

„Kunst-Leben“

Der Einfluss der russischen „religiösen Renaissance“ auf die Ästhetik und Kunst des Spätsymbolismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Fakultät für Kultur- und Geowissenschaften (Fachabteilung Kunstgeschichte) der Universität Osnabrück

vorgelegt von

Elena Sadykova

Referentin: Prof. Dr. Uta Schedler

Koreferent: Prof. Dr. Arnim Regenbogen

Osnabrück

07. 07. 2004

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.	2
1 Einleitung.	4
2 Die Voraussetzungen für Entstehung und Verbreitung der symbolistischen Weltanschauung in Russland.	22
2.1 Zur Besonderheit der historischen Entwicklung des Landes.	23
2.1.1 Die Rolle und Bedeutung von Kunst und Kultur in der russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.	23
2.1.2 Der kulturelle Dualismus als Folge der Reformen Peters des Großen.	25
2.1.3 Die Slawophilen und die Westler. Die russische Idee.	27
2.1.4 Die symbolistische Ideologie und die Erneuerung der russischen Kultur.	29
2.2 Die Anfänge der symbolistischen Weltanschauung in Russland.	32
2.2.1 Der literarischer Symbolismus und der Beginn der symbolistischen Theoriebildung.	32
2.2.2 Die zwei „Formationen“ der russischen Renaissance und die Hinwendung zur Religion.	35
2.3.1 Die deutschen Romantiker und die mystische Tradition.	39
2.3.2 Die russischen neuromantisch-symbolistischen Wurzeln.	57
3 Die Auffassung von der Kunst und vom künstlerischen Schaffen in den symbolistischen Theorien sowie der neuchristlichen Ästhetik der „neuen religiösen Gesinnung“.	80
3.1 Das Mystisch-Religiöse und die Idee der Synthese im Kunstverständnis der ersten Theoretiker des Symbolismus.	81
3.1.1 Durch Lebensgestaltung zur Theurgie. Andrej Bely: „Auf der Höhe erwartet uns eigenes Ich“.	86
3.1.2 Das Konzept des „realistischen Symbolismus“. Wjatschislaw Ivanow: „a realibus ad realiora“.	96
3.2 Ästhetische Konzeptionen im Rahmen der „neuen religiösen Gesinnung“.	103
3.2.1 Schöpfertum als Anthropodizee. Nikolaj Berdjajew: „Mit Schöpfertum haben wir das Leben zu rechtfertigen“.	103
3.2.2 Theurgie und Sophiurgie. Sergej Bulgakow: „Die Sophiurgische Erwartung der universellen Schönheit“.	111
3.2.3 Die Umkehrung der Perspektive. Pavel Florenskij: „Kunst ist Verdichtung von Träumen“.	119
4 Die ästhetischen Theorien und die künstlerische Praxis „unter dem Zeichen des Geistigen“ im Russland der 1910–1920-er Jahre.	139
4.1 Die Krise des Symbolismus und die Neuorientierung der russischen Kunst in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts. Die ersten Jahre nach der Oktober-Revolution 1917.	141
4.1.1 Die sakrale Zukunft der neuen Kunst in den symbolistisch-neuchristlichen Konzepten der 1910-er Jahre.	141
4.1.2 Die Erneuerung des Menschen und der Welt als Motto der russischen Intelligenza in den ersten Jahren nach der Oktober-Revolution.	143
4.2 Die ersten theoretischen Auseinandersetzungen der russischen bildenden Künstler mit „dem Geistigen“ in der Kunst.	147
4.2.1 Wassily Kandinsky und seine Harmonielehre: Vom Generalbass zur synthetischen Kunst.	147
4.2.2 Kusma Petrow-Wodkin und die neue Ikone: An der Schwelle zur „planetar-organischen Kultur“.	162

4.3	Die spätsymbolistische Künstlervereinigung „Iskusstwo-Schisn“ („Kunst-Leben“) / „Makowez“.	170
4.3.1	Die Gründung der Künstlergruppe „Kunst-Leben“.	170
4.3.2	„Unser Prolog“: Das Programm der Gruppe als das einzige symbolistische Manifest in Russland.	173
4.3.3	Symbolistischer Realismus als erklärtes Ziel der synthetischen Kunst der Zukunft.	176
4.3.4	Der Einfluss des Rayonismus Michail Larionows auf die Kunst und die ästhetischen Vorstellungen der Makowez-Mitglieder und die Bedeutung des Lichtes in ihren Werken.	178
4.3.5	Die Realisten und Romantiker der Gruppe und deren Auffassung des künstlerischen Schaffens.	182
4.3.6	Wassily Tschekrygins „Auferstehungszyklus“ als Höhepunkt des russischen religiösen Symbolismus.	187
4.4	Die wissenschaftliche Umsetzung der symbolistischen Ideen im Rahmen der Staatlichen Akademie der Künste. Einige Kunsttheorien und ihre Übereinstimmung mit der künstlerischen Praxis der späten 20-er Jahre.	192
4.4.1	Die Bedeutung der neugegründeten sowjetischen Kunstinstitutionen für das Fortleben der kulturellen Traditionen in Russland.	192
4.4.2	Kunstwerk und künstlerisches Schaffen in den Theorien der ersten sowjetischen Kunstwissenschaftler Gabritschewskij, Nedowitsch und Tarabukin.	194
4.4.3	Form und Symbol in den Konzepten Pavel Florenskijs und Wladimir Faworskijs.	199
4.4.4	Symbolistisch-neuchristliche Hintergründe in der Kunst Kasimir Malewitschs.	204
5	Epilog	215
6	Abbildungen	217
7	Abbildungsverzeichnis und –nachweis	279
8	Literaturverzeichnis	284

1 Einleitung

Der Symbolismus zählt zu den Haupttendenzen der russischen Kultur um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, die von bedeutenden russischen Kultur- und Geschichtswissenschaftlern als „kulturelle und geistige Wiedergeburt“ oder „religiöse Renaissance“ Russlands bezeichnet wird¹. Tatsächlich ist der gesellschaftlich-kulturelle Umbruch dieser Zeit in seiner Bedeutung für Russland mit dem Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit in der westeuropäischen Renaissance zu vergleichen. Nikolaj Berdjajew, einer der besten Spezialisten für die Kultur des „Silbernen Zeitalters“,² nannte diese Zeit die „Epoche des Symbolismus“, die er zugleich als den „Anfang der geistigen Suche“ in Russland interpretierte³. Diese geistige Suche der Intelligenzia, der gebildeten Schicht Russlands, hatte die Entstehung des neuen Weltbildes bewirkt, das sich allmählich als Alternative zur positivistisch-utilitaristischen Weltanschauung des 19. Jahrhunderts herauskristallisierte und als die neue idealistisch-symbolistische Gesinnung alle Gattungen der Kultur und Kunst Russlands zu beeinflussen begann.

¹ Berdjajew, N., *Russkaja ideja. Osnownyje problemy russkoj mysli XIX weka i natschala XX weka* (Die Russische Idee. Die wichtigsten Probleme des russischen Denkens des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Moskau 2002, Kap. 10, S. 215ff.;

Berdjajew, N., *Russkij duchownyi renessans i schurnal „Put“* (russische religiöse Renaissance und die Zeitschrift „Weg“) // Berdjajaew, N., Moskau 1994, S. 301–321;

Sernow, N., *Russkoje religioznoje vosroschdenije XX weka* (Die russische religiöse Wiedergeburt des 20. Jahrhunderts), Paris 1991;

Chorungij, S., *Transformazija slawjanofiljskich idej w XX weke* (Die Transformation der slavophilen Gedanken im 20. Jahrhundert) // *Woprosy Filosofii*, 1994, Nr. 11, S. 55.

² In Anspielung auf Ovids Periodisierung der Menschheitsgeschichte, wo auf das „Goldene Zeitalter“ das „Silberne Zeitalter“ folgt, wird in der russischen Literatur die Epoche des Symbolismus als „Silberne Zeitalter“ bezeichnet, da die vorausgegangene Zeit der Blüte der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, geprägt von Puschkin, Turgenjew und Dostojewskij, als „goldenes Zeitalter“ in die Literaturgeschichte einging. „Silbernes Zeitalter“ gilt heute als Bezeichnung für die ganze Epoche der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert, die etwa um 1885 begann und bis 1917, d. h. bis zum Sieg der Oktoberrevolution dauerte.

³ Berdjajew, N., *Russkaja ideja* (Die russische Idee), S. 224.

Dennoch gehört der Symbolismus in der bildenden Kunst heute noch zu den am wenigsten erforschten Gebieten der russischen Kunstgeschichte. Es dauerte lange, bis diese Kunstrichtung im eigenen Land als solche akzeptiert und unvoreingenommen betrachtet werden konnte. Die wenige Fachliteratur, die es gibt, beschäftigt sich hauptsächlich mit Einzelercheinungen innerhalb dieser Kunstrichtung, wohingegen das Gesamtphänomen „Symbolismus in der bildenden Kunst Russlands“ nur selten Gegenstand der Forschung ist. Im Vergleich zu der intensiven Forschung über das gleiche Phänomen in der Literatur sieht die Situation in der Kunstgeschichte eher bescheiden aus. Die symbolistische Ära in der russischen Dichtkunst der Jahrhundertwende, die dieser Epoche ihren mythologischen Namen „Silbernes Zeitalter“ gab, zählt zu den bedeutendsten Epochen in der Geschichte der russischen Literatur. Schriftsteller-Symbolisten wie Alexander Blok, Andrej Bely, Sinaida Gippius, Walerij Brjussow, Konstantin Balmont und viele andere stehen solchen „Giganten“ wie Tolstoj, Dostojewskij oder Gogol zwar an Weltruhm nach, doch sind sie nicht nur unter Fachleuten bekannt, sondern werden auch von einem breiten Publikum im eigenen Land geschätzt und verehrt.

Was die bildende Kunst betrifft, sieht die Forschungssituation allerdings anders aus. Selbst in Russland sind nur wenige Künstler wie z. B. Wrubel, Borissow-Mussatow, Petrow-Wodkin, Nesterow oder Chagall gut bekannt, deren Ruhm aber auch durch persönliche Lebensumstände bedingt ist, ihr tragisches oder mysteriöses Schicksal, oder eine späte Anerkennung in der Heimat oder im Ausland. Die Mehrheit der symbolistischen Künstler, insbesondere der der späteren Zeit von 1910 bis 1920, blieb lange Zeit unbeachtet. Von Anfang an wurde der Symbolismus von der „demokratischen“ Kunstkritik, die seit den 1860-er Jahre treibende Kraft der russischen Kunstkritik war, als „fremd“ oder „dekadent“ abgestempelt. Diese ablehnende Haltung übernahm später auch die offizielle sowjetische Kunstkritik, die sich als Nachfolgerin der demokratischen Ideologie der vorrevolutionären Zeit betrachtete. Ein Urteilsspruch, der bewirkte, dass diese Kunstrichtung viele Jahre totgeschwiegen wurde. Ihre Anerkennung kam erst viel später – aus dem Ausland – als der amerikanische Kunsthistoriker John Bowlt in den 70-er Jahre des 20. Jahrhunderts eine Artikelreihe über die russische Kunst dieser Zeit und seine Dissertation über die Künstlervereinigung der Symbolisten „Die Blaue Rose“ veröffentlichte⁴. Seit dieser Zeit begann sich auch die Haltung der russi-

⁴ Bowlt, J., *The 'Blue Rose' Movement and Russian Symbolist Painting*, Dissertation, 1971; Nikolai Rjabushinsky – *Playboy of the Eastern World*, *Apollo*, 1973, Dec., S. 486 – 493; *The Blue Rose: Rus-*

schen Kunstwissenschaft der symbolistischen Kunst gegenüber allmählich zu ändern, und auch die Kunsthistoriker Russlands begannen seit etwa zwei Jahrzehnten, das russische Fin de siècle unvoreingenommen unter einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Allmählich wich das Wort „Dekadenz“ als offizielle Bezeichnung dieser Epoche der Bezeichnung „Renaissance“, die das Phänomen des kulturellen Auflebens in Russland um 1900 besser traf.⁵ Die symbolistische Kunst wurde in den neu erschienenen Publikationen unter verschiedenen Aspekten analysiert, von der Untersuchungen einzelner Kunstwerke und Monographien über das Schaffen einzelner Künstler oder Künstlervereinigungen bis zu ihrer Eingliederung in die Kunstgeschichte. Die Auseinandersetzung mit den künstlerischen und geistigen Quellen dieser Kunstrichtung brachte verschiedene Facetten des Symbolismus ans Licht⁶.

sian Symbolism in Art // The Burlington Magazine, 1976, Aug. S. 566 – 574; Symbolism and Modernity in Russia // Artforum, 1977, Nov., S. 40 – 45.

Obwohl die offizielle Wiederentdeckung des russischen Symbolismus in der bildenden Kunst vom Ausland aus erfolgte, bleibt es eine großartige Leistung der sowjetischen Kunsthistoriker, die es wagten, sich „gegen den Strom“ mit den unerwünschten Kunstphänomenen und Künstlerpersönlichkeiten zu beschäftigen. Ihre fachlichen Kenntnisse wurden von „diplomatischen“ Fähigkeiten ergänzt, denn sie mussten auf die Bezeichnung „Symbolismus“ verzichten, ein Opfer, das ihnen vieles zu retten half, was andernfalls nicht erhalten geblieben wäre. Dank ihrer Bemühungen kennt man heute Namen und Werke von Künstlern, wie Borissow–Mussatow, Kusnezow, Utkin, Milliotti, Rörich, Somow, Bromirowskij, Dobujinskij, Matweew und viele anderen, ohne die die russische Kunstgeschichte unvollständig bliebe.

⁵ Die Bezeichnung „Dekadenz“ verwendet man heute nur noch als Bezeichnung für die ästhetizistischen Erscheinungen in der Kunst.

⁶ Sternin, G., Problema realizma w russkom isobrasitelnom iskusstwe (Das Problem des Realismus in der russischen bildenden Kunst) // Sowjetskoje Iskusstvosnanie 1977, Moskau 1978; Russkaja kultura wtoroj polowiny 19. weka. natschala 20. weka (Die russische Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – des Anfangs des 20. Jahrhunderts), Moskau 1984; K woprosu o putjach samoopredelenija simwolisma w russkoj chudoschestwennoj schisni 1900ch godow (Die Frage nach den Wegen der Selbstbestimmung des Symbolismus im russischen künstlerischen Leben um 1900) // Sternin, G., Russkaja chudoschestwennaja kultura wtoroj polowiny XIX – natschala XX weka (Das russische kulturelle Leben der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Moskau 1988; Sarabjanow, D. Russkaja schiwopis konza 1900ch – natschala 1910ch godow (Die russische Malerei der 1900–1910er Jahre), Moskau 1970; Woprosy russkogo i sowetskogo iskusstwa (Fragen der russischen und sowjetischen Kunst), Moskau 1974; Russkaja schiwopis sredi ewropeiskich schkol (Die russische Malerei unter den europäischen Schulen), Moskau 1980; K woprosu o simwolisme w russkoj schiwopisi (Die Frage nach dem Symbolismus in der russischen Malerei) // Sarabjanow, D., Russkaja schiwopis. Probuschdenije pamjati (Die russische Malerei. Das Erwachen des Gedächtnisses), Moskau

Dennoch gibt es nur wenig Arbeiten, in denen das komplexe geistig-philosophische Umfeld, das die Entwicklung der symbolistischen Kunst beeinflusste, untersucht wird. Diese Tatsache weist auf die Schwierigkeiten hin, mit denen die Erforschung des Symbolismus in der bildenden Kunst überhaupt konfrontiert ist. Denn der russische Symbolismus birgt in sich Probleme, die diese ohnehin verwickelte Kunstrichtung in Russland noch komplizierter erscheinen lassen. Schwierigkeiten zeigen sich bereits bei der Frage nach dem Ursprung dieser Stilrichtung in Russland. So gibt es in der Entwicklung der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts keine Kontinuität, wie sie in Westeuropa festzustellen ist, wo sich die symbolistische Kunst aus der Spätromantik entwickelte, deren Wurzeln ins 18. Jahrhundert zurückreichen. In der russischen bildenden Kunst wurde diese romantische Tradition in den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts unterbrochen, da die neue „demokratische Kunst“ des kritischen Realismus dem neuen Lebensgefühl der russischen Gesellschaft besser entsprach. Ausnahmen sind z. B. die Kunstwerke von Nikolaj Ge (1831–1894) oder Archip Kuindschi (1841–1910). Solche Künstler waren zwischen den beiden maßgebenden Institutionen, der Akademie der Künste und der Genossenschaft für die Wanderausstellungen (auch Wanderer genannt), angesiedelt, die entweder die alte akademische Tradition fortsetzten oder den Anspruch erhoben, eine dem Volk dienende Kunst zu schaffen. Beide Institutionen erlebten um die Jahrhundertwende ihren Niedergang. Während die akademische Kunst allmählich zur oberflächlichen Salonkunst herabsank, machten die Wanderer eine ideologische Krise durch: die ursprüngliche Idee einer „demokratischen“ Kunst verlor zu diesem Zeitpunkt bei vielen Mitgliedern der Genossenschaft an Aktualität, was zur sichtbaren Verflachung ihrer Arbeiten führte. Eine neue Generation von Künstlern trat auf den Plan, die die Suche nach neuen Wegen fortsetzte, um die Krise der russischen Kunst zu überwinden.

Die neue Ära der russischen Kunst begann also um die Mitte der 80-er Jahre, zwischen den Antipoden der Akademie und den Wanderern. Der Symbolismus, in Westeuropa bereits weit verbreitet, wurde dabei zum wichtigen Paradigma der neuen Kunst, die zu Beginn eine eher intuitive Reaktion auf die schwierige Situation in der Heimat und der ganzen Welt war, eine Reaktion, die nicht zuletzt durch die Krise der nationalen Kunst hervorgerufen wurde. Dementsprechend gab es bei den Künstlern der ersten symbolis-

1998, S. 210 – 228; Russakowa, A., Wiktor Elpidiforowitsch Borissow–Mussatow, Leningrad 1986; Pawel Kusnezow, Leningrad 1977; Simwolism w russkoj schiwopisi (Der Symbolismus in der russischen Malerei), Moskau 1995.

tischen Phasen – weder bei Wrubel noch bei Borissow-Mussatow oder den Künstlern der „Blauen Rose“ – keine ausgearbeitete Theorie, die als gemeinsame ideologische Plattform hätte dienen können. Erst die Künstler des Spätsymbolismus entwickelten ihr eigenes Programm, das sie 1921 als Manifest unter dem Titel „Nasch Prolog“ (Unser Prolog) veröffentlichten.

Die ersten Theorien des Symbolismus dagegen wurden in Russland, ähnlich wie in Frankreich, von Schriftstellern in Bezug auf die Erneuerung der Literatur herausgearbeitet⁷. Symbolistische Erscheinungen waren jedoch in allen Kunstgattungen festzustellen. Deshalb kommt dem Symbolismus innerhalb der russischen Kultur der Jahrhundertwende weniger als Kunststil denn als Zeitphänomen eine bestimmende Rolle zu. Das Problem der Forschung liegt also darin, dass der Symbolismus sich nicht eindeutig in Bezug auf eine bestimmte kulturelle oder künstlerische Gattung definieren lässt. Denn es handelt sich eher um eine Weltanschauung oder Gesinnungsart, deren geistige Quellen und kulturelle Wurzeln nicht nur im Rahmen der bildenden Kunst liegen. Diese symbolistische Weltanschauung, die dem ganzen Phänomen der Kultur dieser Epoche zugrunde liegt, gilt es deshalb genauer zu untersuchen.

Die ersten systematischen Untersuchungen der Weltanschauung dieser Epoche wurden bereits von zeitgenössischen Kulturhistorikern und Philosophen durchgeführt, die selbst die „russische Renaissance“ mitgeprägt hatten. Berdjajew, Stepun, Senkowski, Lewizkij und Sernow erkannten die Bedeutung der Ideen des Symbolismus, der „neuen religiösen Gesinnung“, deren Entwicklung in Russland sie in ihren Werken darlegten.⁸ Die heutigen Forscher der russischen Kultur- bzw. Philosophiegeschichte wie

⁷ Die ersten Versuche, die Grundlagen des literarischen Symbolismus herauszuarbeiten, wurden 1890 im Buch von M. N. Minskij „Pri swete sowesti“ („Im Licht des Gewissens“) und 1893 in den Vorlesungen von Dmitrij Mereschkowskij „O pritschinach upadka i nowych tetschenijach sowremennoj russkoj literatury“ („Über die Ursachen des Untergangs und die neuen Strömungen der gegenwärtigen russischen Literatur“) unternommen.

⁸ Berdjajew, N., *Russkaja ideja* (Die russische Idee), Moskau 2000; Senkowski, W., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), Charkow 2001; Lewizkij, S., *Otscherki po istorii russkoj filosofii* (Essays über die Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 1996, 2 Bände; Radlow, S., *Otscherk istorii russkoj filosofii* (Abriss der Geschichte der russischen Philosophie) Petrograd 1920; siehe außerdem Anm. 1

Losskij, Sapronow oder Maslin⁹ beziehen sich auf diese Arbeiten, die die Kulturphänomene aus der unmittelbaren zeitlich-geistigen Nähe erfassten, um die Kontinuität bestimmter religiöser und ästhetischer Ideen nachzuweisen.

Eine wichtige Eigenschaft dieser von Ambivalenz geprägten Epoche ist die außerordentliche Beschleunigung aller kulturellen und sozialen Prozesse im Leben Russlands. In der Kunst fand sie ihren Ausdruck in der parallelen Entwicklung diverser Stile und Richtungen, die aus der intensiven geistigen Suche der Künstler resultierte: Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil und Expressionismus, die in Westeuropa einander folgten, entstanden und entwickelten sich in Russland gleichzeitig und beeinflussten einander.

Typisch für diese Epoche war der Kontakt, den die Kunst- und Kulturschaffenden miteinander pflegten und der für die Entstehung und Entwicklung der neuen Paradigmen der Kunst unerlässlich war. Der intensive Gedankenaustausch zwischen symbolistischen Literaten und Malern führte zur wesentlichen Erweiterung der üblichen Thematik, mit der sich die Maler bisher auseinandergesetzt hatten: Allmählich öffneten sie sich für Bereiche wie Philosophie und Religion, die in der russischen Literatur bereits seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts präsent waren¹⁰. Schriftsteller und Dichter, die als Apologeten der symbolistischen Ideologie galten, befassten sich in ihren Theorien nicht nur mit den ästhetischen Ideen des europäischen Symbolismus, sondern auch mit den theoretischen Schriften der russischen religiös-philosophischen Denker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Der Kontakt mit den Dichtern führte dazu, dass die Malerei die Traditionen der Romantik aufnahm, da die Theorien der symbolistischen Literaten – über die russische romantische Tradition – mit Ideen deutscher Romantiker verknüpft waren. Die Vorstellungen der deutschen Romantiker über die Rolle des Künstlers spiegelten sich in der russischen Romantik, die das Schöpferium des Künstlers zu einem ihrer wichtigsten Themen machte. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts sah der bedeutende russische Dichter Alexander Puschkin (1799–1836) im Künstler einen von Gott berufenen Propheten, der eine höhere Wirklichkeit verkündete – eine Berufung, die der Künstler

⁹ Losskij, N., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 1991; Sapronow, P., *Russkaja filosofija* (Russische Philosophie), St. Petersburg 2000; Maslin, M. (Hg.), *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 2001.

¹⁰ Das Werk von Dostojewskij und Tolstoj sieht man als Quintessenz der wichtigsten philosophischen Überlegungen des 19. Jahrhunderts.

jedoch mit seinem irdischen Leben bezahlen müsse. Der Künstler hatte nicht die irdische Realität wiederzugeben, sondern eine Realität „höherer Sphären“. Dieses Ideal wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts zum Leitbild der Entwicklung der russischen Kunst. Der Glaube des russischen Künstlers an seine Mission, Verkünder und Schöpfer einer neuen Realität zu sein, sowie seine Bereitschaft, sich dafür aufzuopfern, resultierten aus einem anderen Verständnis der Rolle der gesellschaftlichen Kunst als in Westeuropa. Während es hier um Autonomie der Kunst ging, um *l'art pour l'art*, hatte die russische Kunst seit Beginn des 19. Jahrhunderts den ethischen Anspruch, „Mittel zur Errettung der Menschheit“ zu sein¹¹. Das ethische Moment war es, das ein Abgleiten der symbolistischen Kunst ins bloß Ästhetische verhinderte. Es ging den Künstlern darum, die politische bzw. kulturelle Krise zu überwinden, in der die russische Gesellschaft sich damals befand, und eine Erneuerung und Umgestaltung aller Lebensbereiche zu bewirken. Erneuerung in der Bedeutung des Erschaffens von etwas völlig Neuem oblag allein der Kreativität des Künstler-Propheten. Ein wahrer Künstler, der sich als Schöpfer betrachtete, hatte nicht nur Kunstwerke zu erschaffen, sondern notwendigerweise auch sein eigenes Leben zu kreieren, es wie ein Kunstwerk zu gestalten. Leben und Werk des Künstlers – beides Kunst – mussten so zwangsläufig zu einer Einheit verschmelzen. Ein solcher Künstler, der sein Leben restlos der Kunst opfert, sich „am Feuer eigener Inspiration verbrennt“¹², galt den Symbolisten als Ideal des Künstlers und des Künstlertums überhaupt.

In der leidenschaftlichen Diskussion der Symbolisten über die dienende Funktion der Kunst ging es jedoch nicht mehr nur um die Verwirklichung der demokratischen Ideale der „Volkstümmler“ der 1860-er Jahre, aus denen sich der kritische Realismus in der Kunst entwickelt hatte¹³. Vielmehr ging es darum, der Idee der Erneuerung und Um-

¹¹ Die Verschmelzung der romantischen Tradition mit den wichtigsten Ideen der Aufklärung (und nicht ihre Gegenüberstellung) prägte die Entwicklung der russischen Kunst seit Beginn des 19. Jahrhunderts und wurde seit dieser Zeit zu einem deren wichtigen Merkmal.

¹² Blok, A., *Pamjati Wrubelja (Zum Andenken an Wrubel) [Die Grabrede]* // Blok, A., *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, Moskau 1955, S. 145.

¹³ Bei den „Volkstümmlern“ handelt es sich um die Vertreter des russischen Populismus, einer um die Mitte des 19. Jahrhunderts weitverbreiteten radikalen Bewegung in Russland. Die Volkstümmler hielten die Regierung sowie die gesellschaftliche Struktur ihres Landes für weit überholt und widmeten ihr Leben deren totaler Vernichtung. Ihre demokratischen Ansichten bewirkten die Entstehung und beeinflussten die Entwicklung des kritischen Realismus in der russischen Literatur und Kunst. Ein bedeutender Vertreter und Anführer der Populisten war N. G. Tschernyschewskij (1829–1889).

gestaltung des Lebens im Hinblick auf Moral und Religion zu dienen. „Recht haben die Anführer des Symbolismus, die darauf hinweisen, dass das letzte Ziel der Kunst – eine Umgestaltung des Lebens sei“, schrieb der Dichter Andrej Bely (1880–1934), einer der ersten Theoretiker des russischen Symbolismus. Und weiter: „Das Endziel der Kultur – ist nämlich eine Umgestaltung der Menschheit; in diesem Endziel trifft sich Kultur mit den letzten Zielen der Kunst und der Moral; Kultur verwandelt theoretische Probleme in praktische.“¹⁴

Diese Idee, die von allen gesellschaftlichen Kreisen und insbesondere von der Intelligenzia, getragen wurde, war der Kern des ästhetischen Programms der Symbolisten. Dieses Programm vereinte so gegensätzliche Theorien wie Leo Tolstois berühmte Predigt über den Nutzen der Kunst mit Dostojewskijs Idee von der Schönheit, die „die Welt rettet“. Dazu kam Nikolai Fedorows „Philosophie der gemeinsamen Sache“ sowie die religiöse Mystik Wladimir Solowjews¹⁵. Tolstoi, Dostojewskij, Fedorow und Solowjew verstanden Kunst als eine neue Religion, die allumfassend und hierarchiefrei sein sollte. Ihren Überlegungen lag das Konzept der „Sobornost“, d. h. der „Alleinheitlichkeit“ der Kunst zugrunde, aus dem die Idee einer synthetischen Kunst resultierte, die mit dem Leben verschmelzen sollte, um so eine vollkommene Erneuerung und Umgestaltung der Welt zu erreichen. Dass diese Theorie mit Wagners Idee des Gesamtkunstwerks ebenso verwandt ist wie mit den Vorstellungen der Theoretiker des englischen Modernismus, schmälert nicht ihre Originalität, wie sich an der Entwicklung in Russland aufzeigen lässt. Denn die Vereinigung aller Künste unter der Fahne einer neuen Religion sollte einst die Wiedergeburt der Welt ermöglichen.

Verstärkte Hinwendung zur Religion ist ein wichtiger Punkt in der weiteren Entwicklung der russischen symbolistischen Gesinnung. Der ganze Prozess der Evolution des Symbolismus ist nicht zu begreifen, ohne die enge Verbindung der religiös-philosophischen Geisteshaltung mit der symbolistischen Ästhetik aufzuzeigen, die sie entscheidend mitgeformt hat.

¹⁴ Bely, A., *Problema kulturey* (Problem der Kultur) // Bely, A., *Simwolism* (Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 1, S. 53.

¹⁵ Tolstoj, L., *Tscho takoje iskusstwo?* (Was ist die Kunst?), Ges. Werke, Bd. 15 Moskau 1964, S. 44–242; „Die Schönheit wird die Welt erretten“ sind Worte von Fürst Myschkin aus Dostojewskijs Roman „Idiot“; Fedorow, N., *Filosofija obschtschego dela* (Philosophie der gemeinsamer Sache), Moskau 2003, Bd. 1,2; Solowjew, Wl., *Die Schönheit in der Natur*; Freiburg im Breisgau–Basel 1953, Bd. 7, S. 119–170; *Der allgemeine Sinn der Kunst*, ebd. S. 171–190.

Als systematische ästhetisch-philosophische Richtung begann sich der Symbolismus in Russland erst während der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts zu manifestieren und wurde ein bedeutender Bestandteil bzw. eine Quelle der russischen kulturellen und geistigen Renaissance des Silbernen Zeitalters. Die symbolistischen Theorien der Literaten und die Philosophie der „neuen religiösen Gesinnung“ bildeten die beiden einander beeinflussenden Richtungen, die das Phänomen der russischen kulturellen Renaissance ausmachten¹⁶.

Geistiger Vater dieser beiden Richtungen war Wladimir Solowjew (1853–1900). Er hielt die religiöse Ausrichtung der Kunst, ja sogar ihre vollkommene Verschmelzung mit Religion allein für geeignet, das Leben der Menschen zu erneuern und zu heiligen. Dmitrij Mereschkowskij (1865–1941) stellte die Verbindung her zwischen der symbolistischen Ideologie und der „neuen religiösen Gesinnung“, indem er für die kulturellen Gremien des weltlichen und geistlichen Bereichs ein Forum schuf¹⁷. Die symbolistischen Literaten A. Bely, A. Block (1880–1921) und W. Ivanow (1866–1949) sorgten mit ihrer gezielten Publizistik für eine Verbreitung der neuen Ideen.

Die neue Phase des Symbolismus, in der westeuropäische Einflüsse überwunden und die neuen Prinzipien der symbolistischen Kunst erarbeitet wurden, begann um 1905 mit der Rückbesinnung auf die Gedanken Wl. Solowjews, die künstlerisches Schaffen bzw. menschliches Schöpfertum betrafen. Die russische Variante der „Synthese aller Künste“ wurde auf Solowjews Idee der Theurgie begründet, worunter er die neue Art des freien Schaffens verstanden hatte, die sich im Mysterienspiel als Verschmelzung aller Künste mit der Religion vollziehen sollte.

¹⁶ Lewitzkij, S., *Otscherki po istorii russkoj filosofii* (Essays über die Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 1996, Bd.2, S. 255.

¹⁷ Bei diesem Forum handelt es sich um die 1901 von Mereschkowskij und Rosanow in St. Petersburg gegründete religiös-philosophische Versammlungen, in der sich Vertreter der gebildeten Schicht Russlands, der Intelligenzia, mit orthodoxen Geistlichen trafen. Zentrales Thema ihrer Diskussionen war die gegenwärtige Beziehung der Kirche zur Kultur und Gesellschaft. Diese Versammlungen existierten bis 1903 und wurden dann zur Grundlage für die 1907 von den Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ gegründete Religiös-Philosophische Gesellschaft, die Filialen in St. Petersburg, Moskau und Kiew hatte.

Theurgie als Fortsetzung des Werkes Gottes, als Kunst der Welterschöpfung, war an sich keine neue Idee, sie ist seit Neoplatonismus und Gnosis bekannt¹⁸. Vom Beginn der Neuzeit an begannen sich die Philosophen in Europa mit der schöpferischen Kraft der Kunst zu befassen. Im „mystischen Idealismus“ der deutschen Romantiker, bei Schelling und Novalis, kommt der Kunst erst recht die Aufgabe zu, die Wirklichkeit zu verändern. Daraus entwickelten dann Wagner und der frühe Nietzsche ihre Idee des Gesamtkunstwerks, das als Synthese aller Künste in Mysterien münden sollte.

Wladimir Solowjew setzte diese Tradition fort, indem er der Kunst die mystische Kraft zuschrieb, Schönheit sichtbar zu machen als „Seele der Welt“, als „positive Alleinheit“, um so die ursprüngliche Einheit der Welt wiederherzustellen. Deshalb sahen die Theoretiker des literarischen Symbolismus, die an seine Theorie anknüpften, die Verbindung mit der Religion als Bedingung für das freie Künstlertum an: die damalige Krise der Kunst im Westen erklärten sie gerade durch den Verlust dieser Verbindung, was zum Abgleiten der Kunst in den Ästhetizismus geführt habe. Deshalb gingen sie in ihren theoretischen Überlegungen vom theurgischen Charakter der zukünftigen Kunst aus, die ihre Macht, das Leben der Menschen zu erneuern, aus der Religion schöpfen sollte.

Der Symbolismus jedoch ist noch nicht Theurgie, sondern lediglich „ein Weg“, „eine Brücke“ zu dieser neuen Art des Schöpfertums, in dem sich alle Arten des menschlichen Schaffens treffen¹⁹. Mit dem Erreichen dieses Ziels sollte die Theurgie als Erschaffung des neuen Lebens über die Kultur erhoben sein.

Die utopische Auffassung der Theurgie als Endphase von Kunst und Kultur fand ihre Fortführung in den zahlreichen Utopien der russischen Avantgarde zwischen 1910 und 1920: Die symbolistischen Wurzeln berühmter Avantgardisten wie Larionow, Chagall, Kandinsky, Malewitsch und vieler anderer werden heute nicht mehr in Frage gestellt²⁰.

¹⁸ Hansen-Löve A., *Russkij Simwolism, Sistema poetitscheskich motivow. Rannij simwolism (Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive)*, St. Petersburg 1999, Bd. 1, S. 130ff.

¹⁹ Berdjajew, N., *Smysl twortschestwa (Der Sinn des Schöpfertums)* // Berdjajew, N., Moskau 1994, Bd. 1, S. 236–238.

²⁰ Siehe dazu: Sarabjanow, D., *Awangard i tradizija (Avantgarde und Tradition)* // Sarabjanow, D., Moskau 1998, S. 292–305; Adaskina, N., *Simwolism w twortschestwe chudoschnikow avantgarda (Symbolismus in der Kunst der Avantgarde)* // Almanach „Simwolism w awangarde“ (Symbolismus in der Avantgarde), Moskau 2003, S. 10–22.

Viele Künstler dieser von der Oktoberrevolution geprägten Zeit offerierten ihre Kunst als Experimentierfeld, um die Ideen der Erneuerung des Lebens praktisch zu verwirklichen. Sie erprobten in zahlreichen Projekten die praktische Umsetzung ihrer Kunst. Ihr Ziel, mittels Kunst eine harmonische neue Welt zu erschaffen, in der die Kunst ihre Autonomie aufgeben sollte, um im Leben selbst – als dessen neue Ästhetik – aufzugehen, war jedoch Utopie. Nichtsdestotrotz übten die symbolistischen Theorien auf die Kunst des 20. Jahrhunderts einen großen Einfluss aus.

Allerdings waren die bildenden Künstler zunächst nicht über die Philosophie zum Symbolismus gekommen, sondern über die Kunst selbst. Der Kontakt mit Literaten, Musikern, Schauspielern und Geisteswissenschaftlern hatte ihnen aktuelle Themen der Romantik und des literarischen Symbolismus zwar nahe gebracht, als neue Ideologie blieb ihnen der Symbolismus jedoch lange fremd. Im Gegensatz zu den westeuropäischen Künstlern, die sich aktiv für die Verbreitung ihrer symbolistischen Ideen einsetzen, bildeten die russischen Maler keine speziellen symbolistischen Künstlervereinigungen und gaben keine Schriften oder Manifeste heraus. Ihre Kunst selbst beeinflusste die symbolistische Ideologie in Russland. So gehören Werke von Malern wie Wrubel, Borissow-Mussatow oder Nesterow (1862–1942) zu den wichtigsten Inspirationsquellen für die Dichter, die später die ersten symbolistischen Theorien aufstellten.

Es waren Literaten, die die bildende Kunst dieser Zeit dem Symbolismus subsumierten, indem sie in ihrer Auseinandersetzung mit den ästhetischen und philosophischen Grundlagen dieser Kunst deren symbolistisches Wesen aufdeckten. Ihre Erkenntnisse publizierten sie in den Zeitschriften „Wesy“ (Waage) (1904) und „Zolotoje Runo“ (Das goldene Vlies) (1906) und beeinflussten so die weitere Entwicklung des Symbolismus in der bildenden Kunst. Die russischen bildenden Künstler, die sich selbst bisher nie als Symbolisten gesehen hatten, nahmen nun symbolistische Ideen bewusst auf. Die erste programmatische Ausstellung der Symbolisten unter dem Titel „Blaue Rose“ fand 1907 statt. Unter diesem Titel firmierte dann auch der lockere, kurzfristige Zusammenschluss dieser Künstler, die jedoch weiterhin auf eigene Theorien verzichteten. Vielmehr befassten sie sich mit der Entwicklung des neuen symbolistischen Theaters, denn nach allgemeinen symbolistischen Theorien, denen die Idee der Synthese aller Künste zugrunde lag, galt das Theater als höchste Form der Kunst, in der diese Synthese zu verwirklichen sei. Darüber hinaus hatte die Idee der Synthese aller Künste eine große Wirkung auf die monumentale Kunst, die dadurch aufblühte. Eine wichtige Quelle des künstlerischen Schaffens war damals die Besinnung auf das eigene kulturel-

le Erbe: Die Entdeckung der altrussischen religiösen Kunst in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts²¹ beeinflusste nicht nur die Formensprache der neuen Kunst, sondern trug auch viel zur Entwicklung einer ideologischen Basis des Symbolismus bei. Die Theoretiker des Symbolismus und insbesondere der „neuen religiösen Gesinnung“ wie Bulgakow (1871–1944) oder Florenskij (1882–1937) erforschten nun auch den Kanon der kirchlichen Kunst Russlands. Ihre Ergebnisse beeinflussten viele Künstler und bestimmten so die Richtung mehrerer Kunstströmungen der russischen Avantgarde. Eine dieser Strömungen, die „neue christliche Kunst“, ist zu den letzten Erscheinungen des Symbolismus in der Malerei zu zählen.

Die „neue christliche Kunst“ wurde von den Künstlern der Gruppe „Makowez“ (1922–1928) vertreten, der einzigen Vereinigung symbolistischer Künstler mit eigener theoretischer Plattform. Sie verfassten ein ästhetisch-philosophisches Programm bzw. ein Manifest, das mit ihrem künstlerischen Tun übereinstimmte und in dem sich die wesentlichen Ideen der symbolistischen Literaten sowie der Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ spiegelten.

So wurde die bildende Kunst Träger und Hüter der weiterlebenden Ideen des religiösen Symbolismus. Denn der literarische Symbolismus, der bisher die symbolistische Idee getragen hatte, war um 1910 in eine Krise geraten und konnte dem Ansturm der neuen antisymbolistischen Strömungen der Avantgarde²² nicht mehr standhalten.

Allen neuchristlich-symbolistischen Theorien und Utopien dieser Zeit lag die Idee der Synthese aller Künste zugrunde. Allmählich wurde sie zur typisch russischen Idee der

²¹ Die altrussischen Wandmalereien blieben bis Anfang des 20. Jahrhunderts unter späteren Übermalungen versteckt. Ihrer Entdeckung um 1900–1910 folgte eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der altrussischen Kunst, die bis dato lediglich für eine Nachahmung byzantinischer Kunst gehalten wurde. Erst die fachlichen Analysen der damaligen Kunsthistoriker, die sowohl den tiefen Inhalt als auch die hohe malerische Qualität dieser Kunst erkannten, zeigten den wahren Stellenwert der altrussischen religiösen Malerei.

²² Es handelt sich um folgende Strömungen der Avantgarde wie Akmeisten (griech. „Akme“ – Spitze, Gipfel, Vollendung; Höhepunkt einer Entwicklung), Klaristen (lat. „Clarus“ – deutlich, klar), Budetjanje, auch Futuristen genannt (man darf diese jedoch nicht mit der italienischen Stilrichtung in der Malerei verwechseln, russ. „Budet“ – wird) und die 1913 gegründete antisymbolistische Vereinigung „Zunft der Poeten“. Alle diese Gruppierungen setzten sich aktiv gegen die komplizierten mystischen und metaphorischen Inhalte der symbolistischen Poesie und wandten sich der Realität als dem wahren Leben zu. Sie propagierten die Klarheit der Sprache und die Klarheit des Inhalts in der neuen Literatur.

„synthetischen Kunst“ transformiert, die sich auf die Kultur als Ganzes bezieht. Die auffallende Einheitlichkeit der russischen Kultur des „Silbernen Zeitalters“, die bereits den Zeitgenossen bewusst war, resultierte aus den Beziehungen, die zwischen Literaten, Musikern, Malern, Schauspielern sowie Geistlichen, Philosophen und übrigen Wissenschaftlern gepflegt wurden. Das berechtigt dazu, die Kunst von damals als Produkt dieser vielfältigen Beziehungen, als ihre große Synthese zu verstehen, denn die Poesie dieser Zeit ist nicht vorstellbar ohne Malerei, Musik, Theaterkunst, Religion oder die wissenschaftlichen Erkenntnisse jeder Art. Die synthetische Kunst ist also ein Dialog²³ zwischen verschiedenen Kulturen und Kulturen verschiedener Epochen, im geographischen wie im historischen Sinne, der aus vielen kleineren, auf privater Ebene geführten Dialogen besteht, die gemeinsam das bunte Mosaik der Kunst des „Silbernen Zeitalters“ bildeten. „Russland ist ein junges Land und seine Kultur ist eine synthetische Kultur. Ein russischer Maler darf und kann nicht ‚Spezialist‘ sein. Der Schriftsteller soll an den Maler, den Architekten, den Musiker denken [...]. Genauso, wie Malerei, Musik, Prosa, Poesie in Russland unzertrennlich sind, sind von ihnen – und voneinander – Philosophie, Religion, öffentliches Leben, sogar die Politik unabtrennbar. Gemeinsam bilden sie einen einheitlichen mächtigen Strom, der die kostbare Fracht der nationalen Kultur trägt. Wort und Idee werden zur Farbe und zum Bauwerk; die kirchlichen Riten finden ihre Entsprechung in der Musik [...]. Das sind die Zeichen der Kraft und der Jugend.“²⁴ Mit diesen Worten charakterisierte Alexander Block, der bedeutendste Vertreter des russischen poetischen Symbolismus, die Kultur seiner Epoche. Ihr lag tatsächlich eine Synthese zugrunde, ein intensives Zusammenwirken aller Kräfte, die Kunst eingeschlossen. Deswegen ist es nicht nur möglich, sondern auch notwendig, in jedweder Kunst dieser Zeit zugleich die Stimmen der darin reflektierten anderen Kulturzweige wahrzunehmen, von benachbarten Künsten bis zu den komplizierten philosophisch-religiösen Denkrichtungen dieser Zeit.

Die vorliegende Untersuchung befasst sich zum ersten Mal mit der kontinuierlichen Entwicklung der ästhetischen Ideen in den Theorien mehrerer russischer religiöser

²³ Der dialogische Charakter des Kunstwerks wurde erst von W. Iwanow erwähnt und Ende der 20-er Jahre von M. Bachtin, einem bedeutenden russischen Philosophen und Literaturwissenschaftler, in seiner Theorie des Dialogismus herausgearbeitet. Siehe dazu: Bachtin, M., *Problemy poetiki Dostojewskogo* (Die Probleme der Poetik Dostojewskijs), Moskau 1979.

²⁴ Block A. „, Bes bojestwa, bes wdochnowjenja“ („Ohne die Gottheit, ohne die Inspiration“ [Bei diesem Titel handelt es sich um ein Zitat aus dem gleichnamigen Gedicht von A. Puschkin]), Moskau 1955 Bd. 2, S.362–363.

Denker der „kulturellen Renaissance“ des „silbernen Zeitalters“, von ihrem Ursprung im Gedankengut der deutschen Romantik über ihren Einfluss auf die Theorien des russischen theurgischen Symbolismus bis zu ihrem Fortleben in Ästhetik und Kunst des Spätsymbolismus und der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland.

Da keiner der in dieser Arbeit vorgestellten Autoren eine speziell ausgearbeitete Ästhetik geschrieben hat, besteht ein wesentlicher Teil dieser Untersuchung darin, durch die Analyse der symbolistischen und neuchristlichen Theorien die ästhetischen Konzepte der einzelnen Autoren herauszuarbeiten. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Untersuchung der literarischen Quellen, die sich mit dem Kulturphänomen des russischen „Silbernen Zeitalters“ befassen. Dazu werden neben den Werken der ersten Theoretiker und Ideologen der „russischen Renaissance“, die die Entwicklung der philosophischen Ideen der damaligen Epoche darstellen, auch neuere und neueste Arbeiten über die russische Kultur- und Philosophiegeschichte einbezogen²⁵.

Weiter stützt sich diese Arbeit auf Werke aus dem Bereich der Literaturwissenschaft und Slawistik, die sich mit der Analyse der russischen symbolistischen Literatur beschäftigen. Besonders hervorzuheben sind die Arbeiten russischer Spezialisten wie Eliss (Kobylinskij), Wengerowa und Schirmunskij sowie Minz, Smirmow und Wl. Orlow, die das Phänomen des Symbolismus stets im historischen bzw. philosophischen Kontext betrachten²⁶. Ebenso wichtig sind die Veröffentlichungen der westeuropäischen Slawisten wie Aage Hansen-Löve oder Avril Pyman, die auf die Verbindung der

²⁵ Siehe dazu Anm. 1,8,9.

²⁶ Eliss, *Russkije simwolisty* (Die russischen Symbolisten), Tomsk 1997; Wengerowa, S., *Literaturnyje charakteristiki* (Die literarischen Charakteristiken), St. Petersburg 1897; *Literaturnyje charakteristiki* Kn. 2 (Die literarischen Charakteristiken. Buch 2), St. Petersburg 1905; Schirmunskij, W., *Woprosy teorii literatury* (Die Fragen der Literaturtheorie), Leningrad 1928; *Poetika russkoj poesii* (Die Poetik der russischen Poesie), St. Petersburg, 2001; Minz, S., *O nekotorych „neomifologitscheskich“ tekstach w twortschestwe russkich simwolistow* (Von einigen „neomythologischen“ Texten der russischen Symbolisten) // *Blokowskij Sbornik VII „Twortschestwo Bloka i kultura 20. weka“* (Blocks Almanach VII „Die Kunst Blocks und die Kultur des 20. Jahrhunderts“), Tartu 1979, S. 7–24; *Ob evoljuzii russkogo simwolisma* (Über die Evolution des russischen Symbolismus) // *Blokowskij sbornik VII „A. Block i osnovnyje tendenzii russkoj literatury natschala 20. weka“* (Blocks Almanach VII „A. Block und die wichtigen Tendenzen der russischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts“), Tartu 1986, S. 7–24; Smirmow, I., *Chudoschestwennyj smysl i evoljuzija poetitscheskich sistem* (Der künstlerische Sinn und die Evolution der poetischen Systeme), Moskau 1977; *Na puti k teorii literatury* (Auf dem Weg zur Literaturtheorie), Amsterdam 1987; Orlow, Wl., *Gamajun*, Moskau 1981.

symbolistischen Ideen mit der russischen neuchristlichen Philosophie und mit einigen esoterischen Lehren damaliger Zeit hinweisen.²⁷

Die ästhetischen Theorien einzelner Literaten wie A. Bely, W. Ivanow, A. Blok, sowie ihre Verbindung mit den Ideen Wl. Solowjews werden in den Werken von Jermilowa, Masajew oder Dimitrow untersucht²⁸. Sie analysieren hauptsächlich die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen ästhetischen Konzepten der russischen Symbolisten. Ihnen fehlt jedoch der wichtige Bezug auf die neuchristlichen Theorien der „neuen religiösen Gesinnung“, die eine wesentliche Rolle für die weitere Entwicklung der russischen Kunst und Kultur spielen.

Die neuen Forschungen der russischen Kunst- und Kulturhistoriker Sarabjanow und Seliwanow, die sich mit dem kulturellen Leben im Russland der Jahrhundertwende sowie der ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts befassen, decken die Verbindung auf, die zwischen der Kunst der damaligen Zeit mit den theurgischen Ideen der neuchristlichen Philosophen wie Berdjajew, Bulgakow oder Florenskij bestand. Sie weisen auf die Notwendigkeit hin, die Zusammenhänge zwischen den Theorien der Philosophen und Literaten mit den ästhetischen Konzepten der bildenden Künstler des Spätsymbolismus und der Avantgarde genauer zu untersuchen²⁹.

Im Standardwerk „Der Symbolismus in der russischen Malerei“, in dem zum ersten Mal eine Periodisierung des russischen Symbolismus in der bildenden Kunst vorgenommen wurde, weist A. Russakowa wiederum auf die Verbindungen der symbolistischen Künstler und Literaten hin und macht auf Parallelen in der Entwicklung der spätsymbolistischen Strömungen in der bildenden Kunst mit der damals entstehenden Kunst der Avantgarde aufmerksam, auf die sie jedoch nicht näher eingeht. Ebenso

²⁷ Hansen-Löve, A., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd.1,2, Wien 1989; Pyman, A., *A history of Russian Symbolism*, Cambridge University Press, 1994.

²⁸ Jermilowa, J., *Teorija i obrasnyj mir russkogo simwolisma* (Die Theorie und die künstlerische Welt des russischen Symbolismus), Moskau 1989; Masajew, A., *Problemy sintesa iskusstw w estetike russkogo simwolisma* (Die Probleme der Synthese der Künste in der Ästhetik des russischen Symbolismus), Moskau 1992; Dimitrow, S., *Estetitscheskije programmy franzusskich i russkich simwolistow* (Die ästhetischen Programme der französischen und der russischen Symbolisten), Moskau 1993.

²⁹ Seliwanow, S., *Konzeptzija twortschestwa w estetike russkogo simwolisma* (Konzept des Schöpfer-tums in der Ästhetik des russischen Symbolismus), Moskau 1993.

weisen Kowtun und Kruglow sowie Sarabjanow und Inschakow in ihren Arbeiten auf die Bedeutung dieser Problematik hin³⁰.

Die Untersuchung des Spätsymbolismus ermöglicht es, diese Kunst nicht nur in die Geschichte des Symbolismus einzuordnen, sondern auch ihren Platz innerhalb der Kunstströmungen der Avantgarde aufzuzeigen, d. h. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen zeitlich parallel laufenden Kunstrichtungen darzustellen. Dazu war das Studium literarischer bzw. theoretischer Schriften notwendig, in denen die Künstler der 1910–20-er Jahre ihre Weltanschauung und künstlerischen Intentionen zu verkünden pflegten. Veröffentlichungen von Ch. Douglas, J. Bowl, L. Henderson oder S. Ringbom in Bezug auf die philosophischen, religiösen und mystischen Ursprünge der Avantgarde-Kunst³¹ waren für diese Untersuchung ebenso wegweisend wie die Arbeiten der russischen Kunstwissenschaftler Sarabjanow und Schatskich sowie Asisjan und Kowtun, in denen einige Kunstrichtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Kontext der philosophisch-religiösen Ideen dieser Zeit analysiert werden³².

³⁰ Kowtun, J., Die Entstehung des Suprematismus // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag“, Köln 1978; „Sieg über die Sonne“. Materialien. // Ausstellungskatalog „Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Berlin 1983; Kruglow, W., Russischer Symbolismus // Ausstellungskatalog „Symbolismus in Russland“, Palace Edition 1996; Sarabjanow, D., K swojeobrasiju schiwopisi russkogo awangarda natschala 20. weka (Über die Eigenart der Malerei der russischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts), // Sarabjanow, D. Moskau 1998, S. 276–305; Inschakow, A., Meschdu kulturoj i chaosom. Idei russkogo simwolisma w kontekste iskusstwa awangarda (Ideen des russischen Symbolismus im Kontext der Kunst der Avantgarde) // Almanach „Simwolism w Awangarde“ (Der Symbolismus in der Avantgarde), Moskau 2003.

³¹ Duglas, Ch., Jenseits des Verstandes: Malewitsch, Matjuschin und ihre Kreise. // Tuchman M. / Freeman J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst“, Stuttgart 1988, S. 185–200; Bowl, J., Esoterische Kultur und russische Gesellschaft // Tuchman, M. / Freeman J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst“, Stuttgart 1988, S. 165–184; Henderson, L., Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften. // Ausstellungskatalog „Okkultismus und Avantgarde“, Frankfurt am Mein 1995, S. 13–31; Ringbom, S., Überwindung des Sichtbaren: Die Generation der abstrakten Pioniere. // Tuchman, M. / Freeman J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst“, Stuttgart 1988, S. 131–154;

³² Asisjan, I., Konzeczii wsaimodejstwija iskusstw i genesis dialogisma XX weka (Konzepte der Wechselwirkung der Künste und Genesis des Dialogismus im 20. Jahrhundert) // Awangard 1910–1920ch godow: Wsaimodejstwije iskusstw (Die Avantgarde der 1910–1920er Jahre: Die Wechselwirkung der Künste), Moskau 1998, S. 117–125; Sarabjanow, D., Russkij awangard pered lizom religiozno–filosofskoj mysli (Die russische Avantgarde im Angesicht der religiös–philosophischen Ideen), // Sarabjanow, D., Moskau 1998, S. 306–323; Kowtun, J., Die russische Avantgarde der 20er Jahre,

Briefe, Erinnerungen sowie Autobiographien damaliger Zeitgenossen tragen viel zum Verständnis der Problematik dieser Epoche bei. Zu nennen sind hier beispielsweise die Autobiographien Belys und Kandinskys, die autobiographischen Romane Petrow-Wodkins und seine Brief-, Vorlesungs- und Artikelentwürfe, die Briefwechsel zwischen Florenskij und Bulgakow, Larionow und Romanowitsch, Kandinsky und Franz Marc, die essayistischen Erinnerungen Makowskijs, Chodassewitschs und Romanowitschs über ihre Künstler-Kollegen sowie viele weitere persönliche Dokumente, die in dieser Arbeit verwendet werden.

Bisher völlig unbekannte Aspekte der russischen Kultur in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution vermittelt Nikitins Arbeit über die geheimen Gesellschaften der russischen Intelligenzia, eine Untersuchung, die sich auf erst heute der Forschung zugängliche, geheime Materialien des KGB stützt³³.

Das Studium und die Analyse all dieser Materialien trägt dazu bei, ein klareres Bild der damaligen Epoche in Russland zu gewinnen und ermöglicht ein neues, tieferes Verständnis der Entstehung und Entfaltung der symbolistischen Weltanschauung sowie der Bedeutung der „neuen religiösen Gesinnung“ für die Entwicklung der russischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die folgenden Fragen, die in dieser Untersuchung gestellt und beantwortet werden, bestimmen zugleich deren wissenschaftliche Innovation:

1. Die Frage, inwieweit die ästhetischen Theorien der russischen religiösen Denker Fedor Dostojewskij, Nikolaj Fedorow und Wladimir Solowjew für die Entstehung und Entwicklung der russischen symbolistischen Philosophie und der „neuen religiösen Gesinnung“ entscheidend waren, wird anhand einer systematischen Analyse dieser Theorien geklärt.

Bournemouth 1996; Schatskich, A., *Suprematism na jewropejskoj szene 1920ch godow* (Suprematismus in der europäischen Szene der 1920–er Jahre) // *Russkij awangard 1910–1920ch godow w jewropejskom kontekste* (Die russische Avantgarde der 1910–1920–er Jahre im europäischen Kontext), Moskau 2000, S. 125–132.

³³ Nikitin, A., *Mistiki, rosenkreuzery i tampliry w sowetskoj Rossii* (die Mystiker, Rosenkreuzer und Templer im sowjetischen Russland), Moskau 2000.

2. Die Untersuchung der ästhetischen Konzepte der literarischen Symbolisten Andrei Bely und Wjatscheslaw Ivanow erbrachte einige wesentliche gemeinsame Züge mit den Theorien der neuchristlichen Philosophen Nikolaj Berdjajew, Sergej Bulgakow und Pavel Florenskij.
3. Der Einfluss der deutschen Romantik und der ästhetischen Philosophie Schellings auf die symbolistischen Theorien und die „neue religiöse Gesinnung“ Russlands wird in dieser Arbeit erstmals nachgewiesen.
4. Durch die Analyse der ästhetischen Schriften der russischen spätsymbolistischen Künstler Wassily Kandinsky und Kusma Petrow-Wodkin sowie der Maler der Makowez-Vereinigung wird deren Verbindung mit den philosophisch-religiösen Ideen des theurgischen Symbolismus und der „neuen religiösen Gesinnung“ herausgearbeitet.
5. Als Leitideen der spätsymbolistischen Ästhetik stellten sich im Laufe dieser Untersuchung die Idee der „synthetischen Kunst“ sowie die Vorstellung von Kunst als „Lebensgestaltung“ heraus.
6. Die ästhetischen Theorien der sowjetischen Kunstwissenschaftler der 1920-er Jahren werden in ihrer Übereinstimmung mit der damaligen künstlerischen Praxis in Russland dargestellt.
7. Die Herausarbeitung der Wechselbeziehungen zwischen den spätsymbolistischen und avantgardistischen Kunstrichtungen in Russland der 1910–20er Jahre klärt die Gesamterscheinung der russischen Kunst dieser Epoche.

2 Die Voraussetzungen für Entstehung und Verbreitung der symbolistischen Weltanschauung in Russland

Die symbolistische Gesinnung entstand in Russland – wie auch in Westeuropa – als Reaktion auf die Dominanz des positivistisch-utilitaristischen Weltbildes, die rasche Verbreitung des Atheismus sowie die materialistisch-naturalistische Ausrichtung der Kunst. Russische Intellektuelle und Künstler schlossen sich zunächst den ästhetizistischen Tendenzen des westeuropäischen Symbolismus an, sehr bald glaubten sie jedoch in dieser zeitgenössischen Denk- und Kunstrichtung etwas völlig Neues und für die ganze Welt Entscheidendes zu entdecken. Aus einer ästhetischen bzw. künstlerischen Richtung, die auf die Erneuerung der Künste gezielt hatte, verwandelte sich der Symbolismus in den Theorien vieler russischer Denker in eine moderne, neue Utopie: Die Erneuerung der Künste sollte einen neuen Prozess in Gang setzen, der zur Verklärung der Welt führen würde³⁴.

In den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts entwickelten russische Literaten und Künstler zusammen mit religiösen Philosophen ihre symbolistischen Theorien, in denen sie das künstlerische Schaffen zur Fortsetzung der von Gott begonnenen Welterschöpfung erklärten. Demnach war der Künstler als Prophet und Schöpfer dazu berufen, der Menschheit den Weg in ein neues, vollkommenes Leben zu weisen. So sollte die künftige Kunst sich nicht länger mit der Erzeugung der bloßen Ideen zufrieden geben, sondern selbst zum Leben werden.

Diese Position der russischen Philosophen, Literaten und Künstler, die in ihrem Denken wie auch in ihrem Schaffen ästhetisch-künstlerische Probleme nicht von sozialen und politischen Angelegenheiten zu trennen vermochten, entstammte der russischen kulturellen Tradition, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte. Sie wurzelte in der geistigen Geschichte Westeuropas, insbesondere in der Romantik, von der sie entscheidend beeinflusst war.

Die historische Entwicklung Russlands, ihre politischen, sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Besonderheiten waren also die Voraussetzungen, die dann um die Jahrhundertwende die russische Variante des Symbolismus prägten und die besonde-

³⁴ vgl. Maslin, M. (Hg.), *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 2001, S. 404 ff.

re Bedeutung der symbolistischen Ideologie in Russland ausmachten. Diese Voraussetzungen sind das Thema des ersten Kapitels der vorliegenden Untersuchung.

2.1 Zur Besonderheit der historischen Entwicklung des Landes

2.1.1 Die Rolle und Bedeutung von Kunst und Kultur in der russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts

Das 19. Jahrhundert war in Russland durch ausgeprägte Widersprüche in der politischen, ökonomischen und sozialen Entwicklung gekennzeichnet³⁵. Die rückständige russische Gesellschaft basierte noch immer auf feudalen Verhältnissen mit autokratischer Regierung. Die Macht der Monarchie, der kein Parlament gegenüber stand, konnte nicht einmal durch Aufstände erschüttert werden. Die minimalen sozialen Reformen gingen allein vom Zaren aus und kamen in der Regel viel zu spät, so dass Russland in seiner Entwicklung gegenüber Westeuropa mindestens um ein Jahrhundert zurücklag. Diese Situation änderte sich auch nicht mit der Abschaffung der Leibeigenschaft im Jahre 1861, die Zar Alexander der Zweite als liberales Zeichen seiner Regierung durchgesetzt hatte, und die das bedeutendste und folgenreichste Ereignis des Jahrhunderts in Russland war. Selbst diese längst überfällige soziale Reorganisation brachte nicht die erhoffte Lösung der anstehenden Probleme. Die unüberlegte Regierungspolitik, die diese Reform begleitete, schuf stattdessen Voraussetzungen für eine noch tiefere wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise. Die Verzweiflung an der politischen und sozialen Lähmung des Landes war Ursache für die Entstehung vieler terroristischer Organisationen, deren Mitglieder – zum großen Teil junge, gebildete Leute aus guten Familien – sich für Gewalt entschieden als Kampfmittel für eine bessere Zukunft. 1881 gelang den Terroristen ein Attentat Zar Alexander II. Die sogenannte „schwarze Reaktion“ auf diesen politisch motivierten Mord prägte die darauffolgende Regierung, welche die russische Gesellschaft während der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts paralyisierte. Der Kurs der russischen Politik, in dieser Zeit gesteuert durch die konservative Haltung Pobedo-

³⁵ Siehe dazu: Klütschewskij, W., Russische Geschichte, Zürich 1945, Bd. 1/2; Platonow, S., Geschichte Russlands vom Beginn bis zur Jetztzeit, Leipzig 1927; Cross A. (Hg.), Russia under Western Eyes, London 1971; Stökl, G., Russische Geschichte von den Anfängen bis zur Neuzeit, Stuttgart 1973; Torke, J. (Hg.), Lexikon der Geschichte Russlands, München 1985; Berdjajew, N., Russkaja ideja (Russische Idee), Moskau 2002.

noszew, Prokurator des Heiligen Synods, raubte der Gesellschaft die wenigen Reste der gerade erst erlangten Freiheit und so jede Möglichkeit einer progressiven öffentlichen politischen Tätigkeit.

Die Intelligenzia zog sich infolgedessen auf eine intellektuelle Tätigkeit zurück als einzig mögliche konkrete Beschäftigung, die mit ihrer Menschenwürde vereinbar war³⁶. So wurden Künste und Wissenschaften Gegenstand heftiger theoretischer Diskussionen, in denen es jedoch stets um das weitere Schicksal Russlands ging.

Diese Zeit wurde der Beginn einer selbstständigen russischen Philosophie, die in alle kulturellen Bereiche ausstrahlte. Die enge Verbindung der russischen Kultur mit Philosophie zeigte sich zunächst in der Literatur. Ähnlich wie in anderen Ländern, etwa Deutschland oder Frankreich, boten auch in Russland die bedeutenden Schriftsteller eine geistige Orientierung für das entstehende nationale Bewusstsein. So gehören die Werke von Puschkin, Lermontow, Gogol, Turgenew, Tütschew und insbesondere von Dostojewskij und Tolstoj nicht nur zu den bedeutendsten geistigen Leistungen der Weltliteratur, sondern auch zu den wichtigsten philosophischen Überlegungen dieser Zeit.

Aus dem Streben der russischen Intellektuellen nach praktischer Betätigung im öffentlichen Bereich entstand das entsprechende Verlangen nach einer praktischen Umsetzung der Theorien. Es führte die russische Philosophie zur Verschmelzung mit der Kunst und Kultur, nahm ihr jedoch die theoretische Ausrichtung. Für ihre praktische Orientierung ist sie auch allgemein bekannt geworden. Es ging nicht um eine passive Weltschau, sondern um intensive Arbeit, welche eine rasche Reformierung des Staates und die damit verbundene Verbesserung des Lebens herbeiführen sollte. Mit dieser radikalen Forderung wollten die russischen Intellektuellen zugleich die ihnen aufgezwungene politische und soziale Ohnmacht bekämpfen.

So war es kein Zufall, dass gerade die Literatur eine wichtige Rolle erhielt: Die russischen Literaten, die im Ruf standen Freidenker zu sein, waren im zaristischen Russland wegen ihrer demokratischen Überzeugung ständigen Repressalien ausgesetzt. Genannt seien hier Schriftsteller und Dichter wie Radistschew, Puschkin, Lermontow,

³⁶ Berdjajew, N., *Russkaja ideja* (Russische Idee), S. 34 ff; Berlin I. *Russische Denker*, Frankfurt am Main 1981, S. 164ff.

tow, Herzen, Tschernyschewskij, Dostojewskij³⁷ und viele andere, die für ihren Patriotismus Gefängnis, Verbannung oder Zwangsarbeit ernteten.

Über die Zukunft des Landes waren sich die russischen Denker jedoch selten einig. Besonders kontrovers wurde über zwei mögliche Wege der weiteren Entwicklung Russlands diskutiert, nämlich den nach westeuropäischen und den nach altrussischen Vorbildern. Die Wurzeln dieser Kontroverse reichen bis zu den Reformen Peters des Großen zurück, welche die kulturelle Spaltung hervorriefen, deren Folgen für die russische Kultur bis heute nachwirken³⁸.

2.1.2 Der kulturelle Dualismus als Folge der Reformen Peters des Großen

Seit jeher nahm Russland innerhalb Europas eine Sonderstelle ein. Als Bastion zwischen islamischem Orient und christlichem Abendland hatte es keine mit Westeuropa vergleichbare Entwicklung, weder im Mittelalter noch während der Renaissance,

³⁷ Radistschew A.N. (1749–1802), russischer Philosoph und Schriftsteller, Begründer des sozialen Radikalismus in Russland. Für seine scharfe Kritik an der Autokratie und Leibeigenschaft in der russischen Gesellschaft unter der Regierung Katherina II, die er in seinem Buch „Die Reise von Petersburg nach Moskau“ (1790) anbrachte, wurde er als Rebell zum Tode verurteilt, das Todesurteil wurde später jedoch durch die Verbannung nach Sibirien ersetzt. Puschkin A. S. (1799–1836), berühmter russischer Dichter, wegen seiner liberalen politischen Ansichten und Verbindungen mit den Anführern des „Dekabristen“-Aufstandes war er am Hofe des Zaren Nikolaj I. äußerst unbeliebt, lebte überwiegend in der Verbannung auf seinen Landgütern und wurde dann in eine Affäre verwickelt, die mit einem Duell für ihn tödlich endete; Herzen A. I. (1812–1870), bedeutender russischer Schriftsteller und Philosoph, für seine liberalen Ansichten in Russland politisch verfolgt, lebte in Verbannung erst in der russischen Provinz, dann ab 1847, als er Russland für immer verließ, in Europa, wo er als Herausgeber der ersten russischen zensurfreien Zeitung „Kolokol“ (Glocke) (London, seit 1857) massiven Einfluss auf die russische Öffentlichkeit ausübte vor allen in der Sache der Bauernbefreiung; Lermontow M. Ju. (1814–1841), russischer Dichter, Nachfolger Puschkins, Autor des Romans „Held unserer Zeit“ und des romantischen Gedichtes „Dämon“, am Hofe galt er als politisch unzuverlässig, wurde in den Krieg in den Kaukasus berufen, wo er in Folge eines Duells starb; Tschernyschewskij N. G. (1828–1889), russischer Schriftsteller und politischer Philosoph, 1862 festgenommen für seine demokratische Ansichten, die er in den Zeitschriften „Sowremjennik“ (Zeitgenosse) und „Otjestschestwenyje Sapisky“ (Heimatliche Notizen) veröffentlichte, nach zweijährigem Aufenthalt in der Peter-Paul-Festung in St. Petersburg zu sieben Jahre Zwangsarbeit verurteilt und anschließend zu unbefristeter Strafansiedlung nach Sibirien gebracht.

³⁸ Berlin, I., Russische Denker, S. 167.

durchgemacht. Der abrupte Übergang ins Zeitalter der Aufklärung wurde um 1700 von Zar Peter dem Großen vollzogen. Er schämte sich der Rückständigkeit seines Landes und verschmähte alle einheimische Kultur. Er orientierte sich an den westeuropäischen Fortschritten und führte durch seine radikalen Reformen die Kultur Westeuropas in Russland ein.

Obwohl die Öffnung nach Europa bereits seit dem 15. Jahrhunderts angebahnt war, geschah sie unter Peter dem Großen äußerst gewaltsam. Geschwindigkeit und extreme Brutalität bei der Durchsetzung dieser Reform, die als „Revolution von Oben“ bezeichnet wird³⁹, führten zur kulturellen Spaltung der Gesellschaft, die binnen kurzem eine unüberbrückbare Kluft wurde: Während die breiten Volksmassen, vor allem die leibeigene Bauernschaft, mit ihren altrussischen kulturellen Bräuchen und tiefen religiösen Glauben von den neuen Tendenzen unberührt blieben, gerieten die übrigen Schichten der Gesellschaft in den Bann der europäischen Aufklärung. „Mit dieser Reform kam der für das Schicksal Russlands und des russischen Volkes so typische Dualismus, und zwar in einer in den westlichen Ländern unbekannt Dimension,“ schrieb Nikolai Berdjajew⁴⁰. Die europäische Bildung und Lebensart brachten den russischen Menschen in eine sonderbare Lage: Während sein Denken, seine Weltanschauung und seine Vorstellung von sich selbst europäisch waren, lebte er in einer an sich nicht-europäischen Welt⁴¹. Es dauerte lange, bis die „ökumenische Impfung“⁴², die die Russen mit dieser Reform bekommen hatten, ihre ersten positiven Resultate im selbstständigen philosophischen Denken oder in der Kunst brachte.

Es existierten also in Russland zwei Welten nebeneinander, eine alte Welt, die die ursprüngliche, altrussische Kultur verkörperte und im alten Glauben von den Fortschritten des modernen Lebens unberührt blieb, sowie eine neue Welt mit ihrer vom Westen entlehnten Kultur, die zwar teilweise angeeignet war, in mancher Hinsicht jedoch fremd blieb.

³⁹ Berdjajew, N., *Russkaja ideja* (Russische Idee), S.24 ff.

⁴⁰ ebd.

⁴¹ Um 1850 regierte der russische Zar über 60 Millionen Menschen, von denen 48 Millionen, also 4/5 der ganzen Bevölkerung, unfrei waren. Lediglich die übrigen 12 Millionen Russen waren frei – als selbstständige Bauern, Kosaken, Geistliche, Stadtbürger und Adelige. Siehe dazu: Pipes, R., *Russland vor der Revolution, Staat und Gesellschaft im Zarenreich*, München 1974, S. 158; Gutzwiller, P., *Russland in Europa die Zeit von 1850 bis 1910 // Ausstellungskatalog „Russische Malerei im 19. Jahrhundert“*, Zürich 1989, S. 22.

⁴² Saponow, P., *Russkaja filosofija* (Russische Philosophie), St. Petersburg 2000, S.25.

Die Europäisierung Russlands war also ein langer und komplizierter Prozess, an dessen Anfang im 18. Jahrhundert hauptsächlich die oberflächliche Nachahmung der Ideen der Aufklärung stand. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich daraus eigene philosophische Richtungen. Dabei waren die Traditionen der russischen Kultur und Orthodoxie nicht weniger relevant als die westeuropäischen Einflüsse. Diese Traditionen waren im 18. Jahrhundert aus dem gesellschaftlichen Leben fast restlos verbannt worden, jedoch nicht völlig verschwunden, sondern existierten parallel zur moderneren, vom Westen übernommenen Denkweise und beeinflussten sie. Aus dem Versuch, die Errungenschaften der westlichen Kultur religiös zu verarbeiten, bildete sich eine eigenständige religiöse Philosophie heraus.

Allerdings stellte das klassische rationale Weltbild, das im Westen als fest und unerschütterlich galt, für die gebildeten Russen nur *eine* mögliche Variante dar. So ist es nur folgerichtig, dass die russische Philosophie nicht *nur* dem abendländischen Muster folgte, weshalb ihr Umgang mit philosophischen Problemen einem klassisch gebildeten Philosophen oft fragwürdig erscheinen mag.

2.1.3 Die Slawophilen und die Westler. Die russische Idee

Das Besondere an der russischen Philosophie bestand darin, dass sie sich spätestens seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts weniger mit den universellen, typisch philosophischen Fragen beschäftigte, sondern dass sie Russland selbst zu ihrem Hauptproblem und Schlüsselthema erklärte. In ihrem „Streben nach Praxis“ hatten die russischen Intellektuellen versucht, mit Hilfe der westeuropäischen Philosophie die zahlreichen Probleme im eigenen Land zu betrachten und zu lösen, was aber an der Unzulänglichkeit dieser Theorien immer wieder scheiterte.

Allerdings kristallisierten sich in der Diskussion über die russischen Probleme zwei gegensätzliche Richtungen heraus⁴³. „Westler“ wurden die Vertreter der ersten Richtung genannt. Sie befürworteten den „europäischen Weg“ für die weitere Entwicklung Russlands und bewerteten die Reformen Peters des Großen positiv. Im Zentrum ihrer Reflexionen, von den Ideen der Aufklärung beeinflusst, standen in erster Linie Recht und Politik.

⁴³ Berdjajew, N., *Russkaja ideja (Russische Idee)*, S. 46ff; Goerdts, W., *Russische Philosophie*, Freiburg/München 1995, S. 262ff.

Die Slawophilen vertraten die entgegengesetzte Richtung. Sie schätzten nicht nur die Eigenart der russischen Kultur, sondern waren sogar von einer messianischen Rolle Russlands in der Weltgeschichte überzeugt. In der Frage der Umgestaltung der Gesellschaft spielte die Politik für sie keine bedeutende Rolle. Ihr Interesse galt vielmehr den Fragen der russischen orthodoxen Religion, in der sie die einzige hoffnungsfreudige Alternative zu dem „gottlosen“ Weg Westeuropas erblickten.

Man kann sagen, dass sich aus den Gedanken der Slawophilen später die neue russische religiöse Philosophie entwickelte. So wurden von wichtigen Vertretern der slawophilen Richtung, besonders von Kireewskij, Chomjakow und Achsakow⁴⁴, einige neue Begriffe gebildet. Chomjakows Begriff „Sobornost“, was etwa soviel bedeutet wie All-Einheit⁴⁵, wurde beispielsweise zu einem der Hauptbegriffe des religiös-philosophischen Systems Wl. Solowjews, das wiederum für die symbolistische Theoriebildung von entscheidender Bedeutung war.

Dabei waren die Werke der Slawophilen nie rein philosophischer Natur: Es handelte sich um eine Synthese aus Philosophie und allen übrigen Wissenschaften wie Geschichte, Theologie, Ökonomie, Ethik, Ästhetik, Philologie, Ethnologie, Geographie usw. Darüber hinaus wurden alle philosophischen Probleme in den Kontext der russischen orthodoxen Religion gestellt. Die slawophile Gesinnung wurde nicht nur Basis für die Entwicklung der eigenständigen russischen Philosophie, sondern sie spielte eine entscheidende Rolle bei der Vorbereitung der russischen religiösen und kulturellen Renaissance.

⁴⁴ Kirejewskij I. W. (1806–1856), Begründer der slawophilen Philosophie, Mitbegründer der Gruppe der „Jungen Archivare“ 1824 und der „Lubomudren“ 1824/25, Gründer der westeuropäisch orientierten Zeitschrift „Europeez“ (Europäer) 1831; Chomjakow A. S. (1804–1860), einer der bedeutenden Führer des Slawophilentums, Philosoph, Schriftsteller und Wissenschaftler, führte den Begriff „Sobornost“ in die russische religiöse Philosophie ein; Achsakow K. S. (1817–1860), bedeutender russischer Schriftsteller und Philosoph, Autor des slawophilen, historiosophischen Konzeptes „Land und Staat“.

⁴⁵ Mit der Idee der „Sobornost“ (Integrität, Ganzheit) verbanden die Gründer des Slawophilentums eine solche „integre Gesellschaft, in der die persönliche Freiheit mit den Eigenschaften der Individuen vereinigt wird [...], unter Bedingung der freiwilligen Unterordnung einzelner Personen den absoluten Werten und (unter Bedingung) ihres freien Schaffens, basierend auf der Liebe zur Ganzheit, zur Kirche, zum eigenen Volk, zum eigenen Staat.“ Siehe: Losskij, N., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 1991, S.40; vgl. Maslin, M., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 2001, S. 139.

Allerdings schufen die Slawophilen selbst weder eine reine Philosophie noch eine politische Partei. Vielmehr war es die Art ihrer Gesinnung, die bei vielen Intellektuellen, Wissenschaftlern und Künstlern Zustimmung und Unterstützung fand. Auf dem Nährboden dieser Gesinnung entwickelten sich die zwei bedeutenden Strömungen der russischen Renaissance – die russische neuchristliche Philosophie und der religiöse Symbolismus.

Während die „Westler“ als Vorbild Westeuropa favorisierten, rieten die Slawophilen ihren russischen Zeitgenossen, das altrussische geistige und kulturelle Erbe anzunehmen, das so lange brach lag.

Der Gegensatz zwischen Slawophilen und Westlern spiegelte sich in allen Bereichen der Kultur und trug viel zu ihrer Ambivalenz bei, woraus sich dann wiederum das Streben nach kultureller Einheit ergab.

2.1.4 Die symbolistische Ideologie und die Erneuerung der russischen Kultur

Die Auseinandersetzung mit der politischen und sozialen Realität des Lebens, mit den neuen Verhältnissen, die der sich rasch verbreitende Kapitalismus schuf, bestimmte seit der Abschaffung der Leibeigenschaft das kritische Denken der russischen Intelligenzia. Das machte sich seit den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts in allen Kulturbereichen bemerkbar: in der Philosophie als Positivismus, in den übrigen Wissenschaften als Materialismus und Utilitarismus und in den Künsten als kritischer Realismus.

Im Vergleich mit Westeuropa wurde der enorme Rückstand der russischen Gesellschaft insbesondere in Bezug auf die Rechte und Freiheit der Menschen überdeutlich. Die Intelligenzia reagierte, indem sie nach einem neuen Maßstab suchte, der den russischen Verhältnissen angemessen wäre und darüber hinaus die Besonderheit, ja Einmaligkeit der russischen Nation herausstellen sollte. Das beginnende Nationalbewusstsein führte zu einem neuen Blick auf die gegenwärtige wie auf die alte russische Kultur.

Die treibende Kraft in diesem Prozess der kulturellen Neuorientierung, der sprichwörtlichen russischen Renaissance, war die Unzufriedenheit russischer Intellektueller und Künstler der 80-er Jahre mit der sozialen und kulturellen Stagnation. Man erstrebte die Einheit und Eigenständigkeit der russischen Kultur, in der das westlich o-

orientierte Weltbild des Positivismus, Utilitarismus und Materialismus überwunden und so die geistige Befreiung erreicht werden sollte.

Da die russische Intelligenzia ihre politischen und sozialen Ansprüche im herrschenden autokratischen System nicht verwirklichen konnte, suchte sie die Lösung aller Widersprüche im geistigen bzw. spirituellen Bereich. Damit war die wichtige Idee der „Synthese der Wirklichkeit“ verbunden, in der der Gegensatz von Materie und Geist vereint werden sollte⁴⁶. Daraus resultierte ihre Vorstellung von der Kunst als „wichtigstem Faktor der Errettung der Menschheit“⁴⁷: Die kathartische Wirkung der Kunst auf den einzelnen Menschen würde die Gesellschaft als Ganze läutern, ihr Friede und Harmonie bringen. Diese Ideen der Aufklärung erfuhren in Russland eine typische Romantisierung insofern, als die Kunst als Mittel betrachtet wurde, mit dessen Hilfe „heute die Avantgarde der Menschheit gegen die sie umringenden Chimären des Todes kämpft.“⁴⁸

In der Tat hatte die Weltanschauung der deutschen Romantiker die russische Ästhetik des 19. Jahrhunderts stark beeinflusst. Vom kritischen Realismus der 60-er Jahre scheinbar besiegt, lebte die russische Romantik im Verborgenen, in der Tiefe des intellektuellen Lebens weiter, um sich dann in der Poesie von Afanasij Fet, der Prosa von Dostojewskij, den Bildern von Gey und Kramskoj und der Musik von Skrjabin wieder zu zeigen ebenso wie in der Ideologie der Volkstümpler oder der neuchristlichen Philosophie von Fedorow oder Wl. Solowjew.

Typisch für die russische Romantik war also ihre Verschmelzung mit den Ideen der Aufklärung, die dann insbesondere als Neuromantik um die Jahrhundertwende die geistige Renaissance Russlands inspirierte. Die Neuromantik fand wiederum ihren besonderen Ausdruck im Symbolismus, der als Alternative zum positivistischen Weltbild ein neues, ergänzendes Modell der Welt bot. Bei diesem Modell handelte es sich um eine Welt aus zwei verschiedenen Realitäten, eine Doppelwelt, die seit Platon und Plotin als dualistisch bezeichnet wird: Hinter der sichtbaren dinglichen Fassade verbarg sich eine unsichtbare spirituelle Realität. Das Verborgene offenbarte sich in Symbolen, die wahrzunehmen in der realen Welt nicht jedem vergönnt war: Insbesondere dem Geist des Künstlers war diese Wahrnehmung gegeben, die Zei-

⁴⁶ vgl. Nechludowa, M., Tradiziji i nowatorstwo w russkom iskusstwe konca XIX – natschala XX weka (Die Traditionen und die Innovation in der russischen Kunst des Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Moskau 1991, S. 24.

⁴⁷ vgl. Bely, A., Maska (Die Maske) // Arabesken, Moskau 1911, S. 245.

⁴⁸ Ebd. S. 248.

chen des Absoluten zu erkennen und damit die Brücke zu schlagen zwischen den beiden Welten, um so den Gegensatz aufzuheben, der alle Disharmonie des Lebens verursachte. Infolgedessen sah man die Kunst als geeignetes Terrain an, wo die Experimente stattfinden könnten und sollten, die der Vervollkommnung des Lebens bzw. des Menschen dienen⁴⁹.

Der Symbolismus an sich war bekanntlich keine spezifisch russische Erfindung, sondern eine westeuropäische Kunstrichtung, die hauptsächlich auf die Erneuerung der Künste zielte, eine Gesinnung, die sich unter anderem darin äußerte, dass ihre Vertreter der „hässlichen, chaotischen“ Realität den Rücken kehrten und in eine künstlich, bzw. künstlerisch geschaffene Welt der Schönheit flohen⁵⁰.

Diese Gesinnung übernahmen Ende der 80-er Jahre des 19. Jahrhunderts zunächst auch die russischen Literaten und Künstler, die in der früheren symbolistischen Phase stark vom Ästhetizismus des französischen Symbolismus beeinflusst waren. So spielte das ästhetische Moment, das in der vom kritischen Realismus geprägten russischen Kunst bewusst negiert wurde, in der ersten symbolistischen Phase eine ungewöhnlich große Rolle. Sehr bald verschob sich jedoch der Schwerpunkt von der künstlerischen Ästhetik zur ästhetischen Philosophie. So ging es in der zweiten Phase hauptsächlich um die Erörterung der ethischen Fragen: Gegenstand der Diskussionen war das künstlerische Schaffen an sich und zwar in seiner Eigenschaft als „Theurgie“, als Akt der (Welt- bzw. Lebens-) Schöpfung. Dadurch wurde eine Verbindung hergestellt zwischen der symbolistischen Ideologie und der russischen neuchristlichen Philosophie.

Die Eigenart des russischen Symbolismus, der zu Recht als religiöser Symbolismus bezeichnet wird, besteht darin, dass seine Wurzeln sowohl in der ästhetischen Tradition Westeuropas liegen, als auch in der Tradition der russischen religiösen Philosophie, die er auch weiterführte.

⁴⁹. Einige wichtige Impulse gingen von zeitgenössischen philosophischen Richtungen aus wie der deutsche Neukantianismus, in dem eine klare Umorientierung der Gesinnung von der Wissenschaft zu ihrem Antipoden – Kunst – stattfand, oder dem französischen Personalismus, in dem die ästhetische Vervollkommnung des Menschen in den Vordergrund trat.

⁵⁰. vgl. Hofstätter, H., Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1973, S. 13ff.

2.2 Die Anfänge der symbolistischen Weltanschauung in Russland

2.2.1 Der literarischer Symbolismus und der Beginn der symbolistischen Theoriebildung

Der Symbolismus machte sich in Russland gegen Ende des 19. Jahrhundert zuerst in den Künsten – Literatur, Musik, Theater und Malerei – bemerkbar. Im Unterschied zu Künstlern anderer Gattungen, die eher intuitiv vorgingen, nahmen die Literaten die neue Weltanschauung von Anfang an ganz bewusst auf: Sahen sie anfangs im Symbolismus lediglich die Möglichkeit zur Erneuerung ihrer Kunst, so erkannten sie bald dessen potentielle Bedeutung für eine wahrhafte Welterneuerung. Mit ihrer symbolistischen Ideologie setzten sie letztlich das Ziel, die kulturelle und religiöse Erneuerung Russlands, ja der ganzen Welt zu erreichen.

Die Geschichte des russischen Symbolismus begann also in der Literatur. Die Malerei spielte eine ebenso wichtige Rolle und zwar einerseits als bedeutende Inspirationsquelle für die symbolistischen Dichter, andererseits als Kunstgattung, die sich für die Tradierung der wichtigsten Ideen des russischen religiösen Symbolismus einsetzte, als dieser in der Literatur nach 1910 den Angriffen der Avantgarde nicht mehr standhalten konnte. Die letzten Theorien des russischen Symbolismus entstanden Ende der 20-er Jahre im Kreise der bildenden Künstler, die sich in der späten Phase auch dem Schreiben zuwandten: Ähnlich wie die anderen Aktivisten der Avantgarde verkündeten sie in ihren Manifesten ihre Ansichten zu Problemen der Gegenwart. Bis dahin hatten die Maler Mittel ihrer eigenen Kunstgattung genutzt, um die Ergebnisse ihrer Auseinandersetzung mit der neuen Weltanschauung auszudrücken. Der intensive Gedankenaustausch mit Literaten und anderen Intellektuellen führte sie zu den aktuellen Themen der Philosophie und Religion, die sie in ihrer Kunst sowie später auch in ihren eigenen Theorien verarbeiteten.

Im Gegensatz zu den Malern, die sich erst seit Anfang der 20-er Jahre auch schriftlich zu äußern begannen, wurden die symbolistischen Dichter und Schriftsteller von Anfang an nicht müde ihr kulturelles Anliegen darzulegen. Es liegt nicht zuletzt an der guten Quellenlage, dass der Symbolismus in der Literatur seit langem ein bevor-

zugtes Objekt der Forschung ist. Aus zahlreichen Untersuchungen resultiert eine klare und kontinuierliche Geschichte der symbolistischen Literatur⁵¹.

Zwei Generationen von Schriftstellern waren an der Entwicklung der symbolistischen Literatur beteiligt. In den 80-er Jahren hatten Dmitrij Mereschkowskij, Sinaida Gippius, Walerij Brjussow und andere – als die „Älteren“ – das symbolistische Weltbild in die Literatur eingeführt. Die „Jüngeren“ wie Andrej Bely, Alexander Block oder Wjatscheslaw Ivanow wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts die ersten Theoretiker und Apologeten des Symbolismus als einer neuen wegweisenden Ideologie.

Die individualistische Ausrichtung der „älteren Symbolisten“ war vom starken Einfluss der Ideen Kants, Schopenhauers und besonders Nietzsches geprägt ebenso wie von den Werken der westlichen Neuromantiker und Symbolisten wie Wagner, Poe, Baudelaire und anderer. Dieser Individualismus brachte ihnen den Vorwurf der „Dekadenz“, der seit dieser Zeit von der linken Kritik so gerne und auch so lange für alle neuen Kunst- und Kulturerscheinungen benutzt wurde, die mit ihren „demokratischen“ Idealen nicht übereinstimmten.

Zwei Strömungen sind als die ersten Erscheinungen der russischen Variante des Symbolismus bereits in seiner ersten Phase festzustellen: zum Einen die mystisch-religiöse Gesinnung, die von Dmitrij Mereschkowskij, Sinaida Gippius und Wassilij Rosanow vertreten und verbreitet wurde, und zum Anderen die von Walerij Brüssow propagierte rein künstlerische Strömung, in der es buchstäblich um eine neue dichterische, bzw. künstlerische Sprache des Symbolismus ging. Diese beiden Richtungen waren wichtig für die weitere Entwicklung der symbolistischen Literatur sowie für die symbolistische Orientierung anderer Kunstgattungen und für die Entstehung der eigenen symbolistischen Theorien⁵².

Die zweite, „jüngere“ Generation der Symbolisten emanzipierte sich zu Beginn des Jahrhunderts von der „älteren“, ohne jedoch deren Ansichten alle aufzugeben. Um 1902–03 erschienen sie als unabhängige Formation mit eigenem ideologischem Programm, in dem der Unterschied zur Weltanschauung ihrer Mentoren sichtbar wurde: Sie verkündeten die „Krisis des Individualismus“. Darüber hinaus lehnten sie die

⁵¹ Über die Entwicklung des Symbolismus in der russischen Literatur siehe: Pyman, A., *Istorija russkogo simwolisma* (Geschichte des russischen Symbolismus), Moskau 2000; Ellis, *Russkije simwolyisty* (Die russischen Symbolisten), Moskau 1998, weiter wie Anm. 26–29.

⁵² vgl. Russakowa, A., *Simwolism w russkoj schiwopisi* (Symbolismus in der russischen Malerei), Moskau 1995, S. 11ff.

pessimistische Weltanschauung der „älteren“ Generation ab und knüpften so an die optimistische, lebensbejahende Tradition der russischen Romantik an.

Diese Phase des Symbolismus ist durch eine Hinwendung zu den Problemen der Überwindung der Weltkrise gekennzeichnet. Die ersten symbolistischen Theorien wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Dichtern und Schriftstellern entwickelt, die ganz im Geiste der romantischen Tradition in der Kunst bzw. im Schöpfertum das Mittel zur Vervollkommnung der Welt sahen. Damit führten sie den Symbolismus über die Grenzen der Literatur und Künste hinaus.

Da sie selbst Dichter waren, bot ihr literarisches Werk die beste Möglichkeit, ihre ästhetischen Vorstellungen zu verwirklichen, die sie dann in ihren theoretischen Arbeiten zum Ausdruck brachten. Auch die anderen Künste – Musik, Theater, Malerei oder Skulptur – waren wichtige Inspirationsquellen, sowohl für ihr eigenes künstlerisches Schaffen als auch für ihre theoretisch-ästhetischen Werke.

Wichtigstes Thema der symbolistischen Ästhetik war also das künstlerische Schaffen als Schöpfungsakt. Die Vorstellungen der Romantiker vom Künstler als Prophet und Priester erweiterten sich dahin, dass allein dem Künstler zugetraut wurde, die Realität zu verändern, ja sogar sie neu zu erschaffen. So mündeten sie in die Theurgie, welche – in den neuen symbolistischen Theorien – den Künstler auf die Stufe eines Schöpfers erhob.

Die Idee der Theurgie geht in Russland auf Wl. Solowjew zurück, der die Entwicklung der theurgischen Tradition in der abendländischen Philosophie von den Gnostikern und Neuplatonikern bis zu den deutschen Romantikern verfolgte. Von Letzteren übernahm er die Überzeugung, dass es möglich sei, das Christentum mit der Theurgie zu verbinden. Eine christliche Theurgie sollte die Welt durch spirituelle Schönheit verklären und so das absolute Ideal – den Gottmenschen – im realen Leben verwirklichen.

Der Künstler-Theurg, dem Einblick in die höhere Welt gewährt wurde, war für Solowjew in erster Linie ein Schaffender, dazu bestimmt, die von Gott begonnene Welterschöpfung zu beenden – das Chaos zu ordnen und dadurch Natur und Menschheit zu vervollkommen. Notwendigerweise musste in diesem Prozess sein eigenes Leben zur Kunst werden, was mit hohem sittlichem Anspruch verbunden war.

Die Vereinigung, ja Gleichsetzung von Kunst und Religion wird im Begriff der Theurgie bei Solowjew und seinen Nachfolgern vollzogen. So definierte N. Berdjajew in seinem Werk „Der Sinn des Schöpfertums“ das Künstlertum als Religion:

„Die kreative Erfahrung ist eine besondere religiöse Erfahrung bzw. ein besonderer Weg; die schöpferische Ekstase ist die Erschütterung des ganzen Wesens des Menschen, ein Ausgang in die andere Welt [...] Das künstlerische Schaffen ist genauso religiös, wie das Gebet“⁵³. Diese Definition reflektiert die Weltanschauung und das Leben vieler symbolistischer Denker und Künstler, die die Erneuerung des Lebens mittels Kunst predigten.

2.2.2 Die zwei „Formationen“ der russischen Renaissance und die Hinwendung zur Religion

Die Gleichsetzung von Kunst und Religion ist Ausdruck der verstärkten Hinwendung zur Religion in dieser Epoche des Wiederaufblühens der Romantik, mit ihrer Suche nach einer Erneuerung der Kirche sowie einer Neubewertung ihrer gesellschaftlichen Rolle. Es entstand eine Philosophie der „neuen religiösen Gesinnung“, jene selbstständige Denkrichtung, die als „originelle Schöpfung des russischen Geistes“⁵⁴ ebenfalls zu den wichtigsten Quellen der russischen Renaissance gehört. Die neuchristliche Philosophie – nicht mit der offiziellen Theologie gleichzusetzen –, beeinflusste Literatur und Künste und dadurch die Entwicklung der ästhetischen Theorien des Symbolismus wie auch ihre religiöse Ausrichtung.

Symbolismus und neuchristliche Philosophie sind die beiden wichtigsten „Formationen“ der russischen Renaissance, auf die Sergej Lewizkij in seinem Werk „Essays über die Geschichte der russischen Philosophie“ hinweist. Die eine Formation stammt aus der Literatur und Literaturkritik, die andere aus der Philosophie. Wl. Solowjew gilt als geistiger Vater und Verkünder beider Richtungen⁵⁵.

Literaten wie Mereschkowskij, Rosanow oder Andrej Bely kamen eher intuitiv auf die Idee der religiösen Erneuerung, nämlich durch ihre eigene Kunst. Ihr religiöses Interesse war „durch das Prisma der Ästhetik gebrochen“⁵⁶, wie Lewizkij formuliert.

⁵³ Berdjajew, N., *Smysl twortschestwa (Sinn des Schöpfungstums)* // Berdjajew, N., Moskau 1994, Bd. 1, S. 122.

⁵⁴ Berdjajew, N., *Russkaja ideja (Russische Idee)*, S. 313.

⁵⁵ vgl. Lewizkij, S., *Otscherky po istorii russkoj filosofii (Essays über die Geschichte der russischen Philosophie)*, Moskau 1996, Bd. 2, S. 255.

⁵⁶ ebd.

Philosophen wie Sergej Bulgakow, Pavel Florenskij oder Nikolaj Berdjajew, die zur anderen Formation gehörten, entnahmen einige ihrer wichtigen Themen der Lehre der orthodoxen Kirche, die sie durch das neuplatonische und mystische Erbe zu erweitern suchten. In dieser Hinsicht waren besonders die eschatologischen Vorstellungen von Belang, die die Ausrichtung der russischen neuchristlichen Philosophie entscheidend beeinflusst hatten.

Die Denker beider Formationen sahen sich als Erben der ganzen Weltkultur, nicht einer bestimmten lokalen Strömung: Während die symbolistischen Literaten in den höchsten Errungenschaften der Weltkultur nach den Symbolen suchten, die in den Werken großer Künstler stets zu finden sind, vermochten die „Menschen der ‚neuen religiösen Gesinnung‘ ihre Religion mit dem Sinn der Weltgeschichte zu verbinden, d. h. die Weltkultur religiös einzuweihen“⁵⁷.

Die orthodox-religiöse Ausrichtung dieses Denkens weist wiederum auf deren slavophile Orientierung hin, welche sich gleichermaßen in einem verstärkten Interesse am russischen kulturellen Erbe zeigte. Denn erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Bedeutung von Schriftstellern wie Fedor Tjutschew, Afanasij Fetts, Nikolaj Gogol und Fedor Dostojewskij oder Malern wie Alexander Ivanow erkannt, die in ihren Werken globale Probleme thematisierten, welche ihre Aktualität bis heute nicht eingebüßt haben: die Probleme des Individuums in seinem Verhältnis zur Welt, das Schicksal des Menschen und seiner Kultur.

Die gleichen philosophischen Ideen und Systeme, die für die Romantiker von Bedeutung waren, spielten in der Entwicklung des Symbolismus als des Erben der Romantik eine große Rolle. Das zeigt sich an der Begeisterung für Platon, Plotin und die Pythagoreer, Kant, Fichte, Hegel und Schelling. Darüber hinaus waren Denker wie Schopenhauer, Nietzsche oder Bergson einflussreich, die sich ihrerseits mit der Romantik auseinandergesetzt und ihre eigenen Schlüsse daraus gezogen hatten.

Besonders Nietzsche wirkte auf die Intellektuellen und Künstler der Jahrhundertwende, so dass N. Berdjajew hier vom stärksten westlichen Einfluss auf die russische Renaissance sprach⁵⁸. Es war wiederum das religiöse Moment, das in Nietzsches Philosophie für die russischen Denker von besonderem Interesse war: In Nietzsche sahen sie hauptsächlich den Mystiker und Propheten bzw. den Verkünder einer neuen Kultur und einer neuen Religion. Für die russischen Symbolisten war er wie eine

⁵⁷ Senkowskij, W., *Istorija ruskogo filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S.730.

⁵⁸ Berdjajew, N., *Russkaja Ideja* (Russische Idee), S. 224ff.

verwandte Seele, mit dem gleichen Gespür für die Krise der modernen Welt, die sie selbst bewegte⁵⁹. Was sie besonders faszinierte, waren Nietzsches lebensbejahende Zukunftsorientierung, seine Hoffnung, die er in den von ihm propagierten neuen Menschen setzte, der den hoffnungslos verdorbenen alten Menschen ersetzen und die Welt erneuern würde⁶⁰. Nietzsches Optimismus im Hinblick auf das menschliche Dasein – „memento vivere“ oder „amor fati“ – worauf seine Verehrung des Lebens basierte, bestätigte die russischen Neuromantiker und Symbolisten in ihrem Vertrauen, „alles unter dem Himmel“ neu erschaffen zu können. Wie Nietzsche verstanden sie die Kunst als verklärende Kraft, die, vom intuitiven Erkennen der Welt ausgehend, die Symbole erschafft, die als Mittel zur Erneuerung notwendig sind. Darüber hinaus bewunderten sie seine Fähigkeit zur Synthese bzw. seine Gabe, „beinah alle philosophischen, ästhetischen und künstlerischen Schulen zu assimilieren“⁶¹.

Aber Nietzsche verkörperte für sie auch die Tragödie des Künstlertums, nämlich die Existenz im Spannungsverhältnis zwischen irdischem Dasein und künstlerischem Schaffen, was zur Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben führte, die manche Symbolisten in den Wahnsinn trieb.

Zu den wenigen russischen Intellektuellen dieser Zeit, die hinsichtlich Nietzsches Wirkung nicht in Euphorie verfielen, gehörten Nikolaj Fedorow und Wl. Solowjew. Sie sahen vielmehr die Gefahr, die von einer solchen Weltanschauung ausging, und warnten ihre Mitmenschen davor⁶².

Interessanterweise war Wl. Solowjew zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Einzige, dessen Einfluss auf die russische Kultur den von Nietzsche überragte. Mit seinem facettenreichen Werk als Dichter, Philosoph und Mystiker wirkte er stark auf die zeitgenössische Dichtkunst ebenso wie auf die Philosophie der „neuen religiösen Gesinnung“. Es war die anti-säkulare Haltung Wl. Solowjews und die damit verbundene mystisch-religiöse Orientierung seines Werkes bzw. seines Denkens, das eine besondere Wirkung auf seine Zeitgenossen ausübte. Wie für Solowjew war auch für seine Nachfolger eine neue, künftige Kultur außerhalb des Christentums undenkbar. Für

⁵⁹. Andrej Bely verstand Nietzsche weniger als einen Philosophen, Wissenschaftler oder Poeten, vielmehr jedoch als einen Symbolisten.

⁶⁰. Der zeitgenössische Weg der Theosophie, der die Evolution bzw. die Verklärung des Menschen als Ziel vor sich hatte, stimmte in vielen Hinsichten mit dem Weg der Entwicklung des höheren Bewusstseins des Menschen aus „Also sprach Zarathustra“ überein.

⁶¹. Bely, A, Friedrich Nietzsche // Arabeski (Arabesken) // Bely, A., Moskau 1994, Bd.2, S.72.

⁶². Siehe dazu: Bely, A., Wladimir Solowjew // Bely, A., Arabesken, Moskau 1994, Bd.2, S.355.

sie besaß das Christentum die kreative Energie, die Welt zu verklären sowie die neue Religion des Gottmenschentums zu sein.

Erst nach dem Tod Solowjews im Jahre 1900 wurden die Symbolisten auf seine wichtigsten Ideen aufmerksam. Eine große Rolle spielte dabei die ähnliche Geisteshaltung Dm. Mereschkowskij, der als Anführer der „älteren“ Symbolisten auch seine „jüngeren“ Kollegen sowie die übrigen Intellektuellen unermüdlich auf die geistigen Grundlagen, d. h. auf die „neue religiöse Gesinnung“ hinwies, die mit Solowjews Werk eng verbunden war. In diesem Werk fanden die Symbolisten Gedanken, an denen sie ihr praktisches Handeln orientierten. Sie überwand bald ihre ästhetizistische Phase, um sich dann auf neue, geistige Ziele und Aufgaben zu konzentrieren.

2.3 Die geistigen Vorläufer der symbolistischen Gesinnung

Das Aufkommen des Symbolismus in Russland war durch die kulturelle romantische Strömung des 19. Jahrhunderts vorbereitet. Dabei wuchs die russische romantische Tradition im Großen und Ganzen auf dem Nährboden der deutschen romantischen Weltanschauung. Bedeutende Schriftsteller wie Schukowskij, Gogol oder Turgenew sowie Philosophen wie die ersten russischen Idealisten „Lubo-mudry“ (Philosophen)⁶³ oder die Slawophilen standen unter dem starken Einfluss der deutschen Romantik. Nach den napoleonischen Kriegen reduzierte sich der starke französische Einfluss auf die russische Gesellschaft. Die Intellektuellen wandten sich nun der „neuen Wahrheit“ zu, die aus Deutschland kam, den Werken Goethes und Schillers, den Ideen Schleiermachers oder Schellings, die von Romantik und Mystik geprägt waren.

Gleichzeitig entwickelte sich jedoch das russische Nationalbewusstsein, von tiefer Religiosität geprägt, das den Boden der „neuen religiösen Gesinnung“ bildete. So wuchs langsam in den Werken von Gogol und Aksakow, Dostojewskij und Wl. Solowjew die neue mystisch-religiöse Tradition, die allmählich ein neues Weltbild

⁶³ Das Wort „Lubo-mudrije“ ist die buchstäbliche Übersetzung von „Philo-Sophia“ Dieser Terminus wurde im 19. Jahrhundert eingeführt, mit dem Zweck die „wahre Philosophie“ scharf von der französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts abzutrennen. Siehe dazu: Maslin, M., (Hg.), Istorija russkoj filosofii (Geschichte der russischen Philosophie), S. 117.

formte. Im Werk Dostojewskijs erreichte diese Tradition – die „russische Idee“ – ihren Höhepunkt, um dann in den eifrigen religiösen „Predigten“ der russischen Symbolisten wieder aufgenommen zu werden.

2.3.1 Die deutschen Romantiker und die mystische Tradition

Die Abkehr von der naturalistisch-positivistischen Ideologie war der Weltanschauung der Romantik und der symbolistischen Gesinnung gemein. Diese gemeinsame Geisteshaltung der Gesellschaft beider Epochen fand in der jeweiligen Kultur ihre Entsprechung. Es entstand eine neue Empfindung – die mystische Empfindung. Sie lässt sich als Sehnsucht nach dem Göttlichen erklären, als Gefühl der Anwesenheit des Unendlichen im Endlichen.

Diese mystische Empfindung wurzelte in der mystischen Tradition des Mittelalters, einer von Romantikern wie Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder⁶⁴ neuentdeckten Epoche, die sie als Goldenes Zeitalter der Spiritualität und Religion interpretierten. Für sie war das Mittelalter eine *echtchristliche* Zeit, in der ganz Europa noch ein einheitliches christliches Land gewesen war. Der Untergang dieser glückseligen Zeit hatte ins Chaos geführt, ein Chaos, das jedoch den Keim der neuen Religion enthielt, die für eine Neuordnung notwendig war.

Von den deutschen Romantikern stammte die Idee, dass sich innerhalb einer neuen universalen Religion eine neue universale Kultur entwickeln würde, die die Menschheit wieder vereinen und dadurch erretten sollte. Diese Idee griffen die russischen Neuromantiker bzw. Symbolisten auf, und zwar in der radikalen Ausprägung eines starken missionarischen Bewusstseins bezüglich der Verbreitung der russischen Orthodoxie. Denn die Kulturschaffenden der romantisch-symbolistischen Ära in Russland – von den Slawophilen bis zu den Symbolisten – waren in einer ähnlichen Situation wie die deutschen Intellektuellen ein Jahrhundert zuvor: Sie wollten nicht nur dem eigenen Land, sondern der ganzen europäischen Kultur aus der Krise helfen, wozu die Idee der geistigen Erneuerung der Menschheit durch die Wiedergeburt der Religion dienen sollte.

⁶⁴ Ludwig Tieck (1773–1853) und Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) entdeckten auf Wanderungen durch Deutschland die Kunst des Mittelalters, die sie in ihrem Buch „Phantasien über die Kunst“ verherrlichten.

Die mittelalterliche mystisch-esoterische Tradition war eine bedeutende Inspirationsquelle, nicht nur für die deutschen Romantiker, die sie hauptsächlich über Tieck und Novalis kennen gelernt hatten, sondern auch für die Vertreter der russischen romantischen Strömung⁶⁵. Ähnlich wie die Frühromantiker Tieck, Novalis, Schelling und die Brüder Schlegel fühlten sich auch die russischen symbolistischen Dichter und Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ von dem deutschen Mystiker des 16./17. Jahrhunderts, **Jakob Böhme**, angezogen. Seiner Lehre in der Tradition des Neuplatonismus und der mittelalterlichen Mystik lag eine pantheistische Weltanschauung zugrunde. Für Böhme bildete die Welt bzw. das Universum eine organische Einheit mit Gott, einen lebendigen, beseelten Organismus in dem alles – sogar die Gegensätze – in einem inneren Zusammenhang standen. Dieses kosmologische System basiert auf der Idee, dass alles in der Welt – selbst Gott – sich durch seinen Gegensatz offenbaren kann. So ist Gott an sich ein „Ungrund“, ein „Nichts“, in dem ein „Sehnen“ enthalten ist, welches er – als das „Nichts“ – finden muss, um als „Alles“ zu erscheinen. Die Dreieinigkeit Gottes wiederholt sich in der Welt der Engel, in der Natur und im Menschen, so dass die verklärten Züge des Natürlichen und des Menschlichen zu Attributen Gottes werden. Das Gute und das Böse sind nebeneinander beide in Gott existent, jedenfalls der Möglichkeit nach: So kann sich die Menschenseele zwischen dem „Reich des Guten“ und dem „Reich des Bösen“ frei entscheiden. Dabei ist das Reich Gottes in den Dingen bereits anwesend, wenn auch unsichtbar: Der Mensch muss nur die Augen öffnen, dann kann er Gott überall entdecken. Allein die Hinwendung zum Bösen führt dazu, dass der Mensch niedrig wird und vergeht.

Der mystische Glaube Jakob Böhmes und sein poetisches Naturgefühl beeinflussten auch **Goethe**, den die russischen Symbolisten als Vorkämpfer der symbolistischen Weltanschauung⁶⁶ betrachteten. In Goethe sahen sie den ersten Künstler, der die Grundlagen der symbolistischen Kunst erarbeitet und in seinem eigenen Werk die Brücke zwischen Kunst und Natur sowie zwischen Mystik und Kunst geschlagen hatte⁶⁷. Goethes Auffassung vom künstlerischen Schaffen als Verbindung religiöser

⁶⁵ Turtchin, W., Die Epoche der Romantik in Russland, Moskau 1981, S. 9ff.

⁶⁶ vgl. Schirmunskij, W., Goethe w russkoj literature (Goethe in der russischen Literatur), Leningrad 1982, S. 8–30, 448–467.

⁶⁷ vgl. Mereschkowskij, Dm., O pritschinach upadka i o nowych tetschenijach sowremennoj russkoj literatury (Über die Ursachen des Verfalls und die neuen Strömungen der russischen Literatur), S. 13–14; Bely, A., Problema kulturny (Problem der Kultur) // Bely, A., Symbolismus, Moskau 1994, Bd.1, S. 47, 52, 262.

Meditation mit ästhetischer Naturanschauung bildete eine wichtige Grundlage seiner Ästhetik.

In seinen ästhetischen Schriften entwickelte Goethe eine Art Symbollehre, der das neuplatonische Weltbild zugrunde lag, wonach alle Erscheinungen dieser Welt nichts anderes als Spiegelungen einer Ideenwelt sind⁶⁸. So haben Naturerscheinungen nur dann einen Sinn, wenn der Abglanz des Absoluten – manifestiert in der Schönheit – auf ihnen liegt. Dieses Absolute sichtbar zu machen, ist nach Goethe höchste Aufgabe der Kunst. Um die hinter den Erscheinungen liegenden Ideen zu zeigen, bedarf der Künstler der Symbole, die das Allgemeine, Unendliche repräsentieren und die Goethe als „lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ bezeichnete⁶⁹. Um die Wirklichkeit in ihrer Ganzheit und Fülle darstellen zu können, muss der Künstler als erstes ein feines Naturgefühl entwickeln, so dass sein Schaffen zu einer Art kontemplativer Weltbetrachtung wird.

Die mystische Naturauffassung wandelte sich in der Romantik zu einer neuen Philosophie. Besonders Schelling, der auf die russische Kultur einen so großen Einfluss hatte, stand dem mystischen Pantheismus von Jakob Böhme und Goethe nahe. Kein deutscher Philosoph spielte für die Entwicklung des russischen philosophischen Denkens eine größere Rolle als **Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854)**. Er galt im Russland des 19. Jahrhunderts als der bedeutendste Philosoph schlechthin. Als „Kolumbus des 19. Jahrhunderts“ stand er in Russland in höherem Ansehen als Fichte, Schleiermacher, A. Schlegel, sogar als Kant. Viele russische Forscher behaupten, dass sein Einfluss auf die russische Philosophie größer war als auf die deutsche⁷⁰. So schrieb ein Zeitgenosse: „Napoleon, Byron und Schelling sind die Vertreter unseres Jahrhunderts. Sie werden den nächsten Generationen sein Geheimnis verraten“⁷¹. Nach Wassilij Senkowskij's Meinung hörte das „Schellingianertum“ [gemeint ist der Einfluss Schellings⁷²] in Russland nie auf, sondern setzte sich

⁶⁸ vgl. Nida-Rümelin / Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1998, S. 308–310.

⁶⁹ Goethe, Maximen und Reflexionen, München 1988.

⁷⁰ Gulyga, A., *Filosofskoje nasledije Schellinga (Der philosophische Nachlass Schellings)* // Schelling, *Sotschinenija w dwuch tomach (Gesammelte Werke in zwei Bänden)*, Moskau 1987, Bd. 1, S.35ff.

⁷¹ zit. nach: Allenow, M., A.A. Iwanow, Moskau 1980, S.100.

⁷² Anmerkung der Autorin

im Werk Wl. Solowjews fort, mit dem die eigenständige russische Philosophie begann⁷³.

Schellings Naturphilosophie, in der auch Goethe die Bestätigung seiner Welt- und Naturauffassung sah, erwuchs aus seinen Plänen für ein Epos über das ganze Universum⁷⁴. Er vertrat die Auffassung, dass die Natur nichts Falsches und nur die Wahrheit enthalte. So empfand er sie auf mystische Art als Religion. In den Formen und Bildern der Natur – also in symbolischer Sprache – offenbarte sich ihm die ganze Wahrheit:

„Seit ich gekommen bin ins Klare,
Die Materie sei das einzig Wahre,
Unser aller Schutz und Rafter,
Aller Dinge rechter Vater,
Alles Denkens Element,
Alles Wissens Anfang und End.“⁷⁵

In den „Briefen über das Studium der Natur“ verglich Alexander Herzen, ein bedeutender russischer Intellektueller den „denkenden Dichter“ Goethe mit dem „dichten- den Denker“ Schelling: wie Goethe, der die philosophische Spekulation mit der empirischen Naturwissenschaft vereinte, führte auch Schelling die Philosophie zur Natur, welche er als die notwendige Ergänzung, als Spiegel der Philosophie betrachtete⁷⁶. Für Herzen gehörte Schelling „zu jenen Riesen und künstlerischen Naturen, die unmittelbar, instinktiv, inspiriert die Wahrheit ergreifen.“⁷⁷

Seiner Naturphilosophie stellte Schelling später als „die andere notwendige Grundwissenschaft der Philosophie“⁷⁸ eine Transzendentalphilosophie gegenüber. Es handelt sich dabei um zwei selbstständige, von der Begründung her entgegengesetzte Wissenschaften: während die Naturphilosophie das Ideale vom Realen ableitet, geht die Transzendentalphilosophie von der Priorität eines objektiven, geistigen Prinzips aus, d. h. das Reale wird vom Idealen abgeleitet. Beide philosophischen Ansätze bilden zusammen eine originelle Variante des Dualismus, in der die Gegensätze zur

⁷³ vgl. Senkowskij, W., *Istopija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 116.

⁷⁴ vgl. Schirmunskij, W., *Deutsche Romantik und moderne Mystik*, St. Ingbert 1996, S.52.

⁷⁵ zit. nach: Gulyga, A., *Schelling. Leben und Werk*, Stuttgart 1989, S.69.

⁷⁶ Herzen, Alexander, *Briefe über das Studium der Natur*, Leipzig 1962, S. 25.

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Berlin 1971, S. 528.

vollkommenen Identität streben, weswegen Schellings System heute auch Identitätsphilosophie genannt wird.

Schelling ging von der Natur als Ursprung des Geistes aus, die als Urkraft, als einheitliches Ganzes, als das Absolute existiert. Im Absoluten, das indifferent ist, sind Natur und Geist identisch. Das Absolute ist jedoch nicht statisch, sondern als „unendliche Tätigkeit“ der Selbstverwirklichung in dieser Welt zu verstehen, wo es (das Absolute) sich nur in einer differenzierten Gestalt, die endlich ist, zeigen kann. So sind in allen realen Erscheinungen die beiden Gegensätze enthalten, die sich jedoch nur quantitativ unterscheiden. Die „Stufenfolge“ der Kräfte bzw. „Potenzen“, in denen sich das Absolute in der Welt darstellt, besteht in der Evolution vom Nichtorganischen (Realen) zum Organischen (Idealen)⁷⁹. Auf einer dieser Stufen entsteht der Mensch mit seinem Bewusstsein als Verbindungsglied zwischen den beiden Welten, nämlich dem Realen und dem Idealen. In seinem „System des transzendentalen Idealismus“ erforschte Schelling die Entwicklung des Bewusstseins als verklärte Materie. Als „Odyssee des Geistes“ bezeichnete er den Weg des Bewusstseins von seinem Anfang bis zur „absoluten Synthese“ des Subjektes mit dem Objekt⁸⁰. Mit dieser Synthese schließt sich der Kreis seines philosophischen Systems, der in der Wiederherstellung der Identität des Realen mit dem Idealen besteht. Diese absolute Identität wird ausschließlich in einer „objektiv gewordenen intellektuellen Anschauung“ zugänglich, die Schelling als ästhetische Anschauung bezeichnete⁸¹. So wird in der Kunst die höchste Stufe der geistigen Potenz erreicht, die als Schlussstein des Gewölbes des Wissens die zentrale Rolle in Schellings frühem philosophischem System einnimmt.

In Russland interessierte man sich zunächst nur für Schellings Naturphilosophie, aber sehr bald schon für das ganze System. Im Kreise der russischen Intelligenzia trug Schellings ästhetische Theorie viel zur Entwicklung bzw. zur Bestätigung ihres Verständnisses von Kunst als Symbol der Freiheit bei. Denn „die romantische Ästhetik, und insbesondere der ästhetische Idealismus Schellings, seine Erhöhung der Kunst, seine Lehre vom künstlerischen Schaffen verzauberte die russischen Seelen bereits seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts.“⁸²

⁷⁹ ebd. S. 517–518, 830–833.

⁸⁰ ebd. S. 826

⁸¹ ebd. S. 823ff.; vgl. dazu: Schirmunskij, W., Deutsche Romantik und moderne Mystik, S. 62.

⁸² Senkowskij, W., Istorija russkoj filosofii (Geschichte der russischen Philosophie), S. 121.

Zur Problemstellung dieser Untersuchung gehört aber weder die Auseinandersetzung mit dem philosophischen System Schellings in seiner Kontinuität noch mit der exakten Entwicklung seiner Ästhetik, sondern lediglich die Darstellung seiner Ideen, die von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der ästhetischen Theorien und das allgemeine Kunstverständnis in Russland waren. Deshalb werden hier keine Widersprüche in Schellings Philosophie aufgezeigt, auch, weil möglicherweise gerade seine „Systemlosigkeit“ und „Unbegrenztheit“ die russischen Denker besonders anzog. Ein russischer Dichter bezeichnete Schellings Philosophie als „systemlos und unendlich, weil eben sie das Leben selbst und keine Theorie“ sei⁸³. In dieser Äußerung zeigt sich bereits die für die russische Philosophie typische Neigung zum synthetischen Denken und ihre praktische Ausrichtung.

Schellings Kunstauffassung, die er in drei Werken entwickelte⁸⁴, geht auf Kant zurück. Danach kann die Kunst den Bruch zwischen Natur und Freiheit überwinden, da sie als Zwischensphäre Anteil an beiden hat. Im Kunstwerk verbinden sich also zwei Komponenten, nämlich solche mit und solche ohne Bewusstsein (bewusste und bewusste).

In zweierlei Hinsicht unterscheidet sich das Kunstwerk vom natürlichen Organismus: Der Ursprung der Natur aus dem Chaos ist nicht bewusst (ist bewusstlos), das Bewusstsein kommt erst mit dem Menschen als Resultat der Evolution. Die Kunst dagegen – als bereits menschliche Tätigkeit – beginnt mit einem bewussten Akt. Die Vollendung des begonnenen Werkes erfordert jedoch den Einblick des Künstlers ins Absolute, dieser ist nur auf unbewusster Ebene möglich. Im Gegensatz zum Produkt der Natur, das nicht immer schön ist, muss das Produkt der Kunst als Ausdruck des Absoluten unbedingt schön sein, sonst ist es keine Kunst.

So unterschied Schelling zwei gegensätzliche, „sich fliehende“ Tätigkeiten: Die erste, die „insgeheim Kunst genannt wird“, ist das erlernbare handwerkliche Können und die zweite, nicht erlernbare, ist als „Poesie in der Kunst“ ein freies Geschenk der Natur und damit „bewusstlos“⁸⁵. Darum stellt der Künstler in seinem Werk, außer dem von Anfang an Beabsichtigten, noch einen Teil des Unbewussten, des Unendli-

⁸³ zit. nach: Gulyga A. *Filosofskoje nasledije Schellinga* (Der philosophische Nachlass Schellings), S.36.

⁸⁴ Die Frühschrift „System des transzendentalen Idealismus“ (1800), die Rede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ (1807) und die Vorlesungen „Philosophie der Kunst“ sind die drei Werke, in denen Schelling seine Ästhetik entwickelte.

⁸⁵ Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 816–817.

chen dar. Dennoch ist es nicht möglich, im Rahmen nur einer dieser völlig verschiedenen Tätigkeiten etwas Vollendetes zu erschaffen. Daher kann das Vollendete nur von einem Genie hervorgebracht werden. Denn das Schaffen des Genies beginnt mit einem bewussten Akt und mündet in ein Produkt, das bewusstlos, durch eine „dunkle“ bzw. „höhere“ Notwendigkeit entsteht. Im Genie offenbart sich das Göttliche, da es nicht selbst der Urheber seines Kunstwerkes ist: Die Vollendung des Kunstwerks und die in ihm erlangte Auflösung aller Widersprüche wird nicht der Freiheit des Künstlers, sondern einer höheren Macht zugeschrieben, deren Wirken den Künstler selbst überrascht und beglückt. Nur um *wahre* Kunst zu erschaffen, bedarf es des Genies, da nur in der *wahren* Kunst die volle Identität des Realen und Idealen, des Bewussten und Unbewussten zustande kommen kann. In der Philosophie und den übrigen Wissenschaften dagegen ist Genialität nicht vonnöten, „weil dieselbe Aufgabe, deren Auflösung durch Genie gefunden werden kann, auch mechanisch auflösbar ist.“⁸⁶ Daher bleibt jede Wissenschaft der Kunst unterlegen und muss zuletzt nur als „Mittel für das Höchste (die Kunst)“ dienen⁸⁷. Schelling sah in der Kunst ein Vorbild für die Wissenschaft, die das nur erstreben kann, was die Kunst in ihrem Endprodukt – im Kunstwerk – *tatsächlich* erreicht. Im Gegensatz zur Philosophie, deren intellektuelle Anschauung allein „zum Behuf der besonderen Richtung des Geistes“ notwendig ist und die „im gemeinen Bewusstsein“ überhaupt nicht vorhanden sein kann, ist die Kunst allgemeinverständlich, denn „die ästhetische Anschauung *kann* wenigstens in jedem Bewusstsein vorkommen“⁸⁸.

Auch in einer weiteren Beziehung ist die Kunst höher einzustufen als die Philosophie: Die „Philosophie erreicht zwar das Höchste, aber sie bringt bis zu diesem Punkt nur gleichsam ein Bruchstück des Menschen. Die Kunst bringt den ganzen Menschen, wie er ist, dahin.“⁸⁹ Darin besteht das Wunder der Kunst, die Schelling als „das einzige wahre und ewige Organon [...] und Dokument der Philosophie“⁹⁰ bezeichnete.

Mit der Kunst, in der das Bewusstsein also seine höchste Stufe erreicht, wird auch Schellings System der Philosophie abgeschlossen: „ein System ist vollendet, wenn es

⁸⁶ ebd. S.821–822.

⁸⁷ ebd. S. 822.

⁸⁸ ebd. S.829.

⁸⁹ ebd. S.829.

⁹⁰ ebd. S.826.

in seinen Anfangspunkt zurückgeführt ist“⁹¹. So kehrt der Geist auf seiner Odyssee zum Anfang zurück, der gleichzeitig sein Ziel ist. Und so wird das Bewusstsein in der Kunst wieder zur Natur.

Die Natur in ihrer Grenzenlosigkeit und Unbegreiflichkeit, aber auch in ihrer Harmonie war eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für Schellings Philosophie: „Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, dass die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und die idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten.“⁹².

Die Poesie galt ihm als höchste, allumfassende Art des Schaffens. Um diesen Gedanken hervorzuheben, bediente er sich auch in seinen philosophischen Schriften gezielt einer dichterischen Sprache. Er war überzeugt, dass die Poesie die Mutter aller Wissenschaften sei, welche – von ihr geboren und genährt –wiederum mit ihrer Hilfe zur Vollendung kämen, um als „einzelne Ströme in den allgemeinen Ozean der Poesie“⁹³ zurückzufließen. Diese Vorstellung von der Einheit der Wissenschaft und der Kunst hatte er in der antiken Mythologie gefunden und prophezeite die baldige Entstehung einer „neuen Mythologie, [...] welche nicht Erfindung des einzelnen Dichters, sondern eines neuen, nur Einen Dichter gleichsam vorstellenden Geschlechts sein kann“⁹⁴.

Der Platz, den die Natur bei Schelling einnimmt, zeigt sich an seiner Antwort auf eine der zentralen und seit der Antike aktuellen Fragen der Ästhetik, nämlich auf die Frage nach der künstlerischen Nachahmung der Natur⁹⁵. Schelling richtet sich sowohl gegen ein starres mechanistisches Weltbild als auch gegen einen subjektiven

⁹¹. ebd. S. 827.

⁹². ebd. S.826–827.

⁹³. ebd. S.827.

⁹⁴. ebd. S.828.

⁹⁵. Diesem Problem wandte sich Schelling in seiner Akademierede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ zu, die er am 12.10.1807 hielt. Diese Schrift gilt als Einführung in seine Kunstphilosophie.

Idealismus, der das Primat der Natur nicht anerkennt. Die Natur darf weder idealisiert, noch dürfen ihre Formen bloß kopiert werden. Aus den zufällig schönen Naturformen können keine Regeln und Normen für die Kunst, deren Produkt notwendigerweise schön ist, gewonnen werden. Also es ist nicht die äußere Natur, die der Künstler nachahmen soll, sondern die „tiefe schaffende Kraft“⁹⁶, die ihr zugrunde liegt. Die Aufgabe der Kunst besteht darin, durch Einbildungskraft die wahre und ewige Natur hervorzubringen, d. h. sie auf ihre ursprüngliche Einheit mit dem Geistigen zurückzuführen. Kein Künstler darf also die Natur als ein „todtes Agregat“⁹⁷ begreifen, sondern er soll sich zu einem begeisterten Naturforscher entwickeln, um so die heilige schöpferische Kraft der Natur erkennen zu können, die alle Dinge aus sich hervorbringt. Schelling spricht vom Künstler als dem „lebendigen Mittelglied“⁹⁸, durch das sich Kunst und Natur auf die gleiche Ebene begeben. Natur steht also nicht etwa über der Kunst, vielmehr hat die Kunst gegenüber der Natur einen Vorteil: in ihr wird die Zeit aufgehoben. Das wahre Kunstwerk ist daher in seinem Wesen zeitlos und erscheint „in seinem wahren Seyn, in der Ewigkeit seines Lebens.“⁹⁹

Und noch eine Besonderheit besitzt die Kunst: da sie die menschliche Seele mit der Natur verbindet, ist es nicht nur erlaubt, sondern auch geboten, die Natur durch das Prisma des Menschen zu betrachten und d. h. durch das Prisma der Sittlichkeit. Denn die Schönheit, in der die „sinnliche Anmuth“ von sittlicher Güte durchdrungen ist, wirkt wie ein Wunder.¹⁰⁰

Schelling hatte seine Gedanken über eine neue Kunst als eine „neue Mythologie“¹⁰¹ bereits in seinem transzendentalen System dargestellt. In der „Philosophie der Kunst“ (1802) entwickelte er diese Ideen weiter, die für die neuromantisch-symbolistische Theoriebildung insofern wichtig sind, als sich darin die mystisch-religiöse Wende seiner philosophischen Anschauung vollzog. Schelling versuchte hier, seine Philosophie ganz im Sinne der Romantik mit der christlichen Religion zu vereinigen. Allein in Gott sah er „die unmittelbare Ursache“, die „letzte Möglichkeit aller Kunst“. Gott

⁹⁶ Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, (1807) // Schelling, Ausgewählte Werke. Schriften von 1806 –1813, Darmstadt 1974, S. 237.

⁹⁷ ebd.

⁹⁸ vgl. ebd. S. 236.

⁹⁹ Gulyga, A., Schelling. Leben und Werk, S. 225.

¹⁰⁰ vgl. ebd.

¹⁰¹ Schelling, System des transzendentalen Idealismus, S. 828.

selbst ist als absolute Identität „der Quell aller Ineinsbildung des Realen und Idealen, worauf die Kunst beruht“ und auch „der Quell aller Schönheit“¹⁰². Dementsprechend besteht der Sinn des künstlerischen Schaffens in der objektiven Darstellung des göttlichen Urbildes bzw. der göttlichen Idee, was nur die Kunst als die höchste geistige Potenz zu leisten imstande ist.

In der Geschichte der Kunst zeigten sich nach Schelling sowohl das Ziel und der Zweck des Universums wie auch der innere Zusammenhang aller Kunstwerke. Kunst und Natur stehen – als Emanation des Göttlichen – in einem evolutionären Zusammenhang. Wie in seiner Naturphilosophie setzte Schelling auch in seiner Philosophie der Kunst die Isomorphie von Natur und Kunst voraus. Die gleiche Stellung, die der Organismus in der realen Welt einnimmt, nimmt die Kunst in der Welt der Ideen ein. Um das Ziel der Evolution zu erreichen, prägt Gott auf der ersten Stufe seine Unendlichkeit in das Endliche ein, während auf der zweiten Stufe das Endliche in die Unendlichkeit des Absoluten zurückgeführt wird. So stellte Schelling das künstlerische Schaffen des Genies mit dem Schaffen der Natur gleich: es handelt sich jeweils um einen unbewussten, irrationalen, unwillkürlichen Prozess.

Da die Kunst ebenso wie die Natur einheitlich ist, bilden alle ihre Arten und Gattungen, die letztendlich das Absolute darstellen, eine Einheit. Eine ebensolche Verbindung stellte Schelling zwischen Kunst, Philosophie und Moral fest. Demnach bildet die Schönheit sowohl mit der Wahrheit als auch mit dem Guten eine Einheit. Ein Kunstwerk kann also nur dann „göttliche Schönheit“ besitzen, wenn Göttlich-Gutes in ihm vorhanden ist.

Als notwendige Bedingung für die Kunst sah Schelling die Mythologie. Sie war nicht nur das ursprüngliche Material, sondern auch der Boden, auf dem das Kunstwerk wächst. Folglich sind die Götter der antiken Mythologie nichts anderes als die Ideen der Philosophie, die real und sinnlich anschaulich geworden sind. So kann man unter diesem Aspekt z. B. die Göttin Athene nicht als Bild oder Begriff der Weisheit betrachten, sondern als Weisheit selbst. Daher sprach Schelling von der griechischen Mythologie als von einer „heiligeren Kunst, derjenigen, welche nach den Ausdrücken der Alten, ein Werkzeug der Götter, eine Verkünderin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen ist, von der ungeborenen Schönheit, deren unentwehter Strahl nur reine Seelen inwohnend erleuchtet, und deren Gestalt dem sinnlichen Au-

¹⁰² Schelling, Philosophie der Kunst, S. 880.

ge ebenso verborgen und unzugänglich ist als die der gleichen Wahrheit.“¹⁰³ Der Mythos wird also sowohl mit der künstlerischen Einbildungskraft als auch dem Symbol gleichgesetzt.

Die antike griechische Mythologie bezeichnete Schelling als realistisch und stellte ihr die christliche als idealistische gegenüber¹⁰⁴. Seiner Ansicht nach lebten die Griechen ganz in der Natur, und ihre Naturphilosophie war zugleich die erste Anschauung des Absoluten, so wie die Mythen der Griechen die ersten lebendigen Kunstwerke waren, die jedoch in sich bereits die Ansätze der späteren mystischen Dichtung enthielten.

Für das Christentum dagegen war die Natur ein Rätsel, ein verschlossenes Buch. Deswegen gründet die christliche Mythologie auf der Anschauung des Universums als der „Welt der Vorsehung oder als Geschichte“¹⁰⁵. Christentum und Antike unterscheiden sich jedoch nicht nur in ihren Mythologien, sondern auch in ihrer Kunst. Die Antike bevorzugte die symbolische Darstellung, das Christentum dagegen die allegorische.

Zentraler Begriff der Kunst ist nach Schelling das Symbol. Es unterscheidet sich von Schema und Allegorie. Im Schema wird das Besondere durch das Allgemeine angeschaut, in der Allegorie aber das Allgemeine durch das Besondere. Das Symbol ist jedoch die Synthese des Allgemeinen mit dem Besonderen¹⁰⁶.

So entspricht die symbolische Darstellungsart der Forderung, das Absolute nur durch die absolute Indifferenz des Allgemeinen und des Besonderen im Besonderen darzustellen. In der allegorischen Darstellungsart dagegen ist das Endliche „für sich selbst nichts, sondern nur, insofern es das Unendliche bedeutet.“ Infolgedessen kann in der christlichen Mythologie, die auf Religion basiert und historisch bedingt ist, nur eine Übergangsphase, ein Teil des Ganzen dargestellt werden. Die katholische Kirche repräsentiert die Weltgeschichte, dargestellt in der Mythologie als Kult, deshalb, weil sie ursprünglich die religiösen Kulte aller Völker integrierte. Und auf diese Art wird in ihr die mythologische Weltgeschichte repräsentiert. So wird die Kirche in ihrer Ganzheit symbolisch, sie ist, wie Schelling das ausdrückte, „das Symbol [...] des

¹⁰³ ebd. S. 842.

¹⁰⁴ ebd. S. 918.

¹⁰⁵ ebd. S. 921.

¹⁰⁶ ebd. S. 900.

Himmelreichs selbst“¹⁰⁷. Nur in ihr ist die Synthese des Symbolischen – der äußeren Handlung, in welcher die Einheit des Unendlichen und Endlichen ausgedrückt wird – mit dem Mystischen – der inneren Handlung – möglich. Ihr Kultus war ein „lebendiges Kunstwerk, [...] an dem jedes Glied (jeder Christ) teilhatte.“¹⁰⁸

Nach der Zerstörung der ursprünglichen christlichen Einheit kann die Synthese von Natur und Geschichte nur in einem neuen Epos, d. h. in einer neuen Mythologie zustande kommen, die, befruchtet und bereichert vom neuen Zeitgeist, das Fundament der neuen Kunst wird.

In seiner Kunstauffassung folgte Schelling seinem philosophischen Konzept einer sukzessiven Vergeistigung der Welt. Er sah die Evolution der Kunst als Prozess der langsamen Befreiung vom Materiellen, Körperlichen, Sinnlichen. Die Geschichte der Kunst verstand er als eine Geschichte des Übergangs der Kunst vom Plastischen zum Malerischen, von der antiken Kultur mit ihrem plastischen Denken – der Mythologie – und ihrer plastischen Kunst – der Skulptur – zum Christentum mit seinem Primat des Idealen, wo die Malerei, die nicht körperliche Mittel benutzt, sondern Farbe und Licht, die in gewisser Weise etwas Geistiges sind, zur führenden Kunstgattung aufstieg. So liegen auch für Schelling Sinn und Zweck der neuen Kunst in der Darstellung der geistigen Schönheit.

Schelling baute sein System der Künste ebenso wie sein philosophisches System auf den parallelen Bereichen des Realen und des Idealen auf. Der reale Bereich umschließt die darstellenden Künste Musik, Malerei und Plastik, der ideale Bereich, die „redende Kunst“¹⁰⁹ d. h. alle Gattungen der Literatur.

Auf der untersten Stufe der „realen Reihe“¹¹⁰ steht das „Selbstzählen der Seele“¹¹¹ wie Schelling die Musik nannte. In ihr sah er, in Einklang mit der antiken pythagoreischen Tradition, die Widerspiegelung der kosmischen Harmonie und der Rhythmen der realen Welt. Da er die Musik für eindimensional, d. h. für gestaltlos hielt, bezeichnete er sie auch als die erste Potenz, um auf ihren niedrigsten Platz in der Hierarchie der Künste hinzuweisen.

Die Malerei als die zweite Potenz sollte die „höchste Schönheit“ darstellen, die über alles Sinnliche erhabene Form des Absoluten. Wie in der Natur, wo Materie durch

¹⁰⁷ ebd. S. 929.

¹⁰⁸ ebd. S. 930, 950–951.

¹⁰⁹ ebd. S. 1131.

¹¹⁰ ebd. S. 983.

¹¹¹ ebd. S. 968.

das Licht als das Ideale erscheint, wird in der Kunst das Ideale mittels der Malerei sichtbar.¹¹² In dieser „höchsten Schönheit“ sah Schelling das vollkommene Ineinandergreifen von Licht und Materie.

Die Idee des Lichtes, die wiederum im Neuplatonismus und in der christlichen Mystik wurzelte und dank Goethe viele seiner Zeitgenossen inspirierte, spielte auch in Schellings Kunstauffassung eine wichtige Rolle. Er untersuchte die Wirksamkeit des Lichts nicht nur in den Erscheinungen der Natur, sondern auch in allen Gattungen der bildenden Kunst und besonders in allen „Kategorien“ der Malerei¹¹³.

Licht ist nach Schelling eine Einheit besonderer Art, die nur unter der Bedingung ihres Gegensatzes sichtbar werden kann. So sind die drei Formen bzw. Kategorien der Malerei, nämlich Zeichnung, Helldunkel und Kolorit als quantitative Stufen der Einheit des Lichtes mit der Materie zu begreifen. In diesen drei Formen werden die drei Relationen zwischen Licht und Nicht-Licht entsprechend wiedergegeben. So werden in der Zeichnung – der realen Form – lediglich die Konturen der Gegenstände sichtbar; im Helldunkel – der idealen Form – erscheint der Körper im Licht als immaterieller Schein; und erst im Kolorit – der Identität der idealen und der realen Form – kommt die Einheit des Körpers mit dem Licht zustande.

Das Kolorit als die höchste Kategorie der Malerei verleiht dieser ihre dritte Dimension – die Farbe. Durch sie wird die Identität des Körpers mit dem Licht erreicht, was der Materie ihre wahre Form gibt. Die höchste Vereinigung der Materie mit dem Licht geschieht in der Darstellung des Menschen, bzw. des menschlichen Körpers, den Schelling als „das wahre Chaos aller Farben“ und zugleich deren „unauflöslichste und schönste Mischung“ bezeichnete¹¹⁴. Farben waren für Schelling zugleich Symbole, in denen die Bewegungen der menschlichen Seele sich widerspiegeln¹¹⁵.

¹¹² Das Licht als positiver Pol der Schönheit und als Ausfluss der ewigen Schönheit in der Natur, ist auch für Schellings Begriff der Schönheit von Bedeutung.

¹¹³ ebd. S. 1001–1013.

¹¹⁴ ebd. S. 1036.

¹¹⁵ In seiner Auffassung vom symbolischen Gehalt der Farben griff Schelling auf Goethes Farbenlehre zurück. Somit gehörte er zu den wenigen Anhänger dieser Lehre, die damals ohne Beachtung blieb und erst in symbolistischen Kreisen große Resonanz bekam. In Goethes Farbentheorie äußerte sich seine Auffassung der Natur und der Kunst als einer Einheit: Die Kunst bezeichnete er sogar als Licht der Natur. Das Licht definierte Goethe als die einfachste, unzerlegbare Einheit, die sich in der Vereinigung mit den Gegenständen als ihre volle Identität offenbart. Infolgedessen sollten die Gegenstände, die mit dem Licht identisch sind, transparent sein. Die Dichte des Gegenstandes bewirkt die Farbe. Die Polarität der Farben ist als eine Folge des Konfliktes zwischen Licht und Nicht-Licht zu verste-

Der Mensch als lebendiges Abbild des Universums war für Schelling das Symbol der Welterschöpfung und daher das würdigste Objekt der bildenden Kunst. Diese Auffassung vom symbolischen Gehalt der menschlichen Figur, deren einzelne Teile für ihn Natur und Welt symbolisierten, geht auf die Kunsttheorien der Renaissance und die platonische Lehre zurück¹¹⁶. Unter der symbolischen Darstellungsform, die er über der allegorischen einstuft, verstand Schelling eine Darstellung, in der der Gegenstand die Idee nicht nur bedeutet, sondern auch „selbst ist“¹¹⁷. So erreicht die Darstellung in der Mythologie ihren höchsten symbolischen Grad.

Ihre Vollendung findet die „reale Reihe“ der Künste in der Plastik, welche Architektur, Basrelief und Skulptur umfasst. Wie Musik ist auch Architektur nur eindimensional und somit niedriger einzustufen, weil sie nicht den Menschen, sondern andere organische Formen abbildet. Das Basrelief und insbesondere die Skulptur, – für Schelling die eigentliche Plastik – beziehen ihre höhere Bedeutung aus der Tatsache, dass der Mensch ihr zentrales Objekt ist. Wie der Mensch ein Mikrokosmos ist, so ist der Kosmos ein „Makroanthropos“. Also kehrt die Skulptur, in der der Mensch am genauesten nachgebildet werden kann, zum Ausgangspunkt zurück, zum Universum, zur ewigen Natur. Und damit schließt sich im System Schellings der Kreis: Der reale Bereich der Künste ist abgeschlossen.

Dem idealen Bereich ordnete Schelling die „redende Kunst“ deshalb zu, weil die „redenden Künste“ das Absolute im Allgemeinen ausdrücken, im Gegensatz zu den darstellenden Künsten, die das Absolute im Besonderen, Materiellen, Körperlichen darstellen. Unter diesem Allgemeinen verstand Schelling die Sprache, die er als Symbol der ewigen Gotterschöpfung, bzw. als Logos bezeichnete. Weil die redende Kunst die Ideen produziert, die von der darstellenden Kunst materiell ausgedrückt werden, ist sie eine höhere geistige Potenz. Die eigentliche Kunst, sozusagen die Kunst der Künste, ist die Poesie.

hen, die kalten und warmen Farben als unterschiedliche Beziehungen des Hellen und des Dunklen zueinander. Außerdem entfalten sich Farben ähnlich wie die Klänge. Siehe: Goethe, Farbenlehre, Stuttgart 1979, Bd. 2, S. 15–26.

¹¹⁶ Platons Timaios spricht über den Körper der Welt. Siehe: Platon, Timaios // Platon, Sämtliche Dialoge, Hamburg 1988 (Leipzig 1922), Bd. IV, S. 37, 44, 48ff. Auch in der alten indischen und arabischen Philosophie war es üblich die Teile des menschlichen Körpers mit den Teilen der Welt zu vergleichen.

¹¹⁷ Schelling, Philosophie der Kunst, S. 904–905.

Wie die bildende Kunst hat auch die Poesie ihren Ursprung in der Natur: Im lyrischen Gedicht sah Schelling „das erste Gedicht der göttlichen Imagination“¹¹⁸. Die höchste Form der Poesie ist die Tragödie, in der die ideale Reihe – und somit die Kunst überhaupt – ihre höchste Vollendung findet. Darüber hinaus kann die Kunst sich nicht mehr entwickeln. Allerdings kann sie wieder zur darstellenden Kunst werden, wonach sie sogar strebt: „Im Gesang geht die Poesie zur Musik zurück, zur Malerei im Tanz, teils sofern er Ballett, teils sofern er Pantomime ist, zur eigentlichen Plastik in der Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik ist.“¹¹⁹ Die völlige Synthese aller Künste geschieht in der Kunst des Theaters, im Drama, das mit dem antiken Drama vergleichbar ist. Damit das Volk als politische und sittliche Einheit an einem solchen Drama teilnehmen kann, muss nach Schelling ein entsprechendes öffentliches Leben geschaffen werden, das die Voraussetzung für die Existenz aller Künste bietet. Solange das nicht der Fall ist, gibt es nur eine Art „wahrhaft öffentlicher Handlung“: Der Gottesdienst als „inneres, ideales Drama“ bietet dann die einzige Möglichkeit, das Volk zu vereinen¹²⁰.

Schellings Vorstellung von der Notwendigkeit einer organischen und religiösen Einheit des Menschengeschlechtes stand im Einklang mit der romantischen Auffassung von Kirche, die ihren durch die Reformation verlorenen Platz in der Gesellschaft wieder einnehmen sollte. Die daraus resultierende Idee der Theokratie faszinierte und beeinflusste die romantischen Strömungen in ganz Europa. In Russland fanden diese Ideen ihren Niederschlag in den Arbeiten fast aller Neuromantiker und Symbolisten, genannt seien Dostojewskij, Fedorow, Mereschkowskij, Wl. Solowjew sowie W. Ivanow, P. Florenskij und S. Bulgakow, die diese Gedanken weiter entwickelten.

So sollte die ursprüngliche religiöse christlich-katholische Einheit Europas in neuer Form wiederhergestellt werden: „Die Christenheit muss wieder lebendig und wirksam werden und wieder eine sichtbare Kirche ohne Rücksicht auf Landesgrenzen bilden, die alle nach dem Überirdischen durstige Seelen in ihren Schoß aufnimmt und gern Vermittlerin der alten und neuen Welt wird“, schrieb Novalis 1799 in seinem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“.

Die Romantiker glaubten, dass die Kulturkrise ihrer Zeit nur mit einer neuen einheitlichen Religion überwunden werden könne, aus der eine neue allumfassende Kirche

¹¹⁸ ebd. S. 1139.

¹¹⁹ ebd. S. 1251.

¹²⁰ Ebd. S. 1251–1252.

hervorginge, die wie die katholische Kirche im Mittelalter zahlreiche Völker der Welt in sich vereine. Novalis verglich die echtchristliche Einheit des Mittelalters mit der ersten Liebe, die schon bald „im Drucke des Geschäftslebens“ durch Sorgen verdrängt würde. Seiner Ansicht nach ließ die Entwicklung der Kultur dem Mystischen, bzw. Unsichtbaren nur wenig Raum. Aber das Streben nach der organischen Einheit der Menschheit in Gott blieb – als ewiger Traum vom Gottesreich – bestehen. Dieser Traum bestimmte für die Romantiker den Gang der Geschichte, und sie sahen eine Zeit herannahen, in der die Harmonie des Goldenen Zeitalters als Wiedervereinigung mit Gott und in Gott, als neugewonnene Religiosität zurückkehrte. Ins Zentrum des gesellschaftlichen Lebens gerückt, könnte Religion dann wiederum die Kultur bestimmen. Dadurch sollte die Verbindung mit dem Unendlichen geschaffen und dadurch eine harmonische Entwicklung aller Kulturbereiche ermöglicht werden. So verpflanzten die Romantiker die Legende vom Goldenen Zeitalter aus der Vergangenheit in die Zukunft und erklärten es zum Ziel und Zweck der Weltgeschichte¹²¹. Die Aufgabe der Kultur und zugleich ihre Rechtfertigung sahen die Romantiker in der Vorbereitung der Welt, bzw. der Menschheit auf das neue Goldene Zeitalter, in dem das Reich Gottes auf der Erde wiederhergestellt würde. Schließlich sollte die Kultur – vom Geistigen nun genauso wie vom Materiellen bestimmt – zur Erziehung werden für die ganze Natur, für die ganze Welt, für jeden lebendigen Willen, damit diese freiwillig zu Gott zurückkehrten.

Diesem Ziel zu dienen sahen sich die Romantiker verpflichtet. Sie hielten sich für fähig, die Göttlichkeit der Natur sowie die Unendlichkeit der Welt mit einem besonderen, ganz eigenen Gefühl, dem sogenannten Weltgefühl zu erfassen, das jedoch nicht allen Menschen in gleichem Maße zukam, sondern nur wenigen Auserwählten. Novalis sprach in diesem Zusammenhang von „unsichtbaren Naturorganen“ für die Wahrnehmung der Natur als Ganzes¹²². Auch Wackenroder war überzeugt, dass bei der Wahrnehmung der Göttlichkeit der Welt oder der Göttlichkeit eines Kunstwerkes alle Teile unseres Organismus „zu einem einzigen, neuen Organ zusammenschmelzen, welches die himmlischen Wunder [...] fasst und begreift.“¹²³ Die Romantiker

¹²¹ Diese romantische Interpretation der Weltgeschichte – die Evolution vom Goldenen Zeitalter bis zum Reich Gottes, falls die Welt in Gott existiert und sich im Gott als Fleisch entwickelt – entspricht Schellings Auffassung der Entwicklung der Welt von der unbewussten Existenz zum menschlichen Bewusstsein.

¹²² Novalis, *Lehrlinge zu Sais // Schriften in vier Bänden*, Jena 1907, Bd.4, S.38.

¹²³ Wackenroder, W., *Werke und Briefe in zwei Bänden*, Jena 1910, Bd. 1 S. 68.

suchten nach einem Namen für diese mystische Weltempfindung. Novalis sprach – ganz im Einklang mit Schellings philosophischem Begriff der „intellektuellen Anschauung“ – von einer „schöpferischen Weltbetrachtung“¹²⁴. Friedrich Schlegel verstand die Phantasie als das „Organ des Menschen für die Gottheit.“¹²⁵ Schleiermacher führte die Empfindung des Unendlichen unter dem Namen der „religiösen Empfindung“ in die Philosophie ein, um diese dann in seinen „Reden über die Religion“ zu untersuchen.

Der Künstler bzw. Dichter galt als Hauptträger dieser mystischen Empfindungen, weil seine künstlerische Intuition ihm Einblick in die Geheimnisse des Lebens und der Welt gewährte. Allein in der dichterischen Intuition erhebt sich nach Novalis die Natur „über ihr Alltagsleben, steigt zum Himmel, tanzt und weissagt.“¹²⁶ Da die Dichtung von jeglicher Idealisierung oder gewollter Verschönerung vollkommen frei ist, besitzt sie den höchsten Wahrheitsgrad, sie ist das „absolut Reelle. Je poetischer, je wahrer.“¹²⁷ So werden dem Dichter einige heilige Einsichten zugetraut, die ihn als „tiefer, feinfühler und hellhöriger“¹²⁸ über gewöhnliche Menschen hinausheben.

Aus der Vergötterung der Kunst, die selbst zum Gebet, und deren Aufbewahrungsorte zu Musentempeln erhoben wurden, entstand konsequenterweise auch die Vergottung des Künstlers. Die Romantiker sahen in ihm den Schöpfer und Magier, dessen Kunst durch ihren göttlichen Ursprung die magische Kraft besaß, der Welt ihre Harmonie zurückzugeben. Als Messias der Natur sei der romantische Dichter dazu auserwählt, sie endgültig zu vergeistigen, als Priester und Lehrer der Menschheit sei er für das Kommen des Gottesreiches auf Erden verantwortlich.

Zum wichtigen Aufgabenbereich der Kunst gehörte deswegen auch die Schöpfung der neuen Mythologie, die Basis der neuen Religion werden sollte. Schlegel wies zwei Wege zur Entstehung der neuen Mythologie¹²⁹. Auf dem einen Weg sollte der philosophische Idealismus mit der Naturphilosophie zu einem neuen Realismus in

¹²⁴ Novalis, Lehrlinge zu Sais // Schriften in vier Bänden, Jena 1907, Bd.4, S.33.

¹²⁵ Schlegel, Friedrich, Prosaische Jugendschriften, Bd. 2, Wien 1882, S. 290.

¹²⁶ Novalis, Lehrlinge zu Sais, S. 137.

¹²⁷ Diese Worte hielt Novalis für Kern seiner Philosophie. Siehe: Schirmunskij, Deutsche Romantik und moderne Mystik, St. Ingbert 1996, S. 73.

¹²⁸ Zit. nach: ebd.

¹²⁹ Die Idee der Mythologie entwickelte sich unter dem Einfluss von Schlegel, wenn auch in den Formen, die aus der Philosophie Schellings entnommen sind. Siehe: Schlegel, F., Prosaische Jugendschriften, Bd. II, S. 360.

Form der Dichtung vereinigt werden. Der zweite zielte auf die Wiedergeburt des religiösen Glaubens der alten Zeiten – der ewig wahrhaft sei, weil er sich auf wahre Erlebnisse stützte – und dessen neue Formen durch das mystische Bewusstsein bereichert würden. Um ihrer Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter eine Zukunft zu geben, folgten die romantischen Künstler diesen Wegen.

Bei der neuen Religion ging es jedoch nicht allein um das Christentum, sondern um eine einheitliche, unsichtbare Kirche, die über allen Glaubensrichtungen lag. Ihr gehörten alle an, die ein wahrhaftes religiöses Gefühl in sich trugen und über prophetische Gaben verfügten. Das Christentum wurde jedoch nicht als letzte Stufe der Religion angesehen. Denn wie der Heilige Geist für sein Wirken keine Schranken kenne, würde auch die Religion der Zukunft sich in vielen Formen zeigen. Friedrich Schleiermacher verkündete in seinen „Reden über die Religion“ das künftige Reich des Heiligen Geistes, in dem sich das Unendliche in allen Menschen unmittelbar äußern würde. In der neuen Religion des Heiligen Geistes würden alle Widersprüche aufgelöst und jedes individuelle Leben zur Vollkommenheit geführt. Außerdem fänden sich in dieser Religion alle vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Religionen zusammen, um eine universale Kirche zu bilden. In dieser universalen Kirche sahen die Romantiker einen lebendigen Organismus, der sich den Menschen in Gebeten und Mysterien offenbarte, um sie miteinander zu verbinden und füreinander verantwortlich zu machen. In der universalen Kirche würde sich zugleich das Ideal der universalen Kunst verwirklichen: Kirche sollte Kunstwerk und Mysterienspiel sein, wo alle Künste in ihrer völligen Vereinigung nicht der Ausschmückung, sondern der Verbindung mit dem Absoluten, dem Göttlichen dienten¹³⁰.

Aus all diesen Ideen und Träumen der deutschen Romantiker entstanden im 20. Jahrhundert die Hauptideen der mystisch-symbolistischen Weltanschauung in Russland, jedoch als etwas Neues, denn „obgleich die romantische Tendenz von außen [...] herangekehrt wurde, fand sie in der russischen Natur den fruchtbaren Boden, der bereit war sie zu empfangen – und deswegen spiegelte sie sich in den absolut originellen Erscheinungen“, wie Apollon Grigorjew, ein bedeutender russischer Poet und Philo-

¹³⁰ Die Romantiker waren von der Idee einer Weltgenossenschaft der Dichter und Weltleute fasziniert, einer geheimen Weltorganisation, die der Menschheit das notwendige Beispiel einer wahrhaften Vereinigung liefern würde. In den Werken von Goethe und Schiller, Jean Paul und Novalis spiegelt sich die Idee eines geheimen, mystischen Bundes wieder, von dem sie in ihrem wirklichen Leben ebenso inspiriert waren. Vgl. Schirmunskij, W., Deutsche Romantik und moderne Mystik, S. 29.

soph schrieb, der sich selbst als „den letzten Romantiker und Schellingianer“ bezeichnete¹³¹.

2.3.2 Die russischen neuromantisch-symbolistischen Wurzeln

Die deutsche Romantik wurde also zur wichtigsten Inspirationsquelle und Grundlage der russischen romantischen Kultur des 19. Jahrhunderts, deren „originelle Erscheinungen“ dann die Basis der symbolistischen Gesinnung in Russland wurden. Zwar waren Intellektuelle wie Dostojewskij, Fedorow oder Wl. Solowjew auch zu Lebzeiten bekannt und berühmt, aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckte man in ihrem Werk neue Dimensionen, die von den Zeitgenossen nicht verstanden worden waren. Die romantische Auffassung der Religion bzw. des Christentums faszinierte die neue Generation der symbolistisch und religiös gesinnten Schriftsteller und Philosophen besonders: Sie lasen die Prophezeiung einer baldigen Epoche großer Spiritualität heraus, in der das Christentum in eine gemeinsame, all-einheitliche Institution münden würde, die als Universale Kirche die Menschheit in sich vereinen sollte. Logischerweise wollten die jungen anti-positivistisch orientierten Intellektuellen gerade in den russischen Neuromantikern ihre eigenen Propheten sehen und verehren, deren Weisheiten ergründen und sie an die Menschheit weitergeben¹³².

Besonders das Werk von **Fedor Dostojewskij (1821–1881)** inspirierte das philosophische Denken und künstlerische Schaffen des russischen Silbernen Zeitalters¹³³.

Dostojewskijs philosophische Ansichten gehen teilweise auf den ethischen Einfluss der deutschen Ästhetik, besonders Schillers und Schellings¹³⁴, zurück die seine

¹³¹ zit. nach: Maslin, M. (Hg.), Geschichte der russischen Philosophie, S. 118.

¹³² In zahlreichen Artikeln untersuchten Autoren wie Mereschkowskij, W. Ivanow, Berdjajew, S. Bulgakow, Andrej Bely und andere bedeutende Schriftsteller dieser Zeit die metaphysischen Hintergründe in den Werken von Dostojewskij, Fedorow und Wl. Solowjew.

¹³³ Dabei war Dostojewskij kein ausgebildeter Philosoph und hinterließ nicht eine rein theoretische philosophische Arbeit.

¹³⁴ Mit der deutschen Ästhetik kam er insbesondere im Laufe seiner Arbeit bei der Zeitschrift „Wremja“ (Die Zeit) in Berührung, wo er eng mit dem bereits erwähnten russischen „Schellingianer“ Apollon Grigorjew zusammenarbeitete. Vgl. Senkowskij, W., Istorija russkoj filosofii (Geschichte der russischen Philosophie), S. 403, 417.

Kunstauffassung sowie seine Einstellung zur Religion prägten, die in seinem Werk eine zentrale Rolle spielt.

Die Ästhetik Dostojewskijs lässt sich mit seinen Worten erklären: die Kunst ist „organisch und eigenwertig“¹³⁵. Das heißt allerdings nicht, dass er die Position *l'art pour l'art* vertrat, sondern dass er die Kunst gerade wegen ihrer spezifischen Eigenschaften, ihrer Kreativität, Emotionalität und Spiritualität für den Menschen, bzw. für die Gesellschaft für wichtig und nützlich hielt. In diesem Sinne ist Dostojewskij zu verstehen, wenn er sagt, dass „Schönheit die Welt retten wird“. Er war überzeugt, dass der Mensch stets nach dem höchsten Ideal verlangt und nach dem Absoluten strebt, das sich in der Schönheit der Kunst, bzw. des Kunstwerkes offenbart. Folglich musste die Schönheit in der Kunst tiefer, vollkommener, aber auch wahrer werden als die Schönheit des realen Lebens. Dementsprechend verstand er die Rolle des Künstlers als eines Propheten und Künders der Zukunft, der kraft seines Genies künstlerische Meisterwerke hervorbringt, deren spirituelle Schönheit die Wirklichkeit verklärt, das Leben der Menschen bereichert, beseelt und schließlich auch erneuert.

Die Weltanschauung Dostojewskijs war von der religiösen Suche eines, wie er sich selber nannte, „von Gott gequälten“ Mannes geprägt¹³⁶, welche in seinen Romanen als Lebensphilosophie ihren Ausdruck fand. Dementsprechend betrachtete er alle Probleme des menschlichen Daseins in einem christlich-religiösen Zusammenhang. Nur eine tiefreligiöse Kultur, gewachsen auf dem Boden der russischen Orthodoxie, als deren Träger er das russische Volk ansah, könne die „All-Einheit“ der Menschheit im Christentum – die „Sobornost“ – verwirklichen. Auch sein traditionelles Verständnis der Schönheit, die mit dem Guten und dem Wahren eine Einheit bilde, bekam später eine erweiterte, religiöse Interpretation. Dabei setzte er die ästhetische Anschauung mit mystischer Erfahrung gleich, die den Menschen zu Gott näher bringe. Den Heiligen Geist des Pfingsterlebnisses deutete er als das „unmittelbare Verständnis der Schönheit“ und das „prophetische Bewusstwerden der Harmonie“, womit er das permanente Streben der Menschen nach dem Absoluten erklärte¹³⁷. Diese Dualität spiegelt sich in der Dialektik aller Überlegungen Dostojewskijs: Während die Antinomien, aus denen die Probleme in seinen Romanen sukzessiv herausarbeitet werden, stets der Realität entspringen, lassen sie sich immer nur in der höheren, idea-

¹³⁵ zit. nach: Grossman, L., Dostojewskij, Moskau 1962, S. 220.

¹³⁶ vgl. Maslin, M. (Hg.), *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 268.

¹³⁷ zit. nach: Senkowskij, W., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 417.

len Sphäre der Religion versöhnen. In der Verbindung des Realen und des Idealen, die bei ihm stets gleichzeitig angesprochen werden, versuchte er, den höchsten realistischen Grad der Kunst zu erreichen. So bezeichnete Dostojewskij sich selbst als einen „Realisten im höheren Sinne“¹³⁸. Er war der Meinung, dass jeder Versuch, das menschliche Leben oder die menschliche Seele allein aus der Sicht des Rationalen zu erfassen oder zu erklären, unvermeidlich scheitern müsse. Die Aufgabe der echt realistischen Kunst bestehe nicht darin, fertige Bilder der existierenden oder erwünschten Wirklichkeit zu produzieren. Vielmehr sei es ihre Aufgabe, eine höhere Realität zu erschaffen, in der nicht nur das Sichtbare, Endliche, sondern auch das hinter den Dingen Verborgene offenbar werde. Denn das Rationale sei nicht höher einzuschätzen als das Irrationale: Beiden existierten gleichwertig nebeneinander als Teile eines von Gott geschaffenen Ganzen.

Zu Dostojewskijs Zeit gab es in Russland viele unterschiedliche ästhetische Positionen, die in der polaren Gegenüberstellung zweier Meinungen gipfelten. Auf der einen Seite vereinigten sich die Anhänger der „erhabenen aristokratischen Ästhetik“, auf der anderen die „Volkstümpler“ mit ihrem utilitaristisch-naturalistischen Verständnis der Kunst. Dostojewskij nahm mit seinen ästhetischen Ansichten eine Sonderposition ein, indem er sich für die Vereinigung dieser widersprüchlichen Kräfte einsetzte. Ihm ging es allein um eine Sache: die russische Kunst musste aufblühen, um ihre verklärende Wirkung auf die Kultur und Gesellschaft voll zu entfalten.

Eine entsprechende Haltung nahm Dostojewskij auch gegenüber dem endlosen und zermürbenden Konflikt zwischen Slawophilen und Westlern ein, deren Versöhnung die kulturelle Kluft Russlands auf Dauer überbrücken sollte. Mit dem gleichen Eifer, mit dem er die Errungenschaften der neuen russischen Kunst pries, die für ihn mit Alexander Puschkin begann, rechtfertigte er die westliche Kunst, die den Slawophilen so verhasst war.

Diese Gesinnung Dostojewskijs fand ihren höchsten Ausdruck in einer berühmt gewordenen Rede, die er 1880 anlässlich der Enthüllung des Puschkin-Denkmal hielt. Hier sprach er nicht nur davon, dass Kunst und Künstler dazu bestimmt seien, das Leben der Menschen zu vervollkommen, sondern ging auch auf die besondere, schicksalhafte Rolle Russlands für die Weltgeschichte ein. Er erklärte den Konflikt zwischen Slawophilen und Westlern für ein Missverständnis, da sich beide Parteien

¹³⁸ zit. nach: Maslin, M. (Hg.), *Istorija ruskoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S.264.

um das gleiche Ziel bemühten, nämlich das Wohlergehen Russlands. Auch sei die Feindschaft zum Westen und der westlichen Kultur nichts als ein Phantom, da die „Genien der fremden Nationen“ bereits seit zwei Jahrhunderten zur russischen Kultur gehörten und den Russen „lieb und teuer“ geworden seien¹³⁹.

Die wahre Bestimmung des russischen Menschen definierte Dostojewskij als „alleuropäisch“ und „universal“. Schließlich bedeute „ein wirklicher Russe zu werden, vollkommen Russe zu werden,“ nichts anderes als „Bruder aller Menschen – Allmensch zu sein“¹⁴⁰.

Dostojewskij war überzeugt, dass die russisch-orthodoxe Kultur für die Zukunft Europas eine entscheidende Rolle spielen würde. Zwar rühmte er die westliche Kultur, was er an ihr besonders schätzte, war jedoch ihre Vergangenheit. Sie schien ihm ein „kostbarer Friedhof“, ein Relikt eher als eine zukunftsweisende Kraft zu sein. Diese Kraft, alle „europäischen Widersprüche endgültig zu versöhnen“ und das „letzte Wort der großen allgemeinen Harmonie, des brüderlichen Einvernehmens aller Völker nach dem evangelischen Gesetz Christi auszusprechen“, lag für ihn nur in der „allvereinenden“ russischen Kultur¹⁴¹.

Selten hatte ein kulturelles Ereignis eine so starke Wirkung auf die öffentliche Meinung und die kulturelle Entwicklung Russlands gehabt wie diese Rede. Die bedeutendsten Denker Russlands, zu denen auch Wl. Solowjew und Dm. Mereschkowskij zählten, waren tief ergriffen, fühlten sich persönlich angesprochen und aufgefordert, ihre ganze Kraft für die Schaffung der neuen orthodoxen Kultur einzusetzen, um so die „russische Mission“ in der Welt zu erfüllen.

Dostojewskijs Überzeugung vom baldigen Entstehen der sehnsüchtig erwarteten „orthodoxen Kultur“ wurde Ausgangspunkt der neuen kulturellen Entwicklung Russlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in der die Religion den zentralen Platz einnahm.

Mit Recht sahen die Symbolisten sowie die neuchristlichen Philosophen Dostojewskij als Verkünder der neuen christlich-orthodoxen Kultur, mit dessen Prophezeiun-

¹³⁹ Dostojewski, Rede über Puschkin am 8. Juni 1880 vor der Versammlung des Vereins „Freunde russischer Dichtung“ (Übersetzung von E. Raschin), Hamburg 1992, S. 35.

¹⁴⁰ ebd. S. 35–36.

¹⁴¹ ebd. S. 37.

gen „die neue Ära in der Geschichte des russischen Denkens“¹⁴² und somit die russische geistige Renaissance begann.

Dostojewskijs „aktive Lebenseinstellung“, die in seinem Drang nach öffentlicher Tätigkeit einen ebenso treffenden Ausdruck fand wie in seinen Worten „vom Schreibfisch – sofort zur Sache“, sowie sein fester Glaube an die Menschen, deren Bestimmung er darin sah, das Reich Gottes auf Erden aus eigener Kraft zu errichten – Auffassungen, die er insbesondere in seinem letzten Roman „Die Brüder Karamasow“ äußerte – entstanden unter dem Einfluss seines Zeitgenossen **Nikolai Fedorow (1829–1903)**, einem der originellsten religiösen Denker Russlands. Unter dem Einfluss seiner charismatischen Persönlichkeit standen neben vielen anderen auch Leo Tolstoj und Wl. Solowjew, die sich für die Verbreitung seiner Ideen einsetzten. Eigenart und Radikalität seiner Lehre über die notwendige Umgestaltung und Erneuerung des Lebens weckte später das Interesse der neuen Generation neuchristlicher Denker sowie vieler Dichter und Künstler. Der theurgische Schaffensdrang seiner Weltanschauung und die Kompromisslosigkeit seiner Lebensposition imponierte den Symbolisten, die in Fedorows Lehre eine Art praktische Anleitung fürs Leben sahen¹⁴³.

In Fedorows „Philosophie der gemeinsamen Sache“¹⁴⁴ geht es darum, dass der Mensch aus eigener Kraft einen realen Weg zum Reich Gottes auf Erden bahnen und beschreiten kann. Aus eigener Kraft könne es ihm gelingen, den Tod zu überwinden und sich selbst zu erlösen.

Diese Lehre bezeichnete er als „projektiv“, da seiner Ansicht nach Philosophie keine passive Weltanschauung sein sollte, sondern ein aktives Projekt. Damit stand sie im Gegensatz zu einer „objektiven“ – indifferenten, teilnahmslosen – Philosophie, aber auch im Gegensatz zu einer „subjektiven“ Weltanschauung, die lediglich in einem inneren Mitempfinden bestand. Für beide hatte er nichts übrig. Die Trennung zwischen Idee und Tat, wie sie seit der Antike in der Philosophie gepflegt wurde, lehnte Fedorow ab. Für ihn hatte die Philosophie nur dann eine Daseinsberechtigung, wenn sie dafür sorgte, dass ihre Erkenntnisse sofort in die Praxis umgesetzt würden. Philo-

¹⁴² vgl. Senkowskij, W., Istorija russkoj filosofii (Geschichte der russischen Philosophie), S. 421.

¹⁴³ D. Merejkowskij und W. Brüssow, die Fedorow persönlich kannten, verbreiteten seine Ideen in en Kreisen der Symbolisten.

¹⁴⁴ Diese Arbeit wurde erst nach dem Tode Fedorows, im Jahre 1906 von seinen beiden Mitarbeitern Koschewnikow und Peterson veröffentlicht. Siehe: Fedorow, N., Filosofija obschtschego dela (Philosophie der gemeinsamen Sache), Moskau 2003, Bd.1,2.

sophie, die sich nur mit dem befasste, was ist, und nicht mit dem, was sein soll, war von vornherein zum Scheitern verurteilt. Ihre wichtigste Aufgabe bestand folglich darin, die Frage nach Sinn und Zweck des Seins konkret zu beantworten.

Seine eigene praktische „Philosophie der gemeinsamen Sache“ dachte er sich als aktives Projekt zur Versöhnung und Vereinigung aller Menschen. Neben der „aktiven Philosophie“ schätzte Fedorow auch die Naturwissenschaften hoch. Sie sollten helfen, die „Natur zu regulieren“, d. h. Macht über sie zu erringen, die notwendig war, um den Weg zum Reich Gottes auf Erden auszubauen¹⁴⁵.

Dieser Weg konnte nicht individuell beschritten werden, sondern nur in Gemeinschaft. Fedorow litt unter dem Zustand der „Nicht-Verwandtschaft“ (Nerodstwa) der modernen Gesellschaft¹⁴⁶, der seiner Meinung nach diesen Weg blockierte. Deshalb propagierte er ein „aktives Christentum“¹⁴⁷, in dem die alten Dogmen wiederbelebt werden sollten, was gleichbedeutend damit war, die Bibel wörtlich zu nehmen und nach ihr zu leben. Die tragende Idee seiner Philosophie nannte Fedorow *Supramoralismus*¹⁴⁸ (von lat. *supremus* – das Höchste und *moralis* – moralisch), ein Name, der die unbedingte und höchste Bedeutung der christlichen Moral akzentuierte. Dementsprechend dachte er sich die Menschheit als „einheitliche echtchristliche Gemeinde“, in der jede Art des Individualismus überwunden würde. Somit wäre der Weg frei, auf dem die Menschen kollektiv auf ihr gemeinsames Ziel zugehen könnten.

Die christliche Liturgie als Gemeinschaft stiftendes Element musste also zu neuem Leben erweckt werden. Denn alle Mysterien seien zu Dogmen erstarrt und hätten ihre heilende Kraft verloren. Wenn man nun die Liturgie auf das ganze Leben übertrüge, auf alle seine Bereiche, könne sie auch außerhalb der Kirche zur gemeinsamen Sache aller Menschen werden, der gläubigen wie der nichtgläubigen. So verstanden, würde die Liturgie erst ihrer eigentlichen Bedeutung gerecht.

In dieser erweiterten, außerkirchlichen Liturgie sollte die ganze Erde zum Altar werden, dessen Reliquien nicht nur die Überreste der Heiligen wären, sondern die Überreste *aller* Verstorbenen. Wandlung wäre nicht länger Mysterium, sondern Realität: Nicht Brot und Wein, sondern die sterblichen Überreste der Menschen würden in Fleisch und Blut verwandelt, d. h. zu neuem Leben erweckt durch die kosmische

¹⁴⁵ Fedorow, N., *Filosofija obschtschego dela* (Philosophie der gemeinsamen Sache), Bd. 1, S.12.

¹⁴⁶ ebd. S.13.

¹⁴⁷ vgl. ebd. S.69.

¹⁴⁸ ebd. S.48.

Kraft von Licht und Wärme. Durch die „Regulation der Natur“ sollte sich der Mensch zum Herrn über die Himmelskräfte machen.

Diese substantielle Erneuerung würde die Menschen gegen den Tod als „Inbegriff des Bösen“, als die „Quelle allen Übels“ vereinigen. Der Mensch müsse die Vergänglichkeit, zu der er nicht geboren sei, besiegen und als Vernunftwesen die „blinde Kraft des Sterbens“ überwinden: Nur der kollektive Sieg über den Tod, aus dem „alle anderen Arten des Bösen entstehen“, würde das Gottesreich zur Erde bringen¹⁴⁹.

Fedorows Theorie einer irdischen Erlösung der Menschheit beruhte auf der Idee einer „immanenten Wiederauferstehung“¹⁵⁰, wonach der Akt der Erlösung durch Christus kein transzendenter Akt gewesen sei, sondern ein konkretes Beispiel, dem die Menschen unmittelbar folgen sollten. Was Fedorow unter dem Aufbrechen und Wiederbeleben der verkrusteten christlichen Dogmen verstand, wird in dieser Idee deutlich, mit der er die christliche Tradition der Apokalypse in Frage stellt bzw. neu interpretiert. Er war der Ansicht, die Erlösung der Menschheit sei nicht unbedingt an Christus gebunden. Die transzendente Erlösung am Jüngsten Tag (ohne Mitwirken der Menschen) gälte nicht allen Menschen, sondern nur wenigen Auserwählten. Die Mehrzahl fiel dem „Zorn Gottes“ anheim. So lehnte Fedorow die Gerechtigkeit des Jüngsten Gerichtes ab, da in diesem Falle in Wahrheit *alle* verdammt würden: die Sünder zu den Höllenqualen, die Gerechten jedoch zum Anblick von deren Leiden.

Mit seiner Idee der „immanenten Auferstehung“ zeigte Fedorow eine Alternative auf, nach der alle Menschen ausnahmslos erlöst werden sollten. Er hielt Erlösung nicht nur für einen möglichen Weg, sondern für „Gottes Letzten Willen und Gebot“¹⁵¹, der jedem Menschen als Pflicht auferlegt sei. Seiner Ansicht nach brauchten sich die Menschen auf keinen Fall damit abzufinden, dass das Gottesreich auf Erden unerreichbar ist: Falls sie sich nur rechtzeitig für die gemeinsame Sache der Bekämpfung des Todes vereinigten, hätten sie die Chance, die Welt aus eigener Kraft zu erretten. Dann gingen die finsternen apokalyptischen Prophezeiungen nicht in Erfüllung.

Eines der wichtigsten Dogmen der russischen Orthodoxie betrifft die Dreieinigkeit Gottes. In Fedorows Neuinterpretation bestand dieses Dogma in dem Gebot der Vereinigung in Liebe und Verwandtschaft¹⁵². Er verkündete den dreieinigen Gott als den

¹⁴⁹ ebd. S. 57–59.

¹⁵⁰ ebd. S.21.

¹⁵¹ vgl. Senkowskij, W., *Istorija ruskoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 583.

¹⁵² ebd. S. 89.

„Gott des bevorstehenden Zeitalters“, dessen Dreieinigkeit ein Symbol für die Vereinigung der Menschen, ein Vorbild ihrer künftigen Einheit sei¹⁵³. Während Gott-Vater den Menschen Kenntnisse und somit Macht über die Natur verleihe, ließe der Sohn Gottes – als Urbild „aller Menschensöhne“ – diese sich selbst als „Söhne der verstorbenen Väter“ und „Brüder aller Lebenden“ verstehen. Der Heilige Geist dagegen, der sich in Gestalt einer „Menschentochter“ offenbare, wolle, dass „alle Menschentöchter“ sich nicht mehr als Ehefrauen oder Mütter, sondern ausschließlich als „Töchter der verstorbenen Eltern“ sehen. Damit verkündete er die Ablösung des alten Prinzips der Geburt durch das neue Prinzip der Auferstehung¹⁵⁴. Ihre Einheit sollten „Menschensöhne“ und „Menschentöchter“ genau nach dieser „im Evangelium vorgegebenen Dreieinigkeit“ bilden und so zu einem einheitlichen Organismus zusammenwachsen. Er war jedoch überzeugt, dass die vereinte Menschheit der Zukunft keine gesichtslose Masse wäre, sondern als „menschliche All-Einheit“, bestehend aus einmaligen Persönlichkeiten, erstrahlen würde.

Die Idee der Dreieinigkeit sollte Basis der zukünftigen Religion werden, die Fedorow als „Universale Kirche aller Väter“ bezeichnete¹⁵⁵. Um den russisch-orthodoxen Glauben im Zentrum dieser neuen Religion sollten sich alle anderen Religionen und Kulte sammeln und vereinigen. Unabdingbare Voraussetzung dieser neuen Religion wäre die Versöhnung der Gläubigen mit den Nichtgläubigen sowie der Wissenden mit den Nichtwissenden. Darüber hinaus mussten Wissenschaft, Kunst und Religion eine Einheit bilden, die Fedorow als Synthese des mystischen Wissens mit einer aktiven, sachlichen Religion verstand.

Im Mittelpunkt von Fedorows Philosophie stand stets der Mensch, sei er tot oder lebendig, selbst auferstanden oder die anderen wiedererweckend¹⁵⁶. In der christlichen Lehre, im Neuen Testament sah er ein exaktes Programm, eine genaue Anleitung zum Handeln der Menschen. Er war überzeugt, dass Gott den Menschen erschaffen habe, damit dieser seinen „letzten Willen in die Welt bringe“, nämlich die Vervollendung seines Schöpfungswerks. Gott habe den Menschen also von Beginn an zum Schöpfer bestimmt, damit sein Künstlertum zum Tragen käme¹⁵⁷. Von Anfang an be-

¹⁵³ ebd. S. 93.

¹⁵⁴ ebd. S. 98ff.

¹⁵⁵ ebd. S. 453–454.

¹⁵⁶ vgl. Maslin, M., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S 380

¹⁵⁷ Fedorow, N., *Filosofija obschtschego dela* (Philosophie der gemeinsamen Sache), Bd. 2, S. 110.

sitze der Mensch die Fähigkeit, mit seiner Schaffenskraft sich selbst und die ganze Welt verändern, ja vervollkommen zu können.

Dem entsprach, dass die Kunst als Ausdruck dieser Schaffenskraft und deshalb Ausgangspunkt und notwendige Begleitung jeder menschlichen Entwicklung einen wichtigen Platz in seiner Lehre einnimmt. Kunst hielt Fedorow von ihrem Ursprung an, den er im natürlichen Drang des Urmenschen nach der aufrechten Haltung sah, im halb unbewussten Streben zum Himmel, bis zur Kunst der Zukunft für eine Schöpfung des Lebens¹⁵⁸.

Fedorows Vorstellung vom Rang der Kunst wird deutlich, wenn er vom Leben als einem „Akt des ästhetischen Schaffens“¹⁵⁹ spricht, was bedeutet, dass die Kunst nicht höher einzustufen ist als das Leben. Nicht Kunst und Kultur wird der höchste Wert zuerkannt, sondern dem Leben und dem Tun¹⁶⁰. Diese Auffassung entspricht der spezifisch russischen Tradition, in der die Kunst nur dann akzeptiert wird, wenn sie – als Belehrung, als Predigt, als gemeinsame Sprache aller Menschen – zur „Errettung des Lebens“ dient, eine Tradition, die in Leo Tolstojs absurdem Verzicht auf jegliche Kultur gipfelte.

Allerdings war Fedorows Position weniger radikal als die Tolstojs, der das Ästhetische strikt ablehnte. Kunst war zwar auch für Fedorow ein Mittel zur „Errettung des Lebens“, die Bedeutung des Ästhetischen war für ihn jedoch unbestritten. Er hielt die ästhetische Anregung für notwendig, um beim Menschen jene Aktivitäten hervorzurufen, die die Erneuerung des Lebens und der Welt zustandebringen sollten. Unter Ästhetik verstand er eine „Wissenschaft von der Neuerschaffung aller Vernunftwesen, die jemals auf Erden gelebt haben“, wobei Neuerschaffung die buchstäbliche Auferstehung im Fleische bedeutete¹⁶¹. Da es nur im Mikrokosmos „Erde“ Vernunftwesen gab, war diese Neuerschaffung notwendig, um das Universum zu „beseelen und zu verwalten“. Aus dem amorphen Chaos würde so ein geordneter Kosmos¹⁶².

¹⁵⁸ ebd. S. 121–132.

¹⁵⁹ ebd. S. 411.

¹⁶⁰ „Leben und Tun“, auf russisch „Schisn i delo“, wurde bereits seit den 60-er Jahren zum Schlagwort – als Motto der „Volkstümmler“ – und ging von ihnen an die neuen Generationen der russischen „Weltverbesserer“ über. Siehe dazu: Semenowa, S., Nikolai Fedorow, Moskau 1990, S. 288ff.

¹⁶¹ Fedorow, N., *Filosofija obschtschego dela* (Philosophie der gemeinsamen Sache), Bd. 2, S. 415.

¹⁶² ebd. S. 415–416.

Symbol dieser künftigen idealen Welt sollte ein Tempel sein nach dem Vorbild der christlich-orthodoxen Kathedrale. Dieser Tempel verkörperte für Fedorow das „Projekt einer über den Tod triumphierenden Welt“¹⁶³. Seine Architektur sollte zusammen mit der Liturgie eine lebendige Synthese aller Künste bilden. Fedorow sprach von einem stabilen und von einem beweglichen Tempel. Der stabile bestand aus Architektur und Ausstattung, der bewegliche aus Gottesdienst und Prozessionen. Im Zusammenwirken von Architektur, Skulptur und Malerei sollten sich die symbolischen Formen der Welt offenbaren: in Kuppel und Gewölbe die Erde, in der die Generationen der Verstorbenen der Auferstehung harren; in den Ikonen der Himmel, den die bereits Auferstandenen „bevölkerten“. Durch liturgische Musik, Gesang und Glockengeläut sollte der Tempel eine Stimme erhalten, um mit ihrem Klang die Verstorbenen zur Auferstehung zu rufen. Der ästhetische Ausdruck der liturgischen Predigt sollte mit seinem orthodoxen Pathos die pädagogische Bedeutung unterstreichen. Durch die Synthese aller Künste im Tempel bekämen die erstarrten christlichen Dogmen ihren ästhetischen und symbolischen Ausdruck, um wiederbelebt und verwirklicht zu werden.

Fedorow definierte zwei Stufen der Kunstentwicklung, die ptolemäische oder Kunst der Nachahmung und die kopernikanische oder Kunst der Neuerschaffung¹⁶⁴. Die ptolemäische Kunst – als Kunst der Vergangenheit und Gegenwart – gipfelte in der christlich-orthodoxen Kathedrale und deren Liturgie. Die kopernikanische Kunst sollte darüber hinaus gehen, denn es ging nicht mehr um die Nachahmung, vielmehr sollte die Wirklichkeit selbst erschaffen werden: Aus der Synthese von Kunst, Religion und Wissenschaft sollte die neue Welt hervorgehen. Die kopernikanische Kunst war für Fedorow also die Kunst der Zukunft, zu der er die Menschen in seinen Schriften anleiten wollte.

Die orthodoxe Kathedrale fasste er als „Übergang zur kopernikanischen Kunst“¹⁶⁵ auf. Akribisch beschrieb er Architektur und Ausmalung seiner Traumkathedrale, die zugleich Museum sein sollte und in der seine Idee der „all-einheitlichen Synthese“ verwirklicht würde¹⁶⁶.

¹⁶³ ebd. S. 422.

¹⁶⁴ ebd. S. 413–416.

¹⁶⁵ Fedorow, N., *Filosofija obschtschego dela* (Philosophie der gemeinsamen Sache), Bd. 1, S. 634–653;

¹⁶⁶ ebd. S. 654–664. Als Museum sollte ein aus zwei Kathedralen bestehender Tempel dienen: Während sich in der ersten Sophia-Kathedrale alle Museen mit der Kirche vereinigen, geschieht in der

In seinen Schriften ging Fedorow intensiv auf die (imaginäre) Ausmalung und die Ikonen seiner Vorstellung ein: Er beschrieb sie nicht nur bis ins Kleinste, sondern erklärte auch detailliert ihre symbolische Bedeutung. In mehreren Ikonen-Reihen sollte der moderne, „verirrte“ Zustand der Welt – ihr Verfall – dargestellt werden, zugleich aber auch ihre Chance auf Wiederaufbau, Neuerschaffung sichtbar werden, was Fedorow für das Ziel der „gemeinsamen Sache“ hielt. Das gesamte Programm der Ausmalung des Museum-Tempels sollte dazu dienen, in die Seelen und Gedanken der Menschen diese alternative Weltauffassung einzuprägen und sie dort wirken zu lassen¹⁶⁷.

Fedorows Vorstellungen des Tempels basierten auf einer tiefen Kenntnis der tradierten russischen religiösen und kulturellen Bräuche, die er sein Leben lang unermüdlich studierte. Ihm ist die Entdeckung der übermalten altrussischen Ikonenmalereien zu verdanken, denn die Erforschung der alten Kirchen in Russland Ende der 19. Jahrhunderts geht auf seine Initiative zurück. Fedorows Begeisterung galt hauptsächlich dem altrussischen, vor-petrinischen (gemeint ist die Zeit vor den Reformen Zar Peters) Volksleben. Besonders beeindruckte ihn das Leben innerhalb der altertümlichen Dorfgemeinde, einer Gemeinschaft, die seiner Meinung nach friedlich, in verwandtschaftlicher Liebe lebte und mit Gott vereint war¹⁶⁸. In ihr sah er ein Vorbild für ein einheitliches menschliches Kollektiv der Zukunft. Bauernschaft und Christentum – auf Russisch gleichklingend: „krestjanstwo und christianstwo“ – sind deshalb synonym und Russland als ein echtchristliches Land aufzufassen¹⁶⁹.

In Fedorows Tempel der Zukunft sollten die auferstandenen, lebendigen Ahnen den Platz der Ikonen und Statuen einnehmen. Baumaterial sollte keine totes, schweres Material sein, sondern ein leichter Stoff von ätherischer Qualität, vergleichbar Magnetfeldern oder kosmische Wellen. Dieser Stoff sollte erst durch die „Regulation der Natur“ gefunden werden. Die neue Kunst würde als Akt der Schöpfung die Materie des Kosmos ebenso beherrschen wie die Materie des Lebens. Erde und Universum würden dann zur Arena der all-einheitlichen kosmischen Schöpfung, die das Vergan-

zweiten – der Athena-Kathedrale – die Synthese von allem Wissen mit allen Künsten. Vgl. Maslin, M. (Hg.), Moskau 2001, S. 380–381.

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ Fedorow, N., *Filosofija obschtschego dela* (Philosophie der gemeinsamen Sache), Bd. 1, S. 321.

¹⁶⁹ Hier zeigen sich die Parallelen zu den Vorstellungen der Romantiker über das Goldene Zeitalter des Mittelalters, das Fedorow jedoch nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in seiner Gegenwart gefunden zu haben glaubte.

gene wiederherstellt und das Neue nach den höchsten Gesetzen der Sittlichkeit, Schönheit und Harmonie „modelliert“. Nicht mehr nur einzelne Künstler würden in Zukunft als Schöpfer agieren, sondern *alle* Menschen. Sie alle würden dann Künstler, Schöpfer – nicht nur kleiner Welten ihrer Kunstwerke – sie wären Baumeister des ganzen Universums.

Als Projekt des neuen Lebens bekam die Kunst bei Fedorow neuen Wert, einen höheren metaphysischen Sinn, der darin bestand, den Menschen die großen Vorbilder der bevorstehenden Realität zu geben, die in Zukunft als Gemeinschaftswerk aller Menschen verwirklicht werden würden: Harmonie, Schönheit und ewiges Leben.

Diese Auffassung des künstlerischen Schaffens zielt nicht nur auf die Vervollkommnung des Lebens, die der Kunstauffassung der Romantiker zugrunde lag, sondern auf die Erschaffung einer völlig neuen Realität, einer Welt, wie es sie noch nie gab¹⁷⁰.

Dieser Idee widmete Fedorow sein Leben. Die Überzeugungskraft seiner Lehre fand ihren Niederschlag in der utopischen Färbung vieler ästhetischer Theorien des beginnenden 20. Jahrhunderts, die während und nach der revolutionären Phase die Entwicklung der Kunst so stark beeinflussten. Das Pathos einer realen Neuerschaffung der Welt und einer Neuordnung des Kosmos, die die Kunst bewirken sollte, findet sich in vielen avantgardistischen Kunsttheorien wieder, die zu Beginn des Jahrhunderts die neue Kunstauffassung formten¹⁷¹. Es gipfelte in den Bestrebungen der Avantgardisten und besonders der Spätsymbolisten, die in der Vereinigung von Künstlern aller Gattungen mit Geistlichen, Philosophen und allen übrigen Wissenschaftlern Fedorows Idee, die Kunst auf das Leben zu übertragen, ernsthaft verwirklichen wollten.

Fedorows optimistische Vision der künftigen Kunst als „Lebensschöpfung“ spiegelte sich auch in der Kunstauffassung **Wladimir Solowjews (1853–1900)**, dessen ästhetisch-philosophische Lehre heute als geistige Grundlage der russischen Renaissance gilt.

Solowjew ist als Schöpfer des ersten philosophischen Systems in die russische Geschichte eingegangen. Mit seinem „System des ganzheitlichen Wissens“ wollte er

¹⁷⁰ Die Künstler der Avantgarde machten diesen Gedanken zum Motto ihrer „neuen Kunst“, die sie in den zahllosen Manifesten proklamierten.

¹⁷¹ Von W. Tschekrygin bis Malewitsch waren die Künstler von der Idee des Kosmischen fasziniert und suchten diese in ihren Konzepten umzusetzen und in ihrer Kunst zu verwirklichen.

Philosophie, Religion, Wissenschaft und Kunst miteinander verschmelzen, die Synthese von Erkenntnis und Praxis erreichen¹⁷².

Wie er bereits 1874 in seiner Magisterarbeit „Die Krise der westlichen Philosophie (Gegen die Positivisten)“ dargelegt hatte, hielt er Philosophie für die höchste Form des Schaffens bzw. des Handelns¹⁷³. Nur ihr traute er zu, die Realität von der Unvollkommenheit in die Vollkommenheit zu verwandeln. Die Idee der praktischen Orientierung des Wissens wurde seitdem zur Basis seiner Theorien.

Wl. Solowjews erstes Anliegen war es, die Philosophie aus der positivistischen Krise herauszuführen. Den westlichen Rationalismus hielt er nicht für geeignet, um sich den Geheimnissen des Lebens zu nähern, weswegen er sich – auch um dem Einfluss der Positivisten zu entkommen – den Idealisten und Mystikern zuwandte. Dabei interessierten ihn weniger deren abstrakte Spekulationen, als solche Vorstellungen, wonach nur Philosophie und Religion zur Läuterung und Erneuerung der Wirklichkeit führen können.

Er fühlte sich Platon geistig verwandt, der seiner Meinung nach versucht hatte, seine Philosophie praktisch umzusetzen¹⁷⁴. Wie Platon wollte auch Solowjew die theoretische Erkenntnis dem Leben unterordnen. Bald jedoch kritisierte er den griechischen Philosophen, da dieser nichts weiter getan habe, als die Gegensätzlichkeit der idealen und realen Welt theoretisch aufzuheben, womit er jedoch keinen „Sieg in der Tat“¹⁷⁵ errungen habe, denn in der Realität sei alles beim alten geblieben.

Er befasste sich auch mit einigen „dualistischen Lehren der Antike“, unter anderen mit dem Neuplatonismus und der Kabbala. Besonders schätzte er das Judentum, da er in den alttestamentarischen Propheten die ersten „aktiv handelnden Persönlichkeiten“ sah¹⁷⁶. Das Christentum hob er wegen seiner „völlig innovativen Bedeutung“ hervor, die in der Überwindung des abstrakten Dualismus mit Hilfe der Moral bestünde: die christliche Doktrin bezweifle die Realität nicht, sie lehne das Unmorali-

¹⁷² vgl. Maslin, M. (Hg.), *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S.334; Senkowskij, W., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 475.

¹⁷³ vgl. Losskij, N., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S.128f.

¹⁷⁴ Solowjew, Wl., *Schisnennaja drama Platona*, (Das Lebensdrama Platons) // Solowjew, St.–Petersburg 1911, Bd. 9, S197ff.

¹⁷⁵ ebd. S.235.

¹⁷⁶ Solowjew, Wl., *Tschtenija o bogotschelowestchestwe* (Lesungen über das Gottmenschentum) // Bd. 3, S. 80–81.

sche, das Böse nur ab¹⁷⁷. So versuchte Solowjew, das Christentum, die Religion seiner Vorfahren, philosophisch zu rechtfertigen und darin zu bestärken, dass sie allein die Macht habe, die Welt zu läutern und zu erretten¹⁷⁸.

Seine Ideen wurden in Russland von breiten Kreisen der Öffentlichkeit begeistert aufgenommen. Man feierte ihn als „prometheischen Fackelträger“, als Verkünder einer neuen Zeit, in welcher „den Menschen nicht nur die irdische Luft, sondern auch der himmlische Atem für ihr Leben notwendig sein wird, in der die innere Welt wieder tief und die äußere wieder schön werden wird, weil Religion und Philosophie eine innere Bindung miteinander eingehen werden“¹⁷⁹. Obwohl er in Russland als Pionier galt, war Solowjew in seiner Kritik des Positivismus ein Erbe der romantischen Weltanschauung, sowohl der deutschen als auch der russischen Romantik, wie sie in der Vorstellungen der Slawophilen wurzelte¹⁸⁰. Wie die Romantiker sah er die Ursache der Krisen und Disharmonie des modernen Lebens in der allgemeinen Tendenz zur Abwendung, zur Entfremdung von der Religion. In Anlehnung an Schelling entwickelte Solowjew eine religiöse Philosophie, deren zentrale Idee die „positive All-Einheit“ ist. Religion bzw. Christentum sollten alle Bereiche des menschlichen Lebens umfassen. Freie Theosophie, freie Theokratie und freie Theurgie – nach der idealistischen Triade Verstand, Wille und Vernunft – sollten die „All-Einheit“ der zukünftigen Welt bilden¹⁸¹. Dies sei die Grundvoraussetzung für eine Verklärung der Welt und die Entstehung des Gottmenschentums, des „wahren, reinen und vollen“ Menschentums, das er für das Endziel des Weltprozesses, der Evolution hielt¹⁸².

Von Fedorow beeinflusst, verstand Solowjew die Evolution als Gestaltung des Chaos, die von Gott zwar begonnen, dann aber vom Menschen als dem „kreativen Geschöpf Gottes“ fortgesetzt und zum Ziel geführt werden sollte. Der Mensch sollte „mit seinem vernünftigen Bewusstsein nicht nur Zweck der Evolution der Natur

¹⁷⁷ Solowjew, Wl., Retsch na Wysschich schenskich kursach w Peterburge 13. Marta 1881 goda (Rede ... von 13. März 1881) // Bd. 3., S. 417–418.

¹⁷⁸ Vgl. Asmus, W., Wladimir Solowjew, Moskau 1994, S. 73ff.

¹⁷⁹ zit. nach: Stepun, F., *Mystische Weltanschauung*, München 1964, S. 23.

¹⁸⁰ So wies Fedor Stepun darauf hin, dass Wl. Solowjew seine „prometheische Fackel“ „längst bekannte Denkstufen emportrug“. Zit. nach: ebd. S. 23

¹⁸¹ ebd. 19f.

¹⁸² Diese Idee entwickelte Solowjew in seinen Werken „Tschtenija o bogotschelowestchestwe“ (Lesungen über das Gottmenschentum) und „Obschtschij smysl iskusstwa“ (Der allgemeine Sinn der Kunst).

werden, sondern auch umgekehrt – als Mittel von der Seite des Ideals her, auf die Natur wirken.“¹⁸³

Da die Kreativität eine göttliche Gabe ist, steht das künstlerische Schaffen in Solowjews System dem Werk Gottes am nächsten, eine Auffassung, die auch Grundlage seiner Ästhetik ist.

Sein ganzes Leben lang huldigte Solowjew der *Schönheit* in seinen Theorien sowie in seinem literarischen Werk – der Schönheit in Gestalt des „Ewig Weiblichen“, wie sie ihm in seinen mystischen Visionen erschien. Die „positive All-Einheit“, der zentrale Begriff seiner Philosophie – als symbolische Umschreibung dieser Visionen – wird in seinen Theorien und in seiner Dichtung zur Sophia, zur Weltseele, zum Schutzengel der Welt sowie zur Aphrodite oder gold-blauen Strahlung. Dieser Schönheit diente er mit religiöser Inbrunst, sie war wichtigste Inspirationsquelle aber auch zentrales Thema seiner philosophischen Überlegungen¹⁸⁴.

Als Dichter und Mystiker war er überzeugt, dass das Künstlertum nur zusammen mit der mystischen Erfahrung besteht, dass nur die Kunst dem Menschen Einblick in die höheren Sphären gewähren kann. Die Kunst war für ihn jedoch nicht nur imaginäre, sondern auch reale Kraft, die Licht in die Welt bringen sollte.

Kunst ist also nicht an sich und für sich da; sie hat nur dann Gültigkeit, wenn sie das irdische Dasein vervollkommnet. Höchstes Ziel der Kunst sollte daher die Theurgie sein – d. h. ihr eigentlicher Sinn sollte darin bestehen, das Leben nach dem Ideal der „absoluten Schönheit“ zu gestalten.

In seinem Verständnis der Schönheit als Verwirklichung des Absoluten bzw. einer die Materie verklärenden Kraft setzte Solowjew die romantische Utopie fort, die ihm sowohl in ihrer ursprünglichen deutschen als auch in der russischen Variante bekannt war: Schelling und Novalis waren ebenso seine Quellen wie Dostojewskij und Fedorow seine zeitgenössischen Lehrer waren.

¹⁸³ Solowjew, Wl., *Obschtschij smysl iskusstwa* (Der allgemeine Sinn der Kunst), St. Petersburg 1994, S.249

¹⁸⁴ Bereits 1877 entwickelte Solowjew in seinem ersten selbstständigen philosophischen Essay „*Filosophskije natschals zeljnogo snanija*“ (Die philosophischen Prinzipien des ganzheitlichen Wissens) das Gerüst für seine theurgische Position in Fragen der Ästhetik. Die allgemeinen theoretischen Probleme behandelte er in den folgenden Jahren in einer Reihe von Artikeln, insbesondere Ende der 1880-er Jahre in zwei Arbeiten „*Krasota w prirode*“ (Die Schönheit in der Natur) von 1889 und „*Obschtschij smysl iskusstwa*“ (Der allgemeine Sinn der Kunst) von 1890.

In seiner Ästhetik, die auch als „Ontologie der Schönheit“ zu verstehen ist¹⁸⁵, stellte er einen Zusammenhang zwischen der Schönheit der Natur und der Schönheit der Kunst fest: die Schönheit in der Natur sei Voraussetzung der Schönheit in der Kunst. „Die Ästhetik der Natur gibt uns die notwendigen Voraussetzungen für die Philosophie der Kunst.“¹⁸⁶

Solowjew untersuchte die Erscheinungen der Schönheit im evolutionären Zusammenhang: erst in den kosmischen Verhältnissen, dann im Reich der Mineralien, in Flora und Fauna bis zum Auftreten des Menschen. Soweit stimmt Solowjew mit Schellings Naturphilosophie überein. Den Prozess der „sukzessiven Beseelung“ der Natur fasste er jedoch anders auf, nämlich als natürliche Evolution, die er als einen Kampf der „Idee“ gegen das „Chaos“ verstand, als Kampf des Schönen gegen das Hässliche. Natur hatte also nicht nur an der Schönheit Anteil, sondern auch an der Hässlichkeit.

Schönheit, die nach Solowjew in der Natur durch das Licht entsteht, verglich er mit einem strahlenden Gewand, das über das Chaos geworfen wird. Dieses Gewand könne das Chaos zwar verbergen, aber nicht verändern. Deshalb sei sie keine „natürliche Gabe“ des Himmels, sondern Produkt des ständigen Kampfes zwischen dem „Kosmischen Künstler“ und dem Chaos, ein Kampf, der Natur und Menschen beherrscht. Die Schönheit als reale verklärende Kraft sollte das amorphe, hässliche Chaos ordnen, es im wahren Sinne des Wortes in einen Kosmos (was im Altgriechischen „Ordnung“ oder „Schmuck“ bedeutet) verwandeln. Deshalb sollte die Aufgabe der Kunst nicht in der Nachahmung der *natürlichen* Schönheit bestehen, sondern darin, die „kosmische Vernunft“ im künstlerischen Schaffen fortzusetzen. Schönheit begänne zwar in der Natur, könne dort aber nie vollkommen werden: zum einen wegen der Schwere und Trägheit der unorganischen Natur; zum anderen, weil die organische Natur Tod und Verwesung unterworfen sei; zum dritten wegen der Unsittlichkeit und dem Bösen in der menschlichen Natur. Deshalb würde sich die Schönheit erst am Ende des Evolutionsprozesses in der Welt voll entfalten, als Resultat der Vergeistigung der Materie, die mit der Materialisierung des universellen Geistes einhergehen würde. Der Kunst dachte Solowjew die Aufgabe zu, Bindeglied zu werden

¹⁸⁵ Die Schönheit in der Natur analysierte er in dem gleichnamigen Aufsatz, dem er als Epigراف das berühmte Dostojewskij-Zitat „Die Schönheit wird die Welt erretten“ gab.

¹⁸⁶ Solowjew, Wl., Krasota w prirode (Die Schönheit in der Natur) // Solowjew, Wl., Ausgewählte Werke, St. Petersburg 1994, S. 206

zwischen Natur und vollkommenem Leben, eine Brücke zu bauen von der unsteten Schönheit in der Natur zur absoluten Schönheit des künftigen Lebens.

Wie bei Dostojewskij und Fedorow ist auch bei Solowjew Kunst nicht als „didaktische Predigt“, sondern als „inspirierende Prophezeiung“ zu verstehen¹⁸⁷. Er war überzeugt, dass wahre Kunst sich ausschließlich im Zusammenspiel mit Religion verwirklichen könne. Ein wahres Kunstwerk war für Solowjew die „wahrnehmbare Darstellung von Gegenstand oder Phänomen (unter dem Aspekt von dessen Endzustand) oder im Lichte der zukünftigen Welt“¹⁸⁸. Solche wahren Kunstwerke, die, wie er sagte, „die vollkommene Schönheit bereits vorwegnahmen“¹⁸⁹, galten ihm als Grundlage der Theurgie, der Kunst der Zukunft.

Vom Künstler-Theurgen forderte er völlige Hingabe an seine höhere Mission, die Vervollkommnung der Welt. Beginnen sollte er jedoch damit, sein eigenes Leben sittlich zu vervollkommen, um es zu verklären als Voraussetzung für die Verklärung der Welt. Die vollkommene, absolute Kunst sollte das Ideal nicht nur spekulativ, sondern auch tatsächlich verwirklichen, „unser wirkliches Leben beseelen und neuerschaffen“¹⁹⁰.

Diese Aufgabe sollte die Kunst über ihre traditionellen Grenzen hinausführen in das Leben selbst. In der neuen Sphäre ihrer Wirkung sollte sie nicht nur Ideen produzieren, sondern sie auch verwirklichen. Kunst sollte sowohl der realen als auch der idealen Sphäre angehören, so wie die Begriffe in Solowjews Werk diese beiden Sphären miteinander verknüpften¹⁹¹. „Sophia“ als Verkörperung seiner mystischen Inspiration gehört bei ihm nicht mehr ausschließlich dem Jenseits an. Sie ist nicht länger nur eine irrealer Gestalt des Himmels, sondern die ambivalente Gestalt des real existierenden „Ewig-Weiblichen“, zugleich aber Verkünderin der neuen Religion. So erscheint sie in seinem Gedicht „Das Ewig-Weibliche“ als Symbol der neuen Ära, als die neue Gottheit der Zukunft, als Verkörperung der absoluten Schönheit, die in sich alles

¹⁸⁷ Solowjew, Wl., *Obschtschij smysl iskusstwa* (Der allgemeine Sinn der Kunst) // Solowjew, Wl., *Ausgewählte Werke*, St. Petersburg 1994, S. 255.

¹⁸⁸ ebd. S. 256

¹⁸⁹ ebd.

¹⁹⁰ ebd. S. 261

¹⁹¹ Bereits F. Stepun wies darauf hin, dass die Begriffe Solowjews „keine Begriffe im strengem Sinne des Wortes“, seien, „sondern, wenn man so sagen darf, auf das logische Territorium hinübergespielte Symbole, an denen die mystische Transparenz und nicht das logische Konsequenz das wahrhaft Bedeutende und Überzeugende ist.“ Siehe dazu: Stepun, F., *Mystische Weltschau*, S. 19.

„reiner, stärker, lebendiger und voller“ vereinigt¹⁹². Vollkommen real, verkörperte sie dennoch für Solowjew die apokalyptische „Frau mit Sonne gekleidet“, in welcher er einerseits die ewige Göttin der Liebe und den Inbegriff der Weiblichkeit, andererseits aber die neue apokalyptische Kirche der Zukunft, die Kirche des Heiligen Geistes sah, ein wichtiges Thema seiner letzten philosophischen Arbeiten¹⁹³. Solowjews Ästhetik hängt mit seiner All-Einheits-Lehre zusammen, deren Zentralbegriff, Sophia, als die Weltseele oder der Schutzengel der Welt auch seiner Ästhetik zugrunde liegt – als Urbild der Ewigen Schönheit¹⁹⁴.

Solowjews ästhetisches Programm, seine letzten eschatologisch-apokalyptischen Arbeiten über das Böse in der Welt¹⁹⁵, aber insbesondere sein poetisches Werk, in dem die Sophia-Lehre immer wieder durchscheint, übten einen starken Einfluss auf die russische Kultur des beginnenden 20. Jahrhunderts aus. Viele junge Literaten und Künstler waren fasziniert von den Sophia-Visionen, denen Solowjew in seiner Dichtung Ausdruck verlieh¹⁹⁶. Nicht nur der philosophische Gehalt inspirierte sie, sondern auch die „neue Ordnung“ seiner Dichtung sowie die tiefgründige Symbolik seiner künstlerischen Sprache. In ihm erkannten sie einen Gleichgesinnten¹⁹⁷.

¹⁹² Solowjew, Wl., Das Ewig-Weibliche // Solowjew, Wl., St. Petersburg 1994, S. 401–402.

¹⁹³ vgl. Mikuschewitsch, W., Das Ewig-Weibliche w poesii russkogo simwolisma (Das Ewig-Weibliche in der Poesie des russischen Symbolismus) // Goethe v russkoj literature XX weka (Goethe in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts), Moskau 2001, S. 64–69.

¹⁹⁴ In seinen ästhetischen Vorstellungen war Solowjew vom Neuplatonismus beeinflusst, seine eigene Position jedoch unterscheidet sich davon hauptsächlich durch seinen Glauben an die reale Erläuterung der Welt als Resultat des *menschlichen* Schöpfertums

¹⁹⁵ Es handelt sich um die letzten Arbeiten Solowjews „Tri rasgowora“ („Die drei Gespräche) und an dieses Werk angeschlossene „Powest ob antichriste“ (Erzählung vom Antichrist) (1899–1900), in denen er über die „Freiheit zum Bösen“ und über das „Ende der Geschichte“ nachdachte.

¹⁹⁶ Der romantische Kult des Ewig-Weiblichen, der Solowjews Sophia-Verehrung prägte, blühte in der zeitgenössischen Malerei auf und fand Eingang in die Theorien und mehr noch in die Poesie der Symbolisten der zweiten Generation, die auch Solowjews Farbsymbolik, das romantische golddurchwirkte Blau, übernahmen, das die bildenden Künstler ebenfalls aufgriffen. Darüber hinaus versuchten sie in ihrer Kunst die synthetischen Bestrebungen seines Denkens, seiner Philosophie unterschiedlich zu verwirklichen, was in dieser Untersuchung später thematisiert wird

¹⁹⁷ Trotz der bissigen Ironie, mit der Solowjew sich gegen diejenigen zu wehren pflegte, die ihn einen Symbolisten nannten, war sein Verständnis und Umgang mit der Kunst durchaus symbolistischer Art. Außerdem schätzte er die Poesie Andrej Belys sowie die ersten dichterischen Experimente W. Iwanows, den er ermunterte, sie zu veröffentlichen. Was seine abwehrende und ablehnende Position gegenüber W. Brüssow betrifft sowie seine scharfe Kritik der ersten drei Almanache „Die russischen

So führt auch die Frage nach den Anfängen des Symbolismus in der russischen Kultur und nach den ersten theoretischen Auseinandersetzungen der Künstler mit dem Symbol zu Solowjews Sophia-Lehre zurück¹⁹⁸. Sophia ist hier Symbol für die Vereinigung des Realen mit dem Idealen, in der das Bild der unendlichen Wirklichkeit entsteht, das zwar sinnliche und historische Realität nicht verwirklicht, dieser aber bereits als Vorbild dient. In diesem symbolischen Sinne sind alle Begriffe Solowjews zu verstehen, und die neue Generation der Intellektuellen und Künstler verstand sie auch so. Das Symbol wurde für sie als Ausdruck des realen und idealen Seins aller Phänomene zur Voraussetzung und zugleich zum Instrument der Theurgie, deren grandiose, wenn auch utopische Aufgabe darin bestand, die Wirklichkeit zu verklären, sie selbst zum Ideal zu erheben. Die Symbolisten sahen in Solowjew den „Träger“ und „Verkünder“ der Zukunft¹⁹⁹, der in seinem Werk den russischen Symbolismus quasi vorweggenommen hatte.

Alle Theorien und Persönlichkeiten, die an der Vorbereitung der russischen Renaissance mitwirkten, auch nur zu erwähnen, ist in dieser Untersuchung nicht möglich. Dennoch ist es notwendig, auch noch auf die Rolle **Dmitrij Mereschkowskij (1865–1941)** einzugehen, der einerseits Ideologe und Anführer der „älteren“ Generation der literarischen Symbolisten, andererseits aber bereits Bote bzw. Vermittler der „neuen Wahrheit“ in Russland war.

Mereschkowskij war einer der ersten, der sich für die religiöse Erneuerung der Künste und der Kultur einsetzte und sich gegen die Vorherrschaft des Naturalismus in Literatur und Kunst aussprach. Bereits 1892 appellierte er an seine Zeitgenossen, den spirituellen bzw. religiösen Bereich aus der Erkenntnis nicht mehr auszuschließen. „Es ist Zeit, vom entseelten Positivismus zum göttlichen Idealismus überzugehen, zur religiösen und philosophischen Versöhnung mit dem Verborgenen [...]; man muss [...] die Türen in die Ewigkeit öffnen. Es gibt nur eine wahrhafte Kultur, die Kultur des Gott-

Symbolisten“, so kann man sie dadurch erklären, dass Solowjew nichts mit der dahintersteckenden Provokation der Öffentlichkeit zu tun haben wollte.

¹⁹⁸ „Solowjew teilte den Symbolisten seinen Glauben an Sophia“, schrieb N. Berdjajew: N. Berdjajew, *Russkaja idea (Russische Idee)*, S. 224.

¹⁹⁹ Siehe: Bely, A., *Wladimir Solowjew* // Bely, A., Moskau 1994, Bd. 2, S. 349–456.

suchens“ schrieb er in seiner Arbeit „Über die Gründe des Verfalls und die neuen Strömungen in der modernen russischen Literatur“²⁰⁰.

Darüber hinaus setzte er sich in diesem Werk mit den Problemen des künstlerischen Schaffens auseinander. Er definierte die wichtigsten Eigenschaften der neuen Kunst, deren religiöse bzw. theurgische Ausrichtung von drei Hauptelementen bestimmt werden sollte. Diese drei Elemente sind erstens der mystische bzw. religiöse Inhalt, zweitens die Symbole – als eine neue künstlerische Form, mit deren Hilfe die Unendlichkeit jedes Gedankens darzustellen ist, so dass die göttlichen Seiten unseres Geistes in jedem alltäglichen Vorgang offenbar werden – und drittens die „Erweiterung der künstlerischen Empfänglichkeit und Phantasie“ – denn die neue Kunst sollte auch neue, noch unentdeckte Welten darstellen²⁰¹.

Mereschkowskij und seinen Mitstreitern ging es nicht um die Wiederentdeckung der materiellen Welt als Aufgabe der neuen Kunst, sondern darum, die außerhalb der dinglichen Welt existierende und sinnlich nicht fassbare geistige Idee zu erfassen. Mit Hilfe von Symbolen, die die Unendlichkeit des Universums verkörperten, gedachten sie eine neue Art künstlerischen Schaffens zu entwickeln.

Diese neue Ästhetik entwickelten die Symbolisten dann in Zusammenarbeit mit Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ weiter. Es ging ihnen nicht mehr nur um das Erschaffen von Kunstwerken, sondern um das Erschaffen des Lebens. Der Symbolismus sollte die neue Kunst einleiten und in die Theurgie münden, um das Leben mit Hilfe von Mythos und Symbol neu zu erschaffen. Er sollte also den Weg für eine neue Kultur bahnen, die harmonisch mit der Religion vereint wäre. Die neue Kultur würde Gegenwart und Zukunft umfassen, mit all ihrem Wissen und all ihren Offenbarungen. In dieser Kultur sollte „Verstand-Wille-Gefühl“ ebenso vereint sein, wie „Geist-Körper-Seele“ im Menschen eins sind.

Mereschkowskij war überzeugt, dass allein die russische Intelligenzia mit ihrer permanenten Suche nach der „letzten Lebenswahrheit“ die Kraft hätte, die neue Kultur in Russland zu Wege zu bringen. Deshalb fühlten er und seine „Mitkämpfer“ sich berufen, als ihre erste und wichtigste Aufgabe, ihre „theurgische Bestimmung“ die religiöse Erziehung der Intelligenzia in die Hand zu nehmen. Denn aus ihr sollte einmal

²⁰⁰ Mereschkowskij, Dm., O pritschinach upadka i nowych tetschenijach sowremennoj russkoj literatury (Über die Ursachen des Verfalls und die neuen Strömungen der modernen russischen Literatur) // Literarische Manifeste. Vom Symbolismus zur Oktoberrevolution, Bd. 1, München 1969, S. 9–16.

²⁰¹ ebd. S.11–16.

die „geistige Aristokratie“ hervorgehen – als Basis einer künftigen Theokratie, die wiederum eine neue Gesellschaft mit neuen, tieferen spirituellen Werten hervorbringen würde²⁰².

Aus diesem Sendungsbewusstsein resultierte Mereschkowskij's „aktive Lebensposition“, seine rege öffentliche Tätigkeit zur Verbreitung der Ideen einer „neuen religiösen Gesinnung“. Er wurde zum Mittler sowohl zwischen beiden „Formationen“ der russischen Renaissance – den Symbolisten und Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ – als auch zwischen intellektuellen und religiösen Kreisen einerseits und der breiten Öffentlichkeit andererseits²⁰³. Da er in vielem die gleichen Ideen vertrat wie Wl. Solowjew, lässt sich sagen, dass er auch dessen wichtigste Gedanken verbreitete²⁰⁴.

Mereschkowskij initiierte die öffentliche religiös-philosophische Diskussion, die den geistigen Wandel der russischen Intelligenzia ins Religiöse und Mystische bewirkte. Er gründete 1901 in St. Petersburg die „religiös-philosophischen Versammlungen“ als Gremium, um Vertreter der weltlichen und geistlichen Macht, d. h. der Intelligenzia und des orthodoxen Klerus, zusammen zu führen. Zentrales Thema der Diskussionen war die Beziehung der Kirche zu Kultur und Gesellschaft, wobei es um die Entwicklung eines einheitlichen gesellschaftlichen Bewusstseins ging, das im Sinne von „Sobornost“ (All-Einheit) zur Basis der neuen religiösen Kultur werden sollte.

²⁰² Es war Mereschkowskij, an den N. Berdjajew dachte, als er schrieb, dass „die Menschen der neuen religiösen Gesinnung [...] ihre Religion mit dem Sinn der ewigen Geschichte verbinden bzw. die gesamte Kultur religiös einweihen.“ Siehe: Berdjajew, N., *O nowom religioznom sosnanii* (Über die neue religiöse Gesinnung) // „Sub specie aeternitatis“, Petersburg 1907, S. 365. Diese Arbeit widmete Berdjajew Mereschkowskij's Bedeutung als Schriftsteller, Symbolist und neuchristlichem Philosophen.

²⁰³ vgl. Senkowskij, W., *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 731f.; Berdjajew, N., *Russkaja Idea* (Die russische Idee), S. 221–222; Berdjajew, N., *Nowoje christianstwo* (Das neue Christentum) // Moskau 1994, Bd. 2, 366ff.

²⁰⁴ Im Sinne Wl. Solowjews entwickelte Mereschkowskij sein Lieblingsschema über die „Drei Testamente“, das Erste Testament sei die Religion Gottes in der Welt; das Zweite Testament des Sohnes die Religion Gottes im Menschen – das des Gottmenschen; das Dritte – die Religion Gottes im Menschentum – das des Gottmenschentums. Die Inkarnation des Vaters geschehe als Kosmos, die des Sohnes als Logos, die des Heiligen Geistes als Vereinigung des Kosmos mit dem Logos. Die Gegenwart verstand Mereschkowskij wie Solowjew als kommende Epoche der Verkörperung des Heiligen Geistes, also als Ära des Gottmenschentums. Das Dritte Testament verstand er außerdem als Testament menschlichen Schöpfertums, als Offenbarung, die jedoch nicht von Gott kommt, also nicht transzendent ist, sondern immanent. Denn Gott selbst erwartete diese Offenbarung vom Menschen. Siehe dazu: Berdjajew, N., *Nowoje Christianstwo* (Das neue Christentum), S. 386f.

Die Gegenstände dieser Diskussionen in den „religiös-philosophischen Versammlungen“ wurden in der eigens zu diesem Zweck von Mereschkowskij, Gippius und Rosanow gegründeten Zeitschrift „Nowy Put“ (Der neue Weg) veröffentlicht. Sie hatten eine so starke Resonanz in der Öffentlichkeit, dass die „Versammlungen“ bald auch in Moskau und Kiew stattfanden²⁰⁵. Dieses Gremium existierte bis 1903 und wurde zur Grundlage für die 1907 von den Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ gegründeten Religiös-Philosophischen Gesellschaft, die Filialen auch in den drei Hauptstädten hatte.

Mereschkowskij trug mit seiner aktiven öffentlichen Tätigkeit viel zur Vermittlung und Verbreitung der neuen Ideen in der russischen Gesellschaft bei. Das besondere Verdienst dieses „Menschen der Tat“, der im Gegensatz zu Fedorow oder Solowjew kein eigenes selbstständiges philosophisches System geschaffen hat, besteht darin, dass er die progressivsten Ideen aus Gegenwart und Vergangenheit zusammenfasste, sie verknüpfte und sie der breiten Öffentlichkeit bekannt machte.

Die Überzeugungskraft, mit der Mereschkowskij seine „Prognosen“ über die Zukunft verkündete, erschütterte die jungen Symbolisten, die bereits von Solowjews Ideen beeinflusst waren, und zog sie in seinen Bann. Dennoch: sein Appell, die Kunst vorerst beiseite zu lassen, um sich ausschließlich öffentlicher Tätigkeit zu widmen, fand kein dauerhaftes Verständnis bei den Künstlern. Für die Mehrheit der Dichter und Künstler des Silbernen Zeitalters – z. B. Alexander Block, Andrej Bely, Wjatscheslaw Ivanow, Wassily Kandinsky, Kusma Petrow-Wodkin – war weniger die Politik als vielmehr die Kultur das vertraute Terrain oder „Schlachtfeld“, auf dem sie den bevorstehenden entscheidenden Kampf für das Wohl der Menschheit zu führen gedachten.

Dass viele junge russische Künstler nicht anfangen die „Kunst an sich“ anzubeten, lag an der Rolle, die die Kunst ihrer Meinung nach im Leben einzunehmen hatte: Sie war das geweihte Mittel, das ein glückliches Leben in einer glücklichen Welt der Zukunft bewirken sollte.

Alle in diesem Kapitel vorgestellten ästhetisch-philosophischen Ideen und Systeme beeinflussten die utopischen Vorstellungen der folgenden Generation von Künstlern: kraft ihrer Kunst wollten sie das allgemeine Glück der Menschen und die vollkommene Ordnung der Welt erreichen. Die neuromantischen Utopien der Symbolisten, in denen die alten Ideen der Romantiker neuen Glanz gewannen, richteten sich auf die

²⁰⁵ vgl. Berdjajew, N., *Russkaja Ideja (Die russische Idee)*, S. 221–223; Maslin, M. (Hg.), S. 399.

Vereinigung aller Gegensätze: Die angestrebte „Goldene Mitte“ sollte nicht in der Wahl zwischen den beiden Extremen – sei es nun eine rein positivistische oder eine höchst idealistische Weltanschauung – bestehen, sondern nur in deren völliger Verschmelzung.

So kristallisierte sich aus der permanenten „Suche nach der verlorenen Einheit des Seins“ die Idee einer synthetischen Entwicklung der Kultur heraus, in der die Ambivalenz der gegenwärtigen Kultur Russlands aufgehen sollte in einer Synthese von Kunst, Religion, Philosophie und den übrigen Wissenschaften.

3 Die Auffassung von der Kunst und vom künstlerischen Schaffen in den symbolistischen Theorien sowie der neuchristlichen Ästhetik der „neuen religiösen Gesinnung“

Die Philosophie Wladimir Solowjews, in der die russische romantisch-aufklärerische Tradition ihren Ausdruck fand, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts treibende Kraft der religiös-philosophischen Renaissance in Russland. Die jungen Intellektuellen hielten sie für eine Art Anleitung zur Erneuerung und Vervollkommnung der Welt. Solowjews Sophia-Lehre galt ihnen als „Morgenröte“ eines neuen, besseren Lebens, in dem der Mensch mit seiner Geschichte eine neue, „progressive“ Bedeutung erhielt als Schöpfer und Gestalter einer substantiell neuen künftigen Welt. Kreativität wurde als göttliche Gabe aufgefasst, mit deren Hilfe der Mensch den Auftrag Gottes und somit seine eigene, höhere Bestimmung erfüllen sollte, nämlich die Schöpfung Gottes – Mensch, Welt und Universum – zu vollenden.

Die symbolistischen Literaten, vor allem die „jüngeren Symbolisten“ wie Bely, Block und Wjatscheslaw Ivanow, nahmen Solowjews Vorstellungen in ihre Überlegungen auf und entwarfen auf dieser Basis ihre eigenen ästhetischen Theorien über die Gestaltung der künftigen Kultur und Kunst, in denen sie die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft – Prophet und Priester – für die Zukunft besonders hervorhoben.

Auch die Philosophen idealistischer Richtung wie Nikolaj Berdjajew, Sergej Bulgakow oder Pavel Florenskij beriefen sich auf Solowjew, indem sie aus der Rechtfertigung des Menschen und seiner Geschichte auch die Rechtfertigung der Kultur ableiteten. Daraus ergab sich, dass Kultur, Kunst und Wissenschaften, vereint mit Religion, der Vergeistigung bzw. Verklärung der Welt zu dienen hatten. Diese Idee des christlichen Synergismus bzw. der Beteiligung der vereinten Menschheit an der göttlichen Schöpfung verbanden sie mit dem Appell, das Christentum „aktiv zu leben“. Alle Lebensbereiche sollten christianisiert werden, als Voraussetzung, um von der inneren Disharmonie des einzelnen Menschen zur harmonischen Vereinigung der Menschen mit der Welt fortschreiten zu können²⁰⁶.

²⁰⁶ Diese Idee der „All-Einheit“ (Wsejedinstwa), die sich in Russland dank Solowjew zu einer der zentralen kulturphilosophischen Ideen entwickelte, entsprach einer allgemeinen Tendenz, die sich bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts in der europäischen Kulturentwicklung abzeichnete – die Idee der Vereinigung aller Lebensbereiche, genannt seien hier die Synthese von Körper und Seele, von Realem und Idealem, Religion und Gesellschaft, allen Wissenschaften, Kunst und Leben, Kunst und Philosophie, Kunst und Wissenschaften, Kunst und Religion sowie allen Künsten usw.

In diesem Kapitel werden die bedeutendsten Konzepte vorgestellt, in denen die jungen russischen Intellektuellen des beginnenden 20. Jahrhunderts ihre Projekte, Modelle und Varianten einer neuen synthetischen Kunst entwarfen, die zugleich Basis und treibende Kraft der all-einheitlichen Kultur der Zukunft sein sollte.

3.1 Das Mystisch-Religiöse und die Idee der Synthese im Kunstverständnis der ersten Theoretiker des Symbolismus

Die „jüngeren Symbolisten“ verstanden sich, als „mystisch von Solowjew getauft“ und mit seiner Sophia, der göttlichen All-Einheit, „verlobt“.²⁰⁷ Wie er akzeptierten auch sie keinen Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Wahrheit, sondern hielten die „harmonische Synthese der Religion, Wissenschaft, Philosophie und Kunst“ für die wesentliche Voraussetzung einer künftigen Kultur.

Mit diesen Ansichten faszinierten sie Kulturschaffende aller Bereiche. So kam es, dass an ihren „Symposien“ nicht nur Literaten, sondern auch bildende Künstler, Architekten, Schauspieler, Sänger und Philosophen teilnahmen, alle willens, angesichts der „bevorstehenden unerhörten Veränderungen“ der Welt eine aktive Rolle zu übernehmen²⁰⁸. Ganz im Sinne Solowjews hielten sie Kultur und Kunst für berufen, die Welt zu vervollkommen. Im Symbolismus sahen sie die einzige Kunst, die dieser Aufgabe gewachsen war, da er die Potenz enthielt, sich weiter zu entwickeln und auf seiner höchsten Stufe zur Theurgie zu werden. So wie im Symbol das Reale mit dem Idealen verbunden wird, sollte auf dieser höchsten Stufe des Symbolismus das Ideale in der realen Welt verwirklicht werden.

²⁰⁷ Ivanow, W., Alexandru Blocku. Neschnaja tajna. (An Alexander Block. Das sanfte Geheimnis) // Stichi (Gedichte), Leningrad 1976, S. 251.

²⁰⁸ Die regelmäßigen Treffen der symbolistisch gesinnten Dichter fanden während der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts in Moskau in Umkreis von Andrej Bely und seit 1905 auch in St. Petersburg auf dem „Turm“ von W. Ivanow, wie man seine Petersburger Wohnung nannte, statt. Die Moskauer und Petersburger Symbolisten, genannt seien hier neben vielen anderen A. Block, Sinowjewa-Annibal, Sergej Solowjew, G. Tschulkow, bildeten den Kern des eigentlichen Symbolismus, in dem seine Ziele und Aufgaben, also die theoretischen Grundlagen erarbeitet wurden. Ihre heftige, oft verbissene Polemik fand ihren Niederschlag in solchen Zeitschriften wie „Wesy“ (Waage) 1906–1909; „Trudy i Dni“ (Werke und Tage) 1912, „Sawety“ (Vermächtnisse) 1914 und „Sapisky Metschtatelej“ (Notizen der Träumer) 1920–1921. Siehe dazu Pyman, A., Geschichte des russischen Symbolismus, Moskau 2000, Teil 4, S.227ff..

Dabei hatten die „jüngeren Symbolisten“ eigentlich kein einheitliches Konzept des Symbolismus, nicht mal eine eindeutige Definition des Symbols. In einem wesentlichen Punkt stimmten sie jedoch überein, dass nämlich das Symbol das „reale Wesen der Dinge“ nicht nur wiedergeben, sondern auch verkörpern sollte. Die Theoretiker des Symbolismus waren überzeugt, in den Phänomenen selbst ihren „unentstellten, geheimen Sinn“ entdecken zu können. Ihr Vertrauen auf die Realität erhoben sie zum obersten Prinzip des *wahren* Symbolismus, zum „Prinzip der Treue zu den Dingen“, wie sie ihrem Erscheinen und ihrem Wesen nach sind²⁰⁹. W. Ivanow beschrieb dieses Prinzip am prägnantesten mit seiner Formel „a realibus ad realiora“ (vom Realen zum Realeren), worunter er die Aufforderung zur Versenkung in die „reale Welt der Dinge“ verstand, die er für die einzige Voraussetzung wahrer Erkenntnis hielt²¹⁰. Das Symbol sollte nicht „toter Abdruck“ oder „Idol“ sein, sondern lebendige Verknüpfung aller Facetten des Seins. Die sichtbaren Dinge waren nicht länger nur ein Abglanz der idealen Welt, sondern beinhalteten das Ideale in sich.

Der Künstler sollte nicht mehr starre Formen, Allegorien, Metaphern hervorbringen, sondern lebendige, pulsierende Symbole. Die Schwierigkeit bestand darin, diese Symbole erst zu erkennen, weswegen er als „Künstler-Novize“ in ständiger Konzentration quasi auf der Lauer liegen sollte, um die geheime Stimme aus der Tiefe der Natur zu vernehmen und sie dann als „Künstler-Echo“ wiederzugeben. Dies war eine wesentliche Ergänzung zu seiner sonst aktiven gesellschaftlichen Rolle als Künstler-Theurg. Aus dieser Doppelrolle entstand einer der wesentlichen Widersprüche des Symbolismus, nämlich sein Schwanken zwischen dem Appell an die Künstler, sich tapfer ins Leben einzumischen, um dieses neu zu erschaffen, und der Forderung nach Demut, Zurückhaltung und Kontemplation des Künstlers²¹¹.

Die symbolistische Gesinnung beinhaltete von Anfang an nicht nur ästhetische Auseinandersetzungen, sondern *immer* auch ethische Ansprüche. Damit stand der Symbolismus ganz in der Tradition des russischen Kunstverständnisses, denn alle bedeutenden russischen Kunstschaaffenden des 19. Jahrhunderts – von Gogol bis Tolstoj, von Mussorgskij bis Skrjabin, von Alexander Ivanow bis Kramskoj – weigerten sich, Kunst um ihrer selbst Willen anzuerkennen und wollten in ihr hauptsächlich einen

²⁰⁹ Ivanow, W., *Dve stichii w sowremennom simwolisme* (Die zwei Strömungen des modernen Symbolismus) // Ivanow, W. *Rodnoje i Wsjelenskoje* (Das Heimatlich und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 144.

²¹⁰ ebd., S. 156.

²¹¹ ebd.

Akt der *wahren* Lebensgestaltung sehen. Allerdings gewann im Symbolismus das Ästhetische erheblich an Bedeutung, ohne jedoch die traditionellen ethischen Werte aufzugeben. Die Verzahnung von Ästhetik und Ethik, wie sie bereits in Solowjews Werk deutlich spürbar war, bewirkte nun das weitere große Problem des Symbolismus, nämlich die Polarität in der symbolistischen Kunstauffassung. Einerseits maß man der Kunst die höchste Bedeutung zumaß, weil sie allein als erleuchtende und beseelende Kraft die Neuerschaffung der Welt bewirken konnte, andererseits wies man ihr jedoch eine untergeordnete, dienende Funktion zu, weil die Schönheit als die „wahrnehmbare Form des Guten und Wahren“ für den Sieg über das Böse gebraucht werden musste²¹².

Diese dualistische Kunstauffassung fand die ungeteilte Zustimmung der „jüngeren Symbolisten“ und spiegelte sich in der Ambivalenz ihrer eigenen Kunstauffassungen wider. Der Begriff „Ästhetizismus“ rückte ins Zentrum der symbolistischen Diskussionen und wurde mit einer sonst eher seltenen Einmütigkeit äußerst negativ bewertet: Alle befürchteten ein Abgleiten der Kunst in den „Ästhetizismus“ westlicher Prägung, den sie wegen seiner „Dekadenz“ völlig ablehnten.²¹³ Dabei übersahen sie, dass dieser „Ästhetizismus“ überhaupt nur im Symbolismus zum Tragen kommen konnte, in einer Kunstrichtung, die sich in Russland erstmals auch dem Erfreulichen und Schönen, also dem Ästhetischen, zuzuwenden traute. Erst durch den Verlust der Werte, durch Nihilismus, Atheismus usw. begannen die Künstler mit dem, was später oft als „ästhetizistisches Spiel“ bezeichnet wurde, ein Spiel mit den „ewigen Werten“ der Menschen, woraus eine extrem übersteigerte Wertschätzung der Kunst gegenüber dem Leben hervorging. Allerdings brachte diese pauschale Ablehnung des Ästhetizismus, ja dieser unversöhnliche Kampf gegen den Immoralismus und für das Ethische oft die merkwürdigsten Früchte hervor: Indem die Künstler versuchten, ihre Kunst zum Leben zu erheben (um sich nicht vom Leben abzuwenden), machten sie

²¹² Solowjew, Wl., *Perwyj schag k positiwnoj estetike* (Der erste Schritt zur positiven Ästhetik) // *Istorija estetiki* (Geschichte der Ästhetik), Moskau 1969, Bd. 4/1, S. 574.

²¹³ Der Vorwurf des „Ästhetizismus“ galt den Künstlern als ärgste Beschuldigung überhaupt. So sprach A. Block von einer „ästhetisierenden Mystik“, W. Ivanow von einem „schauspielenden Volkstümlertum“ und N. Berdjajew von einer „stilisierten Orthodoxie“. Auch S. Bulgakow warnte die Symbolisten vor der laufenden Gefahr des „betrügerischen Selbstbewusstseins“, dass nämlich die Kunst selbst es sei, die die Schönheit erschaffe. Es sei jedoch gerade umgekehrt, denn die Schönheit der Welt bringe die Kunst erst hervor. Bulgakow, S., *Iskusstwo i teurgija* (Kunst und Theurgie) // *Russkaja Ideja* (Die russische Idee), Moskau 1916, S. 17.

ihr eigenes Leben zur Kunst. Das führte häufig dazu, dass sie völlig isoliert an ihrer eigenen Phantasie zugrunde gingen, weil sie ihren Realitätssinn restlos verloren. Als Beispiel sei Michail Wrubel (1856–1910) genannt. Dieser geniale Maler, der erste der russischen Symbolisten, war vor seinem Meisterwerk „Gestürzter Dämon“ im Jahre 1902 zusammengebrochen und hatte die letzten Jahre seines Lebens in geistiger Umnachtung verbracht. A. Block sprach von der „blau-lila Dämmerung seiner künstlerischen Phantasiewelten“, in denen sich Wrubel verlaufen hatte und warnte vor einem solch tragischen Ende. In dem er die Künstler zu permanenter Kontemplation und Selbstreflexion aufrief, empfahl er ihnen eine „geistige Diät“, die ihnen helfen sollte, ihre schöpferische Kraft, ihr Künstlertum zu erhalten. Trotz Blocks Appell machte diese „große Verwirrung des Symbolismus“²¹⁴, die Wladislaw Chodassewitsch in seinem Buch „Nekropole“ als die „epochale Krankheit“ bezeichnete, auch vor der jüngeren Künstlergeneration nicht halt. Chodassewitsch nannte jene selbstzerstörerischen Künstler, die ihr Leben mit der Kunst verwechselten, „moralisch heruntergekommen“, „geizige Ritter des Symbolismus“²¹⁵. Geizig, weil sie ihre Leidenschaften, trotz ihrer emotionalen Besessenheit, nicht wirklich lebten, sondern in einer Art „geistiger Selbstbefriedigung“, ideal verbrämt, in den Dienst ihrer Mystik stellten. Gleich einem Theaterstück führten sie ihr Leben auf, dessen Ende dann jedoch nicht mehr Spiel, sondern des Öfteren tragische Wahrheit wurde.²¹⁶

Dass der „Virus der Dekadenz“ im Symbolismus per se enthalten war, davor verschlossen die „jüngeren Symbolisten“ ihre Augen. Sie hielten an der Überzeugung fest, der *wahre* Symbolismus habe als einzig wahre Kunst die lebenserschaffende und moralische Kraft, Grundlage der „geistigen Revolution“ zu sein, die zur Entstehung einer neuen Kultur und letztendlich zur Welterneuerung führen sollte.²¹⁷ Ihr Verständnis einer „wahren Kunst der Zukunft“ war wiederum von Wl. Solowjew geprägt, der einige Merkmale dieser Kunst definiert hatte. Da die wahre Kunst das ewi-

²¹⁴ Block, A., O sowremennom sostojanii simwolisma (Über den modernen Zustand des Symbolismus) // Block, A., Bd. 2, S. 147.

²¹⁵ Bei dieser Bezeichnung handelt es sich um eine Anspielung auf das in Russland sehr bekannte Gedicht von A. Puschkin „Der geizige Ritter“, in dem die Sinn- und Nutzlosigkeit eines Lebens thematisiert wird, das unter dem Zeichen des Geizes verläuft.

²¹⁶ Chodassewitsch, Vl., Nekropole, St. Petersburg 2001, S.38 ff.

²¹⁷ Bely entwickelte ein Konzept der drei Revolutionen – der politischen, sozialen und geistigen – die zur völligen Verklärung der Welt führen sollten: Bely, A., Sirin uchenogo warwarstwa (Syrin der gelehrten Barbarei), Berlin 1922, S.19.

ge Leben auf Erden bewirken sollte, war ihr erstes Merkmal die bewusste Hinwendung zur Religion²¹⁸ bzw. die völlige Verschmelzung mit ihr in der *freien* Theurgie, ein Vorgang, den Solowjew als „einheitliches Schöpfertum“ bezeichnete. Deshalb bestand das zweite Merkmal gerade in der Integrität, in der Einheitlichkeit der Kunst, die dem göttlichen Prinzip der All-Einheit untergeordnet sein sollte. Demzufolge sollte die Kunst also in ihrem eigenen Wesen integer sein und sich mit den übrigen Bereichen der Erkenntnis – Religion, Philosophie und allen Wissenschaften – vereinigen.

Die Kunst der Zukunft sollte bewusst die Grenzen ihrer einzelnen Gattungen aufheben und so (nach Solowjew) zum „universalen spirituellen Organismus“ werden, um die Sphäre der höchsten Mystik zu erreichen: Man war überzeugt, dass durch immanentes künstlerisches Schaffen die transzendente, ideale Welt zugänglich würde²¹⁹. Dementsprechend definierte Solowjew drei Sphären der künftigen Kunst: In der ersten Sphäre siedelte er die „technischen“ Künste an wie z. B. Baukunst; die zweite Sphäre reservierte er für die „feinen“ Künste, wozu er Malerei, Bildhauerei, Poesie und Musik zählte; die dritte Sphäre war der künstlerischen Mystik vorbehalten, die keine bekannten Kunstgattungen beinhaltet. In den beiden ersten Sphären sollte eine kontinuierliche Erhöhung vom Materiellen zum Geistigen stattfinden, bzw. von der realen zur idealen Schönheit. Die dritte Sphäre jedoch, als das höchste Ziel der zukünftigen Kunst, stellte eine direkte Verbindung mit der idealen Welt dar. Gerade in dieser mystisch-religiösen, quasi theosophischen Orientierung des künstlerischen Schaffens lag das Besondere der Auffassung Solowjews von der „alleinheitlichen Kunst“²²⁰.

Auf der Grundlage dieses theurgischen Konzepts erarbeiteten die „jüngeren Symbolisten“ ihre eigenen Entwürfe der künftigen Kunst, deren Grenzen sie ebenfalls durch das Mystische, Religiöse zu erweitern suchten. Diese neue Kunst sollte sich nämlich als „Mysterium“ verwirklichen. Darunter verstanden sie einen künstlerischen und zugleich einen mystisch-sakralen Prozess der „freien Theurgie“, an dem außer dem Künstler noch „kosmische Kräfte“ beteiligt wären, die der Kunst die geistige Kraft und die theurgische Fähigkeit verleihen würde, die starre Materie zu verwandeln und

²¹⁸ Darin sollte sich die zukünftige Einheit der Kunst und Religion von ihrer unbewussten, synkretistischen Ganzheit in der Vergangenheit unterscheiden.

²¹⁹ vgl. Masajew, A., *Problema sintesa iskusstw w estetike russkogo simwolisma* (Problem der Synthese der Künste in der Ästhetik des russischen Symbolismus), Moskau 1992, S. 115–117.

²²⁰ ebd. S. 120.

zu beseelen. Diese Kraft war nur als Synthese aller künstlerischen und mystisch-religiösen Handlungen zu realisieren. Genau genommen entwarfen sie nicht nur ein Konzept der Kunst, sondern es ging um Mystik oder vielmehr um eine Vergötterung der Kunst, wobei die Grenzen zwischen den künstlerischen und sakralen Bereichen nicht mehr auszumachen waren. Daraus resultierte dann auch die Ambivalenz ihrer Kunstrezeption: Die Symbolisten verstanden das Mysterium einerseits als „synthetische Kunst“ bzw. als „synthetischen Komplex“, andererseits als neue ästhetisch-mystische Lehre, die das Schicksal der zukünftigen Kultur wesentlich bestimmen sollte.²²¹

3.1.1 Durch Lebensgestaltung zur Theurgie. Andrej Bely: „Auf der Höhe erwartet uns eigenes Ich“

Der erste Theoretiker des russischen Symbolismus, der Begriffe wie „Mysterium“ und „Synthese der Künste“ in die symbolistische Diskussion einführte, war **Andrej Bely** (eigentl. Boris Bugajew) (1880–1934), Anführer der Moskauer „jüngeren Symbolisten“. Von Jugend an stand er – als Dichter, Schriftsteller und Philosoph – unter dem unmittelbaren Einfluss von Wl. Solowjew, den er als seinen „geistigen Vater“ verehrte²²². So bildeten die ästhetischen Ideen Solowjews gleichsam den Kern von Belys Theorien. Viele Jahre arbeitete er an einem eigenen philosophischen Konzept, in dem er Solowjews Ideen vertiefen und weiterzuführen wollte. Daneben studierte er die Werke westeuropäischer Philosophen und Schriftsteller, denen er sich geistig verwandt fühlte. Er nahm die Gedanken und Weltanschauungen von Jakob Böhme, Goethe, Schelling und Schopenhauer ebenso auf wie die von Richard Wagner, Nietzsche und Rudolf Steiner, sowie von vielen zeitgenössischen Philosophen²²³, deren

²²¹ Die zahlreichen Diskussionen zu diesen Fragen fanden in vielen Artikeln ihren Niederschlag, die damals in solchen aktuellen Zeitschriften wie „Solotoje Runo“ (Das Goldene Vlies), „Fakely“ (Fackeln), „Trudy i Dni“ (Werke und Tage) usw. publiziert wurden.

²²² Bely. A., Wladimir Solowjew // Bely, A., Arabesken, Moskau 1994, Bd. 2, 349 ff.

²²³ Schon während seines Studiums in Moskau interessierte er sich mit gleicher Intensität für die Geistes- wie die Naturwissenschaften, was ihn schließlich zum Studium erkenntnistheoretischer Fragen führte. Kants „Kritik der reinen Vernunft“ erlöste ihn, wie er sagte, von der Verehrung des Positivismus. So betonte er immer wieder in seinen theoretischen Schriften, die kantische Philosophie sei eine erkenntnistheoretisch unentbehrliche Grundlage seines Konzeptes des religiösen Symbolismus. Oft

Ideen er zu verknüpfen versuchte, um sie unter die Idee des Symbolismus bzw. der Theurgie zu subsumieren.

War Bely zunächst von der Harmonie der Sophia-Lehre angetan, so faszinierte ihn zunehmend die Eschatologie in Solowjews Spätwerk.²²⁴ Dessen finstere Prognosen, die Bely als „Vorahnung der baldigen Weltgrimasse“ bezeichnete, sah er sowohl von Nietzsche bereits vorausgesagt als auch in den Prophezeiungen Mereschkowskij's bezüglich des nahen Endes der Welt bestätigt.

Bely blieb in seinem Werk jedoch nicht bei den „letzten Dingen“ stehen, sondern erweiterte den eschatologischen Gedanken in Richtung eines Neubeginns der Welt, der ihrem Untergang bereits innewohnt: Diesen Untergang der „alten Welt“ und des „alten Menschen“ hielt er für unabdingbar, damit der „neue Mensch“ eine *neue* Kultur erschaffen könne, in der die *neue* Religion in der *neuen* Kunst, der Theurgie, verkörpert würde.

Auf Grundlage dieser religiösen bzw. theurgischen Vorstellungen bildete Bely seine Ästhetik des Symbolismus, die er besonders in den Werken „Symbolismus“, „Arabesken“ und „Lug seleny“ (Die grüne Wiese) abhandelte²²⁵. Seine Auffassung von Kunst beruhte auf der Idee des Zusammenwirkens aller Künste, einer Idee, die sich bei Solowjew wie auch bei Schelling und den deutschen Romantikern findet.

Auch in Belys morphologischem Schema gibt es die fünf üblichen Kunstgattungen Architektur, Skulptur, Malerei, Poesie und Musik²²⁶. Sie bestehen jedoch nicht jede für sich, sondern existieren nur im Zusammenspiel. Das heißt, dass in jeder einzelnen Kunstgattung alle Elemente der gesamten Kunst enthalten sind. Erst durch ihre spezielle Kombination entsteht die Erscheinungsform einer bestimmten Gattung, weswegen Bely die Kunstgattungen als „Formen der Kunst“ bezeichnete²²⁷. Des Weiteren

erwähnte er namentlich die Neukantianer der südwestdeutschen Schule wie Wilhelm Windelband oder Heinrich Rickert, bei dem er 1910 an der Heidelberger Universität promoviert hatte. Vgl. Stepun, F., *Mystische Weltanschauung*, S. 280ff.

²²⁴ Von der apokalyptischen Stimmung in Solowjews Spätwerk war A. Bely, um mit seinen Worten zu sprechen, wie „vom Donnerschlag erschüttert“. Siehe: Bely, A., *Apokalipsis w russkoj poesii* (Apokalypse in der russischen Dichtung) // Bely, A., *Lug seleny* (Grüne Wiese), Moskau 1994, Bd.1, S. 375.

²²⁵ Bereits 1903 proklamierte er in seinem Artikel „Über die Theurgie“ die religiöse Bestimmung der Kunst, deren Zukunft er, in Übereinstimmung mit Solowjew, ausschließlich in der Theurgie sah.

²²⁶ 1902 veröffentlichte Bely in seinem Artikel „Formy iskusstwa“ (Die Formen der Kunst) diese Klassifikation der Kunstgattungen. Siehe: Bely, A., *Formy iskusstwa* (Die Formen der Kunst) // Bely A., *Simwolism kak miriponimanije* (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994, S.93ff.

²²⁷ ebd.

ren sollten sich die einzelnen Gattungen gegenseitig befruchten, in Bezug auf Konzept, Darstellungsform, Komposition oder Stil. Bely war überzeugt, dass sich die Kunstgattungen auch auf einer höheren, geistigen Ebene beeinflussen und so eine gegenseitige „Beseelung“ bzw. „Vergeistigung“ bewirken können, aber auch im negativen Sinne eine „Entartung“ der Kunst. Das liege daran, dass es mehr oder weniger vollkommene „Formen der Kunst“ gibt, so dass „die Elemente einer vollkommeneren Form, in die weniger vollkommene eindringen und diese beseelen“ können „sowie umgekehrt“.²²⁸

Damit stellte Bely eine Hierarchie auf bezüglich der Vollkommenheit bzw. Unvollkommenheit der Kunstformen. Das Kriterium für Vollkommenheit oder vielmehr für Unvollkommenheit jeder Kunstgattung bestand in ihrem Gehalt an Realität: „Mit den niedrigsten Kunstformen beginnend und bis zur Musik aufsteigend“, glaubte er „eine langsame, dennoch sichere Reduktion in der Darstellung der Realität“ zu beobachten²²⁹. Nach dieser Klassifizierung beurteilte er die dreidimensionalen Künste Architektur und Skulptur als unvollkommen, da sie die sichtbare Welt illusionistisch, also realitätsgetreuer, abbildeten. Für die „vollkommenste Form der räumlichen Künste“ hielt er die Malerei, deren höherer Grad an Abstraktion, d. h. deren „äußere Idealisierung der Wirklichkeit“ bereits durch die Projektion der dreidimensionalen Objekte der Welt auf die zweidimensionale Fläche des Bildes vollzogen wird²³⁰.

Poesie und Musik stellte Bely über die räumlichen Künste, weil sie über die räumliche Darstellung hinausgehen. Was die Poesie betrifft, so verknüpft sie den Raum mit der Zeit, indem sie die zeitliche Abfolge von Situationen darstellt.

Der höchste Platz in der Hierarchie der Künste gebührt seiner Ansicht nach der Musik, weil es im Gegensatz zu den anderen Kunstgattungen in der Musik nicht um die Abbildung der sichtbaren Welt geht, weswegen die ihre Werke auch „tiefer und breiter“ sind als die Werke der anderen Kunstgattungen.²³¹

Dabei betonte Bely, dass jede höhere „Form der Kunst“ in sich bereits alle anderen, ihr vorausgegangenen Künste enthalte, deren Merkmale sie „in ihre eigene Sprache übersetzt“²³² habe, eine Behauptung, die an Schellings Worte anklingt, dass jede be-

²²⁸ ebd. S. 94.

²²⁹ ebd. S. 100.

²³⁰ ebd. S. 96

²³¹ ebd. S. 100

²³² ebd. S. 95

sondere Kunstform bereits die ganze Kunst sei²³³. Deshalb könne „nur die Sprache der Musik alle Künste miteinander vereinen und vereinigen“²³⁴.

In einer späteren Klassifikation der Künste, die Bely 1917 in seinem Artikel „Rewoljuzija i kultura“ (Revolution und Kultur) entwickelte²³⁵, führte er ein neues Kriterium zur Bewertung der Künste ein: Es ging nun nicht mehr um die „Vollkommenheit“ bzw. „Unvollkommenheit“ in Bezug auf die Darstellung der Realität, sondern um die „Flexibilität“ bzw. „Steifheit“ jeder Kunstgattung in Bezug auf ihre Fähigkeit, das „Verborgene“ darzustellen. Dieses neue Kriterium führte jedoch nicht zu neuen Resultaten, da die alte Ordnung der Hierarchie der „Kunstformen“ beibehalten wurde. So blieb die Architektur als „starrste“ aller Kunstgattungen auf der niedrigsten Stufe der Klassifikation, weil in ihren Werken das „Verborgene“ hinter der Masse der starren Materie nicht zu sehen, sondern lediglich zu ahnen sei. Auf den nächsten Rängen folgten wiederum Skulptur, Malerei und Poesie. Bei diesen Kunstgattungen würde der „Vorhang“, hinter dem das „Verborgene“ liegt, zunehmend zarter, durchsichtiger und bewegter. Auf der höchsten Stufe der Hierarchie stand wieder die Musik, die das „Verborgene“ am deutlichsten zeige. Dies Offenbarung des „Verborgenen“ durch die Musik bezeichnete Bely als „Revolution des Geistes, die das Reich der Freiheit verkündet“²³⁶. Deshalb fasste er die Musik als die vollkommenste Kunst auf, welche alle anderen Künste „stärker und immer stärker beeinflusst“²³⁷.

Es ging Bely jedoch nicht nur um die gegenseitige Beeinflussung der Künste, sondern auch um ihre Integration, ihre Synthese. Gerade in der Integration der Künste sah er den Prozess, der die Entwicklung der Kunst überhaupt vorantreiben konnte. Er behauptete, dass alle Künste gemeinsam nach ihrer Verschmelzung streben. Dieses gemeinsame Streben verstand er als Sehnsucht der Künste nach dem Mysterium, das für ihn das „synthetische Genre“ schlechthin war. Die Synthese aller Künste im Mys-

²³³ Schelling, Philosophie der Kunst, S. 1000–1001.

²³⁴ Bely A., Simwolism kak miriponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994, S. 100.

²³⁵ Bely, A., Rewoljuzija i kultura (Revolution und Kultur) // Bely, A., Gesammelte Werke in zwei Bänden, Moskau 1994, Bd. 2, S.466ff.

²³⁶ ebd. S. 467

²³⁷ Bely, A., Formy iskusstwa (Formen der Kunst) // Simwolism kak miriponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994, S. 101. Dabei fragte Bely nach dem Charakter dieses Einflusses, er versuchte sich dessen mögliche Auswirkungen vorzustellen. So befürchtete er, dass die anderen Künste lediglich „Obertöne in Bezug auf den Hauptton, d. h. auf die Musik“ würden, eine Vermutung, die mit der darauffolgenden Entwicklung der abstrakten, gegenstandslosen Kunst bestätigt wurde.

terium ist aber nicht als Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen zu verstehen, sondern als deren Disposition, bei der alle „Kunstformen sich um eine einzige Form gruppieren, die allgemein als ihr Zentrum akzeptiert wird“²³⁸. Der Musik steht die zentrale Position zu, weil alle Künste nach Musik streben. Unter dem Einfluss Nietzsches beurteilte Bely die einzelnen Künste nach dem Grad ihrer Anteilnahme an der Musik bzw. dem „Grad der Offenbarung in jeder Kunst des Geistes der Musik“²³⁹.

Musik war für Bely jedoch nicht nur eine Kunstgattung, die über den anderen stand – vielmehr sprengte sie den Rahmen jeder Kunst überhaupt, ja sie umfasste das ganze Universum und beinhaltete das „Geheimnis der Bewegung, die die Welt beherrscht“²⁴⁰. Dieser Anklang an die pythagoreische „Musik der Himmelsphären“ findet sich in Belys Vorstellung der Musik als „Zeichen“ oder „Abglanz“ und schließlich als „Symbol“ des Absoluten wieder. Wie er selbst sagt, ist Musik einerseits „nur als Musik zu verstehen“, andererseits jedoch ist sie in einem ganz anderen Sinne „ein Symbol der Seele der Weltkraft, [...] die Solowjew als ‚die leuchtende Tochter des finsternen Chaos‘ betitelte“²⁴¹. Es ist gerade diese symbolische Dimension der Musik, die in Belys Augen ihren „mysteriellen“ Gehalt ausmacht, und schließlich bewirkt, dass seine Idee des „Mysteriums“ über die Grenzen der Kunst hinaus geht. Allein mit der „Synthese der Künste“ lässt sich ein so komplizierter Begriff wie Belys „Mysterium“ jedoch nicht erklären, denn im Mysterium sah er darüber hinaus die „Vollendung der Evolution der Weltkultur“. So verstand er die Synthese der Künste mehr als Form, denn als Inhalt des Mysteriums: Das „Mysterium, von der Form her definiert, [...] ist nur insofern Synthese der Künste, als die plastischen Künste, Musik, Poesie [...] und Malerei als dessen Elemente auftreten[...]; der Inhalt des Mysteriums ist jedoch immer religiös; oder mit anderen Worten zu sprechen: das Mysterium ist Gottesdienst.“²⁴² Auf dieser Basis entwickelte Bely sein Konzept des religiösen Symbolismus, einer neuen Kunst, die in der Theurgie ihre Vollendung finden sollte. Nun behauptete er, dass die Synthese der Künste allein nicht ausreiche, um zur

²³⁸ Bely, A., *Buduschtschee iskusstwo (Die zukünftige Kunst) // Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung)*, S. 142.

²³⁹ Bely, A., *Formy iskusstwa (Formen der Kunst)*, S. 101.

²⁴⁰ ebd. S. 112.

²⁴¹ Bely, A., *Wospominanija ob A. A. Blocke (Erinnerungen an A.A. Block) // Sapiski metschtatelej (Aufzeichnungen der Träumer)*, Moskau 1922, S. 20.

²⁴² Bely, A., *Smysl iskusstwa (Sinn der Kunst) // Symbolismus als Weltanschauung*, S. 130.

Theurgie zu kommen. Eine „mechanische Vereinigung“ der Kunstgattungen würde die Kunst lediglich „zum toten Eklektizismus führen“ und so den „Tempel der Künste zum Museum“ herabwürdigen, „in dem die Musen jedoch nichts anderes als Wachsfiguren wären.“²⁴³. Damit verzichtete er in seinem theurgischen Konzept des Mysteriums auf den Primat des Ästhetischen zugunsten des Ethischen, weil das menschliche Schöpfertum nicht im Rahmen der Kunst, sondern im Leben selbst am effektivsten allen Menschen dienen könne.

Mit Belys Forderung nach der Erweiterung der Grenzen des Mysteriums bzw. nach der Vereinigung von Kunst und Leben verwandelte er sein ästhetisches Konzept der Theurgie in ein ethisches: „Es steht um unsere Kunst und um unser Leben viel ernster, als es uns scheint; der Abgrund, über dem wir hängen, ist tiefer, düsterer. Um dem Zauberkreis der Widersprüche zu entkommen, müssen wir damit aufhören, alles zu besprechen, sei es Kunst, Erkenntnis oder selbst unser Leben. Wir müssen unsere Gegenwart vergessen: wir müssen alles neu erschaffen. Dazu aber müssen wir uns selbst neu erschaffen.“²⁴⁴. Damit nahm Bely Solowjews Idee der „Neuerschaffung des Lebens“ auf, die wiederum in der Tradition der russischen Kunstauffassung stand. Diese Kunstauffassung wird in Russland bis heute mit dem Begriff „Schisnetwortschestwo“ bezeichnet, den Bely prägte, was auf Deutsch etwa „Lebenserschaffung“ oder „Lebensgestaltung“ bedeutet²⁴⁵. Unter „Lebensgestaltung“ verstand er die Kunst als jene menschliche Handlung, die zur Neuerschaffung des Lebens führen sollte. Darum propagierte er die „lebensgestaltende“, „theurgische“ Rolle der Kunst im Leben. Denn das Leben war gleichsam eine „Kategorie des künstlerischen Schaffens“²⁴⁶ und sollte dem Schöpfertum untergeordnet sein. Immer dann, wenn „das Leben der menschlichen Freiheit im Wege steht“, sollte es mit Hilfe der Kunst, schöpferisch erneuert werden. Diese Erneuerung ist als substantielle Zustandsveränderung

²⁴³ Bely. A., *Buduschtschee iskusstwo* (Die zukünftige Kunst) // *Symbolismus als Weltanschauung*, S. 143.

²⁴⁴ ebd. S. 144.

²⁴⁵ Dass sich Andrej Bely als Fortführer der russischen Tradition der „ästhetischen Lebensgestaltung“ sah, wird deutlich, wenn er schreibt: „Die Kunstschaffenden der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts [...] stellten eine Reihe der prinzipiellen Fragen auf, bezüglich des Schöpfertums und des Lebens. Sie vertieften und verschärfen die Widersprüche, einerseits zwischen dem Sein und dem Künstlertum. Zwischen dem Künstlertum und der Erkenntnis andererseits.“ Siehe: Bely, A., *Na perewale* (Auf dem Paß) // Bely, A., *Arabesken*, Moskau 1911, S. 256.

²⁴⁶ Bely, A., *Teatr i sowremennaja drama* (Das Theater und das moderne Drama) // *Simwolism kak miriponimanije* (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994, S. 154.

des Lebens zu verstehen – quasi im chemisch-physikalischen Sinne. Deswegen bezeichnete Bely die Kunst auch als „Beginn der Schmelze des Lebens“²⁴⁷, worunter er einen Prozess verstand, der zur vollständigen Erneuerung des Lebens führte.

In diesem Prozess der Neuerschaffung des Lebens kommt dem Künstler die Schlüsselrolle zu, nämlich „Schöpfer des Universums“ zu sein, weil „die künstlerische Form zugleich die geschaffene Welt ist“. Sogar als „Gott in seiner Welt“ bezeichnete Bely den Künstler²⁴⁸. Die erste Aufgabe eines jeden Künstlers bestehe darin, „sich selbst eine künstlerische Form zu geben, d. h. selber zum Kunstwerk zu werden“, wenn er ein Künstler bleiben will, ohne jedoch den Menschen in sich zu verleugnen²⁴⁹. Damit ist gemeint dass, der „neue Mensch in uns“, den Bely auch „das neue Ich“ nannte, künstlerisch erschaffen werden müsse. Diese „Schöpfung des neuen Menschen“, die in einem „künstlerischen Akt des Geistes“ bestehe, sollte dann zur Schöpfung des neuen Lebens führen²⁵⁰. Im gesamten Prozess der Erneuerung des Lebens würde schließlich jedes Individuum zur „lebensgestaltenden Keimzelle“. Das „Schaffen des eigenen Ich“²⁵¹ wurde zur wichtigen Grundlage seiner Ästhetik²⁵². Be-

²⁴⁷ ebd.

²⁴⁸ Bely, A., Feniks (Phönix) // Arabesken, Moskau 1911, S. 152.

²⁴⁹ Bely, A., Buduschtscheje iskusstwo (Die zukünftige Kunst), S. 144. Bely verglich seine Auffassung der providentiellen Rolle des Künstlers mit deren Auslegung durch den „älteren Symbolisten“ W. Brüssow, der bereits 1905 in seinem Artikel „Swjaschtschennaja Schertwa“ (Die geweihte Opfergabe) schrieb, dass jeder Künstler andauernd Opfer zu bringen habe, jedoch nicht nur seine Kunst sollte er opfern, sondern vielmehr sein gesamtes Leben bzw. dessen Freuden und Trauer. Das Appell Brüssows, dass „der Künstler nicht seine Bücher, sondern sein Leben zu erschaffen hat“ übernahm Bely bedingungslos, machte ihn zum eigenen Motto und versuchte sein ganzes Leben lang zu verwirklichen. Siehe dazu: Brüssow, W., Srjedi stichow (Unter den Gedichten), Moskau 1990, S. 131; Bely, A., Na perewale (Auf dem Pass) // Arabeski (Arabesken), 1911, S. 314..

²⁵⁰ Bely, A., Smysl iskusstwa (Der Sinn der Kunst) // Simwolism kak miriponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), S. 229–230; Bely, A., Meschdu dwuch revoljuzij (Zwischen den zwei Revolutionen), Moskau 1990, S. 189.

²⁵¹ Bely, A., Buduschtscheje iskusstwo (Die zukünftige Kunst) // Simwolism kak miriponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), S. 144.

²⁵² Bely versuchte seine theoretischen Überlegungen bezüglich der Lebensgestaltung vor allem in seinem eigenen Leben zu verwirklichen. So führte ihn sein Interesse für die Anthroposophie-Lehre von R. Steiner schließlich über das Theoretische bzw. Kontemplative hinaus, denn er beteiligte sich dann tatsächlich am Bau des anthroposophischen Tempels, dem Goetheanum in Dornach, wo er 1916 als Schreiner tätig war. An den Ansichten Steiners faszinierte ihn vermutlich, dass das Individuum die

ly verstand sich von Anfang an als nicht nur in der Tradition der russischen „Philosophie der All-Einheit“ stehend, sondern ebenso als Erben der „großen Individualisten unserer Zeit“, wie er Nietzsche, Ibsen oder Oscar Wilde nannte, die nicht nur die Wege gewiesen hätten, die zur Befreiung des Menschen von der Herrschaft des Philistertums führen sollten, sondern erstmals verkündet hätten, dass jeder Einzelne die Chance habe, in Zukunft mit der ganzen Welt eins zu werden. Denn „der Vertiefte, der sein eigenes Ich bis zur Weltgröße ausdehnt, verleibt sich nicht nur die Welt ein, sondern diese verleibt sich ihn ebenfalls ein.“²⁵³

Dieses Einswerden war für ihn so wichtig, weil ihm die Entfaltung jedes Individuums heilig war. Es war nicht zuletzt die Sorge um die Integrität des zukünftigen Individuums, die Belys Auffassung der Synthese der Künste sowie des Mysteriums prägte. Er weigerte sich, die „Synthese aller Künste im Mysterium“ als Unterordnung des individuellen Künstlertums unter das All-einheitliche aufzufassen. Ein „gesunder Kern“ lag seiner Meinung nach in dem „Streben aller Künste nach ihrer Synthese im Mysterium“, aus dem er ihren Wunsch ableitete, die Schönheit direkt im Leben (nicht in der Kunst) zu erschaffen. Dadurch würde zugleich „das Leben in eine Form des ästhetischen Schaffens“ transformiert²⁵⁴. Wenn Bely behauptet, „auf der Höhe erwartet uns unser Ich“, dann bedeutet das nichts anderes als die Rechtfertigung des menschlichen Daseins durch das Künstlertum allein. In diesem Ausdruck mischt sich die Idee Solowjews vom „all-einheitlichen Gottmenschentum“ mit Nietzsches Schwärmereien vom Übermenschen - also die traditionelle russische Gottsuche mit den historischen Wurzeln der Romantik.²⁵⁵

Bely war immer vom religiösen Inhalt der Kunst überzeugt, weshalb er auch auf dem sakramentalen Charakter des auf das Leben erweiterten künstlerischen Schaffens bestand. So betonte er stets den religiösen Gehalt des Symbolismus, und zwar sogar dann, wenn es nicht um den Inhalt, sondern um die bloße Form der Kunst ging. Er behauptete, es bliebe „der Kunst nichts anderes übrig als zu verschwinden“, wenn ihr religiöser Sinn verleugnet würde. Dabei wollte er die Kunst jedoch keiner bestimmten Konfession bzw. Religion unterordnen. Seiner Meinung nach „unterliegt die

höchste Wertschätzung genießt sowie das offenkundige Berufen Steiners auf solche Autoritäten wie Goethe und Schiller, die auch Bely besonders verehrte.

²⁵³ Bely, A., Na perewale (Auf dem Pass) // Bely, A., Arabeski (Arabesken), 1911, S. 318.

²⁵⁴ ebd. S. 319–320.

²⁵⁵ Wl. Solowjews Idee der Anthropozee wurde später von den Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ wie N. Berdjajew, S. Bulgakow und P. Florenskij wieder aufgenommen.

Kunst keinem Dogma; vielmehr entstehen im Laufe des lebendigen künstlerischen Schaffens die Symbole der Religionen, die erst nach ihrem Absterben zu Dogmen werden.“²⁵⁶ Dadurch, dass in der Kunst „das Feuer des religiösen Schöpfertums lodert“²⁵⁷, würde sie auch selbst zur Schöpferin einer neuen Religion. Den Symbolismus als „religiöses Bekenntnis“ hielt er für die einzig wahre Kunst, weswegen er ihm zutraute, die Menschen zur Theurgie und damit zur Neuerschaffung ihrer selbst und der ganzen Welt zu führen.

Die Entwicklung des Symbolismus stellte Bely sich als weltweiten, mehrstufigen Prozess vor, der ihn aus dem Bereich der Künste direkt ins Lehen führen sollte. Die drei Phasen dieses Prozesses versuchte er an drei Phasen der westeuropäischen Kulturgeschichte aufzuzeigen: von Baudelaire bis Ibsen, von Ibsen bis Nietzsche und von diesem bis zur Apokalypse²⁵⁸. In der ersten Phase des Symbolismus mündet die künstlerisch-literarische Richtung in die entsprechende *Weltanschauung*, die dann in seiner zweiten Phase zur *Weltempfindung* wird, in der die „realen Symbole“ erst entstehen können. In seiner dritten Phase sollte der Symbolismus endgültig in der Theurgie aufgehen und die individuelle Symbolik in die kollektive übergehen, woraus dann schließlich die neue „lebendige Religion“ hervorgehen würde.

„Mythenbildung“ nannte Bely die Theurgie in ihrer Eigenschaft als künstlerisches Schaffen kollektiver Symbolik. In seiner Symbolismustheorie fungierte die Theurgie als Bindeglied zwischen Chaos und Kosmos und bot so dem Menschen die einzige Möglichkeit, seine Welt aus dem Chaos herauszulösen. Der Mensch bzw. Künstler sollte die Welt aus eigener „inneren Erfahrung“, aus seiner Intuition heraus begreifen, denn nur in einem solchen ekstatischen Zustand des Einsseins mit der Welt wäre er schaffensfähig.

Der Künstler durchlebt das Chaos, indem er es in sich aufnimmt. Dann gibt er den Dingen Namen – magische Worte – mit denen er das Chaos beschwört. Diese „magischen Worte“ sind jedoch keine Zaubersprüche, sondern „lebendige Organismen“, dem Wesen des Menschen vergleichbar. Im Lebendigsein liegt ihre Magie, mit der dann schließlich das Chaos in den Kosmos umgebaut wird. So kann auch der Künstler erst als das „fleischgewordene Wort“ die „Tragödie des Künstlertums“ überwin-

²⁵⁶ Bely, A., *Smysl iskusstva (Sinn der Kunst)* // Bely, A., *Simwolism kak miriponimanije (Symbolismus als Weltanschauung)*, S. 129 ff.

²⁵⁷ ebd.

²⁵⁸ Bely, A., *Krisis sosnanija i Henrik Ibsen (Die Krise des Bewusstseins und Henrik Ibsen)* // Bely, A., *Simwolism kak miriponimanije (Symbolismus als Weltanschauung)*, S. 217 ff.

den, selbst mit seinem künstlerischen Schaffen eins werden und schließlich mit seiner Kunst das Leben bzw. die „lebendige Religion“ erschaffen²⁵⁹.

Bely versuchte stets dem Anspruch, den er in seinen symbolistischen Theorien vertrat, nämlich die Kunst ins reale Leben umzusetzen, gerecht zu werden. Die Maxime seines Schaffens war das Prinzip der All-Einheit – die Synthese aller Formen des menschlichen Schaffens – was sich in der Bandbreite seiner wissenschaftlichen Arbeiten und in seiner reichen künstlerischen Sprache niederschlägt. Nach dem überschwänglichen Urteil seines Zeitgenossen Ellis gelang es Bely in seinem theoretischen Werk „alle, sogar die kompliziertesten Verbindungen (der neuen Kunst) mit reiner Mystik [...], moderner Philosophie sowie mit Hauptformen der ‚neuen religiösen Gesinnung‘“ darzustellen. Er habe sogar „die ganze Unendlichkeit des Symbolismus“ klar aufgezeigt²⁶⁰.

In seinem künstlerischen Werk, also in seiner Dichtung, versuchte er ebenso alle anderen „Formen der Kunst“ von der Malerei bis zur Musik zu integrieren. Bereits in seinen ersten dichterischen Werken experimentierte er mit der Kompositionslehre der Musik, weswegen er jene Gedichte Symphonien nannte. In ihrem Streben nach Abstraktion erinnern seine Gedichte stark an die Werke der Maler Tschurlönis oder Kandinsky, bei denen Melodie, Rhythmus, Dynamik und Farben ineinander greifen.

Mit großer Hingabe versuchte Bely, all seine symbolistischen Ideen und Vorstellungen auch zu leben²⁶¹. Er gehörte also zu jenen vom „symbolistischen Virus“ angesteckten Künstlern, die Leben und Kunst nicht auseinander halten konnten²⁶².

²⁵⁹ Als „Revolutionär des Wortes“ und Feind der herkömmlicher Sprache experimentierte Bely ausgiebig auf dem Gebiet der Wortkunst: Unter dem Einfluss Rudolf Steiners versuchte er eine Mythologie des Wortes zu entwickeln. Den Laut postulierte er als „Keimzelle des Seins“, weshalb er die Bildung von Wort und Sprache als „das Erschaffen unser selbst und alles anderem, wo immer wir leben“, bezeichnete sowie als „Gedächtnis des Gedächtnisses“. Er bezog sich in seiner Schrift „Die Magie der Worte“ (1909) auf den Prolog des Johannesevangeliums. Vom Wort, das „am Anfang war“, gelangte er dann bis zur Verwischung der Grenzen zwischen dem göttlichen Logos und der irdischen Sprache, ein Unterfangen, das sich, trotz einer Unzahl von speziellen Begriffen, graphischen Tabellen, mathematischen Formeln und statistischen Berechnungen, vielmehr als leibhaftiger künstlerischer Schaffensprozess von neuen Wort- und Sprachformen entpuppt. Vgl. Bely, A., *Magija slow (Die Magie der Worte)* // Bely, A., *Symbolismus, Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Moskau 1994, Bd. 1, S. 226–244.

²⁶⁰ Eliss, *Russkije simvolisty (Die russischen Symbolisten)*, Tomsk 1996, S.181.

²⁶¹ siehe oben Anm. 252.

²⁶² siehe oben S. 88; Anm. 209.

Zwangsläufig wurde sein Leben dadurch zunehmend chaotischer. Da er die Symbole für seine Kunst aus dem eigenen Leben nahm, spiegelt sich seine Persönlichkeit in allen seinen Werken wider, was deren autobiographischen Charakter ausmacht. Dass seine Symbolismus-Theorie, an der er sein Leben lang arbeitete, nie in endgültiger Fassung erschien, liegt nicht zuletzt an der Sprunghaftigkeit seines Charakters: Er verlor leicht das Interesse an einem gewählten Thema, änderte häufig seine Meinung oder widersprach sich selbst. Wenn Bely allein über zwanzig Definitionen des Symbols verfasste, so zeigt das, dass er Gefühle wesentlich höher bewertete als deren sprachlichen oder schriftlichen Ausdruck, womit er wiederum ganz in der symbolistischen Tradition stand.

Belys Verdienst besteht darin, dass er mit seiner Theorie der „Lebensgestaltung“ und „Mythenbildung“ eine der bedeutendsten Richtungen des russischen Symbolismus vorgab.

3.1.2 Das Konzept des „realistischen Symbolismus“. Wjatschislaw Ivanow: „a realibus ad realiora“

Wjatscheslaw Ivanow (1866–1949), der bedeutende russische Kulturphilosoph, Altphilologe und Dichter, war der Theoretiker, der dem russischen Symbolismus seine zweite einheitliche, wissenschaftliche Richtung gab. Bereits in jungen Jahren vom Materialismus enttäuscht, wandte er sich der idealistischen Lehre der Slawophilen zu. Wie Bely stand er unter dem Einfluss Solowjews, der Ivanows erste dichterische Arbeiten begutachtet und ihn ermutigte hatte, sie zu veröffentlichen. Des Weiteren war er von der deutschen Kultur und Philosophie angetan. Er befasste sich mit Mystizismus, Romantik und Idealismus, studierte die Werke Jakob Böhmes, Schopenhauers, Wagners, Schellings und Nietzsches. Entscheidend für seine Auffassung von Kunst und künstlerischem Schaffen war Nietzsches Frühwerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, woraus auch seine Auseinandersetzung mit der antiken Kultur, insbesondere mit dem Dionysos-Kult resultierte²⁶³. Wie Nietzsche sah Ivanow die Wurzeln des Christentums im Dionysos-Kult, was auf die christliche eso-

²⁶³ vgl. Maslin, M.(Hg.), *Istorija ruskoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie, S. 407;

Ivanows wesentliche kulturelle Leistung bestand zum Teil in der Bereicherung der russischen Kultur mit den bedeutenden Ideen der Antike in ihrer neuromantischen Interpretation

terische Vorstellung zurückgeht, die in Dionysos als leidendem Gott das Urbild des leidenden Christus sieht. Der Anfang allen religiösen Lebens lag seiner Ansicht nach in der Ekstase, die mit dem Dionysos-Kult verbunden war. Als Ursprung der Mystik war Extase also die „historisch-genetische Keimzelle“ allen religiösen künstlerischen Schaffens. Trotz seiner Begeisterung für den altphilologischen und rein literarischen Beitrag Nietzsches konnte Ivanow dessen Übermensch-Theorie jedoch nie akzeptieren²⁶⁴: In der Tradition des russischen Idealismus verankert, lehnte er die Verherrlichung des Individualismus sowie den Ästhetizismus ab und entwickelte sein eigenes Konzept des „realistischen Symbolismus“, das auf den Grundbegriffen „All-Einheit“ und „Sobornost“ basierte.

Wie viele zeitgenössische Intellektuelle der slawophilen Richtung war Ivanow von dem „Gefühl der menschlichen Einheit“ überwältigt, ja von der Idee „der Zusammengehörigkeit aller Menschen“ beinahe besessen, die die slawophile Ideologie auf den Begriff „Sobornost“ brachte. Ivanow interpretierte „Sobornost“ als „höchste Stufe menschlicher Koexistenz“, als „die Einheit, in der die sich vereinigenden Personen ihr einmaliges, eigentümliches Wesen voll entfalten, ihre ganzheitliche künstlerische Freiheit erreichen“²⁶⁵. Erst in einer solchen freien, einheitlichen, organisch-menschlichen Gemeinschaft würde die Kunst als Theurgie verwirklicht.

„Sobornost“ wurde zur Grundidee der symbolistischen Theorie Ivanows. Im Symbolismus sah er den einzig möglichen Anfang des Weges zur Kunst der Zukunft. Angeregt von Schelling, Novalis und Wagner, die er für die Pioniere des Symbolismus hielt, beschrieb er diesen Weg als Übergang vom Symbol zum Mythos und vom Mythos zur Synthese²⁶⁶.

Das Wesen des Symbols als Teil des Mythos bestand darin, alle Sphären des Seins zu durchdringen und das Bewusstsein des Menschen mit dem Mythos zu verbinden, in-

²⁶⁴ vgl. Ivanow, W., Nietzsche i Dionis (Nietzsche und Dionysos) // Rodnoje i Wselenskoje (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 32–34. Ivanow interpretierte die Übermensch-Theorie als der verhängnisvolle Irrtum Nietzsches, dieses rebellischen Propheten, der für seinen Kampf gegen Gott von diesem bestraft – geblendet und irreführt – wurde.

²⁶⁵ Ivanow, W., Legion i sobornost (Legion und Sobornost) // Rodnoje i wselenskoje (Das Heimatliche und das Ökumenische), S. 100.

²⁶⁶ Ivanow, W., Dwe stichii w sowremennom simwolisme (Die zwei Strömungen des modernen Symbolismus) // Rodnoje i wselenskoje (Das Heimatliche und das Ökumenische), S. 157 ff.

dem es die Erinnerung an den Mythos ständig wach hielt²⁶⁷. Auf diese Weise würde eine Kunst, die auf Symbolen fußt, in transzendente Sphären erhoben. Der wahre Symbolismus sollte eine Form religiöser Kunst werden. Stand die Kunst der Vergangenheit in der Antike wie im Mittelalter als Handwerk unmittelbar im Dienst der religiösen Ziele, so sollte die Kunst der Zukunft selbst zur Theurgie werden²⁶⁸. So würden die Künstler der Zukunft nicht wie ihre Vorgänger von religiösen Ideen beherrscht, sondern könnten als Theurgen ihre schöpferische Kraft für die Weitergestaltung der Welt einsetzen.

Seine Vision der künftigen Kunst und des künstlerischen Schaffens konkretisierte Ivanow im Konzept eines religiösen bzw. „realistischen Symbolismus“, das er in seiner Arbeit „Die zwei Strömungen des modernen Symbolismus“ entwickelte. Dieses Konzept beeinflusste das Kunstverständnis der spätsymbolistischen Maler der Vereinigung „Makowez“ wie Tschekrygin, Florenskaja und Romanowitsch.

Ivanow stellte den „realistischen“ und den „idealistischen Symbolismus“ einander gegenüber²⁶⁹ als die beiden Prinzipien des künstlerischen Schaffens überhaupt, deren Disposition seiner Ansicht nach die Richtung jeder Kunstepoche prägt²⁷⁰. Dabei unterliegt der Realismus in der Kunst dem „Prinzip der Treue den Dingen gegenüber, wie sie ihrem Wesen nach sind“²⁷¹. Der „Künstler-Realist“ musste also fähig sein, das Wesen der Dinge zu begreifen und festzuhalten. Um dies zu erreichen genügt es, in die Tiefe der Natur zu schauen, ihr genau zuzuhören und die wahrgenommenen Formen und Klänge in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederzugeben. Es ging also nicht um Naturalismus als sklavische Nachahmung der Natur, sondern um eine tiefe Erkenntnis der Wirklichkeit der Phänomene. Sein Prinzip des „realistischen Symbolismus“ brachte Ivanow mit dem Satz auf den Punkt: „Durch das Augustinische ‚transcende te ipsum‘ zum Motto ‚a realibus ad realiora‘“, was bedeutet, dass in den Erscheinungen eine „wirklichere Wirklichkeit“ zu erkennen ist, die es festzuhalten

²⁶⁷ Das Symbol betrachtete Ivanow ausschließlich in seiner Verbindung zum Mythos, als einen wesentlichen Bestandteil des Mythos, der das „Gedächtnis über Mythos“ enthält. Seinem vieldeutigen, ja dynamischen Prinzip nach sollte das Symbol, das alle Sphären des Seins durchdringt, das Bewusstsein mit dem Mythos verbinden. Siehe: ebd.

²⁶⁸ ebd. S. 162.

²⁶⁹ ebd. S. 151 ff.

²⁷⁰ ebd. S. 150.

²⁷¹ ebd. S. 144.

gilt, um sie in der Kunst zum „ens realissimum“ zu erheben²⁷². Der Künstler sollte die Welt intuitiv erkennen und zur Ehre Gottes verklären²⁷³.

Diesem Realismus in der Kunst stellte Ivanow den Idealismus gegenüber. Darunter verstand er die Art und Weise, wie der Künstler als „Idealist“ der Welt seinen eigenen Willen aufzwingt, indem er sie nach den eigenen Schönheitsgesetzen erbaut²⁷⁴.

Gemeinsam ist beiden Strömungen das Ziel, die Welt schöpferisch zu verändern. Die Wege zu diesem Ziel sind jedoch grundverschieden. Während der „realistische Symbolismus“ die Welt in ihrer Schönheit als Werk Gottes erkennt, um sie dann zu Gott zurückzuführen, lehnt der „idealistische Symbolismus“ diese alte Schönheit ab zugunsten einer neuen, vom Künstler selbst erfundenen Schönheit, um nach deren Gesetzen dann eine schönere, bessere Welt zu erschaffen.

Diese beiden Strömungen glaubte Ivanow auch in der „minderwertigen“ Kunst der Gegenwart beobachten zu können, die er als Gegensatz zur „großen Volkskunst“ der Vergangenheit betrachtete. Er bezeichnete sie als „klauselle“ und „intime“ Kunst. Die „klauselle Kunst“ (von Klausen) ist die Kunst der Mysterien, der religiösen Kulte, die Kunst der menschlichen All-Einheit, die Mythenbildung, wie sie sich im realistischen Symbolismus manifestiert. Der idealistische Symbolismus dagegen ist die „intime Kunst“, eine elitäre Kunst einzelner, von einander getrennter Individuen, letztlich eine dekadente Kunst²⁷⁵.

Weiter stellte Ivanow bei beiden Strömungen einen wesentlichen Unterschied in der Funktion des Symbols fest. War es im idealistischen Symbolismus zum bloßen künstlerischen Mittel verkümmert, so wurde es im realistischen Symbolismus zu dessen Zweck erhoben. Auf dieses unterschiedliche Verständnis des Symbols geht der Unterschied im Umgang beider Kunstströmungen mit dem Mythos zurück. Die Fähigkeit zur Mythenbildung wertete Ivanow als „Probierstein“ für die Tauglichkeit einer Kunst zur Theurgie. Der „idealistische Symbolismus“ kann zwar die alten Mythen nachbilden, sie kopieren oder ausschmücken. Das ist jedoch keine schöpferische

²⁷² ebd. S. 156.

²⁷³ Der Kunst des Theurgen war für Ivanow eine Art platonische Meeutik (Hebammenkunst), denn wie eine Hebamme musste er die Schönheit, mit der die Dinge der Welt schwanger gehen, zum Vorschein bringen. Vgl. Stepun, F., *Mystische Weltschau*, München 1964, S 223.

²⁷⁴ Ivanow, W., *Dve stichii w sowremennom simwolisme* (Die zwei Strömungen des modernen Symbolismus) // *Rodnoje i wselenskoje* (Das Heimatliche und das Ökumenische), S. 156f.

²⁷⁵ Diese Klassifikation formulierte Ivanow in seinem Artikel „Kopje Afiny“ (Der Speer Athenas). Siehe: Ivanow, W., *Kopje Afiny* (Der Speer Athenas) // *Wesy*, 1904, Nr. 10.

Handlung, die auf der Erkenntnis der Welt beruht, sondern lediglich die künstliche Belebung dessen, was bereits abgestorben ist, und folglich nicht die Bildung eines neuen Mythos. Deshalb würde diese Kunst nie dem Leben neue Tiefe geben, es nie näher zu Gott führen.

Typisch für den realistischen Symbolismus ist dagegen, selbst Symbole hervorzu- bringen, denen der Mythos bereits innewohnt. Die Versenkung in diese Symbole führt also unmittelbar zum Mythos, der die alte, göttliche Wahrheit sich birgt. So wird Kunst zur Theurgie, die die „wahre Schönheit von der rohen Materie befrei- en“²⁷⁶ und dadurch die Welt läutern und verklären kann.

Mythenbildung war also nach Ivanow schöpferisches Tun aus tiefer Gläubigkeit. Wie Wl. Solowjew sah er im Künstler den Priester und Propheten, der, von eigener Erfah- rung ausgehend, Religion als „göttliche Verbindung alles Seienden“ verkündet²⁷⁷.

Unter künstlerischem Schaffen verstand Ivanow einen geistig-seelischen Prozess, ein „Aufsteigen“ und „Absteigen“ des Künstlers²⁷⁸. Das „Aufsteigen“ beschrieb er als orgiastisch-ekstatischen Zustand der künstlerischen Inspiration, wie er sich im anti- ken Dionysos-Kultus darstellte, einen Zustand, in dem der Künstler vom Realen zum Über-Realen, von der Welt der Erscheinungen zur Welt der Ideen emporsteigt. In der darauf folgenden Phase des „Absteigens“ versucht der Künstler, seine in einer höhe- ren Sphäre gewonnene Erkenntnis in einem Kunstwerk festzuhalten. Mit dieser über- persönlichen Kunst, die Ausdruck seines Strebens nach dem Absoluten ist, sollte der Künstler-Theurg die eigene Läuterung erreichen. Erst dann würde er als Mittler zwi- schen Gott und den Menschen die Läuterung der Menschheit bewirken.

Die innere Läuterung des Künstler-Theurgen, die Ivanow als „geistige Heldentat“²⁷⁹ bezeichnete, war Grundbedingung der Mythenbildung. Mit seiner Kunst hatte der

²⁷⁶ Ivanow, W., Dwe stichii w sowremennom simwolisme (Die zwei Strömungen des modernen Sym- bolismus), S. 160.

²⁷⁷ ebd.

²⁷⁸ Diese Vorstellung entwickelte Ivanow zum ersten Mal im Jahre 1905 in seinem Artikel „O nischoschdenii“ (Über das Absteigen) und später in seinem Aufsatz „O granizach iskusstwa“ (Über die Grenzen der Kunst). Siehe: Ivanow, W., O granizach iskusstwa (Über die Grenzen der Kunst) // Rod- noje i wselenskoje (Das Heimatliche und das Ökumenische), S. 199–217.

²⁷⁹ Ivanow, W., Dwe stichii w sowremennom simwolisme (Die zwei Strömungen des modernen Sym- bolismus), S. 160.

Künstler zu den in Vergessenheit geratenen „geheimen Wurzeln des Seins“ vorzudringen und das kollektive Gedächtnis der Menschen zu wecken²⁸⁰.

Deshalb war für Ivanow der „realistische Symbolismus“ der erste Schritt in Richtung einer „vereinten Volkskunst“ der Zukunft. Dazu hatte die „klauselle“ Kunst der Intelligenzia erst die Symbole zu schaffen, in denen das Volk seine vertrauten Mythen wiederfinden konnte, die es zu eigenem Schaffen inspirieren würden. In dieser künftigen „vereinten Volkskunst“, in der das Volk selbst Künstler ist, wäre der Widerspruch zwischen Künstler und Volk aufgelöst. Ivanow glaubte, erste Ansätze dieser Kunst in Russland bereits zu erkennen²⁸¹.

Ivanow verband die Idee der „vereinten Volkskunst“ im Sinne von „Sobornost“ mit der Idee einer monumentalen bzw. einer großen synthetischen Kunst, die auf der Integration der künstlerischen Energien aller Kunst- und Kulturgattungen basierte. Wie er sagte, „strebt Malerei nach Fresko, Baukunst – nach Volksversammlung, Musik – nach Chor und Drama, Drama – nach Musik; Theater will das zum Feiern versammelte Volk [...] in einer ‚Handlung‘ vereinen“²⁸², womit er das Streben der Künste nach ihrer Synthese charakterisierte. Wie Wagner glaubte Ivanow, dass die Synthese der Künste am vollkommensten im Theater zu verwirklichen sei. Im Gegensatz zu Wagner hielt er jedoch für notwendig, dem Chor im Drama seine ursprüngliche, antike Bedeutung zurückzugeben, die darin bestand, die Verbindung zwischen der Handlung auf der Bühne und dem Publikum herzustellen.

Die Wiederherstellung der ursprünglichen Bedeutung des antiken Chors als einer schöpferischen und zugleich läuternden Kraft wurde deshalb zum Leitgedanken in Ivanows Konzept der Synthese aller Künste, die er als „Mysterium“ im „Theater“ realisieren wollte²⁸³. Nur im Theater konnten das Schöne, Wahre und Gute offenbar werden: das Schöne zeigt sich hier als Ästhetik des Dramas, das Wahre erschließt sich aus der „unangefochtenen Logik der Handlung“, das Gute ist als unabdingbare

²⁸⁰ Platons Idee der Anamnesis, der Erweckung der pränatalen Erinnerungen der menschlichen Seele, diente den Symbolisten dazu, das Geheimnis künstlerischen Schaffens und seiner Wirkung auf die Menschen zu erklären.

²⁸¹ ebd.

²⁸² Ivanow, W., O weselom remesle i umnom weselji (Von dem fröhlichen Gewerbe und der intelligenten Freude) // Rodnoje i wselenskoje (Das Heimatliche und das Ökumenische), S. 71.

²⁸³ Ivanow, W., Predschustwija i predwestija (Vorahnungen und Vorzeichen. Die neue organische Epoche und das Theater der Zukunft) // Rodnoje i wselenskoje (Das Heimatliche und das Ökumenische), S. 40–50.

Voraussetzung für die „kreative Vereinigung der Seelen“ anwesend. Das chorische Prinzip, das dieser Vorstellung von der Synthese aller Künste zugrunde liegt, führte zugleich zur Überschreitung der üblichen Grenzen der Kunst: Das neue Theater sollte nicht mehr nur Bühnenkunst sein, vielmehr sollten die Menschen sich versammeln, um „nicht zu schauen“, sondern „zu schaffen“. Solche Theaterversammlungen sollten in der Zukunft zu „Zentren der kreativen und prophetischen Selbstbestimmung des Volkes“ werden²⁸⁴. Die Vereinigung der Schauspieler mit den Zuschauern zu einem „einheitlichen Körper“ würde das Drama zur „inneren Tat der Volksgemeinde“ verwandeln und so als Voraussetzung einer „realen politischen Freiheit“ dienen²⁸⁵.

Wie Fedorow und Solowjew hielt Ivanow die russische Dorfgemeinschaft für besonders geeignet, zusammen mit der Intelligenzia als „Volkskünstler“ an der Sache einer neuen einheitlichen Volkskunst zu arbeiten, die substantiell nicht Kunst im herkömmlichen Sinne, sondern vielmehr „Lebenskunst“ bzw. „Lebenserschaffung“ sein sollte²⁸⁶. Ivanow war überzeugt, dass eine wahre Synthese der Künste damit beginnen müsse, dass die Kunst mit dem Leben sich symbiotisch verbindet, um schließlich ganz darin aufzugehen.

Das konnte jedoch eine nur ästhetische Synthese der Künste – ihre „Hybridisierung“, wie er sagte –, nicht vollbringen, da diese als „Ausdruck des Hedonismus“ lediglich das „Streben“ nach der wahren Synthese wäre²⁸⁷. Vielmehr musste die Kunst zu ihrer eigentlichen, ursprünglichen Aufgabe zurückkehren, nämlich das mystische Verhältnis des Menschen zum Universum zu ergründen und in Mythen zu verbildlichen. Die wahre Synthese würde in den „mysteriellen Handlungen“ der Liturgie stattfinden, wie es der religiösen Bestimmung des Menschen entspräche.

²⁸⁴ ebd. S. 50.

²⁸⁵ ebd.

²⁸⁶ Ivanow, W., O weselom remesle i umnom weselji (Von dem fröhlichen Gewerbe und der intelligenten Freude), S. 70–72.

²⁸⁷ Das behauptete Ivanow in seinem Artikel „Tschurljonis i problema sintesa iskusstw“ (Tschurlönis und das Problem der Synthese der Künste), den er 1914 in der Zeitschrift „Apollo“ (Nr. 3) veröffentlichte.

3.2 Ästhetische Konzeptionen im Rahmen der „neuen religiösen Gesinnung“

3.2.1 Schöpfertum als Anthropodizee. Nikolaj Berdjajew: „Mit Schöpfertum haben wir das Leben zu rechtfertigen“

Nikolai Berdjajew (1874–1948), einer der bekanntesten russischen Philosophen des Silbernen Zeitalters, befasste sich in seinem Werk mit allen ästhetisch-religiösen Tendenzen seiner Zeit. Als überzeugter Marxist und Materialist trat er etwa um 1900 mit den russischen Intellektuellen der idealistischen Richtung in Kontakt, die sich selbst „Nicht-Marxisten“ nannten. Die Berührung mit dem Gedankengut der russischen Slawophilen und neuchristlichen Philosophen wie Chomjakow, Fedorow und Solowjew eröffnete ihm neue Horizonte. Besonders faszinierten ihn das Werk Dostojewskijs und dessen existenzielle Art des Philosophierens. Auch Berdjajew ging es darum, Antworten zu finden auf die Fragen nach dem menschlichen Sein, nach der geistigen und materiellen Existenz des Menschen. Damit steht seine Philosophie in der Tradition der Existenzphilosophie, denn für seinen philosophischen Werdegang spielte die Lebensphilosophie Schopenhauers und Nietzsches, Diltheys und Bergsons eine ebenso große Rolle wie die Existenzphilosophie von Heidegger und Jaspers, Camus und Marcel sowie die philosophische Anthropologie Schelers. Er gehörte nie zu den sogenannten „Philosophie-Systematikern“, vielmehr ging er in seiner Philosophie von seiner eigenen inneren Erfahrung, von seinen eigenen Gefühlen aus, was sich in dem aphoristisch-essayistischen Stil seiner Schriften niederschlug²⁸⁸.

Um die Jahrhundertwende besann sich Berdjajew nach einer tiefen persönlichen Krise auf seinen Glauben, der sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Werk zog. Eschatologie und Anthropozentrismus, die beiden wichtigsten Richtungen des damaligen philosophisch-religiösen Denkens in Russland, beeinflussten Berdjajews Weltanschauung und prägten seine Anthropodizee und Historiosophie, also die Rechtfertigung des Menschen und seiner Geschichte. In der Überzeugung, dass es an der Zeit sei, das Christentum zur Vollendung zu führen, arbeitete er mit den bedeutendsten Vertretern der „russischen Renaissance“ an der Entwicklung der „neuen religiösen Gesinnung“ in der russischen Gesellschaft. Im Zentrum Berdjajews Philosophie steht

²⁸⁸ Wilhelm Goerdts beschrieb diese zwei Formen des Philosophierens, Systematik und Essayistik, als die „zwei Seiten einer Münze mit der Umschrift ‚Russisches Denken‘“. Siehe: Goerdts, W., *Russische Philosophie*, Freiburg/München 1995, S.622.

der Mensch, da er ihm zutraute, in dem Prozess der Vergeistigung bzw. der Neuschaffung der Welt die ihm zugewiesene Rolle zu übernehmen²⁸⁹.

Die Idee des Gottmenschentums, wie sie Dostojewskij, Fedorow, Solowjew und Mereschkowskij entwickelt hatten, faszinierte Berdjajew. Dementsprechend betrachtete er den Menschen nie als niedriges, sündhaftes, unterwürfiges Wesen, sondern ausschließlich als stolze Persönlichkeit, die als Inkarnation des göttlichen Geistes die Weltschöpfung zu vollenden hatte. Berdjajew ging davon aus, dass Gott weder die Weltordnung noch die Harmonie des Ganzen im voraus erschaffen habe, weil der Mensch dann nicht Zweck der Schöpfung wäre, sondern lediglich ein Mittel, eine Funktion des Weltgeistes, was er nicht akzeptierte. Berdjajew kritisierte die deutschen Idealisten, denen er völlige Ignoranz gegenüber den Menschen vorwarf, da nach ihrer Vorstellung jede Generation lediglich als Mittel zum Zweck der folgenden Generation zu dienen hätte. Seiner Überzeugung nach hatte Gott jedoch den Menschen als Person, als konkretes geistiges und kreatives Wesen geschaffen, das per se in Kontakt mit Gott stehe. Freiheit und Kreativität seien von Gott gegebene Eigenschaften, durch die der Mensch dereinst zum Gottmenschen würde. Die Aufgabe des Menschen in seiner Gottesebenbildlichkeit bestehe darin, kraft seiner Freiheit und Kreativität die Weltschöpfung fortzusetzen. Das Schöpfertum sei wiederum die Energie, die notwendig wäre, um das Ende der alten Welt und somit das Erscheinen der neuen zu beschleunigen, deren Gestaltung dann die weitere schöpferische Aufgabe des Gottmenschen wäre.

In seinem Werk „Smysl twortschestwa“ (Sinn des Schöpfertums) entwickelte Berdjajew die wesentlichen ästhetischen und historiosophischen Ideen seiner Philosophie²⁹⁰.

Berdjajews eschatologisches Prinzip der Geschichtsbetrachtung, das seiner Historiosophie zugrunde liegt, zeigt sich daran, dass er mit dem unvermeidlichen Ende der Geschichte zugleich den Anfang der neuen Welt und somit einer neuen Geschichte sah. Damit stellte er der evolutionsbedingten Geschichtsauffassung Solowjews sein eigenes Modell einer „endlichen Geschichte“ gegenüber, die den Durchbruch zur einen neuen Welt markierte. In diesem „anderen Sein“, wie er diese neue bzw. anders-

²⁸⁹ Diese Idee entwickelte Berdjajew in seinem Werk „O nasnatschenii tscheloweka“ (Von der Bestimmung des Menschen). Siehe dazu und zum Weiteren: Berdjajew, N., O nasnatschenii tscheloweka (Von der Bestimmung des Menschen), Moskau 1993, S. 354–357.

²⁹⁰ Dieses Werk wurde 1916 veröffentlicht und beeinflusste die Weltanschauung vieler Künstler der damaligen Zeit, darunter die Spätsymbolisten.

beschaffene Welt nannte, würde der Sinn der bisherigen Geschichte verwirklicht werden. Dennoch leugnete Berdjajew nicht die Kontinuität der Geschichte, die er jedoch anders interpretierte. So bezeichnete er ihren Verlauf nicht als „horizontal“, sondern als „vertikal“²⁹¹, womit er eine eher qualitative Entwicklung „in die Höhe“ und „in die Tiefe“²⁹² meinte. Dadurch würden alle Sphären des menschlichen Seins verklärt und vergeistigt, worin er den Sinn jeder historischen Entwicklung sah.

Die Vollendung der göttlichen Schöpfung war Berdjajews Ansicht nach dem menschlichen Schöpfertum aufgegeben: Jeder künstlerische Akt lässt zwangsläufig etwas Neues in der Welt entstehen, wodurch jeweils ein kleiner Teil der Weltverklärung verwirklicht wird. Jeder Akt des künstlerischen Schaffens stellt also einen Durchbruch dar – durch die Hässlichkeit der realen Welt der Unfreiheit in die ideale Welt der Freiheit, zur absoluten Schönheit. Durch das freie Schöpfertum, das in der Fähigkeit zur Wahrnehmung der Schönheit und ihrer adäquaten Verwirklichung besteht, sollte die Welt substantiell erneuert werden. Auf Basis dieses freien Schöpfertums würde die Kunst sich zur Theurgie, zur lebenserschaffenden Kunst der Zukunft entfalten. Die Tragödie des künstlerischen Schaffens in der bisherigen Geschichte bestehe darin, dass die theurgische, lebensschöpfende Aufgabe der Kunst nie angemessen realisiert wurde. So habe die Kunst nicht zum Leben geführt, sondern zur bloßen Kultur, was Berdjajew als „großes Unglück“²⁹³ bezeichnete.

Wie Schelling, Nietzsche und Solowjew sprach Berdjajew von zwei Arten der Kunst. Je nach ihrer Beziehung zum Sein unterschied er eine „kanonische“ Kunst von der Kunst des „neuen Symbolismus“²⁹⁴.

Das Problem der „kanonischen“ Kunst wurzelte darin, dass der Kanon, in dem das Schönheitsideal festgelegt war, sich als Hindernis erwies, das die Kunst vom Leben trennte bzw. ihren Durchbruch in die ideale Welt verhinderte. Dieses Hindernis bremst die schöpferische Energie des Künstlers, der deshalb die „andere Welt“ nicht erreichen kann. So ließ sich auch die zeitgenössischen Krise der Kunst erklären: Anstatt nach dem Ideal zu streben, sich diesem unentwegt zu nähern, schafft die Kunst lediglich dessen Abglanz, nämlich Symbole. Eine solche Kunst bleibt stets dieser

²⁹¹ Berdjajew, N., *Smysl twortschestwa (Sinn des Schöpfertums)* // Berdjajew, N., Moskau 1994, Bd. 1, S. 310.

²⁹² ebd.

²⁹³ ebd. S. 299f.

²⁹⁴ ebd. S. 218, 230.

Welt verhaftet. Wie Schelling betrachtete Berdjajew die antike Kunst, die das Ideal ihrer Schönheit auf Erden erreicht habe, als Gipfel der „kanonischen“ Kunst.

Die klassisch-kanonische Kunst nannte Berdjajew „immanente“ Kunst, im Gegensatz zur christlich-kanonischen Kunst, die er wegen ihrer Jenseitsgerichtetheit als „transzendente“ Kunst bezeichnete²⁹⁵. Der transzendente Charakter zeige sich daran, dass sie zwar danach strebe, das „Absolute in seiner Vollkommenheit“ wiederzugeben, sich der Unmöglichkeit dieses Unterfangens aber stets bewusst sei. Deshalb hatte diese Art der Kunst Schönheit nur in Symbolen aufgefasst, in denen die Verbindung mit dem Jenseits als Ort des Absoluten hergestellt werden sollte. Die Sehnsucht nach der „ewigen Schönheit“ des Absoluten hatte auch die romantische Tradition bestimmt: In der beabsichtigten Unfertigkeit und Unvollkommenheit der romantischen Werke glaubte man bereits jene „überirdische Schönheit“ zu erblicken.

Sowohl der immanenten als auch der transzendenten Kunst mangelte es an lebensschöpfender Kraft. Denn beide schränkten sich selbst ein, die immanente Kunst, indem sie den Schöpfungsakt ins Diesseits verlegte, die transzendente Kunst, indem sie sich damit zufrieden gab, ihr Ideal im Diesseits nie erreichen zu können. Damit blieben die Werke der kanonischen Kunst weit vom eigentlichen Ziel des Künstlertums entfernt.

Berdjajew nannte jede kanonische Kunst insofern symbolistisch, als sie ihre Ideale in Symbolen darstellte, was er für bloße Anpassung an „die Welt des Diesseits“ hielt. „Nur die Zeichen des letzten Seins zu produzieren“ und „nie das Sein selbst“ erwies sich für jeden prophetisch-schöpferischen Geist als unüberbrückbares Hindernis im Streben „das neue Sein, die neue Realität“ wirklich zu erschaffen. Erst mit dem „neuen Symbolismus“ trat die Erkenntnis zu Tage, die Berdjajew „schöpferischer Katastrophismus“ nannte, ein Begriff, der das Streben des Symbolismus nach der Beseitigung seiner eigenen Natur als Kunst zugunsten des Lebens umschrieb. Berdjajew glaubte, dass die wahre Natur des Schöpfertums sich erstmals im „neuen Symbolismus“ zeigte, der um die Jahrhundertwende als Gipfel der „transzendenten“ romantischen Kunst erschien. So bezeichnete er diesen als Ausdruck der neuen Epoche, in der aus dem *neuen* Geist auch die *neue* Kunst hervorge²⁹⁶.

²⁹⁵ ebd. 219.

²⁹⁶ Berdjajew schrieb dem „neuen Symbolismus“ allein die Kraft zu, dem zum bloßen Naturalismus verkommenen Realismus des 19. Jahrhunderts Paroli zu bieten bzw. ihn abzulösen. Den Naturalismus betrachtete Berdjajew traditionell als „Entartung der wahren Kunst“ bzw. ihre Entfernung vom Ideal

Aber auch der „neue Symbolismus“, dieses „Wahrzeichen der neuen Epoche“ bzw. der neuen Kunst und Kultur, sei zunächst noch nicht das wahre Schöpfertum, sondern erst sein Anfang: Die Symbole strebten zwar nach dem absoluten Sein, seien selbst aber noch nicht Realität. Die Schwäche der symbolistischen Kunst lag also darin, dass das Leben als „letzte Realität des Seins“ auch für sie unerreichbar war. Die Stärke des Symbolismus jedoch zeigte sich daran, dass er diese Tragödie des künstlerischen Schaffens, des menschlichen Schöpfertums unmittelbar offenbarte, die als „letzte Barriere“ zwischen Kunst und Leben stand²⁹⁷. Der Symbolismus war zwar Basis jeder wahren Kunst, konnte jedoch selbst nicht zur höchsten Stufe der Kunstevolution aufsteigen. Deswegen nannte ihn Berdjajew eine „Brücke“, die von der Kunst zum Leben führt, zum „Schaffen des neuen Seins“²⁹⁸.

Dieser Prozess des Überganges, der nach Berdjajew mit der Selbstverleugnung der Kunst begann, sollte jedoch nur „mittels Kunst und innerhalb der Kunst“ vollzogen werden. Die „Opferung der Kultur im Namen eines höheren Seins“²⁹⁹ sollte weder vor-kulturell noch außer-kulturell, sondern über-kulturell sein, denn nur dann könne dieses Opfer dem höheren Sinn der Kultur und ihrer Inkarnation, der Kunst, dienen. Berdjajew war überzeugt, dass Kunst und Leben dem gleichen Ziel zustreben, nämlich der Schönheit. Das „letzte Ziel“ war aber nicht die Schönheit in der Kunst, sondern die Verwirklichung der Schönheit „als Sein“, worunter er die „Umgestaltung der chaotischen Hässlichkeit der Welt in die Schönheit des Kosmos“ verstand³⁰⁰. Berdjajew glaubte, dass die Künstler des Ästhetizismus und des Symbolismus sich diese Aufgabe erstmals gestellt hätten. Er fand es jedoch bedauerlich, dass sie die Lösung oft in der „verkehrten Richtung“ suchten, indem sie nämlich das Leben in Kunst verwandelten, was seiner Ansicht nach illusorisch und unerreichbar war.

Demgegenüber hielt er die Verwandlung des Lebens dieser Welt in „seiende Schönheit“, in die „Schönheit des Kosmos“ für „mystisch real“. Denn traditionsgemäß

des Schöpfertums, als bloße, naturalistische Wiedergabe der Hässlichkeit und Sündhaftigkeit der Welt. Wobei er die realistische Kunst als solche, wie z. B. der Klassizismus, dafür hoch schätzte, dass sie den „immanenten Wert der Schönheit“ schüfe. Sogar die realistische Kunst des 19. Jahrhunderts betrachtete er als aus „Klassizismus“ und „Romantizismus“ bestehend, welche gemeinsam die Symbolik dieser Kunst geschaffen hatten. Siehe: ebd. S. 220–231.

²⁹⁷ ebd. S. 229.

²⁹⁸ ebd.

²⁹⁹ ebd. S. 233

³⁰⁰ ebd. S. 235.

fasste er den Kosmos als „wahrhafte Schönheit“ auf³⁰¹. Dieser „Schönheit des Absoluten“ schrieb er die Kraft zu, die Welt umzugestalten, ihr sogar neues Leben einzuhauchen. Die Erkenntnis dieser Schönheit, die die höchste Wahrheit in sich birgt, sei nur auf mystischem Wege zu erreichen. Folglich wertete Berdjajew den „mystischen Realismus“ höher als den Symbolismus, so wie er die Theurgie höher wertete als die herkömmliche Kunst³⁰². Die reale Macht über die Natur konnte erst durch die Theurgie erreicht werden, und zwar mit Hilfe des „mystischen Realismus“³⁰³, der die Kunst über die Grenzen der Kultur hinausführen sollte, um so die Tragödie des Schöpfertums zu überwinden. Die „neuen Symbolisten“ drängten förmlich danach, die Grenzen der Kunst zu überschreiten, die in „dieser Welt“ gezogen waren. Im „neuen Symbolismus“ sollte das künstlerische Schaffen sich selbst überwinden und zum „wahren Schöpfertum“ werden, das keine kulturellen Werte, sondern das Leben selbst, das neue Sein erschafft³⁰⁴. Damit wäre das theurgische Ziel der Kunst erreicht: „Theurgie bringt keine Kultur hervor, sondern neues Sein. Theurgie ist überkulturell, sie ist die Kunst, die die andere Welt, das andere Sein, das andere Leben erschafft – also die Schönheit als das Seiende. [...] In der Theurgie wird die Kunst zur Macht.“³⁰⁵

Um diesen Weg zur Erschaffung des neuen Lebens gehen zu können, musste der Mensch zuerst das Geheimnis seines eigenen Individuums ergründen und sich dann mit Gott vereinigen, da das theurgische Schaffen des Seins einer Verbindung mit Gott bedurfte. Deshalb hielt Berdjajew alle „wahre Kunst“ für religiös. Dennoch warnte er vor einer „bewussten Restauration“ der alten religiösen Kunst. Sie habe einer Aufgabe gedient, die nicht aus ihrem Inneren hervorgegangen, sondern ihr von außen aufgezwungen worden wäre³⁰⁶. Prinzip der neuen Kunst sollte einzig und allein die Freiheit werden, denn ihrem Wesen nach sei die Kunst ausschließlich Freiheit und kein Gebot. Jeder künstlerische Akt ist nach Berdjajew ein Übergang vom Nicht-Sein zum Sein durch einen „Akt der Freiheit“. Um dem Ruf Gottes folgen zu können, musste der Mensch also frei sein. So wäre die Theurgie – in ihrem Erschaffen des neuen Seins – völlig frei von allen Normen und Gesetzen *dieser* Welt. Als

³⁰¹ ebd.

³⁰² ebd. S. 229.

³⁰³ ebd.

³⁰⁴ ebd. S. 230.

³⁰⁵ ebd. S. 236.

³⁰⁶ ebd.

„letzte Grenze des Schöpfertums“ war die Theurgie nur im Inneren des Künstlers, durch eine mystische Erfahrung zu erreichen, die ihn über seine Grenzen hinaus, zu Gott, zum Absoluten, also zur Schönheit führen würde. Erst mit dem „mystischen Realismus“, der im „intuitiven Ergründen des Seins“ bestand, würde das geistige und spirituelle Leben der Menschen richtig beginnen. Als Kenner der östlichen und westlichen Mystik lehnte Berdjajew Lehren ab, denen die völlige Auflösung des Menschen in Gott im Sinne Plotins oder Meister Eckharts zugrunde lag. Vielmehr hielt er Lehren für besonders wichtig, die zwar die Nähe zwischen Gott und Mensch hervorhoben, zugleich aber forderten, den Eigenwert des Menschen an sich anzuerkennen. Diese Lehren, wie sie die Kabbala, aber auch Jakob Böhme, Franz Baader und schließlich Wladimir Solowjew vertraten, nannte er „konkret und anthropologisch“³⁰⁷. Diesen Lehren entspringt seine Auffassung vom Menschen als Mikrokosmos, der in engster Verbindung mit dem Makrokosmos – der Natur bzw. dem Universum – steht und das heißt: in unauflösbarer Einheit mit Gott. Diese Einheit sollte im „Zeitalter der neuen Religiosität“ als Gottmenschentum zum Tragen kommen.

Auf diesen Ideen basiert Berdjajews Prinzip der Anthropodizee, die es ablehnt, die göttliche Schöpfung als abgeschlossen oder vollendet zu akzeptieren. Der Begriff „Anthropodizee“ steht für die Rechtfertigung des menschlichen Seins analog zur Theodizee, der Rechtfertigung Gottes, die Berdjajew für die bisherige, traditionelle christliche Hauptaufgabe hielt. Zum erwarteten Zeitpunkt des Umbruchs zur „neuen Religiosität“ würde dem Menschen direkt von Gott die Aufgabe zuteil, das Schöpfungswerk im Sinne Gottes fortzuführen, die *neue* Welt kraft seines eigenen Schöpfertums zu gestalten und zu vollenden.

Während die Verbindung mit Gott auf dem „Wege der Mystik“³⁰⁸ hergestellt werden sollte, war es erforderlich durch den *richtigen* Umgang mit der Natur die „helle Ma-

³⁰⁷ ebd. S. 286.

³⁰⁸ Berdjajew nahm seine Zeit als Apokalypse einer ganzen kosmischen Epoche wahr, als Ende der Alten bzw. Anfang der Neuen Welt. Dementsprechend sah er in allen Sphären der menschlichen schöpferischen Tätigkeit – sei es futuristische oder kubistische Kunst oder Theosophie und Anthroposophie, die sich mit den Geheimnissen des Kosmos befassen – viele Symptome einer „Zerstäubung“ bzw. „Zersplitterung“ des physischen Seins. An der Grenze des Überganges zur Neuen Welt wird der Okkultismus wiedererweckt, der mit sich die Erkenntnis der Geheimnisse des Kosmos bringt, eines Kosmos, dessen physischer Zustand sich bereits zu verändern begann. So hielt Berdjajew die Ablösung der Materie in der Welt durch die geistige Kraft der Mystik und Magie für die notwendige Bedingung für das Entstehen der Neuen Welt, des Neuen Jerusalem. Siehe: ebd. S. 275–276; Berdjajew, N., *Krisis iskusstwa (Krise der Kunst)* // Berdjajew, N., Moskau 1994, Bd. 2, S. 399–417.

gie“ hervorzurufen, mit deren Hilfe der Zugang zu den innersten kreativen Kräften der Natur eröffnet werden sollte³⁰⁹. Der einzige bisher eingeschlagene Weg der Gewalt über die Natur hatte lediglich dazu geführt, dass der Mensch sich von ihr völlig entfremdete, was einer Entmachtung durch die „vergeltende Macht der dunklen Magie“ gleichkam. Nun war es notwendig „durch Liebe und Intuition“ eine tiefe, innige Beziehung zur Natur aufzubauen, sie langsam begreifen zu lernen, um sich dann in Liebe und Eintracht mit ihr zu vereinigen. Auf diese Weise würden im Menschen die Kräfte der „hellen Magie“ geweckt, die in seiner Natur tief verborgen lagen, und aufgrund seiner Versündigung an der Welt bisher nicht aktiviert werden konnten. Diese „helle Magie“ als positive magische Kraft sollte die mechanische Kraft ablösen, d. h. durch die Aufgabe des Gewaltprinzips würde dem Menschen die Macht über die Natur verliehen, die ihm zu ihrer Überwindung und schließlich zum Durchbruch in die *neue* Welt verhelfen sollte, womit ein neuer Modus des Weltgeschehens eröffnet würde.

„Helle Magie“, welche die Natur von „bösem Zauber“ befreit und die Vereinigung mit ihr herstellt, und „spirituelle Mystik“, welche die Beziehung zu Gott ermöglicht, würden gemeinsam den Weg des Menschen zu Gott in den Weg zur Schöpfung verwandeln und endlich den Menschen zu sich selbst führen³¹⁰. Erst dann würden diese neuen Menschen als „im Geiste wiedergeborene Persönlichkeiten“ durch ihr „theoandrisches“, ihr gottmenschliches Schöpfertum³¹¹ eine neue Form der religiösen menschlichen Gemeinschaft, das Gottmenschentum, bilden können.

Diesen Weg musste die menschliche Kultur in ihrer ganzen Entwicklung durchlaufen, um sich vom Schaffen „bloßer Kultur“ zum „universellen Schaffen“ im „religiösen Sinne“ zu entfalten. Schöpfertums als das Schaffen des Seins stellte Berdjajew sich als Endergebnis des „ganzen weltlichen Lebens“ und der ganzen „Weltkultur“ vor, als Knotenpunkt, in den alle Wege münden, und von dem aus die Welt in der „göttlichen All-Einheit“ wiederhergestellt würde³¹². Einem dieser Wege war die Kunst zugeordnet als der Bereich, in dem durch Theurgie die Schönheit erst erkannt und dann unmittelbar verwirklicht werden sollte. Die Kunst der Theurgie bezeichnete

³⁰⁹ ebd. S. 293–296.

³¹⁰ ebd. 296.

³¹¹ vgl. Maslin, M. (Hg.), *Istorija ruskij filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 442.

³¹² Berdjajew, N., *Smysl twortschestwa* (Sinn des Schöpfertums) // Berdjajew, N., Moskau 1994, Bd. 1, S. 238.

Berdjajew als „synthetisch und einheitlich“³¹³, weil sich in ihr alle Arten des menschlichen Schöpfertums vereinen sollten, so dass nur in ihr das Schaffen der Schönheit in der Kunst mit dem Schaffen der Schönheit in der Natur eins würden. Die vereinte Schönheit wäre dann die absolute Schönheit, mit deren „grandioser Macht“ dem Theurgen die Aufgabe der Welterneuerung gelingen würde.

Berdjajews ästhetische Theorie, in der sich die slawophilen Ideen von „Sobornost“ ebenso wiederfinden wie die göttliche All-Einheit der Sophia-Lehre Solowjews, hatte großen Einfluss auf das Denken anderer russischer neuchristlicher Philosophen, mit denen er eng zusammenarbeitete, und die in ihren Theorien den religiösen und ästhetischen Aspekten des Symbolismus besondere Bedeutung zuwiesen.

3.2.2 Theurgie und Sophiurgie. Sergej Bulgakow: „Die sophiurgische Erwartung der universellen Schönheit“

Ein weiterer Vertreter der symbolistischen Weltanschauung war der bedeutende russische Wirtschaftswissenschaftler (Politökonom) und Philosoph **Sergej Bulgakow (1871–1944)**, der als orthodoxer Priester eine wichtige Rolle im Prozess der Bildung der „neuen religiösen Gesinnung“ spielte.

Als ehemals überzeugter Marxist kam Bulgakow durch eine persönliche Glaubenskrise zum Idealismus. Im bewussten Anschluss an Fichte, Schelling und Solowjew errichtete er ein eigenes religiös-philosophisches System. Besonders faszinierte ihn die Sophia-Lehre, mit der er sich sein Leben lang beschäftigte. In seiner eigenen Theorie, die auch Sophiologie genannt wird, versuchte er einen Ausweg aus der Krise der Kultur aufzuzeigen, den er traditionell mit der Zukunft der russischen Orthodoxie in Verbindung brachte.

Wie Berdjajew setzte er die „anthropozentrische“ bzw. „kosmozentrische“ Richtung der russischen religiösen Philosophie fort, die auf Dostojewskij, Fedorow und Solowjew zurückgeht. Auch in seiner Theorie war die Eschatologie ein wesentliches Thema. Sie zielte jedoch nicht wie bei Berdjajews auf eine reale, substantielle Veränderung der Welt, sondern ging von der Sakralisierung und Verklärung der Welt aus, die durch intensive Mitarbeit des Menschen an der Erschaffung der neuen religi-

³¹³ ebd.

ösen Kultur zustande kommen könnte. Auch hier sollte die Religion alle Lebensbereiche durchströmen.

Wichtige Impulse erhielt Bulgakow nicht nur von seinen Kollegen, Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ wie Nikolaj Berdjajew, Dmitrij Mereschkowskij oder Pavel Florenskij, mit denen er zeitweise zusammengearbeitet hatte³¹⁴, sondern auch von seinen engen Freunden, den symbolistischen Literaten Andrej Bely und Wjatscheslaw Ivanow.

Im Mittelpunkt seiner Philosophie steht der Mensch, der wie bei Solowjew oder Berdjajew nicht durch seine Sündhaftigkeit charakterisiert wird, sondern sich in erster Linie durch Gottesebenbildlichkeit auszeichnet. Diese liefert die ontologische Erklärung für die Kreativität des Menschen, die im Schöpfungsakt als Wesen Gottes auf den Menschen überging. Denn nicht das Äußere, Fleischliche zählte, sondern das Geistige. Das Ziel des Schöpfertums bestand also darin, durch die Überwindung der schwachen Natur zu neuem geistigen Leben, zu einer neuen geistigen Kultur zu gelangen³¹⁵.

Wie Berdjajew kam auch Bulgakow zu der Überzeugung, das christliche Ideal, nämlich das Gottesreich, sei im irdischen Leben unerreichbar, weil nach dem Sündenfall der Mensch sein „geistiges Gleichgewicht“ verloren habe³¹⁶. Die Verdammnis, die mit der Vertreibung aus dem Paradies verbunden war, bestand in dem unstillbaren Verlangen des Menschen, die Welt zu beherrschen. Um der Natur abzurufen, was er brauchte, ließ er sich auf den Kampf mit ihr ein, versuchte sie zu unterjochen. Die Natur jedoch ließ sich nicht ohne weiteres „untertan“ machen, sie wehrte sich und so geriet der Mensch zunehmend in die Abhängigkeit von der feindlich gewordenen Natur, vor deren schlimmsten Waffen Hunger und Tod er sich zu retten suchte. An die Stelle der sorglosen, paradiesischen Existenz, als der Mensch alles Notwendige unentgeltlich von Gott erhielt, trat die endlose, mühselige wirtschaftliche Tätigkeit.

³¹⁴ Zusammen mit N. Berdjajew gab Bulgakow 1905–07 eine der bedeutendsten Zeitschriften dieser revolutionären Zeit heraus, genannt „Der neue Weg“, deren „idealistische Ausrichtung“ sie prägten. 1910 lernte Bulgakow P. Florenskij kennen, mit dem ihn sein Leben lang eine innige Freundschaft und geistige Verwandtschaft verband.

³¹⁵ Unter Schöpfertum verstand er kein bloßes Anpassen an die Gegebenheiten der Natur und Welt, wie er die Zivilisation nannte, sondern deren Überwindung im Kampf für das geistige Leben, wofür die Menschen durch Christus ein Beispiel bekommen hatten. Das Ziel des Schöpfertums lag für ihn im Erschaffen der neuen „geistigen Kultur“.

³¹⁶ Bulgakow, S., Swet newetschernij (Das nichtabendliche Licht), Moskau 2001, S. 544.

War das Verhältnis des Menschen zur Welt vor dem Sündenfall liebend-schöpferisch, so wurde es unter den neuen Umständen sklavisch-arbeitend. Resultat dieses Missverhältnisses zwischen Mensch und Natur war die Wirtschaft, die Bulgakow für „graue Magie“ hielt, in der sich „die Elemente der weißen und der schwarzen Magie, des Lichts und des Dunkels, des Seins und des Nicht-Seins unzertrennlich vermischten“³¹⁷. Die Vermischung war wiederum Quelle der fortdauernden, zermürbenden Widersprüche des menschlichen Schöpfertums in Bezug auf die Wirtschaft, die Bulgakow als Antinomie zur Kunst verstand. Die Gegensätze von Wirtschaft und Kunst, so Bulgakow, haben eine gemeinsame Basis: Sie beruhen beide auf dem Schöpfertum. Deswegen sind sie aufeinander angewiesen und untrennbar miteinander verbunden. Als zwei Modi des menschlichen Schöpfertums sind sie jedoch unterschiedlich beschaffen: die Wirtschaft ist „technisch, gesetzmäßig und prosaisch“, die Kunst dagegen „gesetzlos, erotisch und hinreißend-inspirierend“³¹⁸. Diese Gegensätze spiegeln sich im Verhältnis von Kunst und Wirtschaft: als Gleichartige stoßen sie einander ab, als Gegensätze ziehen sie einander an. Bulgakow war sogar der Meinung, dass der Wettbewerb zwischen Kunst und Wirtschaft von Neid ausgelöst und vorangetrieben würde, der zwischen den beiden herrsche und sie herausfordere³¹⁹.

Der Ort, an dem die Wirtschaft tätig wird, ist hier, auf Erden. Die Kunst dagegen agiert immer im Bereich des Übergangs von der realen zur idealen Welt. Da die Kunst von hier aus die Schönheit erblicken kann, um sie in dieser Welt erscheinen zu lassen, gebührt ihr ein höherer Rang als der Wirtschaft³²⁰.

Diesen Antagonismus sollte eine Synthese von Kunst und Wirtschaft aufheben, eine Synthese, in der Ziel und Zweck des menschlichen Schöpfertums und des menschlichen Lebens offenbar würden. Aus dieser Synthese würde die *Kunst des Lebens* hervorgehen und als freie menschliche Schöpfung Welt und Leben durch Schönheit verklären. Solowjew hatte für die aktive und verklärende Kunst den Begriff der Theurgie geprägt. Bulgakow dagegen verstand unter Theurgie ausschließlich die Tätigkeit Gottes, die jedoch „im Menschen und durch den Menschen“ wirke³²¹. Als Geschenk Gottes hänge die Theurgie deshalb nie vom Menschen ab, sondern allein vom Willen

³¹⁷ ebd. S. 545–546.

³¹⁸ ebd. S. 547–548.

³¹⁹ ebd. S. 549–550.

³²⁰ ebd. S. 570.

³²¹ ebd. S. 574–475.

Gottes. Bulgakow lehnte es ab, Theurgie mit *menschlichem* Schöpfertum gleichzusetzen³²². Da seiner Meinung nach *menschliches* Schöpfertum nur unter dem Einfluss der „göttlichen Sophia“ möglich war, prägte er den Begriff der „Sophiurgie“. Theurgie und Sophiurgie bedingen sich insofern, als die Theurgie die Bewegung vom Himmel herab, das Herabsteigen Gottes in die Welt beinhaltet, wohingegen die Sophiurgie als „Streben nach oben“ das Aufsteigen des Menschen zu Gott umfasst.

Dem Menschen kommt in der Theurgie also niemals die Rolle des Schöpfers zu, sondern die des Dieners. Beide gleichzusetzen grenzte nach Bulgakows Auffassung an Gotteslästerung³²³. Theurgie ist jedoch gleichzeitig die „göttliche Basis“ jeder Sophiurgie, da in ihr das „real anwesende Göttliche“ und das „Menschlich-kosmische“ sich begegnen, woraus das „Wunder der Verklärung“ hervorgeht³²⁴. Diese Begegnung findet in den Mysterien als den „Zentren der Theurgie“ statt, die den Kulturen der verschiedenen Religionen zugrunde liegen. Im christlichen Gottesdienst verwirklicht sich die christliche Theurgie, die nach Bulgakow mit dem Pfingstereignis begann, als der Heilige Geist die Kirche als mystischen Corpus Christi gegründet habe³²⁵. Das heilige Mysterium übt zwar eine starke Kraft auf den Menschen aus, überwältigt ihn sogar, wirkt jedoch nie gegen seinen Willen. Die heilige Kraft „nährt und befruchtet“ die Religiosität des Menschen und verwandelt auf unergründliche Weise die Welt, die sie mit theurgischer Kraft erfüllt. Bulgakow hielt die christliche Theurgie für die „unsichtbare, aber wirksame Grundlage jeder geistigen Bewegung der Welt auf dem Wege zu ihrer Vollendung“³²⁶, gleichermaßen aber für die Grundlage der Sophiurgie, denn erst ihre „belebende Wirkung“ aktiviere die Schöpfungskräfte im Menschen.

Im Kultus erfolgt nach Bulgakow der Übergang in den Bereich des Göttlichen, im Sinne von Augustinus' „*transcende te ipsum*“: Der Kultus als „Mythologisierung der Wirklichkeit“, als „aktive Mythenbildung“ setzt die religiöse Symbolik um in Theurgie, wobei alle rituellen Aktivitäten wie Liturgie, sakrale Poesie oder Ikonographie, kraft ihrer Symbole, zum Erleben des Mythos beitragen. Dadurch soll die Erstarrung des Mythos im Dogma verhindert werden³²⁷. Bulgakow deutete die Ikonen als „Mythologie in Farben oder Stein“, als das „Mythos-Ding“, in dem „die empirische Sub-

³²² ebd. S. 576 ff.

³²³ ebd. S. 576.

³²⁴ ebd. S. 577.

³²⁵ ebd. S. 575.

³²⁶ ebd. S. 576.

³²⁷ ebd. S. 113.

stanz sich mysteriös mit der transzendenten Substanz vereint³²⁸. Auch die sakrale Poesie, als von Gott gesegnetes menschliches Wort, sollte theurgisch und somit prophetisch wirken³²⁹. Dementsprechend sah er das Gebet als Höhepunkt des theurgischen Schöpfertums, das sich im Akt des Betens – als Kommunikation mit Gott – völlig verwirklicht. Dagegen kann ein Akt des sophiurgischen Schöpfertums nur in einem *Werk* verwirklicht werden.

Den religiösen Kult betrachtete Bulgakow als Quelle jeder Kultur, ihre „geistige Heimat“³³⁰. Durch seine historischen Studien war er zu dem Schluss gekommen, dass in den größten und kultureichsten Epochen der Weltgeschichte immer eine enge Verbindung zwischen Kultur und religiösem Kult bestand: Kunst, Philosophie, Wissenschaft, Recht und Wirtschaft hatten stets sakralen, religiösen Charakter. Da die höchsten Errungenschaften der Kunst immer hieratisch gewesen waren, fragte er sich, ob nicht bereits die „Tempelkunst“ im alten Ägypten oder in der griechisch-römischen Antike, im Mittelalter oder in der Frührenaissance auch theurgisch gewesen war. Die Versuchung war groß, die Theurgie durch Restauration dieser früheren Einheit von Religion und Kultur zu erreichen. Bulgakow verwarf den Gedanken jedoch, weil er feststellte, dass auch damals die Kunst nicht gänzlich frei war, sondern im Dienst der Religion stand. Umgekehrt war das Verhältnis von Religion und Kunst „utilitaristisch“ geprägt, wenn auch auf „einer höheren Ebene“³³¹. Bis zum 19. Jahrhundert hatte der Kult alle Künste „an sich gezogen“ und zur Erfüllung einer gemeinsamen Aufgabe vereint. Allerdings hatte mit der Renaissance der Prozess der Säkularisation begonnen, mit dem die Auflösung der Eindeutigkeit in der Beziehung von Kunst und Kultur einherging. Die Künste begannen, sich auf ihre jeweils eigenen Ziele hin zu orientieren, wodurch sie sich voneinander isolierten. Eine „Synthese der Künste“ war nicht möglich, weil jede einzelne Kunstgattung ihre Eigenständigkeit hätte aufgeben müssen zugunsten der völligen Verschmelzung mit allen anderen Künsten. So kam es, dass die Künste einzeln vom Kult in die Kultur übergingen und einem „berechnenden Utilitarismus“ verfielen, was ihrer eigentlichen Natur in keiner Weise entsprach³³².

³²⁸ ebd. S. 112.

³²⁹ ebd. S. 579–580.

³³⁰ ebd. S. 585.

³³¹ ebd. S. 586.

³³² ebd. S. 587.

Was die Kultur seiner eigenen Epoche betraf, war Bulgakow der Ansicht, dass es zwar nicht mehr möglich sei, den Kultus zu bereichern, das bisher Erreichte jedoch erhalten bleiben könne, da gerade im „Gedächtnis“ der Kunst – wie in keinem der weiteren Überreste der einst ganzheitlichen religiösen Kultur – das Wesentliche gespeichert sei³³³. Im Gegensatz zur Philosophie oder den übrigen Wissenschaften, die die geistige Beschränkung des Positivismus akzeptierten, sei sich die Kunst ihrer religiösen Wurzeln und somit ihrer besonderen, „andersartigen“ Natur stets bewusst geblieben, so dass sie in der „außerreligiösen Kultur“ wie ein Gast oder Botschafter einer anderen Welt erscheine³³⁴. Bulgakow ging es jedoch nicht um religiöse Themen oder Sujets, sondern um die Verbindung der Kunst zur „grenzenlosen Tiefe der Welt“, in der die „absolute Schönheit glüht“, die die menschliche Seele zutiefst zu erschüttern vermag. Die Verwandtschaft zwischen Kunst und religiösem Kult war im „Streben nach dem Göttlichen“ und in der Mystik begründet³³⁵. Darin sah Bulgakow die Chance auf eine Wiedervereinigung von Kult und Kultur, woraus eine „wahrhaft sakrale“ Kunst entstehen würde, eine Kunst, die vom Kult nicht abhängig, sondern inspiriert wäre und darüber hinaus vollkommen frei sein sollte.

Bulgakow erklärte die Freiheit der Kunst zur notwendigen Bedingung ihrer Existenz: Die Kunst würde erst dann wieder sie selbst werden, wenn sie alle von außen aufgezungenen Aufgaben und Normen sowie alle Konventionen und Formalitäten hinter sich gelassen hätte, um sich ihrer einzigen wirklichen Aufgabe hingeben zu können, nämlich dem Dienst an der Schönheit.

Durch die Schönheit in Natur und Kunst offenbart sich die göttliche Sophia, so wie Gott sich der Welt im sakralen Kult offenbart: „In der Schönheit der Natur und in den Werken der Kunst macht sich die Verklärung der Welt sowie deren Erscheinung in der Sophia sichtbar, und kraft ihres Eros erhebt diese Schönheit den Menschen in die Welt der ewigen Gestalten und Ideen“³³⁶. Die Schönheit darf deshalb auch nicht Selbstzweck der Kunst werden. Wenn die Kunst ihre eigenen Welten der Schönheit erschafft, indem der Künstler als Schöpfer alles nach seinem eigenen Bilde kreiert, verliert die Kunst ihre Verbindung sowohl zur realen als auch zur idealen Welt. Sie bezaubert nur und führt aus der realen Welt hinaus in eine Welt der Illusionen, die

³³³ ebd. S. 588.

³³⁴ ebd.

³³⁵ ebd.

³³⁶ Bulgakow, S., *Tichije dumy (Stille Gedanken)*, Moskau 1996, S. 45.

nichts mit der idealen Welt zu tun hat, da sie lediglich eine Ausgeburt der künstlerischen Phantasie ist. Der Künstler muss sich bewusst werden, dass nicht er mit seiner Kunst die Schönheit erschafft, sondern dass es die Schönheit selbst ist, die die Kunst erschafft. Da dem Künstler die Fähigkeit gegeben ist, die Welt zu erkennen, d. h. durch den Schleier der Hässlichkeit und Gestaltlosigkeit dieser Welt die Schönheit wahrzunehmen und sie in Symbolen wiederzugeben, wird er zum „Weltecho der Ideen“: Wahre Kunst ist also symbolistisch und zugleich realistisch. Damit steht sie im Gegensatz zur subjektiven Kunst des Idealismus, die nur den Träumen und Phantasien einzelner Künstler Ausdruck verlieh, und im Gegensatz zur Kunst des Naturalismus, die nur die sichtbaren Dinge dieser Welt, die sichtbare Realität wiedergibt. Wahre Kunst dagegen erschaut die Ideen und spiegelt sie wider, sie dringt in das „res“ ein und gibt so die „höhere Realität“ wieder.

Die wahre Kunst des Symbolismus durfte die Verbindung zwischen realer und idealer Welt nicht unterbrechen, vielmehr musste sie diese Verbindung erst erkennen und dann in ihren Werken sichtbar machen. Wie Ivanow und Berdjajew war Bulgakow überzeugt, dass symbolistische Kunst als „Brücke“ von „einer niedrigeren zu einer höheren Realität, ad realiora“ führt. Sie sollte alle Phänomene der irdischen Welt mit deren „himmlischer Quelle“ – den Ideen – vereinigen, da „durch ihre [der Kunst] Verbindung mit dem Kosmos, dessen Realität von der Schönheit gebildet wird, die Kunst symbolistisch wird“³³⁷. Die symbolistische Kunst lehnt den Kanon nicht ab, sondern denkt ihn um und erweckt ihn damit zu neuem Leben. Eine Kunst, die weder Vergnügen bereiten noch Illusionen erschaffen will, bezieht ihre Kraft aus der Schönheit, die sich im Kunstwerk im Lichte der Ewigkeit zeigt.

Dennoch vermag die Kunst nicht, allein mit ihren Mitteln die Welt real umzugestalten. Selbst der Symbolismus verwirklicht nicht die „*Realität* in der Schönheit“, denn er ist lediglich die „kennzeichnende Kunst“, deren wahre Symbole jedoch nicht ausreichen, die Kunst wirksam zu machen, d. h. ihr die Macht zu geben, die Welt zu erklären³³⁸.

Bulgakow traute der Kunst zwar zu, das „Evangelium der Schönheit“ zu verkündigen. Diese Verkündigung ist jedoch nur ein „Urbild der universellen Verklärung“³³⁹, da der Kunst die reale Kraft fehlt, um das Leben in der Schönheit neu zu erschaffen.

³³⁷ Bulgakow, S., Swet newetschernij (Das nichtabendliche Licht), S. 593.

³³⁸ ebd. S. 594.

³³⁹ ebd.

Dieser Mangel der Kunst weckt die Sehnsucht des Künstlers nach dem „Leben in Schönheit“, so dass er versucht, ihre Grenzen zu erweitern. Bulgakow zeigte auf, dass die bisherigen Versuche der Vereinigung der Künste, dieses Problem zu lösen schon deshalb fehlschlagen mussten, weil sie nur auf das Äußere gerichtet waren, um ein „additives“ Ergebnis herbeizuführen³⁴⁰. Eine solche Synthese verstand Bulgakow als „ästhetische Gewalt“, als „künstliche Anhäufung“, die bloß die Oberfläche der Kunst betrifft³⁴¹. Die wahre Einheit der Kunst sei nicht im Phänomenalen zu finden, sondern in den Höhen und Tiefen jeder Kunst. Denn nur dort hat sie teil an der absoluten Schönheit, nur dort erweist sich jede einzelne Kunstgattung als die ganze Kunst, als „Kunst schlechthin“. Die Teilnahme an der Schönheit und die Inspiration durch die Schönheit befähigen jeden Menschen, Kunst wahrzunehmen, sie zu empfinden. Und obwohl nur wenige Menschen auserwählt sind, Künstler zu sein, sind alle Menschen berufen, die Kunst durch die Schönheit wahrzunehmen.

Der Künstler, der die „überreale“ Beschaffenheit der Kunst erkennt, wird nicht versuchen, die Realität selbst zu erreichen, sondern sich damit bescheiden, nach der Realität zu rufen und dafür zu beten, ihr so nah zu kommen wie möglich. So wird die Kunst der „Weg in die kommende Epoche der Schönheit“. Bulgakow setzte diese kommende Epoche mit der Umgestaltung der Welt gleich, ja sogar mit der Wiederkunft Christi.

Bulgakow hielt Kunst für die Prophetin der Zukunft, weshalb er von ihr als dem „alten Testament der Schönheit“ oder „Königreich des kommenden Erlösers“ sprach³⁴². Er kündigte an, dass die Epoche der Kunst von einer neuen Epoche der Schönheit abgelöst werde, in der die höchste Hoffnung der Kunst erfüllt würde, nämlich die Vereinigung von Theurgie und Sophiurgie. Die neue Welt würde dadurch entstehen, dass Sophia, die die schöpferische Kraft weckt, von den Menschen erkannt würde.

Sophia überträgt die göttliche Kraft, die der kosmischen Wirkung des Logos entspringt, auf die Welt. Diese Kraft soll die Welt läutern und sie befähigen, sich aus dem Chaos zum Kosmos zu erheben. Der Mensch findet sich schließlich in der Sophia wieder, um durch sie die Strahlen des göttlichen Logos zu empfangen und diese in die Natur zu reflektieren. Da der Mensch ontologisch an der Sophia teilhat, vereinigt sich in ihm und durch ihn die Natur mit der Sophia. Bulgakow war überzeugt,

³⁴⁰ ebd. S. 594–595.

³⁴¹ ebd.

³⁴² ebd. S. 598.

dass Sophia sich in der Welt als Wirtschaft und als Kultur verwirklichen werde, da das menschliche Schöpfertum sowohl im Wissen als auch in der Kultur und Kunst „sophiurgisch“ ist³⁴³. Es gelingt dem Menschen jedoch weder in der Wirtschaft noch in der Kunst, die Welt real zu verklären und umzugestalten. Deshalb soll er sich in der Welt durch aktives Schöpfertum bewähren, indem er sein eigenes Leben erschafft, durch lange, mühevollen Arbeit an sich selbst sein wahres Wesens wiederfindet. Bulgakow war überzeugt, dass diese „geistige Kunst“, das „Schaffen des Lebens in der Schönheit“, dem der „sophiurgische Drang nach der absoluten Schönheit“ zugrunde liegt, einer Atmosphäre bedarf, wie es sie nur in der Kirche gibt³⁴⁴. Nur im Angesicht der Mysterien, die unter der sakralen Inspiration und der Gnade des Heiligen Geistes geschehen, werden die Theurgie und Sophiurgie in einem einzigen Akt der Verklärung sich vereinigen.

3.2.3 Die Umkehrung der Perspektive. Pavel Florenskij: „Kunst ist Verdichtung von Träumen“

Eine neue Richtung erhielt die neuchristlich-ästhetische Theorie des Symbolismus im Werk des russischen Wissenschaftlers, Philosophen und orthodoxen Priesters **Pavel Florenskij (1882–1937)**. Während seiner Studienzeit an der mathematischen Fakultät der Moskauer Universität lernte er um 1900 Andrej Bely kennen, der ihn in die Moskauer literarischen und religiös-philosophischen Kreise einführte. Die Begegnung mit Symbolisten und Philosophen der „neuen religiösen Gesinnung“ wie Dmitrij Mereschkowskij, Nikolaj Berdjajew, Alexander Block oder Wassilij Rosanow veränderten seine Sicht auf Kunst, Kultur und Religion. Neben seinen erfolgreichen Studien der Mathematik und der Naturwissenschaften interessierte er sich für Philosophie, Geschichte und Theologie, die er ebenso intensiv studierte. Nach Abschluss des Studiums im Jahr 1904 folgte er seiner geistigen Berufung zum Priestertum und begann seine theologische Ausbildung an der Geistlichen Akademie (dem Priesterseminar) in Moskau, wo er nach seinem Abschluss von 1906 bis 1918 als Dozent Philosophiegeschichte lehrte.

³⁴³ Die Idee der Sophiurgie führt also den Menschen über die Grenzen des eigenen Ich hinaus.

³⁴⁴ Bulgakow, S., Swet newetschernij (Das nichtabendliche Licht), S.598.

Wie Bely, Ivanow und Bulgakow, mit denen ihn Freundschaft und gleiche Interessen verbanden, war er ein großer Verehrer Solowjews. Beeinflusst von dessen All-Einheits-Lehre strebte er nach einer Synthese von Religion und Kultur bzw. Theologie, Philosophie, Kunst und Wissenschaften. Ebenso formten sich unter dem Einfluss Solowjews seine eigenen Vorstellungen von Theodizee und Anthropodizee. Von Solowjews Interpretationen Platons war Florenskij so fasziniert³⁴⁵, dass er Platons Philosophie zur Grundlage seines eigenen philosophischen Systems machte, das er aber in der Tradition der russischen Orthodoxie zu entwickeln versuchte. Platon galt ihm als Vater der russischen Philosophie und Theologie, die seiner eigenen Kulturtypologie nach in der Tradition der „mittelalterlichen Kultur“ standen. Diese „mittelalterliche Kultur“ charakterisierte er als objektiv, konkret und tiefgründig und stellte ihr die „Renaissance-Kultur“ gegenüber, die er als subjektiv, abstrakt und oberflächlich bezeichnete. War Platon der Philosoph, der die mittelalterliche Weltanschauung und den entsprechenden Kulturtyp repräsentierte, so stand Kant für den zweiten Kulturtyp, die Weltanschauung der Renaissance. Florenskij glaubte, dass die „Renaissance-Kultur“ um die Jahrhundertwende zu Ende gegangen sei und dass er den Beginn des neuen, darauf folgenden Kulturtyps wahrnehmen konnte. Diese Idee eines neuen, kommenden Kulturtypus ging auf die Hypothese seines Mentors Nikolaj Bugajew (1837–1903) zurück, eines bedeutenden russischen Mathematikers und Philosophen. Dessen Hypothese besagte, dass im 20. Jahrhundert ein Paradigmenwechsel eintreten würde. Die „analytische“ Weltanschauung der „Renaissance-Kultur“, die auf der Vorstellung einer räumlich-zeitlichen Kontinuität aller Erscheinungen basiert, sollte zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgelöst werden von den „arhythmologischen“ Weltanschauungen, denen Zufall und Diskontinuität inbegriffen waren³⁴⁶. Letztendlich war Florenskijs philosophisches Weltbild ebenso wie seine Methode des Philosophierens von Bugajews „arhythmologischer“ Weltanschauung geprägt. Florenskijs Kunsttheorie lässt sich aus seiner Philosophie ableiten, die auf dem Prinzip des „globalen Antinomismus“ beruht³⁴⁷. Diesem Prinzip liegt folgende Vorstel-

³⁴⁵ In seiner beruflichen Tätigkeit als Redakteur der philosophischen Abteilung der Brockhaus-Zyklusübersetzung übersetzte Wl. Solowjew Platons Werk ins Russische und schrieb mehrere Artikel über die Philosophie Platons.

³⁴⁶ vgl. Maslin, M. (Hg.), *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), S. 429.

³⁴⁷ In seinem 1914 veröffentlichten theologischen Hauptwerk „Die Säule und die Grundfeste der Wahrheit. Versuch einer orthodoxen Theodizee in zwölf Briefen“ entwickelte Florenskij seine Theorie des Antinomismus, die zur Basis seiner Philosophie wurde. Siehe dazu: Florenskij, P., *Stolp i ut-*

lung zugrunde: Die Philosophie macht das „Zeugnis der geistigen Welt“ zu ihrem Objekt. Solche Zeugnisse der Wahrheit erscheinen meist in Formen, die für den Menschen noch nicht klar sind und außerhalb seiner Begriffe liegen. Wenn diese sich jedoch auf einer „verbalen Ebene“ zeigen, d. h. begrifflich sind, haben sie den Charakter von Antinomien. Florenskij ging davon aus, dass alle Widersprüche und Gegensätze, aus denen das irdische Leben besteht, nur in der „Sphäre des Absoluten“ aufgelöst werden können. Daher ist eine adäquate Beschreibung dieser Welt nur mit Hilfe von Antinomien möglich, weil man so der Wahrheit am nächsten kommt. Also behauptete er, dass sich das Absolute im erkenntnistheoretischen Bereich in Antinomien äußert, im ontologischen Bereich erscheint es als Sophia, die zwischen spiritueller und materieller Welt vermittelt und die Anwesenheit der geistigen Welt in der Realität bezeugt, im psychologischen Bereich erscheint die ideale Welt in Gestalt des menschlichen Traums. Im Bereich der Religiosität äußert sich das Absolute entweder als individuelle mystische Erfahrung, die in der Wahrnehmung der Schönheit – und somit auch der Kunst – besteht, oder als kollektive Erfahrung, die im sakralen Kult verwirklicht wird, dessen wesentlicher Bestandteil wiederum die Kunst ist.

Demnach ist die Kunst eine Ausdrucksform der absoluten Wahrheit, also ein Ausdruck Gottes. Auf diese Weise verband Florenskij ästhetische Phänomene mit der Erkenntnis der Wahrheit. Wahre Erkenntnis wiederum ist als die „reale Vereinigung (des Subjekts) mit der Wahrheit“ zu verstehen, die nur „durch die Erneuerung des Menschen“, d. h. durch seine reale Veränderung oder „Vergöttlichung“ seines Wesens geschehen könnte, und zwar durch das „Empfangen der Liebe als göttlicher Substanz“³⁴⁸. Wahre Erkenntnis ist nach Florenskij „nur in der Liebe möglich“, worunter er – weniger im psychologischen Sinne, als ontologisch – die „reale Vereini-

werschdenije istiny. (Die Säule und die Grundfeste der Wahrheit. Versuch einer orthodoxen Theodizee in zwölf Briefen), Moskau 1914 S. 1–165; Außerdem zu Florenskijs Prinzip des Antinomismus als Leitprinzip seines Denkens siehe: Ierodiakon Andronik (Trubatschow) „Osnownyje tscherty litschnosti, dzizn i twortschestwo swjaschennika Pavla Florenskogo“ (Wesensmerkmale der Persönlichkeit, Leben und Werk des Priesters Pavel Florenskij) // Schurnal Moskowskoj Patriarchii (Zeitschrift des Moskauer Patriarchats), 1982, N 4, S.13.

³⁴⁸ Florenskij, P., Stolp i utwerschdenije istiny. Opyt prawoslywnoj teodizej w dwenadzati pisjmach (Die Säule und die Grundfeste der Wahrheit. Versuch einer orthodoxen Theodizee in zwölf Briefen), Moskau 1914 (UMCA-PRESS Paris 1989), S. 74.

gung“ eben dieses substantiell veränderten, „vergöttlichten“ erkennenden Subjekts mit dem Objekt seiner Erkenntnis verstand³⁴⁹.

Wie das „Leben des Geistes“ einer einzigen ontologischen Quelle entspringt, so sind auch die drei Bestandteile der metaphysischen Triade – Wahrheit, Güte, Schönheit – drei Ansichten nur einer Seinsart. Daraus ergibt sich, dass der sakrale Akt in einer ontologischen Einheit von Erkenntnis, Liebe und Erneuerung besteht, die wiederum eine gnoseologische, ethische und ästhetische Dimension hat. Denn „was für das erkennende Subjekt die Wahrheit ist, das ist dessen Liebe für das Objekt der Erkenntnis und für den Beobachter ist die Erkenntnis – die Schönheit“³⁵⁰. Florenskij zufolge gibt es bereits auf Erden die „lebenden Augenzeugen“ der „geistigen Welt“, die Asketen, die aufgrund ihrer persönlichen religiösen Übungen fähig werden, in jeder Erscheinung die göttliche Schönheit zu sehen. Deshalb wurde in der orthodoxen Patristik Askese immer als Kunst gewertet, ja als „Kunst aller Künste“, deren wichtigstes Ziel nicht „Philosophia“, die Liebe zur Weisheit, sondern „Philokalia“, die Liebe zur Schönheit war. Durch sein unermüdliches Streben nach dem „Leben in bedingungsloser Schönheit“ gelingt es dem Asketen, bereits im irdischen Leben die Grenze zu überschreiten, die die reale von der idealen Welt trennt. Da das auf dem ästhetischen Wege geschieht, in der Liebe zur Schönheit, erhebt er sich zur Sophia, die als göttliche Liebe und Weisheit beide Welten vereinigt.

Ihrem ontologischen Rang nach hielt Florenskij Sophia für das höchste Geschöpf Gottes. Allerdings trifft der Ausdruck Geschöpf nicht wirklich den Schwebestand des Überganges vom Schöpfer-Gott zu seiner Schöpfung, in dem Sophia existiert, d. h. sie ist nicht mehr Gott, aber noch nicht sein Geschöpf. Sie hat Anteil an der Dreifaltigkeit Gottes, nämlich durch die Liebe Gott-Vaters sowie die Nähe des göttlichen Logos, dem sie ihre schöpferische Kraft verdankt. Außerhalb dieser Verbindung spaltet Sophia sich in die vielen „Ideen der Schöpfung“, durch die sie sich in der „dinglichen Welt“ verwirklicht³⁵¹. Das heißt aber nichts anderes als, dass die Sophia in der von Gott geschaffenen Welt in unterschiedlichen Gestalten erscheint: Sie durchleuchtet den Menschen und weist so auf seinen göttlichen Ursprung hin – als Urbild Gottes; in Jesus Christus ist sie sein Leib, der den göttlichen Logos verkörpert; in der Kirche bewirkt Sophia die Vergeistigung derer, die ernsthaft danach stre-

³⁴⁹ ebd.

³⁵⁰ ebd. S. 75.

³⁵¹ ebd. S. 329

ben, in sich das Urbild wiedererstehen zu lassen; als Heiliger Geist erscheint sie in der Welt nur als unbefleckte und jungfräuliche Gestalt, als Jungfrau Maria, als Gottesmutter. Diese Vielgestaltigkeit der Sophia entspringt ihrer ursprünglichen, ewigen, unveränderlichen Schönheit, die die geistige Schönheit ist. Deshalb ist Sophia die geistige Grundlage des Menschen und der irdischen Welt, ja der ganzen Schöpfung und zugleich das Wesen aller Schönheit³⁵².

Da die Sophia das erste und zugleich subtilste Werk Gottes ist, verkörpert sie in der von Gott geschaffenen Welt die schöpferische göttliche Energie und ist somit die Quelle jeder Kunst. Deshalb ist sie ein wesentlicher Bestandteil der Ästhetik Florenskijs.

Florenskijs Kunstauffassung³⁵³ ist von Platon beeinflusst, was sich besonders an seiner Vorstellung vom menschlichen Schöpfertum zeigt. Diese beruht auf Platons Gleichnis über den Aufstieg der Seele zur absoluten Schönheit³⁵⁴. Demnach kommt das Schöpfertum des Menschen als Folge der Seelenwanderung zustande, wenn die Seele aus der materiellen Welt in die Welt der Ideen emporsteigt. Dort erschaut sie die ewigen Noumena aller Dinge und nimmt bei ihrer Rückkehr die Erinnerung mit in die Welt der Phänomene. Nun behauptet Florenskij, dass eine solche Wanderung der Seele üblicherweise im Traum stattfindet, da sich der Traum an der Grenze beider Welten abspielt, sie von einander trennt, zugleich aber miteinander verbindet. Je nach ihrem Anteil an der realen oder idealen Welt unterscheidet Florenskij Morgen- und Abendträume. Die Abendträume sind psychophysiologischer Natur, da sie Eindrücke wiedergeben, die die Seele tagsüber empfängt. Die Morgenträume sind mystischer Natur, da sie die Erinnerungen wiedergeben, die die Seele von ihrer Reise in die höhere Welt mitbringt. Abendträume sind also das Resultat des „Aufstiegs der Seele“ von der irdischen zur himmlischen Sphäre, Morgenträume resultieren aus dem „Abstieg der Seele“. Beide verkörpern den Übergang von der einen Welt in die andere und sind Symbole der gerade verlassenen Sphäre³⁵⁵.

Florenskij behauptet nun, dass das Wesen des menschlichen Schöpfertums in einem Prozess besteht, der diesen Träumen analog ist³⁵⁶. Deshalb bezeichnet er die Kunst

³⁵² ebd. S. 351.

³⁵³ Die kunsttheoretischen Ansichten Florenskijs sind am besten in seinen späteren Schriften „Die Ikonostase“ (1918) und „Die umgekehrte Perspektive“ (1922) dargestellt

³⁵⁴ In den Dialogen *Symposion* und *Phaidros* entwickelte Platon seinen Seelenmythos.

³⁵⁵ Florenskij P., *Ikonostas (Die Ikonostase)*, Moskau 2000, S. 521–530.

³⁵⁶ ebd. S. 530 ff

als „verdichteten Traum“³⁵⁷. Dementsprechend unterscheidet er zwei Richtungen der Kunst, die auf der Symbolik des Aufsteigens und Absteigens beruhen. Die Symbole des Aufsteigens verkörpern das Verlassen der irdischen Welt, weshalb sie nur als geistig leere Attribute unserer irdischen Existenz zu verstehen sind. Jene sind für den Künstler nicht von großem Belang, weil sie keine wahren Offenbarungen sind. Wahre Kunst kann nur auf der Symbolik des Absteigens beruhen, da diese sich aus der mystischen Erfahrung herauskristallisiert³⁵⁸.

Die Kunst, die auf der Symbolik des Aufsteigens beruht, wertete Florenskij ab. Er bezeichnete sie als Naturalismus, da nur imstande sei, das „öde Gleichnis des tagtäglichen Lebens“, den „Trugschein der Realität“ darzustellen. Somit reduzierte er die ästhetische Bedeutung des Aufsteigens³⁵⁹.

Die andere Kunst jedoch, die auf der Symbolik des Absteigens beruht, erhob er zur „wahren Kunst“, die er Symbolismus nannte, da sie die wahre geistige Erfahrung in Symbolen darstellt. Da diese Symbole Ausdruck der Wahrheit seien, sei die symbolistische Kunst ebenso „tief realistisch“³⁶⁰. Die byzantinischen und altrussischen Ikonen waren für Florenskij das beste Beispiel einer solchen *realistischen* Kunst und zugleich die besten Gottesbeweise. So hielt Florenskij den Satz: „Es gibt Rubljows Ikone der Dreifaltigkeit, also gibt es Gott“ für den überzeugendsten philosophischen Gottesbeweis³⁶¹. Seiner Meinung nach ist wahre Kunst realistisch und ihre höchste Aufgabe besteht nicht darin, „neue Realitäten“ zu erfinden, sondern einzig und allein darin, die ewige Wahrheit zu erkennen und darzustellen.

³⁵⁷ Dieser Gedankengang erinnert an C.G. Jungs Methode, seelische Phänomene mit kultur- und geistesgeschichtlichen Phänomenen zu beleuchten.

³⁵⁸ Florenskij griff hier auf W. Ivanows ästhetische Theorie des „Aufsteigens und Absteigens“ zurück. In seinem 1905 veröffentlichten Artikel „Über das Absteigen“ hatte Ivanow das Aufsteigen gedeutet als Trennung vom Irdischen, als Erlebnis des Tragischen und Erhabenen. Das Absteigen bot für ihn die einzige Möglichkeit, die Erfahrung der Schönheit zur Erkenntnis werden zu lassen: Denn „die Kategorien der irdischen Schönheit“ sind für den Menschen zur Erkenntnis der höchsten Schönheit unverzichtbar. So behauptete Ivanow, dass die Seele von jedem ästhetischen Erlebnis erst verlockt und dann aktiviert wird, vom Persönlichen ins „Überpersönliche“ aufzusteigen. Das Absteigen hingegen, das auf die Anschauung der Schönheit folgt, deutete er als „das Prinzip der künstlerischen Inspiration“, das die Seele zu dem Idealen bekehrt. Siehe: Ivanow, W., O nischoschdenii (Über das Absteigen) // Ivanow, W., Gesammelte Werke, Brüssel 1972, Bd. 1, S. 824–829.

³⁵⁹ Florenskij, P., Ikonostas (Die Ikonostase), S. 531.

³⁶⁰ ebd.

³⁶¹ ebd. S. 547.

In diesem Zusammenhang sprach Florenskij von dem „Antlitz“, das nach orthodoxer Auffassung von der Schöpfung die „essentielle Grundlage aller Dinge“ ist³⁶². Es ist die ideale sichtbare Gestalt, die Gott für jedes Geschöpf vorgesehen hat, die Gestalt, in der der Mensch als Geschöpf Gottes zum ewigen Leben auferstehen wird. So behauptete Florenskij, dass das menschliche Gesicht zur Maske bzw. Larve werden kann, die die wahre Natur des Menschen verbirgt, dass es jedoch durch Askese, innere Läuterung zum „Antlitz“ wird, das „zur Erscheinung gebrachte geistige Wesenheit“ ist³⁶³. So sind die Ikonen der Heiligen letztlich nichts anderes als die Sichtbarmachung des „Antlitzes“, das bei den Heiligen bereits während ihres irdischen Lebens zur Vorschein kommt und auf Ikonen verewigt wird³⁶⁴.

Wahre Kunst überwindet also den naturalistischen, sinnlichen Schein und offenbart in der Realität das Dauerhafte, Unwandelbare, das Allgemeingültige. Florenskij hielt die Kunst für eine der vollkommensten menschlichen Tätigkeiten, weil sie seiner Meinung nach der Theurgie am nächsten steht, die er traditionsgemäß für die höchste Form menschlichen Schöpfertums hielt und darum auch für die wichtigste Aufgabe des menschlichen Lebens³⁶⁵. Ursprünglich hatte die Theurgie der einheitlichen Kultur zugrunde gelegen, bevor diese in viele einzelne Bereiche zerfiel. Das Wesen der Theurgie ging danach auf die Kunst über. Seitdem ist es deren wichtigste Aufgabe, die Wirklichkeit zu verändern.

Allerdings war Florenskij der Meinung, dass die Kunst nicht nur eine eigenständige menschliche Tätigkeit ist, sondern auch eine Eigenschaft, die in jeder Art von

³⁶² ebd. S. 534ff.

³⁶³ Hier setzte Florenskij einerseits *Antlitz* mit der *Idee* Platons gleich, andererseits jedoch nahm er Bezug auf Goethe, wenn er an anderer Stelle vom Antlitz als *Perwojawljjenije*, d. h. „Urphänomen“ sprach: „Wenn das Haus des Seligen Sergij das Gesicht Russlands ist, zur Erscheinung gebracht durch die Meisterschaft hoher Kunst, dann ist der Gründer sein Urbild, das Urbild dieses Bildes Russlands, das Urphänomen (*Perwojawljjenije*) Russlands, mit Goethe gesagt, oder in unserer eigenen Terminologie, sein Antlitz [...] die reinste geistige Erscheinung.“ Dazu siehe: Florenskij, P., *Troize-Sergijewa Lawra i Rossia (Das Dreifaltigkeitskloster des Heiligen Sergius und Russland)* // *Gesammelte Werke „Christianstwo i kultura“*, Moskau 2001, S.492.

³⁶⁴ Das russische Wort für Ikone ist „Lik“, was nichts anderes als „Antlitz“ bedeutet. Florenskij, P., *Is bogoslawskogo nasledija (Aus dem theologischen Nachlass)* // *Bogoslawskije trudy. 17 (Theologische Werke. 17)*, Moskau 1977, S. 141.

³⁶⁵ ebd. S. 105; Des Weiteren verglich Florenskij die Theurgie mit der Leiter, auf der Gott herabsteigt, um in der Welt die Materie zu verklären, und auf der dann der so erleuchtete Mensch in den Himmel aufsteigt.

menschlicher Tätigkeit einzutreffen ist. Ausgehend vom Resultat bzw. Produkt der Tätigkeiten unterschied er drei Arten menschlicher Aktivitäten: die praktische, die „Instrumenten-Maschinen“ produziert, die theoretische, die Theorien entwickelt und die liturgische, die „Swjatyni“ (Sakramente, Gnadenmittel) hervorbringt. Alle drei Aktivitäten sind auf die Kunst angewiesen. Die theoretischen und liturgischen Aktivitäten brauchen die Kunst des Wortes, die liturgischen und praktischen benötigen außerdem auch die bildenden und plastischen Künste. Die Künste ihrerseits sind wiederum auf diese drei Tätigkeitsarten angewiesen, um ihre eigene Funktion zu erfüllen. Kunst als Eigenschaft verwirklicht sich am besten und am tiefsten in liturgischer Aktivität³⁶⁶.

Theurgie als eigentliches Ziel der Kunst besteht in der realen Veränderung der Wirklichkeit. Allerdings verstand Florenskij unter Wirklichkeit eine „besondere Form der Organisation des Raumes“. Deswegen ist es Aufgabe der Kunst sowie jeder Kultur, den Raum umzugestalten³⁶⁷. Dementsprechend müssen sich die drei Tätigkeitsarten des Menschen auf den Raum beziehen. Florenskij bezeichnet den Bereich der praktischen Tätigkeit als „Raum der Lebensbeziehungen“ und die Gestaltung dieses Raumes als Technik. Den Bereich der theoretischen Tätigkeit nannte er den „Raum des Denkens“ und dessen Gestaltung die Wissenschaft. Den dritten Raum, den der Liturgie, deutete er als „den künstlerischen Raum“, dessen Gestaltung die Kunst ist. Dieser Raum liegt zwischen den beiden anderen Räumen, weil er an beiden Anteil hat³⁶⁸. Das Besondere an diesem Raum ist, dass hier das theurgische Ziel der Kunst erreicht wird, indem das Absolute sich im Hier und Jetzt offenbart. Die Gestaltung dieses Raumes war für Florenskij von besonderem Interesse. Dabei ging es ihm nicht um die künstlichen Spiele der menschlichen kreativen Phantasie, sondern um die Selbstoffenbarung des Absoluten, das sich – mittels Kunst – in der Welt zeigt.

Kunstwerke sind nach Florenskij „einheitliche“ und „lebendige“ Organismen, deren einzelne Elemente in einem funktionalen Zusammenhang stehen, da jedes Element dem Zweck des Ganzen dient. Form und Farbe, Linie, Licht oder Klang sind nicht als einzelne Elemente von wesentlicher künstlerischer Bedeutung, sondern erst in ihrer Beziehung zueinander, in ihrer Verbindung zum Ganzen. Innerhalb dieses Ganzen,

³⁶⁶ ebd. S.108

³⁶⁷ Florenskij, P., *Analiz prostranstwennosti w chudoschestwennno-isobrasitelnych proiswedenijach* (Analyse der Räumlichkeit in den Kunstwerken) // Florenskij, P., *Statji po iskusstwu* (Die Artikeln über die Kunst), Paris 1985, Bd. 1, S. 320.

³⁶⁸ ebd. S. 317.

lässt sich jedes Element zugunsten des gemeinsamen Sinns verändern und verformen, wobei die schöpferische Kraft und Energie des Künstlers in das Kunstwerk eingeht und in allen seinen Elementen bleibende Spuren hinterlässt. Auf diese Weise wird das Kunstwerk lebendig, wird ein „nie versiegender, ewig sprudelnder Quell des Schöpfertums“³⁶⁹ als der kreativen künstlerischen Energie, um dann sozusagen als eigenständige Persönlichkeit seinen Schöpfer – den Künstler – zu überdauern. Das Kunstwerk muss überleben, muss weiter leben, um seine Wirkung auf die geistige Atmosphäre der Kultur entfalten zu können.

Die „aktive geistige Substanz“ jedes wahren Kunstwerks zeigt sich in der Struktur seines Raumes, die zugleich die „innere Struktur seines Wesens“ sichtbar macht³⁷⁰. Es ist die besondere, *geistige* Art der Raumgestaltung, die die Kunst von den übrigen menschlichen Tätigkeiten unterscheidet. Auch die einzelnen Kunstgattungen unterscheiden sich voneinander dadurch, wie sie den Raum gestalten, was jedoch nicht ausschließt, dass sie gemeinsame Elemente haben können wie Melodie oder Rhythmus, Formen oder Farben. Nach Florenskijs Klassifikation gehören Architektur, Skulptur und Theater in den Bereich der Technik; Poesie und Musik in den Bereich der Wissenschaft. Allein Malerei und Graphik tragen den Namen „Künste“ zu Recht, denn nach Florenskij kann es dem Künstler nur in diesen beiden Gattungen gelingen seine Visionen von „Realität“ zu verwirklichen. Auch Malerei und Graphik unterscheiden sich wieder durch die Prinzipien ihrer Raumgestaltung: Die Graphik erschafft einen „aktiven Raum“, d. h. dass ein solcher Raum bewegt ist und die Richtungen dieser Bewegung durch Linien entstehen. Die Malerei dagegen erschafft einen „passiven Raum“, der durch die Auftragstechnik der Farben entsteht, durch Farbflächen, die selbst keine Aktivitäten symbolisieren³⁷¹.

In einer weiteren, kulturtypologisch bedingten Klassifikation der Kunst stellte Florenskij die Kunstgattungen als Träger der Weltanschauungen verschiedener Epochen vor. Demnach ist die Ölmalerei Ausdruck des „renaissance-katholischen“ Weltbil-

³⁶⁹ Florenskij, P., Chramowoje dejstwo kak sintes iskusstw // Florenskij, P., Christianstwo i Kultura (Christentum und Kultur), Moskau 2001, S. 509.

³⁷⁰ Florenskij, P., Analis prostranstvennosti w chudoschestvenno–isobrasitelnych proiswedenijach (Analyse der Räumlichkeit in den Kunstwerken) // Florenskij, P., Statji po iskusstwu (Die Artikeln über die Kunst), S.317ff.

³⁷¹ Florenskij konnte nicht umhin die Ausdruckskraft der gemalten Raumes zu würdigen, und so charakterisierte er den antinomisch mit dem Begriff „aktive Passivität“.

des, die Graphik Ausdruck des Protestantismus, die Ikonenmalerei Ausdruck der orthodoxen Metaphysik³⁷².

In der byzantinischen und der altrussischen orthodoxen Kunst ging es darum, die metaphysischen Grundlagen des Lebens darzustellen. Die Kunst der Neuzeit dagegen legte seit der Renaissance ihren Schwerpunkt hauptsächlich auf die Erscheinungsformen des Lebens. Florenskij hielt die Säkularisierung der Kultur und deren sukzessive Befreiung von Religion und Gott für die Ursache dieser Veränderung. Die Weltanschauung der Neuzeit mit ihrer Bewunderung und Verherrlichung des Vergänglichen dieser Welt wird durch die Öl- und Leinwandmalerei besonders treffend repräsentiert, da die künstlerischen Mittel dieser Gattung besonders geeignet sind, die menschlichen Sinne zu affizieren. Die graphischen Künste hingegen eignen sich besonders dazu, den „rationalen Geist“ der protestantischen Kultur zu repräsentieren, weil die protestantische Graphik, abstrakt und gefühllos, ausschließlich den Gesetzen des Verstandes folgt³⁷³. Erst in der orthodoxen Ikonenmalerei kommt die Kunst zur Vollendung, da sich in ihr die beiden anderen Gattungen, Malerei und Graphik, vereinigen.

Florenskij sah in der beginnenden kulturellen Epoche seiner Zeit eine bedeutungsvolle Verbindung mit der einheitlichen christlichen Kultur des Mittelalters, und zwar mit der Orthodoxie, die er in Einklang mit der romantischen Tradition als wichtige Grundlage der künftigen „neuen Geistigkeit“ verstand. So sollte in dieser neuen Epoche der Gottesdienst wieder die ihm gebührende Bedeutung bekommen – als geistiger Kern des sakralen Kultes, der für Florenskij die Bedeutung eines realen Treffpunktes beider Welten hat. Im Kult treffen sich „das Immanente und das Transzendente, das Himmlische und das Irdische, das Diesseitige und das Jenseitige, das Vergängliche und das Ewige, das Bedingte und das Unbedingte“³⁷⁴, das heißt, dass hier das Menschliche dem Göttlichen begegnet. Dadurch wird der Mensch geläutert und verklärt, da seine Gefühle im Gottesdienst, im kultischen Geschehen auf die kosmische Ebene gehoben werden³⁷⁵. Die Teilnahme am Gottesdienst ist für den einzelnen deshalb so wichtig, weil hier die schöpferischen Kräfte frei werden, die jedem Betei-

³⁷² Florenskij P. Ikonostas (Die Ikonostase), S. 574–583.

³⁷³ Florenskij unterschied hier die protestantische Grafik, die für ihn „aufs tiefste mit der deutschen Philosophie verbunden“ sei, von der katholischen Graphik, in der er eine auffallende Ähnlichkeit mit der Ölmalerei zu sehen glaubte. Siehe dazu: Florenskij, P., Ikonostas (Die Ikonostase), S.578f.

³⁷⁴ Florenskij, P., Is bogoslowskogo nasledija (Aus dem theologischen Nachlass), S.89.

³⁷⁵ ebd. S. 137

ligten die Chance bieten, sich zu öffnen und aus der „subjektiven Selbstverschlossenheit“ hervorzutreten, um an der „absoluten objektiven Realität“ – also dem Göttlichen – teilzuhaben und so den eigenen Platz im Universum zu finden³⁷⁶.

Florenskijs Philosophie des Kultes ist deshalb von Belang, weil er von hier aus seinen Begriff des Symbols entwickelte. Er behauptete, jedes Symbol sei antinomisch, weil es eine semiotische und eine ontologische Natur habe³⁷⁷. Das Symbol ist also sozusagen Bindeglied zweier Welten: der einen Welt gehört es dinglich an, auf die andere Welt weist es hin. Darüber hinaus hat jedes Symbol Anteil an der geistigen Kraft bzw. der Energie des Absoluten, für das es steht, und bildet so mit diesem eine innere Einheit³⁷⁸. Bezogen auf die Kunst bedeutet das, dass die Darstellung mit der dargestellten Wahrheit eine innere Einheit bilden muss, nämlich im Symbol, in dem die Idee zur Materie wird.

Um das zu verdeutlichen, verweist Florenskij auf die orthodoxe Kathedrale als Symbol für das Aufstreben ins Himmlische³⁷⁹. Das betrifft nicht nur die Architektur, sondern auch die Raumgestaltung, die Mysterien, die Priester und kultischen Gegenstände. Der ganze Raum wird von einer Bewegung bestimmt, die vom Materiellen zum Geistigen führt. Ziel der Bewegung ist die Begegnung beider Welten in der Ikonostase, die Florenskij als „Grenze zwischen Himmel und Erde“ bezeichnete d. h. zwischen dem geistigen Zentrum der Kathedrale – dem Altar – und dem materiellen Bereich. Die Wand der Ikonostase besteht aus den Antlitzen der zahllosen Heiligen, die in den Ikonen verewigt sind als „sichtbare Zeugen der unsichtbaren Welt“. Sie sind Symbole der Vereinigung beider Welten. Die Ikonostase ist also eine lebendige Wand, gebildet aus Heiligen, die vor dem Thron Gottes beten und dem Menschen die göttliche Wahrheit offenbaren. Da aufgrund ihrer seelischen Trägheit nicht alle Menschen die „geistige Sehkraft“ besitzen und ohne Hilfe in die höhere Sphäre schauen können, müssen sie von den Ikonen an die spirituelle Welt erinnert werden. Deshalb dient die Ikonostase als „spirituelle Krücke“ für die „geistig Blinden“. Die farbigen Darstellungen der Heiligen durchlöchern gleichsam die blickdichte dingliche Wand der Ikonostase und werden zu Fenstern ins Jenseits. Die wahre Bedeutung und höchste Aufgabe der Ikone besteht darin, einerseits „spirituelle Krücke“ zu sein, das

³⁷⁶ ebd. S. 186

³⁷⁷ ebd. S. 106

³⁷⁸ Florenskij P. *Empirea und Empiria // Bogoslowskije trudy. 27* (Theologische Werke. 27), Moskau 1986, S. 314.

³⁷⁹ Hier und weiter in diesem Absatz siehe: Florenskij, P., *Ikonostas (Die Ikonostase)*, S. 540–547

ist der Anteil an der irdischen Welt, andererseits „Fenster zu Gott“ zu sein, das ist die Verbindung zur idealen Welt. Darüber hinaus aktiviert die Ikone im Sinne von Platons Seelenwanderung die Erinnerung an die höhere Welt: Sie birgt in sich ein „verschlüsseltes Schema“, das nach Florenskij ästhetische und zugleich sakrale „Rekonstruktion“ der geistigen Erfahrung ist.

Aus all diesen Gründen hielt Florenskij die Ikone für den Gipfel der Kunst. Allerdings warnte er davor, den spirituellen Aspekt zugunsten des ästhetischen zu vernachlässigen. Die Ikone ist in erster Linie Symbol und teilt mit allen Symbolen das gleiche Schicksal, nämlich zu *sein*, wofür sie steht: Der Ikonenmaler erdichtet nichts, er stellt nichts dar, er nimmt lediglich den Schleier fort, der unser geistiges Auge trübt, er öffnet gleichsam den Vorhang, hinter dem sich das Original befindet³⁸⁰.

Da sich die Ikonenmalerei als höchste Kunstgattung nur mit den wesentlichen Dingen des Lebens befasst, gibt sie die „konkrete Metaphysik des Seins“ wieder³⁸¹. Nichts darf in der Ikonenmalerei dem Zufall überlassen werden, weil zufällige Elemente die Wahrheit trüben würden, die der Ikone innewohnt. Zwar können in den Ikonen Zufälligkeiten auftreten, etwa aufgrund von Fehlern des Ikonenmalers, sie dürfen jedoch nicht deren Inhalt bestimmen. Um Fehler zu vermeiden, wurden früher die Ikonen in Gemeinschaftsarbeit hergestellt, denn nur zusammen, einander ständig beobachtend und korrigierend, konnten die Maler das beste Resultat erreichen, nämlich die Darstellung der „ungetrübten Wahrheit“. Die wichtigsten Kriterien dieser „Ungetrübtheit“ sind also erstens die geistige Erfahrung des Künstlers und zweitens der Kanon der Ikonenmalerei.

Die eigene geistige Erfahrung des Künstlers ist so wichtig, weil sie den Wahrheitsgrad der Ikone direkt beeinflusst. So sind gerade die Heiligen dazu prädestiniert, Ikonen entweder selbst zu malen oder ihre geistigen Visionen den Ikonenmalern detailgetreu weiterzugeben³⁸².

³⁸⁰ Aufgrund seiner Forschung leitete Florenskij die Ikone von der ägyptischen Totenmaske ab, die eine ähnliche metaphysische Verbindung mit dem dargestellten Verstorbenen beansprucht. Dazu siehe Florenskij, P., *Ikonostas (Die Ikonostase)*, S. 622–623; vgl. Zaloscer, H., *Vom Mumienbildnis zur Ikone*, Wiesbaden 1969.

³⁸¹ Florenskij, P., *Ikonostas (Die Ikonostase)*, S. 584.

³⁸² Florenskij wies darauf hin, dass viele Ikonenmaler des Altertums Philosophen genannt wurden, obwohl sie kein einziges theoretisches Wort jemals geschrieben haben sollen: Sie „philosophierten mit ihren Händen und Farben“ vgl. ebd. S. 616.

Der Kanon dient dazu, die geistige Erfahrung der Ikonenmaler zu tradieren, die sie entweder aus eigenen Visionen oder aus dem Umgang mit den heiligen Vätern schöpften. Im Kanon werden die „geistigen Vorschriften der heiligen Väter“ für die „Techniker“ der Ikonenmalerei festgelegt. Im Gegensatz zur modernen Kunstauffassung, die jeden Kanon als einschränkend ablehnt, hielt Florenskij den Kanon in der Malerei für die höchste Errungenschaft bezüglich der wahren Kunst. Da im Kanon die kollektive geistige Erfahrung vieler Generationen von Visionären ihren Niederschlag findet, nimmt der Künstler, der im Rahmen des Kanons arbeitet, automatisch am Wert dieser Erfahrung teil. Das erspart ihm nicht nur Zeit und Kraft, sondern gibt ihm auch neue schöpferische Energie. In den Ikonen geht es einzig um die Wahrheit. Und nur die Wahrheit und nicht die Form ist für die Kirche von Interesse. Da diese Wahrheit jedoch nur in einer bestimmten Form materialisiert, d. h. zum Symbol werden kann, ist es wichtig, den Kanon exakt einzuhalten. Die moderne Kunst jedoch, die gerade nach neuen Formen sucht, kann das nicht leisten. So spielt es auch keine Rolle, welcher Künstler zuerst die Wahrheit entdeckt, wichtig ist nur, dass er sie aufzeigen kann. Und das kann nur der Künstler, der den Kanon befolgt, weil er mit der Erkenntnis zugleich die Kraft erhält, die „wahre Realität“ darzustellen. Aus der Abweichung vom Kanon können nur subjektive Zufälligkeiten hervorgehen, d. h., dass der betreffende Maler sich von den realen Errungenschaften des kollektiven menschlichen Geistes ausschließt, was ihn von der objektiven Wahrheit entfernt. Daraus folgte Florenskij, der Kanon sei keine „geistige Einschränkung“, die die schöpferische Kraft des Künstlers reduziert, sondern „geistige Befreiung“, die das Schöpfertum erst aktiviert. Der wahre Künstler darf nicht seine eigene Sicht verbildlichen, sondern allein die Wahrheit³⁸³. Und der Kanon gibt dem Ikonenmaler alle Anweisungen, die nötig sind, um die Wahrheit zu erkennen und wiederzugeben. Es war Florenskij ein Anliegen, die Bedeutung des Kanons herauszustellen, weshalb er die kanonische Ikonenmalerei genau analysierte. Akribisch erfasste er das ganze System der im Kanon festgelegten künstlerischen Mittel, ohne dabei auch nur das kleinste Element auszulassen: Komposition, Raumgestaltung, Figuren, Posen, Gestik, die vorhandenen

³⁸³ Florenskij war über die zeitgenössische Neigung der russischen kirchlichen Kunst besorgt, den Kanon nicht mehr so genau zu beachten, ja auf diesen sogar ganz zu verzichten. Folglich bezweifelte er, dass sogar solche hervorragenden Maler seiner Zeit wie Wrubel, Wasnezow oder Nesterow in ihren vielen neuartigen Ikonen, die sie unter anderen auch für die Kiewer Wladimir-Kathedrale geschaffen hatten, Wahrheit offenbaren.

Gegenstände, die Formen, Farben, Material, Licht usw. – alles ist von besonderer Bedeutung, alles Resultat jahrhundertelanger geistiger Arbeit.

Das System des Kanons beruht auf der Grundlage der Metaphysik und der Gnoseologie, die Florenskij für eine „natürliche Art“ hielt „die Welt zu sehen und zu verstehen“³⁸⁴. So glaubte er in jeder Ikone eine genaue Darstellung des ganzen Seins zu treffen³⁸⁵. Er verglich den Prozess des Ikonen-Malens mit dem Prozess der göttlichen Schöpfung: Bereits im Vorgang des Malens einer Ikone werden alle Schritte der Welterschöpfung wiederholt. Der Maler beginnt – wie der Gott-Schöpfer – mit der Erschaffung des Lichts in Form des Goldgrundes und schreitet in seiner Arbeit stets „aus dem Dunklen ins Helle bzw. vom Dunkel zum Licht“ voran, so dass er seine Darstellungen quasi aus dem Nichts erschafft. Auf dem Goldgrund stellt er zunächst alle Gegenstände dar, wie Landschaft, Tiere, Architektur und die bekleideten Körperteile der dargestellten Personen, die laut Kanon zu den „vorpersönlichen“ Bildelementen (*dolitschnoje pissmo*) gehören. Erst dann werden die Personen dargestellt, Gesichter, Hände und Füße, also die unbekleideten Körperteile, die laut Kanon „persönliche“ Bildelemente (*litschnoje pissmo*) sind.

Florenskij meinte, dass sich in dieser kanonischen Unterscheidung in „vorpersönliche“ und „persönliche“ Bildelemente die mystische Tradition der orthodoxen Patristik mit ihrer Auffassung des Seins als ursprüngliche Harmonie von Mensch und Natur zeigt, die in der neuzeitlichen Malerei zerstört wurde. In der Ikone sind Mensch und Welt zwar untrennbar verbunden, aber nicht identisch oder gleichgestellt, wie in der neuzeitlichen Malerei, die in viele gleichberechtigte Gattungen zerfiel wie Porträt-, Genre- oder Landschaftsmalerei. Während in der Porträtmalerei der Mensch aus der Welt entfernt wird, wird in der Landschafts- oder Genremalerei die Umwelt verabsolutisiert. In beiden Fällen sah Florenskij die Gefahr einer „Entgeistigung“ der Kunst, die zu ihrem Niedergange führte.

Die Analyse der kanonischen Ikonenmalerei bestätigte Florenskij in seiner Überzeugung, dass in der Ikone nichts dem Zufall überlassen werden darf, von den Maßen der Holztafel, ihrer Grundierung, den Bestandteilen der Farbe und des Firnis bis zur Anzahl der dargestellten Personen und ihrer Konfiguration, da alles eine tiefe onto-

³⁸⁴ Diese künstlerisch-natürliche Art sah Florenskij als Gegensatz zu der künstlerisch-künstlichen Art des Sehens, die seit der Renaissance die westeuropäische Kunst prägte.

³⁸⁵ Darum bezeichnete Florenskij die Ikone als die „anschauliche Ontologie“. Siehe: Florenskij, P., Die Ikonostase, S. 604.

logische und zugleich eine tiefe ästhetische Bedeutung hat. Die Resultate seiner Analyse wurden zur Grundlage seiner Auffassung der neuen Kunst.

Da im Zentrum von Florenskijs Kunsttheorie die Organisation des Raumes steht, untersuchte er besonders den Bildraum der Ikone³⁸⁶. Dabei gelang es ihm, das komplizierte System des Ikonenraumes in den mittelalterlichen Ikonen zu entschlüsseln. Indem er die auffälligen perspektivischen „Fehler“ des Ikonenraumes als typisch feststellte, fand er heraus, dass es sich ausschließlich um Verstöße gegen die Zentralperspektive handelte, was aus der Position der neuzeitlichen Kunstgeschichte als „naiv“ oder „primitiv“ galt und der Unfähigkeit der altertümlichen Meister zugeschrieben wurde. Er hingegen entdeckte hinter all diesen scheinbaren „Zufällen“ ein durchdachtes, einheitliches System, das einem völlig anderen Weltbild entsprang, was wiederum seine Kulturtypologie rechtfertigte. Der „neuzeitlichen“ und der „mittelalterlichen“ Weltanschauung entsprachen zwei Arten der Raumgestaltung, nach der zentralen bzw. nach der „umgekehrten“ Perspektive, die er einer komparativen Analyse unterzog.

Der Ursprung der Zentralperspektive, einer großen Erfindung der Neuzeit, lag in der altgriechischen Kunst der Theaterdekoration, die illusionistische Ziele verfolgte. Deshalb sprach er einer Malerei, die diese Perspektive nutzte, keine eigenständige künstlerische Bedeutung zu, sondern hielt sie für „angewandte“ Kunst. Dagegen ermöglicht es die „vielsichtige“ Perspektive der mittelalterlichen Ikonenmalerei dem Betrachter, aus der Welt der Erscheinungen direkt die Welt der Ideen zu blicken. Das heißt, dass eine solche Malerei eine „synthetische“, „vielschichtige“ Darstellung schafft und damit eine „neue Realität“, wodurch ihr der höchste künstlerische Eigenwert zukommt. Florenskij bezeichnete diese Malerei als den „wahren Realismus“, den er mit dem Symbolismus gleichstellte.

In seinem Konzept der neuen Kunst des Symbolismus ging Florenskij hauptsächlich von den Ergebnissen seiner Untersuchungen der Ikonenmalerei aus. So sollte in der neuen Malerei, ebenso wie in der Malerei der Ikonen, im Erschaffen jedes Bildes die ganze Geschichte der göttlichen Schöpfung wiederholt werden, und zwar vom absoluten Nichts bis zum Erscheinen der „Personen“. Die Darstellung im Bilde sollte

³⁸⁶ Florenskij widmete diesem für ihn wesentlichen Problem der Raumdarstellung eine spezielle große Arbeit „Die umgekehrte Perspektive“, in der er die Gesetzmäßigkeit im besonderen System der Ikonenraumdarstellungen untersuchte. Siehe dazu: Florenskij, P., *Obratnaja perspektiwa (Die umgekehrte Perspektive)* // Florenskij P., *Christianstwo i kultura (Christentum und Kultur)*, Moskau 2001, S. 38–101.

folglich aus der Finsternis des „Nichtseins“ hervorgehen und alle Stufen des Aufstiegs zur Helligkeit des Seins zeigen. Dementsprechend verstand Florenskij das künstlerische Schaffen als Verklärung des Chaos durch den Logos, als Umgestaltung des Gesichtslosen zum Antlitz durch die „Verinnerlichung des Göttlichen im Menschlichen“. So ist das Wesen jeder Darstellung immer das Antlitz, in dem Florenskij „den mit den Farben geschriebenen Namen Gottes“ sah. Das von der Natur gegebene Gesicht interpretierte er als rohe Natur, die der Künstler erst vervollkommen muss. Der Künstler soll lernen, diese Natur, die als der „chaotische, dionysische Urgrund“ des Menschen gegeben ist, zu durchschauen, um die geistige Idee jeder Person und somit ihre „Pervojawlenie“ („Urphänomen“), zu begreifen.

In seiner ästhetischen Theorie entwickelt Florenskij eine neue Methode der Personendarstellung, die auf seinem Verständnis der Raumgestaltung als des „primären modularen Systems“ beruht³⁸⁷. In seiner Theorie der Raumdarstellung³⁸⁸ charakterisiert er die Position des Gegenstandes im Raum, die er auch „Drehung“ nennt, als „ontologisch“, weil die „Drehungen“ gleicher Objekte im gleichen Raum unterschiedliche Aspekte aufweisen. Bezogen auf das Porträt des Menschen, der als „Person“ im Zentrum seiner Überlegungen steht, bedeutet das, dass die verschiedenen Verkürzungen in der Darstellung eines Gesichtes bzw. des ganzen Körpers im direkten Zusammenhang mit dem ontologischen Befinden des Dargestellten, seiner Beziehung zur Welt zu sehen sind, was sowohl seine Wahrnehmung der Welt als auch seinen Einfluss auf die Welt betrifft³⁸⁹.

Dementsprechend ordnete er die drei Hauptpositionen, die Drehungen des Körpers bzw. des Gesichtes, die das Verhältnis des Dargestellten zur Welt zeigen, den drei Personalpronomina – Ich, Er und Du – zu. So kann der Dargestellte erstens als Subjekt selbst die Welt betrachten, zweitens ist der Dargestellte Objekt des Betrachtens

³⁸⁷ Die Ergebnisse dieser Untersuchungen wurden zur Basis seiner Theorie der Raumgestaltung, die viel zur neuen Bewertung der räumlich-zeitlichen Erscheinungen in der ästhetischen Philosophie beitrug. Florenskij wies darauf hin, dass die Symbole als räumlich-zeitliche Phänomene zugleich symbolische Formen der Kultur sind, die einen tieferen Sinn enthalten als die natürliche Sprache oder das logische Denken.

³⁸⁸ Florenskij, P., *Analiz prostranstwennosti (i wremeni) w chudoschestwennno–isobrasitjelnych proiswedjenijach* (Analyse der Räumlichkeit (und der Zeit) in den Kunstwerken) // Florenskij, P., *Statji i issledowanija po istoriji i filosofiji iskusstwa i archeologiji*, Moskau 2001.

³⁸⁹ ebd. S. 166–181.

und drittens ist der Dargestellte Ausdruck seines harmonischen Zustandes mit der Welt.

Die frontale Darstellung als erste ontologische „Drehung“ entspricht dem „Ich“, also dem Subjekt. Diese Perspektive setzt die Idealisierung des Dargestellten voraus und ist deshalb der Darstellung des „absoluten Gesichtes“ vorbehalten, d. h. der Darstellung Gottes sowie der Heiligen, Propheten oder Neugeborenen.

Die rückwärtige Ansicht als zweite ontologische Drehung entspricht dem „Er“, also dem Objekt. Eine Person in Rückansicht hat nicht wirklich einen eigenen Platz in der Welt, was bedeutet, dass sie keinen eigenen Willen hat. Diese Darstellungsweise gilt solchen Personen, die dem Befehl anderer gehorchen müssen wie z. B. Sklaven oder Soldaten, die deshalb nicht in den Vordergrund gerückt werden sollen. Die Profilansicht als dritte ontologische Drehung entspricht dem „Du“. In dieser Position steht die Person im Zentrum und bildet mit der Welt eine Einheit. In dieser Darstellungsart werden die beiden ersten zusammengeführt, da das Profil jeweils zur Hälfte dem Subjekt und zur Hälfte dem Objekt angehört, dem „Ich“ und dem „Er“. Aus der Zugehörigkeit zum Subjekt, also dem Idealen, bezieht die so dargestellte Person ihre Willenskraft, die sie auf das Objekt richtet, in dem sie ihrerseits verankert ist. Deshalb ist die Profilansicht der Darstellung willensstarker Persönlichkeiten vorbehalten. Darüber hinaus analysierte Florenskij die Bedeutung weiterer Positionen, die zwischen den drei „Hauptdrehungen“ entstehen, wie z. B. das Dreiviertelprofil, in dem sich am deutlichsten die Zerstörung der inneren Harmonie, das Entblößen der menschlichen Gefühle zeigt, wie er sie in der neuzeitlichen Malerei feststellte³⁹⁰.

Neben der Darstellung der Person im Raum kommt der Darstellung des komplexen Verhältnisses aller inneren Kräfte des Menschen große Bedeutung zu. Nach Florenskijs Meinung zeigt sich dieses Kräfteverhältnis am Umriss des Gesichtes und den einzelnen Gesichtszügen. Deshalb kommt es auf die geometrische Konstruktion des Gesichtes ebenso an, wie auf die einzelnen Gesichtspartien, auf Organe wie Nase, Kinn, Mund oder Augen, denen Florenskij eine besondere Bedeutung zuordnete. So glaubte er, dass Augen und Mund die Idee des dargestellten Gesichtes enthalten, Nase und Mund hingegen am besten seinen Willen beschreiben.

Eine weitere wichtige Rolle spielt die Kleidung, die als „Mittelglied“ zwischen Mensch und Umwelt und somit zwischen dem Antlitz als innerer Welt und der Natur als äußerer Welt zu verstehen ist. Dementsprechend bezeichnet Florenskij die Klei-

³⁹⁰ ebd. 182–187.

dung als „Erweiterung des Körpers“, bzw. als den „Bereich geistiger Energie“, der dem Körper am nächsten liegt, wie denn auch in den Ikonen die Kleidung der Heiligen „eine neue strahlende Materie“ ist, die aus ihrer Askese hervorgeht.

Ein weiterer bedeutender Teil in Florenskijs symbolistischer Ästhetik ist die Symbolik der Farben, die er einerseits aus seinen eigenen Ikonenstudien, andererseits aus den Theorien von Leonardo, Goethe, Schelling und Steiner gewann, auf die er immer wieder Bezug nahm³⁹¹. Demnach sind Licht und Dunkel als Beginn der metaphysischen Welt zu verstehen, Farbe und Substanz als Anfang der physischen Welt. Das Licht ist die göttliche Energie, das Dunkle ist das Nichts, der leere Raum. Das göttliche weiße Licht beleuchtet den leeren Raum, der passiv ist, aber das Licht reflektiert und somit selbst aufscheint. Wo die Aktivität des Lichtes auf die Passivität des Nichts trifft, entsteht „metaphysischer Staub“ als „erste Verdichtung der Tätigkeit Gottes“. Aus dieser ersten Materie geht das „feinste Geschöpf“ hervor, die Sophia. Aus dem Lichte stammend, ist sie die potentielle Farbigkeit der Welt.

Florenskijs Farbsymbolik bezieht sich auf die drei Erscheinungsformen der Sophia in Bezug auf das Himmelslicht. Von der Seite des Lichts erscheint sie hellblau, von der Seite der Dunkelheit her dagegen rot, grün erscheint die Sophia, wenn sie in der Nähe Gottes weilt in einem harmonischen Zustand der Muße.

Außerdem spricht Florenskij von drei weiteren Momenten der Farbenlehre. Das erste Moment, in dem Rot und Weiß dominieren, definiert er als das „Sein an sich“, als die Dreieinigkeit Gottes. Im zweiten Moment verbindet sich Gold als Farbe Christi mit dem Azur der Sophia zu Weiß, der Farbe des Gottmenschentums und der Wiederauferstehung. Im Grün des dritten Moments wird die göttliche Schöpfung vom Heiligen Geist zum Leben erweckt.

Florenskij projizierte seine Farbsymbolik auf die Darstellung der Personen und sprach von drei Arten der farbigen Aura in Bezug auf das geistige Leben des Menschen. Seiner Ansicht nach wird die menschliche Psyche von dieser dreifachen Aura symbolisiert. Die erste ist grau-bläulich oder blau-braun und steht für die Angst vor sinnlichen Wahrnehmungen. Die zweite Aura ist himmelblau und symbolisiert Reli-

³⁹¹ Florenskij P. *Nebesnyje snamenija* (Die himmlischen Zeichen) // *Sobranije sotschinenij w 4-ch tomach* (Gesammelte Werke in vier Bänden), Moskau 1994, Bd. 2, S. 414–418.

giosität und Demut. Die dritte Aura ist hellviolett und charakterisiert uneigennütziges Aktivitäten des Menschen³⁹².

Florenskij lehrte seine ästhetische Theorie von 1921 bis 1924 in der „Höheren künstlerisch-technischen Werkstatt“ (WChUTEMAS), einer der bedeutendsten sowjetischen Kunstschulen³⁹³. Das Besondere daran ist, dass 1921 auf Initiative des damaligen Rektors Faworskij extra für Florenskij ein neuer Lehrstuhl eingerichtet wurde mit dem Schwerpunkt „Raumanalyse in den Kunstwerken“. Zur gleichen Zeit (1920–1922) lehrte auch Wassily Kandinsky in der WChUTEMAS, dessen Kunsttheorie den gleichen idealistisch-symbolistischen Quellen entsprang und der in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ eine Hinwendung zu den „ewigen Werten“ propagierte. Es gibt zwar keinen konkreten Hinweis darauf, dass Florenskij mit Kandinsky in engem Kontakt stand, es ist jedoch nicht auszuschließen, da beide in Opposition zu den kubofuturistischen, konstruktivistischen und übrigen Gruppierungen der damaligen Avantgarde standen, welche damals an dieser Schule die Mehrheit bildeten. Beide vertraten die Position, dass die Kunst der bedeutendste Träger und zugleich Ausdruck des „Geistigen“ ist. Kandinsky hatte davon gesprochen, dass von der Malerei „Vibrationen“ des Geistes ausgehen³⁹⁴, und auch Florenskij hielt die „geistigen Vibrationen, die beim Betrachten des Bildes, vom Bild auf den Betrachter übergehen und ihn anregen“, für das eigentliche Ziel jedes Kunstwerkes³⁹⁵. Kandinsky verließ 1922 WChUTEMAS und Russland, Florenskij blieb noch bis 1924 auf seinem Posten an der WChUTEMAS. Zusammen mit einigen gleichgesinnten Studenten entwickelte er neue Ideen, die sie umzusetzen versuchten. Auf Florenskijs Anregung hin gründeten einige junge Maler unter der Führung W. Tschekrygins im Jahre 1921 die Künstlervereinigung „Kunst-Leben“ und gaben ein Jahr später ihre

³⁹² Auch Andrej Bely, ein guter Freund Florenskijs hatte sich mit der Symbolik der Farben befasst und seine Farbenlehre entwickelt, die auf den theosophischen Ideen R. Steiners basierte. Bely, Andrei, Swjaschtschennyje zweta (Die heiligen Farben) // Mir iskusstwa (Welt der Kunst), 1904, Nr.5.

³⁹³ „Höhere künstlerisch-technische Werkstatt“, auf Russisch „Wysschie chudojestwennotechnitscheskije Mastjerskije“ oder WChUTEMAS wurde im Oktober 1920 gegründet und war neben dem Bauhaus eine der ersten modernistischen Kunstschulen, deren Konzept nicht auf dem Studium der Antike oder der Natur, im Sinne deren Nachahmung, basierte, sondern auf der Formanalyse.

³⁹⁴ Kandinsky, W., Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine / Bern 1952, S. 46.

³⁹⁵ Florenskij, P., Obratnaja perspektiwa (Die Umgekehrte Perspektive), S.95.

Zeitschrift „Makowez“ heraus³⁹⁶. Diese Gruppe wurde zum letzten Bollwerk des russischen Symbolismus. Deshalb wird ihre künstlerische Tätigkeit im nächsten Kapitel dieser Arbeit gewürdigt, in dem es um die ästhetischen Vorstellungen der russischen Künstler sowie um die Umsetzung ihrer Theorien geht.

Wie alle hier vorgestellten Autoren befasste sich auch Florenskij in seinen Theorien mit den „ewigen Werten“ des Menschen bzw. dem „Geistigen“ in der Welt. Zusammen bildeten sie damals die geistige Avantgarde Russlands, deren ästhetische Vorstellungen den Paradigmenwechsel vorbereiteten, mit dem in der Kunst die „Wende zum Geistigen“ vollzogen wurde. Dieses Geistige sollte jedoch nicht abstrakt bleiben, sondern real verwirklicht, also zum festen Bestandteil der neuen, umgestalteten Welt werden. Und das heißt nichts anderes, als dass Kunst und Leben identisch werden sollten.

Auf dieser symbolistischen Utopie basieren mehrere ästhetische Theorien von Philosophen und Literaten und einige ästhetische Konzepte von bildenden Künstlern. Es handelt sich dabei nicht nur um die Künstler der symbolistischen Richtung, sondern auch um Künstler der russischen Avantgarde, die diese Utopie zu ihrem Motto, zum Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzungen mit der Rolle der Kunst in der Welt der Zukunft machten.

³⁹⁶ Mitglieder dieser Gruppe waren die wenigen Befürworter der „neuen Geistigkeit“ in der Kunst, bzw. Gegner der „geistlosen“ „analytischen Avantgarde“. Sie richteten sich unter anderem gegen den Konstruktivismus, durch den sie Kultur und Kunst gefährdet sahen.

4 Die ästhetischen Theorien und die künstlerische Praxis „unter dem Zeichen des Geistigen“ im Russland der 1910–1920-er Jahre

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts fanden der Reichtum und die Vielseitigkeit in der Kunst keinen entsprechenden Niederschlag in den theoretischen Auseinandersetzungen bildender Künstler mit den Fragen der Ästhetik. Dies gilt auch für den Symbolismus. Zumindest zu Beginn hatten die Künstler-Symbolisten ihre Suche nach der idealen Schönheit eher in Kunstwerken als in Theorien ausgedrückt. Die Suche nach der absoluten Schönheit gab ihnen jedoch einen Impuls für ihre philosophisch-ästhetischen Auseinandersetzungen und brachte die Suche nach dem Geistigen hervor. Die damaligen symbolistischen Theorien der Literaten und neuchristlichen Philosophen, die sich mit den Fragen des Geistigen in der Kunst beschäftigten, waren eine bedeutende Quelle für die ersten theoretischen Konzepte der bildenden Künstler, die somit auch auf dem Boden der idealistisch-neuromantischen Ästhetik standen.

Die ersten philosophisch-ästhetischen Konzepte bildender Künstler entstanden am Ende der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, als der „herkömmliche“ Symbolismus seinen Zenit bereits überschritten hatte: Sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst traten um 1907 einige neue, avantgardistische Kunstströmungen auf, wie z. B. Akmeismus³⁹⁷ oder Futurismus³⁹⁸ in der Literatur oder die kühnen, provokativen Künstlergruppierungen wie „Karo-Bube“, „Eselsschwanz“ o-

³⁹⁷ Akmeismus war um 1910 eine bedeutende Richtung der russischen Poesie. Deren Vertreter, zu denen unter anderen Gumiljow, Achmatowa, Gorodezkij, Mandelstamm und Kusmin zählten, wandten sich gegen die unnötig komplizierte Metaphorik der symbolistischen Dichtung und traten für die Klarheit (Purismus) der künstlerischen Gestalt und Sprache ein. Sie vertraten einen materialistischen Realismus und lehnten es ab, das „mystische Wesen“ der sichtbaren Dinge ergründen.

³⁹⁸ Futurismus war das lateinische Wort für eine weitere bedeutende literarische Richtung der Avantgarde-Literatur, die unter anderen Majakowskij, Chlebnikow, Lifschitz und Krutschenych vertraten. Der russische Name dieser Vereinigung war „Budjetjane“, was sich vom Russischen am besten als „Zukünftler“ oder „Leute der Zukunft“ übersetzen lässt und auf die Zukunftsorientierung dieser Vereinigung hinweist. Es gibt keine ideologischen Übereinstimmungen mit dem italienischen Futurismus, dessen offene Predigt der Gewalt und künftigen Läuterung durch Krieg bei den russischen Künstlern kein Verständnis fand.

der „Zielscheibe“³⁹⁹ in der Malerei, die sich klar und deutlich gegen den Symbolismus stellten. Die Werke der Spätsymbolisten hatten kaum eine Chance im Vergleich zu den herausfordernden und ausgefallenen Experimenten der nihilistisch gesinnten russischen Avantgarde. Deren ausdrückliche Absicht war es, alle Traditionen in Kunst, Kultur und Religion zu überwinden, ja zu vernichten, um so dem Fortschritt den ihm gebührenden Platz zu verschaffen. Darin lag der wesentliche Unterschied zwischen Avantgarde und Spätsymbolismus, dessen erklärtes Ziel es ja gerade war, die menschliche Kultur zu bewahren – als Basis für die neue, harmonische Kultur der Zukunft. Hiermit verband sich der unerschütterliche Glaube aller Adepten des Symbolismus an die kommende Epoche der neuen, tiefen Geistigkeit und die baldige Geburt des neuen Menschen. Sie waren überzeugt, dass die neuen Werte der neuen Menschen nur in Verbindung mit den alten, ewigen Idealen entstehen können, die die gesamte menschliche Kultur ausmachen.

Die zunehmende Kompliziertheit der symbolistischen Kunst machte die „Überwindung des Symbolismus“ zum vieldiskutierten Thema der zeitgenössischen Intellektuellen und Künstler. Dennoch blieben viele den geistigen „Geboten des Symbolismus“⁴⁰⁰ treu. Das Geistige galt ihnen als unentbehrlicher Bestandteil sowohl des Lebens als auch der Kunst und Kultur. Im Hinblick auf das ferne Ziel der Menschheit stellte das Geistige den gemeinsamen Nenner aller Künstler dar, von Kandinsky bis Malewitsch, von Petrow-Wodkin bis Tschekrygin, deren ästhetische Theorien in diesem Kapitel vorgestellt und untersucht werden.

³⁹⁹ „Karo-Bube“ (1910), „Eselsschwanz“ (1912) und „Zielscheibe“ (1913) waren die ersten Kunstaussstellungen der Avantgarde, von Larionow, Kontschalowskij, Gontscharowa, Burluk und anderen organisiert, die in Moskau große Skandale verursachten.

⁴⁰⁰ „Die Gebote des Symbolismus“ (Sawety simwolisma) ist der Titel des von W. Ivanow verfassten Artikels, den er 1910 in seinem Buch „Borosdy i Meschy“ (Furchen und Grenzen) veröffentlichte.

4.1 Die Krise des Symbolismus und die Neuorientierung der russischen Kunst in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts. Die ersten Jahre nach der Oktoberrevolution 1917

4.1.1 Die sakrale Zukunft der neuen Kunst in den symbolistisch-neuchristlichen Konzepten der 1910-er Jahre

Das Jahr 1907 markierte den Wendepunkt der Entwicklung des Symbolismus in Literatur und Malerei. Die intensiven Diskussionen und Auseinandersetzungen über die Aufgabe der Kunst im Leben forcierten die Neuorientierung vieler symbolistischer Künstler. Sie schlugen eine Richtung ein, die Berdjajew als „mystischen Realismus“ bezeichnete, als den Gegensatz zur Dekadenz⁴⁰¹. In dieser neuen Kunst galt das Geistig-Spirituelle als Bestandteil der Realität. Damit sollten endgültig die „individualistisch-subjektivistischen“ Tendenzen der dekadenten Kunst überwunden werden, die Ästhetizismus mit Mystik verwechselte, eine Kunst, die ihre eigenen illusorischen Welten der Schönheit erschaffen hatte fern jeder Realität. Mit einer solchen Kunst hatten die Künstler jedoch die eigentliche Aufgabe der Kunst völlig außer Acht gelassen, nämlich die theurgische, schöpferische Aufgabe. Denn nicht Schönheit als abstraktes Ideal, sondern Schönheit als objektive Realität, wie sie allen Erscheinungen der Welt innewohnt, sollte Gegenstand einer Kunst sein, die des Namens „Theurgie“ würdig wäre. Das Absolute sollte in der Kunst seinen Ausdruck finden, d. h. der Künstler musste sich kontemplativ in die Tiefe der Welt „versenken“. Die neue Kunst der Zukunft, die aus dieser kontemplativen, ja religiösen Weltanschauung hervorginge, wäre dann die neue religiöse Kunst.

Berdjajew zufolge sollten die Prinzipien dieser neuen religiösen Kunst auf dem Glauben an die reale Verwirklichung des Wortes Gottes und die Auferstehung beruhen⁴⁰². Im religiösen Glauben sah er den Ausgangspunkt allen theurgischen Strebens, nämlich der Umgestaltung des Lebens und Erschaffung des neuen Menschen.

Auch Sergej Makowskij, ein damals bedeutender Kunstkritiker und Spezialist für die russische symbolistische Kunst seiner Zeit, glaubte aufgrund seiner eigenen Untersuchungen an eine religiöse bzw. christliche Zukunft der Kunst, da er sie für eine Kon-

⁴⁰¹ Berdjajew, N., Dekadentstwo i mistitscheskij realism (Die Dekadenz und der mystische Realismus) // Zeitschrift „Put“, 1931, N 29 S.121.

⁴⁰² ebd.

sequenz der geistig-spirituellen Entwicklung der Kultur hielt⁴⁰³. Die Aufgabe dieser neuen Kunst bestand für ihn einerseits in der Auseinandersetzung mit dem eigenen kulturellen, geistigen Erbe, andererseits aber in der Integration der Errungenschaften der westeuropäischen Kunst und Kultur. In der „längst vergessenen Tradition“ der byzantinischen und altrussischen Kunst sah Makowskij die „primären“, vollkommenen Formen bereits vorgegeben, die von der künftigen Kunst wieder erweckt und aufgenommen werden mussten. Die Suche westeuropäischer Künstler nach den neuen Formen in der Kunst hielt er für ebenso wichtig, weswegen er die russischen Künstler aufforderte, sich umgehend dieser Suche anzuschließen. Beide Wege – der traditionelle religiöse Weg und der moderne, weltliche bzw. westliche – sollten in den neuen Tempel, worunter er die sakrale Kunst verstand, einmünden. So gebe es in der neuen Kunst nur *eine* Wahrheit, die sowohl religiös als auch weltlich ist und somit allen Menschen zugänglich und verständlich⁴⁰⁴. Makowskij hielt es für notwendig, dass die Künstler lernen, alle Phänomene der Welt durch das Prisma der Religion zu betrachten, um sie dann mittels christlicher Symbolik darstellen zu können.

Der Niedergang der symbolistischen bildenden Kunst in Russland wurde besiegelt, als sich um 1910 die bedeutende symbolistische Künstlervereinigung „Blaue Rose“ auflöste. Viele der Künstler überwandten als „russische Avantgarde“ den Symbolismus, dessen Echo auf diese Weise jedoch in ihrer Kunst forterlebte.

Nur wenige Künstler setzten den Symbolismus unmittelbar fort. Dabei folgten sie dem von Berdjajew, Makowskij und anderen gewiesenen sakralen Weg und suchten ihre spätsymbolistische Kunst als neue religiöse Kunst zu verwirklichen.

Diese Vorstellungen kamen in den 20-er Jahren insbesondere mit der Künstlervereinigung „Makowez“ zum Tragen, der einzigen Vereinigung der Spätsymbolisten, die sich mit religiösen und philosophischen Problemen befassten und sie in ihren Werken direkt umsetzten. Durch ihre enge Zusammenarbeit mit den Literaten und Philosophen an der Verwirklichung einer Synthese aller Kunst- und Kulturbereiche verstanden auch sie sich als Erben Solowjews, Fedorows, Berdjajews und Florenskijs. Auf deren zentraler Idee vom menschlichen Schöpfertum basierte das ästhetische Programm der Gruppe, das 1922 in der Zeitschrift „Makowez“ als Manifest „Nasch

⁴⁰³ Makowskij, S., *Siluety russkich chudoschnikow* (Die Silhouetten der russischen Maler), Moskau 1999, S. 172ff. Dieses Buch der Erinnerungen wurde zum ersten Mal 1922 veröffentlicht: Makowskij, S., *Siluety russkich chudoschnikow* (Die Silhouetten der russischen Maler), Prag, 1922.

⁴⁰⁴ ebd.

Prolog“ (Unser Prolog) veröffentlicht wurde. In diesem Manifest, das als die einzige Programmschrift der russischen Symbolisten überhaupt in die Kunstgeschichte eingegangen ist, wurde die sakrale Funktion der Kunst, nämlich das Leben zu erneuern und zu verklären, zum Leitbild aller Künstler erhoben, womit die Richtung der weiteren Kunstentwicklung vorgegeben war.

Die selbstgestellte Aufgabe dieser Künstlervereinigung entsprach damit der Hauptrichtung der sowjetischen Bildungspolitik, die erklärtermaßen auf die geistige Entfaltung des Menschen bzw. die Vervollkommnung seiner Persönlichkeit zielte. Außerdem hatte die kulturelle Verwüstung des Landes in den Jahren nach der Oktober-Revolution 1917 den Widerstand gegen die barbarische „Vernichtung des Erbes des verdamnten Zarismus“⁴⁰⁵ hervorgerufen. Er wurde von Anfang an von Vertretern der russischen Intelligenzia und der „neuen religiösen Gesinnung“ organisiert. Sie leiteten eine Kampagne ein, um die noch vorhandenen Bauwerke und Kunstschätze zu bewahren. Ihnen ist die Errettung zahlreicher Werke der Architektur, Skulptur, Malerei usw. zu verdanken. So war P. Florenskij beispielsweise seit Oktober 1918 in einer Kommission tätig, die für die Erhaltung des Dreifaltigkeits-Klosters in Sergiew Posad (Sagorsk) zuständig war.

4.1.2 Die Erneuerung des Menschen und der Welt als Motto der russischen Intelligenzia in den ersten Jahren nach der Oktober-Revolution

Viele Anhänger des Symbolismus und der „neuen religiösen Gesinnung“ waren zunächst von der Oktober-Revolution begeistert. Sie sahen in ihr eine geistige Erscheinung kosmischen Ranges, die die Welt durch Katharsis erneuern würde. Dementsprechend erlebten sie die Gegenwart als Beginn der „Neuen Ära des ökumenischen Geistes“, aus dem sich das neue Universum entwickeln sollte, das sie als „Reich des geistigen Schöpfertums“ erträumten. Sie hielten die Zeit für gekommen, in der die Idee der Theurgie realisiert werden konnte. Zahlreiche Experimente in allen Bereichen der Kunst und Kultur zielten deshalb auf die Verklärung des Menschen.

Da die gleiche Orientierung an der Erneuerung und Veredelung des Menschen die ersten proletarischen Bildungsinstitutionen kennzeichnete, war es nur folgerichtig,

⁴⁰⁵ Dies war buchstäblich eine der Hauptlosungen der proletarischen Revolution.

dass fast alle Theoretiker des Symbolismus und der „neuen religiösen Gesinnung“ die ersten Lehrenden dieser Einrichtungen waren. Besonders hervorzuheben sind Andrej Bely als einer der Organisatoren und Leiter der Petersburger „Freien Philosophischen Akademie“ und N. Berdjajew als Initiator der „Freien Akademie der geistigen Kultur“, die 1919 in Moskau gegründet wurde. Themen ihrer Lehrveranstaltungen waren beispielsweise „Philosophie der geistigen Kultur“, „Krise der Kultur“, „Theosophie und Christentum“, „Von der magischen Natur des Wortes“ oder „Etappen des mystischen Weges“ usw. Mit diesen Themen überlieferten sie symbolistische und neuchristliche Ideen ihrer Zeit. Die Lehrtätigkeit bot ihnen die Möglichkeit, ihre Theorien in die Praxis umzusetzen – kraft der unmittelbaren Wirkung des Wortes auf den Menschen wollten sie sein Leben neu gestalten.

Der humanistische Traum der russischen Intelligenzia von der Vervollkommnung des Menschen war jedoch – als Echo der „russischen Renaissance“ – bald ausge-
träumt. Bereits Anfang der 20-er Jahre ging es in ihnen weniger um die Entfaltung, als hauptsächlich um die Erhaltung der bestehenden Kultur: Als Folge der totalen Politisierung und Ideologisierung der Kultur begann die Ausrottung der Andersdenkenden und somit die Verdrängung und Verfolgung der russischen Intelligenzia, insbesondere der Vertreter der „neuen religiösen Gesinnung“, von denen viele des Landes verwiesen oder festgenommen und ermordet wurden⁴⁰⁶.

Es regte sich passiver Widerstand, der durch die Gründung der geheimen Gesellschaften und Orden charakterisiert ist, die damals den ersten geistigen Underground des sowjetischen Staates bildeten⁴⁰⁷. Ziel dieser Vereinigungen war nach wie vor die

⁴⁰⁶ Die Freiheit, die die russischen Künstler während der ersten 15 nachrevolutionären Jahre genossen, erklärt sich zum Teil aus dem politisch-wirtschaftlichen Durcheinander, das bis in die 30-er Jahre in Russland herrschte. 1932 gab Stalin das Dekret „Über die Neuordnung literarischer und künstlerischer Verbände“ heraus, das alle zur damaligen Zeit existierenden Künstlervereinigungen auflöste. Mit dieser Maßnahme wollte Stalin die „Russische Assoziation der proletarischen Schriftsteller“ auflösen, in der sich viele Anhänger seiner politischen Gegner befanden. Im gleichen Jahr wurde der „Künstlerverband der UdSSR“ gegründet mit dem Ziel, dem sozialistischen Realismus den Weg zu bereiten. Diese Organisation, die nach dem Prinzip der kommunistischen Parteiorganisation aufgebaut war, übernahm die Kontrolle über alle öffentlichen Manifestationen im Bereich der bildenden Kunst, von Ausstellungen und Publikationen bis zu öffentlichen Aufträgen. Die Kunst wurde zu einem wichtigen politischen Instrument, das die sowjetische Ideologie unterstützen und verbreiten sollte.

⁴⁰⁷ A. Nikitin erforschte in den letzten Jahren die Gründung, Struktur und Tätigkeit verschiedener Geheimorganisationen im sowjetischen Russland und veröffentlichte die Resultate seiner Untersuchungen in mehreren Publikationen. Dabei stützte er sich hauptsächlich auf Material aus den ehemals ge-

Erziehung des Menschen im Dienste der künftigen kulturellen Wiedergeburt Russlands. Um dieses Ziel zu erreichen, entwickelten sie verschiedene Strategien. So war geplant, mit ihrer Lehrtätigkeit an verschiedenen staatlichen Institutionen deren ideologisch vorgegebene, restriktive Programme zu unterwandern. Die Mitglieder des 1920 gegründeten „Ordens des Tempels“ enthielten sich beispielsweise jeder politischen Betätigung oder Parteizugehörigkeit. Sie konzentrierten sich stattdessen auf die Lehrtätigkeit und entwickelten ein streng hierarchisch aufgebautes, mehrstufiges Erziehungssystem, das auf die geistige Vervollkommnung des Menschen zielte⁴⁰⁸. Für die erste Stufe boten sie Vorlesungen über Geschichte, Philosophie sowie Politökonomie (mit der obligatorischen Kritik des Materialismus) an. In der zweiten Stufe wurden Themen aus Literatur- und Kunstgeschichte behandelt und zwar unter idealistischem Aspekt, mit Einbeziehung der antiken gnostischen sowie orientalischen philosophischen Systeme. Hier ging es darum, die Schüler in die „mystische Erkenntnis der Welt und des Menschen“ einzuführen. Danach hielt man sie für reif genug, sich selbst weiterzubilden, indem sie als „Studenten“ der nächsten Stufen ihren individuellen Interessen nachgingen.

Die Regeln des Ordens forderten von allen Mitgliedern die höchstmögliche Verwirklichung ihrer Talente unter Nutzung all ihres Wissens, ihrer Kräfte und Erfahrungen. Aus dieser Organisation gingen im Laufe der Jahre zahlreiche weitere halblegale Zirkel hervor, z. B. der „Tempel der Künste“, der „Orden des Geistes“ oder der „Orden des Lichtes“. Der „Orden des Lichtes“, der in der Mitte der 20-er Jahre besonders populär und aktiv war, vereinigte wiederum viele Moskauer Literaten und Künstler aller Gattungen. Neben ihrer pädagogischen Tätigkeit bauten die Mitglieder dieser Gruppe Kontakte mit den Intellektuellen und Künstlern anderer Städten und Regionen auf, um ihrem Ziel näher zu kommen, der Reformation des Christentums,

heimen Archiven des KGB, der sowjetischen Geheimpolizei, die die Mitglieder der Geheimorden ununterbrochen beobachtet und bespitzelt hatte. Nikitin betonte, dass es das höchste Ziel dieser Organisationen war, einen angemessenen Ersatz für die Religion zu finden, also etwas ganz Neues, in dem die ewigen Traditionen der Menschheit weitergeführt werden, und das nicht im Widerspruch zur modernen Wissenschaft steht. Dazu siehe: Nikitin, A., *Mistiki, rosenkreizery i tampliry w sowetskoj Rossii* (Mystiker, Rosenkreuzer und Tempel in sowjetischem Russland), Moskau 2000, S. 7, 85ff.

⁴⁰⁸ Viele Studierende, die bis 1923 ihre Ausbildung erhielten, waren später als Lehrkräfte in verschiedenen kulturellen Sphären tätig: genannt seien hier Schriftsteller wie D. Blagoj und W. Storm, Musiker wie S. Kondratjew und W. Sadownikow, Künstler und Kunsthistoriker wie D. Nedowitsch, W. Nielender, A. Sidorow, Schauspieler und Regisseure wie R. Simonow, W. Smyschlajew, M. Tschchow, Mathematiker wie D. Bem, N. Proferansow usw. Siehe dazu: ebd.

die im Einklang mit dem Evangelium zur Gründung des „Reiches des Heiligen Geistes“, dieses ewigen Traumes der Romantik, führen sollte.

Wesentlich war, dass die Wissensvermittlung auf der Autonomie des Denkens aufbaute. Die Hörer sollten zunächst lernen, selbstständig zu denken und zu analysieren. Durch die engagierte Lehrtätigkeit der Ordensmitglieder an den vielen proletarischen Hochschulen und Akademien wurden diese zu ideologischen Zentren der geistigen Underground-Bewegung der 20-er Jahre. Dazu gehörten neben technischen und naturwissenschaftlichen Hochschulen auch wichtige kulturwissenschaftliche Institutionen wie das „Staatliche Institut des Wortes“, das „Institut der Orientalistik“, das Theater-Studio J. Sawadskys, das E. Wachtangow-Theater, die „Leo-Tolstoj-Gesellschaft“, das Kropotkin-Museum sowie die beiden bedeutendsten Institute für künstlerische Ausbildung, nämlich die Staatliche Akademie der Künste und die Höheren Künstlerischen Werkstätten (WChUTEMAS).

Wegen der „veredelnden“ Wirkung auf den menschlichen Geist wurde den Künsten besonders große Bedeutung beigemessen. Die Kunstschaffenden bemühten sich darum, gleichzeitig auf mehreren Gebieten der Kunst sowohl praktisch als auch theoretisch Vollkommenes zu leisten. So übernahmen sie mit ihrem Motto „Die Kunst des großen Stiles“ die zentrale Idee der symbolistischen Weltanschauung – die Idee einer „synthetischen Kunst“.

Auf diese Weise beeinflussten die Ideen des Symbolismus und der „neuen religiösen Gesinnung“ sowohl die Kunst als auch die Kunstwissenschaften in Russland bis in die 30-er Jahre und markierten so den Weg der Auseinandersetzung der Künstler mit dem „Geistigen“. Dieser Weg führte von den Malern Tschürlionis und Kandinsky, Kulbin und Petrow-Wodkin bis zur Künstlervereinigung „Makowez“ und darüber hinaus zu den kunstwissenschaftlichen Forschungen im Rahmen der staatlichen Kunstinstitutionen, deren Ergebnisse Künstler wie Matjuschin oder Filonow, Faworskij oder Malewitsch in ihrem Werk umsetzten.

4.2 Die ersten theoretischen Auseinandersetzungen der russischen bildenden Künstler mit „dem Geistigen“ in der Kunst

4.2.1 Wassily Kandinsky und seine Harmonielehre: Vom Generalbass zur synthetischen Kunst

Wassily Kandinskys (1866–1944) ästhetische Theorie und sein künstlerisches Werk sind im Zusammenhang mit den ästhetischen Konzepten des Symbolismus und der Philosophie der „neuen religiösen Gesinnung“ zu sehen. 1910 erschien Kandinskys theoretische Schrift „Über das Geistige in der Kunst“, die zeitlich zwar noch der letzten Phase des russischen Symbolismus angehörte, aber bereits eine neue, vom Symbolismus ausgehende „geistige“ Richtung einschlug. Kandinsky hat sich weder ausdrücklich zum Symbolismus bekannt, noch erwähnte er in seinen Schriften jemals einen Einfluss des Symbolismus auf seine Kunst. Allerdings war er mit den russischen Maler-Symbolisten durch gemeinsame Ausstellungen verbunden. Seit 1905 stellte er seine Werke zusammen mit den Malern aus, die sich später zu der Gruppe „Blaue Rose“ vereinigten. Diese Kontakte verbanden ihn künstlerisch und geistig eng mit den Nachfolgern Wrubels und den Schülern von Borissow-Mussatow, also mit Malern, die den Höhepunkt des Symbolismus nicht nur miterlebt, sondern auch mitgestaltet hatten⁴⁰⁹. Auch seine theoretischen Schriften lassen auf den Ursprung seines Denkens im Symbolismus schließen: „Das Schaffen des Kunstwerks ist die Weltschöpfung“, heißt es in seiner Autobiographie „Stupjeni“ („Die Stufen“)⁴¹⁰ und weiter: „Die Malerei ist eine dröhnende Kollision der Welten, dazu bestimmt, kraft des Kampfes und mitten in diesem Kampf zwischen den Welten eine Welt zu schaffen, die das Kunstwerk heißt.“⁴¹¹

Die Philosophie der „neuen religiösen Gesinnung“ hatte ebenfalls einen großen Einfluss auf die Entwicklung der ästhetischen Vorstellungen Kandinskys. Er war, wie jeder gebildete Russe damals, mit Wladimir Solowjews Werk ebenso vertraut wie

⁴⁰⁹ Bereits die ersten Ausstellungen, an denen Kandinsky seit 1900 in Moskau teilnahm – die Ausstellungen der Moskauer Genossenschaft der Künstler (MTCh) – waren vom symbolistischen Geist der Kunst Borissow-Mussatows erfüllt.

⁴¹⁰ Die deutsche Fassung seiner Autobiographie nannte Kandinsky „Die Rückblicke“.

⁴¹¹ zit. nach: Asisjan, I., Dialog iskusstw serebrjannogo weka (Dialog der Künste des silbernen Zeitalters), Moskau 2001, S. 92.

mit den Ideen Nikolaj Fedorows⁴¹². Mit Bulgakow war er seit seiner Studienzeit an der Universität Moskau befreundet. Er bewunderte dessen theologische Kenntnisse und wollte ihn für die Mitarbeit an der zweiten, nicht erschienenen Ausgabe des Almanachs „Der Blaue Reiter“ gewinnen⁴¹³. Man kann also sicher sein, dass nicht nur die theosophisch-anthroposophischen Ideen Rudolf Steiners, sondern mindestens ebenso sehr die russische symbolistisch-neuchristliche Weltanschauung Kandinskys Theorie über die neue geistige Kunst beeinflussten.

Ein erster Versuch, die Idee einer geistigen, allumfassenden Kunst umzusetzen, war die Zusammenarbeit vieler Künstler verschiedener Gattungen am Almanach „Der Blaue Reiter“ im Jahre 1911. Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Synthese aller Künste stieß Kandinsky auf Wagners Theorie des Gesamtkunstwerkes, die Eingang fand in seine Ideen des Geistigen in der Kunst⁴¹⁴.

Kandinsky kannte und schätzte außerdem A. Skrjabins Konzept des synthetischen Gesamtkunstwerkes. Dem Konzept des russischen Komponisten lag die Idee eines „Mysteriums“ zugrunde, das als globale szenische Komposition aus Musik, Licht und Tanz verwirklicht werden sollte. In der Symphonie „Prometheus: Dichtung über das Feuer“ führte Skrjabin neben der Musik Lichtinstallationen und Elemente des Ausdruckstanzes ein, womit sie als das erste „farbenmusikalische“ Werk in die Kunst- und Kulturgeschichte einging. Skrjabin hatte diese Symphonie als „Mysterium“ geschaffen, in dem er seine Vorstellung vom theurgischen Wesen der Kunst verwirklichen wollte, die als Feuer die Welt zur Katharsis und so zu Erneuerung bringen soll. Als Bühne erträumte er sich die ganze Erde, was darauf hinweist, dass er nicht danach strebte, eine neue Kunst bzw. eine neue Kultur zu erschaffen, sondern vielmehr eine neue Erde und einen neuen Himmel, also einen neuen Kosmos⁴¹⁵. Kandinsky, der sich in seinen Schriften „Über das Geistige in der Kunst“ und „Über die Bühnen-

⁴¹² vgl. Sarabjanow, D., *Awangard i tradizija* (Die Avantgarde und die Tradition) // Sarabjanow, D., Moskau 1998, S. 302; Sarabjanow, D., *Twortschestwo Kandinskogo* // Sarabjanow, D., Moskau 1998, S. 350.

⁴¹³ vgl. Wassily Kandinsky / Franz Marc. Briefwechsel. München 1983, S. 55.

⁴¹⁴ Den Namen Wagner verband Kandinsky in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ mit der Idee des Geistigen. Er hielt das Leitmotiv Wagners für „eine Art musikalisch ausgedrückter geistiger Atmosphäre, die dem Helden vorausgeht, die er also auf Entfernung geistig ausströmt.“ Siehe dazu Kandinsky W. *Über das Geistige in der Kunst*, S. 47.

⁴¹⁵ vgl. Berdjajew, N., *Otscharowanije otrashennykh Kultur* (Die Faszination der widergespiegelten Kulturen) // Berdjajew, N., Moskau 1994, Bd. 2, S. 296.

komposition“ mehrmals auf Skrjabins Ideen bezog, kannte ihn zwar nicht persönlich, war jedoch durch das Interesse an der Theosophie mit ihm verbunden.⁴¹⁶

Kandinsky interessierte sich grundsätzlich für die modernen Errungenschaften auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften, insbesondere der Kunst und Ästhetik, weshalb er die aktuellen esoterischen Konzepte seiner Zeit nicht ignorieren konnte. Während seines Aufenthaltes in München, das er als „Insel der Geistigkeit“ bezeichnete, kam er mit dem theosophisch-anthroposophischen Gedankengut Rudolf Steiners in Berührung, der damals in München lebte. Heute sind sich die Kandinsky-Experten – von J. Bowlt und S. Ringbom bis Dm. Sarabjanow und N. Avtonomowa – einig, dass der Künstler sowohl mit der Theosophie⁴¹⁷ als auch der Anthroposophie vertraut war. In seinem Nachlass finden sich zahlreiche esoterische Bücher von bedeutenden Autoren dieses Gebiets wie E. Blavatsky, A. Besant, C.W. Leadbeather und R. Steiner. In Russland und Deutschland unterhielt Kandinsky freundschaftliche Beziehungen zu Theosophen und Anthroposophen, z. B. zu Wolfskehl, ein Schüler R. Steiners, oder zu dem Komponisten Thomas von Hartmann sowie der russischen Musikwissenschaftlerin Zacharjewa-Unkowskaja.

Von 1907 bis 1917 war Russland nach Deutschland das zweite internationale Zentrum der Theosophie in Europa. Das lag einerseits an der Empfindsamkeit der „russischen Seele“ für alles Mystische, andererseits an der besonderen Sympathie, die Rudolf Steiner für Russland hegte⁴¹⁸. Als Bewunderer Solowjews glaubte Steiner an die „slawische Volksseele“ und pflegte intensive Kontakte mit Moskauer und St. Petersburger Theosophen, die er beim Aufbau ihrer theosophischen Filialen unterstützte. Obwohl er selbst, trotz vieler Einladungen, nie in Russland war, wurden seine Vorlesungen in Paris und Berlin stets von vielen russischen Anhängern und Bewunderern

⁴¹⁶ Skrjabin, der in seinen Schriften nur zweimal offen auf die Theosophie hingewiesen hatte, war Mitglied einer fortgeschrittenen theosophischen Gruppe, der „Söhne der flammenden Weisheit“ Siehe dazu: Moritz, W., *Abstrakter Film und Farbmusik* // Tuchman, M. (hrsg.), *Das Geistige in der Kunst. abstrakte Malerei 1890–1985*, Stuttgart 1988, S.298.

⁴¹⁷ In seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ erwähnt er die „Theosophische Gesellschaft“ von E. Blavatsky als ein wichtiges Beispiel einer „großen, geistigen Bewegung“, „welche in der geistigen Atmosphäre ein starkes Agens ist und die auch in dieser Form als Erlösungsklang zu manchem verzweifelten im Finstern und Nacht gehüllten Herzen gelangen wird, doch erscheint damit eine Hand, die zeigt und Hilfe bietet.“ Siehe: Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, S. 43.

⁴¹⁸ Rudolf Steiner war mit einer Russin verheiratet, die die Schriften Solowjews ins Deutsche zu übersetzen versuchte: vgl. Smolik, N., *Avantgarde contra Revolution* // Ausstellungskatalog „Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert“, München – New-York 1993, S. 21.

besucht. Darunter waren viele Künstler und Intellektuelle der symbolistischen Richtung wie Filosofov, Mereschkowskij und Gippius sowie Ellis und Bely, die 1910 zusammen mit Klaudia Christoforowa den theosophischen Zirkel in St. Petersburg gegründet hatten. In dieser Zeit erreichten die theosophischen Aktivitäten in Russland ihren Höhepunkt. Theosophische Zeitschriften wie „Woprosy Teosofii“ (Fragen der Theosophie), „Teosofskaja Shisn“ (Theosophisches Leben) und zahlreiche theosophische Bücher wurden damals herausgegeben. In vielen russischen Städten entstanden Filialen der Theosophischen Gesellschaft, die ein Netz von aktiven Vereinen bildeten und deren wichtigste Aufgabe die Aufklärung der Menschen war. So war es nur natürlich, dass viele Kunst- und Kulturschaffende wie Nikolaj Lossky, Nikolaj Kulbin, Wjatscheslaw Iwanov und Nikolaj Rörich mit dieser Organisation in enger Verbindung standen.

Als Kandinsky seine Theorie zu entwickeln begann, war das theosophische Gedankengut in Russland bereits bekannt und vom symbolistischen kaum zu trennen. Besonders populär waren die Vorstellungen über die prophetische Rolle des Künstlers sowie die Idee der Synthese aller Künste, die der romanischen Tradition entstammen und sich auch in den Theorien von Bely, Ivanow und Berdjajew sowie Bulgakow und Florenskij wiederfinden. Kandinskys Interesse für Ästhetik und Philosophie führte ihn dazu, dass er sich mit diesen Ideen im Zusammenhang mit seiner eigenen künstlerischen Erfahrung auseinandersetzte.

Spätestens seit 1908 befasste sich Kandinsky mit dem Thema der Synthese aller Künste bzw. des Gesamtkunstwerkes. Damals arbeitete er in München gemeinsam mit seinen Freunden, dem Komponisten Thomas von Hartmann und dem Tänzer Alexander Sacharoff, an Theaterprojekten⁴¹⁹. In der Folge entwickelte Kandinsky seine ersten theoretischen Ansätze zur Bühnenkomposition, die er 1911 im Almanach „Der Blaue Reiter“ veröffentlichte. Er wollte Klang, Farbe und Bewegung so auf der Bühne kombinieren, dass die sich ergebende Komposition reiner Formen direkt auf die Seele des Betrachters wirken würde. Die Musik als „immateriellste aller Künste“ lieferte ihm die Anleitung zu einer solchen Komposition. Das Bühnengeschehen sollte keiner „äußeren“ Handlung folgen, nicht narrativ sein. Jedes Element der Komposition war von allem Konkreten zu lösen, damit sein eigener „innerer Klang“ zur Geltung käme, der allein die Seele des Zuschauers direkt erreichen könne. Darin lagen für Kandinsky Sinn und Zweck der Kunst. Er war überzeugt, dass der

⁴¹⁹ vgl. Boissel, J., Wassily Kandinsky. Über das Theater., Köln 1998, S. 9ff.

reine Klang der Musik in Kombination mit Farbe und abstrakten Gesten den inneren Zustand des Menschen am besten trifft. Durch die richtige Komposition dieser Elemente gelingt es dem Künstler darum, im Zuschauer eine Vibration hervorzurufen, die, ohne den Umweg über das Bewusstsein, in der Seele des Menschen eine besondere Art der Erkenntnis bewirkt. Diese Wirkung versuchte Kandinsky mittels seiner Bühnenkompositionen zu erreichen, von denen er eine unter dem Titel „Der Gelbe Klang“ im Almanach „Der Blaue Reiter“ veröffentlichte. Das Prinzip der Kompositionen besteht darin, dass die eingesetzten Worte nicht durch ihren Sinn, sondern durch ihren Klang zum Tragen kommen. Dem Klang sind wiederum Farben und Gesten zugeordnet, die sich zur Harmonie abstrakter Sätze verbinden sollen. Nach diesem Prinzip verfasste er 1913 Prosagedichte unter dem Titel „Klänge“, deren Text mit den dazugehörigen Bildern eine starke assoziative Wirkung verursacht.

Auch in seinem malerischen Werk entfernte sich Kandinsky Schritt für Schritt von der Darstellung der Natur, er abstrahierte von allem, was er in seinen russischen Texten den „Müll des Äußerlichen“ nennt⁴²⁰. Übrig bleiben sollte nur der „innere Klang“ in reinen Formen und Farben. Die „äußere Schale“ aufzubrechen, um zum Inneren des Kunstwerkes zu gelangen und so den Weg der Kunst zur „inneren Welt“, zur Seele des Menschen nachzuvollziehen, war sein erklärtes Ziel.

Diese Ideen stellte er erstmals 1910 in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ vor, in dem er das Konzept einer synthetischen, d. h. einer *monumentalen* Kunst entwickelte. Er schrieb jeder Kunst ihre eigenen „inneren Klänge“ zu, ihre rein abstrakte „innere Stimme“, die das besondere künstlerische Mittel der jeweiligen Kunst ist und sie befähigt, jene geistigen Vibrationen hervorzurufen, die den Geist bzw. die Seele unmittelbar berühren. Daraus resultiert sein Begriff der „inneren Notwendigkeit“, der die absolute Übereinstimmung der künstlerischen Mittel mit den geistig-seelischen Bewegungen des Menschen beinhaltet. Er wollte eine „Sprachtheorie“ der Künste entwickeln, die nicht auf den äußeren, den natürlich-schönen, sondern auf den inneren, geistig-schönen Werten basiert: Während die „äußere“ Schönheit nur die Sinne erfreut, spricht die „innere“ Schönheit die Seele direkt an.

⁴²⁰ Bemerkenswerterweise wählte Kandinsky in seinen russischen und deutschen Versionen des gleichen Textes (die er selbst verfasste) jeweils andere Worte, Redewendungen oder sogar andere Beispiele, die von den kulturellen Eigenschaften des jeweiligen Landes abzuleiten sind, um so dem Leser vertrauter und verständlicher zu erscheinen.

Von den bildenden Künsten ging er zur Kunst im Allgemeinen über, worunter er das Zusammenwirken aller Künste in einem Gesamtkunstwerk verstand. Er berief sich auf Goethe, der für die bildende Kunst das Fehlen dessen, was in der Musik der Generalbass ist, beklagt hatte und sich eine der Musiktheorie entsprechende Theorie für die bildende Kunst wünschte⁴²¹. Der Generalbass wurde zum Schlüsselbegriff in Kandinskys Theorie von der Einheit aller Künste, die er jedoch nicht *unisono* verstanden wissen wollte, sondern *kontrapunktisch*. Kandinsky wies auf die unerschöpflichen Möglichkeiten des Kontrapunktes für komplizierte Kompositionen hin: Der Gegenklang wird erzeugt durch die abwechselnde Verwendung der einzelnen Elemente der Kunst, die äußerlich voneinander unabhängig, ja vollkommen selbstständig sind. So schrieb er: „Außer dem Mitklange zweier oder schließlich der drei Elemente der Bühnenkomposition kann noch folgendes verwendet werden: der Gegenklang, abwechselnde Wirkung der einzelnen, Verwendung der vollkommenen Selbständigkeit (natürlich äußeren) jedes der einzelnen Elemente usw.“⁴²² und weiter: „Die Wiederholung aber des einen Mittels einer Kunst (z. B. Musik) durch ein identisches Mittel einer anderen Kunst (z. B. Malerei) ist nur *ein* Fall, *eine* Möglichkeit. Wenn diese Möglichkeit auch als ein inneres Mittel verwendet wird (z. B. bei Skrjabin), so finden wir auf dem Gebiete des Gegensatzes und der komplizierten Komposition erst einen Antipoden dieser Wiederholung und später eine Reihe von Möglichkeiten, die zwischen der Mit- und Gegenwirkung liegen. Das ist ein unerschöpfliches Material.“⁴²³ Die Erforschung der Möglichkeiten des Kontrapunktes für die Gesamtkunst ist Gegenstand von Kandinskys Harmonielehre, deren wesentlicher Bestandteil die Untersuchung der Einflussmöglichkeiten ist, die die verschiedenen Kunstgattungen aufeinander ausübten, ob bewusst oder unbewusst. Wenn er schreibt, dass die verschiedenen Künste zu unserer Zeit voneinander „lernen und in Zielen oft einander gleichen“⁴²⁴, so bedeutet das, dass sie alle davon profitieren: Jede Kunstgattung trägt mit ihren spezifischen Mitteln zur Bereicherung bzw. Vervollkommnung ihrer selbst sowie jeder anderen Kunstgattung bei. Diese Beeinflussung fasste Kandinsky als „prinzipielle“ auf, d. h. nicht als „äußere“, sondern als „innere“, was mit seiner These

⁴²¹ vgl. Kandinsky, W., *O duchownom w iskusstwe* (Über das geistige in der Kunst) // Kandinsky, W., Moskau 2001, Bd. 1, S. 351.

⁴²² Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, 1952, S. 126.

⁴²³ vgl. Kandinsky, W., *Über Bühnenkomposition* // Kandinsky, W. / Marc, F. (Hg.), *Almanach „Der Blaue Reiter“*, München – Zürich 1994, S.193.

⁴²⁴ vgl. Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, 1952, S. 47.

vom „inneren Klang“ übereinstimmt, den er sich rein und abstrakt vorstellte, da er nicht von den sichtbaren, organischen Formen der Natur abhängt. Nur so könne der Klang den geistigen Zustand der Menschen wiedergeben.

Kandinsky war, wie vielen seiner Zeitgenossen, sehr daran gelegen, das zu erforschen, was er den „Geist“ nannte. Wie viele lebte er in Erwartung des geistigen Zeitalters. Rudolf Steiner beispielsweise hielt die Epoche des Erzengels Michael für gekommen, die die Menschen erleuchtet, so dass sie die Anwesenheit Christi spüren. Der Kunst der Zukunft, deren Wurzeln er in dieser Epoche sah, kam eine besondere Aufgabe zu. Mit prophetischer Kraft sollte sie den Menschen auf die großen Veränderungen vorbereiten, die der Welt bevorstanden. Auch Kandinsky glaubte an der Schwelle zur „Ära des Heiligen Geistes“ zu leben, einer Epoche, die große substantielle Veränderungen erwarten ließ, von der Vertiefung und Verfeinerung des menschlichen Geistes über die absolute Verklärung der Natur des Menschen bis zu dessen Einswerden mit dem Universum. Deshalb sollte seiner Ansicht nach die Philosophie insbesondere den Geist der Dinge erforschen, um so eine Atmosphäre zu erzeugen, in der alle Menschen – bewusst wie unbewusst – diesen Geist leibhaftig wahrnehmen könnten. Das in der Materie verborgene Geistige würde den Menschen zum Absoluten führen. Gerade dieses Führen verstand Kandinsky als angemessene Aufgabe der Kunst, als das Ziel der Kunst, die entsprechend umgeformt werden musste. Die bevorstehende Umformung stellte er sich als ästhetische Veränderung vor, die in der Entwicklung vom Materiellen zum Abstrakten bestand, in zunehmender Entmaterialisierung, um der inneren, verborgenen Natur, dem tieferen Sinn des Lebens näher zu kommen.

Nur die *abstrakte Kunst* konnte seiner Meinung nach die Menschheit auf die kommende „Epoche des Geistigen“ angemessen vorbereiten. Das Geistige wahrzunehmen und im Kunstwerk festzuhalten, um damit auf die Menschen und auf die Welt zu wirken, war die Bestimmung des Künstlers. Als Prophet und Priester hatte er den Menschen den Weg zur Erlösung zu weisen, zu einer Erlösung, die ganz im christlichen Sinne zu verstehen ist. Überhaupt spielte das Christentum und das Mysterium der Auferstehung Christi eine wesentliche Rolle in Kandinskys Theorie des geistigen Schöpfertums. Im Heiligen Geist lebte der auferstandene Christus weiter – in seiner Göttlichkeit *und* Menschlichkeit. Dadurch erklärt sich die Macht des Heiligen Geistes zur Erneuerung der christlichen Kirche und der ganzen Welt. Diese Macht stellte sich Kandinsky als „im Lichte verwirklicht“ vor und hoffte, in seiner eigenen Kunst

dafür ein Beispiel geben zu können⁴²⁵. Diese Intention zeigt die ästhetischen Theorien Kandinskys im Kontext seines religiösen Glaubens und seiner geistigen Überzeugungen, die von der symbolistisch-neuchristlichen Gesinnung seiner Zeit geprägt waren.

Das Kunstwerk fasste Kandinsky als Phänomen auf, das durch seinen geistigen Gehalt bzw. „inneren Inhalt“⁴²⁶ auf den Betrachter wirkt. Dieser Inhalt ist zeitlos und wird in eine Form gebracht, die in der Gesamtheit ihrer äußeren Merkmale dagegen zeitbedingt ist. Kunstwerke sollten in Zukunft die Welt in ihrer Wirklichkeit wiedergeben, in reinen Farben und abstrakten Formen, um die „innere Stimme“ bzw. den „inneren Klang“ der Dinge nicht zu dämpfen. Auf diese Weise kann der innere Gehalt der Kunst direkt auf den Geist wirken und so vom Betrachter unmittelbar empfunden werden. Das Problem der Interpretation der Kunst, die nach Kandinskys Meinung eine Barriere zwischen Betrachter und Kunstwerk aufbaut, wäre damit gelöst.

Die Musik als die „immateriellste“ und somit die „geistigste“ aller Künste⁴²⁷ sollte allen anderen Kunstgattungen als Vorbild dienen, weil die Musik von Natur aus fähig ist, selbst die feinsten Nuancen seelischer Regungen adäquat wiederzugeben. Wie auch Andrei Bely, dessen panmusikalische Gesinnung ebenfalls von der Theosophie beeinflusst war, setzte sich Kandinsky mit den Gesetzen der Musik auseinander und projizierte diese auf die anderen Kunstgattungen. Die Mittel der Musik – ihr Rhythmus und vor allem ihre abstrakte, d. h. ihre von der Materie unabhängige Form sollten maßgebend sein für die anderen Künste. Die Malerei bedurfte der Synästhesie, um durch die Übereinstimmung von Farbe und Klang die geistige „Vibration“ hervorzurufen, jenen „inneren Klang“, der am Bewusstsein vorbei, direkt in die Seele des Menschen dringt⁴²⁸. Deshalb empfahl Kandinsky den anderen Künsten, von der Musik zu lernen, ihre eigenen besonderen Mittel herauszufinden, um den „inneren Klang“ zu erzeugen und auf diese Weise am Ende die Vereinigung aller Künste her-

⁴²⁵ vgl. Sarabjanow, D., Kandinsky w russkom kontexte (Kandinsky im russischen Kontext) // Woprosy Iskusstwosnania 1997, Nr. 1, S. 355.

⁴²⁶ ebd. S. 69.

⁴²⁷ Kandinsky, W., Über das Geistige in der Kunst, 1952, S. 54.

⁴²⁸ vgl. Ringbom, S., Überwindung des Sichtbaren: Die Generation der abstrakten Pioniere // Tuchman, M. /Freeman, J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst“, Stuttgart 1988, S. 132.

beizuführen⁴²⁹. Diese vereinigte universale Kunst wiederum würde der Welt zeigen, wie sie zu ihrem „inneren Wesen“ gelangen kann, nämlich durch sukzessives Abstrahieren vom Materiellen, um so dem Geistigen zum Durchbruch zu verhelfen. Kandinsky glaubte bereits in den Kunstwerken seiner Zeit die „Zerstörung des geistlosen materiellen Lebens“ festzustellen, ja sogar die Entstehung der „geistigen Atmosphäre“ zu spüren, die zum „Aufbau des seelischen, geistigen Lebens“ führen würde⁴³⁰.

Im zweiten Teil des Traktates problematisiert Kandinsky die spezifischen Kräfte der Malerei. Die Form definiert er als das „geistige Wesen“, das aus sich selbst heraus wirkt und ihren eigenen „inneren Klang“ besitzt. Dabei unterscheidet er geometrische und organische Formen, je nach ihrer Zugehörigkeit zur geistigen oder zur göttlichen Welt. Im Gegensatz zur Form hat die Farbe keine eigene Existenz, sie erscheint stets mit der Form verbunden. Die Art und Weise, wie Form und Farbe sich zueinander verhalten, bietet unendlich viele Möglichkeiten zur Vermittlung des geistigen und emotionalen Ausdrucks. Kandinsky entwickelt Beispiele solcher geistigen Inhalte anhand seiner esoterischen Farbenlehre. Demnach sind die natürlich-universellen Farbklänge im Zusammenhang mit abstrakten Formen die Mittel des Künstlers, seine geistige Energie bzw. den „tiefsten Inhalt“ seiner Seele ohne jegliche weitere Vermittlung wiederzugeben. Das Kunstwerk, das so auf „geheimnisvolle, rätselhafte, mystische“ Weise entsteht, bekommt „ein selbstständiges Leben, wird zur Persönlichkeit, zu einem selbstständigen, geistig atmenden Subjekt, welches auch ein materiell reales Leben führt, welches ein Wesen ist. Es ist also nicht eine gleichgültig und zufällig entstandene Erscheinung, die auch gleichgültig in dem geistigen Leben weilt, sondern wie jedes Wesen besitzt es weiterschaffende, aktive Kräfte. Es lebt, wirkt und ist an der Schöpfung der [...] geistigen Atmosphäre tätig.“⁴³¹.

Da die innere, geistige Welt des Künstlers Inhalt des Kunstwerkes werden sollte, war die Rolle des Künstlers sehr wichtig. Kandinsky forderte deswegen die Künstler auf, ihre Seelen zu läutern und zu vervollkommen, wozu permanente geistige Arbeit nötig sei. Da der Künstler „kein Sonntagskind des Lebens“ sei, habe er „kein Recht, pflichtlos zu leben, er hat eine schwere Arbeit zu verrichten, die oft zu seinem Kreuz

⁴²⁹ Kandinskys eigene synästhetische bzw. synthetische Experimente in der Kunst stellte er bereits seit 1902–03 in seinen Drucken „Gedichte ohne Wörter“ wie auch später in seiner Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ 1911 oder in seinem Album der Prosagedichte „Klänge“.

⁴³⁰ Kandinsky, W., Über die Formfrage // „Der Blauer Reiter“, 1994, S. 181.

⁴³¹ Kandinsky, W., Über das Geistige in der Kunst, 1952, S. 132.

wird. Er muss wissen, daß jede seiner Taten, Gefühle und Gedanken das feine, unbetastbare, aber feste Material bilden, woraus seine Werke entstehen [...], diese Taten, Gedanken, Gefühle sind das Material zu seinen Schöpfungen, welche noch einmal wieder an der geistigen Atmosphäre tätig sind.“⁴³².

Die Kunstwerke, deren Gehalt (oder „innerer Inhalt“, wie Kandinsky immer schrieb) die Seele des Künstlers ist, „vertiefen“ bzw. „heiligen“ die Seele des Betrachters, bewahren sie vor „Verrohung“ und halten sie „auf einer gewissen geistigen Höhe“⁴³³. Um Zugang zur Seele des Betrachters zu finden, muss die Sprache der Kunst besonders klar und deutlich sein. Nur dann kann sie der Seele deren „tägliches Brot“ spenden und mit ihr eine Verbindung „wechselseitiger Wirkung und Vervollkommnung“ eingehen.

Zur Veranschaulichung seiner Vorstellung vom gesamten „geistigen Leben“ griff Kandinsky auf das Symbol des Dreiecks zurück, das sich „langsam aber sicher nach vor- und aufwärts“ bewegt⁴³⁴. Nahe der Spitze stehen die wenigen Menschen, die den Mut aufbringen, neue Wege zu gehen. Das sind die Menschen, denen bereits klar ist, was dem Rest der Menschheit bzw. „dem übrigen Dreieck“ eine „unverständliche Fäselei“ ist, und was erst morgen „zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens“ wird⁴³⁵. Die Kunst hielt er für die Kraft, die den Menschen zur Spitze hin treibt, die auf einen einzigen Punkt bzw. auf eine einzige Person gerichtet ist – auf Christus, die Quelle des geistigen Lebens⁴³⁶.

Nicht nur in seinen theoretischen Schriften, sondern auch in seinem künstlerischen Werk verwies Kandinsky darauf, dass Christus als Quelle des geistigen Lebens zugleich Quelle des künstlerischen Schaffens ist. Er griff in seiner Malerei auf die traditionellen Themen und Formen der christlichen Kunst zurück und setzte sich mit der altrussischen Ikonenmalerei auseinander, die für ihn der unerschöpfliche Lehr-

⁴³² ebd. S. 135–136.

⁴³³ Dieser Satz ist nur in der russischen Fassung vorhanden: Kandinsky, W., *O duchownom w iskusstwe (Über das Geistige in der Kunst)* // Kandinsky W., Moskau 2001, Bd. 1, S.99.

⁴³⁴ Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, 1952, S.29.

⁴³⁵ ebd.

⁴³⁶ vgl. Bowl, J., *Wassily Kandinsky i Theosophia (Wassily Kandinsky und die Theosophie)* // Almanach „Mnogogranny mir Kandinskogo“ (Die vieldimensionale Welt Kandinskys), Moskau 1999, S. 38.

stoff, sowohl im künstlerischen als auch im religiösen Sinne war⁴³⁷. Er entdeckte hier eine gewisse Ähnlichkeit der Kunstformen, die darauf beruht, dass die „Ähnlichkeit der inneren Stimmung“ demselben zeitlosen – dem *geistigen* – Streben dient. Deshalb studierte er die Ausdrucksmöglichkeiten der traditionellen, kanonischen Formen, Farben und Kompositionen, um diese nach dem Prinzip der „inneren Notwendigkeit“, in seinen Ikonenstudien zu verwenden. Zunehmend stilisierend geht er in den malerischen Experimenten Schritt für Schritt von der „reinen Realistik“ bis zu „reiner Abstraktion“, so dass diese mittelalterliche Tradition in Bezug auf Farbe, Form und Komposition bis in seine abstrakten Werke der 10er–20er Jahre reicht⁴³⁸. Die altchristlichen ikonographischen Motive formte er um, indem er beispielsweise mehrere Sujets in einem Bild vereinigte („Allerheiligen“, „Auferstehung“) (**Abb. 1,2,3,4**). Darüber hinaus schuf er auch neue ikonographische Sujets, indem er die biblischen Themen, die in den Ikonen üblicherweise nicht dargestellt wurden, stilistisch nach dem traditionellen Kanon verarbeitete („Die Sintflut“, „Das Jüngste Gericht“) (**Abb. 5, 8**). Auffällig ist, dass Kandinsky bei der Auswahl der Themen und ihrer Interpretation sich auf die Eschatologie konzentrierte. Ganz in der russischen Tradition stehend, ging es ihm dabei weniger um die Darstellung des Weltunterganges als um die Parusie, die Darstellung der „frohen Botschaft“ der Wiederkunft Christi, der nicht als Weltenrichter, sondern als Messias erscheinen sollte, der für die allumfassende Wiederauferstehung bürgt. Als Symbol dieser Hoffnung auf Wiederauferstehung setzte Kandinsky die Erzengel mit Posaunen ein, deren Figuren er in den darauffolgenden Studien zunehmend reduzierte, bis nur mehr die Posaune übrig blieb – als abstraktes Zeichen (**Abb. 6,7,8,9**). So ging der ursprüngliche sakrale Bezug in seinen Bildern mit zunehmender Abstraktion nicht verloren: Konkrete Analogien wurden eliminiert zugunsten intuitiver Analogien, die das Gefühl der Teilnahme am Göttlichen hervorrufen. Die immer abstrakter werdenden ikonographischen Motive setzte Kandinsky als plastische Formeln ein, um im Betrachter bestimmte Assoziationen auszulösen: Durch die Kombination von abstrakten Formen und reinen Farben wollte er dessen Gefühle direkt beeinflussen. Mit dieser Abstraktion versuch-

⁴³⁷ vgl. Sarabjanow, D., Kandinsky w russkom kontekste (Kandinsky im russischen Kontext) // Woprosy iskusstvosnanija, 1997, Nr.1, S. 353–398; Schreier, L., Die Ikone Wassily Kandinsky // Schreier L., Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, München 1956, S.250; So kommt in Kandinskys Bildern die christliche bzw. evangelische Thematik in zahlreichen Variationen vor, die eigenes künstlerische Werk („Klänge“) sowie seine theoretischen Arbeiten kennzeichnen.

⁴³⁸ Kandinsky, W., Über die Formfrage // „Der Blaue Reiter“, München – Zürich 1994, S.132ff.

te Kandinsky seine ästhetische Theorie in seiner Malerei umzusetzen, um so eine Basis für einen neuen künstlerischen Kanon zu errichten⁴³⁹.

Was Kandinsky in der Malerei zu erreichen suchte, diente auch seiner Idee der *monumentalen* Kunst, wie er sie bereits in seinen ersten theoretischen Arbeiten entwickelt hatte. Während seiner Tätigkeit bei den neuen sowjetischen Bildungsinstitutionen von 1919 bis 1922 arbeitete er dieses Konzept der monumentalen Kunst weiter aus. 1920 verfasste er das „Arbeitsprogramm“ des Institutes für die künstlerische Kultur (INChUK), dessen erster Vorsitzender er war. Im ersten Satz dieses Programms stellte Kandinsky sein Konzept von der Analyse und Synthese der einzelnen Elemente der verschiedenen Kunstgattungen vor: „Das Ziel der Tätigkeiten des Institutes für künstlerische Kultur ist die Wissenschaft, die analytisch und synthetisch die Hauptelemente sowohl der einzelnen Künste als auch der Kunst insgesamt erforscht.“⁴⁴⁰ Deshalb habe die Kunstwissenschaft drei Aufgabenbereiche zu bearbeiten: erstens die Theorien der einzelnen Kunstgattungen; zweitens die Theorie der Wechselbeziehungen zwischen den Kunstgattungen; drittens die Theorie der monumentalen Kunst oder der Kunst im Allgemeinen⁴⁴¹. Den Begriff der monumentalen Kunst „im engen Sinne“ definierte er als eine Kunst, die aus den „vereinigten Ausdrucksmitteln der drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur entsteht“⁴⁴². Es ging ihm darum, dass die im 19. Jahrhundert unterbrochene Tradition der Zusammenarbeit aller Kunstgattungen wieder aufgenommen werden müsse. Alle Künste verfolgten seiner Meinung nach ein gemeinsames Ziel, nämlich „permanent“ und „vielschichtig“ auf die Seele des Menschen zu wirken. Durch das Zusammengehen aller Künste könnte diese Wirkung verstärkt werden. Allerdings unterscheiden sich die einzelnen Künste voneinander durch ihre künstlerischen Mittel, mit denen sie die menschliche Psyche beeinflussen. Diese Ausdrucksmittel bzw. „primären Elemente“ der Künste galt es deshalb festzustellen und zu untersuchen. Für die Malerei betraf das die Farbe, die Fläche und den imaginären Raum, für die Skulptur und die Architektur das Volumen und den Raum, für die Musik den Klang und die Zeit, für den

⁴³⁹ vgl. Sarabjanow, D., Kandinsky i russkaja ikona (Kandinsky und die russische Ikone) // Almanach „Mnogogrannyj mir Kandinskogo“ (Die vieldimensionale Welt Kandinskys), Moskau 1999, S.47–49.

⁴⁴⁰ Schematitscheskaja programma instituta chudoschestwennoj kultury po planu W. W. Kandinskogo (Das schematische Programm des Institutes für die künstlerische Kultur nach dem Plan W. W. Kandinskys) // Kandinsky W., Moskau 2001, Bd. 2, S. 46.

⁴⁴¹ ebd.

⁴⁴² ebd. S.51.

Tanz die Bewegung, für die Poesie das Wort, den Klang und die Zeit⁴⁴³. Die Untersuchungen dieser primären Ausdrucksmittel sollten in zahlreichen Experimenten durchgeführt werden, indem die einzelnen Elemente in allen nur denkbaren Varianten kombiniert würden. Sie sollten sowohl nach dem Prinzip des „parallelen Klingen“ als auch nach dem „Prinzip der Gegensätzlichkeit“ kombiniert werden, die er bereits 1911 in seinem Artikel „Über die Bühnenkomposition“ beschrieb. Die Bühne war für ihn der Ort, von dem die monumentale Kunst ihren Ausgang nähme, die „erste Arena für die Realisierung des monumentalen Kunstwerks“⁴⁴⁴.

Kandinskys Vorstellungen stießen jedoch auf wenig Verständnis im „Institut für die künstlerische Kultur“. Die Konstruktivisten unter Leitung von Alexander Rodtschenko, die die objektive, analytische Richtung in der Kunst vertraten, lehnten Kandinskys Konzept als „subjektiv“ und „intuitiv“ ab und boykottierten ihn, woraufhin er das Institut im Mai 1921 verließ. Er ging an die Russische Akademie der Künste (RACHN), deren Mitbegründer (im Oktober 1921) und Vize-Präsident er war, und leitete dort die physisch-psychologische Abteilung. Außerdem war er Vorsitzender der Kommission für die „Erforschung der historischen und theoretischen Probleme der Kunst“, wo er eine Reihe von Vorträgen zum Thema der Synthese und Koordination aller Kunstgattungen hielt.

Kandinskys esoterische Orientierung zeigte sich besonders an der hohen Bewertung der Intuition für die Kunst und die Kunstwissenschaften. Das hinderte ihn jedoch nicht, die Bedeutung der „positiven Wissenschaften“ wie Physik und Chemie, Mathematik und Kristallographie, Mechanik und Psychologie, Medizin und Sozialwissenschaften usw. für die Kunstforschung hervorzuheben⁴⁴⁵. Er wies allerdings darauf

⁴⁴³ vgl. ebd. 55.

⁴⁴⁴ ebd. S. 54.

⁴⁴⁵ In Kandinskys „Plan der Arbeit für die Abteilung der darstellenden Künste“ sollten sich neben den „Theoretikern der darstellenden Künste“ auch die Vertreter der „positiven Wissenschaft“ beteiligen. Im ersten Paragraph (von vierzig) erklärte er, dass „das Ziel der Tätigkeit der Abteilung die Wissenschaft über die darstellenden Künste ist sowie deren notwendige Verbindung mit der Kunstwissenschaft im Allgemeinen.“ Siehe dazu: Schematitscheskaja programma instituta chudoschestvennoj kultury po planu W. W. Kandinskogo (Das schematische Programm des Institutes für die künstlerische Kultur nach dem Plan W. W. Kandinskys) // Kandinsky W., Moskau 2001, Bd. 2, S. 70; dazu vgl. Bowlt, J., Kandinsky i theosophia (Kandinsky und die Theosophie) // Almanach „Mnogogrannyj mir Kandinskogo“ (Die vieldimensionale Welt Kandinskys), Moskau 1999, S. 36.

hin, dass die synthetische Richtung der Kunst mit der analytischen Methode gleichberechtigt sein sollte.⁴⁴⁶

Der Einfluss von Kandinskys Theorien reichte so weit, dass in der Akademie der Künste neben der favorisierten analytischen Methode auch den Problemen der Synthese aller Künste die gleiche Bedeutung in der Forschung zugestanden wurde. In der ersten Ausgabe der offiziellen akademischen Zeitschrift „Iskusstwo“ (Kunst) im Jahre 1923, also bereits nach Kandinskys Abreise, wies P. Kogan, damals Präsident der Akademie der Künste, in seinem Artikel „O sadatschach akademii i jejo schurnala“ (Über die Aufgaben der Akademie und ihrer Zeitschrift) auf die besondere Bedeutung der synthetischen Richtung und somit die Bedeutung der psychologisch-physikalischen Abteilung der Akademie für die Kunstforschung hin. Weiter verlangte er die Miteinbeziehung von Wissenschaftlern sämtlicher Fakultäten, insbesondere der Naturwissenschaftler, um die Arbeit der psychologisch-physikalischen Abteilung zu unterstützen, da die Naturwissenschaftler über jeweils spezielle Methoden verfügten, um die Kunstwerke, die nun ganz im Sinne Kandinskys als psycho-physische Objekte zu behandeln waren, entsprechend zu untersuchen. Diese Vorgehensweise sollte die akademische Forschung „bereichern und ihr neue Horizonte eröffnen“.⁴⁴⁷

Auch nach 1925, als die Russische Akademie der Künste (RACHN) in die Staatliche Akademie der Künste (GACHN) umgewandelt wurde, blieb ihre Hauptaufgabe „die umfassende Forschung sowohl der einzelnen Kunstgattungen als auch der allgemeinen Fragen der Ästhetik und in erster Linie des Problems der Synthese der Künste“.⁴⁴⁸

Kandinskys Theorie war von ihm nie als Selbstzweck gedacht, sondern sollte in erster Linie dazu dienen, praktische Ergebnisse zu erzielen und den Künstlern Mut zu

⁴⁴⁶ Siehe den fünften Paragraph des Plans: Kandinsky, W., Schematitscheskaja programma instituta chudoschestwennoj kultury po planu W. W. Kandinskogo (Das schematische Programm des Institutes für die künstlerische Kultur nach dem Plan W. W. Kandinskys), S. 36.

⁴⁴⁷ Zu den Aufgaben der psycho-physikalischen Abteilung gehörten „die Untersuchung der Elemente der Farbe und Linie; der Elemente der Skulptur; der Elemente der Kunstempfindung und insbesondere der Raumempfindung; der Gesetze der Konstruktion in der unorganischen und organischen Natur, in außerkünstlerischem Schöpfertum, in den einzelnen Kunstgattungen (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, plastische Bewegung, Literatur), sowie das Problem der Konstruktion in der monumental-synthetischen Kunst (Synthese der räumlichen und Synthese der räumlich-zeitlichen Künste).“ Siehe dazu: Kogan, P., O sadatschach akademii i jejo schurnala (Über die Aufgaben der Akademie und ihrer Zeitschrift) // Iskusstwo (RACHN) Moskau 1923, Nr. 1, S. 8–9.

⁴⁴⁸ Kogan, P., Predislowije (Vorwort) // Iskusskwo (GACHN), Moskau 1925, Nr. 2, S.4.

machen, die „innere Notwendigkeit zu erkennen“ und so die Schwelle vom Konkreten zum Abstrakten zu überschreiten, was gleichbedeutend war mit Schaffen auf höherem Niveau, jenseits der vielen bremsenden Faktoren von veralteten Traditionen. Im Sinne des Schaffens auf einem höheren Niveau ist sein Appell zu verstehen, „neben dem Kult der abstrakten Formen, den Kult der abstrakten Errungenschaften“ zu pflegen⁴⁴⁹, womit er auf die große künstlerische und wissenschaftliche Verpflichtung des Künstlers hinwies: Der Künstler hatte ein Fundament zu errichten und darauf die monumentale, synthetische Kunst aufzubauen, die in die Theurgie münden sollte.

Die Wendung zu den „positiven Wissenschaften“, die Kandinsky während seiner Arbeit bei der Akademie⁴⁵⁰ nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch vollzog, sollte die letzte Phase der Metamorphose der Kunst zur monumentalen Synthese sein, in der alle Bereiche des menschlichen Lebens zu *einer* neuen lebenserschaffenden Kraft vereint wären.

Kandinskys großes Verdienst ist es, mit seinen Theorien die Grundlage für die russische bzw. sowjetische Kunstwissenschaft geschaffen zu haben. So war auch für die Einladung, am Bauhaus in Dessau zu lehren, das damals neben den Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten (WChUTEMAS) das bedeutendste europäische Zentrum der analytischen und synthetischen Erforschung der Kunst war, nicht nur Kandinskys künstlerisches Werk, sondern auch seine Theorie ausschlaggebend. Dort bot sich ihm die Möglichkeit, einige Ideen zu realisieren. Er leitete beispielsweise seine Schüler dazu an, in Bezug auf Farben, Formen und Materialien intuitiv vorzugehen, ohne deren äußeren, zweckmäßigen Zusammenhang mit den materiellen Objekten zu berücksichtigen. Auf diese Weise sollten sie das Geistige im Materiellen, das „Innere im Äußeren“ finden, um beide zu vereinigen. Diese Beseelung bzw. Belebung der Kunstwerke durch die Aufhebung der Grenze zwischen dem Materiellen und dem

⁴⁴⁹Kandinsky, W., Schematitscheskaja programma instituta chudoschestwennoj kul'tury po planu W. W. Kandinskogo (Das schematische Programm des Institutes für die künstlerische Kultur nach dem Plan W. W. Kandinskys), S.53.

⁴⁵⁰Die Beobachtungen Kandinskys bezüglich Licht und der Farbe gaben den russischen Psychologen Impulse zu einer Reihe von Experimenten, die sie zum Teil am psycho-physikalischen Labor der Akademie, zum Teil am Gehirn-Institut Bechterjew 1924–1927 durchführten. Diese trugen viel zu den Errungenschaften der russischen Psychologie im Bereich Licht- und Farbenempfindung bei. Dazu vgl. Perzewa, T.M., Poiski form wsaimoswjasi nauki i iskusstwa (Die Suche nach den Formen der Kooperation der Wissenschaft und Kunst) // Technitscheskaja Estetika (Technische Ästhetik), Moskau 1979, S. 30–43.

Geistigen, die er 1926 in seinen Spätschriften in Dessau bedeutungsvoll mit der Konjunktion „und“ ausdrückte⁴⁵¹, war sowohl Ziel seiner eigenen Kunst als auch sein Vermächtnis für die spätere Generationen der Künstler.

4.2.2 Kusma Petrow-Wodkin und die neue Ikone: An der Schwelle zur „planetar-organischen Kultur“

Kusma Petrow-Wodkin (1878–1939) ging als Maler wie Kandinsky vom Symbolismus aus⁴⁵². In seinem künstlerischen und theoretischen Werk entwickelte er eine weitere Variante der synthetischen Kunst. Auch er war von der heilenden und verklärenden Kraft der Kunst und der prophetischen Mission des Künstler-Theurgen überzeugt. Für ihn war die Kunst das verklärende „Leuchten“, das den Geist und die Gedanken zur „göttlichen Unsterblichkeit“ hinführt⁴⁵³. Deshalb beschloss er, sein Leben der Kunst zu widmen und begann mit der Suche nach einer universalen Sprache der Kunst, die von allen Menschen verstanden würde. Wie alle Symbolisten glaubte auch er, dass es eine Kunst gibt, die ohne Umweg über das Bewusstsein die Seele jedes Menschen direkt erreicht und so zu einer „ungeheuren Macht“ wird, die die Vereinigung aller Menschen und die Erneuerung der Welt herbeiführt. Die Mitarbeit an einer solchen künftigen Kunst – der Theurgie – hielt er also für seine nächstliegende und wichtigste Aufgabe.

Grundsätzlich war diese Aufgabe nur von einem Künstler zu bewältigen, der befähigt durch Talent und Intuition, seine Kunstwerke mit seinem eigenen Geist erfüllt. Als „Vertreter des Volksintellekts“ sollte dieser Künstler an der „ewigen Energie“ teilhaben, die Generationen von Künstlern in ungezählten Kunstwerken, „Bildern, Klän-

⁴⁵¹ Kandinsky, W., „i“. Koje-tscho o sintetitscheskom iskusstwe („und“. Etwas über die synthetische Kunst) // Kandinsky W., Moskau 2001, Bd.2, S 258.

⁴⁵² Petrow-Wodkin war befreundet und studierte mit P. Kusnezow (1878–1968), P. Utkin (1877–1934), M. Sarjan (1880–1972), also mit den Malern, die 1905 die symbolistische Vereinigung „Blaue Rose“ gründeten, und mit denen er die Begeisterung für Wrubel und Borissow-Mussatow sowie das Interesse für den deutschen und französischen Symbolismus teilte.

⁴⁵³ Petrow-Wodkin, K., Poworoty iskusstwa (Drehungen der Kunst), zit. nach Nekludowa M., Tradiziji i nowatorstwo w russkom iskusstwe konza 19. – natschala 20. weka. (Traditionen und Innovationen in der russischen Kunst des Ende des 19. und des Anfangs des 20. Jahrhunderts.), Moskau 1991, S. 299.

gen und Worten“ verewigt hatten⁴⁵⁴. Er war überzeugt, dass nur solche Kunstwerke, die den Betrachter direkt ansprechen, ihm quasi unter die Haut gehen, den Geist derart aktivieren, dass er zum Verbündeten des Künstlers, ja sogar zu einem bedeutenden Mitschöpfer des Kunstwerkes wird.

Ähnlich wie Kandinsky wollte Petrow-Wodkin in seinen Bildern den tieferen Sinn der Erscheinungen wiedergeben, indem er alles „Künstliche“, das er als „Requisite“ abtat, aus der Darstellung des Gegenstandes eliminierte, ohne jedoch zur Gegenstandslosigkeit überzugehen. Auch er sah in der Ikonenmalerei ein Musterbeispiel der wahren Kunst und in der Malerei der Zukunft die Wiedergeburt des „eigentlichen Wesens der wahren Malerei“, nämlich die Wiederherstellung der „realistischen Dinglichkeit“ von Form und Farbe, die sich völlig unabhängig von der Zweckmäßigkeit des Dargestellten behaupten muss⁴⁵⁵.

Petrow-Wodkin hielt die künstlerische Tradition für die wesentliche Grundlage der neuen Sprache der Kunst. Dabei ging es ihm sowohl um die Errungenschaften der nationalen als auch der westeuropäischen Kunst, deren Vereinigung er in seinem Werk stets anstrebte. Überhaupt war die Synthese Petrow-Wodkins bevorzugte Vorgehensweise. Bereits in seinen frühen Bildern versuchte er – sowohl intuitiv als auch rational – die charakteristischen Eigenschaften der beiden Hauptrichtungen der damaligen russischen Malerei zu vereinigen, nämlich den an Westeuropa orientierten linear-zeichnerischen Stil der Petersburger Schule und den von den Slawophilen geprägten malerischen, farbbetonten Stil der Moskauer Schule⁴⁵⁶. Zahlreiche Elemente in seinen Bildern weisen auf Einflüsse beider Richtungen hin, die als gleichberechtigte „Komponenten“ nebeneinander existieren. Sein besonderes Interesse galt immer denjenigen russischen Malern, die, wie Alexander Ivanow (1806–1858) oder Michail Wrubel (1856–1910), in ihrem Werk die Traditionen der byzantinisch-alt-russischen und der italienischen Malerei im Kontext der neuen Aufgaben vereint und in der symbolischen Erfassung der Phänomene umgeformt hatten. Wie sie wollte er das

⁴⁵⁴ zit. nach Tarasenko, O., Petrow-Wodkin i drewnjerusskaja Schivopis (Petrow-Wodkin und die alt-russische Malerei) // Woprosy Iskusstvosnanija (Fragen der Kunstwissenschaft), Nr. 1–2, 1995, S. 387.

⁴⁵⁵ vgl. Nekludowa, M., Tradizii i nowatorstwo... (Traditionen und Innovationen...), S. 301.

⁴⁵⁶ Aus seinen Briefen wissen wir, dass trotz des gespannten Verhältnisses beider Schulen, den Streitigkeiten und Zerwürfnissen ihrer Vertreter, Petrow-Wodkin immer von beiden Seiten akzeptiert und als Mitglied ihrer Vereinigungen willkommen war. Siehe dazu: Petrow-Wodkin, K., Pisjma. Statji. Wystupljenija. Dokumenty. (Briefe. Artikel. Vorträge. Dokumente.), Moskau 1991, S. 33ff.

Ewige, Wesentliche, Ideale darstellen, das allen Phänomenen der Welt zugrunde liegt. Dies glaubte er in den altrussischen Fresken und Ikonen entdeckt zu haben, die er nach seinem Aufenthalt in Paris ab 1910 zu studieren begann. Wie Kandinsky, der erst durch seine Bekanntschaft mit den französischen Impressionisten die russische Ikonenmalerei „mit anderen Augen“ zu sehen anfang⁴⁵⁷, begriff auch Petrow-Wodkin die wahre künstlerische Bedeutung der Ikonen infolge seiner Ausbildung in Westeuropa. Sein Studium der russischen christlichen Kunst, in ihrer kirchlichen und ihrer volkstümlichen Variante⁴⁵⁸, überzeugte ihn, dass es notwendig ist „das ursprüngliche Wesen der Kunst“⁴⁵⁹, wie es in den alten Ikonen, Fresken und Lubok-Bildern seiner Heimat erhalten war, wiederherzustellen bzw. neu zu beleben. Er war fasziniert von den farblichen und räumlichen Verhältnissen in den alten, streng nach dem orthodoxen Kanon konstruierten Bildern. Sie wiesen ihm den Weg, seine eigenen künstlerisch-ästhetischen Vorstellungen zu konkretisieren, ein eigenes System aufzubauen, in welchem die Malerei ihre ursprüngliche Funktion erhalten sollte – als eine Form der Welterkenntnis. Petrow-Wodkin ging es nicht darum, die alten Traditionen wieder aufzunehmen, das hielt er für sinn- und fruchtlos, sondern er wollte den Ursprung „aller großen Stile der Vergangenheit“ aufsuchen, um aus dieser Quelle⁴⁶⁰ die neue religiöse Kunst, die Theurgie zu schöpfen. So ergänzte er in seinen Bildern die modernen Elemente der europäischen Kunst durch wesentliche Prinzipien der altrussischen Ikonenmalerei in Bezug auf die Raumdarstellung oder auf die symbolische Bedeutung der Farben, Formen und Figuren.

In seiner Farbenlehre griff er auf die „leuchtenden“ und „symbolträchtigen“ Farben der alten Wandmalerei zurück, die er sowohl in der italienischen Frührenaissance als auch in den altrussischen Ikonen entdeckt hatte. Wie Kandinsky wollte er durch die Übereinstimmung von Farbe und Form Gegenstände so darstellen, dass sie direkt die Seele des Betrachters erreichen konnten. Er nannte das „von Farbe [und] Form zum Gegenstand“ gelangen⁴⁶¹. Außerdem hielt er es für wichtig, für jede einzelne Form

⁴⁵⁷ Sarabjanow, D., Kandinsky i russkaja ikona (Kandinsky und die russische Ikone) // Almanach „Mnogogranny mir Kandinskogo“ (Die vieldimensionale Welt Kandinskys), Moskau 2001, S. 43.

⁴⁵⁸ Dabei handelt es sich um Volksbilderbögen, die auch *Lubok* genannt werden

⁴⁵⁹ Petrow-Wodkin, K., Schiwopis kak remeslo (Die Malerei als Gewerbe) (Entwurf eines Artikels von 1911), zit. nach Nekludowa M., Tradiziji i niwatorstwo... (Traditionen und Innovationen...), S. 301.

⁴⁶⁰ ebd. S. 389.

⁴⁶¹ ebd.

das ganze Potenzial bzw. das ganze Spektrum *einer* Farbe zu verwenden, weil die Farbgebung bzw. die Tonart des Bildes von nur wenigen Farben geprägt werden sollte, die für den Bildaufbau völlig ausreichten. Dementsprechend begrenzte er seine eigene „malerische Farbschrift“ auf die drei nichtzerlegbaren Elementarfarben blau, rot und gelb, aus denen der gesamte koloristische Reichtum jedes Malers entsteht. Sein Farbsystem nannte er auf Russisch „Trjechzwetka“, was etwa „Dreifarbigekeit“ bedeutet. Diese „Dreifarbigekeit“ führte jedoch nicht zur Verarmung des Kolorits seiner Bilder, da jede große Lokalfarbfläche zahlreiche Tonabstufungen aufweist (Abb. 10). Petrow-Wodkins künstlerisches Anliegen war es, für seine Bilder Farben von ebensolchem „Timbre“ (womit er deren Qualität bezeichnete) zu verwenden, wie die altrussischen Freskenmaler⁴⁶² (Abb. 11,12,16).

Wie Kandinsky war auch Petrow-Wodkin stets auf der Suche nach den übereinstimmenden Kombinationen von Farbe und Form, die das Wesen des dargestellten Gegenstandes unmittelbar wiedergeben. Er studierte also das ganze Potenzial der Farben und Formen, um den inneren Sinn des Gegenstandes begreifen und ihn dann in seiner Wirklichkeit darstellen zu können. Form verstand er als Resultat des „Kampfes“ zwischen den „inneren und äußeren Kräften“. Seine Vorstellung war, dass der Gegenstand erst durch die „innere Kraft“ erschaffen und dann von der „äußeren Kraft“ räumlich begrenzt wird⁴⁶³.

Petrow-Wodkins besonderes Interesse galt immer der Komposition bzw. der Darstellung des Raumes im Bild. Dabei war es wiederum die Ikonenmalerei, die ihn stark beeinflusste: Wie ein Ikonenmaler, der in jeder Ikone die Weltschöpfung Schritt für Schritt wiedergibt, so dass jede Ikone die ganze Welt umschließt, wollte auch Petrow-Wodkin in seinen Bildern die ganze Welt zeigen. Sein künstlerisches Anliegen war, die Darstellung des ganzen Weltraumes, des Kosmos zu erreichen. Deshalb wollte er ein besonderes Raumgefühl wiedergeben, das im Bewusstsein des Menschen bestand, auch in seiner gewohnten Umgebung auf dem Stern „Erde“ zu stehen und somit zugleich im All schweben.

Petrow-Wodkins Interesse am Raum bzw. sein Raumverständnis geht auf ein Schlüsselerslebnis zurück, das er in seinem autobiographischen Roman „Der euklidische

⁴⁶² vgl. Kowtun, J., Die russische Avantgarde der 20-er Jahre, 1996, S. 115.

⁴⁶³ Petrow-Wodkin war nie ein purer Formalist. Sein Interesse an der Formfrage war Reaktion einerseits auf den „Literaturzentrismus“ der russischen Realisten mit ihrem einseitigen Interesse am Sujet, andererseits auf die Formlosigkeit der Impressionisten, denen er vorwarf, die Farben durch die „Zerstäubung“ auszulöschen.

Raum“ beschrieb. Demnach wurde ihm ein harmloser Sturz im Freien quasi zum „freien Fall“. Er empfand ein Gefühl der Schwerelosigkeit und wurde sich bewusst, dass die Erde ein Planet, ein Stern im All ist⁴⁶⁴. Die Erinnerung an jenes Erlebnis der „Überwindung der Schwerkraft“ findet sich in seinen Theorien wieder, wenn er beispielsweise vom „Sieg über Zeit und Raum“ bzw. vom „Kampf gegen das Gesetz der Schwerkraft“ spricht. Diese räumliche Empfindung, selbst Teil der Erde und somit des Kosmos zu sein, nannte er „Planetarität“ (planetarnost): „Die Schwerkraft zu bezwingen, bedeutet die Planetarität mit dem ganzen Organismus zu spüren. Wir entstellen die Wahrnehmung der Dinge durch die euklidische Geometrie und die europäische [Zentral-] Perspektive, indem wir sie frontal stellen – oben und unten“⁴⁶⁵. Um diese „Planetarität“ in seinen Bildern darstellen zu können, entwickelte er eine „Wissenschaft des Sehens“, die zur Grundlage seiner Methode der Raumdarstellung wurde. Petrow-Wodkin ging von seiner Erfahrung aus, dass Bewegung im Raum sowohl physische als auch psychische Veränderungen im Menschen bewirkt⁴⁶⁶. Deshalb muss der Maler sich der Wirkung seiner eigenen Bewegung im Raum bewusst sein, um diese Bewegung mit den damit einhergehenden Veränderungen der Perspektive zu koordinieren. Durch diese „Koordination“ wird der Maler die eigene Eingebundenheit in den ihn umgebenden Raum im Bild sichtbar machen können. Dass heißt, dass in den Bildern, seien es Landschaften, Stilleben oder Genreszenen – kurz in allem Konkreten – es letztlich um die Darstellung des Allgemeinen geht, um die Verbindung des Künstlers mit seinen Objekten, um die Verbindung des konkreten Objekts mit dessen gesamtem Umraum, um die Darstellung der Erde im All. Durch diese „Koordination“ entstand seiner Meinung nach der Eindruck der „sphärischen Krümmung“ der Erdoberfläche in den Bildern. Deshalb machte er die „sphärische Krümmung“ der Erde zur Basis seines Systems der Raumempfindung bzw. der Interpretation des Raumes und somit seiner künstlerischen Methode der Raumdarstellung, die er als „sphärische Perspektive“ bezeichnete. Nach dieser Methode, der

⁴⁶⁴ „ich fand mich in einer Art Schale, die von der dreiviertelkugeligen Gewölbe des Himmels zuge deckt war [...] die Erde schien nicht horizontal zu sein [...] und ich selbst lag nicht, sondern schwebte auf der Erdwand.“ Siehe: Petrow-Wodkin, K., *Prostranstwo Ewklida (Der Raum Euklids)*, St. Petersburg 2000, S. 315.

⁴⁶⁵ zit. nach Kowtun, J., *Die russische Avantgarde der 20-er Jahre*, 1996, S. 113.

⁴⁶⁶ Er schrieb: „Die Momente der Veränderungen der (räumlichen) Positionen unseres Körpers verändern sehr oft unseren psychischen Zustand“. Siehe dazu: Petrow-Wodkin, K., *Prostranstwo Ewklida (Der Raum Euklids)*, S. 315.

das „Fehlen der Vertikalen und Horizontalen beim neuen Sehen“ zugrunde lag, wird der Blick auf das Dargestellte in seinen Bildern immer etwas schräg von oben geführt. Das bewirkt, dass horizontale Flächen sich runden und sich dadurch sichtbar vertiefen, während die Vertikalen sich in Schrägen verwandeln, die sich auf der Bildoberfläche fächerartig verteilen. So entsteht der „schwankende Raum“ seiner Bilder, in dem die Gegenstände und Figuren ihr Gewicht verlieren, als ob sie sich jederzeit von der Erde abheben und in der Luft zu schweben beginnen könnten. Diese Darstellungsart befreit zwar seine Bilder von vielen konkreten, trivialen, erzählerischen Elementen, verleiht ihnen dafür aber das Gefühl der Teilhabe am gesamten Weltall, ein Gefühl, das Petrow-Wodkin seit der besagten „kosmischen Entdeckung“ in seiner Kindheit immer festzuhalten suchte.

Die Idee der „sphärischen Perspektive“, in der der Betrachter den göttlichen Blick von einem unendlichen Oben, der die Welt als Ganzes sieht, übernimmt, spiegelt die esoterische Gesinnung dieser Zeit, in der das Erreichen des „kosmischen Bewusstseins“ als wesentliche Aufgabe des modernen Menschen, als seine nächste Zukunft, postuliert wurde.

Erstmals verwendete Petrow-Wodkin seine neue Methode der „sphärischen Perspektive“ mit der typischen „krummlinigen Raumdarstellung“ im Jahre 1910–1911 in seinem Bild „Die Knaben“ (**Abb. 13**). Dieses Bild entstand zu der Zeit, als er den Auftrag bekam, die alte Kirche des Hl. Basileus in Owrutsch mit zwei Szenen aus der biblischen Geschichte von Kain und Abel⁴⁶⁷ neu auszumalen. Im Laufe der Arbeit setzte er sich intensiv mit der altrussischen monumentalen Malerei auseinander, wodurch er den wesentlichen Impuls für die Entwicklung seiner neuen Methode bekam. So entstanden die ersten Bilder, in denen er die altrussische Tradition mit dem Symbolismus Ivanows und Wrubels vereinte. In „Die Knaben“ formte er erstmals ein biblisches Thema – die Kain-und-Abel-Geschichte – so um, dass alles Narrative auf zwei abstrakte Gestalten reduziert wird, die als Archetypen dieses Ereignisses den ewigen Bruderzwist der Menschheit symbolisieren. In der Folgezeit wurde die symbolistische Umformung biblischer Motive Petrow-Wodkins besonderes künstlerisches Prinzip (**Abb. 14**). Auch in seiner Porträtkunst bzw. in seinem Porträtkonzept ließ er sich von der christlichen Ikonographie inspirieren. Dabei ging es ihm in erster Linie darum, das Göttliche im Menschlichen aufzuspüren, um es im Porträt festzu-

⁴⁶⁷ Es ging dabei um die Darstellungen zweier Sujets „Kain und Abel opfern dem Herrn“ und „Kain tötet seinen Bruder Abel“.

halten und darzustellen. So dienten ihm die Heiligendarstellungen der Ikonostase als Vorbild für seine Serie „Die monumentalen Köpfe“ im Jahre 1910/11 (**Abb. 15,16**). Die ästhetischen Grundlagen von Petrow-Wodkins Porträtkonzept, dem die Darstellung des geistig-spirituellen Wesens des Menschen zugrunde liegt, wurden dann in den 20-er Jahren wegweisend für die neue christliche Kunst.

Bei der Wahl seiner Themen war Petrow-Wodkin von der „neuen religiösen Gesinnung“ beeinflusst. So verweist sein wohl bekanntestes Bild „Das Baden des roten Pferdes“ (1913) auf eschatologische Erwartungen seiner Zeit (**Abb. 12**). Das überdimensionale rote Pferd als die zentrale Figur des Bildes ist der russischen Ikonographie des Hl. Georg oder der Heiligen Brüder Boris und Gleb entnommen. Es wird aber auch als das Pferd des apokalyptischen Reiters interpretiert, der vom bevorstehenden Ende der Welt kündigt.

Ähnliche Assoziation ruft das Bild „Der Untergang. (Der Sturm)“ von 1914 hervor. In diesem Bild wird besonders klar, dass es weniger oder gar nicht um den Untergang, vielmehr um den Neubeginn der Welt und die darauffolgende Verklärung des Menschen geht. Das Licht als Symbol des Heiligen Geistes ergießt sich über das ganze Bild und lässt die Körper der Menschen erstrahlen, so dass sie in ihrer reinen Nacktheit als engelhaftes Wesen erscheinen (**Abb. 17**).

1914–15 bekam Petrow-Wodkin den Auftrag, ein Altarbild für die orthodoxe Kirche des Hl. Nikolaus in Bary zu malen. Er schuf dort ein Madonnenbild (**Abb. 18**) in der orthodoxen Tradition des Ikontypus „Muttergottes der Rührung der bösen Herzen“. Mit dieser Bary-Madonna, in deren blauen Nimbus die Szenen der Verkündigung und der Kreuzigung direkt auf den Leidensweg Christi hinweisen, begann seine langjährige Auseinandersetzung mit dem Thema „Gottesmutter“ (**Abb. 19,20**). Im Laufe dieser Auseinandersetzung kristallisierte sich allmählich sein eigenes Verständnis dieses Motivs heraus, das in allen seinen späteren Mutter-Kind-Bildern sichtbar wurde (**Abb. 21,22**). All diese Bilder sind mit der Idee der Errettung der Welt durch das Leiden und Opfer Christi verbunden, die in der Gestalt der Gottesmutter verkörpert ist.

Der von Petrow-Wodkin auf diese Weise entwickelte Bildtypus der „modernen Ikone“ diente ihm dazu, die Probleme der Gegenwart mit Hilfe der religiösen Symbolik darzustellen. Deshalb tauchen die christlichen Themen und Motive in seinen Bildern auch nach der Oktober-Revolution 1917 immer wieder auf. Allerdings verändert sich häufiger die heitere Stimmung in seinen Darstellungen in ihr Gegenteil: Die traurige

Madonna drückt das Kind an ihre Brust (**Abb. 23**), um es vor der unheilträchtigen Welt zu schützen. Motive wie „Der Verrat des Petrus“, „Der Kuss des Judas“ oder „Am Kreuz“ usw. thematisieren den Verrat an Jesus bzw. seine Erniedrigung (**Abb. 24**). Diese unheilvollen, traurigen Motive sind nicht zufällig gewählt, vielmehr sind sie Ausdruck der niedergeschlagenen Stimmung in den Kreisen der Intellektuellen und deren Klage über die Zerstörung der Kultur, die als Folge der Revolution auftrat. Typisch für seine Bilder war jedoch nicht die Darstellung der Trauer, da er die Hoffnung auf die Vervollkommnung des Menschen und auf die Erneuerung der Welt für den Zweck seiner Kunst hielt. Ein Musterbeispiel für seine Vision der friedvollen Welt der Zukunft ist das Bild „Der Mittag. Der Sommer“, das er 1917 malte und in dem er seine Vorstellung vom wahren und glücklichen menschlichen Leben wiedergibt (**Abb. 25**). Das Bild ist in der Tradition der Ikonen gehalten, die die Viten der Heiligen darstellen: Die spiralförmige Komposition sowie die „Vogelperspektive“ des Bildes bringen die harmonische Vereinigung des Menschen mit seiner Welt in den Blick. Durch diesen freien Blick von Oben wird das Bild zum Symbol des endlich erlangten Sieges über Zeit, Raum und Schwerkraft, zum Symbol jenes „kosmischen Bewusstseins“, mit dem die neue Epoche beginnt, die neue Kultur, die Petrow-Wodkin als „planetar-organische Kultur“ bezeichnete, welche die „antike Kultur“ ablösen würde⁴⁶⁸ (**Abb. 26**).

Petrow-Wodkins Maßstab für Kunst war stets der erreichte Grad an Wahrheit. Er träumte davon, „die volle, reine Malerei“ bzw. das „Wesen der Malerei“ wieder zum Leben zu erwecken. So versuchte er zeitlebens, die „zwei Richtungen der Kunst“⁴⁶⁹ – die nationale russische und die westeuropäische Tradition – zu verbinden. Aus ihrer organischen Vereinigung sah er die neue einheitliche Weltanschauung hervorgehen, aus der dann wiederum die Synthese von Kunst und Welterkenntnis resultieren würde. Diese Synthese, in der sich die Idee der neuen realistischen Malerei bzw. des realistischen Symbolismus verwirklichte, wollte Petrow-Wodkin in der von ihm entwickelten „neuen Ikone“ realisieren, einem neuen Bildtypus, der sich für die weitere Entwicklung der Kunst als wegweisend erwies.

⁴⁶⁸ Zit. nach: Petrow-Wodkin, K., Pisma. Statji. Vystuplenija. Dokumenty. (Briefe. Artikel. Vorträge. Dokumente.), Moskau 1991, S. 298. In diese Zeit schrieb er öfter über den künftigen „planetaren Abschnitt“ der Menschengeschichte: ebd. S. 296.

⁴⁶⁹ vgl. Nekludowa M., Tradiziji i nowatorstwo... (Traditionen und Innovationen...), S. 313.

4.3 Die spätsymbolistische Künstlervereinigung „Iskusstwo-Schisn“ („Kunst-Leben“) / „Makowez“

4.3.1 Die Gründung der Künstlergruppe „Kunst-Leben“

Die Grundlage der symbolistischen Weltanschauung, nämlich die Besinnung auf die kulturellen Traditionen sowie ein bewusst behutsamer Umgang mit der Kunst und Kultur, kennzeichnete auch in den 20-er Jahren das traditionsbewusste Kulturverständnis der spätsymbolistischen Künstler. Diese Gesinnung zeichnet auch die Gruppe „Makowez“⁴⁷⁰ aus, die zu den wenigen Künstlervereinigungen der Spätsymbolisten zählt. Diese Gruppe war im Jahre 1921 von einigen bildenden Künstlern, Poeten und Literaten unter dem Namen „Kunst-Leben“ gegründet worden⁴⁷¹.

Die Gründung fand zu einer Zeit statt, als der Symbolismus seinen Zenit bereits überschritten hatte und die russische Kunst von zahlreichen „Ismen“ überhäuft wurde, die für die neuartigen, fortschrittsorientierten Kunststile und -richtungen standen. Fast alle waren sie nihilistisch orientiert, und ihre demonstrative Verneinung der Traditionen ging sogar bis zur völligen Ablehnung der Tafelbilder.⁴⁷²

Die Mitglieder der Gruppe „Makowez“ teilten diese „traditionsablehnende“ Position nicht. Sie hielten es für notwendig, Traditionen zu bewahren, sie fortzuführen. In dieser Position der Makowez-Künstler spiegelte sich ihr Verständnis der Kunst: Es ging ihnen nicht um eine kurzlebige Reaktion auf die Ereignisse des Tages, sondern um die ewig gültigen Werte der Menschheit, die sich in der gewachsenen Kultur spiegeln. Deshalb gehörten diese Künstler keiner der damaligen extremen Gruppierungen an; weder vertraten sie den Dokumentalismus der „Assoziation der Künstler des Revolutionären Russlands“ (AChRR)⁴⁷³, noch unterstützten sie den analytischen

⁴⁷⁰ Das Wort „Makowez“ kommt aus der altrussischen Sprache und bedeutet Gipfel oder Spitze.

⁴⁷¹ Zu den Mitgliedern dieser Vereinigung zählten solche bildende Künstler wie W. Bart, P. Bromirskij, L. Shegin, W. Tschekrygin, W. Pestel, S. Romanowitsch und viele anderen. In der Literaturabteilung waren einige bereits bekannte Dichter beschäftigt wie B. Pasternak und W. Chlebnikow sowie manche begabte junge Literaten wie N. Liwkin, E. Schilling oder Neol Rudin.

⁴⁷² vgl. Kowtun, J., Die russische Avantgarde der 20-er Jahre, 1996, S. 184ff.

⁴⁷³ Die „Assoziation“ wurde 1922 gegründet und vereinte Künstler, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die Traditionen des „demokratischen Schaffens“ fortzusetzen und ganz im Geiste der „Künstlergenossenschaft für Wanderausstellungen“ (der Wanderer) ihre Ausstellungen zu organisieren. In der Deklaration der AchRR heißt es: „Es ist unsere bürgerliche Pflicht gegenüber der Menschheit den

Formalismus bzw. die Gegenstandslosigkeit der Avantgarde. So betonte P. Florenskij in seinem „Brief an die ehrenwerte ‚Makowez‘“ die besondere „mittlere Position“ der Gruppe, deren Künstler zwischen den „Rechten“ und den „Linken“ standen, die vom Utilitarismus geprägt waren⁴⁷⁴. Es waren nicht Äußerlichkeiten, die sie in ihrer Kunst anstrebten, sondern die geistigen Werte bzw. die „geistige Wiedergeburt des Kunstwesens“.

All diese bildenden Künstler und Literaten, die an den „Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten“, den WChUTEMAS studiert hatten, teilten die Bewunderung, ja Erfurcht für die Kunst der Vergangenheit und besonders die altrussische Kunst⁴⁷⁵. Maler wie Lew Shegin (1892–1969), Sergej Romanowitsch (1894–1968), Nikolaj Tschernyschew (1885–1973) waren bei der Gründung der Vereinigung bereits erfahrene, etablierte Künstler, die selbst an den WChUTEMAS lehrten. Die Idee zur Gründung dieser Gruppe ging von einigen Literaten und Malern aus, die sich regelmäßig in der Redaktion des Verlages „Milchstraße“ trafen. Dazu gehörten Schriftsteller wie A. Tschernyschew und N. Liwkin sowie Maler wie W. Bart und N. Tschernyschew. War die Zeitschrift „Milchstraße“ von den Literaten initiiert worden, so bestanden insbesondere die Maler darauf, dass die Gruppe eine eigene, neue Zeitschrift herausgab. So wurde von Anfang an die Tradition, literarisch-symbolistische Zirkel zu bilden, fortgeführt und auf die bildende Kunst ausgedehnt. In einem Brief an M. Larionow in Paris bezeichnete L. Schegin die Gruppe „Makowez“ als aus dem „Zirkel eines Magazins“ hervorgegangen⁴⁷⁶.

Der Einfluss des Symbolismus und der „neuen religiösen Gesinnung“ auf die Künstler der Makowez-Gruppe erklärt sich zum Teil daraus, dass die meisten dieser Künstler ihre professionelle Laufbahn um 1910 begannen, als der literarische Symbolismus in Russland seine volle und letzte Blüte erreichte. Damals erschien Wl. Solowjews

größten Moment der Geschichte künstlerisch-dokumentarisch festzuhalten. Wir wollen den heutigen Tag darstellen: den Alltag der Roten Armee, der Arbeiter und Bauern, der Revolutionäre und Helden der Arbeit.“ Siehe dazu: Der Kampf um den Realismus in der bildenden Kunst der 20-er Jahre. Materialien. Dokumente. Erinnerungen., Moskau 1962, S. 120.

⁴⁷⁴ Florenskij, P., Brief an ehrenwerte ‚Makowe‘ // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 60.

⁴⁷⁵ Auch bedeutende russische Literaten wie S. Bobrow, W. Majakowskij oder W. Schklowskij hatten an der künstlerischen Abteilung der „Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Baukunst“ studiert. Diese Schule wurde im Jahre 1921 in die Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (WChUTEMAS) umbenannt.

⁴⁷⁶ vgl. Iljychina, E., Chudoschestwennoje objedinenije „Makowez“ (Die künstlerische Vereinigung „Makowez“) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 5 ff.

Gesamtwerk, Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ wurde veröffentlicht ebenso wie einige Schriften W. Ivanows. 1916 erschien N. Berdjajews Buch „Der Sinn der Kunst oder die Erkenntnis der Rechtfertigung des Menschen“, in dem die Idee der „Sobornost“, der „Alleinheitlichkeit“ der Kunst bzw. der Zusammenhang von Kunst und Religion erörtert und die prophetische Rolle der Kunst postuliert wurde. Die Mitglieder der Makowez-Vereinigung wollten bewusst als Nachfolger des philosophischen Idealismus’ Dostojewskijs und Fedorows auftreten und die Ideen Wl. Solowjews und Berdjajews tradieren. Die neuchristliche Orientierung der Makowez-Künstler geht zum großen Teil auf Florenskijs Einfluss zurück, der nicht nur ihr Lehrer an den WChUTEMAS war, sondern auch zu den einflussreichsten Initiatoren und Mitgliedern der Vereinigung zählte.

Der Titel der Zeitschrift – „Makowez“ – war sorgfältig ausgesucht. Er war Ausdruck für das Anliegen der Künstler, durch ihre Vereinigung die geistige Tradition der russischen nationalen Kultur fortzuführen⁴⁷⁷. In der russischen Überlieferung ist Makowez der Hügel, auf dem der Hl. Sergius von Radonesch, Schutzpatron Russlands und zugleich einer der bedeutendsten orthodoxen Heiligen, sein Dreifaltigkeitskloster gegründet hat.

Das Anliegen der Gruppe, die geistigen Traditionen Russlands zu bewahren, wurde zur Basis ihres Programms, das sie als Manifest in der ersten Ausgabe von „Makowez“ im Jahre 1922 veröffentlichten. Als Autor dieses Manifestes, das unter dem Titel „Unser Prolog“ publiziert wurde, gilt bis heute der Maler W. Tschekrygin, der das jüngste Mitglied der Vereinigung war⁴⁷⁸. Das Dokument ist die einzige schriftlich verfasste Deklaration der russischen Symbolisten. Deshalb ist es besonders wichtig, den Text dieses Manifestes genauer zu untersuchen, zumal es bislang noch nicht ins Deutsche übersetzt wurde⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Unter vielen Titelvorschlägen wie z. B. „Der Seraph“ oder „Das Museum“ wurde zugunsten der „Makowez“-Variante entschieden.

⁴⁷⁸ Ein weiteres Manifest, das in der gleichen Ausgabe veröffentlicht wurde, ist das von E. Schilling verfasste Programm der Literaten unter dem Titel „Wsgljad w netschto“, was im Deutschen soviel wie „Einblick ins Etwas“ bedeutet.

⁴⁷⁹ Nasch Prolog [Deklarazija gruppy „Makowez“] (Unser Prolog [Deklaration der Gruppe Makowez“]) // Makowez, 1922, Nr.1, S. 4.

4.3.2 „Unser Prolog“: Das Programm der Gruppe als das einzige symbolistische Manifest in Russland

Unser Prolog. (Deklaration der Gruppe „Makowez“)

„Mit dem Aufschlagen unserer Zeitschrift kündigen wir die letzte Epoche der modernen Kunst an – und zugleich das Ende ihrer Krise sowie den Neuanfang einer gründlichen und einheitlichen Arbeit an ihr.

1. Die sogenannte moderne Kunst war bis zum letzten Tag ein Labor für die Herstellung der einzelnen Elemente der Form, was die [an sich] eingeschränkten materiellen Fähigkeiten des Künstlers (des Malers ebenso wie des zeitgenössischen Schriftstellers) erschöpfte und das spirituelle Wesen des schaffenden Künstlers völlig ausschloss.

Wegen des absoluten Fehlens eines leitenden künstlerischen Ideals entstand noch nie ein so starker Wunsch, sich zu isolieren, wie in der Gegenwart. Die unzählige Vielfalt dieser Isolierung sowie die Arbeit an der Erfindung einmaliger Ausdrucksmittel nahmen den Künstler derart in Besitz, dass in ihm auch die letzte Möglichkeit erstarb, die Welt und seine Vorstellung von ihr zu einem Ganzen zu vereinen.

Dieses Fehlen eines allgemeingültigen Ideals zwingt jeden Künstler dazu, die höchsten Ziele seines Schaffens und seine Ausdrucksformen selbst zu bestimmen; [es] gebar diese ganze Vielfalt der einander rasch ablösenden Ismen bzw. Richtungen, und verlieh dem Kunstwerk eine Art bizarrer Genialität.

Das Streben nach dem Schaffen einer ungewöhnlich konstruierten Form, das die Vorstellungen mit einem besonderen Standpunkt zusammenfügt, kann nicht aus dem künstlerischen Charakter abgeleitet und dadurch erklärt werden, denn es [dieses Streben] ist eine Folge jenes unbewussten Triebes, der den Weg des geringsten Widerstandes zu jener künstlerischen Macherei geht, die bei absoluter Willkür der Ausdrucksmittel eine Ausdruckskraft zulässt, die von der scheinbaren Gesetzmäßigkeit sogar dort getäuscht wird, wo gar keine Prinzipien aus dem Wesen der Kunst abzuleiten sind.

2. All das zeigt, dass die Künstler nicht imstande waren, die Grenzen jener Dürftigkeit des künstlerischen Gehalts zu überschreiten, die sich mit aller Kraft zu belohnen sucht – mit doktrinären Übertreibungen, Analysen und individuellen Auslegungen ihrer bescheidenen Resultate.

In diesen Werken tiefer Dekadenz und moralischer Verwilderung stellt sich – nach dem Beweis ad absurdum – die ganze fühlbare Grundlage der höchsten, unzerstörbaren Disziplin der künstlerischen Idee heraus – wir wissen, dass in jedem einheitlichen, objektiven Kunstwerk die Welt keine rohe Masse zusammenhangloser Elemente ist, sondern jedes Detail, jedes Phänomen durch einen höheren Zusammenhang, eine höhere Übereinstimmung bedingt wird. Die ewige Ordnung, die sich in allen Dingen widerspiegelt, und deren [dieser Dinge] Sinn endlos und unermesslich erscheinen lässt, erleuchtet allein durch ihr [der Ordnung] Sein das religiöse Wesen des wahren Künstlers. Diese äußere Ordnung führt zur inneren, bestätigt diese und gibt das Gesetz, das von Anfang an in der Weltentwicklung verborgen war und das im Menschen und im Künstler das moralische Gefühl hervorbringt.

Die Kunst, in der die Volksweisheit erhalten bleibt, welche aus der Tiefe der Jahrhunderte wächst und dem Künstler die Freiheit zur Entfaltung seiner Persönlichkeit im gewaltigen Prozess des Schöpfertums gibt, soll das Volk zur höchsten Kultur der Erkenntnis und des Gefühls führen, zur Kreativität und zur Fähigkeit des Bewertens und des Urteilens. Die Kunst muss hereinkommen ins Leben, um diesem eine harmonische und allumfassende Schönheit zu verleihen.

3. Auf diese Weise verlangt das bedeutendste der Resultate, das der menschlichen Tätigkeit würdig ist, nach einem objektiven künstlerischen Schaffen. Wenn das Leben und die Wissenschaft die einzelnen Quellen des Seins untersuchen, dann schöpft allein die synthetische objektive Kunst aus dem vollen Kelch des Seins.

Objektiv betrachten wir die Relation und den Zusammenhang der Dinge und stellen sie uns so vor, wie sie jedermann versteht, in dem Bewusstsein, dass die Gestalt des Kunstwerkes nur durch ihre große Objektivität nichts von ihrer Kraft einbüßen wird, bei der ganzen Zersplitterung der dunklen Irrfahrten individueller Gefühle.

Unter dem Objektiven verstehen wir nicht die Gestaltlosigkeit, nicht die gleichgültige Kopie der Natur, sondern eine Kunst, die von dem Künstler, der über sie herrscht, einer Feuerprobe unterzogen wurde.

Unsere Kunst geht aus dem leidenschaftlichen Verlangen der Seele hervor, welche die einzelnen Lichtstrahlen sammelt, die durch den reflektierenden Geist der Gegenwart zerstreut sind. Wir sehen das Ende der analytischen Kunst voraus und machen es uns zur Aufgabe, ihre heterogenen Elemente in einer gewaltigen Synthese zu vereinen.

4. Wir glauben, dass die Wiedergeburt der Kunst nur in der kontinuierlichen Nachfolge der großen Meister der Vergangenheit und als Folge der unbedingten Wiederauferstehung in ihr [in der Kunst], der Quelle alles Lebendigen und Ewigen, möglich ist.

Unsere Kunst entspringt nicht der erfinderischen Phantasie, nicht nur dem Gefühl der Form, das für jeden Künstler unabdingbar ist. Wir wissen jenes hohe Gefühl zu schätzen, das die monumentale Kunst in uns hervorruft. Wir wissen, dass die Kunst nur dann eine monumentale wird, wenn sie die höchste Stufe der Meisterschaft erreicht. Deshalb besteht unsere Aufgabe darin, Gefühl in Vorstellung zu verwandeln, die Grenzen der Kommunikation des Materiellen (Form) und des Geistigen (Gefühle und Empfindungen des Künstlers) aufzufinden.

Wir nehmen die Natur nicht bloß als Umgebung wahr, wir erleben sie in dem ursprünglich wahren Zustand, der allein durch tiefe künstlerische Erkenntnis offenbar wird. Die schöpferischen Erscheinungsformen der Natur sind keine Mittel, um unser Leben zu erfreuen, sie sind mit uns gemeinsam, gleichartig da, und in der Koexistenz mit der Natur erleben wir zugleich deren in uns verborgenes Sein. Die Aufgabe unseres Schaffens besteht darin, die unbewussten Stimmen der Natur, welche der höchsten Sphäre des geistigen Lebens angehören, mit diesem [Leben] zu vereinigen, in den großen, einheitlichen, objektiven Gestalten zu umfassen, die diese Zustände herbeiführen.

Wenn unsere Vorstellung auf der Höhe ihrer vollkommenen Klarheit ist, dann ist sie nicht nur die künstlerische Vision, die nach ihrer realen und verklärten Verwirklichung strebt, sondern sie [diese Vorstellung] ist zugleich eine Klärung sowohl des schaffenden Geistes als auch des Herzen der gesamten Gegenwart.

Während die moderne Kunst in sich den Blick der Reflexion entwickelte, akzeptieren wir die Überlegenheit der Kontemplation.

Wir sehen nicht die Symbole, die den Zweifel hervorrufen, sondern den realen Strom des Seins und fühlen uns als seine Söhne, als Söhne des ganzen Lebens sowie der ganzen ewigen Kunst.

5. Wir vereinigen uns, um eine große, monumentale Kunst zu erschaffen, was nicht zu erreichen ist ohne den Traditionen zu folgen, voneinander getrennt nicht zu erreichen ist [von jedem Einzelnen bzw. individuell], und über unsere Errungenschaften werden wir in der Zeitschrift sprechen, sowie in unseren Ausstellungen, Vorlesungen, verschiedenen Broschüren, Lithographien usw.

Wir haben vor, in uns einen gemeinsamen Geist zu erziehen, und wir vereinigen uns aufgrund unserer Weltanschauung, denn eine formale Vereinigung würde zwangsläufig zur Beschränkung führen. Wir kämpfen gegen niemanden, wir schaffen keine Ismen. Es kommt die Zeit der leuchtenden Kreativität, wenn die unwandelbaren Werte gebraucht werden, wenn die Kunst in ihrer ewigen Bewegung wiedergeboren wird und nur nach der schlichten Weisheit der Erleuchteten verlangt.

Wir glauben, dass die russische Kunst und die russische Idee, infolge vieler ungeheuer großer, verschmelzender Wandlungen, die sie im letzten Jahrzehnt erlebte, der Welt eine große Freude bringt.

Sicher gehen wir unseren Weg inmitten des unübersehbaren Lebens und sehen vor uns das ganze Geheimnis der Kunst als strahlende blendende Realität.“⁴⁸⁰

4.3.3 Symbolistischer Realismus als erklärtes Ziel der synthetischen Kunst der Zukunft

Bereits beim ersten Lesen dieses Textes fällt auf, dass trotz der herausfordernden Sprache, in der dieses Manifest abgefasst ist, und die sich „Dank“ der Avantgarde seit Anfang des Jahrhunderts als normale Ausdrucksweise für solche Dokumente eingebürgert hatte, dass trotz der obligatorischen „Verneinungen“ und „Ablehnungen“, der Inhalt des Manifestes weder nihilistisch noch futuristisch ist. Negiert wird hier einzig der Individualismus, und zwar als Ursache dafür, dass die Künstler getrennte Wege gehen, statt einem „leitenden“ „allgemeingültigen“ Ideal zu folgen. Auf ein gemeinsames Ziel zuzugehen ist auf individualistischen Wegen aber nicht möglich, sondern nur auf dem Weg der Vereinigung aller Künstler, auf dem sie alle dem gemeinsamen Ideal folgen, das der Kunst die „ewige Ordnung“ des Seins offenbaren und ihr zur Theurgie verhelfen soll. Grundlage dieser Vereinigung ist die gemeinsame kulturelle Vergangenheit. Deswegen ist es notwendig, die kulturellen Traditionen weiterzuführen, die zugleich den Schlüssel zur Entfaltung der individuellen künstlerischen Persönlichkeit enthalten. Der Künstler ist hier wiederum im romantisch-symbolistischen Sinne zu verstehen, nämlich als Seher, als Prophet, dessen Vision durch sein Schöpferum zur neuen Realität wird. Deshalb gelten als Ideal nicht nur die „Zweifel hervorrufenden Symbole“, sondern der *neue* Realismus, der den

⁴⁸⁰ ebd.

„wahren Strom des Seins“ bzw. die „ewige Ordnung“ der Natur verkörpert. Dieser *neue* Realismus ist jedoch nicht im herkömmlichen Sinne eines kritischen Realismus oder eines Naturalismus zu verstehen, da er sich nicht auf das Äußere der Dinge bezieht, sondern auf die innere Wahrheit, zu der sich jeder Künstler durchringen muss. Der ursprüngliche Titel der Vereinigung – „Kunst-Leben“ – steht dafür, dass die Makowez-Künstler sich darum bemühten, überall im Leben „Anzeichen der wahren Realität“ aufzuspüren. „Das Leben ist Kunst, deren Formen sind die Existenz der Ideen“, schrieb S. Romanowitsch in einem Brief an seine Frau. Um die Kunst zu verstehen, müsse man Schritt für Schritt „die Fähigkeit erwerben, diese Ideen zu begreifen und zu lesen“, da sich uns das „Alphabet des Lebens“ nur durch die Kunst erschließe⁴⁸¹. In seinem „Brief an die ehrenwerte ‚Makowez‘“ empfahl Pawel Florenskij den Künstlern, da sie an der Grenze zwischen zwei Welten stehen, nach der „Realität selbst“ statt nach ihrer Abbildung zu streben. In demselben Brief schrieb er weiter, dass die „gemeinsame Quelle“ des Lebens nicht „erfunden“, sondern „wiedergefunden“ werden müsse⁴⁸². Der einzige Weg zu dieser „lebenserhaltenden Quelle“ führe über das Ausgraben und Aneignen der eigenen kulturellen Wurzeln. Deshalb betraute Florenskij die Makowez-Künstler mit der Aufgabe, „Sammler der russischen Kultur“ zu werden, und zwar auch dann, wenn der Weg dahin mühselig und langwierig sei. Denn über Reflexion und Kontemplation könnten sich die Künstler zu „Söhnen des Lebens“ entwickeln und sich zu dem „lebendigen Knoten“ vereinigen, aus dem die neue Kunst bzw. die Quelle des neuen Lebens entspringe⁴⁸³.

Da die Makowez-Künstler die Theurgie als Ziel anstrebten, wollten sie deren Voraussetzung in ihrer Kunst als Synthese aller Künste, Wissenschaften und der Religion verwirklichen. Deshalb wollten sie, dass ihre Vereinigung nicht nur aus Literaten und bildenden Künstlern besteht, sondern auch aus Philosophen, Geistlichen und Wissenschaftlern verschiedener Fakultäten⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ S. Romanowitsch an E. Boiko (1930) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 82.

⁴⁸² Florenskij, P., Pismo w dostoslawnyj „Makowez“ (Brief an den ehrenwerten „Makowez“) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 60.

⁴⁸³ ebd. S. 61.

⁴⁸⁴ Beispielsweise waren P. Florenskij und F. Zyplakow von Hause aus Mathematiker. Und viele Künstler der Vereinigung studierten damals Florenskijs Buch „Das Imaginäre in der Geometrie“ (1922), in der er von einer „vom mathematischen Denken angereicherten Kunst“ sprach. Siehe dazu: Florenskij P., Mnimosti w geometrij (Das Imaginäre in der Geometrie), Moskau 1922, S. 58.

Wesentlich für das ästhetische Programm der Makowez-Vereinigung war die Weltanschauung, in der Kunst und Philosophie untrennbar verwoben sind. Deshalb setzten sich alle Künstler der Vereinigung mit den ewigen philosophischen Fragen und den aktuellen Ideen des religiösen Symbolismus und der „neuen religiösen Gesinnung“ auseinander und thematisierten diese in ihrer Kunst auf ihre jeweilige Art. Künstler zu sein bedeutete, zugleich Philosoph bzw. Metaphysiker zu sein, dessen erste Aufgabe darin besteht, „abstrakten philosophischen Schemen die plastische Form der unmittelbaren Realität“ zu geben, schrieb W. Tschekrygin in seinem Aufsatz „Über eine sich abzeichnende neue Phase der gesamteuropäischen Kunst“⁴⁸⁵, den er in der zweiten Ausgabe von Makowez veröffentlichte. Deshalb werden die Bilder dieser Künstler bis heute „Philosophie in Farben“ genannt⁴⁸⁶. Darüber hinaus setzten sich einige Künstler wie Romanowitsch, Shegin oder Tschekrygin in ihren theoretischen Schriften mit philosophischen Problemen auseinander.

4.3.4 Der Einfluss des Rayonismus Michail Larionows auf die Kunst und die ästhetischen Vorstellungen der Makowez-Mitglieder und die Bedeutung des Lichtes in ihren Werken

Der Verzicht auf Individualismus führte die Künstler der Vereinigung zwangsläufig in eine neue Richtung: Sie suchten nach einer neuen Struktur ihrer künstlerischen Sprache, nach einem gemeinsamen, „kollektiven“ Stil, in dem die Traditionen der alten Kunst dennoch erhalten blieben. Dieser „kollektive Stil“ ist bereits in ihren Werken von 1921 festzustellen, als die Makowez-Künstler mehrere Graphik-Bände herausgaben, an denen sie gemeinsam gearbeitet hatten, etwa die Bildbände „Lithographien“, „Landschaft in den Lithographien der modernen Künstler“ und „Nature morte in den Lithographien“ (Abb. 27, 28, 29). In den Graphiken ist der Einfluss der rayonistischen Malerei Michail Larionows unverkennbar, des Malers, der als Vater der russischen Avantgarde gilt. Larionows Einfluss auf die Makowez-Künstler besteht in erster Linie in seinem künstlerischen Konzept, seinem Verständnis der Kunst

⁴⁸⁵ Tschekrygin, W., O nametschajuschtschemsja nowom etape obschtschejewropejskogo iskusstwa (Über eine sich abzeichnende neue Phase der gesamteuropäischen Kunst) // Makowez, 1922, Nr. 2, S. 10.

⁴⁸⁶ vgl. Sarabjanow, D., Avangard i tradizija (Avantgarde und Tradition) // Moskau 1998, S. 301.

als Erschaffung einer „höheren Realität“. Larionow ging davon aus, dass „die ganze Welt, in all ihrer Fülle – der realen wie auch der geistigen – in der künstlerischen Form wiederhergestellt werden kann.“⁴⁸⁷ Wie Kandinsky, der von der Überlegenheit der inneren, unsichtbaren Werte überzeugt war, ging auch Larionow von einer Realität aus, die man nicht sieht, sondern – dank der Wissenschaft – kennt und versteht. Er verstand die Form als „Kreuzung der reflektierten Strahlen verschiedener Gegenstände und Formen, die vom Künstler hervorgehoben werden“⁴⁸⁸ und war überzeugt, dass jede Gestalt und jede Form mit Hilfe von Farbstrahlen wiedergegeben werden kann. Da Strahlen in Farben darstellbar sind, ist das Bild als Teil der Realität zu denken, das zwar von Künstlerhand gestaltet wird, dessen Wesen jedoch die Farbe ist. Diese Bilder sollten ein „Gefühl des Zeitlosen und Räumlichen“ erzeugen, „das Gefühl dessen, was man vierte Dimension nennen könnte“ oder eine „höhere Realität“⁴⁸⁹. In seiner rayonistischen Malerei wollte Larionow die harmonische Einheit zweier Welten darstellen, der sichtbaren und der unsichtbaren, wozu er nach Mitteln und Formen einer neuen künstlerischen Darstellung suchte. Auch er wollte seine neue realistische Kunst auf den Traditionen begründen. Neben der altrussischen Ikonen entdeckte er – wie auch Kandinsky – die russische Volkskunst als Inspirationsquelle. Dieses gemeinsame Interesse für Lubok, für die russischen naiven Volksbilderbögen, war eine wichtige Grundlage für die gemeinsame Arbeit der Künstler des „Blauen Reiter“ und des „Karo-Bube“⁴⁹⁰. Die Sammlung von Ikonen und Volksbilderbögen, die Larionow in der Ausstellung „Zielscheibe“ im Jahre 1913 zeigte, hinterließ tiefen Eindruck bei den jungen Künstlern aller Richtungen und beeinflusste so die neuchristlichen und spätsymbolistischen Künstler Russlands. Larionows Ver-

⁴⁸⁷ Oslinnyj chwost i mischenj (Eselschwanz und Zielscheibe), Moskau 1913, S. 95.

⁴⁸⁸ Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Asholt, W. / Fähnders, W. (Hg.), Stuttgart–Weimar 1995, S. 54.

⁴⁸⁹ ebd. Die Erwähnung der „vierten Dimension“ weist darüber hinaus auf die Bekanntschaft mit dem berühmten Buch des russischen Philosophen und Mathematikers P. Uspensky „Tertium Organum. Ključ k sagakam mira“ (Tertium Organum. Die Schlüssel zu den Rätseln der Welt) von 1911 hin, das die gesamte europäische Avantgarde außerordentlich beeinflusste. Siehe dazu L. Henderson Mystik, Romantik und die vierte Dimension // Tuchman M. / Freeman, J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst“, Stuttgart 1988, S. 220.

⁴⁹⁰ Die Künstlervereinigung „Karo-Bube“ wurde 1910 u. a. von Larionow, Gontscharowa und Kontschalowskij gegründet und gilt als eine der ersten Vereinigungen der russischen Avantgarde. Siehe dazu: Anm. 385.

ständnis der Probleme und Aufgaben der Kunst erklärt zum Teil die Rolle, die er für die Entwicklung der neuen Kunst spielte⁴⁹¹.

Viele Makowez-Künstler waren seit ihrer gemeinsamen Studienzeit an der „Schule für die Baukunst, Malerei und Bildhauerei“ in Moskau (die 1921 in die „Höheren künstlerisch technischen Werkstätten“ umgewandelt wurde) mit Larionow befreundet und von seiner künstlerischen Manier sichtbar beeinflusst⁴⁹². Sie hatten sich an seinen Moskauer Ausstellungen wie „Zielscheibe“, „Eselsschwanz“ usw. beteiligt, deren provokativer Charakter zahlreiche Skandale verursachte. Dies sorgte dafür, dass die Kunst der Avantgarde in den Blick und das Bewusstsein der russischen Öffentlichkeit geriet. An der Ausstellung „Eselsschwanz“ von 1912 waren beispielsweise A. Fonwisin, W. Bart und A. Schewtschenko beteiligt, an der Ausstellung „Zielscheibe“ von 1913 W. Bart und A. Schewtschenko, an der Ausstellung „Futuristen, Rayonisten, Primitiv. Nr. 4“ von 1914 W. Tschekrygin, S. Romanowitsch und A. Schewtschenko.

Auch als Larionow 1915 Russland endgültig verließ und nach Paris ging, blieben die Makowez-Künstler mit ihm im Kontakt. Die gemeinsame Auffassung künstlerischer und geistiger Probleme veranlasste die Makowez-Künstler, Larionow und Gontscharowa die Mitgliedschaft in ihrer Gruppe anzubieten. Sogar der erste, ursprüngliche Name ihrer Vereinigung – „Kunst-Leben“ – soll auf einen Satz aus Larionows Manifest „Rayonisten und Zukünftler“ von 1913 zurückgehen, der lautet: „Kunst für das Leben und noch mehr – Leben für die Kunst“⁴⁹³.

Larionows Einfluss auf Makowez ist dennoch nicht nur den theoretischen Übereinstimmungen zuzuschreiben, sondern auch seiner rayonistischen Malerei in ihrer Beziehung zu Licht und Farbe, wie beispielsweise aus einem Brief von Romanowitsch an Larionow hervorgeht. Dort heißt es: „Die Art, wie Sie die Farbe anwenden, diese stets in einen leuchtenden, vibrierenden Raum hineinführend [...], entspricht einer großen räumlichen Aufgabe. Indem Sie den Gegenstand aus dem alltäglichen Raum

⁴⁹¹ vgl. Kowtun, J., Michail Larionow, Bournemouth 1998, S. 95 ff.

⁴⁹² So weisen die früheren Zeichnungen von S. Romanowitsch, manche Illustrationen von N. Tschernyschew für das Band „Die vier aus einer Mansarde“ sowie Bilder W. Tschekrygins aus den Jahren 1918–19 auf den rayonistischen Einfluss hin.

⁴⁹³ Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Asholt W. / Fähnders W. (Hg.), Stuttgart–Weimar 1995, S. 53; vgl. Sarabjanow, D., Michail Larionow i chudoschestwennoje objedinjenje „Makowez“ (Michail Larionow und die künstlerische Vereinigung „Makowez“) // Sarabjanow, D., Moskau 1998, S.409.

hinausführen, bestimmen Sie für ihn einen besonderen, idealen, völlig anmutigen Platz“⁴⁹⁴.

Das Licht bekam in den Werken der Makowez-Künstler seine ursprüngliche, traditionell christliche Bedeutung zurück – als Symbol des Geistes, der die Materie verklärt. In den konturlosen Kohlezeichnungen Tschekrygins beispielsweise ist das Licht als der einzige formgebende Faktor eingesetzt, der auch für die Technik bzw. Manier entscheidend ist: Die gewisse Transparenz, die bei der sanfteren oder festeren Berührung des Papiers durch den unterschiedlichen Druck auf den Zeichenstift oder die Kohle hervorgerufen wird, sollte die Entmaterialisierung oder die Verdichtung der dargestellten Gegenstände und Gestalten ausdrücken. Das Licht sollte geistiger Inhalt der Kunstwerke sein, weswegen es die Figuren nicht nur umgibt, sondern auch ausfüllt und so ihre Materialität zurücktreten lässt (**Abb.** 30,31).

Die Makowez-Künstler projizierten die geistige Bedeutung des Lichtes auf die Funktion und Anwendung der Farben in ihren Bildern. Die Farbschichten wurden so dünn aufgetragen, dass das Papier oder die oft nicht grundierte Leinwand sichtbar blieben, um einen Effekt der „Entmaterialisierung“ des Materiellen zu erreichen und die Darstellung aus dem Rahmen des Gewöhnlichen hinauszuführen (**Abb.** 32,33,34). Die Farbe sollte nun hauptsächlich „den Grad der Trübheit des Lichtes“ anzeigen. Deshalb verlor die Farbpalette ihre ursprüngliche Bedeutung zugunsten der Farbtonigkeit. W. Tschekrygin traute sich zu, mit einer einzigen Farbe die ganze Farbenpracht der Welt wiedergeben zu können, „die ganze Symphonie zu komponieren“⁴⁹⁵. Diese Reduzierung der Farben entwickelte sich weiter bis zur Monochromie. Daraus erklärt sich zum Teil die Vorliebe aller Künstler der Gruppe für die graphischen Techniken. Selbst viele Ölgemälde der Makowez-Künstler erinnern eher an Aquarelle oder Zeichnungen (**Abb.**32, 34). Bilder als auch Graphiken sollten darüber hinaus den Eindruck erwecken, nicht von Künstler- bzw. Menschenhand gemalt zu werden, sondern aus sich selbst heraus, aus eigener Kraft entstanden zu sein. Einige Künstler behaupteten sogar, dass der künstlerische Schöpfungsprozess von ihrem Willen unab-

⁴⁹⁴ S. Romanowitsch an M. Larionow von 26. Mai 1927 (Moskwa) // „Makowez 1922–1926“, 1994, S. 81.

⁴⁹⁵ Shegin, L., Wospominanija o W. N. Tschekrygine (Erinnerungen an W. N. Tschekrygin) // Panorama iskusstw. 10, Moskau 1987, S. 215.

hängig sei. W. Tschekrygins Überzeugung, dass jemand beim Malen seine Hand führe, veranlasste ihn oft, auf die Signierung seiner Werke zu verzichten⁴⁹⁶.

4.3.5 Die Realisten und Romantiker der Gruppe und deren Auffassung des künstlerischen Schaffens

Wassily Tschekrygin, der interessanteste Maler der Vereinigung, war der von allen Mitgliedern anerkannte Anführer und Theoretiker. Wegen seiner visionären Art nannte man ihn „Apostel der künftigen Kunst“⁴⁹⁷. Zusammen mit L. Schegin, R. Florenskaja, K. Sefirow usw. gehörte er der romantischen Strömung an, die sich neben der realistischen Strömung, vertreten durch S. Gerasimow, A. Jastrdjembskij, N. Grigorjew usw. innerhalb der Gruppe gebildet hatte. Die Künstler beider Richtungen waren durch die gleiche Weltanschauung vereint, die von der bewussten Wahrnehmung einer realen und einer idealen Welt ausging, einer Vorstellung, der die Idee einer „anderen Realität“ zugrunde lag. Deshalb ist beispielsweise die Tür – als uraltes Symbol der ewigen Verbindung beider Welten – eines der bedeutendsten Motive ihrer Bilder⁴⁹⁸. Ein weiteres verbindendes Element war die Überzeugung, dass es notwendig ist, die geistige Tradition in der bildenden Kunst wieder aufzunehmen und fortzuführen. Die „Realisten“ wollten in ihren Bildern ihre Vorstellung von der Harmonie wiedergeben, die aus dem natürlichen Kreislauf des Lebens hervorgeht (Abb. 35). Die Kunst sollte der Eingang in die „Welt der wahren Realität“ sein. Unter diesem Aspekt erweisen sich auch die scheinbar alltäglichen Dinge in den „realistischen“ Stillleben K. Sefirows als symbolträchtig. Außerdem sollte der leichte silbrige Dunst, der die dargestellten Kunstgegenstände (Statuen, Bildfragmente, Gobelins usw.) einhüllt, zum tieferen Verständnis des Ganzen beitragen. Auch die anderen Künstler der Gruppe setzten diese sanfte Silbrigkeit in ihren Bildern zur Poetisierung ein, d. h. zur „Beseelung“ der einfachen menschlichen Gestalten, ja sogar der gewöhnlichen Gegenstände. Von sanfter, lyrischer Stimmung sind die Porträts von Wera Pestel, in denen es weniger um die äußere Erscheinung der dargestellten Men-

⁴⁹⁶ ebd. S. 228.

⁴⁹⁷ Siehe Schaposchnikow, B., *Apostol bolschogo iskusstwa* (Ein Apostel der großen Kunst) // Makowez, Moskau 1922, S. 8–10.

⁴⁹⁸ vgl. Shegin, L., *Wospominanija o P. A. Florenskom* (Erinnerungen über P. A. Florenskijs) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 106.

schen geht als um deren inneren, seelischen Gehalt (**Abb. 36**). Überhaupt gewann das Porträtgenre in dieser Zeit der allgemeinen Kollektivisierung in Russland zunehmend an Bedeutung. Die Gefahr der totalen Entindividualisierung des Menschen, die die Künstler erschreckte, fand ihren Ausdruck in deren verstärkter Hinwendung zum Menschen, zu seiner inneren Schönheit, seinen inneren Werten, seiner inneren Welt. Auch scheinbare Hässlichkeit sollte geistig verklärt werden, so dass die innere Schönheit selbst in den auffällig groben und unregelmäßigen Gesichtszügen und plumpen Figuren der Dargestellten – meist einfachen, gewöhnlichen Menschen – offenbar würde. Auf diese Weise wurde jedem noch so unbedeutenden und kleinen Detail der Komposition ein höherer Sinn beigelegt (**Abb. 37,38**).

Ein weiteres wichtiges Thema dieser Künstler ist die Verbindung des Menschen mit der Welt. Es ging ihnen dabei nicht um die progressive industrielle Welt, sondern um die Natur, in der sie den organischen Ursprung des Menschen sahen. Deshalb schufen sie viele Bilder von Naturlandschaften, was in dieser Zeit der allgemeinen Fortschrittsbegeisterung eher ungewöhnlich war. Manchmal erscheint die Natur in ihren Bildern nur als kleines Detail in der Komposition, z. B. in Form einer kleinen Blume oder eines Zweiges – als Hinweis auf diese ursprüngliche, ewige, nie verlorengegangene Verbindung (**Abb. 39**).

Das Interesse der „Romantiker“ der Gruppe war hauptsächlich auf die Traditionen der religiösen Kunst gerichtet, weshalb sie sich verstärkt mit der orthodoxen und allgemein christlichen Kunst und Kultur auseinandersetzten. Mit ihren Arbeiten wollten sie an die Grundlagen der christlichen monumentalen Kunst anknüpfen. Darum ist die Ähnlichkeit vieler ihrer Kompositionen, vor allem ihres graphischen Werkes, mit den Kompositionen der alten Fresken oder Mosaiken nicht zufällig, vielmehr ist sie Ausdruck ihrer Suche nach dem neuen monumentalen bzw. „großen“ Stil (**Abb. 40,41,42**). Es ging den Makowez-Künstlern nie um die direkte Nachahmung der Kunst der alten Meister oder deren Stilisierung, sondern darum, die künstlerischen Prinzipien zu verstehen, die in den alten Werken dem Ausdruck der philosophisch-religiösen Ideen zugrunde lagen. Sie studierten ihren Bildaufbau, ihre Farbsymbolik und die Bedeutung des Lichtes. In den eigenen Bildern griffen sie Alltagsszenen aus der biblischen Geschichte wieder auf (z. B. Heimsuchung Mariae oder Hochzeit zu Kana), in denen bereits die alten Meister den ursprünglichen, höheren Sinn des Lebens erkannt hatten, weswegen sie die Beziehungen der sterblichen Menschen zuein-

ander als unsterblich, also ewig dargestellt hatten, da das Leben selbst für sie ein Symbol war.

Suchten die Künstler auch nach dem Allgemeinen, so war die Form, in der sie es darstellten, doch stets persönlich. Der oft naive, skizzenhafte Charakter ihrer Werke, der für Künstler wie z. B. Florenskaja, Ryndin oder Tschekrygin typisch ist, erklärt sich daraus, dass sie das spontane Verständnis der Idee in jeder Erscheinung, das ihnen plötzlich, als Geistesblitz zuteil wurde, entsprechend rasch und unverfälscht festhalten wollten. Zugleich sollte dadurch dem Betrachter ermöglicht werden, das Bild in seinem Geiste zu vollenden und so zum Mitschöpfer des Kunstwerks zu werden (**Abb.** 43,44).

Des Weiteren war den Künstlern der Rückblick auf die Antike wichtig. Sie glaubten, dass der Blick durch das christliche Prisma auf die antike Kunst es ihnen ermögliche, die ursprüngliche Harmonie und Einheit des Menschen mit der Welt zu entdecken. Sergej Romanowitsch beispielsweise hoffte „in Licht und Luft der antiken Welt“ die Traditionen zu finden, denn die antike Mythologie galt ihm, ganz im Sinne Schellings, als die „reale Weltgeschichte“, die stets mit der Gegenwart verbunden ist⁴⁹⁹.

Die romantische Gesinnung vieler Künstler wird besonders an ihrem Verständnis des „künstlerischen Schöpfungsaktes“ deutlich. Tschekrygin glaubte beispielsweise, dass Kunstwerke lebendige Organismen seien, die auf rätselhafte Weise mit der Natur in Verbindung stehen. Die mysteriöse Existenz der künstlerischen Gestalten nannte er „Leben der Formen“ und schrieb ihr logischerweise die Endlichkeit und Begrenztheit jeder Existenz zu. Er war überzeugt, dass diese Formen die Oberfläche der Bilder verlassen können, um unsichtbar weiter zu existieren, und dass diese unsichtbare Existenz neue Formen bewirkt⁵⁰⁰.

Auch Schegin glaubte an eine autonome Welt des Kunstwerkes, die er als Mikrokosmos auffasste⁵⁰¹. Seinem ästhetischen Programm lag die Idee des Eigenlebens der künstlerischen Gestalt zugrunde. Nach seiner Definition sind Bilder nichts anderes als Ideen in künstlerischer Gestalt, die selbst wiederum gestalterisch tätig werden – sowohl an den Menschen als auch an der Welt. Die geistige Kraft des Künstlers ver-

⁴⁹⁹ Romanowitsch, S., *Ob iskusstwe (Über die Kunst)* // S. M. Romanowitsch, Moskau 1994, S. 19

⁵⁰⁰ Tschekrygin, W., *Dnewnikowyje sapisi (Tagebuch)* // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 70.

⁵⁰¹ L. F. Shegin an M. F. Larionow, der Brief von 28. August 1928 (Moskau) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 75.

wirklicht sich in seinen Werken und erhält so ein Eigenleben, das wiederum zur Quelle der „schöpferischen Wiedergeburt der Welt“ wird⁵⁰².

Romanowitsch sah – von Ivanow und Florenskij beeinflusst – das künstlerische Schaffen als einen Prozess, der sich auf der Ebene des Unbewussten, quasi als Traum ereignet. Der schaffende Künstler gerät durch Inspiration in den Zustand der „poetischen Lethargie“, der völligen Selbstvergessenheit, einen Zustand, in dem sich ihm die Ideenwelt offenbart. Die überirdische Schönheit seiner Vision verzaubert ihn und lässt sein eigenes „Ich“ mit der ganzen ihn umgebenden Welt eins werden. Aus dieser Vereinigung des menschlichen Geistes mit der Natur – und das heißt aus dem Denken des Menschen – geht die neue künstlerische Welt hervor: „Im Denken des Menschen geschieht die notwendige Vereinigung und entsteht die einheitliche Realität der Welt“⁵⁰³. Die Harmonie, die der Künstler auf diese Weise erzeugt, verklärt die sichtbare Welt, womit die Aufgabe der Kunst erfüllt wird. So schrieb Romanowitsch in einem Brief an M. Larionow: „Von einem Kunstwerk verlange ich eine so übernatürliche Lebenskraft und darüber hinaus eine so starke äußere Wirkung, dass dadurch der Mensch über seine gewöhnlichen Gefühle erhoben wird...“⁵⁰⁴. Und da Romanowitsch überzeugt war, dass eine solche Kunst „an Prophezeiung grenzt und der ethischen sowie lichttragenden Natur des Menschen entspringt“, bezeichnete er diese, ganz im Sinne Dostojewskijs, als „Realismus im höheren Sinne“⁵⁰⁵.

Diesen romantischen Auffassungen des künstlerischen Schaffens entspricht die Vorstellung von der herausragenden Position des Künstlers, der als Prophet berufen ist, die göttliche Idee der Schönheit und Wahrheit, die über die ganze Welt wie Staub zerstreut ist, zu sammeln und aufzulesen. Ihm kommt die Gabe zu, eine Sprache zu erfinden, die so frei ist, dass sie Herzen und Seelen der Menschen erreicht und diese durch die Botschaft von der göttlichen Schönheit verklärt.

Der Begriff der Schönheit erfuhr in den Vorstellungen vieler spätsymbolistischer, neuchristlicher Künstler der nachrevolutionären Zeit eine christliche Färbung. Schönheit war nun oft mit der aufopfernden Liebe identisch, wie sie sich in der religiösen Vorstellung vom Opfertod Christi zeigt. Daher wandten sich die Künstler in ihren Werken Themen zu, in denen die Schönheit der aufopfernden Liebe gepriesen

⁵⁰² ebd. S.78.

⁵⁰³ Romanowitsch, S., *Ob iskusstwe (Über die Kunst)* // S. M. Romanowitsch, Moskau 1994, S. 66.

⁵⁰⁴ S. M. Romanowitsch an M. F. Larionow, der Brief von 19. Dezember 1925 (Moskau) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 80.

⁵⁰⁵ Romanowitsch, S., *O realisme (Über den Realismus)* // S. M. Romanowitsch, Moskau 1994, S. 14.

wird. Solche Kunstwerke hielten sie für besonders geeignet, die Seele des Betrachters zu berühren⁵⁰⁶.

Für Tschekrygin war Schönheit die „wahre Realität“, die als „Idee der Harmonie und Einheit“ in dieser Welt noch nicht vollendet ist, und nur als eine „Welt erläuternde und verklärende“ Idee⁵⁰⁷ auftritt. War Wladimir Solowjew überzeugt, dass die Schönheit sich als Verkörperung der Idee in der Materie offenbart, so verlangte Tschekrygin, dass der Künstler alle Erscheinungen zu der Form der Einheit bzw. der Schönheit hinzuführen habe⁵⁰⁸. Sternenhimmel oder Regenbogen galten ihm als Beispiele für die höchstmögliche Schönheit in der Welt, da sie die Schönheit des verwirklichten Lichts und der erleuchteten Materie verkörpern. Wie Solowjew sah auch er in der Welt der Pflanzen und Tiere die All-Einheit verwirklicht und glaubte, dass die ewige göttliche bzw. kosmische Ordnung, die allen Dingen der Welt zugrunde liegt, auch in den Werken der Kunst anwesend ist.

Tschekrygin war der Meinung, dass die Harmonie der Welt als „verwirklichte Schönheit“ sich dem Künstler durch sein „religiöses Wesen“ erschließt. Er beschrieb den Akt des künstlerischen Schaffens als Prozess, der in mehreren Phasen abläuft. In der ersten, vorbereitenden Phase, die „parallel zum Leben verläuft“, entwirft der Künstler im Geiste das Kunstwerk, das bereits die Potenz zu seiner eigenen Verwirklichung bzw. Belebung enthält. In der zweiten Phase sammelt der Künstler die ganze „Kraft und Macht seiner individuellen Kreativitätsausbrüche“ zu einer einheitlichen Handlung, die ihn befähigt, eine letzte Einheit zu erschaffen, um dann zur dritten und letzten Phase überzugehen. In dieser letzten Phase der „Geheimhandlung“ sind seine Kräfte gereift, um von einem „kontemplativ-prophetischen“ zu einem „aktivtheurgischen“ Zustand aufzusteigen⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ vgl. oben S. 175–176.

⁵⁰⁷ Tschekrygin, W., O nametschajuschtschemsja nowom etape obschtschejewropejskogo iskusstwa (Über eine sich abzeichnende neue Phase der gesamteuropäischen Kunst) // Makowez, 1922, Nr. 2, S. 10.

⁵⁰⁸ ebd.

⁵⁰⁹ ebd.

4.3.6 Wassily Tschekrygins „Auferstehungszyklus“ als Höhepunkt des russischen religiösen Symbolismus

Wassily Tschekrygin glaubte fest daran, dass die neue Kunst die dynamische Kraft habe, sich im Laufe der Zeit zu vervollkommen. Während die Kunst seiner Zeit mit ihren idealisierten Formen und Gestalten eine zukünftige Erneuerung der Welt lediglich voraussagte, sollte die Kunst der Zukunft durch die volle Entfaltung ihrer Kräfte die theurgische Synthese aller Künste erreichen. Dann würde sie alles zu neuem Leben erwecken, „nicht nur das jetzt Lebende, sowie das bereits Abgelebte, sondern auch das künstlerisch Geschaffene.“⁵¹⁰

In dieser Vorstellung zeigt sich Tschekrygins Bewunderung für die Ideen Nikolai Fedorows, dessen „Philosophie der gemeinsamen Sache“ er um 1920 kennen lernte.⁵¹¹ Nach Fedorow bestand die „gemeinsame Sache“ des ganzen Menschengeschlechtes darin, dass die jetzt lebenden „Söhne“ ihre Schuld bei den Generationen der verstorbenen „Väter“ begleichen müssten, indem sie diese zur Auferstehung bringen. Aus dieser Idee wird die Notwendigkeit abgeleitet, Platz für unzählige Auferstandene zu schaffen. Daraus ergibt sich die Aufgabe, den kosmischen Raum und die Welt der Planeten zu erobern, um sie schließlich zu besiedeln. Darin bestand für Fedorow letztendlich die wahre Aufgabe der Menschheit. Aufgabe der Kunst war es, „in künstlerischer Form, in schöpferischer Wahrnehmung“, ein entsprechendes „Projekt der gemeinsamen Sache“ zu entwickeln.⁵¹²

Tschekrygin war von diesen Ideen zutiefst ergriffen, weil er darin die Bestätigung seiner eigenen von der „neuen religiösen Gesinnung“ geprägten Weltanschauung sah. Durch Fedorows Einfluss erschloss sich ihm eine neue, kosmische Dimension, die er in seine Kunst einbringen wollte. In einem Brief an N. Punin von 1922 sprach er von einem „großen Entwurf des kosmischen Künstlers“⁵¹³, in dem seine eigene Rolle als die eines „Künstler-Astronom-Regulators“ beschrieben sei und darüber

⁵¹⁰ ebd.

⁵¹¹ Rakitin, M., Wassili Tschekrygin. Mystiker der russischen Avantgarde, Köln 1992, S. 17.

⁵¹² siehe. oben S. 64–72.

⁵¹³ Bei dem Begriff des „Kosmischen Künstlers“ handelt es sich auch um die Anspielung auf die Bezeichnung Wl. Solowjews, die er in seiner Arbeit „Der Sinn der Schönheit“ verwendet.

hinaus die eines „Architekten-Erretters der Welt“⁵¹⁴. Außerdem habe er die Hoffnung, „einst alle Toten in ihrem neuen, geläuterten Fleische“ zu erblicken, und zwar „in der Freude des ewigen Lebens“⁵¹⁵.

Unter dem Einfluss von Fedorows „Projekt der gemeinsamen Sache“ begann Tschekrygin 1921 über ein eigenes Buch nachzudenken, dem er zunächst den Titel „Die Sache“ und später „Über die Kathedrale des Auferstehungsmuseums“ geben wollte⁵¹⁶ (Abb. 45). Damit bezog er sich auf Fedorows Vorstellung von der Museumskathedrale sowie der didaktischen Aufgabe der Kunst. Demnach sollte diese Aufgabe in der Kathedrale erfüllt werden, in der alle Künste zu ihrer „alleinheitlichen“, „lebendigen“ Vereinigung gelangen. Die Kathedrale, deren Architektur und Ausmalung die Evolution des Menschengeschlechtes von der Schöpfung über den Sündenfall bis zur Auferstehung wiedergeben sollten, war zusammen mit der Liturgie als das Projekt der künftigen Welt gedacht⁵¹⁷.

Fedorows Idee einer Auferstehungskathedrale regte Tschekrygin zum Entwurf eines riesigen Freskos an, mit dem er eine solche „Kathedrale der Zukunft“ ausgestalten wollte. Er schuf eine etwa 1500 Blätter umfassende Serie von Kohlezeichnungen, in denen er seine Vision der Kosmogonie und des darauf folgenden Weltgeschehens darstellte⁵¹⁸. Dabei hielt er sich jedoch nicht an die akribischen Anweisungen in Fedorows Buch, sondern an seine eigene Interpretation der Auferstehung, denn er war nicht nur von der russischen „neuen religiösen Gesinnung“ beeinflusst, sondern auch von den deutschen Idealisten und Mystikern, von fernöstlichen Philosophien sowie den esoterischen Lehren seiner Zeit wie Theosophie oder Anthroposophie. Daraus erklärt sich der Unterschied seiner Auffassung von der Auferstehung zu Fedorows Auffassung: Während dieser sich eine „immanente Auferstehung“ als einen von Menschen mystisch-wissenschaftlich gesteuerten Prozess dachte, war für Tschekry-

⁵¹⁴ W. Tschekrygin an I. Punin, Brief von 7. Februar 1922, zit. nach: Molok Ju., Kostin W., Ob odnoj idee „buduschtschego sintesa schiwyuch iskusstw“ (Von einer Idee der „zukünftigen Synthese der lebendigen Künste“) // Sowjetskoje Iskusstwosnanije, 76/2, Moskau 1974, S. 326.

⁵¹⁵ ebd.

⁵¹⁶ Shegin L., Wospominanija o W. N. Tschekryginje (Erinnerungen an W. N. Tschekrygin), Moskau 1987, S.200.

⁵¹⁷ vgl. diese Arbeit, Kap.1, S. 69–71.

⁵¹⁸ Nicht alle Blätter dieses Werkes sind erhalten geblieben: Ein sehr geringer Teil davon wird in den Depots der russischen Museen aufbewahrt, die meisten Blätter befinden sich in Privatsammlungen oder -archiven und sind nicht zugänglich.

gin die erwartete Auferstehung eine quasi evolutionsbedingte Verklärung der Welt, die durch das Fortschreiten der Menschheit zum Gottmenschentum zustande kommt. Tschekrygin hat in seinen Zeichnungen für dieses Fresko das Thema „Verklärung“ in mehreren Zyklen abgehandelt, die zum Teil auf inhaltliche, zum Teil auf chronologisch-historische Zusammenhänge eingehen. In einer Serie, in der es um die „Vorahnung des Gottmenschentums“ geht, lässt er einige lichte Gestalten aus der „Finsternis des Chaos“ hervortreten. Es handelt sich um die großen Träger der menschlichen Kultur, Philosophen, Künstler, Schriftsteller oder Ärzte. „Leitsterne des Menschengeschlechtes“ nannte er sie, weil ihr geistiges Wirken der Welt die Hoffnung gibt auf Verklärung und Auferstehung.

Ein weiterer Zyklus zeigt den dramatischen Beginn der Verwandlung des Fleischlichen ins Geistige durch die Erscheinung des lichttragenden Geistes. Von diesem plötzlich hereinbrechenden Ereignis werden die Menschen in Tschekrygins Visionen bei alltäglichen Verrichtungen überrascht. Tschekrygin ging es darum, das Charakteristische des Menschen vor der Verklärung darzustellen, d. h. den Menschen mit all seinen Tugenden und Lastern zu zeigen. So stehen Darstellungen der friedlich arbeitenden Menschen solchen gegenüber, in denen Menschen sündigen, was er an Orgien oder Bachanalen verdeutlichte (**Abb.** 46,47). Apokalyptische Katastrophen, die das Weltall erschüttern, kennzeichnen den Beginn der Verklärung, was sich in der stark bewegten unruhigen Linienführung der Zeichnungen äußert, die eine chaotische Stimmung und gespannte Atmosphäre hervorrufen.

Ein weiterer Schritt im Prozess der Verklärung ist die Auferstehung, der sich Tschekrygin in seinem nächsten Zyklus zuwandte. Diesen langen Prozess nannte er „Wosstanije“, was soviel bedeutet wie „Aufstand“ bzw. „Erhebung“, in dem Sinne, dass sich die Menschen aus der Tiefe der Finsternis zur Höhe des strahlenden göttlichen Lichts erheben, das sie verklärt. Diese Vorstellungen zeigen sich in den lichtdurchfluteten Räumen der Bilder, in aufflammenden Sonnen, schimmernden Sternen und Regenbögen oder dem Leuchten, das von den Gestalten der Verklärten auszugehen scheint (**Abb.** 48,49,50). Die Bewegung der Gestirne, die Erschütterung des Alls teilen sich dem Betrachter beinahe körperlich spürbar mit. Er wird quasi eingebunden in das Drama der Entstehung des Lichtes aus der Finsternis, in die fein nuancierten Metamorphosen, die den Sieg des Lichtes über das Chaos und dessen Verwandlung in einen Kosmos darstellen (**Abb.** 51,52).

Was die Technik der Kohlezeichnungen betrifft, so ging es Tschekrygin nicht nur darum, das gesamte technische Potenzial auszuschöpfen. Für ihn hatte Kohle als Produkt einer bereits abgeschlossenen substantiellen Verwandlung, nämlich der „Verwandlung des Holzes durch das Feuer“, auch eine symbolische Bedeutung⁵¹⁹.

Der thematische Höhepunkt aller Zyklen dieses Freskos ist im Zyklus „Das Sakrament der Eucharistie“ erreicht, einem Motiv, das die christliche Idee der Vereinigung des Menschen mit Gott beinhaltet (**Abb. 53**). Diese Idee liegt auch der russisch-orthodoxen Kathedrale zugrunde. Tatsächlich war die russische Theologie spätestens seit dem 14. Jahrhundert von der Auffassung der Welt als des künftigen Leibes Christi geprägt, einer Welt, die mit der Kirche eins sein würde. Auch Eugenij Trubezkoj, ein Schüler Solowjews und selbst bedeutender russischer Philosoph und Historiker, mit dessen Schriften sich Tschekrygin auseinandersetzte⁵²⁰, hatte darauf hingewiesen, dass seit der Zeit des Heiligen Sergius von Radonesch die Architektur der orthodoxen Kathedrale sowie die ganze russisch-orthodoxe Ikonographie die Identität von Welt und Kirche darstellten, und dass sich „durch das Sakrament der Eucharistie die ganze Welt in Christi wiederfindet, die himmlischen Kräfte wie das irdische Menschengeschlecht, die Lebenden wie die Toten“⁵²¹.

In Tschekrygins Zeichnungen erhält diese Idee eine Erweiterung ins Kosmische. Das Haus Gottes, die Kirche der Zukunft, in der sich das Göttliche mit dem Menschlichen vereint, stellt er in der Kugelgestalt der Erde dar, die als Planet in den gesamten Kosmos eingebettet ist. Tschekrygins Vorstellung dieser „kosmischen Eucharistie“ steht in Einklang mit den Theorien der „neuen religiösen Gesinnung“, wonach die Liturgie geistiger Impuls für die Synthese aller Künste in der Kathedrale ist und darüber hinaus Grundlage jenes schöpferischen Aktes des Menschen, der einst zur Verwirklichung des Gottmenschentums führen sollte. Die Welt der Menschen mit Gott und in Gott zu vereinigen, war nach Solowjew die Aufgabe der Theurgie, zu der letztlich jeder berufen ist. Auf die neue Menschheit, die „bekleidet mit Sonne und Sternen“ das von göttlichem Licht erfüllte Universum dereinst bevölkern wird, verweist Tschekrygin, indem er in seiner Darstellung der Eucharistie die Menschen als

⁵¹⁹ vgl. Iljuchina J., Chudoschestwennoje objedinenije „Makowez“ (Die künstlerische Vereinigung „Makowez“) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 11.

⁵²⁰ vgl. Chronologija [Schisni i itwortschestwa B. N. Tschekrygina]. Natschalo 1920-ych. (Chronologie [des Lebens und Schaffens W. N. Tschekrygins] // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 94.

⁵²¹ Trubezkoj, E., Tri otscherka o russkoj ikone (die drei Essays über die russische Ikone), Novosibirsk 1991, S.93.

eingebunden in ihren Planeten und diesen von Licht überflutet als eingebunden in das All darstellt.

„Das Sakrament der Eucharistie“ ist sowohl die Kulmination als auch das verbindende Element der unzähligen Blätter aller Zyklen für dieses Fresko. Jedes einzelne Blatt hat nicht nur Einzelwert bzw. seinen eigenen Sinn, sondern ist auch im Zusammenhang mit dem großen Ganzen zu sehen und zu verstehen, woraus sich dann der allgemeine Sinn dieses „großen Bildes des Seins“ erschließt. Der Zusammenhang der Blätter wird nicht durch ihren narrativen Charakter geprägt – der durchaus vorhanden ist – sondern durch die Einheit der Komposition des ganzen Werkes und dessen gemeinsamer Lichtsituation. Der Gedanke, dass jede Einzelpersone stets Teil des gesamten Weltgeschehens ist, sollte so zum Ausdruck kommen. So schrieb V. Pestel, eine Makowez-Künstlerin, dass diese Arbeiten Tschekrygins am besten alle zusammen, nach Zyklen geordnet, angeschaut werden sollen. Erst dann würden sie sich dem Betrachter als das große Werk der monumentalen Malerei⁵²² erschließen, als das sie gedacht waren. Von einer ähnlichen Wirkung berichtete auch L. Schegin⁵²³.

Tschekrygins Ideen standen in so hohem Ansehen bei den Makowez-Künstlern, dass sie in ihm ihren geistigen Führer sahen. Sein früher Tod – er starb bereits 1922 im Alter von 25 Jahren – war auch deshalb ein so großer Verlust für die Maler der Gruppe, weil ihnen bewusst war, dass sie nicht über die geistige Kraft verfügten, seine Ideen zu verwirklichen⁵²⁴. Dennoch gingen sie den eingeschlagenen Weg weiter, der jeden von ihnen ganz individuell zum gemeinsamen Ziel führen sollte. Das gemeinsame Ziel, nämlich die nationalen künstlerischen Traditionen aufzunehmen und fortzuführen, entsprach ihrem Verständnis davon, dass ihre eigene Kunst nichts Endgültiges sei, sondern nur jeweils ein kurzes Stück des langen Weges der Kunst zur Theurgie und der Welt zur Verklärung. Jeder Einzelne ging deshalb seinen eigenen

⁵²² Pestel, V., O W. N. Tschekrygine [okolo 1924] (Über W.N. Tschekrygin [um 1924]) // „Makowez“, Moskau 1994, S. 98.

⁵²³ Schegin, L., Wospominanija o P. A. Florenskom (Die Erinnerungen an P. Florenskij) // „Makowez“, Moskwa 1994, S. 103–106.

⁵²⁴ Allerdings ging es dabei um nichts Geringeres als die „neue gesamteuropäische Kunst“ zu erschaffen. Siehe dazu: Tschekrygin, W., O nametschajuschchemsja nowom etape obschtschejewropejskogo iskusstwa (Über eine sich abzeichnende neue Phase der gesamteuropäischen Kunst) // Makowez, 1922, Nr. 2, S. 10.

Weg, getreu dem Motto des russischen Symbolismus, wonach die Vervollkommnung der Welt aus der Vervollkommnung des eigenen Selbst erwächst.

4.4 Die wissenschaftliche Umsetzung der symbolistischen Ideen im Rahmen der Staatlichen Akademie der Künste. Einige Kunsttheorien und ihre Übereinstimmung mit der künstlerischen Praxis der späten 20-er Jahre

4.4.1 Die Bedeutung der neugegründeten sowjetischen Kunstinstitutionen für das Fortleben der kulturellen Traditionen in Russland

Eine wichtige Rolle für die Weiterentwicklung und Umsetzung der „Lehre vom Geistigen“ spielten die neugegründeten staatlichen sowjetischen Kunstinstitutionen wie die Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten (WChUTEMAS) und die Staatliche Akademie der Künste, zu der auch das Institut für künstlerische Kultur (InChUK) in Moskau sowie das Staatliche Institut für künstlerische Kultur (GIN-ChUK) in Petrograd-Leningrad gehörten. Diese Institutionen nahmen die Traditionen des russischen „alternativen Denkens“ des 18.–20. Jahrhunderts wieder auf und führten sie weiter. Während InChUK ausschließlich die zeitgenössische Kunst in allen ihren neuesten Erscheinungsformen zum Schwerpunkt seiner Forschungen erklärte, sollten sich die Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten und die Staatliche Akademie der Künste darüber hinaus der Erforschung der allgemeinen Geschichte der Kunst und Kultur sowie der Ästhetik widmen. Des Weiteren sollte die Akademie alle Forschungsgebiete und -richtungen umfassen, die in irgendeiner Weise die Kunst betreffen⁵²⁵.

Bereits in der ersten Hälfte der 20-er Jahre avancierte die Akademie der Künste zum wichtigen Zentrum des intellektuellen, geistigen Lebens in Moskau, das breite Kreise der *freidenkenden* Intelligenzia anzog⁵²⁶. Viele bedeutende Kulturschaffende wie Künstler, Kunsthistoriker, Philosophen, Psychologen usw. bildeten den wissenschaftlichen Kern der Akademie und beteiligten sich an der Organisation der verschiedenen Fakultäten, Sektionen und Abteilungen und ihrer Leitung. Sie erarbeiteten ein

⁵²⁵ vgl. Kogan P., O sadatschach akademiji i jejo schurnala (Über die Aufgaben der Akademie und ihrer Zeitschrift) // Iskusstwo, Nr. 1, 1923, S. 5–13.

⁵²⁶ vgl. Mildon, W., GACHN kak jawlenije russkoj kultury (Staatliche Akademie der Künste als eine Erscheinung der russischen Kultur) // Woprosy iskusstwosnanija, Nr. 2., 1997, S 87ff.

neues Konzept der Kunstwissenschaft, in dem außer dem historischen Aspekt auch die Problematik des unmittelbaren künstlerischen Schaffens berücksichtigt werden sollte. Die drei Abteilungen der Akademie – die soziologische, psycho-physikalische und philosophische – sollten eine möglichst vielseitige, objektive Analyse aller Kultur- und Kunstgattungen gewährleisten. Den Schwerpunkt legten sie auf die Erforschung der „geistigen Geschichte“ der Menschheit, um die Traditionen der Weltgeschichte in der neuen Kunstwissenschaft gebührend zu berücksichtigen.

Zu diesem Zweck wurden mehrere Ausschüsse gebildet, die sich primär mit der Geschichte der ästhetischen Ideen auseinandersetzten. Besonderes Interesse galt dabei der deutschen Ästhetik des 18./19. Jahrhunderts und ihrem Einfluss auf die idealistische Weltanschauung der Gegenwart. Eine Kommission an der philosophischen Fakultät beschäftigte sich speziell mit dem Erbe der deutschen Romantik. Zu den Schwerpunkten gehörte die intensive Erforschung der Philosophie der deutschen Romantik, von Goethe bis Schelling, und insbesondere der romantischen Auffassung künstlerischen Schaffens. Für besonders wichtig galt es, den Einfluss der deutschen und westeuropäischen Ästhetik auf die Kunstauffassung in Russland zu untersuchen. Die neue Kunstwissenschaft, die an der Akademie in den 20-er Jahren konzipiert worden war, sollte die Ideen der deutschen Romantiker sowie der russischen religiösen Philosophen fortführen. Solowjews Postulat, wonach die Kunst der Zukunft das Absolute nicht nur darstellen, sondern vielmehr real verwirklichen sollte, wurde zum höchsten Ziel erhoben. Dieses Verständnis der Kunst der Zukunft führte konsequenterweise zu einem neuen Verständnis der Kunstwissenschaft, die als integraler Bestandteil der Kunst das geistig-kulturelle Wissen enthalten und objektivieren sollte, um dadurch die Menschen an das allgemeine Künstlertum heranzuführen.

Allerdings fanden neben der traditionellen romantisch-idealistischen Ästhetik auch die neueren Theorien der westeuropäischen Kunstwissenschaft – insbesondere die Theorien, deren Schwerpunkt das künstlerische Schaffen bildet – Eingang in die eigenen Konzepte und Theorien der russischen Kunsttheoretiker⁵²⁷. Diesen Theorien ist die Vorstellung gemeinsam, dass das künstlerische Schaffen stets irrationalen, intuitiven Charakter hat. Auf diesem symbolistisch geprägten Verständnis basierte bei-

⁵²⁷ Es handelt sich hier um das Ergebnis der Auseinandersetzungen mit den ästhetischen Theorien von Konrad Fiedler, August Schmarsow, Benedetto Croce, Heinrich Wölfflin, Theodor Hetzer, Henri Focillon, Henri Bergson usw., die bei der Analyse des Kunstwerkes stets vom Denken des Künstlers bzw. vom Schaffensprozess ausgingen.

spielsweise eines der einflussreichsten russischen theoretischen Konzepte, das K. Erberg bereits 1913 in „Das Ziel des Schöpfungstums“ vorgestellt hatte. Demnach war das künstlerische Schaffen als geistige Einsicht in die Ideen und deren Verwirklichung in der Realität in Form des Kunstwerks zu verstehen. Der Künstler sollte durch seine schöpferische Kraft die Welt, die ihm als Chaos, amorphe, geistlose Materie gegenübersteht, beleben und beseelen. Dieses Werk des Künstlers sollte Basis für eine neue, geordnete Welt werden, deren Vollkommenheit eine magische Anziehungskraft auf die Menschen hätte. Diese noch zu erschaffende Natur nannte Erberg *Natura naturanda*⁵²⁸. Der Künstler sollte, durch die befreiende Wirkung seines Schöpfungstums, der Menschheit den Weg aus der Gefangenschaft in der *falschen* Realität zur Freiheit der *wahren* Realität und das heißt zur Schönheit weisen. Erberg ging davon aus, dass die Vorstellung von einer höheren, idealen Schönheit in jeder menschlichen Seele eingeprägt ist, weshalb Kunstwerke die Seele an ferne Erlebnisse erinnern. Der innere Akt des Schöpfungstums, der jeden Menschen auf den künstlerischen Weg geleitet, ginge so vonstatten, dass sich die gesamte Menschheit in eine große Künstlergemeinschaft verwandeln würde, während Künstler, Philosophen und die anderen Wissenschaftler neue geniale Werke erschaffen. Die Kunst würde also zwangsläufig ins Zentrum der zukünftigen Kultur rücken, ein Prozess, der durch die Jahrtausende dauernde kulturelle Entwicklung der Menschheit vorbereitet wurde.

4.4.2 Kunstwerk und künstlerisches Schaffen in den Theorien der ersten sowjetischen Kunstwissenschaftler Gabritschewskij, Nedowitsch und Tarabukin

Erbergs Konzept bot die Grundlage für einige weitere Kunsttheorien an der Akademie der Künste. In **A. Gabritschewskijs** Konzept beispielsweise ist die „Eroberung des Seins durch das Individuum“ als das Ziel jeder Kunst postuliert, eine Auffassung, die dem Konzept der „religiösen Lebensgestaltung“ Belys oder Berdjajews entspricht⁵²⁹. Kunst wird hier durch zwei Merkmale charakterisiert, durch „Ontologismus“ und „Kosmismus“. Unter „Ontologismus“ ist „ontologische“ Natur jeder Kunst gemeint, die aus ihrer Präexistenz abzuleiten ist, da Kunst stets das Absolute, die „e-

⁵²⁸ Erberg, K., *Zel twortschestwa* (Das Ziel des Schöpfungstums), Moskau 1913, S. 133.

⁵²⁹ Gabritschewskij, A., *Wwedenije w morfologuju iskusstwa* (Einführung in die Morphologie der Kunst) // *Woprosy iskusstwosnanija*, XI, Nr. 2, 1997, S. 581.

wige Idee“ oder „Potenz“ verkörpert. Deshalb bleibt sie auch Bestandteil jenes Urquells, aus dem sie einst entsprang. Unter „Kosmismus“ ist die verbindende Funktion der Kunst zu verstehen, welche in der Fähigkeit besteht, alle „Pole des Geistes und des Kosmos“ zu einer Einheit zu ordnen, in der jede, „sogar die abstrakteste geometrische Form als Musik der Sphären zu klingen beginnt“ und „sich in eine Erzählung über das kosmische Weltgeschehen verwandelt“⁵³⁰. Durch die symbolische Teilhabe der künstlerischen Form am Absoluten ist jedes Kunstwerk als Symbol eines „kosmischen synthetischen Aktes“ anzusehen. Nach Gabritschewskijs Überzeugung hat jede Kunstform einen „kosmologischen“ und „kosmogonischen“ Inhalt, weil die Kunstform „in sich das Charakteristikum der ganzen Weltschöpfung trägt“⁵³¹.

D. Nedowitschs Auffassung der Kunst und des künstlerischen Schaffens formte sich in Laufe seiner Auseinandersetzung mit den bedeutenden europäischen Kunsttheoretikern wie Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, August Smarsow, Oswald Spengler usw. So definierte er das Schöpfertum des Künstlers als dessen Verwirklichung in der Welt, den künstlerischen Akt als Akt der Zeugung bzw. der Geburt eines neuen ästhetischen Organismus. Die Kunstwerke sollten dynamisch und mitteilbar sein, damit der Betrachter sich in sie „einfühlen“ könne⁵³². Die Kunst würde so die Verbindung zwischen den Menschen herstellen, da die Meisterwerke, als allgemeines Kulturgut anerkannt, unsterblich seien. Deshalb empfahl er bei der wissenschaftlichen Erforschung der Kunst unmittelbar in den „Strom der Kunst“ als in das „Sein-in-sich“ einzudringen, um die ästhetische Empfindung aufzuspüren, die er für den wesentlichen Gegenstand der Kunstwissenschaft hielt⁵³³.

Das Kunstwerk, sein Ausdruck und das künstlerische Schaffen hielt er für die Hauptelemente, die die drei Richtungen der Kunstwissenschaft bestimmen sollten. Er be-

⁵³⁰ ebd. S. 596–602.

⁵³¹ ebd. S. 602.

⁵³² Nedowitsch, D., Sadatschi iskusstwowedenija. Woprosy teoriji prostranstwennych iskusstw (Die Aufgaben der Kunstwissenschaft. Die Fragen der Theorie der räumlichen Künste), Moskau 1927, S.29ff.; Es handelt sich dabei um Einflüsse aus der Einfühlungspsychologie Theodor Lipps'. Bereits A. Bely sprach von der Bedeutung der „Einfühlungslehre“ Lipps' und verstand die „Einfühlung“ als das Projizieren des inneren Gefühls auf die äußere Erfahrung. Dieses Projizieren verband er mit dem „mystischen Realismus“ als Methode der Welt- und Kunstbetrachtung: vgl. Bely A., Simwolizm (Symbolismus) // Bely. A., Moskau 1994, Bd.1 S. 122–134, 444.

⁵³³ Nedowitsch, D., Sadatschi iskusstwowedenija. Woprosy teoriji prostranstwennych iskusstw (Die Aufgaben der Kunstwissenschaft. Die Fragen der Theorie der räumlichen Künste), Moskau 1927, S.29ff.

zeichnete sie als Morphologie, Ekphatik und Praxeologie⁵³⁴. Objekt der Morphologie ist zunächst die Form des Kunstwerkes (sein „Körper“, sein „Fleisch“), die immer mit dem Künstler verbunden ist, sowie künstlerischer Mittel wie Farbe, Linie, Dynamik, Komposition usw., die für das Werden der Form unabdingbar sind. Aufgabe der Ekphatik ist die Auseinandersetzung mit dem Ausdruck des Kunstwerkes, das heißt, dass sie sich speziell mit der schöpferischen Intention des Künstlers auseinandersetzen hat. Dabei ging es ihm weniger darum, das Kunstwerk als vollendeten Organismus zu untersuchen, sondern seine Eigenschaften als „geistiges Laboratorium“, weil der „Körper“ jedes Kunstwerkes vom „Geistigen“ durchdrungen ist. Da das Werk des Künstlers zwangsläufig seine ganze Persönlichkeit, seine Biographie, psychische Energie, seinen Willen enthält, ist es notwendig, die Kunst nicht als Endzustand, sondern als „Tun“ bzw. „Beeinflussung“ zu verstehen und zu erforschen. Nicht nur das Kunstwerk selbst, sondern auch der Geist seines Schöpfers und dessen Künstlertum gehören nach Nedowitsch zu den wichtigsten Aufgaben der Ekphatik. Aufgabe der Praxeologie ist die Untersuchung des Künstlers, da dessen kreativer Impuls für immer in sein Werk übergeht. Zu den Aufgaben der Praxeologie gehören deshalb das Studium der rationalen, irrationalen und emotionalen Faktoren des künstlerischen Schaffens sowie die Analyse der Begabung des Künstlers und der Bedingungen seiner künstlerischen Entwicklung, seiner schöpferischen Potenzen. Folglich sollen auch historische Studien in die Forschung einbezogen werden, um die Verbindung des Künstlers mit seiner Zeit, seiner Umgebung und seiner Kultur zu berücksichtigen. Nedowitsch zufolge stimmt die Praxeologie mit der „Anthropodizee“ überein, dieser wichtigen Richtung der russischen neuchristlichen Philosophie, in der das menschliche Sein sich allein durch das Schöpfertum des Menschen rechtfertigt. Künstler zu sein bedeutet seiner Meinung nach, die „Fähigkeit zur Ekstase“ zu besitzen, die über die Grenze der allgemeinen Erkenntnis ins Reich der Illusionen hinausführt. Der Künstler taucht in seine Träume ein und wird von den Phantasiegestalten „befruchtet“. Die Ideen, die sich ihm auf diese Weise offenbaren, versucht er im schöpferischen Prozess so zu gestalten, dass sie auch anderen Menschen zugänglich werden. In der Seele des Künstlers wird so die Ehe zwischen der Idee und dem Wesen des neuen Kunstwerkes vollzogen. Da der Künstler „den Puls des Universums“ schlagen spürt, den er der Menschheit vermitteln will, erreicht sein Schaffensprozess

⁵³⁴ ebd.

eine kosmische Dimension⁵³⁵. Zugleich ist der Künstler von seiner natürlichen Begabung besessen und bestrebt, diese Begabung durch seine Kunst in der Welt zu verwirklichen. Aus diesen Gründen hielt Nedowitsch es für besonders wichtig, die Entstehung des Kunstwerks in der Zeit und im Raum sowie seine weitere Entwicklung in der Zeit wissenschaftlich zu untersuchen.

Ein weiterer wichtiger Beitrag zur neuen Kunstwissenschaft stammt von **N. Tarabukin**, einem Vertreter des „symbolistischen Realismus“. Als Hauptaufgabe seiner Zeit betrachtete er die Vereinigung aller wissenschaftlichen Disziplinen, deren Thema Kunst sein konnte, zu einer einheitlichen, schlüssigen Wissenschaft über die Kunst. Diese sollte Philosophie, Soziologie, Geschichte, Kunstgeschichte, Ästhetik sowie die Theorien einzelner Künste umfassen.

Tarabukin verstand die Kunsttheorie als Morphologie des Kunstwerkes⁵³⁶. Kunst ist danach die auf der Intuition basierende „Macherei“ (delanie)⁵³⁷, die nicht die existierenden Gegenstände der Welt abzubilden, sondern neue Gegenstände zu erschaffen hat. Diese Art des künstlerischen Schaffens bzw. die „intuitive Macherei“ bezeichnete er, beeinflusst von Gottfried Semper und Alois Riegl, als „konstruktives Schöpfer-tum“ oder als „Res-ismus“, den er mit dem vollwertigen Realismus gleichsetzte, da die Produkte dieser Kunst direkt nach ihrer Herstellung als Dinge von eigenem Wert existierten⁵³⁸. Die Künstler dieser Richtung, die Tarabukin als „Intuitivisten“ im Sinne der Theorien H. Bergsons definierte, sollten Dinge erschaffen, deren Wert direkt vom intellektuellen Niveau des Künstlers abhängt. Diese neuen realen Dinge gesellen sich dann zur bereits existierenden Realität und ergänzen sie⁵³⁹. Deshalb ist die Kunstlehre für Tarabukin zugleich eine Ontologie der Kunstwerke, die selbst lebendige Organismen sind.

In seiner Theorie über die Entstehung des Kunstwerkes ging Tarabukin davon aus, dass jedes Kunstwerk letztendlich auf Rhythmus zurückzuführen ist, denn wie Bergson oder Spengler hielt er den Rhythmus für ein wesentliches Element der Natur bzw. des Lebens, für eine unaufhaltsam sich entwickelnde, drängende Bewegung. Insofern ist der Rhythmus die göttliche Basis allen menschlichen Lebens, die den inneren Puls des Menschen und somit auch seinen geistigen Rhythmus vorgibt. In den

⁵³⁵ ebd.

⁵³⁶ Tarabukin, N., *Opyt teoriji schiwopisi* (Ein Versuch der Theorie der Malerei), Moskau 1923, S. 6.

⁵³⁷ ebd. S. 64.

⁵³⁸ ebd.

⁵³⁹ Tarabukin hielt Cezanne für Begründer der modernen „realistischen“ Malerei: Siehe ebd. S. 68.

Künsten zeigt sich der Rhythmus als „feste Substanz“, d. h. als ihr Maß: in der Musik als ihr Takt; in der Poesie als ihr Versmaß; in den bildenden Künsten und in der Architektur als ihre Symmetrie. In einzelnen Kunstwerken entsteht der Rhythmus innerhalb der normalen Bewegung spontan, als besondere Strömung und zeigt sich beispielsweise im Ablauf der Töne einer Melodie oder der Folge der Worte eines Gedichtes, in der Zusammenstellung der Formen und Farben in der Malerei usw. Dieser Strom verbindet die einzelnen Elemente der jeweiligen Kunst miteinander zur Komposition des Kunstwerkes. Da der Rhythmus wie jede Bewegung auch raum-zeitlich bedingt ist, steht er indirekt in Verbindung mit der „inneren Zeit“, die allen Emotionen des Menschen zugrunde liegt. Tarabukin bezeichnete diese „innere Zeit“ als anthropologisches Merkmal, weil sie seiner Ansicht nach das innere, geistige Leben des Menschen charakterisiert, so dass die unterschiedlichen Temperamente diese auch unterschiedlich erleben⁵⁴⁰.

Da die „innere Zeit“ im Rhythmus ihren konkreten Ausdruck finden sollte, unterschied Tarabukin drei Arten des Rhythmus: den natürlichen oder unpersönlichen Rhythmus der Natur, den virtuellen oder seelisch-geistigen Rhythmus sowie den aktuellen oder künstlerisch-schöpferischen Rhythmus. Jeder Künstler erlebt die Zeit individuell und so geht auch sein persönlicher „geistiger Strom“ in die Kunstwerke über. Dieser persönliche Rhythmus, d. h. die geistige Intention des Künstlers verleiht dem Kunstwerk schließlich Individualität: Der Rhythmus erfüllt den materiellen Körper des Kunstwerkes mit geistiger Vibration, die ihn belebt, so dass es zum einheitlichen plastischen Organismus wird. Intellektuell ist der Rhythmus nicht zu erfassen, sondern nur intuitiv und kontemplativ, denn nur durch das Mit- und Einfühlen entstehen die analogen rhythmischen Bewegungen, die den Betrachter im Kunstwerk den inneren Puls des Künstlers spüren lassen.

Dem Rhythmus setzte Tarabukin die Konstruktion entgegen: Während in der Konstruktion, die statisch ist und auf der Zahl basiert, sich der Intellekt manifestiert, zeigt sich im Rhythmus das Streben nach der Form. Indem der Künstler Materie in seinem Sinne verwendet und kraft seines geistigen Rhythmus die natürlichen Rhythmen der Materie überwindet, verwandelt er amorphe Materie in eine lebendige Komposition. Den andauernden Kampf zwischen den beiden Kategorien Konstruktion und Rhythmus hielt Tarabukin für die Ursache des Wechsels der Stile und Epochen in der Geschichte der Kunst. Seiner Meinung nach besitzen nicht nur die einzelnen Kunstwer-

⁵⁴⁰ ebd. S. 38–43.

ke, sondern auch Kunstepochen einen eigenen Rhythmus, der ihren Stil prägt. Nach seiner Stilklassifikation basiert die archaische Kunst mehr auf der Konstruktion, da ihr Rhythmus nur ansatzweise vorhanden ist. In der klassischen Kunst findet sich die harmonische Kombination von Konstruktion und Rhythmus, in der Rokoko-Kunst nur der Rhythmus. Im Naturalismus sowie im Impressionismus tritt die Konstruktion wiederum in den Vordergrund, bei sekundärer Bedeutung des Rhythmus. Im Expressionismus dagegen sowie in der abstrakten Kunst gewinnt der Rhythmus erneut an Bedeutung: In der abstrakten Kunst wird der materielle Gegenstand durch einen rein psychischen ersetzt, in dem der innere Rhythmus des Künstlers bzw. sein inneres künstlerisches Streben um so mehr offenbar wird. Gerade dieser maximal mögliche Ausdruck des geistigen Rhythmus, den der Künstler dem Kunstwerk mitteilt, ist für Tarabukin Ziel der Kunst und Endstation ihrer Geschichte⁵⁴¹.

4.4.3 Form und Symbol in den Konzepten Pavel Florenskijs und Wladimir Faworskijs

Die Suche nach den neuen Ausdrucksformen der künftigen Kunst, nämlich des „realistischen Symbolismus“, gab den Anstoß für die semiotisch-ideographischen Untersuchungen **P. Florenskijs** während seiner Vorlesungszeit an den WChUTEMAS in den 20-er Jahren. So war das Problem der symbolischen Darstellung in der Sprache und in den Kunstwerken ein zentrales Thema seines Kurses „Die Analyse der Räumlichkeit und der Zeit“. Außerdem arbeitete er zusammen mit Professor **A. Larionow** von der Graphischen Fakultät an einer umfangreichen Enzyklopädie der Symbole, dem so genannten „Simbolarium“, in dem er seine Idee der vergleichenden Symbolforschung verwirklichen wollte. Larionow, dessen fachlicher Schwerpunkt die Geschichte der Ideographie war, verstand diese Wissenschaft als wesentlichen und integrierenden Bestandteil der Kunstwissenschaft überhaupt. Er versuchte, die Evolution der ideographischen Formen nachzuvollziehen, und zwar nicht nur in der Magie, Astrologie oder Alchemie, sondern auch in der Entwicklung der Schrift, die seiner Meinung nach stilistisch stets von der Epoche ihrer Entstehung abhängt. Florenskij und Larionow behaupteten, dass die ewigen Symbole aus den verschiedenen Bereichen der Kultur „Urschemen des menschlichen Geistes“ sind, die stets eine entspre-

⁵⁴¹ ebd.

chende Reaktion in der Seele des Menschen hervorrufen. Auf diesen Ideen basierte das „Simbolarium“, das als Lexikon der ältesten Symbole der Menschheit den Grund legen sollte für eine neue, „wahrhaft realistische“ Kunst, in der sich die menschliche Erkenntnis von einer „höheren Realität“ manifestierte⁵⁴².

All diese Theorien und Ideen der „neuen realistischen Kunst“ bzw. des „realistischen Symbolismus“ standen durch den regen geistigen Austausch der Kunst- und Kulturschaffenden im Einklang mit der zeitgenössischen künstlerischen Praxis. Besonders deutlich macht sich das bei den Spätsymbolisten der „mystischen“ oder neuchristlichen Richtung bemerkbar, die sich in den Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten um Florenskij gruppierten. Neben Künstlern der Makowez-Gruppe gehörten auch einige Lehrende dieser Institution wie Wladimir Faworskij (1886–1964) oder Pjotr Mituritsch (1887–1956) dazu, die die Grundidee der Romantik vertraten, dass nur durch die Schönheit bzw. durch die Kunst die göttliche Idee der Schöpfung, die Einheitlichkeit der Welt zu erkennen ist.

Für **Wladimir Faworskij (1886–1964)** war ebenso wie für Florenskij die künstlerische Darstellung des Unendlichen im Endlichen mit der Schöpfung vergleichbar, deren Idee er am vollkommensten in der Ikone verwirklicht sah⁵⁴³. Deshalb war er der Meinung, dass der wahre Künstler nur das darstellen sollte, was von Gott geschaffen war: Landschaft, Stilleben oder Porträt. Der Mensch als Ebenbild Gottes sollte konsequenterweise Hauptgegenstand der Kunst werden. Besonders wichtig war deswegen die Komposition des Bildes als Gestaltung des Raumes, in dem sich die dargestellte Person befindet, das Zusammenwirken von Person und Raum. Den Prozess des künstlerischen Schaffens verstand Faworskij – im Einklang mit Ivanows und Florenskijs Konzept des „realistischen Symbolismus“ – als platonische *Anamnesis*, Erinnerung der Seele an ihr Aufsteigen zur Welt der Ideen. Demnach bekommt der Künstler nur allmählich Einsicht in die Ideen der Dinge, die aus der Tiefe seines Geistes emporsteigen, und denen er durch das rohe Material, das ihm zur Verfügung steht, reale Form verleiht. Auf diesen Vorstellungen basiert seine Theorie des „magischen Realismus“⁵⁴⁴. Nach dieser Theorie werden jedoch nicht nur die Ideen und Vorstellungen des Künstlers in einem bestimmten Material verwirklicht, vielmehr

⁵⁴² Florenskij, P., *Simbolarium* // Florenskij, P., Bd. 2, Moskau 1994, S. 564–590.

⁵⁴³ Siehe Kap. 2 dieser Arbeit, S.

⁵⁴⁴ Faworskij, W., O „magitscheskom realisme“ (Über den „magischen Realismus“) // *Dekorativnoje Iskusstwo*, 1963, N 10, S. 24ff.

gibt das verwendete Material alle seine Eigenschaften an die Idee ab, um zu deren Darstellung beizutragen.

Ziel jedes Künstlers sollte nach Faworskij das Erschaffen eines Raumes sein, der zum Aufbewahrungsort der Ideen wird, in den jeder Betrachter eintreten kann⁵⁴⁵. Einen solchen Raum sah er im religiösen Kult ebenso gegeben wie im antiken Theater, in den Mysterienspielen ebenso wie in der Bühnenkunst der Gegenwart.

Ein weiterer wichtiger „Aufbewahrungsort der Ideen“ war für Faworskij das Buch. Als Synthese aller Künste hielt er das Buch für besonders geeignet, eine Atmosphäre der erhöhten geistigen Aktivität zu erschaffen⁵⁴⁶. Das Buch an sich galt ihm als „geistiges Depot, das in sich die ganze Welt enthält“⁵⁴⁷. Wie die Theatervorstellung, die immer im Zentrum des symbolistischen Konzeptes vom künstlerischen Schaffen stand, bot das Buch dem Leser die Möglichkeit, jederzeit die reale Welt im Geiste zu verlassen und in einen imaginären, also geistigen Raum überzuwechseln, um eine andere Dimension zu erleben⁵⁴⁸. Darum gewann zu dieser Zeit auch die Buchillustration an Bedeutung, deren wichtige Aufgabe nach Faworskij darin bestand, den entsprechenden, quasi kongenialen Raum für das Wort zu erschaffen, in dem die Idee des literarischen Werkes ihre Tiefe und Bewegung erhielt⁵⁴⁹. Nach Faworskij's Re-

⁵⁴⁵ ebd. S. 24.

⁵⁴⁶ Diese Position war unter den jungen Künstlern dieser Zeit in Russland sehr weit verbreitet. Erinnerung sei hier an das Projekt „Saumnaja Kniga“ (Das Übervernünftige Buch) des Dichters Alexej Krutschenchy, in dem das Buch als ein Treffpunkt der Gegensätze von Text und Illustration, Literatur und bildender Kunst, Malers und Schriftsteller betrachtet wurde. Diese Gegensätze sollten dadurch aufgelöst werden, dass die Vernunft in dieser Synthese nicht ausgeschaltet, sondern bereichert und so quasi zur Über-Vernunft werden sollte. Dazu vgl. Degot, J., Saumnyj Projekt (Das übervernünftige Projekt) // *Russkoje iskusstwo XX weka* (Die russische Kunst des 20. Jahrhunderts), Moskau 2000, S.30 ff.; Smolik, N., *Avantgarde contra Revolution* // Ausstellungskatalog „Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert“, Köln 1994, S 21. Diese Idee faszinierte seit 1912 viele Künstler, unter denen Natalia Gontscharowa und Michail Larionow zu nennen sind, Olga Rosanowa und Wladimir Tatlin, Nikolai Rogowin und Kasimir Malewitsch und viele andere Maler und Literaten, die durch ihre Arbeit an dem „Neuen Buch“ in die Geschichte der russischen Avantgarde eingegangen sind. Siehe: Kowtun, J., *Russkaja futuristicheskaja kniga* (Das russische futuristische Buch), Moskau 1989, S. 17–28, 30–51.

⁵⁴⁷ Faworskij, W., *Obras w prostranstwennom i slowestnom iskusstwe* (Die Gestalt in der räumlichen und in der wörtlichen Kunst) // Faworskij, W., Moskau 1988, S.276.

⁵⁴⁸ Vermutlich geht es auch hier um die berühmte „vierte Dimension“ von P. Uspensky.

⁵⁴⁹ vgl. ebd. S. 280 ff.; Faworskij, W., *Ob ilustrazij, o stile i o mirowossrenij* (Über die Illustration, über den Stil und über die Weltanschauung) // Faworskij, W., Moskau 1988, S.287 ff.

geln der Buchillustration⁵⁵⁰ sollte die Schrift des Buches den Rhythmus des geschriebenen Textes wiedergeben, Vorsatzpapier und Vignette den Hintergrund für die erzählte Geschichte bilden; der Frontispiz (Titelbild) sollte die räumliche Synthese des ganzen zeitlichen Geschehens des Buches darstellen.

Diese Regeln befolgte Faworskij konsequent in seinem eigenen graphischen Werk, indem er in seinen Illustrationen nach immer neuen Möglichkeiten suchte, das Wesentliche zu treffen, den Sinn des Buches in angemessener Gestalt wiederzugeben. So schuf er 1922 das Titelbild für „Das Imaginäre in der Geometrie“, in dem Pavel Florenskij die Ergebnisse seiner mathematischen Studien vorstellte. Faworskij's Titelbild (**Abb. 54**) war so treffend und einleuchtend, dass der Autor ihm nachträglich ein besonderes Kapitel widmete, in dem er die Leistung des Künstlers würdigte sowie dessen hervorragende Interpretation seiner wissenschaftlichen Forschung. Er schrieb: „Der Umschlag des vorliegenden Buches wurde von Wladimir Andrejewitsch Faworskij in Holz geschnitten. Wie es diesem Künstler überhaupt eigen ist, so ist auch hier sein Holzschnitt nicht bloß eine Verzierung des Buches, vielmehr gehört er konstitutiv zu dessen geistigem Gehalt. Deshalb ist diese Arbeit Faworskij's eine Kunst, die vom mathematischen Denken angereichert ist. Eine Erfahrung dieser Art ist möglicherweise die erste in dieser Zeit der Wiedergeburt des Holzschnittes. Das ist übrigens die Richtung der Kunst, der in allgemeiner synthetischer Beschaffenheit der künftigen Kultur eine reiche Ernte bevorsteht.“⁵⁵¹

1924 schuf Faworskij eine Reihe von Holzschnitten, mit denen er das biblische Buch Ruth illustrierte (**Abb. 55**). Für das Titelblatt wählte er den Lebensbaum als Symbol dieser biblischen Geschichte, die seiner Ansicht nach die Geschichte des ganzen Menschengeschlechts enthielt: „Ich stellte mir vor, dass diese Handlung in der Welt, im grenzenlosen Raum, auf der Erdkugel geschieht. Deshalb ist die Komposition überall rund. Den Baum dachte ich als den Stammbaum; der König David – deshalb also der Kranz. [...] Die schwangere Ruth sitzt am Baum des Stammes.“ [gemeint ist der Stamm Davids, worauf der Kranz in der Baumkrone hinweist]⁵⁵².

Ein weiteres Beispiel seiner Illustrationskunst ist das Titelblatt zur dritten, nie herausgegebenen Ausgabe der Zeitschrift „Makowez“, in dem er den Menschen als

⁵⁵⁰ Faworskij, W., O grafike kak ob osnowe knischnogo iskusstwa (Über die Grafik als Basis der Buchkunst) // Faworskij, W., Moskau 1988, S.320–331; Faworskij, W., Die Schrift. Ihre Typen, und die Verbindung der Illustration mit der Schrift // Faworskij, W., Moskau 1988, S. 256 ff.

⁵⁵¹ Florenskij, P., Mnimosti w geometrij (Das Imaginäre in der Geometrie), Moskau 1991, S. 59.

⁵⁵² Faworskij, W., O knige Ruth (Über das Buch Ruth) // Faworskij, W., Moskau 1988, S. 374.

Mikrokosmos darstellt, um zu zeigen, dass die Welt letztendlich die Evolution des Menschengeschlechts ist (**Abb. 56**).

Faworskij's besonderes Anliegen war es, in seinen Werken den Menschen bzw. die menschliche Figur im Sinne von mittelalterlichen Initialbuchstaben darzustellen, so dass ihre Gestaltung bereits den Sinn und das Wesen des Geschriebenen wiedergäbe. Die Idee, solche „Buchstaben-Gestalten“ zu entwickeln, korrespondiert wiederum mit den ersten Experimenten der Avantgarde-Künstler der Petersburger Künstlergesellschaft „Bund der Jugend“⁵⁵³, die durch die Synthese des Wortes mit dem Bild sowie des Visuellen mit dem Akustischen eine universelle Sprache (wsjeljenskij Jasyk oder Pra-jasyk) entwerfen wollten. Das Besondere war die Vervielfältigung der Texte unter Verzicht auf die Druckmaschine. Die Künstler konzipierten jede Seite als einheitliches Ganzes: Sie übertrugen ihre handgeschriebenen Texte auf die Druckplatten und fügten dann die Zeichnungen hinzu. Somit befreiten sie das Buch nicht nur vom unpersönlichen Charakter der Druckmaschine, sondern verliehen dem so entstandenen Buch seine einmalige Form dadurch, dass die Stimmung des Autors durch seine Handschrift auf den Leser überging.

Die einzelnen Buchstaben nahmen oft die Formen an, die Zeichen für bestimmte Begriffe oder Worte waren, wodurch diese neuentwickelte Schrift auf ihre piktographisch-hieroglyphischen Ursprünge zurückgeführt werden sollte. So verwendete der Maler Pawel Filonow (1883–1941) in den Lithographien, mit denen er 1914 „Isobornik“, einen Band mit ausgewählten Gedichten Welimir Chlebnikows illustrierte, eine Schrift, deren einzelne Buchstaben witzig-winzige Bilder sind, die durch ihre Form sehr zum Verständnis des jeweiligen Wortes sowie des gesamten Textes beitragen (**Abb. 57**).

Der Dichter **Welimir Chlebnikow (1885–1922)**, dessen Konzepte für die Kunst der Avantgarde wegweisend waren, schätzte Filonows Arbeiten sehr. Seine eigene künstlerisch-ästhetische Weltanschauung basierte auf der mystischen Empfindung der absoluten Ganzheit und Kontinuität des Universums, die typisch war für die romantisch-symbolistische Richtung. Seit 1908 stand Chlebnikow durch Wjatscheslaw Iwanow mit den Symbolisten in Kontakt, die einen großen Einfluss auf seine künstlerische

⁵⁵³ Diese Gesellschaft wurde 1910 in St. Petersburg gegründet und vereinte Schriftsteller und Künstler wie Majakowskij und Chlebnikow, Krutschonych und Guro, Matjuschin und Maalewitsch und viele andere. Sie gab die Zeitschrift „Bund der Jugend“ heraus, es entstanden mehrere kleine lithographische Bücher, man inszenierte das Bühnenstück „Der Sieg über die Sonne“.

sche Entwicklung hatten⁵⁵⁴. Sein besonderes Anliegen war die Verwirklichung der Idee von der Vereinigung aller Spezies, die die Erde bevölkern: Die Trennung von Menschen, Tieren und Pflanzen sollte durch eine komplette Neuorganisation des Universums aufgehoben werden. Zu diesem Zweck sollte eine internationale Genossenschaft von Erfindern und Forschern aller Richtungen ihre Kenntnisse einsetzen, die sie über die „Gesetze der Zeit“ und die „Sprache der Sterne“ erworben hatten, um ein neues geistiges Leben zu erschaffen⁵⁵⁵. Chlebnikow glaubte diese Gesetze aus der pythagoreischen Lehre und der Kabbala erschließen zu können und wollte sie in seiner Poesie frei und lebendig wiedergeben. Mit seiner Kunst hoffte er zur künftigen universellen Harmonie beizutragen, die er für die Basis des neuen Weltorganismus hielt. Um diese Harmonie zu erreichen war eine einheitliche Sprache erforderlich, in der das Natürliche der Sprache mit der Sprache der Natur in Einklang gebracht werden musste, damit sich alle Wesen in dieser Sprache verständigen könnten. Nach Chlebnikows Theorie der Weltallsprache trägt jeder Buchstabe und jeder Laut einen bestimmten Sinn in sich. Durch die Verwendung des reinen Wortklanges in der Poesie soll diese Energie im Wort aktiviert werden, so dass das Wort die lebensschaffende, theurgische Kraft erhält, die die Welt ordnet und alle Lebewesen vereint. Deswegen hielt er die Kunst für die edelste menschliche Tätigkeit, und seine eigene Kunst bewertete er als großen Schritt in Richtung der Welterneuerung.

4.4.4 Symbolistisch-neuchristliche Hintergründe in der Kunst Kasimir Malewitschs

Viele bedeutende Maler der Avantgarde waren durch ihre Zusammenarbeit mit Chlebnikow und anderen Kunst- und Kulturschaffenden der damaligen Zeit mit dem russischen symbolistisch-neuchristlichen Gedankengut vertraut geworden. Zu nennen sind hier nicht nur Künstler, die eindeutig symbolistisch oder mystisch-esoterisch orientiert waren wie Petrow-Wodkin, Filonow oder Faworskij, sondern auch die

⁵⁵⁴ 1922 wurde ihm von den Künstlern der Makowez-Vereinigung die Leitung ihrer Abteilung für Poesie angeboten, was jedoch durch seinen Tod im selben Jahr nicht zustande kam. Siehe dazu: Makowez, 1922, Nr.2.

⁵⁵⁵ vgl. Kowtun, J., Die russische Avantgarde der 20-er Jahre, 1996, S.76ff.

Künstler der radikalen Avantgarde, wie Larionow, Matjuschin oder Malewitsch⁵⁵⁶. Die Entstehung des Suprematismus geht beispielsweise auf den philosophisch-ästhetischen Gedankenaustausch zwischen den Avantgardisten Matjuschin, Chlebnikow, Krutschenyh und Malewitsch zurück, während ihrer Zusammenarbeit an der Oper „Sieg über die Sonne“ im Jahre 1913⁵⁵⁷. Im Laufe der Arbeit an den Entwürfen des Bühnenbildes und der Kostüme für diese Oper begann Malewitsch, sich mit Fragen der Metaphysik auseinanderzusetzen. Dies führte ihn schließlich dazu, eine eigene Erkenntnistheorie zu entwickeln, die sich sofort in seinem künstlerischen Werk niederschlug.

1915 verkündete Malewitsch mit seinem „Schwarzen Quadrat“ den Beginn einer neuen Ära in der Kunst, die er „Suprematismus“ nannte. Als Suprematismus bezeichnete er auch alle weiteren wichtigen Phasen seiner künstlerischen und geistigen Entwicklung. Die Definition des Begriffes veränderte sich also im Laufe der Jahre: Bedeutete Suprematismus 1915 den Höhepunkt der Entwicklung der Malerei, die in der totalen Gegenstandslosigkeit endete, so wurde er ab 1919 zum Inbegriff der „reinen Erkenntnistheorie“, mit der Malewitsch 1921 seinen Abschied von der Malerei begründete, da diese keinen Gegenstand mehr als Objekt haben konnte⁵⁵⁸. Als Malewitsch sich 1927 mit seinem Supranaturalismus wieder der Malerei und dem Gegenstand zuwandte, geschah auch dies unter dem Zeichen des Suprematismus: Die Grundformen und -farben seiner suprematistischen Malerei finden sich versteckt in allen Bildern als Hinweis auf die Präsenz des Suprematismus in der Gegenwart, aus der er auf Befehl der sowjetischen Kulturbehörden verbannt worden war.

Die theoretischen Schriften Malewitschs, insbesondere die suprematistischen Traktate, tragen viel zum Verständnis seiner Malerei bei, in der er stets seine künstlerischen, religiösen und philosophischen Ansichten zum Ausdruck brachte. Durch die Auseinandersetzung mit seinen Theorien wird klar, dass diese mit den Traditionen

⁵⁵⁶ vgl. Sarabjanow, D., *Russkij awangard pered lizom religiozno-filosofskoj mysli* (Die russische Avantgarde im Angesicht der religiös-philosophischen Ideen) // Sarabjanow, D., Moskau 1998, S. 306ff.

⁵⁵⁷ vgl. Kowtun J. „Sieg über die Sonne“. Materialien. // Ausstellungskatalog „Sieg über die Sonne“, Berlin 1983, S. 27–32; Degot, J., *Suprematicheskaja Rewoluzija* (Die suprematistische Revolution) // Degot J., Moskau 2000, S. 34ff.

⁵⁵⁸ vgl. Schatskich, A., *Slowo Kasimira Malewitscha* (Das Wort von Kasimir Malewitsch) // K. Malewitsch, Moskau 1995, Bd. 1, S. 13.

der russischen Kultur und dem russischen philosophisch-religiösen Gedankengut verbunden sind.

Das prophetische Pathos in Malewitschs Schriften zeigt, wie sehr er in der Tradition des russischen philosophischen Denkens seiner Zeit, von Dostojewskij und Solowjew bis Bely und Florenskij steht. Auch seine Auseinandersetzung mit den Quellen der russischen nationalen Kultur verbindet ihn mit der „religiösen Renaissance“ in Russland. In der altrussischen orthodoxen Ikonenmalerei suchte er nach Urzeichen für eine neue künstlerische Sprache, die der Verkündigung der neuen Religion angemessen war. Aus diesen Urzeichen wollte er die neuen Formen seiner Kunst erschaffen, um damit die neue Welt und den neuen Menschen zu gestalten⁵⁵⁹. Das „Schwarze Quadrat“, in dem sich die neue Form manifestiert, wurde zur „neuen Ikone“, die den Drang nach einer Synthese von Kunst, Religion, Philosophie und aller übrigen menschlichen intellektuellen Tätigkeiten verkörpert und der typisch für die russische symbolistische Kultur war⁵⁶⁰. Das „Schwarze Quadrat“ ist deshalb als Weiterentwicklung des Symbolismus zu verstehen, nämlich als Entwicklung vom Symbol zur Formel, die ihrerseits unabhängig und eigenständig ist als Zeichen, das „sein eigenes Sein erhält“⁵⁶¹.

Die zentrale und verbindende Idee aller russischen symbolistisch-neuchristlichen Theorien, die All-Einheit Solowjews, findet in der Erkenntnistheorie Malewitschs ihre Entsprechung, in der er „das Streben des Menschen zur Einheit“⁵⁶² ergründen und begründen wollte. Er zeigte drei Wege auf, die zur Erkenntnis der Welt führen. Diese drei Wege nannte er auch drei Kräfte, die das „Gemeinschaftsleben“ der Menschen bestimmen: die Wissenschaft als Fabrik, die Religion als Kirche und die Kunst. Den Anfang dieser drei Wege bzw. die Quelle der drei Kräfte sah er in der Natur, die er, der mystischen Tradition folgend, als gegenstandsloses Nichts auffasste⁵⁶³. Jede

⁵⁵⁹ vgl. Petrowa, J., Der Suprematismus und die Religion Malewitschs // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“, Berlin 2003, S. 89ff.

⁵⁶⁰ vgl. Sarabjanow, D., Schiwopis Kasimira Malewitscha (Die Malerei von Kasimir Malewitsch) // Sarabjanow, D., Schatskich, A., Kasimir Malewitsch. Malerei. Theorie., Moskau 1993, S. 104.

⁵⁶¹ vgl. ebd.

⁵⁶² Malewitsch, K., Bog ne skinut (Gott ist nicht gestürzt) // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd. 1, S. 250.

⁵⁶³ Dazu erdichtete Malewitsch ein Märchen, in dem er die Natur als Lehrmeister und die drei Formungskräfte als deren Lehrlinge personifizierte. Siehe dazu: Malewitsch, K., Suprematism kak

Kraft strebt autonom und von den anderen unabhängig zum gleichen Ziel – der Erkenntnis –, das jedoch auf unterschiedliche Art erreicht wird. Der Schlüssel zum Verständnis dieser drei Erkenntnisarten liegt in Malewitschs grundlegender Unterscheidung zwischen Anti-Natur und Natur bzw. Gegenständlichkeit und Gegenstandslosigkeit. Das heißt, es geht hier wiederum um den Dualismus, um die zwei Welten: Die Welt der Gegenstände, die als Produkt der Ideen aus dem absolut leeren, gegenstandslosen, aber energievollen Bereich bzw. aus der Welt des Nichts entsteht. Erkenntnis, die im Bereich der Gegenstände gewonnen wird, kann nur praktischer, utilitaristischer Art sein, weswegen sie mit der wahren Natur, die an sich gegenstandslos ist, nichts gemein hat. Die wahre Erkenntnis liegt also in der Gegenstandslosigkeit: Nur wenn alle drei Wege sich von der Diktatur des Pragmatischen befreien, erkennen sie, dass sie gleichen Wesens sind. Und der Mensch kann die Welt erst erkennen, wenn sie einheitlich, das heißt gegenstandslos ist.

Die Kraft, die als erste die pragmatischen Ziele hinter sich lassen und die Welt in ihrer Gegenstandslosigkeit erkennen würde, ist nach Malewitsch die Kunst. Das liegt daran, dass die Kunst nicht nur diskursiv, sondern auch intuitiv ist, was bedeutet, dass sie die Natur nicht nur verstehen, sondern auch spüren kann⁵⁶⁴. Die „Intuitive Vernunft“ des Künstlers findet die neuen Formen des neuen künstlerischen Realismus im Nichts: Was sie findet, das sind die Formen des Suprematismus. Sie prägen das „Gesicht der neuen Kunst“⁵⁶⁵. Deshalb sollte der Suprematismus als die Gegenstandslosigkeit in der Kunst den Menschen den Weg weisen, bei ihrer Suche nach der reinen Natur, die nichts mit der dinglich-utilitaristischen Kultur zu tun hat⁵⁶⁶. Der Suprematismus war also als ein Projekt gedacht, durch dessen Realisierung der Mensch allmählich dazu käme, sein eigenes Wesen zu erkennen. Er würde sich selbst als Eins mit der Natur, mit dem Universum und schließlich mit dem Nichts begreifen. Durch diese Erkenntnis würde er selbst zum Kosmos.

tschistoje posnanije (Suprematismus als reine Erkenntnis) // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd. 3, S. 99–101.

⁵⁶⁴ Malewitsch, K., Suprematism kak bespredmetnost (Suprematismus als Gegenstandslosigkeit) // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd. 3, S. 233.

⁵⁶⁵ Malewitsch, K., Ot kubisma i futurisma k suprematizmu. Nowyj schiwopisnyj realizm (Von Kubismus und Futurismus zu Suprematismus. Der neue künstlerische Realismus) // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S. 53.

⁵⁶⁶ Malewitsch K. Suprematism kak bespredmetnost (Suprematismus als Gegenstandslosigkeit) // Malewitsch, Moskau 2000, Bd. 3, S. 233.

In der suprematistischen Malerei verbildlichte Malewitsch sein Konzept der „Weltrealisierung“, in dem die Evolution der Erkenntnis ein dreistufiges System ist, bzw. ein „buntes, schwarzes und weißes System“, das zum Weg des Menschen wird und ihn streng von der Kultur „pragmatischer Aufregung“ absondert⁵⁶⁷. Während das „Schwarze Quadrat“ den Dualismus von Nichts und Materie symbolisiert, ist das „Weiße Quadrat“ als Schlüssel zur „weißen außerkulturellen Handlung“ Symbol für die wahre Einheit der Welt, ihre endgültige Erkenntnis. Das bunte System ist ein Bindeglied zwischen dem schwarzen und dem weißen und hat die Funktion, farbiger Wegweiser zu sein, vom Dualismus zur All-Einheit, von der Materie zum Nichts⁵⁶⁸. (Abb. 58, 59, 60).

Die Selbstverständlichkeit, mit der Malewitsch glaubte, die Probleme des Lebens mit den Mitteln der Kunst lösen zu können, ist ein weiteres Indiz für seine Verwurzelung in der russischen symbolistischen Kultur des Silbernen Zeitalters. Wie Dostojewskij und Fedorow, Bulgakow und Florenskij war er von der lebensschaffenden Kraft der Kunst und Kultur überzeugt und geradezu besessen von der Vorstellung, dass der Kunst bei der zukünftigen Verklärung der Menschheit die Schlüsselrolle zukäme. Mit dem Satz „Indem ich die Welt verkläre, komme ich meiner eigenen Verklärung näher“⁵⁶⁹ nimmt er nicht nur die Idee Berdjajews von der Anthropozee auf, sondern auch Belys Konzept der „Lebensgestaltung“, das darin gipfelt, „das eigene Ich“ durch Schöpfertum zu erreichen.

Fedorows „Philosophie der gemeinsamen Sache“ war eine weitere Inspirationsquelle für Malewitsch. Wie Fedorow hielt auch er den Zusammenschluss aller Menschen für notwendig, den er das „System der einheitlichen Aktivität“ nannte. Er war überzeugt, dass aus dieser Vereinigung die Einheit von Mensch und Natur hervorginge, die zur kosmischen Harmonie führen würde⁵⁷⁰. In diesem allumfassenden Einssein von Mensch und Universum sah Malewitsch das „einheitliche allmächtige Antlitz“⁵⁷¹, das er in den „suprematistischen Ikonen“ darstellen wollte.

⁵⁶⁷ ebd.

⁵⁶⁸ vgl. Malewitsch, K., *Suprematism. 34 risunka (Suprematismus. 34 Zeichnungen)* // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S. 185–189.

⁵⁶⁹ Malewitsch, K., *O nowych sistemach w iskusstwe (Über die neuen Systeme in der Kunst)* // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S. 159.

⁵⁷⁰ Malewitsch, K., *K woprosu isobrasitelnogo iskusstwa (Über die Frage der bildenden Kunst)* // Malewitsch, Moskau 1995, Bd.1, S. 210.

⁵⁷¹ ebd.

Der kosmische Charakter der Philosophie Fedorows bzw. der von ihm postulierte Primat der Astronomie über alle Wissensbereiche findet eine Entsprechung im Suprematismus Malewitschs. Aus seinem Briefwechsel mit M. Gerschenson (1869–1925), einem bedeutenden Literaturwissenschaftler und Denker der russischen „religiösen Renaissance“, geht beispielsweise hervor, dass er sich sehr für Astronomie interessierte - weniger für die „teleskopische Erforschung“ des Himmels als vielmehr für eine „denkende“, „philosophische Astronomie“, der er die „Endlösung der Frage über die Welten“ zutraute⁵⁷².

Die kosmische Orientierung Malewitschs zeigt sich in seinem Verständnis der Kunst bzw. des Schöpfertums als der Kraft, die das Bewusstsein des Menschen auf Aufgaben vorzubereiten habe, die „größer sind als die irdischen“⁵⁷³. In dieser Behauptung steckt der unerschütterliche Glaube eines russischen Symbolisten an die prophetische Rolle des Künstlers sowie die Identität von Leben und Kunst. Dem Künstler schrieb er die „Kraft der Weltschöpfung“ zu, weswegen er „jeden normalen Künstler“ aufforderte, zu „schaffen“. Der Künstler sei „die Kraft der Welt und zugleich ihr Hüter, der sich in Gemeinschaft mit der Natur verändern, oder vielmehr aus der Übergangshülse in die neue, nun jedoch lebendige Form übergehen“⁵⁷⁴ solle. Die Sache des Künstlers „ist die Sache der Schöpfung, und Schöpfertum – ist Leben.“⁵⁷⁵.

Malewitsch kam immer wieder auf die besondere Gabe des Künstlers zurück, das Neue zu erschaffen. Darum sträubte er sich so heftig gegen die nachahmende Kunst, die mit ihren „fertigen Formen“ kein Schöpfertum sei. Ziel des wahren Schöpfertums sei es, absolut „neue Konstruktionen“ zu erschaffen, die keine visuelle Ähnlichkeit mit den äußeren Formen der Natur hätten⁵⁷⁶. Die Formen der wahren Kunst hielt er für rein intuitiv: „die Intuition ist der Kern der Unendlichkeit. In ihr zerstäubt sich auch alles Sichtbare auf unserer Erdkugel. Die Formen sind aus der intuitiven Energie, die das Endlose überwindet entstanden, [...] woraus dann die Modifikationen der

⁵⁷² K. Malewitsch an M. Gerschenson (Aus Witebsk nach Moskau, 1. Januar 1921) // Pisma Malewitscha k Gerschensonu (1918–1924) (Briefe Malewitsch an Gerschenson (1918–1924)) // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd.3, S. 345–346.

⁵⁷³ Malewitsch, K., Gosudarstwennikam ot iskusstwa (Den Bürokraten von Kunst) // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S. 87.

⁵⁷⁴ Malewitsch K., Perelom (Umbruch) // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd. 1 S. 105.

⁵⁷⁵ ebd.

⁵⁷⁶ ebd. S.104.

Formen [...] hervorgehen.“⁵⁷⁷ Die suprematistische Philosophie Malewitschs basiert also darauf, dass „die intuitive Form aus Nichts herauskommen soll. Ebenso wie die Vernunft, die die Gegenstände zum Leben erschafft, [diese] aus dem Nichts herausführt und vervollkommnet.“⁵⁷⁸ Diese Formen zu finden erklärte Malewitsch als Ziel des Suprematismus, denn „die Formen des Suprematismus, des neuen künstlerischen Realismus“, seien der Beweis für die Möglichkeit „Formen aus dem Nichts zu bauen“, die durch die „Intuitive Vernunft“ gefunden würden.⁵⁷⁹ Die reinen, primären Formen – Quadrat, Kreis, Kreuz –, die Malewitsch gefunden hatte und mit denen er die menschliche Erkenntnis des Universums wiedergeben wollte, nannte er „das unbekannt System“⁵⁸⁰.

Das Nichts – diese Modifikation des mystischen „Ungrunds“ Jacob Böhmes – ist der Schlussstein von Malewitschs Kosmogonie. Wegen der Vollkommenheit dieses ewigen und endlosen Nichts dachte er es sich als Gott, der sich in diesem Nichts befindet, seit er das Universum schuf. Schöpfung ist überhaupt ein wichtiges Element in Malewitsch Weltbild, mit dem er sich an die religiös-ethische Tradition der russischen Philosophie anschließt. Es ging ihm jedoch nicht darum, das orthodoxe Christentum zu erneuern und weiterzuführen, obwohl er sich offensichtlich von den biblischen Texten inspirieren ließ⁵⁸¹. Vielmehr wollte er durch die „Reformation des menschlichen Geistes“ eine neue Religion entstehen lassen. In seinem Künstlertum sah er sich selbst als Reformator, ja als Messias und erklärte seine suprematistischen Traktate zum „neuen Evangelium“.

Auch in seiner Poesie setzte sich Malewitsch mit religiösen Themen auseinander. Bereits 1913 verfasste er das Gedicht „Ich bin der Anfang von Allem...“⁵⁸², in dem er Gott mit der „universellen Weltvernunft“ und letztendlich mit der neuen Welt, zu der

⁵⁷⁷ Malewitsch, K., O nowych systemach w iskusstwe (Über die neuen Systeme in der Kunst) // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S.172.

⁵⁷⁸ Malewitsch, K., Ot kubisma i futurisma k suprematizmu. Nowyj schiwopisnyj realism (Von Kubismus und Futurismus zu Suprematismus. Der neue künstlerische Realismus) // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S. 47.

⁵⁷⁹ ebd. S.49.

⁵⁸⁰ vgl. Petrowa, J., Der Suprematismus und die Religion Malewitschs // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“, Berlin 2003, S.90.

⁵⁸¹ vgl. Schatskich, A., Kasimir Malewitsch i poesia (Kasimir Malewitsch und Poesie) // K. Malewitsch. Poesia., Moskau 2000, S. 22ff.

⁵⁸² Malewitsch K., „Ja natschalo wsjego...“ (Ich bin der Anfang von allem...) // Sammelband „K. Malewitsch. Poesia“, Moskau 2000, S. 88.

der Mensch strebt, gleichsetzt. Die Dreieinigkeit Gottes interpretierte Malewitsch als drei Übergangszustände des Menschen auf seinem Weg zu Gott: Der erste Zustand ist der Beginn des Lebens in der Empfängnis, der zweite Zustand die Vollkommenheit in der Geburt, der dritte ist das Verschwinden dieser Vollkommenheit im Tode. Den dritten Zustand, in dem die Materie zerstört wird und verschwindet, verband Malewitsch mit der Auferstehung, dem Einswerden mit dem Geist Gottes. Beeinflusst von Fedorows Vorstellungen von der Bedingtheit der Apokalypse, erklärte Malewitsch das kirchliche Dogma von der Auferstehung Christi zur einer „groben Spekulation der (menschlichen) Vernunft“, da der „Weg zur Verwandlung“ bereits „in den Tiefen des Menschen liegt“⁵⁸³. Um diesen Weg zu „aktualisieren“, sollte der Mensch seinen Verstand von den starren dogmatischen Formen der Religion, der Kunst usw. befreien, um sich unvoreingenommen dem Wesentlichen, dem Wahren, also dem Göttlichen in seiner Welt zuzuwenden⁵⁸⁴.

Diese religiös-philosophischen Ideen entwickelte Malewitsch in seinem suprematistischen Traktat „Gott ist nicht gestürzt“ von 1922 in einer Richtung weiter, die ihn zu dem Schluss brachte, dass von den drei Wegen zum Absoluten – Kirche, Fabrik und Kunst – nur einer wirklich zu Gott führen könne, nämlich der Weg der Kunst. Das wiederum hängt damit zusammen, dass nur „in der Kunst Gott als Schönheit zu denken ist, und zwar nur deshalb, weil Gott in der Schönheit ist.“⁵⁸⁵ Kirche und Fabrik versuchen diese Schönheit ihrer Selbstgenügsamkeit zu berauben, indem sie diese ihren eigenen Interessen dienstbar machen und „die Kunst auffordern, sie mit den Priestergewändern der Schönheit zu bekleiden, als ob sie an die eigene Vollkommenheit nicht glauben.“⁵⁸⁶ Demzufolge ist Kunst für Malewitsch letztlich die selbstgenügende Schönheit, in der sich die Harmonie Gottes verwirklicht, in Gegensatz zu Religion und Wissenschaft, die diese Schönheit für ihre pragmatischen Interessen ausnutzen.

⁵⁸³ ebd. S.90.

⁵⁸⁴ Später kam Malewitsch zu dem Schluss, dass die Körperlichkeit des Menschen nur zufällig ist und somit unwichtig. Deshalb ist nicht der Körper, sondern der Geist die Substanz, die dem Menschsein von Belang ist. Vgl. Malewitsch, K., *Suprematism kak bespredmetnost* (Suprematismus als Gegenstandslosigkeit) // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd. 3, S. 236.

⁵⁸⁵ Malewitsch K. *Bog ne skinut* (Gott ist nicht gestürzt) // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd. 1, S.259.

⁵⁸⁶ ebd.

Deshalb ist nur auf dem Weg der Kunst der „Plan des Menschen“ zu realisieren, d. h. nur durch die Kunst kann der Mensch das Animalische, Materielle in sich überwinden, um als ausschließlich geistiges Wesen die Harmonie des Nichts zu erreichen und sich in Gott zu verwandeln⁵⁸⁷.

Malewitsch war überzeugt, dass es bereits kleine Gruppen von Menschen gibt, die gegen die „Menschen-Tiere“ kämpfen für die menschliche, anti-pragmatische Kultur⁵⁸⁸. Diese „kleinen Avantgarden“ oder die „Suprematistischen Gruppen“, wie er sie nannte, sah er als Vorboten der „Allmenschheit“, aus der sich die neue Welt entwickeln würde, eine Welt, die konsequenterweise gegenstandslos wäre⁵⁸⁹. Um 1920 organisierte er selbst eine solche suprematistische Gruppe in Witebsk, unter dem Namen „Unowis“, was soviel bedeutet wie „Begründer der neuen Kunst“. In diesem so genannten „akademischen Abschnitt“ seiner künstlerischen Tätigkeit entwickelte er eine ästhetische Theorie, die der Gestaltung des Lebens dienen sollte. In diese Theorie, die auf den Kategorien des Rhythmus, der Zahl und der Klang-Farbe aufbaut, floss viel aus den zeitgenössischen Kunsttheorien „der neuen geistigen Kunst“ ein, die von Kandinsky und Chlebnikow ebenso vertreten wurden wie von Erberg und Tarabukin. Nach dieser Theorie ist das künstlerische Schaffen nichts anderes als die aktive Verwandlung der unsichtbaren Welt durch den Künstler in eine neue Realität. Der Künstler bekommt die Urelemente Rhythmus, Wort, Zahl, Klang und Farbe in den Blick und macht daraus neue Weltgesetze, die Bausteine der neuer Welt. Aus der Aufregung, die der Rhythmus hervorruft, entspringt gleichsam die Inspiration, die den Künstler überwältigt, ihm erst Einsicht in die wahre Schönheit des Universums gewährt und ihn veranlasst, diese Schönheit als „neue Form“ in die reale Welt zu bringen⁵⁹⁰. In der Inspiration, der schöpferischen Ekstase des Künstlers, die Malewitsch „große Liturgie“ nannte, findet die Berührung des Ich mit dem Göttlichen statt⁵⁹¹. Für Malewitsch bestand die Mission des Künstlers in dessen religiösem

⁵⁸⁷ vgl. Malewitsch, K., *Suprematism kak bespredmetnost (Suprematismus als Gegenstandslosigkeit)* // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd. 3, S.304–307; vgl. Schatskich, A., *Malewitsch posle schiwopisi (Malewitsch nach der Malerei)* // Malewitsch, K., Moskau 2000, S. 25.

⁵⁸⁸ vgl. Malewitsch, K., *Unowis* // Malewitsch, Moskau 1995, S. 232ff.

⁵⁸⁹ Malewitsch, K., *Suprematism kak bespredmetnost (Suprematismus als Gegenstandslosigkeit)* // Malewitsch, Moskau 2003, Bd. 3, S. 265.

⁵⁹⁰ vgl. Malewitsch, K., *Zametka o poesii, duche, dusche, ritme, tempe. (1918)* // *Sammelband „K. Malewitsch. Poesia.“*, Moskau 2000, S. 124.

⁵⁹¹ ebd. S. 119.

Dienst, den Menschen den Weg zu Gott zu weisen, indem er ihnen in seiner gegenstandsloser Kunst Gott zeigt. Malewitsch verglich das künstlerische Schaffen mit der Kontemplation des Einsiedlers. So wie die Kontemplation dem Einsiedler zur Selbsterkenntnis, zur Läuterung verhilft, wird der Künstler durch sein Schöpfertum geläutert. Dadurch wird er befähigt, zwischen Gott und den Menschen zu vermitteln, er wird zur „geistigen Quelle“, die den religiösen Geist in anderen zu wecken vermag. Den „neuen Künstler-Einsiedler“ setzte Malewitsch mit der neuen Religion gleich, der neuen Kirche, die für ihn das Ziel der Kunst war: „Derjenige, dem auferlegt wird, dem religiösen Geiste zu dienen, wird selbst zur Kirche, deren Gestalt sich jede Sekunde verändert.“⁵⁹² Die alte, erstarrte Kirche würde abgelöst von einer „neuen, lebendigen, beweglichen“, die aus den geistigen Künstler-Gemeinschaften besteht, zu denen Malewitsch sich selbst und seine suprematistischen Freunde zählte (**Abb. 61**). Im Lichte solcher Ideen, die Malewitsch in seiner Dichtung sowie in seinen philosophisch-ästhetischen Schriften entwickelte, erscheint seine suprematistische Malerei als Versuch eines Künstler-Propheten, das Medium für eine neue Religion zu erschaffen⁵⁹³. Ihm war sehr daran gelegen die traditionelle Ikonenmalerei fortzuführen. Deshalb griff er auf die Symbolik der Formen und Farben der Ikonen zurück sowie die metaphysischen Prinzipien der Gestaltung des Ikonenraumes⁵⁹⁴. In seinen suprematistischen Ikonen wollte er den Raum einer neuen Welt erschaffen, die nicht nur über die Dreidimensionalität, sondern sogar über die „vierte Dimension“⁵⁹⁵ hinausginge. Diese Idee Uspenskys war für Malewitsch nur vorübergehend und bedingt von Interesse. Bereits 1916 hatte er in seinem Buch „Die geheimen Laster der Akademiker“ alle „Dimensionen“ einer unsichtbaren Realität als nutzlose Konstruktionen der menschlichen Vernunft abgelehnt, da diese die Kunst letztendlich „ersticken“ wür-

⁵⁹² ebd. S. 129.

⁵⁹³ vgl. Petrowa, J., Der Suprematismus und die Religion Malewitschs // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“, Berlin 2003, S. 92.

⁵⁹⁴ Siehe dazu Simmen J., Kasimir Malewitsch Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt am Main 1998.

⁵⁹⁵ Marcade, Jean-Claude, Kasimir Malewitsch als Maler und Autor: Zur Entstehung einer suprematistischen Philosophie // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“, Berlin 2003, S. 32.

den. Vor dieser „Falle“ der Vernunft warnte er alle Künstler: Sie sollten in ihrem Schaffen weniger dem Intellekt als vielmehr der Intuition folgen⁵⁹⁶.

1928 begann Malewitsch wieder zu malen. Seine Rückkehr zur gegenständlichen Malerei, die er nun Supranaturalismus⁵⁹⁷ nannte, war konsequent, da nur sie geeignet war, das Geistige, das Zeitlose, also das ewig Gültige auszudrücken. So schrieb er 1931 in einem Brief an L. Kramarenko, dass er die Malerei wiederaufnehmen wolle, „um *symbolische* Gemälde zu malen“, weil er danach strebe, „ein *gültiges* Bild zu schaffen.“⁵⁹⁸ Dieses Streben, das Ewige, Unwandelbare festzuhalten, zeigt sich in seinen letzten Bildern daran, dass er offensichtlich die Symbolik sowohl der altrussisch-orthodoxen Ikonenmalerei als auch der ganzen übrigen europäischen Kunst aufnahm. Mit seinem Rückgriff auf diese Traditionen wollte er die „Komposition so bauen, dass diese sich nicht mehr ändern könnte“⁵⁹⁹. Diese unveränderliche Komposition in der Kunst beabsichtigte er auf das Leben zu projizieren, denn das „Ziel der Gesellschaft“ bzw. die einzige Bedingung für ewigen „Frieden und Eintracht“ war, seiner Meinung nach, eine konstante „Komposition des menschlichen Lebens“⁶⁰⁰. (Abb. 62).

Die vorliegende Untersuchung der ästhetischen Theorien, Konzepten und künstlerischen Praktiken zwischen 1910 und 1920 zeigt, dass die russischen Künstler, trotz aller Unterschiede ihrer individuellen künstlerischen Wege und Methoden, mit der Philosophie der „neuen religiösen Gesinnung“ eng verbunden waren und sich als Erben der symbolistischen Kunst verstanden. Das gilt für die erklärten Symbolisten wie Tschekrygin und Petrow-Wodkin oder für die neuchristlich gesinnten Künstler wie Faworskij ebenso wie für die Künstler der radikalen Avantgarde, zu denen Kandinsky und Malewitsch gehören, die ihre neue Kunst auf den vertrauten Traditionen aufbauten.

⁵⁹⁶ Malewitsch K. Tajnyje poroki akademikow (Die geheimen Laster der Akademiker) // Malewitsch, Moskau 1995, Bd. 1, S. 56.

⁵⁹⁷ Dieser Titel „Supranaturalismus“ ist wiederum möglicherweise eine Anspielung an Dostojewskijs „höheren Realismus“: vgl. Smolik, N., Avantgarde contra Revolution // Ausstellungskatalog „Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert“, Köln 1994, S.22.

⁵⁹⁸ zit. nach Néret, G., Malewitsch, Köln 2003, S. 83.

⁵⁹⁹ Malewitsch K., Suprematismus // Sarabjanow D., Schatskich A.(Hrsg.), Moskau 1993, S. 358.

⁶⁰⁰ ebd.

5 Epilog

Die philosophisch-ästhetischen Theorien der russischen „religiösen Renaissance“ der Jahrhundertwende, in denen die traditionelle, von der deutschen Romantik beeinflusste Auffassung von Ästhetik durch die symbolistisch-theurgischen Ideen der „Lebensgestaltung“ ergänzt wurde, kamen besonders in den Theorien und Werken der spätsymbolistischen Künstler zum Tragen. Darüber hinaus bildete dieses Gedankengut der russischen religiösen Philosophen für die neue Künstlergeneration von 1910 bis 1920 die gemeinsame Grundlage ihrer philosophisch-ästhetischen Konzepte und wirkte so in der Weltanschauung der Avantgarde-Künstler weiter. In diesen Konzepten lassen sich viele Parallelen und Berührungspunkte feststellen. Fast allen Künstlern war das Interesse an der deutschen Romantik und idealistischen Philosophie gemeinsam. Von der Mystik Meister Eckharts oder Jakob Böhmes fühlten sie sich ebenso angezogen wie von der magischen Bedeutung der Buchstaben und Zahlen der Kabbala. Außerdem waren sie sehr empfänglich für Okkultismus und Esoterik. Viele von ihnen standen sogar mit der Theosophischen oder Anthroposophischen Gesellschaft in Verbindung. Darüber hinaus bezogen sie ihre Inspiration aus der Kultur des Mittelalters und insbesondere aus der altrussischen christlich-orthodoxen Kunst.

Die Synthese von Kunst, Religion, Philosophie und den übrigen Wissenschaften, die im Zentrum aller symbolistisch-neuchristlichen Theorien steht, findet sich in den Konzepten der Avantgarde ebenso wieder wie die theurgische Vorstellung von Kunst als „Lebensgestaltung“. Allerdings erfuhren diese Ideen bei den Avantgardisten eine Transformation. Die Tendenz zur Synthese wurde zum willkürlichen Umgang mit den Traditionen, zum sogenannten „Wsjatschestwo“, diesem „Allerlei“ der russischen Avantgardisten, die trotz der demonstrativen Ablehnung aller Traditionen für sich den Anspruch erhoben, *alle* künstlerischen Stile und Mittel in ihren eigenen Werken je nach Bedarf benutzen zu dürfen. Die utopische Auffassung von Kunst als „Lebensgestaltung“ führte in den Vorstellungen der Avantgarde zur völligen Ablehnung der Kunst als Kunst, da die Kunst notwendigerweise im neuen Leben – als dessen neue Ästhetik – aufgehen musste.

Der wesentliche Unterschied zwischen Avantgarde und Symbolismus ist in ihrer Weltanschauung begründet, und zwar in ihrer Beziehung zur christlichen Religion. Die Spätsymbolisten, d. h. die Vertreter des „mystischen Idealismus“ bzw. der „neu-

en religiösen Kunst“, waren in der christlichen Tradition verankert und konnten sich eine zukünftige Welt außerhalb der christlichen Kultur nicht vorstellen. Die Avantgardisten hingegen hielten das Christentum für überholt, es bot ihnen lediglich einen Teil des Baumaterials zur Gestaltung der zukünftigen Welt. Die Idee der Lebensgestaltung wiederum hatte bei den Künstlern der Avantgarde ihre ursprüngliche christlich-ethische Bedeutung zugunsten einer produktiv-progressiven Bedeutung verloren. Die Idee der Synthese aller Kultur- und Wissensbereiche lebte nur noch in den Manifesten und Deklarationen als nostalgische Hoffnung auf eine allumfassende Vereinigung weiter.

Das Aufblühen der russischen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dessen Ausdruck das symbolistisch-neuchristliche Gedankengut der Intelligenzia war, konnte nur von kurzer Dauer sein. Der Utopismus ihrer eschatologischen Erwartungen, ja deren Unerfüllbarkeit wurde bereits Ende der 20-er Jahre überdeutlich: In der neuerschaffenen sowjetischen Welt gab es keinen Platz mehr für die mystischen Schwärmerieen von einer alleinheitlichen christlichen Welt. Weltrevolution und alleinheitlicher Kommunismus waren nun die erklärten Ziele, denen jeder und alles sich unterzuordnen hatte – inklusive der Kunst. Ihr wurde eine dienende Funktion zugeschrieben, sie sollte den Menschen diese postulierte Zukunft als Gegenwart zeigen. Somit wurde dem Künstler seine Rolle als Prophet und Priester genommen, ihm blieb nur noch, Befehle auszuführen. Die Ideen der „neuen religiösen Gesinnung“, deren Grund und Basis die Freiheit war, hatten in Russland keinen Lebensraum mehr: Mit der zunehmenden Totalitarisierung der Kunstpolitik in Russland seit etwa 1930 verschwanden sie aus dem Blickfeld der sowjetischen Kultur in den Untergrund, um dann später in der nonkonformistischen Kunst der Underground-Avantgarde der 60-er Jahre ihren Widerhall zu finden – als Echo der russischen „religiösen Renaissance“.

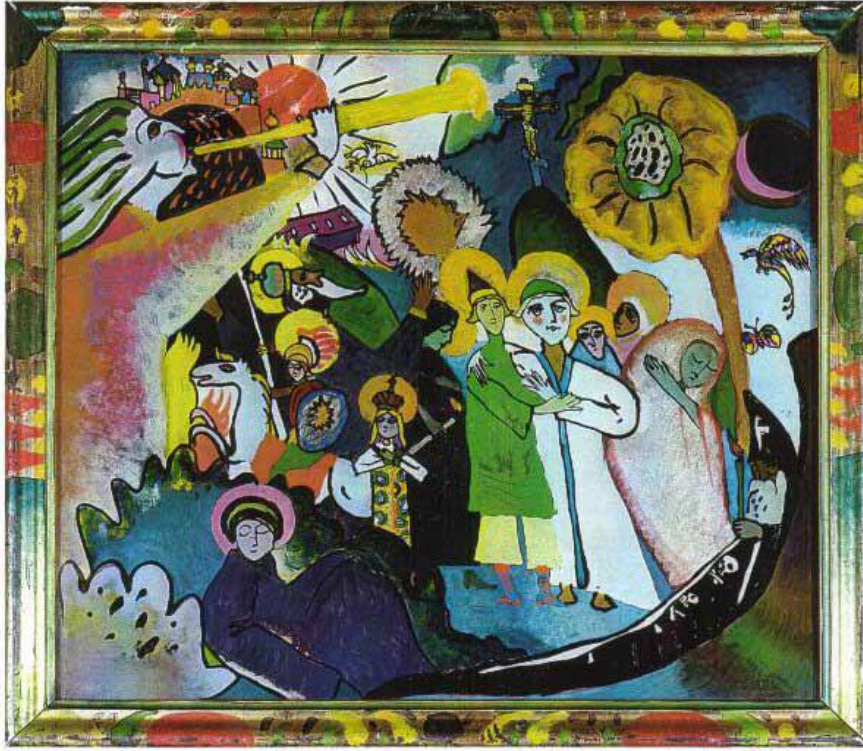
6 Abbildungen

Abb. 1
Wassily Kandinsky
Allerheiligen I, Frühsommer 1911



Abb. 2
Wassily Kandinsky
Allerheiligen II, Juli/August 1911



Abb. 3
Wassily Kandinsky
Große Auferstehung, 1911



Abb. 4
Wassily Kandinsky
Große Auferstehung, 1911.



Abb. 5
Wassily Kandinsky
Auferstehung(Jüngstes Gericht), 1911



Abb. 6
Wassily Kandinsky
Entwurf zu "Allerheiligen II", 1911



Abb. 7
Wassily Kandinsky
Allerheiligen I, Juli/August, 1911



Abb. 8
Wassily Kandinsky
Improvisation Simflut, 1913



Abb. 9
Wassily Kandinsky
Komposition IV, 1913



Abb. 10
Kusma Petrow-Wodkin
Die Mädchen an der Wolga, 1915

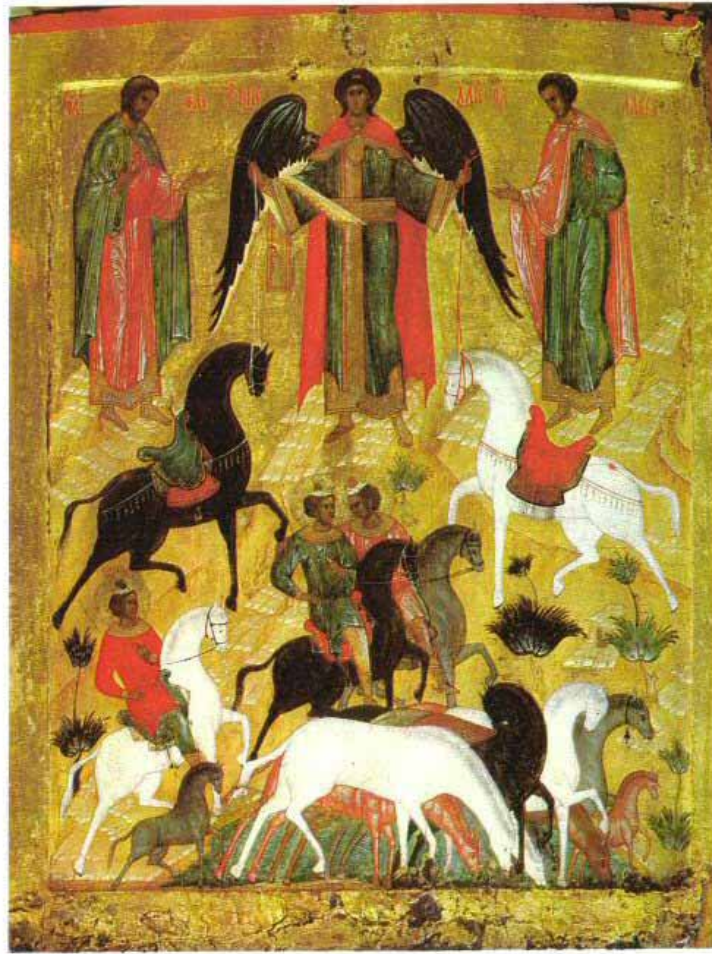


Abb. 11
Das Wunder von Flor und Lawr, 15. Jahrh.



Abb. 12
Kuzma Petrow-Wodkin
Baden des Roten Pferdes, 1912

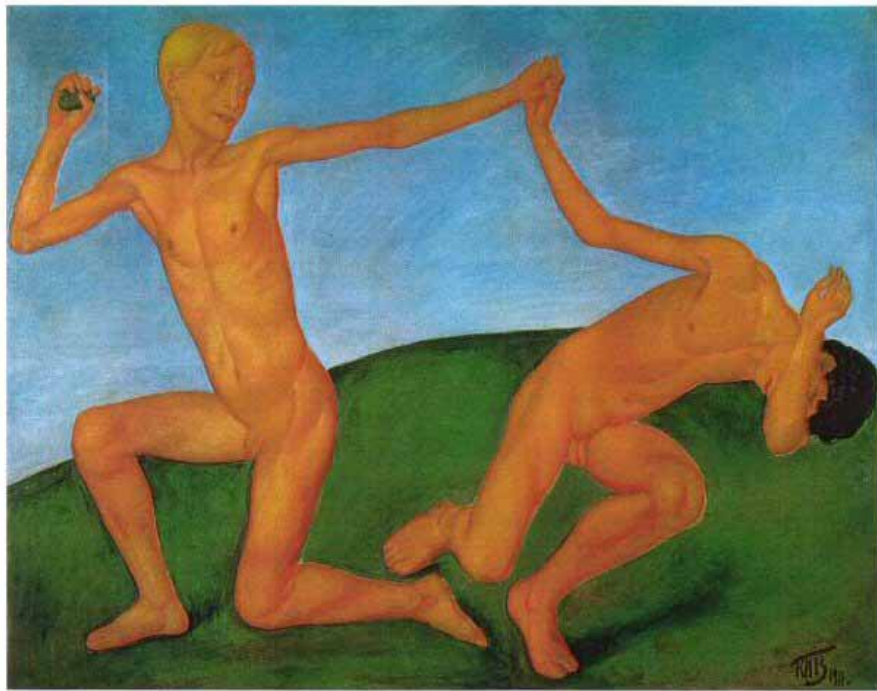


Abb. 13
Kusma Petrow-Wodkin
Knaben, 1911



Abb. 14
Kuzma Petrov-Wodkin
Zwei, 1917

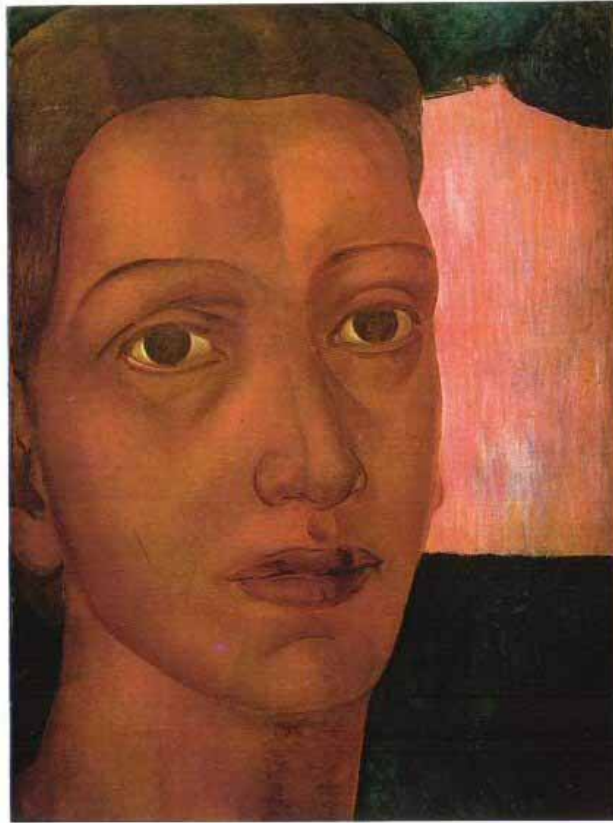


Abb. 15
Kuzma Petrov-Wodkin
Monumentaler Kopf, 1910/1911

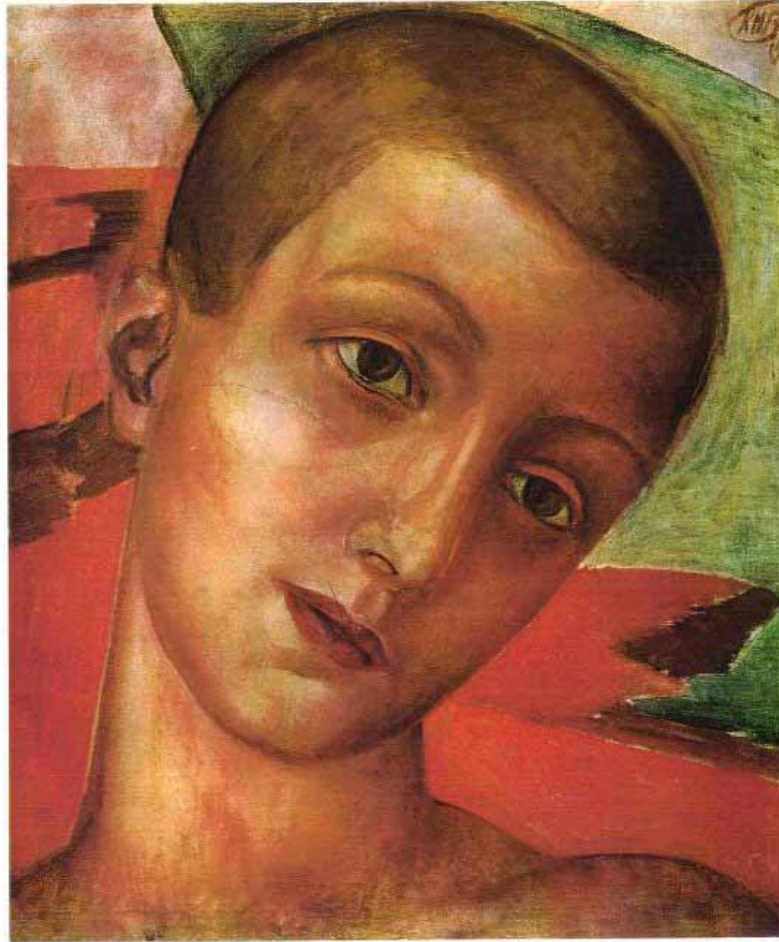


Abb. 16
Kuzma Petrov-Wodkin
Kopf eines Junglings, 1910



Abb. 17
Kuzma Petrov-Wodkin
Untergang (Sturm), 1914



Abb. 18
Kusma Petrow-Wodkin
Gottesmutter der Rührung der bösen Herzen, 1914/1915



Abb. 19
Kuzma Petrov-Wodkin
Mutter, 1915



Abb. 20
Kuzma Petrov-Wodkin
Mutter mit Kind, 1927



Abb.21
Kuzma Petrov-Wodkin
Komposition (Frau mit Kind vor dem hintergrund einer Stadt), 1924



Abb. 22
Kusma Petrow-Wodkin
Petrograder Madonna (Das Jahr 1918 in Petrograd), 1920



Abb. 23
Kusma Petrow-Wodkin
Madonna mit dem Kinde, 1923



Abb. 24
Kusma Petrow-Wodkin
Verrat des Petrus, 1919



Abb. 25
Kuzma Petrov-Wodkin
Mittag, Sommer.
1917



Abb.26
Kusma Petrow-Wodkin
Phantasie, 1925



Abb. 27
Nikolaj Tschemyschew
Weiblicher Akt, 1921



Abb. 28
Nikolaj Grigorjew
Türken, 1921



Abb. 29
Alexander Schewtschenko
Musikanten, um 1920



Abb. 30
Wassily Tschekrygin
Christus und Maria Magdalena, 1918-1919



Abb. 31
Wassily Tschekrygin
Badende, 1919

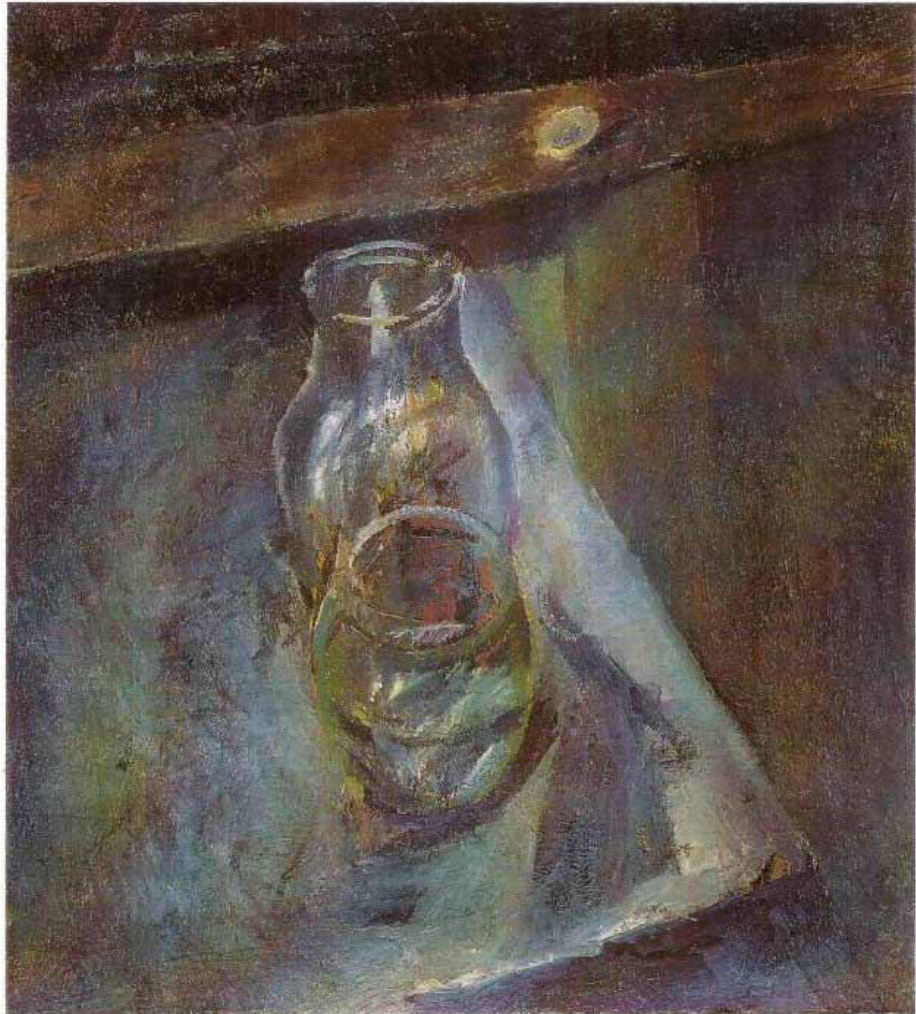


Abb. 32
Wassily Tschekrygin
Glas, 1918

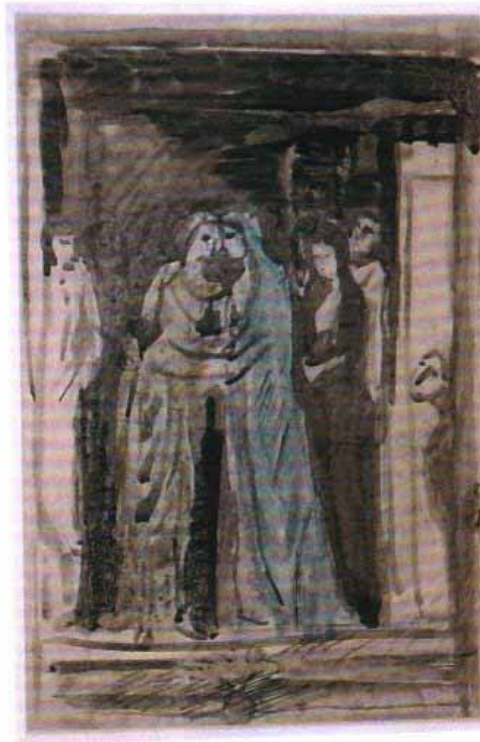


Abb. 33
Petr Bromirskij
Heimsuchung, um 1920

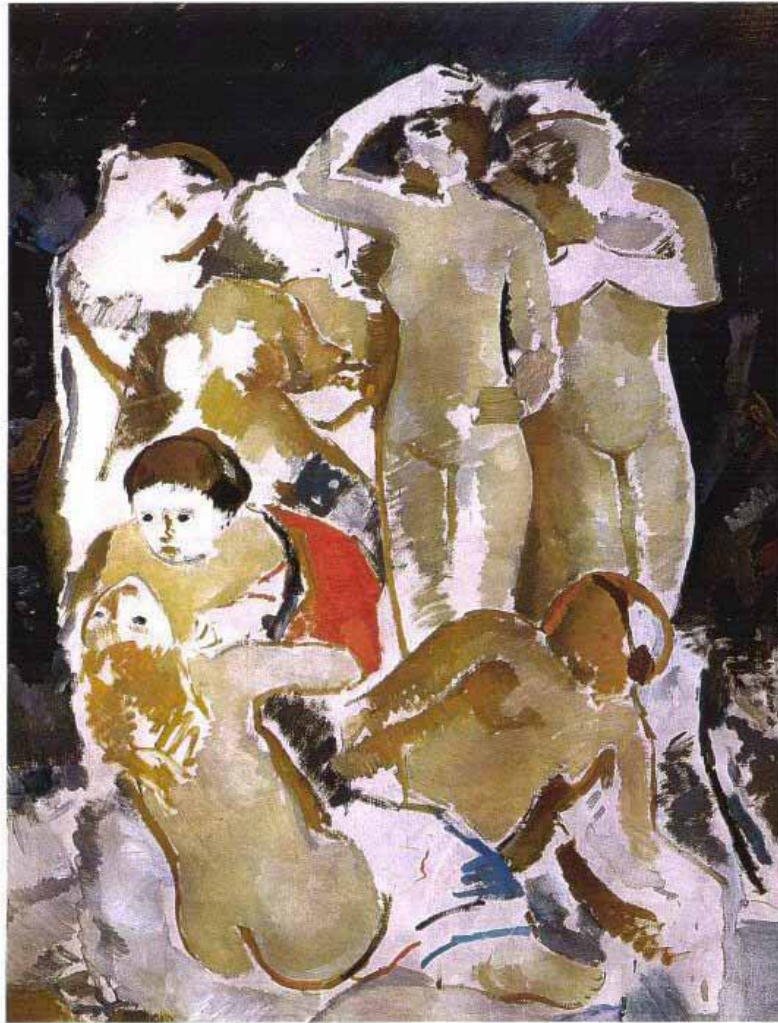


Abb. 34
Wassily Tschekrygin
Schicksal, 1922

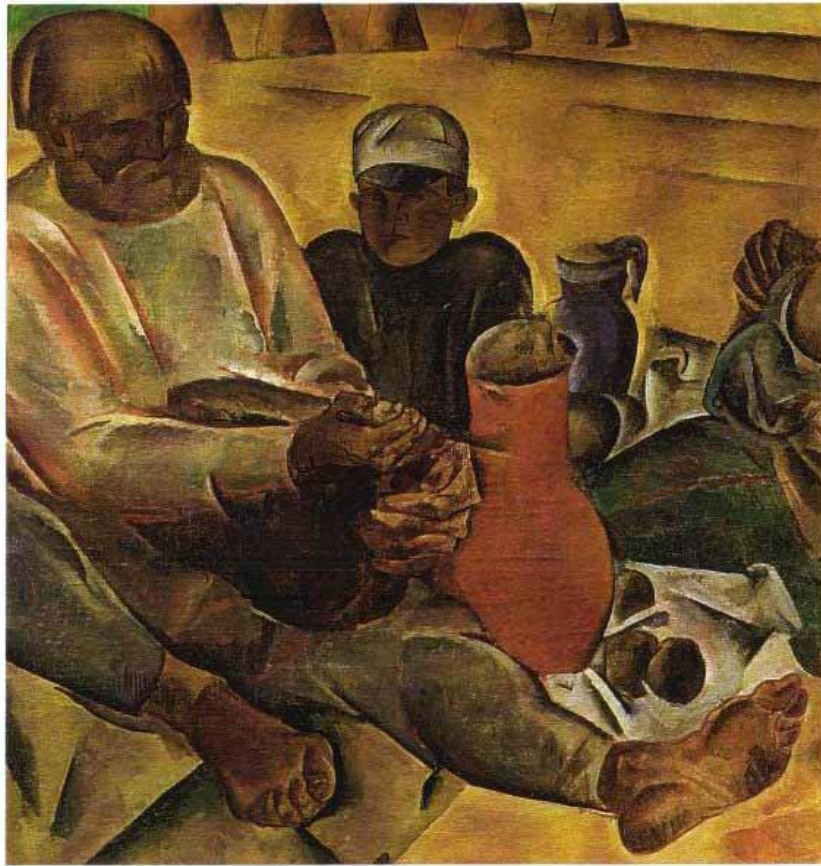


Abb. 35
Sergej Gerassimow
Unser täglich Brot, 1921

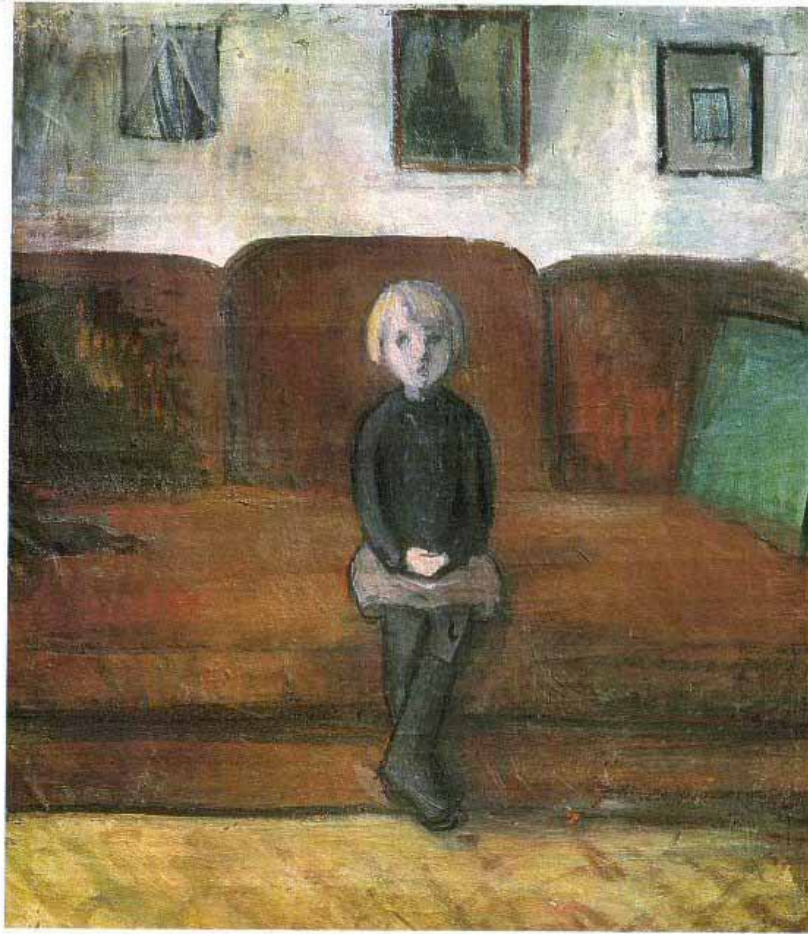


Abb 36
Vera Pestel
Mädchen auf dem Sofa, 1922



Abb. 37
Vera Pestel
Tante Pascha, 1919

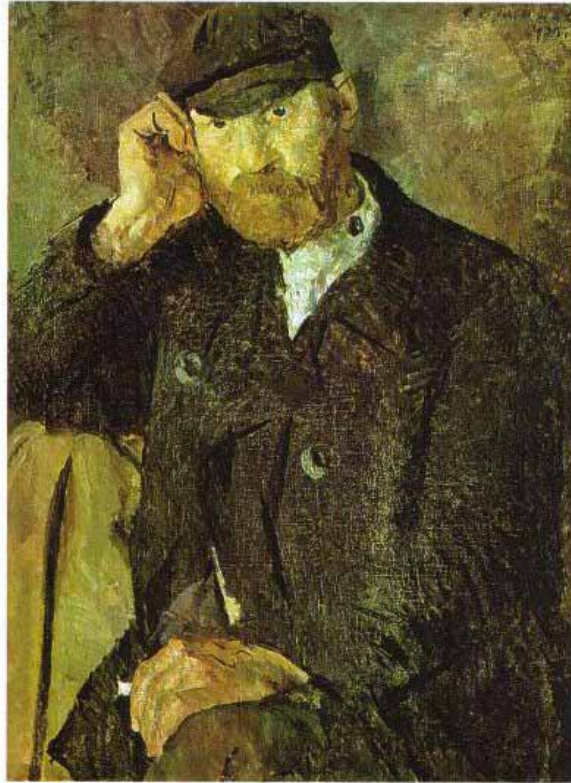


Abb. 38
Sergej Gerassinow
Bauer mit Schirmmütze, 1925



Abb. 39
Nikolaj Tschernyschew
Selbstbildnis, um 1920



Abb. 40
Petr Bromirskij
Engel mit Kelch, um 1920



Abb. 41

Raissa Florenskaja
Christus, der Gute Hirte
1920-er Jahre



Abb.42
Sergej Romanowitsch
Hl. Sebastian, 1926



Abb. 43
Wassily Tschekrygin
Tanz, 1921



Abb.44
Wassily Tschekrygin
Komposition mit Reiter, 1921-1922



Abb. 45
Wassily Tschekrygin
Der Aufbau der kopernikanischen Architektur, 1921



Abb. 46
Wassily Tschekrygin
Komposition (Weg mit Analphabetismus), 1920-1921



Abb. 47
Wassily Tschekrygin
Orgien. 1921



Abb. 48
Wassily Tschekrygin
Wosstanije (Auferweckung), 1921



Abb. 49
Wassily Tschekrygin
Wosstanije (Auferweckung), 1922



Abb. 50
Wassily Tschekrygin
Auferweckung der Toten, 1922

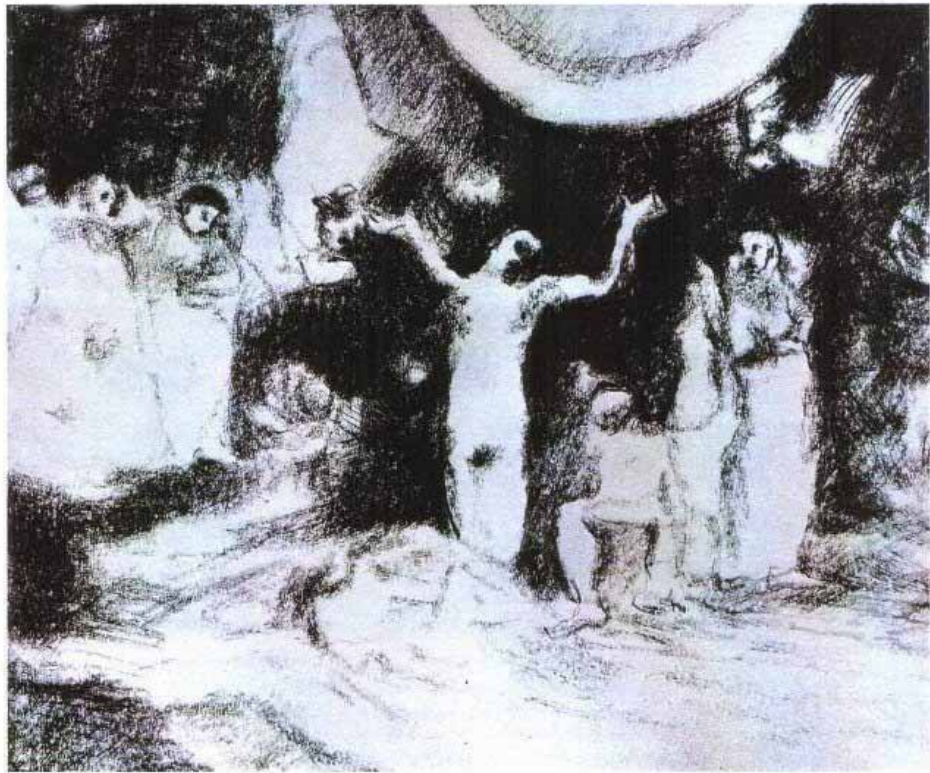


Abb. 51
Wassily Tschekrygin
Komposition (Auferweckung), 1922

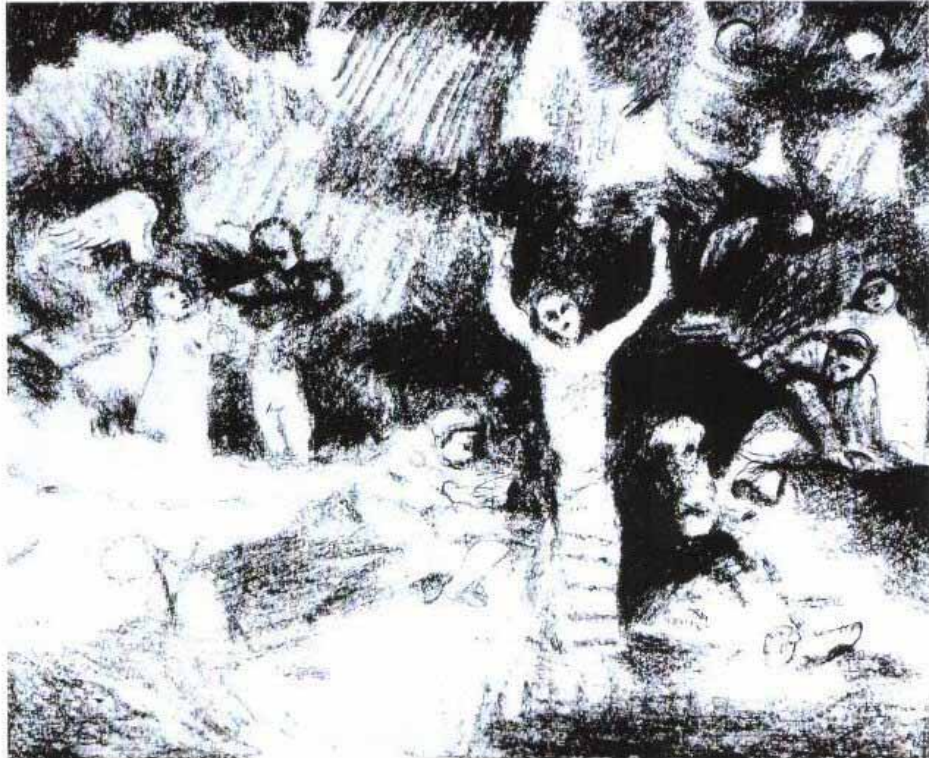


Abb. 52
Wassily Tschekrygin
Komposition (Auferweckung), 1922



Abb. 53
Wassily Tschekrygin
 Sakrament der Eucharistie, 1922

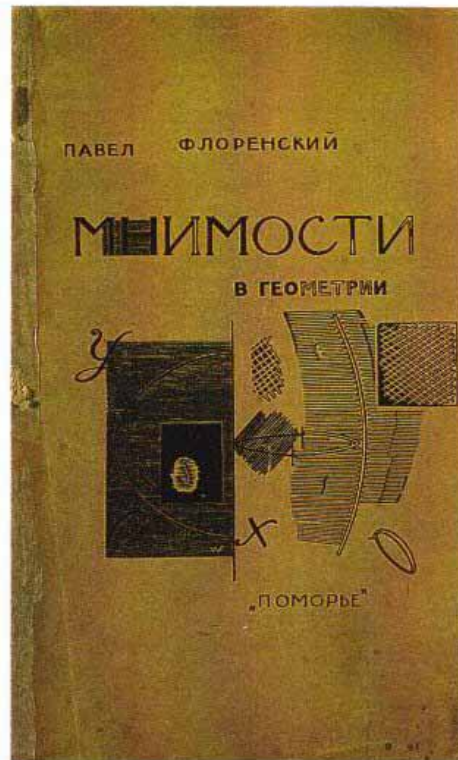


Abb. 54
Wladimir Favorskij
Umschlag des Buches "Das Imaginäre in der Geometrie" von P. Florenskij, 1922

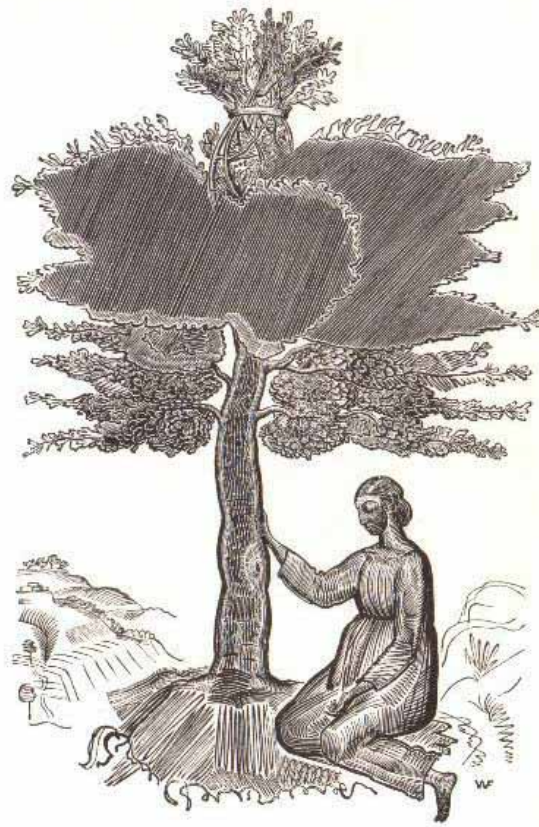


Abb. 55
Wladimir Favorskij
Umschlag des Buches Ruth, 1925

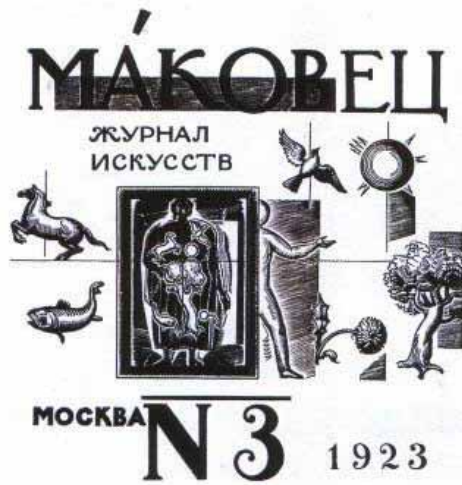


Abb. 56
Wladimir Favorskij
Umschlag der Zeitschrift "Makowez" Nr. 3, 1923

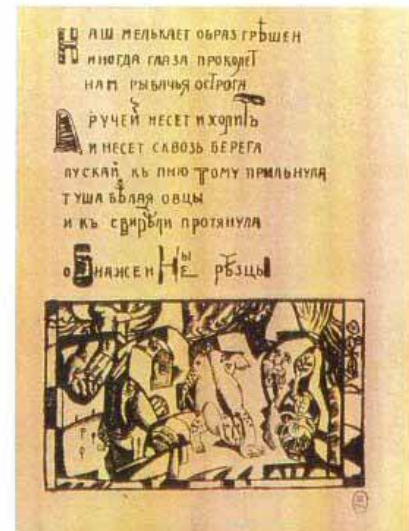
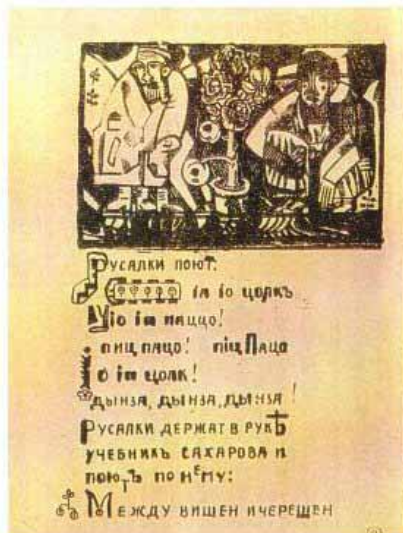


Abb. 57
 Pavel Folonow
 Illustrationen zum Sammelband der Gedichte von W. Chlebnikow "Isobornik", 1914

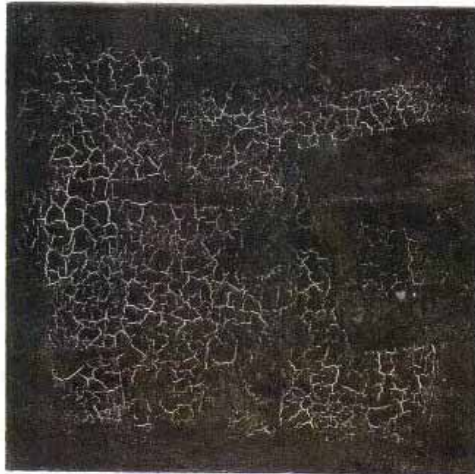


Abb. 58
Kasimir Malewitsch
Das schwarze Quadrat, 1914-1915



Abb. 59
Kasimir Malewitsch
Suprematismus, 1915

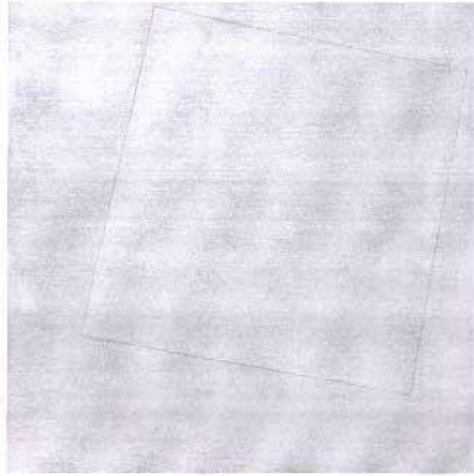


Abb. 60
Kasimir Malewitsch
Suprematistische komposition: Weiß auf Weiß, 1918

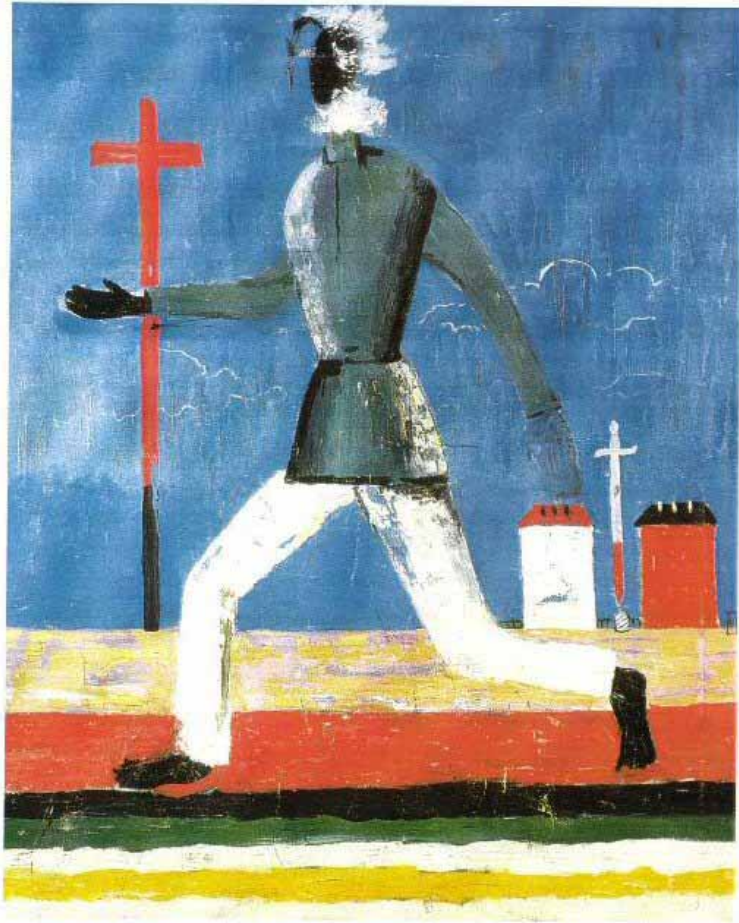


Abb. 61
Kasimir Malewitsch
Laufender Mann, anfang der 1930-er Jahre

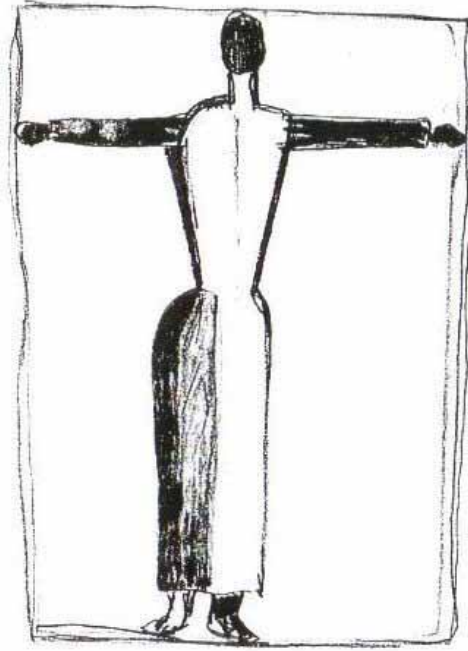


Abb. 62
Kasimir Malewitsch
Figur mit ausgebreiteten Armen, ein Kreuz bildend, 1933

7 **Abbildungsverzeichnis und –nachweis**

Abbildungen sind dem Fotoarchiv der Verfasserin entnommen sowie folgenden Monographien und Katalogen:

1. Wassily Kandinsky, *Allerheiligen I*. Frühsommer 1911. Tempera mit Silber und Goldbronze auf Glas. 34,5 x 40,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Becks-Malorny, S. 85.
2. Wassily Kandinsky, *Allerheiligen II*. Juli/August 1911. Öl, Deckfarbe, Aquarell und Kreide auf Leinwand. 86,8 x 99,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Barnett, Abb. 398.
3. Wassily Kandinsky, *Große Auferstehung*. Ende Juni – Juli 1911. Farbholzschnitt auf Japanpapier. 21,9 x 21,9 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Barnett, Abb. 393.
4. Wassily Kandinsky, *Große Auferstehung*. Frühsommer 1911. Tempera, Lazur und Silberbronze auf Glas, ca. 23,8 x 24 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Barnett, Abb. 392.
5. Wassily Kandinsky, *Auferstehung (Jüngstes Gericht)*. August 1911. Tempera auf gemugeltem Glas. 21,8 x 11,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Barnett, Abb. 399.
6. Wassily Kandinsky, *Entwurf zu „Allerheiligen II“* (Komposition mit Heiligen). 1911. Aquarell, Tusche und Bleistift auf Papier. 31,5 x 48 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Barnett, Abb. 401.
7. Wassily Kandinsky, *Allerheiligen I*. Juli/August 1911. Öl und Gouache auf Karton. 50 x 64,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Becks-Malorny, S. 84.
8. Wassily Kandinsky, *Improvisation Sintflut*. 1913. Öl auf Leinwand. 95 x 150 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Nach: Becks-Malorny, S. 94.
9. Wassily Kandinsky, *Komposition VI*. 1913. Öl auf Leinwand. 195 x 300 cm. Eremitage, St. Petersburg. Nach: Becks-Malorny, S. 92.
10. Kusma Petrow-Wodkin, *Die Mädchen an der Wolga*. 1915. Öl auf Leinwand. Tretjakow-Galerie, Moskau. Nach: Petrow-Wodkin 2000, Abb. 12.
11. Ikone „Das Wunder über Flor und Lawr“. Ende des 15. Jahrhunderts. Nowgorod. Tempera auf Holz. 47 x 37 cm. Tretjakow-Galerie, Moskau. Nach: Koroljew, S.66.

12. Kusma Petrow-Wodkin, *Baden des roten Pferdes*. 1912. Öl auf Leinwand. 160 x 186 cm. Tretjakow-Galerie, Moskau. Nach: Russakow, S. 59.
13. Kusma Petrow-Wodkin, *Knaben (Spielende Knaben)*. 1911. Öl auf Leinwand. 123 x 157 cm. Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Petrow-Wodkin 2000, Abb. 7.
14. Kusma Petrow-Wodkin, *Zwei*. 1917. Öl auf Leinwand. 84 x 95 cm. Vereinigte Museen für Geschichte, Architektur und Kunst, Pskow. Nach: Petrow-Wodkin 2000, Abb. 13.
15. Kusma Petrow-Wodkin, *Monumentaler Kopf*. 1910/11. Öl auf Leinwand. 132 x 96 cm. Sammlung A. Tschudnowskij, St. Petersburg. Nach: Russakow, S. 68.
16. Kusma Petrow-Wodkin, *Kopf eines Jünglings*. 1910. Öl auf Leinwand. 70 x 59,5 cm. Gemäldegalerie Armeniens, Jerewan. Nach: Russakow, S. 69.
17. Kusma Petrow-Wodkin, *Untergang (Sturm)*. Skizze. 1914. Bleistift und Aquarell auf Papier. 26,3 x 35,3 cm. Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Petrow-Wodkin 2000, Abb. 9.
18. Kusma Petrow-Wodkin, *Gottesmutter der Rührung der bösen Herzen*. 1914/15. Öl auf Leinwand. 98 x 109 cm. Russische Museum, St. Petersburg. Nach: Russakow, S. 95.
19. Kusma Petrow-Wodkin, *Mutter*. 1915. Öl auf Leinwand. 107 x 98,5 cm. Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Russakow, S. 87.
20. Kusma Petrow-Wodkin, *Mutter mit Kind*. 1927. Öl auf Leinwand. 73 x 60 cm. Sammlung I.P. Kusnezowa, St. Petersburg. Nach: Russakow, S. 186.
21. Kusma Petrow-Wodkin, *Komposition (Frau mit Kind vor dem Hintergrund einer Stadt)*. 1924. Tuschpinsel auf Papier. 31 x 25 cm. Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Russakow, S. 150.
22. Kusma Petrow-Wodkin, *Petrograder Madonna (Das Jahr 1918 in Petrograd)*. 1920. Öl auf Leinwand. 73 x 92 cm. Tretjakow-Galerie, Moskau. Nach: Petrow-Wodkin 2000, Abb. 21.
23. Kusma Petrow-Wodkin, *Madonna mit dem Kinde*. 1923. Öl auf Leinwand. 54,5 x 44 cm. Privatbesitz, St. Petersburg. Nach: Russakow, S. 139.
24. Kusma Petrow-Wodkin, *Verrat des Petrus*. 1919. Tuschkfeder auf Papier. 24 x 27,5 cm (Blatt), 21,5 x 25 cm (Zeichnung). Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Russakow, S. 138.
25. Kusma Petrow-Wodkin, *Mittag*. 1917. Öl auf Leinwand. 80 x 128,5 cm. Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Petrow-Wodkin 2000, Abb. 15.

26. Kusma Petrow-Wodkin, *Phantasie*. 1925. Öl auf Leinwand. 50 x 64,5 cm. Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Petrow-Wodkin 1991, S. 243.
27. Nikolai Tschernyschew, *Weiblicher Akt*. Blatt aus der Mappe „Lithographien“. 1921. Lithographie. 21,7 x 17,2 cm. Standort unbekannt. Nach: Kowtun 1996, Abb. 234.
28. Nikolaj Grigorjew, *Türken*. Blatt aus der Mappe „Lithographien“. 1921. 22,4 x 19,1 cm. Standort unbekannt. Nach: Kowtun 1996, Abb. 235.
29. Alexander Schewtschenko, *Musikanten*. 1913. Öl auf Leinwand. 114 x 104,5 cm. Standort unbekannt. Nach: Kowtun 1996, Abb. 236.
30. Wassily Tschekrygin, *Biblisches Motiv (Christus und Maria Magdalena)*. 1918–1919. Kohle, Bleistift und Sanguina auf Papier. 25,7 x 22,5 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 28.
31. Wassily Tschekrygin, *Badende*. 1919. Pastell auf Papier. 20,3 x 15,6 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 30.
32. Wassily Tschekrygin, *Glas*. 1918. Öl auf Leinwand. 67 x 61,5 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 19.
33. Petr Bromirskij, *Heimsuchung*. Um 1920. Tusche und Aquarell auf Papier. Maße unbekannt. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.
34. Wassily Tschekrygin, *Schicksal*. 1922 Öl auf Leinwand. 143 x 107,5 cm. Russisches Museum, St. Petersburg. Nach: Kowtun 1996, Abb. 252.
35. Sergej Gerassimow, *Unser täglich Brot*. 1921. Öl auf Leinwand. 83,5 x 83 cm. Standort unbekannt. Nach Kowtun: 1996, Abb. 237.
36. Vera Pestel, *Mädchen auf dem Sofa*. 1922. Öl auf Leinwand. 87 x 78 cm. Tretjakow-Galerie, Moskau. Nach Kowtun: 1996, Abb. 233.
37. Vera Pestel, *Tante Pascha*. 1919. Öl auf Leinwand. 48 x 97 cm. Tretjakow-Galerie, Moskau. Nach: Kowtun 1996, Abb. 232.
38. Sergei Gerassimow, *Bauer mit Schirmmütze*. 1925. Öl auf Leinwand. 81 x 61 cm. Standort unbekannt. Nach: Kowtun 1996, Abb. 238.
39. Nikolaj Tschernyschew, *Selbstbildnis*. Öl auf Leinwand. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.
40. Petr Bromirskij, *Engel mit Kelch*. Um 1920. Aquarell auf Papier. Maße unbekannt. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.
41. Raissa Florenskaja, *Christus, der Gute Hirte*. Mitte der 1920-er Jahre. Aquarell auf Papier. Maße unbekannt. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.

42. Sergej Romanowitsch, *Hl. Sebastian*. 1926 Kohle, Bleistift und Aquarell auf Papier. Maße unbekannt. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.
43. Wassily Tschekrygin, *Tanz*. 1921. Kohlezeichnung auf Papier. 26,7 x 23,6 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 34.
44. Wassily Tschekrygin, *Komposition mit Reiter*. 1921–1922. Kohlezeichnung auf Papier. 27,9 x 24,7 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 48.
45. Wassily Tschekrygin, *Der Aufbau der kopernikanischen Architektur*. 1921. Kohlezeichnung auf Papier. 39,4 x 31 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 43.
46. Wassily Tschekrygin, *Komposition (Weg mit Analphabetismus)*. 1920–1921. Kohlezeichnung auf Papier. 42,4 x 33 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 38.
47. Wassily Tschekrygin, *Orgien*. 1921. Kohlezeichnung auf Papier. 28,3 x 22,5 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 39.
48. Wassily Tschekrygin, *Wosstanije (Auferweckung)*. 1921. Kohlezeichnung auf Papier. Maße unbekannt. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.
49. Wassily Tschekrygin, *Wosstanije (Auferweckung)*. 1922. Kohlezeichnung auf Papier. Maße unbekannt. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.
50. Wassily Tschekrygin, *Auferweckung der Toten*. 1922. Kohlezeichnung auf Papier. 40,3 x 31 cm. Standort unbekannt. Nach: Rakitin 1992, S. 42.
51. Wassily Tschekrygin, *Komposition*. Blatt aus der Serie „Wosstanije“ (Auferweckung). 1922. Bleistift auf Papier. 28 x 23 cm. Standort unbekannt. Nach: Kowtun 1996, Abb. 253.
52. Wassily Tschekrygin, *Komposition*. Blatt aus der Serie „Wosstanije“ (Auferweckung). 1922. Presskohle auf Papier. 24,2 x 29,5 cm. Standort unbekannt. Nach: Kowtun 1996, Abb. 255.
53. Wassily Tschekrygin, *Sakrament der Eucharistie*. 1922. Bleistift und Kohle auf Papier. Tretjakow-Galerie, Moskau. Foto der Verfasserin.
54. Wladimir Favorskij, *Umschlag des Buches „Imaginäres in der Geometrie“ von P. Florenskij*. Holzschnitt. 1922. Nach: Kowtun 1996, Abb. 227.
55. Wladimir Favorskij, *Umschlag des Buches Ruth*. 1925. Holzstich. 19,8 x 26 cm. Nach: Degot, S. 129.
56. Wladimir Favorskij, *Umschlag der Zeitschrift „Makowez“ Nr.3, 1923*. Xylographie. 18,2 x 17,5 cm. Nach: Kowtun 1996, Abb. 226.

57. Pavel Filonow, *Illustrationen zum Sammelband der Gedichte „Isobornik“ von W. Chlebnikow*. 1914. Nach: Jerschow S. 10.
58. Kasimir Malewitsch, *Das schwarze Quadrat*. 1914–1915. Öl auf Leinwand. 79,2 x 79,5 cm. Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau. Nach: Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“ 2003, S. 119.
59. Kasimir Malewitsch, *Suprematismus*. 1915. Öl auf Leinwand. 44,5 x 35,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Nach: Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“ 2003, S. 150.
60. Kasimir Malewitsch, *Suprematistische Komposition: Weiß auf Weiß*. 1918. Öl auf Leinwand. 79,4 x 79,4 cm. The Museum of Modern Art, New York. Nach: Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“ 2003, S. 201.
61. Kasimir Malewitsch, *Laufender Mann*. Anfang der 1930-er Jahre. Öl auf Leinwand. 78,5 x 65 cm. Musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou, Paris. Nach: Neret, S. 81.
62. Kasimir Malewitsch, *Figur mit gestreckten Armen*. 1933. Zeichenstift auf Papier, 36 x 22,5 cm. Ehemals Sammlung A. Leporskaja. Nach: Neret, S. 80.

8 Literaturverzeichnis

1. Allenow, M., A. A. Ivanow, Moskau 1980.
2. Almanach „Mnogogrannyj mir Kandinskogo“ (Die vieldimensionale Welt Kandinskys), Moskau 1999.
3. Almanach „Serebrjanyj wek w Rossii“ (Das silberne Zeitalter in Russland), Moskau 1993.
4. Aleschina, L. / Sternin, G. (Hg.), Obrasy i ljudi serebrjanogo weka (Die Gestalten und Menschen des Silbernen Zeitalters), Moskau 2002.
5. Andronik, Igumen, (Trubatschew) (Hg.), Perepiska swjaschtschennika Pavla Alecsandrowitscha Florenskogo so swjaschtschennikom Sergijem Nikolajewitschem Bulgakowym (Briefwechsel zwischen P. Florenskij und S. Bulgkow), Tomsk 2001.
6. Asisjan, I., Koncepzii wsaimodejstwija iskusstw i genesis dialogisma XX weka (Konzepte der Wechselwirkung der Künste und Genesis des Dialogismus im 20. Jahrhundert) // Awangard 1910–1920ch godow: Wsaimodejstwije iskusstw (Die Avantgarde der 1910–1920-er Jahre: Die Wechselwirkung der Künste), Moskau 1998, S. 117–125.
7. Asisjan, I., Dialog iskusstw serebrjanogo weka (Der Dialog der Künste des Silbernen Zeitalters), Moskau 2001.
8. Assmus, W., Wladimir Solowjew, Moskau 1994.
9. Bachtin, M., Problemy poetiki Dostojewskogo (Die Probleme der Poetik Dostojewskijs), Moskau 1979.
10. Barnett, V.E., Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, München 1995.
11. Becks-Malorny, U., Kandinsky, Köln 2003.
12. Bely, A., Feniks (Phönix) // Bely, A., Arabeski (Arabesken), Moskau 1911.
13. Bely, A., Maska (Die Maske) // Bely, A., Arabeski (Arabesken), Moskau 1911.
14. Bely, A., Na perewale (Auf dem Paß) // Bely, A., Arabeski (Arabesken), Moskau 1911
15. Bely, A., Wospominanija ob Aleksandre Aleksandrowitsche Bloke // Sapiski metschtatelej, Moskau 1922.
16. Bely, A., Na rubesche dwuch stoljetij (An der Grenze der zwei Jahrhunderte), Moskau 1989.
17. Bely, A., Natschalo weka (Der Beginn des Jahrhunderts), Moskau 1990.
18. Bely, A., Meschdu dwuch rewoljuzij (Zwischen den zwei Revolutionen), Moskau 1990.
19. Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 1,2.
20. Bely, A., Simwolism (Symbolismus) // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 1.
21. Bely, A., Lug selenyj (Die grüne Wiese) // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 1.
22. Bely, A., Arabeski (Arabesken) // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 2.
23. Bely, A., Problema kultury (Problem der Kultur) // Simwolism (Symbolismus) // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 1, S. 45–53.

24. Bely, A., Magija slow (Magie der Worte) // Simwolism (Symbolismus) // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 1, S. 226–244.
25. Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
26. Bely, A., Formy iskusstwa // Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
27. Bely, A., Teatr i sowremennaja drama (Das Theater und das moderne Drama) // Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
28. Bely, A., Buduschtschee iskusstwo (Die zukünftige Kunst) // Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
29. Bely, A., Rewoljuzija i kultura (Revolution und Kultur) // Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
30. Bely, A., Friedrich Nietzsche // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 2, S.60–88.
31. Bely, A., Wladimir Solowjew // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 2, S.349–356.
32. Bely, A., Smysl iskusstwa (Sinn der Kunst) // Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
33. Bely, A., Krisis sosnanija i Henrik Ibsen (Krise des Bewusstseins und Henrik Ibsen) // Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
34. Bely, A., Pesn schisni (Das Lied des Lebens) // Bely, A., Simwolism kak miroponimanije (Symbolismus als Weltanschauung), Moskau 1994.
35. Bely, A., Tragedija twortschestwa. Dostojewskij i Tolstoj (Die Tragödie des Schöpfungstums. Dostojewskij und Tolstoj) // Bely, A., Kritika. Estetika. Teorija simwolisma (Kritik. Ästhetik. Theorie des Symbolismus), Moskau 1994, Bd. 2.
36. Berdjajew, N., Dekadentstwo i mistitscheskij realism (Dekadenz und der mystische Realismus) // „Russkaja mysl“, Moskau 1907, Juni.
37. Berdjajew, N., O nowom religioznom sosnanii (Über die neue religiöse Gesinnung) // „Sub specie aeternius“, St Petersburg 1907.
38. Berdjajew, N., O nasnatschenii tscheloweka (Über die Bestimmung des Menschen), Moskau 1993.
39. Berdjajew, N., Filosofija twortschestwa, kulture i iskusstwa, Moskau 1994, Bd.1,2.
40. Berdjajew, N., Smysl twortschestwa (Sinn des Schöpfungstums) // Berdjajew, N., Filosofija twortschestwa, kulture i iskusstwa, Moskau 1994, Bd.1, S. 37– 342.
41. Berdjajew, N., Russkij duchownyj renessans i schurnal „Put“ (Die russische geistige Renaissance und die Zeitschrift „Weg“) // Berdjajew, N., Filosofija twortschestwa, kulture i iskusstwa, Moskau 1994, Bd.2, S. 301–322.
42. Berdjajew, N., Krisis iskusstwa (Die Krise der Kunst) // Berdjajew, N., Filosofija twortschestwa, kulture i iskusstwa, Moskau 1994, Bd.2, S. 399–418
43. Berdjajew, N., Otscharowanije otraschennykh kultur (Die Anmut der sich reflektierenden Kulturen) // Berdjajew, N., Filosofija twortschestwa, kulture i iskusstwa, Moskau 1994, Bd.2, S. 389–399.
44. Berdjajew, N., Mirososerzanije Dostojewskogo (Die Weltanschauung Dostojewskijs) // Berdjajew, N., Filosofija twortschestwa, kulture i iskusstwa, Moskau 1994, Bd.2, S. 7–150.

45. Berdjajew, N., Nowoje christianstwo (Das neue Christentum) // Berdjajew, N., Filosofija twortschestwa, kulture i iskusstwa, Moskau 1994, Bd.2, S.366–388.
46. Berdjajew, N., Russkaja ideja. Osnownyje problemy russkoj mysli XIX weka i natschala XX weka (Die russische Idee. Die wesentlichen Probleme des Russischen Denkens des 19. Jahrhunderts und des Anfangs des 20. Jahrhunderts), Moskau 2002.
47. Berlin, I., Russische Denker, Frankfurt am Main 1981.
48. Berman, B., Obschtschestwo „Makowez“ (Die Vereinigung „Makowez“) // Twortschestwo, Moskau 1980, Nr. 3, S. 16–19.
49. Block, A., Sotschinenija w dwuch tomach (Gesammelte Werke in zwei Bänden), Moskau 1955, Bd. 1,2.
50. Block, A., Ryzar–monach (Der Ritter-Mönch) // Block A., Moskau 1955, Bd. 2, S. 163–171.
51. Block, A., Wladimir Solowjew i naschi dni (Wladimir Solowjew und die unseren Tage) // Block, A., Moskau 1955, Bd. 2, S. 341–346.
52. Block, A., O sowremennom sostojanii simwolisma (Über den modernen Zustand des Symbolismus) // Block, A., Moskau 1955, Bd. 2, S. 147–158.
53. Block, A. „Bes boschestwa, bes wdochnowenja...“ // Block A., Moskau 1955, Bd. 2, S. 361–372.
54. Block, A., Pamjati Wrubelja (Zum Andenken an Wrubel), // Block, A., Moskau 1955, Bd. 2, S. 143–146.
55. Boissel, J. (Hg.), Wassily Kandinsky. Über das Theater, Köln 1998.
56. Bowlt, J., The Blue Rose: Russian Symbolism in Art // The Burlington Magazin, 1976, Aug., S. 566–574.
57. Bowlt, J., Symbolism and Modernity in Russia // Artforum, 1977, Nov., S. 40–45.
58. Bowlt, J., Jenseits des Horizonts // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag“, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S. 232–252.
59. Bowlt, J., Esoterische Kultur und russische Gesellschaft // Tuchman, M. / Freeman, J. (Hrsg.), S. 165–183.
60. Bowlt, J. (Hg.), Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934, London 1988.
61. Bowlt J., Kasimir Malewitsch and the Energy of Language // Kasimir Malewitsch. 1878–1935, Waschington-Los-Angeles-New-York 1990.
62. Bowlt, J., Wassily Kandinsky i Theosophia (Wassily Kandinsky und Theosophie) // Almanach „Mnogomernyi mir Kandinskogo“ (Die vieldimensionale Welt Kandinskys), Moskau 1999, S. 30–41.
63. Brik, O., Über Chlebnikow // Ausstellungskatalog „Sieg über die Sonne“. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Berlin 1983, S. 251–257.
64. Brjussow, W., Kljutschki tajn (Die Schlüssel der Geheimnisse) // Brjussow, W., Sredi stichow (Unter den Gedichten), Moskau 1990.
65. Bulgakow, S., Tichije dumy (Stille Gedanken), Moskau 1996.
66. Bulgakow, S., Swet newetschernij (Das nichtabendliche Licht), Moskau 2001.
67. Bytschkow, W., Filosofija iskusstwa Pawla Florenskogo (Philosophie P. Florenskijs) // Florenskij, P., Isbrannyje trudy po iskusstwu (Gesammelte Werke über die Kunst), Moskau 1996.
68. Cassou, Jean, Encyclopédie du Symbolisme, Somogy 1979.

69. Chodassewitsch, Wladislaw, Nekropol (Die Nekropole), St. Petersburg 2000.
70. Chodassewitsch, W., Symbolismus // Ausstellungskatalog „Sieg über die Sonne“. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Berlin 1983, S. 195–198.
71. Choruschij, S., Filozofskij simvolizm Florenskogo i jego schisnennyje istoki (Der philosophische Symbolismus Florenskijs und seine Quellen) // Istoriko-filozofskij jeschegodnik, Moskau 1988.
72. Choruschij S., Transformacija slawjanofilskih idej w XX weke (Die Transformation der slawophilen Ideen im 20. Jahrhundert) // Woprosy filozofiji, 1994, Nr. 11.
73. Choruschij S., Posle pererywa puti russkoj filozofiji (Nach der Unterbrechung des Weges der russischen Philosophie), St. Petersburg 1994.
74. Choruschij S., Nasledije Wladimira Solowjewa sto let spustja (Das Erbe Wladimir Solowjews nach einem Jahrhundert) // Solowjewskij Sbornik, Moskau 2001, S. 1–28.
75. Cross, A.G. (Hg.), Russia under Western Eyes, London 1971.
76. Dahm, H., Grundzüge russischen Denkens, München 1979.
77. Dimitrow, S., Esthetitscheskije programmy franzusskich i russkich simwolistow (Die ästhetischen Programme der französischen und russischen Symbolisten), Moskau 1993.
78. Degot, Je., Russkoje Iskusstwo XX weka (Die russische Kunst des 20. Jahrhunderts), Moskau 2000.
79. Drutt, M. (Hg.), Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“, Berlin 2003.
80. Dostojewskij, F. M., Rede über Puschkin am 8. Juni 1880 vor der Versammlung des Vereins „Freunde russischer Dichtung“. Mit einem Essay von Volker Braun, Hamburg 1992.
81. Douglas, Ch., Jenseits des Verstandes: Malewitsch, Matjuschin und ihre Kreise // Tuchman, M. / Freeman, J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985“, Stuttgart 1988, S. 185–200.
82. Elert, Werner, Die voluntaristische Mystik Jakob Böhmes, Aalen 1973.
83. Eliss (Kobylinkij, S.), Russkije Simvolisty, Tomsk 1998.
84. Erberg, K., Zel twortschestwa (Das Ziel des Schöpfungstums), Moskau 1913.
85. Faradschew, K., Wladimir Solowjew: Mifologija obrasa (Wladimir Solowjew: Mythologie der Gestalt), Moskau 2000.
86. Faworskij, W., O „magitscheskom realisme“ (Über den „magischen Realismus“) // Dekoratiwnoje iskusstwo, 1963, Nr. 10.
87. Faworskij, W., Holzstiche aus den Jahren 1918 bis 1932, Hamburg 1966.
88. Faworskij, W., Literaturno-teoretitscheskoje nasledije (Der literarisch-theoretische Nachlass), Moskau 1988.
89. Fedorow, N., Sotschinenija, (Gesammelte Werke), Moskau 1994.
90. Fedorow, N., Filozofija obschtschego dela (Philosophie der gemeinsamen Sache), 2 Bände, Moskau 2003.
91. Florenskij, P., Stolp i utwerschdenije Istiny. Opyt prawoslawnoj theodizeji w dwenadzati pismach swjasc. Pawla Florenskogo (Die Säule und die Bestätigung der Wahrheit) , Moskau 1914 (YMCA-PRESS, Paris 1989).
92. Florenskij, P., Is bogoslawnskogo nasledija (Aus dem theologischen Nachlass) // Bogoslawnskije trudy. 17 (Theologische Werke. 17), Moskau 1977.

93. Florenskij, P., Statji po iskusstwu (Artikeln über die Kunst) // Sobranije sotschinenij/ swjasc. Pavel Florenskij, pod red. N. A. Struve, Bd.1, Paris 1985.
94. Florenskij, P., Empirea i empiria // Bogoslowskije trudy. 27 (Theologische Werke. 27), Moskau 1986.
95. Florenskij, P., Mnimosti w geometrij (Das Imaginäre in der Geometrie), Moskau 1991.
96. Florenskij, P., Sobranije sotschinenij w 4-ch tomach (Gesammelte Werke in vier Bänden), Moskau 1994, Bd. 1–4.
97. Florenskij, P., Nebesnyje snamjenija (Die Himmlischen Zeichen) // Florenskij, P., Sobranije sotschinenij w 4-ch tomach, Moskau 1994, Bd. 2, S. 414–418.
98. Florenskij, P., Simbolarium // Gesammelte Werke in vier Bänden, Moskau 1994, Bd. 2, S. 564–591.
99. Florenskij, P., Pismo w dostochwalnyj „Makowez“ (Brief an die ehrenwerte „Makowez“) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 60–62.
100. Florenskij, P., Analis prostranstwennosti (i wremeni) w chudoschestwenno-isobrasitjelnych proiswedjenijach (Analyse der Räumlichkeit (und der Zeit) in den Kunstwerken) // Florenskij, P., Statji i issledowanija po istoriji i filosofiji iskusstwa i archeologiji, Moskau 2000.
101. Florenskij, P., Christianstwo i kultura (Christentum und Kultur), Moskau 2001.
102. Florenskij, P., Ikonostas (Die Ikonostase) // Florenskij, P., Christianstwo i kultura, Moskau 2001, S. 521–626.
103. Florenskij, P., Obratnaja perspektiva (Die umgekehrte Perspektive) // Christianstwo i kultura, Moskau 2001, S. 38–101.
104. Florenskij, P., Chramowoje dejstwo kak sintes iskusstw // Christianstwo i kultura, Moskau 2001, S. 508–520.
105. Florenskij, P., Troize-Sergijewa Lawra i Rossia (Das Dreifaltigkeitskloster des Heiligen Sergius und Russland) // Christianstwo i kultura, Moskau 2001, S.490–507.
106. Fudel, S., Wospominaniia ob o. P. Florenskom (Erinnerungen an P. Florenskij), Paris 1988.
107. Gabritschewskij, A., Wwedenije w morfologiju iskusstwa (Einführung in die Morphologie der Kunst) // Woprosy iskusstwosnanija, XI. Nr. 2, 1997, S. 580–596.
108. Gaßner, H., Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung. Autonomiewünsche und Selbstbegründung bei Kandinsky und Malewitsch // Ausstellungskatalog „Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde“, Hatje 1998, S. 41–54.
109. Gatschewa, A., W.S. Solowjew i N.F. Fedorow: Is istorii twortscheskich wsaimootnoschenij (W.S. Solowjew und N.F. Fedorow: Aus der Geschichte der Zusammenarbeit) // Solowjewskij Sbornik, Moskau 2001, S. 87–113.
110. Goert, W., Russische Philosophie, München 1995.
111. Goethe, J.W., Maximen und Reflexionen, München 1988.
112. Gofman, Ida, Golubaja Rosa (Die blaue Rose), Moskau 2000.
113. Goodrow, G.A., Die zweite Avantgarde. Inoffizielle, Post-Stalinistische, Prä-Perestrojka-Künstler aus Moskau // Ausstellungskatalog „Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert“, München-New York 1993, S. 31–37.
114. Gray, Camilla, Das große Experiment, Köln 1974.
115. Grossman, L., Dostojewskij, Moskau 1962.

116. Groys, B., Malewitsch i Heidegger (Malewitsch und Heidegger) // Wiener slawischer Almanach, 1982, Nr. 9, S. 355–366
117. Gulyga, Arsenij, Filosofskoje nasledije Schellinga (Der philosophische Nachlass Schellings) // Schelling, Sobranije sotschinenij w dwuch tomach (Gesammelte Werke in zwei Bänden), Moskau 1987, Bd. 1, S. 3–38.
118. Gulyga, Arsenij, Schelling. Leben und Werk, Stuttgart 1989.
119. Gutzwiller, P., Russland in Europa. Die Zeit von 1850 bis 1910 // Ausstellungskatalog „Russische Malerei im 19. Jahrhundert, Zürich 1989, S. 21–34.
120. Hansen-Löve, Aage, Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1, 2, Wien 1989.
121. Henderson, L., Die Moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften // Ausstellungskatalog „Okkultismus und Avantgarde“, Frankfurt/Main 1995, S. 13–31.
122. Herzen, A., Briefe über das Studium der Natur, Leipzig 1962.
123. Hofmann, Werner, Die Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1987.
124. Hoffman, Werner, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.
125. Hofstätter, Hans, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965.
126. Iljuchina, J., Chudoschestwennoje objedinenije „Makowez“ (Künstlervereinigung „Makowez“) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 5–18.
127. Inschakow, A., Meschdu kulturoj i chaosom. Idei russkogo simwolisma w kontekste iskusstwa awangarda (Zwischen Kultur und Chaos. Ideen des russischen Symbolismus im Kontext der Kunst der Avantgarde) // Almanach „Simwolism w Awangarde“ (Der Symbolismus in der Avantgarde), Moskau 2003, S. 34–50.
128. Ivanow, W., O nischoschdenii (Über das Absteigen) // Ivanow, W., Sotschinenija (Gesammelte Werke), Brüssel 1972, Bd. 2, S. 824–829.
129. Ivanow, W., Stichotworjenija (Gedichte), Leningrad 1976.
130. Ivanow, W. / Gerschenson, M., Perepiska is dwuch uglow (Briefwechsel aus zwei Zimmerwinkeln), Moskau 1991.
131. Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994.
132. Ivanow, W., Krisis individualisma (Die Krise des Individualismus) // Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 18–25.
133. Ivanow, W., Nietzsche i Dionis (Nietzsche und Dionysos) // Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 26–34.
134. Ivanow, W., Dwe stuchii w sowremennom simwolisme (Die zwei Strömungen des modernen Symbolismus) // Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 143–169.
135. Ivanow, W., Legion i sobornost (Die Legion und die Sobornost) // Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 96–101.
136. Ivanow, W., O weselom remesle i umnom weselji (Über das fröhliche Gewerbe und die intelligente Freude) // Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 60–90.

137. Ivanow, W., O granizach iskusstwa (Über die Grenzen der Kunst) // Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S.199–217.
138. Ivanow, A., Predtschustwija i predwestija. *Nowaja organitscheskaja epocha i teatr buduschtschego* (Die Vorahnungen und Vorzeichen. *Die neue organische Epoche und das Theater der Zukunft*) // Ivanow, W., Rodnoje i wselenskoe (Das Heimatliche und das Ökumenische), Moskau 1994, S. 37–50.
139. Ivanowa, E., Wladimir Solowjew w rannem twortschestwe Pawla Florenskogo (Wladimir Solowjew im Frühwerk Pavel Florenskijs) // Solowjewskij Sbornik, Moskau 2001, S. 114–119.
140. Jermilowa, J., Teorija i obrasnyj mir russkogo simwolisma (Die Theorie und die formale Welt des russischen Symbolismus), Moskwa 1989.
141. Jerschow, G., Pawel Filonow, Moskwa 2001.
142. Kandinsky, W., Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine / Bern 1952.
143. Kandinsky, W., Über die Formfrage // Almanach „Der Blauer Reiter“, München-Zürich 1994, S.132–188.
144. Kandinsky, W., Über Bühnenkomposition // Almanach „Der Blauer Reiter“, München-Zürich 1994, S. 189–208.
145. Kandinsky, W., Der Gelbe Klang // Almanach „Der Blauer Reiter“, München-Zürich 1994, S. 210–241.
146. Kandinsky, W., Isbrannyje trudy po teoriji iskusstwa, w 2-ch tomach (Gesammelte Werke über die Kunsttheorie in zwei Bänden), Moskau 2001.
147. Kandinsky, W., O duchownom w iskusstwe (Über das Geistige in der Kunst) // Kandinsky, W., Isbrannyje trudy po teoriji iskusstwa, w 2-ch tomach (Gesammelte Werke über die Kunsttheorie in zwei Bänden), Moskau 2001, Bd. 1, S. 96–157.
148. Kandinsky, W., Schematitsweschekaja programma instituta chudoschestwennoj kultury po planu W. Kandinskogo (Das schematische Programm des Institutes für die Künstlerische Kultur nach dem Plan Kandinskys) // Kandinsky, W., Isbrannyje trudy po teoriji iskusstwa, w 2-ch tomach (Gesammelte Werke über die Kunsttheorie in zwei Bänden), Moskau 2001, Bd. 2, S.46–64.
149. Kandinsky, W., „i“. Koje-tscho o sintetitscheskom iskusstwe („und“. Etwas über die synthetische Kunst) // Kandinsky, W., Isbrannyje trudy po teoriji iskusstwa, w 2-ch tomach (Gesammelte Werke über die Kunsttheorie in zwei Bänden), Moskau 2001, Bd. 2, S. 258–267.
150. Kandinsky, W. / Mark, F. (Hg.), Almanach „Der Blaue Reiter“, München-Zürich 1994.
151. Kljutschewskij, W., Russische Geschichte, Zürich 1945, Bd. 1,2.
152. Kogan, P., O sadatschach akademiji i jejo schurnala (Über die Aufgaben der Akademie und ihrer Zeitschrift) // Iskusstwo (RACHN), Nr.1, S. 5–13.
153. Kogan, P., Predislowije (Vorwort) // Iskusstwo (GACHN), 1925, Nr.2.
154. Koroljew, Ju., Staatliche Tretjakow-Galerie. Geschichte der Sammlung, Moskau 1986.
155. Kosyrjew A., Kosmogonitscheskij mif Wladimira Solowjewa (Der kosmogonische Mythos Wladimir Solowjews) // Solowjewskij Sbornik, Moskau 2001, S. 183–196.
156. Kowaljew, A., Makowez, Sojus chudoschnikow i poetow „Iskusstwo-Schisn“ (Makowez, die Union der Künstler und Poeten „Kunst-Leben“) // Iskusstwo, 1987, Nr. 12, S. 32–41.

157. Kowtun, J., Die Entstehung des Suprematismus // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag“, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S. 196–231.
158. Kowtun, J., „Sieg über die Sonne“. Materialien // Ausstellungskatalog „Sieg über die Sonne“. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Berlin 1983, S. 27–52.
159. Kowtun, Jewgenij, Die Wiedergeburt der künstlerischen Druckgraphik, Dresden 1984.
160. Kowtun, Jewgenij, Russkaja futuristscheskaja kniga (Das russische futuristische Buch), Moskau 1989
161. Kowtun, Jewgenij, Die russische Avantgarde der 20-er Jahre, Bournemouth 1996.
162. Kowtun, Jewgenij, Michail Larionow, Bournemouth 1998.
163. Krieger, V., „Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst...“ Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone // Ausstellungskatalog „Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde“, Hatje 1998, S. 31–40.
164. Kruglow, W., Russischer Symbolismus // Ausstellungskatalog „Symbolismus in Russland“, Palace Edition 1996.
165. Kultemann, Udo, Geschichte der Kunstgeschichte, München 1996.
166. Kultemann, Udo, Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1998.
167. Lapschin, W., Is istorij chudoschestwennoj schisni Moskwy 1920ch godow. „Makowez“. Sojus chudoschnikow i poetow „Iskusstwo-Schisn“ (Aus der Geschichte des künstlerischen Lebens in Moskau der 1920-er Jahre) // Sowjetskoje Iskusstwosnanije' 79, Ausgabe 2, Moskau 1980.
168. Lenjaschin, W., „Zwischenwelten“ des Russischen Symbolismus // Ausstellungskatalog „Sehnsucht und Aufbruch. Der russische Symbolismus“, [in Koblenz], Palace Edition, 2002, S. 7–16.
169. Literarische Manifeste. Vom Symbolismus zur Oktoberrevolution, Eimermacher, K. (Hg.), München 1969.
170. Lewizkij, S., Otscherki po istorii russkoj filosofii (Essays über die Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 1996, 2 Bände.
171. Lossew, A., Wl. Solowjew, Moskau 1983.
172. Losskij, N., Istorija russkoj filosofiji (Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 1991.
173. „Makowez 1922–1926“. Sbornik materialow po istoriji objedinjenja (Sammelband der Materialien über die Geschichte der Vereinigung), Moskwa 1994.
174. Makowskij, S., Portrety sowremennikow. Siluety russkich chudoschnikow (Die Porträts der Zeitgenossen. Die Silhouetten der russischen Künstler), Moskau 1999.
175. Makowskij, S., Na Parnasje serebrjannogo weka (Auf dem Parnass des Silbernen Zeitalters), München 1962.
176. Malewitsch, K., „Ja natschalo wsego...“ („Ich bin der Anfang von Allem...“), 1917–18 // Schatskich, A. (Hg.), Sammelband „Kasimir Malewitsch. Poesija“, Moskau 2000, S. 87–92.
177. Malewitsch, Kasimir, Sobranije sotschinenij w pjati tomach (Gesammelte Werke in fünf Bänden), (bisher sind 4 Bände erschienen), Moskau 1995–2003.
178. Malewitsch, K., Statji, Manifesty, teoretitscheskije Sotschinjenja i drugije raboty. 1913–1929. (Artikel. Manifeste. Theoretische Werke und andere Arbeiten. 1913–1929.) // Sobranije sotschinenij w pjati tomach (Gesammelte Werke in fünf Bänden), Bd. 1, Moskau 1995.

179. Malewitsch K., *Suprematismus. Mir kak wetschnyj pokoj* (Suprematismus. Die Welt als die ewige Ruhe) // *Sobranije sotschinenij w pjati tomach* (Gesammelte Werke in fünf Bänden), Bd. 3, Moskau 2000.
180. Malewitsch, K., *Ot kubisma i futurisma k suprematismu. Nowyj schiwopisnyj realizm* (Von Kubismus und Futurismus zu Suprematismus. Der neue künstlerische Realismus), 1916 // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S. 35–55.
181. Malewitsch K. *Tajnyje poroki akademikow* (Geheime Laster der Akademiker), 1916 // Malewitsch, Moskau 1995, Bd. 1, S. 56–57.
182. Malewitsch, K., *Gosudarstwennikam ot iskusstwa* (Den Bürokraten von Kunst), 1918 // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S.75–87.
183. Malewitsch K., *Perelom* (Umbruch), 1918 // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1 S.104–107.
184. Malewitsch, K., *O nowych sistemach w iskusstwe* (Über die neuen Systeme in der Kunst), 1919 // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S. 153–184.
185. vgl. Malewitsch, K., *Suprematism. 34 risunka* (Suprematismus. 34 Zeichnungen), 1920 // Malewitsch, K., Moskau 1995, Bd.1, S.185–207.
186. Malewitsch, K., *K woprosu isobrasitelnogo iskusstwa* (Über die Frage der bildenden Kunst), 1921 // Malewitsch, Moskau 1995, Bd.1, S.208–222.
- 187.
188. Malewitsch, K., *Bog ne skinut. Iskusstwo, zerkow, fabrika* (Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik), 1922 // Malewitsch, Moskau 1995, Bd. 1, S.236–265.
189. vgl. Malewitsch, K., *Unowis*, 1921 // Malewitsch, Moskau 1995, Bd.1, S. 232–235.
190. Malewitsch, K., *Suprematism kak tschistoje posnanije* (Suprematismus als reine Erkenntnis), 1922 // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd. 3, S. 69–216.
191. Malewitsch, K., *Suprematism kak bespredmetnost* (Suprematismus als Gegenstandslosigkeit), 1922 // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd. 3, S.218–324.
192. Malewitsch, K. / Gerschenson, M., (Aus Witebsk nach Moskau, 1. Januar 1921) // *Pisma Malewitscha k Gerschensonu (1918–1924)* (Briefe Malewitsch an Gerschenson (1918–1924)) // Malewitsch, K., Moskau 2000, Bd.3, S. 327–353.
193. vgl. Malewitsch, K., *Zametka o poesii, duche, dusche, ritme, tempe*. (Bemerkung über Poesie, Geist, Seele, Rhythmus, Tempo), 1918 // Schatskich A. (Hg.), *Sammelband „Kasimir Malewitsch. Poesija.“*, Moskau 2000, S.472–475.
194. Malewitsch K., *Suprematismus* // Sarabjanow D. / Schatskich A. (Hg.), Moskau 1993, S. 358.
195. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Ascholt, W. / Fähnders W. (Hg.), Stuttgart-Weimar 1995.
196. Marcadé, Jean-Claude, *Kasimir Malewitsch als Maler und Autor. Zur Entstehung einer suprematistischen Philosophie* // *Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“*, Berlin 2003, S. 16–32.
197. Masajew A., *Probljema sintesa iskusstw w estetike russkogo simwolisma* (Problem der Synthese der Künste in der Ästhetik des russischen Symbolismus), Moskau 1992.
198. Maslin, M., (Hg.), *Istorija russkoj filosofii* (Geschichte der russischen Philosophie), Moskau 2001.

199. Mereschkowskij D., O pritschinach upadka i o nowych tetschenijach sowremennoj russkoj literatury (Über die Ursachen des Verfalls und die neuen Strömungen der russischen Literatur) // Literarische Manifeste, München 1969, S. 9–15.
200. Mikuschewitsch, W., Das Ewig-Weibliche w poesii russkogo simwolisma (Das Ewig-Weibliche in der Poesie des russischen Symbolismus) // Goethe w russkoj literature XX weka (Goethe in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts), Moskau 2001, S. 64–69.
201. Mildon, W., GACHN kak jawlenije russkoj kultury (Staatliche Akademie der Künste als Erscheinung der russischen Kultur), Woprosy iskusstwosnanija, Nr. 2, 1997.
202. Minz, S., O nekotorych „neomifologitscheskich“ tekstach w twortschestwe russkich simwolistow (Von einigen „neomythologischen“ Texten der russischen Symbolisten) // Blokowskij Sbornik VII „Twortschestwo Bloka i kultura 20. weka“ (Blocks Almanach VII „Die Kunst Blocks und die Kultur des 20. Jahrhunderts“), Tartu 1979, S. 7–24.
203. Minz, S., Ob evoljuzii russkogo simwolisma (Über die Evolution des russischen Symbolismus) // Blokowskij sbornik VII „A. Block i osnovnyje tendenzii russkoj literatury natschala 20. weka“ (Blocks Almanach VII „A. Block und die wichtigen Tendenzen der russischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts“), Tartu 1986, S. 7–24;
204. Molok, J., Kostin, W., Ob odnoj idee „buduschtschego sintesa schiwych iskusstw“ [Po materialam pisem W. N. Tschekrygina k N. N. Puninu natschala 20-ch godow] (Über eine Idee der „zukünftigen Synthese der lebendigen Künste“. [Nach Materialien und Briefen W. N. Tschekrygins an N. N. Punin Anfang der 20-er Jahre]) // Sowjetskoje Iskusstwosnanije, 76, Teil 2, Moskau 1977, S. 287–336.
205. Moritz, W., Abstrakter Film und Farbmusik // Tuchman, M. / Freeman, J., Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985“, Stuttgart 1988, S. 297–312.
206. „Nasch Prolog“ [Deklarazija Gruppy „Makowez“] („Unser Prolog“ [Deklaration der Gruppe „Makowez“]), // Makowez, Moskau 1922, Nr. 1, S. 4f.
207. Nedowitsch, D., Sadatschi iskusstwowedenija Woprosy teorii prostranstwennyh iskusstw (Die Aufgaben der Kunstwissenschaft. Die Fragen der Theorie der räumlichen Künste), Moskau 1927.
208. Nedowitsch, D., Plastitscheskaja ekfatika (Die plastische Ekphatik), Moskau 1927, S. 49–92.
209. Nekljudowa M., Tradiziji i niwatorstwo w russkom iskusstwe konza XIX – natschala XX weka (Die Traditionen und die Innovation in der russischen Kunst des Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Moskau 1991.
210. Neret, Gilles, Malewitsch, Taschen 2003.
211. Nida-Rümelin, J. / Betzler, M. (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1998.
212. Nikitin, Andrei, Mistiki, rosenkrojzery i tamplijery w sowetskoj Rossii (Die Mystiker, Rosenkreuzer und Tamplier im sowjetischen Russland), Moskau 2000.
213. Orlow, Wl., Gamajun. Schisn Alexandra Bloka (Gamajun. Das Leben Alexander Blocks), Moskau 1981.
214. Perzewa, T., Poiski form wsaimoswjasi nauki i iskusstwa (Die Suche nach den Formen der Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst) // Almanach „Technitscheskaja Estetika“ 21, Moskau 1979.

215. Perzewa, T., Kandinsky i GACHN (Kandinsky und die Staatliche Akademie der Künste) // Ausstellungskatalog „Kandinsky“, Leningrad 1989, S. 71–93.
216. Petrowa, J., Der Suprematismus und die Religion Malewitschs // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“, Berlin 2003, S. 88–96.
217. Petrow-Wodkin K., Pisjma. Statji. Wystupljenija. Dokumenty. (Briefe. Artikel. Vorträge. Dokumente.), Moskau 1991.
218. Petrow-Wodkin K., Prostranstwo Ewklida (Der Raum Euklids), St. Petersburg 2000.
219. Pipes, R., Russland vor der Revolution. Staat und Gesellschaft im Zarenreich, München 1974.
220. Platonow, S., Geschichte Russlands vom Beginn bis zur Jetztzeit, Leipzig 1927.
221. Pyman, Avril, Istorija russkogo simwolisma (Geschichte des russischen Symbolismus), Moskau 2000.
222. Radlow, S., Otscherk istorii russkoj filosofii (Ein Abriss der Geschichte der russischen Philosophie), Petrograd 1920.
223. Rakitin, M., Wassily Tschekrygin. Mystiker der Avantgarde, Köln 1992.
224. Rakitin, W., Optimismus eines Ungegenständlichen // Ausstellungskatalog „Kasimir Malewitsch: Suprematismus“, Berlin 2003, S. 60–78.
225. Redjko, K., Wospominanija o W. Tschekrygine (Die Erinnerungen an W. Tschekrygin) // Iskusstwo, Nr. 10, 1971, S. 39–41.
226. Reifenscheid, B., Von Theosophie, Kosmogonien und „Naturometries“. Positionen bei Kandinsky-Malewitsch-Klein // Ausstellungskatalog „Sehnsucht und Aufbruch. Der russische Symbolismus“ [in Koblenz] Palace Edition 2002, S. 19–27.
227. Riedl, Peter A., Kandinsky, Hamburg 2001.
228. Ringbom, S., Überwindung des Sichtbaren: Die Generation der abstrakten Pioniere // Tuchman, M. / Freeman, J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985“, Stuttgart 1988, S. 131–154.
229. Romanowitsch, S., Ob iskusstwe (Über die Kunst), // Ausstellungskatalog „S. M. Romanowitsch“, Moskau 1994.
230. Rosanow, W., Sredi chudoschnikow (Unter den Künstlern), Moskau 1994.
231. Russakow, J., Kusma Petrow-Wodkin. Malerei Grafik Bühnenbildkunst, Leningrad 1986.
232. Russakowa, A., Pawel Kusnezow, Leningrad 1977.
233. Russakowa, A., Wiktor Elpidiforowitsch Borissow-Mussatpw, Leningrad 1986.
234. Russakowa, A., Simwolism w russkoj schiwopisi (Der Symbolismus in der russischen Malerei), Moskau 1995.
235. Sapronow, P., Russkaja filosofija. Opyt tipologitscheskoj charakteristiki (Die russische Philosophie. Ein Versuch der typologischen Charakteristik), St.-Petersburg 2000.
236. Sarabjanow, D., Russkaja schiwopis konza 1900ch – natschala 1910ch godow (Die russische Malerei am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Moskau 1970.
237. Sarabjanow, D., Woprosy russkogo i sowetskogo iskusstwa (Fragen der russischen und sowjetischen Malerei), Moskau 1974.
238. Sarabjanow, D., Russkaja schiwopis sredi jewropejskich schkol (Die russische Malerei unter den europäischen Schulen), Moskau 1980.

- 239.Sarabjanow, D., Die modernen Strömungen in der russischen Malerei des vorrevolutionären Jahrzehntes. Russland und der Westen // Ausstellungskatalog „Sieg über die Sonne“. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Berlin 1983, S.142–167.
- 240.Sarabjanow, D., Simwolism w Rossii (Symbolismus in Russland) // Twortschestwo, 1991, Nr. 5, S. 1–7.
- 241.Sarabjanow, D., Kandinskij w russkom kontexte (Kandinsky im russischen Kontext) // Woprosy iskusstvosnanija, 1996, Nr. 1, S490–500.
- 242.Sarabjanow, D., Russkaja schiwopis. Probuschdenije pamjati (Die russische Malerei. Das Erwachen des Gedächtnisses), Moskau 1998.
- 243.Sarabjanow, D., K woprosu o simwolisme w russkoj schiwopisi (Zur Frage des Symbolismus in der russischen Malerei) // Sarabjanow, D., Probuschdenije pamjati (Die russische Malerei. Das Erwachen des Gedächtnisses), Moskau 1998, S. 210–228.
- 244.Sarabjanow, D., Awantgard i tradizija (Avantgarde und Tradition) // Sarabjanow, D., Probuschdenije pamjati (Die russische Malerei. Das Erwachen des Gedächtnisses), Moskau 1998, S. 292–305.
- 245.Sarabjanow, D., K swojeobrasiju schiwopisi russkogo awantgarda natschala XX weka (Über die Eigenart der Malerei der russischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts) // Sarabjanow, D., Probuschdenije pamjati (Die russische Malerei. Das Erwachen des Gedächtnisses), Moskau 1998, S. 276–291.
- 246.Sarabjanow, D., Russkij awantgard pered lizom religiozno-filosofskoj mysli (Die russische Avantgarde im Angesicht der russischen religiös-philosophischen Ideen) // Sarabjanow, D., Probuschdenije pamjati (Die russische Malerei. Das Erwachen des Gedächtnisses), Moskau 1998, S. 306–341.
- 247.Sarabjanow, D., Michail Larionow i chudoschestwennoje objedinenije „Makowez“ (M. Larionow und die Künstlervereinigung „Makowez“) // Sarabjanow, D., Probuschdenije pamjati (Die russische Malerei. Das Erwachen des Gedächtnisses), Moskau 1998, S. 407–418.
- 248.Sarabjanow, D., Kandinskij i russkaja Ikona (Kandinsky und russische Ikone) // Almanach „Mnogogrannyi mir Kandinskogo“, Moskau 1999.
249. Sarabjanow, D., Simwolism w awangarde (Der Symbolismus in der Avantgarde) // Almanach „Simwolism w awangarde“, Moskau 2003, S. 3–9.
- 250.Sarabjanow, D. / Schatskich, A. (Hg.), Kasimir Malewitsch. Schiwopis. Teorija. (Kasimir Malewitsch. Malerei. Theorie), Moskau 1993.
- 251.Schaposchnikow, B., Apostol bolschogo iskusstwa (Ein Apostel der großen Kunst) // Makowez, Moskau 1922, S. 8–10.
- 252.Schatskich, A., (Hg.), Sammelband „Kasimir Malewitsch. Poesija“, Moskau 2000.
- 253.Schatskich, A., Slowo Kasimira Malewitscha (Das Wort Kasimir Malewitschs) // Malewitsch, Gesamtausgabe in fünf Bänden, Moskau 1995, Bd.1, S. 9–18.
- 254.Schatskich, A., Malewitsch posle schiwopisi (Malewitsch nach der Poesie) // Malewitsch, Gesamtausgabe in fünf Bänden, Moskau 2000, Bd.3, S. 7–67.
- 255.Schatskich, A., Malewitsch i poesia (Malewitsch und die Poesie) // Schatskich, A. (Hg.), Sammelband „Kasimir Malewitsch. Poesija“, Moskau 2000, S. 9–62.
- 256.Schatskich, A., Suprematism na jewropejskoj scene 1920ch godow (Suprematismus auf der europäischen Szene der 1920-er Jahre) // Russkij awantgard 1910–1920ch godow w jewropejskom kontekste

- (Die russische Avantgarde der 1910–1920-er Jahre im europäischen Kontext), Moskau 2000, S. 125–132.
257. Schegin, L., Wospominanija o W. N. Tschekryginje (Erinnerungen an W. N. Tschekrygin) // Panorama iskusstw. 10. Moskau 1987, S. 195–232.
258. Schegin, L., Wospominanija o P. A. Florenskom (Erinnerungen an P.A. Florenskij) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 99–108.
259. Schegin, L., Iskusstwo na rubesche wekow (Die Kunst an der Grenze der Jahrhunderten) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 62–63.
260. Schelling, System des transzendentalen Idealismus // Frühschriften. Eine Auswahl in zwei Bänden Berlin 1971, Bd. 2, S. 835–1252.
261. Schelling, Philosophie der Kunst // Frühschriften. Eine Auswahl in zwei Bänden, Berlin 1971, Bd. 2, S. 513–833.
262. Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur // Ausgewählte Werke. Schriften von 1806–1813, Darmstadt 1974, S. 233–274.
263. Schirmunskij, W., Woprosy teorii literatury (Die Fragen der Literaturtheorie), Leningrad 1928.
264. Schirmunskij, W., Deutsche Romantik und moderne Mystik, Röhrig Universitätsverlag St. Ingbert 1996.
265. Schirmunskij, W., Goethe w russkoj literature (Goethe in der russischen Literatur), Leningrad 1982.
266. Schirmunskij, W., Poetika russkoj poesii (Die Poetik der russischen Poesie), St. Petersburg 2001.
267. Schreier, L., Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, München 1956.
268. Seliwanow, S., Koncepzija twortschestwa w estetike russkogo simwolisma (Konzepte des Schöpfer­tums in der Ästhetik des russischen Symbolismus), Moskau 1993.
269. Semenowa, S., Nikolaj Fedorow. Twortschestwo Schisni (N. Fedorow. Schöpfer­tum des Lebens), Moskau 1990.
270. Senkowskij, W., Istorija russkoj filosofiji (Geschichte der russischen Philosophie), Charkow 2001.
271. Sernow, N., Russkoje religioznoje wosroschdenije XX weka (Die russische religiöse Wiedergeburt des 20. Jahrhunderts), Paris 1991.
272. Smirnow, I., Chudoschestwennyj smysl i evoljuzija poetitscheskich sistem (Der künstlerische Sinn und die Evolution der poetischen Systeme), Moskau 1977;
273. Smirnow, I., Na puti k teorii literatury (Auf dem Weg zur Literaturtheorie), Amsterdam 1987.
274. Smolik, N., Avantgarde contra Revolution // Ausstellungskatalog „Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert“, München-New York 1993, S. 19–23.
275. Solowjew, Wl., Tschtenija o bogotschelowetschestwe (Lesungen über das Gottmenschentum) // Solowjew, Wl., St. Peretsburg 1911, Bd. 3.
276. Solowjew, Wl., Schisnennaja drama Platona (Das Lebensdrama Platons) // Solowjew, Wl., St. Petersburg 1911, Bd. 9.
277. Solowjew, W., Erkenntnislehre. Ästhetik. Philosophie der Liebe // Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wl. Solowjew, Freiburg in Breisgau, 1953, Bd. 7.
278. Solowjew, Wl., Perwyj schag k positiwnoj esthetike (Der erste Schritt zur positiven Ästhetik) // Istorija esthetiki (Geschichte der Ästhetik), Moskau 1969, Bd. 4.

- 279.Solowjew, Wl., Krasota w prirode (Die Schönheit in der Natur) // Ges. Werke, St. Petersburg 1994, S. 204–246.
- 280.Solowjew, Wl., Obschtschij smysl iskusstwa (Der allgemeine Sinn der Kunst) // Ges. Werke, St. Petersburg 1996, S. 246–263.
- 281.Solowjew, Wl., Perwyj schag k poloschitelnoj estetike (Der erste Schritt zur positiven Ästhetik) // Ges. Werke, St. Petersburg 1996, S.289–298.
- 282.Solowjew, Wl., Poesija F.I. Tjutschewa (Poesie F. I. Tjutschews) // Ges. Werke, St. Petersburg 1996, S. 357–376.
- 283.Solowjew, Wl. Stichotworenija i poemy (Gedichte und Poemen) // Ges. Werke, St. Petersburg 1996, S. 376ff.
- 284.Stepun, Fedor, Mystische Weltanschauung. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus, München 1964.
- 285.Stepun, Fedor, Mirososerzanije Dostojewskogo (Die Weltanschauung Dostojewskijs) // Stepun, F., Sotschinenija (Ausgewählte Werke), Moskau 2000, S. 643–660.
- 286.Stepun, Fedor, Schisn i twortschestwo (Leben und Schöpfung) // Stepun, F., Sotschinenija (Ausgewählte Werke), Moskau 2000, S. 89–126.
- 287.Sternin, G., Problema realisma w russkom isobrasitelnom iskusstwe (Das Problem des Realismus in der russischen bildenden Kunst) // Sowjetskoje iskusstvosnanije, Moskau 1978.
- 288.Sternin G., Russkaja chudoschestwennaja kultura wtoroj polowiny XIX – natschala XX weka (Das russische künstlerische Leben des zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Moskau 1984.
- 289.Stökl, G., Russische Geschichte von den Anfängen bis zur Neuzeit, Stuttgart 1973.
- 290.Tarabukin, N., Opyt teotiji schiwopisi (Ein Versuch der Theorie der Malerei), Moskau 1923.
- 291.Tarabukin, N., Smysl ikony (Der Sinn der Ikone), Moskau 1999.
- 292.Tarassenko O., Petrow-Wodkin i drewnerusskaja schiwopis (Petrow-Wodkin und die altrussische Malerei) // Woprosy iskusstvosnanija, 1995, Nr. 1–2.
- 293.Tolstoj, L., Tschto takoje iskusstwo? (Was ist die Kunst?) // Tolstoj, L., Polnoje sobranije sotschinenij w dwadzati tomach (Gesammelte Werke in zwanzig Bänden), Bd. 15, Moskau 1964, S. 44–242.
- 294.Torke, J. (Hg.), Lexikon der Geschichte Russlands, München 1985.
- 295.Trubezkoi, J., Tri otscherka o russkoj ikone (Drei Essays über die russische Ikone, Nowosibirsk 1991.
- 296.Trubezkoi, J., Mirososerzanije Wl. Solowjewa (Die Weltanschauung Wl. Solowjews), 2 Bände, Moskau 1995.
- 297.Tschekrygin, W., O namjetschajuschtschemsja nowom etapje obschtscheewropejskogo iskusstwa [Über eine sich abzeichnende neue Etappe der gesamteuropäischen Kunst) // Makowez, Moskau 1922, Nr.2, S. 10–14.
- 298.Tschekrygin, W., Dnewnikowyje sapisi (Tagebuchaufzeichnungen) // „Makowez 1922–1926“, Moskau 1994, S. 70–73.
- 299.Tuchman, M. / Freeman, J. (Hg.), Ausstellungskatalog „Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985“, Stuttgart 1988.
- 300.Turtschin, W., Epocha romantisma w Rossii (Die Epoche der Romantik in Russland), Moskau 1981.

301. Uspenskij, P., Tschetwertoje ismerenije (Die vierte Dimension), St. Petersburg 1910.
302. Uspenskij, P., Tertium organum. Kljutsch k sagadkam mira (Der Schlüssel zu den Rätseln der Welt), St. Petersburg 1913.
303. Wehr, G., Jakob Böhme – Geistige Schau und Christuskenntnis, Schaffhausen 1976.
304. Wollgast, S., Philosophie in Deutschland 1550 – 1650, Berlin 1993.
305. Wengerowa, S., Literaturnyje charakteristiki (Die literarischen Charakteristiken), St. Petersburg 1987.
306. Wengerowa, S., Literaturnyje charakteristiki. Kn. 2. (Die literarischen Charakteristiken. Buch 2), St. Petersburg 1905.
307. Wenzler, L., Mystik und Gnosis bei Wladimir Sergejewitsch Solowjew // Koslowski, P. (Hg.), Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie, Zürich und München 1988, S. 296–313.
308. Zelinsky, B., Schönheit und Schöpfung. Ein Versuch über die Kunstphilosophie Nikolaj Berdjajews // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVII/1, S. 5–114.

