

**Marianne Werefkins russische Wurzeln -
Neuansätze zur Interpretation ihres künstlerischen Werkes.**

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
in Kunstgeschichte
im Fachbereich III der Universität Trier

vorgelegt von
Annekathrin Merges-Knoth
aus Schweich
am 29.04.1996

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Andreas Haus
2. Berichterstatterin: Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff

Die vorliegende Textfassung meiner Dissertation entspricht weitgehend der von mir am 29. April 1996 an der Universität Trier eingereichten Version. Leichte Änderungen ergeben sich durch das Layout und die neue Rechtschreibung, was aber den Inhalt nicht beeinflusst.

Dankwort

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Andreas Haus für die Begleitung meiner Forschungsarbeit.

Ferner danke ich Frau Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, dass sie sich bereit erklärt hat, als zweite Berichterstatterin zu fungieren.

Durch die großzügige finanzielle Unterstützung meiner Familie wurde mir bei meinen Forschungen ein notwendiger Rückhalt geboten.

Mein Mann war ein geduldiger Wegbegleiter, was besonders wichtig bei meinen Reisen in den Osten war, die ich in solcher Form alleine nicht hätte wagen können.

Den Erfolg meiner Forschungsreisen nach Litauen und Russland prägten entscheidend die Vermittlung und Unterstützung von Herrn Werner O. Feißt und Frau Annette Wackershauser, von dem Leiter des Litauischen Kulturinstitutes in Lampertheim, Herrn Vincas Bartuservicius, von Herrn Lic. theol. Paul Wirtz, Herrn Vaidotas Karvelis, zweiter Sekretär des Außenministeriums in Litauen, von Frau Dr. phil. Laima Lauckaite-Surgailiene sowie ihrem Ehemann Andrius Surgailis, Frau Raimonda Bojazinskyte und von Frau Rasa Narbuteite, fürsorgliche Bibliothekarin der Nationalbibliothek in Vilnius. Ferner verdanke ich Frau Ingrid Erdmann ein Gespräch mit Ludmilla Kuremkowa vom Russischen Museum in St. Petersburg.

Herr Efrem Beretta, Sekretär der Fondazione Marianne Werefkin, und Frau Jutta van der Weth vom Museo Comunale d'Arte Moderna sowie Frau Kulturdezernentin A. Pancaldi ermöglichten mir einen umfangreichen Einblick in den künstlerischen und schriftlichen Nachlass Marianne Werefkins in Ascona.

Herr Patrik Fröhlich gewährte mir einen umfassenden Überblick über die Gemälde, Zeichnungen und Skizzen Werefkins im Besitz seiner Galerie in Bern.

Die Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin ließ mich Einsicht in die Briefe und Notizen der Künstlerin in ihrem Hause nehmen.

Ich möchte mich bei der Gemeinde Oberammergau dafür bedanken, dass sie mir im Rahmen eines Arbeitsvertrages die Möglichkeit bot, unter der Betreuung von Frau Dr. Gertraud Zull wertvolle Kenntnisse über Volkskunst, Handwerk und Tracht zu gewinnen.

Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH in Bonn und das Museum für moderne Kunst Casa Pesaro in Venedig erlaubten mir, wichtige Vergleichsbilder zu fotografieren.

Über die Stadtbibliothek Trier erhielt ich alle notwendigen Fernleihen.

Frau Marianne Heuken half bei der teilweise sehr schwierigen Transkription der Tagebücher

Lettres à un Inconnu.

Bei der Transkription und Übersetzung einzelner Wörter und Passagen aus den russischen Briefen Wassily Kandinskys standen mir besonders Helene Lapp und meine Russisch-Lehrerin Ludmilla Lambert zur Seite.

In meiner Mutter, in Manuela Wallerich, Christine Kielmann M.A., Gisela Haneke M.A. und Jürgen Lauer fand ich offene und kritische Gesprächspartner.

Allen Helfern, besonders auch jenen, die mit Korrekturlesen betraut waren, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Schweich, den 29. April 1996

Annekathrin Merges-Knoth

Einführung

Grundlage der folgenden Untersuchung war eine intensive Auseinandersetzung mit dem Oeuvre Marianne Werefkins. Hierbei hatte sich deutlich gezeigt, dass die bisherige Forschung zu großen Wert auf formale Probleme und theoretische Äußerungen gelegt, zu viel Raum den Spekulationen über die unglückliche Liebesbeziehung zu Alexej Jawlensky eingeräumt hatte. Der Symbolik der Bilder hatte man sich dabei kaum genähert.

Der schriftliche Nachlass der Künstlerin selbst bot zunächst wenig Hilfestellung, da er zum Teil eher verschlüsselte Informationen beinhaltet. Die anspruchsvolle Bildung der Werefkin, die auf der Höhe ihrer Zeit stand, setzt beim Leser ein bestimmtes Wissen voraus. Dieses Wissen darf sich nicht nur auf den europäischen Westen beschränken, sondern muss Russland und Litauen einschließen. Marianne Werefkin beschäftigte sich mit russischer, französischer, englischer und deutscher Literatur, die sie entsprechend sprachlich exzerpierte. Ein grenzüberschreitender Blick in die Geistesgeschichte um 1900 war vorrangige Aufgabe. So konnten ihre Tagebücher, die, von ihr Lettres à un Inconnu betitelt, zwischen 1901 und 1906 an einem wichtigen künstlerischen Wendepunkt entstanden waren, erst nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem geistigen Umfeld für die kunsthistorische Analyse nutzbar gemacht werden.

Bewusst verzichtet die folgende Untersuchung auf ausführliche biographische Informationen zugunsten größerer Zusammenhänge. Auch die Beziehung zu Jawlensky wurde weitgehend ausgegrenzt, da sie nicht maßgeblich die Malerei Marianne Werefkins beeinflusste.

Mit der Erstellung eines Werkverzeichnisses begann bereits 1988 Bernd Fäthke, womit sich eine solche Aufgabenstellung in diesem Zusammenhang erübrigte. Die komplexe Zielsetzung erforderte vielmehr eine Konzentration auf bestimmte Aspekte, die als Grundvoraussetzung für eine Auseinandersetzung mit Leben und Werk Marianne Werefkins erscheinen:

Dies wäre zunächst ihr Rollenbild als kunstschaaffende Frau, das mit gesellschaftlichen Vorgaben und Einschränkungen belastet war. Wie sah Werefkin ihren Berufsweg? Wie unterschied er sich von dem ihrer Kollegen und Kolleginnen?

Ihr künstlerisches Selbstverständnis orientierte sich an Idealen des 19. Jahrhunderts, besonders der Romantik, wobei sie ihr privates nicht vom künstlerischen Leben trennte. Diesen uneingeschränkten Einsatz für ihre künstlerischen Ideale teilte sie mit den russischen Symbolisten der Literatur.¹ Welche Rolle spielte ihre Mutter, die Unterricht bei dem Maler Timoleon Neff erhalten hatte, der den Nazarenern nahe stand?

Ferner stellt sich die Frage nach der künstlerischen Verwurzelung Marianne Werefkins in der Maltradition des sogenannten 'russischen Realismus', mit dem sie aufgewachsen war. Wie baute ihre neue Schaffensphase in München darauf auf? In der Forschung wurde bisher ihr Neuanfang hauptsächlich unter dem Einfluss der westlichen Moderne gesehen. Aber es zeigt sich, dass Marianne Werefkin in verschiedener Hinsicht Ziele des 'russischen Realismus' auf einer anderen Ebene weiterführte. Dabei darf die russische Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht einseitig unter dem Aspekt des sozialen Engagements und der Tendenz gesehen werden, der für Werefkin nicht relevant war. Wichtig für sie scheint vielmehr eine Gefühlsübermittlung nicht mittels theatralischer Mimik und Gestik, sondern durch

¹ Jelena Hahl-Koch. Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie. Slavistische Beiträge 24. München, 1967, 25.

einfühlsame, vielschichtige Psychologisierung gewesen zu sein. Die Wirkungsweise der Bilder unter anderem von Ilja Repin beruht nicht auf oberflächlicher Rührung, sondern der Maler zeigte Lebenszusammenhänge auf. Da sie nicht vordergründig belehren sollten, bieten sie Raum für konträre Interpretationsweisen, wie dies bei der Rezeption von Repins 'Wolgatreidlern' durch den Großfürsten und revolutionär gesinnten Zeitgenossen zu beobachten ist.

Marianne Werefkin löste nach ihrem künstlerischen Neuanfang in München ihre Bildmotive aus alltäglich-historischen Zusammenhängen. Sie stellte überzeitliche Situationen dar und lies den gesamten Bildraum Träger der Emotion werden.

Werefkin löste sich nie von der gegenständlichen Malerei, sondern nutzte die sichtbare Wirklichkeit als Symbol für ihre eigenen Empfindungen. Darin unterschied sie sich von Wassily Kandinsky, der bis zur Auflösung realer Bezüge abstrahierte. Warum suchte die Malerin nicht nach ähnlichen Wegen, da sie häufig von den Dingen sprach "die nicht existieren"?²

Bei Bildvergleichen mit den Werken des litauischen Malers Mikalojus Tschiuilionis ist deutlich zu erkennen, dass Werefkin einzelne Bildkompositionen übernahm, aber jene traum- und märchenhafte Zartheit und Melancholie schienen ihr fremd gewesen zu sein. Ihre Gemälde wirken mehr in der Wirklichkeit verwurzelt und verbinden oft Bedrohliches mit Heiterem, so dass selten ein einziger Eindruck überwiegt, als scheue sich die Malerin vor zu viel Pathos.

In diesem Zusammenhang ist ihre Malweise von Interesse. Akademische Perfektion hatte sie abgelegt, die Bilder wirken teilweise linkisch und unbeholfen. Andererseits läßt sich Werefkins Professionalität nicht leugnen.

Obwohl Marianne Werefkin ihrer Phantasie und ihrer Traumwelt große Bedeutung beimaß, blieben ihre Motive der Wirklichkeit verhaftet. Sie stellte bevorzugt einfache Leute im Arbeitsalltag dar, aber weder mit sozialkritischer Motivation, noch volksverherrlichend oder nationalbewusst. Landschaft und Mensch sind zu Chiffren geworden. Wieso löste sie sich nicht ganz von ihnen?

Von besonderem Interesse ist ein der westlichen Forschung bisher völlig unbekannter und umfangreicher Nachlass Marianne Werefkins in Litauen, den ich hier zum ersten Mal in einem größeren Zusammenhang analysieren konnte. Neben Briefen von Repin und Kandinsky finden sich dort unter anderem auch einige der Familie Klee, Zeichnungen und Briefe Marianne Werefkins und das bisher früheste Exzerpteheft. Auszugsweise Transkriptionen und Übersetzungen aus dem Russischen können dem Anhang entnommen werden.

Für die Untersuchung des künstlerischen Oeuvres ergab sich folgende Gliederung:

Zunächst wird ein Überblick über den Stand der Forschung bezüglich Werefkins Wurzeln in Russland vorangestellt. Da ihre russische Ausbildung unter dem Einfluss des Realismus stand, der allgemein als starker Gegensatz zum Symbolismus wie auch zum Expressionismus empfunden wird, ist sich die Literatur bis heute einig darüber, dass die künstlerisch bedeutenden Einflüsse vorwiegend auf die Münchner Zeit beschränkt sind, und Russland nur in bezug auf die handwerklichen Fähigkeiten gewirkt hatte. Diese Theorie scheint fragwürdig,

² Siehe zu diesem Zitat Kapitel II.4.

bedenkt man, wie sehr ein Mensch in seiner Kindheit und Jugend geprägt wird. Verschiedene künstlerische Generationen grenzen sich gegeneinander ab, bauen jedoch auch aufeinander auf. Festgefügte Begriffsdefinitionen sind in diesem Falle wenig hilfreich. Auch wenn die folgende Untersuchung nicht völlig auf den Gebrauch bestimmter Stilbegriffe verzichten kann, so sei deutlich vorangestellt, dass dies nur Hilfsmittel sind. Zielsetzung ist hingegen, Abgrenzungen zu hinterfragen und aufzubrechen sowie übergreifende Verbindungsmerkmale aufzuspüren. Neue, einschränkende Definitionen sollen nicht geleistet werden.

In dem weitgehenden Ausklammern der künstlerischen Verwurzelung Marianne Werefkins in Russland durch die Forschung offenbart sich eine gewisse Unkenntnis russischer Kunstgeschichte, was vielfältig historisch - in den letzten Jahrzehnten hauptsächlich durch den 'Kalten Krieg' - bedingt ist. Die sozialistische Forschungsliteratur bediente sich meist grober Kategorisierungen und politischer Schlagwörter, um den russischen Realismus in ein einseitig revolutionär ausgerichtetes Geschichtsbild zu integrieren. Daraus ergab sich die Schwierigkeit, Ansatzpunkte für eine aristokratische Malerin in jener Kunstströmung zu finden.

Im Anschluss an den Überblick über den Forschungsstand folgt eine Untersuchung des Werdegangs der Künstlerin. Anstelle eines ausführlichen Lebenslaufes findet nur die Zeit in Russland Berücksichtigung, da hier entscheidende Erkenntnisse über berufliche Ausbildung und Entstehung des Rollenbildes als Malerin gewonnen werden können.

Die Frage nach dem weiblichen Kunstschaffen in Russland sowie nach der Rolle der Frau in der russischen Familienstruktur bildet damit den Hintergrund für ein näheres Verständnis des individuellen Lebensentwurfs. Die Beziehung zu Alexej Jawlensky wird nicht mehr länger als Dokument 'typisch weiblichen' Versagens überbewertet, sondern als Symptom einer vorübergehenden Krise gesehen. Wichtiger ist, dass sich hier ein eigenwilliger Lösungsversuch verschiedener Probleme zeigt, aus dem sich eine nähere Charakterisierung der Künstlerpersönlichkeit Marianne Werefkins ergibt. Da im Anschluss an ihre Schaffenspause ein sehr eigenständiges Oeuvre steht, scheinen ausgedehnte Analysen emotionaler Bindungen und Abhängigkeiten geradezu trivial.

Um die Jahrhundertwende herrschte in Russland wie auch in Westeuropa ein großes Interesse an religiösen Strömungen und okkulten Phänomenen. Gerade auf die Entwicklungsgeschichte der abstrakten Malerei werden diesen Richtungen großen Einfluss zugeschrieben.³ Wie wichtig wurden sie für Marianne Werefkin, die nicht den Schritt zur Gegenstandslosigkeit vollzog?

Ein umfangreiches Kapitel stellt die intensive Auseinandersetzung mit litauischer und russischer Kunst dar. Ausgangspunkt ist die Ikonenmalerei als spezifisch östliche Bildtradition, die in besonderer Weise das Verhältnis zwischen Künstler und Werk prägte. Marianne Werefkin knüpfte formal nicht an die Ikone an. Beeindruckte sie nicht aber die religiöse Funktion des orthodoxen Andachtsbildes? Wie sah sie ihre Malerei im Vergleich?

Volksfrömmigkeit war einige Male Thema ihrer Gemälde. Ferner sammelte Marianne Werefkin Volkskunst, in deren formaler Tradition sie sich aber nur teilweise bewegte.

Litauischer Volksglaube prägte zentrale Bildsymbole, in der litauischen Kunstszene um die Jahrhundertwende zeigen sich Parallelen zum Oeuvre der russischen Malerin.

Im Rahmen einer Abhandlung über die russische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dürfte eine möglichst vollständige Übersicht über die in Russland entstandenen

³ Siehe hierzu den kurzen Überblick über die Forschungsliteratur zu Beginn des Kapitels III "Spiritualität und Okkultismus in Russland".

Werke Marianne Werefkins nicht fehlen. Allerdings sind nur sehr wenige bekannt. In den Beständen russischer Museen befinden sich laut Aussage Ludmilla Kuremkovas vom Staatlichen Russischen Museum in St. Petersburg keine weiteren Bilder mehr.⁴ Aus diesem Grund muss ich mich auf wenig Bildmaterial aus dieser Periode beschränken.

Der Schriftsteller Lew Tolstoi unterschied in einem Traktat von 1889 zwischen "Tendenztheorie" im Tschernyschewski'schen Sinne, der "Theorie der Kunst für die Kunst" und der "Theorie des Realismus".⁵ Er vertrat dabei die Meinung, Kunst bestehe aus der Übertragung von Gefühlen. Tolstois ästhetische Schriften scheinen aus diesem Grunde besonders geeignet, Marianne Werefkins Aussagen gegenübergestellt zu werden, um exemplarisch Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit jener Generation vermeintlicher Revolutionäre herauszuarbeiten. Diese Vorgehensweise ist aber nur dann gerechtfertigt, wenn nicht vergessen wird, dass sich Tolstois Überzeugungen kaum auf eine ganze Generation von Malern und Schriftstellern übertragen lassen.

Tolstois Traktat Was ist Kunst? wurde von einer Streitschrift des französischen Schriftstellers Sar Péladans beantwortet, einem Gegner des Naturalismus und Positivismus. Dies erlaubt eine aufschlussreiche Gegenüberstellung, die geeignet ist, Marianne Werefkins Vermittlerfunktion zwischen Realismus und Moderne aufzuzeigen.

Anhand ausführlicher Vergleiche der Gemälde Werefkins mit Werken russischer und westeuropäischer Kunst werden abschließend die dargelegten Aspekte vertieft und zusammengefasst. Ziel ist es, ihre eigenwillige künstlerische Handschrift und ihre individuelle Intention zu unterstreichen. Vor dem Hintergrund aller vorangegangenen Überlegungen ist ein neuer Interpretationsansatz möglich, der exemplarisch an einigen ausgewählten Werken aufgezeigt wird.

I. FORSCHUNGSÜBERBLICK

Die Auseinandersetzung mit Werefkins russischer Vergangenheit ist weitgehend bestimmt durch Fragen nach der russischen Mentalität auf der einen Seite und durch mangelnde Analyse der russischen Kunstgeschichte sowie weitgehende Ignorierung litauischer Kunst auf der anderen. Im folgenden soll ein ausführlicher (wenn auch nicht vollständiger) Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschungen gegeben werden.

Leider war ich gezwungen, eine Reihe von Zitaten Marianne Werefkins der Sekundärliteratur zu entnehmen, weil mir der Zugang zu den Handschriften verschlossen war. Weder Bernd Fäthkes Archiv noch den Nachlass Alexander von Werefkins und Privatsammlungen anderer Erben der Künstlerin konnte ich einsehen, da ich von der Stiftung in Ascona auf wiederholte Anfrage keine Auskünfte über ihren Verbleib erhielt. Ferner standen mir unter anderem nicht die Skizzenbücher und der Entwurf eines Vortrags in russischer Sprache zur Verfügung. Dieser Mangel konnte durch die Bearbeitung des litauischen Nachlasses ausgeglichen

⁴ Nachforschungen nach privaten Sammlungen sind infolge der hohen Kriminalität gerade für Ausländer zur Zeit nicht ratsam.

⁵ Siehe hierzu ausführlich Kapitel V.I.

werden, da er der westlichen Forschung bisher unbekannt ist.⁶

I.1. Posthume Analysen des Werkes von 1938 bis 1965

Julius Schmidhauser sprach in einer einfühlsamen posthumen Würdigung⁷ 1938 in einem Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bern emphatisch vom russischen Erbe der Malerin:

In der barbarischen Wucht dieser Liebe [zu "aller lebendigen Kreatur"] und ihrem archaischen Zwang war noch ein letztes Leben von 'Mütterchen Russland'. Die Gewalt der russischen Seele ist in die Bilder der Werefkin eingegangen. Die Farbigkeit ihrer Bilder ist nicht nur eine solche des Kolorits. In ihr lebt die russische Freude an der Intensität, ja der Ekstase der Sprache der Welt.⁸

Marianne Werefkin wird charakterisiert als

... immer im Sprung, nervös und zäh wie ein Pferd der Steppe. Doch diese Steppenkraft entlud sich im menschlichen Raum: Schicksal der großen, dostojewskischen Russen. Mit einem Kleinstmaß von Bedürfnis verband sie ein Höchstmaß an "schenkender Tugend".⁹

Die russische Herkunft wird in ihrer Auswirkung auf die Mentalität gesehen, die das künstlerische Werk prägte. Konkrete Vergleiche mit der russischen Kunst oder Volkskunst gibt es nicht, wohl aber fällt ein großer Name aus der russischen Literatur: Dostojewskis Schriften, mit denen Werefkin von Kind an vertraut war, wurden von Reinhard Piper 1906 als Gesamtausgabe ediert. Das dort entworfene Gottes- und Menschenbild fand viel Anklang bei den Expressionisten und Max Beckmann bekannte:

Ich will natürlich keinen Vergleich ziehen, aber was Dante für Michelangelo war, das könnte Dostojewski einmal für mich werden.¹⁰

Marianne Werefkins Charakter wird mit der seiner Romanfiguren verglichen.

Sie erlebte Paris, "diese cité fatale mit russischer Gottnähe".¹¹

Schmidhauser bescheinigte ihr Vitalität und Lebensfreude:

Sie hat den verkampfenden, verhärtenden, verholzenden, verstockenden Tod mit ihrer ganzen Liebe für das Lebendige gehasst. ... Immer wieder blieb diese sich selbstverzehrende Flamme Leben siegreich über den anfälligen Tod. Hierin ist die morgentlich [!] sieghafte Tagseite ihres Wesens, die nach der Welt des jüngsten Lebensgefühles zu liegt. Hierin war sie vielleicht darum ganz jung, weil sie im Anfänglichsten wurzelte, in der Lebensliebe der großen Mutter und im Ursprünglichsten, im russisch-christlich-österlichen Siegesbewusstsein des ewigen, auferstehenden Lebens.¹²

⁶ Anhand der Benutzer-Nachweise, welche die Bibliothek führt, sowie laut Auskunft der Bibliothekarin hatte vor mir weder Bernd Fäthke noch andere westliche Werefkin-Forscher Einsicht in diese Schriftstücke genommen.

⁷ Ottile W. Roederstein, Marianne von Werefkin, Raoul Domenjoz, Albert Locca in der Kunsthalle Bern. Ausstellungskatalog. Mit e. Beitr. von Julius Schmidhauser. Bern, 1938, 14-17.

⁸ Ausstellungskatalog Bern, 1938, 15.

⁹ Ebd., 16.

¹⁰ Renate Ulmer. Passion und Apokalypse: Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus. Europäische Hochschulschriften 28: Kunstgeschichte 144. Frankfurt/Main [u.a.], 1992, 48.

¹¹ Ottile W. Roederstein, Marianne von Werefkin, Raoul Domenjoz, Albert Locca in der Kunsthalle Bern, 1938, 15.

¹² Ebd., 17. Hierin kann durchaus eine Anspielung auf ihre Grabinschrift gesehen werden: 'Christos woskres' auf dem oberen Querbalken

Im gleichen Jahr fand eine posthume Ausstellung im Kunsthaus Zürich statt. Fritz Stöckli verfasste eine kurze, biographisch orientierte Würdigung für den Katalog. Die Bedeutung der Heimat Russland für ihre Kunst wurde nur vage angedeutet:

Während eines Aufenthaltes auf dem elterlichen Gut in Litauen fing sie an zu malen. Bald zeigten sich ihre wirklichen Fähigkeiten. Ihre Eltern ließen ihr ein Atelier im Garten bauen. Von da ab begann sie die Typen der dortigen Landbevölkerung zu studieren und schuf mehrere bemerkenswerte Bilder. Deshalb sagte sie selbst später oft, Litauen sei "die Wiege" ihrer Kunst gewesen.¹³

Als 1958 das Städtische Museum in München dem künstlerischen Werk Alexej Jawlenskys eine Ausstellung widmete, wurden auch einige Bilder Marianne Werefkins gezeigt, um ihren Einfluss auf den Freund zu untersuchen. Damit begann ein nicht enden wollendes Kräftemessen.

Ein Jahr später beschäftigte sich Juliane Roh in der Zeitschrift Die Kunst und das schöne Heim¹⁴ mit "dieser eigenartigen russischen Aristokratin".¹⁵ Für sie bedeutete die Übersiedlung Werefkins nach München künstlerisch einen radikalen Bruch: "Die Brücken zur russischen Vergangenheit waren abgebrochen."¹⁶ Dass sie die ersten Jahre in München nicht zum Pinsel griff, erklärte sie überzeugend damit,

... dass sie eine schwerwiegende Krise durchmachte, die es ihr nicht erlaubte, sich ohne weiteres aus einer realistischen Malerin in eine Symbolistin des Jugendstils zu verwandeln.¹⁷

Allerdings gestand Roh ihr nicht die schöpferische Fähigkeit zu, diesen Konflikt befriedigend zu bewältigen. Sie reihte Marianne Werefkin lediglich in die Nachfolge "der großen Salondamen des 18. Jahrhunderts und der Romantik" ein und sprach ihr "einen ausgesprochenen Spürsinn für das Geniale in Anderen" zu.¹⁸

Sicher hatte sie keine präzise Vorstellung vom "Geistigen in der Kunst", aber sie redete feurig über das, was sie "das Abstrakte" nannte, worunter sie das schlechthin Wirklichkeitsferne, das Wunderbare und Traumhafte verstanden zu haben scheint.¹⁹

Es gab da einen Zwiespalt, der in ihr nicht zum Austrag kam: der realistischen Welt entfliehen zu wollen, um einer höheren Geistigkeit Gestalt zu verleihen, von deren optischer Form sie andererseits noch keine rechte

ihres Grabkreuzes auf dem Asconeser Friedhof heißt übersetzt: 'Christus ist auferstanden' und ist der russische Ostergruß. Siehe dazu auch Margarita Woloschin. Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen. Stuttgart, 1954, 75f.

¹³ Marianne von Werefkin, Ottilie W. Roederstein, Hans Brühlmann. Ausstellungskatalog des Kunsthauses Zürich. Mit e. Beitr. von Fritz Stöckli. Zürich, 1938, 3.

¹⁴ Juliane Roh. "Marianne von Werefkin." Die Kunst und das schöne Heim. 47. München (1959): 452-455.

¹⁵ Ebd., 452.

¹⁶ Ebd., 454.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., 453.

¹⁹ Ebd.

Vorstellung hatte. Jawlensky und dem damals noch gegenständlich malenden Kandinsky gelang es mehr, jene Sehnsucht ihrer Freundin in spezifische Malerei umzusetzen, indem sie das Geistige nicht in irgendwelchen wirklichkeitsfernen Inhalten suchten, sondern in der Substanz der Malerei selbst, im Ausdruckswert ihrer Formen und Farben, Linien und Klänge. Doch scheint das, was Kandinsky bald darauf veranlasste, der Dingwelt überhaupt zu entsagen, irgendwie mit den mystischen Spekulationen der Werefkin zusammenzuhängen.²⁰

So kam sie am Ende zu dem Resümee:

Vielleicht bedeutet eine Phase des Umbruchs, wie sie sich zu Anfang des Jahrhunderts mit bisher nie gekannter Vehemenz vollzog, für die kleineren Talente eine zu große Belastung. Sie hängen dann, ohne es zu gewahren, zwischen den Möglichkeiten. Nur die ganz großen verfügen über jenen inneren Kompass, der sie sicher zu neuen Ufern geleitet.²¹

1960 gab Clemens Weiler, lange Jahre Direktor des Städtischen Museums in Wiesbaden, Auszüge der Lettres à un Inconnu von Marianne Werefkin übersetzt und kommentiert als Buch heraus.²² In seinem Kommentar zog er als erster Verbindungen zum russischen Symbolismus:

Die Durchsicht des schriftlichen Nachlasses der Werefkin hat ergeben, dass sie als ein selbständiges Glied des russischen Symbolismus' zu bewerten ist.²³

Als entscheidend für ihr künstlerisches Schaffen sah er eine "visionäre Veranlagung, gepaart mit einem messerscharfen Intellekt" an, diese

... gab ihrem Leben und ihrem Werk von Anfang an eine ganz bestimmte und ungewöhnliche Form. Marianne Werefkin lebte in einer mythisch gesehenen Welt, aus der sie nie herausgefunden hat, die sie aber trotzdem mit aller Intensität realisieren wollte.²⁴

So "konnte ihrem inneren Gestaltungsdrang" die "realistische Welt" nicht genügen.²⁵ Mit einer Gruppe von jungen Russen begab sie sich nach München. Dort knüpfte sie

... mit voller Absicht an die romantische Strömung an, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch unter der Decke geschwelt hatte. ... Diese Forderung des Romantikers [Wintergerst] nach einer moralischen Wirkung der Kunst griffen die Russen auf und versuchten, damit Ernst zu machen. Sie wollten die Schulung. Diese Schulung sollte einmal rein äußerlich und formal sein, wie sie die westlichen Künstler seit Cézanne so meisterhaft und folgerichtig entwickelt hatten, aber dazu sollte noch die Schulung der eigenen Persönlichkeit kommen, die durch Selbsterkenntnis ihre wahren Ziele erkennt. Einen schrankenlosen, ungezügelter Individualismus lehnten sie ab. ... An diesem Punkt wird deutlich sichtbar, wie der Kreis der russischen Künstler die formalen und rein ästhetischen Grundsätze den moralischen sogar unterordnen will.²⁶

²⁰ Ebd., 453f.

²¹ Ebd., 454.

²² Clemens Weiler, Hg. Marianne von Werefkin: Briefe an einen Unbekannten 1901-1905. Köln, 1960.

²³ Ebd., 77.

²⁴ Ebd., 54.

²⁵ Ebd., 54f.

²⁶ Ebd., 57f.

Wie wichtig dieser Punkt auch in der russischen Kunst, im sogenannten 'russischen Realismus' sowie im sogenannten 'russischen Symbolismus' war, blieb unausgesprochen. Weiler belegte mit einem Zitat der Malerin, dass es die erwähnte formale Schulung in Russland nicht gegeben haben soll.²⁷

Marianne Werefkins Bedeutung für die Kunst sah er darin,

... dass sie die Geburtshelferin der abstrakten Kunst gewesen ist. Sie vereinigte in sich allen Zauber der französischen Romantiker und Symbolisten mit der apokalyptischen Grundstimmung der Russen vom Ende des 19. Jahrhunderts, wie sie in Solovjeffs Erzählung vom Antichrist zum Ausdruck gekommen ist. Marianne Werefkin hatte ein deutliches Gefühl dafür, und darin ging sie über Solovjeff hinaus, dass der große Endkampf nur in der eigenen Brust geführt werden kann.²⁸

Die große Bedeutung Marianne Werefkins für den Münchner Kreis und das Zustandekommen der ersten Abstraktionen liegt darin, dass sie die Ideen des französischen und russischen Symbolismus nicht nur vermittelte, sondern blutig ernst nahm.²⁹

Leider wurde auf die russische Variante des Symbolismus nicht näher eingegangen, der Name 'Solovjeff' ist der einzige Anhaltspunkt, der gegeben wird, ohne seine Beziehung zu dieser Bewegung zu explizieren.

Die Tatsache, dass Marianne Werefkin ihre Bilder oft nicht signierte und datierte, deutete Clemens Weiler dahingehend, dass ihr Hauptzweck darin bestand, Vermittler "zwischen dem Menschen und der unsichtbaren, aber stets gegenwärtigen Welt"³⁰ zu sein, wobei das Medium 'Künstler' zweitrangig sei.

Was ihr vorschwebte, war eine Art neuer Ikone, die gleichzeitig individuell und allgemeinverbindlich sein sollte.³¹

In seinem Schluss-Satz würdigte Weiler den schriftlichen Nachlass der Werefkin, er sei

... ein wesentlicher Beitrag zur Aufhellung des russischen Anteils an der europäischen Geistesgeschichte zum Beginn des Jahrhunderts.³²

Er führte seine Gedanken nicht weiter aus, wies jedoch einen Weg in die richtige Richtung.

Richard Seewald, der seine erste Ausstellung gemeinsam mit Marianne Werefkin bei Dietzel in München hatte, erinnerte sich in seinem autobiographischen Rückblick von 1963 an die Kollegin, die er künstlerisch in die Nähe Chagalls einordnete:

Aus der Repinschülerin war sie unter dem Einfluss Kandinskys und bayerischer Hinterglasmalerei, denen ja

²⁷ Ebd., 59.

²⁸ Ebd., 68.

²⁹ Ebd., 75.

³⁰ Ebd., 76.

³¹ Ebd.

³² Ebd., 78.

der erstere auch so viel verdankt, zur Malerin jener kleinen, höchst eindrücklichen bunten Bilder geworden, die ihren Ruhm schnell verbreiteten. Man kann sie ernsthaft mit denen Chagalls vergleichen, denn in denen des russischen Juden wie in denen der russischen Aristokratin (ihr Vater war Gouverneur von Warschau gewesen) lebt etwas von der echten russischen Volkskunst fort.³³

I.2. Von der Dissertation Jelena Hahl-Kochs von 1967 bis zur Marianne-Werefkin-Ausstellung 1980

Am 9. September 1967 wurde in der Casa Don Pancaldi in Ascona das Marianne-Werefkin-Museum eröffnet, in dem auch die seit dem Tode der Malerin bestehende Stiftung ihren Sitz fand.³⁴ In der Folge entstand eine Reihe von Publikationen, unter anderem ein Katalog der Stiftung mit einem Vorwort von Clemens Weiler, welcher sich bereits seit 10 Jahren um die Pflege des Erbes verdient gemacht hatte,³⁵ ein Artikel vom selben Autor in einer Ausgabe der Zeitschrift Die Weltkunst³⁶ sowie die Publikation der Dissertation von Jelena Hahl-Koch mit dem Titel: Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie. Eine Woche nach Eröffnung des Museums begann eine Ausstellung über das künstlerische Schaffen Marianne Werefkins in der Galleria Castelnovo, zu der ebenfalls ein begleitender Katalog erschien.³⁷

In ihrer Dissertation griff Jelena Hahl-Koch die bereits dargelegte These Clemens Weilers auf, die Malerin sei ein selbständiges Glied des russischen Symbolismus gewesen und lieferte die bisher noch nicht erbrachten Beweise. Sie erkannte in ihren "Gedanken zur Ästhetik eine auffallende Verwandtschaft mit den Theorien der russischen Symbolisten" in der Literatur und sah daher "eine vergleichende Untersuchung begründet",³⁸ die sich aber weitgehend mit dem Feststellen des Gemeinsamen begnügte.

Unter "Symbolismus" verstand man in Russland nie allein eine dichterische Schule; und so soll auch hier dieser Begriff im weiten Sinne verstanden werden, weil nicht nur Dichtung untersucht wird, sondern die symbolistische Ästhetik und allgemeine Kunsttheorie, zu denen z.B. auch der Komponist A. N. Skrjabin und die Künstler S. P. Djagilev und A. N. Benua (Benois) manches beigetragen haben. - Da Benua und Djagilev jedoch die einzigen bildenden Künstler waren, die von der Jahrhundertwende bis etwa 1910 Bedeutendes auf dem Gebiet der Kunsttheorie leisteten, die russische Kunst aber insgesamt zu dieser Zeit noch rückständig war, erweist es sich als aufschlussreicher, die Werefkinschen Schriften mit den Theorien der erstrangigen symbolistischen Dichter zu vergleichen: mit denen von Andrej Belyj, Valerij Brjusov, Vjatscheslav Ivanov, Aleksandr Blok und dem frühen Dmitrij Mereschkovskij.³⁹

Ein Vergleich des malerischen Schaffens mit Gemälden des russischen Symbolismus fand in dieser sonst sehr aufschlussreichen Arbeit nicht statt.

³³ Richard Seewald. Der Mann von gegenüber. Spiegelbild eines Lebens. München, 1963, 270f.

³⁴ Clemens Weiler. "Späte Heimstätte. Eröffnung des Marianne-Werefkin-Museums in Ascona." Die Weltkunst. 37. 18 (1967): 854.

³⁵ Museo Marianne Werefkin. Katalog der Stiftung zur Eröffnung des Museums in Ascona. Mit e. Beitr. von Clemens Weiler. Ascona, 1967.

³⁶ Siehe Anm. 27.

³⁷ Marianne von Werefkin. Ausstellungskatalog der Galerie Castelnovo. Mit Beitr. von Hans Neuburg und Clemens Weiler. Ascona, 1967.

³⁸ Hahl-Koch, 1967, 9.

³⁹ Ebd.

Den Zusammenschluss der Symbolisten führte Jelena Hahl-Koch zurück auf eine

... Auflehnung gegen die materialistische Weltanschauung und gegen den tendenziösen Realismus⁴⁰,

denn:

... das negative Programm führte sie so nah zusammen, wie es ihre späteren, konstruktiven Ziele nie vermocht haben.⁴¹

Weshalb Mereschkovskij, und nach ihm alle Symbolisten, den Positivismus als 'Stein auf dem Herzen' empfunden haben, geht in Mereschkovskijs Abhandlung aus der Schilderung jener Zeit hervor: In Russland sei die große und fruchtbare Bewegung der 60-er Jahre dank der 'Eigenheiten des russischen nationalen Temperaments' von einer utilitaristischen und positivistischen Nüchternheit und von praktischer, geschäftiger Trockenheit begleitet gewesen. Schönheit und Poesie seien negiert worden; und für die tiefsten Fragen des Lebens, die Frage nach Religion und christlicher Moral, habe man nur Verachtung gezeigt.⁴²

Hahl-Koch zitierte im folgenden Georgij Tschulkov:

Die russische Intelligenz ... war schon vom Ende der 40-er Jahre an in einem solchen Maße mit der einen oder anderen politischen Richtung verbunden, dass sie die Fähigkeit vollkommen verloren hatte, in der Kultur etwas Selbständiges zu sehen. Dichtung, Philosophie, Malerei - einfach alles wurde vom Gesichtspunkt der sozialen Nützlichkeit her gesehen und bewertet. Dabei wurde diese Idee der 'Nützlichkeit' bis zur Wunderlichkeit naiv aufgefasst.⁴³

Die Autorin resümierte:

Auch die Distanzierung M. Werefkins von ihrem Lehrer Repin und damit von den "Peredvischniki" (Wanderausstellern) ist als Kritik an der positivistischen Weltanschauung zu werten; denn die "Genossenschaft für Wanderausstellungen" war mit ihren tendenziösen, sozialkritischen Lehrbildern das künstlerische Pendant zur didaktischen Literatur der 60-er und 70-er Jahre.⁴⁴

Als einzigen Ausweg aus der alles bestimmenden Tendenziosität und der übermäßigen Belastung von moralischen Aufgaben sahen - ihrer Meinung nach - immer mehr Maler die Landschaftsmalerei, da diese "am wenigsten von Tendenzen und moralischen Aufgaben belastet ist."⁴⁵ Für größere Talente wäre diese Lösung unbefriedigend gewesen, so wanderten viele in den 90er Jahren in den Westen aus, wie zum Beispiel Marianne Werefkin, Jawlensky und Kandinsky.⁴⁶

Diese Argumentation von Jelena Hahl-Koch scheint auf den ersten Blick schlüssig. Setzt man

⁴⁰ Ebd., 15.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., 16.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., 17.

⁴⁵ Ebd., 20.

⁴⁶ Ebd.

sich jedoch intensiver mit der russischen Kunst im 19. Jahrhundert auseinander, stellt man fest, dass sie voller Widersprüche und im Grunde haltlos ist.

Das liegt zunächst am Gebrauch der Begriffe 'Realismus' und 'Symbolismus', die nicht näher differenziert wurden. Vielfältige künstlerische Auffassungen presst man damit in zwei konträre Kategorien: 'Realismus' ist immer tendenziös, moralisch belehrend und politisch. 'Symbolismus' steht hingegen mehr oder weniger synonym für die künstlerische Überzeugung, dass Kunst aus einem Selbstzweck bestehe. Diese Polarität scheint durch die Aussagen der beiden Zeitzeugen hinreichend belegt und kritiklos auf einzelne Personen oder Gruppen übertragbar. Auf diese Weise wird Repin zum eingefleischten Tendenzler, obwohl er in den 90er Jahren vehement gegen diese zu Felde zog. Er wandte sich leidenschaftlich

... gegen den "Utilitarismus" der russischen "Tendenzler" und den Symbolismus in der westlichen Malerei seiner Zeit, gegen den Symbolismus, der seiner Meinung nach überhaupt nichts mit "reiner Kunst" zu tun habe, denn "die Kunst wird hier als ein Mittel zum Ausdruck von Problemen mit bedingten Formen, ausgeklügelter Farbgebung, unwahrscheinlicher Beleuchtung und der unnatürlichen Verbindung der organischen Formen der Natur angesehen".⁴⁷

Wenn sich Marianne Werefkin von ihrem Lehrer distanzierte⁴⁸, dann sicher nicht, weil er ihr zu moralisierend malte. Und 'Symbolismus' kann im Gegenzug nicht mehr pauschal mit 'l'art pour l'art' gleichgesetzt werden. Nahm Ilja Repin als einer der prominentesten 'Wanderer' eine solche radikal ablehnende Haltung gegenüber der 'Tendenz' ein, muss auch die Haltung seiner Mitstreiter überprüft werden. Eine geschlossene Front der Künstler ist unwahrscheinlich.

Mit ihrer These, die Maler seien vor dem Druck der 'Tendenz' in die neutrale Landschaftsmalerei geflüchtet, widersprach Jelena Hahl-Koch der sowjetischen Kunstgeschichtsforschung, die in einem Rückzug in die Landschaftsmalerei eine Flucht vor zunehmender Zensur vonseiten der zaristischen Regierung sah, was auch einleuchtender erscheint. Nach der Ermordung des Zaren Alexander II. 1881 durch fanatische Revolutionäre wäre es eher Sache der vermeintlich revolutionären 'Tendenzler' gewesen, in den Westen auszuwandern.

Da die Autorin aber eindeutig belegte, dass die Symbolisten eine übermäßige Belastung durch die allgemeine Forderung nach einer moralischen und tendenziös aufklärenden Funktion der Kunst empfanden, ist es ebenfalls fragwürdig, ob die sogenannten 'russischen Realisten' so revolutionär und umstürzlerisch waren, wie es die sowjetische Kunstgeschichtsschreibung sah. Eine politisch verfolgte Bewegung hätte nicht so dominierend wirken können. Eine Gegenbewegung wäre von offizieller Seite bestens gefördert worden, und es hätte keinen Anlass zur Klage gegeben.

An anderer Stelle wird auf dieses Problem noch ausführlicher einzugehen sein.

Überraschenderweise widersprach Jelena Hahl-Koch einer möglichen Annahme, dass es "gegenseitige Einflüsse und Abhängigkeiten" zwischen den künstlerischen Anschauungen Marianne Werefkins und denen der Symbolisten gab. Die Künstlerin hätte "in der entscheidenden Zeit [zur Zeit der symbolistischen Ära] in München" gelebt. Erst um 1910 habe "sie in Wilna einen Vortrag Georgij Tschulkovs gehört".

⁴⁷ Grigori Sternin. Das Kunstleben Russlands an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Dresden, 1976, 95.

⁴⁸ Marianne Werefkin in einer "Autobiografischen Skizze": "Ich bewunderte ihn [Repin] sehr, aber einig waren wir nie. ... Mir war die realistische Welt ebenso fremd wie die romantische. Eigene Ziele schwebten mit vor." Zit. n. Konrad Federer. Marianne von Werefkin: Zeugnis und Bild. Zürich, 1975, 8.

Die Überraschung und Faszination, mit der sie die Ähnlichkeit ihrer Gedanken konstatiert, lässt darauf schließen, dass sie mit dem russischen Symbolismus zuvor nur wenig vertraut war. Tatsächlich ist in ihren zahlreichen Notizheften, in denen sie nahezu ihre gesamte Lektüre aufzuzählen und zu exzerpieren pflegte, bis 1914 kein russischer Symbolist genannt.⁴⁹

Diese Annahme wird nur durch einen Brief der Werefkin an Herwarth Walden aus dem Jahre 1912 relativiert, denn sie hatte diesem nach eigener Aussage ein Empfehlungsschreiben an ihren "Freund Sergius von Djagileff" beigelegt, der zu jener Zeit im Berliner Hotel 'Adlon' weilte. Heute ist das Empfehlungsschreiben verschollen.⁵⁰

Wahrscheinlich hat sie ihn nach 1910 kennen gelernt, oder, falls früher (etwa über Kandinsky oder Grabar, die aus München für Djagilevs Kunstzeitschrift "Mir Iskusstva" schrieben), so scheint sie bei ihm weniger verwandte Gedanken gefunden zu haben als bei Tschulkov; denn eine Auseinandersetzung mit Djagilevs Kunsttheorien ist in ihren Heften nicht zu finden.⁵¹

Dank des litauischen Nachlasses kann heute nachgewiesen werden, dass Werefkin bereits 1899 Djagileff besucht hatte.⁵² Damals war sie von Josif Braz, einem eher konservativen Maler, der in München gelernt hatte, am meisten beeindruckt. Im selben Jahr ging vom Kreis um Djagileff die Gründung der Zeitschrift Mir Iskusstwa aus, die neben ihrem Schwerpunkt - der bildenden Kunst - auch jenen dem Symbolismus zugeneigten Literaten und Schriftstellern ein Forum bot, so zum Beispiel Zinaida Gippius, Dmitrij Mereschkowskij, Vasilij Rozanov und Nikolaj Minskij, die am literarischen und kulturellen Teil mitarbeiteten.⁵³

Die überraschenden Parallelen zwischen Marianne Werefkins Auffassungen und denen der russischen Symbolisten sah die Autorin in der Zusammenfassung ihrer Forschungsergebnisse im wesentlichen in drei Punkten begründet:

1. M. Werefkin teilte die russische Tradition mit den Symbolisten nicht nur wegen ihrer Abstammung, sondern auch, weil sie bis zu ihrem 36. Lebensjahr in ihrem Heimatland gelebt und zum Beispiel die Auswirkungen der extremen positivistischen Lehre und der nicht gerade hochstehenden Kunst und Literatur jener Zeit noch selbst erfahren hatte.
2. M. Werefkin kam, wie fast alle Symbolisten, aus der gebildeten und kulturtragenden Schicht der "Intelligenz" und zeigte im geistigen Niveau und in ihrer universalen Bildung die gleichen Voraussetzungen wie die russischen Symbolisten.
3. Die gemeinsamen Ideen stellten ein wichtiges Zeitphänomen dar, das an verschiedenen Orten und ohne direkte Abhängigkeit voneinander mit fast gleichen Ergebnissen ausreifte.⁵⁴

Bei der Feststellung der gemeinsamen Ausgangsposition endet die Arbeit - ohne die zentrale Frage befriedigend zu beantworten, worin das in Punkt 2. angeführte "geistige Niveau" im Detail besteht. Und es fehlt eine ausführliche Differenzierung von 1., wie sie schon oben

⁴⁹ Hahl-Koch, 1967, 10f.

⁵⁰ Der Brief an Walden befindet sich heute in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin.

⁵¹ Hahl-Koch, 1967, 11. - Clemens Weiler gab in seinem Ausstellungskatalog Alexej Jawlensky. (Köln, 1959, 58.) an, dass beide ihn wohl von St. Petersburg her kannten.

⁵² Lauschaite-Surgailiene, Laima. "Marianna Werefkina. Schisn w iskusstwe". Vilnius. 2 (1992): 99.

⁵³ Jutta Scherrer. Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen: Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligenzija-Mitglieder (1901-1917). Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 19. Berlin, 1973, 98f.

⁵⁴ Ebd., S. 90f.

angesprochen worden ist.

In dem bereits erwähnten Artikel "Späte Heimstadt" von Clemens Weiler in der Zeitschrift Die Weltkunst wurde das Verhältnis zwischen Marianne Werefkin und ihrem Lehrer ebenfalls oberflächlich beschrieben:

Sie verehrte ihren Lehrer sehr, distanzierte sich aber bald von seiner realistischen Malweise. Schon früh wollte sie malen, was sie empfand und nicht nur, was sie sah.⁵⁵

Dass Repin nicht nur malte, was der optischen Wirklichkeit entsprach, zeigt sein Bild 'Sadko' (Abb. 1) von 1876.

In dem Ausstellungskatalog der Galleria Castelnovo⁵⁶ stellte Hans Neuburg fest:

In Ascona hat sich Marianne von Werefkin - allerdings ohne jede lokale Assoziation - mit folkloristischen Themen beschäftigt, die durchwegs von einem russischen Mystizismus durchwittert sind.⁵⁷

Konrad Federer gab 1975 ein Buch mit einer Auswahl von Erinnerungen verschiedener Zeitzeugen sowie einer "Autobiografischen Skizze" der Werefkin heraus. Darin berichtete unter anderem Eduard Schmid von einem Besuch bei der Künstlerin in Ascona und äußerte, wie "merkwürdig" er ihre Bilder fand:

Sie sind nicht in eine Norm zu bringen und wollte man dies dennoch tun, so würde man am besten zwischen Kirchner und Chagall suchen. Man müsste den östlichen russischen Traum und den westlichen Sinnenfall irgendwo beim Schopfe fassen, sie beide mit und durcheinander rühren, und daraus würde so etwas wie das Seelchen von Frau Marianne spuken.⁵⁸

1.3. Der Ausstellungskatalog von 1980 und die erste umfangreiche Biographie 1988

Mit der nächsten größeren Publikation zum Werk Marianne Werefkins 1980 trat zum ersten Mal Bernd Fäthke als Werefkin-Forscher an die Öffentlichkeit. Gemeinsam mit Sigrid Russ und Jelena Hahl-Koch erarbeitete er den Katalog zu einer Retrospektive in Wiesbaden.⁵⁹

Jener beginnt mit einer ausführlichen "Biographischen Übersicht" von Sigrid Russ⁶⁰, die für das Jahr 1883 den Umzug der Familie Werefkin nach Moskau und die Aufnahme eines Studiums an der Moskauer Kunstschule bei Ilarion M. Prjanischnikow vermerkte.

⁵⁵ Weiler, 1967, 854.

⁵⁶ Siehe Anm. 30.

⁵⁷ Ebd., [o. Seitenzählung].

⁵⁸ Federer, 1975, 23f.

⁵⁹ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen. Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Wiesbaden. Mit Beitr. von Bernd Fäthke, Jelena Hahl-Koch und Sigrid Russ. Wiesbaden, 1980.

⁶⁰ Ebd., 7-13.

Prjanischnikow ist Mitbegründer einer neuen volkstümlichen Malerei mit sozialkritischem Anliegen und einer der maßgeblichen Initiatoren der "Gemeinschaft zur Veranstaltung von Wanderausstellungen". Ohne am sozialen und politischen Engagement ihres Lehrers Anteil zu nehmen, folgt sie dem regulären Studiengang mit Zeichnen nach Gipsabgüssen u.a. und übt sich weiter im Portraitmalen. Ihre Fortschritte bezeichnet sie selbst als "enorm".⁶¹

Die Umsiedlung Marianne Werefkins 1896 nach München sah sie darin begründet, dass die Malerin "das kulturelle Leben in Russland als rückständig" betrachtet und die beste künstlerische Entwicklungsmöglichkeit "in der unmittelbaren Berührung mit dem Kunstschaffen des westlichen Auslands" gesehen habe.⁶²

Für das Ende des Jahres 1903 führt die Biographie eine Begegnung mit Theodor Lipps auf.

Im Gegensatz zu Jawlensky fühlte sie sich von seinen Ausführungen zur Ästhetik, zumal über die Eigengesetzlichkeit abstrakter Formen, nicht angesprochen. Für sie sind seine Worte "nur Worte" und stehen ihrer eigenen, in russischer Tradition verwurzelten Gefühlsästhetik unbedingt entgegen.⁶³

Sigrid Russ blieb dem Leser eine nähere Beschreibung dieser "russischen Tradition" schuldig.

Bernd Fäthke beschäftigte sich in seinem Aufsatz⁶⁴ im Schwerpunkt mit dem Einfluss der Malerin auf den 'Blauen Reiter'.

Zunächst wurde ein Überblick über den Forschungsstand gegeben. Hier kritisierte er:

Als besondere Erschwernis in der Forschung um Marianne Werefkin sowie des 'Blauen Reiters' kann die Tatsache angesehen werden, dass so mancher Autor recht willkürlich mit dem wenigen Quellenmaterial umging. Bis zum heutigen Tage ist es fast die Regel, dass uns die Autoren die Herkunft ihres Wissens schuldig bleiben. In den allerseltensten Fällen werden die bruchstückhaften Zitate in einen logischen und einleuchtenden Zusammenhang gebracht.⁶⁵

Aber auch Fäthke gab wenige Informationen zu Entstehungszeit, Entstehungsort und Kontext. Handelt es sich um einen Tagebucheintrag, um einen Briefwechsel oder sind Exzerptehefte die Quelle? Er wies auf verschiedene Nachlässe und Archive hin, in deren Bestände sich seine Zitate finden lassen könnten, doch sind sie fast ausschließlich in Privatbesitz und somit öffentlich schwer zugänglich.

Hatte Jelena Hahl-Koch 1965 einen Überblick über den schriftlichen Nachlass Marianne Werefkins gegeben, schien der Autor gerade ihre Leistung hinfällig machen zu wollen, da er seine neuen Entdeckungen in privaten Archiven herausstellte und von "wenigen schriftlichen Zeugnisse[n], die von ihr [Marianne Werefkin] bislang bekannt und zugänglich waren" sprach⁶⁶:

⁶¹ Ebd., 7.

⁶² Ebd., 8.

⁶³ Ebd., 9.

⁶⁴ Ebd., 14-34.

⁶⁵ Ebd., 14.

⁶⁶ Ebd.

Ein verschwindend kleiner Teil von dem handschriftlichen Nachlass gelangte in die Werefkin-Stiftung, der überwiegende Teil galt als nicht mehr erhalten oder verschollen.

Dem Zufall ist es zu verdanken, dass ein großer Teil des schriftlichen Nachlasses der Werefkin wieder auftauchte und unsere Kenntnis über die Künstlerin erweitert hat.⁶⁷

Er verwies in diesem Zusammenhang auf die private Sammlung eines Neffen der Malerin: Alexander von Werefkin. Dieses Material nahm er (in Form von Kopien oder als Originale) zum Grundstock für ein eigenes Werefkin-Archiv.

Der nun folgende Text setzt sich eingehend mit der Kindheit und Ausbildung in Russland auseinander. Zum frühen künstlerischen Stil der Malerin heißt es:

Die Mittel der akademischen realistischen Malerei handhabt sie mittlerweile virtuos. Technisch ist das Bild bis ins Detail minutiös ausgeführt. Licht und Schatten beleben die Physiognomie und bringen das Wesen der Dargestellten in einer reichen psychologischen Charakterisierung zum Ausdruck. Bei der Betrachtung des Gemäldes [Bildnis der Mutter von 1884, Abb. 2] wird rückblickend verständlich, dass Marianne Werefkin zu dieser Zeit bereits ein hohes Niveau in der russischen Malerei erreicht hatte. Dass bei ihrer Begabung ihr die Ausdrucksmittel dieser Malerei für die Zukunft nicht ausreichend sein konnten und sie neue Wege in der Malerei suchen und finden musste, wird aus heutiger Sicht auch verständlich.⁶⁸

Sie hat erreicht, was man in der Malerei des damaligen Russlands erreichen konnte, Erfolg und Anerkennung.⁶⁹

Fäthke kam im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme ihrer Malerei in München zum Schluss:

Den gesamten erdrückenden Ballast ihrer realistischen Ölmalerei aus der Repin-Zeit hat sie über Bord geworfen. Losgelöst versprüht sie unbeschwert und jugendlich frei leuchtende Farben.⁷⁰

Und er stellte die Behauptung auf:

Das Erstaunliche an der Produktion von 1907 scheint zunächst die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinanderlaufen verschiedener Stile zu sein und die Sicherheit, mit der die Werefkin diese vorträgt. Eine Erklärung kann eigentlich nur in der Persönlichkeit, Ausbildung und Erziehung Werefkins gefunden werden, die die Phänomene ihrer Zeit voll erkannt und intellektuell verarbeitet hat. Russische Provenienz ist dieser Kunst absolut nicht nachzuweisen, alle Elemente führen nach Frankreich, letztlich auf Gauguin zurück. ... Wenn unbedingt russisches Erbgut für die Werefkin ins Feld geführt werden soll, dann für die Radikalität und Konsequenz, mit der sie den Schritt von der naturalistischen zur expressionistischen Malerei vollzieht. Es hat ganz den Anschein, dass die russische Abstammung der Werefkin in vorausgegangenen Abhandlungen überbewertet wurde und zu Fehlschlüssen führte. Man hat fast gänzlich außer Betracht gelassen, dass die Werefkin einer Gesellschaftsschicht entstammt, die nicht nur französisch sprach, sondern auch französisch erzogen und gebildet war.⁷¹

Diese Ausrichtung einer ganzen Gesellschaftsschicht nach Frankreich hatte aber schon lange auf das russische Kunstleben gewirkt und sich mit ihm vermischt. Ein intensiver Vergleich mit

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., 16.

⁶⁹ Ebd., 17.

⁷⁰ Ebd., 20.

⁷¹ Ebd., 22.

den Bildern russischer Zeitgenossen hätte Fäthke feststellen lassen, welche Gemeinsamkeiten mit beziehungsweise Parallelen und Unterschiede zu der westlichen Kunst bestanden haben.

Als Gegengewicht zu Bernd Fäthkes Standpunkt folgt ein Aufsatz von Jelena Hahl-Koch, betitelt mit "Marianne Werefkins russisches Erbe"⁷², der ihre Dissertation zusammenfasst und weiterführt.

Wieder legte sie den Schwerpunkt auf die theoretischen Äußerungen der Malerin und würdigte sie als "Wegbereiterin der abstrakten Malerei". In dieser entscheidenden Rolle sei sie "Verkünderin" und "Vermittlerin russischer Kultur und Ästhetik". Die Verbindung nach Russland sei bei ihr nie abgebrochen.

Häufige Besuche führten sie nach Wilna, wo inzwischen ihre Familie lebte. Dort hat sie mindestens von 1907 an Gelegenheit gehabt, Bilder des litauischen Malers Nikolaj (Mikalojus) Tschurlionis zu sehen, der als einer der Vorsitzenden des litauischen Kunstvereins in Wilna den Kulturschichten dieser doch sehr kleinen Hauptstadt selbstverständlich bekannt war. ... Auch wenn die Malerei von Tschurlionis in Kandinskys Sinne nicht wirklich abstrakt zu nennen ist, sondern einen anderen Weg, den der Rhythmisierung nach musikalischem Vorbild, der Allegorie und Stilisierung, zu ähnlichen Zielen geht; und wenn auch von irgendeinem Einfluss auf Kandinsky und Werefkin keine Rede sein kann, ist es doch nicht uninteressant, dass Marianne Werefkin als einzige des Münchner Kreises Tschurlionis' Bilder gesehen hat. Auch er malte wie sie fast ausschließlich mit Temperafarben, und auch er begeisterte sich für die Spätromantik, die psychologischen Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts und vor allem für den in Russland gerade entstehenden Symbolismus.⁷³

Neben freundschaftlichen Kontakten zu Sergej Djagileff habe Marianne Werefkin in München auch Besuche von Viktor Borisov-Musatov empfangen, den Jelena Hahl-Koch als den "Hauptvertreter der russischen symbolistischen Malerei" bezeichnete.⁷⁴

Was befähigte die Malerin vor ihren russischen Kollegen in München dazu, den Nährboden für eine neue, abstrakte Malerei zu bilden? Waren sie nicht alle geprägt von ihrer gemeinsamen Heimat und hatten durch den Salon Marianne Werefkins Kontakt zu den gleichen Intellektuellen?

Jelena Hahl-Koch erklärte dies zunächst mit dem weiblichen Rollenbild. Die Malerin konnte sich auf die althergebrachte Rolle der Frau als 'Muse' berufen und setzte mit der Führung eines intellektuellen Salons eine lange Tradition gebildeter und wohlhabender Geschlechtsgenossinnen fort. Von finanziellen Sorgen und dem täglichen Haushalt befreit, konnte sie sich von Jugend an ganz ihrer Bildung widmen, was bei ihren Kollegen nur beschränkt möglich war. Außerdem war sie älter als die anderen, als sie gemeinsam Russland verließen, und somit von der dortigen Kultur mehr geprägt.⁷⁵ Ferner hielt Jelena Hahl-Koch die Malerin für "voll emanzipiert".⁷⁶

Es darf bei diesen Überlegungen auf keinen Fall vergessen werden, dass zu einer solchen Bildung wie die der Werefkin Intelligenz und großes wissenschaftliches Interesse sowie

⁷² Ebd., 35-42.

⁷³ Ebd., 35.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., 35.

⁷⁶ Ebd., 36.

Freiheit des Geistes gehören, die in der damaligen Frauenrolle nicht tradiert waren. Im Gegenteil: Die Malerin litt sehr darunter, dass sie gegenüber Jawlensky permanent das Unmögliche versuchen musste, ihre Stärke mit Schwäche zu tarnen. Die Künstlerkollegen brauchten verhältnismäßig lange, um ihre Gedanken nachvollziehen zu können und zu wollen - länger, als sie es vielleicht bei einem Mentor männlichen Geschlechts gebraucht hätten. Eine Frau als künstlerische Lehrmeisterin des Mannes ist bis heute schwer vorstellbar. Die Malerin Gisela Breitling schrieb noch 1980 über geschlechtsspezifische Rollenvorurteile, in denen sie selbst groß geworden war:

In der Kunst, wie überall sonst, gehören Männern und Frauen unterschiedliche Bereiche - den ersteren das Eigentliche, Wichtige, Menschheitsbewegende, den letzteren das Nette, Kleine, das, was man im Ernstfall besser vergisst. Niemand brauchte mir das zu erklären, es war so, und so wie es war, war es richtig.⁷⁷

Sie stellte in bezug auf die geschichtliche Entwicklung der Kunst fest:

In einer patriarchalischen Gesellschaft berufen Männer sich nicht auf Frauen. Für einen Mann ist es ehrenrührig, unter dem Einfluss einer Frau zu stehen - er wäre so etwas wie ein geistiger Pantoffelheld. Dabei übernehmen Männer durchaus Erfindungen von Frauen - verschweigen allerdings die Quellen ihrer Inspiration. Wo sie sie offen legen, werden sie kaum ernstgenommen.⁷⁸

So bildete der Salon zwar ein Forum für ihre leidenschaftliche, "ja missionarische... Persönlichkeit", mit der "sie weit stärker auf ihre Umgebung einzuwirken" vermochte als nur mit der Vermittlung konkreter Informationen zum Beispiel über Tschurlionis, Borisov-Musatov, Djagileff und andere⁷⁹, aber ihre Bemühungen waren ungleich stärker belastet durch die "Hypothek des Weiblichen"⁸⁰, wie Gisela Breitling die existierenden Rollenvorgaben treffend bezeichnete, unter der Marianne Werefkin bereits in Russland gelitten hatte. Der Begriff 'Emanzipation' muss mit Vorsicht gebraucht werden.

Es ist schwierig, die unterschiedlichen Voraussetzungen der Geschlechter miteinander zu vergleichen. Vielleicht hätte Marianne Werefkin es geschafft - vorausgesetzt, sie wäre als Mann auf die Welt gekommen und nur mit so eingeschränkten finanziellen Mitteln wie ihre männlichen Kollegen ausgestattet worden -, mit Hilfe ihrer Intelligenz, Energie und tiefen Überzeugung einen zentralen Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen.

Wie schon dargelegt wurde, räumte Jelena Hahl-Koch dem russischen Einfluss, der gerade bei der Ältesten der Gruppe am stärksten ausgeprägt war, einen wichtigen Stellenwert bei der Herausbildung der abstrakten Malerei ein. Im Vergleich mit dem litauischen Maler Tschurlionis fielen die Begriffe "Temperamalerei", "Spätromantik", "russischer Symbolismus" und "die psychologischen Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts" als verbindende Elemente. In der Tat ist dieser Künstler von größtem Interesse, taucht er doch in der Kunstgeschichte hin und wieder als 'erster' Maler gegenstandsloser Bilder auf - noch vor Kandinsky.

Noch immer hielt Jelena Hahl-Koch Marianne Werefkins Kunstauffassung "diametral

⁷⁷ Gisela Breitling. Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte. Überarbeitete und ergänzte Ausgabe. Frankfurt/Main, 1986, 27.

⁷⁸ Ebd., 123.

⁷⁹ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 36.

⁸⁰ Breitling, 1986, 124.

entgegengesetzt" zu der der sogenannten "russischen Realisten". Sie kam zu dem Schluss:

Was sie von den Realisten Prjanischnikov und vor allem Repin gelernt hat, beschränkt sich auf die Maltechnik, die sie allerdings perfekt beherrschte, wie man an ihren frühen Gemälden sieht. ... Ideologisch gehörte Marianne Werefkin zu der nächsten Generation, zu den Symbolisten, die sich ebenso vehement wie sie gegen die Realisten absetzten. Einzig in dem Punkt der moralischen Verpflichtung des Einsatzes der ganzen Person, standen Werefkin und die russischen Symbolisten ihren Vorgängern, den "Wanderern" näher als zum Beispiel den französischen Symbolisten. Aber ganz anders als die Realisten verstanden sie ihre Verpflichtung nicht banal äußerlich, zum Beispiel das einfache Volk durch ihre Kunst zu belehren, sondern wie es Kandinsky am präzisesten formuliert hat: in der "inneren Notwendigkeit". Dieser Begriff geht auf Richard Wagner zurück, der in Russland zunehmend beliebter wurde... So war es ein Umweg über Russland, wo gerade diese Kunstansichten Wagners auf fruchtbaren Boden fielen, zurück nach Deutschland, wo nun das Schaffen nach dem eigenen Gewissen, das Gestalten der Natureindrücke nach den Gesetzen der eigenen Persönlichkeit zu den Grundpostulaten des Expressionismus wurden.⁸¹

Neben der "moralischen Verpflichtung des Einsatzes der ganzen Person" gibt es einen weiteren Verknüpfungspunkt, den Jelena Hahl-Koch aber nicht sah.

Der Dichter und Theoretiker Andrej Belyj sagt, nachdem er das 'sklavische Kopieren der Wirklichkeit' verurteilt hat: "Die innere Wahrheit des Gegenstandes ist das Hauptobjekt der Darstellung. Nicht das Bild selbst soll sich in den Vordergrund drängen, sondern die Wahrhaftigkeit der erlebten Emotionen und Stimmungen."⁸²

Dieser Forderung entsprach nicht nur Repin, als er unter anderem sein Bild 'Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan' (Abb. 49 und 50) unter dem starken emotionalen Eindruck von Rimsky-Korsakows Trilogie 'Liebe, Macht und Rache' erarbeitete, sondern auch Lew Tolstoi, ein erklärter Feind einer 'l'art pour l'art'. Er schrieb 1889 in einem Traktat:

Neues, früher Unbekanntes, das durch Anspannung des Gefühls zu solcher Klarheit erhoben worden ist, dass es allen zugänglich wird, ist ein Kunstwerk. Die Befriedigung der emotionalen Spannung des Künstlers, der sein Ziel erreicht hat, macht den Genus des Künstlers aus. Und der Genus derjenigen, die ein Kunstwerk in sich aufnehmen, besteht darin, dass sie ganz die gleiche emotionale Spannung empfinden, sie befriedigen, sich diesem Gefühl unterwerfen, es nachahmen, von ihm angesteckt werden wie vom Gähnen eines anderen, dass sie in wenigen Augenblicken all das erleben, was der Künstler erlebte, als er sein Werk schuf.⁸³

1896 ging er noch weiter. Unter dem Titel Über das, was Kunst genannt wird verfasste er eine Streitschrift gegen Wagner und die Symbolisten, denen er allgemeine Unverständlichkeit vorwarf. In derselben Schrift liest man:

Wenn ein Drama, ein Roman, ein lyrisches Gedicht, ein Bild oder eine Statue eine gewisse Anzahl von Kenntnissen vermittelt, dann ist das innerhalb der Darstellung keine Kunst, sondern Material oder Ballast, die Kunst selbst beruht auf der Übertragung von Gefühl. Daher kommt es auch, dass wir oft auf einem Bild eine sehr ausführlich dargestellte Situation oder in einem Roman, einem Poem sehr ausführlich geschilderte Ereignisse oder viele Tonverbindungen vor uns haben, aber kein Kunstwerk der Malerei, der Literatur, der Musik.⁸⁴

⁸¹ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 38.

⁸² Ebd.

⁸³ Lew Tolstoi: Gesammelte Werke in zwanzig Bänden. Hg. Eberhard Dieckmann und Gerhard Dudek. Bd. 14: Ästhetische Schriften. Berlin, 1984, 397f.

⁸⁴ Ebd., 422.

Im 50sten Todesjahr der Malerin 1988 ging eine große Werkschau unter dem Titel 'Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis' auf Reisen, unter anderem nach München und Hamburg. Zu sehen waren verschiedene Werke aus Privatbesitz und ein Großteil des Asconeser Stiftungsbestandes. Begleitend dazu erschien eine ausführliche Biographie und Werkbesprechung von Bernd Fäthke in Form eines Buches im Prestel-Verlag.⁸⁵ Im Aufbau entsprach es dem Aufsatz von 1980, jedoch revidierte Fäthke seine Meinung bezüglich der russischen Wurzeln der Malerin. Aber er folgte weiterhin den weitverbreiteten Generalisierungen des 'russischen Realismus', auch wenn er Repins Einstellung zu differenzieren begann.

Zunächst hielt er russische Einflüsse im Werk der Werefkin erst für die Asconeser Zeit nachweisbar:

Erst in ihrem Alterswerk, als sie selbst mittellos in der Schweiz in Ascona lebte und die Armut und alltäglichen Sorgen mit der dortigen Bevölkerung - Fischern, Arbeitern, Holzhändlern und anderen - teilen musste, sollte sie jene Themen in auffälliger und ausgeprägter Form behandeln, die sie in Moskau und St. Petersburg als Jugendliche kennen gelernt hatte. Aufgrund ihrer hohen sozialen Stellung, ihrer Bildung, ihres Reichtums und ihrer unbeschwerten Jugend dürfte es ihr wohl kaum möglich gewesen sein, das revolutionäre und soziale Anliegen, das die neue russische Kunst damals erfasst hatte, in vollem Umfang zu eigenen Sache zu machen und bildlich darzustellen.⁸⁶

An anderer Stelle relativierte er diese Aussage wieder:

Wenn die Themen der Peredwischniki und deren soziales Anliegen in den Bildern der jungen Künstlerin zunächst auch nicht zum Tragen kommen - erst in der Münchner und Asconeser Zeit ist das der Fall - so müssen diese Jahre [in Russland] dennoch als eine fruchtbare Zeit der Selbstfindung und Kunstgeschichtserforschung angesehen werden.⁸⁷

Im folgenden nahm er diese These weitgehend zurück und konstatierte in bezug auf die Motive zwischen 1889 und 1896 - hauptsächlich Menschen am Rande der Gesellschaft:

Die Bauern und Juden, die sie von nun an häufig porträtierte, werden erst jetzt in ihrer Malerei bildwürdig. Mit einer Verzögerung von etwa zehn Jahren bedient sie sich plötzlich des Bildrepertoires der Peredwischniki.⁸⁸

Sie vertritt dieses [soziale Anliegen] allerdings nicht in der offenkundig aggressiven Form, wie es Repin in seinen 'Wolgateidlern' getan hat.⁸⁹

In seinem letzten Kapitel "Ascona" über Werefkins Alterswerk bezog er einen konträren Standpunkt:

Sie erinnert sich an ihren Freund und Lehrer Repin, der auf der Höhe seines Ruhmes Zugeständnisse an seine Auftraggeber gemacht hatte, um ihr dann zu gestehen: "Mein Leben, meine Umgebung haben mir die Schwingen gebrochen... Sie werden einmal viel Besseres als die Wahrheit sagen." Das war damals, als Repin sein soziales Engagement in seiner Malerei aufgegeben hatte, um bestbezahlte Auftragsarbeiten für

⁸⁵ Bernd Fäthke. Marianne Werefkin: Leben und Werk 1860-1938. München, 1988.

⁸⁶ Ebd., 11f.

⁸⁷ Ebd., 20.

⁸⁸ Ebd., 30.

⁸⁹ Ebd., 32.

die Aristokratie und höchste staatliche Würdenträger auszuführen. Er hatte sich weit entfernt von dem ursprünglichen Ideal der Peredwischniki, das der Werefkin in ihrer Jugend immer fremd geblieben war, das sie aber jetzt in Ascona begreifen und in neuer Form bildnerisch gestalten lernte.

"Wir Künstler müssen durch persönliche Leiden zur Versöhnung mit dem Leben durchdringen und es in allen seinen Formen anerkennen. Über dem Zusammensturz unseres Lebens müssen wir den Tempel der Hoffnung und des Glaubens für andere schaffen, das ist unsere Bestimmung. Außerhalb von diesem ist die Kunst nur ein Spiel. Die tiefe Wurzel der Kunst ist das menschliche Herz und für dieses ist sie bestimmt. Nicht unsere eigenen Leiden, sondern die Summe aller menschlichen Leiden, müssen wir zu dem lösenden Akkord bringen. Für alle und mit allen müssen wir leiden, aber sie müssen nicht mit uns in unseren Werken leiden, sondern wieder mit uns glauben, lieben, hoffen."⁹⁰

Er glaubte deutliche Belege für die späte Erkenntnis Marianne Werefkins gefunden zu haben:

"Ascona hat mich gelehrt, nichts Menschliches zu verachten, das große Glück des Schaffens und die Armseligkeit der Existenzmöglichkeiten gleich gut zu lieben und sie als Schatz der Seele in mir zu tragen. Aber es ist ein berauschendes Gefühl, vor einem großen Werk in Tränen der Bewunderung zu stehen und sich sagen zu können: Dieser Weg ist auch dein Weg - ob du ihn gehen kannst oder nicht." ...

Es sind die Themen der Peredwischniki, die sie aus eigenem Erleben plötzlich versteht und darstellt. Jedoch tut sie dies nicht wie jene in anklagend politisierender Weise, die auf Veränderung zielt, sondern mit tiefem Mitgefühl und Wissen um die Unabänderlichkeit irdischer Dinge.⁹¹

In dieser Widersprüchlichkeit offenbart sich der Konflikt Fäthkes mit der russischen Kunstgeschichte, die er zu wenig differenziert analysierte. Die aristokratische Herkunft der Malerin steht in Widerspruch zu ihren Kontakten mit den 'Peredwishniki', den Bernd Fäthke dahingehend lösen wollte, dass Marianne Werefkin von den Realisten nur ihr 'Handwerk' lernen wollte. Erst später, als sie selbst arm war, hätte sie deren soziales Anliegen verstanden.

Herkömmliche Interpretationen des Motivs der Landschaft bei den 'Peredwishniki' hielt Fäthke für undifferenziert in der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung. Er kam im Zusammenhang mit Repins Gemälde 'Kreuzprozession im Gouvernement Kursk' (Abb. 84) zu der Erkenntnis:

Man wird nicht umhin können, Repin zu den Künstlern zählen zu müssen, die die aufkommende Technik und damit verbundene historische und soziale Umwälzungen im Zusammenspiel alter und neuer Machtstrukturen, Religion und Natur in einem globalen Zusammenhang gesehen haben. Repins bildliche Anklage erinnert auffallend an den Barbizon-Maler Théodore Rousseau (1812-1867), der, als man die Natur immer radikaler zum bloßen Rohstoffreservoir benutzte, das Fällen von Bäumen mit dem Bethlehemitischen Kindermord verglichen hat.⁹²

Er lehnte die verbreitete Meinung, die russische Landschaftsmalerei sei vorwiegend "lyrisch" und "patriotisch", ab und folgerte aus seinen eigenen Beobachtungen:

Was die sogenannten Genre- und Landschaftsbilder bei Repin anbetrifft, so wird man zu beobachten haben, ob sie diesen Kunstgattungen zugeordnet und in deren engem Sinn überhaupt gelesen und verstanden werden können - was zur Entschlüsselung der Ikonographie vieler späterer Bilder Marianne Werefkins, insbesondere in ihrem Alterswerk, von Bedeutung sein wird.⁹³

⁹⁰ Ebd., 136f.

⁹¹ Ebd., 137f.

⁹² Ebd., 18.

⁹³ Ebd.

Ilja Repins Position als Lehrer und Freund bewertete Fäthke höher als die der anderen 'Peredwischniki', allerdings kam er auch hier zu keinen eindeutigen Aussagen. Wichtig für den Neuanfang in München hielt er, dass die gehobene russische Gesellschaft umfassend französisch gebildet war und dass man kulturell engen Kontakt pflegte: Repin

... kannte das westeuropäische Ausland. Seine besonderen Verdienste um die russische Malerei honorierte die St. Petersburger Akademie mit dem Stipendium einer Auslandsreise. Auf diese Weise besuchte er die Museen in Wien, München, Florenz, Rom und konnte sich in Paris ein Atelier einrichten, wo er längere Zeit lebte und arbeitete. Der französische Kunstbetrieb hatte Repin so beeindruckt, dass er nach seiner Rückkehr aus Frankreich regelmäßig private Treffen mit Kollegen und Freunden arrangierte, um mit ihnen Probleme der jüngsten französischen Malerei zu erörtern. Die Werefkin, auch Jawlensky gehörten zu dem auserwählten Kreis an den Mittwochabenden bei Repin. Mit Interesse nahmen sie die Neuigkeiten aus dem fernen Westen auf und lernten schon in Russland die französische Kunstszene als besonders lebendig in Europa schätzen.⁹⁴

Marianne Werefkins Vorreiterrolle in München sah Fäthke in dieser Vertrautheit mit der französischen Kunst und Kultur begründet. Sie ließ sie im "antifranzösischen deutschen Kunstklime"⁹⁵ frühzeitig die Erkenntnisse van Goghs und Gauguins in ihrer großen Bedeutung erkennen und adaptieren.

Während sich die anderen Maler - ob Jawlensky oder Kirchner, Kandinsky oder Nolde - noch in einem jahrelangen und mühevollen Prozess des Suchens durch die stilistischen Probleme des Impressionismus und des Neoimpressionismus hindurcharbeiten mussten, ehe sie zu den neuen Erkenntnissen und Mitteln des Expressionismus gelangen konnten, beherrschte die Werefkin diese bereits 1906/1907 spielerisch, ohne eine Zeit des Experimentierens durchlaufen zu haben.⁹⁶

Warum die beiden Russen Jawlensky und Kandinsky sich nicht mit ihr zusammen an der neuen französischen Malerei orientierten, wird nicht deutlich. Jawlensky war bei den Mittwochabenden dabei gewesen.

Der Auslandsaufenthalt Repins wurde durch ein Abschlussstipendium finanziert, das jedes Jahr unter den Prüflingen vergeben wurde. Da man seit Gründung der Akademie eng an der westlichen Malerei orientiert war, lag es nahe, mit einem Auslandsstipendium den Akademieabsolventen den letzten Schliff zu geben. Kontakte und Berührungspunkte mit Westeuropa gab es also viele.

Repin war wenig begeistert von der französischen Malerei, weshalb er das Stipendium nicht voll nutzte. Er kehrte 1876 - nach drei Jahren - vorzeitig nach Russland zurück. Erst zehn Jahre später zog Marianne von Werefkin gemeinsam mit der Familie nach St. Petersburg und wurde Privatschülerin bei Ilja Repin. Von 1876 bis 1886, bis sie die Möglichkeit erhielt, regelmäßig an den Mittwochabenden teilzunehmen, lag ein langer Zeitraum. Bernd Fäthke vermittelte hingegen den Eindruck, Repin habe sofort nach seiner Rückkehr seine Erfahrungen von Paris an Marianne Werefkin und Jawlensky weitergegeben. Hier wäre eher zu erwähnen gewesen, dass Repin wiederholt Reisen in den Westen unternahm und immer wieder frische Anregungen mitbrachte.⁹⁷

⁹⁴ Ebd., 11.

⁹⁵ Ebd., 10.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., 11.

Zu Zeiten des Abschlussstipendiums war der russische Maler kritisch mit den französischen Vorbildern umgegangen:

"Eigentlich", so urteilte Repin schon damals, 1874, in einem Brief an Stassow über die impressionistische Kunst, "ist es eine talentierte Malerei, aber eben nur Malerei, ohne Inhalt."⁹⁸

Fäthke zitierte aus einem Brief an Kramskoi:

"Sie sprechen davon, dass man sich zum Licht und den Farben hinwenden solle. - Nein! - Unsere Aufgabe ist der Inhalt, das Gesicht, die Seele des Menschen, das Drama des Lebens, der Eindruck von der Natur, ihr Leben und ihr Sinn, der Geist der Geschichte - das sind unsere Themen." Dass Repin in dieser Hinsicht tatsächlich ein streitbarer und unnachgiebiger Mensch gewesen sein muss, bestätigt uns auch Jawlensky in seinen Lebenserinnerungen: "Repin verstand neue Kunst überhaupt nicht... ich erinnere mich, als er einmal in München bei mir war, sprach er wütend gegen Cézanne und van Gogh. Man konnte ihn gar nicht überzeugen."⁹⁹

Aber Fäthke räumte an anderer Stelle auch ein:

In seiner [Jawlenskys] Begeisterung und seinem Engagement für van Gogh scheint er völlig blind dafür, dass Repin, als er damals nach München kam, bereits an die siebzig Jahre alt war und ein künstlerisches Lebenswerk hervorgebracht hatte, das ihn zum erfolgreichsten russischen Realisten seiner Zeit hatte werden lassen. Es ist zu natürlich und verständlich, dass der Neuerer van Gogh Repin damals nichts mehr geben konnte.¹⁰⁰

Hier erweckte der Autor den Eindruck, Repin sei den Neuerungen der französischen Kunst gegenüber allgemein wenig aufgeschlossen gewesen. Dies wollte er zu Beginn seiner Ausführungen nicht sagen, war Repin es angeblich doch, der Werefkin von seinem Parisaufenthalt vielseitige Anregungen mitgebracht hatte.

Von Werefkin wissen wir, dass sie eine ungemein temperamentvolle Frau war, die sich allem Neuen aufgeschlossen zeigte und vor allen Dingen daran interessiert war, die westeuropäische Kunstentwicklung kennen zu lernen. Dieser gegenüber verhält sich Repin verschlossen, wenn er, auf Pleinair-Malerei bezogen sagte: "Unsere Aufgabe ist der Inhalt... das Drama des Lebens...", und, "der Impressionismus sei eine talentierte Malerei, aber eben nur Malerei ohne Inhalt."¹⁰¹

Dabei kann man die Einflüsse des Impressionismus deutlich in Repins Werken sehen, wenn auch in einer eigenen Umsetzung.

Joseph Brodski schrieb im selben Zusammenhang:

Repin, der schon mit seinen "Wolgatreidlern" bewiesen hatte, dass er Atmosphäre, Licht und Sonne auf die Leinwand zu bannen verstand, studierte aufmerksam, was die Pleinair-Malerei der Impressionisten Neues brachte und was sie von der akademischen Salonkunst, von Bildern, die in Ateliers nach den akademischen Regeln des Malerhandwerks entstanden, so aufsehenerregend unterschied. Die Werke Manets, Pissarros oder Monets fesselten ihn durch die Neuheit der künstlerischen Mittel.¹⁰²

⁹⁸ Zit. n. Joseph Brodski. Ilija Repin. Übs. Gerhard Hallmann. Leipzig, 1981, 20.

⁹⁹ Fäthke, 1988, 17.

¹⁰⁰ Ebd., 68.

¹⁰¹ Ebd., 19.

¹⁰² Brodski, 1981, 20.

Es ist von elementarer Wichtigkeit, die zeitliche Spanne zwischen den angeführten Zitaten und den Disputen mit Marianne Werefkin zu berücksichtigen. Repins Urteil stammt aus der Zeit um 1874, was bei Bernd Fäthke unerwähnt blieb. Damals unternahm Repins spätere Schülerin gerade ihre ersten künstlerischen Gehversuche. Bis zu ihrem künstlerischen Austausch konnte sich Repins Einstellung noch grundlegend wandeln.

Ein vernichtendes Urteil fällt der russische Maler während seines Auslandsstipendiums über die französische Salonkunst:

"Sie", so urteilte er über diese Maler, "sehen nicht, wie tief sie fallen, sie sehen nicht, dass die Leere des Inhalts sie zur Leere in der Form geführt hat, die bald gleich Null sein wird, wenn sie nicht einen ernsthaften Umschwung zur menschlichen Seite hin vollführen", schrieb er am 9. Dezember 1873 an Pjotr Issejew nach St. Petersburg, und er fuhr fort: "Die Franzosen begeistern mich nicht sehr, sie haben ein anderes Prinzip, wenig Ausdauer und wenig Schule."¹⁰³

Vor diesem Hintergrund verwundert es, wenn Fäthke Repins kritische Einschätzung des Impressionismus als "talentiertere Malerei, aber eben nur Malerei ohne Inhalt" mit folgendem Werefkin-Zitat kombiniert¹⁰⁴:

Dem hielt die Werefkin entgegen: "Schulung aber muss immer sein. Schulung ergibt sich nicht durch Anschauung der großen Meister, sondern durch den Lehrer, der zu zeigen vermag, wie man zu künstlerischem Erfassen und Darstellen kommt ... In der Schule kann man ebenso wenig Stil wie Originalität erlernen, wohl aber meisterliches Können. Um nicht in der Schule unterzugehen, muss jeder, der in der Welt des Stils arbeitet, ihr ein Neues hinzufügen. ... Um jedoch außerhalb der Welt des Stils etwas zu sein, muss man mit einer Sprache reden, die noch niemand gesprochen hat. ... [Den Stil unserer Zeit bestimmt nur die Persönlichkeit, die allein der Losung untertan ist: Lerne dich selbst kennen! In der Sphäre der Originalität muss man unbedingt jemand sein. Hier droht jedoch das berühmte Missverständnis: vor allem muss man sich selbst sein. Nein, auch der originellste Mensch kann das neue Wort nur als Folge des schon gesagten aussprechen.] So ist immer und unbedingt Schulung notwendig. Bei uns in Russland gibt es sie nicht. Europa [!] gibt sie wie Lesen und Schreiben."¹⁰⁵

Bei dieser Kürzung des Zitates wurde nicht deutlich, welche Art von Schulung die Werefkin meinte. Zum einen sprach sie von schulischem Unterricht, zum anderen schien sie Seherfahrung zu meinen. Es ist unwahrscheinlich, dass sie eine gediegene handwerkliche Ausbildung in Russland vermisste, da sie im Westen keinen Unterricht mehr nahm.

Fäthke verstand das Verhältnis zwischen Werefkin und Repin als eines zwischen gleichrangigen Künstlern und sah in ihren Meinungsverschiedenheiten Rivalität.¹⁰⁶ Repins 'künstlerische Gleichrangigkeit' und seine angeblich konservative Verschlossenheit gegenüber westlichen Neuerungen nahm Fäthke als Erklärung dafür, dass Marianne Werefkin 1883 nach Moskau zu Prjanischnikow in die Lehre ging und nicht zu dem Freund nach St. Petersburg. Dabei war dies offensichtlich bedingt durch einen Umzug der ganzen Familie nach Moskau¹⁰⁷. Marianne Werefkin löste sich erst von der Familie, als beide Elternteile verstorben waren.

¹⁰³ Ebd., 19.

¹⁰⁴ Zur besseren Verständlichkeit des Kontextes werden Kürzungen des Zitates ergänzt. Da mir das Original nicht vorlag, beziehe ich mich auf Clemens Weiler. Weiler, 1960, 58-62.

¹⁰⁵ Fäthke, 1988, 19.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 7.

Neben der künstlerischen Gleichrangigkeit wollte Bernd Fäthke Beweise einer intimen Liaison besitzen. Die Malerin hatte, seiner Meinung nach,

Liebesverhältnisse wie jeder normale Mensch im Alter zwischen zwanzig und dreißig Jahren. So bestätigt uns ein Briefwechsel mit Repin gerade für die Zeit des Entstehens des Bildnisses 'Vera Repin' eine intime Liaison mit dem sechzehn Jahre älteren Künstler. Diese fällt genau in jene Jahre, in denen Repins Ehe in einer Krise war und er sich von seiner Frau Vera getrennt hatte.¹⁰⁸

Es überrascht, dass beide 1881 beziehungsweise 1882 Porträts von Vera Repin anfertigten, wenn jene von Repin getrennt lebte und sie sie angeblich betrogen. Außerdem scheint ein freizügiges Sexualleben, wie Fäthke es als normal darstellte, selbst für das aufgeschlossene Russland unwahrscheinlich. Die Lettres à un Inconnu verraten ein distanzierendes Verhältnis der Malerin zu körperlicher Liebe. So wird die Annahme einer Affäre mit Repin auf einer Fehlinterpretation beruhen. Marianne Werefkin gebrauchte den Begriff "Liebe" in weitestgehendem Rahmen und belegte ihn mit einer anderen Bedeutung als der sexuellen.¹⁰⁹ Über ihre Ausbildungszeit an der Moskauer Kunstschule sagte die Künstlerin in einer "Autobiografischen Skizze", sie hätte Porträts gemalt, Akt nach Gips gezeichnet und enorme Fortschritte gemacht¹¹⁰. Der schulische Lehrplan offenbart, dass sie am 'Sonderunterricht' für Frauen teilnahm, die Akte nur nach Gipsmodellen und nicht nach lebenden studieren durften. Fortschritte, wie sie sie selbst feststellte, sah Fäthke nicht in den Werken dieser Zeit:

... sie alle zeigen uns eine am italienisch-spanischen und holländischen Naturalismus des 17. Jahrhunderts geschulte und orientierte Malerei, die damals in ganz Europa erfolgreich in Mode war. ... Die "enormen Fortschritte", die sie unter dem Moskauer Lehrer gemacht haben will, können folglich in erster Linie nicht maltechnischer oder ikonographischer Art gewesen sein.¹¹¹

Für ihn war sie 1883, als sie in die Moskauer Kunstschule eintrat,

... eine voll ausgebildete und anerkannte Malerin, worauf ihr Beiname "russischer Rembrandt" hinweist.¹¹²

Prjanischnikows Einfluss sah Fäthke in seinen großen kunsttheoretischen Fähigkeiten begründet und führte einen Ausspruch der Werefkin an:

"Bei den antiken Meistern müssen wir nur das Gefühl erlernen, nach allgemeinen, jahrhundertealten Gesetzen des Stils unsere Formen aufzubauen. Durch die Anschauung der antiken Meister lichtet sich der Wald von Schwierigkeiten. Und vor den Gestalten Michelangelos wird uns nicht der kalte Schweiß ausbrechen, in Erkenntnis der eigenen Nichtigkeit... Mag Michelangelo seinen Adam durch einen Fingerzeig beleben - wie Prjanischnikow sagte - mag Veronese seine Figuren zusammenkramen und Tiepolo sie in den Himmel werfen, studiere die Wendung eines jeden Kopfes, eines Torsos, das Spiel der Hände, die Bewegung der Füße, um zu lernen, damit jede deiner gezogenen Linien perfekter Ausdruck deines Verständnisses und deines Stiles werden kann."¹¹³

¹⁰⁸ Fäthke, 1988, 21.

¹⁰⁹ Wie schnell man mit solchen Vermutungen auf Abwege geraten kann, wies Manuela Wallerich in ihrer Dissertation über Suzanne Valadon nach. Ein Brief Dr. Robert Le Masles an die Künstlerin vom 02.09.1937 mit Passagen wie "vous avez la première place au coin de mon coeur" schien deutlich auf eine intime Liaison hinzuweisen. Von zuverlässigen Gewährsleuten wurde allerdings bezeugt, dass Le Masle homosexuell veranlagt war.

¹¹⁰ Fäthke, 1988, 19. Die "Autobiografische Skizze" siehe auch Marianne von Werefkin, Otilie W. Roederstein, Hans Brühlmann, 1938, 4 und Federer, 1975, 8.

¹¹¹ Fäthke, 1988, 19.

¹¹² Ebd., 15.

¹¹³ Ebd., 20.

Vermutlich steht dieses Zitat in engerem Zusammenhang mit dem bereits erwähnten über Schulung.

Der Mutter Marianne Werefkins - die ebenfalls Malerin war - widmete Fäthke ein ganzes Kapitel. Besonders ausführlich ging er dabei auf ihren Lehrer Karl Timoleon Neff (geb. 1805 in Mödders/Estland - gest. 1876 in St. Petersburg) ein:

Neffs Kunst und sein Kunstverständnis müssen einen nachhaltigen Eindruck auf Mutter und Tochter gemacht haben, denn um die Jahrhundertwende gründete Marianne Werefkin in München selbst eine Lucasbruderschaft und setzte sich in auffallend intensiver Weise mit der Romantik auseinander.¹¹⁴

Neff stand den Nazarenern nahe, so wurde die westliche Romantik auch seiner Schülerin, der Mutter der Werefkin, vertraut. Sie reiste selbst nach Rom und vermittelte ihre Erfahrungen später ihrer Tochter.

Spezifische Leistungen der russischen Romantik, wie zum Beispiel ihr Einfluss auf die Ikonenmalerei, analysierte Fäthke nicht.

I.4. Aufsätze von 1988 bis 1994

Günter Schwabe sah in einem Zeitschriftenartikel "Hommage an Ascona" 1988 in Werefkins Werk "einen abstrahierenden, stark von der Mentalität ihrer russischen Heimat gefärbten Symbolismus mit bewusst intendierter Anlehnung an die deutsche Romantik" sowie das russische Erbe einer "Tendenz zur Verinnerlichung und starker Religiosität".¹¹⁵

1992 schrieb Bernd Fäthke im Berliner Ausstellungskatalog Profession ohne Tradition¹¹⁶:

Eine besondere Bedeutung für ihre geistige Bildung kommt dem russischen Dichter und Religionsphilosophen Wladimir Solowjow zu, den sie und ihr Freund und Lehrer Ilja Repin persönlich kannten. Solowjow sollte wie kein anderer Werefkins Lebenseinstellung prägen. In seinen philosophischen Vorlesungen hörte sie von der "Kritik der abstrakten Prinzipien", einer Idee, die davon ausgeht, dass jedem philosophischen System, jedem Irrtum, jeder Häresie eine Wahrheit zugrunde liegt. Ebenso geht ihr Verständnis aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge, von Kunst und von Liebe auf die Philosophie Solowjows zurück, die sie sich selbst anverwandelt [!] und durch eigene Erfahrungen differenziert hat.¹¹⁷

Ferner erwähnte er ein Zitat der Künstlerin, wonach der Maler Valentin Alexandrowitsch Serow und sie die einzigen Privatschüler von Repin waren.¹¹⁸ Serow war nach dem frühen

¹¹⁴ Ebd., 25.

¹¹⁵ Günter Schwabe. "Hommage an Ascona. Die Stiftung Marianne von Werefkin im Museum von Ascona." Die Kunst. 5. München (1988): 465.

¹¹⁶ Katalog anlässlich der Jubiläumsausstellung des Vereins der Berliner Künstlerinnen zu ihrem 125-jährigen Bestehen. Seit 1990 verleiht der Verein jedes Jahr einen Marianne-Werefkin-Preis.

¹¹⁷ Bernd Fäthke. "Die Wiedergeburt der «Blauen Reiter»-Reiterin» in Berlin. Von der Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin." Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Hg. Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Hrsg.v. der Berlinischen Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin, 1992, 237.

¹¹⁸ Ebd., 238.

Tod seines Vaters, der ein bekannter russischer Komponist war, in dessen Haus aufgenommen und zum Maler ausgebildet worden.¹¹⁹

Im Jahre 1993 veröffentlichte das FAZ-Magazin einen ausführlichen Artikel über Marianne von Werefkin und ihre "Liebesgeschichte"¹²⁰ mit Jawlensky, die eine bemerkenswerte Aussage Gabriele Münters enthält:

Gabriele Münter berichtet, Jawlensky habe die Werefkin ständig kritisiert und damit aufgezo- gen, dass sie, die theoretisch so revolutionäre Neuerin, technisch immer noch im Geiste Ilya Repins arbeite: "Ganz wie der alte Repin."¹²¹

Dem wurde bisher wenig Aufmerksamkeit gezollt, scheinen doch auf den ersten Blick Welten zwischen Repin und seiner Schülerin zu liegen. Allerdings zitierte bereits 1992 Fäthke die Künstlerin, wonach Repin nach einem Besuch in München von ihr "als von dem «schönsten Märchen der Erde»" in einer Zeitschrift berichtet haben soll.¹²² Er muss mit ihrem künstlerischen Neuanfang sehr zufrieden gewesen sein, obwohl er für van Gogh und die Nabis, welche häufig zum Vergleich mit Werefkin-Bildern herangezogen werden, wenig Verständnis hatte. Es existieren genügend Hinweise darauf, dass es durchaus keinen radikalen Bruch zwischen der russischen und der Münchner Schaffensphase gab. Eine intensive Analyse der russischen Kunstgeschichte im Hinblick auf ihren Niederschlag im Werk Marianne Werefkins muss vordringlichste Aufgabe sein.

II. WERDEGANG

Zunächst sei ein zusammenfassender Überblick über die Lebensdaten Marianne Werefkins vorangestellt, sofern sie die Zeit in Russland (1860-1896) betreffen. Die Jahre ab 1896 wurden bereits in der erwähnten Forschungsliteratur ausgiebig biographisch erfasst, daher kann hier darauf verzichtet werden.

In der kunsthistorischen Forschung es ist oft der Fall, dass gerade bei Künstlerinnen mehr den privaten Ereignissen Aufmerksamkeit geschenkt wird als der eigentlichen künstlerischen Leistung. Da dies auch bei Marianne Werefkin zu beobachten ist, soll deutlich ein anderer Schwerpunkt gesetzt werden.

Wichtig ist eine intensive Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau, das heißt mit den ihr von der Gesellschaft zugebilligten Möglichkeiten und den ihr gesetzten Grenzen, wodurch sich der Ausgangspunkt der Malerin Marianne Werefkin definiert.

Von größtem Interesse ist ferner ihr selbst entworfenes Rollenbild, das sich bei der Untersuchung ihrer Tagebücher Lettres à un Inconnu herauskristallisiert. Auf welche Weise

¹¹⁹ Gerhard Hallmann. Russische Realisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Rosenheim, 1989, 146.

¹²⁰ Maria Regina Kaiser. "Du mein Gedanke, ich deine Verwirklichung. Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky. Eine Liebesgeschichte." Frankfurter Allgemeine Magazin (14.05.1993): 24.

¹²¹ Ebd., 31.

¹²² Fäthke, 1992, 238.

versuchte sie ihrer Kreativität - gegen alle gesellschaftlich bedingten Einschränkungen - gerecht zu werden? Welche Möglichkeiten standen ihr offen?

II.1. Biographische Kurzübersicht

Marianna Wladimirowna Werjowkina¹²³ wurde am 11. September 1860 in Tula im Gouverneurspalais ihres Großvaters mütterlicherseits geboren.¹²⁴ Tula war Hauptstadt des gleichnamigen Gouvernements und liegt südlich von Moskau, ganz in der Nähe von Jasnaja Poljana, dem Gut Lew Tolstois, von dem noch die Rede sein wird.

Der Vater, Wladimir Werefkin, war Kommandierender General und entstammte dem Moskauer Uradel. Die Mutter Elizaveta (Abb. 2), eine geborene Daragan, kam aus einem alten Kosakengeschlecht.

Aus dem Besitz der Familie eines Bruders von Marianne Werefkin in Litauen stammt der Entwurf für einen Brief, der anlässlich der Gedächtnisausstellung 1938 in Zürich Informationsstoff für eine kurze Vita der Malerin geben sollte. Darin heißt es:

Also, Marianne von Werefkin stammt aus altem russischen Adel, der urkundlich in's 15te Jahrhundert zurückgeht. Von ihren Vorfahren hat sie Traditionen und Charakterzüge übernommen, eine aufrechte, gerade Gesinnung, Prinzipien und Lebensanschauungen, die ihre Haltung anderen Menschen gegenüber bestimmten.¹²⁵

Bernd Fäthke hob in einem Aufsatz von 1992 die hohe Stellung der Vorfahren hervor:

Beide Familien waren seit alters her immer dem Zarenhof verbunden gewesen und von diesem mit besonderen Aufgaben betraut worden. Ein Onkel der Werefkin, Iwan L. Goremykin, war einer der letzten Innenminister des Zarenreiches, eine Großmutter war Erzieherin der Zarenkinder.¹²⁶

Die Mutter hatte, wie bereits erwähnt wurde, Malunterricht bei Karl Timoleon Neff genommen, der seit 1827 in St. Petersburg als Bildnismaler tätig war und im In- und Ausland einen hervorragenden Ruf genoss (Abb. 3). Bis 1941 sollen noch eine Reihe von Ikonostasen und Ikonen in verschiedenen litauischen Kirchen von ihr erhalten gewesen sein. Ferner soll sie qualitätsvolle Porträts gemalt haben.¹²⁷

Nachdem der Vater von 1863 bis 1868 das Amt eines Militär- und Zivilgouverneurs in Witebsk bekleidet hatte, zog die Familie nach Wilna in Litauen, wo er zum Bezirkskommandanten der Armee des Kreises aufstieg. Hier besuchte Marianne Werefkin als Externe das Marien-Institut. Daneben wurde sie von ihrer Großmutter Anna, einer geb. von Balugiansky, erzogen und ausgebildet, besonders in Fremdsprachen. Das Elternhaus bot zusätzliche Lektüre durch eine umfangreiche Bibliothek.¹²⁸

¹²³ Statt dieser russischen Form des Namens soll weiterhin im Text die Eindeutschung verwendet werden. Hier gibt es verschiedene Variationen ihres Namens, z.B. Marianna von Werefkin, Marianne von Werefkin, Baronin von Werefkin oder nur Marianne Werefkin.

¹²⁴ Marianne von Werefkin, Otilie W. Roederstein, Hans Brühlmann, 1938, 3.

¹²⁵ Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin, Sign.: F 19 - 1578.

¹²⁶ Fäthke, 1992, 237.

¹²⁷ Fäthke, 1988, 24f.

¹²⁸ Fäthke, 1980, 15.

Marianne Werefkins künstlerisches Talent äußerte sich zum ersten Mal 1874 - verhältnismäßig spät, wenn man das Datum genau nimmt. Sie schrieb dazu selbst in einer "Autobiografischen Skizze"¹²⁹:

Mein erster ganz autodidaktischer Versuch war, als ich, vierzehn Jahre alt, Scharlachfieber hatte. Meine Mutter fand im halbdunklen Zimmer meine "Petits bons hommes", war entgeistert über die schlechte Bewachung durch die Gouvernante und begeistert über das Produkt. Das war in Wilna. Ich bekam sofort einen Lehrer. Dann gingen wir aufs Land. Für mich wurde für zwei Jahre eine akademische Zeichenlehrerin angestellt.

Ihre künstlerische Ausbildung beschrieb Marianne Werefkin folgendermaßen:

Ich habe keine regelrechte künstlerische Ausbildung gehabt. Habe gelernt überall bei allen Lehrern, Mitschülern und alten Meistern. Alles hing von dem Wohnsitz meiner Familie ab. Mit meinen Lehrern war ich immer im Streit, lernte aber von jedem etwas.¹³⁰

Da Marianne Werefkin eine starke Familienbindung hatte, wurde der Ausbildungsort durch den Wohnort der Eltern bestimmt. Dies brachte ihr keine Nachteile ein. Moskau und St. Petersburg boten als dominierende Kunstzentren die Möglichkeit, bei den großen Malern des Landes zu studieren.

Nach der Zeichenlehrerin in Wilna erhielt sie Unterricht bei zwei polnischen Lehrern in Lublin, wohin ihr Vater 1877 versetzt worden war.¹³¹ Darauf lernte sie Porträtmalerei bei Heinemann aus Warschau.¹³²

Nach dem Erwerb des elterlichen Gutes Blagodat (Abb. 4) im Kownow'schen Gouvernement im Kreis Utena (Litauen) 1879 wurde ihr ein Atelierhaus errichtet, damit sie genügend Raum für ihre künstlerische Arbeit hatte (Abb. 5).¹³³

Wie es beim wohlhabenden Adel üblich war, wohnte man nur zeitweise auf dem ländlichen Gut. 1883 zog die Familie nach Moskau, wo Marianne Werefkin am regulären Studium der Moskauer Kunstschule teilnahm.¹³⁴ Außerdem hatte sie mit Medizinstudien begonnen, was ihr naturwissenschaftliches Interesse belegt.¹³⁵

Am 18. März 1885 starb die Mutter im Alter von nur 51 Jahren.¹³⁶

1886 stieg der Vater, bereits General der Infanterie, zum Kommandanten der Peter- und Paul-Festung auf, und Marianne Werefkin wurde für die nächsten zehn Jahre Privatschülerin Ilja J. Repins¹³⁷, mit dem sie und ihre Familie schon eine Weile freundschaftlich verbunden

¹²⁹ Federer, 1975, 7.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Federer, 1975, 8.

¹³³ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 15 und Fäthke, 1988, 27.

¹³⁴ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 7.

¹³⁵ Fäthke, 1988, 135.

¹³⁶ Ebd., 25.

¹³⁷ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 16.

waren.¹³⁸ Sie vermerkte hierzu in ihrer "Autobiografischen Skizze":

Der große Realist Ilja Rjepin begeisterte sich riesig für meine Sachen und war zehn Jahre mein Lehrer. Ich bewunderte ihn sehr, aber einig waren wir nie.¹³⁹

Die Beziehung zu Repin wird in Briefwechseln und Dokumenten als sehr herzlich dargestellt. Sie war, wie bereits im "Forschungsüberblick" erwähnt wurde, neben Valentin Serov die einzige Privatschülerin des Meisters.

1888 erlitt die Künstlerin einen schweren Jagdunfall, bei dem sie sich die rechte Hand - ihre Malerhand - durchschoss. Obwohl diese nun für immer verkrüppelt war, konnte sie mit viel Übung ihre alte Fertigkeit wiedergewinnen und feierte seit Anfang der 90er Jahre große Erfolge auf den alljährlichen Akademieausstellungen und auf der ersten Ausstellung der St. Petersburger Künstlergesellschaft 1891.¹⁴⁰

1892 beteiligte sie sich an der zwanzigsten Ausstellung der 'Peredwishniki' in St. Petersburg mit ihrem Bild 'Litwin' (Litauer). Sie wurde im Katalog nicht unter den 'Genossen', sondern als Gast aufgeführt.¹⁴¹

Marianne Werefkin stand im elterlichen Haus von Jugend an eine umfangreiche Bibliothek zur Verfügung, so konnte sie Kenntnisse in Literatur, Kunstgeschichte, Rechtswissenschaften, Psychologie, Medizin und mehr erwerben.¹⁴² Sie führte genau über ihre jeweilige Lektüre Buch - "im Rahmen bewusster Persönlichkeitsbildung".¹⁴³ Damit begann sie nicht erst 1889, wie Bernd Fäthke annahm, sondern bereits 1879 in Lublin.¹⁴⁴

Im Jahre 1891 lernte die Malerin Alexej von Jawlensky kennen, einen jungen Leutnant, der zwei Jahre zuvor neben seinem Militärdienst mit einem geregelten Malereistudium an der Akademie angefangen hatte.¹⁴⁵ 1890 hatte dieser bereits die Bekanntschaft Repins gemacht, nahm an den Mittwochabend-Gesellschaften teil und war zu Gast auf dessen Gut im Gouvernement Witebsk. Der gemeinsame Lehrer stellte sie einander vor.¹⁴⁶

Nach dem Tod ihres Vaters 1896 zog Werefkin gemeinsam mit Jawlensky und Künstlerkollegen nach München. Hier gab die Malerin für einige Jahre ihr künstlerisches Schaffen auf, weil sie sich in einer Krise befand. Sie versuchte, Jawlensky als schöpferisches Medium zu nutzen, was misslang. Daraufhin griff sie wieder selbst zum Pinsel und wagte einen Neuanfang.

¹³⁸ Fäthke, 1988, 12.

¹³⁹ Federer, 1975, 8.

¹⁴⁰ Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V., Hg. Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. Bd. 1. Berlin, 1987, 180.

¹⁴¹ XXI Peredwischnoi wystawki kartin towarischestba. Ausstellungskatalog. St. Petersburg, 1892, III.

¹⁴² Fäthke, 1980, 15.

¹⁴³ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 7.

¹⁴⁴ Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. Sign.: F 19 - 1568.

¹⁴⁵ Ewald Rathke und Sylvia Rathke-Köhl. Alexej Jawlensky. Ausstellungskatalog des Frankfurter Kunstvereins. Frankfurt/Main, 1967, 23.

¹⁴⁶ Ebd.

II.2. Emanzipation und weibliches Kunstschaffen in Russland

Die künstlerische Tätigkeit der Mutter Marianne Werefkins ist keinesfalls singulär in der russischen Kunstgeschichte und darf nicht nur als dilettantische Tätigkeit einer reichen Frau im Rahmen einer häuslichen Schöngestigkeit angesehen werden. Wie auch in anderen Ländern gab es in Russland eine Reihe von zu ihren Lebzeiten anerkannten Malerinnen, die jedoch im Laufe der Jahre in Vergessenheit geraten sind. Man bemüht sich mittlerweile um eine umfassende Würdigung der russischen Avantgardistinnen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Aber das künstlerische Schaffen der Frauen vor dieser Epoche ist noch weitgehend unbekannt.

1886 wusste zum Beispiel Julius Hasselblatt, der sich in verschiedener Weise um die russische Kunstgeschichtsschreibung verdient gemacht hatte, von einer Tochter Maria Sibylla Merians, Marie Dorothea Gsell (geb. 1647 - gest. 1717), zu berichten, die zusammen mit ihrem Mann, einem Zimmer- und Plafondmaler, nach St. Petersburg gekommen war:

Frau Gsell war eine treffliche Zeichnerin und wirkte zuerst in der Zeichenschule, die Peter der Große bei der Petersburger Typographie gründete, und später in der Figuren-Klasse der Akademie der Wissenschaften. Auch hatte sie den Posten eines Konservators der naturhistorischen Sammlung in der "akademischen Kunstkammer" inne.¹⁴⁷

Marie Dorothea Gsell blieb nicht ohne russische Nachfolgerinnen. In einem Jubiläumsband der Akademie von 1914 wird erwähnt, dass eine Marie Gomion 1820 aufgrund eines von ihr gemalten Bildes zur 'Akademischen Malerin' ernannt worden war.¹⁴⁸

Wilhelm Neumann führte unter anderem in seinem Lexikon baltischer Künstler 1908 eine Baroness Helene von Wrangel (geb. 1837 in Nowgorod - gest. 1906 in St. Petersburg) auf, die 1870 von der "Akademie den Rang eines freien Künstlers" verliehen bekommen hatte und sogar 1874 zum freien Mitglied aufgestiegen war.¹⁴⁹

Marianne Werefkin schrieb in ihrer "Autobiografischen Skizze" von einer "akademischen Zeichenlehrerin", die ihre akademische Ausbildung vor ihrer Stellung im Hause Werefkin, also bereits vor 1875 erhalten haben muss. Unklar bleibt, ob jene Künstlerin in Russland oder im Ausland studiert hatte.

Julius Hasselblatt berichtete, dass Frauen seit Beginn der 70er Jahre an der St. Petersburger Akademie auch als ordentliche Studentinnen zugelassen worden seien:

Hiermit ward einem Bedürfnisse abgeholfen, dass [!] sich schon längst fühlbar gemacht hatte: die künstlerische Ausbildung junger Mädchen und Frauen war bis dahin eine Glücksache gewesen und seitens der Regierung war nichts geschehen, um ihnen dieselbe zu erleichtern oder auch nur zu ermöglichen. Nun konnten sie nicht bloß unbehindert alle Klassen besuchen, an allen Beschäftigungen und Studien Theil nehmen, sie konnten sich auch die gleichen Medaillen erwerben, wie die männlichen Zöglinge, die gleichen

¹⁴⁷ Julius Hasselblatt. Historischer Ueberblick der Entwicklung der kaiserlich russischen Akademie der Künste in St. Petersburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst in Russland. Leipzig [u.a.], 1886, 31.

¹⁴⁸ S. N. Kondakow. Jubilejny Sprawotschnik Imperatorskoi Akademii Chudoschestw 1764-1914. St. Petersburg, 1914, 51.

¹⁴⁹ Wilhelm Neumann. Lexikon Baltischer Künstler. Nachdruck. Hannover-Döhren, 1972, 170.

Rechte und Würden.

Ganz abgesehen davon, daß auf diese Weise manches bedeutende Talent der russischen Kunst gewonnen und erhalten blieb und daß vielen alleinstehenden Frauen und Mädchen eine selbständige, sorgenfreie, bisweilen gar glänzende Lebensstellung sich zu erwerben gewährt ist, so hatte diese Maßregel auch noch zur Folge, daß das Weib solchergestalt inmitten der Gesellschaft, der Familie, die Trägerin der Kunstidee wurde. Und in wessen Händen kann der Kultus des Schönen sicherer und besser aufgehoben sein, als in denen der Frauen.¹⁵⁰

Ada Raev gibt als genaues Öffnungsjahr der Akademie 1871 an.
30 Frauen seien daraufhin eingetreten,

... nachdem bereits 1854 Malerinnen als Stipendiaten für sechs Jahre nach Italien geschickt worden waren. Anfang der 1880er Jahre nahm auch die Moskauer Schule für Malerei, Plastik und Architektur Schülerinnen auf.¹⁵¹

Als Marianne Werefkin 1883 mit ihrer Familie nach Moskau zog, nahm sie jene Möglichkeit wahr und besuchte die Kunstschule.¹⁵²

Allgemein lässt sich ein ungewöhnlich fruchtbares Klima für weibliches Kunstschaffen konstatieren, verknüpft mit erstaunlichen Freiheiten, wie zum Beispiel der Möglichkeit von Scheinehen. Ada Raev nennt sie, neben juristisch nicht fixierten Verbindungen,

zu dieser Zeit ein häufiges Mittel, um Frauen Eigenständigkeit bei der Wahl ihrer Tätigkeit zu gewähren. Auch Ehescheidungen lagen im Bereich des Möglichen, wenn sich Familie und Beruf der Frau nicht in Übereinstimmung bringen ließen.¹⁵³

Die Möglichkeit einer Scheidung ist unter anderem aus der Biographie Wassily Kandinskys bekannt, und auch seine Eltern hatten sich 1871 getrennt.¹⁵⁴

Scheinehen als gesetzlich fixierte Verbindungen wurden mit liberal eingestellten Männern eingegangen, die dadurch junge Frauen aus der Vormundschaft ihrer Eltern befreien und ihnen zum Beispiel ein Studium im Ausland ermöglichen wollten. Frauen waren bis zum Alter von 21 Jahren der Autorität der Eltern unterworfen und verfügten über keine eigenen Papiere. Barbara Alpern Engel berichtete hierüber:

In these unconsummated unions, a man would wed a woman solely in order to liberate her from her parents. He would go through all the motions of courtship to convince the parents of the authenticity of his suit; then, after the church wedding, when the woman had become legally his, he would present his bride with a permit

¹⁵⁰ Ebd., 179f.

¹⁵¹ Ada Raev. "Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts." kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 18. 2 Marburg (1990): 49.

¹⁵² 1832 war sie als private Institution von Künstlern und Adeligen in Moskau gegründet worden. Durch eine Fördergesellschaft und durch Aufträge von Adeligen und von wohlhabenden Bürgern (u.a. Kaufleuten, Handwerkern und Gelehrten der Moskauer Universität) finanziert, wurde sie - im Gegensatz zur Petersburger Akademie, die vom Zarenhof abhängig war - von bürgerlichem Geist getragen. (Malerei des 19. Jahrhunderts in Russland und Polen. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Kiel. Kiel, 1986, 7.)

¹⁵³ Raev, 1990, 54.

¹⁵⁴ Gisela Kleine. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1991, 123f.

for separate residence, and the two would part, presumably forever. The young woman was then her own mistress.¹⁵⁵

Auch Jean-Claude und Valentine Macardé beschrieben die Schwierigkeiten der Frauen, ins Ausland zu reisen:

en 1880, Louise von Salomé, connue par la suite dans les milieux freudiens comme Lou Andreas-Salomé, ne peut quitter la Russie qu'accompagnée de sa mère; encore en 1907-1908, Alexandra Exter ou Sofia Terk, la future Sonja Delaunay, feront des mariages blancs pour pouvoir séjourner à l'étranger sans l'autorisation obligatoire de leur famille.¹⁵⁶

War eine ledige Frau volljährig und besaß eigene Papiere, konnte sie vermutlich frei über sich verfügen.¹⁵⁷

Bezüglich der Möglichkeiten der Frauen, über sich und ihre Zukunft zu entscheiden, sind epochale Unterschiede festzustellen, die mit politischen Ereignissen eng verknüpft waren. Ruth Dudgeon belegte in ihrer Dissertation von 1975, dass es in Russland keine organisierte Frauenbewegung wie in Westeuropa und den USA gab.¹⁵⁸ Der Emanzipationsgedanke gehörte in den Kanon progressiver Überzeugungen und war in Russland Bestandteil des Programms revolutionärer Gruppierungen.

Social revolution took precedence over feminist concerns. Thus, Russian revolutionaries, even the women among them, were not concerned with raising the consciousness of women as such nor in reforms and gradual improvements in the position of women but with raising the general social consciousness - male or female. Consequently, although the more radical groups included many liberated women, their activities can not be said to have constituted a women's movement.¹⁵⁹

Daher wurden in Zeiten politischer Repressionen Feministinnen verfolgt und abgetrotzte Rechte teilweise zurückgenommen. Dudgeon konstatierte für den Anfang der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts:

The idea of women's emancipation increasingly was associated in the public mind with nihilism and immorality.¹⁶⁰

F. M. Dostoevskii, I. A. Goncharov, A. F. Pisemskii, N. S. Leskov, V. V. Krestovskii, and a number of lesser writers joined the attack on nihilism and its solution to the woman question.¹⁶¹

¹⁵⁵ Barbara Alpern Engel. Mothers and Daughters. Women of the Intelligentsia in nineteenth-century Russia. Cambridge, 1983, 70f.

¹⁵⁶ Jean-Claude und Valentine Macardé. L'avant-garde au féminin: Moscou-St. Petersburg-Paris, 1907-1930. Ausstellungskatalog Paris, Artcurial, Centre d'art plastique contemporain. Paris, 1983, 5.

¹⁵⁷ Engel, 1983, 71; siehe ebenfalls dort Anm. 24: Das Gesetz gab den Eltern uneingeschränkte Macht über die Töchter. Was dies für Volljährige bedeutete, war durch das Gesetz nicht näher definiert.

¹⁵⁸ Ruth Arlene Fluck Dudgeon. Women and Higher Education in Russia, 1855-1905. Diss. Washington, 1975, IV.

¹⁵⁹ Ebd., 6.

¹⁶⁰ Ebd., 50.

¹⁶¹ Ebd., 51.

Durch die Ermordung des Zaren Alexander II. 1881 gewannen die Gegner weiblicher Ausbildungsprogramme mehr und mehr an Boden, da auch Frauen an verschiedenen Attentaten beteiligt waren.¹⁶² Die großen Errungenschaften der vorhergehenden Jahre, wie zum Beispiel die Einführung von Medizin-Studiengängen, wurden sehr kritisch hinterfragt. Den Studentinnen warf man unter anderem vor:

... males and females studying together (even in the same city) leads to the development of materialist views, political disloyalty, and moral turpitude¹⁶³.

Es kam zu einer Schließung der Hochschullehrgänge, welche Anfang Mai 1886 verkündet wurde.¹⁶⁴

Die Kunstakademie in St. Petersburg war vermutlich von jener Schließung ausgenommen, was Beispiele verschiedener Studentinnen im bereits zitierten Jubiläumsband von Kondakov belegen.

Dass Marianne Werefkin keine abgeschlossene Berufsausbildung als akademische Malerin vorweisen konnte, lag also sicherlich nicht an solchen äußeren Hinderungsgründen. Als sie im Jahre 1886 nach St. Petersburg kam, hätte sie ein reguläres Studium beginnen oder zumindest an verschiedenen einzelnen Veranstaltungen teilnehmen können. Kondakov, der 1914 die Namen aller Studenten und einer ganzen Reihe von Gasthörern zusammengetragen hatte, erwähnte Marianne Werefkin nicht. Auch ihre Mutter wurde, wie schon im Lexikon Neumanns, nicht genannt.

Marianne Werefkins Entschluss, bei Ilja Repin Privatschülerin zu werden, zeigt deutlich, dass sie auf eine reguläre Ausbildung keinen Wert legte. Vielleicht sah sie durch ihre gesicherte finanzielle Position keinen Anlass, eine Profession anzustreben, die ihr einen Broterwerb hätte sichern können. Ihren Unterricht bei Repin hielt sie vermutlich für einem Akademiestudium qualitativ adäquat.

So wenig, wie man für das 19. Jahrhundert eine kontinuierliche Entwicklung der Frauenemanzipation nachzeichnen oder emanzipatorische Bestrebungen nur einem revolutionären Kreis zuschreiben kann, so wenig fügt sich Marianne Werefkin in das heutige Bild einer Karrierefrau ein. Sie schien nicht um Unabhängigkeit vom Familienkreis gekämpft zu haben und wählte ihren Lebens- und Berufsweg nicht bewusst unter dem Aspekt der Emanzipation.

Aber sie hatte ein künstlerisches Sendungsbewusstsein entwickelt, das sich seine Bahnen suchte und dabei zwangsläufig mit den gesellschaftlich normierten Rollenvorstellungen kollidieren musste.

Das Selbstbewusstsein der Frauen war unter anderem in den späten 30er Jahren des 19. Jahrhunderts durch die Romane der George Sand angeregt worden, die von einer breiten Schicht gebildeter Russen - Männer wie Frauen - gelesen wurden.¹⁶⁵ Mitte der 50er Jahre wurde die Diskussion der französischen Feministin Jenny d'Hericourt mit Prudhon in einer Serie "Briefe aus Paris" durch Mikhail Mikhailov in Der Zeitgenosse dem russischen Publikum

¹⁶² Ebd., 210f.

¹⁶³ Ebd., 201.

¹⁶⁴ Ebd., 214.

¹⁶⁵ Ebd.

zugänglich gemacht.¹⁶⁶

Mikhailov insisted that there were no differences between men and women except the sexual and, therefore, equal educational and employment opportunities should be afforded to women.¹⁶⁷

Die westlichen Ideen der Emanzipation fanden auf vielfältige Art Eingang ins russische Gedankengut und wurden nicht zuletzt durch die Initiative von Männern umgesetzt.

Additionally, these men, in striving to realize their humanist ideals, propagandized their ideas about women among their female friends and relatives. Thus, women were inspired not only by the novels of Sand and others but by encouragement of the men around them. Anna P. Filosofova, later a leader in the women's movement, repeatedly described herself as a frivolous, empty-headed girl until her husband, under the influence of George Sand, undertook her development. He also gave her full freedom with other men.¹⁶⁸

Barbara Alpern Engel bemerkte jedoch kritisch:

This does not mean that women benefited from the new attitudes or that men learned to treat them as equals. Because these men regarded woman as a means to attain a higher state of existence, they elevated her on a pedestal so high they could barely touch her skirts. These men fell in love with their own ideal, not an earthly, flawed female being. So they eventually grew disillusioned, fell out of love, and fled, leaving the poor woman to cope as best she could.¹⁶⁹

Unter den neuen Vorstellungen von Gleichberechtigung gab es auch jene, dass die Ausbildung von Frauen eine notwendige Voraussetzung für eine gute Kindererziehung sei. Frauen rückten als Erzieherinnen der zukünftigen Generationen in ein neues Licht.¹⁷⁰ Hasselblatt hielt 1886 die Öffnung der Kunstakademie nicht nur deshalb für zeitgemäß, weil die veränderten Strukturen der modernen Gesellschaft im Westen wie in Russland immer mehr Frauen zum eigenen Broterwerb drängten. Er sah in der Ausbildung auch eine Möglichkeit, mit schöner Kunst das Familienleben zu befruchten.

Für den Erfolg jener Öffnung

... spricht u. A. [!] allein auch schon der Umstand, dass bereits 10 - 12 Jahre später - zu Beginn der 80-er Jahre - ein eigener an Mitgliedern reicher "*Verein von bildenden Künstlerinnen*" ins Leben treten konnte, der zudem von Jahr zu Jahr seine Lebensfähigkeit und Existenzberechtigung durch Veranstaltung von Ausstellungen und durch eine stets wachsende, philanthropische, in erster Linie unbemittelten Künstlerinnen zu Gute kommende Tätigkeit immer mehr darlegt.¹⁷¹

¹⁶⁶ Ebd., 25f.

¹⁶⁷ Ebd., 27.

¹⁶⁸ Ebd., 8.

¹⁶⁹ Engel, 1983, 21f.

¹⁷⁰ Ebd., 16.

¹⁷¹ Hasselblatt, 1886, 180.

II.3. Die Rolle der Frau in der russischen Familienstruktur und Marianne Werefkins persönlicher Rollenentwurf als Künstlerin

Ein wichtiger Ansatzpunkt, um Marianne Werefkins Rollenbild besser verstehen zu können, liegt in einer Analyse des Einflusses ihrer Mutter. Wie wurde das Rollenverständnis Marianne Werefkins von Elisabeth Daragan vorbereitet und geprägt?

Die Verhaltensmuster einer Frau waren (und sind) häufig eng mit der Familienstruktur verbunden. Welche Freiräume boten sich Mutter und Tochter? Welche Abhängigkeiten verbanden sie?

Die Frage nach Einflüssen Daragans auf ihre Tochter Marianne beschränkt sich nicht allein auf die Rolle der Frau in der russischen Gesellschaft und Familie und ihre kreative Umsetzung, sondern auch auf künstlerische Einflüsse.

Es ist naheliegend, dass der Mutter bei der Förderung dieses künstlerischen Talentes eine Schlüsselfunktion zukam. Jedoch stellt sich die Frage, inwieweit sie selbst ihre Tochter praktisch anleitete. Auch wenn sie die Erziehung zunächst fremden Personen überließ, wird Elisabeth Daragan diejenige gewesen sein, die Marianne Werefkin den ersten Kontakt mit der Kunst vermittelte. Sofern sie nicht mit der Eheschließung den Pinsel ganz aus der Hand legte, konnte die Tochter ihr hin und wieder beim Malen über die Schulter sehen. Auf jeden Fall aber war sie mit ihrem Werk aufgewachsen und hatte so einen sehr persönlichen Bezug zur Kunst erhalten. Ihre kunsttheoretischen Fähigkeiten werden unter dem Einfluss der Mutter herangezogen und gefördert worden sein. Außer Zweifel steht, dass ein künstlerisch empfängliches Kind enorm von einer kulturell überdurchschnittlich gebildeten Familie profitieren kann.

Außerdem ist bereits erwähnt worden, dass Elisabeth Daragan Ikonen und Ikonostasen schuf, worin sich eine religiöse Ausrichtung ihrer Malerei zeigt, die im späteren Werk Marianne Werefkins ebenfalls wirksam wurde, wenn auch in anderer Form. Diese religiöse Malerei war bei Elisabeth Daragan gekoppelt mit der Porträtdarstellung. Porträtmalerei erfreute sich gerade unter den Künstlerinnen unter anderem deshalb einer großen Beliebtheit, weil hierzu keine Kenntnisse in Aktmalerei Voraussetzung waren, wie es zum Beispiel bei der Historienmalerei der Fall war. Bekanntlich war Frauen die Teilnahme an Aktstudien aus moralischen Gründen weitgehend versagt.

Erstaunlich scheint, dass Marianne Werefkin erst mit 14 Jahren künstlerisches Talent zeigte. Wurde sie von ihrer Mutter nicht schon früher gefördert?

Diese Frage lässt sich mit Hilfe der damaligen Familienstrukturen erklären. In den russischen Adelsfamilien war es üblich, dass Kinder in den ersten Lebensjahren von Kindermädchen und Gouvernanten erzogen wurden. Die Mütter waren mit ihren verschiedenen Aufgaben in der Verwaltung des Hauses beschäftigt¹⁷² und nahmen sich erst wieder richtig ihrer Töchter an, wenn diese mit ca. 16 Jahren ins heiratsfähige Alter kamen und für den 'Heiratsmarkt' vorbereitet werden mussten.¹⁷³

Sicherlich äußerten sich Marianne Werefkins kreative Fähigkeiten auch schon vor dem Scharlachfieber in verschiedenen Kinderzeichnungen, was jedoch von der Mutter wenig

¹⁷² Barbara Alpern Engel. "Mothers and Daughters: Family Patterns and the Female Intelligentsia." David L. Ransel, Hg. The Family in Imperial Russia. New Lines of Historical Research. London, 1976, 45.

¹⁷³ Ebd., 49.

wahrgenommen wurde. Als die Tochter schwer krank im Bett lag - Scharlach konnte einen tödlichen Ausgang nehmen - und sich obendrein mit 14 Jahren dem Alter einer nevesta (einer Braut) näherte¹⁷⁴, wo man langsam die Weichen für ihre Zukunft stellen mußte, zog sie in besonderem Maße die Aufmerksamkeit Elisabeth Daragans auf sich. Aber anstatt sie, wie es üblich war, auf die Ehe vorzubereiten, schmiedete die Mutter Pläne für ihre Karriere als Künstlerin. Dies war in Rußland keine Seltenheit. Ada Raev konstatierte:

Einzelnen Fällen, wo die Familie Widerstände entgegenbrachte (A. Ostroumova, T. Ries) steht die Mehrheit gegenüber, wo die Absichten der Mädchen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln unterstützt wurden.¹⁷⁵

Dennoch scheint das Vorbild der Mutter als Malerin nicht stark genug gewesen zu sein, um eine spezifisch weibliche Identitätskrise abwenden zu können: Künstlerinnen haben es (auch heute noch wie in der Vergangenheit) nicht leicht, in einer von Männern dominierten Kunstgeschichte Vorbilder zu finden, die ihnen in ihren persönlichen, rollenspezifisch anders gearteten Alltagskonflikten als Kunstschaffenden Lösungsstrategien anbieten. Renate Berger behauptete zurecht:

Ihre [der Mutter] Bedeutung bestand weniger im Vorbild für die Malerin Werefkin als in der allgemein richtungsweisenden Funktion. Mit "Leben" gleichgesetzt, hinterließ sie dort eine Leere, wo der künstlerische Findungsprozess sich an lebenden oder historischen Personen orientierte. Dass diese Personen Männer sind, weckt Zweifel am eigenen Können: Marianne Werefkins zum Teil als "weiblich" empfundene Bedürfnisstruktur trägt dazu bei, die künftige Bedeutung der gegenwärtigen Arbeit prinzipiell, und zwar aufgrund einer nicht willentlich veränderbaren Konstante (weiblich sein) in Frage zu stellen.¹⁷⁶

Die Künstlerin Elisabeth Daragan war nicht mächtig genug, ihrer Tochter über alle Zeit hinweg als Frau schöpferisches Selbstvertrauen einzuflößen. Ein Auszug aus der Schrift L'Oeuvre de la Femme von Adélaïde Montgolfier, das sie am 7. April 1852 in ihrem Exzerpteheft notierte, scheint auch für die Krise ihrer Tochter bezeichnend:

Les vertues que la femme doit le plus cultiver en elle ce sont celles qui manquent à l'homme. Elle n'a que faire de vastes connaissances philosophiques; Elle [!] n'a pas besoin d'égarer son esprit dans les abstractions, d'étudier les lois, les moeurs de tous les peuples. C'est ce qui l'entoure qu'elle doit connaître: Elle doit étudier, comparer, examiner, ce qui se passe sous ses yeux, non pour blâmer, mais pour réparer; améliorer, compléter. Ses habiles mains doivent rafraîchir, renouveler, améliorer, compléter, ce qu'elles touchent, et son ingénieuse adresse dissimuler parfois le défaut qu'elle ne peut extirper [!] et le cacher sous un ornement. Son esprit doit être; [!] comme sa main habile à réparer, raccommoder, rapprocher ce qui était disjoint. Ici l'énergie manque-t-elle, la femme aussi tôt [!], doit se montra énergique. Le sentiment qui donne de la vigueur; du courage au faible oiseau, au plus petit insecte, le zèle ardent de la famille engendre en elle des forces. L'amour est plus fort que la mort. C'est l'amour qui aide la femme à achever sa mission sur la terre. ... Vivre heureuse par le bonheur d'autrui; loin d'éloges sitôt démentis, dans le silence et le calme cachant la fatigue sous un sourire, toujours active, jamais empressé; substitut visible de l'invisible providence. Et quel bonheur, le soir, agénouillée [!] devant sa blanche couche de repasser en sa mémoire sa pieuse vie de la journée et comme en son tricot on reprend chaque maille tombée, de relever la faute l'erreur de chaque heure en, accompagnant d'une fervante [!] prière le consolant espoir de mieux faire le lendemain.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ebd., 37.

¹⁷⁵ Raev, 1990, 53.

¹⁷⁶ Renate Berger. Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert: Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln, 1982, 252.

¹⁷⁷ Fondazione Marianne Werefkin, Exzerpteheft Elisabeth Daragan (Heft 19/23), [13f].

Marianne Werefkin gab 1895 in ihrem Tagebuch ihrem mangelnden Selbstvertrauen Ausdruck:

Heute komme ich zu der Erkenntnis, daß ich seelisch genau so einsam bin wie je. Denn meine Anstrengungen während der letzten drei Jahre[,] in einer anderen Menschenseele Widerhall zu finden, zerfallen. Ich suche die andere Hälfte meiner selbst. In Jawlensky meinte ich sie zu erschaffen, zu erziehen. Ich stieß auf Begrenzung, und heute sinken mir die Hände. Vom heutigen Tage an werde ich mich wieder in mich selbst verschließen. Ich bin Frau, bar jeder Schöpfung. Ich kann alles verstehen und kann nichts schaffen¹⁷⁸ ... Mir fehlen die Worte, um mein Ideal auszudrücken. Ich suche den Menschen, den Mann, der diesem Ideal Gestalt geben würde.¹⁷⁹

Die Künstlerin sah das Fehlen der Mutter, die 1885 gestorben war, als wesentliches Moment ihres Selbstzweifels, nicht den mangelnden Vorbildcharakter. Sie widmete ihr in ihren Lettres à un Inconnu einen ganzen Abschnitt:

Maman, cette femme unique comprenais à merveille d'où venait le mal de ma vie. Elle voulait me prémunir contre la pitié, la sensiblerie. Elle aussi avait vécu ce que je vis moi. Elle aussi avait tout pour elle - et sa vie s'est passé [!] à être le bon Dieu de son entourage. Elle n'a rien pris de la vie comme contentement personnel. Pour moi elle le voulait, elle me voulait tous les bonheurs qu'elle n'a pas eu: l'amour, l'activité artistique, l'indépendance. Elle disait que son plus beau [lègue] était mon art, elle me laissait un peu d'argent pour que je n'ai pas à sentir dans l'homme le maître. Oh Maman, Maman, toi ma vraie étoile, toi ma passion unique, toi ma vraie jeunesse. Maman, mon adorée, au déclin de vie c'est ton nom que j'appelle comme le synonyme de tout ce qui me ravissait dans la vie. Toi à côté de moi que ne serais-je devenue? Pilote d'un beau vaisseau - toi partie, il a sombré. Maman, je te le disais alors, qu'avec toi tout mourrait en moi. Mon Père a pour lui mon énorme tendresse, ma reconnaissance infinie. Papa voulait me rendre la vie douce, lui seul au monde a été tendre pour moi. Maman ne l'était jamais. Papa m'a été bon. Je suis heureuse de le lui avoir rendu en attachant ma vie jeune à la sienne. Ma vie est une de beaucoup de dévouements. J'ai su m'oublier, me sacrifier, je ne le regrette pas. Ce que je tremble d'avoir fait, c'est de m'être peut-être inutilement sacrifiée là, où il fallait peut-être tenir la tête haut. Peut-être alors n'en serais - je pas réduite à vivre les horreurs du présent. C'est ce que me dit la voix que j'aime. Elle m'accuse, elle a raison. Et maintenant qu'il n'y a plus d'issue, il y a le regret.¹⁸⁰

Es wird deutlich, wie stark sich Elisabeth Daragan mit der künstlerischen Arbeit Marianne Werefkins identifizierte. Man erfährt, daß sie die Tochter vor einem ähnlichen künstlerischen Schicksal wie dem ihren bewahren wollte: Sie versuchte, sie vor den typischen weiblichen 'Tugenden' wie pitié und sensiblerie zu schützen, was ihr jedoch nicht gelang. Sie wünschte, daß ihre Tochter das erreichen sollte, was sie selbst vermisste - amour, activité artistique und indépendance.

Diese Handlungsweise zeigt eine große Entwicklungsspanne zu dem Verhalten beispielsweise einer Henriette Feuerbach (geb. 1812), die ihre unterdrückte musische Begabung mit der intensiven Förderung des Stiefsohnes Anselm zu kompensieren versuchte, obwohl die Stieftochter Emilie ebenfalls über Talent verfügte. Dieses wurde im festgefahrenen Rollenbild erstickt, unter dem Henriette Feuerbach selbst leiden musste.¹⁸¹ Die 22 Jahre jüngere Elisabeth Daragan war in der Lage, die eigene Rolle als Frau kritisch zu hinterfragen.

¹⁷⁸ Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, 17. Als Quelle gab Fäthke das private Archiv Alexander von Werefkins an, der bereits verstorben ist.

¹⁷⁹ Fäthke, 1988, 34f. Dieses Zitat konnte aus den beiden Veröffentlichungen Fäthkes von 1980 und 1988 zusammengesetzt werden. In einer Anmerkung wurde als Quelle Fäthkes eigenes Werefkin-Archiv angeführt. Auf nähere Informationen zum Kontext der Zitate wurde verzichtet.

¹⁸⁰ Lettres à un Inconnu, Heft I, 250f.

¹⁸¹ Berger, 1982, 176-181.

Um ihrer Tochter die nötige Unabhängigkeit zu ermöglichen, stellte sie ihr sogar Geld zur Verfügung.

Marianne Werefkin erwähnte mangelnde Zärtlichkeit, die sie aber bei ihrem Vater fand. Gleichzeitig wurde die Mutter als aufopferungsvoll, als "bon Dieu de son entourage" bezeichnet, was nicht zu Gefühlskälte passen will.

Dieses zwiespältige Verhalten der Mutter ist im Zusammenhang mit der russischen Familienstruktur zu verstehen, die nicht als identisch mit der westlichen angenommen werden kann.

Will man das Leben und Werk einer Frau analysieren und würdigen, muß man der Ausgangssituation und dem Handlungsspielraum Rechnung tragen. Das heißt zum einen: Keinesfalls dürfen die Lebensbedingungen von Frauen mit denen von Männern gleichgesetzt und daraus der Aktionsradius rekonstruiert werden. Zum anderen ist man oft geneigt, die heutigen Verhältnisse auf früher zu projizieren. Doch haben sich in der weiblichen Rollenvorstellung so grundlegende Änderungen vollzogen, dass falsche Schlussfolgerungen vorprogrammiert scheinen.

Des weiteren muss man nationalen Unterschieden Rechnung tragen, auch bezüglich der Familienstruktur. Hier werden Grundsteine für Verhaltensmuster gelegt und wichtige Voraussetzungen für das spätere Leben geschaffen.

Jessica Tovrov analysierte in ihrem Aufsatz "Mother-Child Relationships among the Russian Nobility" die russische Familienstruktur vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Zeit der großen Reformen in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts.¹⁸²

The family in Russian noble society was a focus of intense loyalty and emotion. Its members perceived it as an organic whole whose sum was greater than a simple conglomeration of dyadic relationships.¹⁸³

Die Familie war in frühen Jahren durch eine strenge Geschlechtertrennung bestimmt, die im 19. Jahrhundert zwar unter anderem unter dem Einfluss Rousseaus und durch das Gedankengut emanzipierter Frauen wie George Sand grundlegende Änderungen erfuhr, aber nicht ganz aufgehoben wurde. So zitierte Jessica Tovrov eine Beobachtung von Donald Mackenzie Wallace aus dem Jahre 1877:

"... the rigorous separation of the sexes, which formed a characteristic trait of old Russian society, has long since disappeared, but its influence may still be traced in houses built on the old model... having at the one end the male apartments, at the other the female apartments, and in the middle the neutral territory, comprising the dining room and the salon."¹⁸⁴

Nach dieser Aufteilung war auch die Erziehung der Kinder geregelt: Die Mutter war zuständig für die Töchter, der Vater für die Söhne. Hatten die Söhne ihre ersten Lebensjahre hinter sich gebracht, wechselten sie aus der Obhut der Mutter in den Wohnbereich der Männer über, und der Vater übernahm die Erziehung:

Ideally, those who wielded effective power over the boy, who taught and punished him, who organized his life and decided his future, and certainly those who served as role models, were all men. The mother was peripheral to most activities in his life that were considered "important".

...

The author of *Letter to One Mother on the Education of her Daughter* (1804) noted that mothers were more

¹⁸² Ransel, 1976, 15-43.

¹⁸³ Ebd., 15f.

¹⁸⁴ Ebd., 17.

tender with and apt to spoil their sons, and fathers their daughters. In general, judgement and criticism were out of place for both parties in the mother - son relationship, which should instead be characterized by tolerance and indulgence. Expressions and demonstrations of affection were prescribed, as were mutual confidences of a personal nature.¹⁸⁵

Das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter war bestimmt durch Autorität und Gehorsam, da hier die Erziehungsgewalt und die Verantwortung bei der Mutter lagen und man der Überzeugung war, dass diese Aufgabe eine gewisse Strenge verlange:

A mother's intense sense of responsibility for her daughter inhibited tenderness and spontaneity. Though it should be loving, the mother-daughter relationship was primarily task-oriented, devoted to the daughter's training. Expressed affection was potentially threatening to the normatively serious and formal approach of this training.¹⁸⁶

Dies hatte keine innere Distanz zur Folge - im Gegenteil:

The relationship should be characterized by a mutual identification so strong that the mother and daughter felt and acted as one person. One author wrote that "a daughter should never leave her mother's side without a real necessity to do so," and that she should confide everything in her.¹⁸⁷

Jene starke Bindung zwischen beiden war nicht unproblematisch und wurde vermutlich häufig von Hass-liebe bestimmt.

Diese Anhaltspunkte finden sich allerdings nicht bei Marianne von Werefkin, aber sowohl die große Identifikation als auch die Zurückhaltung bezüglich Zärtlichkeiten sind belegt.

Dass die Mutter ihre eigene künstlerische Unzufriedenheit mit dem Erfolg ihrer Tochter zu kompensieren versuchte, wird durch dieses Verhältnis deutlich:

The identification between mother and daughter was so close that a failure on the daughter's part, even if no more than a failure to follow in the mother's footsteps, could cause resentment on the mother's part. This was especially likely if the mother herself was plagued by feelings of inadequacy and had turned to her daughter for compensation.¹⁸⁸

Elisabeth Daragan schien mit ihrer Ehe wenig glücklich gewesen zu sein, jedenfalls beklagte sie einen Mangel an Liebe, der bei den scheinbar glücklichen familiären Verhältnissen zunächst nicht so recht einzuordnen ist.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verbreitete sich in Russland wie auch in anderen Ländern mehr und mehr die Vorstellung einer Liebesheirat, die ein inniges Verhältnis zwischen den Ehepartnern mit einschloss. Durch die großen Unterschiede in der Erziehung beider Geschlechter und dem sehr unterschiedlichen Rollenideal wurde die Verwirklichung einer Liebesheirat sehr erschwert.

Barbara Alpern Engel, die eingehend die Verhältnisse in den russischen Adelsfamilien analysierte, beschrieb die Situation folgendermaßen:

Unfortunately, the men whom such women married did not ordinarily share their wives expectations of

¹⁸⁵ Ebd., 22.

¹⁸⁶ Ebd., 33.

¹⁸⁷ Ebd., 32.

¹⁸⁸ Ebd., 35.

domestic bliss. Trained to serve the state, and as recipients of a military-style education, husbands lacked the refinement and sensitivity of their wives. ... As a result, education did not always bring a woman happiness, although it may have led her to expect it; since education raised expectations for love and companionship, it made the limitations of domesticity all the more disappointing and led to unhappy marriages. Denied one emotional outlet, women sought another in child-rearing, focusing especially on daughters, their traditional responsibility. Many ... would undoubtedly have liked to spare their daughters a fate like their own, but before the 1850s there was little they could do. The lack of other opinions, emotional as well as vocational, left no real alternative to marriage.¹⁸⁹

Elisabeth Daragan hatte zu ihrer Zeit die Möglichkeit, ihre Tochter vor einem Schicksal wie dem ihren zu bewahren und versuchte alles, ihr ein erfülltes Leben zu bieten.
Inwieweit bestimmte ihr Einfluss also Marianne Werfkins Verhältnis zu Männern?

Das Wirken der Künstlerin wurde bisher hauptsächlich über ihre Beziehungen zu Männern definiert. Ihre Leidenschaft für Jawlensky - sei sie nun platonischer oder fleischlicher Natur gewesen - wird in der Sekundärliteratur fast mit größerem Interesse verfolgt als ihre künstlerischen Leistungen. In Bernd Fäthkes Werfkin-Biographie von 1988 fanden die sehr kritischen Reflexionen der Künstlerin in den Tagebüchern über ihre Rolle als Frau keinen deutlichen Niederschlag. Dabei sind ihre Äußerungen unmissverständlich, ja geradezu drastisch. Auch Clemens Weiler schwieg - vermutlich peinlich berührt von ihrer offenen Ablehnung männlicher Sexualität - und übersetzte lediglich die wenig verbindlichen Passagen über Liebe, was zwangsläufig zu einigen Fehlinterpretationen bezüglich dieses Begriffes führen musste.

Am Ende wirkten die Lettres à un Inconnu nur noch wie Zeugnisse einer verzweifelten Liebesehnsucht nach Jawlensky, der sich einer anderen Frau zugewandt hatte. Und die Kunst wurde zum Kompensationsmittel eines unterdrückten Sexualtriebes, wie man es schon zu Werfkins Lebzeiten im Simplicissimus lesen konnte: "Sehen Sie Fräulein, es gibt zwei Arten von Malerinnen: die einen möchten heiraten, und die anderen haben auch kein Talent".¹⁹⁰

Doch sind Marianne Werfkins Schriften deutliche Belege gerade gegen diese Argumentation: Sie verdeutlichen den tragischen Kampf einer talentierten und intelligenten Frau gegen eine Reduktion auf rein sexuelle Funktionen. Sie war sich völlig klar über den ausgeprägten Objektcharakter der Frau in den Augen von Männern, wie ihn Tolstoi 1891 in seiner Erzählung Die Kreuzersonate beschrieb¹⁹¹.

In ihrem dritten Brief resümierte sie:

J'ai soigné des centaines de femmes portant en elles les tristes suites de l'amour, de la maternité. J'ai entendu mes frères conter leurs aventures amoureuses, détaillant la femme possédée comme une jument de harras - moins le respect. ... J'ai vu les artistes traiter la femme nue qui devait aider leur travail avec le mépris dont jadis les blancs récompensaient le nègre.¹⁹²

...

Et dans tous ces couples de lit que le mariage bénit ou que l'amour sanctifié, femme ou amante, épouse ou fille, il y a toujours la femme qui se soumet à une procédure horrible, lourde de conséquences pour elle, et il y a l'homme qui fait crier le corps, protester le coeur, l'homme qui abîme, qui salit, la femme qui ce laisse

¹⁸⁹ Ebd., 55.

¹⁹⁰ Simplicissimus, 6. 15 (1901): 117.

¹⁹¹ Lew Tolstoi. Die großen Erzählungen. Frankfurt/Main, 1975, 85-189. Die Jahresangabe "1891" auf S. 325 (Zeittafel).

¹⁹² Lettres à un Inconnu, Heft I, 24.

faire. Quand ils ne se prennent pas par les cheveux à cette besogne là, ils l'appellent s'aimer. Oh mon inconnu, ce n'est pas l'amour, ce n'est même pas l'accouplement exigé par la nature. De quelque nom qu'on le nomme j'ai horreur de ce métier.¹⁹³

Diese ablehnende Haltung entstand aus der Summe schlechter Erfahrungen, von denen einige Beispiele hier erwähnt werden sollen:

Il m'est arrivé un jour d'assister un médecin dans une oscultation gynécologique. Le miroir placé, le médecin m'a montré le fond de la matrice malade. C'était une accouchée, elle venait de saigner pour donner la vie, après l'avoir donnée, elle pourrissait des complications survenues. L'horreur que je ressentais se fondait en pitié. La pauvre créature sans plus de pudeur écarquillait ses grosses jambes et montrait sa matrice purulente. Une nauséabonde odeur me montait au nez, les linges maculés de sang et de pus me tournaient le coeur. ... Je soignais la malade, chaque fois l'approchant avec un haut de coeur. Au troisième jour cette femme me criait en hurlant de douleur que son mari l'avait possédée cette nuit même. L'amour physique m'est depuis un monstre.¹⁹⁴

...

Une amie à moi m'a conté l'horreur d'un mari estimable mais vieux, la reveillant, l'enlevant au rêve pour venir la moniller d'un liquide infect.¹⁹⁵

Werefkin hatte klare Vorstellungen, wie eine wahre Liebe aussehen müsse und formulierte zwei Gegenentwürfe:

Que la caresse du corps ait pour écho l'allegresse du coeur. Que l'accouplement soit une sanctification, que la femme jetée à travers le lit se relève plus grande qu'elle n'était étant vierge, que l'homme assouvit balbutie des prières, - oh alors aimez vous. Autrement sacrifiez à l'amour chaste[,] à l'amour-mensonge de l'artiste. Il y a quatre ans que nous dormons côté à côté. Je suis restée vierge, lui l'est redevenu. Entre nous dort notre enfant - l'art. ... Lui c'est tout pour moi, je l'aime en mère, surtout en mère, en amie, en soeur, en épouse, je l'aime en artiste, en camarade. Je ne suis pas sa maîtresse et jamais ma tendresse n'a connu la passion. Lui par amour pour moi s'est fait moine.¹⁹⁶

Vermutlich lässt sich die spätere komplizierte Dreiecksbeziehung zwischen Marianne Werefkin, Jawlensky und Helene Nesnakomoff nur so verstehen - und die tiefe Enttäuschung, die die Künstlerin empfand, als sie von Jawlenskys Treuebruch erfuhr.

Lew Tolstoj thematisierte in seiner Erzählung Die Kreuzersonate sehr offen die problematische Beziehung zwischen Männern und Frauen:

Ein Gutsbesitzer, der seine Frau aus Eifersucht ermordet hatte, resümierte die Ursachen seines Ehedramas. Den Ausgangspunkt zu dieser Bluttat sah er in einer allgemein übertriebenen Pflege des männlichen Geschlechtstriebes. Bereits in jungen Jahren besuchte der Erzähler ein Bordell:

Ein reines Verhältnis zum Weib habe ich seitdem nicht mehr gehabt und konnte es nicht mehr haben. Ich war geworden, was man einen Hurer nennt. Und Hurer sein ist ein körperlicher Zustand gleich dem eines Morphinisten, eines Trinkers oder Rauchers. ... Der Hurer kann sich zur Enthaltbarkeit zwingen, kann mit sich kämpfen, aber ein schlichtes, klares, reines, geschwisterliches Verhältnis zum Weib findet er nie wieder. Daran, wie er ein junges Weib ansieht, erkennt man den Hurer sofort. Und ich wurde ein Hurer und blieb es, und das hat mich zugrunde gerichtet.¹⁹⁷

¹⁹³ Ebd., 25f.

¹⁹⁴ Ebd., 22f.

¹⁹⁵ Ebd., 25.

¹⁹⁶ Ebd., 28f.

¹⁹⁷ Tolstoj, 1975, 102.

Auch die Emanzipation erschien ihm vor diesem Hintergrund als nutzlos und vordergründig. Die Frau war und blieb "Genußmittel":

Nehmen Sie die ganze Dichtung, die ganze Malerei und Plastik, angefangen mit den zahllosen Liebesgedichten und den nackten Aphroditen und Phrynen: überall wird das Weib als Mittel des Genusses angesehen; so ist es in der Truba und Gratschowka [Moskauer Bordellgassen; Anmerkung des Herausgebers], und so ist es auch auf den Hofbällen. Und beachten sie, wie schlaue der Teufel zu Werke geht. Handelt es sich wirklich nur um Genuß und Vergnügen, so sollte es einem doch auch offen gesagt werden, daß das Weib ein guter Bissen ist. Aber nein! Erst versichern einem die Ritter, daß sie das Weib vergöttern (und dabei sehen sie es doch als Genußmittel an!), und heute redet man uns vor, daß man das Weib achte! ... Man befreit die Frau, indem man ihr Zutritt zu den Hochschulen und den Parlamenten gibt, aber man betrachtet sie nach wie vor als Objekt des Genusses. Man lehrt sie, sich selbst so zu sehen, wie sie es bei uns gelehrt wird, und sie bleibt ewig ein Wesen niederer Art. ... Gymnasien und Hochschulen können nichts daran ändern. Anders werden kann das nur, wenn die Männer die Frauen und die Frauen sich selbst anders sehen. Anders werden kann es nur, wenn die Frau die Jungfräulichkeit als das Höchste ansieht, was der Mensch erreichen kann, und nicht, wie jetzt, diesen Zustand für eine Schmach und Schande hält.¹⁹⁸

In der Sekundärliteratur wurde der große Einfluss Elisabeth Daragans auf ihre Tochter wiederholt mit folgendem Zitat belegt:

L'art, Marianne, est une maitresse exigeante, elle demande tout son homme.¹⁹⁹

Friedrich Glauser erinnerte sich in Ascona - Jahrmarkt des Geistes 1976 sogar an eine Aussage der Werefkin, wonach sie ihrer Mutter habe versprechen müssen, ewig Jungfrau zu bleiben.²⁰⁰

Es wäre sicherlich ein Fehler, dem biologischen Zustand übermäßige Bedeutung beizumessen. Das Vorhandensein oder Fehlen eines Hymen posthum zu diskutieren ist nur für diejenigen interessant, der es als unumstößlichen Beleg einer bestimmten Reinheitsvorstellung braucht. In der christlichen feministischen Theologie wird die Jungfräulichkeit Marias auch als Synonym für ihre Unabhängigkeit von der Vormundschaft eines Mannes - Josephs - betrachtet.²⁰¹ In gleicher Weise ist im Falle Marianne Werefkins in erster Linie ihre Unabhängigkeit und klare Distanzierung von einer untergeordneten Rolle als Frau unter der Gewalt eines Mannes wichtig. Es finden sich eine ganze Reihe von Aussagen in den Tagebüchern, die ihre klare Haltung belegen:

Quand une femme dit "mon unique" elle veut qu'il y a de la place pour bien d'autres. Si elle ne le sent pas elle est épuisée, elle n'est plus femme. L'amour, c'est un renouveau, c'est le printemps revenant en toutes les saisons. Pour qu'il puisse revenir, il faut rester chaste. La possession met sa marque et fait esclave. Le mensonge amour est libre puisqu'il n'est rien.²⁰²

Il est une chose que ma nature ne supporte pas, que seul le mot allemand Knechtschaft sait rendre. ... Dès que je sens la main qui veut me prendre, je la mords. Jamais je n'ai admis l'amour physique parce que c'est un droit de l'homme sur la femme. La femme possédée est esclave. C'est tout personne, mais jamais je

¹⁹⁸ Ebd., 127-129.

¹⁹⁹ Fäthke, 1988, 25.

²⁰⁰ Esther Scheidegger, Hg. Tessin. Ein Lesebuch. Zürich, 1991, 128.

²⁰¹ Christa Mulack. Maria. Die geheime Göttin im Christentum. 2. Aufl. Stuttgart, 1986, 36ff.

²⁰² Lettres à un Inconnu, Heft I, 31f.

n'aurais pu survivre à cette asservage. En morale je puis atteindre l'héroïsme de l'abnégation, mais rien que dans mon vouloir, de pas moi même. La liberté c'est le fond de mon moi. Libre je sers, prise je tyrannise. Cette ardeur de la liberté je l'ai en moi du premier jour de ma vie. Toute ceci s'est passé à rester libre. Pour être libre je suis prête au martyr. La plus belle cage, celle de l'amour me fait fuir. Jamais je n'ai voulu être quelcun [!]. Tout ce qu'on m'impose me dégoûte. Je suis à celui qui ne m'a jamais eue. J'ai servi mon père jusqu'à un entier sacrifice de moi même, parce qu'il m'a laissé libre. Sa mémoire m'est sacrée parce que de lui j'ai eu ma liberté. L'amour, le sacrifice, la vocation je ne les comprends que libre. "Frei und rein bin ich in meinem Wahn." Voici le mot de mon moi. L'approche physique je la déteste parce que c'est une guise de possession, je déteste la morale parce que c'est l'assujettissement de mon moi à quelque chose qui n'est pas moi.²⁰³

Le plus honnête des hommes que j'ai connus dit à la créature de perfection qui est sa femme et qu'il adore: "Tu dois être très heureuse d'avoir un mari comme moi, car, tu sais, les autres battent leurs femmes."²⁰⁴

Il y a une page atroce dans mon existence - on ne peut le nier, c'est moi abdiquant mon moi. Je ne suis pas une femme. Ni l'amour, ni la famille ne me contentent. Je n'aime pas l'enfant, je déteste le ménage. J'adore toute oeuvre du génie humain, j'adore l'art, les beautés de la nature et du coeur.²⁰⁵

Je leur disais, moi la fillette, que la vie n'était belle qu'en autant qu'un idéal quelconque la rehaussait. Et le mien était d'être chaste, et par là forte, pour devenir artiste, pour créer, pour ne jamais sentir le joug avilissant de la possession masculine.²⁰⁶

Der künstlerische Weg Marianne Werefkins zeigte - trotz Krise - einen sehr selbstbestimmten und selbstbewussten Charakter.

Wie bereits dargelegt wurde, hatte Marianne Werefkin eine starke Familienbindung, und der Ausbildungsort wurde durch den Wohnort der Eltern bestimmt.

Außerdem war den Töchtern gehobener Gesellschaftsschichten oft nicht vergönnt, sich frei zu bewegen:

Eskortiert von Verwandten, Anstandsdamen, Gouvernanten, Personal konnten die Wohlhabenderen keinen Schritt ungeleitet, unbeobachtet, unkommentiert tun. Fast alles trug dazu bei, sie über ihre Fähigkeiten zu täuschen und jugendlichen Narzissmus über eine normalerweise begrenzte Phase hinaus zu konservieren.²⁰⁷

Die russische Malerin Marie Bashkirtseff, ungefähr gleichaltrig mit Marianne Werefkin, hatte das Glück, dass 1872 ihre Mutter mit einigen Verwandten nach Nizza und später nach Paris übersiedelt war. So konnte sie in einem der westlichen Kunstzentren ihre Ausbildung beginnen, was sie allein nicht hätte tun können. Aber sie beklagte trotzdem ihre Abhängigkeit:

Ich beneide die Leute um ihre Freiheit, allein spazieren gehen zu dürfen, sich auf die Bänke des Gartens der Tuileries und besonders des Luxembourg setzen zu dürfen und vor den Schauläden der Kunstanstalten stehen zu bleiben, in die Kirchen und Museen hineinzugehen und des Abends in den alten Straßen herumzulaufen. Ja, darum beneide ich sie, und das ist die Freiheit, ohne die man kein wahrer Künstler werden kann. Glaubt ihr wirklich, man habe Nutzen von dem, was man sieht, wenn man immerfort in Begleitung ist und wenn man, um in den Louvre zu gehen, auf den Wagen, auf seine Gesellschafterin oder seine Familie warten muß? ... Und in Italien und in Rom? Fahrt ihr doch im Landauer und seht euch die Ruinen an!

²⁰³ Ebd., 46f.

²⁰⁴ Ebd., 173.

²⁰⁵ Lettres à un Inconnu, Heft II, 81.

²⁰⁶ Ebd., 146.

²⁰⁷ Berger, 1982, 157.

"Wohin gehst du, Marie?"

"Zum Kolosseum."

"Aber das hast du ja schon gesehen! Gehen wir doch lieber ins Theater oder auf die Promenade, da sieht man doch wenigstens Menschen."²⁰⁸

Marianne Werefkin schien unter ihrer Gebundenheit nicht gelitten zu haben. Ob sie in jüngeren Jahren überhaupt den Wunsch verspürte, frei ihren Ausbildungsort zu wählen, ist nicht nachzuweisen. Im ersten Heft der Lettres findet sich ein Gegenbeleg:

Jamais je n'ai regretté d'être restée auprès de ma mère, alors que dans tout l'éclat de mes forces je luttais avec mon art; jamais je n'ai regretté d'être restée auprès de mon père, au lieu de jouir de mon art. Et le jour où j'allais pour être artiste, quitter mon père - mon père est mort et mon art a sombré.²⁰⁹

Die Wohnorte Moskau und St. Petersburg boten ihr die Möglichkeit, bei den großen Malern ihres Landes zu lernen.

Die Tatsache, dass sie mit ihren Lehrern "immer im Streit" lag, erscheint für die damalige Zeit erstaunlich. Germaine Greer charakterisierte in ihrem Buch Das unterdrückte Talent die Ausbildungssituation im 19. Jahrhundert folgendermaßen:

Man kann sich heute die emotionalen Reaktionen kaum mehr vorstellen, die vom Auftauchen des Meisters an der Staffelei einer Schülerin ausgelöst wurden. Ihre ganze unterdrückte Libido drängte die Kunststudentin zur Bewunderung und deren Begleiterscheinung, dem Nacheifern. Zugleich höhnte das ihr Selbstvertrauen aus und ließ sie nach Lob und Bestätigung lechzen. Hunderte von Frauen beteiligten sich an Hunderten von Wettbewerben und gewannen Hunderte von Medaillen und Preisen - mit Bildern, die heute völlig vergessen sind. Es war ein unfruchtbarer Weg, der zu keinem Ziel führte. Künstlerische Schaffenskraft rettete sich, indem sie sich dem Establishment zum Trotz einen eigenen Weg erzwang. Erstaunlich ist daran nicht, daß die meisten Frauen von akademischer Anerkennung und öffentlichem Beifall abhängig blieben, sondern daß einige genügend Selbstvertrauen besaßen, hier eine Bresche zu schlagen.²¹⁰

Auch Marie Bashkirtseff war - trotz ihres Ehrgeizes und eines gewissen Durchblickes - nicht frei vom Wunsch zu gefallen.²¹¹

Dass Marianne Werefkin sich "immer im Streit" mit ihren Lehrern befand, lag nicht zuletzt daran, dass sie eine verwöhnte Tochter aus sehr einflussreichem Elternhaus war. Sie war daran gewöhnt, ihren eigenen Willen durchzusetzen.

Das verdeutlicht auch eine Anekdote, die ihr Neffe Alexander von Werefkin Bernd Fäthke 1980 erzählt haben soll. Demnach sei sie bei einem festlichen Appell zu Ehren des Zaren in der Peter- und Paulsfestung wild durch die Reihen der Soldaten geritten. Dem Zar imponierte die übermütige Tat, jedenfalls erbat er sie sich am Abend als Tischdame.²¹²

Kommt man aus so einflussreicher Familie wie Marianne Werefkin, erwartet und erhält man nicht gerade großen Widerspruch von schlechter gestellten Personen. Ferner wird man in der Regel großzügiger gelobt, da man zumindest durch seine Verbindungen eine gewisse

²⁰⁸ Renate Berger, Hg. "Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei". Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. - 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, 1987, 173f.

²⁰⁹ Lettres à un Inconnu, Heft I, 197.

²¹⁰ Germaine Greer. Das unterdrückte Talent: Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst. Berlin [u.a.], 1980, 318.

²¹¹ Berger, 1987, 169-189.

²¹² Fäthke, 1988, 29.

Machtposition inne hat. Darüber hinaus behandelten Männer Frauen mit mehr Wohlwollen als ihre Geschlechtsgenossen. Renate Berger konstatierte allgemein für das Lehrer-Schülerinnen-Verhältnis:

Die männliche Galanterie jener Zeit konnte im offiziellen Umgang Frauen gegenüber mit Bedenken zurückhalten, auch war es ein Gebot der Vernunft und wirtschaftlichen Denkens, als Lehrer seine "Damen" nicht vor den Kopf zu stoßen. Häufig entging Schülerinnen das Doppelbödige des männlichen Gegenübers: ... Hermione von Preuschen wird von Anselm Feuerbach in Venedig freundlich aufgenommen; Max Klinger, der als Bildhauer "gegen Bildhauerinnen eine besondere Abneigung besaß", gab Clara Westhoff eine Empfehlung an Rodin.²¹³

Neben Galanterie als Bestandteil der Etikette und Rücksicht auf die hohe Abstammung und den Einfluss, scheint zudem für Ilja Repin die Bescheidenheit und deutliche Untertreibung in bezug auf seine künstlerische Begabung ein besonderer Charakterzug gewesen zu sein. Dies stellt man bei der Lektüre seiner Memoiren Fernes und Nahes fest, denn die große Anerkennung, die er von den verschiedensten Seiten erfuhr, schrieb er vordergründig weniger seinen künstlerischen Fähigkeiten als vielmehr der Großzügigkeit der Gönner und Verehrer seiner Kunst zu, die er eigentlich nicht so recht verdient habe. So ist Vorsicht geboten, wenn er seine Kunst unter die der Werefkin stellte. Keinesfalls dürfen voreilige Rückschlüsse auf die tatsächlichen Qualitätsverhältnisse gezogen werden.²¹⁴

Das Privileg, Privatschülerin von Repin zu werden, erhielt Werefkin nicht zuletzt aufgrund ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung, die nicht uninteressant für den ehrgeizigen Maler war. Er wußte seine künstlerische Karriere nicht nur durch seine große Begabung, sondern auch durch Kontakte zu einflußreichen Leuten aufzubauen. Marianne Werefkin hatte ihn als kreativ begabte Persönlichkeit beeindruckt, aber ob er sie als gleichrangige Rivalin²¹⁵ ansah, ist fraglich.²¹⁶ Sie war begabt, aber ihre russischen Bilder reichen - soweit sie überliefert sind - nicht an die Bilder des Lehrers heran.

Auch die großen Erfolge bei den verschiedenen Ausstellungen und der Beiname 'russischer Rembrandt' müssen in diesem Zusammenhang relativiert werden. Germaine Greer urteilte über die vielseitigen Belobigungen, die der Kunst von Frauen zuteil wurden, negativ:

Frauen verwechselten diese Art von Erfolg leicht mit wirklicher künstlerischer Leistung. Es ist in solchen Situationen sehr wahrscheinlich, daß die falschen Frauen ermutigt werden; denn wahre künstlerische Begabung zeigt sich oft von der trotzigsten Seite, und das findet keine Gnade bei väterlichen Lehrern.²¹⁷

So können Marianne Werefkins Selbstzweifel an ihrer erfolgreichen Malerei nicht hoch genug eingeschätzt werden:

Ich wurde damals der russische Rembrandt genannt. Stellte aus in der bekannten Wanderausstellung, auch nahm die Akademie meine Bilder für ihre Sendungen. Ich bekam brillante Kritiken und geriet in Verzweiflung. Mir war die realistische Welt ebenso fremd wie die romantische. Eigene Ziele schwebten mir vor.²¹⁸

²¹³ Berger, 1982, 227.

²¹⁴ Fäthke, 1988, 18 und 22.

²¹⁵ Ebd., 19.

²¹⁶ Ebd., 15.

²¹⁷ Greer, 1980, 319.

²¹⁸ Federer, 1975, 8.

Die Verwirklichung eigener Ziele war und ist für eine Frau ungleich schwerer als für einen Mann. Greer resümierte aus ihren Forschungen zur Kunst von Frauen im 19. Jahrhundert:

Die eigene Authentizität zu finden und in einer ganz eigenständigen Sprache oder Bildsprache zu sprechen ist das Problem jedes Künstlers. Wenn aber das Bild, das einer von sich selber hat, fremdbestimmt ist und eigene Aktivitäten fremdgeleitet sind, dann ist es schlechterdings unmöglich, eine eigene Stimme zu entdecken.²¹⁹

Obwohl Marianne Werefkin im Vergleich zu anderen Frauen ein Höchstmaß an innerer und äußerer Freiheit genoss, war sie doch kaum gefeit gegen die 'typische' Identitätskrise, da im damaligen Gesellschaftsentwurf nur zwei kontroverse Rollenentwürfe existierten, innerhalb deren Grenzen man sich als Künstlerin schwer bewegen konnte. Das weibliche Rollenklischee war bestimmt durch Schönheit, Anmut, Grazie und Schwäche, unermüdliches Streben nach Harmonie, aufopferungsvolle Hingabe, Nachempfindung vorgegebener Moden und Normen und durch ein kindlich-naives, unschuldiges Gemüt. Durch das genaue Gegenteil wurde die Rolle des Mannes definiert: Er sollte willensstark und durchsetzungsfähig, mutig, selbstbewusst, entschlossen und kühn sein. Seine sexuelle Identität wurde von früh auf gestärkt und die Auslebung seines Triebes als gesund gefördert. Die Kunst ist in allem von alters her 'männlich'. 'Weiblichkeit' in einer lieblichen, harmonischen, keuschen und kindlich-naiven Art verpönt man hingegen bis heute, es sei denn, jene ist eingebettet in eine bestimmte Mode.

Dies musste selbst eine Künstlerin wie Marianne Werefkin früher oder später in Konflikte bringen:

Eine Frau weiß, daß sie weiblich sein soll, und sie weiß auch, daß Weiblichkeit bei einer Zeichnung oder einem Gemälde verächtlich ist. Sie hat die Wahl: Entweder verleugnet sie ihr Geschlecht und wird ein Mann - "ehrenhalber". Das bedeutet, was den psychischen Kraftaufwand anbelangt, ein unerhört aufwendiges Verfahren. Oder sie nimmt ihr Geschlecht an und damit stets den zweiten Platz - als Gemahlin des Künstlers, sei es tatsächlich oder nur eingebildet. Ein einsames Leben ohne emotionalen Rückhalt ist schwierig und ermüdend, und kaum eine Künstlerin hat die Kraft gefunden, dies durchzustehen.²²⁰

Marianne Werefkin reflektierte in ihren Tagebüchern sehr kritisch ihre besondere Situation als Frau, die nicht dem typischen Rollenbild entsprach. Zum einen fehlte ihr emotionaler Rückhalt an der Seite Jawlenskys sowie in ihrem Freundeskreis:

Eux ils réalisent mes désirs, mes pensées, mes aspirations, ils font triompher l'idéal, le Dieu en moi qui est moi. Ça c'est l'oeuvre de ma vie, consciente, forte, à laquelle je n'ai besoin ni acquiescement, ni soutien. J'y suis entière, forte, grande, vraie. Mais, hélas, je suis aussi femme, avec un pauvre coeur d'enfant, assoiffée d'un peu d'amour humain, personnel, celui que jamais je n'ai eu. Tous m'ont demandé des forces. Jamais personne n'a pris ma pauvre tête fatiguée et ne l'a bercé sur son épaule. Je suis la vierge forte, celle qu'on aime au combat, celle qu'on chante. Je ne suis pas celle qu'on soigne, qu'on garde, qu'on caresse.²²¹

Zum anderen zweifelte sie daran, dass sie jemals ihr Geschlecht mit künstlerischer Kreativität verbinden könnte:

²¹⁹ Greer, 1980, 325.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Lettres à un inconnu, Heft I, 55.

Je veux travailler. C'est une hantise. Je suis mordue au coeur par un atroce désir de manier la couleur. Je vois des figures, avec une intensité incroyable, me passer devant l'oeil. - Analysons - si peut se faire. Pourquoi ne plus travailler? Pourquoi travailler encore? La foi m'a manqué. L'habitude de se mettre au second plan - a fait le reste. Suis-je un vrai artiste? oui, oui, oui. Suis-je femme? hélas oui, oui, oui. Les deux peuvent-ils marcher de pair? non, non, non. Qui prendra le - dessus - ? les deux cèdent à un troisième: au penseur. La femme ne prend pas le dessus parce qu'elle ne croit pas à l'amour, l'artiste cède parce qu'il ne croit pas à son oeuvre! Et maintenant, après quatre ans d'abstinence ce renouveau de la foi! pourquoi? pourquoi? Tout est contre moi. L'oeuvre de ma vie, ce talent que je protège de tout mon intérêt, de toute mon affection, il doit être seul au logis. La raison me dit: calme toi. Mais la passion gronde en moi et m'appelle à l'oeuvre, détruisant toutes les calmes acquisitions de ma vie. J'ai salué comme un jour nouveau cette horrible souffrance que m'apportait une main amie, et si ce n'était qu'un leurre?²²²

Renate Berger ordnete Marianne Werefkin in eine Reihe von Künstlerinnen ein, die zwar die "ersten Hürden ihrer professionellen Laufbahn genommen" hatten, aber im konkreten Konkurrenzkampf mit den männlichen Kollegen kapitulierten und einen Platz als "Teil eines «Ensembles»" einnahmen, wie sie es treffend charakterisierte.

Sobald sie - wie Männer - an einen Punkt geraten, wo sie im Vergleich mit anderen den Wert eigener Werke relativieren, drehen sie sich im Kreis, zweifeln, ob sie je die Kluft zwischen imaginiertem und geschaffenen Bild verringern können. Die Gewohnheit, 'hohe Kunst' mit Männlichem zu identifizieren, ist ihnen sehr viel bewußter als den betreffenden Künstlern selbst. Daß sie an eine Grenze stoßen, dient ihnen leicht zur Bestätigung weiblichen Versagens.²²³

Es folgte häufig der Rückzug in ein Leben als 'Muse' oder 'Salondame'. Renate Berger resümierte bitter:

Als Mittelpunkt oder 'Seele' eines Künstlerkreises fühlen sie sich für gesellige Arrangements zuständig. Ihre Diners oder belegten Brote sind noch Gegenstand sentimentaler Rückschau, wenn ihre Anregungen längst von Männern adaptiert wurden, ohne die Quelle zu nennen oder sich ihrer noch bewußt zu sein.²²⁴

Im Februar 1904 vermerkte Marianne Werefkin in ihrem Tagebuch, wie wenig Befriedigung sie aus ihrer Funktion als 'Muse' und 'Salondame' ziehen konnte:

La vie est si courte, à quoi la passons nous? A la tuer, à la rendre plus courte encore. Créer et aimer - les deux suprêmes joies de la vie - qui les prend! Et ceux qui le peuvent pourquoi, pourquoi ne le font-ils pas? Oh pourquoi, au lieu de me déchirer le coeur, n'ai-je pas pris ma part d'amour, ma part de création. Je suis artiste et femme. Et j'ai tué les deux en moi. L'artiste au profit de qui l'est plus, l'amour pour que celui que je crois artiste écoute ma voix et que je puisse le servir. Je me suis dépouillée de tout. Toutes mes richesses je les ai données à d'autres et moi qui adore la vie, qui la comprends, qui sait en jouir je passe mon temps en des occupations inutiles, sans activité vraie, sans amour. ...
Et je mourrai, sans avoir connu l'amour partagé, la passion désirée. Et je mourrai sans avoir rien créé. Moi, femme et artiste, je mourrai sans avoir été ni l'un ni l'autre, piétinée, maltraitée par celui là même, à qui j'ai sacrifié art et amour. - Oh, le rêve où ma mère m'a dit: "le beau vaisseau sombrera."²²⁵

²²² Ebd., 194f.

²²³ Berger, 1982, 246.

²²⁴ Ebd., 247.

²²⁵ Lettres à un Inconnu, Heft II, 288f.

Gegen Ende ihrer Lettres à un Inconnu versuchte Werefkin, ihre Persönlichkeit als Künstlerin in die unterschiedlichen geschlechtsspezifischen Rollenvorgaben einzuordnen und ihren eigenen Standpunkt zu klären. Ausgangspunkt war das Ende einer Freundschaft mit einem Mann namens "P.", der zu ihr sagte: "Ja, ich muss gestehen, ich dachte sie wären das gesuchte Ideal zwischen Mann und Weib..."²²⁶

Je ne suis pas lâche et je tiens la parole donné. Je suis fidèle à moi même, féroce à moi même et indulgente aux autres. Voilà moi homme. J'aime le chant de l'amour - voilà moi femme. Je me crée consciemment des illusions et des rêves - voilà moi artiste. ... Je suis un homme bien plus qu'une femme. Le besoin de plaire et la pitié seuls me font femme.

J'écoute et je prends notes. Tous ses jugements tombent à côté. Il est beaucoup trop jeune pour comprendre ce qu'il pouvait avoir en moi. Je ne suis ni homme, ni femme - je suis moi.²²⁷

In späteren kunsthistorischen Auseinandersetzungen wurde Werefkins Identitätskrise und ihre Folgen einfach mit einem Mangel an künstlerischen Fähigkeiten erklärt und die 'typisch weibliche' Aufopferungsbereitschaft für den 'Herrn und Meister' sogar mit einer emotionalen Hörigkeit: Marianne Werefkin als Opfer ihres unerfüllten Sexualtriebes?

Es zeigt sich nur zu deutlich, dass Marianne Werefkins Lebensgemeinschaft mit Jawlensky ein verzweifelter Versuch war, den elementaren Rollenkonflikt zu lösen, der einer direkten produktiven Umsetzung der schöpferischen Kräfte im Wege stand.

Renate Berger urteilte zurecht:

Am Anfang ihrer Jahrzehnte währenden Verbindung mit Jawlensky entwarf sie einen vergleichsweise rückschrittlichen Plan; man kann geradezu von einer emphatischen Steigerung jener Aufgabe sprechen, die Lichtwark Frauen in der Kunst anwies. 1897 schreibt sie: "Im Kunstmachen objektiviert sich das Gefühl, Genie und Publikum verstehen sich nicht. Es ist die Rolle der Frau, das Publikum zu bilden. Sie muß Verkünderin sein. Es ist durch die Frau, daß das Genie von der Menge Besitz ergreift."²²⁸

War also Marianne Werefkin, eine Künstlerin mit messianischem Sendungsbewusstsein, eine Frau mit konservativem Rollenverständnis? Bedeutete die Verbindung mit Jawlensky künstlerisches Scheitern?

Renate Berger sah die Lettres à un Inconnu als Beleg dafür an:

Es handelt sich um einen Klärungs- und Rechtfertigungsprozeß, der die Nahtstellen künstlerischer und geschlechtlicher Identität über den Weg der Spaltung erkennen läßt. Werefkin treibt bewußt einen Keil zwischen ihr 'kleines' (sichtbares) und ihr 'geniales' (unsichtbares) Ich, zwei Pole, die mit Wirklichkeit und Traum parallel gesetzt werden. Anders als man erwarten könnte, werden diese Gegensätze nicht als Ansporn zur Annäherung über die Kunst genommen, sondern bis zum Exzeß auseinandergetrieben. Die Malerin dehnt ihre Phantasien energisch aus; sie gestatten Herrschaft in einer imaginären Welt und Willkür; nichts muß erkämpft, gegen andere oder das eigene Phlegma durchgesetzt werden, alles hängt ja von dem Träumenden ab.²²⁹

Gedankliche Kreativität ersetzte reales Schaffen. Zeigte sich hierin eine Flucht vor künstlerischer Unzulänglichkeit in Traumwelten?

²²⁶ Ebd., Heft III, 240.

²²⁷ Ebd., 257-259.

²²⁸ Berger, 1982, 253.

²²⁹ Ebd., 248.

Renate Berger räumte Parallelen zu den Äußerungen russischer Symbolisten ein:

Leiden an der Welt ist kein artifizielles, sondern ein reales Phänomen; sie teilte es mit manchen ihrer Landsleute wie Weltflucht und Verweigerung.²³⁰

Die Ursache dieser Realitätsflucht lag für die Autorin schlicht in einer Gegenbewegung zu 'Realismus' und 'Tendenz', und sie war Resultat einer Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit.²³¹

Jutta Scherrer wies darauf hin, dass die russischen Symbolisten, da sie in der irdischen Realität nur ein Abbild einer höheren Wirklichkeit sahen, Lösungen sozialer und politischer Probleme auf einer höheren Ebene suchten.²³²

Werefkins Schriften müssen aber nicht nur in enger Verbindung zu russischen, sondern zu gesamteuropäischen Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts gesehen werden.

II.4. "J'aime les choses qui ne sont pas."²³³

Fluchtbewegungen aus der Realität in die Phantasie waren in der Geistesgeschichte schon häufiger zu verzeichnen. Romantik als Ungenügen an der Normalität betitelte beispielsweise Lothar Pikulik seine Untersuchungen zur Literatur der deutschen Romantik.²³⁴

Lukács beschrieb die Thematik der großen Romane des 19. Jahrhunderts als "apriorisch unerfüllbare Suche nach einer verlorenen, verdrängten Ganzheit oder Wesenheit".²³⁵

Interessante Parallelen zu Passagen aus den Tagebüchern Marianne Werefkins bieten sich bei Jean-Jacques Rousseau in seinem Roman Nouvelle Héloïse. Waltraud Gölter schrieb zu Rousseau:

Gegen Ende des Romans findet sich nach dem einsichtsvollen Verzicht auf gelebte Liebe eine berühmt gewordene Formulierung, die sowohl als Theorie des Begehrens als auch der künstlerischen Kreativität gelesen werden kann. Es ist da die Rede von der notwendigen Unerfüllbarkeit unserer Wünsche; das Begehren, le désir, zählt mehr als alle Erfüllung, ist mehr wert als alle Realität; es tritt an deren Stelle. Der Mensch hat, so der Text, vom Himmel die tröstliche Gabe der Imagination, der Vorstellungskraft empfangen. Diese erlaubt ihm, alle Objekte seines Begehrens zu sich heranzuholen, so wie seine Leidenschaft sie wünscht. Daher ist das Land der Vorstellungen (oder auch der Trugbilder, "le pays des chimères") das einzig bewohnenswerte. Denn schön ist nur, was nicht existiert: "Il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas." Die wahren Paradiесе sind verloren.²³⁶

Im achten Brief des sechsten Teils der Nouvelle Héloïse liest man:

²³⁰ Ebd., 250.

²³¹ Ebd.

²³² Scherrer, 1973, 429f.

²³³ Lettres à un Inconnu, Heft I, 138.

²³⁴ Lothar Pikulik. Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/Main, 1979.

²³⁵ Zit. n.: Waltraud Gölter. "Das 'Andere' des Selben. Zur Ambivalenz weiblicher Subjektivität in französischen Texten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts." Frauen - Weiblichkeit - Schrift. Dokument der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984. Hg. Renate Berger. Berlin, 1985, 54.

²³⁶ Ebd.

...et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Etre existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas.²³⁷

Bernard Guyon notierte zu dieser Textstelle in seinen Anmerkungen:

Ce texte est d'une importance capitale. Il est la source de toutes les analyses des romanciers et poètes du XIXe siècle: de Chateaubriand à Proust et aux romanciers américains, sur le *spleen*, le *taedium vitae*, la dialectique de désir et de l'ennui, le rôle de l'imagination dans la naissance de l'amour, la désillusion de la possession.²³⁸

Marianne Werefkin war nicht die einzige, die die Imagination für besser als die Realität hielt. Sie stand ganz in der Tradition der Romantik, als sie in ihr Tagebuch schrieb:

Cette nuit quelqu'un m'a dit en rêve "Nur das hat Werth, was Sehnsucht weckt."²³⁹

Auch die symbolistische Dichterin Zinaida Gippius hatte zum Leitmotiv die Sehnsucht nach "dem, was es nicht gibt"²⁴⁰ gewählt. Beide Frauen lernten sich spätestens Anfang März 1893 bei Repin kennen.²⁴¹

Marianne Werefkin vermerkte in ihrem Tagebuch, der Großteil der Menschen fände sich mit den Möglichkeiten des Leben ab, ohne die Möglichkeiten des Wünschens zu sehen. Das Leben aber würde gerade aus dem bestehen, was nicht existiere. Die Moral identifiziere man fälschlicherweise mit Institutionen und ihren Gesetzen, dabei sei sie einfach das Gute, nach dem man sucht. Und die Kunst bestünde, entgegen der verbreiteten Meinung, nicht aus Kunstwerken, sondern aus dem Denken, das noch nicht in seine ihm entsprechende Form umgesetzt worden sei.²⁴²

Das Grosse der Kunst liegt nicht in dem schon Geschaffenen, aber in all dem, was noch zu schaffen ist. Wäre die Kunst durch das Vorhandene erschöpft, würde die Kunst keinen Sinn haben. Nur das in ihr liegende, nie zur Schau gebrachte Element, nach dem sich alle Hände recken, doch keine es ergreifen weiss [!], nur das ist ihr Element. Es ist das Nicht-Vorhandene, das jedes Künstler Auge zu sehen glaubt, das jede Künstler Seele in's Leben hineindichtet.²⁴³

Die Sehnsucht gilt hier als der Antrieb zu allem Schöpferischen, ohne sie wäre Kunst überhaupt nicht möglich. Marianne Werefkins Traumwelten müssen folglich nicht zwangsläufig ein Zufluchtsort vor eigener Unzulänglichkeit sein.

Schöpfte Goethes Faust nicht aus ähnlichen Ressourcen? Sein Tod war besiegelt, als er sich am Erreichten erfreute und nicht mehr unruhig von einem Ziel zum neuen eilte. Er hatte nach dem Ideal gegriffen, wobei ihm nichts unmöglich schien.

²³⁷ Jean-Jacques Rousseau. Oeuvres complètes. Bd. 2. Hg. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. [Paris?], 1961, 693. ("La Nouvelle Héloïse" mit Anmerkungen von Bernard Guyon.)

²³⁸ Ebd., 1787.

²³⁹ Lettres à un Inconnu, Heft III, 35. Eintragung vom 18.10.1904.

²⁴⁰ Hahl-Koch, 1965, 57.

²⁴¹ Brief Ilja Repins an Werefkin; Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. Sign.: F19 - 2434.

²⁴² Lettres à un Inconnu, Heft III, 51ff.

²⁴³ Ebd., 126f.

Es ist die Faustat [!], die die bestehenden Formen auflöst, um statt ihrer Gebilde aufzubauen, die ein Hauch verscheucht, die aber jede Willensregung wieder aufbauen kann. Und diese Welten, die auf einander stürzen, verwehen, um wieder zu entstehen, das ist die Fatamorgana, die ein echter Künstler mit sich führt und durch die er verhindert wird, das wahre sachliche Leben zu sehen. Frei und rechtschaffen seine Visionen in Wort und Form, in Laut und Farbe wiederzugeben, sich aus Leibes Kräften zu bemühen, ihnen näher und näher zu kommen - darin liegt das ganze künstlerische Schaffen.²⁴⁴

Nicht in vorhandenen Paradiesen zu verharren, sondern neue Paradiese zu erschaffen, gegen Bestehendes zu revoltieren und im satanischen Sinne zu verneinen, darin bestehe der Sinn des Lebens, der Weg zu Gott.²⁴⁵

Die Realität mit ihren Grenzen langweilte und erschreckte sie:

Ma foi c'est ma vie. Le reste n'en est que le cadre. ... Je me suis crée une vie d'illusion. Tout y est mirage, vision. Je me conte des histoires, je m'invente des sympathies, des intérêts. Mon unique intérêt vrai est celui que j'ai exclu de ma vie, du moins de mon activité personnelle. Et chaque fois qu'un part de ma fantasque bâtisse tombe, je reste ennuiée, parce que j'entrevois la réalité. Tout m'ennuie dans le monde des faits, je vois une fin, une limite à toute chose, et mon âme a soif de l'infini et de l'éternité. Comment dire le sentiment de terreur qui me prend, lorsque dans la foule humaine il me paraît voir leur sort à tous. Ces crânes que je vois ouverts et la pensée bornée qui les remplit, cette zone à tours uniformes qu'est la vie, cette inévitable fin qu'est la mort. ...

Ma vie n'a pas d'évènements. Elle est toute dans les mutations de mon moi. Je m'invente des causes, je me crée des buts, j'instigue un spectacle dont moi seul suis le spectateur et l'acteur. Si, quelquefois quelqu'un ou quelque chose me donne la réplique je suis aux anges. Ma prière réussit. Je ne fais rien. Mais mon cerveau en travail constant me fait vivre toutes les vies. Je crée du matin au soir, du soir au matin. Je crée les gens qui m'entourent, je crée les sentiments que j'éprouve ou que j'inspire, je crée les situations et les impressions. Une vie est peu pour la masse des choses que je sens et je m'en invente d'autres en moi, hors de moi. Un tourbillon d'êtres inventés m'entoure et m'empêche de voir le vide réel. Je vois qu'au fond il n'y a rien des merveilles que je vois. Mais elles m'amuse et me charment et je veux continuer à les voir.²⁴⁶

Die Kunst erschien Marianne Werefkin als einziger Ausweg aus den Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit, solange sie noch nicht geschaffen und somit den Gesetzen der Realität unterworfen wäre:

Toute création artistique réalisée tombe sous le joug de l'insuffisant, du mesquin, du limité, qui fait l'homme. Mais l'élan vers la création artistique est toujours sublime, qu'il soit râté ou non. Et si cet élan pouvait se faire sentir en toutes choses de la vie, la vie deviendrait sublime, et la mort ne serait plus la misérable fin qu'elle est. - La création artistique ne se borne pas à faire des tableaux, des pièces de musique, des romans ou des poésies. Elle est toute pensée créatrice, toute pensée qui amène dans la vie, d'un monde qu'on ne connaît pas, des choses qu'on n'a jamais vues. C'est comme des rayons nous venant d'étoiles invisibles, qui apportent la lumière d'un centre lumineux qu'on ne verra peut-être jamais.²⁴⁷

Zu Beginn des zweiten Heftes der Lettres schrieb sie, sie brauche die Kunst als 'schöne Täuschung', "pour mettre de belles fleurs sur toutes les laideurs de la vie." Dabei würden sich Freud und Leid in Töne und Farben verwandeln, mit denen sie spiele.²⁴⁸ Im russischen Symbolismus findet sich eine vergleichbare Metapher. Iwanow sprach davon, dass eine große

²⁴⁴ Ebd., 128.

²⁴⁵ Ebd., 40ff.

²⁴⁶ Lettres à un Inconnu, Heft I, 35-39.

²⁴⁷ Ebd., 135.

²⁴⁸ Ebd., Heft II, 12.

Angst herrschte, das Nichts zu enthüllen. 'Blumen' versuchte man stattdessen 'über das Grab zu streuen'.²⁴⁹

Von besonderer Bedeutung schien der Meonismus als Lehre vom "Nicht-Seienden" Nikolaj Minskijs²⁵⁰ zu sein, den er 1890 in seinem Buch Beim Lichte des Gewissens zum ersten Mal darlegte. Von seinen Zeitgenossen wenig verstanden, wurden einige seiner Gedanken für die neue geistige Bewegung des Symbolismus richtungsweisend. Und auch Marianne Werefkin schien in ihren Lettres auf sein religiös-philosophisches System des Meonismus zurückzugreifen, unter dem Minskij einen Versuch verstand,

... die in allen historischen Religionen getrennten Elemente des Göttlichen - das absolute Sein und das absolute Nichtsein - als heilige Elemente miteinander zu vereinen. ...

Nur die Tiefe der menschlichen Individualität böte den Schlüssel zum Verständnis des Lebens, weil auch die Welt eine Persönlichkeit sei und es außerhalb dieser Persönlichkeit nichts Wertvolles gäbe. Die allgemeine Gleichheit sowie altruistische Gefühle wurden von Minskij als Illusionen bezeichnet. Der Glaube, forderte er, dürfe nicht nur in Bezug zur Religion gebracht werden. Er müsse in erster Linie als mystischer Verstand, als mystisches Gefühl und als mystischer Wille des Individuums begriffen werden.²⁵¹

Minskij forderte, "das oberste Ziel des Lebens in der mystischen Tiefe des eigenen Ichs zu suchen."²⁵²

Die Sehnsucht war für Marianne Werefkin nicht nur Mittel, schöpferische Kräfte in einem besonderen Maße freizusetzen, die Realisierung eines Kunstwerkes bedeutete, es der Wirklichkeit auszuliefern und somit zu zerstören. Den schöpferischen Gedanken rückte sie statt dessen ins Zentrum des Interesses, was zum einen aus ihrer Unzufriedenheit mit dem eigenen künstlerischen Schaffen resultierte. Ihr fehlten noch die Ausdrucksmöglichkeiten, um die inneren Bilder umzusetzen. Zum anderen aber sah sie in jedem realen Kunstwerk nur eine Annäherung an nie erreichbare Kunstideale, und das unerfüllbare Sehnen danach sei es, das den Künstler immer wieder ansporne.

Liebe bedeutete für Marianne Werefkin in gleicher Weise Verzicht:

J'aime les choses qui ne sont pas. J'aime l'amour qui n'est pas, qui plane sur vous comme une aile invisible, comme un insaisissable parfum. Un amour qui éveille des désirs de pays enchantés, qui remplit la tête d'images, qui rend fort, qui rend grand, qui tend tout l'être vers la perfection, qui vous pare d'habits somptueux que l'imagination tisse, qui vous couronne roi de toutes les idéalités, qui vous fait Dieu créateur. J'aime la passion qui n'existe pas, qui fait d'un regard un monde, qui, dans le serrement d'une main met des voluptés, qui se pâme d'un mot, qui promet toujours.²⁵³

Das Spannungsfeld zwischen Realität und Phantasie als Nährboden für kreative Höhenflüge, in der europäischen Kulturgeschichte kein Einzelfall, wurde bisher überwiegend von Männern

²⁴⁹ John E. Bowlit. "Esoterische Kultur und russische Gesellschaft." Judi Freeman und Maurice Tuchman, Hg. Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890-1985. Übs. Arbeitsgruppe am Kunsthistor. Seminar d. Univ. Stuttgart. Stuttgart, 1988, 176.

²⁵⁰ Siehe auch Hahl-Koch, 1965, 57.

²⁵¹ Scherrer, 1973, 44f.

²⁵² Ebd., 45.

²⁵³ Lettres à un Inconnu, Heft I, 138f.

genutzt.

Bei Marianne Werefkin war ein zugegebenermaßen wenig produktiver Rollenkonflikt wirksam, daher wurde in ihrem Fall häufig weniger der geistesgeschichtliche Konnex gesehen als über einen möglichen unerfreulichen biographischen Auslöser nachgedacht.

Zweifellos liegt dies bei einem Tagebuch auch nahe. Obwohl ihre Lettres à un Inconnu eher eine Zwischenposition zwischen literarischer Fiktion und authentischem Tagebuch einnehmen, erwartet man unter dem letzteren eine Aneinanderreihung konkreter Erlebnisse. Von einem Werk der Literatur unterscheidet es sich grundlegend dadurch, dass es nicht geplant und logisch durchdacht, folglich voller Widersprüche ist und das tägliche Auf und Ab eines Menschen reflektiert.

Auch wenn Marianne Werefkin ihrem komplizierten Beziehungsgeflecht eine zentrale Position einräumt, erscheint die Interpretation der Lettres als vornehmlich therapeutisches Mittel zur psychischen Selbstheilung unbefriedigend. Interessant für eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit ihrem Oeuvre sind weniger die hemmenden als die zur Kreativität anregenden Momente.

Marianne Werefkins Liebessehnsucht erinnert stellenweise an jene der Romantiker, die in der Liebe weniger die Erfüllung als vielmehr ein unerreichbares Idealbild suchten - und nicht selten eine Projektionsfläche für sich selbst.

Die Künstlerin adressierte ihre Lettres an einen nicht existenten Unbekannten, den sie am Ende des dritten Heftes unter anderem als ihr eigenes Ich bezeichnete: "C'est mon moi hors de moi."²⁵⁴

Zentrales Motiv der Briefe ist die Liebe zu diesem Traumbild. Wie bereits dargelegt wurde, fand Marianne Werefkin sehr harte Worte für die sexuelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau in ihren vermeintlichen Liebesbeziehungen. Ihr persönlicher Gegenentwurf, wie er sich in den Briefen darstellt, schien eher platonischer Natur und von Verzicht geprägt gewesen zu sein. Dabei wird das Tagebuch aber nicht zum Fluchort vor unangenehm empfundener männlicher Sexualität. Im Laufe der Zeit verdichtete sich das Idealbild des "Inconnu" immer wieder zu konkreten Personen, die meist unbenannt blieben, als fürchtete Marianne Werefkin, den Geliebten zu sehr der Wirklichkeit preiszugeben und damit zu profanisieren. Orte und Landschaften wurden beschrieben, allerdings reichen diese kaum aus, um die angedeuteten Liebesbeziehungen aus ihrem nebulösen Dasein herauszulösen und fassbar zu machen.

Heute wissen wir dank des litauischen Nachlasses, dass Marianne Werefkin ihre künstlerisch entscheidende Reise nach Frankreich 1903 nicht nur mit ihrem Schützling unternahm, wie bisher vermutet wurde,²⁵⁵ sondern zeitweise allein mit Alexander Salzmann. Die Liebeserklärungen, die sie während dieser Reise ihrem Tagebuch anvertraute, galten vermutlich jenem. Das Verhältnis zu Jawlensky scheint distanziert gewesen zu sein. Ein Brief an Marianne Werefkin und Alexander Salzmann von einer gemeinsamen Freundin, am 5. September 1903 aus München geschrieben, gibt näheren Aufschluß:

J'ai rencontré l'autre jour au Glaspalast Alexej y [congeler?] avec le modèle cuisinière ou bien cuisinière modèle, il ne savait alors pas encore votre adresse. Comme je vous envie de vous plonger dans la mer et comme j'aimerais être avec vous quoique je serais toujours la troisième, mais nous nous amuserions je pense. Ce sera à faire une autre fois.²⁵⁶

²⁵⁴ Ebd., Heft III, 263.

²⁵⁵ Fäthke, 1988, 64.

²⁵⁶ Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. Sign.: F 19 - 1545.

Aber das Verhältnis Marianne Werefkins zu Jawlensky war nicht so schlecht, daß sie nicht in einigen Briefen von ihren neusten künstlerischen Erkenntnissen berichtet hätte, die sie auf ihrer Reise gesammelt hatte. Man kann aus der Art, wie sie über künstlerische Probleme schrieb, schließen, dass sie in Frankreich das Malen wieder aufgenommen hatte. Sie vermerkte später in ihrer "Autobiografischen Skizze", sie sei "für ein Jahr nach Frankreich" gegangen, hätte dort "alles von neuem" angefangen, "und in ein paar Monaten" habe sie ihren "Weg gefunden."²⁵⁷ Jawlensky spielte dabei eine Nebenrolle. Alexander Salzmann half ihr, ihr künstlerisches Selbstbewusstsein wiederzuerlangen. Am 1. November 1903 notierte sie in ihrem Tagebuch:

J'ai pris mon courage à deux mains: je suis allée au parc anglais. Le jour tombait, ça sentait la feuille morte. La note triste du Trianon était plus forte que les gais souvenirs du printemps. - Je l'aime parce qu'il m'a rendu mon âme, mon art, tout ce que l'autre [Jawlensky] m'a pris. Grâce à lui je vis denouveau d'images et de rêves, la poésie m'est revenue, les belles, les fortes sensations. Je tiens à ce amour sans bases, sans avenir, comme à la santé de mon âme. C'est cet amour qui m'a aidé à jeter loin de moi toute la banalité qui m'engloutissait. Il m'a été envoyé cet amour comme une corde de salut contre les platitudes de la vie. J'aime cet amour comme le meilleur de moi même. Je lui suis reconnaissante, je ne veux pas m'en défaire.²⁵⁸

Bereits im Sommer 1902 hatte ein Mann, der ungenannt blieb, Marianne Werefkin zum künstlerischen Arbeiten ermuntert:

Vous avez reveillé en moi tout ce que j'avais su, par un travail constant sur moi même, endormir d'un sommeil éternel: l'artiste et la femme. Vous avez dit à la femme qu'elle manquait de soutien, de caresse, de tendresse, de compréhension. Vous avez dit à l'artiste qu'il n'était pas mort, qu'il lui suffisait de revenir à l'oeuvre pour redevenir. Vous lui avez dit surtout que sa mort était inutile, et à la femme vous avez fait sentir qu'elle aussi n'avait pas [lieu] de mourir. Oh, j'ai eu la force de ne pas vous croire tout-à-fait, mais pourquoi m'avoir redonné tant de souffrances, puisque elles ne vous étaient même pas nécessaire. Vous n'avez que faire ni de la femme ni de l'artiste. Vous avez montré à la femme ce qui lui manquait et vous ne le lui avez pas donné. Vous avez montré à l'artiste le peu que vaut son énorme sacrifice, et vous ne lui avez pas aidé ni à revivre, ni à remourir. Vous avez mis ainsi dans ma vie réelle un élément de décomposition, qui me mange mon énergie, qui se met entre moi et tout ce que je veux faire.²⁵⁹

Vom 10. Juli an widmete sie ihre Lettres für einige Zeit ihm: "Ces lettres que j'écrirais à mon inconnu, c'est à vous que je les adresse maintenant."²⁶⁰ Als die Freundschaft auseinanderging, verschmolz er mehr und mehr mit dem "Inconnu" zu einem Traumbild.²⁶¹

Mit der Wiederaufnahme der Malerei 1903 schien Marianne Werefkin keine Defizite in der Liebe auszugleichen. Bis 1906 schrieb sie an den "Inconnu", der immer wieder von realen Männern ersetzt wurde, deren Namen sie zumeist mit Initialen abkürzte.

In einem Exzerpteheft, im August 1882 auf Blagodat, vermerkte die Malerin bereits, welche Bedeutung sie der Liebe für die Kunst beimaß:

²⁵⁷ Federer, 1975, 8.

²⁵⁸ Lettres à un Inconnu, Heft II, 68f.

²⁵⁹ Ebd., Heft I, 130f.

²⁶⁰ Ebd., 103.

²⁶¹ Ebd., 128f.

De sentir à vouloir reproduire, il n'y a qu'un pas. Mais imiter pour l'homme, c'est créer; or créer, c'est volupté d'amour - propre qui nous allèche, c'est l'acte de puissance qui nous grandit, c'est à l'âme son plus noble passe temps.²⁶²

Im letzten Heft der Lettres (15. Mai 1904 bis 7. Februar 1906, letzte Datumsangabe) reflektierte die Malerin ihre Liebesbedürfnisse. Am 15.10.1905 schrieb sie enttäuscht:

J'ai voulu l'amour beau, j'ai vu dans l'amour une source de force et d'art. Des deux mains j'ai donné à ceux qui m'approchent des sensations élevées, des inspirations, des souvenirs tendres et beaux. - Et tous, tous ils s'en sont retournés à la vie, emportant le songe et me laissant seule.²⁶³

Die Liebe als Kraftquelle für kreatives Schaffen ist in der Kunst- und Literaturgeschichte sehr häufig zu finden - jedoch nicht in bezug auf weibliche Produktivität. Dass ein weibliches Traumbild einen Mann zu künstlerischen Höhenflügen anregen kann, lässt sich aus der Tradition heraus nachvollziehen. Aber umgekehrt?

Lothar Pikulik beschrieb in seinem bereits erwähnten Buch Romantik als Ungenügen an der Normalität die Entwicklung der romantischen Künstlerliebe in der Literatur:

Zunächst antwortet der Sehnsucht des Künstlers nichts als eine Ahnung, allenfalls ein Traum. Das Bild der Geliebten bleibt verschleiert und vage. Damit bleibt dem Künstler auch die Kraft der Gestaltung versagt. ... Da wird ihm eines Tages eine Erleuchtung zuteil. Es begegnet ihm eine Frauengestalt, in der die vage Vorstellung konkrete Züge annimmt. Diese Gestalt ist ein Wesen aus Fleisch und Blut und wandelt auf dem Boden der Wirklichkeit. Aber nicht darum wird sie dem Künstler wichtig. Da sie in seinem Auge nicht sinnlichen Genuß, sondern nur Kohärenz des geschauten Bildes gewähren soll, genügt ihr einmaliger Anblick, genügt es überhaupt, daß sie bloß als äußere Spiegelung seines inneren Ideals fungiert.²⁶⁴

Es soll nicht über die Tatsache hinweggetäuscht werden, dass Marianne Werefkin unter dem Scheitern der verschiedenen Beziehungen sehr litt, und dass sie sich sehnlichst einen treuen Begleiter für das Land ihrer Träume wünschte. Aber sie betonte auch, dass Liebe für sie nicht Besitz, sondern Verzicht bedeute - also Nähe mit gleichzeitiger Distanz. Inwieweit sie dieses Ideal in realen Beziehungen zu verwirklichen suchte, was ein häufiges Scheitern erklären könnte, muss hier offen bleiben, denn es soll nicht über Marianne Werefkins Liebesfähigkeit spekuliert werden.

Ein anderer Aspekt ist viel wichtiger:

Wenn sich der "Inconnu" als idealer, erträumter Liebespartner und 'äußeres Ich' zu konkreten Personen verdichtete, waren diese dann nicht Projektionsflächen für eben dieses Idealbild - und weiter noch: für das eigene Ich? Nachdem sich die Beziehungen als gescheitert erwiesen hatten, nahm der "Inconnu" wieder seine ursprüngliche fiktive Gestalt an, bis eine neue Liebe begann.

Hatte die Frau als Projektionsfläche für männliche Wunschträume in der weiblichen Phantasie ein Pendant gefunden? Marianne Werefkin versuchte, durch Jawlensky kreativ zu wirken. Dies bedeutete zunächst ein Versagen am eigenen Werk, aber auch bewusstes Benutzen eines Menschen als künstlerisches Medium. Selbst wenn sie hinter dem Werk Jawlenskys zurücktreten wollte, handelte sie in dem Bewusstsein, dass sie es ist, die ihn führt und lenkt.

²⁶² Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. Exzerpteheft 1, 130.

²⁶³ Lettres à un Inconnu, Heft III, 238.

²⁶⁴ Pikulik, 1979, 380.

Ihre Aufopferung war also keineswegs uneigennützig.

Toutes les blessures que me fait L., et il [y] en a tant!, je les oublie en [face] de son oeuvre. L'art c'est le grand pouvoir de L. sur moi. Une mère se laisse maltraiter par le mari pour le bien de ses enfants. Je me laisse traiter en telle, parce qu'il y a l'art entre nous. Mon être entier proteste, mon coeur se détache, mais l'oeuvre d'art me ramène oublieuse de l'offense, pardonnante. L'art c'est bien l'enfant entre nous. Tous les deux nous sommes nécessaire à cet enfant qui grandit, qui ne doit rien savoir de ce que ses parents ont à se reprocher. L'art de L. c'est tout ce que mon moi possède de meilleur, c'est ce qui me fait faire ce sacrifice de ma fierté même.²⁶⁵

Dieser Tagebucheintrag stammt vom Februar 1904, als Werefkin bereits selbst wieder die Malerei aufgenommen hatte. Die 'Mitarbeit' an Jawlenskys Oeuvre schloss nicht ihre eigene künstlerische Arbeit aus.

Sie selbst schlug einen völlig eigenen Weg ein, was beweist, dass sie keine schwache, untergeordnete Rolle einnahm (Abb. 6 und 7).

Neben ihrer geistigen 'Ehe' mit Jawlensky, den sie "l'homme qui est mon mari devant Dieu"²⁶⁶ nannte, suchte Marianne Werefkin offensichtlich - ähnlich wie andere Künstler - ein kreatives Stimulans im Eros. Im Unterschied zu männlichen Kollegen ging es ihr um Liebe auf platonischer Ebene, sie trennte nicht zwischen Ideal und realem Triebobjekt. Da sie physische Vereinigung mit Erniedrigung der Frau gleichsetzte, lehnte sie jene ab. Männlicher Potenzstolz erschien ihr als eine "suprême sottise":

H..... est un garçon parfaitement bien. - On dit qu'il n'a pas de sexe. Peut-être est là une explication pour son faible sentiment de la couleur. L'élément sensuel de la peinture, l'élément amoureux. Son logis est dans les tous blancs, beaucoup de goût, beaucoup de distinction. On dit qu'il souffre de ne pas se sentir homme. Je n'ai jamais compris le pourquoi de cette honte. Puisque un chacun peut faire des enfants, quelle gloire y-a-t-il à en faire. La gloriole de la force masculine me paraît toujours une suprême sottise. Ce bagage de moins peut, peut-être, être la raison d'une culture intellectuelle des plus raffinées.²⁶⁷

Werefkins Konzept einer platonischen Liebesbeziehung als Stimulans für kreatives Schaffen wurde von ihren Partnern nur vorübergehend akzeptiert. Darüber hinaus musste sie mit zunehmendem Alter feststellen, dass einer Frau jene Ressource nicht so lange wie einem Mann zur Verfügung stand. Im Alter von 45 Jahren schrieb sie in ihren Lettres bitter:

Enfin, de quoi parler? La chose²⁶⁸ est faite, finie, finie comme les autres. Dans l'espace de quelques jours moi qui pouvait me vanter d'être riche - je suis sans rien. C'est une banqueroute entière et sans aucun espoir d'un mieux. Car l'avenir pour moi - c'est la vieillesse, une terrible vieillesse pour une femme, où l'amour, la passion non éprouvés crient à la vie.²⁶⁹

Einige Seiten weiter schloss sie desillusioniert ihre Suche nach dem Liebesideal ab. Sie notierte:

Comme se trompent ceux qui croient que j'ai besoin d'amour. J'ai besoin de l'amour²⁷⁰ pour me grandir,

²⁶⁵ Lettres à un Inconnu, Heft II, 297.

²⁶⁶ Ebd., Heft I, 97.

²⁶⁷ Ebd., Heft II, 83.

²⁶⁸ Sie spricht hier von einer Beziehung zu einem Mann namens "P".

²⁶⁹ Lettres à un Inconnu, Heft III, 239.

²⁷⁰ Hier ist wohl gemeint: nicht Liebesbedürfnis als weibliche Schwäche, sondern um stark zu werden.

parce que sous la chaude haleine toutes mes facultés prennent des ailes, se détachent du quotidien et cherchent l'idéal.²⁷¹

Um 1917 schuf Marianne Werefkin ein Gemälde mit dem Titel 'Liebeswirbel' (Abb. 8). Inmitten strömender, leuchtender Farbpunkte stehen fünf Liebespaare. Analog zu ihnen fügen sich fünf miteinander verwundene rundkronige, schwarze Baumpaare und fünf einzelne rote, langgestreckte Bäume mit in den Wirbel ein. Das Liebespaar links befindet sich auf einem Weg, der auf eine dunkle Bergmasse im Hintergrund zu führt. Der Himmel ist mit weißen Sternen bedeckt. Während die Männer ihre Partnerinnen umarmen und küssen, sind jene passiv und leidenschaftslos. Hier scheint Rousseaus Vereinigungsvorstellung verbildlicht: "Der eine muß aktiv und stark sein, der andere passiv und schwach: notwendigerweise muß der eine wollen und können; es genügt, wenn der andere wenig Widerstand leistet."²⁷² Im Gemälde Werefkins ist kaum Kritik an männlicher Leidenschaft intendiert, denn die verschlungenen Baumpaare demonstrieren Gleichberechtigung. Jene wie Feuersäulen zum Himmel aufragenden Bäume im Hintergrund wirken analog dazu wie Symbole höchster Vereinigung.

Das Bild 'Engel in der Nacht' (Abb. 9) von William Degouve de Nuncques aus dem Jahre 1894 zeigt einige Verwandtschaft mit Werefkins 'Liebeswirbel'. Obwohl seine Komposition viel statischer wirkt, finden sich doch Parallelen im Aufbau, zum Beispiel in dem vom linken unteren Bildrand nach hinten verlaufenden Weg, in den Baumgruppen und dem 'Liebespaar' links im Vordergrund. Ebenfalls zeigen sich Analogien zwischen den Blumen und Sternen Degouve de Nuncques' und den bunten Farbtupfen Werefkins.

Durch diesen Bildvergleich lässt sich das platonische Liebesideal der Malerin über ihre Tagebucheintragungen hinaus weiter differenzieren. Degouve de Nuncques entrückte den Kuss als Ausdruck der Zärtlichkeit in paradiesische Regionen, indem er den realen Liebespartner durch einen Engel ersetzte. Diesen Balanceakt zwischen himmlischer Reinheit und erotischem Reiz vollzog Marianne Werefkin nicht.

Der Maler Mstislav Doboujinski²⁷³ schuf 1916 sein Bild 'Der Kuss' (Abb. 10). Es zeigt ein muskulöses Liebespaar als Akt inmitten zusammenstürzender Hochhäuser. Diese Szenerie des Untergangs greift auf das berühmte Gemälde Karl Brjullows 'Der letzte Tag Pompejis' von 1833 (Abb. 11) zurück, ein gefeiertes Hauptwerk russischer Kunstgeschichte. Ein solches Inferno steht in diametralem Gegensatz zu Marianne Werefkins Liebesdarstellung. Kein Heroismus und keine zerstörenden Kräfte wurden von ihr thematisiert. Fallen bei Doboujinski die Errungenschaften menschlicher Zivilisation durch die Kraft eines Kusses in Trümmer, diente ihr eine lebendige Landschaft zum Ausdruck starker Emotionen.

Werefkins Gemälde entstand vermutlich unter dem Eindruck des lyrischen Werkes von Else Lasker-Schüler. Verschiedene Gedichte zeigen in ihrer bildlichen Sprache Verwandtschaft, so zum Beispiel "Ein Liebeslied" und "Orgie". Besonders aber "Unser Liebeslied" kann Anregung zu dieser Darstellung gegeben haben:

Laß die kleinen Sterne stehn,
Lenzseits winken junge Matten

²⁷¹ Lettres à un Inconnu, Heft III, 259.

²⁷² Jean-Jacques Rousseau. Emil oder Über die Erziehung. 6. Aufl. Paderborn, 1983, 386.

²⁷³ Er war 1908 als einer der damals bedeutendsten russischen Künstler von dem litauischen Komponisten und Maler Mikalojus Tschirionis aufgesucht worden. Siehe Gytis Vaikunas. Mikalojus Konstantinas Tschirionis. Dresden, 1975, 104.

Meiner Welten, die nichts wissen vom Geschehn.

Und wir wollen unter Pinien
Heimlich beide umschlungen gehn,
In die blaue Allmacht sehn.

Zwischen Garben
Und Schilfrohruten
Steigen Schlummer auf aus Farben.

Und von roten Abendlinien
Blicken Marmorwolkenfresken
Und verzückte Arabesken.²⁷⁴

Das Motiv der Liebe war für die Dichterin von zentraler Bedeutung, aber darin nahm die Aktivität der Frau einen wichtigen Platz ein.

Werefkin hatte am 7. Dezember 1903 in ihrem Tagebuch notiert:

Pour moi l'amour n'existe pas, d'ailleurs comme l'entend tout le monde. Pour moi l'amour est avant tout un culte du beau, de l'abstrait, de l'idée. Pour que j'aime je dois admirer, croire, sentir un reflet de l'abstrait.²⁷⁵

Gerhard Knapp lehnte ab, die Gedichte Else Lasker-Schülers als autobiographische Zeugnisse zu lesen.

Ihr Leben und ihr Werk entspringen freilich *einer* Wurzel: der Unfähigkeit der Dichterin, die Wirklichkeit als solche zu ertragen. ... Ihr dichterisches Werk ist von seinen Anfängen bis zur letzten Gedichtsammlung 'Mein blaues Klavier' (1943) der Entwurf einer poetischen Gegenwelt, die in der teilweise vollkommenen Verschlüsselung ihrer Bilder wenig gemein hat mit der realen Welt. ... Im Mittelpunkt der Dichtung steht immer das *Ich* - und darin mag eine weitere Parallele zum Leben der Autorin liegen, das man bei aller Gutwilligkeit als extrem autistisch bezeichnen muß - und das Streben hin zu einem transzendentalen *Du*.²⁷⁶

In einem Vortrag um 1914 verband Marianne Werefkin ausdrücklich die Dualität ihres Ichs mit ihrem Glauben an ein Diesseits und ein Jenseits (ein Leben jenseits dieses Lebens):

J'aime la vie follement, avec tout ce qu'elle donne, avec ses peines et ses joies, avec toute sa banalité et sa grandeur, avec toute la beauté de ses formes extérieures, mais je sens et je crois que derrière cette vie existe encore une autre vie qui pour moi est encore plus séduisante, une vie mystérieuse et éternelle. C'est mon sentiment dualiste, mon amour dualiste. ...

La dualité de mon moi s'exprime aussi par la dualité des symboles: la construction sur une forme mathématique fermée dans la surface: ellipse, triangle, cercle, etc..., et les lignes qui rendent cette forme et s'éloignent d'elle, en forme de vagues, allongées, répétées, semblant entraîner à leur suite toute cette forme de base.²⁷⁷

²⁷⁴ Else Lasker-Schüler. Gedichte 1902-1943. 2. Aufl. München, 1988, 121.

²⁷⁵ Lettres à un Inconnu, Heft II, 139.

²⁷⁶ Gerhard P. Knapp. Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung - Bestandsaufnahme - Kritik. München, 1979, 85.

²⁷⁷ Aus einem Entwurf zu einem Vortrag, Originaltext in Russisch. Übersetzung ins Französische von Valentine Marcadé. Diese wurde publiziert in: Valentine Vassutinsky-Marcadé, "Marianne von Werefkin: Causerie sur le symbole, le signe et sa signification dans l'art mystique." L'Année 1913. 3. Paris (1973): 207f.

Dies ist vergleichbar mit den Lehren der Theosophie, wo zwischen dem Ich-Bewußtsein des "äußeren Menschen", der Seele, und dem "Selbst", dem "allerinnersten Menschen", unterschieden wird.²⁷⁸

Dieses unser Selbst, das mit dem göttlichen Allselbst eins ist, ist nicht an den Körper gebunden. Es ist über allem Wechsel in der Zeitlichkeit erhaben. Soweit wir uns zu ihm erheben, können uns die Mängel und Leiden des Ich nicht mehr berühren. Lust und Schmerz dringen nicht in die Ruhe und den Frieden unseres innersten Selbst ein.²⁷⁹

Marianne Werefkins Metapher vom "moi dualiste" deckt sich nicht genau mit theosophischer oder anthroposophischer Lehre, dennoch lassen sich interessante Ähnlichkeiten aufweisen.

Zunächst bestand der Dualismus in Werefkins eigener Verdoppelung in ein reales Ich und den "Inconnu":

C'est bon d'être deux à vouloir, à agir. Dans la vie on n'est jamais deux. Quand on s'est donné en entier, quand le coeur n'a plus rien à garder on se voit seul, plus seul qu'avant parce qu'on a son moi de moins. Il faut faire semblant d'être à deux, se réservant toujours, ne donnant que son surplus. Et à la place du second moi en peau d'autrui il faut placer son moi subconscient, celui qui est le génie en nous. A travers celui-là on voit tout en beau et la réalité se laisse avaler dans une capsule d'illusions.²⁸⁰

Später verlieh sie mit dieser Metapher des "moi dualiste" ihrer inneren Zerissenheit Ausdruck:

Je suis derechef l'être double qui pense un, fait l'autre, qui se regarde vivre et sentir, chez qui l'analyse tue le coeur. Je suis redevenue l'être froidement pensant, qui veut et qui obtient, mais dont l'âme dépasse son vouloir, et tandis que le voulu s'approche, elle est loin, elle veut autre. Cette dualité de mon moi fait la peine de ma vie, les jouissances pleines et entières ne sont pas pour moi. Je les dois rêver. Puisque le tout est parfaitement conscient et que je suis juge expert, les rêves que j'invente et qui sont la réalisation d'une unisson entre tous les désaccords de mon moi, sont parfaitement beaux, et digne de remplacer les imparfaites joies de la vie.²⁸¹

In einem Tagebucheintrag vom 17. November 1903 war es ihre Zerrissenheit zwischen der Liebe zu zwei Männern, die sie ihr "Ich verdoppeln" ließ:

Mon moi se dédouble. Mon moi lutte. Et pour me redonner l'unisson je me jette à corps perdu dans mon art. Et ma pensée travaille, travaille tandis que mon coeur aime de ces deux amours.²⁸²

Zu diesem Zeitpunkt hatte sie ihrem Glauben an eine jenseitige, ewige Welt noch nicht Ausdruck verliehen. Erst um 1914 in ihrem Vortrag kam dieser erweiternde Aspekt hinzu, und es ist anzunehmen, dass sie inzwischen durch die Lehren der Theosophie und Rudolf Steiners beeinflusst worden war.

²⁷⁸ Karl O. Schmidt. Was ist Theosophie? Wesen und Mystik der Theosophie. Ein Franz-Hartmann-Brevier. 2. Aufl. Ergolding, 1990, 98.

²⁷⁹ Ebd., 111.

²⁸⁰ Lettres à un Inconnu, Heft I, 39.

²⁸¹ Ebd., 169.

²⁸² Ebd., Heft II, 98.

"Der mystische Imperativ. Bemerkungen zum Formwandel des Religiösen in der Neuzeit" betitelt Peter Sloterdijk seine Einführung in Martin Bubers Anthologie mystischer Schriften Ekstatische Konfessionen aus dem Jahre 1909 in einem Nachdruck von 1993.²⁸³ Die Leserschaft des Buber'schen Buches setzte sich seiner Meinung nach zum großen Teil zusammen aus Anhängern der Lebensreformbewegung, der Theosophie, "des Nietzscheanismus und der anarchistischen Gemeinschaftsphilosophien".²⁸⁴ Die Stimme des Autors verliere

sich nahezu unterscheidungslos im Chor der Pantheisten und All-Einheits-Mystiker, die inmitten einer sich zunehmend brutalisierenden und erkaltenden bürgerlichen Welt von der Einschmelzung des Ich ins kosmische Ganze sprachen.²⁸⁵

Sloterdijk bezeichnete den modernen Glaubenspluralismus als "Konfessionen-Markt" im Gegensatz zum kirchlichen Monopol des Mittelalters, zum "Monismus der Inspiration".²⁸⁶ Ein langer Weg über Renaissance, Reformation und Aufklärung führte von der religiösen Intoleranz zum individuellen Bekenntnis.

Durch "Aufklärung" verwandeln sich die öffentlichen religiösen Leidenschaften in private religiöse Interessen - und in poetische Begabungen. Daher können "Bekenntnisse" zuletzt auch die Form von gesammelten Werken annehmen. Zugleich gehen auf den literarischen Markt quasi-religiöse Funktionen über; er repräsentiert das Eine und Gemeinsame aller Inspirationen in dem Maß, wie es ihm gelingt, in der Art eines Pantheons allen verkündbaren Bekenntnissen Raum zu bieten. Das Besondere des neuzeitlichen bürgerlichen Konfessionenmarktes zeigt sich darin, daß im Prinzip niemand an der Bekundung seines Glaubens gehindert, daß aber auch niemand zur Teilnahme an einem Kult gezwungen werden kann.²⁸⁷

Joseph Campbell sah die Wandlungen in der Religiosität anders begründet. Für ihn lag das Problem der Kirche im Festhalten an überlebten Mythen:

Die Menschen reagieren auf ihre Umwelt. ... Aber wir haben jetzt eine Tradition, die nicht auf die Umwelt reagiert - sie kommt von woanders her, aus dem ersten Jahrtausend v. Chr. Sie hat die Eigenheiten unserer modernen Kultur und das Neue, das möglich ist, und die neue Sicht des Weltalls nicht assimiliert. Der Mythos muß lebendig erhalten werden.²⁸⁸

Der Mythos einer Jägerkultur habe sich gewandelt, als die Menschen sesshaft wurden und anfangen, Ackerbau zu treiben. Der christliche Mythos hingegen sei spätestens seit der Renaissance kaum mehr in der Lage, mit den modernen Entwicklungen Schritt zu halten. Da die abendländische Religion versagt habe, hielt Joseph Campbell die Künstler für die neuen Mythenschöpfer, die "modernen Schamanen":

Der Künstler ist es, der den Mythos für die heutige Zeit überträgt. Aber es muß ein Künstler sein, der etwas

²⁸³ Peter Sloterdijk, Hg. Mystische Zeugnisse aller Zeiten und Völker gesammelt von Martin Buber. München, 1993.

²⁸⁴ Ebd., 15.

²⁸⁵ Ebd., 16.

²⁸⁶ Ebd., 9.

²⁸⁷ Ebd., 12.

²⁸⁸ Joseph Campbell. Die Kraft der Mythen. Bilder der Seele im Leben des Menschen. München [u.a.], 1989, 18.

von Mythen und Menschen versteht und nicht bloß ein Gesellschaftskritiker mit einem Programm ist. ... Ein Priester ist ein gesellschaftlicher Funktionsträger. Die Gesellschaft verehrt bestimmte Götter in einer bestimmten Art, und der Priester wird zum Funktionär ordiniert, der dieses Ritual durchführt. Die Gottheit, der er geweiht ist, gab es schon, bevor er daherkam. Aber die Kräfte eines Schamanen sind in seinen eigenen Schutzgeistern symbolisiert, Gottheiten seiner eigenen persönlichen Erfahrung. Seine Autorität stammt aus einer seelischen Erfahrung, nicht aus einer gesellschaftlichen Ordination.²⁸⁹

Man erinnere sich an die Worte Franz Marcs über "Die 'Wilden' Deutschlands" im Almanach Der Blaue Reiter:

Die *Mystik* erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst. Es ist unmöglich, die letzten Werke dieser "Wilden" aus einer formalen Entwicklung und Umdeutung des Impressionismus heraus erklären zu wollen ... Die schönsten prismatischen Farben und der berühmte Kubismus sind als Ziel diesen "Wilden" bedeutungslos geworden. Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit *Symbole* zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.²⁹⁰

Auch Marianne Werefkin vertrat die Meinung, dass Gott und die Menschheit nur noch wenig gemein hätten:

Dieu émané de l'humanité et l'humanité qui à condensé son Dieu n'ont plus rien de commun, ils ne s'entendent plus, ils sont antagonistes. ... Il y a deux forces nouvelles: l'idéal qui est Dieu et le vouloir qui est l'homme. Entre ces deux vient se mettre une couche nouvelle: des êtres qui sentent Dieu et qui veulent le faire connaître aux hommes.²⁹¹

Diese Lebewesen, die eine Brücke zwischen Gott und der Menschheit schlagen würden, seien die Künstler.

Sören Kierkegaard beschäftigte sich 1849 mit "dem Unterschied zwischen Genie und Apostel". Demnach wäre ein Apostel ein Botschafter Gottes, die Genies wären "Medien ihrer selbst".²⁹² Sloterdijk fasste zusammen:

... sind Apostel von einem schlechthinnigen Mandat getrieben und dienen einem ernsten Um-Zu, so zelebriert das Genie seine Produktivität um ihrer selbst willen, es lebt im Genuß seiner "Natur" und seines humoristischen Genügens an der eigenen Kraft; dem Apostel ist sein Gott unter allen Umständen überlegen, dem genialen Menschen überlegen ist allenfalls seine eigene Kreativität, die heute noch nicht weiß, womit sie sich und die Mitwelt morgen überrascht.²⁹³

Ein weiteres Charakteristikum der modernen Religiosität sah Sloterdijk neben dem Konfessions-Pluralismus in der Negierung metaphysischer Vorstellungen. Aufklärung war "eine progressive Aufräumung des Jenseits".²⁹⁴ Er folgerte:

²⁸⁹ Ebd., 109.

²⁹⁰ Wassily Kandinsky und Franz Marc, Hg. Der Blaue Reiter. Almanach. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. 7., erneut überarb. Ausgabe. München [u.a.], 1989, 30f.

²⁹¹ Lettres à un Inconnu, Heft III, 152.

²⁹² Sloterdijk, 1993, 13.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd., 34.

Das Individuum ist jetzt der Himmel, in den Welt und Dinge kommen, wenn sie ihm in ihrem Daß erscheinen. Zwar ist jedes Individuum, modern gedacht, bis in die letzte Faser seines Wesens ein Kind der Welt und nichts als der Welt, aber es ist zugleich die Stelle in der Welt, vor der die Welt sowohl verschwindet als auch aufgeht. Darum sprechen die genuinen Mystiker der Gegenwart - Künstler zumal - vor allem vom Verschwinden der Welt und von dem nackten undurchdringlichen Scheinen der Dinge;...²⁹⁵

Dieser Einschätzung Sloterdijks ist teilweise zuzustimmen.

In Marianne Werefkins erstem Exzerpteheft von 1879 bis 1882 fand eine Auseinandersetzung mit Hippolyte Taine ihren Niederschlag, die auch noch ihre Lettres à un Inconnu bestimmte. Zu Beginn der Tagebuch-Briefe charakterisierte sie die Kraft ihrer Gedanken:

"Je pense donc je suis". Mon Beau, à nous deux tous les jours, nous récréons le monde, tous les jours un paradis nous tombe des mains, pour sombrer dans la poussière de bien d'autres paradis pareils. Mais tant que vous le voudrez, nous jouons à ce jeu. Des paradis nous tombent des mains, s'abîment dans la poussière et renaîtront à notre volonté.²⁹⁶

Die Erkenntnisse der Gehirnforschungen, die Hippolyte Taine in seinem Werk De l'Intelligence verarbeitet hatte, sind in enger Verbindung zu Marianne Werefkins bewußtem Umgang mit ihrer Traumwelt zu sehen. Sie notierte in ihrem Exzerpteheft am 1. November 1882:

Taine prouve que tout ce que nous nommons corps, n'est qu'un faisceau permanent de sensations possibles ou nécessaires sous telles ou telles conditions, que l'idée c'est à dire l'image que nous nous formons des différents objets n'est que l'hallucination d'un sens, aidée de l'expérience préalable et toujours à renouveler des autres, et qu'enfin il n'y a de vrai dans la nature que le mouvement, cause et source unique de tous les changements dans les choses.²⁹⁷

Auch Marianne Werefkins Überzeugung, daß die Kunst auf der Übermittlung von Gefühl beruht, hat bei Taine einen Ursprung:

Une image²⁹⁸ est une sensation spontanément renaissante ordinairement moins énergique et moins précise que la sensation proprement dite; elle diffère de la sensation en ce que l'illusion qui l'accompagne peut être promptement réctifiée par l'expérience; mais il y a des cas où l'image a l'intencité de la sensation correspondante et devient alors ce que l'on nomme une hallucination. Chaque sensation évoque une image, qui n'est donc que le substitut de la sensation. L'image d'une sensation peut surgir après un long intervalle; elle peut surgir alors sans avoir surgi pendant tout cet intervalle, car chaque sensation produisant un mouvement moléculaire dans les centres nerveux, laisse une trace ineffaçable dans les innombrables cellules des lobes cérébraux. ...

La sensation est donc la cause et l'origine des images et par là des idées. Autrement dit les idées ne sont que la traduction littérale des sensations. Pour mieux expliquer cette théorie Taine analyse les différentes sensations de nos sens. Il les réduit à leur minimum hors de l'homme (la durée de la pulsation de l'air qui produit le son, pour l'ouïe p. ex.) et ce minimum trouve en l'homme sa traduction sous la forme du mouvement moléculaire dans les centres nerveux. Sous ce point de vue l'homme avec toute sa vie intellectuelle et même morale (ce que nous nommons âme) n'est qu'une machine télégraphique, où les nerfs sont les touches, le mouvement moléculaire - les fils électriques, et les globes cérébraux avec leurs cellules et leurs fibres - l'appareil qui reçoit et qui garde les dépêches. Eh bien, moi je crois, que pour toute conception du monde extérieur la théorie des sensations et des images n'est que juste, mais comment

²⁹⁵ Ebd., 36.

²⁹⁶ Lettres à un Inconnu, Heft I, 1a.

²⁹⁷ Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. 1. Exzerpteheft, 157f.

²⁹⁸ Hier ist ein Vorstellungsbild gemeint.

expliquer la conception du beau, du vrai et du bien, que tout homme trouve en soi mais que rien ne lui sujette. Cette conception est bien vague et néanmoins elle persiste à travers tous les sophisme. La recherche de l'idéal est innée à l'homme, tandis que toutes les sensations et toutes les images servent plutôt à la combattre qu'à l'affermir dans notre conscience. L'aspiration de l'idéal c'est l'âme de l'homme, c'est la seule chose sur laquelle la science n'a pas de prise: ses lois à elle sont folles. - Il n'est pas à dire les centres nerveux et le jeu des cellules et de leur fibres, n'a rien à faire à la philosophie de la pensée. C'est le corps que doit prendre toute chose qui veut habiter la terre, mais l'essence même de l'âme échappe à la recherche scientifique. -²⁹⁹

Die Malerin kritisierte also an Taines Theorie, dass eine Erklärung für das Ideal fehle, das in jedem Menschen verankert ist. Wie ist die Vorstellung vom Schönen, Wahren und Guten zu verstehen? Außerdem habe der Autor nicht die Ideen des Menschen von seinem eigenen Körper erklärt:

Mais s'il est juste, et Taine ne néglige rien pour le prouver, que tous le monde visible n'est que les images de notre encéphale placées illusoirement en dehors de nous, il n'explique point comment lier à ces principes l'idée que nous avons de notre propre corps. N'étant donc pas poussée jusqu'au bout, cette théorie si visiblement vraie dans les détails, manque son but principal - celui de nous assigner notre vraie place dans l'univers. - Le moi intellectuel est expliqué par Taine comme un faisceau de sensations et d'images, mais il s'abstient de dire ce qui fait la demeure de ce moi. -³⁰⁰

In ihrem Vortrag führte Werefkin ihre Kritik an Taines Darlegungen, dass er nicht die im Menschen verwurzelte Vorstellung des Ideals erklären könne, gedanklich weiter:

Le cerveau humain, dont l'anatomie et la physiologie sont bien connues de chaque étudiant, vit cependant, contrairement aux vues matérialistes, d'une vie dont la cause échappe à la science. Dans ses tout premiers commencements, comme dans ses formes originelles subsistant jusqu'à présent, l'humanité s'est toujours intéressée non pas à ce qui se tenait à ses pieds, à ce que pouvait atteindre la main, mais à tout ce qui était difficile à comprendre, inaccessible, invisible, mais éternel - à ce qui était en dehors ou semblait être seulement enfermé par elle. Les gens placent toujours leurs désirs et leurs aspirations, leurs joies et leurs craintes, leur amour, avant ce qui existe, cherchent leur reflet en tout ce qui existe et considèrent tout ce qui existe comme leur incarnation.³⁰¹

Marianne Werefkins "choses, qui ne sont pas", zunächst bewusst kraft der Phantasie geschaffen als Gegenentwürfe zu den Unzulänglichkeiten und Schrecken der Realität, können nun auf ein Jenseits projiziert werden. Die Kunst ist dabei "Gott" und der Künstler ihr "Priester"³⁰², das Ideal Element des Ewigen.

²⁹⁹ Ebd., 152-156.

³⁰⁰ Ebd., 158f.

³⁰¹ Marcadé, 1973, 203.

³⁰² Ebd., 207.

III. SPIRITUALITÄT UND OKKULTISMUS IN RUSSLAND

In der kunsthistorischen Forschung wurden bereits die weitreichenden Verbindungen zwischen spirituellen und okkulten Bewegungen um die Jahrhundertwende und der Avantgarde sowie der Entwicklung der gegenstandslosen Malerei untersucht.

1970 veröffentlichte Sixten Ringbom seine Forschungen über Kandinskys Kontakte mit Rudolf Steiner, der Theosophie und Anthroposophie.³⁰³ Victor Fedjuschin verfasste ein Buch über Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie und die Russen, welches 1988 erschien.³⁰⁴

Im selben Jahr publizierte eine Arbeitsgruppe am Kunsthistorischen Seminar der Universität Stuttgart eine Übersetzung verschiedener Aufsätze aus dem Amerikanischen unter dem Titel Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890-1985.³⁰⁵

Im Sommer 1995 fand in der Frankfurter Kunsthalle Schirn die Ausstellung "Okkultismus und Avantgarde" statt, zu der begleitend ein umfangreicher Katalog herausgegeben wurde.³⁰⁶ Obwohl hier ein Schriftstück Marianne Werefkins abgedruckt ist, fanden ihre Beziehungen zu okkulten Bewegungen kein tieferes Interesse.

Im Werk und in den Äußerungen Werefkins sind Anregungen aus Theosophie und Anthroposophie deutlich zu erkennen, aber der Schritt von der gegenständlichen zur abstrakten Malerei wurde bewusst nicht vollzogen. So stellt sich die Frage, welchen eigenen Standpunkt die Künstlerin im Unterschied zu ihrem Kollegen Kandinsky vertrat.

Da in Russland um die Jahrhundertwende ein breites Interesse an Fragen von Okkultismus und Spiritualität zu beobachten und ferner die Begründerin der Theosophischen Gesellschaft Helena Blavatsky russischer Herkunft war, soll ein kurzer Überblick über jene Strömungen in Werefkins Heimatland gegeben werden.

Bei spirituellen und okkulten Bewegungen ist wie in der Kunst ein reger Austausch zwischen Russland und Westeuropa festzustellen, der weit zurück reicht. So fand westliche Mystik über die Literatur der Rosenkreuzer einen Weg in russische Bücherregale. Bereits 1689 kam der deutsche Mystiker Quirinus Kuhlmann, ein überzeugter Nachfolger Jakob Böhmes, Theosoph und Chiliast, nach Moskau. Fedjuschin schrieb dazu:

Kuhlmann kam auf den Gedanken, daß das sündige Babylon Westeuropa untergehen und ein Jesuelitisches Königreich entstehen würde. In den Gerüchten über das Wiederaufleben des nördlichen moskowitzischen Volkes sah er die Morgenröte eines neu beginnenden Lebens.³⁰⁷

Mit seinen Predigten erzeugte er einigen Wirbel im Deutschen Viertel in Moskau, und noch im selben Jahr kam er wegen Häresie auf den Scheiterhaufen. Aber der Verbreitung seiner Ideen war damit kein Einhalt geboten. Nach seiner Hinrichtung kursierten russische Übersetzungen der Schriften Jakob Böhmes sowie andere mystische Texte, handschriftlich übertragen und

³⁰³ Sixten Ringbom. The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Acta Academiae Aboensis, Ser. A. Humanistiska Vetenskaper - Socialvetenskaper - Teologi. 38, 2. Åbo, 1970.

³⁰⁴ Victor Fedjuschin. Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie und die Russen. Schaffhausen, 1988.

³⁰⁵ Freeman und Tuchman, 1988.

³⁰⁶ Schirn Kunsthalle, Frankfurt und Veit Loers, Hg. Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog. Ostfildern, 1995.

³⁰⁷ Fedjuschin, 1988, 41.

weitergegeben.³⁰⁸

Ein Jahrhundert später wurde von dem Moskauer Universitätsprofessor I. E. Schwarz ein Rosenkreuzer-Orden gegründet, der seine geistigen Impulse aus Deutschland erhielt. Schwarz war während seiner Deutschlandreise 1781 mit deutschen Rosenkreuzern bekannt geworden.

Dieser Orden war seinem Ursprung nach eine Geheimloge, Ende des 18. Jahrhunderts sorgte jedoch Nikolaj Novikov für eine starke Verbreitung der Lehre der Rosenkreuzer. Fedjuschin resümierte:

Dieser Persönlichkeit verdanken wir, daß sich das Begriffssystem des Rosenkreuzertums nicht nur in den Logen zu verbreiten begann, sondern, durch die Herausgabe der zum Verständnis notwendigen Literatur, auch in der russischen Gesellschaft. ... Durch die mystische Literatur wurde das Rosenkreuzertum zu einer Erscheinung, die weitaus allgemeiner war, als wenn man es auf die Logen begrenzt hätte; deshalb erlangte der enge Freund von I. Schwarz, N. I. Novikov, als aktiver und unternehmungsfreudiger Herausgeber eine erstrangige Bedeutung in der Geschichte des russischen Rosenkreuzertums und in der Verbreitung des theosophischen Gedankenguts, dessen Echo sich durch das ganze 19. Jahrhundert zog.³⁰⁹

In russischer Übersetzung erschienen unter anderem die Schriften Basilius des Großen, Ioann Zlatousts, des Heiligen Augustin, Thomas von Kempens und Jakob Böhmes, Abhandlungen von Erasmus von Rotterdam und Johan Mason, Werke von Paracelsus und Saint-Martin sowie Bücher über vorchristliche Mysterien und Geheimkulte und über die Geschichte des Rosenkreuzertums.³¹⁰

Ein charakteristisches Merkmal der russischen Rosenkreuzer war der Gedanke, daß das Rosenkreuzertum nur ein vertieftes Verständnis und eine praktische Anwendung der traditionellen Wahrheiten des Christentums sei und daß es der religiösen Mystik der orthodoxen Überlieferung ganz treu bliebe.³¹¹

1827 verbot Nikolaus I. alle Logen in Russland.³¹²

Aber das geistige Korn war gesät, und es sollte in der Zukunft zahlreiche Früchte tragen. Die russischen Denker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und anfangs des 20. Jahrhunderts strebten zur Idee der mystischen Kirche hin, indem sie über die Einheit aller Geschöpfe in Gott nachdachten. Und die Idee der Sophia erreichte sie wieder, und zwar unter dem Aspekt der Kirche. Durch was zeigte sich ihnen die Sophia? Wenn man sich aufmerksam in die Werke Gogols und Dostojevskijs, in die Poesie Fetts und in die Philosophie Vladimir Solovjevs einliest, so wird man gewahr, welche gewaltige Rolle Sophia, die Weisheit und das Gedächtnis Gottes, in der Schöpfung spielt, und daß außerhalb ihrer Wahnsinn und Tod walten.³¹³

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen weitere Bücher und Artikel zu den Themen Okkultismus und Spiritualismus. 1867 verfasste Michail N. Longinow eine Schrift über "Novikow und die Moskauer Martinisten".³¹⁴ Seit 1855 beschäftigte sich der Schriftsteller und Anhänger Emanuel Swedenborgs Aleksandr N. Aksakow mit der "spiritualistischen Bewegung" und gab ab 1874 sein Journal Psychische Studien in Leipzig heraus.

³⁰⁸ Ebd., 41f.

³⁰⁹ Ebd., 43ff.

³¹⁰ Ebd., 45.

³¹¹ Ebd., 45f.

³¹² Ebd., 46.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Freeman und Tuchman, 1988, 365 (Anm.1).

Aksakow arbeitete mehr als vier Jahre an seinem wichtigsten Buch, "Animism i spiritism" (Animismus und Spiritualismus, 1893), in dem er seine Gedanken zu Animismus, Spiritismus und "Personalismus" entwickelte. Letzterem schrieb er die grundlegenden Symptome des Mediumismus zu: Konversation in Trance, Tischrücken, kurz alles, was außerhalb des Körpers geschieht.³¹⁵

1875 erklärte ein Professor für Zoologie an der Universität von St. Petersburg, Nikolaj P. Wagner, im Vestnik Europy (Europa-Herald) öffentlich, er glaube an Mediumismus.

Der Philosoph Vladimir Solovjeff ging 1875 nach London, um Studien im Britischen Museum über indische, gnostische und mittelalterliche Philosophie zu betreiben. Er nahm auch an spiritistischen Sitzungen teil, die ihn allerdings nicht befriedigten.³¹⁶ Ferner beschäftigte er sich mit der Kabbala³¹⁷ und dem Gedankengut der Freimaurer³¹⁸. Einige Jahre nach seinem Aufenthalt in London und einer geheimen Reise nach Ägypten³¹⁹ lieferte er dem Schriftsteller A. F. Pisemskij das nötige Material für dessen Roman Die Freimaurer.³²⁰

1879-1882³²¹ verfasste Lew Tolstoj ein religiös-ethisches Traktat mit dem Titel Beichte, in dem er erklärte, wie er

... die Sinnlosigkeit, Leere und Nichtigkeit dieses Lebens erkannte. In einer Reihe von religiösen Schriften, derentwegen er beinahe seine großartige künstlerische Begabung vernachlässigte, begann Tolstoj zu verkünden, daß man das Leben nur über das Christentum begreifen könne, auf dem Weg der Absage an die Kultur, die Wissenschaft, die Kunst und die Politik. Nach seiner Meinung ist es unumgänglich, zum bescheidenen, entbehrensreichen, mühseligen Leben des russischen Bauern zurückzukehren.³²²

Er übergab sein Vermögen der Familie zur Verwaltung - an die Armen verschenken durfte er es nicht, da die Familie mit Entmündigung und Irrenhaus gedroht hatte - und lebte als Bauer auf seinem Gut.³²³

Die Predigt Tolstoj's rief unter der Intelligenz eine ganze Bewegung hervor, das 'Tolstojanertum', das sich in der Masse des Volkes durch eine Verstärkung des Sektierertums widerspiegelte. Was die russische Intelligenz betrifft, war Tolstoj der erste, der durch seine machtvollen Predigt die Aufmerksamkeit der gebildeten russischen Gesellschaft für Fragen der Religion gewann, zu einer Zeit, in der diese Fragen als überlebtes und veraltetes Vorurteil angesehen wurden.³²⁴

³¹⁵ Ebd., 361f.

³¹⁶ Edith Klum. Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung. Slavistische Beiträge 14. München, 1965, 18.

³¹⁷ Ebd., 19.

³¹⁸ Ebd., 22.

³¹⁹ Ebd., 20.

³²⁰ Ebd., 22.

³²¹ Tolstoj, 1984, 498.

³²² Fedjuschin, 1988, 22.

³²³ Paul Gutzwiller. "Rußland in Europa. Die Zeit von 1850 bis 1910." Russische Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus - Impressionismus - Symbolismus. Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich. Übs. Rudolf Hermann und Barbara Schütz. Zürich, 1989, 30.

³²⁴ Fedjuschin, 1988, 23.

Das Journal Rebus veröffentlichte seit Mitte der 80er Jahre nach einigen Kämpfen mit der Zensur

... ethnographische Studien über populäre russische Tradition und Folklore, Protokolle spiritistischer Séancen und Informationen über die spiritualistische Bewegung sowie über Aktivitäten europäischer und amerikanischer psychologischer Gesellschaften. Es war in dieser Zeit, 1886, als einer der populärsten okkulten Autoren, Baron Karl du Prel, mit der Publikation seiner "Filosofija mistiki" (Die Philosophie der Mystik) in "Rebus" begann (1895 separat veröffentlicht).³²⁵

Auch Marianne Werefkin beschäftigte sich mit okkulten Phänomenen, was ihre Auseinandersetzung 1882 mit Louis Figuiers vierbändigem Werk Histoire du Merveilleux dans les Temps modernes aus dem Jahre 1861 beweist.³²⁶ Ihre Aufzeichnungen lassen jedoch deutlich Skepsis erkennen - außergewöhnliche Phänomene, wie zum Beispiel den Mediumismus, versuchte sie mit Hilfe der Medizin und neueren Erkenntnissen über Gehirnfunktionen zu erklären.

L'hypnotisme lui fournit la cause la plus probable à la plupart des miracles de tous les âges, à commencer par les visions des Bouddhistes qui s'hypnotisent en fixant leur nombril ou les sorciers de l'Égypte avec un point noir dans le creux de la main, et à finir, par les médiums modernes, les filles Fox à la tête, qui arrivent au même résultat en fixant leur attention sur une table vu sur un crayon, soit disant parlants. ... Il y a entre l'image et la sensation qui la produit un éternel antagonisme. C'est un antagonisme, comme il s'en rencontre entre deux groupes de muscles dans le corps humain. Pour que l'image fasse son effet normal, c'est-à-dire soit reconnue comme intérieure, il qu'elle subisse le contre-poids manquant, elle paraîtra extérieure. Pareillement, pour que les muscles gauches de la face ou de la langue fassent leur effet normal, il faut que les muscles droits correspondants soient intacts; ce contre-poids manquant, la face ou la langue sont tirées de côté gauche; la paralysie des muscles d'un côté amène de l'autre une déformation, comme l'affaiblissement ou l'extinction des réducteurs de l'image amène l'hallucination. Dordidaire la réctification de l'image par la sensation correspondante se fait si vite, qu'elle échappe à notre observation. Ce n'est que dans l'état du demi sommeil et du reveil que nous sentons le tiraillement entre l'image et son réducteur spécial qui est la sensation correspondante. Ce que l'on appelle veille raisonnable n'est donc que l'équilibre rétabli. Mais il y a des cas où la sensation antagoniste est annulée. Beaucoup de circonstances organiques ou morales, l'action du haschich, du dahera, de l'opium, le voisinage de l'apoplexie, diverses inflammatoires, diverses altérations cérébrales, bref une quantité de causes peuvent ainsi fortifier telle image ou telle série d'images jusqu'à annuler la sensation spéciale répressive, et parlant amener l'hallucination. Quant cet annulement se produit d'une manière artificielle en fixant, en concentrant toute l'attention du sujet sur un objet quelconque aux dépens des autres sensations, on reçoit l'état hypnotique. Dans l'état hypnotique l'image prépondérante, après avoir paralysé la sensation contradictoire des autres images normales, provoquent [!] les idées délirantes et les impulsions déraisonnables. L'hypnotisé est un halluciné, et tout halluciné étant fou, l'hypnotisme est une folie momentanée. -³²⁷

1897 las sie La Réalité des Esprits von Guldenstube:

Basé sur des textes des livres saints chinois, hindoux, perses, hébreux et chrétiens, et sur les idées des philosophes dans grecs que romains, cet écrit veut prouver l'universalité de la croyance dans les esprits; et génies. - L'immortalité de l'âme, les anges, les apparitions, le don de la prophétie, les lieux entre ce monde ci et l'autre, sont toutes choses vieilles comme le monde et personne n'a jamais contesté que l'on y a cru et que l'on y crois. Ce qui est beaucoup plus à prouver, c'est l'assertion de l'auteur qu'il a des preuves de la révélation matérielle des esprits, dans des écrits que viennent directement d'eux, sans l'entremise d'aucun

³²⁵ Freeman und Tuchman, 1988, 362.

³²⁶ Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. 1. Exzerpteheft, 160ff.

³²⁷ Ebd., 161-165.

être humain!!!³²⁸

1914 deutete Marianne Werefkin medizinisch das Phänomen der "manifestations démoniaques" während schwarzer Messen.³²⁹

Am 22. März 1915 vermerkte sie in einem Exzerpteheft: "Ce sont toujours ceux que nous appelons les morts qui font l'éducation des vivants."³³⁰

1922 erschien das Buch Les Vivants et les Morts. Réalité des Communications spirites von Henri Regnault³³¹, kurze Zeit darauf schuf Werefkin ein Gemälde mit dem Titel 'Vivants et Morts' (Abb. 111).³³² Über die Schrift von Regnault findet sich kein Exzerpt, aber es ist dennoch möglich, dass sie sich mit ihr auseinandersetzte.

Die Russin Helena Petrowna Blavatsky gründete 1875 die Theosophische Gesellschaft in New York, von der sich später die Anthroposophische Gesellschaft durch Rudolf Steiner abspaltete. Die Mutter Blavatskys, Elena Andreevna Gan war eine bekannte russische Schriftstellerin, die von dem Literaturkritiker Belinskij als "russische George Sand" gelobt wurde. Als sie in noch jungen Jahren verstarb, übernahm die Großmutter E. P. Fadeeva, geb. Fürstin Dolgorukij, die Erziehung der Blavatsky. Sie war für ihre naturwissenschaftlichen Kenntnisse bekannt und stand im Briefwechsel mit Alexander von Humboldt.³³³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildeten sich kleine Zirkel in Moskau und St. Petersburg, um die Grundlagen der neuen Lehre Blavatskys zu erforschen.³³⁴

Parallel zum wachsenden Interesse für die Theosophie wurden seit 1901 auf Initiative einer Gruppe religiös motivierter Schriftsteller unter Leitung von Dmitrij Mereškowskij in St. Petersburg 'Religiös-philosophische Versammlungen' abgehalten,

... auf denen zum ersten Mal in der russischen Geschichte eine ideelle Begegnung zwischen freien religiösen Denkern und der Hierarchie der orthodoxen Kirche stattfand. ... Auf diesen Versammlungen wurden interessante, aktuelle Themen behandelt, und die Teilnehmer waren Vertreter der geistigen Elite Rußlands. Die orthodoxe Kirche wurde auf den Versammlungen durch 19 Geistliche repräsentiert, unter ihnen waren zwei Metropoliten und vier Archimandriten. Ihnen schlossen sich Dozenten und Professoren der geistlichen Akademien und Seminare an, aber auch Theologieprofessoren der Universität von Petersburg.³³⁵

Bereits 1903 verbot die Hl. Synode wieder jene Zusammenkünfte. Aber das allgemeine Interesse war geweckt, und viele Teilnehmer - unter ihnen der Dichter Andrej Belyj - fanden sich regelmäßig in der Wohnung Mereschkowskijs zu Streitgesprächen über Religion, Kunst

³²⁸ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 15/23, [30f].

³²⁹ Ebd., Heft 10/23, 3.

³³⁰ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 6/23, 12.

³³¹ Henri Regnault. Les Vivants et les Morts. Réalité des Communications spirites. Paris, 1922.

³³² Siehe hierzu Kapitel VI.5.: "Das künstlerische Oeuvre im Vergleich - Volksleben und Spiritualität."

³³³ Fedjuschin, 1988, 49.

³³⁴ Ebd., 66.

³³⁵ Ebd., 27. Siehe auch Scherrer, 1973.

und Politik ein.³³⁶

In Russland existierten zu dieser Zeit viele Zirkel und Salons, in denen man philosophische, religiöse und literarische Fragen verschiedener Schattierungen diskutierte.³³⁷

Zar Nikolaus II. hatte in seiner Verfassung Religionsfreiheit garantiert³³⁸ und war selbst Mitglied einer auf okkultistische Weise arbeitenden Martinistenloge, die von zwei Franzosen, Papus (eigentlich Dr. Gérard Encausse) und Philippe de Lyon (eigentlich Nizier-Anthèlme Vachod), zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegründet worden war. Auch die Kaiserin stand unter ihrem Einfluss, was "von der Petersburger Gesellschaft sehr beachtet wurde."³³⁹ Aber nicht nur die oberen Gesellschaftsschichten interessierten sich für Okkultismus und Spiritismus. Unter der bäuerlichen Bevölkerung waren verschiedene Sekten und religiös-politische Strömungen verbreitet.³⁴⁰

In Moskau traf sich ein theosophischer Zirkel zu Vorträgen und Versammlungen, die auch das Interesse junger Künstler erregten. Oft wurden sie von den symbolistischen Dichtern Lew L. Kobylinskij-Ellis und Andrej Belyj besucht. 1902 entstand in St. Petersburg ein deutscher theosophischer Zirkel auf Initiative der Schauspielerin Maria von Strauch-Spettini, einer Freundin von Marie von Sivers, der späteren langjährigen Vertrauten und Ehefrau Rudolf Steiners. Marie von Sivers, eine gebürtige Polin, hatte ihre Jugend in St. Petersburg verbracht.³⁴¹

Die Feministin Anna P. Filosofova eröffnete einen eigenen theosophischen Salon.³⁴²

Bis 1908 waren rund 1000 Mitglieder in allen Zirkeln zusammengekommen, so dass eine legale Vereinigung, die 'Russische Theosophische Gesellschaft', gegründet und eine eigene Zeitschrift herausgegeben werden konnte.³⁴³

Bald entstanden in den sechs größten Städten des Landes Sektionen, die sich wiederum aus verschiedenen Kreisen zusammensetzten.³⁴⁴ Verbunden mit dieser Expansion war eine Reihe von Aktivitäten, auf die hier im Einzelnen nicht näher eingegangen werden kann.³⁴⁵

Der Name Rudolf Steiners wurde in Russland schon sehr früh durch Vermittlung Marie von Sivers ein Begriff. Sie hatte ihn 1901 in Berlin bei Vorträgen kennen und schätzen gelernt. Mit der Theosophie war sie bereits durch das Übersetzen von Büchern Edouard Schurés vertraut geworden.³⁴⁶ Andrej Belyj nannte das Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts eine

³³⁶ Fedjuschin, 1988, 30.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd., 71.

³³⁹ Freeman und Tuchman, 1988, 362.

³⁴⁰ Fedjuschin, 1988, 18.

³⁴¹ Ebd., 86.

³⁴² Ebd., 69ff.

³⁴³ Ebd., 72.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Siehe ebd., 72-78.

³⁴⁶ Ebd., 86.

"wahre Steineriade".³⁴⁷

Eine der ersten Schülerinnen Rudolf Steiners in St. Petersburg war Anna Rudolfovna Minzlova, eine nahe Freundin des Symbolisten Vjatscheslav Ivanow.

Sie gab sich als Gesandte des Rosenkreuzerordens aus und hielt es für ihre Mission, ein esoterisches Zentrum zu gründen, in welchem sich ausgewählte russische schöpferische Persönlichkeiten, wie z.B. V. Ivanov und A. Belyj, zusammenfinden. Von Rudolf Steiner empfing sie okkultes Wissen, Vorträge und Meditationen.³⁴⁸

1911 gründete der symbolistische Dichter Kobylinskij-Ellis gemeinsam mit Boris Grigorov in Moskau eine Bewegung, die es sich zur Hauptaufgabe gemacht hatte, die Bücher und Vortragszyklen Rudolf Steiners zu studieren, und die keine Verbindungen zur Theosophischen Gesellschaft unterhielt. Zu diesem neuen Kreis "gesellten sich hauptsächlich Leute, die dem symbolistischen Verlag 'Musaget' nahe standen".³⁴⁹

Im Jahre 1913³⁵⁰ kam es zu einer Spaltung zwischen der internationalen Theosophischen Gesellschaft und Rudolf Steiner, der über zehn Jahre lang Generalsekretär der deutschen Sektion gewesen war.³⁵¹ Diese Spaltung vollzog sich auch in Russland, und noch im selben Jahr wurde die Russische Anthroposophische Gesellschaft gegründet.³⁵² Die Menschen, die ihr anfangs beitraten, waren Verehrer des Philosophen Vladimir Solovjeffs.

Meistens besaßen sie akademische Bildung und glaubten daran, daß die Wissenschaft tief vom Geiste Christi durchdrungen sein sollte. Im Werk Rudolf Steiners sahen sie eine Vereinigung der Mystik Solovjevs mit der exakten Wissenschaft, und deshalb erhielt die erste Anthroposophische Gesellschaft in Rußland den Namen Vladimir Solovjevs.³⁵³

Victor Fedjuschin versuchte, die Anhänger Rudolf Steiners näher zu charakterisieren:

Die Russen, die zu Rudolf Steiner kamen, gehörten meistens der intellektuellen Schicht der Gesellschaft an und waren oft schon lange auf gefährlichen und krummen Wegen, die Erkenntnisse höherer Welten versprachen, umhergeirrt. Spiritismus, französischer Okkultismus, symbolistische Dichtung und Malerei, die Renaissance des philosophischen Idealismus, die alte Mystik, die russische Kirche, die Symbole der katholischen Kirche und das Mittelalter, die griechische Mystik, Friedrich Nietzsches mit seinen zweideutigen Ausrufen, das Werk Richard Wagners, die asiatische Mystik und vieles andere - all das sogen die Suchenden leidenschaftlich ein, und all das stellte sie nicht endgültig zufrieden.³⁵⁴

Aber auch hier gab es oft nur vorübergehend eine Annäherung.

³⁴⁷ Zit. n. Fedjuschin, ebd., 93.

³⁴⁸ Ebd., 94.

³⁴⁹ Ebd., 98ff.

³⁵⁰ Rudolf Steiner. Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung. 31. Aufl. Dornach, 1987, 217. Fedjuschin gab hingegen 1912 an; siehe Fedjuschin, 1988, 78.

³⁵¹ Schmidt, 1990, 54 und Kleine, 1991, 721 (Anm. 47).

³⁵² Fedjuschin, 1988, 105.

³⁵³ Ebd., 107.

³⁵⁴ Ebd., 102.

Jelena Hahl-Koch legte in ihrer Dissertation die geistige Verwandtschaft zwischen Marianne Werefkin und den russischen symbolistischen Schriftstellern dar, wobei sie weniger einen gegenseitigen Austausch sah, sondern vielmehr den Grund für Übereinstimmungen in gemeinsamen Wurzeln annahm.³⁵⁵

Die Autorin bemerkte bei einigen Literaten Interesse an Okkultismus und Spiritismus, was sie für "Extremfälle symbolistischer Neigungen" hielt.³⁵⁶ Jelena Hahl-Koch räumte ein, dass Brjusov, Tschulkov und "wahrscheinlich auch Blok" diesen Pfaden folgten, "solche Praktiken" seien jedoch "kein Wesensmerkmal des Symbolismus".³⁵⁷ Aber wie bereits dargelegt wurde, standen Kobylinskij-Ellis³⁵⁸, Ivanow³⁵⁹ und besonders Belyj³⁶⁰ zumindest zeitweise der Theosophie nahe. Mereschkovskij und seine Frau Zinaida Gippius³⁶¹ waren sehr an religiösen Fragen interessiert.³⁶² Wladimir Kruglow bezeichnete den Symbolismus als einen

... der wichtigsten Bestandteile der spiritistischen Suche um die Jahrhundertwende. Er wurde weder aus Paris noch aus München in die russische Kunst getragen, wie dies seinerzeit den konservativen Kritikern schien. So wie der Realismus, Impressionismus oder Suprematismus ist der Symbolismus das logische Ergebnis der Entwicklung der russischen Kultur in einem bestimmten Augenblick ihrer Geschichte. Wie im Westen wurzelt er in den Traditionen der nationalen Romantik und des Akademismus, in den Errungenschaften der modernen Philosophie, der Musik, der Literatur, der Stimmungsmalerei und der national-romantischen Bewegung.³⁶³

Jelena Hahl-Koch setzte sich ausführlich mit dem religiösen Aspekt in den Anschauungen der russischen Symbolisten auseinander, berücksichtigte jedoch keine Verbindungen oder Parallelen zu Lehren der Theosophie und anderer Strömungen. Das symbolistische Gedankengut war nicht aus der Theosophie erwachsen, aber es ist zu vermuten, dass es gemeinsame Wurzeln und analoge Entwicklungen gab. Helena Blavatsky war eine gebildete Russin, und Rudolf Steiner war als promovierter Germanist mit Goethes Schriften und der Literatur der deutschen Romantik vertraut. Rückgriffe unter anderem auf die Romantik³⁶⁴, die Philosophie Solovjews³⁶⁵, Schriften der Rosenkreuzer³⁶⁶, aber auch die aktuellen Erkenntnisse der Wissenschaft³⁶⁷ boten einen guten Nährboden für verwandte

³⁵⁵ Siehe Kapitel I.2.: "Forschungsüberblick - Von der Dissertation Jelena Hahl-Kochs von 1967 bis zur Marianne-Werefkin-Ausstellung 1980."

³⁵⁶ Hahl-Koch, 1967, 26.

³⁵⁷ Ebd. (Anm. 12).

³⁵⁸ Fedjuschin, 1988, 175ff.

³⁵⁹ John E. Bowl. "Esoterische Kultur und russische Gesellschaft." Freeman und Tuchman, 1988, 170. Siehe auch Fedjuschin, 1988, 94.

³⁶⁰ Fedjuschin, 1988, 222ff.

³⁶¹ Ebd., 27f.

³⁶² Zu Mereschkovskijs Verhältnis zur Theosophie siehe Scherrer, 1973, 319f.

³⁶³ Schirn und Loers, 1995, 175.

³⁶⁴ Siehe u. a. Scherrer, 1973, 54f. und Ringbom, 1970, 39 und 59.

³⁶⁵ Siehe Hahl-Koch, 1967, 84 und Fedjuschin, 1988, 105ff.

³⁶⁶ Fedjuschin, 1988, 46. Weitere Verbindungen siehe auch Schirn und Loers, 1995, 179. Verbreitet war ferner ein Interesse an indischer Philosophie und Mystik. In Marianne Werefkins erstem Exzerpteheft befindet sich ein Aufsatz vom 14.12.1878 über das Buch History of Hindostan von Ferishta. Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin, Sign.: F 19 - 1568. (78-90).

³⁶⁷ Siehe u.a. Ringbom, 1970, 36f.

Gedankengänge.

Existierten Parallelen zwischen den Weltanschauungen verschiedener Künstler und den Lehren der Theosophie, so wundert es nicht, wenn diese eine vorübergehende (oder auch endgültige) Heimat in jener religiösen Bewegung fanden und Ideen von ihr aufnahmen.

Marianne Werefkin war mit Rudolf Steiner bekannt, wurde aber keine Anhängerin von ihm³⁶⁸, sondern griff nur einzelne Elemente seiner Lehre auf. So ist eine Meinungsänderung Werefkins bezüglich der Persönlichkeit, die der Künstler in sein Werk legen soll, von den Lettres à un Inconnu bis zu einem Brief an Nell Walden aus dem Jahr 1914 zu beobachten. Die Malerin äußerte in ihrem Tagebuch:

S'il y a l'art, c'est l'art logique, subjectif, philosophique. C'est le moi qui s'érige en oeuvre d'art.³⁶⁹

Aber die Kunst ist nicht mit dem Individuum gleichzusetzen:

Si l'art était la vie - il n'en serait que la contrefaçon toujours la même, car la vie l'est toujours. Si l'art n'est que l'individu il en serait l'empreinte, portant toutes les traces de l'ordinaire qui fait le fond de tout être humain. Mais l'art n'est ni la vie ni l'individu. C'est quelque chose de nouveau qui sort du contact de l'individu à la vie.³⁷⁰

Der persönliche Anteil liegt also in der künstlerischen Umformung dessen, was der Künstler erlebt und gesehen hat.

Le vrai art est celui qui rend l'âme des choses - et cette âme là est l'artiste. C'est l'artiste qui fait l'âme des choses, c'est son oeil qui l'y met. Voilà pourquoi l'art est personnel et la science ne l'est pas.³⁷¹

Im Februar 1905 definierte Werefkin die Aufgabe des Künstlers folgendermaßen:

L'artiste doit recréer le monde moral et physique en le faisant passer à l'alambic de son moi créateur. Le but de l'art est d'imposer à l'humanité de nouvelles valeurs esthétiques. Jamais l'artiste ne doit acquiescer au beau existant. Le beau tel qu'il le comprend est le seul beau existant pour l'artiste, et cette reappréciation des valeurs éthiques et esthétiques est le but de l'art. C'est pourquoi, qui en art n'a rien à dire de personnel, fait bien de se taire.³⁷²

Neun Jahre später, im Februar 1914, berichtete sie konträr dazu Nell Walden aus Wilna:

Vielleicht sind die Leute noch zu sehr mit sich selbst beschäftigt, mit dem Erleben des Lebens, um zu der Entsagung vom eigenen Ich zu gelangen, das das Künstlerische bedingt. Alles Zufällige ist nicht künstlerisch, und alles Persönliche ist zufällig.³⁷³

Jelena Hahl-Koch versuchte, diesen Widerspruch in der Funktion der Künstlerpersönlichkeit mit Hilfe von "künstlerischen Gesetzen, die das Genie in sich trägt und nach denen es durch

³⁶⁸ Ebd., 65.

³⁶⁹ Lettres à un Inconnu, Heft I, 212.

³⁷⁰ Ebd., Heft II, 160.

³⁷¹ Ebd., Heft III, 24.

³⁷² Ebd., Heft III, 101.

³⁷³ Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sturmarchiv.

sein ästhetisches Gewissen gezwungen ist zu schaffen" zu erklären:

Das Eigene, Persönliche, das jeder Künstler in sein Werk legt, ist wertvoll, wenn es in ehrlicher Befolgung der inneren Gesetze dargestellt wird, wenn das Werk aus "innerer Notwendigkeit" entsteht. Die jedem einzelnen Künstler innewohnenden "ewigen Gesetze" sind ihrem Wesen nach von höchster Objektivität, was durch ihre Zeitlosigkeit bewiesen wird. So kann das subjektive Erlebnis, das einen künstlerischen Schaffensprozeß einleitet, Träger einer objektiven Erkenntnis werden.³⁷⁴

Diese Unterscheidung zwischen subjektivem Persönlichen und objektivem Inneren erhält eine viel tiefgreifendere Bedeutung, sieht man sie vor dem Hintergrund der Theosophie. Hier wird differenziert zwischen dem unveränderlichen Selbst, das göttlichen Ursprungs ist, und der wandelbaren Persönlichkeit, die nicht nur von dem jeweiligen Lebensalter, sondern auch von der jeweiligen Inkarnation abhängt. Die Theosophie nimmt an,

... daß der menschliche Geist direkt göttlichen Ursprunges und göttlicher Natur sei; und die ganze Entwicklung der Menschheit würde nur dahin zielen, den "potentiellen Gott" im Menschen zu einem wirklichen, effektiven Gott zu machen...³⁷⁵

Die Pflege des Schönen, Wahren und Guten nimmt dabei eine besondere Stellung ein:

Wahrheit, Güte und Schönheit sind für den Theosophen fast gleichlautende Begriffe; und die Pflege des Schönen, die Kunst in all ihren Formen ist für ihn eines der wirksamsten Mittel, um dem Geiste der Gottheit näherzurücken.³⁷⁶

Marianne Werefkin sprach wiederholt vom "Gott im Menschen", so 1925:

Groß ist also nur das reine Wollen des Künstlers. Sein Ringen nach dem, was in ihm liegt und was sein Gott ist. Sein Sehnen nach Werken, die unvergänglich sind.³⁷⁷

Rudolf Steiner entwarf eine noch kompliziertere Vorstellung vom 'Menschen' als die Theosophie und teilte ihn in Leib, Seele und Geist mit weiteren Feingliederungen, wobei er der Seele den Bereich der Empfindungen und dem Geist die Erkenntnis zuordnete.³⁷⁸ Kandinsky setzte seine Theorie in dem Holzschnitt 'Der Zeiger' um.³⁷⁹ Das Innere, aus dem der Künstler schafft, wäre demnach identisch mit dem göttlichen Selbst.

Marianne Werefkin bezeichnete das "Innerste Der Kunst" als "Bewegungsrhythmen":

Gott manifestiert sich in Der Kunst durch Mittel Die Das Innerste Der Kunst sind und sich stets gleich bleiben durch alle Zeiten, nämlich durch Bewegungsrhythmen Die Dem kosmischen Rhythmus und Den Rhythmen Der seelischen Bewegungen entsprechen. - Die Kunst steigert Die Armseligkeit Der menschlichen Empfindungen zudenem wie Diese mit Den Empfindungen verbindet Die im grossen Weltall

³⁷⁴ Hahl-Koch, 1967, 70.

³⁷⁵ Otto Penzig. Die Theosophie und die Theosophische Gesellschaft. Düsseldorf, 1921, 11.

³⁷⁶ Ebd., 20.

³⁷⁷ Marianne von Werefkin. "Ausfahrt nach Italien." Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. 1469 (14.09.1925): [Blatt 6].

³⁷⁸ Steiner, 1987.

³⁷⁹ Kleine, 1991, 299ff.

unaufhörlich zittern.³⁸⁰

Diese Rhythmen sind entfernt vergleichbar mit den "Vibrationen", von denen Kandinsky schrieb.³⁸¹ Das "Innerste Der Kunst" geht demnach weit über formale ästhetische Gesetzmäßigkeiten hinaus.

Eine zentrale Frage, die bei Jelena Hahl-Koch unbeantwortet blieb, ist die nach dem Verhältnis zwischen symbolistischer Literatur und symbolistischer Malerei in Russland und danach, wo Marianne Werefkin darin einzuordnen wäre. Ganz offensichtlich gibt es eine Verwandtschaft zwischen den schriftlichen Äußerungen der Malerin und den Vorstellungen der symbolistischen Dichter in Russland. Aber Ähnlichkeiten zu symbolistischen russischen Malern existieren kaum.

Eine erste Antwort hierauf gibt der Aufsatz John Bowlts "Esoterische Kultur und russische Gesellschaft", wonach das "philosophische Format" der symbolistischen Dichter "in den symbolistischen bildenden Künsten keine Entsprechung" fand:

Einer ihrer Lieblinge, Konstantin Somow [Abb. 12], war zwar bezaubernd und dekadent, aber in seiner Kunst war nichts Musikalisches oder Transzendentes. Somows Werk interessiert aus anderen Gründen, als Träger des Nichts, aber es versagt als bildnerische Entsprechung der Ideen von Belyj, Blok und Iwanow. Lew Bakst [Abb. 13] war mit den symbolistischen Dichtern und Philosophen bekannt und besuchte einige ihrer Treffen, wie Iwanows "Turm" mit seinen "Dienstagen" und die Gesellschaft für Freie Ästhetik, aber er war trotz seiner Beiträge zu den erweiterten Synthesen der "Ballets Russe" als Mit-Symbolist nicht akzeptiert. Auch Nikolaj Roerich [Abb. 35] fällt einem in diesem Zusammenhang ein, besonders weil er sich, während er in New York und im Himalaja lebte, sehr für Anthroposophie interessierte. Doch er wurde für ein Scharlatan und Intrigant gehalten und war in der symbolistischen Gemeinde nicht willkommen. Rußland hatte einige Jahre zu warten, bis die zentralen Ideen der Symbolisten von den Künstlern verwirklicht wurden. In dieser Hinsicht wirkten die Avantgardisten, in Tastewens Worten, als die "Maximalisten" der symbolistischen Ästhetik.³⁸²

Eindeutige Beziehungen der künstlerischen Avantgarde zur Mystik gab es nach Bowlt nur wenige. Da diese Themen jedoch groß in Mode waren, war es nicht schwer, "auf Datscha-Parties, öffentlichen Lesungen und in der populären Presse" diese Ideen aufzuschnappen, ohne sich wirklich ernsthaft mit Okkultismus zu befassen.³⁸³ Man traf sich nicht nur bei den Theosophen, sondern es gab auch weitere Gruppen, "in denen dem 'inneren Klang' gelauscht wurde", man interessierte sich für orientalische Medizin, rituelle Tänze, Yoga, Vegetariertum und vieles mehr. Diese Bewegungen ergriffen auch Ilja Repin:

Es ist amüsant, sich in Erinnerung zu rufen, daß der große Realist Ilja Repin - dessen Lebensgefährtin Natalja Nordman ihr Domizil Penatyj, gegenüber der finnischen Grenze, zu einem Treffpunkt für viele Avantgardisten wie David Burljuk, Welimir Chlebnikow, Majakowskij oder Iwan Puni machte -, nachdem er Nordman 1905 kennengelernt hatte, Vegetarier wurde und sichtlich von Theosophen, die ihn besuchten, beeinflusst wurde. Repins und Nordmans zweiteiliger Drehtisch voller vegetarischer Spezialitäten wurde oft kommentiert, vor allem die dominante *repa* (Rübe), das Symbol der Familie Repin. Repins "Begeisterung für Heu als bestes Nahrungsmittel" und für rituellen Barfußstanz zum Phonographen zeigt, wie leicht ein berühmter Künstler sich der okkulten Mode unterwerfen konnte. Sie zeigt auch, daß solche Interessen nicht ausschließliches Gut einer sozialen und kulturellen Gruppe waren, denn Repin nahm künstlerisch einen der

³⁸⁰ Schirn und Loers, 1995, 652.

³⁸¹ Kandinsky und Marc, 1989, 190ff. Siehe auch Ringbom, 1970, 120ff. Leider war es mir nicht möglich, hierzu weitergehende Quellenforschungen zu betreiben.

³⁸² Freeman und Tuchman, 1988, 170f.

³⁸³ Ebd., 171.

Avantgarde völlig entgegengesetzten Standpunkt ein.³⁸⁴

Wassily Kandinskys Interesse an Okkultismus ist vielfach belegbar. Wie er selbst sagte, beschäftigte er sich mit spiritistischen wie auch mit psychischen Phänomenen, um die schöpferischen Prozesse zu erforschen.³⁸⁵

Einen Ansatzpunkt für seine künstlerischen Theorien fand Wassily Kandinsky bei der Theosophie darin, dass der Kunst ein besonderer Platz eingeräumt wurde. Man sah sie als Kristallisation des Geistes. Steiner erklärte:

Farbe verhält sich zum Geist wie Eis zu Wasser ... Lassen Sie mich ein Wort aussprechen, das jeder Naturforscher als Tollheit ansehen wird: Wenn der Geist nach außen geht, dann erscheint er als Farbe, als Ton. Nichts anderes ist Farbe und Ton als lauter Geist, ganz dasselbe, was wir in uns selber finden, wenn wir uns richtig verstehen.³⁸⁶

Marianne Werefkin äußerte in ihrem Vortrag in vergleichbarer Weise:

J'ai longtemps cherché aussi la langue avec laquelle je pourrais parler de tout cela, avec laquelle je pourrais exprimer mon amour et ma foi. A travers les exigences d'une éducation artistique traditionnelle et fausse, à travers le réalisme de mon maître Riépine et l'élégance de mes maîtres étrangers, à travers mon talent personnel, si néfaste pour la recherche des purs idéaux de l'art, j'en suis arrivée enfin à la conscience que dans mon âme, à côté de mon amour et de ma foi, vivent des lignes et des couleurs qui leur sont tout à fait identiques et que les mouvements et les combinaisons de ces lignes et de ces couleurs peuvent rendre l'essence de mon moi dualiste de la manière la plus fidèle, plus fidèlement que toute photographie, plus fidèlement que toute allégorie. Dès cette prise de conscience s'éveilla en moi le véritable peintre: je cessai de penser en symboles de mots (ils ne peuvent être des symboles dans notre art), mais je pensai *exclusivement* en symboles de lignes et de couleurs. Tous mes sentiments, toute mes impressions sont traduits dans cette langue de lignes et de couleurs, aussi simplement que cela est fait par tout le monde dans le langage.³⁸⁷

In der Bibliothek Gabriele Münters befand sich ein Exemplar der Theosophie Rudolf Steiners, in dem Kandinsky folgende Zeilen unterstrichen hatte:

Man hat sich nur vorzustellen, daß alles, was als 'Bild', als ein 'Leuchtendes' beschrieben wird, zugleich ein Klingendes ist. Jeder Farbe, jeder Lichtwahrnehmung entspricht ein geistiger Ton, und jedem Zusammenwirken von Farben entspricht eine Harmonie, eine Melodie.³⁸⁸

Der russische Komponist Alexandr Skrjabin, ebenfalls Theosoph, versuchte, "Parallelen zwischen den sieben Noten der diatonischen Tonleiter und den sieben Farben des Spektrums zu ziehen".³⁸⁹

Aber nicht nur die Theosophie vertrat solche Ideen. Der französische symbolistische Dichter

³⁸⁴ Ebd., 173.

³⁸⁵ Ebd., 165. Siehe ausführlich die Studie von Ringbom The Sounding Cosmos.

³⁸⁶ Zit. n. Kleine, 1991, 304.

³⁸⁷ Marcadé, 1973, 208.

³⁸⁸ Kleine, 1991, 307.

³⁸⁹ Freeman und Tuchman, 1988, 169. Zur Theorie der Musikerin Alexandra Unkovskajas siehe Fedjuschin, 1988, 77.

Arthur Rimbaud verkündete: "J'inventai la couleur de voyelles!"³⁹⁰ Die Idee von der Verwandtschaft zwischen Farbe und Klang wurde bereits vor ihm unter anderem von E.T.A. Hoffmann, Gautier, Baudelaire und Balzac vertreten.³⁹¹ Rimbaud hatte im übrigen okkulte Philosophie studiert und sich auch mit Alchimie und Magie beschäftigt.³⁹² Ende des 19. Jahrhunderts griff man in Russland genauso wie in Westeuropa auf Gedankengut der Romantik zurück. Sixten Ringbom hob dabei die Bedeutung der deutschen Transzendentalphilosophie hervor:

German romanticists had already thundered against materialism, and the symbolist movements in France and Russia both drew on Tieck, Wackenroder, Novalis, Goethe, Schiller and Schelling in their attempts to bestow on art the rôle of a theurgic agency designed to counter the influence of materialist and positivist philosophies.³⁹³

Es ist deutlich erkennbar: Parallelen, Verknüpfungen und gegenseitige Einflüsse zwischen verschiedenen Künstlern und mystischen und religiösen Gruppierungen, Philosophien und Weltanschauungen - auch über eine längere Zeitspanne hinweg - lassen sich häufig aufdecken. Die Forschungsliteratur der vergangenen Jahre erschloss dazu eine Fülle neuer Aspekte und Zusammenhänge. Es wäre wichtig, Marianne Werefkins Schriften hinsichtlich ihrer Wurzeln im Gedankengut des 19. Jahrhunderts in Russland und in Westeuropa genau zu analysieren und Parallelen und Analogien zu Lehren wie der Theosophie aufzudecken. Leider kann das im Rahmen dieser kunsthistorischen Forschungsarbeit nur rudimentär geschehen.

IV. LITAUISCHE UND RUSSISCHE KUNST

IV.1. Ikone - eine andere Tradition

Die russische Kunstentwicklung der vergangenen Jahrhunderte unterscheidet sich ganz erheblich von derjenigen im Westen. Will man die russische Malerei im 19. Jahrhundert mit ähnlichen Strömungen im Westen vergleichen, dann sollte man die unterschiedlichen Traditionen nicht außer acht lassen. Scheint die Ikonenmalerei zunächst auch das genaue Gegenteil des sogenannten 'Realismus' zu sein, so muss die Tatsache berücksichtigt werden, dass verschiedene 'Realisten' ihre künstlerische Laufbahn als Ikonenmaler begonnen hatten. Repin verdiente sich anfangs auf diese Weise den Lebensunterhalt, und sein Schüler Filipp Maljwin lernte als Novize im Neu-Athos-Kloster im Kuban-Gebiet³⁹⁴ jenen traditionellen Beruf auszuüben. Für viele Maler einfacher Herkunft stellte die kirchliche Kunst einen ersten

³⁹⁰ Enid Starkie. Das Leben des Arthur Rimbaud. Hg. Susanne Wäckerle. München, 1990, 222.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd., 218.

³⁹³ Ringbom, 1970, 39.

³⁹⁴ Nach Galina Kretschina in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Hg. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg: Kunst- und Kulturgeschichte Russlands in Werk und Bild. Ausstellungskatalog. Bonn, 1995, 168. Siehe hingegen Hallmann, 1989, 250 und Russische Malerei im 19. Jahrhundert, 1989, 306, wo vermerkt wurde, Maljwin sei Novize im Kloster des hl. Patelemon auf dem Berg Athos in Griechenland gewesen. Dies halte ich für unwahrscheinlich.

Einstieg in ihr Metier dar, weil die Ausbildung an der Akademie eine Reihe von Kosten verursachte. Schon allein die zumeist weite räumliche Distanz zwischen heimatlicher Provinz und Hauptstadt war nicht leicht zu überwinden, ganz zu schweigen von den Lebenshaltungskosten.

Wie schon erwähnt wurde, schufen auch Elisabeth Daragan und ihr Lehrer Timoleon Neff Ikonostasen. Vom letztgenannten stammen unter anderem die Ausmalungen in der russisch-orthodoxen Kirche auf dem Neroberg in Wiesbaden und auf der Mathildenhöhe in Darmstadt.

Die Ikone als Element des Ikonostasis, einer Holzwand, die den Altar- vom Laienraum abtrennte, war in ein strenges und komplexes inhaltliches wie formales Bildgefüge eingebunden. Sie

... war Teil eines Ganzen, das sich aus dem Kirchenraum und seiner Ausschmückung, aus dem Zusammenhang mit der Heiligen Schrift, den Heiligenviten, den Predigten, Kirchenliedern und Hymnen ergab. Derartige komplizierte Verflechtungen sind der mittel- und westeuropäischen Bildwelt fremd, sie kennzeichnen die Kunst im orthodoxen Glaubensbereich, insbesondere im alten Russland.³⁹⁵

Sie hatte die Aufgabe, mit Hilfe ihrer festgelegten Ikonographie und ihres immer wiederkehrenden Formenapparates "allen sozialen Schichten an jedem Ort und zu jeder Zeit im Bereiche des orthodoxen Glaubens"³⁹⁶ auf allgemein verständliche Weise Glaubensinhalte zu vermitteln.

Die Ikone sollte die Verbindung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits herstellen. Fedor Stepun bezeichnete sie als den "Ort, an dem das Gespräch zwischen Gott und den Menschen vor sich geht."³⁹⁷

Dabei konnte sie auch losgelöst von Ikonostas und Kirchenraum existieren und war selbst in den ärmsten Behausungen zu finden.

Jeder, der eintrat, bekreuzigte sich zunächst vor den Ikonen, die in der "schönen Ecke" auf einem besonderen Regal standen - sie durften nicht an die Wand gehängt werden. Die Ikonenmalerei war die geschätzteste und gleichzeitig demokratischste Kunst.³⁹⁸

In ihrer strengen Ausprägung wie auch in ihrer tiefen Verehrung muss die Ikone als etwas grundlegend anderes als das Heiligenbild der westlichen Kunst in der römisch-katholischen Kirche angesehen werden.

Die Wundergläubigkeit ist untrennbar mit der Ikone verbunden. Ein Erscheinungs- oder Herstellungswunder läßt die Ikone entstehen, die, einmal geschaffen, heilig ist, übernatürliche Wunderkräfte in sich bewahrt, die sie zum Wohle des sie Anbetenden in Taten umsetzen kann, indem sie heilende Kräfte für den Kranken spendet oder beschützende Funktionen für die Gemeinschaft von Gläubigen wahrnimmt. ... Es kommt nämlich zu der Vorstellung, dass der abgebildete Heilige real präsent ist, denn als Ebenbild ersetzt er stellvertretend sein Urbild, das nichtsinnlich, also nicht darstellbar ist.³⁹⁹

³⁹⁵ Edith Neubauer. Kunst und Literatur im alten Russland: Architektur, Ikonenmalerei, Dichtkunst. Düsseldorf, 1988, 68.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Fedor Stepun. "Deutung und Verehrung der Ikone in Russland." Franz Wiedmann, Hg. Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. München, 1964, 372.

³⁹⁸ Michail Allenow, Nina Dmitrijewa und Olga Medwedkowa. Russische Kunst. Freiburg, 1992, 49.

³⁹⁹ Neubauer, 1988, 69.

Das westliche Heiligenbild hingegen ist weit von den Funktionen einer Ikone entfernt und überlässt dem Künstler große gestalterische Freiheiten. Selbst berühmte Madonnen wie die von Leonardo da Vinci, Raffael oder Tizian wären in der Ikonenmalerei ketzerische Machwerke.⁴⁰⁰ Mit der Emanzipation der westlichen Künstler verselbständigte sich das religiöse Andachtsbild mehr und mehr und verlor seine transzendente Ausrichtung zugunsten einer vergleichsweise spielerisch freien Weltlichkeit. Ilja Repin brachte dies in seinem "Neunten Brief" über die Kunst auf den Punkt:

Das ursprüngliche Christentum wußte um das Verführerische der heidnischen Formen: Von dem Prunk der sinnlichen antiken Welt noch ganz umgeben, begann es diese Schätze erbarmungslos und vandalisch zu vernichten und seine unfähige, kindische Kunst des 'Geistes' aufzubauen. Der byzantinische Künstler ließ nichts gelten außer der strengen Haltung und dem aufrichtigen Glauben an seine Gestalten. Und trotz der ganzen Häßlichkeit, der Unbildung, des schematischen Charakters der Mittel strahlen diese Werke des Asketentums eine bezaubernde Kraft und Innigkeit aus. Allmählich jedoch brachten Wissenschaft, klassische Literatur und Poesie einen Perugino, Raffael und Michelangelo hervor. Die Künstler stürzten sich auf die bei den Ausgrabungen zutage geförderten heidnischen Formen der Plastik wie auf die höchste Offenbarung der Kunst. Von ehrlicher Begeisterung für diese 'heidnischen Idole' erfüllt, die ihre Vorfahren so zornig zerstört hatten, begannen sie diese Formen zu kopieren und die christlichen Tempel und Altäre damit zu schmücken. ... Bei ihren Nachfolgern, die von dem Kavalier Bernini angeführt wurden, steigerte sich die Zügellosigkeit der Formen mit ihrer theatralischen Affektiertheit und der schamlosen heidnischen Frivolität bis zur Häßlichkeit.

Man kann einfach nicht begreifen, wie die ernsten, bejahrten katholischen Familienväter das alles kaltblütig ertragen. Bei uns würde eine Familie ein weltliches Journal mit solchen sinnlichen Bildern, wie man sie hier auf den Plafonds und in den Kapellen der christlichen Tempel sieht, nicht abonnieren. Für einen, der das nicht kennt, ist der Anblick solcher Bilder äußerst peinlich, besonders wenn man sich in der Gesellschaft junger Menschen befindet.⁴⁰¹

Der Unterschied zwischen Ost und West kann kaum drastischer formuliert werden.

Die große Freiheit der westlichen Kunst von kirchlicher Funktionalisierung als Medium⁴⁰² schuf einen guten Nährboden für eine vielfältige kulturelle Entwicklung, die der russischen Kunst lange Jahre versagt blieb.

Erst durch Zar Peter den Großen fand eine wirkliche Öffnung nach Westen statt, und es wurde versucht, die westliche Kunst der russischen aufzupropfen. Als Katharina I. im Dezember 1725 die Pläne ihres gerade verstorbenen Gatten Peter dem Großen realisierte und bei der Eröffnung der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg auch eine "Abteilung für Künste ins Leben" rief⁴⁰³, wirkte diese wie ein Fremdkörper in der russischen Kultur.

Julius Hasselblatt charakterisierte sehr treffend die Gründungssituation im Vergleich zum Westen:

Dort [im Westen] bedeutet die Gründung einer Akademie einen Kulminationspunkt des Kunstlebens und der künstlerischen Entwicklung [!] eines Volkes und sie ist dort nothwendige Wirkung einer Kette von realen Vorbedingungen, wie ein bedeutendes Niveau der ästhetischen Bildung, weite Verbreitung kunsthistorischer Kenntnisse und Interessen in den Kreisen der gebildeten Gesellschaft, das Wirken zahlreicher namhafter Künstler. Anders war es in Russland. Als unsere Akademie der Künste begründet wurde, da war sie berufen, nicht einem von der Gesellschaft gehegten Bedürfnisse Rechnung zu tragen, sondern ein solches erst zu

⁴⁰⁰ So äußerte sich mir gegenüber einmal ein russischer Ikonenmaler.

⁴⁰¹ Ilja J. Repin. Fernes und Nahes. Erinnerungen. Hg. Traugott Stephanowitz. Berlin, 1970, 304f.

⁴⁰² Es soll hier nicht behauptet werden, die kirchliche Kunst sei nicht auf eine andere Weise funktionalisiert worden.

⁴⁰³ Hasselblatt, 1886, 38.

wecken.⁴⁰⁴

Für die gehobenen Schichten der russischen Gesellschaft war die westliche Kultur zunächst eine importierte Mode, die kaum auf wirkliches Kunstverständnis stieß. So

... entwickelte sich zunächst die Porträtmalerei zur tragenden Bildgattung, gefördert durch den großen Bedarf an repräsentativen Bildnissen für das Kaiserhaus und den Adel; zugleich als eine Art von weltlicher Fortführung der sakralen Ikonentradition.⁴⁰⁵

Allerdings wäre es falsch, anzunehmen, dass die weltlich orientierte Malerei ein reines westliches Importgut gewesen sei, das entfernt an die Ikonenmalerei anknüpfte. Im 17. Jahrhundert war über die Ukraine der Holzschnitt in Russland eingeführt worden und dort zu verspäteter Blüte gekommen. In Form von Volksbilderbögen, sogenannten Lubki, richtete sich der Holzschnitt an eine bäuerliche Rezipientenschicht, da das Bürgertum weitgehend fehlte. Selbst die Städte waren von einer bäuerlichen Bevölkerungsschicht geprägt.⁴⁰⁶ Der Themenkreis des Lubok war nicht an Staat und Kirche gebunden:

Er erschloss manche weltliche Themenbereiche der europäischen Renaissance, besonders das Sittenbild, das er aus der Profanisierung christlicher Motive gewann, weiterhin die zeitkritische Darstellung und die politische Satire, mehr oder minder allegorisch verkleidet, aber auch das Tierreich und die Fabel.⁴⁰⁷

Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts vermochte er sich dem Einfluß und der Zensur von Staat und Kirche zu entziehen und bildete ein Gegengewicht zu der zentralistisch organisierten höfischen Graphik.⁴⁰⁸

Die Kunstproduktion der Akademie in St. Petersburg war überwiegend am Westen orientiert und bildete eine Art 'Hydrokultur' in Russland. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts begann man sich verstärkt auf die eigenen Wurzeln zu besinnen.

Noch 1886 urteilte Julius Hasselblatt über die Ikonenmaler:

Und in der That fehlte ihrem Schaffen jeglicher lebensvolle Schwung, alle Individualität und Selbständigkeit. Nicht das Selbstgeschauten, das Selbstempfundene, nicht eigene Ideen verkörperten sie, sondern sie bildeten nach, was vor ihnen andere gebildet hatten: fremde Werke und Gedanken in immer derselben Manier und unter ängstlicher Nachahmung auch der kleinsten Eigenheiten; mit einem Worte - sie wurden aus freischaffenden Künstlern - mechanisch arbeitende Handwerker.⁴⁰⁹

Ende des 19. Jahrhunderts wurden bereits große Ikonensammlungen angelegt und im Zuge einer Reorganisation der Akademie im Jahre 1859 die alte byzantinische Kirchenmalerei ins Unterrichtsprogramm aufgenommen. Hasselblatt hielt dies für wenig erfolgreich:

Man wollte durch die Einführung "*orthodoxer Heiligenbildmalerei*" der russischen Kirchenmalerei den

⁴⁰⁴ Ebd., 2f.

⁴⁰⁵ G. Miroļjubova. "Das künstlerische Leben Petersburgs um 1800." St. Petersburg um 1800. Ein goldenes Zeitalter des russischen Zarenreichs. Meisterwerke und authentische Zeugnisse der Zeit aus der Staatlichen Ermitage, Leningrad. Ausstellungskatalog der Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen. Recklinghausen, 1990, 72.

⁴⁰⁶ Werner Schmidt. Russische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. Aus einer Berliner Privatsammlung. Leipzig, 1967, XIII.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Hasselblatt, 1886, 9.

Stempel des Nationalen und den Lehren der Kirche Entsprechenden verleihen, erreichte aber dabei nur sehr negative Resultate.

Die erzwungene Rückkehr zu den kindlich naiven, trockenen und leblosen Formen der alten Kirchenmalerei konnte ja auch keinen Erfolg haben, da sie sich mit der natürlichen Entwicklung der russischen Kunst im Widerspruch befand. ... Gab es auch einzelne wenige Künstler, die aus rein materiellen Gründen sich dieser Art Malerei widmeten - die grosse Masse des Publikums sowohl, als [!] der Künstler brachte der Sache nur gar wenig Sympathie entgegen.⁴¹⁰

Neben dieser Klasse wurde ein Museum für altchristliche Kunstdenkmäler eingerichtet, das sowohl russische als auch byzantinische Kunstschatze umfasste.

Die russische Ikonenmalerei hatte inzwischen verschiedene Ausprägungen erhalten. Zum einen existierten westlich orientierte Ikonen, was schon ein Blick auf die Ikonen Timoleon Neffs in der Russischen Kirche in Wiesbaden⁴¹¹ und in der Russischen Kapelle St. Maria Magdalena in Darmstadt⁴¹² zeigt. Hier wirkte der Einfluss der Nazarener.

Huberti de'Dalberg beschrieb die neuere religiöse Kunst 1906 folgendermaßen:

An Stelle der Unterwerfung des schöpferischen Geistes unter die Traditionen und Eigentümlichkeiten der byzantinischen, mit orientalischen Motiven durchsetzten Kunst, die einst den Grundstein gebildet hatte, an Stelle der Gebundenheit durch die malerischen Dogmen, die für die ganze Entwicklung bis zu Ende des 17. Jahrhunderts maßgebend waren und von denen die religiösen Maler nicht abweichen durften, tritt das Bestreben zutage, die altrussische Heiligenbildmalerei, wenn nicht zu modernisieren, so doch neuen Wein in alte Schläuche zu gießen.⁴¹³

Als Beleg dafür führte er unter anderem die Monumentalfresken Wiktor Wassnezows und seines Schülers Michail Njesterow in der Kiewer Wladimir-Kathedrale an,⁴¹⁴ die die Künstler 1885 bis 1896 ausführten.⁴¹⁵ Von Wassnezow stammen auch die Entwürfe für die Innen- und Außenmosaiken, für die Kirchengemälde und die beiden Kirchenfahnen der Kapelle in Darmstadt.⁴¹⁶

Zum anderen wurde weiterhin die altüberlieferte Ikonentradition mit ihrem festgelegten Form- und Farbkanon gepflegt.

Ilja Repins Gemälde 'Nikolaj Mirlikijskij rettet drei unschuldig zum Tode Verurteilte' (Abb. 14), das er 1888 im Auftrag eines Frauenklosters als Ikone schuf, verrät weder etwas vom traditionellen Formenkanon, den er erlernt hatte, noch von der unschuldigen Frömmigkeit Neff'scher Ikonen. Die Mimik der einzelnen Figuren zeichnet auf eindrucksvolle Weise ihre inneren Regungen nach, ihre individuelle Persönlichkeit und Geschichte. Die Legende des Hl. Nikolaus wird so für den Betrachter auf historischer wie auch auf psychischer Ebene nachvollziehbar.

Wollte die traditionelle Ikonenmalerei noch durch Abstraktion die Darstellung aus dem Bereich

⁴¹⁰ Ebd., 163f.

⁴¹¹ Russische Orthodoxe Kirche im Ausland, Hg. Die Russische Orthodoxe Kirche auf dem Neroberg in Wiesbaden. Führer. München, [1990?].

⁴¹² Manfred Knodt. Russische Kapelle St. Maria Magdalena Darmstadt. Führer. 5. Aufl. München [u.a.], 1992.

⁴¹³ Huberti de'Dalberg. "Die neuere religiöse Kunst Russlands." Die Christliche Kunst. 2. 10 München (1906): 230.

⁴¹⁴ Ebd., 232ff.

⁴¹⁵ Russische Malerei im 19. Jahrhundert, 1989, 234.

⁴¹⁶ Knodt, 1992, 10.

des Realen, Alltäglichen in eine reine Transzendenz erheben, so suchte Repin nach Authentizität, jedoch nicht nur nach äußerer, sondern auch nach innerer. Gerade jene innere Handlung, die der Betrachter miterleben - mitfühlen - kann, wurde zentrales Thema.

IV.2. Volkskunst, Volksfrömmigkeit und ihre Wirkung auf die Moderne

In dem Glauben an die wundertätige Kraft der Ikone sammelten sich auch verschiedene heidnische Traditionen. So erfreuten sich u.a. die Heiligen Georg, Nikolaus, Elias und die Brüder Boris und Gleb großer Volkstümlichkeit.

In den russischen Ikonen entfernten sie sich weit von ihren historischen oder biblischen Prototypen und nahmen populäre Züge an. ... Über den heiligen Georg berichten die Quellen, dass er ein Heerführer Kaiser Diokletians (3. Jahrhundert) war und wegen der Annahme des Christentums hingerichtet worden sei. Auf seine Person wurden vielfältige Mythen projiziert, unter anderem das alte Sujet des Drachentöters, das sich in den Sagen vieler Völker findet: der siegreiche Kampf der hellen Gottheiten der Sonne gegen die dunklen Götter der Unterwelt. In den meisten Ikonen wurde Georg als Reiterheiliger auf einem Schimmel dargestellt, wie er mit seiner Lanze einen Drachen durchbohrt. ... Das allgemeine Bewußtsein schrieb den Heiligen Wunderkräfte zu, die den Nöten des Volkes gerecht wurden. Dessen Umgang mit den Ikonen war aus diesem Grunde auch eher emotional-vertraulicher als mystischer Natur.⁴¹⁷

Und mehr noch:

Sie verliehen neben den christlichen Idealen auch dem uralten Glauben an den himmlischen Vater und die Mutter Erde Ausdruck, welche in der Natur, in Feuer und Wasser, in Gebet, Brauchtum und Glockengeläut zueinanderfinden. Die Heiligen verkörperten diese Verbindung, diese Leiter zwischen Himmel und Erde.⁴¹⁸

Es ist klar, dass gerade in einem so großen Imperium wie Russland mit dünner Besiedelung und einem überwiegenden Teil an ländlicher Bevölkerung noch bis ins 20. Jahrhundert hinein heidnisches Brauchtum und Aberglauben in großem Maße lebendig waren, welche zwar in christliche Kanäle geleitet wurden, aber durch die Weite noch größtenteils unbesiedelter Gebiete schlecht kontrolliert werden konnten.

Unter der Diktatur Stalins schätzt Jaroslavsky, der Chef der "Kämpfenden Gottlosen" (Woinstwuuschie Bezboschniki), dass fast vier Fünftel der Bevölkerung Russlands unter dem Einfluß der "Schamanen", der Stammeszauberer, verblieben seien. Auch die eigentlichen griechisch-orthodoxen, christlichen Russen hatten in jedem Dorf "ihre" Hexenmeister und Hexen, die nach sowjetischen Forschern nichts anderes waren als moderne Schamanen.⁴¹⁹

Hinzu kam noch, wie bereits erwähnt wurde, eine große Empfänglichkeit des einfachen Volkes für verschiedene Sekten.

Kandinsky beschäftigte sich 1889 in einer Abhandlung mit den "nationalen Gottheiten der Sysol- und Vetschegda-Syrjänen"⁴²⁰, was beweist, dass ein gewisses Interesse des Intellektuellen an altem russischem Kult und Mythos existierte.

⁴¹⁷ Allenow u.a., 1992, 49f.

⁴¹⁸ Ebd., 50.

⁴¹⁹ Sergius Golowin. *Magier der Berge. Lebensenergie aus dem Ursprung*. Basel, 1984, 21. Von Golowin zitiert nach: *Sphinx-Magazin*, 22. Basel (1983): 6. Dieses findet seinen deutlichen Niederschlag in dem Bild Wassili Maximows 'Der Zauberer kommt auf die Bauernhochzeit' von 1875. Siehe Allenow u.a., 1992, 331 und Abb. 165.

⁴²⁰ Jelena Hahl-Koch und Hans K. Roethel, Hg. *Kandinsky. Die Gesammelten Schriften*. Bd. 1: *Autobiographische, ethnographische und juristische Schriften*. Bern, 1980, 68-74.

Die Tradition der Ikonenmalerei als Mittler zwischen geistiger und realer Welt

... war für Künstler wie Larionow und Malewitsch besonders wichtig, die sich stark mit den russischen Ikonenmalern identifizierten, deren Aufgabe es war, in ihrer Kunst das Spirituelle zu offenbaren.⁴²¹

In ihrer Rückbesinnung auf volkstümliche russische Tradition und Formensprache griffen die russischen Avantgardisten des beginnenden 20. Jahrhunderts auf die Tradition der Ikonenmalerei, aber auch auf die Erzeugnisse der Volkskunst und auf Lubki zurück.

Um 1900 existierte in den russischen Gouvernements noch eine intakte volkstümliche Kultur, deren Spannweite vom Holzhaus mit seiner Inneneinrichtung über Trachten bis zu Keramiken und Spielzeug reichte. Einfache kolorierte Drucke, jene Lubok genannte Volksbilderbogen, gehörten ebenso dazu wie die Ikone, das Symbol einer tausendjährigen streng orthodoxen Gläubigkeit.⁴²²

Durch lange konservierte großbürgerliche und feudalistische Strukturen war die Volkskunst im Osten noch länger erhalten geblieben als im Westen.

Dass es sich hingegen bei der Pflege alpenländischen Brauchtums um 1900 in Bayern bereits mehr um eine nostalgische Rückbesinnung handelte, wird deutlich an den verschiedenen Bemühungen, die nach der Aufhebung der Standesunterschiede durch die Französische Revolution langsam sterbenden Trachten⁴²³ zu dokumentieren und zu konservieren. Man sah sie seit der Romantik als "dem Landvolk ureigene und von ihm selbst geschaffene Kleidung von altersher" an.⁴²⁴ Bereits 1848 veranlasste Kronprinz Maximilian an den altbayrischen Landgerichten eine Umfrage nach dem Stand der Volkstrachten.⁴²⁵ Mit dieser Bemühung stand er keinesfalls allein.

Als Marianne Werefkin 1896 nach Bayern kam, war die Tracht als Überbleibsel aus feudalistischer Zeit weitgehend ein Element gepflegten Brauchtums geworden, mit dem man sich schmückte. Und auch der Rückgriff des 'Blauen Reiters' auf bayrische Volkskunst und Hinterglasbilder beruhte mehr auf nostalgischer Rückbesinnung. Hinterglasbilder lernten Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin erst durch die Volkskunstsammlung des Braumeisters Johann Krötz in Murnau kennen,⁴²⁶ nicht bei forschenden Streifzügen durch Bauernhäuser. Was, wie die Hinterglasmalerei, in früherer Zeit seine Bedeutung durch preiswerte Massenherstellung auf manueller Basis erlangt hatte, musste ab Mitte des 19. Jahrhunderts seine Niederlage gegenüber neuen industriellen Fertigungstechniken eingestehen.⁴²⁷

⁴²¹ Schirn und Loers, 1995, 193.

⁴²² Karla Bilang, Bild und Gegenbild: Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1990, 135.

⁴²³ Der Begriff 'Tracht' ist ein heftig umstrittener Begriff im Zusammenhang mit ländlicher Kleidung. Er mag aber hier, da es sich lediglich um einen kurzen Exkurs handelt, unter Vorbehalt verwendet werden.

⁴²⁴ Zit. n. Nina Gockereil. "Kleidung und Tracht." Wege der Volkskunde in Bayern. Ein Handbuch. Hg. Edgar Harvolk. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 25; Beiträge zur Volkstumsforschung 23. München [u.a.], 1987, 141.

⁴²⁵ Ebd., 149.

⁴²⁶ Die Sammlung befindet sich heute im Heimatmuseum von Oberammergau.

⁴²⁷ Hannes Macher und Wilfried Bahnmüller. Hinterglasbilder aus Altbayern und Schwaben. Freilassing, 1990, 1.

In Russland, das in vielen Bereichen rückständig war, hielten sich Volkskunst, traditionelles Brauchtum und Tracht länger als im europäischen Westen. Was sich im Westen als romantische Reise in die nationale Vergangenheit präsentierte, war in Russland lebensvolle Wirklichkeit. Sicherlich wurden Nationalisten in der russischen Kunst durch westliche Anregungen beeinflusst. Jedoch sollte man die grundlegend verschiedenen Wirklichkeiten bei vergleichenden Untersuchungen nicht unberücksichtigt lassen.

Die Ikone als noch voll funktionierendes Element bäuerlicher Lebensweise wurde von den russischen Avantgardisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgegriffen. So auch von Malewitsch:

... ich begriff die Bauern durch die Ikone, sah sie nicht als Schar von Heiligen, sondern einfacher Leute ... Ich blieb auf der Seite der bäuerlichen Kunst und begann, Bilder im Geiste des Primitivismus zu malen. In der Anfangsphase imitierte ich Ikonenmalerei.⁴²⁸

Ebenfalls verraten die gegenstandslosen Bilder Alexander Rodschenkos eine Auseinandersetzung mit der Ikone. Hubertus Gaßner führte dies sehr eindrucksvoll anhand der 'Konstruktion 1920' vor⁴²⁹:

Was die Bilder Rodschenkos mit den Ikonen gemein haben, ist die Suche nach der absoluten Form und ihren Bewegungsgesetzen, anders gesagt: nach einem überindividuellen Konstruktionsgesetz und dem objektiven Urbild, auf das sich alle individuell abgewandelten Bilder zurückführen lassen.⁴³⁰

Bis ins 19. Jahrhundert hinein trug der Ikonenmaler den kostbaren Farbstoff als die von Gott beseelte Materie auf. Die Künstler der russischen Avantgarde knüpften an dieses Verhalten zur Farbe in profanisierender Weise an. Sie setzten sich damit ganz bewußt von den russischen Realisten, aber auch von der Malerei der westeuropäischen Moderne ab. ... In der Ikone erkannten sie die wahre russische Malerei, die sich nur vorübergehend durch den westlichen Einfluß in den Naturalismus und Realismus verirrt habe.⁴³¹

Es ist zu vermuten, dass Werefkin, Kandinsky, und Jawlensky in den Hinterglasbildern - trotz aller Unterschiede - gewisse Parallelen zu der Ikonenmalerei empfanden.⁴³² Die Herstellung beider erfolgte anhand fester Schemata und Schablonen und in Arbeitsteilung - wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Die Verehrung, die beiden zuteil wurde, wies sicher eine - bei allen Unterschieden - ähnliche Intensität auf, da die Volksfrömmigkeit ihre eigene Auffassung vom Verhältnis zwischen Devotionale und ihrem Heiligen hatte. Auch das westliche Christentum war alles andere als frei von heidnischen Einflüssen und musste sich bis zu einem gewissen Grade mit dem Hang des Volkes zum Aberglauben arrangieren - besonders im Alpenraum.⁴³³

⁴²⁸ Zit. n.: Bilanz, 1990, 137.

⁴²⁹ In diesem Zusammenhang soll nur oberflächlich darauf eingegangen werden, um nicht zu weit über das 19. Jahrhundert hinaus zu greifen.

⁴³⁰ Hubertus Gaßner. Alexander Rodschenko: Konstruktion 1920 - oder die Kunst, das Leben zu organisieren. Frankfurt/Main, 1984, 85.

⁴³¹ Ebd., 20.

⁴³² Bilanz, 1990, 104.

⁴³³ Siehe u. a. die Verehrung der heiligen drei Jungfrauen St. Aubet, St. Cubet und St. Guerre im Alpenraum. Hans Haid. Mythos und Kult in den Alpen: Kultstätten und Bergheiligtümer im Alpenraum. Rosenheim, [1990].

Marianne Werefkin orientierte sich nicht am strengen Aufbau der Ikone. Ihre Bilder zeigen Bewegung, räumliche Perspektive und expressive Farbklänge. Der Künstler als Schöpfer tritt nicht völlig hinter seinem Werk zurück, sondern verleiht ihm seinen individuellen Ausdruck. Wenn dieser auch nicht "persönlich"⁴³⁴ sein sollte, so ist er doch weit davon entfernt, einem allgemein gültigen Urbild zu folgen. Die Kunst soll nicht geistige Kräfte sichtbar machen, sondern: "Die moderne Kunst hofft Gott zu erreichen indem Sie bis zu Ihm die Leiden und Freuden Des [!] menschlichen Daseins hebt."⁴³⁵

Werefkin sammelte wie Kandinsky russische Volkskunst und bayerische Hinterglasmalerei.⁴³⁶ Am 01.01.1914 vermerkte sie in einem Exzerpteheft: "Tout ce qui expression originale de l'humanité me plaît et m'intéresse."⁴³⁷ Zwei Seiten weiter liest man: "Ce qui fait l'énergie de la nature humaine, c'est sa naïveté. Ne pas trop voir est la condition nécessaire de l'exercice énergique des facultés humaines: l'homme trop savant devient impuissant."⁴³⁸ Diese Einträge entstanden während eines Besuches in Wilna.⁴³⁹

Werefkin setzte künstlerische Anregungen, die sie von der Volkskunst erhielt, sehr frei um. Die Malerin schuf keine Bilder im Sinne der Hinterglasmalerei wie zum Beispiel Gabriele Münter, sondern griff nur auf einzelne Stilmittel zurück. Auch das Formgut russischer Volkskunst, beispielsweise von Schnitzarbeiten, floss nicht in ihr Werk ein, wie dies in der russischen Moderne der Fall war.

In der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München befinden sich zwei mit Ostermotiven bemalte Gänseeier, die auf die Tradition russischer Ostereier zurückgehen (Abb. 15 und 16). Sie waren vermutlich eine Ostergabe an Münter und Kandinsky.⁴⁴⁰

Verbindungen zwischen Volkskunst und dem Oeuvre Marianne Werefkins sind weitgehend auf einer indirekten Ebene zu suchen und können am ehesten im Vergleich mit der Kunsttheorie Lew Tolstois erfasst werden.

IV.3. Litauische Volksfrömmigkeit und Moderne - ihr Bezug zu Marianne Werefkin und dem deutschen Expressionismus

Mit litauischer Kultur und ihrem Verhältnis zum Expressionismus beschäftigte sich 1918 Alfred Brust.⁴⁴¹ Er überließ es zwar dem Leser, "den Zusammenhang zwischen der Weltanschauung

⁴³⁴ Siehe das Zitat aus einem Brief Marianne Werefkins an Nell Walden auf S. 154f.

⁴³⁵ Schirn und Loers, 1995, 652.

⁴³⁶ Fäthke, 1988, 40 (Abb. 38).

⁴³⁷ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 2/23, [4].

⁴³⁸ Ebd., [6].

⁴³⁹ Ebd., 10.

⁴⁴⁰ Gollek, 1988, 386.

⁴⁴¹ Alfred Brust. "Die litauische Kultur und der Expressionismus." Das neue Litauen. 1. Berlin (1918): 50f.

der Expressionisten und der litauischen Kultur zu erfassen", und verzichtete auf konkrete Vergleiche künstlerischer Werke, jedoch sprach er beiden Richtungen ein gleiches Fundament zu. Außerdem nannte er den litauischen Dichter Vidunas und den Maler und Komponisten Tschjurlionis "zwei starke Vertreter des Expressionismus".⁴⁴²

Wie charakterisierte Brust die litauische Kultur? Was hob er als interessant für den Expressionismus hervor?

Es soll hierzu ein Auszug aus seinem Artikel zitiert werden:

Nachdem durch Erforschen der Südseekultur an den Resten jener weltabgewandten schönen Südseeinsulaner auf dieser Erdoberfläche kein vergangenes Kulturzentrum mehr vorhanden schien, tauchte das litauische Volk mit den Merkmalen kultureller Vergangenheit als plötzliche Insel vor uns auf. ... Man erfuhr mit frohem Herzen, dass dieses Volk das letzte in Europa war, das sich zum Christentum bekehrte, also vor allen anderen Völkern wertvollste Ueberlieferungen mit sich tragen musste. Das gütige Geschick hat dafür gesorgt, dass durch den Krieg eine Anzahl geistiger Menschen nach Litauen kam, die zwar nicht recht wissen mochten, was mit diesen Ueberlieferungen anzufangen sei, sie jedoch aufzuzeichnen begannen und einem breiteren Publikum mitteilten. Dieses hörte von ausserordentlich schönen Volksliedern, von einer unerhört klangvollen Sprache und allerhand seltsamen Gebräuchen, die noch grösstenteils an die heidnische Zeit erinnerten. Ueber diese Leute kam dann plötzlich die Gewissheit, dass das Heidentum mit seiner Unzahl von heiligen Regeln durchaus nichts Unsinniges war, sondern eine Schönheit in sich barg, die dem Ritus neuerer Kirchen durchaus nicht nachstand und ihn an Poesie wahrscheinlich übertroffen hat. Und für die Erziehung zum irdischen Glück fanden sich im Heidentum ganz eigene Wege.

Es gibt kaum einen anderen Menschenschlag, der so glücklich im engsten Kreise gelebt hat, wie der litauische. Hier brach elementarstes Glück aus letzter Einfachheit hervor. Abgegrenzt durch den Glauben an gute Götter, die wie das Feuer in heiligen Hainen verehrt wurden, und gefeit gegen die Unbill des Schicksals durch einen tief erkannten und wohlgedachten Aberglauben, fanden im Hirn dieser Naturmenschen zwecklose Rätsel keinen Platz. Uns Menschen von heute fällt es schwer, den Sinn des Aberglaubens zu erkennen. Dennoch sind wir auf dem besten Wege, die uns durch den Zeitstrom verloren gegangenen Kräfte des Seins rings um uns her aufs neue zu wecken. Der litauische Mensch ist noch heute von einem tiefen Aberglauben erfüllt, der sich von alten Zeiten her durch die Geschlechter mit ungewöhnlicher Stärke getragen hat. Ueberall, wohin wir sehen, leuchtet uns hier das Heidentum entgegen, und trotz der dem Litauer eigenen Frömmigkeit und dem Hange zum Katholizismus steht seiner Seele das schöne Fest der Sommersonnenwende am nächsten. Es ist nicht erklärlich, warum das so ist, aber es ist so. Der litauische Dichter Vidunas ist dieser Eigenart ganz nahe gekommen.⁴⁴³

Den Schwerpunkt des Kunstschaffens in Litauen sah Alfred Brust auf dem Kunstgewerbe liegen, wobei er besonders die Holzschnitzerei als interessant für den Expressionismus hervorhob.⁴⁴⁴

Wie empfand Marianne Werefkin dieses Land, das zu ihrer Zeit noch zu Russland gehörte? Am 3. Februar 1914 schrieb sie aus Wilna (Vilnius) einen Brief an Nell Walden, worin es heißt:

Ich sehe hier wunderbare Sachen, mir scheint überhaupt, dass Russland das Land der Farben ist. Nur exotische Länder können sich mit Russland an Farbenreichtum vergleichen, wobei hier die Eindrücke auch noch alle mystisch sind. Leider sind die Kunstbegriffe hier noch im foetus [!]. Kunst wird alles gemalte, gespielte und geschriebene genannt.⁴⁴⁵

In ihrem nächsten Brief an Nell Walden griff sie diesen Eindruck wieder auf:

Hier sind wunderbare Sachen zu sehen und zu machen, leider ist das Leben nicht danach. - Es ist aber das

⁴⁴² Ebd., 51.

⁴⁴³ Ebd., 50f.

⁴⁴⁴ Ebd., 51.

⁴⁴⁵ Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sturmarchiv.

Land der Mysterien. Jeder Baum, jedes Haus hat eine eigene Seele, und auf allem liegt ein großer Gefühlsgedanke, den vielleicht nur eine russische Seele entziffern kann. Bei dieser Anregung von außen ist mir der Mangel an Kunstempfinden ganz merkwürdig. Vielleicht sind die Leute noch zu sehr mit sich selbst beschäftigt, mit dem Erleben des Lebens, um zu der Entsagung vom eigenen Ich zu gelangen, das das Künstlerische bedingt. Alles Zufällige ist nicht künstlerisch, und alles Persönliche ist zufällig. Hier braucht man Bilder, Bücher, Konzerte, aber keine Kunstideen.⁴⁴⁶

Auch Tschirlionis, der 1907 nach Vilnius übergesiedelt war und eine führende Rolle in der jungen litauischen Malerei übernommen hatte, beklagte das geringe Kunstverständnis der Bevölkerung.⁴⁴⁷

Zwischen 1909 und 1910 hielt sich Marianne Werefkin eine zeitlang in Kaunas bei ihrem Bruder auf, der dort Gouverneur war, da sie aufgrund einer Verletzung nicht nach München zurück reisen konnte. In Litauen, wo sie einen Großteil ihrer Kindheit und viele Sommer auf dem Landgut verbracht hatte, sammelte sie sehr zwiespältige Eindrücke, zum einen beängstigende, zum anderen Eindrücke von großer Schönheit, und sie glaubte sich in ihnen selbst wiederzufinden. Wie eng diese Empfindungen mit starken Farberlebnissen verbunden waren, wird aus ihren Briefen an Jawlensky in München deutlich. Vergleicht man die Beschreibungen, die sie von ihrer Umgebung gab, mit ihren Bildern von Kaunas und Vilnius (Abb. 17-19), so wird deutlich, dass sie nicht anhand formal-analytischer Überlegungen eine Umformung der gesehenen Wirklichkeit in Kunst vornahm, sondern dass intensive Farben und Formen sehr eng mit ihrem *Naturerlebnis* verknüpft waren.

Was du hier siehst - ist ein solcher Einklang von Formen und Farben, auf eine Art und Weise fertig, vollendet im Wesen, dass er den schrecklichen Wunsch meistert, sich mit Präzision allem zu bemächtigen; und sogleich stellt sich das unerlässliche Bewusstsein ein, dass diese präzise Übermittlung nämlich nicht genau sein wird, dass man nichts vermitteln kann. Und Du fängst an, in Dir herumzuwühlen, suchst jene Worte, welche den Eindruck und das Gefühl zusammenfassen würden, und Du gehst weg, Du gehst weg von dem, was ist, um mit demselben Dich ihm ganz dicht zu nähern, direkt daran. ... Überzeuge Dich selbst davon - Kowno - das ist ein Schatz für Künstler. Es ist finster, die Laternen erhellen nicht, und die Straßen werden dunkel. Ihre lila Fenster schweben unheilvoll inmitten der Finsternis. Fluchtlinien niedriger Häuser, an ihnen - Tasten grüner und roter Fenster - leuchtende Ladenreihen. Hellgrüne, scharlachrote Streifen legen sich auf das violette Trottoir. Und dieser ganze breite Schatten von Leuten, welche alle nur über eines reden - über die Liebe: im Dialekt, auf Polnisch oder in gebrochener russischer Sprache. Geflüster und laute Worte streifen die Stille, wie die grünen und roten Streifen des Lichtes - die Finsternis der Nacht. Etwas Schreckliches, Schreckliches liegt auf allem. Mich erfaßt ein Schaudern, mir scheint, ich bin in einer anderen Welt, weit weg vom eigentlichen Leben. Ich rette mich in eine Kirche. Dunkel, leer, flackern Feuer vor den Ikonen, man singt alles, was man in längst vergangenen Tagen sang. Einige schwarze Figuren - und das Herz ist schwer, die Tränen nehmen den Atem, das Vergangene steigt auf.⁴⁴⁸

Im Leser entsteht die Vorstellung einer düsteren, aber dennoch leuchtend farbigen Szenerie, die sich mit dem malerischen Ausdruck Marianne Werefkins genau deckt. Sie birgt ein Gefühl der Ungewissheit, des Geheimnisvollen und der Einsamkeit. Wie in einem visionären Traum stand die Beobachterin zwar außerhalb des Beobachteten, besaß innere Distanz und war wie zufällig in diese fremde Umgebung hineingeraten, aber sie ist, anders als im Traum, den Geschehnissen ausgeliefert und kann sich nicht durch Erwachen in eine erlösende Realität flüchten. Gleich Traumgebilden haben hier die äußeren Erlebnisse ihre Wurzeln im Inneren Marianne Werefkins:

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Vaikunas, 1975, 77.

⁴⁴⁸ Original in Russisch. Veröffentlicht von Laima Lauschkaite-Surgailiene in Vilnius. 3. Vilnius (1992): 128.

... Oder daher, weil mir hier alles von Kindheit an vertraut ist und unbewusst, meine Seele prägte, aber ich sehe hier nicht nur die oberflächliche Welt der unglaublichen Schönheit, sondern sehe in allem mich selbst, alles, was in mir lebt und seit dieser Zeit leidet, seit ich mich kenne. Und die Kraft dieser Harmonie ist so groß, dass ich aus dem Fenster auf den schwarzen Berg schaue, ich blicke von der Straße auf eine verfallene, bewohnte Hütte, auf schmutzige Hinterhöfe, auf geheimnisvolle weiße Türme, und ich weine Tränen, ich weine den ganzen Tag irgendwelche Künstlertränen. Dieses panische Entsetzen, welches immer in mir wohnt, finde ich hier überall, und es quält mich schon nicht mehr, sondern macht mir Vergnügen, mehr an Qual grenzend. Nur meine ganze Seele ist aus mir heraus gegangen, sie verwirklicht sich um mich herum und schaut mich siegessicher an und spricht: Hier bin ich, sieh da, meine Form, tue etwas, erhasche ... Los, fange mein Verhalten [otnoschenie] ein, was ich bei diesem nicht fangen, nicht tun kann, sondern ich muss in der Ecke des Zimmers liegen und nur begierig empfinden und nachdenken. Hier herrscht jenes schwarz-rote Licht und rundherum das lilane, bald ist es eine kalte Skala, bald eine glutheiße. Alles übrige besteht aus farbenprächtigen Zufällen, aber man darf sie niemals erfinden, ... Aber mein Gott, mein Gott, welche Schönheit! Und die Linien, und Farben, und Formen, die Komposition..., dies ist so neu, dass ich etwas ähnliches noch nirgendwo gesehen habe. In Anbetracht dessen, dass Kowno - die Festung - alles Zuhause niedrig ist, außer den katholischen Kirchen und irgendwelchen plötzlich... hinauf ragenden Gebäuden, unerwartet, bedrohlich...⁴⁴⁹

Ihr Gemälde 'Polizeiposten Wilna' (Abb. 19) entstand 1914 und zeigt eine nächtliche Straßenszene. Ein großes Feuer lodert am unteren Bildrand und versperrt den Weg. Polizisten in Mänteln und mit Pelzmützen stehen daneben. Die Tür zu einem kleinen Büro im roten Eckhaus rechts ist geöffnet und gibt den Blick frei auf einen Tisch mit einer Lampe, an dem ein weiterer Polizist in seine Arbeit vertieft sitzt.

Die Straße führt hinter dem Polizeiposten zwischen fast fensterlosen Häuserzeilen hindurch, biegt nach links ab und verschwindet hinter einer Mauer. Eine Laterne wirft analog zum Feuer einen roten Lichtschein auf die Erde. Zwei Gestalten eilen ihres Weges.

Links ist der weiße Turm einer der unzähligen Kirchen Wilnas zu sehen. Eine schwarze Fahne weht herab. Rechts wirft die Sichel des abnehmenden Mondes ihr fahles Licht an den dunklen Himmel.

Lyonel Feininger schuf 1910 sein Gemälde 'Straße im Dämmern' (Abb. 20). Es stellt ebenfalls eine nächtliche Szenerie mit vergleichbar starken Farben dar. Feiningers Komposition wirkt weniger kalt als Werefkins, da er das Dunkelblau des Himmels hinter dem Rot und Beige der Häuser und dem Violett der Straße zurücktreten lässt. Auch fehlt weitgehend jenes kühle Türkis Marianne Werefkins.

Passanten gehen die Straße in verschiedene Richtungen entlang, sie scheinen optisch verzerrt - die Körper massig und der Kopf unwirklich klein.

Trotz des Eindrucks des Irrealen erscheint diese Darstellung Feiningers weit weniger tiefgründig als 'Polizeiposten Wilna' von Marianne Werefkin. Die Aggressivität des Feuers, die schwarze Fahne am Kirchturm, die dahineilenden Gestalten und die Wachtposten vermitteln auf ganz besondere Weise Gefühle der Bedrohung und gleichzeitig der Passivität und Schicksalhaftigkeit.

Der Russe Josif Schkolnik verarbeitete Anfang 1910 seinen Eindruck der 'Provinz' (Abb. 21). Primärfarben in kubisch gebrochenen Formen bestimmen jenes Straßenbild, das kaum mehr düster und unheimlich wirkt, eher volkstümlich einfach und ursprünglich. Marianne Werefkin hingegen griff auf das Formengut russischer Volkskunst kaum zurück, das ihre Kollegen in ihrer Heimat so inspirierte, wie zum Beispiel Natalia Gontscharowa oder Michail Larionow. Vergleichbar ist am ehesten die starke Farbigkeit der russischen Lackmalerei, die in Verbindung mit dem dunklen Untergrund zum Leuchten gebracht wird, ein Stilmittel, das

⁴⁴⁹ Ebd., 134f.

Marianne Werefkin hier entlehnt haben könnte.

Kristalline, zackige Formen, wie sie Erich Heckel in 'Fronleichnamstag in Brügge' von 1914 (Abb. 22) verwandte, sind der Malerin ebenfalls fremd. Ihre Kompositionen werden von weichen, eher fließenden Formen bestimmt, die im deutlichen Gegensatz zum Stil vieler ihrer Kollegen, wie beispielsweise Kirchners und Schmidt-Rottluffs, stehen. Ebenso zeigte sie sich von der Formkraft afrikanischer Plastiken sowie auch vom Kubismus wenig beeindruckt.

Besucht man das Tschirlionis-Museum in Kaunas, so trifft man auf Skulpturen der Künstlerin Eltschbieta Paschkauskaitie-Daugviliene (geb. 1886 - gest. 1959), die in gewisser Weise eine innere Verwandtschaft mit dem Werk Marianne Werefkins zeigen. Die Litauerin hatte keine richtige künstlerische Ausbildung genossen, und ihre Technik ist eigenwillig. Mit Hilfe verschiedener Materialien wie Draht, Holz, Rinde, Leinen und Garn⁴⁵⁰ schuf sie Skulpturen, die auf den ersten Blick wie natürlich gewachsene Baumstämme erscheinen, aus deren rauer Rinde aber verschiedene Figuren wie Verwachsungen heraustreten. Erst beim näheren Hinsehen erkennt man vernähtes Garn als Arbeitsspur.

Die Titel, die den Skulpturen Eltschbieta Daugvilienes beigegeben wurden,⁴⁵¹ reflektieren leider in keiner Weise die Vielschichtigkeit des Inhalts. Sie beziehen sich alle auf einen Aufstand gegen die russische Vorherrschaft 1863 und auf die Leibeigenschaft, die bereits 1861 aufgehoben worden war. Auch die Broschüre des Museums⁴⁵² gibt keine nähere Auskunft darüber, wie diese Titel zustande gekommen sind und wie man sie zu verstehen hat. Gehen sie auf die Künstlerin selbst zurück oder entstammen sie der sozialistisch-propagandistischen Interpretationsweise der sowjetischen Besatzungsmacht, die sehr unbarmherzig mit dem nationalen Kulturgut Litauens umgegangen war?

Das Letztere möchte man gerade bei den Plastiken 'Galgen der Leibeigenschaft' (Abb. 23) und 'Aufständische Frau' (Abb. 24) annehmen, die primär mystisch und sagenhaft und keinesfalls narrativ historisch wirken.

Es gibt eine interessante Abhandlung über Ancient Symbolism in Lithuanian Folk Art von Marija Gimbutas, die ausführlich auf litauischen Volksglauben eingeht und unter anderem die besondere Bedeutung der Bäume hervorhebt:

Every tree and flower exudes life and energy. Each exhibits a mysterious miracle of life and brings blessings upon human beings by healing diseases or safeguarding them from misfortunes. ... Though the oak, linden, birch, ash and spruce are especially prominent among miraculous trees, it is the two-stumped trees in particular that are believed to possess strong healing powers, even in our own day. Villagers of older times used to pray before two-stumped trees, and were reported miraculously cured. It was forbidden to cut down such old, mighty, peculiarly grown trees. Even today, Lithuanian peasants have dreams, directing them to pray for health before a two-stumped tree. Sometimes they dream that someone is attempting to cut down the respected tree. These dreams recall the former strong belief in the earth's power to convey blessings, and the intuitive tendency to protect the holy powers.⁴⁵³

Die Pflanzenwelt wurde im Volksglauben in männliche und weibliche Pflanzen aufgeteilt. Die

⁴⁵⁰ Tvortschestvo Eltschbieti Daugviliene. Kaunas, 1984, [ohne Seitenangabe].

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Marija Gimbutas. Ancient Symbolism in Lithuanian Folk Art. Philadelphia, 1958, 57.

Seelen der verstorbenen Menschen würden ihrem Geschlecht entsprechend in diese oder jene Pflanze eingehen.⁴⁵⁴ Bäume, die auf Friedhöfen wuchsen, durften nicht angetastet werden, denn "... the folk adage says that to cut a cemetery tree is to do evil to the deceased."⁴⁵⁵

So liegt es näher, die 'Aufständische Frau' als eine Verstorbene und den 'Galgen der Leibeigenschaft' als Baum mit Naturgeistern zu deuten. Hier eine künstlerische Verarbeitung von Motiven aus dem Volksglauben anzunehmen, ist im Hinblick auf das Erbe des Symbolismus und auf ein wachsendes nationales Selbstbewusstsein einleuchtender, als lediglich eine Verarbeitung historischer Ereignisse in den Skulpturen zu suchen - nicht zuletzt, da der Aufstand von 1863 noch weit vor der Geburt Eltschbieta Daugvilienes lag. Der 'Aufständischen Frau' wurde beispielsweise als Attribut ein Herz beigegeben, das sich als alte Wunde in die Baumrinde eingegraben hatte.

Aber beide Interpretationen müssen sich nicht zwangsläufig gegenseitig ausschließen. Obwohl keine direkten Anspielungen auf historische Zusammenhänge in den Skulpturen erkennbar sind, ist denkbar, dass hier Mahnmale für vergangenes nationales Leiden gesetzt werden sollten, da der Schicksalhaftigkeit des menschlichen Lebens in einigen Werken Ausdruck verliehen ist. Vielleicht waren sie Reflexionen der traurigen Geschichte in den Jahren der Unabhängigkeit,⁴⁵⁶ jedoch ohne nationalen Charakter im rauschenden Heldenepos zu suchen, sondern - pars pro toto - im stillen, längst vergessenen Einzelschicksal. Sie zeigen nicht historische Handlung, sondern Verschmelzung des Menschen mit der vom litauischen Volk so verehrten Natur, in der die Seelen der Geschundenen weiterleben.

Die Unterschiede zwischen den Skulpturen Eltschbieta Daugvilienes und den Bildern Marianne Werefkins liegen auf der Hand: Beide bewegten sich in unterschiedlichen Bereichen der Bildenden Kunst, dazu arbeitete die eine monochrom, die andere bediente sich kräftiger Farben. Bei der Litauerin ist es der Baum, mit dem der Mensch verwächst, bei der gebürtigen Russin bildet die Landschaft den Lebensraum des Menschen in verschlüsselter Symbolik. Dennoch gibt es wichtige Gemeinsamkeiten besonders zwischen den Baumskulpturen mit Einzelfigur und jenen Gemälden, auf denen sich ein einzelner Mensch in der Landschaft fortbewegt. Es soll nicht versucht werden, gegenseitige Einflüsse aufzuspüren und greifbar zu machen, sondern die Auffassungen beider Künstlerinnen von der Beziehung zwischen Mensch und Natur und deren Umsetzung zu vergleichen.

Daugviliene und Werefkin arbeiteten nicht narrativ im Sinne einer Geschichte oder eines konkreten Ereignisses, man fühlt sich als Betrachter eher mit zeitlosen Gleichnissen konfrontiert, die den Eindruck von monotonem Gleichmaß und einer gewissen Passivität vermitteln.

Ein weiteres wichtiges Merkmal der künstlerischen Ausdruckskraft von beiden ist das weitgehende Fehlen einer erotisch-voyeuristischen Komponente, die in der westlichen Kunst dominierte. In den Baum-skulpturen Daugvilienes räkelt sich kein nackter Frauenkörper als Daphne, und auch Werefkin verzichtete bis auf wenige Ausnahmen auf die Darstellung von Akten⁴⁵⁷. Ästhetisch-voyeuristischer Genuss findet hier keinen Platz im Begreifen menschlichen Daseins und seiner innersten Geheimnisse.

⁴⁵⁴ Ebd., 59.

⁴⁵⁵ Ebd., 57.

⁴⁵⁶ Leider sind die Skulpturen nicht datiert.

⁴⁵⁷ Von ihr existiert eine Skizze von 1906 mit dem Titel 'Baumwesen' (siehe Fäthke, 1988, 84 (Abb. 111)), die das herkömmliche Daphne-Motiv aufgreift.

Beiden Künstlerinnen gemeinsam ist ferner eine Redundanz und Rhythmik durch Betonung der Vertikalen. Bei Marianne Werefkin entwickelte sich daraus ein mystisches Nach-oben-Streben, bei dem die Vertikalen nicht selten ihren gemeinsamen Endpunkt in einem oder mehreren Berggipfeln finden. Dies vermittelt den Eindruck einer Hinwendung zum Göttlichen, was bei Daugviliene fehlt. Hier ist es die Verschmelzung mit dem Baum, die auf Transzendentes verweist.

Die besondere Bedeutung der Berge, die in den Bildern Marianne Werefkins sichtbar wird, hat ebenfalls ihre Parallelen in der litauischen Religiosität. Marija Gimbutas vermerkte hierzu:

Because stones and hillocks protude from earth's surface, the earth power was supposed to be stronger in them than in plains and lowlands, and all outgrowing elevations are popularly endowed with peculiar powers rising from this great source.⁴⁵⁸

Im Vergleich mit Werefkins 'Rotem Baum' (Abb. 25) verdeutlicht das Bild des Litauers Kazys Schimonis 'Lebende Steine' (Abb. 26), das möglicherweise auf Werefkins Gemälde zurückgeht, mit seinem heidnisch-mythischen Symbolgehalt die tiefe Symbolik der dominanten Bergmasse in der Darstellung seiner russischen Kollegin.

Neben dem Berg als Vermittler zwischen Himmel und Erde kommt auch dem Baum eine besondere Bedeutung nach litauischem Volksglauben zu. An anderer Stelle wird noch näher darauf einzugehen sein.

Ein litauischer Künstler von ganz besonderem Interesse ist Mikalojus Konstantinas Tschiurlionis. Zunächst ein erfolgreicher Komponist, gehörte er später zu jenen Malern⁴⁵⁹, die sich schon frühzeitig auf den Pfad der Abstraktion begeben hatten, und bereits vor Kandinskys berühmtem Aquarell von 1910, das gerne als erstes abstraktes Werk angesehen wird, schuf er weitgehend gegenstandslose Bildgefüge.⁴⁶⁰

Jelena Hahl-Koch stand zwar mit ihrer Meinung nicht allein, dass Mikalojus Tschiurlionis und seine an der Musik orientierte Malerei nicht eigentlich abstrakt zu nennen sei, jedoch blieb sie eine Definition des Begriffes 'abstrakt', losgelöst von Kandinskys künstlerischen und theoretischen Äußerungen, in diesem Zusammenhang schuldig. Obwohl sie einen Einfluss auf Kandinsky und Werefkin ausschloss, fand es Hahl-Koch interessant, dass Marianne Werefkin Tschiurlionis Werke ab 1907 als einzige des Münchner Kreises in Wilna hätte sehen können.⁴⁶¹ Dem muss entgegengehalten werden, dass der litauische Künstler selbst bereits 1906 in die bayerische Kunstmetropole gereist war und dort die Möglichkeit hatte, die Kolleginnen und Kollegen kennen zu lernen.⁴⁶² Er berichtete:

Danach [nach Aufhalten in Prag, Dresden und Nürnberg] war ich in München, wo ich zweimal mehr Bilder gesehen habe als in Dresden, darunter besonders viele neue von Böcklin, Stuck, Max Klinger und anderen.

⁴⁵⁸ Gimbutas, 1958, 93.

⁴⁵⁹ Tschiurlionis verwandelte sich nicht vollkommen von einem Komponisten in einen Maler - beide Richtungen waren für ihn voneinander nicht zu trennen.

⁴⁶⁰ Siehe u.a. Cor Blok. Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960. Köln, 1975, 16 und 24.

⁴⁶¹ Zu Jelena Hahl-Koch siehe Kapitel I.3. "Forschungsüberblick - Der Ausstellungskatalog von 1980 und die erste umfangreiche Biographie 1988".

⁴⁶² Lionginas Schepetytys. "Mikalojus Konstantinas Tschiurlionis." Valerija Tschiurlionyte-Karutschiene und Judita Grigiene. Mikalojus Konstantinas Tschiurlionis. Vilnius, 1977, 28.

Von München reiste ich nach Wien. Es ist eine große, aber neue Stadt und deshalb nicht sehr interessant.⁴⁶³

Tschiurlionis kann keinesfalls als unbekannter, regional fixierter Künstler bezeichnet werden. Seine musikalische Ausbildung hatte er in Warschau und Leipzig⁴⁶⁴ erhalten, seine malerische an der Warschauer K. Stabrowski-Kunstschule. 1906 erweckte er bereits in St. Petersburg das Interesse der Öffentlichkeit, als er dort an einer Ausstellung der Warschauer Kunstschule teilnahm.⁴⁶⁵ Später reiste er noch wiederholt nach St. Petersburg, um sich unter anderem an Ausstellungen der Gruppe 'Mir Iskusstwa' zu beteiligen.⁴⁶⁶

In Leipzig sah Tschiurlionis die Arbeiten Arnold Böcklins und Max Klingers, und er beschäftigte sich über einen längeren Zeitraum hinaus mit dem musikalischen Werk von Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Max Reger und besonders von Richard Strauß.⁴⁶⁷ Zu seiner Lektüre gehörten Werke Dostojewskis, Tolstois, Wundts, Nietzsches, Schopenhauers und Ruskins. Außerdem interessierte er sich für indische Philosophie.⁴⁶⁸

Betrachtet man nun Bilder von Mikalojus Tschiurlionis, so fallen entgegen der Annahme Jelena Hahl-Kochs überraschende Parallelen zu Arbeiten Marianne Werefkins auf.

Ohne dabei den Einfluss der französischen Kunst, besonders der Nabis, in seiner Bedeutung schmälern zu wollen, liegt ein Vergleich des Gemäldes 'Herbst (Schule)' (Abb. 27) von Werefkin aus dem Jahre 1907 mit dem dritten Bild aus dem Zyklus 'Begräbnissymphonie' (Abb. 28) von Tschiurlionis nahe, das bereits vier Jahre früher entstanden war. Die Themen sind grundverschieden: Der Litauer stellte die Beerdigungsprozession eines mythischen Königs dar, die Russin eine Mädchenklasse bei einer Wanderung.

Ebenso unterschiedlich ist die Technik: Marianne Werefkin verwendete deckende Temperafarben, Mikalojus Tschiurlionis transparente Pastellkreide.

Bei beiden bewegt sich ein Zug von Menschen auf einem im Bildraum ansteigenden Weg von links nach rechts durch eine Gruppe von kahlen Baumstämmen. Hier wie dort wird durch die häufige Wiederholung von Ähnlichem in der vorherrschenden Vertikalen ein Eindruck von rhythmischem Fortbewegen und Gleichförmigkeit hervorgerufen. Werefkin forcierte diese Reihung noch, indem sie die Figuren des Zuges in Zweiergruppen anordnete, zwischen denen etwas Abstand besteht. Außerdem entspricht jeder Farbfläche eine zweite, seien es die beiden Wiesenstücke, die dunkelblauen Formen von Berg und See, Wolkenzug und Ufer in Anthrazit, der orange-rote Himmel und der rosafarbene Weg oder der schwarze Bergzug und die Schulklasse mit Lehrerin.

Die Bäume sind weitgehend regelmäßig angeordnet. Die Figurenpaare wiederholen im Kleinen die Rhythmik der langen kahlen Baumstämme und bilden ein Gegengewicht.

Bei Tschiurlionis bewegen sich die Figuren dicht an dicht und bilden eine einheitliche Fläche. Die Bäume sind nicht gleichmäßig verteilt, sondern in der linken Bildhälfte konzentrierter angeordnet als rechts. Es wird nach dem Gesetz der Perspektive deutlich unterschieden zwischen dünnen, dicht stehenden Stämmen im Hintergrund jenseits des Weges und dicken,

⁴⁶³ Vaikunas, 1975, 48f.

⁴⁶⁴ Ebd., 27.

⁴⁶⁵ Ebd., 28.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd., 27.

⁴⁶⁸ Ebd., 27f.

vereinzelt im Vordergrund. Bei beiden Gemälden werden zwei Bäume im Vordergrund vom unteren Bildrand abgeschnitten. Der linke dieser beiden bei Tschirlionis besitzt einen in der Mitte auffällig nach unten abgewinkelten Ast, den Werefkin beim rechten vorderen Baum und dem dahinterstehenden verwendet.

In beiden Bildern dominieren die drei Farben Orange, Blau und Grün, wenn auch in unterschiedlicher Intensität. Der litauische Maler ließ den Menschenzug in perspektivischer Verzerrung als fast geschlossene Fläche in den Hintergrund ziehen. Am rechten Bildrand verschwindet die Menge am Horizont. Marianne Werefkin wiederholte diese blaue Fläche im Hintergrund als Waagrechte in Form eines Sees und in ihrer perspektivischen Verzerrung als schwarzblauer Bergrücken im Hintergrund. Der Mädchenzug bewegt sich unterhalb auf einem rosafarbenen Weg, der die grüne Wiesenfläche teilt. Tschirlionis lässt rechts im Hintergrund die Sonne als orangen Halbkreis hinter der blauen Menschenmenge untergehen. Um sie herum spannt sich ein etwas hellerer Lichtkreis, der sich bis zum linken Bildrand wölbt. Darüber befindet sich ein hellgrau-brauner Himmel. Die Russin griff diese Gliederung auf, ersetzte die Sonne aber durch einen blauen Berg. Der orangefarbene Himmel dahinter gleicht in seiner Form dem Lichtkreis der Sonne, jedoch ist seine Farbe dunkler und intensiver als im Bild des Litauers. Das Graubraun des Himmels forcierte Werefkin und verdunkelte es zu einer bedrohlichen Masse.

Man kann Marianne Werefkins Gemälde in zwei verschiedene Bereiche unterteilen, die durch die kahlen Bäume miteinander verklammert werden: Das obere Drittel zeigt einen glühenden Abendhimmel, die unteren zwei Drittel eine ländliche Idylle mit einer mit Blumen gesprenkelten Wiese, einem bayerischen Dörfchen im Hintergrund und einem Zug kleiner Mädchen in schwarzer Schuluniform mit ihrer Lehrerin. Jedes dicht zusammengefügte Kinderpaar wird von vier weißen Beinchen mit schwarzen Schuhen getragen, was die Rhythmik des gesamten Bildgefüges aufgreift und mit Humor versieht.

In der Emblemik⁴⁶⁹ wurden Kinder mit jungen Bäumen verglichen, die man anbinden muss, damit sie gerade wachsen. Jener Parallelismus zwischen den großen schwarzen Bäumen und den kleinen Schulmädchen ist demnach symbolisch zu verstehen und spiegelt gemeinsam mit der Zweiteilung der Landschaft die Vergänglichkeit allen Lebens wider.

Stellt man beide Gemälde nebeneinander, wird Marianne Werefkins Intention klar. Während Mikalojus Tschirlionis seiner Darstellung getragene Ruhe und den pathetischen Ernst eines Mythos verlieh, strebte sie den Ausgleich der Schwere durch Heiterkeit an. War das Werk des Litauers tragisch-visionär, so lehnte Marianne Werefkin dies als einseitig und wirklichkeitsfern ab. Ihr Bild wirkt durch die Verknüpfung der beiden gegensätzlichen Bildzonen⁴⁷⁰ auf andere Weise visionär und unwirklich. Die Rhythmik der schwarz gekleideten Mädchengruppe greift die gitterartige Reihung der unheimlich schwarzen, kahlen Bäume auf und karikiert sie damit. Es scheint, als habe die Künstlerin hier einen träumerischen und tragischen Zug in ihrem eigenen Wesen 'auf den Arm' genommen. Gleichzeitig stellte sie die Bedrohung einer kindlichen Idylle durch die Vergänglichkeit dar.

Einen ähnlichen Farbklang und eine ähnliche Technik wie Tschirlionis benutzte Marianne Werefkin für ihr Werk 'Wasserburg' (Abb. 29) von 1907, obgleich in weitaus rauherem Malstil,

⁴⁶⁹ Werefkins Auseinandersetzung mit Emblemik belegen Ikon und Lemma in Heft II der Lettres à un Inconnu. Siehe Anhang.

⁴⁷⁰ René Magritte schuf Jahre später Bilder, die Tag und Nacht in verblüffender Weise miteinander verbanden. Hier waren Absicht und Wirkung anders, aber das Mittel war ähnlich.

fast karikaturhaft spröde.

Ihr Bild 'Rotes Segel' (Abb. 30) schuf Werefkin Jahre später unter dem Eindruck des Lago Maggiore. Wiederum sind Parallelen zum Oeuvre von Tschirlionis festzumachen. Die Dominanz von spitzen, zackigen Formen in Verbindung mit einer ruhigen Wasserfläche findet sich bei Tschirlionis in seinem ersten Gemälde des Zyklus 'Trauer' (Abb. 31) von 1906 bis 1907 wieder. Hier ist das Motiv des Beerdigungszuges aufgegriffen und stilisiert worden. Wie Wellenbrecher an einem ruhigen See zieht sich eine Reihe spitzer Dreiecke um eine Bucht herum. Im Hintergrund verschwindet eine schwach orange Sonne hinter dem Horizont, deren Licht sich kaum im Wasser spiegelt. Im übrigen wird das Bild von Graubraun und Schwarz dominiert, was ihm, neben der Armut an Formenvielfalt, monotone Ruhe und einen Ausdruck von Trostlosigkeit verleiht.

André Derain hatte 1905 in seinem Gemälde 'Hafen in Collioure' (Abb. 32) ebenfalls die Wasserfläche mit spitzen Formen durchbrochen, orientierte sich jedoch noch weit mehr an der sichtbaren Wirklichkeit als sein litauischer Kollege. Jener verzichtete fast völlig auf Farben, welche der Franzose zu einem von der Realität weitgehend unabhängigen zentralen Stilmittel erhob. Die Primärfarben wurden frei und expressiv eingesetzt.

Marianne Werefkin bediente sich einer (wenn auch weniger) üppigen Farbpalette und variierte die Zackenformen in unterschiedlichen Bergformationen, die, einmal gerade, ein anderes Mal gekrümmt, spitz oder stumpf, bewegt und massig als Kontrast zum schmalen ruhigen Wasserstreifen das Bildgefüge dominieren. Vom unteren Bildrand schiebt sich ein Boot als spitze Form ins Bild. Auf seinem Bug ragt ein feuerrotes Segel zackig und aggressiv nach oben wie ein Reißzahn. Weitere Assoziationen mit Zähnen bilden die hinteren beiden vorletzten Berggipfel. Einziges Gegengewicht zu diesem Akkord unterschiedlicher Spitzformen bilden die beiden Personen im Segelboot, die eine Brücke von der Phantasiewelt zur Realität schlagen. Erneut wird erkennbar, welches Mittel Marianne Werefkin zur Irritation des Betrachters anwendete. Es werden nicht, wie bei 'Herbst (Schule)', zwei verschiedene Bildzonen miteinander verbunden. Die Landschaftsdarstellung, die durchaus als mehr oder weniger mimetisch angesehen werden kann, verfremdet das rote Segel. Wäre es, wie üblich, weiß, böte sich eine durch die ständige Wiederholung spitzer Formen gewaltige, aber ruhige Szenerie. Indem Werefkin ein reales weißes Segel durch ein feuerrotes als ungewöhnliches Element ersetzte, irritierte und bewegte sie den Betrachter dazu, nach versteckter Symbolik zu suchen. Nun wird man argwöhnisch gegenüber den Bergformationen, denn auch sie erscheinen auf einmal wie Zähne - aggressiv und bedrohlich.⁴⁷¹

Das zweite Gemälde aus dem Zyklus 'Trauer' (Abb. 33) von Mikalojus Tschirlionis wird, ähnlich wie das vorhergehende, von einer einzelnen spitzen Form bestimmt, die von links unten bis in die rechte obere Bildhälfte hineinragt. Um ihre Spitze fliegt in einer Reihe ein Schwarm Vögel. Am unteren Bildrand sieht man die Ruinen einer Stadt, hinter denen eine bläuliche Fläche Wasser andeutet. Der Horizont ist tief herabgezogen und ruhig. Das ganze Bild ist farblich ebenso monoton gehalten wie das erste Gemälde des Zyklus. Konnten dort die Zackenformen als Abstraktion der Beerdigungsprozession aus der 'Begräbnissymphonie' verstanden werden, fällt hier eine schlüssige Interpretation auf Anhieb schwer.

Interessanterweise ordneten Charles Leadbeater und Annie Besant in ihrem Buch Gedankenformen die Kegelform den Gedankengebilden eines Trauernden zu, allerdings in kräftigen Farben. Sie wird von Sternen umgeben,⁴⁷² die ihre Entsprechung bei Tschirlionis im

⁴⁷¹ Marianne Werefkin verwendete dieses Motiv der Berge als Zähne bereits in ihrem Gemälde 'Die törichten Jungfrauen' von 1921. Hier bildet die Spiegelung der Berge im Wasser eine Art Haifischmaul.

⁴⁷² Charles W. Leadbeater und Annie Besant. Gedankenformen. Übs. Literarische Abteilung des Theosophischen Verlagshauses. 2. Aufl.

Vogelzug haben. Die deutsche Ausgabe der Gedankenformen ist erst 1908 erschienen, die englische Originalausgabe aber bereits 1901.⁴⁷³ Einflüsse sind bei beiden Bildern des Litauers anzunehmen, auch wenn vermutlich schwarze Fahnen zur Vorlage dienten.⁴⁷⁴

Auch von Marianne Werefkin sind zwei Gemälde erhalten, die eine Geisterstadt zeigen, eines davon betitelte sie mit 'Rote Stadt' (von 1909, Abb. 34).⁴⁷⁵

Bei ihr übernimmt die Farbe eine dominante Rolle. Das Rot der Ruinen bildet einen eindrucksvollen Warm-Kalt-Kontrast zur sonst blauen Landschaft. Zwischen den Häusern ragen schwarze, kahle Bäume auf, deren bizarre Äste die Bewegungsrichtung des spitzen Dreiecks bei Tschirlionis aufnehmen. Man erkennt einen reduzierten Zug Vögel. Auf einem Berg am linken Bildrand befinden sich zwei weiße Burgruinen, die der ganzen Szenerie einen gespenstischen Ausdruck verleihen.

Während Tschirlionis einen Keil als wirklichkeitsfremden Bedeutungsträger dominant ins Bild setzte, wählte Marianne Werefkin eine Landschaft, die fast ausschließlich durch die Farbe verfremdet und ins Unwirkliche gerückt wird. Durch den starken Warm-Kalt-Kontrast und ihre vorwiegend vertikalen Formen wirken die Ruinen wie Flammen, die Bäume wie verkohltes Holz und das Weiß der Burgruinen und der rechten Bergspitze wie Asche. Hätte sich die Malerin derselben Farben wie Tschirlionis bedient, würde das Gemälde lediglich eine triste Landschaft mit Ruinen darstellen, die durchaus der Realität entnommen sein könnte.

Der Russe Nikolaj Roerich wählte für sein Bild 'Rote Pferde' aus dem Jahre 1925 (Abb. 35) eine ähnliche blau-weiße Gebirgslandschaft mit fünf roten, einen Schneehang herabgaloppierenden Pferden. Rechts steht eine mythische Gestalt in braun-gelber Gewandung.

Die Bergwelt Roerichs ist kantiger und zerklüfteter als jene Marianne Werefkins. Gerade dieser Vergleich führt deutlich vor Augen, dass die Malerin zwar bedrohlich wirkende Kompositionen schuf, diese aber nicht durchgängig abweisend gestaltete, sondern immer mit einem 'zinkernden Auge' als Gegengewicht. Weder ein melancholisches Pathos im Sinne von Tschirlionis, noch einen (märchenhaften) Heroismus mächtiger Naturgewalten setzte sie ins Bild. Ihre Sprache ist doppeldeutig und nie einseitig in ihrem Ausdruck. Vielleicht war es eine tiefe Kenntnis des Lebens, die Marianne Werefkin daran hinderte, nur einen Aspekt darzustellen.

Zwischen 'Phantastische Nacht' (Abb. 36) von Werefkin aus dem Jahre 1917 und dem circa 13 Jahre jüngeren Bild 'Die Glocken' aus dem Zyklus «Sturm» (von 1904-05, Abb. 37) ihres litauischen Kollegen lassen sich, trotz vieler Unterschiede, einige Parallelen aufzeigen.

Bei der Malerin ist das Thema der Darstellung kein Sturm, sondern eine traumartige, unwirkliche nächtliche Landschaft, die in der Figur eines Nachtwächters mit Laterne einen passiven Beobachter findet. Die Häuser am unteren Bildrand geben einen weiteren Hinweis auf menschliche Anwesenheit. Das glutrot erleuchtete Fenster rechts als Analogie zum Laternenlicht wirkt durch die Übersteigerung der Farbe gespenstisch.

Freiburg, 1926, Tafel 34.

⁴⁷³ Schirn und Loers, 1995, 794. Die russische Erstausgabe des Buches war mir nicht zugänglich.

⁴⁷⁴ Vergleiche die schwarze Fahne am Kirchturm in Werefkins 'Polizeiposten Wilna' (Abb. 19).

⁴⁷⁵ 'Abgebrannte Stadt', eines der beiden Bilder, wurde im Auktionshaus Lempertz in Köln am 06.06.1989 versteigert. Es handelt sich um eine Variante des Bildes 'Rote Stadt'. Format: 74,5 x 111 cm. Ei-Öl-Tempera/Papier auf Pappe. Es war angeblich bei der NKVM und beim 'Sturm' ausgestellt worden.

Bei Tschirlionis fehlen der nächtliche Beobachter, die Häuser sowie die bunten Hügel, die sich bei Werefkin im mittleren Bildgrund auftürmen. Während bei ihr die Komplementärkontraste Rot-Grün und Orange-Blau dominieren, ist seine Darstellung fast monochrom und bietet wenig Abwechslung. Die obere Bildhälfte wird durch die Masse eines dunklen Bergrückens bestimmt. In der unteren Bildhälfte biegen sich kahle Bäume in einem durch weiße Linien verbildlichten Sturm. Beide Bildhälften sind durch eine kräftig blaue waagerechte Linie, die vermutlich einen Fluss darstellen soll, voneinander getrennt.

Vor dem dunklen Berg schimmern vier blasse Lichtpunkte, einer wird von einem Halbkreis umschlossen, den ein schräger Balken abschließt. Alle diese Formen sind Lichtreflexe und nur mühsam zu erkennen. Ihre Quelle ist nicht abgebildet; ein schwacher Lichtstrahl scheint vom Scheitel des Berges auf den Balken herab, gleichfalls ohne seinen Ursprung preiszugeben.

In ähnlichem Farbklang wie der litauische Künstler gestaltete Werefkin die obere Bildhälfte. Pappeln wie Himmel werden von kräftigem Blau, Grün und Grau bestimmt, Wolkenmasse und Wasser sind anthrazit. Ein weißer Mond wirft sein bleiches Licht auf das Wasser. Die schwarze Brücke wiederholt das asymmetrische Halbrund im Bereich der sich biegenden Bäume bei Tschirlionis, das durch einen geknickten Stamm und die hell markierten Bewegungen des Windes gebildet wird. Die Ströme des Sturms nehmen ihren Ausgang am rechten Bildrand. Marianne Werefkin ordnete ihre Komposition im Mittel- und Hintergrund nach zwei Fluchtpunkten hin an, so dass dazwischen eine Öffnung in die Ferne entsteht. Eine Reihung von Pappeln auf den Hügeln nimmt Farbe und Bewegung der Sturm- und Wasserströme bei Tschirlionis auf: Sie biegen sich zu einem imaginären Pol hin, der durch eine Wolkenmasse und den weißen Mond versinnbildlicht wird. Dort nehmen auch die Pinselstriche des Himmels ihren Ausgang. Die dunkle Wolke lässt Analogien zur dunklen Masse des Bergzuges im litauischen Pastell erkennen, und während dort der Berg nach unten gegen das Blau des Flusses durch eine weiße dünne Linie abgegrenzt wurde, tritt bei Marianne Werefkin der weiße Mond unter der Wolke hervor. Ähnlich wie die Luftströme bei Tschirlionis verläuft sein Lichtstrahl auf dem Wasser.

Eine starre Reihung blaugrüner Vertikalen findet man in dem Werk des litauischen Malers 'Berge, Zypressen'⁴⁷⁶ (Abb. 38) von 1905. Mikalojus Tschirlionis teilte seine Komposition in drei hintereinandergestaffelte Zonen, wobei diese nur entfernt mimetischen Bezug auf Berge und Bäume nehmen. Der vordere Bereich in Blaugrün füllt als Fläche das untere Bilddrittel und ragt mit vier Vertikalen nach oben, wobei diese von links nach rechts in der Größe abnehmen. Die zweite, mittlere, Zone tritt mit ihrer grau-beigen Farbe deutlich in den Hintergrund. Sie umfasst beinahe die gesamte restliche Bildfläche und wird durch den oberen Rand beschnitten. Nach rechts fällt sie analog zu den größtmäßig abgestuften, blaugrünen Vertikalen ab. Beide Bereiche werden durch gekräuselte helle Linien in der entsprechenden Farbe strukturiert. Eine hellbeige Fläche bildet den Himmel, der durch waagerechte Kreidestriche charakterisiert ist.

Dem Pastell von Tschirlionis sei Werefkins 'Ewige Straße' (Abb. 39) gegenübergestellt, welches um 1929 entstanden ist. Die Malerin bediente sich einer breiteren Farbpalette und orientierte sich näher an der sichtbaren Wirklichkeit. Wieder belebt ein Mensch die Landschaft: Zwischen mächtigen Felsklüften zieht ein Schäfer mit seiner Herde den weißen Weg hinauf. Sein Ziel ist vermutlich die weiße Kirche, die rechts auf einem Gipfel thront. Marianne Werefkin teilte den Bildraum weniger deutlich in verschiedene Zonen als ihr Kollege ein. Die Gesteinsmassen scheinen sich, differenziert durch verschiedene Farben - unterschiedliche Braun- und Ockertöne, Blau und Grün - unreal ins Unendliche zu schichten.

⁴⁷⁶ Litauischer Titel: 'Kalnai'.

Im Hintergrund rechts und links wachsen zwei riesige blaue Steinwände empor, die wie Vorhänge die Aussicht auf einen weiteren Gebirgszug freigeben. Davor ziehen lange weiße Wolkenstreifen, die den Eindruck atemberaubender Höhe unterstreichen und ein spannungsreiches Gegengewicht zur Dominanz senkrechter Formen bilden. Der helle Weg, dem der Schäfer folgt, führt den Blick des Betrachters in das Bild hinein, wohingegen bei Tschirlionis die Fläche im Vordergrund als Sperre fungiert.

Beiden Gemälden ist die Betonung und Reihung vertikaler langer Formen gemeinsam. Ähnlichkeiten finden sich bei Werefkin in der linken, hellbraunen, in ihrer Größe von links nach rechts abnehmenden Felsengruppe und den Vertikalen der vorderen Bildzone bei Tschirlionis. Wie die Silhouette einer Burg lässt der Litauer im Mittelgrund eine Form nach oben ragen. Analog dazu kann die weiße Kirche in 'Ewige Straße' gesehen werden.

Die Pastellzeichnung III aus dem Zyklus 'Die Sintflut' (Abb. 40) von 1904-05 von Mikalojus Tschirlionis ist in ihrer Komposition entfernt vergleichbar: Senkrechte Linien reihen sich aneinander, und eine blaue spitze Form spaltet das Bild in zwei Hälften. Bei der Russin verläuft zwischen den Gesteinsmassen ein tiefer, teilender Spalt.

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass sich auch Werke westlicher Künstler zum Vergleich mit Marianne Werefkins Komposition anbieten, beispielsweise Caspar David Friedrichs 'Wanderer über dem Nebelmeer' von circa 1815 mit der dunklen Gestalt des Schäfers und seiner Herde vor weißem Hintergrund. Den Felsenklüften James Wards in 'Gordale Scar' von 1811/13 kommt zweifellos in vielerlei Hinsicht eine Vorreiterrolle zu.

Der Komponist Arnold Schoenberg begann 1907⁴⁷⁷, wie sein litauischer Kollege, zu malen, jedoch ohne eine technische Profession anzustreben. Seine Bilder wirken rau und spröde und besitzen nicht annähernd jene traumhafte, märchenhafte Leichtigkeit, die den Pastellen von Tschirlionis eigen ist.

1903 war Schoenberg in seine Heimatstadt Wien zurückgekehrt, wo der damalige Direktor der Hofoper, Gustav Mahler, sein Freund und Gönner wurde. 1906 kam auch Tschirlionis bei seiner großen Reise durch Westeuropa⁴⁷⁸ nach Wien, und es ist anzunehmen, dass er die Bekanntschaft Schoenbergs machte.⁴⁷⁹

Da einige außergewöhnliche Motive im Werk beider Maler auftreten, Schoenberg im Almanach Der Blaue Reiter sowie bei der ersten Ausstellung der Redaktion vertreten war und somit zweifellos Marianne Werefkin kannte,⁴⁸⁰ liegt ein Bildvergleich nahe.

Tschirlionis und Schoenberg maßen in ihrem Schaffen den Augen des Menschen eine ganz besondere Bedeutung bei. Auch im Oeuvre Marianne Werefkins, in ihrem Selbstporträt mit roten Augen (Abb. 41) von 1910, zeigt sich eine neue Symbolik jenes Sinnesorgans. Zweifellos sind die blauen Augäpfel und roten Iris formal logisch zu erklären. Gabriele Münter steigerte das Weiß der Augäpfel verschiedentlich in kräftiges Blau, unter anderem bei ihrem

⁴⁷⁷ Günther Massenkeil, Hg. Das Große Lexikon der Musik. Komponisten - Interpreten - Sachbegriffe. Bd. 7. Freiburg, 1982, 271. Zaunschirm gab als Datum für den Beginn des Malens ca. 1910 an. Siehe Thomas Zaunschirm, Hg. Arnold Schönberg: Das Bildnerische Werk. Ausstellungskatalog des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien, des Museums Ludwig, Köln und der Whitworth Art Gallery der University of Manchester. Klagenfurt, 1991, 12.

⁴⁷⁸ Tschirlionyte und Grigiene, 1977, 28.

⁴⁷⁹ Vaikunas, 1975, 49.

⁴⁸⁰ Rosel Gollek. Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie. 4. ergänzte Aufl. München, 1988, 385.

Porträt Marianne Werefkins (Abb. 42). Die roten Iris wären folglich als Übersteigerung von Braun zu verstehen. Aber diese Erklärung befriedigt nicht. Die feuerroten Augen, durch den Warm-Kalt-Kontrast zu Blau noch verstärkt, fixieren auf unangenehme Weise den Betrachter und provozieren dessen Ablehnung. Was veranlasst eine Künstlerin, sich auf solche Art mit demjenigen auseinander zu setzen, der sein Werk rezipiert? Er wird vom stillen Voyeur plötzlich selbst zum Objekt des eindringlichen Betrachtens.

Eine ähnliche Fixierung des Bildrezipienten erscheint auch mehrmals im Werk Schoenbergs. Dabei löst sich das Auge mehr und mehr aus der menschlichen Physiognomie und tritt dem Betrachter in einem nicht konkretisierten Raum entgegen. In 'Roter Blick' (Abb. 43) von 1910 sind die Augen stark rot umrandet. Anders als bei Werefkin, die sich meist einer kräftigen Farbpalette bediente, ist dieses Gemälde weitgehend in Ocker- und Brauntönen und in Weiß gehalten, so dass das Rot leuchtend hervorsticht. Obwohl Nase, Mund, Gesichtsumriss und Haare zu erkennen sind, ist ihr Zusammenhang mit der übrigen menschlichen Figur ignoriert worden, und das gesamte Bild hinterlässt einen unwirklichen Eindruck.

Marianne Werefkin bediente sich wieder der Kontrastierung von Mimetik und Irritation: In Anlehnung an herkömmliche Porträts stellte sie sich in Brustansicht dar, der Hut mit Blume ist modisches weibliches Attribut. Die Darstellung wäre alles andere als ungewöhnlich - abgesehen von der wenig traditionellen Malweise, die in ihrer Anknüpfung an van Gogh aber nur begrenzt innovativ erscheint. Die unbeschwertere Harmonie des Bildes wird einzig durch die roten Augen zerstört, ja geradezu ins Absurde gekehrt. Hieraus entsteht eine wesentlich stärkere Irritation als bei Schoenberg, dessen Komposition im ganzen unwirklich ist.

Bei Mikalojus Tschurlionis sind die Augen häufig Quellen von Lichtstrahlen, die aus dem Inneren der Figur dringen - so besonders deutlich in seinen Werken 'Der Gedanke' (Abb. 44) von 1904-05 und 'Ewigkeit' (Abb. 45) von 1906 oder 1907. Die Figuren sind ausdrücklich auf eine irrealen Ebene gehoben worden, bei 'Ewigkeit' auf eine eher märchenhafte, bei 'Der Gedanke' auf eine kosmisch-mythische. Das Kreissegment, das den unteren Rand des letztgenannten Bildes umspannt, sowie die runde Form des Kopfes, mit einem Nimbus versehen, erinnern entfernt an die Vorstellung von Planeten.

Vergleichbar mit 'Der Gedanke' ist 'Blick' (Abb. 46) von Arnold Schoenberg. Hier wiederholt sich die runde, helmartige Kopfform mit den lichtvollen Augen, aus denen jedoch keine Strahlen fließen. Der Nimbus findet seine Entsprechung im hellen Helmrand und in der gelben Fläche im Hintergrund. Das braune Kreissegment wird durch eine braune Form ersetzt, die sich unter die Augen und, in Dunkelblau übergehend, zum Teil um den Kopf legt.

Susanne Neuburger bemühte sich um eine Interpretation des Auges bei Schoenberg:

Weit innen ist der Bereich des "erweckten geistigen Auges", das die "Empfindungsseele" schauen kann. Schönberg lehnt sich an die Theosophie und Steiner, wenn er sagt: "Wir sollen blind bleiben, bis wir Augen erworben haben, Augen, die die Zukunft sehen. Augen, die mehr als das Sinnliche, das nur ein Gleichnis ist, die das Übersinnliche durchdringen: Unsere Seele soll dieses Auge sein". Der Ort hat sich im Innersten vergrößert und sich bis zur Romantik ausgedehnt: "Alle Sinne sollten Augen werden", sagt Novalis, der auch den "Lichtstrahl einer Beseelung fähig" wähnt, "wo sich dann die Seele in den Seelenfarben bricht."

Das Auge hat sich in die Seele verloren, es ist nicht mehr präzise zu orten und nicht unbedingt dort, wo man es vermutet. Das Auge beherrscht das Bild, indem es das Gesicht hinter sich zurückläßt.⁴⁸¹

Dieselbe Autorin zitierte einen Ausspruch von Arnold Schoenberg, der an Buber und seine Interpretation mystischer Grenzerfahrungen erinnert:

⁴⁸¹ Susanne Neuburger. "Blicke, Visionen und Bilder." Zaunschirm, 1991, 102.

"Innerlich geschaut ist ein Ganzes, das zwar Bestandteile hat, aber gebundene, bereits eingeordnete": Nach diesem Satz Schönbergs lässt sich vermuten, dass das Innere ein Ganzes ist, während Außen, an den Bestandteilen, gestückelt und improvisiert wird.⁴⁸²

Auch die rote Iris in Marianne Werefkins Selbstporträt kann als Symbol mystischer, visionärer Schau gesehen werden.

Die Bildsprache lässt sich nach der Philosophie Rudolf Steiners auflösen, wie sie sich in seinem Buch Theosophie darstellt:

Marianne Werefkin baute den Hintergrund aus blauen, grünen und roten Farbflecken auf, die sie mit groben Pinselstrichen auftrug. Inkarnat und Kleid sind ähnlich strukturiert, so dass eine gewisse Einheit entsteht.

Rudolf Steiner lehrte entsprechend über die 'leibliche Wesenheit des Menschen':

Gleich den Mineralien baut er seinen Leib aus den Stoffen der Natur auf; gleich den Pflanzen wächst er und pflanzt sich fort; gleich den Tieren nimmt er die Gegenstände um sich herum wahr und bildet auf Grund ihrer Eindrücke in sich innere Erlebnisse. Ein mineralisches, ein pflanzliches und ein tierisches Dasein darf man daher dem Menschen zusprechen.⁴⁸³

Zu diesen drei Daseinsformen kommt noch eine vierte, die menschliche:

Durch seine mineralische Daseinsform ist der Mensch verwandt mit allem Sichtbaren, durch seine pflanzliche mit allen Wesen, die wachsen und sich fortpflanzen; durch seine tierische mit allen, die ihre Umgebung wahrnehmen und auf Grund äußerer Eindrücke innere Erlebnisse haben; durch seine menschliche bildet er schon in leiblicher Beziehung ein Reich für sich.⁴⁸⁴

Die Farbflecken in Blau, Grün und Rot, die sich im Hintergrund wie - zum Teil abgewandelt - in der Binnenfigur befinden, sind durchaus im Sinne dieser Verwandtschaft zu interpretieren. Die blauen Augäpfel und roten Iris versinnbildlichen die Ebenen Seele und Geist, die bei Steiner getrennte und vielschichtige Bereiche bilden.⁴⁸⁵ Die Seele als Bindeglied zwischen Physischem und Geistigem unterteilte er in 'Empfindungsseele', 'Verstandes-/Gemütsseele' und 'Bewusstseinsseele', die durch unterschiedlich starken subjektiven Einfluss der Empfindungen auf das Denken differieren. Die 'Bewusstseinsseele' bildet als bereits nicht mehr von Empfindungen geleitetes Denken eine Einheit mit dem "Geistselbst"⁴⁸⁶, das wiederum einen Teil des Geistes darstellt. Ihm sind die Offenbarungen der geistigen Welt zugeordnet, es trägt die Wahrheit in sich, die von der 'Bewusstseinsseele' lediglich berührt wird.⁴⁸⁷

Ordnet man nun traditionell das Blau des Augapfels dem Geistigen zu und das Rot der Iris den Empfindungen der Seele, so entschlüsselt sich das rätselhafte Gemälde auf interessante Weise.

Rudolf Steiner schrieb über die 'Empfindungsseele':

Man stelle sich den Menschen vor, wie er von allen Seiten Eindrücke empfängt. Man muss sich ihn zugleich

⁴⁸² Ebd., 106.

⁴⁸³ Steiner, 1987, 29.

⁴⁸⁴ Ebd., 30.

⁴⁸⁵ Zur Farbensymbolik bei Leadbeater und Besant siehe Ringbom, 1970, 81.

⁴⁸⁶ Steiner, 1987, 55.

⁴⁸⁷ Diese komplexe Theorie siehe ausführlich ebd., 30ff.

nach allen Richtungen hin, woher er diese Eindrücke empfängt, als Quell der bezeichneten Tätigkeit denken. Nach allen Seiten hin antworten die Empfindungen auf die Eindrücke. Dieser Tätigkeitsquell soll *Empfindungsseele* heißen. Diese Empfindungsseele ist ebenso wirklich wie der physische Körper. Wenn ein Mensch vor mir steht und ich sehe von seiner Empfindungsseele ab, indem ich ihn mir bloß als physischen Leib vorstelle, so ist das gerade so, als wenn ich mir von einem Gemälde bloß die Leinwand vorstelle.⁴⁸⁸

Ist die rote Iris nicht als Symbol für das Sammeln von Eindrücken gerade durch den Künstler denkbar, der mit besonderer Sensibilität auf seine Umwelt mit Empfindungen reagiert? Die "Empfindungsseele" ist gepaart mit dem "Geistselbst", "der Offenbarung der geistigen Welt", welche, nach Steiner, die Wahrheit in sich trägt.⁴⁸⁹

Die gelben Lichtreflexe auf Gesicht, Wange und Hintergrund wären in diesem Zusammenhang als göttliches Licht interpretierbar.

Bereits 1905 äußerte sich Marianne Werefkin in ihren Lettres à un Inconnu über die besondere Funktion der Augen ähnlich wie Steiner:

Die Welt des Künstlers ist in seinem Auge, das ihm eine Seele schafft. Dieses Auge zu erziehen und dadurch eine feine Seele zu erlangen, ist die erste Pflicht eines Künstlers. Das Grosse der Kunst liegt nicht in dem schon Geschaffenen, aber in alle dem, was noch zu schaffen ist. Wäre die Kunst durch das Vorhandene erschöpft, würde die Kunst keinen Sinn haben. Nur das in ihr liegende, nie zur Schau gebrachte Element, nach dem sich alle Hände recken, doch keine es ergreifen weiss, nur das ist ihr Element. Es ist das Nicht-Vorhandene, das jedes Künstler Auge zu sehen glaubt, das jede Künstler Seele in's Leben hineindichtet.⁴⁹⁰

Knapp ein Jahr zuvor sprach sie noch abweichend von den Steiner'schen Lehren von der "Seele" der Dinge: "Le vrai art est celui qui rend l'âme des choses - et cette âme là est l'artiste. C'est l'artiste qui fait l'âme des choses, c'est son oeil qui l'y met."⁴⁹¹

Es ist anzunehmen, dass sich die Künstlerin inzwischen mit der Theosophie Rudolf Steiners auseinandergesetzt hatte, die 1904 in der ersten Auflage erschienen war.

Die Metapher der roten Augen hatte bereits 1902 Eingang in die Lettres à un Inconnu gefunden, in Zusammenhang mit Werefkins Vorstellung von Liebe ohne Bindung:

Le premier mot d'amour et le charme est rompu. L'atroce force du mot, il fige la vie, il arrête le mouvement. Tout qu'il n'y a que fluctuation de sentiments, de pensées, il y a le principe de vie qui est le mouvement. Le mot cloue, ferme, boucle, le mot tue. Ma pauvre petite fleur blanche, si gentille dans le silence - de l'indécis me regarde maintenant d'un oeil rouge; le mot l'a tirée des limbes; en blanche elle pâissait dans le blanc. Elle demande à vivre, elle proteste, elle lutte, elle perd son blanc, elle perd son charme, elle devient venimeuse, ennemie.⁴⁹²

Es ist denkbar, dass Marianne Werefkin mit ihrem Selbstbildnis auf diesen Tagebucheintrag

⁴⁸⁸ Ebd., 40.

⁴⁸⁹ Ebd., 50ff.

⁴⁹⁰ Lettres à un Inconnu, Heft III, 126f. Dieses Zitat siehe auch in anderem Zusammenhang in Kap. II.4.: "Werdegang - «J'aime les choses qui ne sont pas.»".

⁴⁹¹ Ebd., 24.

⁴⁹² Ebd., Heft I, 49.

Bezug nahm. Die rote Blume am Hutrand lässt sich als überdimensional große Nelke deuten, die in alten Porträts Symbol der Brautwerbung war. Das Gemälde müsste dann als Sinnbild zerstörter Liebe interpretiert werden. Betrachtet man es aber im Zusammenhang mit den Gemälden Schoenbergs und Tschirlionis', so ist es wahrscheinlicher, dass die Malerin hier ihrer Persönlichkeit als Künstlerin Ausdruck verleihen wollte.

Die Verbindungen Werefkins zu Litauen sind vielfältig. Zum einen nahm sie Elemente des litauischen Volksglaubens - die besondere Bedeutung von Bäumen und Bergen - in ihre Bildsprache auf und erhob sie zu zentralen Symbolen. Zum anderen gibt es Parallelen zu den Skulpturen der Bildhauerin Eltschbieta Daugviliene und den Werken von Mikalojus Tschirlionis. Bei allen Vergleichen fällt die Eigenständigkeit von Werefkins Oeuvre auf. Verwandtschaften und Anregungen lassen sich erkennen, aber keine direkten Übernahmen.

IV.4. Russische Kunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Wie bereits im ersten Kapitel im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur angesprochen wurde, erfuhr die künstlerische Verwurzelung Marianne Werefkins in ihrem Geburtsland bisher kaum eine gerechte Würdigung. Zu sehr wird die russische Kunstgeschichte von ideologischen Pauschalisierungen geprägt, um eine Aristokratin bedenkenlos als Schülerin des 'großen Realisten' Ilja Repin zu akzeptieren. Ferner ist man wenig geneigt, ihre postrussischen Gemälde als chronologische Fortentwicklung der 'realistischen' Vergangenheit zu sehen. Zu verhärtet sind die Fronten zwischen den Generationen, um ein Erbe herauslesen zu wollen.

Dabei sind ganz deutlich Verknüpfungspunkte zu erkennen, was allerdings ein kritisches Hinterfragen der Sekundärliteratur voraussetzt, ferner eine sensible Auseinandersetzung mit den künstlerischen Werken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Vergleich Russlands mit dem Westen.

Es ergeben sich folgende Ansatzpunkte:

Bereits vor dem 'Aufstand der Vierzehn' ist eine besondere Wertschätzung der Emotionalität im künstlerischen Werk zu verzeichnen. Marianne Werefkins Ausspruch: "Die Kunst der Zukunft ist die der Emotion."⁴⁹³ steht in einer langen Tradition.

Ferner kam dem Individuum eine besondere Selbstverantwortung zu, häufig verknüpft mit religiösen und ethischen Ansprüchen. Religiöse Motivation wurde in der sowjetischen Kunstgeschichtsschreibung weitgehend bestritten, aber es gibt eine Reihe von Bildern, die eine große Intensität des Glaubens dokumentieren, die durchaus mit der bereits dargelegten Spiritualität in Verbindung zu bringen ist.

Dieser Aspekt soll später im Rahmen einiger Bildanalysen verdeutlicht werden.

Zunächst sei ein kritischer Überblick über die historischen Fakten und Zusammenhänge gegeben.

⁴⁹³ Fäthke, 1988, 44.

IV.4.a. Der 'Aufstand der Vierzehn'

Das offizielle Gründungsdatum des sogenannten 'russischen Realismus' - nach einigen Vorläufern in der Genremalerei - ist das Jahr 1863. Vierzehn Zöglinge der Akademie in St. Petersburg weigerten sich am 9. November des Jahres, als Thema der Abschlussprüfung 'Ein Fest in Walhall' zu bearbeiten und verließen unter Protest die Akademie,

... weil sie glaubten, dass ein weiterer Bereich an nationalen Themen zur Bearbeitung anstand und sie Themen aus dem zeitgenössischen Leben suchten, die auch soziale, moralische oder politische Kritik mit einschliessen sollten. Ob sie ihre Ziele nun erreichten oder nicht, sie handelten jedenfalls in Übereinstimmung mit dem damals herrschenden Geiste der Selbstkritik.⁴⁹⁴

Diese Tat wird in der Forschung allgemein als erste offene Kampfhandlung der "Intelligenz"⁴⁹⁵ gegen die Reaktion gefeiert:

Der Wahrheit des Lebens treu zu bleiben, bedeutete für sie [die 'Wanderer'] in ihrem Schaffen von der realen Wirklichkeit auszugehen, zeitgemäße Sujets zu wählen, aktuelle Ideen zu gestalten und nicht im Sinne der Akademie der Künste nach den Vorgaben einer fremden, überlebten Kunst zu arbeiten, überholten Gesetzmäßigkeiten zu folgen, Anerkanntes, das aber nicht mehr den Forderungen der Zeit entsprach, nachzuahmen. Gerade das war ja der Anlaß gewesen, der vierzehn Diplomanten der Akademie unter Leitung von Kramskoi veranlaßte, aus ihr auszutreten, weil sie nicht bereit waren, ihre Diplomarbeit nach einem Thema aus dem Bereich der Mythologie zu malen. Gerade das war der Anstoß für die Bildung des Artels der vierzehn Künstler und letztlich der Ausgangspunkt für das Entstehen der künftigen Wandererbewegung.⁴⁹⁶

Diese Wertung der Ereignisse lässt sich im größten Teil der Literatur finden. Sie ist wenig differenziert und wurde bereits 1952 von Dietrich Geyer in seiner Dissertation Zur Krise der russischen Bildkunst bei Durchbruch des Realismus⁴⁹⁷ ausführlich widerlegt, was jedoch bisher kaum beachtet wurde.

Dabei verrät bereits ein aufmerksamer Blick in die Bildbände über russische Kunst im 19. Jahrhundert eine sehr facettenreiche Themenauswahl und Darstellungsweise, die keine klare Trennung zwischen zwei verfeindeten Lagern, Akademie und 'Realismus', sinnfällig machen.

Michael Bringmanns Urteil, das russische Kunstgeschehen sei auf eine Ahnenreihe der sowjetischen Staatskunst - des sozialistischen Realismus - reduziert worden, liegt quasi auf der Hand:

Das inhaltliche Kriterium direkter oder verhohlener Gesellschaftskritik wurde hierbei zum Qualitätsmaßstab [!] für den historischen Rang oder die Bedeutungslosigkeit von Künstlern und Werken.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Alan Bird. "Die russische Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts." Russische Malerei im 19. Jahrhundert, 1989, 80.

⁴⁹⁵ Zum Begriff der Intelligencija und seiner Bedeutungsgeschichte siehe Scherrer, 1973, 25-39.

⁴⁹⁶ W.W. Wanslow. "Das ästhetische Programm der Wanderer." Brentjes, Burchard [u.a.], Hg. Russische Realisten. Aufsätze zur Kunst der Wanderer. Leipzig, 1983, 56.

⁴⁹⁷ Dietrich Geyer. Zur Krise der russischen Bildkunst beim Durchbruch des Realismus. [Maschinenschrift] Diss. Göttingen, 1952.

□ Michael Bringmann. "Die russische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im europäischen Zusammenhang." Russische Malerei im 19. Jahrhundert, 1989, 36.

Vorbilder und Anregungen für Marianne Werefkin müssen daher jenseits ideologischer Kunstgeschichtsschreibung gesucht werden, will man ihr Frühwerk nicht in eine Ahnenreihe sowjetischer Staatskunst pressen.

Zunächst muss die 'Keimzelle' der vermeintlich revolutionären Kunst differenziert analysiert werden: der 'Aufstand der Vierzehn'.

1863 sollte eine Reform der Abschlussprüfung, des Wettbewerbes um die Goldene Medaille erster Klasse, zum Tragen kommen. Seit 1859 bestand innerhalb der Abteilung für Malerei eine Klasse für Genre, in der eine eigene Goldmedaille vergeben wurde. Bei der Festsetzung der Wettbewerbsthemen genossen die Genremaler mehr Freiheit als die Historienmaler, was zur Übervölkerung der Genrekasse beitrug.⁴⁹⁹ Eine Neufassung der Examensordnung am 22. September 1862 brachte eine entscheidende Änderung, von der sich der Senat der Akademie gleiche Prüfungsbedingungen und eine ausgewogenere Verteilung der Studenten auf beide Klassen erhoffte.⁵⁰⁰

Kern dieser Reform war eine Gleichberechtigung beider Malklassen, indem sie sich gemeinsam um nur eine Goldmedaille bewerben sollten. In Paragraph 4 heißt es dazu unter anderem:

Für diesen Wettbewerb ist anstelle einer historischen Etüde die Darstellung irgendeines Gefühls oder einer allgemeinen Tätigkeit als Aufgabe festzusetzen, wie z.B. Krieg, Sorge, Liebe zum Vaterland, Freude usw. Damit wird den Schülern eingeräumt, ein in dieser Art gegebenes Thema in dem Gebiet der Malerei auszuführen, zu welchem sie sich am meisten hingezogen fühlen ... Gleichzeitig damit ist beabsichtigt, die Auszeichnung der großen Goldmedaille für die würdigste Arbeit zu verleihen, ohne Ansehen der verschiedenen Arten der Malerei...⁵⁰¹

Die Akademie wollte ihren Prüflingen demnach kein Historienthema aufzwingen. Zum 'Fest in Walhall' kam es vielmehr folgendermaßen:

Durch die Zusammenlegung beider Klassen und die Tatsache, dass einige Schüler zum zweiten Mal am Wettbewerb teilnahmen, war die Zahl der Prüflinge mit fünfzehn ungewöhnlich hoch. Normalerweise nahmen lediglich fünf bis acht Schüler am Wettbewerb teil.⁵⁰² Damit sank die Wahrscheinlichkeit, die große Goldmedaille zu erhalten, welche mit einem mehrjährigen Reisestipendium verbunden war.

Geyer nahm an, dass die Bekanntmachung dieser Änderung die Maler "begreiflicherweise in helle Aufregung und Empörung" versetzte.⁵⁰³

Von den Wettbewerbskandidaten wurde eine Bittschrift an den Senat abgefasst:

Wir haben den offiziellen Entscheid des Senats der Akademie zur Kenntnis genommen, der uns im Hinblick auf den bevorstehenden Wettbewerb ein einziges und für alle gleiches Thema auferlegt, durch das eine menschliche Seelenregung, wie z.B. Heimatliebe, Zorn usw. zur Darstellung gebracht werden soll. Wir bitten darum, Ihnen unsere Gedanken zu diesem Punkte darlegen zu dürfen ... Wir sind in unserer gegenwärtigen Lage genötigt, eingehender über unsere persönlichen Anlagen nachzudenken; wir haben uns untereinander

⁴⁹⁹ Geyer, 1952, 52 (Anmerkungen).

⁵⁰⁰ Nach Kramskoi; ebd., (Anm. 2).

⁵⁰¹ Zit. n. Geyer, ebd., 53 (Anm. 1).

⁵⁰² Ebd., 54 (Anm. 3).

⁵⁰³ Ebd., 54f.

verglichen und einen großen Unterschied unserer künstlerischen Neigungen wahrgenommen. Als Beispiel erlauben Sie uns bitte, zwei Richtungen anzuführen: Die einen von uns sind ruhige, allem Zarten und Stimmungsvollen zugetane Menschen; die anderen dagegen sind vitale und leidenschaftliche Naturen, deren künstlerisches Schaffen sich nur in der Darstellung kraftvoller Regungen der menschlichen Seele voll äußern kann. ... Welches Thema auch allen ohne Unterschied gegeben werden mag, - es begünstigt die Menschen, deren Fähigkeiten dem Thema entsprechen, und es benachteiligt die anderen, die sich bei einer freien Wahl des Themas entfalten könnten.⁵⁰⁴

Geyer ergänzte:

Außerdem forderten sie höflich aber bestimmt die Verlängerung der ihnen bisher zugestandenen Zeit bis zum Einreichen der Entwürfe von 24 Stunden auf zwei Wochen, da man bei einem Thema, das nicht fest umschrieben vorgelegt wird, länger nachdenken müsse.⁵⁰⁵

Kramskoi, einer der Prominentesten der 'Vierzehn', berichtete sogar

... von einer weiteren Bittschrift, in der man darum bat, entweder den Forderungen nach freier Themenwahl zu entsprechen oder aber zur alten Trennung von Genre und Historienmalerei Wettbewerben zurückzukehren. Nach Kramskoj wollten die Schüler, falls der Senat zur Prüfungsordnung von 1859 zurückkehrt, nach dem Genre überwechseln, um dort in den Genuß der freien Themawahl zu kommen.⁵⁰⁶

Bereits am 10. Oktober wurde die Bitte der Prüflinge in einer Senatssitzung abgelehnt, und es wurde beschlossen, wieder weitgehend zur alten Prüfungsordnung zurückzukehren. Aber man ließ die Prüflinge völlig im Unklaren über ihre Situation, was diese veranlasste, das Schlimmste anzunehmen:

Jeder Einzelne verfertigte vorbeugend eine Erklärung an den Senat der Akademie, dass er sich aus bestimmten Gründen persönlicher, bzw. familiärer Art gezwungen sehe, seine Ausbildung abzubrechen und um Aushändigung der Diplome bäte, die ihm auf Grund der bereits erworbenen Medaillen zukäme. Eine kollektive Austrittserklärung abzufassen, erwies sich als zu gewagt.⁵⁰⁷

Sie wäre wahrscheinlich als offene Revolte geahndet worden.⁵⁰⁸

Am Prüfungstag, dem 9. November 1863,⁵⁰⁹ wurden die einzelnen Wettbewerbsteilnehmer vor ihrem Eintritt in den Konferenzsaal vom Akademie-Inspektor gefragt, ob sie Historien- oder Genremaler seien. Verwirrt von dieser Frage, da sie ja alle noch von der Wirksamkeit der Reform ausgingen, sagten sie einhellig, sie seien Historienmaler,⁵¹⁰ obwohl mindestens die Hälfte von ihnen sich der Genremalerei zugewandt hatte.⁵¹¹ Aufgrund ihrer Antwort erhielten die Maler alle das Prüfungsthema 'Ein Fest in Walhall'.⁵¹² Die Aufgabenstellung des Genre

⁵⁰⁴ Ebd., 107f.

⁵⁰⁵ Ebd., 56.

⁵⁰⁶ Ebd., (Anm. 3).

⁵⁰⁷ Ebd., 57f.

⁵⁰⁸ Ebd., 58 (Anm. 1).

⁵⁰⁹ Ebd., 57.

⁵¹⁰ Ebd., 58.

⁵¹¹ Ebd., (Anm. 2).

⁵¹² Ebd., 59.

wäre 'Die Befreiung der leibeigenen Bauern' gewesen, also durchaus ein Thema im Sinne des Sozialismus.⁵¹³ Im Sitzungsbericht des Senats vom 9. November 1863 heißt es dazu:

Bei Durchsicht der Sujets für Maler im Wettbewerb um Goldene Medaillen wurde beschlossen, ausschließlich den Sujets den Vorzug zu geben, bei denen die Schüler die Möglichkeit einer Auswahl nach Fähigkeit und Neigung haben. Infolgedessen wurde bestimmt:

Goldene Medaille 1. Klasse: für Historienmalerei - "Walhalla" aus der skandinavischen Mythologie; für die Genremalerei - "Befreiung der leibeigenen Bauern"; für Skulptur - "Joseph deutet die Träume von der Weinranke und dem Backwerk".⁵¹⁴

Als die Prüflinge die Vorgabe für Historienmalerei vernahmen, erklärten vierzehn von fünfzehn zur Bestürzung des Senats spontan ihren Austritt.

Damit zeigt sich der 'Aufstand der Vierzehn' zunächst schlicht als die Folge eines Missverständnisses aufgrund mangelnder Transparenz der Senatsbeschlüsse.

Die Öffentlichkeit war durch die Zensur weitgehend in Unkenntnis von diesem Vorfall gehalten worden,⁵¹⁵ deshalb verbreiteten sich Gerüchte. Repin erinnerte sich in seinen Memoiren:

Die Entlassung der dreizehn Examenskandidaten, die freie Themenwahl gefordert hatten, erregte damals großes Aufsehen; sie war in aller Munde und wurde in allen Spielarten verbreitet.⁵¹⁶

Vermutlich konnte ihm selbst sein Freund Kramskoi, der immerhin an dem 'Aufstand' beteiligt war, keine endgültige Aufklärung geben. Repins Beurteilung weicht kaum von der späteren sowjetischen Einschätzung der Vorgänge ab:

Seit langem schon war den Akademie-Professoren an ihren besten Schülern eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber dem hohen Stil in der Kunst sowie eine Hinwendung zur niedersten Gattung - dem Genre - aufgefallen. Die Professoren wußten, dass diese Schüler halbgebildete Kleinbürger waren und aus den entlegensten Gegenden Russlands stammten. Im Sommer brachten diese Urwüchsigen aus ihrer Heimat Skizzen mit, auf denen Bauern in Bastschuhen und Halbpelzen, alte Leiterwagen usw. zu sehen waren. Diese Skizzen waren den erhabenen Anschauungen der Professoren sehr zuwider, weshalb sie sie als vulgär ansahen. Am Ende wollten diese komischen Genremaler sich mit diesen skythischen Gestalten, diesen Proportionen von Eskimos, auch noch um die Große Goldmedaille bewerben! Halbpelze anstelle der harmonischen Formen eines nackten Körpers. Die Anatomie ist schön! Schiefe Hütten, Flechtzäune und Schuppen anstelle der klassisch schönen griechisch-römischen Säulen! Der Hintergrund muss schön sein! Das hätte der Akademie gerade noch gefehlt!⁵¹⁷

Dieser Schilderung widerspricht allein schon die Tatsache, dass im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an der Akademie ein Kurs für 'häusliche Malerei' bestand,

... der sich besonders an flämischen und holländischen Idealen sowie an der vor allem im Schaffen ausländischer Meister in Russland entwickelten Tradition der ethnographischen Kostümszenen orientierte, die russische Typen und Lebensbilder mit orientalisch-exotischen Motiven in Zusammenhang brachte. Alle in diesen Kurs gesetzten Hoffnungen scheiterten jedoch, und die Anfang der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts entstandene russische Genremalerei ging auf andere Impulse zurück.⁵¹⁸

⁵¹³ Ebd., 62 und 110.

⁵¹⁴ Ebd., 110.

⁵¹⁵ Ebd., 60.

⁵¹⁶ Repin, 1970, 141.

⁵¹⁷ Ebd., 143.

⁵¹⁸ Allenow u.a., 1992, 312.

Ferner erhielt der Autodidakt und Genremaler Pawel A. Fedotow 1844 für sein Bild 'Die Brautschau des Majors' (seit 1848 Besitz der Tretjakow-Galerie) den Titel eines Akademieprofessors. Obwohl er keine Bauern in Halbpelzen malte, entsprangen seine Motive keinem klassizistischen Themenkreis.

Alexej G. Wenezianow zog sich 1818 nach seinem Kunststudium in St. Petersburg auf sein kleines Gut Safonkowo im Gouvernement Twer zurück,⁵¹⁹ wo er in Privatinitiative eine Malschule gründete, die sich hauptsächlich der Genremalerei widmete und Schüler aus verschiedenen sozialen Schichten aufnahm, unter anderem Leibeigene wie Grigori Soroka.⁵²⁰ Wenezianow muss demnach als Vorreiter angesehen werden.

Dietrich Geyer hielt die von ihm zusammengetragenen historischen Fakten zum 'Aufstand der Vierzehn' im Grunde für relativ nebensächlich. Er betonte hingegen:

Wichtig ist zunächst die Erkenntnis, dass die russische Öffentlichkeit, die radikalen ebenso wie die liberalen Kreise, um 1860 die Politik der Akademie der Künste ablehnten. Insofern konnte bei jeder Handlung, die gegen dieses starre System gerichtet war, die Zustimmung breiter Schichten des Publikums ohne weiteres mit einkalkuliert werden. Dieser Tatsache waren sich die Akademieabsolventen von 1863 zweifellos bewusst. Sie konnten sich diese allgemeine Stimmung zunutze machen, um gegen ihnen unbequeme Anordnungen, Paragraphen und Methoden der Akademie anzugehen, die ihnen ein freies Schaffen verwehrten. Es scheint tatsächlich so, als hätten Überlegungen dieser Art bei den Entschlüssen der "Vierzehn" eine sehr wesentliche Rolle gespielt. Der Wunsch nach Freiheit war dabei nicht unbedingt gekoppelt mit der Forderung, Genrestücke oder gar anklägerische Bilder ohne Behinderung malen zu können; der 9.11.1863 führte keineswegs zu einer Sezession des Genre.⁵²¹

Sieht man die Ereignisse des Jahres 1863 aber nicht als Revolte gegen die Unterdrückung revolutionärer Energien an, so bilden auch die 'Vierzehn' keine geschlossene Gruppe sozial engagierter Maler. Mit dieser Erkenntnis muss nun die Existenz und Zielsetzung des 'St. Petersburger Künstlerartels' und der 'Genossenschaft für Wanderausstellungen' neu überdacht werden.

Eher sind Parallelen zu westlichen Sezessionsbildungen und Künstlerbünden im 19. Jahrhundert, wie zum Beispiel zur 'Lucasbruderschaft' der 'Nazarener', zu sehen.

IV.4.b. Das 'St. Petersburger Künstlerartel'

Nach ihrem Austritt aus der Akademie mussten sich die vierzehn jungen Künstler eine materielle Existenzgrundlage mit beruflichen Entfaltungsmöglichkeiten schaffen. Dazu gründeten sie ein Künstlerartel als "Produktions- und Absatzgenossenschaft".⁵²²

Gerhard Hallmann charakterisierte die Gemeinschaft in üblicher sowjetischer Sichtweise

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Ebd., 313.

⁵²¹ Geyer, 1952, 63.

⁵²² Ebd., 71.

folgendermaßen:
Sie

... organisierten sich nach der von Tschernyschewski in seinem Roman "Was tun?" beschriebenen Kommune: lebten zusammen in einem gemeinsamen Haushalt, verteilten regelmäßig die eingehenden Aufträge unter sich, und der Gewinn floß in die gemeinsame Kasse.⁵²³

Man gewinnt den Eindruck, das 'Artel' sei die Vorform einer sowjetischen Kolchose gewesen, was vermutlich falsch ist.

Geyer kam nach eingehender Analyse zu dem Schluss:

Die Verwandtschaft der Künstlervereinigung zu den in Russland üblichen Handwerker-Artels ist hier offenkundig.⁵²⁴

Die Wohn- und Arbeitsgemeinschaft sollte Lebenshaltungskosten und Mietausgaben für Wohnraum und Atelier auf ein Minimum reduzieren helfen.⁵²⁵ Nicht alle Mitglieder lebten in der gemeinsamen Wohnung,⁵²⁶ und einige hatten sogar trotz ihres Austrittes ein Atelier in der Akademie.⁵²⁷

Es wäre ein Fehler, wollte man den Einfluss Tschernyschewskis vollkommen abstreiten, der sich seinerseits höchstwahrscheinlich Anregungen in der Vergangenheit, sicherlich auch bei traditionellen Handwerker-Artels, geholt hatte.

In den frühen 60er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden viele Produktions-Kooperativen nach dem Vorbild des Romans Was tun?, jedoch scheiterte dieses Ideal zumeist an der Realität. Das 'Artel' stand mit seinen Problemen nicht allein. Aber genauso wenig, wie man den Einfluss Tschernyschewskis ausschließen kann, genauso wenig kann man jeder Kooperative revolutionäres Gedankengut unterstellen.⁵²⁸

Kramskoi reflektierte 1882 die Entstehung des 'Artels', an der er maßgeblich mitgewirkt hatte, wenig euphorisch:

Das Künstlerartel entstand von selbst. Die Umstände hatten sich so gestaltet, dass die Form gegenseitiger Hilfe sich von selbst aufdrängte. Wer sprach das erste Wort? Wem gebührt das Verdienst? - Ich weiß es nicht recht. Bei unseren Zusammenkünften nach dem Austritt aus der Akademie im Jahre 1863 war die gegenseitige Fürsorge die allerwichtigste. Es war dies ein herrlicher Augenblick in unser aller Leben ... Für unsere Kunst war ein erhabener Moment gekommen ... Freilich, die Zusammensetzung des Artels war zufällig. Die Konkurrenten, die auf das Recht des staatlichen Auslandsaufenthaltes verzichtet hatten und die Notwendigkeit des Zusammenschlusses fühlten, waren nicht alles überzeugte Charaktere. Geringe Beständigkeit, mangelnde sittliche Kraft wurden bei einigen von ihnen offenbar. Und daher existierte das Artel nicht lange, im Ganzen nur fünf bis sechs Jahre ...⁵²⁹

⁵²³ Hallmann, 1989, 72.

⁵²⁴ Geyer, 1952, 73.

⁵²⁵ Ebd., 68.

⁵²⁶ Ebd., 69.

⁵²⁷ Ebd., 86.

⁵²⁸ Engel, 1983, 77ff.

⁵²⁹ Zit. n. Geyer, 1952, 99.

Julius Hasselblatt reihte es unter kurzlebigen Künstlervereinigungen ein, ohne auch nur den Ansatz einer revolutionären Gemeinschaftsform zu vermuten:

... die "*Genossenschaft junger Maler*", die sich zu einem Konvikt und zur Produktion und Veräusserung von Bildern auf Artellprincipien zusammethat, ging auseinander, sobald ihre Mitglieder zu Namen und Geld gelangt waren ...⁵³⁰

Das lange Bestehen der "*Gesellschaft der Wanderausstellungen*" erklärte er hingegen damit, dass "sie sich aus oppositionellen Elementen" zusammensetzte.⁵³¹

Die gemeinsame Schaffung eines Grundkapitals für das 'Artel' durch die Arbeit der Mitglieder gestaltete sich nicht so harmonisch, wie man es in einer brüderlichen Solidargemeinschaft annehmen sollte:

... man wartete erst "den Lauf der Dinge in der Genossenschaft" ab, ehe man sich dazu entschloß, die festgesetzten 10 % der Einnahmen von jeder Arbeit und die 25 % vom Erlös der durch die Annahmestelle des Artels vermittelten Aufträge in die gemeinschaftliche Kasse einzuzahlen.⁵³²

So kam es zu einigen Spannungen - erst recht, weil es am Anfang an Aufträgen mangelte.⁵³³

Das Fehlen einer ideologischen Grundlage wurde zunächst durch eine gemeinsame Opposition gegen die Akademie kompensiert, die jedoch mehr und mehr durch das nachsichtige und großzügige Verhalten des reichen Gegners unterwandert wurde. Nach Hasselblatt war dieser bestrebt,

... auch die Kunstschüler und Künstler selbst enger an die Akademie zu fesseln, der sie gar oft ganz den Rücken zu kehren pflegten, sobald sie nur die gehörige Anzahl von Medaillen und ihre Attestate und Diplome erworben hatten.

So wurden den bedeutendsten Zöglingen und namentlich auch den aus dem Auslande heimkehrenden Pensionären im Gebäude der Akademie schöne Ateliers unentgeltlich zur Disposition gestellt ...⁵³⁴

A. N. Sawinow sah 1983 in dieser Haltung der Akademie "eine berechnende Politik der Förderung all derjenigen, die in Zukunft auf der Seite der Akademie stehen könnten."⁵³⁵

Die Abhängigkeit vom Geschmack des Käufers, in die man sich begibt, wenn man von freien Aufträgen lebt, stellte kaum eine Verbesserung zu den Abhängigkeiten in der Akademie dar. Die Palette des Angebots musste vielseitig sein:

Angefangen von Ikonostasen, über Portraits jeder Gattung, Aquarellen, Steinzeichnungen bis hin zu Denkmalreliefs und Büsten erfüllte man jeden Wunsch seiner Besteller.⁵³⁶

Man zog sogar in Erwägung, ein Photoatelier zu eröffnen. Kramskoi hatte in der neuen

⁵³⁰ Hasselblatt, 1886, 173.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Geyer, 1952, 69.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Hasselblatt, 1886, 171.

⁵³⁵ A. N. Sawinow. "Die Akademie der Künste und die Wanderer." Brentjes u.a., 1983, 36f.

⁵³⁶ Geyer, 1952, 73.

Technik der Photographie schon einige Erfahrungen gesammelt. In seiner Jugend war er zunächst bei dem Provinzphotographen I. Danilewski als Retuscheur tätig gewesen, später bei Denier und Alexandrowski in St. Petersburg. Da er wohl sehr großes Talent dazu besaß, nannten ihn seine Freunde "König der Retuscheure".⁵³⁷

Eine Bekanntmachung des 'Artels' im Petersburgskij listok (Petersburger Blättchen) vom 10.2.1866 zeigte das breite Spektrum des Angebotes noch deutlicher. Man fertigte Kopien nach Gemälden wie auch nach "photographischen und Daguerreotyp-Portraits" an, schuf "Zeichnungen und Vignetten auf Stein und Holz für Journale und Alben", "Zeichnungen für Denkmäler und Kamine" und erteilte Unterricht in Malerei und plastischem Gestalten im Atelier und zu Hause.⁵³⁸

Auch in der Auswahl der Auftraggeber war man nicht wählerisch. Kramskoi schrieb in einem Brief von 1863 über die notwendige Pressewerbung:

Es ist nötig, dass die Leute wissen, dass es eine Künstlergenossenschaft gibt. Und es bedarf noch einer anderen Maßnahme: in allen Diözesen Russlands müssen wir den Priestern und Äbten der Klöster brieflich unsere Dienste anbieten, ebenso auch den Polizeimeistern und Bürgermeistern in den Städten und Gouvernements, damit unsere Bekanntmachungen an allen Weg- und Straßenkreuzungen angeschlagen werden ... Dann werden wir sehen, ob die Existenz unserer Gesellschaft möglich ist oder nicht ...⁵³⁹

Es wurden sogar zwei Porträts des St. Petersburger Militärgouverneurs Fürst Suvorov angefertigt, der 1863 mit der Observierung der vierzehn Protestler beauftragt worden war.⁵⁴⁰ Zurecht kam Geyer zu dem Schluss

Ein korporatives Auftreten gegen die Akademie durch den Hinweis auf die Eigenart der eigenen künstlerischen Produktion oder auf die angestrebten künstlerischen Ideale wurde durch alle diese Umstände zwangsläufig in Frage gestellt; ebenso wenig läßt sich in diesem Zusammenhang die Behauptung aufrechterhalten, dass der Artel im Laufe seines Wirkens zum Sammelbecken der besten Kräfte der jungen realistischen Malerei geworden sei.⁵⁴¹

Als Kramskoi 1870 aus dem 'Artel' austrat, geschah dies vermutlich deshalb, weil eine unüberbrückbare Kluft zwischen seinen idealistischen Vorstellungen, die noch an den Wünschen und Träumen von 1863 festhielten, und der mehr materialistischen Motivation des Gros der 'Artel'-Mitglieder bestand.⁵⁴²

⁵³⁷ Elliott, David, Hg. Russische Photographie 1840-1940. Katalog zur Wanderausstellung "Hundert Jahre Photographie in Russland 1840-1940", organisiert vom Museum of Modern Art, Oxford. Übs. Christel Steinberg-Liesenfeld. Berlin, 1993, 39.

⁵³⁸ Zit. n. Geyer, 1952, 118.

⁵³⁹ Zit. n. Geyer, ebd., 69.

⁵⁴⁰ Ebd., 73.

⁵⁴¹ Ebd., 74.

⁵⁴² Ebd., 89-93.

IV.4.c. Die 'Peredwishniki'

Lidija I. Iowlewa schrieb 1989 im Sinne der sowjetischen Kunstgeschichtsschreibung über die Bedeutung der 'Peredwishniki' wenig differenziert: Die Petersburger Künstlergenossenschaft

... war die Vorgängerin der sieben Jahre später ins Leben gerufenen "Genossenschaft für Wanderausstellungen Bildender Kunst" oder - wie sie abgekürzt genannt wurde - "Genossenschaft der Wanderaussteller" (*Peredwishniki*). Die Gründung dieser äusserst wichtigen und in der Geschichte der russischen Kunst auch dauerhaften Organisation ist von grösster historischer Bedeutung, da sie den Anbruch einer neuen Zeit in der Entwicklung der russischen Kunst markierte - einer Zeit der demokratischen Ausrichtung und des verstärkten Bezugs zur Gesellschaft. "Von dieser Zeit an wurden die Werke der russischen Malerei, die bisher ausschliesslich in Petersburg, in den Gebäuden der Akademie verwahrt waren (...), allen Einwohnern des russischen Imperiums zugänglich. (...) Die Kunst ist nun nicht mehr ein gehütetes Geheimnis, trennt nicht mehr die Berufenen von den Laien, sondern anerkennt alle und gesteht allen das Recht zu, über ihre Werke zu urteilen", schrieb 1871 der berühmte Schriftsteller und Satiriker M. Je. Saltykow-Schtschedrin in seiner Grussadresse zur Eröffnung der ersten Ausstellung der Genossenschaft.⁵⁴³

Waren die Anfänge der westlich orientierten Kunst seit Gründung der Akademie auch schwierig gewesen, im 19. Jahrhundert wuchsen das Interesse und die Aufgeschlossenheit des Publikums mehr und mehr.⁵⁴⁴ Zunächst beschränkte sich die allgemeine Ausstellungstätigkeit hauptsächlich auf St. Petersburg und Moskau, die Zentren des kulturellen Lebens. So ist es verständlich, dass die ersten Ausstellungen in der Provinz einem breiten Bedürfnis entsprachen und von vielen Menschen besucht wurden.

Bereits 1865 fand im Rahmen einer allgemeinen Messeausstellung in Nishni Novgorod eine Präsentation von Kunstwerken statt, unter anderem von Bildern der 'Artel'-Mitglieder. Dabei wurden auch Werke aus dem Museum der Akademie der Künste gezeigt.⁵⁴⁵

Geyer stellte fest,

... dass neben Vertretern der Tradition des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts die aufkommende realistische Historien- und Genremalerei akademischer Provenienz das Gros der Kunstaussstellung darstellte. Der Artel spielte in Nishni weder die Hauptrolle, noch vertrat er eine von der akademischen Malerei abweichende Richtung.⁵⁴⁶

Wie bereits ausführlich dargelegt wurde, war ein gemeinsames Auftreten des 'St. Petersburger Künstlerartels' mit oppositionell-demokratischer Zielsetzung nicht nachweisbar. Daher ist die Annahme, es sei der Wegbereiter der 'Genossenschaft zur Veranstaltung von Wanderausstellungen' gewesen, deren Ziel eine Demokratisierung der Kunst war, sehr zweifelhaft.

Ferner wurde die Ausstellung in Nishni Novgorod nicht vom 'Artel', sondern von der 'St. Petersburger Künstlerversammlung' organisiert, die ebenfalls nicht oppositionell ausgerichtet war.

⁵⁴³ Lidija I. Iowlewa. "Die Peredwishniki. Zur Geschichte der russischen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts." Russische Malerei im 19. Jahrhundert, 1989, 66.

⁵⁴⁴ Allenow u.a., 1992, 289.

⁵⁴⁵ Geyer, 1952, 79.

⁵⁴⁶ Ebd., 81.

Die 'St. Petersburger Künstlerversammlung' ging auf eine Idee Kramskois von der Gründung eines Künstlerklubs zurück. Repin berichtete in seinen Memoiren Fernes und Nahes über dessen Pläne:

Dieser Klub sollte seinen Vorstellungen nach das gesamte russische Kunstleben unter seine Obhut nehmen, die russische Kunst auf einen wirklich nationalen Weg orientieren, die Entwicklung ihrer Eigenständigkeit fördern, sie von Routine, ausländischen Einflüssen und Oberflächlichkeiten, von veralteten Traditionen reinigen. ... Die Künstler sollten hier Ausstellungen veranstalten und sie auch in die Provinzzentren bringen. Es sollten Verkaufsveranstaltungen und Lotterien arrangiert sowie Aufträge ausgeführt werden. Darüber hinaus sollte sich der Klub der jungen Künstler sowie der talentierten Studenten annehmen.⁵⁴⁷

Das Projekt glitt Kramskoi aus der Hand. Von seiner Idee begeisterte Kollegen wollten die Vereinigung auf die gesamte russischen Bildungsschicht ausweiten, nicht nur auf alle Sparten der Kunst, sondern sie wollten auch die Wissenschaften mit einbeziehen.⁵⁴⁸ Da Kramskoi mit diesen Plänen nicht einverstanden war, wurde der Klub am Ende ohne ihn gegründet.⁵⁴⁹ Dietrich Geyer vermutete:

Es ist anzunehmen, dass sich Kramskoj deshalb anfangs an der Diskussion um diese "Künstlerversammlung" beteiligt hatte, weil er hoffen konnte, damit dem Artel - der damals de jure noch nicht bestand - in eine größere Form umzugießen und ihm breitere Entwicklungsmöglichkeiten zu sichern. Er wird sich von dem Projekt distanziert haben, als die utopischen Pläne der beteiligten Literaten und Kunstliebhaber nicht mehr die Gewähr dafür boten, dass die in Aussicht genommene Vereinigung die materielle Sicherheit der Artelmitglieder garantieren würde.⁵⁵⁰

Immerhin könnte angenommen werden, dass die Grundidee für die Ausstellung in Nishni Novgorod ursprünglich von Kramskoi ausging, jedoch lässt sich eine Schlüsselrolle für ihn bei der Organisation nicht nachweisen.⁵⁵¹

Wahrscheinlicher ist es, dass die Studien Grigorij Mjassojedows über das deutsche und belgische Ausstellungswesen, die dieser im Frühjahr 1863 im Rahmen eines Auslandsstipendiums anstellte, aber auch die Diskussionen russischer Künstler in Italien um Nikolaj Ge zur Ausstellung in Nishni Novgorod sowie zur Gründung der 'Wanderer' den Ausschlag gegeben hatten.

1867 teilte er [Mjassojedow] in einem Brief an das Artelmitglied K. W. Lemoch seine Gedanken über die Organisation von unabhängigen Wanderausstellungen mit. Im Ausland freundete er sich besonders mit dem russischen Maler N. Gay an, der ihm davon berichtete, dass die Künstler in Italien⁵⁵² die Notwendigkeit neuer Ausstellungsformen für die Entwicklung der russischen Kunst diskutierten: "Wir erachten die völlige Unabhängigkeit der Genossenschaft von allen Fördereinrichtungen für unerlässlich."⁵⁵³

⁵⁴⁷ Repin, 1970, 159f.

⁵⁴⁸ Ebd., 159.

⁵⁴⁹ Ebd., 160.

⁵⁵⁰ Geyer, 1952, 78.

⁵⁵¹ Ebd., 81.

⁵⁵² In Rom war im 18. Jahrhundert durch die Auslandsstipendien der Akademie eine Kolonie russischer Künstler entstanden. Siehe Allenow u.a., 1992, 309.

⁵⁵³ N. Punina. "Zur Vorgeschichte der Wandererbewegung." Brentjes u.a., 1983, 13.

Gekehrte noch 1863 nach St. Petersburg zurück und wird dort von diesen Überlegungen berichtet haben. Sein aufsehenerregendes Bild 'Das Abendmahl', das er in Italien gemalt hatte,⁵⁵⁴ brachte ihm den Professorentitel der Akademie ein.⁵⁵⁵ Er stellte es 1865 in Nishni Novgorod aus.

Erst im Winter 1868/1869 teilte Mjassojedow - nach Auskunft Kramskois - dem 'Artel' seine Idee mit, "den Aufbau einer Ausstellung durch einen bestimmten Kreis von Künstlern selbst zu organisieren."⁵⁵⁶

Im Sommer 1869 fuhr er nach Moskau und unterbreitete seine Idee dort einigen Kollegen. 1870 wurde dann die 'Genossenschaft der Wanderaussteller' von einer Reihe Moskauer Künstler und einigen ehemaligen Mitgliedern des 'Artels', das sich im Jahr zuvor aufgelöst hatte, gegründet.⁵⁵⁷

Am 29. November 1871 eröffnete man in St. Petersburg die erste Ausstellung der 'Genossenschaft'.

Punina konstatierte dazu:

Sie bedeutete den Beginn einer neuen Ära in der Geschichte der russischen Kunst. Von dieser Zeit an bestimmten die russischen Künstler, die sich freiwillig in der Genossenschaft vereinigt hatten, selbst ihr schöpferisches Schicksal. Sie hörten auf, Diener des Hofes zu sein. Ihr Geschick hing immer weniger von Rang und Titeln ab, die von der Kaiserlichen Petersburger Akademie der Künste vergeben wurden. Jetzt wurde das breite Publikum zum "Richter" der nationalen Kunst.⁵⁵⁸

Begann aber nun wirklich die große Freiheit der Kunst, wie sie Punina so emphatisch gepriesen hat? Michael Bringmann urteilte kritisch:

Die "Wanderer" haben in ihrer auf das "Volk" zielenden Kunst nicht auf dessen Bilderfahrungen zurückgegriffen - auf Volkskunst und Kirchenkunst; sie haben also nicht in der Sprache des Volkes geredet. Was sie sagen wollten, sagten sie vielmehr in der Sprache, die sie gelernt hatten, an den russischen Kunstschulen und im Ausland. Was sie in dieser Sprache sagen wollten, waren ebenfalls grösstenteils nicht neue, sondern umgeformte Texte; deren wichtigste Quellen waren wiederum Bilder des In- und Auslandes, andererseits die russische Literatur.⁵⁵⁹

Alan Bird stellte fest:

Alexander Benois äusste sich wütend darüber, wie leicht die Peredwischniki vom Realismus zur historischen Malerei wechselten, ein Gebiet, auf dem die direkte Verbindung zu den aktuellen Verhältnissen natürlicherweise verloren ging. Mehr noch, die Peredwischniki befassten sich nicht nur mit der slawischen Vergangenheit, sondern auch mit Russlands selbst angemasseter Rolle als der grosse, von Gott bestimmte Beschützer des orthodoxen Christentums, zusätzlich zu ihrer Rolle als Vereiniger und Führer der slawischen Völker, die unter ihre Vorherrschaft fielen. Das war ein von Alexander II. und seinen Ratgebern unterstütztes Programm. Diese Punkte beherrschten das Leben der russischen Künstler, wie es die Opern von

⁵⁵⁴ Allenow u.a., 1992, 326.

⁵⁵⁵ Hallmann, 1989, 94.

⁵⁵⁶ Zit. n. Kramskoi. Brentjes u.a., 1983, 12f.

⁵⁵⁷ Ebd., 13f.

⁵⁵⁸ Brentjes u.a., 1983, 16.

⁵⁵⁹ Russische Malerei im 19. Jahrhundert, 1989, 54.

Mussorgskij, Borodin, Serow und Rimskij-Korsakow und die Romane von Dostojewskij bezeugen.⁵⁶⁰

Aber auch die sozialkritische Genremalerei war der Zarenfamilie keineswegs ein Dorn im Auge. Der Großfürst und Vizepräsident der Akademie, Wladimir Alexandrowitsch, hatte höchstpersönlich die Ausführung des berühmten Gemäldes 'Die Wolgatreidler' (auch 'Burlaken' genannt, Abb. 47 und 48) bei Repin in Auftrag gegeben.⁵⁶¹ Repin beschrieb die krasse Diskrepanz zwischen der öffentlichen Meinung und dem Wohlwollen des Großfürsten:

"Sagen Sie doch, bitte, wem gehört Ihr wunderbare Gemälde 'Burlaken an der Wolga'? ... Wo ist es? Natürlich in der Tretjakow-Galerie, aber ich kann mich nicht erinnern ... Aber wo soll es sonst sein? Welcher Privatperson könnte es gehören? Wie kommt es, dass sie Ihnen nicht verboten haben, es auszustellen? Ich kann mir vorstellen, welchen Haß der Hof und die Aristokratie auf das Bild haben ... ! Wahrscheinlich verfluchen sie es in den höchsten Sphären! Und Sie werden dort schlecht angeschrieben sein."
Das Bild aber hing zu jener Zeit bereits im Billardzimmer des Großfürsten, und er tat mir leid, weil seine Wand ständig leer stand: Er wurde immer wieder gebeten, es auf alle möglichen europäischen Ausstellungen zu schicken. Und man muss die Wahrheit sagen, dem Großfürsten gefiel das Bild aufrichtig. Er liebte es, die einzelnen Charaktere auf dem Bild zu erklären: Den aus dem Amt gejagten Popen Kanin, den Soldaten Sotow, den Krieger von der unteren Wolga, den ungeduldigen Halbwüchsigen, der schlauer war als seine älteren Kameraden. Sie alle kannte der Großfürst, und ich hörte mit eigenen Ohren, mit welchem Interesse er alles erklärte bis zu den letzten Andeutungen in der Landschaft und im Hintergrund.⁵⁶²

Es entsprach dem sowjetischen Feindbild, wenn Brodski 1981 schrieb:

Die "Treidler" aber kamen zur großen Enttäuschung Repins nicht in die Tretjakow-Galerie. Sie wurden unter Vorkaufsrecht von dem Präsidenten der Kunstakademie in Petersburg, dem Großfürsten Wladimir Alexandrowitsch, gekauft. Tretjakow musste ihm das Bild überlassen und gab sich mit einer Variante zufrieden, die Repin gleichzeitig mit dem großen Gemälde angefertigt hatte.
Die "Wolgatreidler" blieben lange im Billardsaal des Großfürsten vor den Augen des Volkes verborgen. Nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution gelangte das Werk in das Staatliche Russische Museum in Leningrad, in dem sich heute auch eine Vielzahl anderer Repinscher Gemälde und Skizzen befindet.⁵⁶³

Der Großfürst stand mit seinem Wohlwollen der neuen Malerei gegenüber nicht allein. Der Zar persönlich war an einer radikalen Reform der Akademie interessiert. Im Tagebuch von N. Kondakow befindet sich eine Notiz vom 8. März 1890 über ein Gespräch des Zaren mit dem neuen Konferenzsekretär I. Tolstoi, bei dem der Zar geäußert haben soll, er denke daran,

... alles zu verändern, alle rauszuwerfen, die Wanderer zu berufen, und wenn alles gesäubert ist, Schulen in der Provinz zu eröffnen.⁵⁶⁴

Da der Zar jedoch autokratisch über die Berufung von Professoren bestimmen konnte, kommentierte Sawinow kritisch:

Die Einrichtung sollte ihr neues Statut und einen neuen Lehrkörper haben, aber, wie es auch früher von ihr verlangt wurde, der Festigung des Staatsaufbaus dienen und den offiziellen Anforderungen an die Kunst

⁵⁶⁰ Ebd., 80f.

⁵⁶¹ Repin, 1970, 240.

⁵⁶² Ebd., 241.

⁵⁶³ Brodski, 1981, 19.

⁵⁶⁴ Zit. n. A. N. Sawinow. Brentjes u.a., 1983, 40.

entsprechen.⁵⁶⁵

Und die 'Wanderer' schienen diese Anforderungen mit ihrer Kunstauffassung weitgehend zu erfüllen.

Es ist nicht einfach, die Geschichte der 'Peredwischniki' von sowjetischer Ideologie zu reinigen. Diese knappe Rekonstruktion der damaligen Verhältnisse kann nicht mehr als ein Versuch sein. Sie ist das Ergebnis einer sorgfältigen Spurensuche in der Sekundärliteratur. Eine nähere Untersuchung der Geschichte der 'Wanderer' unter besonderer Berücksichtigung des breitgefächerten Quellenangebotes kann im Rahmen dieser Forschungen zur Kunst Marianne Werefkins nicht Aufgabe sein. Ziel ist es vielmehr, Pauschalisierungen auszuräumen und den Weg für eine unbelastete Analyse ihres Oeuvres hinsichtlich des russischen Einflusses frei zu machen.

Eine eingehende Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Schriften Lew Tolstois, mit ihren Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu den verbalen und künstlerischen Äußerungen Marianne Werefkins, soll im folgenden dazu dienen, die Künstlerin zwischen der alten Generation der 'Realisten' mit Tolstoi und der neuen Generation der 'Symbolisten' einzuordnen.

V. LEW TOLSTOI ÜBER DIE KUNST

Angesichts des in der russischen Kunstwissenschaft überwiegend emphatisch gefeierten Realismusbegriffes erscheint Tolstois Urteil über die zeitgenössische Kunstszene verblüffend differenziert. Auch wenn seine radikale und einseitige Meinung nicht überbewertet werden darf, so muss man ihn doch als allgemein anerkannte intellektuelle Kapazität seiner Zeit, die freundschaftliche Beziehungen zu Künstlern wie Ilja Repin und zu dem einflussreichen Kunstkritiker Wladimir Stassow pflegte, ernst nehmen. Zum einen gab es einen engen geistigen Austausch auf kulturellem Gebiet, zum anderen vermochte Tolstoi durch seine Berühmtheit eine breite Leserschicht anzusprechen.

In seinem Traktat Was ist Kunst? von 1897 diskutierte der Schriftsteller über Sinn und Unsinn des künstlerischen Schaffens, wobei er die westliche Décadence scharf angriff. Dies rief die Gegenpartei auf den Plan, und so veröffentlichte der Franzose Sar Péladan im Jahr darauf eine Gegenschrift: La Décadence Esthétique. Réponse à Tolstoï. Über Was ist Kunst? wurde von Künstlern, Schriftstellern, Philosophen und Publizisten in Russland gegen Ende des 19. Jahrhunderts heftig diskutiert.⁵⁶⁶ Gerade für die jüngere Generation hatten die Schriften Lew Tolstois große Bedeutung. Unter anderem schätzte Mereschkowskij den Inhalt der Werke Tolstois und Dostojewskijs als zutiefst mystisch⁵⁶⁷, und sein Verdienst war es, dass nicht mehr nur der ihnen innewohnende Realismus Beachtung

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Sterin, 1976, 81.

⁵⁶⁷ Scherrer, 1973, 46. Mereschkowskij's Meinung von Tolstoi war jedoch Wandlungen unterworfen. Siehe hierzu ebd., 294ff.

fand, sondern ebenso ästhetische und religiöse Aspekte.⁵⁶⁸ Karla Bilang sah Kandinskys "weltumspannende Betrachtung der zeichenhaften Kunstformen als eine universelle Einheit" neben Riegl und Worringer in Zusammenhang mit den Anschauungen Tolstois.⁵⁶⁹ Vor seinem Traktat verfasste der Autor noch eine Reihe anderer Schriften, die sozusagen Vorarbeiten waren und ebenfalls berücksichtigt werden sollen. Tolstoi war ein heftiger Gegner des Symbolismus sowie der westlichen Moderne. Dies unterschied ihn grundlegend von Marianne Werefkins Auffassungen. Dennoch können seine ästhetischen Schriften in einer Gegenüberstellung mit der Streitschrift Péladans dazu dienen, ihren künstlerischen Standpunkt zwischen Ost und West zu analysieren.

V.1. Über die Kunst

In Über die Kunst von 1889 unterteilte Tolstoi die Kunst in "drei falsche Haupttheorien"⁵⁷⁰:

1. Die sogenannte Tendenztheorie, die lehre,

... der Wert eines Kunstwerkes hänge vorwiegend vom Inhalt ab, selbst wenn das Werk keine schöne Form habe und unaufrichtig sei.⁵⁷¹

Nach dieser Theorie wählt sich also der Künstler, das heißt jemand, der über ein gewisses technisches Können verfügt, ein möglichst wichtiges Thema, das gerade die Gesellschaft beschäftigt, kleidet es in eine künstlerische Form und kann auf diese Weise ein echtes Kunstwerk hervorbringen. Dieser Theorie zufolge stellen in künstlerische Form gekleidete religiöse, sittliche, soziale und politische Wahrheiten Kunstwerke dar.⁵⁷²

2. Die "Theorie der Kunst für die Kunst", die besage,

... der Wert eines Werkes hänge von der Schönheit der Form ab, selbst wenn der Inhalt des Werkes ganz unbedeutend sei und es dem Verhältnis des Künstlers zu ihm an Aufrichtigkeit mangle ...⁵⁷³

Nach dieser Theorie muß also ein Künstler, um ein Kunstwerk zu schaffen, die Technik seiner Kunst beherrschen und sich einen Gegenstand wählen, der einen möglichst angenehmen Eindruck hervorruft, und eine schöne Landschaft, Blumen, Früchte, Aktbilder und Ballettanz wären demzufolge Kunstwerke.⁵⁷⁴

3. Die "Theorie des Realismus", die behaupte,

... alles käme auf die Aufrichtigkeit an, auf die Wahrhaftigkeit, mögen die Inhalte auch noch so unbedeutend und die Form auch noch so unvollkommen sein, wenn dem Künstler nur das, was er ausdrückt, am Herzen

⁵⁶⁸ Ebd., 47f.

⁵⁶⁹ Bilang, 1990, 103.

⁵⁷⁰ Tolstoi, 1984, 388.

⁵⁷¹ Ebd., 389.

⁵⁷² Ebd., 392f.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Ebd., 393.

liegt, dann ist das Werk ein Kunstwerk.⁵⁷⁵

Die dritte Theorie besagt, das Wesen der Kunst bestehe in der wahrheitsgetreuen, realistischen Darstellung der Wirklichkeit; und damit Kunst echt sei, müsse sie das Leben darstellen, wie es wirklich ist. Nach dieser Theorie wäre also all das ein Kunstwerk, was der Künstler sieht, hört, alles, was er ohne Rücksicht auf Bedeutung, Inhalt und Schönheit der Form in seinem Darstellungsapparat hat einfangen können.⁵⁷⁶

Marianne Werefkin lehnte ein Kopieren der Wirklichkeit ab, ebenso ein von der Wirklichkeit unabhängiges Kunstwerk:

L'oeuvre copiée sur la vie - n'est pas une oeuvre d'art. L'oeuvre imaginée [!] hors la vie - est une oeuvre malade. L'oeuvre d'art c'est la vie et c'est l'artiste.⁵⁷⁷

In einem Exzerpt zu Rudolphe Toepffers Réflexions et menus-propos d'un Peintre Génevois ou Essai sur le Beau dans les Arts vom August 1882 hatte sie folgende Meinung vertreten:

Il faut qu'un artiste s'inspire en lui même d'une idée, mais qu'il lui trouve une forme dans la nature, c'est à dire dans la réalité; l'art ne doit pas servir des abstractions dites belles mais chimériques; il doit rendre les idées et les sentiments qui occupent d'une manière très réele d'humanité. Mon avis personnelle sur ces questions est qu' "in corpore sano mens sana" - une belle idée dans une belle forme, une idée vrai dans une forme vraie; une conception élevée et bien pensée et une exécution réele et vivante. L'idée du tableau doit faire penser, l'exécution doit caresser l'oeil.⁵⁷⁸

1859, vier Jahre vor dem 'Aufstand der Vierzehn', hatte Lew Tolstoi in bezug auf die Literatur verkündet, die Zeit der politischen und gesellschaftlichen Kritik sei vorüber. Er hielt sie für eine Zeitlang durchaus für sinnvoll:

Um genügend Kraft zu besitzen, die gewaltigen Schritte nach vorn zu tun, die unsere Gesellschaft in jüngster Zeit getan hat, mußte sie einseitig sein, mußte über das Ziel hinausstreben, um es zu erreichen, durfte sie nur dieses Ziel allein vor sich sehen. ... Aber wie edel und wie segensreich dieser einseitige Eifer auch gewesen sein mag, er konnte, wie jeglicher Eifer, nicht von ewiger Dauer sein. Die Literatur eines Volkes ist sein vollständiges, allseitiges Bewußtsein, in dem sich in gleicher Weise die Liebe des Volkes zum Guten und Wahren wie auch die Anschauungen des Volkes vom Schönen in einer bestimmten Entwicklungsperiode widerspiegeln müssen.⁵⁷⁹

Tolstoi, der sich selbst als "einen verschworenen Freund der schönggeistigen Literatur" bezeichnete, erklärte, die "düsteren Bilder des Bösen" seien inzwischen allgemein bekannt und erzeugten Überdruß. Nun sei die Zeit einer Literatur gekommen, die "den Menschen aller Völker und aller Zeiten verständlich ist", da sie die "ewigen allgemein menschlichen Interessen widerspiegelt, die teuersten und innerlichsten Erkenntnisse des Volkes."⁵⁸⁰ Er kam 1889 in Über die Kunst zu dem Schluss, ein Kunstwerk der Malerei könne nur Qualität beanspruchen, wenn es den Anforderungen aller drei Theorien entspricht, das heißt wenn es

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Lettres à un Inconnu, Heft III, 26.

⁵⁷⁸ Exzerpteheft 1, 124.

⁵⁷⁹ Tolstoi, 1984, 8.

⁵⁸⁰ Ebd., 8f.

einen bedeutsamen Inhalt aufweist, eine schöne Form besitzt und in Aufrichtigkeit geschaffen wurde. Allen anderen Werken, deren Vielzahl Tolstoi heftig beklagte, sprach er lediglich die "Stufe des Handwerks" zu.⁵⁸¹

Neben diesen drei Forderungen an ein Kunstwerk verlangte er, dass die Informationen des Künstlers an den Betrachter "für alle Menschen ganz und gar neu und wichtig seien".⁵⁸² Er verglich künstlerisches Schaffen mit wissenschaftlichem als einer

... geistigen Tätigkeit, die einen dunkel vorschwebenden Gedanken oder ein dunkel empfundenes Gefühl zu solcher Klarheit steigert, daß der Gedanke von anderen erfaßt wird und das Gefühl sich auch anderen mitteilt. ... Etwas von den Menschen früher nicht Gesehenes, nicht Empfundenes, nicht Begriffenes, das einen solchen Grad von Klarheit erreicht hat, daß es den Menschen verständlich wird, ist ein Werk der Wissenschaft und der Kunst.⁵⁸³

Eine Grundvoraussetzung für einen solchen Schöpfungsakt sei die innere Größe des Künstlers, weil er die "Offenbarung einer neuen Lebenserkenntnis" zum Kern hat.⁵⁸⁴ Diese Lebenserkenntnis muss den Bezug "zur gesamten Menschheit" haben, darf also nicht "von zufälliger und persönlicher Natur" sein.⁵⁸⁵

Auch Marianne Werefkin forderte in ihrem bereits zitierten Brief an Nell Walden aus Wilna 1914 die Entsagung vom Zufälligen und Persönlichen: "Alles Zufällige ist nicht künstlerisch, und alles Persönliche ist zufällig."⁵⁸⁶ Ihre Bildthemen vermitteln allgemeingültige Erkenntnisse, keine individuellen Erfahrungen.

Tolstoi erwartete ferner von der Kunst, dass sie "den Weg erhellt, auf dem die Menschheit schreitet."⁵⁸⁷

Damit ein Künstler befähigt sei, solche zentralen Themen des Lebens zu erkennen, muss er, nach Tolstoi, zum einen sittlich reif und gebildet, zum anderen darf er nicht egoistisch sein, "sondern muß am gesamten Leben der Menschheit teilhaben."⁵⁸⁸

Marianne Werefkin sah die Aufgabe des Künstlers nicht darin, am gesamten menschlichen Leben mit allen Höhen und Tiefen teilzuhaben,⁵⁸⁹ aber auch sie war der Meinung, dass er es verstehen müsse:

Pour étudier l'art il faut étudier la vie et il faut comprendre l'artiste. Il n'y a qu'une mesure pour apprécier

⁵⁸¹ Ebd., 390.

⁵⁸² Ebd., 387.

⁵⁸³ Ebd., 396f.

⁵⁸⁴ Ebd., 402.

⁵⁸⁵ Ebd., 403.

⁵⁸⁶ Siehe Kap. IV.3. "Litauische und russische Kunst - Litauische Volksfrömmigkeit und Moderne - ihr Bezug zu Marianne Werefkin und dem deutschen Expressionismus".

⁵⁸⁷ Ebd., 402.

⁵⁸⁸ Ebd., 406.

⁵⁸⁹ Siehe auch Lettres à un Inconnu, Heft II, 2f.

l'oeuvre d'art c'est en combien l'artiste s'est rendu maître de la vie.⁵⁹⁰

In ihrem bereits häufiger zitierten Vortrag äußerte sie außerdem die Absicht, mit ihrer Kunst das Leben "bewegen" zu wollen:

Mais mes amis les plus proches et moi-même nous croyons qu'à l'exemple des grands maîtres du passé, pour mouvoir la vie, il faut y être inséré fermement.⁵⁹¹

1905 hatte Werefkin jeden Fortschritt in der Kunst und durch die Kunst bestritten:

Les plus grands chefs d'oeuvre ne sont pas un progrès de l'art, c'est l'expression d'une individualité hors ligne, dont le sentir n'agit que comme une révélation et non comme un progrès sur le reste de l'humanité. Il n'y a dans l'art - ni du vieux, ni du nouveau, ni du connu ni du peu banal, comme il n'y en a pas dans les sentiments de l'homme.⁵⁹²

Damit die Lebenserkenntnis des Künstlers auch für den Betrachter begreifbar wird - was Tolstoi für ein wichtiges Qualitätsmerkmal der künstlerischen Artikulation hielt - muss sich das gleiche Gefühl, das den Künstler zu seiner schöpferischen Arbeit antrieb, durch das Kunstwerk rezipieren lassen:

Die Befriedigung der emotionalen Spannung des Künstlers, der sein Ziel erreicht hat, macht den Genuß des Künstlers aus. Und der Genuß derjenigen, die ein Kunstwerk in sich aufnehmen, besteht darin, daß sie ganz die gleiche emotionale Spannung empfinden, sie befriedigen, sich diesem Gefühl unterwerfen, es nachahmen, von ihm angesteckt werden wie vom Gähnen eines anderen, daß sie in wenigen Augenblicken all das erleben, was der Künstler erlebte, als er sein Werk schuf.⁵⁹³

In diesem Punkt widersprach Sar Péladan dem Russen heftig:

Ce sera donc l'oeuvre banalement pathétique qui l'emportera où celle qui présentera au spectateur l'objet le plus familier: une croûte, représentant sa terre, frappera plus le paysan que le Joconde. Le malheur de cette prétendue doctrine c'est l'abaissement de l'oeuvre au niveau du plus bas contemplateur.⁵⁹⁴

Marianne Werefkin glaubte, dass ein geistig hochstehender Mensch zwangsläufig unverstanden sei, denn

... être compris, c'est être tout le monde. Il est fort heureux de porter en soi des éléments inaccessible à l'entente d'un chacun. Plus on monte l'échelle intellectuelle, plus on s'isole.⁵⁹⁵

Parce que l'artiste et le tout le monde prennent la vie par des bouts opposés, il est impossible pour eux de s'entendre.⁵⁹⁶

⁵⁹⁰ Ebd., Heft III, 26.

⁵⁹¹ Macardé, 1973, 209.

⁵⁹² Lettres à un Inconnu, Heft III, 113f.

⁵⁹³ Tolstoi, 1984, 397f.

⁵⁹⁴ Sar Péladan. La Décadence Esthétique. Réponse à Tolstoï. Paris, 1898, 88.

⁵⁹⁵ Lettres à un Inconnu, Heft II, 2.

⁵⁹⁶ Ebd., 10.

Nur der Künstler könne diejenigen bewundern und verehren, die vor ihm waren.⁵⁹⁷
Dennoch vermag die Kunst auf die Allgemeinheit zu wirken.⁵⁹⁸ Dieser Widerspruch ist am ehesten mit den Worten Kandinskys zu verstehen:

Es gibt also keinen Menschen, welcher die Kunst nicht empfängt. Jedes Werk und jedes einzelne Mittel des Werkes verursacht in jedem Menschen ohne Ausnahme eine Vibration, die im Grunde der des Künstlers identisch ist.⁵⁹⁹

Mit Recht missbilligte Péladan Tolstois Forderung nach einem besonders sittlichen Lebenswandel des Künstlers. Aus seiner westlichen Sicht heraus war es nicht nachzuvollziehen, warum ein Genie moralischen Anforderungen entsprechen müsse, um moralische und reine Kunstwerke zu schaffen:

Dante est-il donc descendu aux enfers et monté au Paradis? Goethe est-il allé au sabbat du Brocken? Il n'est donc pas vrai que l'art soit la résurrection des sentiments vécus par l'artiste: cette formule ne conviendrait qu'au poète individualiste de ce siècle. ... Quel rapport entre l'art d'André del Sarte et sa vie: art gracieux, impeccable et serein, vie malheureuse et malhonnête.⁶⁰⁰

Damit lehnte er ebenfalls ab, dass Kunstwerke die Gefühle ihrer Schöpfer auf den Betrachter übertragen könnten. Hohe Gefühle würden von allen Gefühlen am wenigsten nachempfunden, und wenn, dann würden sie von der Masse kaum verstanden:

Mais voici que sa définition se renouvelle, l'art est maintenant cette activité qui transmet non les sentiments éprouvés, mais les plus hauts et les plus élevés, - ceux qu'on éprouve le moins; qu'on vit rarement. Un sentiment à la hauteur de son objet, l'amour s'adjectif de son but, on dit amour divin et amour profane. Mais plus l'artiste exprimera des sentiments élevés, moins il sera compris du vulgaire.⁶⁰¹

Tolstoi bewegte sich mit seiner Vorstellung vom ethisch hochstehenden Künstler in der Tradition der Ikonenmalerei, bei der die Maler angewiesen wurden, sich durch Fasten und Beten auf ihre Arbeit vorzubereiten und "ein dem darzustellenden Gegenstand angemessenes, gottwohlgefälliges Leben" zu führen.⁶⁰² Diesen Geboten wurde allerdings kaum Nachfolge geleistet, und Fedor Stepun resümierte:

Würde man den Versuch machen, das Wesen der Ikone aus der Erfüllung dieser Forderungen an ihren Schöpfer zu begreifen, dann müsste man nicht nur vielen, sondern wohl den meisten Ikonen ihren heiligen Charakter absprechen.⁶⁰³

⁵⁹⁷ Ebd., Heft III, 30.

⁵⁹⁸ Macardé, 1973, 209.

⁵⁹⁹ Kandinsky und Marc, 1989, 192.

⁶⁰⁰ Péladan, 1898, 44f.

⁶⁰¹ Ebd., 62f.

⁶⁰² Paul Wiertz. "Die Ikonen". Georg Galitis [u.a.]. Glauben aus dem Herzen. Einführung in die Orthodoxie. 3. überarb. Aufl. München, 1994, 127.

⁶⁰³ Wiedmann, 1964, 368.

Als besonders wichtig für die künstlerische Umsetzung bewertete Tolstoi Technik und Form. Die höchste Stufe des Könnens sah er erreicht, "wenn keine Anstrengungen zu erkennen sind und man den Künstler vergisst."⁶⁰⁴ Er verlangte von ihm, dass er ganz hinter seinem Werk zurücktritt - fast wie ein mittelalterlicher Künstler.

Im Gegensatz zu ihrer späteren Münchner Schaffensphase erwartete Marianne Werefkin 1882 noch Ähnliches:

Toepffer veut réfondre et transformer le sujet dans l'artiste et moi je veux que l'artiste disparaisse dans le sujet, qu'il ne regarde la soi que pour sentir et non pour inventer la notte vraie ou poétique du sujet. Mon avis est que la personnalité du peintre doit disparaître dans la vérité de son oeuvre, qu'un tableau ne doit pas être fait à la tel ou tel, mais d'après le caractère du sujet.⁶⁰⁵

Den "Nerv der Kunst" stellte für Tolstoi die "leidenschaftliche Liebe des Künstlers zu seinem Gegenstand" dar. Ist sie gegeben, so erfüllten sich die übrigen Forderungen ganz von selbst, weil man weder einen unbedeutenden Gegenstand lieben könnte, noch die formale Umsetzung bei einem geliebten Objekt nachlässig behandeln wollte.⁶⁰⁶

Auch Marianne Werefkin wies der Liebe des Künstlers zu seinem Sujet in ihrem Vortrag eine zentrale Stelle zu:

*Tout art est un sentiment recueilli d'amour, érigé en une croyance contemplative du monde, traduit dans la langue des symboles artistiques et exprimé dans l'objet organiquement entier et complètement distinct d'eux, dans l'oeuvre, selon des lois séculaires, propres à l'art.*⁶⁰⁷

Tolstoi führte weiter aus:

Um seinen Gegenstand aber lieben zu können, darf man sich erstens nicht mit vielen Nichtigkeiten abgeben, die einen daran hindern, für das, dem Liebe gebührt, echte Liebe zu empfinden, zweitens muß man seinen eigenen Gegenstand lieben und darf nicht heucheln, man liebe etwas, was andere anerkennen oder als liebenswert betrachten. Und um das zu erreichen, kommt es für den Künstler vor allem darauf an, nichts Überflüssiges hervorzubringen, nicht zu reden, wenn es ihn nicht danach verlangt, sondern schweigen zu können und nur von dem zu reden, was ihm keine Ruhe läßt und wovon er einfach reden muß.⁶⁰⁸

Geheuchelte Liebe sei charakteristisch für tendenziöse Kunst. Lew Tolstoi sah Tendenz

... nicht nur in sittlich belehrenden Werken, sondern auch in lyrischen, in epischen, in der Genrekunst und in Geschichtswerken, in allen Werken überhaupt, deren Gegenstand der Künstler nicht gewählt hat, weil er ihn liebt, sondern aus Gründen der Vernunft.⁶⁰⁹

Die tendenziöse Kunst würde beherrscht von den in der Gesellschaft allgegenwärtigen

⁶⁰⁴ Tolstoi, 1984, 403.

⁶⁰⁵ Exzerpteheft 1, 127.

⁶⁰⁶ Tolstoi, 1984, 405.

⁶⁰⁷ Macardé, 1973, 204. Wie in allen anderen Zitaten ist auch hier die optische Hervorhebung aus der Vorlage übernommen.

⁶⁰⁸ Tolstoi, 1984, 406f.

⁶⁰⁹ Ebd., 407.

aktuellen Ideen und Interessen, ist also faktisch der Mode untergeordnet.⁶¹⁰

Marianne Werefkin verlangte von der Kunst unbedingt Aufrichtigkeit:

Pour que force et unité reste [!] à l'impression artistique il faut que son expression porte un caractère semblable. Il faut qu'elles s'adaptent, l'une à l'autre, comme le cri s'adapte à la douleur, le rire à la joie, la larme au chagrin. Cris, rires et larmes hypocrites, faux nous dégoutent. De même l'expression fausse, voulue, tourmentée de l'impression artistique. Il ne s'agit pas de réalisme, il s'agit de sincérité. Sincère doit être l'oeuvre d'art, d'une sincérité naïve quelquefois, le plus souvent d'une sincérité voulue, consciente.⁶¹¹

Im Vergleich zur "tendenziösen Gattung" hielt Tolstoi "die Gattung der Kunst für die Kunst" zwar für aufrichtig, jedoch würde sie von Künstlern⁶¹² geschaffen, "die sich ihrer Ungebildetheit und ihrem Egoismus zufolge nicht auf die Höhe echter Kunst erheben können."⁶¹³

V.2. Über das, was Kunst genannt wird

1896 griff Lew Tolstoi in seinem Traktat Über das, was Kunst genannt wird seine These, die Kunst habe ihre Funktion in der "Übertragung von Gefühlen", wieder auf:

Wenn ein Drama, ein Roman, ein lyrisches Gedicht, ein Bild oder eine Statue eine gewisse Anzahl von Kenntnissen vermittelt, dann ist das innerhalb der Darstellung keine Kunst, sondern Material oder Ballast, die Kunst selbst beruht auf der Übertragung von Gefühl.⁶¹⁴

Er verglich ihre Rezeption mit Träumen oder Spielen. Der Mensch erlebe "die Freuden des Lebens, ohne aber seine Mühen" zu empfinden. Selbst ein gebrechlicher Mensch könne auf diese Weise die Freuden des Tanzes verspüren.⁶¹⁵

Tolstoi ging noch weiter, indem er die Funktion der Kunst in ihrem Erholungswert sah: Spiel und Kunst

... braucht der Mensch zur Erholung von jenem Kreislauf Arbeit, Schlaf und Ernährung, in dem er sich vom Tage seiner Geburt an bis zu seinem Tod wie jedes andere Lebewesen bewegt. Und darum hat der Mensch, seit er lebt, immer diese beiden Arten von Unterhaltung gehabt - das Spiel und die Kunst, und wenn die Kunst auch nicht jener mystische Dienst an der Schönheit ist, als der sie in den Büchern über Ästhetik beschrieben wird, bleibt sie dennoch eine notwendige Lebensbedingung des Menschen.⁶¹⁶

⁶¹⁰ Ebd., 408.

⁶¹¹ Lettres à un Inconnu, Heft II, 161.

⁶¹² Tolstoi, 1984, 408f. Lew Tolstoi unterschied bei seinem Kunstbegriff 1889 nicht zwischen einzelnen Sparten, sondern strebte eine allgemeingültige Definition an. Hier taucht ein konkreter Bezug zur Literatur auf. Eine Seite weiter (409) schien er mehr an Werke der Bildenden Kunst gedacht zu haben, wenn er als Inhalt eines 'Kunstwerkes' "ein niedliches Pferdchen, ein hübsches Wäldchen, ein Wohnzimmer, ein junges Mädchen, irgendein Spiel" anführte.

⁶¹³ Ebd., 408.

⁶¹⁴ Ebd., 422.

⁶¹⁵ Ebd., 423.

⁶¹⁶ Ebd., 423f.

Die Kunst ist folglich eine Art der Unterhaltung, bei der sich der Mensch mittels "Hingabe an passives Erleben" erholt - ähnlich wie beim Schlafen. Damit stellte Tolstoi die Kunst ausschließlich in den Dienst der breiten Masse des arbeitenden Volkes und sprach den kunstgenießenden Müßiggängern und Bohème-Künstlern jedes Recht darauf ab - da sie aus Mangel an Arbeit auch keine Erholung benötigten.⁶¹⁷

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Tolstoi und Repin einen sehr ausgefüllten Arbeitstag hatten, der zumeist in den frühesten Morgenstunden begann. Den Symbolisten sprach der Autor solchen Fleiß ab.

Péladan bestritt, dass Kunst eine solche "Lebensbedingung" sei:

L'art n'est pas une condition de la vie, c'est une application de la sensibilité dans le sens de l'accomplissement de l'homme.⁶¹⁸

Und er fragte:

Quelle joie positive résulte de la représentation d'une grande aventure pour celui condamné à la vie mécanique? La réalité d'un festin de Véronèse exalterait la rancoeur de bien des gens: et la maîtresse du Titien dépiterait les femmes par sa beauté. En outre, l'art qui poursuit la satisfaction du public, qui prend son niveau sur le moujick [der russische Bauer], ou sur le voyou ou sur le boulevardier ou sur l'Altesse, n'est plus qu'une vile prostitution.⁶¹⁹

Kunst müsse nicht zwangsläufig angenehm sein:

L'oeuvre d'art provoque, chez contemplateur, une succession plus ou moins vive d'impressions ou d'idées qui dormaient en lui et que voilà éveillées: or, ces idées ne sont pas nécessairement plaisantes: il y a peu d'hommes qui, puisse se croire capable de déplier d'un baiser accueilli le sourire de la Joconde.⁶²⁰

Wie wichtig für Marianne Werefkin der Begriff der Schönheit war, wird noch zu besprechen sein. Dort existiert ein elementarer Unterschied zu den Kunstansichten Tolstois.

Ganz besonderen Wert maß Lew Tolstoi der Volkskunst bei. Sie wäre optimal an die Bedürfnisse des arbeitenden Menschen angepasst und würde aus der Hochkunst nur jenes übernehmen, was wirklich wesentlich wäre: Den Anforderungen des Arbeiters

... genügt aber nur, was sich in der Kunst der reichen Klassen als das Beste erweist, das heißt das Schlichteste und Ergreifendste und natürlich Verständlichste, denn unverständliche Kunst ist, wie ich schon oben sagte, das gleiche wie eine ungenießbare Speise.⁶²¹

Dem hielt Péladan entgegen:

Il n'est pas vrai qu'il faille au peuple un art populaire.
Le peuple se plaît au sublime.

⁶¹⁷ Ebd., 425.

⁶¹⁸ Péladan, 1898, 35.

⁶¹⁹ Ebd., 41.

⁶²⁰ Ebd., 40f.

⁶²¹ Tolstoi, 1984, 426.

C'est la bourgeoisie qui a corrompu la production contemporaine, en exigeant d'être représentée ressemblante et de retrouver partout sa même bassesse.⁶²²

Für Tolstoi war die Volkskunst in ihrem wahren Stellenwert bisher noch nicht richtig anerkannt worden:

Die Hähne auf den Dächern und die Handtücher interessieren die Angehörigen unserer Gesellschaft nur vom historischen Standpunkt aus; die Bilder, mit denen man die Wände beklebt, werden nicht von Künstlern hergestellt, sondern von künstlerisch ganz unbegabten Handwerkern, und genauso werden auch die Bücher hergestellt. Märchen und Legenden sind nur von archäographischem Interesse. ... Die Angehörigen unserer Kreise also meinen, Kunst im echten Sinne gebe es im arbeitenden Volk nicht, Kunst gebe es nur bei uns, in unseren Gotteshäusern, Schlössern, Ausstellungen, Denkmälern, in unseren symbolistischen und primitivistischen und sonstigen Bildern, in unseren dekadenten Gedichten und Romanen, in unseren Ibsen- und Maeterlinckdramen, in unserer Wagnerschen und der gesamten neuen, nur Eingeweihten verständlichen Musik.⁶²³

Versteht man ihn recht, so warf er der Avantgarde vor, sie würde Interesse für Volkskunst nur auf wissenschaftlicher Ebene hegen oder darin lediglich eine Quelle für künstlerische Anregungen suchen. Eine tatsächliche Würdigung fände nicht statt.

Viele Künstler sammelten später Volkskunst, darunter auch Marianne Werefkin. Der Symbolist Blok würdigte Kinderkunst und die Kunst sogenannter 'primitiver' Völker, sie sei ursprünglicher und unmittelbarer als die sogenannte 'Hochkunst'.⁶²⁴ Und der Almanach Der Blaue Reiter ist ein beredtes Zeugnis der Hochschätzung von Volkskunst durch den Expressionismus.

Dass das Verständnis für neue Kunstströmungen primär eine Sache der Sehgewohnheit und Aufgeschlossenheit ist, lehnte Tolstoi ab. Er gab sogar offen zu, dass ihm die neue Kunst unverständlich sei und stellte sich auf die Seite der breiten Masse, die "von den Gefühlen eines entnervten und durch alle Formen des Lasters verdorbenen Malers, Dichters oder Musikers" nicht ergriffen werden könne.⁶²⁵

Das Argument, dass die Künstler häufig ihrer Zeit voraus wären und erst in späteren Jahren ihren wohlverdienten Ruhm auch im Volk fänden, hielt er für falsch:

Seit Jahrtausenden bleiben die Kunstwerke der höchsten Klassen mit ganz wenigen Ausnahmen dem Volk unverständlich, und die Unverständlichkeit nimmt nicht ab, sondern wird im Gegenteil immer größer und größer. Alle Künste komplizieren ihre Technik, suchen nach Neuem und Seltsamem, entfernen sich immer weiter vom Allgemeinmenschlichen. In der Philosophie ist Nietzsche Vertreter dieser Richtung. Die moderne Kunst interessiert sich immer weniger für die Bedürfnisse der arbeitenden Menge, alles, was getan und geschrieben wird, geschieht für den Übermenschen, für den höchsten, verfeinerten Typ des Müßiggängers.⁶²⁶

⁶²² Péladan, 1898, 271f.

⁶²³ Tolstoi, 1984, 426.

⁶²⁴ Freeman und Tuchman, 1988, 172.

⁶²⁵ Tolstoi, 1984, 427.

⁶²⁶ Ebd., 428.

Kunst gab es nach Tolstois Ansicht nur so lange, wie die verschiedenen Klassen eine gemeinsame religiöse Weltanschauung hatten, das heißt bis zur Reformation und Renaissance. Dann hätte eine Trennung stattgefunden:

Die höchsten Klassen, die die kirchlichen religiösen Glaubensvorstellungen immer heftiger kritisierten, entfernten sich immer mehr von den Glaubensvorstellungen des Volkes, begnügten sich anstelle von Glaubensvorstellungen, die, sie mögen sein, wie sie wollen, den Sinn des Lebens erläutern, entweder mit völligem Skeptizismus oder mit dem Ideal der alten Griechen, das heißt mit dem Ideal des Genusses, und produzieren entsprechend dieser Lebensanschauung ihre Kunstwerke: stellen Genüsse dar, entfernen sich gänzlich vom Volk, indem sie sich mit der Billigung und dem Lob von Menschen zufrieden geben, die sich in der gleichen Lage wie sie befinden, und die Kunst wird nicht zu dem, was sie sein soll, immer war, ist und sein wird: zur Erholung der arbeitenden Menschen von der Arbeit, sondern zur Unterhaltung für eine müßige Minderheit von Parasiten, die sich vom Blut des Volkes nähren.⁶²⁷

Da das berauschendste Vergnügen die geschlechtliche Liebe sei, würde dieses Thema bis zum Exzess ausgeschlachtet und in immer neuen Formen gestaltet, damit nicht der Reiz durch Übersättigung verloren ginge.⁶²⁸ Tolstoi unterstellte, dass die unteren Schichten ganz andere Probleme als Liebe hätten und somit auch andere Interessen.

Als mögliche Themen für die breite Bevölkerung schlug er die Darstellung folgender Gefühle vor: "Leiden und Freuden im Kampf mit den Schwierigkeiten der täglichen Arbeit", "Unlust" und "Lust" "bei der Beurteilung eines Werkes seiner Hände", "beim Stillen von Durst, Hunger und Schlafbedürfnis", Gefühle in Situationen der Gefahr und der "Errettung aus Gefahr", "durch Leid und Freud in der Familie" oder "durch den Umgang mit Tieren, durch die Trennung von der Heimat oder durch Rückkehr in die Heimat" erzeugte "Lust und Unlust".⁶²⁹

Sar Péladan wandte ein, dass das normale Volk eigentlich nicht viel mehr interessiere als die geschlechtliche Liebe und die "Elite" eher für hohe und feinere Gefühle empfänglich sei:

Il s'indigne du rôle de la sexualité dans l'art, sans voir que la sexualité seule interesse le plus grand nombre d'êtres: et vraiment quel thème est possible, sinon celui-là?⁶³⁰

Où sont les lecteurs de la *Recherche de l'Absolu*, de la *Peau de Chagrin*, de Louis Lambert: ce sont là des oeuvres morales, enseignantes; le vieux Claës fondant son bonheur domestique dans son stérile creuset, le désir de Valentin se payant à chaque réalisation d'une perte de vitalité, et l'illuminisme de Louis Lambert, et l'androgynisme de Séraphitus-Séraphita? Qui les comprendra, sinon l'élite.⁶³¹

Allerdings erwähnte er auch, dass seine eigenen Werke beim einfachen Volk ihre Wirkung nicht verfehlten.⁶³²

V.3. Was ist Kunst?

Im Januar 1897,⁶³³ ein Jahr nach seiner provokativen Stellungnahme gegen die moderne

⁶²⁷ Ebd., 431f.

⁶²⁸ Ebd., 432.

⁶²⁹ Ebd., 444.

⁶³⁰ Péladan, 1898, 93.

⁶³¹ Ebd., 94.

⁶³² Ebd., 28f.

⁶³³ Tolstoi, 1984, 458.

Kunst, begann Tolstoi seine wohl berühmteste ästhetische Schrift Was ist Kunst?. Bereits seit fünfzehn Jahren war er mit der Konkretisierung und Formulierung seiner Position beschäftigt, die mit diesem Werk ihren Abschluss fand. Die zuvor behandelten Schriftstücke aus den Jahren 1889 und 1896 waren Teil dieses Bemühens.⁶³⁴ Über seine Arbeit schrieb Tolstoi an seinen Biographen Birjukow:

Ich habe viel über die Kunst gelesen und von vorne angefangen zu schreiben. Ich sehe in dieser Arbeit viel Neues und Gutes.⁶³⁵

Das Traktat wurde vor seiner Veröffentlichung in Russland zensiert - besonders durch die kirchliche Zensur. Im Vorwort der englischen Ausgabe, deren letzter Teil 1898 veröffentlicht wurde, distanzierte sich Tolstoi nachdrücklich von der entstellten russischen Fassung. Erst in einer posthumen Ausgabe von 1911 wurde dem Original entsprochen.⁶³⁶

In Was ist Kunst? griff der Autor den Gedanken der Gefühlsvermittlung durch die Kunst wieder auf und verdichtete ihn noch einmal.

Zunächst gab er eine Zusammenfassung der verschiedensten ästhetischen Schriften in der westlichen Kulturgeschichte, der er eine Differenzierung des Begriffspaars "gut" und "schön" voranstellte. Das russische Wort für "schön" - krasivyj - würde eigentlich nur etwas beschreiben, "was unserem Auge gefällt", sich also auf rein optische Erscheinungen beschränken. Die Vokabel für "gut" - choroschij - könne die Bedeutung "schön" implizieren, "schön" stehe jedoch nicht synonym für "gut":

Wenn wir "gut" von einem Gegenstand sagen, der nach seinem Aussehen beurteilt wird, dann sagen wir damit auch, daß dieser Gegenstand schön ist; sagen wir aber "schön", dann heißt das keineswegs, daß dieser Gegenstand gut sei. ... Eine Betrachtung der Bedeutung, die das Wort "Schönheit", "schön" einmal in unserer Sprache sowie zum anderen in den Sprachen jener Völker hat, in denen die ästhetische Theorie entstanden ist, zeigt uns, daß dem Wort "Schönheit" von diesen Völkern eine ganz besondere Bedeutung beigegeben wurde - nämlich die Bedeutung des Guten.⁶³⁷

Tolstoi stellte fest, dass dieser ausländische Wortgebrauch mehr und mehr Einzug ins Russische nahm. Vierzig Jahre zuvor, in seiner Jugend, seien Ausdrücke wie "schöne Musik" und "unschöne Handlungen" noch geradezu unverständlich gewesen.

In seinem Überblick über die westliche Ästhetik, den er mit Alexander Baumgarten begann⁶³⁸ und bis in die zeitgenössische Gegenwart mit Sar Péladan und Mario Pilo reichen ließ, sticht Eugène Vérons Buch L'Esthétique von 1878 hervor,

... das zwar Kunst nicht exakt definiert, aber zumindest den nebelhaften Begriff einer absoluten Schönheit aus der Ästhetik entfernt.

Nach Véron (1825-1889) ist Kunst eine Erscheinungsform des Gefühls (émotion), das durch eine Vereinigung von Linien, Formen und Farben oder durch eine Folge von Gesten, Tönen oder Worten, die bestimmten Rhythmen unterworfen sind, nach außen mitgeteilt wird.⁶³⁹

⁶³⁴ Ebd., 456.

⁶³⁵ Ebd., 458. Zit. n. Dudek.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Ebd., 51.

⁶³⁸ Ebd., 54.

⁶³⁹ Ebd., 67.

Tolstoi konstatierte, dass sich "die Lehre von der Schönheit in der Ästhetik" von "der Begründung der wissenschaftlichen Ästhetik" mit vorwiegend "metaphysischer Schönheitsdefinition" bis in seine Gegenwart in eine "empirische, in jüngster Zeit physiologischen Charakter annehmende Definition" verwandelte,

... so daß uns sogar solche Ästhetiker wie Véron und Sully begegnen, die ganz ohne den Schönheitsbegriff auszukommen versuchen. Allerdings haben solche Ästhetiker sehr wenig Erfolg, und meist wird sowohl vom Publikum wie auch von Künstlern und Gelehrten an dem Begriff der Schönheit festgehalten, wie er in den meisten Ästhetiken definiert ist, nämlich entweder als etwas Mystisches oder Metaphysisches oder als ein Genuß besonderer Art.⁶⁴⁰

Seiner Meinung nach existierten nur zwei Definitionen von Schönheit: Die eine, "die objektive, mystische", verschmelze Schönheit "mit der höchsten Vollkommenheit, mit Gott", was er für "eine phantastische und durch nichts begründete Definition" hielt. Die andere, die "subjektive", betrachte all das als schön, "was gefällt", wobei das Wort "gefällt" mit keinen "Vorteilserwägungen" verbunden sei.⁶⁴¹

Den Definitionen von "schön" und "gut" stellte er seinen wirkungsorientierten Kunstbegriff gegenüber:

Wenn wir aber meinen, das Ziel einer Tätigkeit sei nur unser Genuß, und sie nur nach diesem Genuß definieren, dann wird diese Definition zweifellos falsch sein. Genau das ist auch bei der Definition der Kunst geschehen. Denn bei einer Analyse des Problems der Nahrung wird niemandem einfallen, die Bedeutung der Nahrung in dem Genuß zu erblicken, den wir empfangen, wenn wir sie zu uns nehmen.⁶⁴²

An Vérons Abhandlung kritisierte er das Fehlen einer rezeptiven Seite:

Die empirische Definition, die die Kunst in der Äußerung von Emotionen sieht, ist unexakt, weil der Mensch mit Hilfe von Linien, Farben, Tönen oder Worten seine Emotionen äußern kann, ohne dadurch auf andere einzuwirken, und dann ist diese Äußerung nicht Kunst.⁶⁴³

Wie das Wort, das die Gedanken und Erfahrungen der Menschen weitergibt, als Mittel zur Einung der Menschen dient, so auch die Kunst. Die Besonderheit jedoch, die dieses Kommunikationsmittel von der Kommunikation durch das Wort unterscheidet, besteht darin, daß der Mensch durch das Wort einem anderen seine Gedanken vermittelt, durch die Kunst aber die Menschen einander ihre Gefühle vermitteln.⁶⁴⁴

Tolstoi setzte damit jedoch nicht die Kunst mit einem spontanen Gefühlsausbruch gleich, sondern knüpfte sie an ein rückblickendes Artikulieren:

Kunst beginnt dort, wo ein Mensch mit dem Ziel, anderen ein von ihm empfundenenes Gefühl mitzuteilen, dieses erneut in sich hervorrufen und es durch bestimmte äußere Zeichen ausdrückt.⁶⁴⁵

⁶⁴⁰ Ebd., 71f.

⁶⁴¹ Ebd., 71.

⁶⁴² Ebd., 75.

⁶⁴³ Ebd., 77f.

⁶⁴⁴ Ebd., 78.

⁶⁴⁵ Ebd., 79.

Er definierte weiter:

*Ein einmal empfundenes Gefühl erneut in sich hervorzurufen und, hat man es in sich hervorgerufen, es vermittels Bewegungen, Linien, Farben, Tönen oder in Worten ausgedrückter Bilder so wiederzugeben, daß andere ganz das gleiche Gefühl empfinden - hierin besteht das Wirken der Kunst. Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, die darin besteht, daß ein Mensch durch bestimmte äußere Zeichen anderen die von ihm empfundenen Gefühle bewußt mitteilt und daß andere Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie erleben.*⁶⁴⁶

Ferner betonte er, dass Kunst nicht in der "Äußerung von Emotionen durch äußere Zeichen" bestehe, sondern sie sei

... ein für das Leben und das Glücksstreben des einzelnen Menschen und der Menschheit unentbehrliches Kommunikationsmittel, das die Menschheit durch ein und dieselben Gefühle vereint.⁶⁴⁷

Maxim Gorkij, der zu jenen Journalisten gehörte, die die Allrussische Ausstellung 1896 rezensierten, kam zu einem ähnlichem Schluss. Auch er forderte, dass Kunstwerke einer breiten Rezipientenschicht verständlich sein müssten, denn:

Die Kunst hat eine erzieherische Funktion; ihr Ziel besteht darin, eine größtmögliche Gemeinsamkeit der Empfindungen und Gefühle zu bewirken.⁶⁴⁸

Marianne Werefkin lehnte eine Allgemeinverständlichkeit der Kunst ab, aber sie teilte mit Tolstoi die Ansicht, dass Kunst durch ein wieder in Erinnerung gerufenes, ein zum zweiten Mal erlebtes Gefühl entstehe:

Je suis trop artiste pour pouvoir rendre mes sensations, au moment même de les éprouver. Il me faut l'influence poudérante du temps. Il faut que la sensation vécue devienne une image vue. Je la revis alors avec une intensité toute neuve, et ce n'est qu'alors que je lui trouve une forme, une expression.⁶⁴⁹

Worin bestand für Tolstoi nun konkret der Sinn der Kunst? Sicherlich nicht allein in der Vereinigung der Menschheit durch ein irgendwie geartetes, reflektierend artikuliertes Gefühl. Zu fragen ist nach der Wertung der Emotionen, nach einem moralischen Hintergrund.

Tolstois ethische Grundhaltung war eng mit den Idealen des Christentums verknüpft, aber er lehnte eine kirchliche Bindung ab. Für ihn war religiöser Kult etwas völlig anderes als religiöses Bewusstsein.⁶⁵⁰ Und Religionen waren für ihn

... Wegweiser zu jener höchsten, in einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Gesellschaft den besten und fortschrittlichsten Menschen zugänglichen Lebensauffassung, der sich alle übrigen Menschen dieser Gesellschaft unausweichlich und unaufhörlich nähern. Und deswegen haben nur die Religionen seit eh und je als Grundlage für die Bewertung menschlicher Gefühle gedient. Wenn Gefühle die Menschen jenem Ideal

⁶⁴⁶ Ebd., 80.

⁶⁴⁷ Ebd., 81.

⁶⁴⁸ Sternin, 1976, 27f.

⁶⁴⁹ Lettres à un Inconnu, Heft III, 60f.

⁶⁵⁰ Tolstoi, 1984, 176.

näherbringen, das die Religion weist, mit ihm übereinstimmen, ihm nicht widersprechen, dann sind sie gut; wenn sie sich davon entfernen, nicht mit ihm übereinstimmen, ihm widersprechen, dann sind sie schlecht.⁶⁵¹

Ein "gemeinsames religiöses Bewusstsein von Gut und Böse" sei immer Wertmaßstab der von der Kunst vermittelten Gefühle gewesen.⁶⁵²

Das Kirchenchristentum, das nach der zwangsweisen Massenbekehrung verschiedener Völker eine Abwendung von Brüderlichkeit und Nächstenliebe, dem Herzstück seines Glaubens, vollzogen hatte, rückte Tolstoi in die Nähe des Heidentums.⁶⁵³ Dennoch hielt er die christliche Kunst des Mittelalters noch für "echt", da hier der Künstler die Sprache des gesamten Volkes benutzt habe. Er, der "die gleiche Grundlage der Gefühle, die gleiche Religion wie die Volksmassen" besaß, habe diese in eine allen gemeinsame Kunst umgesetzt.⁶⁵⁴

Dann wäre eine Zeit gekommen,

... da in den höchsten, reichen und gebildeteren Ständen der europäischen Gesellschaft Zweifel an der Richtigkeit jener Lebensauffassung aufkam, die vom Kirchenchristentum vertreten wurde.⁶⁵⁵

Dies hatte seine Ursache zum einen in der Erforschung der antiken wissenschaftlichen Überlieferungen, zum anderen im Bewusstwerden des Missverhältnisses zwischen kirchlicher Lehre und kirchlichem Handeln. Mit ihrem schwindenden Glauben entfernten sich die Angehörigen dieser Stände mehr und mehr vom religiösen Volk, und trotz einem Festhalten an äußeren Formen, wurden sie innerlich zu Ungläubigen:

Und in den höchsten Klassen vollzog sich das, was man "Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste" nennt und was seinem Wesen nach nichts anderes ist als die Leugnung jeglicher Religion, ja noch mehr, die Behauptung, sie sei überflüssig.⁶⁵⁶

Eine Hinwendung zu wahrer Religion konnten sie nicht vollziehen, da sie sonst zugunsten einer Brüderlichkeit ihren Privilegien hätten entsagen müssen.⁶⁵⁷

Unter dem Einfluss der mächtigen und reichen Oberschicht entstand nun eine Kunst,

... die nicht mehr danach bewertet wird, inwieweit sie Gefühle zum Ausdruck bringt, die dem religiösen Bewußtsein der Menschen entspringen, sondern nur danach, inwieweit sie schön ist; mit anderen Worten, inwieweit sie Genuß verschafft.⁶⁵⁸

Es kam im Laufe der Jahrhunderte zu einer Spaltung zwischen Hochkunst und Volkskunst. Die erstere diente dem Genuss einer kleinen Minderheit, die andere brachte weiterhin das religiöse Bewusstsein des Volkes zum Ausdruck.

⁶⁵¹ Ebd., 84.

⁶⁵² Ebd., 85.

⁶⁵³ Ebd., 85f.

⁶⁵⁴ Ebd., 86f.

⁶⁵⁵ Ebd., 87.

⁶⁵⁶ Ebd., 89.

⁶⁵⁷ Ebd., 88f.

⁶⁵⁸ Ebd., 89.

Wie definierte Tolstoi das religiöse Bewusstsein, wenn es nicht an die Führung der Kirche gekoppelt war?

Er verglich es mit einem Strom. Wie das Wasser eines Flusses sich in eine bestimmte Richtung bewegt, so existiere auch in jeder Gesellschaft ein religiöses Bewusstsein, das den Menschen die Richtung ihrer Bewegung weise.⁶⁵⁹

In jeder historischen Periode und in jeder menschlichen Gesellschaft gibt es eine höhere Auffassung vom Sinn unseres Lebens, zu der erst die Menschen dieser Gesellschaft gelangt sind und durch die das höchste Gut bestimmt wird, dem diese Gesellschaft zustrebt. Diese Auffassung ist das religiöse Bewusstsein einer bestimmten Zeit und Gesellschaft.⁶⁶⁰

Dabei könne jenes ganz unterschiedliche Prägungen annehmen und verschiedene Gefühlsvermittlungen durch die Kunst fördern. Bei den alten Griechen waren es zum Beispiel Schönheit, Kraft und Tapferkeit, bei den Juden "Hingabe und Demut gegenüber dem Gott der Juden und seinen Geboten",⁶⁶¹ die in der Kunst ihren Ausdruck finden sollten. Im Christentum ist es die Nächstenliebe, die im Mittelpunkt steht. Rückständigkeit und Orientierung an vergangenen Epochen seien dagegen in der Kunst seit eh und je verachtet worden.⁶⁶²

Tolstoi differenzierte dieses religiöse Bewusstsein vom religiösen Kult und warf seinen Zeitgenossen vor, sie würden beide Begriffe bewusst, manchmal auch unbewusst miteinander vermengen und unter dem Oberbegriff 'Religion' als "Aberglaube" abtun, "den die Menschheit schon überwunden" habe.⁶⁶³

Aber alle diese Angriffe auf die Religion und all diese Versuche, eine Weltanschauung zu instituieren, die dem religiösen Bewusstsein unserer Zeit widerspricht, beweisen nur zu deutlich die Existenz dieses religiösen Bewusstseins, welches das mit ihm nicht übereinstimmende menschliche Leben in seiner ganzen Blöße zeigt.⁶⁶⁴

Die höhere Auffassung vom Sinn des Lebens in seiner Zeit sah Tolstoi in der Erkenntnis, dass alles Glück, sei es materiell, geistig, individuell oder allgemein, zeitlich begrenzt oder ewig, "in der brüderlichen Liebe aller Menschen besteht, in unser aller liebender Vereinigung."⁶⁶⁵

Diese Erkenntnis ist nicht nur von Christus und den besten Menschen der Vergangenheit ausgesprochen worden und wird nicht nur in den mannigfaltigsten Formen und unter den mannigfaltigsten Aspekten von den besten Vertretern unserer Gegenwart wiederholt, sie ist auch schon Richtschnur für die gesamte schwierige Arbeit der Menschheit, die einerseits darin besteht, die physischen und moralischen Hemmnisse zu beseitigen, welche der Vereinigung der Menschen entgegenstehen, und andererseits darin, jenen gemeinmenschlichen Prinzipien Geltung zu verschaffen, die die Menschheit zu einem einzigen Weltbund von Brüdern vereinigen können und müssen.⁶⁶⁶

⁶⁵⁹ Ebd., 174f.

⁶⁶⁰ Ebd., 174.

⁶⁶¹ Ebd., 175.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd., 175f.

⁶⁶⁴ Ebd., 176.

⁶⁶⁵ Ebd., 177.

⁶⁶⁶ Ebd.

Nach Tolstoi zeigt bereits die gesamte Geschichte, dass Fortschritt nur unter der Führung einer Religion möglich war - folglich musste bei allem Fortschritt seiner Zeit ebenfalls Religion existieren.⁶⁶⁷ Dabei sah er Fortschritt nicht als Synonym für wissenschaftliche Errungenschaften, sondern warf gerade der Wissenschaft vor, sie diene wie die Kunst einem Selbstzweck, nicht aber zur Verbesserung der Lebensverhältnisse:

Würde auch nur der zehnte Teil der Kräfte, die heute für Gegenstände einfacher Neugier und praktischen Nutzens aufgewendet werden, für die wahre Wissenschaft aufgewendet, die das menschliche Leben ordnet, dann hätte die Mehrzahl der Kranken von heute nicht Krankheiten, die nur zu einem winzigen Teil in den Kliniken und Krankenhäusern geheilt werden, es gäbe keine in Fabriken großgezogenen Kinder mit Dyskrasie und Buckeln, es gäbe nicht wie heute eine Kindersterblichkeit von fünfzig Prozent, gäbe keine Verkrüppelung ganzer Generationen, keine Prostitution, keine Syphilis, keine Ermordung Hunderttausender in Kriegen, es gäbe nicht die Schrecken des Wahnsinns und der Leiden, die von der heutigen Wissenschaft als notwendige Bedingung des menschlichen Lebens betrachtet werden.⁶⁶⁸

Eine Alternative zur kapitalistischen Gesellschaft sah er in einer Art Urchristentum, nicht im Marx'schen Gesellschaftsentwurf. Diesen lehnte er im Zusammenhang mit einigen anderen Theorien ab, die seiner Meinung nach "im Widerspruch zu allem stehen, was der Menschheit bekannt ist".⁶⁶⁹

Ein Wendepunkt in der Menschheitsgeschichte habe sich im Christentum vollzogen, das alle bis dahin gültigen Werte, wie Schönheit, Größe und Stärke, ins Gegenteil verwandelte: in Demut, Keuschheit, Mitleid und Liebe.⁶⁷⁰ Und das religiöse Bewusstsein orientierte sich von da an nicht mehr an einer bestimmten Gesellschaft, sondern an der gesamten Menschheit:

Das religiöse Bewußtsein unserer Zeit aber unterscheidet nicht irgendwelche "eine" menschliche Gesellschaft, sondern verlangt im Gegenteil die Vereinigung aller, absolut aller Menschen, ohne jede Ausnahme, und stellt die brüderliche Liebe zu allen Menschen über alle anderen Tugenden, und deswegen können die von der Kunst unserer Zeit vermittelten Gefühle mit den von früherer Kunst vermittelten nicht übereinstimmen, sondern müssen ihnen geradezu entgegengesetzt sein.⁶⁷¹

Wenn einem Menschen kein religiöses Bewusstsein als Maß zur Beurteilung guter oder schlechter Kunst zur Verfügung stünde, dann bliebe nur der persönliche Genuss als Ratgeber.⁶⁷² Dieser Genuss bilde nach Tolstoi die Grundlage für alle ästhetischen Schriften, die Schönheit mit Gutsein gleichsetzten. Dabei hätten bereits die Juden zur Zeit Jesajas gewusst, dass die "höchste Vollkommenheit des Guten ... sich mit dem Schönen nicht nur nicht deckt, sondern ihm meist entgegengesetzt ist". Den Griechen sei dies weitgehend unbekannt gewesen.⁶⁷³

Tolstoi kritisierte heftig den Rückgriff auf die Kunst der Antike. Von ebensolcher "Albernheit" wie unter anderem die Theorie von Marx hielt er

⁶⁶⁷ Ebd., 176.

⁶⁶⁸ Ebd., 217.

⁶⁶⁹ Ebd., 94.

⁶⁷⁰ Ebd., 179.

⁶⁷¹ Ebd., 178.

⁶⁷² Ebd., 90.

⁶⁷³ Ebd.

... die erstaunliche Theorie von der Baumgartenschen Dreieinigkeit des Guten, Schönen und Wahren, derzufolge sich erweist, daß das Beste, was die Kunst von Völkern, nach tausendachtundert Jahren christlichen Lebens, hervorzubringen vermag, darin besteht, zum Lebensideal sich jenes Ideal zu erwählen, das vor zweitausend Jahren das Ideal eines kleinen halbwildten Sklavenhaltervolkes [den Griechen] war, welches es sehr gut verstand, die Nacktheit des menschlichen Körpers darzustellen und schön anzuschauende Gebäude zu bauen.⁶⁷⁴

Die "Baumgartensche Dreieinigkeit" zerlegte Tolstoi in ihre einzelnen Elemente und stellte fest, dass das Gute, das er selbst als ewiges und höchstes Ziel des Lebens definierte, "meist mit dem Sieg über die Leidenschaften identisch ist", das Schöne jedoch "als Grundlage aller unserer Leidenschaften" diesem diametral entgegengesetzt sei und folglich sich beide Begriffe nur schwer miteinander vereinbaren ließen.⁶⁷⁵

Das Wahre würde lediglich "nur die Entsprechung der Erscheinung oder Begriffsbestimmung eines Gegenstandes mit seinem Wesen oder der allgemeinen, von allen Menschen geteilten Auffassung von dem Gegenstand"⁶⁷⁶ bedeuten, was sich ebenfalls mit dem Guten nicht decke.

Diese Begriffsverwischung könne nur zur Rechtfertigung einer allein genussorientierten Kunst dienen, die eigentlich die "niederste Erscheinungsform der Kunst" sei.⁶⁷⁷

Sar Péladan warf ihm daraufhin Unkenntnis vor:

L'écrivain russe a mal lu Platon, quand il écrit: chez les Grecs le bien porté à sa plus haute perfection, loin de concorder avec la beauté, lui était le plus souvent contraire. L'identité du Beau et du Bien est démontrée dans le fameux discours de Dioima. Les vers dorés de Pythagore donnent l'idéal moral grec comme les métopes du Parthénon manifestent leur idée plastique: mais la prodigieuse pensée hellénique étant impossible aux moujicks, il faut nier; pour semer le doute dans l'esprit des grandes races déchues.⁶⁷⁸

Marianne Werefkin urteilte über das Verhältnis von "schön" und "gut" folgendermaßen:

Tandis que la pensée ordinaire est libre de toute forme, la pensée artistique n'est que cette forme même. Les valeurs du bien et du mal se traduisent pour l'artiste en beau et laid. Il n'a pas d'autre notion morale que celle du beau et du laid, tandis que ceux qui ne sont pas artistes ne sont pas aptes à réaliser cette notion autrement qu'en la traduisant en bien et mal, c'est à dire l'utile et le non utile, l'agréable et le désagréable. Ainsi le point de vue du commun part d'un moi tel ou autre, faisant centre et radiant sa personnalité en approbation ou négation sur tout ce qui l'entoure. L'artiste voit les choses hors de lui, son moi qui n'est en ce cas que le goût, détermine le choix des choses à voir, à faire. Mais l'appréciation porte abstraite sur le monde des choses et désigne comme beaux ou laids objets et faits, sans déterminer par là leur utilité ou leur agrément à la personne de l'artiste. L'artiste juge belle une oeuvre qu'il ne voudrait pas avoir faite. Il trouve du plaisir à des choses qu'il ne fera pas.- Il n'a pas le désir de possession qui détermine l'agréable ou le désagréable, le bon ou le mauvais de l'homme tout le monde. Si l'artiste veut avoir quelque chose c'est pour le rendre. L'artiste est un donnant, le reste assimile. - Parce que l'artiste et le tout le monde prennent la vie par des bouts opposés, il est impossible pour eux de s'entendre.⁶⁷⁹

⁶⁷⁴ Ebd., 94.

⁶⁷⁵ Ebd., 95.

⁶⁷⁶ Ebd., 96.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Péladan, 1898, 37.

⁶⁷⁹ Lettres à un Inconnu, Heft II, 8ff. Siehe auch 95-97.

Auch ihr Lehrer Ilja Repin wehrte sich energisch gegen die Forderungen Tolstois. Weder solle der Künstler zum "Tugendsklaven" werden, noch dürfe die Kunst "lediglich «Ideen vom Allgemeinwohl» illustrieren".⁶⁸⁰ Sternin konstatierte:

Wie für Tolstoi die christliche Religion alle sittlichen Normen einschloß, so war für Repin die "reine Kunst" vor allem Ausdruck eines universalen ästhetischen Weltempfindens oder, wie sich der Künstler ausdrückte, des "hellenistischen Geistes".⁶⁸¹

Tolstoi folgerte, aus einer Verschmelzung des Schönen mit dem Guten sei es zu einer Trennung zwischen dem Volksgeschmack und dem Geschmack höherer Kreise gekommen. Und: Mit der Trennung in eine "Kunst der Herren" und eine "Kunst des Volkes" sei nicht - wie immer angenommen wird - die echte Kunst in den Besitz der Herren übergegangen und somit dem Volk unzugänglich und unverständlich geworden, sondern im Gegenteil - Tolstoi stellte die revolutionäre Behauptung auf:

Ohne wahre Kunst hat nicht die ganze Menschheit, ja nicht einmal ein bedeutender Teil von ihr gelebt, sondern nur die höchsten Klassen der christlichen europäischen Gesellschaft, und auch das nur eine vergleichsweise sehr kurze Zeit: vom Beginn der Renaissance und der Reformation bis in die jüngste Gegenwart.⁶⁸²

Der Autor sah demnach die Volkskunst als die wahre Kunst an, die auf der Vermittlung von aus ethischem, religiösem Bewusstsein erwachsenen Gefühlen beruhe.

Gab es unter den Künstlern der 'Hochkunst' jedoch nicht auch solche, die 'wahre' Kunstwerke erzeugten? Wie verhielt es sich mit den sogenannten 'russischen Realisten', die sich laut sowjetischer Kunstgeschichtsforschung so sehr um das Volk verdient gemacht hatten? Man wird sie kaum zur Volkskunst zählen können. Wie stellte sich Tolstoi die Kunst der Zukunft vor, die alle Bevölkerungsschichten der gesamten Menschheit ansprechen sollte?

Am deutlichsten können jene Fragen beantwortet werden, wenn man zunächst seine Kritikpunkte an der zeitgenössischen Kunst zusammenträgt.

Wie schon in seinen früheren Schriften deutlich wurde, verlangte Tolstoi von einem Kunstwerk:

1. Aufrichtigkeit, die aus der Liebe des Künstlers zu seinem Objekt erwächst,
2. einen für alle Menschen bedeutsamen und neuen Inhalt sowie
3. eine technisch gute Umsetzung, die keine Anstrengungen erkennen und den Künstler hinter sein Werk zurücktreten lässt.

Die 'Hochkunst' wurde seiner Meinung nach inhaltlich immer ärmer, formal immer schlechter (das heißt: unverständlicher) und stieg von Kunst zu Kunstimitation ab.⁶⁸³ Tolstoi rekonstruierte aus vier Elementen ein Verfahren, mit dessen Hilfe Pseudokunstwerke fast wie am Fließband für die hohe Nachfrage produziert werden könnten:

⁶⁸⁰ Sternin, 1976, 95.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Tolstoi, 1984, 98.

⁶⁸³ Ebd., 129.

"1. Entlehnung"⁶⁸⁴:

Erinnerungen an bestimmte künstlerische Erlebnisse würden hervorgerufen und zur Befriedigung der Genusssucht des Betrachters genutzt. So seien Sujets, Figuren und Gegenstände von älteren Kunstwerken wie "Jungfrauen, Krieger, Hirten, Einsiedler, Engel, Teufel in allen Gestalten, Mondschein, Gewitter, Berge, Meer, Schluchten, Blumen, langes Haar, Löwen, Lämmer, Tauben und Nachtigallen" vom Publikum als "poetisch" hoch geschätzt.⁶⁸⁵

"2. äußerliche Wirklichkeitstreue"⁶⁸⁶:

Unter dieser Bezeichnung verstand Tolstoi eine besondere Detailtreue, die den Betrachter vom Wesentlichen, das heißt von der Aufnahme des zu vermittelnden Gefühls, ablenke.⁶⁸⁷ "In der Malerei läuft dieses Verfahren auf ein Abphotographieren hinaus und beseitigte den Unterschied zwischen Photographie und Malerei."⁶⁸⁸

"3. äußerliche Wirksamkeit"⁶⁸⁹:

Die häufigsten Effekte beruhen auf Kontrasten, wie Schön - Hässlich, Hell - Dunkel und so weiter.

Außer allen möglichen Kontrasten wird in der Malerei noch ein Kontrast verwendet, der auf der sorgfältigen Behandlung nur eines Gegenstandes und der Vernachlässigung alles übrigen beruht. Der in der Malerei verwendete Haupteffekt aber ist der Lichteffect und die Darstellung des Grauerregenden.⁶⁹⁰

"4. Interessantheit"⁶⁹¹

"Intellektuell Interessantes" könne durch die Darstellung verwickelter Intrigen, durch dokumentarische Treue oder auch Rätselcharakter erzeugt werden.⁶⁹² Letzteres kritisierte er gerade an der modernen Kunst, da die Bilder nur schwer verständlich seien. Durch seine Konzentration auf die Entschlüsselung eines Kunstwerkes könne der Betrachter die zu vermittelnden Gefühle nicht richtig aufnehmen.⁶⁹³

Tolstoi gestand offen ein, dass er die moderne Kunst seiner Zeit nicht verstand. Er war sich bewusst, dass dies allein noch kein Wertmaßstab war und räumte ein, dass jede neue Kunstrichtung erst ihren "festen Platz in der Gesellschaft" erobern müsse. Es werde immer

⁶⁸⁴ Ebd.

⁶⁸⁵ Ebd., 130.

⁶⁸⁶ Ebd., 129.

⁶⁸⁷ Ebd., 134.

⁶⁸⁸ Ebd., 131.

⁶⁸⁹ Ebd., 129.

⁶⁹⁰ Ebd., 132.

⁶⁹¹ Ebd., 129.

⁶⁹² Ebd., 133.

⁶⁹³ Ebd., 136.

eine gewisse Anzahl von Menschen geben, die ihr verständnislos gegenüberstehen.⁶⁹⁴ Allerdings erwartete er von einem Kunstwerk, dass man es den Menschen erklären könne.

Nun erweist sich aber, daß es solche Kenntnisse [zum Verständnis moderner Kunst] nicht gibt und daß man Kunstwerke nicht erklären kann, und deswegen geben diejenigen, die behaupten, die Mehrheit verstehe gute Kunstwerke nicht, keine Erklärungen, sondern sagen, um zum Verständnis eines Kunstwerkes zu gelangen, müsse man es immer und immer wieder lesen, betrachten oder anhören. Das aber bedeutet nicht erklären, sondern jemanden an etwas gewöhnen. Und gewöhnen kann man die Menschen an alles, auch an das Allerschlechteste.⁶⁹⁵

Er verlangte von der Kunst, dass sie den Rezipienten auch jenseits des Verständnisses fessele:

Kunst unterscheidet sich ja gerade dadurch von der Tätigkeit des Verstandes, die Ausbildung und eine gewisse Stufenfolge von Kenntnissen verlangt ..., daß sie auf die Menschen unabhängig von ihrem Entwicklungs- und Bildungsgrad wirkt, daß sich der Reiz von Bildern, Tönen oder Gestalten auf jeden Menschen überträgt, auf welcher Entwicklungsstufe er sich auch befinden mag.⁶⁹⁶

Die Kunst müsse für die ganze Menschheit bestimmt sein, das heißt: sie dürfe nicht nur einem kleinen Kreis von Leuten zugänglich sein, die "in bestimmter Weise erzogen" wurden, die einer bestimmten Nationalität, einem bestimmten religiösen Kult angehören.⁶⁹⁷

Genauso dürfe sie nicht allein dem Genuss einer bestimmten Minderheit - der Reichen - dienen, da diese Exklusivität "dem christlichen Prinzip der Weltvereinigung" widerspräche.⁶⁹⁸

Für Tolstoi war die Kunst seiner Zeit und seiner Gesellschaftsschicht zur "Dirne" geworden. Er verglich sie mit einer Frau, die ihre weiblichen Reize an Männer verkaufe, die allein auf Vergnügungen aus sind, statt sie ihrer Bestimmung für die Mutterschaft zuzuführen:

Ein echtes Kunstwerk kann in der Seele eines Künstlers nur selten, nur als Frucht des vorangegangenen Lebens entstehen, genauso ist es mit der Empfängnis eines Kindes durch die Mutter. Imitierte Kunst aber wird von Handwerkern pausenlos produziert, Hauptsache, es finden sich Abnehmer.⁶⁹⁹

Wie bei der geschlechtlichen Empfängnis sah er für die Entstehung "eines echten Kunstwerks" die Ursache im "Bedürfnis, einem drängenden Gefühl Ausdruck zu verleihen".⁷⁰⁰

Die Forderung nach Aufrichtigkeit hatte Tolstoi bereits in den vorangegangenen Schriften gestellt. Daraus entstanden bestimmte sittliche Erwartungen an den Künstler. Lew Tolstoi erwartete von ihm, dass er "auf der Höhe der Weltanschauung seiner Zeit" stehe.⁷⁰¹

⁶⁹⁴ Ebd., 122f.

⁶⁹⁵ Ebd., 125.

⁶⁹⁶ Ebd., 126.

⁶⁹⁷ Ebd., 181.

⁶⁹⁸ Ebd., 178.

⁶⁹⁹ Ebd., 204.

⁷⁰⁰ Ebd., 205.

⁷⁰¹ Ebd., 137.

Die zu übermittelnden Gefühle bei einem 'echten' Kunstwerk, "die alle Menschen vereinen", unterteilte er in zwei Gruppen:

1. Gefühle, die einem "Bewußtsein der Gotteskindschaft" und einer global verstandenen Brüderlichkeit entspringen⁷⁰²
und
2. "die allereinfachsten Lebensgefühle", wie Freude, Rührung, und so weiter.⁷⁰³

Daraus ergaben sich wiederum zwei Kategorien von Kunst, die er beide als "christlich" bezeichnete:

1. religiöse Kunst,
2. "weltliche Kunst von Weltgeltung"⁷⁰⁴.

Beiden Kunstarten schrieb er den gleichen Effekt zu:

Die Gefühle, die dem Bewußtsein der Gotteskindschaft und der Brüderlichkeit aller Menschen entspringen, wie zum Beispiel die Standhaftigkeit in der Wahrheit, die Ergebenheit gegenüber dem Willen Gottes, die Opferbereitschaft, die Achtung vor dem Menschen und die Liebe zum Menschen, Gefühle also, die dem christlichen religiösen Bewußtsein entstammen, und die allereinfachsten Gefühle, wie zum Beispiel die Rührung oder die Heiterkeit, die von einem Lied oder von einer lustigen, allen verständlichen Geschichte, einer rührenden Erzählung, einer Zeichnung oder einer Puppe erzeugt wird, rufen ein und dieselbe Wirkung hervor, nämlich die liebende Vereinigung der Menschen.⁷⁰⁵

Diese Vereinigung bestehe zum einen zwischen Künstler und Rezipient durch das gemeinsam erlebte Gefühl, zum anderen zwischen verschiedenen Rezipienten.⁷⁰⁶

Dabei spiele die "Besonderheit des vermittelten Gefühls" eine große Rolle. Dem Betrachter müsse es scheinen, als habe er dieses Gefühl schon längst gekannt und ausdrücken wollen - ja, als habe er den Gegenstand selbst geschaffen. Tolstoi maß die Qualität der Kunst an der Intensität des Ergreifens.⁷⁰⁷ Denn von ihm hänge der inhaltliche Wert ab:

Kunst ist gemeinsam mit der Sprache ein Werkzeug der Kommunikation und daher auch des Prozesses, das heißt des Fortschritts der Menschheit auf dem Weg zur Vollkommenheit. Die Sprache ermöglicht es den Menschen der jeweils jüngsten lebenden Generation, all das zu wissen, was die vorangegangenen Generationen und die besten fortschrittlichen Menschen der Gegenwart durch Erfahrung und Denken erkannt haben; die Kunst ermöglicht es den Menschen, alle die Gefühle zu empfinden, die die Menschen vor ihnen empfunden haben und die die besten fortschrittlichen Menschen in der Gegenwart empfinden. Und genauso wie sich die Evolution der Kenntnisse vollzieht, bei der die in höherem Grade wahren und notwendigen Kenntnisse irrige und unnötige Kenntnisse verdrängen und ersetzen, vollzieht sich auch die Evolution der Gefühle vermittels der Kunst, indem niedere Gefühle, weniger gute und für das Glück der Menschen weniger notwendige durch bessere, für dieses Glück notwendige Gefühle verdrängt werden. Hierin liegt die Bestimmung der Kunst.⁷⁰⁸

⁷⁰² Ebd., 181.

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Ebd., 183.

⁷⁰⁵ Ebd., 182.

⁷⁰⁶ Ebd., 171.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd., 173f.

Werke mit Weltgeltung sah er in Malerei und Bildhauerei in den Bereichen des Genre, der Tierdarstellungen, der Landschaft und der Karikatur sowie der Ornamentik, welche von allen verstanden würden und Wohlgefallen auslösen.⁷⁰⁹

Für die Kunst der Zukunft entwarf Tolstoi ein revolutionäres Bild, indem er eine Annäherung an die Volkskunst verlangte:

Er forderte, dass das Kunstschaffen nicht nur einigen wenigen Vertretern "der reichen oder der ihr nahestehenden Klassen" ermöglicht würde, sondern allen begabten Menschen aller Stände.

Dies wäre zum einen möglich durch eine Vereinfachung der Technik zu "Klarheit, Einfachheit und Kürze", was "nicht durch mechanisches Üben, sondern durch Erziehung des Geschmacks" erreicht werden könne.⁷¹⁰ Zum anderen trat er für eine Auflösung der professionellen Kunstschulen ein und plädierte stattdessen für eine allgemeine und grundlegende musische Bildung in den Volksschulen.⁷¹¹ Die handwerkliche Perfektion und Fingerfertigkeit, die an der Akademie durch lange Studien erlernt würde, lehnte er als "Verkomplizierung der Kunst" ab. Jeder gute Künstler lerne nicht in der Schule, sondern im Leben an dem Vorbild großer Meister.⁷¹²

Weil die Kunst in der Vermittlung von Gefühlen bestehe, dürfe der Künstler nicht vom alltäglichen Überlebenskampf befreit werden. Materielle Sicherheit bezeichnete Tolstoi als "eine für die Schaffenskraft des Künstlers ganz außergewöhnlich verhängnisvolle Bedingung", da er von den für die Menschheit typischen Lebensbedingungen entfernt würde und demzufolge nicht mehr "die allerwichtigsten und allermenschlichsten Gefühle" erfahren könne.⁷¹³

Der Künstler der Zukunft wird ein ganz gewöhnliches Leben führen und seine Existenz mit irgendeiner Arbeit bestreiten. Die Früchte der höheren geistigen Kraft aber, die durch ihn wirkt, wird er bemüht sein, einer möglichst großen Zahl von Menschen zuteil werden zu lassen, denn in dieser Vermittlung der in ihm entstandenen Gefühle an eine möglichst große Zahl von Menschen liegt seine Freude und seine Belohnung. Der Künstler der Zukunft wird nicht einmal begreifen, wie ein Künstler, dessen größte Freude in der möglichst weiten Verbreitung seines Werkes besteht, seine Kunstwerke nur gegen eine bestimmte Bezahlung hergeben kann.⁷¹⁴

Als kunstwürdig erachtete er insbesondere "Volks- und Kinderkunst", "lustige Geschichten, Sprichwörter, Rätsel, Lieder, Tänze, Kinderspiele und das Spielen von Szenen aus dem Leben der Erwachsenen".⁷¹⁵

Der Künstler der Zukunft wird begreifen, daß ein rührendes Märchen oder Lied zu schreiben, eine scherzhafte Redewendung, ein lustiges Rätsel oder eine lustige Geschichte zu erfinden oder auch ein

⁷⁰⁹ Ebd., 187f.

⁷¹⁰ Ebd., 206f.

⁷¹¹ Ebd., 207.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Ebd., 208.

⁷¹⁴ Ebd., 208f.

⁷¹⁵ Ebd., 210.

kleines Bild zu malen, an dem viele, viele Generationen oder Millionen von Kindern und Erwachsenen ihre Freude haben, unvergleichlich wichtiger und nützlicher ist, als einen Roman oder eine Symphonie zu schreiben oder ein Bild zu malen, die einigen Angehörigen der reichen Klassen für kurze Zeit Zerstreuung bieten und dann für immer vergessen werden. Der Bereich dieser Kunst der schlichten, allen verständlichen Gefühle ist riesig und fast noch nicht betreten worden.⁷¹⁶

Die Kunst der Zukunft solle also nicht nur Elemente der Volkskunst aufnehmen und zu 'Hochkunst' verarbeiten, sondern sie solle selbst Volkskunst sein. Und mehr noch: Tolstoi weitete sie auf den Bereich der Kinderreime, Märchen und Lieder aus.

Kunst bezeichnete Tolstoi als "das Lebensorgan der Menschheit",⁷¹⁷ welches eng mit der Wissenschaft zusammenhänge. "Echte Wissenschaft" erforsche Wahrheiten in Abhängigkeit von Zeit und Gesellschaft, die die Kunst in den Bereich des Gefühls überführe. Ein falscher Weg der Wissenschaft habe einen falschen Weg der Kunst zur Folge.

Wissenschaft und Kunst sind den Wurfankerähnen, den sogenannten Maschiny vergleichbar, die früher auf unseren Flüssen verkehrten. So wie diese Boote, die den Anker ausfahren und weit nach vorn werfen, bereitet die Wissenschaft die Bewegung vor, deren Richtung von der Religion gewiesen ist, während die Kunst, der Winde vergleichbar, die auf dem Lastkahn steht und diesen an den Anker heranholt, die eigentliche Bewegung vollzieht.⁷¹⁸

Lew Tolstoi maß der Kunst die Macht zu, Gewalt zu beseitigen und "Ehrfurcht vor der Würde eines jeden Menschen und vor dem Leben eines jeden Tieres" zu wecken.⁷¹⁹ Die Gefühle von Brüderlichkeit und Liebe, die in der Kunst vermittelt würden, kämen dann auch als eine Art anerzogener "Instinkt" im realen Leben zum Tragen.⁷²⁰

Er beendete sein Traktat mit einem klaren Postulat:

Die Bestimmung der Kunst besteht in unserer Zeit darin, jene wahre Erkenntnis, daß das Glück der Menschen in ihrer Vereinigung liegt, aus dem Bereich der Vernunft in den Bereich des Gefühls zu überführen und an die Stelle der heute herrschenden Gewalt das Reich Gottes, das heißt der Liebe zu setzen, das uns allen als höchstes Lebensziel der Menschheit vorschwebt.⁷²¹

Dem gegenüber vertrat am 10. November 1904 Marianne Werefkin in ihrem Tagebuch die radikale Meinung:

Dieu, c'est le bien et le mal à l'unison, compensés l'un par l'autre, dissouts l'un dans l'autre, c'est l'harmonie, l'accord du bien et du mal. Hormis en Dieu le bien et le mal ne s'unissent jamais. Le mal c'est l'opposé du bien, la révolte contre le bien c'est Satan. Dieu étant l'absolu est le bien parce qu'il est aussi le mal compensé pur en bien. Hors de Dieu, hors de son union avec le mal, le bien est le mal, et le mal, qui est la révolte contre ce bien - est le bien, le bien suprême, l'unique bien accessible à l'homme. Sans la révolte pas de progrès. Si l'homme n'avait en lui Satan, le révolté, il se fangerait [la fange = der Schlamm, Schmutz]

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Ebd., 222.

⁷¹⁸ Ebd., 213.

⁷¹⁹ Ebd., 223f.

⁷²⁰ Ebd., 224.

⁷²¹ Ebd.

dans le bien. - J'aime Satan et ses oeuvres parce que c'est le chemin vers Dieu. - Il faut, pour croire avec ardeur, avoir su nier avec intrépidité. - Hélas de tous ceux qui acquiescent, hélas de tous ceux qui ne se revoltent pas, qui, hébétés par la vie paradisiaque n'en brisent pas les portes pour ici créer des paradis nouveaux. Dieu est l'espoir de ceux qui ont connu Satan, en lui ils trouveront le bien qui compensera le mal par eux apporté.⁷²²

Fortschritt bedeutete für sie keinesfalls Harmonie, sondern im Gegenteil: Man müsse Paradiese einreißen, damit neue erschaffen werden können.

Die Funktion der Gefühlsübermittlung im Kunstwerk bestand für Marianne Werefkin nicht darin, alle Menschen in brüderlicher Liebe zu vereinigen. Eine solche Harmonie schien ihr schwer realisierbar. Am 1. Januar 1914 in Wilna äußerte sie in ihrem Exzerpteheft:

Tout est beau, tout est bon, sauf le médiocre.

Tout a son droit à l'être. Vouloir détruire ou abolir quoi que ce soit, c'est folie. C'est détruire un son dans l'échelle musicale, une nuance dans la série des couleurs. L'ennemi veut détruire son ennemi, mais il n'y a d'ennemis qu'au point de vue de l'individu, il n'y a pas d'ennemis au point de vue du tout. Toute chose représente un ton dans l'univers, dans le concert universel.

Il est d'un petit esprit de vouloir supprimer le mal: Le mal est une face des choses comme une autre, et le monde ne serait pas complet sans le mal. C'est l'amour à soi qui fait appeler mal ce qu'on juge contraire à son propre bien. Dans le système de la grande quiétude on dirait: que chaque chose suive sa voie et que l'univers se réalise! ...

La nature humaine a ses bornes en profondeur et en étendue. A force de se perfectionner on arrive à s'anéantir. En se posant dans la région transcendante, on se suicide.⁷²³

Werefkin folgte keinen weltverbessernden Utopien und lehnte es ab, vor eigenen Unzulänglichkeiten in 'höhere Welten' zu flüchten. Die menschliche Natur müsse in ihrer Ganzheit akzeptiert werden.

Eine Funktionalisierung der Kunst im Sinne von Lew Tolstois 'Verbrüderungstheorie' war nicht ihr Ziel. Frei von moralischem Zwang solle der Künstler in seiner Kreativität auch keinem Nützlichkeitsprinzip unterworfen sein. Für ihn gelten nicht die Werte "gut" und "schlecht", sondern "schön" und "hässlich".

Ferner lehnte Marianne Werefkin eine Allgemeinverständlichkeit der Kunst ab.

In den Äußerungen Tolstois und Werefkins gibt es neben diesen elementaren Unterschieden wichtige Parallelen bezüglich der Emotionalität, der Liebe des Künstlers zu seinem Objekt und der Bedeutung von Volkskunst.

Die Malerin hatte nicht zwangsläufig in diesen Punkten auf die Traktate des Schriftstellers zurückgegriffen. Es handelt sich um Themen, die allgemein diskutiert wurden, und deren Ursprünge im Rahmen dieser Untersuchung kaum ermittelt werden können. Die Theorie Hippolyte Taines war angesprochen worden,⁷²⁴ ferner bezog sich Tolstoi auf Eugène Véron. Man muss von einem komplexen Ideengeflecht ausgehen, das in fruchtbarer Verbindung mit westlichem Gedankengut stand. Lew Tolstoi spielte darin eine anregende Rolle.

Seine ästhetischen Schriften sind im Zusammenhang mit Marianne Werefkins Oeuvre von Interesse, da sie sehr differenziert die Kunst der 'Realisten' aus seiner Sicht als Zeitzeuge, der den 'Peredwishniki' nahe stand, behandeln. Der Schriftsteller wies Wege zur künstlerischen Erneuerung auf und bot damit Ansatzpunkte für die Nachfolgeneration, obwohl seine Verständnisprobleme mit der zeitgenössischen Avantgarde einen direkten fruchtbaren

⁷²² Lettres à un Inconnu, Heft III, 40ff.

⁷²³ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 2/23, 7ff.

⁷²⁴ Siehe Kapitel II.4. "Werdegang - 'J'aime les choses qui ne sont pas.'"

Austausch verhinderten.

Sar Péladans polemische Réponse à Tolstoï bezieht nicht zu jedem Gedanken des Russen Stellung, aber in zentralen Punkten offenbart sich eine unüberbrückbare Divergenz, die entscheidende Vergleichsmöglichkeiten mit Werefkin bietet.

Im Anschluss an diese theoretische Auseinandersetzung folgt eine Werkanalyse, bei welcher zunächst der Aspekt der Emotionalität im Vordergrund steht.

VI. DAS KÜNSTLERISCHE OEUVRE IM VERGLEICH

VI.1. Kunst als Übermittlung von Gefühl

Es wurde theoretisch dargelegt, welche wichtige Rolle der Emotion in ihrer Übermittlung durch das Medium Kunst vom Künstler zum Rezipienten in Russland zugewiesen wurde. Nun ist zu untersuchen, in welcher Weise dies in der Malerei des 19. Jahrhunderts fassbar wird und in welchem Maße Marianne Werefkin auf diese Tradition zurückgriff.

Zweifellos hatte die Malerin künstlerisch einen weiten Weg von der Schule Repins bis zu ihrem Neuanfang in München zurückgelegt. Dennoch muss der Versuch eines weiträumigen Vergleichs gewagt werden.

Ilja Repin setzte sich in seinen Werken in besonderer Weise mit Psychologie, Physiognomik und Mimik auseinander. Dabei waren ihm weniger szenische Handlungen, sondern innere Abläufe wichtig. Aus vielen Gesichtszügen glaubt man ganze Lebensläufe herauslesen zu können. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist sein Gemälde 'Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan am 16. November 1581' von 1884-1885⁷²⁵ (Abb. 49 und 50). Der erste russische Zar, Iwan IV., zu dessen Regierungszeit sich die Grundlage der Leibeigenschaft herausgebildet hatte,⁷²⁶ lebte in ständiger Angst vor Intrigen. Um Verrat vonseiten der Bojaren, des Hochadels, zu umgehen, hatte er bereits wiederholt Ehefrauen seines Sohnes Iwan ins Kloster verbannt. Mit der dritten konnte er nicht auf solche Weise verfahren, weil sie schwanger war. Deshalb schlug er mit dem Stock auf sie ein, damit sie eine Fehlgeburt erleide. Den Zarewitsch, der sich schützend vor seine Frau warf, verprügelte er ebenfalls, was keine Seltenheit war. Einer jener Schläge verletzte ihn so schwer, dass er einige Tage darauf verstarb. Der Zar litt sehr unter seiner Tat und überlebte den Zarewitsch nur um zwei Jahre.⁷²⁷

Repin zeigte nicht die dramatische Szene des Totschlags, sondern den Augenblick unmittelbar danach, als Iwan IV. die Tragweite seiner Handlung ins Bewusstsein kommt. Er hockt als dunkle Figur auf dem Boden, die lichte Gestalt des Zarewitsch im Arm. Seine Augen sind von Entsetzen und Wahnsinn weit aufgerissen, den blutüberströmten Kopf des Sohnes presst er an seinen Mund. Mit der linken Hand bedeckt er dessen Wunde an der Schläfe, mit der rechten hält er den sterbenden Körper umfasst. Aus der Mimik des Zarewitsch spricht

¹ Grigori Sternin. Ilja Repin. Malerei. Graphik. Düsseldorf [u.a.], 1985, 238 und 264.

⁷²⁶ Ruslan G. Skrynnikow. Iwan der Schreckliche und seine Zeit. München, 1992, 9.

⁷²⁷ Ebd., 348ff.

maßlose Trauer, Ratlosigkeit und Resignation, jedoch kein Hass.

Die zurückhaltende Bildstaffage lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters in keiner Weise von der Figurengruppe im Zentrum ab. Lediglich der zerwühlte Teppich und der Stock des Zaren im Vordergrund, der umgekippte Stuhl links und eine Blutlache auf dem Teppich verweisen auf die vorausgegangene Tat, aber ohne einen Hinweis auf den Auslöser der Streitigkeiten zu geben - die schwangere Zarewina.

Durch einen Brief Repins ist glücklicherweise die bemerkenswerte Entstehungsgeschichte des Gemäldes überliefert worden:

Der Gedanke, ein Bild zu malen, das eine tragische Episode aus dem Leben Iwans IV. darstellt, kam mir zum ersten Mal, als ich 1882 in Moskau war. Ich kehrte gerade von der Moskauer Ausstellung zurück, wo ich in einem Konzert Rimski-Korsakows war. Seine musikalische Trilogie - Liebe, Macht und Rache - ergriff mich so sehr, daß ich den unwiderstehlichen Wunsch verspürte, etwas zu malen, das an Kraft seiner Musik gleicht. Meine Gefühle waren mit den Schrecken der Gegenwart belastet⁷²⁸ ... Diese Stimmung war allgemein. Die Bilder des Grauens hatten alle vor Augen, aber keiner getraute sich, sie zu malen. ... Es war nur natürlich, einen Ausweg aus dieser schmerzlichen und tragischen Situation in der Geschichte zu suchen. ... Und die russische Geschichte bietet eine Menge Beispiele. Die Arbeit an dem Bild begann voller Enthusiasmus, ging zügig voran. ... Bei besonders gelungenen Stellen spürte ich ein Frösteln; später aber stumpfte das Gefühl des Grauens natürlich ab, wich der Müdigkeit und Enttäuschung. ... Ich legte das Bild weg, schmerzlich enttäuscht von meinen Kräften, - sehr, sehr schwach schien mir alles. ... Ist es denn überhaupt möglich? ...

Aber am nächsten Morgen spürte ich von neuem ein Zittern, ja, etwas Ähnliches, was sein könnte. ... Und ich konnte nicht an mich halten, erneut ging es in den Kampf ... Ich wollte niemandem dieses Grauen zeigen. Ich verwandelte mich in eine Art Geizhals, der im geheimen mit seinem schrecklichen Bild lebt.⁷²⁹

Anlass zu Repins Werk gab zum einen die reale politische Situation seiner Zeit, die in der kunsthistorischen Forschung besonders hervorgehoben wird. Zum anderen war es der gewaltige Eindruck der Musik Rimski-Korsakows, der den ersten Anstoß gab. Dieses Umsetzen eines musikalischen Erlebnisses in Malerei ist für die kunsthistorische Rezeption von größtem Interesse, beweist es doch deutlich, dass hier - in einem Werk des 'russischen Realismus' - der äußere Eindruck einem inneren Erlebnis untergeordnet und zu dessen Ausdrucksmittel wurde.

Obwohl noch ein weiter Weg bis zu Marianne Werefkins künstlerisch-mystischer Weltanschauung, die den Künstler in besonderem Maße ins Zentrum rückte, zurückzulegen war, klingt im Gemälde Repins bereits der innere Umwertungsprozess an, den Marianne Werefkin unter anderem 1904 in ihrem dritten Heft der Lettres artikulierte:

Un art vraiment jeune et frais doit être basé sur une observation précise de la nature. Les moyens de rendre l'impression reçue doivent être personnels et indépendants des formes existantes. Ainsi il est faux de penser son oeuvre et puis de la copier sur la nature. Il faut que la nature, la vie vous l'inspire par une impression purement physique, les moyens de rendre cette impression sont en vous et non dans la nature: mais l'oeuvre elle-même - c'est la vie, la nature. La création artistique se fait donc du dehors en dedans. Tout ce qui se crée du dedans en dehors est de la rhétorique, de l'art froid et pensé. L'art est une sensation, un sentiment; sensations et sentiments nous viennent de dehors. Mais la pensée artistique faite du tempérament de l'artiste, de sa personnalité, de ses aptitudes habille la sensation reçue, le sentiment éveillé d'une forme qui lui est propre.⁷³⁰

⁷²⁸ Nach der Ermordung des Zaren Alexander II. im Frühjahr 1881 setzte eine Welle politischer Verfolgungen ein. Hallmann, 1989, 194f.

⁷²⁹ Sternin, 1985, 238f.

⁷³⁰ Lettres à un Inconnu, Heft III, 23f.

Dabei lehnte sie zum einen das nach der Natur kopierte, zum anderen aber auch das außerhalb des Lebens imaginierte Kunstwerk ab.⁷³¹ Letzteres akzeptierte sie einige Jahre später in einem Vortrag durchaus als künstlerische Möglichkeit, aber nicht als ihren eigenen Weg.⁷³²

Marianne Werefkin unterschied im selben Zusammenhang die Kunst von der Wissenschaft dadurch, dass sie das Leben kommentiere und beurteile. Die Wissenschaft hingegen würde das Leben erklären:

La science donne son "comment" aux faits de la vie, l'art y met un pourquoi. Le vrai art est celui qui rend l'âme des choses - et cette âme là est l'artiste. C'est l'artiste qui fait l'âme des choses, c'est son oeil qui l'y met.⁷³³

Auch Repin kommentierte mit seinem Gemälde die Ereignisse der Wirklichkeit und beurteilte sie. Er legte in seine Figuren eine 'Seele', aber im Sinne einer individuellen, von ihm nur 'beobachteten' Persönlichkeit - während Marianne Werefkin den Begriff âme umfassender und in forcierter Abhängigkeit vom Künstler verstand.⁷³⁴

Repin beschrieb das Leben mit wissenschaftlicher Genauigkeit und hielt alle Details akribisch fest. Es entstand ein Geflecht psychologischer Entwicklungsabläufe, die zum einen das Vorher und Nachher der dargestellten Szene erahnen lassen, zum anderen aber auch das Zusammenspiel der verschiedenen Einzelpersönlichkeiten mit ihren jeweiligen Positionen. Der Künstler tritt dem Betrachter seines Gemäldes gegenüber als 'objektiver' Beobachter auf, fast wie ein Kamera-Auge. Dabei wird allzu leicht vergessen, dass die Auswahl des Sujets und der Mittel ein subjektiver Akt war, der bei 'Iwan dem Schrecklichen' zunächst nicht durch ein Seherlebnis motiviert war.

Die besondere Fähigkeit eines Künstlers gegenüber dem Fotografen, die Persönlichkeit eines Menschen tiefgründig festzuhalten, wurde 1875 von Fjodor Dostojewski in seinem Roman Der Jüngling treffend dargestellt:

Photographien sind ganz selten ein wirkliches Abbild der Person ... Das gelingt nur in raren Momenten, wenn das menschliche Gesicht seine darunter verborgene Natur, seine charakteristischsten Gedanken zu erkennen gibt. Der Künstler studiert ein Gesicht und versucht, für dieses Gesicht das angemessene Bild zu finden ... Die Photographie hält einen Menschen nur so fest, wie er ist...⁷³⁵

Iwan Kramskoi⁷³⁶ begrüßte eine Fotografie Dostojewskis, die 1880 der Fotograf Panow angefertigt hatte, als gelungenen Ersatz für ein fehlendes Porträt des Schriftstellers aus dieser Zeit. "Aus ihr" ließen "sich die Bedeutsamkeit und Tiefe der Gedanken ablesen, die in Dostojewskis Gesicht geschnitten sind." Er war der Ansicht, dass Fotografien selten in der Lage seien, die gesamte Persönlichkeit wiedergeben zu können. "Panows Photographie ist eine

⁷³¹ Ebd., 26.

⁷³² Macardé, 1973, 209.

⁷³³ Lettres à un Inconnu, Heft III, 24.

⁷³⁴ Vergleiche dazu das Exzerpt zu Töpffer im Anhang.

⁷³⁵ Elliott, 1993, 36.

⁷³⁶ Er hatte, wie bereits erwähnt wurde, in seiner Jugend als Retuscheur in Fotografischen Ateliers gearbeitet. Ebd., 39.

erfreuliche und seltene Ausnahme."⁷³⁷

Somit wird - erstaunlicherweise - dem Gemälde größere Nähe zur Wirklichkeit eingeräumt als der Fotografie. Der Maler sei eher als die Fotokamera Zeuge der vielschichtigen Realität. Um Wirklichkeit festhalten zu können, muss das äußere Erscheinungsbild mit dem inneren Wesen verknüpft werden, was in Zusammenhang mit einer künstlerischen Tradition interessant erscheint, die mit dem strengen formalen Kanon der Ikone eine 'Wohnstatt' für den dargestellten Heiligen schaffen will.⁷³⁸ Fedor Stepun verglich die Ikonenmalerei mit der abstrakt-gegenstandslosen Kunst dahingehend,

... daß die beiden nicht den Leib der Welt und nicht die psychischen Vorgänge darzustellen suchen, sondern durch die von ihnen gesuchte Einheit von Geist und Form das unaussprechliche Wort im Bilde aussprechen wollen.⁷³⁹

Tritt nicht auch in dieser 'realistischen' Malweise Repins das Bestreben zutage, Unsichtbares sichtbar zu machen, das Innere eines Individuums und nicht nur sein Äußeres optisch fassbar zu machen? Ist nicht ein Maler, der in der Tradition der Ikonenmalerei seine ersten künstlerischen Schritte unternahm, in besonderem Maße daran interessiert, das Wesen des Menschen einzufangen?

Wie Repin empfand Wassily Kandinsky die Möglichkeit, die Kraft der Musik mit Hilfe der Malerei umzusetzen. Während einer Wagner-Aufführung sah er die Musik plötzlich wie Farben und Linien.⁷⁴⁰

Auch für ihn bestand eine wichtige Funktion der Malerei in der Übermittlung von Emotionen, jedoch mit einem elementaren Unterschied. Suchten die 'Realisten', nach Kandinskys Meinung, nach dem Ausdruck einfacher Empfindungen wie Qual, Freude, Trauer, so versuchte die nachfolgende Künstlergeneration, dem Betrachter unbenennbare Gefühle zu vermitteln⁷⁴¹:

Das vom Künstler richtig gefundene Mittel ist eine materielle Form seiner Seelenvibration, welcher einen Ausdruck zu finden er gezwungen ist. ... Wenn dieses Mittel richtig ist, so verursacht es eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers.⁷⁴²

Das Ziel jener Vibrationen ist es, die Seele zu verfeinern.⁷⁴³

Solange die Seele mit dem Körper verbunden ist, kann sie in der Regel Vibrationen nur durch die Vermittlung des Gefühls empfangen. Das Gefühl ist also eine Brücke vom Unmateriellen zum Materiellen (Künstler) und vom Materiellen zum Unmateriellen (Beschauer). Emotion - Gefühl - Werk - Gefühl - Emotion.⁷⁴⁴

⁷³⁷ Ebd., 36.

⁷³⁸ Wiedmann, 1964, 363-372. Über die Ikonenweihe: 369.

⁷³⁹ Ebd., 364.

⁷⁴⁰ Ringbom, 1970, 32. Aber siehe auch 129.

⁷⁴¹ Ebd., 120.

⁷⁴² Kandinsky und Marc, 1989, 192. Vgl. Ringbom, 1970, 121.

⁷⁴³ Kandinsky und Marc, 1989, 191.

⁷⁴⁴ Zit. n. Ringbom, 1970, 130.

Forderte Tolstoi von der Kunst, dass sie die Menschen durch das gleiche im Kunstwerk erlebte Gefühl in brüderlicher Liebe vereinige und somit die Welt verbessere, sah Kandinsky die 'weltverbessernde' Wirkung auf einer geistigen Ebene. Weder Vereinigung noch Belehrung, sondern Verfeinerung der Seele war sein Ziel. Sixten Ringbom konstatierte:

The world sounds, the artist participates in the inner world with his inner element, the soul of the artist vibrates, and by means of colours, sounds and words the artist evokes corresponding vibration in the soul of the beholder. Art, in the last resort, is *knowledge* achieved by fine vibrations in the soul The abstract artist does not observe his subject in the way a realist looks at the reality he is reproducing on his canvas; nor does he 'see' the spiritual reality in the clairvoyant manner which the theosophists claimed to be able to do. The abstract work instead emerges 'out of the artist' shaped by the soul vibrations which are a resonance of the sounding cosmos, and this process is the guarantee for the connexion between the inner, spiritual content of the work and the inner, spiritual element of the world.⁷⁴⁵

Marianne Werefkin war der Überzeugung,

... que dans mon âme, à côté de mon amour et de ma foi, vivent des lignes et des couleurs qui leur sont tout à fait identiques et que les mouvements et les combinaisons de ces lignes et de ces couleurs peuvent rendre l'essence de mon moi dualiste de la manière la plus fidèle, plus fidèlement que toute photographie, plus fidèlement que toute allégorie.⁷⁴⁶

Aber sie löste sich nicht wie Kandinsky vom Gegenstand, sondern nutzte ihn als Symbol. Die Funktion der Kunst sah die Malerin darin, "Die Armseligkeit Der [!] menschlichen Empfindungen" zum kosmischen Rhythmus zu steigern und sie mit den Empfindungen zu verbinden, "Die im grossen Weltall unaufhörlich zittern."⁷⁴⁷ Dabei ging es ihr ebenfalls um eine positive Veränderung in der menschlichen Seele:

Ich möchte Dass Das Publikum sich von meinen Worten führen lässt um zu erfahren, Dass Das verschwundene Bild, Die verstummte Musik, Den gefallenen Vorhang nicht Der erlebten Empfindung ein Ende machen und Dass Die Seele von Der Geste Des Künstlers bezaubert, nicht mehr Diesselbe ist und nicht mehr als Diesselbe in Die Alltäglichkeit zurückkehren kann. Sie ist anders geworden. Sie will anders sein und will von Neuem Das Empfundene erleben.⁷⁴⁸

In der Wirksamkeit von Repins Gemälde 'Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan' fehlt ebenso, wie Kandinsky dies beim Drama des 19. Jahrhunderts sah, "*das kosmische Element ... vollkommen*"⁷⁴⁹. Er nannte das Drama "eine Beschreibung des äußeren Lebens, wo das seelische Leben des Menschen auch nur soweit mitspielt, als es mit dem äußeren Leben zu tun hat."⁷⁵⁰ Repin trennte die seelische Disposition seiner Figuren nicht von äußeren Gegebenheiten. Sie stehen in einem bestimmten historischen Zusammenhang und transportieren eine sittliche Botschaft. Aber Repin bediente sich nicht einfacher Affekte und Gebärden, die groben Schemata von Tugend und Laster folgen. Täter und Opfer sind zwar eindeutig definiert, doch evoziert die Darstellung beim Betrachter nicht das unreflektierte Bedürfnis zur Verurteilung. Der Täter, wie von den Erinyen verfolgt, ist durch seine Tat ebenfalls Opfer geworden und erscheint bemitleidenswert. Es sind keine einfachen Kategorien

⁷⁴⁵ Ebd., 130.

⁷⁴⁶ Marcadé, 1973, 208.

⁷⁴⁷ Schirn und Loers, 1995, 652.

⁷⁴⁸ Ebd., 652f.

⁷⁴⁹ Kandinsky und Marc, 1989, 195.

⁷⁵⁰ Ebd., 194f.

von Gut und Böse, denen sich die russische Kunst in der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig bediente⁷⁵¹ und die durch die Ignorierung komplexer Zusammenhänge nur noch wenig mit der Wirklichkeit gemein hat.

Marianne Werefkin stimmte Kandinskys Meinung nicht zu, "daß bei Anwendung des inneren Klanges der äußere Vorgang nicht nur nebensächlich sein kann, sondern als Verdunklung schädlich."⁷⁵² Wie ihr Lehrer Repin bediente sie sich einer gegenständlichen Bildsprache, ohne jedoch einen historischen Kontext zu geben oder zeitgeschichtliche Fakten zu kommentieren. Farben und Formen dienten ihr als Symbole wesentlich freier zur Gestaltung. Im Sommer 1903 schrieb sie in einem Brief an Jawlensky:

Ich denke außerdem, daß, wenn man den Akkord des roten Holzes, der blauen Erde und des grünen Himmels nimmt, man genau den gleichen einzigartigen Eindruck von Natürlichkeit erreichen kann, wie mit der üblichen Kombination grünen Holzes, blauen Himmels und roter Erde. Das daraus geschlossene Gesetz der Natürlichkeit dessen, was ist, kann in keiner Weise der Kunst dienen. Wenn man folglich das Leben nimmt, so kann man das Leben mit Hilfe der Kunst nur in dem Sinn erfassen, was es zu sein scheint. Alle Anstrengungen mit dem Leben nimmt die Fotografie auf sich, doch ohne Sinn. Aus allem, was ich gesehen habe, können nur die kindlichen, naiven Sachen von Cézanne hier Frankreich nahe bringen. In der Kunst ist alles bedingt; das Einzige, was nicht bedingt ist, ist das, was in der Seele des Künstlers vorgeht.⁷⁵³

Nikolaj Ge schuf 1871 ein Gemälde, das ebenfalls einen tragischen Vater-Sohn-Konflikt aus der russischen Zarengeschichte zeigt: 'Peter I. verhört den Zarewitsch Alexej Petrowitsch in Peterhof' (Abb. 51-53). Am 26. Juli 1718 erlag der Zarensohn den Folgen einer Folterung, nachdem er wegen einer Verschwörung gegen seinen Vater zum Tode verurteilt worden war.⁷⁵⁴

Wie Repin, so zeigte auch Ge nicht den Zeitpunkt der Bluttat. Er wählte eine für ein Historienbild relativ unspektakuläre Szene - das Verhör. Der Vater sitzt im Sessel, der Sohn steht links neben ihm. Die dramatische Handlung spielt sich in Mimik und Gestik ab, ohne konkrete Hinweise auf Vorangegangenes und Folgendes zu geben - weder wird der Vater moralisch verurteilt, noch der Sohn direkt eines Hochverrats bezichtigt. Die Haltung Ges seinem Thema gegenüber ist lediglich an der Umgebung erkennbar: Die Szene findet in Schloss Monplaisir in Peterhof statt, im Lieblingsschloss Peters des Großen, das zum dargestellten Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt war.⁷⁵⁵ Der Zar hatte Peterhof "als Demonstrationsort der neuen Macht über die Meere" entwerfen lassen⁷⁵⁶ - und Monplaisir erhielt die erste weltliche Gemäldesammlung in Russland, mit Werken französischer, holländischer und flämischer Meister aus dem 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts,⁷⁵⁷ die den Malern des 19. Jahrhunderts, darunter auch Ge, als Vorbilder dienten.

⁷⁵¹ Siehe im Vergleich mit dem 'russischen Realismus' auch Gerbert Frodl und Klaus Albrecht Schröder, Hg. Wiener Biedermeier: Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution. Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria. München, 1993.

⁷⁵² Kandinsky und Marc, 1989, 202.

⁷⁵³ Siehe Anhang Brief I.1.a.).

⁷⁵⁴ St.Petersburg um 1800, 1990, 534.

⁷⁵⁵ Ebd., 137.

⁷⁵⁶ Christine Hamel. St. Petersburg. Nürnberg, 1993, 294.

⁷⁵⁷ Ebd., 304.

In dem dargestellten Vater-Sohn-Konflikt geht es um ein Grundthema der russischen Geschichte, um die "Konfrontation zweier Welten"⁷⁵⁸ - von Ost und West. Peter der Große als radikaler Reformier erzwingt von seinem Volk eine Öffnung nach Westeuropa, der Sohn vertritt die alte russische Welt und seine restaurativen Kräfte. Aufgrund von Habitus und Staffage lässt sich diese Auseinandersetzung nicht erkennen. Ge konnte von seinen Landsleuten die nötigen Kenntnisse der russischen Historie als selbstverständlich voraussetzen. Dass er die Handlung an einen Demonstrationsort reformerischer Größe versetzte, legt die Vermutung nahe, dass sich der Maler auf die Seite Peters stellte.

Sieht man vom historischen Hintergrund ab, thematisiert das Gemälde einen unüberwindbaren Vater-Sohn-Konflikt, der sich in den verschlossenen, von Hass erfüllten Gesichtszügen des Zarewitschs widerspiegelt. Die Haltung des Zaren - der nach rechts abgewendete Körper und der verständnislose Blick aus den Augenwinkeln auf den Sohn lassen den Eindruck entstehen, dass das Urteil schon gefällt wurde und keine Reste von Vatergefühlen mehr existent sind. Tötete Iwan der Schreckliche seinen Sohn im Affekt, so ist die Hinrichtung Alexejs eine wohlüberlegte Entscheidung - unter den Schriftstücken auf dem Tisch und zu Füßen Peters befindet sich vermutlich das Todesurteil.

Ein weiteres Beispiel interessanter psychologischer Beobachtungen ist Repins Werk 'Unerwartet' (Abb. 54) aus den Jahren 1884 und 1888. Thema ist die unerwartete Heimkehr eines durch die Amnestie anlässlich der Krönung Alexanders III. 1883 begnadigten Verbannten.⁷⁵⁹ Der Mann betritt ärmlich gekleidet ein helles, sauberes, bürgerliches Zimmer, in dem Angehörige des Familienkreises bei unterschiedlichen Tätigkeiten zusammensitzen. Repin hielt den Augenblick des freudigen Erkennens, der ersten Überraschung, aber auch misstrauischen Zögerns fest. Jede Figur zeigt in dieser Sekunde ihren individuellen Charakter, ihre innere Nähe oder - wie das Dienstmädchen - ihre Distanz zum Eingetretenen. Die Mimik lässt den Betrachter die Rahmengeschichte in seiner Phantasie nachvollziehen.

'Christus in der Wüste' (Abb. 55) von Iwan Kramskoi aus dem Jahre 1872 zeigt Christus als einen mit sich selbst ringenden Menschen. Die Versuchung wird nur im Mienenspiel und durch die gefalteten Hände dargestellt, ohne den Satan und seine Blendwerke, die künstlerisch sicherlich reizvoll wären, ins Bild zu setzen. Christus ist zum Sinnbild des mit sich ringenden Menschen geworden. Kramskoi äußerte dazu:

Ich weiß genau, daß es im Leben eines Menschen einmal einen Moment gibt, in dem er ein ganz klein wenig an Gott erinnert wird, wenn er ins Nachdenken darüber gerät, soll er nach rechts oder links gehen, den Herrgott beim Wort nehmen und keinen Schritt dem Bösen nachgeben. Und so ist das nicht Christus ..., das ist der Ausdruck meiner ureigensten Gedanken.⁷⁶⁰

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Kramskois Gemälde entstand Dostojewskis Erzählung vom "Großinquisitor" als ein Kapitel in seinem Roman Die Brüder Karamasow: Christus kommt noch einmal zur Zeit der spanischen Inquisition in Sevilla auf die Erde zurück, wird von den Menschen erkannt und verehrt, vom Kardinal-Großinquisitor jedoch als Ketzer verhaftet und in

⁷⁵⁸ Hallmann, 1989, 137.

⁷⁵⁹ Ebd., 192.

⁷⁶⁰ Zit. n. Hallmann, ebd., 135.

den Kerker geworfen. In der Nacht betritt der greise Kirchenfürst allein das Verlies, gibt Jesus zu verstehen, dass auch er ihn erkannt habe, beginnt dann aber einen langen vorwurfsvollen Monolog, in dem er ihm vorhält, mit der Freiheit des Menschen ein großes Übel auf die Welt gebracht zu haben:

Oder hattest Du vergessen, daß Ruhe und sogar der Tod dem Menschen lieber ist als die freie Wahl in der Erkenntnis von Gut und Böse? Nichts ist verführerischer für den Menschen als die Freiheit seines Gewissens; aber nichts ist auch für ihn qualvoller. Statt nun dem Menschen ein für allemal feste Grundlagen zur Beruhigung seines Gewissens zu geben, wiesest Du ihm alles zu, was es Ungewöhnliches, Rätselhaftes und Unbestimmtes gibt, alles, was über die Kraft der Menschen hinausging, und handeltest somit, als ob Du sie überhaupt nicht liebtest, Du, der Du doch gekommen warst, um das eigene Leben für sie hinzugeben! ... Du wünschtest freie Liebe von seiten des Menschen; frei sollte er Dir nachfolgen, entzückt und bezaubert von Dir. Statt des festen alten Gesetzes sollte der Mensch künftig selbst mit freiem Herzen entscheiden, was gut und böse sei, und dabei nur Dein Vorbild als Führer vor sich haben. Aber hast Du wirklich nicht bedacht, daß er schließlich sogar Dein Vorbild und Deine Wahrheit verwerfen und als unverbindlich ablehnen wird, wenn sie ihm eine so furchtbare Last aufbürden, wie es die Freiheit der Wahl ist?⁷⁶¹

Nur "drei Mächte" - Wunder, Geheimnis und Autorität - könnten den schwachen Menschen zu seinem Glück führen, alle drei aber habe Christus als Versuchung in der Wüste abgelehnt, womit er den Grund zur Zerstörung seines eigenen Reiches gelegt hätte.⁷⁶² Erst die Inquisition habe Ordnung schaffen und den Menschen wieder glücklich machen können.⁷⁶³

Dostojewski, der davon überzeugt war, dass nur der Einzelne selbst in seinem Inneren entscheiden sollte, und der jeden Versuch ablehnte, "das Glück der Menschen auf festen, für alle Individuen und alle Zeiten gleichen Grundsätzen aufzubauen",⁷⁶⁴ war Vorreiter für das Selbstbewusstsein der nachfolgenden Generationen, die ihr eigenes Entscheidungsvermögen über die Führung von Kirche und Staat stellten und für die ihr künstlerisches Werk nahezu sakralen Charakter hatte.

Das Gemälde Kramskojs wirkt wie ein Pendant zu Dostojewskis Erzählung.

Die tiefe religiöse Motivation des Malers wird in einer Erinnerung Repins deutlich: Das Christusbild war eine Auftragsarbeit, mit der Kramskoi lange gerungen und für das er den Kopf zum Studium sogar in Ton modelliert hatte. Da er sich nicht in der Lage fühlte, das Gemälde zu seiner eigenen Zufriedenheit pünktlich fertig zu stellen, beauftragte er einen Kollegen, der innerhalb kürzester Zeit eine Ikone als Ersatz malte.

Einen ganzen Abend lang erzählte er Repin von seinen Gedanken über Christus. Dabei äußerte er, die Versuchung in der Wüste habe nur in jenem selbst stattgefunden, er habe gegen die "finsternen Kräfte der menschlichen Natur" gekämpft. Repin erinnerte sich, Kramskojs Darlegungen hätten auf ihn den Eindruck gemacht, als spräche er von einem Menschen, der ihm sehr nahe stehe.⁷⁶⁵

Auch Repin maß mitunter dem Christentum große Bedeutung in seiner Malerei bei. So setzte er ins Zentrum seiner Gruppe von 'Wolgatreidlern' (Abb. 47) die lichte Gestalt eines jungen

⁷⁶¹ Fjodor Dostojewskij, Der Großinquisitor. Eine Phantasie. Übs. Hermann Röhl. Stuttgart, 1991, 25.

⁷⁶² Ebd., 26.

⁷⁶³ Ebd., 16.

⁷⁶⁴ Ebd., 61f. Nachwort von Arthur Luther.

⁷⁶⁵ Repin, 1970, 139.

Mannes (Abb. 48), der nicht wie die anderen in den Riemen liegt, sondern sie von seinem Körper löst und dabei nach links in die Ferne sieht. Rechts auf seiner entblößten Brust strahlt ein großes, goldenes Kreuz, was für einen armen, in Lumpen gekleideten Treidler sehr ungewöhnlich scheint.

Repin wollte sicherlich keine christliche Revolution ins Bild setzen. Im Hintergrund des Gemäldes rechts wird am Horizont ein kleines Dampfschiff sichtbar. Darin zeigt sich seine Hoffnung, die moderne Technik als Geschenk Gottes vermöge den Menschen aus seinen schweren Fesseln zu befreien.

Von Marianne Werefkin haben sich aus den Jahren in Russland nur einige Porträts erhalten. Eine Fotografie aus ihrem Atelier (Abb. 56) zeigt auch andere Motive. Doch über die meisten Bilder ist nichts bekannt. Schließt man von der Vielzahl überlieferter Porträts auf das russische Gesamtoeuvre, so muss man eine intensive Auseinandersetzung der Malerin mit unterschiedlichen Charakteren und Persönlichkeiten annehmen. 1891 las sie Lavaters Physiognomie.⁷⁶⁶ Untersucht man die Bildnisse der Mutter⁷⁶⁷ (Abb. 2) und des Offiziersburschen (Abb. 57) sowie das Selbstporträt Werefkins aus dem Jahr 1893 (Abb. 58), fällt die künstlerische Perfektion auf, aber keine Betonung psychischer Hintergründe.

Ein Jahr vor der Entstehung des 'Offiziersburschen' 1883 hatte die Malerin in ihrem Exzerpteheft notiert:

De même que moi Toepffer pense que l'imitation n'est pas le but, mais seulement un moyen, de même que moi il pense encore que tout tableau doit rendre, si l'on peut s'exprimer ainsi, la vraie note de l'objet. Tous deux nous voulons que ce soit le sujet et non l'exécution qui joue le premier rôle dans un tableau, mais c'est le genre du sujet que je conteste à Toepffer. Lui il le veut purement esthétique, c'est à dire rien que flattant l'oeil ou du moins le flattant avant tout; quant à moi je le veux intellectuel, c'est à dire flattant avant tout l'esprit. Certes que cette règle ne compte dans toute sa force que pour les grands peintres, pour ceux qui veulent laisser quelque oeuvre immortelle. Ceux là ne doivent s'occuper que de l'idéal de leur temps ou des idéaux de l'humanité, c'est à dire des grandes vérités qui occupent et qui occuperont de tous temps le monde entier. ... Quant-aux autres, laissant de côté le vrai trop lourd pour leurs faibles forces, c'est le poétique qu'il doivent chercher dans leurs sujets et le rendre aussi naturellement que possible. Les grands artistes doivent faire penser. Ceux qui sont plus modestes doivent faire rêver. A.éa T. [!] dit que c'est le sentiment poétique propre à l'artiste qui doit faire rêver tandis que moi je pense que c'est la poésie du sujet, que ce soit un genre ou un paysage. Toepffer veut réfondre et transformer le sujet dans l'artiste et moi je veux que l'artiste disparaisse dans le sujet, qu'il ne regarde la soi que pour sentir et non pour inventer la note vraie ou poétique du sujet. Mon avis est que la personnalité du peintre doit disparaître dans la vérité de son oeuvre, qu'un tableau ne doit pas être fait à la tel ou tel, mais d'après le caractère du sujet.⁷⁶⁸

Der Künstler soll hinter seinem Sujet zurücktreten und es so naturgetreu wie möglich auffangen. Dabei stellte Werefkin eine klare Rangordnung auf: Die anspruchsvolle Kunst regt den Betrachter zum Nachdenken an, die weniger anspruchsvolle zum Träumen. Obwohl die Malerin technische Perfektion anstrebte, erwartete sie vom Sujet in erster Linie intellektuellen Anspruch - noch vor der Frage der Ästhetik, die Toepffer an die erste Stelle rückte.

Im Gegensatz zu dieser Forderung nach Objektivität artikulierte Marianne Werefkin später in den Lettres Vorstellungen von einer stark durch die Künstlerpersönlichkeit geprägten Malerei. Diese wichen circa 1914 wiederum einer 'überpersönlichen' Kunstauffassung. Sieht man von dem Zwischenstadium ab, so bleibt die künstlerische Arbeit eng an 'Wirklichkeiten' auf

⁷⁶⁶ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 15/23, [8].

⁷⁶⁷ Eine eingehende Analyse siehe Fäthke, 1988, 26.

⁷⁶⁸ Lietuvos nacionaline, Exzerpteheft 1, 126f.

unterschiedlichen Ebenen orientiert. Dies zeigt sich auch an Werefkins Beschreibungen von ihrem Aufenthalt in Kaunas, die ihrer malerischen Auffassung sehr ähneln.⁷⁶⁹ Die sichtbare Wirklichkeit der Realisten hatte sich als Trugbild enttarnt, sie wurde durch eine tiefere Wirklichkeit ersetzt.

Die Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks von Emotionen mittels physiognomischer und mimischer Details zu rein formalen Mitteln ist anhand des Oeuvres des Repin-Schülers Maljawin zu beobachten. Als Ausgangspunkt soll Repins Historiengemälde 'Die Saporosher Kosaken schreiben einen Brief an den türkischen Sultan' von 1880-1891⁷⁷⁰ (Abb. 59 und 60) dienen. Die Szene basiert auf einer historischen Begebenheit: 1676 forderte der türkische Sultan Mohammed IV. die Saporosher Kosaken, die sich unterhalb der Stromschnellen des Dnepr angesiedelt hatten, auf, seine Untertanen zu werden. Daraufhin sandten sie ihm einen bissigen Spottbrief.⁷⁷¹

Repin gestaltete aus diesem Thema eine Darstellung des menschlichen Lachens in seiner gesamten Variationsbreite. Aus den unterschiedlichen Physiognomien lassen sich verschiedenste Charaktere und Lebensgeschichten ablesen. Und selbst wenn der Inhalt des Briefes nicht überliefert wäre, so könnte man ihn sich anhand der Mimik leicht vorstellen:

Du sultanischer Teufelsschwanz, Bruder und Genosse des erbärmlichen Satans und leibhaftigen Luzifers Sekretär! Ei, was bist Du Hosentrompeter doch für ein trauriges Zwiebelchen! Was Beelzebub schießt, das frißt Du samt Deinen Scharen! Was will so ein Wind-Ei wie Du ehrliche Christensöhne und Saporosher Kosaken in seine Gewalt kriegen? Hörst Du unser Gelächter, Du taubstumme Krötenzehe???

Für das Jahr der Fertigstellung des Repin'schen Gemäldes vermerkte Marianne Werefkin in ihrem Exzerpteheft die Lektüre des Buches Die Physiologie und Psychologie des Lachens. von Hecker.⁷⁷³

Zwei Jahre später malte Philipp Maljawin ebenfalls ein Bild über das Lachen ('Das Gelächter', Abb. 61). Es war ein entscheidender Wandel vollzogen worden: Keine konkrete Situation gab den Anlass zu dieser Darstellung, sondern das Lachen als emotionale Handlung selbst war bildwürdig geworden. Sechs Bauernmädchen, barfuss, mit Kopftüchern und Schürzen, geben sich herzhaftem Gelächter hin. Dabei kommt es nicht mehr auf Physiognomien und einzelne Charaktere an: Durch die Aneinanderreihung ähnlicher stehender Figuren, die sich nur in verschiedenen Körperhaltungen und -drehungen ihrer Freude hingeben, durch die orange-rote Farbe, die in groben, schwungvollen Pinselstrichen aufgetragen wurde, wird dem Betrachter vielmehr der Eindruck eines lebendigen Handlungsablaufes vermittelt. Der flache grüne Hintergrund lenkt die ganze Aufmerksamkeit auf den Vordergrund. Rechts bilden zwei Rinderköpfe, die vor dem Grün nur wenig zu erkennen sind, ein geringes Gegengewicht zu der bewegten Figurengruppe.

⁷⁶⁹ Siehe Kapitel IV.3. "Litauische und russische Kunst - Volkskunst, Volksfrömmigkeit und ihre Wirkung auf die Moderne".

⁷⁷⁰ Bereits 1878 fertigte Repin eine Bleistiftskizze zu dem Bild an. 1880 sammelt er Studienmaterial in der Ukraine, 1888 im Süden Russlands. Es entstanden u.a. Zeichnungen von Nachkommen der Saporosher Kosaken. Im November 1890 waren die Arbeiten am Gemälde noch nicht abgeschlossen. Im November 1891 kam das fertige Werk auf eine Ausstellung der Akademie. Repins Signatur gibt als Entstehungszeitraum 1880-1891 an. Sternin, 1985, 237ff. und 269.

⁷⁷¹ Ebd., 269.

⁷⁷² Esther und Klaus Gallwitz, Hg. Rußlandbilder. Maler und Erzähler im 19. Jahrhundert. Köln, 1990, 48.

⁷⁷³ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 15/23, [8]. Das betreffende Exzerpt befindet sich nach der Notiz der Künstlerin in Heft ["Tetr."] "I (d) 1891", dessen Verbleib mir unbekannt ist.

Keine physiognomische Mimetik vermittelt eine Emotion, sondern Bewegung und Farbigkeit.

1905 notierte Marianne Werefkin in ihrem Tagebuch:

Tout objet en mouvement ne doit pas être limité par un dessin linéaire. Vu à la moindre distance un chien qui court ne nous semble chien que parce que la pensée logique s'en mêle. L'oeil ne voit que des tâches en mouvement. Pour garder le mouvement dans une figure - il faut garder le dessin dans la disposition des tâches, c'est à dire ne pas les faire sortir de leur limite physique (le squelette), quant - au reste il faut laisser travailler l'imagination: jamais dessiner le sourir, une main qui bouge, un pied qui marche -, les indiquer seulement.⁷⁷⁴

Es scheint, als habe sie dabei dieses Gemälde von Maljavin vor Augen gehabt.⁷⁷⁵

Mit seinem 'Gelächter' löste der junge Maler in der Akademie, die von 'Peredwishniki' dominiert wurde, einen Sturm der Entrüstung aus. Ilja Repin, wesentlich aufgeschlossener als seine Kollegen und alten Mitstreiter, berichtete 1899 in einem Brief:

Anlässlich der Entlassung der Akademieabsolventen hatten wir jetzt einen heftigen Streit wegen Maljavin. Dieses unbändige, glänzende Talent hat unsere Akademiemitglieder völlig geblendet: Die Alten verloren das letzte bißchen Sehvermögen und damit auch das letzte bißchen Autorität bei der Jugend. Eine alte Geschichte. Die Routiniers feiern fröhliche Urständ.⁷⁷⁶

Auf der Weltausstellung 1900 in Paris wurde Maljavin für sein Bild von der Jury die Goldmedaille zuerkannt, und die Kritik verglich ihn mit Anders Zorn.⁷⁷⁷

Seine erste künstlerische Ausbildung hatte Maljavin wie Repin zunächst im Ikonenmalen erhalten.⁷⁷⁸ Die Strenge der Vorgaben konnte ihn nicht befriedigen, so kam er an die Petersburger Akademie und wurde Schüler Repins. Dieser förderte ihn in besonderem Maße.⁷⁷⁹

Es entstanden eine ganze Reihe kraftvoller Darstellungen, wobei die russische Bäuerin immer wieder im Mittelpunkt stand:

C'est le peintre des paysannes aux châles bariolés, accoutrées de cotonnade rouge, qui rutilent, au seuil de leurs isbas [isba, russ.: Bauernhaus], comme de gigantesques coquelicots, ou dansent en plein air, en faisant tourner leurs jupes ballonnées. Cette orgie de couleurs vives, ce mouvement endiable ne pouvaient manquer de séduire les curieux de couleur locale, et valurent au Rire, au Tourbillon, un succès européen.⁷⁸⁰

So lobte ihn 1926 ein Kritiker.

Die Gemälde 'Zwei Mädchen' (ohne Jahr, Abb. 62) und 'Mädchen' (1903, Abb. 63) zeigen eine

⁷⁷⁴ Lettres à un Inconnu, Heft III, 117.

⁷⁷⁵ Sie kannte es vermutlich.

⁷⁷⁶ Zit. n. Sternin, 1976, 87.

⁷⁷⁷ Hallmann, 1989, 250.

⁷⁷⁸ Siehe hierzu Kapitel IV.1 und: André Paul Charles Michel, "L'Art dans les Pays slaves et balkaniques". Histoire de l'Art. 8. 2 (1926): 768.

⁷⁷⁹ Brief von Lilly Lubovicka an Marianne Werefkin, siehe Anhang "Briefe von und an Marianne Werefkin" II., CXXIV.

⁷⁸⁰ Michel, 1926, 769.

gesteigerte Farbintensität, wobei Rot glutvoll dominiert. Während die Gesichtspartien der Wirklichkeit entnommen zu sein scheinen, lösen sich Gewänder und Hintergründe in leuchtende Farbwirbel auf. Bei dem Bild 'Mädchen' beschränkte Maljawin seine Farbpalette weitgehend auf Rot und Schwarz, während er in 'Zwei Mädchen' akzentvoll die Komplementärfarbe Grün und Spuren von Blau einsetzte. Die Figur rechts, im Profil gezeigt, ähnelt jener neben ihr in Dreiviertelansicht bezüglich der Physiognomie auffallend genau. Man erhält den Eindruck einer nuancierten Spiegelung. Die rechte Figur ist in ein großes grünes Tuch gehüllt, das unmerklich in die Gewandung übergeht. Die linke Hand hält sie links neben das Gesicht. Das andere Mädchen, mit rotem Kleid und Kopftuch, hat die Hände über ihren riesigen Brüsten verschränkt, die sich unter dem Stoff abzeichnen. Man fühlt sich an frühzeitliche Fruchtbarkeitsidole und Symbole matriarchaler Energien erinnert. Beide Figuren werden am Kopf durch leuchtend blaue Farbakzente mit weißem Mittelpunkt verbunden, die wie eine Blüte erscheinen.

Doch nicht nur kraftvolle Bäuerinnen waren Gegenstand der Werke von Maljawin. Das Bildnis Alexandra Balachovas (ohne Jahresangabe, vor 1925, Abb. 64) zeigt eine Dame der Gesellschaft mit blassem Inkarnat, zwischen Blau und Orange-Rot wie zwischen Elementarkräften sitzend. Sie befindet sich auf einem eleganten Sofa, beide Arme ausgestreckt und über die Lehne gelegt. Die Füße sind verkreuzt und auf ein grünes Fußkissen gestellt. Das Gewand Alexandra Balachovas gliedert sich in geometrische Muster. Streifen von goldfarbenen Arabesken unterteilen den nachtblauen Untergrund in rechteckige Flächen. Die Arme sind in einen transparenten, weiten Stoff eingehüllt, dessen Farbskala von Orange-Rot und Rot über Rosa und Violett bis Blau reicht. Er fällt fließend über das Sofa herab und bildet einen Übergang zum farblich bewegten Hintergrund.

Der Bildraum neben und hinter dem Sessel wird von einer blau-grünen Fläche links und einer orange-roten rechts eingenommen. Durch den großzügigen und nuancenreichen Farbauftrag stellen sie einen wirkungsvollen Kontrast zum fein modellierten Inkarnat dar. Rechts scheinen Flammen bis zum Sessel zu schlagen und in den roten Stoff des Ärmels überzugehen. Das Gegengewicht bildet die kühle Farbfläche links, die an Wasser erinnert - den elementaren Gegenpol zu Feuer. Alexandra Balachova fungiert gleichsam als Schnittstelle zwischen zwei Elementarkräften, als Magierin, die über beide Energien zu gebieten vermag.

Andererseits können in diesen beiden gegensätzlichen Polen warmer und kalter Farben auch unterschiedliche Temperamentsäußerungen symbolisiert sein, zwischen denen sich die Dargestellte bewegt. Die Gesichtszüge sind reglos und bleich, jedoch wäre denkbar, dass Maljawin Farbe und Bewegung bewusst als Ausdruck von Emotionen einsetzte, die sich hinter der Physiognomie verbergen. Genaue Aufschlüsse könnte erst eine Biographie der dargestellten Person geben.

Auch Marianne Werefkin wählte Farbe und Form als Ausdruck innerer Gefühlswelten. Dagegen würde es nicht ihrer Persönlichkeit entsprechen, kraftvolle große Gemälde zu schaffen, die Lebensfreude und matriarchale Energien zum Thema haben. Ihre Formate sind wesentlich kleiner als diejenigen Maljawins. Die Stimmungen, die sie vermitteln, sind trotz starker Farbigkeit eher melancholischer und monoton-passiver Natur, was unter anderem an dem Bild 'Tragische Stimmung' aus dem Jahre 1910 (Abb. 65) deutlich wird. Diese hauptsächlich durch den Warm-Kalt-Kontrast von Rot und Blau dominierte Komposition zeigt eine Landschaft mit riedgedecktem, fensterlosem Haus, vor dem klein ein Mensch steht. Links im Bildvordergrund bewegt sich eine Frauengestalt mit verschränkten Armen auf einem Pfad von dem Gebäude weg, aus dem Bildraum hinaus.

Der gesamte Bildvordergrund bis zur Horizontlinie wird fast vollständig von Rot dominiert. Als Gegenpol zieht sich im Hintergrund eine blaue Hügelkette entlang, über der sich ein dunkler

blauer Himmel mit dunklen Wolkenformationen befindet.

Blaue Schatten liegen auf Inkarnat und Haar der Frauenfigur im Vordergrund. In ihrem Gesicht fehlen Mund, Nase und Augen - jene Physiognomie, die bei Repin so elementar wichtig war. Konnte der Betrachter bei ihm noch anhand der Mimik ganze Lebensgeschichten in seiner Phantasie entstehen lassen, so sind Stimmungen bei Marianne Werefkin zu externen Landschaften geworden. Obwohl hier auf der einen Seite vermutlich reale visuelle Eindrücke Pate gestanden haben, ist die Handlung auf der anderen Seite zur Fiktion verfremdet und mit persönlichen Empfindungen angereichert worden.

Dennoch fehlt diesem Gemälde das Visionär-Traumhafte eines Marc Chagall, wie zum Beispiel im 'Fliegenden Karren' von 1913 (Abb. 66), ein Bild, welches der Maler selbst als "große Ekstase" bezeichnete.⁷⁸¹ Chagalls Bildwelten sind befreit von Gravitation und Masse, die Elemente wirken leicht und vermitteln den Eindruck, jeder Zeit abheben und sich auflösen zu können. Nicht nur der Wagen mit seinem Fahrer beginnt zu fliegen, sondern auch die beiden übrigen Figuren, der Mann mit dem Eimer in der Hand und die Frau mit erhobenem Arm im Hintergrund, besitzen keinen wirklichen Kontakt zur Erde. Verschiedene Bildebenen schieben sich ineinander, man erhält keinen Eindruck einer real existenten Landschaft. Wie ist die Naht im roten Hintergrund rechts zu verstehen? Welche Funktion kommt der blauen Fläche davor zu? Auf welcher Ebene befindet sich die Frauenfigur?

Marianne Werefkins Szenerie ist durchaus real vorstellbar, wenn sie auch reduziert und stark verfremdet erscheint.

Dieses Verhältnis zwischen bildimmanenter und externer Wirklichkeit schilderte die Malerin anhand einer kleinen Anekdote in ihren Impressionen von Ascona, die sie handschriftlich und mit Illustrationen versehen festhielt:

Ich zeige meine Bilder soliden Kennern. Das sind die Schlimmsten, denn sie haben nichts davon. Nachdem ich mich recht abgeplagt habe, und alle Witze über mein Werk geschluckt, reiche ich noch The [!] und Biscuits. Im Kauen und Schlürfen werde ich gefragt[,] warum ich mir die sadistische Freude leiste, Gottes schöne Welt so zu vergewaltigen. Da leuchtet das Zimmer rot. Tassen und Biscuits fliegen, man stürmt zum Fenster. ... "Ganz wie Ihre Bilder!" sagt ein weissgelockter Herr, der vor Staunen sich beinahe an einem Biscuit verschluckt hat: "ganz wie Ihre Bilder!" "Ja - zische ich wütend: "der liebe Gott macht es mir zuweilen nach." Der Herr grüsst mich nicht mehr!!⁷⁸²

Es wird die Doppelbödigkeit der Bilder Marianne Werefkins deutlich: Zum einen griff sie auf Eindrücke der sichtbaren Wirklichkeit zurück, zum anderen verfremdete sie sie so sehr, dass sich der Betrachter irritiert fühlt und die Gemälde instinktiv als Abbilder des Realen ablehnt.

VI.2. Realität und Verfremdung

1909, unter den Eindrücken eines Aufenthaltes an der Ostsee, entstand das Gemälde 'Frauen am Brunnen' (Abb. 67), das eine Zwischenposition zwischen 'Tragische Stimmung' und einem frühen Bild van Goghs - 'Pappelallee im Herbst' (Nuenen, Oktober 1884; Abb. 68) - einnimmt. Auch in diesem Werk dominiert die Farbe Rot in verschiedenen Nuancen, doch hat sie

⁷⁸¹ Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Hg. Guggenheim. 60 Meisterwerke aus der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York und Venedig. Ausstellungskatalog. Stuttgart, 1989, 58.

⁷⁸² Sie wurden auszugsweise reproduziert, transkribiert und ins Italienische übersetzt von der Galleria via Sacchetti, Ascona, unter dem Titel: Marianne von Werefkin 1860-1938. Impressionen von Ascona. Casale Corte Cerro, 1988, [ohne Seitenangaben; 6 und 8 der Original-Handschrift].

Es fehlt S. 7 des Originals. Siehe auch Fäthke, 1988, 138; er nahm jedoch geringfügige Änderungen vor.

geringere Intensität. Der deutliche Gegenpol einer Kontrastfarbe - wie beispielsweise Blau - fehlt. Grün und Blau werden stark gebrochen zur Schattenmodulation und als Himmelsäther verwendet, Weiß hingegen übernimmt die Funktion eines Helligkeitskontrastes. In einer Tagebuch-Eintragung Marianne Werefkins vom Februar 1905 heißt es:

Le blanc et le noir sont pour Van Goghe des valeurs égales aux plus brillantes couleurs de sa palette, ce sont deux valeurs positives. ⁷⁸³

Weiß wird nicht im Sinne von Lichtreflexen eingesetzt, sondern als leuchtende "Farbe", die zum einen durch ihre hervorstechende Helligkeit, zum anderen durch ihre Neutralität im Gegensatz zum emotionsgeladenen Rot ein Gegengewicht und damit ein formales Spannungselement ins Bild bringt. Lichtreflexe werden durch Goldgelb gebildet, was der Komposition eine herbstlich warme, gedämpfte Stimmung verleiht.

In verschiedener Hinsicht scheint van Goghs 'Pappelallee im Herbst' für dieses Bild Pate gestanden zu haben - obwohl er den Blick in eine Allee zeigte und Marianne Werefkin ein freistehendes Gehöft mit Ziehbrunnen darstellte. Aber auch van Gogh setzte seine Lichtreflexe in orange und gelb. Weiß fungiert als 'Farbe' der Fensterrahmen und Wolken; allerdings tritt es hier nicht so stark als Kontrast in den Vordergrund. Das Blau des zwischen den Bäumen hindurchschimmernden Himmels bildet einen wesentlich stärkeren Warm-Kalt-Kontrast als bei Marianne Werefkins 'Frauen am Brunnen'. Parallelen finden sich darüber hinaus in den dunkel gekleideten Figuren, im nordischen Backsteinhaus mit Krüppelwalmdach und zentralem Schornstein am Dachfirst sowie in den schräg von links nach rechts vorne fallenden Schatten.

Im Vergleich zu diesem Gemälde Marianne Werefkins erscheinen Erich Heckels 'Rote Häuser' von 1908 (Abb. 69) geradezu revolutionär, zeigt er sich doch weit weniger der Tradition verpflichtet als sie. Sein Pinselduktus ist großzügig und grob, der flächige Farbauftrag wird durch starke Kontraste geprägt: das ungebrochene, feurige Rot der Backsteinhäuser kontrastiert zum einen zu dem kalten Stahlblau des Himmels und der Schatten, zum anderen zu seiner gebrochenen Komplementärfarbe Grün. Zwischen Blau und Grün vermittelt ein mit Rot vermisches Gelb in Form eines Strohbällens. Es fehlt an räumlicher Tiefe, an Licht und Schatten. Auch auf die menschliche Figur verzichtete Heckel in diesem Landschaftsbild völlig. Die sichtbare Wirklichkeit verwandelt sich in eine Komposition aus Flächen reiner Farbigkeit, wird zu einem von der Realität mehr und mehr losgelösten Spiegelbild künstlerischer Empfindungen. Die formale Konstruktion drängt das reale Sujet in den Hintergrund.

Die Landschaft als Träger emotionaler Spannungen im Sinne einer gesteigerten Verfremdung war bereits bei Marianne Werefkins Werk 'Tragische Stimmung' Thema. Der Warm-Kalt-Kontrast von Rot und Blau ist mit Heckels Dorfansicht durchaus vergleichbar, wird aber nicht durch die Komplementärfarbe Grün abgeschwächt, sondern die beiden Primärfarben bestimmen die gesamte Komposition. Außerdem arbeitete die Malerin mit Perspektive und Räumlichkeit und setzte die menschliche Figur als Träger und Objekt dieser emotionalen Spannungen bewusst ins Bild.

Realität und Abstraktion stehen also in einem anderen Verhältnis zueinander, dienen der Verfremdung und Irritation. Reduziert man die künstlerische Entwicklung im 20. Jahrhundert auf die Erfindung der gegenstandslosen Malerei, so wird man wenig Zugang zu Marianne

⁷⁸³ Lettres à un Inconnu, Heft III, 102.

Werefkins Schaffen finden.

Besonders deutlich zeigt sich ihre künstlerische Vorgehensweise am Beispiel des Gemäldes 'Herbst (Schule)' (Abb. 27), das bereits in Kapitel IV.3. ausführlich besprochen wurde. Die emotionale Polarität der Komposition - der frühlingshafte wirkende Schulausflug im Gegensatz zur dunklen Abendstimmung - irritiert besonders deshalb, weil sie nicht unbedingt sofort bemerkt wird und auf eine eher subtile Weise ein Gefühl der Undurchdringlichkeit vermittelt. Es stellt sich kein durchgängiger Eindruck des geheimnisvoll Bedrohlichen und Gespenstischen ein. Der Zug der Schulmädchen als Parallelismus zu den kahlen schwarzen Bäumen wirkt geradezu wie eine heitere Karikatur der Bedrohlichkeit, als wollte sich die Malerin über ihre eigenen melancholisch-düsteren Empfindungen lustig machen.

Trotz dieses heiteren Aspektes drängt sich ein Vergleich mit Edgar Allan Poe auf, der zu seinem Gedicht The Raven einen Essay über die "Methode der Komposition" verfasst hatte. Daraus lassen sich einige Parallelen zur technischen Vorgehensweise Marianne Werefkins ziehen, zum einen bezüglich der genauen Konstruktion, zum anderen im Hinblick auf die Mehrdeutigkeit, nach Poe eine "Unterströmung an Bedeutung".⁷⁸⁴

Und zumal diese verleiht einem Kunstwerk so viel von dem *Reichtum* (um ein prägnantes Wort der Umgangssprache zu verwenden), den wir nur zu gern mit *dem Idealischen* verwechseln. Eben das *Übermaß* an nahegelegter Bedeutung - wenn sie zur Ober- statt zur Unterströmung der Thematik wird - verwandelt die sogenannte Poesie der sogenannten Transzendentalisten in Prosa (und zwar von plattester Art).⁷⁸⁵

Marianne Werefkin schien sich ähnlich wie Poe vor zu leichter Interpretation gefürchtet zu haben, denn selbst nach intensiver Auseinandersetzung erschließen sich ihre Bilder dem Betrachter nur schwer. Sie bleiben Chiffren über das Leben.

Poe ließ seine Dichtungen im Unausweichlichen, im Untergang enden. Seine Phantasien sind düster und von Ausweglosigkeit beherrscht. Werefkin dagegen suchte häufig ein Gegengewicht in konträren Stimmungselementen.

Poe legte in seiner "Methode der Komposition" dar, wie genau er das Gedicht The Raven konstruiert hatte.⁷⁸⁶ Auch bei Marianne Werefkin ist durch verschiedene Skizzen, unter anderem mit handschriftlichen Farbangaben bei Schwarz-Weiß-Studien, dokumentiert, dass sie ihre Bilder sehr akkurat plante und komponierte. Man muss davon ausgehen, dass beide die Wendung vom Wirklichen ins Unwirkliche bewusst als ein besonderes Stilmittel einsetzten, das in unterschiedlicher Absicht den Betrachter in seinem persönlichen Erfahrungsschatz verunsichert und irritiert.

Dass sich die Malerin mit Poe und seiner Vision des Untergangs auseinandergesetzt hatte, wird unter anderem daran deutlich, dass sie in ihren Lettres⁷⁸⁷ den Refrain "Nevermore" seines Gedichtes The Raven zitierte.

⁷⁸⁴ Edgar Allan Poe. Der Rabe. Zweisprachige Ausgabe. Übs. Hans Wollschläger und Ursula Wernicke. 3. Aufl. Frankfurt/Main, 1989, 50. Das Gedicht entstand 1844, der Essay anderthalb Jahre später. Ebd. 53f.

⁷⁸⁵ Ebd., 50f.

⁷⁸⁶ Ebd., 25-52.

⁷⁸⁷ Lettres à un Inconnu, Heft II, 1.

VI.3. Landschaft als Gleichnis - Lebenswege

Das Motiv der Straße, auf der sich eine oder mehrere Personen in rhythmischem Parallelismus fortbewegen, nimmt eine zentrale Stelle im Oeuvre Marianne Werefkins ein. Es ist zweifellos ein Symbol des Lebensweges und der menschlichen Pilgerschaft, das sie immer wieder künstlerisch umsetzte.⁷⁸⁸

Auch im Zug der Schulmädchen kommt der Kreislauf des Lebens zum Ausdruck. Die kahlen dunklen Baumstämme stellen wie eine Klammer die Verbindung zwischen Abendstimmung mit abziehenden Gewitterwolken und frischer grüner Blumenwiese her. Die Metapher der Kinder als junge Bäume ist aus der Emblematis bekannt, so dass der Parallelismus zwischen Kinderpaaren und Baumstämmen keinesfalls nur formale Funktionen erfüllt. Die Landschaft mit Schulklasse muss als Symbol des ewigen Kreislaufs des Lebens und als Motiv der Vanitas verstanden werden.

Ein weiteres Gemälde ähnlichen Themas ist 'Die Landstraße' aus dem Jahre 1907 (Abb. 70), das bereits 1929 von dem Kunsthistoriker Hugo Kehrer in einer Vorlesung mit Edvard Munchs 'Der Schrei' (Abb. 71) verglichen wurde.⁷⁸⁹

Zweifellos gaben eine ganze Reihe von Werken des Malers Marianne Werefkin künstlerische Anregungen. Neben allen Gemeinsamkeiten gibt es auch wichtige Unterschiede, die nicht unerwähnt bleiben dürfen, da sich hier die individuelle künstlerische Intention der Malerin deutlich abhebt.

Augenfällig gemeinsam ist den Bildern 'Die Landstraße' und 'Der Schrei' außer der Ähnlichkeit des Farbklangs die Dreizahl der Figuren und die Fluchtperspektive des Weges, die auf unterschiedliche Weise gebremst wird. Ferner wiederholt die blaue Straße bei Marianne Werefkin andeutungsweise die Bewegung der dunkelblauen Wasserformation bei Munch. Große Differenzen zeigen sich in der Wahl des Formates und damit zusammenhängend in der Komposition. Munch wählte ein Hochformat, das dem roten Himmel breiten Raum lässt. Werefkin hingegen legte keinerlei Wert auf die Aussagekraft des Himmels und setzte die Horizontlinie dicht unter den oberen Bildrand.

Die blaue Landstraße läuft zentral über die Mittelachse der Komposition und lässt eine ruhige, ausgewogene Gliederung entstehen. Munchs schnurgerade verlaufender Weg (oder eher Brücke) endet oberhalb der Mitte des linken Bildrandes und durchschneidet die Komposition auf aggressive und bedrängende Weise.

Stellte Munch einen Schrei der Verzweiflung dar, so ist es bei Marianne Werefkin wieder die ruhige Monotonie des Lebensweges, der eher unspektakulär in Richtung der Horizontlinie läuft und in der Ferne verschwindet.

Kompositorisch ist 'Die Landstraße' besser mit den 'Mädchen auf der Brücke' von ca. 1902

⁷⁸⁸ Vergleiche hierzu Christian Morgensterns Gedicht "Die Allee":

"Ich liebe die geraden Alleen/ mit ihrer stolzen Flucht./ Ich meine sie münden zu sehen/ in blaue Himmelsbucht.

Ich bin sie im Flug zu Ende/ und land' in der Ewigkeit./ Wie eine leise Legende/ verklingt in mir die Zeit.

Mein Flügel atmet Weiten./ die Menschenkraft nicht kennt./ Groß aus Unendlichkeiten/ flammt furchtbar das Firmament." Christian Morgenstern. Gedichte. Ausgewählt von Martin Beheim-Schwarzbach. Frankfurt/Main [u.a.], 1957, 44.

⁷⁸⁹ Fäthke, 1988, 91.

vergleichbar.⁷⁹⁰ Aber auch außerhalb des Oeuvres von Munch lassen sich Ähnlichkeiten finden.

Der Rostocker Maler Bruno Gimpel (geb. 1886 - gest. 1943), der seine Ausbildung an den Kunstakademien in Düsseldorf, München und Dresden erhalten hatte, kam häufig auf das ebenfalls Werefkin bekannte Fischland in der Ostsee mit der Künstlerkolonie Ahrenshoop, um dort zu malen.⁷⁹¹ Ganz in der Nähe, in Prerow auf dem Darß, hatte die russische Künstlerin Frühling und Sommer des Jahres 1911 verbracht⁷⁹², zur gleichen Zeit wie auch Erich Heckel⁷⁹³. 1910 entstand Gimpels 'Feldweg bei Wustrow' (Abb. 72). Obwohl dies bereits lange nach Entstehung der 'Landstraße' war und gegenseitige Abhängigkeiten nicht anzunehmen sind, zeigt der Vergleich doch die Variationsbreite verwandter Weg-Motive. Auch hier verläuft die Straße in geschwungenen Linien und verschwindet in einer Windung knapp unter der Horizontlinie zwischen Feldern, allerdings in entgegengesetzter Richtung. Sie ist beidseitig am Rand von Pfosten begrenzt. Die Dreizahl der Frauen im Gemälde Marianne Werefkins findet bei Bruno Gimpel ihre Entsprechung in drei Wasserpfützen. Dahinter geht eine schwarz gekleidete Frau mit weißer Haube ihres Weges. Bei dem Rostocker Maler nimmt der Himmel einen weit größeren Raum ein als bei seiner russischen Kollegin.

Eine weitere vergleichbare Darstellungen einer Straße stammt von Fanny Churberg, einer finnischen Malerin, die zeitweise in Düsseldorf lernte und einen sehr eigenwilligen und expressiven Stil entwickelt hatte. Ihr Gemälde 'Winterweg auf dem Eis' von circa 1878 (Abb. 73) mit rotem Himmel und Bretterzaun am rechten Wegrand nimmt in seiner Emotionalität eine Zwischenposition zwischen Munchs und Gimpels Bild ein.

Betrachtet man alle bisher besprochenen Variationen des Motivs, so wird deutlich, wie wenig eindeutige, einfache Gefühle Marianne Werefkin thematisierte. Es lag ihr fern, düstere Visionen menschlicher Existenz festzuhalten. Sie schuf Gleichnisse des Lebens, die in ihrer Ruhe eine gewisse Nähe zu den eher traditionellen Landschaftsdarstellungen wahren. Eigenwillig ist ihre stark symbolhafte Farbigkeit und Malweise. Die blaue Landstraße weckt Erinnerungen an einen Fluss - eine Konnotation, die sich auch bei anderen Werken aufdrängt. Die Reihen der Wegpfosten erscheinen durch ihre weiße Oberseite wie Kerzen, die den Weg flankieren.

Im Bildvordergrund versperren drei fast gleich aussehende Frauengestalten den freien Blick in die Ferne wie eine Schranke. Zurecht wurde dieses Gemälde 1991 in der Ausstellung 'Die Symbolisten und Richard Wagner' im Berliner Marstall gezeigt. Zum einen ist die Dreizahl mythischen Ursprungs, und man möchte die Frauen als Nornen deuten, besonders, da die rechte ein Stück Stoff im Arm hält. Zum anderen ist der Untertitel des Ausstellungskataloges: Zum Raum wird hier die Zeit.⁷⁹⁴ gerade für das Oeuvre Marianne Werefkins und für dieses Bild charakteristisch.

1934 notierte Marianne Werefkin in einem Exzerpteheft über die Symbolik der Horizontlinie:

⁷⁹⁰ Sabine Schulze, Hg. Munch in Frankreich. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle, Frankfurt, des Musée d'Orsay, Paris und des Munch Museet, Oslo. [Bonn ?], 1992, 301.

⁷⁹¹ Barbara Bohn, Vera Bombor und Wolf Karge. Ahrenshoop: Eine Künstlerkolonie an der Ostsee. Fischerhude, 1990, 98f.

⁷⁹² Ebd., 58 und Fäthke, 1988, 122. Vergleiche dazu: Marion Agthe. Gabriele Münter und ihre Zeit. Malerei der Klassischen Moderne in Deutschland. Ausstellungskatalog der Galerie Neher Essen. Essen, 1990, 174.

⁷⁹³ Bohn [u.a.], 1990, 58.

⁷⁹⁴ Wolfgang Storch, Hg. Die Symbolisten und Richard Wagner. Zum Raum wird hier die Zeit. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste. Berlin, 1991.

"Jener zarte, feine Strich, der die Grenze ist zwischen Leben und Tod; der Rand des Horizontes, den die Augen der Greise immer sehen, auch wenn ihn Häuser, Wälder oder Berge verdecken. -"⁷⁹⁵

Die drei Frauengestalten werden weder in mythischer Verklärung noch geheimnisvoll-düster dargestellt, eher volkstümlich und schlicht, wie von einem kindlichen Gemüt entworfen. In ihrer Haltung erinnern sie an ein Gemälde des frühen van Gogh, das in verschiedener Hinsicht künstlerische Anregungen für Marianne Werefkin bot: 'Drei Figuren am Kanal mit Mühle' (Abb. 74). Jene bremsen in ganz ähnlicher Weise, wenn auch stärker, die Fluchtperspektive.

Bernd Fäthke nahm die Form der Landstraße als vereinzelte Form war, "die zum Symbol wird, zu einem Gebilde, das einem umgestülpten Trichter ähnelt."⁷⁹⁶ Und tatsächlich scheint sie sich über den Frauen aufzutürmen und gemeinsam mit dem Betrachter sogartig in die Ferne zu ziehen. Es wird im folgenden noch auf die Rezeption von Mystik und Gotik im Expressionismus und im Oeuvre Marianne Werefkins einzugehen sein. Diese Spitzform steht im Zusammenhang mit einer sich wiederholenden Bildsprache, die das Formengut der Gotik aufgreift.

Im Jahre 1918 schuf Erich Heckel sein Werk 'Frühling' (Abb. 75). Zwei Wege fügen sich im Bildvordergrund zusammen und führen durch eine lichtdurchflutete Hügellandschaft auf einen blauen Binnensee mit Segelboot zu. Die kraftvollen Farbkontraste, die einst die 'Roten Häuser' dominierten, sind warmen, natürlichen Farben gewichen. Goldene Sonnenstrahlen, die an alte Traditionen in der Darstellung des Göttlichen erinnern, scheinen aus dunklen Wolken auf die Landschaft herab und hüllen sie in Licht.

Marianne Werefkin malte um 1910 ebenfalls eine Impression des Frühlings, aber nicht ohne in der ihr eigenen Weise einen melancholischen Gegenpol einzufügen: 'Der Schnitter' (Abb. 76). Zwischen blühenden und grünen Wiesen inmitten einer Berglandschaft steigt ein Mann mit geschulterter Sense auf einem Pfad eine kleine Anhöhe zu einer Kapelle hinauf. Den unteren Bildrand säumt ein Bach, Sinnbild des dahinströmenden Lebens. Jugend und Vergänglichkeit sind zu einer melancholischen Frühlingsimpression vereinigt worden.

Erich Heckel schuf 1916 eine völlig anders geartete Frühlingslandschaft: 'Frühling in Flandern' (Abb. 77). Eine Figur bewegt sich auf einer Straße auf ein Dorf zu, das zwischen kahlen Bäumen versteckt liegt. Parallel zu diesem Weg, der sich links im Bild befindet, fließt rechts ein blauer Fluss. Dazwischen liegt eine grüne Wiese mit großen Wasserpfützen. Der Himmel wird von düsteren Wolken beherrscht, die hinter dem Dorf von warmem Sonnenlicht durchbrochen werden. Die Formen sind kantig-kristallin. Noch ist die Landschaft winterlich rau und unwirtlich. Heckel hielt in seinem Gemälde die ersten Eindrücke nachlassender Frühjahrsunwetter und erster Sonnenstrahlen in einem Kampfgebiet des Ersten Weltkrieges fest.

Marianne Werefkin ging es in ihrem Frühlingsbild nicht darum, gewaltige Natur darzustellen, die durch dunkle Farben und kristalline Formen bedrohlich wirkt. Die unschuldige Landschaft mit der darin so unpassenden Figur des Schnitters, einem alten Sinnbild des Todes, irritiert

⁷⁹⁵ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 5/23, 23.

⁷⁹⁶ Fäthke, 1988, 91.

und beunruhigt.

Das Stilmittel des Parallelismus in der Art einer Rhythmisierung von vertikalen Formen war bereits im Gemälde 'Herbst (Schule)' prägnant gewesen. Dadurch entstand der Eindruck eines rhythmischen Bewegungsablaufes.

Einen ebensolchen Bewegungsablauf zeigt das Gemälde 'Kirchgang im Dorf Prerov' (1911; Abb. 78), das aus der selben Zeit wie 'Frauen am Brunnen' stammt. Die Komposition wird wie jene von herbstlichem Rotbraun bestimmt, und die Ähnlichkeit der Farben lässt vermuten, dass beide Bilder als Paar entstanden waren.⁷⁹⁷ Einzelne Gruppen von Frauen mit Kindern bewegen sich in gleichmäßigem Abstand eine kleine Anhöhe zu einer Kirche hinauf. Das weiße Brückengeländer forciert diese Rhythmik der Figuren, ebenso wiederholt sich die paarweise Anordnung bei den weißen Häusern links der Kirche.⁷⁹⁸

Die russische Malerin E. I. Stoliza verarbeitete in ähnlicher Weise das Fortbewegen einzelner Frauenpaare auf einem Pfad einen Hügel hinauf in ihrem Gemälde 'Bei schlechtem Wetter' (V Nepogodu) von 1906 (Abb. 79). Sie finden ihre Parallele in den beiden vom Sturm gebogenen Birken links des Weges. Hier ist nicht die Kirche Ziel der Wanderung, sondern vermutlich eine Ansiedlung jenseits des Hügels. Wird Werefkins Komposition von Rot dominiert, so ist es bei Stoliza die Komplementärfarbe Grün. Vor diesem Hintergrund heben sich leuchtend rote Röcke und Kopftücher ab.

In der Malerei des Komponisten Arnold Schoenberg fand diese Motivik des rhythmischen Fortbewegens ihren Niederschlag in der 1910 entstandenen 'Nächtliche Landschaft' (Abb. 80). Diagonal und leicht gekrümmt von der Mitte des linken Bildrandes bis zur rechten unteren Bildecke spannt sich ein Fußgängerweg. Zwei Figurenpaare durchheilen ihn großen Schrittes gegen den üblichen Uhrzeigersinn. Das eine Paar betritt rechts gerade den Bildraum, das andere verlässt ihn wieder. Begleitet werden sie von je einem Baumpaare. Zwischen dem Laub am mittleren oberen Bildrand ist ein Haus zu sehen, dessen Fensterreihe die Rhythmik von Fußgängern und Bäumen aufnimmt. Die Farbe des Bildes ist entgegen dem Titel hell und überwiegend in Grün und Ocker gehalten.

Unter den Aufzeichnungen Elisabeth Daragans befindet sich folgende Notiz aus ihrem Unterricht bei Neff:

Chaque figure exprimant par sa position un mouvement quelconque, mais un mouvement principal et bien prononcé qu'on veut faire ressortir, doit être accompagné d'une figure repétant cette même position ce même mouvement et faisant pour ainsi dire d'une manière imperceptible la doublette du sujet principal. Comme dans une phrase les mêmes mots repetés trop [!] souvent péchent contre les règles du style lorsque ils ne font qu'encombrer et embrouiller les idées, ajoutent au contraire.⁷⁹⁹

Ihre Tochter verstieß gegen "diese Regeln des Stils". Sie gewann aus der ständigen Wiederholung einer Bewegung ein zentrales Ausdrucksmittel.

⁷⁹⁷ Um ein Diptychon kann es sich jedoch nicht handeln, da das zweite mit einer Widmung versehen wurde, das erste nicht.

⁷⁹⁸ Eine ähnliche Darstellung wandernder Figurenpaare mit additiv-rhythmischer Häuserzeile betitelte die Malerin mit einem Begriff aus der Musik: 'Triller'. Fäthke, 1988, Abb. 16.

⁷⁹⁹ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 7/23, [6. Seite von hinten - diese Eintragung wurde auf der letzten Seite begonnen und steht auf dem Kopf.].

Wie es in 'Kirchgang in Prerov' anklingt, kommt der kirchlichen Prozession bei Marianne Werefkin besondere Bedeutung zu. Das Gemälde 'Prozession in Ascona' (Abb. 83) wird noch anzusprechen sein. Ferner ist wiederholt der Schafhirte mit Herde Thema, wie zum Beispiel in 'Ewige Straße' (Abb. 39).

Das Wandern war bereits in der Romantik ein beliebtes Motiv⁸⁰⁰ - als Streben in die Ferne sowie als Motiv der Sehnsucht allgemein. Bereits in Kapitel II.3. wurde ausführlich dargelegt, welchen zentralen Stellenwert Marianne Werefkin der Sehnsucht in der Tradition des 19. Jahrhunderts beimaß. Allerdings erfüllt das Wandern in ihren Gemälden eine andere Funktion. Es geht ihr weniger um den Überdruß am Besitz und um eine Projektion geistiger und ethischer Werte "in die Sphäre des Unbekannten und Unerreichbaren"⁸⁰¹, eher um ein gleichmäßiges, monotones Dahinwandern, das scheinbar weniger dem Willen des Einzelnen unterliegt, sondern vielmehr eine ewige Gesetzmäßigkeit darstellt.

Reisen und Pilgerschaft waren auch in Russland von großer Bedeutung. Bowlit bezeichnete "die Wurzellosigkeit der russischen Bohemiens" als "ein bekanntes und bedeutsames Element. ... Künstlerische Erkundung fiel mit physischer Suche zusammen..."⁸⁰²

1870 erschien erstmalig Teil 1 der Aufrichtigen Erzählungen eines russischen Pilgers, nachdem das Buch zuvor bereits handschriftlich verbreitet worden war.⁸⁰³ Es handelt sich um Aufzeichnungen eines russischen Pilgers für seinen geistlichen Führer und Beichtvater, in denen er von den religiös motivierten Erlebnissen seiner Wanderschaft berichtete. Nachdem der Autor als junger Mann durch Unglück seine Frau und seine Habe verloren hatte und wegen seinem verküppelten Arm keine Arbeit verrichten konnte, begann er eine lebenslange Pilgerreise.⁸⁰⁴ Besonders das Herzensgebet als ununterbrochene religiöse Übung wurde dabei zentrales Motiv. Es sollte einer "Rückkehr ins eigene Innere und dem damit verbundenen Aufstieg zu Gott" dienen.⁸⁰⁵

Marianne Werefkins Thematik des Wanderns lässt sich kaum mit einer solchen lebenslangen Pilgerreise vergleichen, fehlt doch in ihren Bildern die konkrete religiöse Motivation des Autors der Aufrichtigen Erzählungen voll frommer Einfalt.

Der gleichmäßige Rhythmus ständig wiederholter Formelemente, der den Eindruck eines Bewegungsablaufes vermittelt, ähnelt in gewisser Weise dem ständig wiederholten, mit dem Schlagen des Herzens verschmolzenen Gebet. Die Malerin beabsichtigte mit diesem Stilmittel weniger die Darstellung einer religiösen Übung, sondern der Bewegung.⁸⁰⁶ Ferner handelt es sich um einen festgefügtten Lebensweg, nicht um den Menschen am Scheidepunkt, wie er von Kramskoi in der Figur des Christus dargestellt wurde. Der Wanderer

⁸⁰⁰ Pikulik, 1979, 391-410.

⁸⁰¹ Ebd., 382.

⁸⁰² Freeman und Tuchman, 1988, 179.

⁸⁰³ Emmanuel Jungclaussen, Hg. Aufrichtige Erzählungen eines russischen Pilgers. Die vollständige Ausgabe. Freiburg [u.a.], 1993, 7.

⁸⁰⁴ Ebd., 83ff.

⁸⁰⁵ Ebd., 14. Wie der Pilger dieses unaufhörliche Herzensgebet erlernte und welche Wirkung es zeigte, siehe 58ff.

⁸⁰⁶ Wie intensiv sie sich vergleichbar mit dem Futurismus mit dem Festhalten von Bewegungsabläufen beschäftigte, zeigt ihr Gemälde 'Rhythmen' von 1910. Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen, 1980, Abb. 51.

kann nur in eine Richtung gehen.

Marianne Werefkin äußerte sich in ihren Lettres über die Gleichförmigkeit des Lebens, in dem sich alles unaufhörlich wiederhole. So seien die Gefühle des Menschen zu allen Zeiten immer dieselben, da sie vom menschlichen Körper bestimmt würden:

L'art est l'expression du sentiment. Le sentiment tient à la nature élémentaire de l'homme, à sa nature animale. Le sentiment lui est commun avec les animaux. - Tant que l'homme est animal c'est à dire tant qu'il a le corps à lui destiné - il ne peut avoir d'autres sentiments que ceux intégrales à ce corps. C'est à dire - tant que l'homme n'aura pas non plus quelque nouveau[x] viscère[s], il ne peut avoir de sentiments autres que ceux qui lui sont propres depuis qu'il est homme. -⁸⁰⁷

Es gäbe eigentlich keinen Fortschritt im menschlichen Denken wie in der Kunst:

Amour, haine, crainte, tristesse [!], joie - ont été à l'homme, à l'animal depuis qu'ils peuplent la terre, et pas un nouveau sentiment n'est venu se joindre à la somme de ceux connus. Mais chaque individu a sa manière de les exprimer, de s'y livrer, et ce jeu des sentiments toujours les mêmes est éternellement nouveau, comme l'homme toujours le même est toujours nouveau dans sa individualité. L'art s'adapte comme un gant à cette loi du sentiment, c'est le mot qui rend la pensée. Les lois de l'art sont les lois qui régissent le sentir: le nouveau, l'éternel jeune y [] dans l'individu. L'élément stable - dans les sentiments toujours les mêmes. -⁸⁰⁸

Diese Auffassung des menschlichen Denkens und Handelns als vorbestimmte und festgefügte Komponente rührte von Marianne Werefkins intensiver Auseinandersetzung mit Medizin und Psychologie her.⁸⁰⁹ Die Lettres zeigen immer wieder, wie sehr sie versuchte, ihren eigenen Weg jenseits des sich immer wiederholenden Lebensablaufes und der Abhängigkeit von natürlichen Gesetzmäßigkeiten zu suchen. Bis zu ihrem russischen Vortrag verfestigte sich ihre Überzeugung:

D'autre part je sais que notre vie est pleine de souffrances et de tourments, que tout est passager et que sur toute chose règne la mort, mais je sais d'une manière aussi sûre que là où il y a l'idée du fini, il y a aussi l'idée de l'éternel, par conséquent la souffrance, l'anéantissement, la mort nous indiquent clairement où est le bonheur, le salut et l'éternité. Cette connaissance me donne mon expérience de la vie, me fait connaître l'histoire de la pensée humaine, c'est ma vision du monde, ma foi.⁸¹⁰

Die Kunst wurde zum Aktionsmittel gegen die Vergänglichkeit:

Wenn es aber ewige Gesetze gibt so gibt es auch eine Ewigkeit. Wenn man Die Gesetze Der Ewigkeit kennt bekommt man Die Macht alles Vergehende zu Ewigem zu machen, indem man es Den Gesetzen Des Ewigen unterwirft.

Die Bewegungen unserer Seele durch die Bewegungen unseres Körpers [im Tanz] geäußert können in Die Ewigkeit gehen indem sie Den unsichtbaren Linien folgen, Die Den geringsten irdischen Vibrationen mit Den cosmischen Vibrationen den ewigen Vibrationen vermählen.⁸¹¹

Der Glauben an das Göttliche ist dabei zur festen Komponente geworden. Nicht nur in den Prozessionsdarstellungen ist eine Kirche oder Kapelle Ziel der Wanderung, wie zum Beispiel

⁸⁰⁷ Lettres à un Inconnu. Heft III, 112.

⁸⁰⁸ Ebd., 114f.

⁸⁰⁹ Siehe auch ihre Auseinandersetzung mit De l'Intelligence von Taine.

⁸¹⁰ Macardé, 1973, 207f.

⁸¹¹ Schirn und Loers, 1995, 652.

in 'Ewige Straße'. Die menschliche Andacht wird zu einem elementaren Hoffnungsträger.

VI.4. Mystik und Gotikrezeption

Auffällig in der Kunst des Expressionismus ist die Rezeption der Gotik, die wiederum eng mit der Mystik verbunden wurde.

Wilhelm Worringer charakterisierte in seiner Dissertation Abstraktion und Einfühlung die gotische Kathedrale folgendermaßen:

Nicht das Leben eines Organismus tritt uns entgegen, sondern das eines Mechanismus. Keine organische Harmonie umfängt das weltfromme Gefühl, sondern ein immer wachsendes und sich selbst steigerndes unruhiges Streben ohne Erlösung reißt die in sich disharmonische Psyche zu einer ausschweifenden Ekstase...⁸¹²

Und der protestantische Theologe und Marburger Religionsphilosoph Rudolf Otto, der Meister Eckart in seiner West-östlichen Mystik von 1926 als "den ersten großen 'gotischen' Menschen" bezeichnete,⁸¹³ vermerkte:

Wie die schlanken Pfeiler und die Dienste im gotischen Bau steigen und **klimmen**, und nicht in dem ruhenden Rund des Halbkreises enden[,] sondern im Abbruch des Spitzbogens ihr Drang ins Ungemessene weiter schießt, so fordert Eckart 'den **klimmenden** Geist'. ... Und den klimmenden Geist beschreibt er weiter: "Also tut der Geist. Er läßt sich nicht genügen mit diesem (irdischen) Lichte. Er dringet durch das Firmament und dringet durch den Himmel, bis er kommt zu dem Geiste (spiritus motor), der den Himmel umtreibt, da von dem Umlaufe des Himmels grünet und laubet alles, was in der Welt ist. Doch auch der genügt ihm nicht. Er muß dringen fürbaß in den Wirbel und in den Ursprung, darinnen der Geist (des Himmels) seinen Ursprung nimmt. Ein solcher Geist kennt keine Zahl: Zahl ist nur in der Zeit Gebrechlichkeit. Nicht anders wurzelt er als in der Ewigkeit. Er muß überschreiten alle Zahl und alle Menge durchbrechen. Und wird von Gott durchbrochen. Doch so wie Gott mich durchbrichet, so **durchbreche ich ihn wieder**. ..." ... Die Seele muß 'fürbaß' [mittelhochdeutsch: weiter vorwärts]: "An ihrem ersten Durchbruche nimmt sie Gott nicht, wie er gut ist, auch nicht[,] wie er Wahrheit ist: **sie gründet und suchet fort** und nimmt Gott in seiner Einung und in seiner Einöde, sie nimmt Gott in seiner Wüste und in seinem Grunde. Damit läßt sie nicht genügen: **sie sucht fürbaß**, was das sei, was in seiner Gottheit ist und in dem Eigentum seiner Natur."⁸¹⁴

In der Gotik glaubten einige Expressionisten eine ihnen geistesverwandte Kunstströmung zu finden, in deren Tradition stehend sie sich gleichsam zu legitimieren suchten. Paul Westheim verkündete 1917 im ersten Exemplar seiner Zeitschrift Kunstblatt:

Sie stehen nicht einsam da. Alte Stimmen, die der Weisen aus dem Morgenland, die des Meisters Eckehart, die seraphischen Verzückungen, die aus den Steinzeichen der gotischen Gemeinden jubeln, die Unbändigkeit, die die deutsche Seele sich zur Befreiung ins harte Holz der Eichen und Linden geschnitzelt, die Gier nach Ewigkeit und Verewigung, die die Pharaonen begehrt machte, das Unermeßliche zu umfassen, tönen mit neuem Klang durchs Blut.⁸¹⁵

⁸¹² Zit. n. Gerhard Renda. "Nun schauen wir euch anders an". Studien zur Gotik-Rezeption im deutschen Expressionismus. Diss. Erlangen - Nürnberg, 1991, 19.

⁸¹³ Rudolf Otto, West-östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung. Gotha, 1926, 256.

⁸¹⁴ Ebd., 261f.

⁸¹⁵ Paul Westheim zit. n. Renda, 1991, 79f.

Und im folgenden Aufsatz "Von den inneren Gesichtern" fragte er:

Warum mußte der Umkreis des Gotischen in allen Kunstkulturen vom deutschen Mittelalter bis nach Ägypten und Ostasien auf einmal eine so aufregende Aktualität bekommen? ... Und nicht das, dieses Künstlerische allein, der geistige Urgrund jener Epochen, der Rausch des Pantheistischen, der über die Mystiker der verschiedenen Jahrhunderte kam, das Asiatische, ist wieder Triebkraft geworden. Könnte es nicht von heute sein, wie Meister Eckehardt und die Seinen: die Tauler, die Suso, die in den Herren verzückte Mechthild, die Gottesfreunde erwarteten, sich nicht an die Unwirklichkeit des Wirklichen zu verlieren?⁸¹⁶

In der Literatur zur Gotikrezeption der Expressionisten lassen sich noch eine ganze Reihe anderer Beispiele dieser Konnotation finden sowie recht unterschiedliche Gewichtungen, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, da sie vom eigentlichen Thema der Untersuchung, dem künstlerischen Werk Marianne Werefkins mit seinen Wurzeln in Russland und Litauen,⁸¹⁷ zu weit weg führen.

Die Verbindung von Gotik und Mystik ist nur insoweit interessant, als Marianne Werefkin nicht nur in ihren Lettres auf 'Propheten' und 'Mystik' zu sprechen kommt,⁸¹⁸ sondern auch in einigen Bildern ein sozusagen 'gotisches' Nach-Oben-Streben als zentrales Ausdrucksmittel einsetzte.

Am 31. Juli 1905 notierte sie in ihrem Tagebuch:

Les lois de Dieu, et les lois qui régissent l'humanité ne se convient [!] plus. Il y a deux forces nouvelles: l'idéal qui est Dieu et le vouloir qui est l'homme. Entre ces deux vient se mettre une couche nouvelle: des êtres qui sentent Dieu et qui veulent le faire connaître aux hommes. Leur coeur est à Dieu, leur faire est aux hommes. Selon que Dieu s'appelle vérité, beauté ou loi - ces hommes, qui sont autres que tous les hommes parce qu'ils ont en eux le sentiment de Dieu, s'appellent philosophes [,] artistes ou prophètes. Plus le sentiment de Dieu prend en eux le dessus sur le vouloir qui est essentiellement humain, plus ils sont près de Dieu et loin des hommes. Mais telle ou autre leur oeuvre est destinée aux hommes, mais telle ou autre leur âme tient de Dieu. L'homme qui a pour Dieu la beauté, et qui cherche à lui trouver des formes pour rendre ce Dieu visible - est l'artiste, Dieu ou l'idéal rayonne sur l'humanité qui ne le voit pas, qui le croit et qui ne le comprend jamais.⁸¹⁹

Die Vorstellung, Gott sei das Ideal, das der Mensch in sich fühlt, hatte Marianne Werefkin bereits 1882 in ihrem Exzerpt über Hippolyte Taines De l'Intelligence geäußert.

Wie Kometen würden die glühenden Seelen den ruhigen Gang der Menschheit, den Triumphzug der Großen und die leuchtenden Regionen der Genies durchstreifen. Aus dem Grund der Menschheit stiegen sie auf zu Gott:

Elles viennent se bruler [!] à sa lumière pour retomber là d'où elles viennent. ... Et comme la face de Dieu est glorieuse, sa lumière laisse son éclat sur ces parcelles moindre de son essence. ... Elles ont tout vu, rien fait, elles ont aimé. ... Ce sont ces êtres que leur sort particulier fait courir tous les sentiers pour voir la face de Dieu, qui dans leur faiblesse si humaine, dans leur élan si géniale font aimer à l'humanité son Dieu et ses génies. Leur route est le chemin de l'amour: ils aiment Dieu.⁸²⁰

⁸¹⁶ Paul Westheim. "Von den inneren Gesichtern." Das Kunstblatt: 1917. Nachdruck. Nendeln/Liechtenstein, 1978, 5.

⁸¹⁷ Obwohl es in Litauen ebenfalls gotische Architektur gibt, kann nicht behauptet werden, dass Marianne Werefkins Gotik-Rezeption hier ihren Ausgangspunkt nahm.

⁸¹⁸ Lettres à un Inconnu, Heft III, 150-158.

⁸¹⁹ Ebd., 152f.

⁸²⁰ Ebd., 156f.

Von diesen Menschen, deren Daseinsberechtigung in ihrer Kraft zu Lieben bestehe, unterschied sie die Künstler, die schöpferisch-produktiv wirken, aber dennoch ein besonderes Verhältnis zu Gott besäßen: Sie fühlen Gott und wollen ihn der Menschheit näher bringen. Marianne Werefkin rückte sie in die Nähe der Propheten:

Leur coeur est à Dieu, leur faire est aux hommes. ... Plus le sentiment de Dieu prend en eux le dessus sur le vouloir qui est essentiellement humain, plus ils sont près de Dieu et loin des hommes.⁸²¹

Zehn Jahre später übte Werefkin in einem Exzerpteheft Kritik an den Mystikern:

L'âme des mystiques en général manque de vraie grandeur. Elle est très bornée, enfantine, égoïste. Leur foi est si absolue, qu'ils transportent dans l'au delà toutes leurs convoitises. Les mystiques n'ont en d'amour parfait ni pour Dieu, ni pour l'humanité.⁸²²

In ihrer kolorierten Zeichnung 'Kathedrale' von 1914 (Abb. 81) diente die gotische Sakralarchitektur selbst zu einem bewegten Bildgefüge. Dargestellt ist der Innenraum einer Kathedrale, deren senkrechte, realiter statische Bauglieder gekrümmt sind. Die Pfeiler und Dienstbündel nehmen dabei ihren Ausgangspunkt ungefähr in der Mitte des unteren Bildrandes im Gang des Mittelschiffes, biegen sich nach außen und gehen oben in ein überspitztes gotisches Gewölbe über. Die übrigen Architekturteile von Mittelschiff und Seitenschiffen neigen sich nach oben einem imaginären Schnittpunkt zu. Zwischen ihnen hindurch fällt der Blick des Betrachters auf eine zu einer Fratze verfremdeten Orgelempore. Im Bereich der Pfeifen erscheinen zwei kreisrunde Augen, und das unter der Empore befindliche Kirchenportal wird zum riesigen Rachen, auf den sich eine kleine Figur zubewegt. Auf Konsolen am Gewölbeansatz sitzen affenartige Dämonenskulpturen. Rechts im Vordergrund ist eine Frauengestalt in die dynamische Bewegung der Pfeiler eingebunden. Der Mittelgang neben und hinter ihr, Ausgangspunkt der geschwungenen Pfeiler und Dienstbündel, erscheint durch den Einfall von Sonnenlicht durch verdeckte Glasfenster blau. In ihren Lettres à un Inconnu schilderte Marianne Werefkin einen Eindruck von Notre Dame in Paris, den sie hier vermutlich frei verarbeitete. Sie schrieb von "blauen Lichtstreifen, die in der stillen menschenleeren Notre Dame wie vergessene Himmelsgewänder herumliegen."⁸²³ Sakralarchitektur beeindruckte die Malerin zutiefst. 1925 berichtete sie von ihrer Italien-Reise: "Wenig ist in den Kirchen Bolognas zu sehen; doch ihre äußeren Formen sind Gebete, schweigsame, in sich gekehrte Gebete."⁸²⁴ In ganz besonderer Weise empfand Werefkin die Kathedrale von Orvieto:

Wie eine Madonna steht sie da, im Herzen der grossen Stadt, die sie hütet, in Erwartung des Erzengels, der die Verkündigung bringt. Alles ist Liebe an ihr. Von den goldenen Streifen, die über ihr weißes Gewand laufen, von den Reliefs, die es zieren, bis zum letzten Schnörkel ihrer Arme. Daß ein Gebäude so lebendig, so heiß auf Geist und Seele wirken kann, daß es so malerisch, so bewegt sein kann, ist fast unfaßbar. Es ist ... eine leuchtende Seele, die in Marmor gefaßt ist. O Gebenedeite, nie vergesse ich die Stunden, wo mein Herz, in Staunen und Seligkeit verwand, zu dir schaute! Seit Jahrhunderten rührt der Mensch an die grün

⁸²¹ Ebd., 152f.

⁸²² Fondazione Marianne Werefkin, Heft 6/23, 12f.

⁸²³ Lettres à un Inconnu, Heft III, 133.

⁸²⁴ Marianne von Werefkin. "Ausfahrt nach Italien." Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. 1295 (20.08.1925): [Blatt 1].

bewachsene Piazza, von der die weißen Stufen zur Kirche emporführen. Die kleinen alten Häuser, die alten Paläste stehen wie vor Jahrhunderten da und schauen auf die im Licht Gebadete. ... Sie ist das Werk der höchsten menschlichen Potenz, der schöpferischen Liebe, und auch sie strömt Liebe aus. ... Sie leuchtet aus dem Dunkel und die Reliefs ihrer Fassade bekommen ein Leben, das aus reinen Rhythmen besteht. Es ist in Stein gehauene Musik. Einmal kam ich nachts aus einer kleinen Gasse auf sie zu. Sie stand da, so überwältigend schön, so überirdisch keusch und hell, daß ich in Tränen auf die Knie fiel und Ave Maria betete. Ja, so kann die Kunst sein. Ja, so müßte sie sein. ... Jeden Abend saßen Santo [ihr Reisebegleiter] und ich vor der mystischen Braut, schweigend, hingerissen, jeder an seine Kunst denkend.⁸²⁵

Werefkins kolorierte Zeichnung 'Kathedrale' erscheint wie die Verbildlichung eines Ausspruches von Rudolf Steiner aus dem Jahre 1907:

In früherer Zeit war jedes Türschloß, jedes Haus, jedes Gebilde ein Gebilde der Seele. Seelenstoff war da eingeflossen. In den alten Zeiten gehörte das Kunstwerk zum menschlichen Fühlen und Denken. Die Formen der gotischen Kirchen waren in alten Zeiten entsprechend der Stimmung derer, die zu den Kirchen pilgerten. Sie waren der Ausdruck von deren eigener Seelenstimmung. Der zu der Kirche Pilgernde empfand damals die Formen wie ein Händefalten, so wie der alte Germane in dem Zusammenfalten der Bäume ein Händefalten empfand.⁸²⁶

Im Entstehungsjahr des Werkes war der erste Weltkrieg ausgebrochen. Marianne Werefkin musste in die Schweiz flüchten. Lily Klee, mit der sie in Briefkontakt stand, schrieb ihr am 12. September 1918:

Wenn es nur gelingt nächstes Jahr wieder in die Schweiz zu kommen, was sehr schwierig ist, so sehen wir uns hoffentlich ein anderes Jahr wieder. Gebe es Gott in Frieden. Aber die geistige Welt wird von all diesen Abscheulichkeiten nicht berührt "mein Reich ist nicht von dieser Welt." Die wahre Bedeutung dieses Spruches habe ich erst jetzt erfaßt u. ich stimme vollständig Ihren herrlichen Worten bei. Auch wir fühlen u. denken so.⁸²⁷

In der Zeichnung bildet der Ungeheuerschlund des Portals als Pforte in die bedrohliche Außenwelt einen Gegensatz zu der in die Bewegungen der Bauglieder eingewobenen Frauenfigur. Zwei unterschiedliche Bereiche werden symbolisiert: die geistige und die materielle Welt.

Sakralbauten als Verdichtung religiöser, mystischer Empfindungen finden sich auch im Werk des Architekten Antoni Gaudí. Seine bewegten, dynamisch gekrümmten Bauglieder sind vergleichbar mit Werefkins malerischer Vision der Kathedrale. Er griff verschiedentlich auf das Formengut der Gotik zurück. Seit circa 1914 - in diesem Jahr fertigte die Russin ihre kolorierte Zeichnung an - widmete sich der Architekt ausschließlich dem Bau der Sagrada Familia in Barcelona.⁸²⁸

Antoni Gaudí setzte in die eigenwillige Architektur der Sagrada Familia kontrastreich naturnahe menschliche Figuren, benutzte, ähnlich wie die gotischen Baumeister, für seine Symbolsprache keine durchgehend abstrakten Formen.

⁸²⁵ Ebd. 146. 1967 (10.12.1925): [Blatt 6].

⁸²⁶ Hella Wiesberger, Hg. Rudolf Steiner: Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongreß Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1907, 1909 und 1911. 2. erw. Aufl. Dornach, 1977, 71.

⁸²⁷ Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. Sign.: F 19 - 1537.

⁸²⁸ Lara Vinca Masini. Antoni Gaudí. Übers. Elisabeth Vananti. Luzern [u.a.], [1969?], 42.

Man weiß, daß Gaudí sich darin auf die Wirklichkeit berief, auf die unmittelbare figurative Welt, und daß er Gipsabgüsse von lebenden Modellen genommen hatte; so erzielte er einen noch beunruhigenderen Kontrast zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen dem, was definitiv tot ist, und dem, was am Leben bleibt. Diese Tendenz basiert auf einem Mißverständnis: in Wirklichkeit finden wir das Lebende in der Imagination, der Abdruck, der dem pulsierend Lebenden entnommen wurde, bleibt unweigerlich tot.⁸²⁹

Robert Delaunay schuf ein der 'Kathedrale' vergleichbares Gemälde von 'St. Séverin' in Paris (Abb. 82), das im Almanach 'Der Blaue Reiter' abgebildet und von Erwin von Busse interpretiert worden war. Er bezeichnete es als "erstes Stadium" der Entwicklung von der Naturnachahmung zur "Verkörperung der ihm bei der Naturbetrachtung gekommenen Idee".⁸³⁰ Die weitere Entwicklung führte weg vom Gegenstand, der der Idee nicht diene, sondern störe.⁸³¹ Er verwirre den Betrachter und halte "ihn von der reinen Erfassung der Darstellung dieser Idee ab. Das Bild wird daher der Mehrzahl der Beschauer nur als ein verzerrtes Naturabbild erscheinen."⁸³²

Gerade diese Verzerrung des Naturabbildes diente Werefkin in ihrem gesamten Oeuvre als Stilmittel. Ihre kolorierte Zeichnung stellte keinen Zwischenschritt zur Abstraktion dar. Die Idee blieb bei ihr immer eng mit der sichtbaren Wirklichkeit verbunden, wenn auch nur auf einer symbolischen Ebene.

In ihrem Gemälde 'Prozession bei Ascona' von circa 1920 (Abb. 83) wählte Marianne Werefkin einen der 'Kathedrale' verwandten Bildaufbau. Hier steigt die dynamische Bewegung der Linien zu einem über dem oberen Bildrand liegenden Schnittpunkt auf - gleichsam ein 'gotisches' Nach-oben-Streben. Die Prozession wird zu einem mystischen Erlebnis, bei dem der Mensch als Individuum verschwindet und mit seiner Umgebung in ein einziges gemeinsames Emporwachsen eingebunden ist. Es handelt sich um keine mystische Ekstase, die die Malerin als "egoistisch" verurteilt hatte, sondern um eine innere Bestimmung des Einzelnen.

Besonders deutlich wird ihre Intention im Vergleich mit dem Bild ihres Lehrers Ilja Repin 'Kreuzprozession im Gouvernement Kursk' (Abb. 84). Während der Realist mit scharfer Beobachtungsgabe den Prozessionszug aus einer Vielzahl verschiedenster Charaktere zusammensetzte und den Betrachter geradezu herausfordert, über Wesen und Geschichte jedes einzelnen Teilnehmers nachzudenken, hatte Marianne Werefkin die Außen- in eine Innenwelt gekehrt, die das Wesen, nicht den Hergang einer Prozession darstellt.

Auffallend ist, dass ihre blaue Kirche im Vordergrund in Form und Platzierung an Repins Schrein mit Goldkuppel erinnert, der von einigen Männern getragen wird. Ferner ist der Farbklang ähnlich, auch wenn die Malerin mit wesentlich kräftigeren Farben arbeitete.

Ungefähr zehn Jahre nach Repins 'Kreuzprozession' malte Illarion Prjanischnikow, Werefkins ehemaliger Lehrer in Moskau, eine 'Osterprozession' (Abb. 85). Obwohl auch er die Prozession aus Einzelpersönlichkeiten verschiedener Stände zusammenfügte, verschmelzen sie zu einer homogenen Einheit religiöser Einkehr als die Figuren bei Repin.

⁸²⁹ Perucho zit. n. Masini, [1969?], 44.

⁸³⁰ Kandinsky und Marc, 1989, 97.

⁸³¹ Ebd., 99.

⁸³² Ebd.

Von besonderer Bedeutung sind bei Marianne Werefkin die aufgetürmten Bergmassen, die in ähnlicher Weise hintereinander gestaffelt sind wie in Gebirgsdarstellungen Caspar David Friedrichs, zum Beispiel in der 'Riesengebirgslandschaft' aus dem Besitz der Münchener Pinakothek (Abb. 86). Die Malerin forcierte diesen Effekt eines optischen Zusammenschiebens von Distanzen noch, der bei der Fotografie mittels eines Teleobjektivs erreicht wird. Der Bildvordergrund erscheint dagegen wie durch ein Weitwinkelobjektiv verzerrt.

Die Phänomene optischer Täuschungen hatten bereits schon Künstler früherer Epochen zu faszinieren vermocht, so zum Beispiel Parmigianino, der als junger Mann ein 'Selbstbildnis aus dem Konvexspiegel' schuf (1523/24).⁸³³ Werefkin waren die Wirkungen verschiedener konvexer und konkaver Linsen bekannt. Das Zusammenschieben größerer Distanzen konnte sie durch den Gebrauch eines Fernrohres erfahren und umsetzen.

Optische Irritationen erzielt auch die keinesfalls einheitliche Lichtführung. Werden die beiden Bauwerke im Vordergrund scheinbar von der durchziehenden Prozession erhellt, sind die Berge im Hintergrund völlig unterschiedlich beleuchtet. Besonders auffallend ist die krasse Teilung des zweiten braunen Bergkegels in eine Licht- und eine Schattenseite, die im völligen Gegensatz zu den dahinterliegenden Bergen steht.

Caspar David Friedrichs Bild zählt zu einer Reihe allegorischer Gebirgsansichten. Felsen lassen sich als Symbole des Glaubens, das Gebirge als Sinnbild für Gott dechiffrieren.⁸³⁴ Bei Werefkin bedeuten jene Motive Medien göttlicher Energien, da die Gesteinsmassen selbst einer Aufwärtsbewegung unterworfen sind.⁸³⁵

Ein weiteres Gemälde, in dem die spitzbogige Form einer Bergmasse ein wichtiges Element darstellt, ist der 'Rote Baum', 1910 entstanden (Abb. 25). Bernd Fäthke sah hier mit Recht das Hochformat als Hinweis auf einen hohen Symbolgehalt dieses Werkes an.⁸³⁶ Er präsentierte zwei Vorstudien, die zunächst im Querformat angelegt waren.⁸³⁷ Dann hob er Ähnlichkeiten mit einem Holzschnitt des Japaners Katsushiga Hokusai, 'Kiefer vor dem Fuji' (Abb. 87) von 1835, hervor, der Jawlensky offensichtlich als Vorlage für sein Gemälde 'Kiefer in Orange' (Abb. 88) von 1910 - aus dem selben Jahr wie das Bild Werefkins - diente.⁸³⁸ Hokusais Graphik ist wie 'Der rote Baum' im Hochformat gehalten, und Fäthke verwies in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Fuji in Japan als "heiligen Berg", worin er folgerichtig auch einen Ansatz zur Interpretation der Darstellung Marianne Werefkins sah.⁸³⁹

Zweifellos dominiert der beinahe kegelförmige Berg im 'Roten Baum' den Bildaufbau. Aber er allein bedingte nicht das Hochformat, was eine weitere Skizze belegt (Abb. 89). Jene hat den Baum zum Thema und ist in ein noch ausgeprägteres Format gebettet. Der Berg ragt im Hintergrund als (zweigeteilter) Gipfel hinter dem gelben Laub hervor.

Der Holzschnitt Hokusais diente Werefkin sicherlich als Anregung, aber es ist anzunehmen, dass die Malerin zwei unterschiedliche konkrete Natureindrücke zu einer einzigen

⁸³³ Werner Hofmann. Zauber der Medusa: Europäische Manierismen. Ausstellungskatalog. Hg. Wiener Festwochen. Wien, 1987, 129.

⁸³⁴ Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig. Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München, 1973, 359f.

⁸³⁵ Vergleiche Kapitel IV.3. "Litauische und russische Kunst - Litauische Volksfrömmigkeit und Moderne - ihr Bezug zu Marianne Werefkin und dem deutschen Expressionismus".

⁸³⁶ Fäthke, 1988, 98.

⁸³⁷ Ebd., 98 - Abb. 148 und 149.

⁸³⁸ Ebd., 99.

⁸³⁹ Ebd., 98.

Komposition zusammensetzte und nicht lediglich ein einziges Motiv abwandelte. Eine breitformatige Skizze⁸⁴⁰ (Abb. 90) zeigt einen Landschaftsausschnitt, wie er in den Alpen real anzutreffen ist. Die hochformatige Skizze des Baumes ist vermutlich ebenfalls eine Naturstudie, zu der aber nicht die Landschaft als solche den Anstoß gab, sondern ein einzelner Baum mit einem Berg im Hintergrund. Dies muss insbesondere deshalb hervorgehoben werden, weil damit dem Baum bereits in der Skizze eine ganz besondere Bedeutung beigemessen werden muss.

Im Bild 'Der rote Baum' tauchten wiederum eine kleine Kapelle, eine sitzende Figur und eine Anhöhe im Hintergrund auf sowie ein angeschnittener Baum über der Kapelle, wie sie bereits in der breitformatigen Studie zu sehen waren. Die beiden Berge verschmolzen zu einem einzigen - ähnlich wie in der hochformatigen Skizze. Das gelbe Herbstlaub wurde im Gemälde kraftvoll rot-orange.

Fäthke bezeichnete zurecht den roten Baum als Lebensbaum⁸⁴¹, ohne dies weiter auszuführen.

Am 21. Mai 1907 hielt Rudolf Steiner einen Vortrag in München, in dem er in besonderer Weise auf den Lebensbaum einging und dabei Anschauungen der Rosenkreuzer darlegte. Zunächst trug er eine Version der Kreuzholz-Legende vor, worin Seth im Paradies drei Samen von den ineinandergeschlungenen Bäumen der Erkenntnis und des Lebens nehmen und sie seinem toten Vater Adam in den Mund legen durfte. Aus dem Grab wuchs ein riesiger Baum heraus.

Dieser Baum zeigte sich manchem, der psychische Sinne hatte, wie in Feuersglut erstrahlend, und diese Feuersglut windet sich zusammen für den, der sehen konnte, zu den Buchstaben J B, den Anfangsbuchstaben von zwei Worten, die ich hier auszusprechen nicht befugt bin, deren Sinn aber ist: "Ich bin, der da war, Ich bin, der da ist, Ich bin, der da sein wird." In drei Glieder teilte sich dieser Baum.⁸⁴²

Auch Werefkins Baum ist dreigliedrig und feuerrot.
Steiner führte weiter aus:

Und Gott hauchte dem Menschen ein den lebendigen Odem, und der Mensch ward eine lebendige Seele. - Mit dieser Einhauchung des Atems ist erst die Erzeugung des roten Blutes möglich gewesen. So hängt das Heruntersteigen des Menschen mit der Erzeugung des roten Blutbaumes in seinem Inneren zusammen. Denken Sie sich, der Mensch stünde vor Ihnen und Sie könnten nur das Rieseln des roten Blutes verfolgen: Sie würden vor sich haben einen lebendigen roten Baum. Von diesem sagt der christliche Esoteriker: Er ist der Baum der Erkenntnis. Der Mensch hat ihn an sich gerissen, er hat genossen von dem roten Blutbaum. Die Errichtung des roten Blutbaumes, der der wahre Baum der Erkenntnis ist: das ist die Sünde. Und Gott vertrieb den Menschen aus dem Paradies, auf daß er nicht auch von dem Baum des Lebens genieße. Wir haben noch einen anderen Baum in uns, den Sie sich ebenso vorstellen können wie jenen. Aber er hat rotblaues Blut. Dieses Blut ist Todesstoff. ... Als der Mensch im Schoße der Gottheit ruhte, da war die Gottheit in ihm fähig, das, was sein Leben und seine Erkenntnis bedeutet, ineinander zu verschlingen - und in der Zukunft liegt der Zeitpunkt, wo der Mensch durch sein erweitertes Bewußtsein in sich selbst fähig sein wird, das blaue Blut umzuwandeln in das rote; dann wird in ihm selbst der Quell sein dafür, daß der blaue Blutbaum ein Baum des Lebens ist.⁸⁴³

⁸⁴⁰ Ebd., Abb. 149.

⁸⁴¹ Ebd., 99.

⁸⁴² Wiesberger, 1977, 63.

⁸⁴³ Ebd., 64.

Marianne Werefkin stellte zwar nicht einen roten und einen blauen Blutbaum dar, aber das rote Laub weist blaue Schattierungen auf, die man aus dieser Steiner'schen Vorstellung heraus erklären könnte. Die Umsetzung wäre dann sehr frei, was durchaus der Arbeitsweise der Künstlerin entsprechen würde, die eine eindeutige und oberflächliche Bildsprache vermied.

Für die sitzende Frauenfigur gibt Rudolf Steiners Vortrag folgende Verständnishilfe:

Und drei Samenkörner der verschlungenen Bäume legte er [Seth] in den Mund Adams, daraus entstand ein dreigeteilter Baum. Das heißt: der Baum, der aus dem Menschen herauswächst, Manas, Buddhi, Atma, diese drei Teile, die das Obere des Menschen ausmachen, finden sich der Anlage nach in ihm. In der Legende ist also angedeutet, wie in der menschlichen Anlage, also schon in Adam die Dreiheit des Göttlichen ist, wie sie herauswächst und wie sie zunächst nur der Eingeweihte sieht. ... Aus der Erkenntnis heraus, daß der dreifache Baum in uns ruht, der Baum des Ewigen, der sich ausdrückt in dem Worte: "Ich bin, der da war - Ich bin, der da ist - Ich bin, der da sein wird!" gewinnen wir die Kraft, die uns vorwärts bringt und uns den Zauberstab in die Hand gibt.⁸⁴⁴

Wie könnte man treffender das Bild Marianne Werefkins charakterisieren? Hier scheint der Schlüssel zum Verständnis des 'Roten Baumes' zu liegen. Die Künstlerin war zwar keine Anthroposophin im strengen Sinne, aber diese Symbolik hatte sie beeindruckt.

Das leuchtende Feuerrot vor kalt-blauem Hintergrund findet sich ebenfalls in einer Darstellung des Münchner Malers Gebhard Fuger aus seinem letzten Bibelzyklus: 'Der brennende Dornbusch' (Abb. 91), der zwischen 1917 und 1923 entstanden war. Fuger, der seine Malerei in den Dienst der katholischen Kirche gestellt hatte, ist nicht mit Steiner in Verbindung zu bringen, jedoch zeigt seine Komposition eine ähnliche symbolische Intensität wie der 'Rote Baum'.⁸⁴⁵

1909 schuf Paul Signac sein Gemälde 'Kiefer. Saint-Tropez' (Abb. 92) im Stil des Pointillismus. Es wird von Orange-Rot dominiert, doch weit weniger intensiv. Vergleichbar mit Marianne Werefkin sind die blauen Schatten im Laubwerk, und es ist möglich, daß sie jenes Bild von Signac kannte.

Hatte Jawlensky zunächst eine Phase des Pointillismus durchlaufen, zeigte sich Werefkin davon wenig beeindruckt. Und auch im 'Roten Baum' sind kaum Ähnlichkeiten mit der 'Kiefer' Signacs festzumachen. Die Russin löste ihre Bildelemente nicht in einzelne Farbpigmente auf, doch sind sie unter anderem mit verschiedenen Komplementärfarben durchsetzt, wie dies zum Beispiel am Laub zu beobachten ist. Die Komposition bleibt aber als festes Gesamtgefüge bestehen. Zersetzt sich der Landschaftseindruck Signacs in ein südlich anmutendes Geflimmer verschiedenster Farben, setzte Werefkin einzelne Farbformen als geschlossenes Ganzes nebeneinander.

Auf eine besondere Bedeutung des roten Baumes bei Marianne Werefkin deutet auch die Ausformung des Stammes hin. Wie schon in der hochformatigen Studie zu erkennen ist, scheint er sich zu teilen und beide Glieder miteinander zu verschlingen.

Der zweistämmige Baum hatte, wie bereits dargelegt wurde, im litauischen Volksglauben eine wichtige heilbringende Funktion. Das Gemälde des litauischen Malers Kazys Schimonis von 1935, mit 'Lebende Steine' betitelt (Abb. 26), zeigt einen ähnlichen roten Baum mit deutlich

⁸⁴⁴ Ebd., 65.

⁸⁴⁵ Marianne Baumann-Engels [u.a.], Von Cranach bis Jawlensky: Kunst und Religion im Wandel. 77 Neuerwerbungen aus 5 Jahrhunderten. 20 Jahre Diözesan Museum für christliche Kunst. Freising, 1994, 116ff.

zweigeteiltem Stamm. Obwohl Schimonis statt des formatbestimmenden Bergkegels nur einen kleinen Steinhügel an den rechten Bildrand rückte, wird jener im Titel zum zentralen Symbolträger.

Die spitzbogige Form des Berges im 'Roten Baum' gibt der ruhigen Kontemplation der sitzenden Figur eine starke Aufwärtsbewegung. Eine ähnliche sitzende Frauenfigur mit Hut kommt in einer weiteren Skizze Marianne Werefkins vor (Abb. 93). Sie ist dort nicht in den Anblick einer Kapelle, sondern in den eines Berges mit drei Gipfelkreuzen versunken, der Golgatha darstellt.

Die Dynamik der Bergmasse führt im 'gotischen' Sinne den Blick nach oben und gibt der Komposition eine einheitliche, eindeutige Richtung, die nur starrer wirkt als in den zuvor besprochenen Bildern. Im Vergleich zum Formengut der Gotik fehlt die Auflösung von Masse und Schwere. Es ist im Gegenteil eine besonders undurchdringliche Materie, die sich zum Himmel streckt. Jener Begriff des Gotischen ist nur deshalb als entfernter Vergleich gerechtfertigt, weil eine Sakralisierung im Sinne einer 'mystischen' Kontemplation als inneres Aufschwingen zu einer göttlichen Macht stattfand und eine bewusste Auseinandersetzung mit jener mittelalterlichen Kunstepoche für die Zeit des Expressionismus bedeutsam war. Dass diese Auseinandersetzung oft sehr subjektiv war und wenig mit dem tatsächlichen Geist des Mittelalters zu tun hatte, steht außer Zweifel und soll hier nicht weiter ausgeführt werden.

Während Werefkins Aufenthalt bei ihrem Bruder in Kaunas⁸⁴⁶ übte ein Berg einen starken emotionalen Eindruck auf sie aus. Die folgende Textpassage aus einem Brief an Jawlensky ist symptomatisch für das immer wiederkehrende Bildmotiv:

Ich lebe unter außergewöhnlichen Umständen, und die ganze Poesie dieser Umstände besteht darin, dass ich hinter Klostermauern lebe, auf einem wunderbaren Berg hinter einem großen Fenster. Dieser Berg, der jeden Tag wie ein anderer erscheint, veränderlich wie ein Kaleidoskop, schrecklich, mächtig, auflodernd, für den ich bisher noch keinen Ausdruck gefunden habe, so lebte er in mir wie ein Leitmotiv aller meiner Empfindungen. - Das ist es, was für mich den Reiz meines Aufenthaltes ausmacht. Nimm ihn, und vielleicht würde ich die außergewöhnliche sterbliche Prosa, die mich im Leben umgibt, wahrnehmen. Doch der Berg läßt einem keine Zeit, sich zu besinnen. Es ist wie ein Aufruf zur künstlerischen Arbeit.⁸⁴⁷

Das Gemälde 'Der Elbrus. Mondnacht' von Archip Iwanowitsch Kuindshi (Abb. 94) aus der Zeit von 1890-1895 scheint für einen Vergleich mit dem Berg im 'Roten Baum' geeigneter zu sein als der Holzschnitt von Hokusai, besonders weil der Russe hier vor allem mit den Farben Blau und Rot arbeitete, die auch bei Marianne Werefkin dominieren.

Jawlensky hatte Kuindshi bei Repin kennen gelernt und berichtete von ihm:

Und das besonders Merkwürdige bei K. war im Gegensatz zu Repin, daß er nie Studien malte, sondern saß und die Natur beobachtete, und ich erinnere mich, wie er sagte: "Man muß nicht diesen Wald malen, sondern verstehen, *den* Wald zu malen".⁸⁴⁸

Marianne Werefkin führte Ähnliches aus:

⁸⁴⁶ Vergleiche Kapitel IV.3. "Litauische und russische Kunst - Litauische Volksfrömmigkeit und Moderne - ihr Bezug zu Marianne Werefkin und dem deutschen Expressionismus."

⁸⁴⁷ Laima Lauschaite Surgailiene. "Marianna Werefkina. Schisn w iskusstwe". Vilnius. 3 (1992): 128.

⁸⁴⁸ Zweite, 1983, 34.

Première conquête du monde de l'abstraction le verbe fut aussi au début matériel, eut sa signification matérielle et ne s'éloignait pas de l'objet ou de l'action, qu'il désignait. Mais à la première généralisation le verbe s'est dématérialisé et est devenu le premier symbole, le premier signe et non plus l'objet lui-même, le premier remplacement de ce qui n'existe pas comme si cela existait.⁸⁴⁹

Und sie fuhr an anderer Stelle fort:

S'il faut analyser cette définition de l'art, *l'essence de l'art est l'aspiration réelle passionnée* du peintre, transformée en une représentation généralisée et non réelle et érigée en croyance et sa *forme* est le symbole, remplaçant cette essence abstraite.⁸⁵⁰

Vergleicht man Jawlenskys Gemälde 'Kiefer in Orange' (Abb. 88) mit Werefkins 'Rotem Baum', so wird ein elementarer Unterschied erkennbar. Jawlensky reduzierte seine Komposition auf wenige Farbflächen, die er zwar schattierte, die das Bild aber dennoch weitgehend flach wirken lassen. Die Kiefer wächst auf einem kleinen Hügel und überragt optisch den Berg im Hintergrund. Durch jene Reduktion der Form und Steigerung der Farbe erzielte der Maler zwar eine Intensivierung der Aussagekraft, jedoch ohne eine Doppelbödigkeit im Werefkin'schen Sinne zu erreichen, jene Balance zwischen Wirklichkeit und Verfremdung, die den Betrachter in den Bildern der Künstlerin so oft irritiert. In seiner formalen Einfachheit entsprach Jawlenskys Gemälde wesentlich mehr jener Forderung nach Abstraktion, nach Zeichenhaftigkeit. Aber es fehlt die mystische Bewegung.

Zwei Jahre später, 1912, entstand Jawlenskys 'Gebirge' (Abb. 95). Hier ist das Bildgefüge bereits so weit in einzelne Farbflächen aufgelöst, dass es, stark abstrahiert, nur noch wenig mit der sichtbaren Wirklichkeit zu tun hat. Jawlensky versuchte, eine Geistigkeit und Tiefgründigkeit vornehmlich mit Hilfe künstlerischer Abstraktion zu erreichen, das heißt eine Komposition mit bestimmten Farben und Formen anzustreben, zu der ein realer Eindruck Anlass gab, den er mehr und mehr reduzierte und konzentrierte. Marianne Werefkin blieb bewusst näher an einer traditioneller Sichtweise orientiert, was ihrer eigenen Intention mehr entgegenkam. Doch die sichtbare Welt diente auch ihr ausschließlich als Chiffre für eine tiefere Wirklichkeit.

VI.5. Volksleben und Spiritualität

Obwohl Marianne Werefkin das Leben einfacher Menschen immer wieder als Motiv verarbeitete, war sie weit davon entfernt, das Volksleben und die einfache Arbeit wie im sozialistisch verstandenen 'Realismus' zu verherrlichen. Die Masse war für sie eher verachtenswert:

Der Alltagsmensch genießt [!] das Leben und ist sich immer gleich, ob er auf den Pariser Boulevards lustwandelt oder Bier im Münchner Hofbräu trinkt. Das Leben, das er um sich schafft ist auch immer dasselbe, hie und da geselliger oder eleganter, hie und da steifer und langweiliger, im großen Ganzen aber immer das Gleiche. Wenn einer nicht seine eigene Auffassung des Lebens hat, so sieht er weder in Paris, noch in Rom, weder in Singapur [!] noch anderswo, etwas Verschiedenes von dem, was alle sehen. Ist er sehr au niveau, so gefällt ihm alles. Ist er mehr von Geschmack - so gefällt ihm nichts. Die einen kritisieren, die anderen bewundern, im Grunde genommen gehen alle blind und laut herum.

⁸⁴⁹ Marcadé, 1973, 203.

⁸⁵⁰ Ebd., 204.

Nur von dem Augenblicke an, wo der Mensch sich befähigt fühlt jeden Eindruck in sich selbst zu umwerthen [!], jedes Erlebnis in seiner Seele neu zu gestalten, nur von diesem Augenblicke an gilt er als Individuum. Hat er die Fähigkeit diesem Neuempfängenen eine Form zu geben, so ist er Künstler. Für jeden echten Künstler sind die Errungenschaften der größten seiner Vorgänger oder Zeitgenossen nur ein historischer Schatz, an dem er mehr als die anderen Freude hat (vielmehr der einzige der daran Freude hat). ... Ein Künstler von Gottes Gnaden kann aber niemanden [!] etwas nachmachen, denn er kann überhaupt nicht nachempfinden. Das künstlerische Denken ist eine Deutung des Lebens in Ton, Form und Laut, und hat Werth [!] nur insofern sie persönlich ist. Wenn einer sich eine gewisse Malweise aneignet, so hat er sich bei langem noch nicht die Lebensauffassung des betreffenden Meisters angeeignet, denn, wenn er es gethan [!] hätte, wäre er halt nicht mehr er selbst, und so was kann überhaupt nicht geschehen, da jeder geistig gesunde Mensch unfähig ist, seine Persönlichkeit zu verlieren. Sogar die Massenmenschen, welche überhaupt nicht denken, nichts deuten und nur nachschwatzen, sogar sie hegen die Illusion ein selbständiges geistiges Dasein zu führen.⁸⁵¹

Es wäre absurd gewesen, wenn Marianne Werefkin gerade in Oberbayern begonnen hätte, sozialkritische Bilder zu malen. Dort herrschte - im Gegensatz zu Russland - durchaus Wohlstand. Murnau war beispielsweise ein Marktflecken, der vom Handelsverkehr zwischen Italien und Deutschland profitierte.⁸⁵² Außerdem hatte sich die Beherbergung von Feriengästen zu einem einträglichen Geschäft entwickelt, denn der Voralpenraum stellte ein beliebtes Ziel für Sommerfrischler dar. Seit Ende des 19. Jahrhundert verband eine Eisenbahnlinie die Stadt München mit Oberbayern, was vielen Städtern ermöglichte, Ausflüge auf das Land zu unternehmen.

Wenn Marianne Werefkin weder soziale Missstände kritisieren, noch das traditionelle Bauernleben verklären wollte, sondern die Masse der "Alltagsmenschen" gering schätzte, bleibt zu fragen, welche Bedeutung ihren Darstellungen einfacher Menschen zukommt.

Zunächst entstanden gleichberechtigt nebeneinander Szenen aus dem Volksleben sowie aus dem Leben gutsituierter Kreise, darüber hinaus einige wenige Impressionen aus dem Zeitalter des Biedermeier, die sich auch im Oeuvre Kandinskys finden lassen, und welche ihre Wurzeln in russischen Vorbildern haben.⁸⁵³

'Viehmarkt' von 1907 (Abb. 96) und 'Ballsaal' von 1908 (Abb. 97) zeigen jene zwei unterschiedlichen Lebensbereiche. In dem ersten Beispiel wird bürgerlicher Alltag geschildert: Unter Bäumen befindet sich eine Ansammlung von Menschen, aber nur zwei Rinder verweisen auf den eigentlichen Grund der Zusammenkunft. Der ins Bild ragende Kuhkopf vorne links erinnert entfernt an Maljawins 'Gelächter'.

Das zweiten Bild behandelt ein Fest der höheren Gesellschaft: Zwei Damen mit weißen Kleidern und Hüten schreiten eine Treppe in einen mit Menschen gefüllten Saal hinunter, der ganz in Orange getaucht ist. Die linke wird von einem Herrn mit Frack und Zylinder begleitet. Im Hintergrund sieht man durch zwei große Fenster in den nächtlichen Abendhimmel, vor dem sich menschliche Gestalten mit Pferden als dunkle Silhouetten abzeichnen. Die Sterne sind linear zu Lichterketten angeordnet.

Die Malweise beider Gemälde wirkt karikierend linkisch. Im 'Sängerpaar' von 1908 (Abb. 98) steigerte sie sich ins Grotteske. In allen drei Bildern ist eine gewisse Ironie nicht zu übersehen - gemäß der Ansicht Marianne Werefkins, der Massenmensch sei sich überall gleich, sitze er

⁸⁵¹ Lettres à un Inconnu, Heft III, 123ff.

⁸⁵² Rosel Gollek. Das Münter-Haus in Murnau. Mit e. Vorwort v. Armin Zweite. 3. Aufl. [München?], 1988, 7.

⁸⁵³ Hier soll nicht näher darauf eingegangen werden, da es sich nur um wenige Bilder dieses Themas handelt. Für das Gesamtoeuvre scheinen sie kaum von Relevanz zu sein.

nun im Hofbräuhaus oder flaniere auf den Pariser Boulevards.

Das Werk 'Frau am Billardtisch' (Abb. 99), ebenfalls aus dem Jahre 1907, thematisiert eine melancholische Stimmung der Einsamkeit.

Marianne Werefkin griff auf die Darstellung von Paul Gauguin 'Im Café/Madame Ginoux' von 1888 (Abb. 100) zurück. Beide Frauen sitzen an einem Tisch und haben den Kopf auf die Hand gestützt, im Hintergrund ist ein Billardtisch sichtbar. Aber während Gauguin ein Bild mit kräftiger Farbigkeit und ursprünglicher Ornamentalität schuf, wich dies bei Werefkin einer fast morbiden Transparenz vorwiegend blauer und grüner Farbflächen, die nur wenig von Braun, Gelb und Rot belebt sind. Der Billardtisch wird zu einer Chiffre, fast zu einer Vision jener Frauenfigur, deren Gemütsverfassung sich durch ihre klassische Gebärde der Melancholie ausdrückt.

Ihr Blick ruht auf einer gelben und einer roten Billardkugel. Als weitere, farblich zurückgenommene Kreisform liegt neben ihrem Glas eine Orange auf der blauen Tischfläche. Es ist möglich, dass die Malerin hier ihre eigene Situation in der komplizierten Dreiecksbeziehung mit Jawlensky und Helene Nesnakomoff darstellte.

Das Gemälde 'Zwillinge' von 1909 (Abb. 101) wurde von Bernd Fäthke in enger Verbindung mit einem Bild Edvard Munchs 'Das Erbe I' (Abb. 102) gesehen. Munch hatte in einem Hospital für Geschlechtskrankheiten Mütter mit tot kranken Kleinkindern beobachtet und in mehreren Darstellungen künstlerisch umgesetzt. Friedrich Gross äußerte dazu:

Wenn das dargestellte Kind im Einklang mit Strindbergs Inkarnationslehre in die Welt der Krankheit und des Todes hineingeboren ist, so beweist sich an ihm zugleich das Wirken der Naturgesetze. Die naturgesetzliche Bestimmtheit des menschlichen Lebens durch Vererbung, die die Willensfreiheit ausschloß, wurde von jenen Bohemiens und von der Literatur des Naturalismus als neue Lehre gegen die traditionellen idealistischen Vorstellungen ausgespielt.⁸⁵⁴

Marianne Werefkin schien tatsächlich auf die Komposition Munchs zurückgegriffen zu haben, lässt doch auch sie ihre Frauenfiguren auf einer Holzbank vor einer Wand sitzen. Die hellhäutigen Babys liegen in weißen Stechkissen und wiederholen die Form des nackten kranken Kindes auf seiner weißen Windel bei Munch.

In 'Zwillinge' fehlen aber eindeutige Konnotationen mit Krankheit und Tod. Fäthke sah in den Gestalten der Frauen alte Trauernde oder Witwen,⁸⁵⁵ doch scheinen jene weder alt, noch kann man die schwarze Kleidung zwangsläufig auf einen traurigen Anlass zurückführen. Im Gegensatz zu heute wurden schwarze Kleider um die Jahrhundertwende zu Hochzeiten getragen. Diese Brautkleider wandelte man anschließend mit Hilfe passender Accessoires in allgemeine Festtagskleider um.⁸⁵⁶ Ferner erscheinen die Babys nicht krank, sondern wohlgenährt und zufrieden.

Obwohl sich jene Frauen nicht als Witwen interpretieren lassen, so fallen dennoch die ungewöhnlich starken Kontraste zwischen Schwarz und Weiß sowie Rot und Grün auf. Es liegt nahe, Weiß als Farbe kindlicher Unschuld und Schwarz als Farbe der Vergänglichkeit zu deuten. Das Motiv der Vanitas war bei Werefkin schon häufig bildbestimmend, allerdings nicht in solch eindringlicher Verzweiflung wie bei ihrem Malerkollegen. Eine Interpretation kann

⁸⁵⁴ Werner Hofmann, Hg. Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle. München, 1986, 251.

⁸⁵⁵ Fäthke, 1988, 94.

⁸⁵⁶ Helmut Krajicek, Franziska Lobenhofer-Hirschbold und Andrea Thurnwald. Ländliche Kleidung zwischen Mode und Tradition. Ausstellungsbegleitheft. Schriften des Freilichtmuseums des Bezirks Oberbayern 17. Großweil, 1991, 30.

kaum mehr in Verbindung zu Munchs Intentionen stehen.

Laut Titel sind Zwillinge dargestellt. Nicht nur die Kinder sehen sich ähnlich, sondern auch die Frauen. Die Künstlerin setzte neben forcierten Kontrasten die Wiederholung gleicher Figuren, die sie nur leicht variierte, als zentrales Stilmittel ein. Neben der Vergänglichkeit wird der immer gleiche Lebensablauf thematisiert.⁸⁵⁷ Vielleicht verweist die grüne Tür auf einen Ausweg aus der irdischen Vorbestimmung.

In seiner Malweise lehnt sich das Gemälde Werefkins an die Hinterglasmalerei an, so bezüglich der kantigen Konturen, der Behandlung des Hintergrundes und der starken, leuchtenden Farben. Die Russin griff also auf den Stil der Volkskunst zurück. Dazu könnte sie durch Tolstoi angeregt worden sein, der handwerkliche Perfektion und Fingerfertigkeit als unnütze Verkomplizierung abgelehnt hatte. Statt in der Akademie sollte der Künstler vom Vorbild der 'großen Meister' lernen. Und: Die Hochkunst sollte nicht Elemente der Volkskunst aufnehmen, sondern selbst Volkskunst sein.⁸⁵⁸ Es ist zu vermuten, dass die spröde Malweise von 'Viehmarkt' und 'Sängerpaar' eine Absage an die akademische Ausbildung darstellte. Fast wäre man dazu geneigt, Werefkin durch ihre lange Schaffenspause nur noch wenig handwerkliches Können mit ihrer verkrüppelten Hand zuzubilligen - gäbe es von ihr nicht ebenfalls ein Männerbildnis in altmeisterlicher Perfektion aus dem Jahre 1919,⁸⁵⁹ welches an ihre Ausbildungszeit bei Repin anknüpft. Dass die Malerin zu Beginn ihrer neuen Schaffensphase in München besonders auf das Vorbild der 'großen Meister' achtete, wird in ihren Briefen aus Frankreich an Jawlensky deutlich.⁸⁶⁰ Formalen Gesetzmäßigkeiten räumte sie elementare Bedeutung ein, trennt jene aber von handwerklicher Perfektion.

Marianne Werefkin beabsichtigte nicht, Volkskunst nachzuahmen, indem sie zum Beispiel Hinterglasbilder malte. Sie nahm Stilmittel aus der Volkskunst auf und transformierte sie in ihre eigenen Bildwelten. Damit entsprach sie kaum den Forderungen Tolstois nach Allgemeinverständlichkeit. Doch drängt sich die Frage auf, ob sie nicht selbst eine neue, eigene Art von 'Volkskunst' schaffen wollte.

Ein weiteres Genre Marianne Werefkins stellen Menschen bei der Arbeit dar. Besonders Frauen beim Wäschewaschen oder -aufhängen waren häufig Thema, wie zum Beispiel in 'Wäscherinnen' von circa 1909 (Abb. 103). Auf diese Komposition bezog sich Marianne Werefkin unter anderem, als sie in ihrem bereits mehrmals zitierten Vortrag folgendes darlegte:

Je n'ai rien à faire des hasards de la vie, mais ces hasards peuvent devenir des symboles en vertu de la coïncidence avec mes intentions artistiques. Par exemple: j'ai besoin pour mon symbolisme coloré d'une suite de taches bleues; je cherche dans la nature ce qui peut être cette suite de taches bleues sans détruire par ma forme figurative le symbole qui est à la base de ma tache. Dans un cas ce peuvent être des seaux, dans un autre des casquettes d'étudiants, dans un autre encore un arbre bleu et quelquefois aussi un ameublement ou des chevaux bleus. Si un objet quelconque, par son essence propre, par sa forme et sa couleur, correspond à mon symbole premier, alors il devient le sujet de mon tableau: une énorme cathédrale rouge, une cheminée noire qui n'en finit pas, un rythme de maisons blanches, des files de gens, etc. En dehors de moi-même, je n'ai rien à faire de tout cela, mais si ces choses recouvrent en elles exactement mon idée première des lignes et des couleurs, alors je les prends comme mon bien...

Chaque chose possède alors sa signification symbolique qui dépend de la marche du temps, et cela me sert

⁸⁵⁷ Siehe hierzu das Unterkapitel "Landschaft als Gleichnis - Lebenswege", 282f.

⁸⁵⁸ Siehe Kapitel V "Lew Tolstoi über die Kunst - Was ist Kunst?", 240f.

⁸⁵⁹ Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. Sign.: F 19 - 1846. Kohle/Papier, 52,7 x 38,1 cm. Bez. u. re. M. Werefki[na] 24.I.1919. Leider erhielt ich keine Erlaubnis, diese Zeichnung zu fotografieren.

⁸⁶⁰ Siehe Anhang: "Briefe von und an Marianne Werefkin" III., CXXVIII ff.

aussi d'indication lors de mon choix. C'est ainsi qu'un cheval blanc est indubitablement plus symbolique qu'un mouton blanc, bien que parfois le mouton lui aussi soit nécessaire. Telle est ma façon de créer. Beaucoup de mes camarades n'ont pas besoin ni de mouton ni de cheval. Ils parlent directement le langage des symboles premiers, par exemple, Kandinsky en peinture ou Schoenberg en musique et ils ont raison, peut-être même plus que moi. Mais mes amis les plus proches et moi-même nous croyons qu'à l'exemple des grands maîtres du passé, pour mouvoir la vie, il faut y être inséré fermement.⁸⁶¹

Demnach wäre das Motiv der waschenden Frauen nur ein Symbol tieferer Intentionen.

Die Szene zeigt einen Hof, in dem zwei Frauen mit blauen Eimern und blauen Deckeln (oder ähnlichem, es handelt sich vermutlich insgesamt um Behältnisse, in denen Wäsche ausgekocht wurde) beschäftigt sind. Eine dritte Frau im Hintergrund ist gerade im Begriff, Wäsche auf eine Leine zu hängen. Ein kleines Mädchen steht vor der roten Tür eines kleinen Hauses rechts und sieht ihnen nachdenklich zu. Eimer und Deckel lehnen an einem Hochbeet, das an dieser Seite mit orange-roten Pflanzen überwuchert wird. Es scheint, als seien es Flammen, die aus den blauen Behältnissen herausschlagen. Eine rosa Blumenreihe dahinter wirkt weitaus natürlicher.

Bei dieser Darstellung handelt es sich um eine Szene aus der Arbeitswelt des einfachen Volkes. Wäschewaschen war noch bis in die letzte Nachkriegszeit hinein eine aufwendige Arbeit, bei der jedes Wäschestück per Hand ausgewaschen und auf dem Herd ausgekocht wurde. Zu Beginn des Jahrhunderts, als fließendes Wasser im Haushalt noch nicht üblich war, musste man seine Schmutzwäsche zum Fluss oder zum Brunnen tragen, um sie zu reinigen. Man kann davon ausgehen, dass Marianne Werefkin diese Tätigkeit von ihren Dienstboten ausführen ließ und somit keinen direkten Bezug dazu hatte. Eine Verherrlichung des Waschens als alltäglicher Vorgang ist nicht zu vermuten. Die Malerin sagte zur Auswahl ihrer Bildmotive, sie habe mit allen Dingen außerhalb "ihres Selbst nichts zu tun"⁸⁶², es sei denn, sie konnten ihr als Chiffren dienlich sein.

Dabei wird ein wichtiger Unterschied zu den russischen Primitivisten deutlich. Vergleicht man die 'Wäscherinnen' von circa 1909 mit einem Gemälde gleichen Titels von Natalja Gontscharowa (Abb. 104) aus dem Jahre 1911, so zeigt sich, dass Marianne Werefkin weder in ähnlich deutlichem Maße auf die Volkskunst zurückgriff, noch die nationale Volkskultur verherrlichte. Gontscharowa stellte zwei einfache russische Frauen beim Waschen am Fluss dar, gekleidet in bunte, folkloristische Gewänder und mit kräftigem Körperbau - Sinnbilder der einfachen, naturverbundenen Menschen. In Anlehnung an die Volkskunst wirkt die Komposition insgesamt flächig, die einzelnen Elemente sind, ähnlich volkstümlichen Schnitzereien, kantig und auf einfache Grundformen reduziert worden. Werefkins Werk ist bereits weit von naturalistischen Bildauffassungen entfernt, jedoch verzichtete sie weder auf Räumlichkeit, noch griff sie auf die Figurenformen der Volkskunst zurück. Damit fällt sie aus allen möglichen Kategorien heraus. Sie ist weder als traditionell, noch als naiv zu bezeichnen. Ihre Figuren scheinen kindlich abstrahiert, aber nicht im Sinne von 'Kinderkunst', die wenig von den intellektuellen Erkenntnissen und Erfahrungen der Erwachsenen berührt ist. Zeigte sich Gontscharowa dem eigenen russischen Volk zutiefst verbunden, fehlt bei Werefkin der eindeutige Bezug zu einer bestimmten Nationalität.

Natalja Gontscharowa war neben Michail Larionow und den Brüdern Burljuk eine Hauptvertreterin des russischen Primitivismus.⁸⁶³ Sie stellten gemeinsam mit den Münchner

⁸⁶¹ Macardé, 1973, 209.

⁸⁶² Ebd.

⁸⁶³ Zur Beziehung der Avantgarde zu okkulten Strömungen siehe Anthony Parton. "Avantgarde und mystische Tradition in Rußland 1900-1915." Schirn und Loers, 1995, 193-207.

Expressionisten aus und beeinflussten diese mit ihrem volkstümlich-naiven Stil.⁸⁶⁴

Doch München war nicht Moskau, und die Bindung an die russische Folklore konnte die in Deutschland lebenden Maler nur in geringem Umfange, beschränkt zumeist auf die Volksbilderbogen und Ikonen, beeinflussen. Das Fehlen eines dominanten lokalen Bezuges förderte seinerseits die allseitige universale Umschau nach adäquaten Vorbildern.⁸⁶⁵

Diese Einschätzung Karla Bilangs ist richtig, doch sollte auch berücksichtigt werden, dass gerade die in Deutschland ansässigen Russen weit weniger nationale Zugehörigkeitsgefühle besaßen als ihre im Heimatland tätigen Kollegen. Bei Marianne Werefkin wird zwar in ihrem schriftlichen Nachlass eine Geringschätzung des Deutschen erkennbar, aber sie scheint ihre Heimat wenig vermisst, sondern im Gegenteil - durchaus im Tolstoi'schen Sinne - ein Weltbürgertum gepflegt zu haben.

Kandinsky hatte, wie bereits erwähnt wurde, in seiner Zeit in Russland Gelegenheit gefunden, auf wissenschaftlicher Ebene Volkskunst in ihrem natürlichen und lebendigen Umfeld zu ergründen. Karla Bilang leitete davon seine Distanz zu überschwänglicher Idealisierung und zum häufig nur oberflächlichen Primitivismus einiger Kollegen ab:

Daher ist er auch nie so überschwänglich und romantisch wie beispielsweise Marc in seinen Bekenntnissen, sondern eher distanziert, nicht auf die sich dem Auge rasch bietenden Entsprechungen, sondern auf das Wesentliche, die innere Notwendigkeit und die gesetzlichen Beziehungen, die zwischen allen, den hohen wie den niederen, den nahen wie den fernen Künsten walten, bedacht.⁸⁶⁶

Marianne Werefkin distanzierte sich auf ähnliche Weise von den Stilmitteln der Volkskunst und konzentrierte sich statt dessen auf das Wesen der Dinge.

Weitere Waschszenen schuf Werefkin 1911 in dem Gemälde 'Wäscherinnen' (Abb. 105) sowie in einem mit 'Schwarze Frauen' (Abb. 106) betitelten Bild, das aus dem Jahre 1909 stammt.

Im erstgenannten sammeln sich fünf Frauen auf einem Steg am Fluss. Drei von ihnen befinden sich noch auf dem Weg dorthin und tragen große weiße Wäschesäcke. Eine vierte lehnt sich bereits über das Geländer des Steges und hält ein weißes Wäschestück über das Wasser, so dass sich jenes darin spiegelt. Es ist schwer vorstellbar, dass sie mit ihren Armen so weit hinabreichen könnte, um es zu waschen. Eine fünfte Frau steht neben ihr und sieht ihr zu. Die Landschaft im Hintergrund mit Bergen und Wiesen ist orange-rot, ein dunkler Waldsaum trennt Bergkette und Wiese voneinander. Eine Brücke, mit weißem Geländer und auf Holzpfählen stehend, führt über den Fluss. Sie ist vergleichbar mit derjenigen im Gemälde 'Kirchgang im Dorf Prerov'. Die Frau im Vordergrund trägt eine schwarze Trachtenhaube, ähnlich wie die 'Frauen am Brunnen'. Im Oeuvre Marianne Werefkins sind für bestimmte Gegenden typische Trachten kaum auszumachen. Zumeist tragen die Frauen allgemein übliche Arbeitskleidung: dunkle Blusen und Röcke mit Schürzen und Kopftüchern.⁸⁶⁷

⁸⁶⁴ Bilang, 1989, 103.

⁸⁶⁵ Ebd., 104.

⁸⁶⁶ Ebd., 105.

⁸⁶⁷ Krajicek [u.a.], 1991, 36.

So sind auch die 'Schwarzen Frauen', gemessen an der Wirklichkeit, keinesfalls außergewöhnlich dunkel gekleidet. Wieder handelt es sich um einen realen Eindruck, der zur Chiffre wird.

Friedrich Gross führte Marianne Werefkins eigentümliche Verfremdung der Arbeit auf die Lektüre Maurice Maeterlincks zurück, der dazu aufgefordert hatte,

... in der Prosa des Alltags das Wirken des Seelischen, eines transzendenten geistigen Prinzips zu suchen. Vor der ornamentalen Kulisse der Gebirgshäuser, des bedrohlichen blauen Bergzuges und der fernen, in fremdem Rot und Gelb leuchtenden Gipfel gewinnt die Frauenarbeit etwas von einer feierlichen Zeremonie. Sowohl das Schwarz und Blau der Tracht der Wäscherinnen als auch das Weiß der Leinensäcke erscheinen als Farben des Todes und der Unschuld, als solche einer strengen jenseitigen Welt. Das Reinigen der Wäsche in dem violett gemalten Gebirgsbach und das Tragen der nassen Lasten verlieren den Charakter der Mühe und Anstrengung, sie werden zu sakralen Handlungen, deren Priesterinnen die einfachen Bergdorffrauen sind.⁸⁶⁸

Maeterlincks Einfluss scheint in Werefkins Oeuvre tatsächlich sehr immanent zu sein. Das gesamte Werk des belgischen Schriftstellers ist eine Suche und Meditation über das Dasein, das durch dunkle Mächte bedroht ist. Assonanzen, Assoziationen und Wiederholungen waren Stilmittel seiner traumhaften Lyrik, Stimmungen der Melancholie und der Einsamkeit beschwörend.

Diese Darstellung der russischen Malerin hat einen eindeutig sakralen Charakter, jedoch wirken die Frauen weniger wie Priesterinnen, sondern wie passive Geschöpfe, die von einer überirdischen Macht zu sich gerufen werden. Schweigend bewegen sie sich auf die rot erleuchtete Ferne zu. Die monotone und leblos wirkende Häuserzeile verstärkt diesen Eindruck von Passivität und Gleichförmigkeit noch.

Schwarz, Dunkelblau und Weiß legen die Vermutung nahe, dass es sich um eine Auseinandersetzung mit Tod, Leben und Unschuld oder Reinheit handelt. Das Reinwaschen schmutziger Wäsche sollte dabei weniger im Hinblick auf Jungfräulichkeit gesehen werden, sondern eher als ein Reinwaschen von Sünde und üblen Leidenschaften, also durchaus im Sinne einer ethischen und moralischen Selbstvervollkommnung.

Die lange Reihe ähnlich gebauter Häuser, die erst mit dem dunklen Bergzug in der Ferne endet, könnte in diesem Zusammenhang nicht nur das ewige Gleichmaß des irdischen Lebens symbolisieren. Für die Theosophie bilden Reinkarnationen den Weg zur eigenen Vollkommenheit. Vorbild ist die indische Philosophie, die um 1900 in Europa auf ein breites Interesse gestoßen war.

Nach Karl Schmidt verglich Meister Eckhart den menschlichen Geist mit "einem Zimmermann, der sich immer wieder eine neue Wohnstatt zimmert."⁸⁶⁹

Der rote Lichtschein am Himmel stellt dann das Ziel des mühseligen Weges zu Gott dar. Auffallend ist der kleine Steg, der über den schmalen Bach führt. Das Leben als Weg und als Fluss war bereits in dem Gemälde 'Die Landstraße' fassbar geworden. Die Brücke erhält dadurch eine klare Bedeutung.

In den beiden anderen Waschszenen Marianne Werefkins wären ebenfalls Konnotationen mit

⁸⁶⁸ Hofmann, 1986, 414.

⁸⁶⁹ Schmidt, 1990, 128.

einem Reinigen von Schuldhaftigkeit denkbar, aber nicht in so deutlichem Maße. Die Verbindung von aggressivem Rot und Orange mit kühlem Blau löst auch diese beiden Bilder aus einfachem Genre heraus und verleiht der Szenerie irritierende Doppelbödigkeit.

1909 entstand Wassily Kandinskys Gemälde 'Landschaft mit Häusern' (Abb. 107), das wie die 'Schwarzen Frauen' von Marianne Werefkin eine langgestreckte Häuserzeile zum Motiv hat und jenem im Zusammenklang der Farben entfernt vergleichbar ist. Die soll zum Anlaß genommen werden, die grundlegenden Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Kollegen und Malerfreunden herauszustellen, zumal Marianne Werefkin, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Alexej Jawlensky 1909 gemeinsam in Murnau malten und sich austauschten.⁸⁷⁰

Am augenfälligsten ist der unterschiedliche Farbauftrag. Kandinsky bewegt sich ganz in der Nachfolge der Neoimpressionisten und setzt bunte Farbflücke zu einem dekorativen Landschaftsgewebe zusammen. Dabei verzichtete er bezüglich der Häuserzeile nicht völlig auf Perspektive. Das Gemälde ist kompositorisch in zwei Teile untergliedert, wobei der linke etwa zwei Drittel der gesamten Fläche einnimmt. Jenem linken Teil, der durch erfahrbare Räumlichkeit dominiert wird, steht der andere, kleinere in seiner Flachheit gegenüber. Getrennt werden beide durch eine braune Vertikale, vermutlich ein abstrahierter Baum mit blauen Seitentrieben und buntem Laub. Links im Bild auf einer vielfarbigen Wiese kauert eine gelbhäutige, gesichtslose Gestalt in rotem Gewand mit blauem Haarschopf in nachdenklicher Gebärde. Diese Gestalt wird noch einmal im rechten Bildteil als kaum differenzierte dunkelgrüne und dunkelblaue Masse mit einer dunklen roten Form, die einem Arm ähnelt, wiederholt. Sie lehnt mit dem 'Rücken' an der braunen Trennlinie. Über ihr türmt sich in bunten Schichten ein Berg auf, der am oberen Bildrand in einem festungsähnlichen Bauwerk gipfelt.

Wahrscheinlich griff Kandinsky hier auf Anregungen der Anthroposophie zurück und stellte zwei parallele Wirklichkeiten, die diesseitige und die jenseitige, dar. Somit wären bezüglich der Aussagekraft gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Werk Marianne Werefkins festzumachen. Einzelne Symbole sind in ihrer Bedeutung vermutlich verwandt, wie die Häuserzeile und der Baum mit kauender Figur, die in anderer Weise in Werefkins Gemälde 'Der rote Baum' (Abb. 25) erscheint. Eine dunkle Hockende findet sich auch unter den 'Schwarzen Frauen'. Die Festung auf dem Berg könnte als eine Parallele zu dem rot erleuchteten Himmel und den fernen, glühenden Berggipfeln betrachtet werden.

Bei Kandinsky ist bereits eine Auflösung der noch an der sichtbaren Welt orientierten Komposition festzustellen. Der Vorstoß in jenseitige Welten vollzog sich in einer Durchdringung des Sichtbaren, während Marianne Werefkin mit Hilfe von Realität und Verfremdung eine Doppelbödigkeit und Mehrschichtigkeit zum Ausdruck brachte.

Menschen, die sich nach der Arbeit des Tages auf dem Heimweg befinden, boten wiederholt ein Motiv für Marianne Werefkin. Ein mit den 'Schwarzen Frauen' verwandtes Bild ist die 'Heimkehr' von 1909 (Abb. 108). Wieder befinden sich in dunkle Arbeitskleidung gehüllte, gesichtslose Frauen auf dem Weg, diesmal in die entgegengesetzte Richtung: Sie bewegen sich von der rot beleuchteten Ferne fort, auf den Betrachter zu und an ihm vorbei, Wäschebündel, Körbe, Eimer und sogar ein kleines Kind auf dem Arm tragend. Die Straße ist von hohen, undurchdringlichen Mauern umgeben - Häuser mit kleinen Fenstern, die an Schießscharten erinnern. Davor zieht sich eine Reihe niedriger weißer Häuser hin. Die wenigen schmalen, horizontalen Fensterschlitze sind viel zu hoch, um aus ihnen hinausschauen zu können. Die Türen stehen weit offen, rotes Licht dringt nach draußen. Gelb brennende Laternen säumen den Bürgersteig.

⁸⁷⁰ Gollek. Münter-Haus, 1988, 8.

Die in ihrer Tristesse durchaus reale Stadtszenerie ist kaum mehr vergleichbar mit der visionären Landschaft der 'Schwarzen Frauen'. Zudem ist die 'Heimkehr' wesentlich kleiner im Format und kann daher kein direktes Pendant sein. Dennoch schließt sich das eine an das andere an. In umgekehrter Weise scheint auch hier das Thema der Reinkarnation den Hintergrund zu bilden. Bewegten sich die 'Schwarzen Frauen' über einen Flußsteg an verschlossenen Häusern vorbei auf eine lichtvolle Ferne zu, so kommen die Frauen nun aus lichtvoller Ferne durch eine Pforte in eine von offenstehenden Häusern gesäumte Straße.

'Feierabend' aus dem selben Jahr (Abb. 109) zeigt drei gleich gekleidete und gleich große Männer auf einer hell erleuchteten Straße vor einem roten Haus, vermutlich einer Fabrik. Im Bildvordergrund wird die Straße von einer zweiten gekreuzt, die durch starke violette und blaue Färbung als solche kaum zu erkennen ist. Würde man die Wegkreuzung als Scheideweg deuten, dann scheint hier keinerlei Entscheidung möglich zu sein, da der Weg durch seine Helligkeit vorgegeben ist.

Im Hintergrund sind verschiedene weitere Fabrikgebäude zu sehen, aus denen Menschen strömen. Vier Figuren treten aus einem Seitenausgang des roten Hauses heraus. Alle Gebäude werden seitlich von violetten Farbflecken begleitet.

Außergewöhnlich an diesem Gemälde ist, dass Marianne Werefkin harte violett-blaue Schlagschatten in die Komposition setzte, worauf sie sonst gewöhnlich verzichtete. Sie erscheinen so verzerrt, dass die Beine der Männerschatten überlängte und die Oberkörper verkürzt sind. Die violetten Farbflecken neben den Gebäuden können kaum als Schlagschatten interpretiert werden, da sie in verschiedene Richtungen fallen und somit nicht von einer gedachten Lichtquelle rechts außerhalb des Bildraums herrühren können.

Durch die Schatten der Männer ruft der gelbe Weg den Eindruck einer richtungsweisend erleuchteten Spur hervor. Jede Figur nimmt eine andere stehende Haltung ein, was den Anschein einer fortlaufenden Handlung bei gleichzeitiger Passivität erweckt. Der mittlere Mann wendet sich der dunkelvioletten Abzweigung links zu. Mit seinem vorderen Kollegen scheint er über diese Alternative des Weges zu sprechen, aber ohne einen Schritt vorwärts zu tun. Alle drei Figuren folgen als additive Einheit der vorgegebenen Richtung.

Gabriele Münter fertigte im selben Jahr wie 'Feierabend', 1909, ihr Gemälde 'Gegen Abend' (Abb. 110) an. Es gibt eine Reihe kompositorischer Gemeinsamkeiten, wenn auch die Themen unterschiedlich sind. Im Bild Münters überquert ein Mönch in langer brauner Gewandung mit hellem, verknotetem Gürtel und Hut eine rote Wegkreuzung. Sie ist in ähnlicher Weise wie bei Werefkin in den vorderen Bildbereich gerückt worden und wird wie jene von der unteren Bildkante abgeschnitten, so dass der Betrachter den Eindruck erhält, er stehe selbst an dieser Kreuzung. Wie bei Werefkin, ist bei Münter ein Straßenzweig in dunklen Schatten gehüllt, aus dem der Mann gerade austritt.

Hier ist die Wegkreuzung deutlich als solche erkennbar. Vergleichbar sind ferner der dunkelblaue Bergzug und der hellblaue Himmel sowie die Architektur der Häuser, die mit jener des roten Hauses gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Die Reihung der Vertikalen wird durch die langen Baumstämme und die Pfähle der Schilder gebildet. Hingegen sind die Farben wärmer und kräftiger und ähnlich wie bei Kandinsky in einzelne Farbkleckse zergliedert. Beide Malerinnen arbeiteten mit einer dunklen Kontur, die bei Münter stärker ausgeprägt ist. Ihr Bild wirkt flächiger und verzichtet weitgehend auf Perspektive.

Im Vergleich zu 'Feierabend' scheint 'Gegen Abend' wesentlich weniger vielschichtig in seiner Symbolik zu sein. Gabriele Münter orientierte sich wie Werefkin zeitlebens an sichtbaren Eindrücken, die sie auf das Wesentliche reduzierte, konzentrierte und in gesteigerte, mehr und mehr reine Farben hüllte - gemäß ihrer eigenen Aussage über die künstlerischen

Fortschritte in der Zeit gemeinsamer Studien mit den befreundeten Kollegen in Murnau:

Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht - vom Naturabmalen - mehr oder weniger impressionistisch - zum Fühlen eines Inhalts - zum Abstrahieren - zum Geben eines Extrakts.⁸⁷¹

Ein ganz entscheidender Unterschied zwischen dem künstlerischen Oeuvre beider Frauen liegt aber darin, dass Münter weder jene bildimmanente 'gotische' Aufwärtsbewegung als Stilmittel einsetzte, noch eine Bipolarität der Eindrücke wie beispielsweise in Werefkins 'Herbst (Schule)'. Das Stilleben, das Gabriele Münter so häufig ins Bild setzte, hatte für Marianne Werefkin kaum Bedeutung. Volkskunst als Malobjekt war nicht bildwürdig, sondern der Mensch war zentrales Motiv in ihrem Oeuvre.

Marianne Werefkin gestaltete auf ganz unterschiedliche Weise wiederholt das Motiv der Fabrik. 'Lebende und Tote' ('Vivants et Morts') aus der Zeit um 1924 (Abb. 111) ist zwar ein sehr spätes, aber besonders bedeutsames Gemälde aus jener Serie.

Im Bildvordergrund arbeiten drei Männer an einem Boot, ein vierter hält inne und betrachtet vier weitere Männer, die nebeneinander auf dem Bootsrand hocken. Es sind die 'Toten', dunkel gekleidet und hohe Hüte auf dem Kopf, die Arme verschränkt oder die Knie umfassend. Im Hintergrund schmiegen sich Häuser an eine schroffe Felswand. Die kleinen dunklen Fenster sind schon von 'Heimkehr' her bekannt. Vier Häuser werden durch eine Mauer mit einer Straße befestigt, jenes rechts trägt das Schild: "Fabrica di Pasta" - eine Aufschrift, die zum Schmunzeln reizt, wirkt die Ansiedlung doch im übrigen wie eine Toteninsel. Das Boot, in dem die vier 'Toten' sitzen, ruft Konnotationen an eine Überfahrt über den mythischen Fluss Styx hervor.

1922 erschien ein Buch mit dem Titel Les Vivants et les Morts. Réalité des Communications spiritives von Henri Regnault, und es ist anzunehmen, dass Werefkin es kannte und hier zur Vorlage wählte, da sie ihrem Gemälde einen ähnlichen Titel gab.

Nur einer der 'Lebenden' nimmt die 'Toten' wahr, nur er besinnt sich auf die Doppelbödigkeit der Wirklichkeit. Durch sein rotes Hemd und Halstuch wird er optisch hervorgehoben. Ein roter Widerschein wird hinter seinem Rücken auf der Wasseroberfläche sichtbar. Der rechte 'Tote' hat einen roten Schal um den Hals geschlungen. Die Doppelbödigkeit der Realität kehrt sich durch die Pasta-Fabrik ins Ironische. Technik und Fortschritt stehen Transzendente und Geheimnisvollem gegenüber.

'Die Schindelfabrik' aus dem Jahre 1910 (Abb. 112) zeigt ein Steingebäude mit riesigem roten Schornstein, der vom oberen Bildrand abgeschnitten wird. Dahinter erhebt sich ein dunkelblauer Berg in den Himmel, dessen Form an eine Zwiebel erinnert. Ein Erdhaufen im Vordergrund wiederholt seine Form und seine Farbe. Zwei große glänzend rostrote Rollen liegen vor den Gebäuden wie überdimensionale Kupferdrahtrollen. Am rechten vorderen Bildrand steht ein Mann auf einem Weg, dahinter leuchtet eine goldgelbe Fläche, die vermutlich ein Kornfeld darstellen soll, aber wie eine Wand wirkt. Jenem leuchtenden Farbfleck entsprechend befindet sich am linken Bildrand ein zart gelbes Gebäude. Die Fabrik folgt keineswegs den heutigen Vorstellungen einer Industrieanlage. Der Einzug von Fortschritt und Technik in die Bergwelt wird nicht kritisch reflektiert, sondern schmiegt sich harmonisch an die bewegte Form des zwiebelförmigen Berges an. Der rote Schornstein überragt optisch den Gipfel. Der dunkel-blaue Erdhügel im Vordergrund wiederholt im Kleinen die Bergmasse. Werefkin stellte die Fabrik der Natur nicht feindlich gegenüber, die Szenerie wirkt insgesamt bedrohlich düster.

⁸⁷¹ Annegret Hoberg und Helmut Friedel, Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Lenbachhaus, München, und der Schirn Kunsthalle, Frankfurt. 2. verbesserte Aufl. München, 1992, 108.

Anders wird die Industrialisierung in dem Spätwerk 'Der Sieger' (Abb. 113) von circa 1929 umgesetzt, das die Zerstörung der Bergwelt durch die Eroberung des Menschen zum Thema hat. Eine Felswand verwandelt sich in riesige Ungeheuer, die den Baggern eines modernen Industriezeitalters vergeblich zu trotzen versuchen. Im Hintergrund erinnert eine weiße Gebirgskette an Zähne. Zwischen dämonischen Felsmassen und mit Steinen beladenen Zügen fließt ein Fluss hindurch, aber es ist zu vermuten, dass bald auch diese Barriere nicht mehr schützen wird. Sind die 'Zähne' des Gebirges im Hintergrund noch bedrohlich spitz, so wurden sie im Vordergrund zwischen den Eisenbahngleisen von einem Gewicht bereits abgeschliffen.

Ein Mensch steht klein und schwach zwischen seinen Maschinen und leitet mit Hilfe einer roten Fahne die Zerstörung.

Diese sehr direkt Bildsprache ist ungewöhnlich für Marianne Werefkin, hüllte sie doch sonst ihre Aussagen in mehrdeutige Chiffren. Zu Beginn des Jahrhunderts hatte sie in ihren Lettres vermerkt:

J'aime la nature qui n'est pas, que l'homme ne saurait dompter, encercler de son oeuvre, qui est là, ailleurs[s], on ne sait où, immense, immuable comme un géant endormi et qui ne se reveillera jamais.⁸⁷²

Hier sind die Ungeheuer erwacht, das Geheimnis wird entschleiert und verflacht zu einer kindlich naiven Welt.

1934 notierte die Malerin in einem Exzerpteheft: "La nature est une chose effrayante et même quand elle est fermement domestiquée, elle donne encore une sorte d'angoisse aux véritables citoyens."⁸⁷³

Möglicherweise wollte sie mit dem 'Sieger' diese Ängste karikieren.

'Der Frevel' betitelte Marianne Werefkin ein Werk von circa 1930 (Abb. 114), das auf verschlüsselte Weise die Ausbeutung der Natur thematisiert. Zwischen steil aufragenden Felsbrocken wandert eine gebückte Männergestalt mit einem Korb, in welchem er rote Pflanzen trägt, die auch auf den Felsspitzen wachsen - vermutlich Almrausch. Links unten am Bildrand ragen dünne Felsformationen wie Rippen auf.

Hatte die Malerin im zuvor besprochenen Gemälde den Raubbau der Bergwelt durch technischen Fortschritt karikierend dargestellt, so erscheint jene Szenerie gleichnishaft formuliert. Es handelt sich um eine eher allgemeine Schädigung der Natur im Sinne einer Entblößung und Entweihung, nicht um eine direkte Anklage der Zivilisation in ihrem Zerstörungswahn. Dabei kommt der Bergwelt Gleichnischarakter zu, sie steht synonym für etwas Erhabenes, Würdiges.

Vergleicht man jenes Bild mit Ernst Ludwig Kirchners 'Stafelalp im Mondschein' aus dem Jahre 1919 (Abb. 115), so fällt auf, dass sich beide zwar in den Farben ähneln, jedoch fehlen bei Marianne Werefkin die kristallinen, kantigen Formen, die in ihrem Oeuvre nie bildwürdig wurden. Kirchners Bergwelt ist geheimnisvoll und düster. Die roten Fensterhöhlen in den schwarzen Häusern wirken wie die Augen von Ungeheuern. Die leuchtend hellrote Form im Hintergrund gleicht einem Vogel, der sich in die Lüfte erheben wird. Die gesamte Landschaft scheint von Tieren und Ungeheuern belebt und unwirklich zu sein.

⁸⁷² Lettres à un Inconnu, Heft I, 139f.

⁸⁷³ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 5/23, 14.

In der Symbolik des Berges im Oeuvre Werefkins wurde nicht nur ein Aufstreben der Formen zum Göttlichen wirksam, sondern auch jener heidnische Aspekte aus dem litauischen Volksglauben, der Berg sei ein Medium zwischen Himmel und Erde, floss ein. Ebenfalls griff die Malerin auf alpenländisches Brauchtum zurück. In besonderer Weise lässt sich dies in dem Werk 'Geweihete Feuer' von 1919 (Abb. 116) erkennen. Ähnlich wie bereits im 'Roten Baum' ist ein mächtiger Bergkegel ins Zentrum des hochformatigen Bildes gesetzt worden. Nun dunkelrot, wird er als Träger besonderer Energien dargestellt. Drei feuerrote Punkte - "geweihten Feuer", in Anlehnung an die heute noch im Alpenraum üblichen heidnischen Sonnenwendfeuer entstanden - sind in der Spitze des Kegels angeordnet. Sie bilden die Eckpunkte eines Dreieckes, das in der christlichen Ikonographie Symbol Gottes ist, hier aber kaum streng christlich gedeutet werden kann.

Hinter dem Berg erheben sich rechts und links weitere Gipfel in glühendem Rot und Gelb. Der blaue Himmel wird von einem weißen Halbrund dominiert, das sich allmählich nach unten hin auflöst und vereinzelt Sterne bildet. Diese Lichtquelle beleuchtet die hinteren Berge, nicht aber den massigen Kegel im Zentrum, der dem Betrachter seine Schattenseite präsentiert. Aus seinem Mittelpunkt erwächst eine schwarze, wolkenähnliche Form mit hellem Geäst wie ein Nabel oder eine Ader, die im Boden endet. Möglicherweise handelt es sich um einen Baum. Von roter Farbe wie der Berg ist auch weitgehend die ebene Fläche im Bildvordergrund. Zwischen beiden herrscht eine deutliche Trennungslinie, die in kurze schwarze Striche ausläuft, die sich mit dem Bergfuß verzahnen. Links im Bild biegen sich kahle schwarze Bäume unter einem imaginären Wind. Kleine Feuerpunkte schimmern in blau-violetten Bergfalten. Eine dünne Schraffur erweckt den Eindruck von Energieströmen, die ihren Ausgang im Gipfel nehmen.

Links steht ein grünes Haus mit großer schwarzer Tür und schwarzer Fensteröffnung. Durch einen geschwungenen roten Weg ist es mit der baumartigen Form und einem weiteren Gebäude rechts im Bild verbunden. Jenes wird durch eine rote Laterne beleuchtet und lässt den Blick auf eine Madonnenfigur im Fenster fallen. Links vor dem grünen Haus stehen in Korrespondenz zum Himmelslicht zwei völlig weiße Gestalten, die sich an der Hand gefasst halten und zu deren Füßen sich ein gelber Fleck ausbreitet. Analog hierzu sind die Berggipfel im Hintergrund gelb, über dem Heilighäuschen mit roter Laterne jedoch rot.

Bernd Fäthke interpretierte dieses Gemälde als Pendant zum 'Roten Baum':

Der ehemals so wohlproportionierte, farbige Berg scheint gealtert, kantiger und schroffer, der ehemals blühende Lebensbaum vor der Mitte des Berges welk und schwach geworden. Wahrscheinlich projizierte die nunmehr fast sechzigjährige Künstlerin ihre eigene Situation [im Schweizer Exil] in dieses schwermütige Bild.⁸⁷⁴

Kompositorische Ähnlichkeiten sind durchaus festzumachen. Es ist aber kein Alterungsprozess oder wie auch immer gearteter Kräfteabbau zu erkennen. Die Form in der Mitte der roten Bergmasse ist kein welker Lebensbaum, eher eine 'Bergader', gebündelte Energie.

Die Werke Marianne Werefkins resultieren wie bei jedem anderen Künstler aus psychischen Vorgängen, die aber nur selten fassbar werden. In 'Geweihete Feuer' biographische Ereignisse wiederentdecken zu wollen, scheint gewagt zu sein. Jenes Bild drückt ferner keine Schwermut aus. Thema ist nicht mehr die in ruhiger Kontemplation aufgenommene lebensvolle Natur,

⁸⁷⁴ Fäthke, 1988, 132.

sondern die Vision kosmischer Energien.

Die beiden weißen, sich vertraut an den Händen haltenden Gestalten links erinnern an die zweigeteilte weiße Bergspitze im 'Roten Baum'. Sie stehen auf einem gelben Farbfleck wie in einer Flamme. In ihrer farblichen Analogie zu dem nicht dargestellten, aber in seiner Strahlung erkennbaren Himmelskörper erscheinen sie wie überirdische, kosmische Wesen. Die Strukturen der dunkelroten Bergoberfläche erzeugen den Eindruck eines Fließens, das am Fuß zwar gestoppt wird, in gewisser Weise jedoch seine Fortführung in der geschwungenen roten Farbfläche findet, die einen Weg darstellt und durch den Baum mit dem Berg in Verbindung steht.

1915 vermerkte Werefkin folgendes in einem Exzerpteheft:

Il existe entre les choses les plus éloignées par le temps ou l'espace, les plus étrangères les unes aux autres, en apparence, des relations obscures et insondables, issues de lois et de forces ignorées de l'humanité.⁸⁷⁵

Es handelt sich um ein Zitat aus ihren Notizen über den Romantiker Thomas de Quincey.⁸⁷⁶

Von zentraler Wichtigkeit scheint bei diesem Gemälde ein Rückgriff auf heidnische Überlieferungen zu sein, welche einen kostbaren Schatz für viele Intellektuelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts darstellten.⁸⁷⁷ Der 'Monte Verità' in Ascona, lange Jahre Zufluchtsort für Aussteiger und Lebensreformer, ist nur eines unter vielen Beispielen, wie sich Menschen auf die Suche nach Alternativen zur modernen Zivilisation begeben hatten, die sie in der alpenländischen Bergwelt zu finden glaubten. Noch heute sind dort alte Überlieferungen und Aberglauben lebendig und boten zu Lebzeiten Werefkins einen noch reicheren Schatz. Marianne Werefkin zeigte sich von alpenländischem Brauchtum durchaus beeindruckt. So vermerkte sie in ihren Lettres eine Begegnung mit Leichenbrettern.⁸⁷⁸ Es war Brauch, die Toten auf Brettern aufzubahren, auf denen sie später zum Friedhof transportiert wurden. Nach der Beerdigung versah man die Holzbretter mit Aufschriften und Verzierungen und stellte sie an Wegrändern als vergängliche Denkmale auf.⁸⁷⁹

Les planches ont beau porter des croix, un souffle de paganisme nous vient de cette séculaire forêt avec les traces de ce vieil usage. Et les inscriptions ont beau parler d'affection de souvenir éternel, on sent la terreur du vivant devant le mort. Et la route longe ses troncs séculaires avec leurs planches de cercueils, et passe devant un étang tout pris par des jongs à hauteur d'homme entouré d'arbres énormes, semblant cacher un mystère, la nuit met ses ombres partout, les couleurs passent. Les visions de l'âme s'étendent sur celles de l'oeil. J'ai peur.⁸⁸⁰

Der Berg ist zum einen Platz des Göttlich-Mystischen geworden, ein Medium kosmischer Energien. Zum anderen ist er aber auch ein Synonym für das Leben schlechthin, für alle seine

⁸⁷⁵ Fondazione Marianne Werefkin, Heft 2/23, 86.

⁸⁷⁶ Ebd., 67f.

⁸⁷⁷ Sergius Golowin legte in seinem Buch Magier der Berge. Lebensenergien aus dem Ursprung, weitläufige Zusammenhänge offen. Basel, 1984.

⁸⁷⁸ Deutsch zitiert von Peter Lahnstein. Gabriele Münter. 2. Aufl. Ettal, 1985, 23. Lettres à un Inconnu, Heft III, 33-35.

⁸⁷⁹ Siehe zu diesem Brauchtum: Paul Friedl. Geh nicht vorbei. Kleine Denkmale an unseren Wegen. Grafenau, 1978, 10, 15 und 21.

⁸⁸⁰ Lettres à un Inconnu, Heft III, 34f.

Höhen und Tiefen. Der Weg durch das Gebirge symbolisiert den Weg durch alle Widrigkeiten des Lebens. So zum Beispiel in 'Lebensabend' (Abb. 117) von circa 1922: Ein alter Hirte sitzt auf einer kleinen Anhöhe und blickt über seine Herde hinweg in die Ferne. Der Weg links ist mit großen Steinen gepflastert, die in ihrer Form zum Teil an Totenschädel erinnern; an diesem Punkt könnte er enden. Oder beginnt er? Nach rechts, in klassischer Bewegungsrichtung, läuft der Weg durch ein friedliches, flaches Tal mit Wiesen und einer Reihe hochstämmiger Bäume am Rand. Dahinter türmen sich Felswände wie Schutzwälle auf.

'Mit dem Rücken zum Leben' von 1928 (Abb. 118) zeigt ein älteres Paar, das mit verschränkten Armen nebeneinander auf einer Bank an einem Weg inmitten einer Blumenwiese sitzt. Der Blick des Mannes wirkt teilnahmslos, die Frau sieht mürrisch aus. Hinter ihrem Rücken baut sich ein riesiges Felsenmeer auf, schroff und unwirtlich. Dennoch ist jenes hier laut Titel Sinnbild des Lebens mit allen seinen Unwegsamkeiten und Problemen, denen die beiden Menschen den Rücken zugekehrt haben. Diese Verweigerung verurteilte Marianne Werefkin. Nachdem sie selbst eine lange Strecke ihres Weges zurückgelegt hatte, sind es nicht Müdigkeit und Resignation, mit denen sie zurückblickt, vielmehr Einverständnis in jedes Schicksal und das Vertrauen, dass alle Gleichförmigkeiten und Wiederholungen in eine endgültige Erlösung gipfeln werden.

Das Volksleben in seiner nahen Beziehung zur Natur als Träger besonderer Energien ist Chiffre für elementare Lebenserkenntnisse. Einsamkeit und Ausweglosigkeit stellen keine soziale Anklage oder moralische Belehrungen dar, sondern zeigen allgemeinemenschliche Bedingungen. Die immer wiederkehrende Symbolik des Baumes und des Berges sind zwar Elemente in jedem Volksglauben, sie scheinen aber für Litauen und den Alpenraum besonders signifikant zu sein.

Der Symbolist Maeterlinck forderte, der Künstler solle im einfachen Alltagsleben das Wirken eines transzendenten Prinzips suchen. Marianne Werefkin griff in ihrer Motivwahl auf die Bildtradition des russischen Realismus zurück und ging nicht den Weg vom Abbilden zu rein formalen Bildmitteln, wie dies viele ihrer Kollegen taten. Entsprechend Tolstois Forderungen verzichtete Werefkin auf handwerkliche Detailgenauigkeit und schuf nach den formalen Gesetzen der alten Meister freiere Kompositionen als die Künstlergeneration ihrer Lehrer. Werefkin amte keine Volkskunst nach, sondern entwickelte eine neue, persönlich geprägte 'Volkskunst'.

ZUSAMMENFASSUNG

Bei der Untersuchung der russischen Wurzeln Marianne Werefkins zeigte sich zunächst die Schwierigkeit, dass die russische Kunst nicht von der westlichen zu trennen ist. Neben nationalen Eigenheiten existiert eine Vielzahl gegenseitiger Einflüsse. Als russisches Erbe muss all jenes bezeichnet werden, was Werefkin in ihrer Heimat sah und lernte, auch wenn es Parallelen im Westen gab. Nationale Ursprünge im Detail herauszufiltern würde bedeuten, die europäische Kunstgeschichte wie ein Uhrwerk in ihre Einzelteile zu zerlegen und die einzelnen Räder in ihren nationalen Zugehörigkeiten zu analysieren. Dies war nicht Ziel der Arbeit. Es wurde vielmehr nachgewiesen, dass Werefkins neue Schaffensphase in München auf die russische Kunst im 19. Jahrhundert aufbaute und nicht ausschließlich aus den Quellen der westlichen Moderne schöpfte. Dies ließ sich hauptsächlich an drei Punkten feststellen:

1.) Die russische Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf soziale Thematik zu reduzieren, hieße, ihr breites Spektrum auf eine Vorläuferschaft der Oktoberrevolution zu verengen. So wie Marianne Werefkin ihrer Malerei die Möglichkeit zubilligte, entwicklungsfördernd auf die Menschheit zu wirken, muss auch die belehrende Wirkung des 'russischen Realismus' umfassender verstanden werden. Keine oberflächliche Anklage, sondern Wissen um große Zusammenhänge und das Zusammenspiel verschiedener Vorbedingungen zeichnen die Gemälde Repins und vieler seiner Kollegen aus. Belehrungen werden anhand von historischen Begebenheiten vermittelt, die dargestellten Szenen regen zum Nachdenken an. Tolstoi dagegen forderte von der Kunst, sie solle den Künstler und die verschiedenen Betrachter durch das gleiche empfundene, im Werk transportierte Gefühl in brüderlicher Liebe vereinigen. Marianne Werefkin sah die entwicklungsfördernde Funktion wie Kandinsky und viele russische Symbolisten auf einer spirituellen, transzendenten Ebene. Man wollte sich der Triebkräfte hinter der sichtbaren Wirklichkeit bedienen, welche als Trugbild entlarvt worden war. Künstlerisches Engagement verlagerte sich vom Belehren zum seelisch-geistigen 'Verändern wollen' des Betrachters.

2.) Bestand die Gefühlsvermittlung bei den 'Realisten' in einem Hineindenken und Auseinandersetzen mit dem Schicksal des Dargestellten durch den Rezipienten, sollten die Gefühle der Nachfolgeneration als Medium für geistige Kräfte zur seelischen Verfeinerung dienen. Werefkin wollte die einfachen menschlichen Empfindungen den kosmischen Rhythmen eingliedern und so auf die Seele wirken. Tolstois Konzeption schien ein Zwischenstadium gewesen zu sein. Die Kunst als Übermittlung von Gefühlen geht bei Werefkin zum einen auf die Darlegungen von Taine zurück, der menschliche Ideen als innere Bilder auf biologische Funktionen des Gehirns zurückführte und als Resultat des Zusammenwirkens von Emotion und Erlebnis definierte. Zum anderen führte sie Tolstois Theorie weiter, die auf Véron gründete. Es ist zu beobachten, daß Kunst als Gefühlsübermittlung bereits vor Tolstois Traktaten unter russischen Künstlern als Konzept relevant war.

3.) Formale Mittel, wie Farbe und Form, dienten bereits den 'Realisten' zur Erzeugung emotionaler Spannungen. Daneben nahmen physiognomische und mimische Beobachtungen eine zentrale Position ein. Bei Werefkin sind es ausschließlich formale Stilmittel, die Träger der Emotion werden. Aber sie verdrängen nicht völlig den Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit. Wird die Realität von Werefkin auch als Trugbild gesehen, dient sie doch als Symbolschatz für ihre inneren Empfindungen. Sie folgte dabei bewusst dem Vorbild der alten Meister und war der Überzeugung, dass der Künstler die Menschheit nur dann vorwärts bewegen kann, wenn er sich einer gegenständlichen Bildsprache bedient. Damit stand sie im Widerspruch zu Kandinsky und seinen Mitstreitern, die in jenem Festhalten an Elementen der sichtbaren Wirklichkeiten einen massiven Störfaktor beim Erfassen der Bildidee sah. Werefkins wiederholt geäußerte Vorstellung vom Abstrakten machen sie nicht zur Vorreiterin der abstrakten Malerei, wie dies Bernd Fäthke behauptete. Wie Sixten Ringbom darlegte, findet sich bereits bei Runge der Begriff des Abstrakten. Die russische Malerin nahm eine Zwischenposition zwischen russischer Kunsttradition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der abstrakten Malerei ein. Sie bediente sich der herkömmlichen Gattungen der Landschafts- und Genremalerei, organischer Formen, natürlicher Lokalfarbe und gestaltete den Bildraum weitgehend nach den Gesetzen von Perspektive und Gravitation. Dabei fehlt der reale zeitliche Bezug, die Bildsprache charakterisieren überzeitliche Symbole. Da die Realität als Trugbild verstanden wurde, entwickelten sich formale Freiheiten, die irritieren. Die Bildwelten gliedern sich teilweise in zwei polare Bildzonen und erscheinen unwirklich. Dieses Verständnis der Realität als Scheinwelt und die Suche nach geistigen Prinzipien, die Konzentration der Gefühlsvermittlung auf primär formale Mittel sowie weltver-

bessernde Wirkung des Schaffens auf spiritueller Ebene verbinden Werefkin mit der Moderne auf dem Weg der Entwicklung zur Abstraktion.

Neben diesen drei wichtigen Verknüpfungspunkten wurden Verbindungen zur Moderne in Litauen sowie dem dort prägnanten Volksglauben aufgezeigt.

Darüber hinaus wurde unter besonderer Berücksichtigung der Lettres à un Inconnu Werefkins Rollenverständnis als Künstlerin analysiert, das durch die unglückliche Beziehung zu Jawlensky und eine Schaffenskrise in der bisherigen Forschung einseitig beschrieben und bewertet wurde. Liebe und Sehnsucht als zentrale Elemente ihrer Weltanschauung müssen als kreatives Stimulans und nicht als weibliche Schwäche interpretiert werden. Sie finden ihre Parallelen in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Ferner war Werefkins Rollenbild durch verschiedene Faktoren in ihrer Kindheit und Jugend in Russland geprägt worden.

Diese Untersuchung konnte Werefkins Verwurzelung in Russland nicht umfassend herausarbeiten. Dazu wären Kenntnisse des kompletten schriftlichen Nachlasses notwendig, der jedoch nur teilweise erschlossen werden konnte. Es war Aufgabe, künstlerische Verbindungen jenseits festgefügtter Stilbegriffe aufzuzeigen, also nicht nur eine Brücke zwischen Ost und West, sondern auch zwischen Realismus und Moderne zu schlagen.

Bibliographie

A. Unveröffentlichte Schriftstücke Marianne Werefkins und ihres Umkreises

1. aus der Fondazione Marianne Werefkin, Ascona (Schweiz):¹

Lettres à un Inconnu, Heft I-III, (1901-1906).²

Heft 1/23 - 23/23:

1/23: Reisetagebuch von Elisabeth Daragan, (1851);

7/23: Reisetagebuch von Elisabeth Daragan,
von hinten: Aufzeichnungen über Kunst, (o.J.);

19/23: Exzerpteheft von Elisabeth Daragan, (1852-1855);

2/23 - 6/23, 8/23 - 18/23 und 20/23 - 23/23: Exzerptehefte Marianne Werefkins, (1876-1938).

2. aus dem Sturmarchiv der Staatsbibliothek, Berlin:

2 Briefe an Nell Walden aus Wilna, (1914).

1 Brief an Herwarth Walden, (1912).

1 Postkarte und 1 Notizzettel, (o.J.).

3. aus der Lietuvos nationaline, Nachlass P. W. Werefkin, Vilnius (Litauen):

Exzerpteheft Marianne Werefkins, (1873-1882), F 19-1568³.

Kleines Buch mit handgeschriebenen Psalmen, (o.J.), F 19-1573.

Entwurf für eine Vita anlässlich einer posthumen Ausstellung mit Werken Marianne Werefkins 1938 in Bern oder Zürich von einer/einem Verwandten der Malerin, (1938), F 19-1578.

Handgeschriebener Gedichtband von Bruno Goetz mit dem Titel "Der Schläfer.", (04.02.1919), F 19-1564.

Handgeschriebener Gedichtband von Bruno Goetz mit dem Titel "Neue Gedichte.", (Februar 1921), F 19-1566.

Briefe an Marianne Werefkin (Auswahl):

1 von Pierre Girieud, (26.06.1913), F 19 - 1548;

1 von Frau Dengler, (o.J.), F 19-1534;

1 von Lilly Lubovicka, (o.J.), F 19-1540;

1 von Helene Stein, (ca. 1915), F 19-1553;

9 von Lily Klee, (1914-1919), F 19-1537;

1 von Paul Klee, (20.02.1913), F 19-1537;

3 von Wassily Kandinsky, (1900), F 19-1538;

¹ Von der Fondazione wurden mir Fotokopien zur Verfügung gestellt. Einen vollständigen Überblick über den Nachlass erhielt ich nicht.

² Bisher wurden nur Auszüge veröffentlicht.

³ Signatur des Dokumentes.

2 von [Marylanne?], (05. und 17.09.1903), F 19-1545;
1 von Moussia [Sa...]-Zaleska, (02.08.1900), F 19-1550;
29 von Ilja Repin, (1888-1903), F 19-2431, F 19-2434 bis F 19-2439.

1 Postkarte von Elisabeth Daragan, (18.02.1892), F 19-1535.

Die Briefe von Marianne Werefkin an Alexej Jawlensky wurden publiziert von Laima Lauschaite Sургailiene.⁴

B. Publikationen von und über Marianne Werefkin

Agthe, Marion. Gabriele Münter und ihre Zeit. Malerei der Klassischen Moderne in Deutschland. Ausstellungskatalog der Galerie Neher, Essen. Essen, 1990.

Allenow, Michail, Nina Dmitrijewa und Olga Medwedkowa. Russische Kunst. Freiburg/Breisgau, 1992.

Arsene, Alexandre, "Philippe Maliavine". L'Art et les Artistes. (1924/25): 265-270.

Assis Dos Santos Marques, Jordino. Einige Aspekte des Menschenbildes bei Descartes. Diss. Freiburg, [1988?].

Ausstellung 13. Februar bis 6. März 1921. Ausstellungskatalog des Kunsthauses Zürich. Zürich, 1921.

Bachleitner, Rudolf. Die Nazarener. München, 1976.

Bätschmann, Oskar. Entfernung der Natur: Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln, 1989.

Baraduc, Hippolyte. L'Âme humaine, ses Mouvements, ses Lumières, et l'Iconographie de l'Invisible fluïdique. Paris, 1896.

Baumann-Engels, Marianne [u.a.]. Von Cranach bis Jawlensky: Kunst und Religion im Wandel. 77 Neuerwerbungen aus 5 Jahrhunderten. 20 Jahre Diözesan Museum für christliche Kunst. Freising, 1994.

Behr, Shulamith. Women Expressionists. Oxford, 1988.

Beretta, Caterina. Mein Ascona: Erinnerungen und Erlebnisse. Muri, 1983.

Beretta, Efrem. "La Werefkin e i suoi amici." Eco di Locarno - Speciale Sabato. (27.08.1988).

Ders. "Marianne von Werefkin." Figures du Moderne: L'Expressionisme en Allemagne 1905-1914. Dresde, Munich, Berlin. Ausstellungskatalog des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris, 1992, 309-319.

⁴ Die bibliographischen Angaben siehe unten.

Berger, Renate. Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert: Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln, 1982.

Dies., Hg. "Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei". Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, 1987.

Bialopetravischiene, Laima. Lituanian Art Museum. Exposition Guide: Lithuanian art of the first half of the twantieth [!] century. Hg. Lithuanian Art Museum. Vilnius, 1994.

Bilang, Karla. Bild und Gegenbild: Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1990.

Bird, Alan. A History of Russian Painting. Oxford, 1987.

Blok, Cor. Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960. Köln, 1975.

Börsch-Supan, Helmut und Karl Wilhelm Jähmig. Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München, 1973.

Bohn, Barbara, Vera Bombor und Wolf Karge. Ahrenshoop: Eine Künstlerkolonie an der Ostsee. Fischerhude, 1990.

Bouyer, Raymond: "Actualités. Les Expositions. Le Salon des Indépendants." La Revue de l'Art ancien et moderne. 45. Paris (Januar 1924): 213-219.

Ders. "Les Salons de 1924." La Revue de l'Art ancien et moderne. 46 Paris (Juni-Dezember 1924): 29-51.

Breitling, Gisela. Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte. Überarbeitete und ergänzte Ausgabe. Frankfurt/Main, 1986.

Brentjes, Burchard [u.a.], Hg. Russische Realisten. Aufsätze zur Kunst der Wanderer. Leipzig, 1983.

Brodski, Joseph. Ilja Repin. Übs. Gerhard Hallmann. Leipzig, 1981.

Brögmann, Nicole. "Sinn-Bilder aus Leidenschaft." Turicum. Schweizer Kultur und Wirtschaft. 24 Stäfa (Juni-Juli 1993): 12-22.

Brust, Alfred. "Die litauische Kultur und der Expressionismus." Das neue Litauen. 1 Berlin (1918): 50-51.

Bushart, Magdalena. Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925. München, 1990.

Cachin, Françoise, Hg. Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. 2: 1850-1905. Realismus - Impressionismus - Jugendstil. Übs. Susanne Schürmann. Freiburg [u.a.], 1991.

Campbell, Joseph. Die Kraft der Mythen: Bilder der Seele im Leben des Menschen. München

[u.a.], 1989.

Chatzidakis, Manolis. Byzantinisches Museum. Übs. Georg Mergl. Die griechischen Museen. 5. Aufl. Athen, 1980.

Tschiurlionyte-Karutschiene, Valerija und Judita **Grigiene**. Mikalojus Konstantinas Tschiurlionis. Vilnius, 1977.

Colucci, Carlo-Waldemar. "Un glorificatore dell'anima popolare russa: Philippe Maliavine." Cronache d'Arte. 5 Bologna (1928): 78-85.

Dalberg, Huberti de. "Die neue religiöse Kunst Russlands." Die Christliche Kunst. 2. 10 München (1906): 230-238.

Danilowa, Irina. Der russische Volksbilderbogen. Dresden, 1978.

Demisch, Heinz. Vision und Mythos in der modernen Kunst. Stuttgart, 1959.

Der Blaue Reiter. Ausstellungskatalog Kunstmuseums Bern. Bern, 1986.

Dostojewskij, Fjodor. Der Großinquisitor. Eine Phantasie. Übs. Hermann Röhl. Stuttgart, 1991.

Dudgeon, Ruth Arlene Fluck. Women and Higher Education in Russia, 1855-1905. Diss. Washington, 1975.

Elger, Dietmar. Expressionismus: Eine deutsche Kunstrevolution. Köln, 1991.

Eliasberg, Alexander. Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums. München, 1915.

Elliott, David, Hg. Russische Photographie 1840-1940. Katalog zur Wanderausstellung "Hundert Jahre Photographie in Rußland 1840-1940", organisiert vom Museum of Modern Art, Oxford. Übs. Christel Steinberg-Liesefeld. Berlin, 1993.

Engel, Barbra Alpern. Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in nineteenth-century Russia. New York [u.a.], 1983.

Erdmann-Macke, Elisabeth. Erinnerung an August Macke. Frankfurt/Main, 1987.

Fackler, Hermann. "Marianne Werefkin. Künstlerin und Visionärin." "Die Kommenden". Eine unabhängige Zeitschrift für geistige und soziale Erneuerung. 22. 6 Freiburg (1968): 19-22.

Fäthke, Bernd. "Fondazione-Museo Marianne Werefkin in Ascona." Die Kunst. 8 München (1983): 539-546.

Ders. Marianne Werefkin: Leben und Werk 1860-1938. München, 1988.

Ders. "Die Wiedergeburt der «"Blauen Reiter" - Reiterin» in Berlin. Von der Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin." Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Hg. Profession ohne Tradition. 125 Jahre

- Verein der Berliner Künstlerinnen. Berlin, 1992, 237-248.
- Ders. Spurensicherung für die Blaue Reiterin in Litauen. 6. Mitteilung des Vereins der Berliner Künstlerinnen e.V. Berlin, 1995.
- Fastabend**, Otto. Russische religiöse Malerei. 2. erw. Aufl. Bochum - Wattenscheid, 1947.
- Fateïev**, Valéri [u.a.]. Le Fantastique et l'Imaginaire dans la Peinture russe. St. Petersburg, 1989.
- Federer**, Konrad. Marianne von Werefkin: Zeugnis und Bild. Zürich, 1975.
- Fedjuschin**, Victor. Russlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie und die Russen. Schaffhausen, 1988.
- Fedorow-Dawydow**, A. A. Der große russische Maler Ilja Jefimowitsch Repin. Jena [u.a.], 1955.
- Feist**, Peter. "Zwischen Heimat und Europa: Impressionisten in Ost- und Südosteuropa." Ingo F. Walther, Hg. Malerei des Impressionismus. 2. Bd. Köln, 1992, 501-531.
- Fiege**, Gertrud. Caspar David Friedrich: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg, 1977.
- Figuier**, Louis. Histoire du Merveilleux dans les Temps modernes. 4 Bde. Paris, 1861.
- Fischer**, Otto. Das Neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München. München, 1912.
- Flach**, Jakob. Ascona - gestern und heute. Bearb. Neuaufl. Stuttgart [u.a.], 1971.
- Fondazione Marianne Werefkin**, Hg. Museo Marianne Werefkin. Ausstellungskatalog zur Eröffnung des Museums in Ascona. Ascona, 1967.
- Freeman**, Judi und Maurice **Tuchman**, Hg. Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890-1985. Übs. Arbeitsgruppe am Kunsthistor. Seminar d. Univ. Stuttgart. Stuttgart, 1988.
- Frick**, Karl. Gnostisch-theosophische und freimaurerisch-okkulte Geheimwissenschaften bis an die Wende zum 20. Jahrhundert. [Ort?], 1975.
- Friedel**, Helmut und Annegret **Hoberg**, Hg. Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München und der Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main. München, 1992.
- Friedl**, Paul. Geh nicht vorbei. Kleine Denkmale an unseren Wegen. Grafenau, 1978.
- Frodl**, Gerbert und Klaus Albrecht **Schröder**, Hg. Wiener Biedermeier: Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution. Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria. München, 1993.
- Galitis**, Georg, Georg **Mantzaridis** und Paul **Wiertz**. Glauben aus dem Herzen. Einführung in

die Orthodoxie. 3. überarb. Aufl. München, 1994.

Gallwitz, Esther und Klaus, Hg. Rußlandbilder. Maler und Erzähler im 19. Jahrhundert. Köln, 1990.

Gassner, Hubertus. Alexander Rodtschenko: Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren. Frankfurt/Main, 1984.

Gerbert, Hildegard und Walther **Roggenkamp**. Bewegung und Form. Rudolf Steiners Impuls für die graphische Kunst. Stuttgart, 1979.

Gerhardus, Dietfried und Maly. Expressionismus: Vom bildnerischen Engagement zur Kunstwende. Freiburg, 1976.

Dies. Kubismus und Futurismus. Die Entwicklung zum autonomen Bild. Freiburg, 1977.

Geyer, Dietrich. Zur Krise der russischen Bildkunst beim Durchbruch des Realismus. [Maschinenschrift] Diss. Göttingen, 1952.

Gimbutas, Marija. Ancient Symbolism in Lithuanian Folk Art. Philadelphia, 1958.

Gockerell, Nina. "Kleidung und Tracht." Wege der Volkskunde in Bayern. Ein Handbuch. Hg. Edgar Harvolk. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 25; Beiträge zur Volkstumsforschung 23. München [u.a.], 1987, 141-160.

Dies. und Helene **Kostenzer**. Alte Trachten aus Oberbayern und Tirol. Rosenheim, 1976.

Gölter, Waltraud. "Das "Andere" des Selben. Zur Ambivalenz weiblicher Subjektivität in französischen Texten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts." Renate Berger, Hg. Frauen - Weiblichkeit - Schrift. Dokument der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984. Berlin, 1985.

Goerdt, Wilhelm. Russische Philosophie. Grundlagen. Leicht gekürzter Nachdruck der 1. Aufl. Freiburg/Breisgau [u.a.], 1995.

Goetz, Bruno. Das göttliche Gesicht. Wien, 1927.

Goldovskij, Grigorij, Eugenija **Petrova** und Claudio **Poppi**, Hg. Russian Painting in the Romantic Age. Bologna, 1990.

Gollek, Rosel. Das Münter-Haus in Murnau. Mit einem Vorwort von Armin Zweite. 3. Aufl. [München?], 1988.

Dies. Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie. 4. ergänzte Aufl. München, 1988.

Golwin, Sergius. Magier der Berge: Lebensenergie aus dem Ursprung. Basel, 1984.

Gray, Camilla. Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863 - 1922. Übs. Eva Rapsilber. Köln, 1963.

Greer, Germaine. Das unterdrückte Talent: Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst. Berlin

[u.a.], 1980.

Gröber, Karl. Alte Oberammergauer Hauskunst. Rosenheim, 1980.

Groddeck, Wolfram, Hg. Das Wirken Rudolf Steiners von 1907-1917: München - Berlin - Dornach. Schaffhausen, 1980.

Gudynas, Pranas. Lietuvos Tapyba. Vilnius, 1979.

Haack, Friedrich. Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. 5. unveränderte Aufl. Esslingen, 1918.

Hahl-Koch, Jelena. "Marianna Verevkina." Novyj Zurnal. New York (1965): 106-122.

Dies. Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie. Slavistische Beiträge 24. München, 1967.

Dies. und Hans K. **Roethel**, Hg. Kandinsky: Die Gesammelten Schriften. Bd. 1: Autobiographische, ethnographische und juristische Schriften. Bern, 1980.

Haid, Hans. Mythos und Kult in den Alpen: Kultstätten und Bergheiligtümer im Alpenraum. Rosenheim, [1990].

Hallmann, Gerhard. Russische Realisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Rosenheim, 1989.

Hamel, Christine. St. Petersburg. Nürnberg, 1993.

Hamsch-George, Magdalena. Ilja Jefimowitsch Repin 1844-1930. 2. Aufl. Leipzig, 1953.

Hans Berger, Hermann Huber, Reinhold Kündig, Marianna von Werefkin und Alexandre Archipenko. Ausstellungskatalog des Kunsthauses Zürich. Zürich, 1920.

Hartmann, Georg, Hg. Das Wirken Rudolf Steiners von 1890-1907: Weimar und Berlin. Schaffhausen, 1975.

Hasselblatt, Julius. Historischer Ueberblick der Entwicklung der kaiserlich russischen Akademie der Künste in St. Petersburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst in Russland. Leipzig [u.a.], 1886.

Herdin, Klaus, Hg. Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. [Ort?], 1978.

Heublein, Brigitte. "Zum Spannungsverhältnis von Hochkunst und Volkskunst." Zwischen Andacht und Andenken. Kleinodien religiöser Kunst und Wallfahrtsandenken aus Trierer Sammlungen. Ausstellungskatalog des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums und des Städtischen Museums Simeonsstift, Trier. Trier, 1992, 47-55.

Hofmann, Werner. Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart, 1966.

Ders., Hg. Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.

Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle. München, 1986.

Ders. Zauber der Medusa: Europäische Manierismen. Ausstellungskatalog. Hg. Wiener Festwochen. Wien, 1987.

Hütt, Wolfgang. Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869. Leipzig, 1984.

Jessen, Jarno, Hg. Hausgalerie berühmter Gemälde: Hundert ausgewählte Meisterwerke der bedeutendsten Maler aller Zeiten in farbgetreuer Wiedergabe der Originale mit kunsthistorischen Erläuterungen. Berlin-Grunewald, [1912?].

Jullian, Philippe. Der Symbolismus. Übs. Wilhelm Höck. Köln, 1974.

Jungclaussen, Emmanuel, Hg. Aufrichtige Erzählungen eines russischen Pilgers. Die vollständige Ausgabe. Freiburg [u.a.], 1993.

Kaiser, Maria Regina. "Du mein Gedanke, ich deine Verwirklichung. Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky. Eine Liebesgeschichte." Frankfurter Allgemeine: Magazin. Frankfurt/Main (14.05.1993): 24-32.

Kandinsky, Nina. Kandinsky und ich. München, 1976.

Kandinsky, Wassily und Franz **Marc**, Hg. Der Blaue Reiter. Almanach. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. 7., erneut überarb. Ausgabe. München [u.a.], 1989.

Kielmansegg, Wilhelm Graf, Hg. Der Querschnitt durch 1921. Marginalien der Galerie Flechtheim. Berlin [u.a.], 1922.

Kleine, Gisela. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares. 2. Aufl. Frankfurt/Main, 1991.

Klessmann, Eckart. Die deutsche Romantik. Köln, 1979.

Klum, Edith. Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung. Slavistische Beiträge 14. München, 1965.

Knapp, Gerhard P. Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung - Bestandsaufnahme - Kritik. München, 1979.

Knodt, Manfred. Russische Kapelle St. Maria Magdalena Darmstadt. Führer. 5. Aufl. München [u.a.], 1992.

Kolbe, Jürgen. Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933. Berlin, 1987.

Kondakow, S. N.: Jubilejny Sprawotschnik Imperatorskoi Akademii Chudoschestw 1764-1914. St. Petersburg, 1914.

Krajicek, Helmut, Franziska **Lobenhofer-Hirschbold** und Andrea **Thurnwald**. Ländliche Kleidung zwischen Mode und Tradition. Ausstellungsbegleitheft. Schriften des Freilichtmuseums des Bezirks Oberbayern 17. Großweil, 1991

Krichbaum, Jörg und Rein **Zondergeld**. Künstlerinnen: Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln, 1979.

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Hg. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg: Kunst- und Kulturgeschichte Rußlands in Werk und Bild. Ausstellungskatalog. Bonn, 1995.

Kutschinski, Stanislaw und Jochen **Poetter**, Hg. Russische Ikonen und Kultgerät aus St. Petersburg. Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Köln, 1991.

Kysllassowa, Irina. Russische Ikonen des 14. bis 16. Jahrhunderts. Historisches Museum, Moskau. Düsseldorf, 1988.

La Peinture russe à l'Époque romantique. Ausstellungskatalog der Galeries Nationales du Grand Palais. Paris, 1976.

Lahnstein, Peter. Gabriele Münter. 2. Aufl. Ettal, 1985.

Landmann, Robert. Ascona - Monte Verità: Auf der Suche nach dem Paradies. Frankfurt/Main [u.a.], 1979.

Lankheit, Klaus, Hg. Wassily Kandinsky - Franz Marc: Briefwechsel. Eingeleitet und kommentiert von K. Lankheit. München, 1983.

Ders., Hg. Franz Marc im Urteil seiner Zeit. Überarb. Neuausg. München [u.a.], 1989.

Ders. Führer durch das Franz-Marc-Museum in Kochel am See. Hg. Franz-Marc-Stiftung. 3. überarb. Aufl. München, 1989.

Lasker-Schüler, Else. Meine Wunder. Gedichte. Karlsruhe [u.a.], 1911.

Dies. Gedichte 1902-1943. 2. Aufl. München, 1988.

Lauschaite Surgailiene, Laima. "Marianna Werefkina. Schisn w iskusstwe". Vilnius. 2 (1992): 92-104 und 3 (1992): 126-137.

Dies. "Vasilijaus Kandinskio ir Paulio Klee Laischkai Lietuvoje." Kultjuros Barai. 10 (1994): 71-73.

Leadbeater, Charles W. und Annie **Besant**. Gedankenformen. Übs. Literarische Abteilung des Theosophischen Verlagshauses. 2. Aufl. Freiburg, 1926.

Lebedev, Andrei K. The Itinerants. St. Petersburg, 1974.

Macardé, Jean-Claude und Valentine. L'Avant-Garde au Féminin: Moscou - Saint Petersburg - Paris, 1907-1930. Ausstellungskatalog Paris, Artcurial, Centre d'art plastique contemporain, 1983.

Macardé, Valentine. "Causerie sur le Symbole, le Signe et sa Signification dans l'Art mystique." L'Année 1913. 3. Paris (1973): 200-209.

Mach, Ernst. Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 6. vermehrte Aufl. Jena, 1911.

Macher, Hannes und Wilfried **Bahnmüller**. Hinterglasbilder aus Altbayern und Schwaben. Freilassing, 1990.

Malerei des 19. Jahrhunderts in Russland und Polen. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Kiel. Kiel, 1986.

Manin, Witalij Serafimowitsch. Archip Iwanowitsch Kuindschi i ego schkola. St. Petersburg, 1987.

Marianne von Werefkin, Otilie W. Roederstein, Hans Brühlmann. Ausstellungskatalog des Kunsthauses Zürich. Mit e. Beitr. von Fritz Stöckli. Zürich, 1938.

Marianne von Werefkin. Ausstellungskatalog der Galerie Castelnovo. Mit Beitr. von Hans Neuburg und Clemens Weiler. Ascona, 1967.

Marianne Werefkin. Ausstellungskatalog der Galerie Chichio Haller, Zürich. Mit e. Beitr. von Felix Klee. Zürich, 1969.

Marianne Werefkin: Ölbilder, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen. Ausstellungskatalog der Galeria Castelmoro, Ascona. Mit e. Beitr. von Clemens Weiler. Ascona, 1972.

Marianne von Werefkin: Gemälde und Skizzen. Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Wiesbaden. Mit Beitr. von Bernd Fäthke, Jelena Hahl-Koch und Sigrid Russ. Wiesbaden, 1980.

Martens, Gunter. Vitalismus und Expressionismus: Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 22. Stuttgart [u.a.], 1971.

Masini, Lara Vinca. Antoni Gaudi. Übs. Elisabeth Vananti. Luzern [u.a.], [1969?].

Massenkeil, Günther, Hg. Das Große Lexikon der Musik. Komponisten - Interpreten - Sachbegriffe. Bd. 7. Freiburg, 1982.

Matich, Olga. The Religious Poetry of Zinaida Gippius. Centrifuga 7. München 1972.

Michel, André Paul Charles. "L'Art dans les Pays slaves et balkaniques de 1850 à nos Jours." Histoire de l'Art. 8. 2 Paris (1926): 735-769.

Moeller, Magdalena. Der Blaue Reiter. Köln, 1987.

Morgenstern, Christian. Gedichte. Ausgewählt von Martin Beheim-Schwarzbach. Frankfurt/Main [u.a.], 1957.

Mühsam, Erich. Ascona. Vereinigte Texte aus den Jahren 1905, 1930 und 1931. Zürich, 1979.

Mulack, Christa. Maria. Die geheime Göttin im Christentum. 2. Aufl. Stuttgart, 1986.

Museo Marianne Werefkin. Katalog der Stiftung zur Eröffnung des Museums in Ascona. Mit e. Beitr. von Clemens Weiler. Ascona, 1967.

Muther, Richard. Geschichte der Malerei im 19.Jh. Bd. 3, 5. Aufl. Leipzig, 1926.

Ders. und Alexandre **Benois**. "Russland." Geschichte der Malerei im 19.Jh. Bd. 3. München, 1893.

Negri, Renata. Bonnard und die Nabis. München, 1974.

Nemec, Helmut. Alpenländische Bauernkunst. Eine Darstellung für Sammler und Liebhaber. Wien, 1966.

Neubauer, Edith. Kunst und Literatur im alten Russland: Architektur, Ikonenmalerei, Dichtkunst. Düsseldorf, 1988.

Neuburg, Hans. "Posthume Ehrung Marianne von Werefkins in Ascona." Die Weltkunst. 37. 19 München (1967): 910.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V., Hg. Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. Ausstellungskatalog. 2 Bde. Berlin, 1987.

Neumann, Wilhelm. Baltische Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Biographische Skizzen mit den Bildnissen der Künstler und Reproduktionen nach ihren Werken. Riga, 1902.

Ders. Lexikon Baltischer Künstler. Nachdruck. Hannover-Döhren, 1972.

Nietzsche, Friedrich. "Geburt der Tragödie." Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Hg. Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe. 2., durchgesehene Auflage. München [u.a.], 1988, 11-156.

Ders. Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Bd. 6: Also sprach Zarathustra. Leipzig, 1919.

Ders. Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Bd. 7: Jenseits von Gut und Böse. 6. Aufl. Zur Genealogie der Moral. 5. Aufl. Leipzig, 1896.

Onasch, Konrad. Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche unter Berücksichtigung der Alten Kirche. 1. Aufl. Berlin [u.a.], 1993.

Oskar Lüthy, Marianne von Werefkin und Adolf Thomann (Graphik). Ausstellungskatalog des Kunsthauses Zürich. Zürich, 1922.

Otilie W. Roederstein, Marianne von Werefkin, Raoul Domenjot, Albert Locca in der Kunsthalle Bern. Ausstellungskatalog. Mit e. Beitr. von Julius Schmidhauser. Bern, 1938.

Otto, Rudolf. West-östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung. Gotha, 1926.

Pachmuss, Temira. Zinaida Hippus: An Intellectual Profile. Southern Illinois University, 1971.

Pauli, Gustav. Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten. Tübingen, 1936.

Penzig, Otto. Die Theosophie und die Theosophische Gesellschaft. Düsseldorf, 1921.

Petrowa, Jewgenija und Jochen **Poetter**, Hg. Russische Avantgarde und Volkskunst. Ausstellungskatalog der Staatlichen Russischen Museums St. Petersburg und der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden, 1993.

Pikulik, Lothar. Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/Main, 1979.

Poe, Edgar Allan. Der Rabe. Zweisprachige Ausgabe. Übs. Hans Wollschläger und Ursula Wernicke. 3. Aufl. Frankfurt/Main, 1989

Pohribny, Arsén. Abstrakte Malerei. Freiburg [u.a.], 1978.

Raev, Ada. "Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19./ Anfang des 20. Jahrhunderts." kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 18. 2 Marburg (1990): 49-62.

Dies. "Zur Marianne Werefkin - Ausstellung in Berlin." Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Graphik und Buchkunst, angewandte Kunst und Kunsthandwerk. 4 Berlin (1990): 46.

Ransel, David L., Hg. The Family in Imperial Russia. New Lines of Historical Research. London, 1976.

Rathke, Ewald und Sylvia **Rathke-Köhl**. Alexej Jawlensky. Ausstellungskatalog des Frankfurter Kunstvereins. Frankfurt/Main, 1967.

Rattelmüller, Paul Ernst. Lorenz Quaglio - der Schilderer oberbayerischer Bauern 1793-1869. Murnau, 1978.

Regnault, Henri. Les Vivants et les Morts. Réalité des Communications spirites. Paris, 1922. [*Dieses Buch war mir nicht zugänglich.*]

Reinhardt, Georg. "Peredwischniki und Nazarener - Anmerkungen zu zwei Künstlergruppen des 19. Jahrhunderts." Meisterwerke deutscher und russischer Malerei aus sowjetischen Museen. Ausstellungskatalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn. Bonn, 1978.

Reklaitis, Paul. Einführung in die Kunstgeschichtsforschung des Großfürstentums Litauen (mit Bibliographie und Sachregister). Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas 59. Marburg, 1962.

Renda, Gerhard. "Nun schauen wir euch anders an". Studien zur Gotik-Rezeption im deutschen Expressionismus. Diss. Erlangen - Nürnberg, 1991.

Repin, Ilja J. Fernes und Nahes. Erinnerungen. Hg. Traugott Stephanowitz. Berlin, 1970.

Ringbom, Sixten. The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Acta Academiae Aboensis, Ser. A. Humanistiska Vetenskaper - Socialvetenskaper - Teologi. 38, 2. Åbo, 1970.

Roh, Juliane. "Marianne von Werefkin." Die Kunst und das schöne Heim. 47 München (1959): 452-455.

Rosenblum, Robert. Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. München, 1981.

Rossi, Manuela. Il Ticino nella pittura europea. Ausstellungskatalog des Museo Cantonale d'Arte, Lugano. Mit Beitr. von Jura Brüscheiler [u.a.] Lugano, 1987.

Roths, Walter. Russisches und Polnisches. Reisebilder und Kulturstudien. Regensburg, 1912.

Rousseau, Jean-Jacques. Oeuvres complètes. 2 Bde. Hg. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. [Paris?], 1961.

Ders. Emil oder Über die Erziehung. 6. Aufl. Paderborn, 1983, 386.

Russische Malerei 1890-1917: Bilder aus Museen der UdSSR. Ausstellungskatalog des Städelschen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie Frankfurt. Frankfurt/Main, 1976.

Russische Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus - Impressionismus - Symbolismus. Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich. Übs. Rudolf Hermann und Barbara Schütz. Zürich, 1989.

Russische Orthodoxe Kirche im Ausland, Hg. Die Russische Orthodoxe Kirche auf dem Neroberg in Wiesbaden. Führer. München, [1990?].

Russischer Realismus 1850-1900. Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden, 1972.

St. Petersburg um 1800: Ein goldenes Zeitalter des russischen Zarenreiches. Meisterwerke und authentische Zeugnisse der Zeit aus der Staatlichen Ermitage, Leningrad. Ausstellungskatalog der Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen. Übs. Nikolaus Thon. Recklinghausen, 1990.

Sar Péladan. La Décadence Esthétique. Réponse à Tolstoï. Paris, 1898.

Sarabjanov, Dmitry. Valentin Serov. St. Petersburg, 1987.

Scheidegger, Esther, Hg. Tessin. Ein Lesebuch. Zürich, 1991.

Scherrer, Jutta. Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen): Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917). Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 19. Berlin, 1973.

Schirn Kunsthalle, Frankfurt und Veit **Loers**, Hg. Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog. Ostfildern, 1995.

Schmidt, Karl O. Was ist Theosophie? Wesen und Mystik der Theosophie. Ein Franz-Hartmann-Brevier. 2. Aufl. Ergolding, 1990.

Schmidt, Ulrich. Katalog des Städtischen Museums Wiesbaden - Gemäldegalerie. Wiesbaden, 1967.

Schmidt, Werner. Russische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. Aus einer Berliner Privatsammlung. Leipzig, 1967.

Schneede, Uwe. "Vereinzelung des Künstlers - Visionen von der neuen Kunst. Van Gogh, Gauguin, Munch." Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 4: Kollegstunde 9. Hg. Deutsches Institut für Fernstudien, Universität Tübingen. Weinheim [u.a.], 1989.

Schulze, Sabine, Hg. Munch in Frankreich. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle, Frankfurt, des Musée d'Orsay, Paris und des Munch Museet, Oslo. [Bonn ?], 1992.

Schuster, Peter-Klaus, Hg. Delaunay und Deutschland. Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Staatsgalerie moderner Kunst München. Köln, 1985.

Schwabe, Günter. "Hommage an Ascona. Die Stiftung Marianne von Werefkin im Museum von Ascona." Die Kunst. 5. München (1988): 462-465.

Seewald, Richard. Der Mann von gegenüber. Spiegelbild eines Lebens. München, 1963.

Simplicissimus. 6. 15 München (1901): 117.

Skrynnikow, Ruslan G. Iwan der Schreckliche und seine Zeit. München, 1992.

Sloterdijk, Peter, Hg. Mystische Zeugnisse aller Zeiten und Völker - gesammelt von Martin Buber. München, 1993.

Sobko, N. "Die Kunst in Russland und die Moskauer Ausstellung." Mitteilungen des K. K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. 18. (1883): 303-307.

Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Hg. Guggenheim. 60 Meisterwerke aus der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York und Venedig. Ausstellungskatalog. Stuttgart, 1989.

Städtischen Kunstmuseum Bonn, Hg. Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde. Ausstellungskatalog des Städtischen Kunstmuseums, Bonn, des Kaiser Wilhelm Museums, Krefeld und des Von der Heydt-Museums, Wuppertal.. Recklinghausen, 1979.

Starkie, Enid. Das Leben des Arthur Rimbaud. Hg. Susanne Wäckerle. München, 1990.

Steiner, Rudolf. Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung. 31. Aufl. Dornach, 1987.

Ders. Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? 22. Aufl. Dornach, 1975.

- Stephanowitz**, Traugott. Ilja Jefimowitsch Repin. Eine Einführung in sein Leben und Werk. Dresden, 1955.
- Sternin**, Grigori. Das Kunstleben Rußlands an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Dresden, 1976.
- Ders. Ilja Repin. Malerei. Grafik. Düsseldorf [u.a.], 1985.
- Storch**, Wolfgang, Hg. Die Symbolisten und Richard Wagner. Zum Raum wird hier die Zeit. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste. Berlin, 1991.
- Sydow**, Eckart von. Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin, 1920.
- Taine**, Hippolyte. De l'Intelligence. 2 Bde. [Reprint.] Paris, [1950?]
- Thomson**, Erik. "Karl Timoleon von Neff und die russische Kirche auf dem Neroberg in Wiesbaden." Hessische Heimat. 14. 3 (1964): 23-25.
- Töpffer**, Rodolphe. Réflexions et menus-propos d'un Peintre Génevois ou Essai sur le Beau dans les Arts. Paris, 1848.
- Ders. Nouvelles Génevoises. Leipzig, 1877.
- Tolstoi**, Lew. Was ist Kunst? Übs. Alexis Markow. Berlin, 1898.
- Ders. Die großen Erzählungen. Frankfurt/Main, 1975.
- Ders. Gesammelte Werke in zwanzig Bänden. Hg. Eberhard Dieckmann und Gerhard Dudek. Bd. 14: Ästhetische Schriften. Berlin, 1984.
- Tschernyschewski**, Nikolai Gawrilowitsch. Die ästhetischen Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit. Berlin, 1954.
- Tvortschestvo Elschbieti Daugviliene. Kaunas, 1984.
- Ulmer**, Renate. Passion und Apokalypse: Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus. Europäische Hochschulschriften 28: Kunstgeschichte 144. Frankfurt/Main [u.a.], 1992.
- Vaikunas**, Gytis. Mikalojus Konstantinas Tschiuurlionis. Dresden, 1975.
- Vaughan**, William. Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. 2 Bde. Freiburg [u.a.], 1990.
- Verkade**, Willibrord. Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Malermönches. Freiburg, 1920.
- Ders. Der Antrieb ins Vollkommene. Freiburg, 1932.
- Ders. Spuren des Daseins. Bekenntnisse des Malermönchs. Mainz, 1938.
- Véron**, Eugène. L'Esthétique. Paris, 1978.

- Vogt, Paul.** Der Blaue Reiter. Sammelband - Ausstellungen - Künstler. Köln, 1977.
- Walter, Ingo F. und Rainer Metzger.** Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde. 2 Bde. Köln, 1989.
- Weiler, Clemens.** Alexej Jawlenskij. Köln, 1959.
- Ders. Jawlensky. München, [o. J.].
- Ders., Hg. Marianne Werefkin: Briefe an einen Unbekannten 1901-1905. Köln, 1960.
- Ders. "Späte Heimstätte. Eröffnung des Marianne-Werefkin-Museums in Ascona." Die Weltkunst. 37. 18 München (1967): 854.
- Werefkin, Marianne von.** "Ausfahrt nach Italien." Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. 1295 (20.08.1925): [Blatt1].
- Dies. "Ausfahrt nach Italien." Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. 1469 (14.09.1925): [Blatt 6].
- Dies. "Ausfahrt nach Italien. (Schluss.)" Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. 1486 (24.09.1925): [Blatt 5].
- Dies. "Ausfahrt nach Italien. Neapel - Pompeji - Ischia." Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. 1655 (22.10.1925): [Blatt 5].
- Dies. "Ausfahrt nach Italien. Orvieto." Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. 1967 (10.12.1925): [Blatt 6].
- Dies. "Ausfahrt nach Italien. Assisi." Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt. 146. (27.12.1925): [Blatt 1].
- Dies. Impressionen von Ascona. Hg. Galleria via Sacchetti, Ascona. Casale Corte Cerro, 1988.
- Werner, Xenia.** "Eine unbekannte russische Graphiksammlung (1925) im Britischen Museum in London." Graphische Kunst. 40 (1993): 2-8.
- Wernz - Kaiser, Heike.** "Soziale und wirtschaftliche Aspekte des privaten Andachtsbildes." Zwischen Andacht und Andenken. Kleinodien religiöser Kunst und Wallfahrtsandenken aus Trierer Sammlungen. Ausstellungskatalog des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums und des Städtischen Museums Simeonsstift, Trier. Trier, 1992, 39-45.
- Weskott, Hanne.** "Die Kunst der Zukunft ist die emotionale Kunst. Marianne Werefkin, die Künstlerin und Theoretikerin." Kunst und Antiquitäten. 4. (1990): 58.
- Westheim, Paul.** "Von den inneren Gesichtern." Das Kunstblatt: 1917. Nachdruck. Nendeln/Liechtenstein, 1978, 1-6.
- Wiedmann, Franz, Hg.** Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. München, 1964.

Wiesberger, Hella, Hg. Rudolf Steiner: Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongreß Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1907, 1909 und 1911. 2. erw. Aufl. Dornach, 1977.

Wietek, Gerhard, Hg. Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte. München, 1976.

Windecker, Sabine. Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des "Blauen Reiter". Berlin, 1991.

Woloschin, Margarita. Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen. Stuttgart, 1954.

XXI Peredwischnoi wystawki kartin towarischestba. Ausstellungskatalog. St. Petersburg, 1892.

Zabel, Eugen. Russische Kulturbilder. Erlebnisse und Erinnerungen. Berlin, 1907.

Zaunschirm, Thomas, Hg. Arnold Schönberg. Das Bildnerische Werk. Ausstellungskatalog des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien, des Museums Ludwig, Köln und der Whitworth Art Gallery der University of Manchester. Klagenfurt, 1991.

Zeitler, Rudolf. "Werke der französischen Impressionisten und der russischen Realisten." Propyläen - Kunstgeschichte. Bd. 11. Berlin, 1966, 122-128.

Zerbst, Rainer. Antoni Gaudí 1852-1926: Antoni Gaudí - ein Leben in der Architektur. Köln, 1987.

Zweite, Armin, Hg. Alexej Jawlensky 1864-1941. Ausstellung in der Städtischen Galerie Lenbachhaus, München und der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. München, 1983.

Anhang

Der schriftliche Nachlass Marianne Werefkins ist bisher nur in geringem Umfang publiziert worden. Eine Selektion bedeutet ein subjektives Eingreifen in die Quellenlage. Auch hier kann keine Vollständigkeit erreicht werden. Ziel ist es, einen Einblick in die Gedankenwelt der Malerin zu geben, ohne die Sprache als Ausdrucksmittel der Persönlichkeit durch Übersetzung zu verfälschen. Zum besseren Verständnis wurden nur die russischen Texte ins Deutsche übertragen.

Der umfangreiche Quellenanhang bietet ferner die Möglichkeit, angeführte Zitate im Kontext zu überprüfen.

Es folgen Ausschnitte aus den Lettres à un Inconnu, die sich in Ascona befinden. Anschließend werden Auszüge aus dem litauischen Nachlass geboten, der in Westeuropa bislang unbekannt ist. Entdeckt wurde er von der Litauerin Dr. phil. Laima Lauschaite-Surgailiene. Das Gut Blagodat in der Nähe ihrer Heimatstadt Utena ließ sie vor einigen Jahren auf den bisher in Litauen unbekannt Namen Marianne Werefkins stoßen. Sie fand einen Nachlass des Bruders der Malerin in der Nationalbibliothek in Vilnius und publizierte einige Auszüge in litauischen Zeitungen (siehe Bibliographie).

Dr. Laima Lauschaite-Surgailiene und ihrem Mann Andrius Surgailis verdanke ich einen Besuch auf dem Gut Blagodat. Durch sie erfuhr ich von dem Nachlass in Vilnius.

LETTRES À UN INCONNU

3 Tagebücher in Französisch und Deutsch von 1901 bis 1906

Das abgebildete Emblem bildet das Frontispiz von Heft II.

Format jeweils: 17 x 21 cm

Ascona, Fondazione Marianne Werefkin



LETTRES À UN INCONNU, Heft I

S. 1-4 [zwei Seiten ohne Seitenzählung, 1a und 1b]:

Mon Beau, mon Unique!

Vous que j'ai tant cherché sans jamais vous trouver, vous que j'ai désiré, appelé sans jamais vous voir venir, vous toujours présent sans exister jamais - je vous écris maintenant. Vous, au fond, ce n'est que moi, mais un moi bien autrement noble et grand, un moi génial, un moi éloigné du moi réel à toute la distance du rêve à la réalité. Pourtant vous seul pouvez me comprendre, croire à la nécessité de ces lettres adressées au néant croire à tout ce mensonge de formes et de sentiments. Ma pensée me vient de vous, à moi sont mes actions et mon cœur. De là la nécessité de nous entendre, nous que la vie rend ennemis. Vous êtes ma pensée, je suis votre réalisation. Un nuage vous porte et vos ailes grandes ouvertes embrassent le monde. Moi je vis dans des intérêts très humains, j'ai un ménage, des amis, des affections, des affaires, le tout à la dimension de tout le monde. Mais pour vivre ainsi j'ai besoin de plonger mon regard dans vos yeux, c'est dans leur miroir que je me vois telle que je voudrais être, et ce n'est qu'en me voyant telle que je me sens être.

"Je pense donc je suis". Mon Beau, à nous deux tous les jours, nous récréons le monde, tous les jours un paradis nous tombe des mains, pour sombrer dans la poussière de bien d'autres paradis pareils. Mais tant que vous le voudrez, nous jouons à ce jeu. Des paradis nous tombent des mains, s'abîment dans la poussière et renaîtront à notre volonté.

Bien des fois j'ai cru vous trouver hors de moi. Je restais comme en prière devant des êtres que je croyais être vous. Je me ployais à leur service croyant vous servir. Je leur ouvrais mon cœur croyant vous voir rentrer en moi, afin que nous redevenions un. Oui c'était votre aile bleue, rien que votre aile bleue qui me faisait courir après eux tous. Vous ramassiez l'aile et de pauvres tristes visages d'hommes, rien que des visages d'hommes me regardaient du fond de mon cœur où je les avais hébergés. Ils y restaient nourris de pitié, mais déjà votre aile bleue m'appelait au loin et leur triste vue n'était plus que le souvenir d'un rêve.

Vaillamment je vous ai cherché au fond de moi-même. Mais là je me cognait à toutes sortes de choses journalières à des choses qui ne pouvaient être vous. J'ai mieux aimé vous croire hors de moi.

Vous dirais - je l'histoire de ma vie ? - Je vous ai cherché - la voilà toute dans ces mots. J'ai voulu vivre double, mon moi reflété par mon moi. L'univers autour n'était qu'instigation. La grande affaire c'était vous, c'était moi. Oh si j'avais pu vous réaliser de ma main. Si la toile peinte pouvait me donner votre chère image. Le travail c'était vous, l'oeuvre c'était moi - j'ai baissé la tête, j'ai cherché ailleurs. J'ai cru vous deviner dans des besoins de charité, d'affection. C'était faux. Vous n'êtes ni bon, ni charitable, vous ne savez pas aimer - vous êtes seulement grand et beau. J'ai sacrifié à la tendresse et pourtant vous mon moi, vous ne savez pas aimer. Oh que nous avons lutté vous et moi, avant que j'ai appris à vous voir hors de moi, hors de tout, de tous, vous l'insaisissable vous l'unique réel, l'unique vrai de ma vie. Et maintenant je vous écris comme si vous n'étiez pas moi, comme si ma tendresse pour vous n'était pas une haine. Vous le savez, si je m'aime je vous fuis, si je vous aime je me hais. Et voilà que je veux vous aimer hors de moi, comme si vous étiez mon oeuvre et pas celui qui m'a gâté toutes les joies de la terre. J'ai crié après vous, j'ai pleuré des larmes de délire, de passion en vous appelant à un chevet où jamais amour humain ne s'était assis. Vous m'avez échappé, vous m'avez tourmenté de tous les tourments et voilà que je vous écris en amie. Pour vous servir je vous ai trahi, en vous adorant je me suis détournée de vous. Laissez moi croire

pourtant que ma vie, telle quelle est toute en vous, pour vous, de vous, qu'elle est vous mon Beau, mon Unique!

S. 5-7:

1^r Lettre "un jour..."

Et à nous deux maintenant, l'Inconnu!

Vous aussi je vous ai cherché en vain, mais vous -vous n'êtes rien de réel. Vous êtes une supposition. Vous êtes celui que j'appelais dans mes moments de faiblesse, quand lasse de ma course après mon moi impalpable, je voulais être tout le monde. Vous êtes bon, fin, très raffiné même, artiste intuitif.

Vous êtes bien de figure, vous êtes quelqu'un. Mais surtout vous m'êtes bon sympathique, vous attrapez au vol la pensée badine, vous suivez l'idée ingénieuse, vous pleurez et riez toujours au moment juste. Vous avez les beaux yeux d'un chien intelligent et la main caressante d'une mère. Vos dents blanches rient dans une bouche sérieuse, vous aimez la nature et l'art, les voyages, la campagne, la musique et les livres. Et vous m'adorez.

A vous décrire ainsi vous êtes banal, très banal, un héros de roman pour jeunes filles. Mais vous avez à vous un trait qui vous rend nonpareil. Vous êtes à moi corps et âme, vous êtes donc encore moi. Et pour moi vous êtes l'Amour. Dès que mon coeur faiblit, dès que ma pensée se lasse, dès que je me sens enfant et femme - je regarde après vous. Et voilà- jamais, jamais je ne vous ai rencontré! Pourtant le son de votre voix m'est connu et votre douce main je l'ai senti en rêve. J'ai cru vous voir dans des yeux d'hommes intelligents et bons. Mais vous m'echappiez toujours et jamais je ne vous ai rencontré. - Pourtant vous m'êtes familier, car j'ai beaucoup conversé avec vous. Dans ma lutte à bras le corps avec mon Grand Moi vous étiez autant partie que moi. Vous me parliez de vos droits, de la réalité de votre existence. Et dire que vous - c'est le grand mensonge de ma vie, tandis que lui le Beau, l'Unique en est la grande Verité. - Lui m'a tourmenté, mais lui c'est la grandeur de ma vie. Vous m'avez trompée en n'existant pas. Vous avez fait plus mal encore. Toujours vous veniez alors que la vie m'envoyait un sourire. Et je quittais tout ce que la vie me donnait pour regarder après vous, et vous disparaissiez, puisque vous n'étiez jamais. Vous voyez la tromperie de votre non existence. Mais comme c'est moi qui vous ai faite je vous aime encore. Vous m'êtes hostile dans la réalité, mais vous êtes charmant dans le rêve. - Et puis on peut tout vous dire. Vous n'avez pas la parole grondeuse. Vous savez écouter et vos reponses sont justes. Notre causerie peut être gentille. Voici la raison de ces lettres.

S. 8-21:

2 Lettre "clair de lune"

Puisque vous êtes l'amour - comment êtes vous. Mon esprit moqueur me fait ressouvenir de toutes les choses folles dites sur ce chapitre. Il m'est difficile de garder en présence le clair de lune qui luit sur cette lettre. J'aurais voulu vous chanter en sentimentale, et je ne sais que me moquer de vous. Ce que j'aime de vous réellement c'est votre entrée en matière. Vous êtes alors fantaisie, presqu'oeuvre d'art. Dans vos débuts vous avez pour vous le mensonge, vous tenez à la forme en artiste, vous êtes ingénieux en homme d'esprit. Vous faites croire à des choses! et espérer le bonheur, vous semblez tout nouveau. Vous avez à vous des moyens

subtiles et sublimes. Vous êtes très artiste alors, et j'aime vous voir faire. Vous vous parez alors de tout ce qui n'est pas vous, vous semblez l'art même. Tout vous sert, la nature, le génie de l'homme, l'art et tout à vous. Oh, vous êtes délicieux sous ces habits d'emprunt. Rien de vrai en vous, mais d'un si délicieux raffinement chacune de vos paroles, chacun de vos gestes. Vos yeux éloquentes sont artistes, - Banalité, laideur, ils les transforment à leur guise; ils regardent tout et si bien que tous divient beauté autour, toutes les petites de la vie se transforment à leur ordre en actes solennels, en cérémonies majestueuses. - Leurs rayons créateurs moulent corps et coeurs en formes imprévues. Et le génie de votre parler! Ces mots qui n'étaient que des mots, des mots bêtes, des mots sots, les voilà porteurs de promesses, d'allusions; ils reçoivent de vous la vie même, ils portent comme des flèches, ils sont esprits protecteurs ou malfaisants. C'est un chant sous musique, les plus drôles d'entre eux sont sublimes. Oui, m'amour, vous êtes poète et artiste alors. J'ai en, moi, la folie de faire durer pour vous, l'ami inconnu, cet état artistique de l'amour naissant. - Vous êtes pour moi toujours l'amour sous approche - c'est pourquoi vous n'êtes qu'un rêve. Je les conteraï tous ici ces rêves qui remplissent mon coeur et qui me font manquer la vie. Vous en êtes un des premiers, vous l'amour éteint [oder ébauché], l'amour oeuvre d'art. Tenez - que vous êtes bête quand vous tournez au sérieux! Comme vous vous décreditez vous même. Vous qui êtes un sublime mensonge vous tâchez d'être vrai! Vous qui êtes une syntèse cosmique vous analysez! Vous un tissu de vétilles, vous mettez en cause le sérieux de la vie. Vous qui durez parce que vous ne durez pas, vous qui êtes une vague toujours renaissante, mais jamais la même, vous voulez vous figer.

Que vous êtes ridicule dès vous vous nommez! Vous qui n'êtes pas, vous parlez d'être. L'amour - c'est un regard qui dure, c'est une parole qui tombe, c'est quelque chose dans l'air, c'est quelque chose en nous mêmes. L'amour - ce sont des instants. Les faire naître - c'est du génie, les faire durer - de la bêtise! J'ai vu dans un oeil qui me plaît une paillette lumineuse qui n'y était pas. Si je regarde trop près la paillette devient larme, ou effet d'éclairage, un fait l'explique mais elle n'est plus pour l'amour. On parle d'aimer comme du boire et manger. Comme si la création qu'est l'amour pouvait être permanente, toujours égale à elle même, toujours fidèle à elle même. L'affection est un acquis du coeur, l'amour est un état de l'âme, comme la passion est un état du corps.

Quand on a dit j'aime, on est sur le point de ne plus aimer. L'amour c'est [Queue Mat/Mab.?] Prenez le par les actes vous avez en main un pauvre insecte mort, poussiéreux et terne. Le doute est la douceur de l'amour. A l'état de doute l'amour est forger de chimères, invraisemblable dans ses suppositions, incohérent, illogique, tous au moment donné, pour un rien il dérange la marche de l'histoire, les sciences exactes lui sont peu de chose, il n'est pas de miracle qu'il ne puisse croire vrai. La langue hypocrite des humains appelle cela avoir de l'intérêt pour quelqu'un. La langue artiste de l'amour, si soigneuse des formes, trouve cent noms à la chose. Du coeur qui aime à celui qui doit lui répondre les mensonges cumulent les mensonges. La douce joie de voir briller à votre vue des yeux que vous ne voulez pas indifférents se change en désir de les voir là toujours devant soi, ces yeux qui toujours doivent briller. Oh mensonge des mensonges. Posséder en amour c'est perdre. Toujours est en amour le chemin vers le jamais plus. La raison en amour c'est de raffiner le mensonge, c'est de l'inventer et ne jamais viser à sa réalisation. C'est de serrer doucement des doigts qui fremissent et ne pas vouloir de la bouche. C'est allant la nuit par de sombres allées, sentir l'amour battre follement de l'aile et ne pas le tou[t]. Aimer c'est deviner et pas connaître, c'est inventer et pas approfondir [!], surtout ce n'est rien demander, mais laisser tout venir. La route de l'amour est courte - du premier regard au premier baiser. Pour la faire durer il faut l'appréhender et pas l'exploiter.

Mon inconnu, nous deux nous sommes sages - nous en sommes toujours au premier regard.

Dès qu'un livre artiste me fait voir des histoires de tendresse, je vois penchée sur moi votre chère figure. Alors je ferme le livre, je le change à ma guise. Vous et moi nous contons l'histoire à notre façon. Vous vous prêtez si bien à cette oeuvre régénératrice. Votre regard est selon mon désir, et votre main docile ne se lève pas pour prendre. Nous n'effeuillont pas la rose. Elle n'a qu'à rester rose, fanée, effeuillée on la jette par la fenêtre. La notre est éternelle toujours belle elle reste penchée dans sa coupe, prête à tomber ne tombant jamais par la volonté seule de notre désir éternisé. - Dans ce chapitre dédié au clair de lune de l'amour, je ne toucherai pas d'un mot son côté physique, sensuel. Mais après avoir bien joui de vous savoir éternellement aimant, sans faillir, sans changer tout en changeant, je regarde faire les autres et je ris. ...

L'amour est mensonge parce qu'il est art, mais son langage comme celui de l'art est vrai, libre, franc. Qui ose dire "j'aime" pour la joie de le dire? Qui dit "j'aime" tue l'amour parce qu'il dit "j'aime donc je veux." Aimer c'est être fort. Qui est fort peut l'avouer. Mais l'amour tel qu'on le pratique est un mendiant peureux et misérable.

Cher inconnu, vous voyez que vous êtes une chimère, une invention à moi. Puisque dans le monde des réalités vous n'êtes qu'un contresens. Si vous êtes conscient, et fort, doux et impalpable si vous vous affirmez sans même savoir ce que vous êtes, si en mentant vous dites vrai, et si votre vérité est un mensonge, si votre caresse est désirable et si elle vous tue, si vous êtes roi du monde et en même temps le plus fugitif des événements, comment voulez vous qu'une caboche bien organisée vous reconnaisse sous les scènes de votre satellite - la passion. C'est elle qui sait s'avancer pour faire durer et faire périr en même temps votre éphémère royauté.

"Allegro"

Enfin j'ai trouvé la formule, le mot qui exprime ma position envers vous, vous, l'amour. Qui m'aime, qui j'aime, que ce soit passion, passionnelle, idylle ou autre chose, si le dire franchement. Et la chose avouée s'abstenir d'en parler. Ne pas analyser, mais jouir des subtilités, des inattendus. En faire non un jouet, mais une jouissance. Ne rien désirer d'autre que la conscience d'une chose bonne et à votre partie. Et sur ce fond d'amour laisser pour les rayons de la personnalité de celui qui - et de moi. C'est mensonge que tout ça, et la personnalité qui fait la zone au soleil de l'amour, et l'amour qui fait un soleil faux, inventé. Mais il y a de l'art en ceci, un peu fin, un grandissement du moi, quelque chose hors du conventionnel, de la morale courante. Quelque chose qui n'est pas laid en soi même. L'amour en ce point de vue est une prise en possession de tout ce qu'il y a de plus immatériel. - L'homme aimé n'existe pas. Il peut être ce qu'il veut, il est indépendant de son amour. C'est son amour qui est l'aimé. Savoir qu'un coeur est à vous c'est jurer le servir. La première entente du regard oblige au culte de l'individualité soumise. Ainsi se faisant esclave on devient roi. Qui m'avoue m'aimer m'oblige à le servir, car à la main de l'amour, il entre dans le cercle du beau. Quand mon regard dit aimer il jure la perfection de mon moi. S'aimer c'est se vouloir parfaits, c'est tout faire pour l'être, c'est même mentir pour le paraître. Plus la palette dont on use est riche, plus on s'aime. Plus on est à s'aimer, plus de beauté il y a. Si aimer n'est pas faire oeuvre d'artiste, c'est s'accoupler. Vous cher inconnu, vous êtes l'art même, toujours assoiffé du plus beau, en labeur éternel d'artisme. Il n'est pas d'homme qui ait dit m'aimer qui je n'eusse voulu couronner prince. A chacun j'ai tendu la main pour qu'il puisse monter. Devant chacun j'ai posé la perfection afin qu'il y croit qu'il y vise. Et moi aussi, chaque fois, j'ai fait un effort pour monter. Mais eux voulaient la vérité, ne comprenaient jamais que seul ce mensonge de la perfection était la vérité désirable, et puis ils me voulaient, c'est à dire moi la réelle, et par celle qui je voulais être à leurs yeux comme aux miens propres. Je voulais d'eux l'effluve chaude qui devait faire épanouir en moi toutes les fleurs de beauté, qui devait me porter aux sommets du grand

art. Je voulais leur donner des horizons nouveaux, des dieux nouveaux, une fois neuve et jeune, la force créatrice. Eux ils voulaient m'aimer ne sachant pas l'amour, ils voulaient que je les aime d'un amour que je ne sais pas. Jamais nous ne nous sommes entendus. Et je vous ai pris, vous l'inconnu, pour unique amour, comme je me suis prise moi pour unique rêve. Je me rêvais grande et je vous laissais m'aimer, vous le non existant. C'est à cette double lumière que je me suis faite ce que je suis. Et c'est à cette double lumière que j'ai examiné ce que la vie faisait passer à mes yeux. Rien ne m'a paru digne dans le monde des réalités de remplacer mon rêve. Alors, j'ai regardé en moi, et déplaçant les valeurs, j'ai fait de mon moi le Dieu Beau et unique et de vous la suprême consolation. Je sacrifie au Dieu et je me laisse bercer par vos douces paroles. Et le fleuve de la vie gémit et gronde à côté, il roule ses flots, il brise, il emporte. Moi bercé par vous je regarde le Dieu et je rêve.

S. 31-34:

4 lettre "Feuille détachée"

Cher inconnu! La femme est mensonge.- C'est pour cela que dans l'amour elle seul est artiste. Quand une femme dit "mon unique" elle veut qu'il y a de la place pour bien d'autres. Si elle ne le sent pas elle est épuisée, elle n'est plus femme. L'amour, c'est un renouveau, c'est le printemps revenant en toutes les saisons. Pour qu'il puisse revenir, il faut rester chaste. La possession met sa marque et fait esclave. Le mensonge amour est libre puisqu'il n'est rien. Un baiser même est trop, puisqu'il porte atteinte à l'éphémère, la beauté suprême de l'amour. Un mot qu'on n'ose dire, une main qu'on n'ose prendre - voilà les subtilités de l'amour, elles contiennent un monde de promesses. Tout ce qui est plus tient au réel, tue le mensonge et d'un art fait la vie. Quelqu'un m'a dit aujourd'hui: "La femme ne désaime jamais." Ce quelqu'un a raison. La femme étant en amour artiste, fait l'amour, elle l'invente et l'[artiste] ne désavoue jamais son oeuvre. La passion qui n'est pas inventée, qui est réelle passe, casse et lasse comme toutes les choses réelles de ce monde. -

Tous les jours je vois quelqu'un que j'aime beaucoup. Son regard brille lorsque j'entre. Nous nous voyons ainsi depuis quelques années. Jamais entre nous autre chose qu'une conversation variée et intime touchant les choses les plus éloignées et les plus proches de nous. Je lui suis une amie, ma main calme son mo[t] et allège son fardeau, lui m'estime, me comprends dans toutes les aspirations de ma vie. Jamais je n'ai senti en lui le mâle, je crois qu'il ne [] voit pas de sexe. Pourtant, un peu de flirt et le charme serait brisé: "un amoureux en plus, une affection de moins." Je ne comprends pas la vanité en amour. Un amour qu'on ne partage pas est une chose dont on n'a que faire. Seul l'amour qu'on veut est une jouissance. Ainsi comment se vanter là où l'on est partie battue.

S. 35-39:

1902 Munich

La vie a marché son train, cher inconnu, le temps s'est mis de la partie. Les angoisses veines semblent loin. Nous revoilà dans le calme de notre perchoir. Le travail recommence, pour lui le pinceau à la main, pour moi dans la tention de tout mon être vers le but proposé. Ma foi c'est ma vie. Le reste n'en est que le cadre. Espérons, travaillons. Par lui je vais à ta conquête toi, mon unique, pour toi j'ai mis mon être en lui. Travaillons, espérons. Et maintenant je reprends ma plume pour recommencer nos causettes, avec vous mon cher inconnu. Pour ne pas déranger les autres c'est à vous que je destine tous ce qui flotte par ma tête. Une illusion perdu

me lie plus que jamais à vous seul. Je me suis créée une vie d'illusion. Tout y est mirage, vision. Je me conte des histoires, je m'invente des sympathies, des intérêts. Mon unique intérêt vrai est celui que j'ai exclu de ma vie, du moins de mon activité personnelle. Et chaque fois qu'un part de ma fantasque bâtisse tombe, je reste ennuyée, parce que j'entrevois la réalité. Tout m'ennuie dans le monde des faits, je vois une fin, une limite à toute chose, et mon âme a soif de l'infini et de l'éternité. Comment dire le sentiment de terreur qui me prend, lorsque dans la foule humaine il me paraît voir leur sort à tous. Ces crânes que je vois ouverts et la pensée bornée qui les remplit, cette zone à tous uniformes qu'est la vie, cette inévitable fin qu'est la mort. ...

Ma vie n'a pas d'évènements. Elle est toute dans les mutations de mon moi. Je m'invente des causes, je me crée des buts, j'instigue un spectacle dont moi seul suis le spectateur et l'acteur. Si, quelquefois quelqu'un ou quelque chose me donne la réplique je suis aux anges. Ma prière réussit. Je ne fais rien. Mais mon cerveau en travail constant me fait vivre toutes les vies. Je crée du matin au soir, du soir au matin. Je crée les gens qui m'entourent, je crée les sentiments que j'éprouve ou que j'inspire, je crée les situations et les impressions. Une vie est peu pour la masse des choses que je sens et je m'en invente d'autres en moi, hors de moi. Un tourbillon d'êtres inventés m'entoure et m'empêche de voir le vide réel. Je vois qu'au fond il n'y a rien des merveilles que je vois. Mais elles m'amuse et me charment et je veux continuer à les voir. C'est bon d'être deux à vouloir, à agir. Dans la vie on n'est jamais deux. Quand on s'est donné en entier, quand le cœur n'a plus rien à garder on se voit seul, plus seul qu'avant parce qu'on a son moi de moins. Il faut faire semblant d'être à deux, se réservant toujours, ne donnant que son surplus. Et à la place du second moi en peau d'autrui il faut placer son moi subconscient, celui qui est le génie en nous. A travers celui-là on voit tout en beau et la réalité se laisse avaler dans une capsule d'illusions.

S. 40-51:

Décembre ou p.[eut-] être Mai

Cher Inconnu, de [], vous prenez forme humaine, et je vous aime beaucoup, parce que je vous invente beaucoup. Que puis-je dans la vie d'autrui? Rien, n'étant rien de ce qu'un homme attend d'une femme. Je n'ai ni beauté, ni bonté, ni passion, ni douceur. J'ai beaucoup d'esprit et je ne sais pas plier. Et pourtant une force intime me pousse à tendre la main à tous ceux qui cherchent, qui hésitent et quelque chose me dit que ma main est bonne à prendre, bonne à tenir.

Dans ma vie si dénuée de caresses, vos yeux sont les seuls que je vois me [].

Dans la réalité de ma vie c'est moi qui pense, soigne, c'est moi qui caresse, qui cajole. Aux heures où je vous vois sans vous voir, vous que je ne connais pas, je prends la main que vous me tendez, je me sens aimée par vos yeux, j'entends des paroles douces, de ces bêtes petites paroles qu'on dit aux enfants pour qu'il n'aient pas peur, pour qu'ils soient bien sages. Et alors, moi aussi je n'ai plus peur d'être seule moi aussi, je porte sagement le sort que je me suis fait. Je bénis le Seigneur pour ma part de bonheur, mais quand le froid me prend, c'est votre regard qui me rechauffe, et ce regard c'est moi qui l'ai inventée, créée, imaginée. Voilà ma part de la folie humaine. Tout ce que je vous écris et pur mensonge, est pur vérité. Je ne relate pas de faits. Ce sont mes sentiments, mes désirs que je mets hors de moi, leur donnant une existence apparente. Je n'ai point de désirs, de convoitises, de vanité dans le monde matériel. Je suis insatiable dans la vie abstraite. J'ai qui aime et je l'aime. Il se tait et c'est moi qui parle pour lui et quand il se tait trop, c'est vous que je fais parler, vous l'inconnu aux yeux qui me sont bons. Je veux la vie jolie, pour qu'elle le soit, il lui faut l'unisson, le style. J'[aurais] la mienne à la clé du sentiment esthétique - la création courante, permanente en tout et en tous. Tout y est faux,

tous y est vrai. Le vrai c'est le désir de voir faux. Je ne veux pas de la vérité nue, c'est le principe de ma vie. C'est ce qui la fait une, artistique et entière. Sentiments, évènements, hommes et choses telles qu'ils sont - ne me sont rien. Je les veux inventés, mensongers, faux en tant que vie, vrais en tant qu'art. Je prête par là à tous les ridicules, je reste par là au-dessus du commun, je ne commets pas l'unique vue que je craigne - la platitude. Les compagnons de mes rêves rélient tous en route. Celui que je traîne après moi - c'est moi qui ne le lâche pas, j'ai trop mis du mien en lui. Le perdre - c'est perdre trop de moi. Les autres que je n'ensorcelle pas, ne peuvent suivre. La vérité, la vie les reprend. Je reste toujours à vous, mon inconnu. Et maintenant vous me regardez avec des yeux si grands, si aimants, vous êtes si jeunes aujourd'hui, que vous je vous garde l'illusion, je ne lui fais éprouver aucune chose rude; bercé par mon chant vous ferez un doux rêve, qui vous sauv[e]ra de la banalité.

J'ai du chagrin. Un chagrin si intime, c'est un rien, c'est beaucoup. Une fleur qui ne vit plus, un oiseau dans mes mains, une petite joie qui le tamtam de la vie a fait s'envoler.

J'ai une grande joie, une joie si intime. C'est beaucoup, ce n'est rien. C'est un rayon de soleil qui brille à ma fenêtre, c'est une figure amie que j'ai entrevue, c'est quelque chose de bon que j'ai en dedans de moi. - Est-ce la vie que tout ceci? Ou bien un bercement paresseux parmi des songes, des rêves creux. Toutes les sensations veines me font des richesses d'images, que ma paresse m'empêche de conter même aux autres. Je me sens riche, énormément riche, et aucune envie d'en faire l'étalage. Il me suffit de sentir là en moi tous ces trésors accumulés pendant de longues années d'un tête à tête éternel avec moi-même. Cher inconnu aux yeux candides il me plait de jeter tous ça à vos pieds. Je n'en serais pas plus pauvre. Vous ne m'emporterez rien. De vous - pas un de ces mots qui tuent l'illusion, vous y vivez vous-même. Votre jeune ardeur comprend ma vieille préstance. Et nous sommes jeunes tous les deux, parce que tous deux nous sommes l'illusion toujours jeune. Vis à vis de vous je n'ai pas d'âge, je ne suis pas femme. Je suis un cœur vaillant, un esprit gai, une sensitive, un artiste, - Il ne me faut rien, - je suis contente de vous savoir à moi, votre âme fait parler la mienne, mes forces doublent. Jamais jamais d'autre forme à cette une qui passe, à cette lumière qui file, à ce son qui vibre.

Il est une chose que ma nature ne supporte pas, que seul le mot allemand Knechtschaft sait rendre. ... Dès que je sens la main qui veut me prendre, je la mords. Jamais je n'ai admis l'amour physique parce que c'est un droit de l'homme sur la femme. La femme possédée est esclave. C'est tout personne, mais jamais je n'aurais pu survivre à cette asservage. En morale je puis atteindre l'héroïsme de l'abnégation, mais rien que dans mon vouloir, de pas moi même. La liberté c'est le fond de mon moi. Libre je sers, prise je tyrannise. Cette ardeur de la liberté je l'ai en moi du premier jour de ma vie. Toute ceci s'est passé à rester libre. Pour être libre je suis prête au martyr. La plus belle cage, celle de l'amour me fait fuir. Jamais je n'ai voulu être quelcun [!]. Tout ce qu'on m'impose me dégoûte. Je suis à celui qui ne m'a jamais eue. J'ai servi mon père jusqu'à un entier sacrifice de moi même, parce qu'il m'a laissé libre. Sa mémoire m'est sacrée parce que de lui j'ai eu ma liberté. L'amour, le sacrifice, la vocation je ne les comprends que libre. "Frei und rein bin ich in meinem Wahn." Voici le mot de mon moi. L'approche physique je la déteste parce que c'est une guise de possession, je déteste la morale parce que c'est l'assujettissement de mon moi à quelque chose qui n'est pas moi.

Quelle drôle d'histoire qu'est la mienne! Moi qui j'ai su faire plier tout autour de moi à des choses presque inadmissibles, jamais je n'ai pu créer un peu de tendresse autour de moi. J'ai toujours rêvé à de douces paroles, à un peu de [câlinerie]. Vous seul, l'inconnu, dans votre nonexistence, vous me les dites, ces paroles. Et vous n'êtes que moi. Les jours fatigués je m'ennuie même de ce jeu avec mon âme personnalisée et alors je suis vraiment bien seule, bien dans le froid.

Je suis énormément fatiguée, cher inconnu! C'est comme si un peu de moi même s'était

dessous, me laissant plus faible. Est-ce un état physique, est-ce un état d'âme? Le premier mot d'amour et le charme est rompu. L'atroce force du mot, il fige la vie, il arrête le mouvement. Tout qu'il n'y a que fluctuation de sentiments, de pensées, il y a le principe de vie qui est le mouvement. Le mot cloue, ferme, boucle, le mot tue. Ma pauvre petite fleur blanche, si gentille dans le silence - de l'indécis me regarde maintenant d'un oeil rouge; le mot l'a tirée des limbes; en blanche elle pâlisait dans le blanc. Elle demande à vivre, elle proteste, elle lutte, elle perd son blanc, elle perd son charme, elle devient venimeuse, ennemie. Moi qui voulais en faire une joie intime de mon coeur, quelque chose qui m'aurait fait sourire, les jours tristes, quelque chose d'innommée, d'impalpable, comme une figure d'emprunt pour vous, mon inconnu, je me vois denouveau devant un fait, une réalité, une acquisition qui ne me rend pas plus riche. Aulieu du doux ami que je gardais si au fond de mon coeur, que mon coeur même ne s'en aperçevait pas, je retrouve l'ennemi celui qui en m'aimant me fuit, parce qu'il sait comme moi que l'amour est mauvais. Nous sommes tellement la même chose. Il n'est pas besoin de nous parler, ni de nous voir pour nous entendre, c'est pourquoi ne voulant pas tourmenter l'un l'autre, gardant chacun tout pour soi, nous nous inaffligeons un double tourment. C'est à qui chassera l'autre de son coeur, sans que l'autre en souffre; à ce jeu là la joie part, les feux s'éteignent, la nuit vient. Mettons un point et tâchons que les choses n'empirent. J'ai voulu d'un rêve prolongé à volonté, j'ai voulu faire de l'art et mon oeuvre était bien, [simple] et radieuse comme toute oeuvre d'art. L'analyse vient de lui, c'est bien lui le meurtrier. Il n'a pas jugé à la taux juste joliesse de son sentiment. Il lui donne trop d'importance, il le craint, il me craint. Le rêve est fini, le cauchemar commence. -

S. 53-55:

Je suis au permanent service de ce quelque chose qui est l'unique vrai de mon moi: de l'art comme essence, comme sens, comme but, comme raison de la vie. A son service je dois rendre art tous ce qui m'entoure, tous ce qui me touche. Je n'ai jamais le droit de mettre en ceci quelque exigence personnelle. Je travaille à ce que tous et tout, servant l'art, qui est le Dieu en moi. Chaque fois qu'une affection me revient, je la fais rentrer dans l'arène de cette lutte pour le triomphe artistique de la vie, de l'activité. Je ne me garde rien. Ceux qui m'ont aimée, qui m'ont regardé dans l'âme, sont partis forts et aimés pour vomir l'ennemi de l'art - la banalité, la platitude -. Quelqu soit le terrain de leur lutte, la barrière est toujours la même, c'est pour le beau qu'ils travaillent. Et les voyant partir, emportant tous de moi, je me remets à[] de nouvelles richesses de foi, de convictions, de désirs, de compréhensions. Plus ce lutte est acharnée, plus mes forces croissent, et je grandis par ce que je donne, car ce que je donne en idéalités, me revient en réalités. Eux ils réalisent mes désirs, mes pensées, mes aspirations, ils font triompher l'idéal, le Dieu en moi qui est moi. Ça c'est l'oeuvre de ma vie, consciente, forte, à laquelle je n'ai besoin ni acquiescement, ni soutien. J'y suis entière, forte, grande, vraie. Mais, hélas, je suis aussi femme, avec un pauvre coeur d'enfant, assoifée d'un peu d'amour humain, personnel, celui que jamais je n'ai eu. Tous m'ont demandé des forces. Jamais personne n'a pris ma pauvre tête fatiguée et ne l'a bercé sur son épaule. Je suis la vierge forte, celle qu'on aime au combat, celle qu'on chante. Je ne suis pas celle qu'on soigne, qu'on garde, qu'on caresse.

S. 80:

Vous voyez il y a longtemps que nous nous connaissons. Il y a plus longtemps que ça même. Quand tout enfant, étendue à plat, ventré dans le sable de la plage, je regardais la mer et que

chacune de ses vagues m'apportait un appel vers le pays des songes; quand, la nuit dans mon petit lit, je parlais aux bons saints et aux grands martyrs, quand jouant dans l'herbe je créais des mondes, où les fleurs étaient des êtres, et les feuillages des cités. Et toujours il y avait quelqu'un mieux que les autres, si grand, si pur, que pour qu'il m'aime je devais être moi aussi pure et grande. C'était vous. Vous étiez de tous mes amours, c'est pourquoi je suis restée chaste. Ne vous trouvant jamais je n'ai voulu de personne. Vous aimant mon coeur n'a pas connu la passion.

S. 82:

L'art triomphant chasse l'effroi de la mort, l'art éternel ne fait plus pleurer le passager de la vie. Mourrante je lègue à d'autres ma foi, ma croyance, je ne meurt pas. Mais quand la chair tremble devant la mort, comme le coeur voudrait se presser contre vous, ma tendresse. Que c'eut été bon de mourir dans un baiser qui n'eut eu ni hier ni lendemain. -

S. 87:

L'impression détermine la sensation. La sensation détermine la disposition du moment, et influe sur celle de l'heure qui vient. Ainsi - nous ce n'est au fond que les choses qui nous entourent. Pour nous comprendre, c'est pas au fond de nous, c'est autour de nous qu'il faut regarder. ... On remarque l'impression alors seulement qu'elle s'est dessouté dans le milieu ambiant de notre moi, alors qu'elle n'est plus. Le moi englobe le monde extérieur et le dessout en son ennui.

S. 92-94:

L'imprévoyance de la nature nous prend. Nous ne voulons plus du conventionnel, nous nous laissons aller au bonheur de sentir que le coeur, s'il n'est pas l'esclave du corps, est toujours libre. - S'aimer sans se le dire est toujours permis, et nous nous écoutons nous aimer à travers toutes les choses indifférentes que nous nous disons. Et derechef l'activité et l'art nous montent à leur diapason. Ce sont les compagnons de notre amour. Il faut que vous m'aimiez pour que je reste ce que je suis, il faut que je vous aime pour que vous deveniez ce que vous voulez être. Nous ne sommes pas avare du temps. Il nous paraît que l'infini, que l'éternité nous appartiennent. Nous savons bien que jamais avec d'autres nous ne serons ce que nous sommes l'un à l'autre. Oui, imprévoyant, confiant comme une force de la nature s'affirme le sentiment qui nous lie. D'autres femmes partageront votre couche, je suis moi à qui n'est pas vous, vous en aimez d'autres mais, comme vous m'aimez moi, - jamais. -

J'aime qui n'est pas vous, mais pas comme je vous aime vous. Nous n'enlevons la part de personne, nous nous donnons ce qui est bien à nous - l'intime, l'inexprimable de notre moi. Le baiser que je mets sur vos yeux est bien le même que j'aurais mis sur mon âme à ces heures tristes, et votre regard si plein d'amour ne voit dans le mien qu'un reflet de lui même. C'est nous mêmes que nous aimons en nous aimons l'un l'autre. Voilà pourquoi jamais aucune passion ne peut monter entre nous, voilà pourquoi nous sommes libres de nous aimer.

Vous êtes jeune et vous regardez l'avenir avec des yeux confiants. Moi, l'ainée, je souris à cette confiance, je sais bien que seule l'heure vécue a du prix. Mais de tous - vous êtes celui que je ne tourmenterai pas, espérez, attendez. Je ne veux pas me rendre indispensable à votre vie, cette place sera à une autre. Moi je suis venue au bon moment pour vous aider à vous retrouver vous même. Je double votre personnalité, je ne la prends pas. Il y a beaucoup de choses, mon

chéri, que vous ne comprenez pas être entre nous. Cette lettre - qui est adressée à votre réalité, est d'un autre ton que celles que j'écris à vous n'existant pas. Làgit toute la différence de nous deux. Je prends de vous ce qui en vous correspond au vrai inconnu. Je vous donne une tendresse bien réelle.-

S. 97:

Dans la réalité nous ne nous parlons pas, nous sommes très loin l'un de l'autre. Et pourtant dans la réalité même, nos droits sont incontestables. L'homme qui est mon mari devant Dieu - n'y perd rien. Lui seul aurait droit de protester. Je lui ai donné toute ma vie, pour qu'il donne la sienne à l'art. Voilà notre parti, voilà mon oeuvre au service du grand Moi, du Beau, de l'Unique. Pour le sauver lui, le travailleur, de l'influence abaissante de la femme, je me suis mise vierge dans sa couche et vierge je garde le repos de ses nuits. J'aime en lui l'homme qui dix ans de ma vie a eu toutes mes pensées, toutes mes inspirations, j'adore en lui l'artiste, la voix à mes pensées, la forme à mes inspirations. Si pour le garder il faut vous sacrifier, pas un moment de doute ne me viendrait.

S. 98-100:

Pas de risque de la perdre. Il s'agit d'autre chose, de la virginité du sentiment.- Envers lui s'abstenir de fauter, voilà pour moi le grave. Et bien le sentiment qui me lie à l'homme dont je partage la couche est toute en soucis, inquiétudes, en une éternelle nécessité de s'oublier. C'est l'activité, c'est le devoir, le sens, la beauté de ma vie. C'est grandiose comme abnégation, c'est grandiose comme résultat. Mais dans tout ce travail du coeur et de la pensée, travail sans lequel je ne saurais plus vivre, travail sanctifié par l'Idéal du but, et les épines de la route - moi - je n'existe pas. Il y a appeler constant à mon intelligence, mon génie artistique, à tous les grands côtés de mon coeur, à moi en autant qu'individualité, - jamais. Mon individualité m'appartient donc en entier, je puis en disposer, et c'est elle que je vous donne.

S. 104-105:

Moi j'ai une oeuvre à faire. Cette oeuvre est commencée avec mon premier souffle, elle ne sera finie qu'avec le dernier. Cette oeuvre est ma vie. Enfant - j'ai compris les préceptes intimes de l'art. J'ai énormément travaillé pour m'en rendre maître. Je suis porteur d'une idée qui peut me demander tous les sacrifices. Vous savez comment je l'entends maintenant. En outre l'homme en qui j'ai mis toutes ma foi, m'est cher. Pour avoir des droits sur lui il faut que je reste blanche. C'est mon unique force, ce qui me rend à ses yeux non-pareille. Vous sentez comme moi qu'il me pousse vers le mal, pour regagner son entière liberté. Nous aurions fait alors un ménage, comme tous les ménages, où chaque partie a à se faire pardonner, - moi - je me serais tuée alors. Mon oeuvre, très en train, n'est pas encore achevée. La vraie grande oeuvre d'art, étoile première d'une nouvelle renaissance, n'est pas encore créée. Je reste à mon poste, je ne m'en laisse pas chasser, - Vous savez aussi que j'aime celui qui me fait tant souffrir. Nuit et jour ma pensée travaille pour lui, je meurs à moi même pour renaître toujours, j'y suis attachée par toutes les fibres de mon coeur.

S. 111:

Je sens que le tout est hors nature. Le raisonnable est de s'en défaire. De mettre un point. De n'y plus penser. Revenir à la vie que j'ai bonne, utile et honnête. Eine Sehnsucht m'entraîne vers vous. La possibilité de parler de choses qui me tiennent à cœur, et la certitude d'une aimante caresse.

S. 130-131:

Vous avez réveillé en moi tout ce que j'avais su, par un travail constant sur moi-même, endormir d'un sommeil éternel: l'artiste et la femme. Vous avez dit à la femme qu'elle manquait de soutien, de caresse, de tendresse, de compréhension. Vous avez dit à l'artiste qu'il n'était pas mort, qu'il lui suffisait de revenir à l'œuvre pour redevenir. Vous lui avez dit surtout que sa mort était inutile, et à la femme vous avez fait sentir qu'elle aussi n'avait pas [lieu] de mourir. Oh, j'ai eu la force de ne pas vous croire tout-à-fait, mais pourquoi m'avoir redonné tant de souffrances, puisque elles ne vous étaient même pas nécessaires. Vous n'avez que faire ni de la femme ni de l'artiste. Vous avez montré à la femme ce qui lui manquait et vous ne le lui avez pas donné. Vous avez montré à l'artiste le peu que vaut son énorme sacrifice, et vous ne lui avez pas aidé ni à revivre, ni à remourir. Vous avez mis ainsi dans ma vie réelle un élément de décomposition, qui me mange mon énergie, qui se met entre moi et tout ce que je veux faire.

S. 134-135:

L'art me reprend. Oui, c'est mon Dieu. Celui dont le char passe sur mon existence en l'écrasant, mais la rendant sublime. L'art pour moi ce n'est ni un but plus ou moins éloigné, plus ou moins précis, ni une vanité, ni une convoitise, c'est quelque chose qui fait le ciel autour de moi et l'âme en moi. Quand, désespérée de voir hommes et vie passer, tomber, n'être rien, quand sentant en moi le limité de mes pouvoirs je me vois aussi être rien, il me suffit de repenser une chose pour reprendre du goût pour les hommes, la vie et moi-même; Dans la platitude qui fait la vie de l'homme, il y a comme horizon unique l'idée de la création artistique. C'est comme sur la misérable grandeur des paysages de la terre le ciel vraiment grand dans son insondable immensité.

Toute création artistique réalisée tombe sous le joug de l'insuffisant, du mesquin, du limité, qui fait l'homme. Mais l'élan vers la création artistique est toujours sublime, qu'il soit râté ou non. Et si cet élan pouvait se faire sentir en toutes choses de la vie, la vie deviendrait sublime, et la mort ne serait plus la misérable fin qu'elle est. - La création artistique ne se borne pas à faire des tableaux, des pièces de musique, des romans ou des poésies. Elle est toute pensée créatrice, toute pensée qui amène dans la vie, d'un monde qu'on ne connaît pas, des choses qu'on n'a jamais vues. C'est comme des rayons nous venant d'étoiles invisibles, qui apportent la lumière d'un centre lumineux qu'on ne verra peut-être jamais.

S. 138-140:

Je n'ai pas la conviction de la vertu, j'en ai le tempérament. Je n'ai aucune joie d'être honnête. Je crois qu'il me plairait même mieux d'être malhonnête si je le pouvais. Mais voilà le dévergondage est aussi insipide que la vertu, les hommes (hommes et femmes) sont si bêtes en toute chose. L'amour est bête, si prévu, si toujours la même chose. Et toutes les

extravagances érotiques ne le rendent pas meilleur. J'aime les choses qui ne sont pas. J'aime l'amour qui n'est pas, qui plane sur vous comme une aile invisible, comme un insaisissable parfum. Un amour qui éveille des désirs de pays enchantés, qui remplit la tête d'images, qui rend fort, qui rend grand, qui tend tout l'être vers la perfection, qui vous pare d'habits somptueux que l'imagination tisse, qui vous couronne roi de toutes les idéalités, qui vous fait Dieu créateur. J'aime la passion qui n'existe pas, qui fait d'un regard un monde, qui, dans le serrement d'une main met des voluptés, qui se pâme d'un mot, qui promet toujours. J'aime l'art qui n'est pas et dont quelques facettes seules brillent dans les oeuvres des maîtres. J'aime les pensées qui ne sont pas, qui apparaissent quelquefois vierges d'expression, vous donnant l'appréhension de l'infini qu'elles cachent, et que le premier effort du cerveau pour les capter, fait disparaître dans l'infini d'où elles viennent. J'aime la nature qui n'est pas, que l'homme ne saurait dompter, encercler de son oeuvre, qui est là ailleurs[s], on ne sait où, immense, immuable comme un géant endormi et qui ne se réveillera jamais. J'aime tout ce qui n'est pas et dans ceux qui m'entourent, et en ce que je suis, et en ce que je sens. ...

Si lui, celui à qui j'ai sacrifié le Dieu en moi, n'est pas "l'artiste", pas le réalisateur de l'oeuvre nouvelle, ma vie devient la plus atroce des fautes, et les paroles que m'a dites ma Mère dans le songe se sont réalisées: " le beau vaisseau a sombré!"

S. 141:

Je sens souvent remuer en moi le dédain, le mépris pour toutes ces toiles qui me coûtent ma vie et qui ne me donnent pas l'extase. Les idiots qui autour de moi soutiennent ma foi me sont chers, parce qu'ils me créent un foyer de tranquille attente. D'homme à homme, j'ai une grande, une parfaite sympathie pour lui, de femme à homme, j'ai pour lui tous les dévouements avec un absolu manque de respect, d'artiste à artiste j'ai en lui une foi qui me coûte ma vie. Est-ce là la vie d'une femme? C'est une oeuvre. Si je doute de mon oeuvre, je suis perdue, perdue à jamais.

S. 143:

Ce que je veux, je le sais: je veux peindre. C'est vous qui avez remis en moi cette soif intolérable et qui ne peut être assouvie. Je rode par l'atelier, rien, rien ne me fait plus plaisir, la paix d'âme gagnée à si grande peine est partie, je suis comme empoisonnée par mon désir. Et une haine furieuse monte en mon coeur contre vous, l'empoisonneur. Je n'ai pas d'argent à dépenser pour mon art, je ne trouve pas de place où m'en occuper, tout est contre moi, et mon désir passionné, furieux gronde en moi, demande à être satisfait. Ma pensée en [évolution] fait revivre toutes les images enterrées depuis tant de temps. J'ai des [] lignes, de couleurs, tout ce tourne en moi, autour de moi. J'ai tenu ce matin les pinceaux, ils me brûlent les doigts: Oh, quelle souffrance et vous, vous en êtes la cause!

S. 147:

L'art, la tendresse, l'activité, la compréhensive sympathie, la beauté, le style des sentiments, l'amour, la perfectibilité, les hommes bien, tout ça c'est à quoi je rêve, et, ici, dans ces lettres à vous à quoi je donne la forme et la vie. Rien de tout ceci dans la réalité. La réalité me fait pousser une longue plainte, car elle est toute contre les contes bleus que je vous écris.

S. 148:

La réalité est que je suis seule, assoiffée de sympathie, inactive, me mourant du désir de travailler, vouée aux plus basses besognes de la vie et ne revant que d'art, fine dans tous mes sentiments et entourée d'une ignoble grossièreté [!].

S. 149-150:

Et rien de tout ceci n'est vrai. Je vous parle de la foi en mon art et je n'y crois pas, je veux travailler et je sais que je ne ferai rien qui vaille. Un est vrai pourtant: que la chose que j'ai aimé toujours, en tout, en tous, que j'aime et aimerai toujours c'est l'art, l'art qui est hors de moi, l'art si grand, si vrai, si éternel, que quoiqu'il ne soit pas, il est pour moi l'unique, le vrai, le Dieu. - Est-ce que ma lettre vous est une offense? La sincère confession que je vous ai écrite n'avait pas d'autre but que de vous montrer, pourquoi il m'était si difficile de faire ce que vous vouliez que je fasse: me remettre à mon travail. - Se peut-il que vous y voyez un crime contre mon amitié pour vous? La façon dont vous m'avez répondu est blessante. Je ne vous demande rien, l'effort que vous avez fait en posant pour le portrait de L. je vous le compte haut; je vous ai promis de faire mon possible dans le sens désiré, mais je ne puis vraiment pas brusquer les choses parmi lesquelles je dois vivre.

S. 167:

Mais ce qui me fait le plus souffrir, c'est un manque d'accord sentimental avec qui m'est le plus proche. Je l'aime au point de lui donner ma vie, lui m'aime plus que qui que ce soit, et pourtant, hormi l'art, nous ne sommes d'accord en rien. Et les notes fausses qu'il met dans ma vie sont inombrables [!]. Le règne de la voltaille, toutes sortes de plates et mesquines histoires, cette chevalerie pour les filles de cuisine, cette grossièreté [!] rustre avec moi, sa façon d'entendre l'amour, son manque d'intérêt pour toutes les questions qui m'occupent moi. Mais dans l'art il me comprend mieux qu'on ne peut se l'imaginer ...

S. 169:

Je suis derechef l'être double qui pense un, fait l'autre, qui se regarde vivre et sentir, chez qui l'analyse tue le coeur. Je suis redevenue l'être froidement pensant, qui veut et qui obtient, mais dont l'âme dépasse son vouloir, et tandis que le voulu s'approche, elle est loin, elle veut autre. Cette dualité de mon moi fait la peine de ma vie, les jouissances pleines et entières ne sont pas pour moi. Je les dois rêver. Puisque le tout est parfaitement conscient et que je suis juge expert, les rêves que j'invente et qui sont la réalisation d'une unisson entre tous les désaccords de mon moi, sont parfaitement beaux, et digne de remplacer les imparfaites joies de la vie.

S. 172:

J'ai le malheur de ne pas croire, de ne pas estimer que j'aime. C'est pourquoi l'inconnu est avant tout, la personnification de ma foi dans l'homme.

S. 173:

Le plus honnête des hommes que j'ai connus dit à la créature de perfection qui est sa femme et qu'il adore: "Tu dois être très heureuse d'avoir un mari comme moi, car, tu sais, les autres battent leurs femmes."

S. 183:

Des paroles dites pas par nous, de méchantes paroles humaines, sans raison, sans but, simplement parce que l'homme nomme toute choses, nous ont tué notre rêve. Depuis il y a du tourment dans l'histoire, et mes efforts pour faire oublier la réalité restent vains, parce que lui n'est pas assez artiste, il est homme d'actualité. Le mal qu'il m'a fait est grand. Il a remué à des choses qui ne devaient plus avoir lieu dans ma vie - ma soif du travail personnel, ma soif de la compréhension morale. Je suis très misérable maintenant, parce que le travail m'est impossible, et qu'il me faudra derechef tuer en moi l'artiste créateur, et parce que je vois de plus bel ce qui manque à mon existence de femme.

S. 184:

Je ne l'aimais pas, puisque jamais je ne lui aurais sacrifié ce que j'ai. Ce n'était qu'un jeu sentimental, qui m'a fait réellement plaisir seulement tant qu'il n'était que rêve. Passé à la réalité je l'ai désaimé: Je n'y penserai donc plus dutout. Qu'il aille tranquille où la vie l'appelle. Ce n'est pas moi qui lui courrai après.

S. 185:

Oh, mon cher, mon petit oisillon comme je pleure de ne plus vous avoir, de devoir vous étouffer de ma main. Ma mère m'appelait un diable de fierté, telle que je suis restée. -

S. 189:

Un oiseau bleu est venu se poser sur nos doigts. D'où venait-il? Qu'il était rayonnant [!] de plumage, que sa voix était douce, ses allures gentilles. Et nous deux, au lieu d'en jouir, de lui faire chanter ses chansons, d'admirer ses couleurs, nous avons fait comme tout le monde: nous lui avons ouvert le ventre, pour voir ce qu'il y avait dedans: Et il n'y avait rien dedans!

S. 193-195:

C'est fait, nous nous sommes dit adieu. Je reste plus que jamais seule, misérable, sans le moindre rayon d'espoir dans mon pauvre coeur tourmenté. Lui qui aurait du m'aimer, il aime la compagnie de filles de cuisine. Celui qui aurait pu m'aimer me dit un adieu éternel. Jamais plus - avec une affection vivante dans le coeur. L'illusion de mon travail - comme je le laisse dire moi qui sais que ce trésor est perdu à jamais. Oh les voilàles paroles prophétiques: le vaisseau est sombré. Car mon coeur porte en ruine le sentiment qui le faisait vivre. Ma foi est morte, mon espoir est mort, ma jeunesse est passée, je suis abîmée par une vie ignoble. Je souffre nuit et jour d'un contact hideux. Oh, lui il croit en moi à l'artiste, mais moi je n'y crois plus. Dieu

Seigneur, quelle horrible souffrance.

Je veux travailler. C'est une hantise. Je suis mordue au coeur par un atroce désir de manier la couleur. Je vois des figures, avec une intensité incroyable, me passer devant l'oeil. - Analysons - si peut se faire. -

Pourquoi ne plus travailler? Pourquoi travailler encore? La foi m'a manqué. L'habitude de se mettre au second plan - a fait le reste. Suis-je un vrai artiste?

oui, oui, oui. Suis-je femme? hélas oui, oui, oui. Les deux peuvent-ils marcher de pair? non, non, non. Qui prendra le - dessus - ? les deux cèdent à un troisième: au penseur. La femme ne prend pas le dessus parce qu'elle ne croit pas à l'amour, l'artiste cède parce qu'il ne croit pas à son oeuvre! Et maintenant, après quatre ans d'abstinence ce renouveau de la foi! pourquoi? pourquoi? Tout est contre moi. L'oeuvre de ma vie, ce talent que je protège de tout mon intérêt, de toute mon affection, il doit être seul au logis. La raison me dit: calme toi. Mais la passion gronde en moi et m'appelle à l'oeuvre, détruisant toutes les calmes acquisitions de ma vie. J'ai salué comme un jour nouveau cette horrible souffrance que m'apportait une main amie, et si ce n'était qu'un leurre?

S. 196-197:

Que dois je faire, mon Dieu. Je redeviens artiste - je brise tout autour de moi, - il n'y a pas à en douter. Je m'abstiens comme par le passé - je risque d'y laisser mon âme. Vous êtes la parole aimée, vous m'avez rendu le fil qui me rattache à tout ce que j'ai de plus cher, à mes plus chers souvenirs - mais vous êtes la déraison! Et vos paroles m'enchantent, et tout mon être se reporte vers ce qui fut toujours son désir. Si j'osais! Mais j'ai là à côté des choses que j'aime, et l'expérience de la vie me dit qu'il vaut mieux s'oublier que d'y toucher. Jamais je n'ai regretté d'être restée auprès de ma mère, alors que dans tout l'éclat de mes forces je luttais avec mon art; jamais je n'ai regretté d'être restée auprès de mon père, au lieu de jouir de mon art. Et le jour où j'allais pour être artiste, quitter mon père - mon père est mort et mon art a sombré. Et maintenant je me suis fait un devoir de l'art de L. -, si je porte la main contre l'oeuvre de ma vie, je me dédie de moi. Si je tue en moi l'artiste je me dédie encore de moi. Oh, voyez, voyez ce que vos chers paroles ont mis de souffrances en moi.

LETTRES À UN INCONNU, Heft II.

S. 1:

Tout se répète dans la nature et pourtant toute chose n'est qu'une fois. Et une fois qu'une chose n'est plus, jamais, jamais elle ne peut revenir. Voilà pourquoi avant de jeter quoique ce soit dans le néant du jamais plus, il faut retenir la main prête d'agir; quoth the Raven: "never more"¹. Pour moi le "never more" est le plus terrible de la vie. Le jour qu'on a vécu et qui meurt dans les ombres montant des maisons, la nuit qui fuit devant le jour, la joie qui se perd dans un dernier éclat de rire, le chagrin qui pleure sa dernière larme, tout sentiment, toute sensation -

¹ Zitat aus Edgar Allan Poe, The Raven. Siehe dazu die zweisprachige Ausgabe in der Insel-Bücherei Nr. 1006. Frankfurt/Main, 1981, 12 [u.a.].

s'en vont pour ne plus jamais revenir, emportant des parcelles de notre moi, qui, [] aussi, ne reviendront plus. La vie s'en va goutte à goutte, seule la mort revient pour mettre à tout son scellé avec la devise du jamais plus.

S. 2-3:

10.VIII.[1903]

Celui qui vaut quelque chose est toujours seul, et mon ami B. a raison de dire qu'il est ridicule de soupirer après la compréhension, puisque être compris, c'est être tout le monde. Il est fort heureux de porter en soi des éléments inaccessible à l'entente d'un chacun. Plus on monte l'échelle intellectuelle, plus on s'isole. Ce n'est non seulement un mal, c'est peut-être l'unique seul contentement que l'homme éprouve par lui-même: porter un monde en soi. Tout artiste créateur est seul à tout, jamais par la même qu'il est créateur, c'est à dire quelqu'un qui voit, sent, dit des choses que personne avant lui n'avait vues, senties, dites. L'isolement de la pensée n'est qu'une source de jouissance. L'oeuvre réalisée et noncomprise ne chagrine que celui, qui vise aux avantages de la vie de tout le monde. Un grand maître ne peut [désirer] l'acquiescement [!] du public. - Aussi être seul en son oeuvre, en sa pensée est une belle joie, tout en étant peut-être un tourment, parce que douter de soi est inné à qui est audessus de tout doute. La vie intellectuelle est autre pour chacun. La force créatrice est toujours unité. - Désirer la compréhension de son moi intellectuel est s'avouer indigne de l'avoir. - Autre chose la vie du coeur. L'élément aimant tend à s'étendre hors de nous. Autant la pensée se concentre, autant le sentiment cherche des issues. Etre seul avec sa pensée est beau, être seul avec son coeur est triste.

S. 5-7:

L. me dit: je suis toujours seul - et il a moi. Il croit être seul parce qu'il l'est dans sa création artistique. Lui, artiste sensitif par excellence, il a son monde de couleur et de forme, où logiquement il doit être seul, et reporte ce sentiment de l'isolement créateur à la vie du jour. Chez lui seul veut dire: je suis artiste. Il serait absurde à moi de vouloir pénétrer dans des régions, où deux ne peuvent tenir puisqu'alors l'un devient nul [oder: nue]. Chez L.: "je suis seul" veut dire aussi qu'il n'a pas l'amour physique. Ce commentaire là du reste n'est qu'épisodique et ne sert pas à la caractéristique de l'individu. Il est seul dans son atelier, et fait parfaitement bien de l'être.

"Il faut être seul" me dit et son intelligence ouverte, compréhensive se repand sur toute chose. Il touche à tout être qu'il rencontre, il s'intéresse à tout ce qu'il voit. Chez lui "seul" veut dire - être tous à son oeuvre ne donnant du coeur à personne. L'intérêt qui n'attache pas, peut éfleurer les rencontres. Lui il va son chemin. Il vit de l'intelligence seule, il n'a pas de coeur. Il peut être seul. -

Je me sens moi toujours seule. Moi artiste, moi l'être intelligent [!], je me tourmente de ma solitude. J'ai qui aimer, je suis très aimée, j'ai plus d'un intérêt.

Chez moi "seule" veut dire - que je suis privée de ce qui fait l'essence de mon moi. Je suis seule, parce qu'une partie de mon moi m'est enlevé, je suis seule parce que mon travail me manque. Je suis seule, parce que, dans les régions où il fait si bon d'être seul, où votre personnalité se mire en elle même, où l'on entend sa propre voix comme une révélation, où l'on entend se parcelle tout en restant un, où chaque mouvement du moi est un enfantement, parce que là mon moi ne se dédouble pas, parce que créateur il a les bras coupés. Parce que mon moi détaché de moi, ne me revient pas dans l'oeuvre. Et je suis seule encore, parce que

voulant remplacer la vie de l'esprit par la vie du coeur, je n'y trouve aucun contentement. Le coeur aimant est bon enfant, il est heureux de peu. Le coeur pensant est un monstre de cruauté, il détruit tout ce qu'il touche, il fait le désert autour de soi; les petites fragiles plantes du sentiment meurent au souffle de l'analyse. Et personne n'est plus seul que celui qui pense en sentant. Il n'a pas lui, il n'a pas les autres. C'est la négation de tout ce qui est.

S. 8-10:

[11?.] VIII.[1903]

L'homme de goût est l'équivalent de la femme du goût. L'un invente son logis, l'autre sa robe. De là à être artiste il y a un monde. Être artiste c'est avoir de toute chose une autre aperception et une autre conception que celle de tout le monde. - Être artiste n'est pas savoir combiner lignes et couleurs, n'est pas être habile dans tel ou autre art, c'est avoir un monde à soi avec des formes à soi pour le rendre. Tout artiste est unique en autant que la note nouvelle qu'il jette dans les acquis de l'art, n'appartient qu'à lui seul. N'est pas artiste qui n'est artiste qu'à ses heures, ou rien que dans son milieu. L'art est une conception de la vie, qui trouve sa réalisation dans les formes que suggèrent ses moyens mécaniques: le son, la couleur, la forme, la ligne, la parole. Le propre de l'art est que sa pensée est [intimement?] liée à la forme qui doit la rendre; la création artistique est un penser à l'aide de formes. Tandis que la pensée ordinaire est libre de toute forme, la pensée artistique n'est que cette forme même. Les valeurs du bien et du mal se traduisent pour l'artiste en beau et laid. Il n'a pas d'autre notion morale que celle du beau et du laid, tandis que ceux qui ne sont pas artistes ne sont pas aptes à réaliser cette notion autrement qu'en la traduisant en bien et mal, c'est à dire l'utile et le non utile, l'agréable et le désagréable. Ainsi le point de vue du commun part d'un moi tel ou autre, faisant centre et radiant sa personnalité en approbation ou négation sur tout ce qui l'entoure. L'artiste voit les choses hors de lui, son moi qui n'est en ce cas que le goût, détermine le choix des choses à voir, à faire. Mais l'appréciation porte abstraite sur le monde des choses et désigne comme beaux ou laids objets et faits, sans déterminer par leur utilité ou leur agrément à la personne de l'artiste. L'artiste juge belle une oeuvre qu'il ne voudrait pas avoir faite. Il trouve du plaisir à des choses qu'il ne fera pas.- Il n'a pas le désir de possession qui détermine l'agréable ou le désagréable, le bon ou le mauvais de l'homme tout le monde. Si l'artiste veut avoir quelque chose c'est pour le rendre. L'artiste est un donnant, le reste assimile. - Parce que l'artiste et le tout le monde prennent la vie par des bouts opposés, il est impossible pour eux de s'entendre. L'homme de goût est entre. Il comprend l'artiste dans son oeuvre, il comprend le public dans ses désirs. Il s'arrange pour avoir la vie agréable.

Mon cher inconnu! si jamais je vous rencontre, je vous ris au nez. Vous un être aussi abstrait, vous vouliez passer pour de la réalité. ... Vous n'avez plus aucune prise sur moi parce que j'ai ris de vous, de moi. ... J'ai fini pour une fois encore l'acompte de ma vie. Je me suis retrouvée un peu plus méchante, un peu plus sceptique et énormément plus loin de la vie. Votre ombre ballottée dans les ombres du souvenir comme un spectre drôle, dont les enfants seuls ont peur. J'étais enfant, très enfant ce dernier temps, j'avais peur. La grande personne en moi a eu raison de l'enfant, vous ne me faites plus ni peur ni mal.

[2 Seiten: 1. ohne Seitenzahl/ 2. Seite "X-VIII"]

[S. 1] Je suis très, très satisfaite de ma force de résistance. ... Et à L. je reviens en entier,

reconnaissante pour sa conduite des derniers temps et surtout parce que lui c'est l'oeuvre de ma vie, mon but ma vertu.

[S. 2] Cette capacité du cerveau humain de se substituer à la réalité les choses est pour moi un objet de vénération

S. 12-13:

C'est le principe vrai de l'art, sa cause, sa logique. L'art est là pour que la vie disparaisse, comme il y a amour pour qu'on aille s'accoupler. Il y a comme principe - la belle tromperie qu'est l'art. - ...

je suis ce que j'ai été - l'artiste. Je connais la belle tromperie et j'en use pour mettre de belles fleurs sur toutes les laideurs de la vie. Joies et souffrances telles qu'elles sont se changent pour moi en sons, en couleurs et je joue avec eux ...

Vous voyez le miracle de l'art. Si je n'ai pas de tableaux à vous offrir, de tableaux comme il y en a tant, j'ai à vous étonner de l'oeuvre miraculeuse qui se fait en moi. Des mondes y surgissent toujours nouveau, toujours autres. Quelle galerie d'images, quel musée de richesses! Et c'est moi qui en suis le créateur, maître de tout détruire et de tout refaire en même temps. Vous, ami, vous n'avez pas su jouir de toutes ces splendeurs. Il vous fallait les choses de tout le monde, et vous m'avez dit que j'étais pauvre et lâche, que je n'étais rien.

S. 16-17:

Pour vous la souffrance est l'opposé de l'ennui, et vous préférez l'une à l'autre. La vraie souffrance, le déchirant jamais plus - vous ne la connaissez pas. Vous souffrez en vous détachant d'une femme, mais vous sentez que c'est mieux que de rester attaché à sa jupe. Vous souffrez de ne pas avoir de famille, mais à [] de rester dans la votre. Ainsi pour vous la souffrance est toujours un mieux; vous êtes intelligent, et pour masquer le pratique de votre souffrance, vous prenez les termes d'une langue que vous ne connaissez pas au fond. Pratique - vous faites de l'esthétique en morale. ... Tout vous intéresse, vous n'avez pas le temps de souffrir, et vous n'avez pas le coeur de le faire. ... Et moi je dis la souffrance belle, moi qui ai tant souffert du corps et du coeur, et qui ai si peur de la souffrance. Je la dis belle parce que c'est un levier qui vous fait monter plus haut que vous même, parce que c'est quelque chose qui vous désenchante du réel, qui vous fait rêver de choses impossibles, qui agit en vous en art, simplifiant, [], stylisant votre être. La souffrance est vraiment l'élément esthétique de la morale.

S. 21:

Je souffre pour jouir, vous souffrez pour ne pas souffrir, lui souffre parce qu'il ne sait faire autrement. Je suis le héros, vous l'homme prudent, lui la pauvre bête. Je suis Don Quichotte, qui ai [!] beaucoup de vaines souffrances, beaucoup de vaines joies, je suis battue par des moulins à vent, et je ploie le genou devant des rustiques Dulcinées.

S. 22:

Et lorsque je pense à vous je pense à mon art et la soif du travail me reprend. J'y sens l'intensité de votre désir, la pensée qui m'est chère. Oui, j'ai beau faire, je voudrais travailler. On m'envoie à la plage. Je ne suis pas malade, mais mon âme est triste, parce qu'elle a perdu son chemin. Entre vous deux j'étais tout à fait heureuse. Lui c'était le beau sérieux, vous étiez la jeune joie.

S. 27:

16.[09.1903]

La pointe de mon analyse a fait son oeuvre, et voilà encore quelque chose de vivant que je tiens mort mais expliqué, mais classé. Et le travail de ma tête recommence. Un grandissement intellectuel, une pauvreté du coeur. Mon oeuvre est bonne pour autrui, mais mon moi s'en défait comme d'un vieil habit.

S. 59-60:

[28.10.1903]

Tout oeuvre d'art a besoin pour être forte d'avoir pour raison une observation sur le vif. C'est le vécu transformé en souvenir ou impression qui donne l'élan, puis viennent les vérités de l'art même qui sont toutes relatives; elles habillent la vérité vraie, la rende[nt] artistique, lui donnent le droit à la vie éternelle.

Moi inconnu, je me déshabille; je veux aller jusqu'au fait même, je veux voir clair. Attirée, grisée par tout le beau qui s'est mis du jeu, je ne puis presque plus considérer mon histoire d'amour que comme oeuvre d'art. Je jouis de tout l'ensemble oubliant que mon coeur, mon âme, ma vie sont en scène. A force de comprendre, d'apprécier le beau, le vrai m'échappe. Je veux aller jusqu'au vrai. Il est difficile de parler pour autrui, impossible de dire si autrui est sincère. Je ne puis parler que de moi, me prenant pour point de départ. Et bien, qui est ce que j'aime, puis-je aimer? Sais-je aimer?

S. 63-64:

[29.10.1903]

En chacun de nous il y a la possibilité de plus d'un fou, - idée de Lips - de celui que l'aimé tient si haut. Oui, plus l'être est complexe, plus de source de folie, et de multiples folies en lui. La raison, les habitudes sont des éléments coordonnateurs, jetez les pardessus les moulins et voilà le fou en nous déchaîné. Chaque passion déplace raison et habitude, met en jeu la folie. Dès qu'on aime quelque chose, quelqu'un on n'est plus normal, puisque l'effort fait dans le sens du désir n'est jamais explicable par le désiré. La folie est en nous, mais ce n'est que par elle que l'homme devient digne d'être raisonnable. Si l'homme étouffe en lui le fou il ne sera même pas l'être normal, il sera moins que rien, un mécanisme, une routine.

Et encore une idée de Lips: si l'homme n'est pas capable de s'assimiler, ne fut ce que par la compréhension, les choses qui tout hors du domaine normal de sa pensée, c'est un anormal, un incomplet, un fanatique. Tout être fort dans l'action a de ce trait anormal, il est bouché aux autres. Seule la force de l'oeuvre crée peut faire passer ce trait négatif pour un en plus. Mais celui qui n'est pas géant, doit avoir au moins l'âme ouverte à toute chose. Voilà comme souvenir

le musée Gustave Moreau. On peut ne pas sympathiser, mais à moins d'être colorée soi même, on n'ose pas passer [têtu] devant ce monde de pensées tortueuses. Si on ne crée pas il faut comprendre. Il faut créer très grand pour oser trier ce qui ne se laisse pas comprendre.

S. 68-69:

1.XI.[1903]

[Parc anglais, Trianon]

J'ai pris mon courage à deux mains: je suis allée au parc anglais. Le jour tombait, ça sentait la feuille morte. La note triste du Trianon était plus forte que les gais souvenirs du printemps. - Je l'aime parce qu'il m'a rendu mon âme, mon art, tout ce que l'autre m'a pris. Grâce à lui je vis denouveau d'images et de rêves, la poésie m'est revenue, les belles, les fortes sensations. Je tiens à ce amour sans bases, sans avenir, comme à la santé de mon âme. C'est cet amour qui m'a aidé à jeter loin de moi toute la banalité qui m'engloutissait. Il m'a été envoyé cet amour comme une corde de salut contre les platitudes de la vie. J'aime cet amour comme le meilleur de moi même. Je lui suis reconnaissante, je ne veux pas m'en défaire.

S. 75:

9.XI.[1903]

Devant sa toile blanche, l'oeuvre iréalisée en tête, tout artiste né doit se sentir l'égal des plus grands. Dire ce qui n'a jamais été dit - est la raison de tout travail artistique. Mais hors du travail il n'y a que l'artiste pour se mettre dignement à genoux devant les grands qui furent. Il ne faut pas aller à l'école dans le vain désir de surprendre leur trucs, mais c'est une leçon constante que l'oeuvre des maîtres, car c'est elle qui marque le chemin juste. Il faut leur prendre leur façon d'en agir avec la nature, leur consciente révélation de leur personnalité artistique. Il est sot de vouloir les faire revivre par des oeuvres analogues, il est juste de se pénétrer de leur esprit. L'art n'est pas le faire seul, l'art c'est un point de vue. A sa lumière la vie dans son ensemble est autre que pour le commun. C'est pourquoi il n'y a que des vrais artistes pour se comprendre et s'admirer. Rembrandt de nos jours serait encore Rembrandt, car l'oeuvre du maître c'est son moi. Mais pour être Rembrandt de nos jours il aurait usé des moyens nouveaux que donne une culture nouvelle. -

S. 78-80:

8.XI.[1903]

Il est si difficile de faire quoique ce soit par intention personnelle, qu'on comprend l'asservissement du public au modèles accrédités. Mais quelle plus grande joie pour l'artiste que de faire une oeuvre personnelle, quelque chose qui porte témoignage de son individualité. On dit que vaut mieux imiter que de faire mal. Il est vrai que faire ce qui n'a pas été fait est un don rare. Qui ne l'a pas doit s'inspirer de l'oeuvre des grands, mais la copier servilement c'est la profaner. Toute oeuvre est en dépendance directe du temps qui l'a vu naître, de l'endroit qui lui a servi de berceau. La faire revivre en un autre lieu, en une autre époque, c'est lui ôter sa raison d'être, la logique de son existence. Tout artiste est un monde à soi, il n'y a pas à le nier. Si un Vinci, un Rembrandt revenaient de nos jours, ils seraient encore ce qu'ils étaient - voyant des mêmes yeux, créant de la même main. Mais le monde autour d'eux étant autre, certes qu'il aurait l'honneur d'être remarqué et recréé par eux. Leur manière de voir, innée à leur

individualité artistique resterait la même, mais les choses qu'ils veraient étant autres, - le sujet, si l'on peut dire ainsi, de leur oeuvre serait autre. Voilà pourquoi l'asservissement aux plus grands des anciens est encore une perte pour le moderne. L'artiste doit avant tout regarder en soi, puis autour de soi, et pour voir s'il voit juste il doit aller aux grands qui furent, dont l'oeuvre vit témoignant qu'ils avaient la clé du vrai, c'est à dire du faux qui est le vrai de l'art. - Ce n'est pas pour faire comme eux qu'on doit les étudier, c'est pour penser comme eux, pour voir comme eux. Car il n'y a qu'une façon de voir juste en art, c'est de voir autre chose que ce qui est. Et les grands, chacun à sa guise, on[t!] vu les choses ainsi pas comme elles étaient, mais comme elles leur étaient plaisantes. C'est cette maxime fondamentale de l'art qu'il faut chercher dans son histoire, illustrée par les noms de tous ceux qui ont laissé des chefs d'oeuvre. -

S. 81-82:

11.XI.[1903]

Les détails de la vie me sont une misère. Dieu que je souffre de toutes ces questions du ménage avec la détestable grossièreté de mon service en plus. ... Oh mon aimé chéri, vous dont la voix m'a appelée vers mon beau passé, oh que je vous aime, parce que vous êtes jeune, vous servez l'idée, vous comprenez la beauté d'une vie toute à l'abstraction. Oh le mal que vous m'avez fait, et le bien de ce mal. Il y a une page atroce dans mon existence - on ne peut le nier, c'est moi abdiquant mon moi. Je ne suis pas une femme. Ni l'amour, ni la famille ne me contentent. Je n'aime pas l'enfant, je déteste le ménage. J'adore toute oeuvre du génie humain, j'adore l'art, les beautés de la nature et du coeur. ... Merci vous de m'avoir comprise, merci vous de m'avoir aimée.

L'ennemi unique de la femme comme telle c'est le temps. Jamais aucun philosophe ne pourra lui enlever le pouvoir de sa sexualité. Mais en voulant lutter contre le temps, voulant mettre en elle au dessus du sexe - l'individualité humaine, la femme se livre à tous les dangers. La vie lui est hostile, sa nature de femme se révolte à l'oppression. Au lieu d'être la reine - elle devient l'esclave. Car tout ce que l'esprit et le coeur de la femme font de mieux, tout ça sert contre elle. - La femme est le mal, le mensonge, l'illusion. Tant qu'elle n'est que ces trois, à elle l'univers, à elle toutes les joies. Dès qu'elle vise au bien elle perd sa place dans le monde, elle n'est rien.

S. 83:

H..... est un garçon parfaitement bien. - On dit qu'il n'a pas de sexe. Peut-être est là une explication pour son faible sentiment de la couleur. L'élément sensuel de la peinture, l'élément amoureux. Son logis est dans les tons blancs, beaucoup de goût, beaucoup de distinction. On dit qu'il souffre de ne pas se sentir homme. Je n'ai jamais compris le pourquoi de cette honte. Puisque un chacun peut faire des enfants, quelle gloire y-a-t-il à en faire. La gloire de la force masculine me paraît toujours une suprême sottise. Ce bagage de moins peut, peut-être, être la raison d'une culture intellectuelle des plus raffinées. -

S. 85:

14.XI.[1903]

Il est étonnant à quel point ce peuple est rustre, épais, borné. On ne peut digérer un allemand qu'en tête à tête.

S. 86:

[14.11.1903]

L'allemand est logique, c'est à dire ennuyeux. Mais pris seul, il sait suivre la pensée d'autrui, et exposer la sienne. Avec lui s'il n'y a pas conversation, il y a échange d'idées. L'intérêt qu'offre un allemand dépend exclusivement de l'intérêt de ses idées. Voilà pourquoi la force de l'allemand c'est son livre, l'oeuvre ruminée, écrite. En société on n'arrive jamais aux idées, il faut user des images, peu penser mais bien dire, choses inaccessibles à l'esprit allemand qui n'en est pas un. - La femme allemande c'est le sexe - ce n'est pas la femme. - Le mieux de ce qu'ils ont c'est leur musique, leurs livres et leur police. -²

S. 88:

[14.11.1903]

Je n'ai d'illusions que celles que je veux avoir. Et les avoir est un principe, une conviction. J'ai tout fait pour mettre entre la vie et moi un obstacle infranchissable - le dégoût. La vie comme elle me dégoûte. Je m'en suis inventé une autre, et je n'apprécie que ce qui ressemble à cette oeuvre de mon imagination. Aussi pour moi point de jouissances réelles.

S. 90-91:

15.XI.[1903]

Mon affection pour L. est l'unique vrai et réel de ma vie. Je l'aime entièrement, il est ma première et ma dernière pensée, il est toute ma vie. Je veux le servir. L'art entre nous notre vie est bonne, belle et honnête. Mon affection a fait ses preuves, en fait encore, elle est sur de savoir tout sacrifier. Et je travaille sans discontinu à prendre le dessus sur la cuisine.

S. 95-97:

16.XI.[1903]

La vie est une somme d'évènements organiques, chimiques, physiques, mécaniques. La science en demande le pourquoi, les commente, les classe, les explique. - L'humanité accepte la vie dans son ensemble et se laisse aller au courant des choses. L'homme, comme tel, s'opposant à la vie, ne fait que nommer les choses qu'il voit, qu'il sent. Le plus de son appréciation c'est la définition du bien et du mal - c'est-à-dire de l'agréable et du désagréable - qu'un langage erroné traduit en beau et laid. - L'artiste est le seul qui, se détachant de la vie, lui oppose sa personnalité, c'est le seul qui à la place des choses comme elles sont met les choses qu'il veut. - Ainsi pour lui la vie n'est pas un fait accompli, c'est quelque chose à refaire. Il s'empare de ses données pour les continuer, les changer. Il fait son choix, c'est lui qui crée les

² Marianne Werefkins Bild vom Deutschen entsprach weitgehend demjenigen, welches die Franzosen von ihrem Nachbarn hatten. Freundlicher Hinweis von Marianne Heuken, Rosenheim.

conceptions du beau et du laid, c'est à dire des choses à garder, des choses à changer. En place des choses qu'il faut changer il met ses désirs, ses aspirations, sa personnalité ou un mot. La science explique le pourquoi du fait, l'art est la vie commentée par la personnalité de l'artiste. La science est absolue, l'art est tout personnel. Qu'il n'y ait pas de savants - les axiomes de la science resteront quand même car elles sont innées aux choses. Enlevez l'artiste - il n'y a pas d'art. Car l'art c'est le point de vue de l'artiste par rapport aux choses existantes. - Tout ce que la vie ne renferme pas en elle même, tout ce que l'homme y met de son chef - est de l'art: religion, philosophie, musique, littérature, peinture, architecture, sculpture - ne sont que des moyens tels ou autres pour dire ce qui déplaît dans la vie, ce que l'on voudrait y changer, ce que de laid - doit devenir beau. -

S. 98:

17.XI.[1903]

Mon moi se dédouble. Mon moi lutte. Et pour me redonner l'unisson je me jette à corps perdu dans mon art. Et ma pensée travaille, travaille tandis que mon coeur aime de ces deux amours.

S. 101:

[18 oder 19.11.1903]

Et si je vous mens toujours, dès le commencement, si je vous mens pour le plaisir de vivre si joli que nous avons vécu? Si je ne suis qu'artiste? Et pensez, il est plus que probable que c'est ainsi. Que vous n'êtes qu'une imagination à moi. Mon inconnu auquel j'ai donné une forme et la vie, afin que je ne sois pas seule.

S. 102:

[20.11.1903]

Il y avait une douzaine d'artistes, mais il paraissait qu'on était parmi des bourgeois. W... qui j'aime beaucoup en tête à tête car il est fin, bien élevé et modeste, en public pose le cochon. V.. W... travaille beaucoup et veut devenir artiste. Le D.. V... est un gros qui prend tout à côté: musique, peinture, conversation, jusqu'au procès qui manque toujours. [Ruire] est passé au gris. Il fait école d'impuissants, H... me plaît beaucoup malgré son peu d'instruit pour la couleur. Il est calme et respectueux de lui même. Tous ne se livre que peu. Les seuls vrais c'est L. et l'ami. Car l'ami est un vrai artiste avec toutes les données pour l'être encore plus. Le cerveau lui manque, mais il a tant d'instinct et tant de sentiment. Moi je m'ennuie toujours parmi tous ces gens si bien et si distingués. Rien d'imprévu, rien qui livre l'âme ou le coeur.

S. 103:

24.XI.[1903]

Ce dernier temps L. et moi parlons beaucoup de l'art, de ses problèmes, des détails du travail. Je me grandis de tout mon être pour intéresser, pour entraîner. Le but est atteint, mais le coeur n'y gagne rien.

S. 111:

26.[11.1903]

Si, avec l'aide de Dieu L. atteint le but proposé, devient l'artiste prèssenti par moi - j'ai eu ma raison d'être, ma vie n'est pas manquée. Que Dieu nous aide - , continuons sans broncher l'oeuvre en train.

S. 112:

26.[11.1903]

Le Dr. H... me parle amour chaque fois que je vais chez lui. Ce sont des allégories sans fin. Je prends le tout au comique. Je lui ai dit ce soir qu'il faut aimer la femme comme on aime un tableau, sans désir de le décrocher du mur, sans désir de la fourrer dans son lit. L'idéalisme allemand n'est pas artiste, c'est du pur réalisme avec le "on ne peut pas" dessus. "On ne peut pas" c'est du dictionnaire [Russisch] . L'allemand l'applique. Un allemand idéaliste se dit: j'aime cette femme, c'est à dire je la désire, mais comme pour telle ou autre raison je ne puis l'avoir à la face de tous les gens, je m'abstiens: au lieu de la désirer je la vénère. Histoire du raisin vert. L'idée de ne pas vouloir de la femme qu'on aime pour garder l'idéalité à l'amour qu'on éprouve, c'est à dire aimer l'amour plus que la femme, paraît à la plus belle tête d'allemand un aphorisme de fou. Ils sont probes mais ils ne sont pas artistes.

S. 115:

27.XI.[1903]

L'amour est création artistique - il est donc par essence libre. Il doit rester libre pour rester amour. Il est libre jusqu'au moment où l'accouplement le fait servir à d'autres buts que celui d'aimer.

S. 116-117:

27.XI.[1903]

La femme pour avoir jeunesse, amour, joie doit être le mal, la tentation, la perversité. Elle peut être honnête homme en toutes choses, elle peut être la vertu même dans toutes ses relations, en amour elle doit être le mal, le mensonge, la trahison, la ruse. C'est l'art de l'amour qui l'exige, et la femme n'a droit à la royauté en amour qu'en autant qu'elle y est artiste. Pour être aimées - mentons, tourmentons, trompons - c'est le moyen unique d'être une force, car amour de nous montrer artistes.

Ce que je mens, ce que je mens quand je dis vous aimer! C'est l'amour que j'aime, le tourment que je lis dans vos yeux, mon plus beau moment était lorsque moi, calme, je vous baisais les doigts, dans le désir unique de vous faire crier la douleur. Peut-être que vous sentez de même. Alors tous deux nous sommes artistes et notre jeu est parfait. C'est peut-être pourquoi ce jeu m'intéresse et m'attire, tandis que les grands sentiments sincères me laissent insensible et froide. Mes lettres ne sont-elles pas des mensonges? Ce sont des pages d'impressions voulues, de vraies créations artistiques.

S. 118-121:

28.XI.[1903]

La pensée artistique n'est pas une pensée logique. Elle naît d'une impulsion venant du dehors, elle vise à une création provenant du dedans, elle cherche une forme, une expression nouvelle à une idée neuve venant d'une impression existante. Elle est en éternelle fluctuation, elle est un doute tant qu'elle se forme, elle est un doute quand elle vise à se réaliser, elle est en doute jusque dans sa réalisation. - La volonté ne lui sert qu'en la ténacité de ses recherches. Mais sa source est obscure, son but nébuleux, ses moyens chanceux. La constance du travail, la constance à revenir à l'assaut de la forme qui ne se laisse pas saisir, voilà la volonté artistique. "Der Wille als Macht" est une conception antiartistique. La volonté active, celle qui se réalise par l'oeuvre matérielle a pour base un désir net, pour but une forme concrète, la base et ce but suggèrent les moyens.

Il n'y a que le doute en choix dans les chemins à prendre pour arriver à l'endroit voulu. Mais le chemin choisi on le va, on arrive - ou l'on succombe. Tout ce qui se met entre le désir et le voulu se classe en éléments propices et en éléments ennemis. Le but étant claire le triage est facile. Toute la force de la volonté est qu'elle ne doute pas. Toute la force du génie créateur est le doute qui le fait chercher encore, toujours. - L'homme de volonté est sec de coeur puisque l'imagination lui manque, il a peur du coeur car avec lui vient l'imagination qui peut cacher le net du but, qui peut mettre d'autres images en place du désir unique. Jamais l'homme qui a pour devise "der Wille ist Macht" ne comprendra l'artiste pour qui la volonté est seulement "das Streben". Et celui qui n'est pas entier dans sa volonté sera toujours la victime d'un drame intérieur. L'artiste luttra en lui avec le rationaliste, l'imagination avec la volonté.

Lichtenberger ne comprend la couleur que dans son chatouement. Il ne sent pas la couleur dans sa valeur simple. C'est un vrai artiste, je l'ai reconnu pour tel à la première oeuvre de lui que j'ai vu il y a quatre ans. Depuis il va son chemin, ferme, sérieux, conscient. Il est intéressant comme artiste, comme extérieure, comme individualité. Mais la nécessité de sa nature allemande de tout classer, paragrapher - fait que plus d'une chose lui échappe. Il voit dans Toulouse-Lautrec, dans Zuluaga -

des dessinateurs. Il ne sent pas que chez eux le dessin n'est qu'un appoint de la couleur. Que la couleur chez eux a sa valeur intrinsèque, sans considération aucune du milieu ambiant. C'est le vert dans toute la gamme à côté d'une gamme violette. L'influence de l'air, de l'éclairage est retirée de [foi] la volonté de l'artiste. La couleur est telle qu'elle est ou plutôt telle qu'il veut l'avoir. Lichtenberger voit la couleur à travers l'air, l'éclairage. Il la voit en artiste, parfaitement, bellement, finement. Mais ce n'est qu'un point de vue, comme l'est aussi l'autre de voir la couleur en elle-même. Lichtenberger est très intelligent [!], et très homme fait. Il n'est pas borné à la façon allemande, mais il est très achevé comme allemand. ... Tout autre chose Kubyn; autrichien celui-là Un avec qui l'on peut causer, un qui attrape votre pensée qu'elle aille le chemin qu'elle venille. Son art est fort, personnel au suprêmes. Il sait trouver une forme imprévue aux idées les plus extraordinaires. Je voudrais qu'il trouve autant de plaisir à converser avec moi, que j'en trouve à causer avec lui!

S. 131:

[1.?] Décembre [1903]

Je suis amoureuse de vous, amoureuse la première fois de ma vie, alors que l'amour n'a plus rien de nouveau à me dire. Et puisque je sais ce que vaut l'amour, et de quoi il est fait, je suis sage et artiste. Je jouis de mon imagination, je laisse à l'amour le soin d'illuminer la vie en moi et autour de moi.

S. 139:

7.XII.[1903]

Pour moi l'amour n'existe pas, d'ailleurs comme l'entend tout le monde. Pour moi l'amour est avant tout un culte du beau, de l'abstrait, de l'idée. Pour que j'aime je dois admirer, croire, sentir un reflet de l'abstrait. Il faut que j'aime la vie et l'oeuvre de celui que j'aime. Mon petit est ma joie parce qu'en lui je sens l'avenir, je vois le travailleur, le héros de l'idée, prêt à se sacrifier pour elle corps, coeur et âme. Je l'aime tant pour l'ardeur qu'il apporte dans sa marche vers un but idéal. Il me marche sur le coeur et c'est pourquoi je l'aime. J'aime L. parce que comme artiste il est au dessus de toutes les louanges. Quand il pêche comme artiste tout se révolte en moi. Aimer pour aimer je n'ai jamais su, je ne saurais jamais. Et l'amour comme amour n'existe pas pour moi. Toutes les paroles d'amour sont pour moi de vaines paroles.

S. 141:

[7?.12.1903]

J'aime en L. dix années de cruelles souffrances. Il n'y a pas de chagrin, d'humiliation, de cruelle indifférence qu'il ne m'ait fait éprouver. Je lui donne tout mon moi, je n'en reçois rien. Et voilà pourquoi, après avoir tout donné, je tremble de perdre en lui mon moi que j'y ai dissout. Toute ma vie est une pensée à lui, et toute ma vie est une faim. - Je suis affamée de tendresse, d'affection, d'intérêt, de bonté, de [succès], de tout ce que j'ai donné et que jamais je n'ai eu. Que peut contre cette faim la pitance de l'amour! Aussi de lui je ne veux que le beau, et si l'amour n'est pas beau, qu'il soit des plus vrais, il n'existe pas pour moi. - J'ai le coeur gros aujourd'hui, sans raison aucune. Rien ne tient contre l'analyse du cerveau, et moi je ne m'aime qu'en artiste, que parmi mes joyeux mensonges.

S. 142:

[7.12.1903]

Visite chez Lichtenberger. Décidément il n'aime la couleur que dans un milieu d'ombres ou de lumières. Il a des choses d'une énorme finesse et du goût en tout. Il comprend aussi la signification du trivial dans l'art, de cette note forte et franche dans toute conception artistique. Le réalisme n'est que le trivial mal compris. C'est le besoin de l'épice traduit par une bouchée de pain noir.

S. 146:

8.XII.[1903]

Je leur disais, moi la fillette, que la vie n'était belle qu'en autant qu'un idéal quelconque la rehaussait. Et le mien était d'être chaste, et par là forte, pour devenir artiste, pour créer, pour ne jamais sentir le joug avilissant de la possession masculine.

S. 150:

11.XII.[1903]

Je vis ma vie mettant plus que jamais tout mon intérêt dans son oeuvre bonne, la réussite de l'art de L.

S. 153:

A la villa Lembach, fait la connaissance du grand homme. Son art est énorme malgré son énorme maîtrise. Chez [Stied] peu de nouveau: un tableautin charmant rappelant les meilleurs temps du maître, un faune et un enfant admirant un ver luisant.

S. 154:

En notre art l'exécution est la création. En musique il faut être deux pour faire l'oeuvre parfaite.

S. 156:

25.XII.[1903]

Je suis une active. Il m'est un besoin d'appliquer tout ce que je sais ou je puis à la vie autour de moi. Et en même temps je suis tout au rêve. Je puis rester des heures à travailler une idée. Et je suis artiste, c'est à dire inventeur de chimères.

S. 157:

26.XII.[1903]

L. dit: "Toute oeuvre d'art doit faire scandale." Un peintre dit à son ami qui va voyager: "apportez moi quelques photographies de tableaux. C'est pour me donner des idées."

S. 159-164:

[26?.12.1903]

L'art n'est pas l'hystérie. L'art est aussi naturel à l'homme que la pensée, c'est une fonction normale de son cerveau. L'art est observation et conscience. Ce n'est pas un instinct, vague, indécis, maladif. L'art a une source éternelle - la vie et une expression illimitée - l'individu. Ces deux éléments bien adaptés font les chefs-d'oeuvres. La vie étant la même toujours en son principe est toujours autre dans l'impression qu'en importe l'individu. L'individu toujours le même en principe est infiniment multiple dans son choc avec la vie. L'art se [!] sont les étincelles qui naissent du frottement de l'individu à la vie. La vie étant toujours la même c'est la force et le caractère de l'individu qui détermine l'art. Toute parole qu'un être humain trouve pour rendre une impression reçue est de l'art. Pourquoi croire que la parole doit être épileptique pour devenir de l'art.

Deux fils électriques produisent une étincelle. Cette étincelle tient donc des deux fils qui la produisent. Mais une fois là l'étincelle est tout autre chose que les fils. Ainsi l'art. Il est le produit de la vie et de l'individu. Il naît de leur choc, de l'impression reçue. Mais une fois que cette impression s'est fait jour, elle n'est plus ni la vie, ni l'individu, elle est l'art, quelque chose

qui a sa vie à soi, des lois à soi. L'art n'est ni la vie, ni l'individu. Si l'art était la vie - il n'en serait que la contrefaçon toujours la même, car la vie l'est toujours. Si l'art n'est que l'individu il en serait l'empreinte, portant toutes les traces de l'ordinaire qui fait le fond de tout être humain. Mais l'art n'est ni la vie ni l'individu. C'est quelque chose de nouveau qui sort du contact de l'individu à la vie. Comme tel ses lois sont autres que celles qui régissent la vie et l'individu. La première de ses lois est l'élimination. Certains côtés de l'individu émotionnés par certaines impressions de la vie. Mieux que ça: un certain point de l'individu irrité par une certaine impression de la vie. Dès que la pensée dépièce cette impression, la rend multiple, l'oeuvre d'art a sombré. Pour que force et unité reste [!] à l'impression artistique il faut que son expression porte un caractère semblable. Il faut qu'elles s'adaptent, l'une à l'autre, comme le cri s'adapte à la douleur, le rire à la joie, la larme au chagrin. Cris, rires et larmes hypocrites, faux nous dégoutent. De même l'expression fautive, voulue, tourmentée de l'impression artistique. Il ne s'agit pas de réalisme, il s'agit de sincérité. Sincère doit être l'oeuvre d'art, d'une sincérité naïve quelquefois, le plus souvent d'une sincérité voulue, consciente. C'est cette sincérité qui fait lever les armes contre la tradition, l'école, c'est cette sincérité qui rend l'artiste si sévère dans le choix de ses moyens d'expression. Ce n'est pas la vie que veut rendre l'oeuvre d'art, c'est l'impression reçue par l'individualité artistique. Ce n'est pas l'individu même que rend l'oeuvre d'art, c'est l'impression donnée par la vie. La vérité dans l'art n'a rapport qu'à l'impression et son expression. Le vrai de la vie, le vrai de l'individualité sont les deux fils électriques qui produisent le vrai de l'art. Le vrai de l'art n'est ni le vrai de la vie, ni le vrai de l'individualité humaine. Le vrai de l'art est la sincérité de l'éprouvé et de la forme pour le rendre. Le vrai de l'art s'étend donc à la sensation reçue et à la forme inventée. C'est le vrai du mensonge sincère, quoique conscient, quoique raisonné. La vie admet la grimace parce que la grimace est une des nécessités de la vie. La grimace dans l'art est un mensonge parce que le vrai de l'art c'est la sincérité. L'art raffiné n'est pas l'art grimaçant, si tordant dans un accès épileptique. Le raffinement dans l'art c'est la plus proche et la plus subtile adaptation d'une forme voulue inventée à une impression, une sensation sincèrement éprouvée. C'est le mensonge le plus fin pour rendre une vérité de sensation la plus vraie. Et quand on pense que la vie ne donne que la sensation brutte, que tout le reste est oeuvre de l'individualité artistique on reprend à neuf le dicton de l'art comme oeuvre du tempérament, et quand on se dit que pour devenir oeuvre d'art l'impression réelle doit se grandir de tout le mensonge de l'expression, de la forme, on répète avec conviction que l'art commence là où finit la vie. Mais dans toutes ces définitions et conceptions de l'art il n'y a pas de place ni pour la grimace, ni pour la catalepsie. L'art est une fonction intellectuelle saine, forte, vraie [!], il n'est qu'une forme autre de la faculté de penser. Ce n'est pas un délire, c'est une philosophie. -

S. 178:

[1.1.] 1904

La première page de l'année qui commence est vouée au souvenir de celle qui vient de s'achever. Quelle bonne et heureuse année pour moi. L. fête son premier succès, nos rapports ont énormément gagné en ce que L. voit maintenant que pour l'art il n'y a que moi qui puisse lui être utile. ... L'amitié de S.³ est venue mettre dans ma vie tout l'élément de la femme adorée que jamais je n'ai eu jusque là Puis mon délicieux, mon charmant voyage, Carteret dont chaque heure est un souvenir de bonheur. Et enfin la venue de l'aimé!

³ Alexander von Salzmann

S. 188:

[1.1.1904]

Un artiste me dit aujourd'hui: "Je n'aime pas le paysage parce qu'il manque de pensée." "Mettez y la pensée," lui dis-je, "et il n'en manquera pas!" Oui, artiste n'est pas qui veut. -

S. 219:

28.I.[1904]

La lecture est une tromperie mesquine, le travail seul occupe vraiment, et je ne puis travailler. Il faut que je m'invente quelque chose qui prenne mon intérêt, qui m'aide à combattre le désir fou d'écrire, de toujours écrire à qui ne m'écrit pas, à qui ne pense même pas à moi. Beaucoup marcher, s'oublier, se concentrer dans l'oeuvre de L., penser à l'art, y chercher des chemins nouveaux, de nouveaux problèmes. Ne pas permettre au pauvre coeur de se poser des pourquoi. Se remettre à regarder la vie en spectateur, comme quelqu'un dont la part est faite, qui n'a plus droit au festin. Regarder et voir et changer le vu en impression artistique, sans se permettre les émotions sensibles. Sentir pour penser, pas pour sentir. Etre artiste quoique l'oeuvre ne nous soit plus permise. Avoir du courage surtout, le courage de rester fidèle à son moi.

S. 241:

[8.2.1904]

Ma vie entière est lamée à la suite d'une chimère. Je crois qu'il m'a fallu naître et devenir afin qu'un en qui je crois plus qu'en moi puisse arriver à la réalisation de mon idéal artistique. Croyez moi, il est bien dérangeant de voir que cet autre a besoin pour arriver à cette réalisation pas de moi, ni de mon âme, mais des pauvres sous que me vaut le service de mon frère et des soins affectueux de mes deux servantes. Entre cette réalité et les rêves les plus s[] - il n'y a pas le choix.

S. 244:

[8.2.1904]

Nous ne voulons pas pécher l'un contre l'autre, mais nous ne savons pas embellir l'existence l'un par l'autre. Le terrain de l'art nous réunit seul par nos beaux côtés. Hors lui L. [porte] ses charmes à la cuisine et moi je rêve à qui n'est pas là et je laisse prendre sur ma bouche le premier baiser rendu de coeur - par un phantôme!

S. 264:

[14].II.[1904]

Nous voilà retombés au silence. Un jour de juin, temps appelle à la joie. J'ai l'âme envahie par les craintes, les angoisses de la guerre. Je m'aide en pensant au technique de l'art.

S. 267:

18.II.[1904]

[Eigenname] dit aujourd'hui: " Le dessin doit être comme Dieu. Présent partout, jamais visible. Depuis qu'il se laisse influencer par L. Son art fait de grands progrès. Il se débouche. Et l'ami devient un vrai artiste. [Ces] lettres montent en intérêt tous les jours. J'en suis ravie et fière. Voilà un cas où l'amour joue le rôle que je lui veux toujours.

S. 273:

22.II.[1904]

Visite de Corinth de la Sécession de Berlin. Il est enchanté du travail de L. et lui propose d'exposer tout ce qu'il a, à la Sécession, cette année même. J'en suis ravie. L. comme toujours modeste et simple, mon cher vrai artiste!

S. 278:

23.II.[1904]

Mon coeur souffre avec mon pays⁴; impuissante - je me replonge dans l'art, y cherchant calme et salut.

S. 279:

[23?.2.1904]

Si le coeur souffre, si l'âme est en peine - il faut se souvenir: le devoir avant tout. Mon devoir est de rester fidèle à la vie que j'ai auprès de moi. Il faut que lui, celui qui est avec moi, ne souffre pas sous le joug des circonstances actuelles. Il faut qu'il reste à son art, calme et serein. Toute sympathie que je montre à l'autre, à sa décision, est un reproche. Il ne faut pas qu'on sente le reproche.

S. 280-281:

[23?.2.1904]

La femme tant en arrière de l'homme en autant qu'artiste créateur, se laisse plus facilement que lui influencer et conduire par l'art. L'extérieur de la femme est toujours conditionné par l'art du moment, sa coiffure, sa toilette, son home s'en ressentent. La production de l'homme-masse reste indifférente à l'art.

S. 286-287:

[25?.2.1904]

L'art et l'amour, la nature et le génie de l'homme, l'amitié de ses semblables et les ravissement[s] de la création, de l'activité, n'est ce pas de quoi remplir l'existence. Le coeur

⁴ Bezieht sich auf den Russisch-japanischen Krieg 1904/05.

humain est apte à de si magnifiques sentiments et la pensée humaine est si inépuisablement riche! Le corps de l'homme sait jouir et la nature est éternellement belle! Pourquoi ne pas saisir à deux mains toutes ces joies, tous ces bonheurs, pourquoi ne pas s'en attirer jusqu'au moment où la mort dit: assez. Mais l'homme a si bien fait, que de toutes les misères qu'il a su mettre en sa vie, la mort devient le moindre. Tout est abîmé dans la vie, seules les régions de l'art restent comme asile, parce que ce sont les seules, qui ne soient pas accessibles à volonté et que la [] n'y a pas ses entrées.

S. 288-289:

[25.2.1904]

La vie est si courte, à quoi la passons nous? A la tuer, à la rendre plus courte encore. Créer et aimer - les deux suprêmes joies de la vie - qui les prend! Et ceux qui le peuvent pourquoi, pourquoi ne le font-ils pas? Oh pourquoi, au lieu de me déchirer le coeur, n'ai-je pas pris ma part d'amour, ma part de création. Je suis artiste et femme. Et j'ai tué les deux en moi. L'artiste au profit de qui l'est plus, l'amour pour que celui que je crois artiste écoute ma voix et que je puisse le servir. Je me suis dépouillée de tout. Toutes mes richesses je les ai données à d'autres et moi qui adore la vie, qui la comprends, qui sait en jouir je passe mon temps en des occupations inutiles, sans activité vraie, sans amour. ...

Et je mourrai, sans avoir connu l'amour partagé, la passion désirée. Et je mourrai sans avoir rien créé. Moi, femme et artiste, je mourrai sans avoir été ni l'un ni l'autre, piétinée, maltraitée par celui là même, à qui j'ai sacrifié art et amour. - Oh, le rêve où ma mère m'a dit: "le beau vaisseau sombrera."

S. 292:

[27. oder 28.2.1904]

Mon enfance fut un tourment, un martyr même, ma première jeunesse une persécution. Lorsque je suis parvenue seule et sans aide à avoir clair en moi, à comprendre que l'art seul est le vrai, commencent des années de travail, des années uniformes et sérieuses. Puis la mort de Maman. Et alors, une plaie qui ne voulait pas se fermer au coeur, des années de recherche sur tous les sentiers de la vie.

S. 297:

[27. oder 28.2.1904]

Toutes les blessures que me fait L., et il [y] en a tant!, je les oublie en [face] de son oeuvre. L'art c'est le grand pouvoir de L. sur moi. Une mère se laisse maltraiter par le mari pour le bien de ses enfants. Je me laisse traiter en telle, parce qu'il y a l'art entre nous. Mon être entier proteste, mon coeur se détache, mais l'oeuvre d'art me ramène oublieuse de l'offense, pardonnante. L'art c'est bien l'enfant entre nous. Tous les deux nous sommes nécessaire à cet enfant qui grandit, qui ne doit rien savoir de ce que ses parents ont à se reprocher. L'art de L. c'est tout ce que mon moi possède de meilleur, c'est ce qui me fait faire ce sacrifice de ma fierté même.

Je sais pourquoi mon grand calme: je fais ce que je dois.

S. 298:

1.III.[1904]

Trois des dessins envoyés par l'ami à l'exposition de Petersbourg ont été achetés par le Grand Duc Wladimir. J'en suis heureuse pour l'ami.

S. 300:

[2. oder 3.3.1904]

Franchement, honnêtement je me donne à l'oeuvre de L. J'aime, je vénère en lui l'artiste. Il m'est un énorme contentement de le voir être ce que je l'ai cru être. Il est bien l'artiste, amoureux de son art, sans autres pensées que celles qui tiennent à l'oeuvre. Il est le vrai consciencieux, celui qui ni la louange, ni le succès, ni la critique ne font dévier du chemin adopté. Et puis ce qu'il fait est tellement art

S. 317:

[ca. 20.3.1904; Datumsangabe S. 318]

Dès que mes pensées et mes sentiments se livrent combat, l'artiste surgit et c'est sa voix qui couvre le tumulte. J'allais hier le coeur triste, la tête prise et mon oeil voyait des harmonies de couleurs, des choses belles à rendre, alors que d'ordinaire, il s'ennuie de la monotonie grise de nos rues. Hier tâches vives venaient sabrer le gris des murs, et l'air avait des reflets bleus et rouges. L'ami et moi nous sommes restés longtemps sur un banc d'un square parlant de celui qui me travaille le coeur. Et tout le temps les choses de l'oeil se mettaient autre. Des troncs d'arbres d'un brun rouge sombre sur la terre rouge brun claire, des affiches multicolores, un chapeau rou sur le grès rose d'une allée, la flamme des waggons du tram bleu et or.

S. 320-321:

[20?.3.1904]

Keller est, comme artiste, la convention même. Noir en couleur, banal de composition, tout ce qu'il y a de plus école de Munich. Un critique dit de lui: "il est à regretter qu'il laisse pénétrer dans sa manière si parente à celle de Manet - Velasques, des notes à la Hokoussaye." [Eigenname] dit a ceci: "il faudrait pour l'en punir, faire [] ce critique là avec l'homme qu'il compare à Velasquez, Manet, Hokoussaye, ne fut qu'un au durant. Il se repentirait vite de ses blasphèmes.

S. 321:

[20?.3.1904]

Et la conviction qu'il est de mon devoir de ne rien regretter, mais de me donner en entier à l'oeuvre de ma vie. La lutte va s'accroître plus que jamais. Il ne s'agit plus d'acquérir des connaissances plus ou moins grandes, de se perfectionner; il s'agit de défendre son crédo artistique à la face du monde de l'art. Sans craindre la critique, les mécomptes des expositions,

les dif[], les amis défectueux, les ennemis que toute renommée fait surgir, il faut aider L. à aller son chemin, notre chemin. - Une foi qui ne trombe jamais et un amour unique me sont plus que jamais nécessaires. Je ne veux pas fuir mon champ de bataille, j'y veux vaincre. -

S. 332:

23.IV.[1904]

Dans l'art tout est dans le comment et non dans le quoi. - Entre la jouissance que donne la nature et l'oeuvre d'art il y a la différence, que dans le premier cas tout est à faire et dans le second tout est déjà fait. Désir et apaisement. Il est très difficile d'en convaincre qui n'est pas du métier. -

27.IV.[1904]

Ma pensée est si lourde! L'artiste en moi se cache et je vis de la vie du [jour].

S. 350:

[6. oder 7.5.1904]

Voilà des mois que ma pensée cherche des formes, des expressions pour rendre tout le beau que mon âme a senti, que mon oeil a vu. Le poème de mon amour est une source inépuisable d'inspiration artistique. Mais dès que la lumière crue du jour réel y touche - une angoisse me saisit, la certitude d'avoir vécu mon dernier beau jour, de savoir tout dans ce passé sans aucune chance dans l'avenir.

S. 357-358:

[10. oder 11.5.1904]

Vis à vis - dans le petit atelier qu'avait avant Reinecke - une jeune fille, une peintre jolie, gentille cloue sa toile. Elle vit le dos au printemps, à la vie pour faire des croûtes comme il y en a par milliers. Une grande mélancholie nous prend. L'art est cruel puisque pour un qui vaut il prend la vie à des tas. - Le pourquoi de ces misérables vies d'artistes nous tourmente. - Et je me dis que la vie en somme suit deux chemins. L'un - c'est la vie même, la vie animale avec ses joies, ses besoins, ses souffrances, l'autre - c'est le besoin de se réaliser comme individu. Les heureux sont ceux en qui une voix intime en accord avec les forces innées, décide dès l'abord du chemin à suivre. Le gros passent l'existence dans le doute duquel côté aller; les misérables sont ceux qui prennent le faux chemin, celui pour lequel il ne sont pas fait. -

S. 376-377:

Ce cahier finit sur cette fin de rêve. Je le clos sans souffrances, comme on ferme un beau livre qui vous a fait beaucoup vivre, beaucoup jouir, beaucoup pleurer, mais dont l'ensemble est art. - C'est ce beau de notre histoire, son côté tellement artiste qui l'emporte pour moi sur tous les autres. J'y repenserai comme à un chef d'oeuvre de la vie, et les chefs d'oeuvre ne font pas souffrir. -

LETTRES À UN INCONNU, Heft III.

S. 22-27:

24.06.1904

Un art vraiment jeune et frais doit être basé sur une observation précise de la nature. Les moyens de rendre l'impression reçue doivent être personnels et indépendants des formes existantes. Ainsi il est faux de penser son oeuvre et puis de la copier sur la nature. Il faut que la nature, la vie vous l'inspire par une impression purement physique, les moyens de rendre cette impression sont en vous et non dans la nature: mais l'oeuvre elle-même - c'est la vie, la nature. La création artistique se fait donc du dehors en dedans. Tout ce qui se crée du dedans en dehors est de la rhétorique, de l'art froid et pensé. L'art est une sensation, un sentiment; sensations et sentiments nous viennent de dehors. Mais la pensée artistique faite du tempérament de l'artiste, de sa personnalité, de ses aptitudes habille la sensation reçue, le sentiment éveillé d'une forme qui lui est propre.

L'art est une philosophie, c'est une appréciation de la vie, un commentaire à la vie. Si l'art n'était que la création de tableaux, de pièces de musique, de poèmes - l'art serait une occupation futile, quelquefois seulement pardonnable. Mais l'art c'est un des feux qui éclairent la vie. Sans lui il y aurait un espoir de moins, une désespérance en plus. - L'art est ainsi quelque chose en lui-même, par lui-même, sous égard à qui le pratique. Il a ses lois, ses principes, son évolution, son but. L'art c'est la pensée artistique en prise avec les événements de la réalité; comme la science sert à expliquer la vie, ainsi l'art sert à la commenter. La science donne son "comment" aux faits de la vie, l'art y met un pourquoi. Le vrai art est celui qui rend l'âme des choses - et cette âme là est l'artiste. C'est l'artiste qui fait l'âme des choses, c'est son oeil qui l'y met. Voilà pourquoi l'art est personnel et la science ne l'est pas. La philosophie, la religion, l'amour sont des arts. Ce que nous appelons art est le même principe circonscrit à la puissance de se réaliser par une forme précise: la parole, le son, la ligne, la couleur. Je donne mon pourquoi aux choses que la vie m'a montrées - voilà le credo de l'artiste. L'histoire de l'art est l'histoire de l'artiste dans sa façon de comprendre la vie. - Celui qui peut être artiste rien qu'à ses heures ne l'est pas, car il est impossible à l'homme d'avoir deux paires de yeux, deux âmes, deux intelligences. On est artiste ou on ne l'est pas. Et on est artiste alors seulement qu'à chaque mouvement de la vie en nous, autour de nous, répond l'écho de la pensée artistique, la transformation du réel subi en un irréel voulu. - Artiste est celui qui voit la vie comme un beau tapis aux multiples couleurs, comme un chant sous paroles ou comme un mystère, artiste est aussi qui voit dans la vie la réalisation constante de quelque goût personnel, ou la manifestation d'une force, d'un sentiment invisibles [!]. En tous ces cas artiste est celui qui oppose à la réalité des choses perçues l'irréel de son âme d'artiste, son goût, sa passion, sa mélancolie, sa joie, sa verve, sa force. L'oeuvre copiée sur la vie - n'est pas une oeuvre d'art. L'oeuvre imaginée [!] hors la vie - est une oeuvre malade. L'oeuvre d'art c'est la vie et c'est l'artiste. Pour étudier l'art il faut étudier la vie et il faut comprendre l'artiste. Il n'y a qu'une mesure pour apprécier l'oeuvre d'art c'est en combien l'artiste s'est rendu maître de la vie. Plus de formules du réel changées en formules irréelles - plus l'oeuvre est grande. - Celui qui rend une impression visuelle par un chant de couleur est maître de la vision. Celui qui rend l'impression visuelle par un mot de poète est maître de l'âme de l'impression.

S. 29-30:

13.08.1904

Ce n'est pas le logique c'est l'intuition qui fait le génie de l'homme.

Dès qu'il s'agit du comment, tout artiste ne peut servir que de sa propre expérience, il est alors "le meilleur". - C'est ainsi que l'entendait Puvis. Mais devant l'oeuvre faite, devant la réalisation, tout artiste se sent petit et admire en autrui ce qu'il sait être si difficile à atteindre. On est indépendant dans la lutte corps à corps avec les problèmes qu'on se pose, car c'est l'individualité artistique en prise avec la nature. Aucune autorité, aucun exemple ne peut servir; il n'y que les compagnons de route, ceux qui visent le même but qui comptent alors. Autre chose devant les acquis de qui que ce soit. Il n'y a que l'artiste pour savoir vénérer et admirer tout ceux qui ont passé avant lui. Car dans la grande course de l'art tous les vrais vont le même chemin, ont le même but. Tous deviennent compagnons.

S. 31-32:

05.09.1904

La grande oeuvre d'art est toujours voulue. C'est un acte de conviction intime et de volonté tenace. L'oeuvre d'art (pas l'étude plus ou moins réussie - mais l'oeuvre qui reste), qu'elle ait deux pouces carrés ou qu'elle prenne un mur, n'est pas le simple rendu d'une impression du dehors. C'est la somme d'une multitude d'impressions, passées au filtre du goût de l'artiste, c'est un choix, une pensée mûrie une volonté réalisée. C'est une image née en dedans de nous, instiguée par ce qui nous vient du dehors, et traduite par des formes impruntées [!] au dehors. Mais c'est une vision en l'artiste. C'est le quelquechose qui fait l'âme telle ou autre de l'artiste et qu'il doit rendre par les formes existantes. Mais ce n'est pas le rendu des formes existantes. Il faut pour l'oeuvre d'art un vouloir précis, un désir fixé par toute la personnalité de l'artiste. Il faut qu'il se soit dit: je veux faire telle chose (et pas la première chose qui lui plaît) de telle manière. L'oeuvre doit être toute prête en l'artiste, crée par son goût et son désir, avant qu'il aille à la réalisation de cette vision intime au moyen de ses expériences, acquises par la simple étude des choses du dehors.

S. 35:

18.10.1904

Cette nuit quelqu'un m'a dit en rêve "Nur das hat Werth, was Sehnsucht weckt."

S. 40-42:

10.11.1904

Dieu, c'est le bien et le mal à l'unison, compensés l'un par l'autre, dissouts l'un dans l'autre, c'est l'harmonie, l'accord du bien et du mal. Hormis en Dieu le bien et le mal ne s'unissent jamais. Le mal c'est l'opposé du bien, la révolte contre le bien c'est Satan. Dieu étant l'absolu est le bien parce qu'il est aussi le mal compensé pur en bien. Hors de Dieu, hors de son union avec le mal, le bien est le mal, et le mal, qui est la révolte contre ce bien - est le bien, le bien

suprême, l'unique bien accessible à l'homme. Sans la révolte pas de progrès. Si l'homme n'avait en lui Satan, le révolté, il se fangerait [la fange = der Schlamm, Schmutz] dans le bien. - J'aime Satan et ses oeuvres parce que c'est le chemin vers Dieu. - Il faut, pour croire avec ardeur, avoir su nier avec intrépidité. - Hélas de tous ceux qui acquiescent, hélas de tous ceux qui ne se revoltent pas, qui, hébétés par la vie paradisiaque n'en brisent pas les portes pour ici créer des paradis nouveaux. Dieu est l'espoir de ceux qui ont connu Satan, en lui ils trouveront le bien qui compensera le mal par eux apporté.

S. 50:

05.12.1904

L'art - c'est tout ce qui n'a pas été peint, sculpté, versifié, mis en musique: Si l'art était le réalisé, il n'y aurait plus d'art.

S. 51-54:

07.12.1904

Ma pensée a crée le néant autour de moi. Ma volonté m'a crée une foi. Il n'est pas une des illusions de la vie que je n'aie effeuillée, mais toute désillusion m'a toujours amenée à me recréer l'illusion première. Mon âme artiste a mis sur les dégoûts de la vie les splendeurs de ses désirs. - Je crois à ce que je veut, - je vis de ces croyances voulues.

Rien ne veut la peine d'être vécu hormis nos désirs. Il faut les rendre formidables de grandeur et de beauté pour faire sa vie belle et grande.

Tant que les choses de la vie ont de l'attrait ou de la signification par elles mêmes - l'homme est encore borné ou aveugle. Ce n'est que du moment que nos désirs, nos aspirations ont remplacé les réalités de la vie, que nous en devenons maître. Il faut se grandir jusqu'aux grands désirs, - voilà le but morale de la vie. La souffrance inévitable est le contraste du désir à la réalité. Qui désespère de son désir, et s'accommode à la réalité - déchoit. Vouloir contre la vie - c'est la lutte à laquelle notre âme est appelée.

Le gros des hommes vit des possibilités de la vie et ignore les possibilités du désir. Pour eux la vie - c'est les formes de la vie, la morale - les institutions et les lois, l'art - les oeuvres d'art. - Mais la vie c'est tous ce qui n'est pas et que l'on voudrait, la morale - le bien que l'on cherche et l'art - la pensée qui n'a pas sa forme. Ce qui n'est pas ce que l'on voudrait was Sehnsucht weckt Toutes les beautés, toutes les splendeurs, qui fuient l'oeuvre réalisée, la laissant, tomber comme une écaille. Les amours qui n'ont jamais été aimés! Les tendresses inassouvies ...! Les sentiments, les pensées qui s'effacent devant le mot qui les nomme comme un rayon de soleil, que la main veut prendre Toutes les choses qui rient, qui sanglotent au fond de l'âme, qui détendent le coeur jusqu'à le faire crier de douleur, et qui prennent formes ne sont plus, ne sont pas, parceque tout ce qui est n'est que leur trace, le sillon léger qu'elles font en passant. Et c'est l'amour de toutes ces choses qui ne sont pas que je porte en moi, et qui fait de mon rêve - ma vie.

S. 56:

10.12.1904

Vu le Gauguin de vom R¹...., superbe!!! L'oeuvre d'art est à deux distances de la nature, à celle

¹ Gemeint ist Herr vom Rath, von dem sie noch an anderer Stelle - S. 168 - schrieb.

de l'impression sentie, à celle de l'impression voulue. - Ce n'est qu'à la seconde stage que naît le chef d'oeuvre, il a pour base le vouloir raisonné, conscient du maître.

S. 60-61:

05.01.1905

L'art c'est l'unique réalisation de l'élément éternel auquel nous aspirons par tout notre sentir, agir et penser.

Je suis trop artiste pour pouvoir rendre mes sensations, au moment même de les éprouver. Il me faut l'influence pondérante du temps. Il faut que la sensation vécue devienne une image vue. Je la revis alors avec une intensité toute neuve, et ce n'est qu'alors que je lui trouve une forme, une expression. Cette année s'est passée à vivre la vie de tout le monde, une vie d'inquiétudes de soucis journaliers. Les souffrances seules ont pris le caractère [d'] art: elles sont hors du réel. Au dernier jour de l'année elles me reviennent grandes et belles, comme tout ce qui est de nous mais pas nous. Je les ressouffre, mais j'ai des mots pour les rendre, j'ai des images pour les remplacer. Elles sont un acquis à mon coeur.

S. 77-81:

27.01.1905

Marie K. [exalte] d'amour, cela lui sort par toutes les exclamations dont elle dispose. Elle est si heureuse d'avoir trouvé la force vivifiante d'une chimère au milieu des banalités de la vie. Elle dit qu'elle m'adore de l'avoir rendue folle. Il n'y a que les naïfs pour profiter d'une profonde sagesse. La foi est l'apanage du génie et de l'enfant. Le scepticisme infructueux, celui qui ne tourne pas à l'optimisme conscient et voulu, est le partage des impressions. Eux qui mettent en tout l'unique bien réel de la vie - l'illusion, ils jurent le mensonge de tout ce qui est. Ils vomissent leurs amours dans le dégoût et nient l'amour qui est invulnérable et éternel parce qu'il n'est pas. Ils poursuivent d'un rire moqueur les chimères et ne sentent pas le rire satanique que leur lance la réalité. Leur dieu c'est la vanité et un moi matérialiste. Ces déités répondent au culte qu'on leur porte par des crachats. Le moi se dissout dans la fatigue et le dégoût, la vanité lève son manteau et montre le vide qu'il recouvre. Et les bornes de l'attingible [? eventuell Form von attein] sont si restreintes: la satiété et l'omnipotence - il n'y a pas à aller au delà. Ceux qui rêvent sont [libres] d'agrandir le possible au delà du possible et le possible exprimé - l'art n'a pas de confins. Aimer, croire, créer c'est nier la vie et ses dieux absurdes et [cruels]. C'est se faire des dieux et des paradis toujours [], toujours attirants, éternels dans leur instabilité, uniques dans leurs constants changements. Le sage et l'enfant, le génie et le naïf comprennent seuls cette pensée rédemptrice qu'un dieu élément a laissée aux morts afin que la vie ne les tue. L'enfant aime, le génie crée, les deux croient. Le reste se vautre dans le matérialisme, le scepticisme, la fausse et bornée sagesse qui croit que le vrai c'est le tangible que le désirable c'est ce que l'oeil voit, la main prend, l'estomac digère et la pensée logique analyse. Et à force de voir vrai et clair, ils ne voient rien des vraies [beautés] de la [vie] celles qu'un coeur aimant, une foi forte et un génie puissant peuvent tirer d'eux mêmes sans jamais s'appauvrir.

S. 101-102:

11.02.1905

L'artiste doit recréer le monde moral et physique en le faisant passer à l'alambic de son moi

créateur. Le but de l'art est d'imposer à l'humanité de nouvelles valeurs esthétiques. Jamais l'artiste ne doit acquiescer au beau existant. Le beau tel qu'il le comprend est le seul beau existant pour l'artiste, et cette reappréciation des valeurs éthiques et esthétiques est le but de l'art. C'est pourquoi, qui en art n'a rien à dire de personnel, fait bien de se taire.

Jamais arrêter par un contour, par un dessin précis un mouvement manqué. Rodin l'a compris en sculpture. Il faut laisser à l'imagination le soin d'achever l'intention de l'artiste. Il faut marquer l'élan, mais jamais en préciser les limites. Gare aux mains finement, c'est à dire précisément dessinées! Gare aux bottes qui luisent!

Je comprend si bien l'idée de Van Gogue² de traiter le blanc et le noir comme deux couleurs et pas comme l'ombre opposé à la lumière. Il tenait peu au credo des s. d. coloristes pour qui le noir c'est l'absence et le blanc la réunion de toutes les couleurs. Le blanc et le noir sont pour Van Gogue des valeurs égales aux plus brillantes couleurs de sa palette, ce sont deux valeurs positives. -

S. 104:

19.03.1905

Le nuage qui passe me dit: "je reviendrai." Le rayon de soleil qui danse sur le mur me dit: "rien ne m'efface." La rose que le soir défeuille me dit: "je suis éternelle!" Le moment me dit: "je suis l'heure!" et le rêve me dit: "c'est moi la vérité!"

S. 108:

07.04.1905

L'art - ce n'est pas voir ou penser, c'est sentir. - La vision artistique soit être une vision interne sans la logique de la vision physique et habituelle. Observer, se souvenir n'est pas encore créer. La création commence à l'absorption de l'impression reçue par le sentiment [cuiéré] à l'artiste. On naît artiste, on ne le devient pas. -

S. 109-117:

13.04.1905

Vieux, nouveau, connu, pas banal. - sont des mots dénués de sens quand ils sont appliqués à l'art. L'art, la philosophie et les sciences sont les trois expressions du moi psychique de l'homme. Des trois - la science seul est une acquisition progressive. Les acquis de la science tiennent à des causes, des événements, des objets hors de nous et par là indépendants de nous. C'est une conquête de l'homme sur le monde qui l'entoure. Tant que ce monde ne sombre pas les faits qui y tiennent restent stables. Si les conditions cosmiques changeaient pour nous, toute notre science ce serait abolie. - On peut parler de science nouvelle seulement par rapport aux découvertes nouvelles. Les lois qui régissent le monde sont hors de notre pouvoir, elles furent de tous temps. Nos investigations nous sont neuves - elles ne changent rien à ce qui est. - Ainsi les progrès de la science sont les horizons nouveaux qu'ouvre l'esprit d'investigation de l'homme sur les choses existantes. Tous les acquis de la science vont en

² Französische Form von "Van Gogh".

ordre logique et progressif. -

La philosophie est l'expression de la pensée humaine s'analysant elle-même. Depuis que l'homme existe en tant qu'homme son cerveau est le même et la même est sa pensée. Aidée de la science la pensée philosophique fait des progrès quant aux causes. Elle s'explique le mécanisme qui la fait fonctionner. Mais quand [!] à un nouvel acquis psychique, à une nouvelle aptitude du cerveau - il n'y a pas à y penser. Les cellules restent les mêmes, les idées sont formées au cerveau qui les fait naître. Les aptitudes de la pensée sont personnelles, - le plus grand des philosophes ne parle que pour lui, et ne peut avancer personne. Il n'y a pas de progrès en philosophie. Il y a les différentes facettes du cerveau toujours le même, qui se manifestent dans l'expression de tel ou tel autre individu. La philosophie tient ainsi de la science et de l'art. Ce qui est science où elle peut progresser, peut subir des changements. Ce qui est art - est individuel et pas conséquent - inaccessible au progrès.

L'art est l'expression du sentiment. Le sentiment tient à la nature élémentaire de l'homme, à sa nature animale. Le sentiment lui est commun avec les animaux. - Tant que l'homme est animal c'est à dire tant qu'il a le corps à lui destiné - il ne peut avoir d'autres sentiments que ceux intégrales à ce corps. C'est à dire - tant que l'homme n'aura pas non plus quelque nouveau[x] viscère[s], il ne peut avoir de sentiments autres que ceux qui lui sont propres depuis qu'il est homme. - Affinis ou [] - les sentiments humains sont toujours les mêmes, à toutes les époques de son histoire, dans toutes les phases de son développement [!]. - Les variantes proviennent de l'individu et sont limitées à l'individu. Aucune perfection en ce genre n'a servi à quiconque si ce n'est celui qui la possède. Il n'y a pas de progrès en sentiment, il y a la différence des aptitudes individuelles. L'art qui est expression du sentiment est soumis aux mêmes lois. L'art est limité à l'individu à sa manière de sentir, l'art entier est dans l'individu. Les plus grands chefs d'oeuvre ne sont pas un progrès de l'art, c'est l'expression d'une individualité hors ligne, dont le sentir n'agit que comme une révélation et non comme un progrès sur le reste de l'humanité. Il n'y a dans l'art - ni du vieux, ni du nouveau, ni du connu ni du peu banal, comme il n'y en a pas dans les sentiments de l'homme. - C'est l'expression d'une chose toujours la même en son essence et qui ne varie que selon l'individualité. Ainsi toutes les qualités. Tous les défauts de l'art sont en entière dépendance du sentir de l'artiste, de son individualité. Tout jugement en art ne peut porter que sur l'individualité. Les plus belles expressions de l'art n'ont pas plus avancé l'art, que les individualités de haute [sensibilité] n'ont avancé les capacités sensibles de l'homme. Amour, haine, crainte, tristesse [!], joie - ont été à l'homme, à l'animal depuis qu'ils peuplent la terre, et pas un nouveau sentiment n'est venu se joindre à la somme de ceux connus. Mais chaque individu a sa manière de les exprimer, de s'y livrer, et ce jeu des sentiments toujours les mêmes est éternellement nouveau, comme l'homme toujours le même est toujours nouveau dans sa individualité. L'art s'adapte comme un gant à cette loi du sentiment, c'est le mot qui rend la pensée. Les lois de l'art sont les lois qui régissent le sentir: le nouveau, l'éternel jeune y [] dans l'individu. L'élément stable - dans les sentiments toujours les mêmes. - Les gens qui meurent d'amour n'ont pas rendu l'amour un élément de perdition pour tout le monde. A côté des héros de l'amour il y aura toujours ses lâches. L'amour n'en devient ni moins banal, ni plus neuf. Les plus grandes oeuvres de l'art n'ont pas grandi l'art. L'art ne s'hérite pas, de même qu'on ne peut transmettre de beaux sentiments. L'art naît et meurt dans le coeur unique qui le porte, comme tout sentiment ne vit et ne grandit que dans l'âme qui le sent. Il n'y a pas d'histoire de l'art, il y a l'histoire des artistes.

Tout objet en mouvement ne doit pas être limité par un dessin linéaire. Vu à la moindre distance un chien qui court ne nous semble chien que parce que la pensée logique s'en mêle. L'oeil ne voit que des tâches en mouvement. Pour garder le mouvement dans une figure - il faut garder le dessin dans la disposition des tâches, c'est à dire ne pas les faire sortir de leur limite

physique (le squelette), quant - au reste il faut laisser travailler l'imagination: jamais dessiner le sourire, une main qui bouge, un pied qui marche -, les indiquer seulement.

S. 123-136:

09.05.1905

An Dzialas

Der Alltagsmensch genießt das Leben und ist sich immer gleich, ob er auf den Pariser Boulevards lustwandelt oder Bier im Münchner Hofbräu trinkt. Das Leben, das er um sich schafft ist auch immer dasselbe, hie und da geselliger oder eleganter, hie und da steifer und langweiliger, im großen Ganzen aber immer das Gleiche. Wenn einer nicht seine eigene Auffassung des Lebens hat, so sieht er weder in Paris, noch in Rom, weder in Singapur noch anderswo, etwas Verschiedenes von dem, was alle sehen. Ist er sehr au niveau, so gefällt ihm alles. Ist er mehr von Geschmack - so gefällt ihm nichts. Die einen kritisieren, die anderen bewundern, im Grunde genommen gehen alle blind und laut herum.

Nur von dem Augenblicke an, wo der Mensch sich befähigt fühlt jeden Eindruck in sich selbst zu umwerthen [!], jedes Erlebnis in seiner Seele neu zu gestalten, nur von diesem Augenblicke an gilt er als Individuum. Hat er die Fähigkeit diesem Neuempfangenen eine Form zu geben, so ist er Künstler. Für jeden echten Künstler sind die Errungenschaften der größten seiner Vorgänger oder Zeitgenossen nur ein historischer Schatz, an dem er mehr als die anderen Freude hat (vielmehr der einzige der daran Freude hat). Dieser Schatz dient ihm auch als Wegweiser, damit er sich nicht im Zweifel verirre, da alles was ihn an Lob und Forderung, und Gerede und Glück umringt, so sehr seinem inneren Empfinden feindlich ist. An den gewesenen Grossen sieht er die sich stets gleich bleibenden Bahnen der echten Kunst. Ein Künstler von Gottes Gnaden kann aber niemanden [!] etwas nachmachen, denn er kann überhaupt nicht nachempfinden. Das künstlerische Denken ist eine Deutung des Lebens in Ton, Form und Laut, und hat Werth nur insofern sie persönlich ist. Wenn einer sich eine gewisse Malweise aneignet, so hat er sich bei langem noch nicht die Lebensauffassung des betreffenden Meisters angeeignet, denn, wenn er es gethan hätte, wäre er halt nicht mehr er selbst, und so was kann überhaupt nicht geschehen, da jeder geistig gesunde Mensch unfähig ist, seine Persönlichkeit zu verlieren. Sogar die Massenmenschen, welche überhaupt nicht denken, nichts deuten und nur nachschwatzen, sogar sie hegen die Illusion ein selbständiges geistiges Dasein zu führen. Die Welt des Künstlers ist in seinem Auge, das ihm eine Seele schafft. Dieses Auge zu erziehen und dadurch eine feine Seele zu erlangen, ist die erste Pflicht eines Künstlers. Das Grosse der Kunst liegt nicht in dem schon Geschaffenen, aber in alle dem, was noch zu schaffen ist. Wäre die Kunst durch das Vorhandene erschöpft, würde die Kunst keinen Sinn haben. Nur das in ihr liegende, nie zur Schau gebrachte Element, nach dem sich alle Hände recken, doch keine es ergreifen weiss, nur das ist ihr Element. Es ist das Nicht-Vorhandene, das jedes Künstler Auge zu sehen glaubt, das jede Künstler Seele in's Leben hineindichtet. Wäre die schöne Frau die Realisation des Ideals der Liebe - wäre die Liebe selber ein einfaches mathematisch lösbares Problem. Die Liebe ist aber nicht die Frau, obgleich diese ihr als Objekt dient. Die Liebe ist das Suchen nach einem Etwas, das überhaupt nicht existiert, und wenn dies Etwas sein könnte, so wäre es mit der Liebe für alle Zeiten zu Ende. So steht es auch mit der Kunst: das Schönste an ihr ist alles, was nicht da ist, was nicht sein kann, was nur in Träumen und Regungen die Seele durchstreift, nach was man vergebens hascht. Dieses ungreifbare Element der Kunst ist aber ihr ganzes raison d'être, es ist die prisme, die alle Farben des Lebens unter dem oder jenem Winkel in der Seele des Künstlers bricht. Es ist die Faustat [!], die die bestehenden Formen auflöst, um statt ihrer Gebilde aufzubauen, die ein Hauch verscheut, die aber jede Willensregung wieder aufbauen kann. Und diese Welten, die auf einander stürzen, verwehen, um wieder zu entstehen, das ist die Fatamorgana, die ein jeder echter Künstler mit sich führt und durch die er verhindert wird, das wahre sachliche Leben zu

sehen. Frei und rechtschaffen seine Visionen in Wort und Form, in Laut und Farbe wiederzugeben, sich aus Leibes Kräften zu bemühen, ihnen näher und näher zu kommen - darin liegt das ganze künstlerische Schaffen. Es versteht sich hieraus, wie tief, wie unüberwindbar der Abgrund ist, der zwischen die Alltagsauffassung des Lebens und dessen künstlerischer Deutung liegt.

Paris ist eine Cloake. Paris ist der Triumph des "article de Paris", noch dazu heut zu Tage "made in Germany". Paris ist die Stadt der schreienden Camelots, der garstigen abgelebten Weiber, der schmutzigen Farcen, die in das melodramatische "ma mère, ma mère" übergehen. Paris hat Ausstellungen, wo tausende von unbegabten Leuten ihr kolossales nutzloses Können dem dummen, von der Mode beherrschten Publikum vorlegen. Paris ist eine Stadt, wo man für kein Haar mehr als anderswo Seele, Begeisterung und Verständnis für wahre Kunst hat. -

Paris ist aber auch eine Stadt, die auf ihren schlichten grauen Kleid die wunderbaren Spitzen von Notre Dame trägt, um die sich die Farbenpracht ihrer Strassen wie Bänder winden, die der dunkle Gürtel der Seine umfasst, in dem Kleinodien und Karfunkeln [!] schimmern und glühen. Paris liegt im Halblight des zur Ruhe gehenden Tages, und alles, was überall nur Strassenbummel ist, wird hier zu einer Feine von Ton und Farbe. In Paris schmiegen sich dicht an einander die greisen Häuser des Quartier Latin und zwischen ihnen, in den engen Gassen, wandeln Phantome. Es giebt [!] keinen Stein dieser wunderbaren Stadt, der nicht was zu erzählen hätte und nicht Sachen, die man in historischen Schulbüchern nachlesen könnte, Sachen, die nie dagewesen sind, welche aber die Seelen der grössten Männer durchstriefen, um bald als Kunstwerk, bald als Buch oder als Nips, bald als Religion oder Verbrechen zu erscheinen; ungreifbare Sachen, Regungen des Geistes, Drang nach Schönheit, Drang zu Gott oder zum Bösen, eine ewig frische Schaffensfreude und ein Untergehen in den erbärmlichsten Vorgängen des Lebens.

Paris amüsiert das nicht zu amüsierbare Publikum und masstet es im Laster und in der Miserie des Genusses. Es zündet für ihn jeden Abend seine bunten Laternen an und zeigt ihm jeden Abend, wie schnell der Blödsinn alles Bestehende begränzt [!]. Dort, wer es kann, wer es kennt, das: "Sésame ouvre toi", dem öffnet Paris seine wahren Mysterien, die Speicher des Geistes, die Quellen der Poesie, die gesucht werden müssen, hier aber überall, überall in den Straßen, Parken [!], Häusern, Kirchen, in der Luft selbst und schon im Namen Paris sich freigiebig hergeben. Es ist eine ewige Anregung des schaffenden Geistes, es ist ein feines Apparat [!], wo jeder Funken des Geistes in Flammen schlägt, denn für den, wer es versteht, ist Paris vor allem nicht die Welt des Bestehenden, sondern eine Welt von Gebilden, Ideen, Ahnungen, Erinnerungen, wie kein anderer Fleck der Erde sie nachzuweisen hat.

Nicht malen und zeichnen wie van Gogou oder Puvis soll man nach Paris lernen gehen; träumen soll man dort lernen, sich eine Seele erträumen durch ein gehobenes Sehen, durch das sich jeden Augenblick steigernde Vermögen, neues, feines, schönes in der grauen Alltäglichkeit zu finden. -

Die Seele von Paris liegt nicht in den Museen; sie läuft die Strassen [!], sie träumt an einem grauen Frühlingmorgen auf dem Quai aux fleurs, sie kniet in den blauen Lichtstreifen, die in der stillen menschenleeren Notre Dame wie vergessene Himmelsgewänder herumliegen. Sie lacht und spasst zur nächtlichen Stunde im grellen Schein der Cafés, vor der Theatern, auf den Boulevards, wo jeder Schritt mit Blut begossen ist, wo aber das echte "ich" von Paris - die alles umformende Kunst ihren Triumph in wahnsinnigen Tönen und Farben feiert. Den [!] nur Paris hat es vollbracht - diese Umwerthung:

"nicht [!] das Schöne allein ist das Schöne der Kunst, sondern alles, was der Künstler für schön angesehen haben will." Paris hat seine verkommene, unter der Schminke beinah nicht mehr menschlich aussehenden Frau statt der Milo auf den Schild der Künste gehoben. Paris hat es gewagt, das ganze menschliche Leben von seinen hehrsten Ereignissen bis zu seinem Schmutz

in eine liebevolle künstlerische Deutung zu umfassen [!]. Paris, der grosse Zauberer, hat es vollbracht, den schaffenden Geist von allen Fesseln zu lösen, und Paris war es, die schön das geheissen hat, was dem Schöpfer als schön gedünkt. In dem allem liegt die große Tradition von Paris, an sie muss man sich halten, um Paris zu verstehen und zu geniessen. Wer einfach nach Wahrheit sucht, wie der Schüler im Goetischen Faust, der steht blödsinnig vor dem Mephisto - Paris da und lässt sich an der Nase herumführen. Doch der Meister, der das magische Wort kennt, lässt die Bösen seinen Zwecken dienen. -

Machen sie sich nicht graue Haare um das Vorhandene. Suchen sie freudig nach dem, was nicht da ist, und was doch das Einzige ist, was Weth zu sein ist, und sie werden uns noch viel, viel Schönes von der an der Seine liegenden Hexe erzählen können.

S. 145-147:

03.07.1905

Exposition Koubin Il y a là des pages de vrai grandeur: L'heure de la naissance. - L'heure de la mort. - Le meilleur médecin, c'est la pensée vue, devenue réelle, saisissable. J'y sens la couleur intense, effroyable qu'ont les visions de rêve. Ces feuilles blanc et noir passent à mes yeux comme un cauchemar à tous surhumaines. Alors que l'artiste y met la couleur, précise son vouloir l'impression est moindre. C'est une oeuvre qui doit suggérer l'impossible, rien copier de ce qui est. Plus les inventions de l'artiste sont loin de ce qui est - plus elles frappent par la possibilité de leur impossibilité. Il y a là un chat, il y a l'air de ramper jusque dans le cerveau, qui le voit, ce mouvement exagéré par la longueur impossible de l'animal est superbe. Une tête de vrai chat diminue l'impression, la rend sanguin. On cherche l'anatomie naturelle chez cet être hors nature. L'heure de la naissance. Une écrevisse fantastique tire de sa patte des bébés et les rejette au loin. Les paroles ne peuvent rien pour rendre cette planche. C'est une impression de l'oeil traduite en image. La parole doit chercher la sienne pour la rendre. Et dans cette planche blanc et noir je vois la matrice sanglante semblable à une énorme bête rouge rendre l'enfant, le jeter dans la vie. C'est une impression concrète, travaillée par la pensée d'un poète qui s'est faite image. Il n'y a là rien de Burdley - qui trouve à ses sinistres pensées des formes enguirlandées de roses; ce n'est pas Goya qui n'effraye que par des réalités, c'est une individualité nouvelle, une âme de nos jours - un poète matérialiste, un homme effrayé par sa propre âme et un vrai artiste, qui traduit l'impression vieux pas au bas de la lettre, mais en la changeant en images tirées des profondeurs de son être.

S. 150-158:

31.07.1905

Il faut grandir son âme pour grandir son Dieu. Wie deine Seele so dein Gott. et "Du gleichst dem Geist den du begreifst."³

Le gros de l'humanité appartient à l'histoire. Cette humanité marche de siècle en siècle sous la loupe des savants. Tout s'explique en elle, les fonctions de ses organes, ses origines, ses mutations, ses buts. Mais, dans sa marche - de la cellule organique qui bifurque pour se multiplier, jusqu'au bourgeois qui se marie pour faire de même, cette humanité regnée par des lois [] émane quelque chose qui n'est pas elle quoique venant d'elle quelque chose qui est hors des lois, hors des investigations. - Cette émanation insaisissable prend une marche

³ Zitat aus Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie erster Teil. 1. Akt (Szene mit Erdgeist)

indépendante, se fait ses lois, grandit et s'éloigne de ce qui l'a fait naître. Puisqu'il faut un nom aux choses, disons que c'est l'âme humanitaire qui devient Dieu. Dieu monte, l'humanité avance. A chaque pas du temps la divergence des routes se fait sentir plus grande. Vient un moment où l'humanité s'arrête et salue en Dieu une puissance. Dieu émané de l'humanité et l'humanité qui a condensé son Dieu n'ont plus rien de commun, ils ne s'entendent plus, ils sont antagonistes. Les lois de Dieu, et les lois qui régissent l'humanité ne se conviennent [!] plus. Il y a deux forces nouvelles: l'idéal qui est Dieu et le vouloir qui est l'homme. Entre ces deux vient se mettre une couche nouvelle: des êtres qui sentent Dieu et qui veulent le faire connaître aux hommes. Leur cœur est à Dieu, leur faire est aux hommes.

Selon que Dieu s'appelle vérité, beauté ou loi - ces hommes, qui sont autres que tous les hommes parce qu'ils ont en eux le sentiment de Dieu, s'appellent philosophes [,] artistes ou prophètes. Plus le sentiment de Dieu prend en eux le dessus sur le vouloir qui est essentiellement humain, plus ils sont près de Dieu et loin des hommes. Mais telle ou autre leur oeuvre est destinée aux hommes, mais telle ou autre leur âme tient de Dieu. L'homme qui a pour Dieu la beauté, et qui cherche à lui trouver des formes pour rendre ce Dieu visible - est l'artiste, Dieu ou l'idéal rayonne sur l'humanité qui ne le voit pas, qui le croit et qui ne le comprend jamais.

Même dans l'oeuvre de ceux qui lui le expliquent elle ne voit que le côté humain: le vouloir, le faire, l'intension, la forme. Mais sous les rayons de l'idéal, de Dieu, un levain invisible fermente dans l'humanité même. A la distance de temps la croute [!] humaine tremble, perce et fait naître un génie. C'est l'âme humaine qui n'était pas toute émanée en Dieu qui se concentre, ainsi, et le moment donné s'élançait vers Dieu. - Le génie ne voit que Dieu, c'est un rejet de l'humanité qui ne saurait le souffrir en son sein. Le génie est une parcelle de Dieu. Entre le génie est [!] l'humanité aucune entente n'est possible comme elle est impossible entre l'humanité et Dieu. Il faut que viennent d'autres pour expliquer le génie comme ils expliquent Dieu. L'humanité appréhende son Dieu et se moque du génie. -

Puisque le génie est un reste de l'âme humanitaire devenu Dieu, c'est vers Dieu seul qu'il tend, c'est Dieu qu'il grandit. Les génies sont les étapes de Dieu. Pour comprendre une loi il faut être au-dessus de cette loi; qui comprendra les lois qui régissent le génie et Dieu? Le génie diffère de Dieu en autant qu'étant à sa source homme il a le vouloir. Dieu est placide, le génie cherche, il cherche où se rallier à son Dieu. S'il crée c'est pour se manifester Dieu, voilà pourquoi ses créations sont aussi étranges à l'humanité que Dieu.

Et puis il y a des âmes folles. Comme la marche cadencée des astres célestes est traversée par la course des comètes, ainsi la marche tranquille de l'humanité, le cortège triomphant des grands, les régions lumineuses des génies sont traversés par la course d'âmes ardentes, dernières gouttes du génie, qui se précipitent du fond de l'humanité tout droit vers Dieu. Elles viennent se brûler [!] à sa lumière pour retomber là d'où elles viennent. Elles ne produisent rien, elles n'expliquent rien, elles aiment. - Et comme la face de Dieu est glorieuse, sa lumière laisse son éclat sur ces parcelles moindres de son essence. Elles emportent cette lumière là d'où elles viennent. Elles ont tout vu, rien fait, elles ont aimé. Mais ce sont elles qui apportent la vraie légende de Dieu à l'humanité qui le craint. C'est elles qui font aimer la beauté, la vérité alors que personne ne les comprend, c'est par elles et en elles qu'on aime. Ce sont ces êtres amoureux du beau et du vrai, ces êtres que leur sort particulier fait courir tous les sentiers pour voir la face de Dieu, qui dans leur faiblesse si humaine, dans leur élan si géniale font aimer à l'humanité son Dieu et ses génies. Leur route est le chemin de l'amour: ils aiment Dieu. Vers qui ils tendent, ils aiment l'humanité dont ils tiennent. Quel est leur chemin? ils l'ignorent, mais partout où ils passent un rayon céleste a passé, le reflet de ce qu'ils ont vu un instant. Et l'humanité dans une ombre, et les génies dans leurs gloires, et Dieu dans sa grandeur pour un instant se font un, l'amour les unit.

S. 161:

Le soir. 10/VIII vendredi

Quand l'artiste a éliminé son impression et conçu l'oeuvre, c'est cette oeuvre qu'il doit voir de l'oeil et oublier l'impression qui lui revient du cerveau. Sur la toile devant lui doit se refléter l'image - réalisée sur la toile imaginaire de sa conception.

S. 236-240:

15.10.1905

Je ne crois plus qu'aux choses qui ne sont pas, qui pourraient être. Je ne crois qu'au possible. Toutes les réalités sont trompeuses. Il est dur de sentir la négation dans toute parole entendue, toute montre de sentiment. E'... dit "Es ist unmöglich, wenn man für Jemanden so tief empfunden hat..." je n'entends que le "unmöglich", je ne crois pas au reste. Mon coeur devient dur et mon âme se ferme à l'amour, à l'amitié, à toutes les plus belles phrases de la lexicologie humaine. Mon intelligence seule survit à ce naufrage .

Mon isolement moral devient toujours plus grand. Aujourd'hui - anniversaire de Trianon, j'acquiesce l'entière conviction que même le petit B. renie l'amour, l'affection dont il avait parlé. Il me dit: "Sie hätten eine Schönheit sein müssen, dass alle Männer Ihnen nachliefen, und dann sich einen wählen und den lieben, - dass wäre ein Leben für Sie, aber so - alles ist nichts." Oui - il ne me reste qu'à fermer mon livre de compte: ma dernière année est faite - reste la vie du devoir avec toutes ses abdications. Viei Ilir sagement, sans ridicule

Comme cette petite histoire a peu duré. Comme tout ne dure que peu! Oh les désenchantements, les rigueurs de la vie! Quel froid me prend à la pensée que tout n'est plus, mourir à la vie alors que l'on n'a pas bu à sa coupe.

J'ai relu une à une toutes ses lettres, j'ai vécu un à un tous les instants de notre amour. Seigneur, se peut-il que je n'ai été que dupe, dupe du commencement à la fin. Devant l'effroi de jamais plus, devant la terreur de la vieillesse qui me regarde dans l'oeil - je prisonne jusqu'à la moelle de mes os. - J'ai voulu l'amour beau, j'ai vu dans l'amour une source de force et d'art. Des deux mains j'ai donné à ceux qui m'approchent des sensations élevées, des inspirations, des souvenirs tendres et beaux. - Et tous, tous ils s'en font retournés à la vie, emportant le songe et me laissant seule.

P. me donne le congé crument ... il n'a pas vent à qui il a affaire. Personne moins qui lui ne comprend le jeu fin de mon âme. Enfin, de quoi parler? La chose est faite, finie, finie comme les autres. Dans l'espace de quelques jours moi qui pouvait me vouter d'être riche - je suis sans rien. C'est une banqueroute entière et sans aucun espoir d'un mieux. Car l'avenir pour moi - c'est la vieillesse, une terrible vieillesse pour une femme, où l'amour, la passion non éprouvés crient à la vie. Mourir sans s'être perdue dans un baiser, mourir sans connaître la joie d'un amour entier vrai, prêté et tendre, fort et caressant, mourir sans souvenirs passionnels. Mourir comme femme avant de mourir entièrement. Et dans le passé être morte comme artiste, morte alors que tout s'ouvrait à moi. Le devoir me reste seul pour soutien. Avec P. finir définitivement comme avec les autres. S.⁴, lui aussi, l'ami! Quelle horreur! Ma vie du coeur est dévastée comme après un ouragan, et ce n'est que le misérable vent du doute qui a balayé toutes mes fleurs. Comme tous ce qu'ils disent est cruel, comme on ne peut jamais être vraie avec eux: Hier - chaque parole que me disait P. était comme une giffle à mon existence entière.

⁴ Spatz, dem sie viele Seiten dieses Heftes widmete.

Ja, ich muß gestehen, ich dachte sie wären das gesuchte Ideal zwischen Mann und Weib...
S. 245:

Cet été, cet automne comptent des siècles de vie. Spatz réduit au néant! Spatz que deux mots ont tué. - Et l'histoire du petit ami, ébauchée joliment et puis réduite à rien et l'amitié exhubérante de S. réduite à un zéro. Et L.⁵ me négligeant tantôt pour la première venue, tantôt ayant besoin de moi et redevenant aimable. Mon cœur a été tracassé, tourmenté de toutes les manières. Souvenirs, avenir et actualité se sont joints pour me faire souffrir. J'ai vieilli en dedans de moi jusqu'à ne pas me reconnaître. Ma voix est morte, je n'ai à qui ouvrir mon âme. L. y était si souveéainement indifférent. Seul au moral, je dois prendre la vie bravement, honorablement.

...

S. 257-259:

Je ne suis pas lâche et je tiens la parole donnée. Je suis fidèle à moi même, féroce à moi même et indulgente aux autres. Voilà moi homme. J'aime le chant de l'amour - voilà moi femme. Je me crée consciemment des illusions et des rêves - voilà moi artiste. Je suis le meilleur des camarades, l'ami le plus honnête, un artiste dans le plus vaste sans de ce mot. Je suis cruelle dans mes affections les plus tendres, j'ai des dégoûts pour les choses qui me sont le plus cher, rien ne m'emporte parce que tout m'est si clair, je rêve grand, je vois petit, je ne sais pas plier. Je suis forte parce que - je me possède, je suis faible parce que j'ai besoin pour être moi même de la chaleur de l'amour. Ce qu'on me donne, je le rends en force, mais il faut qu'on me donne la chaleur du cœur. Je n'ai pas trouvé mon paix parce que qui me comprendrait comme je me comprends serait un fort, un qui n'aurait pas besoin de moi. Et ceux qui je trouve sur mon chemin sont trop peu pour apprécier tout ce qui pourrait leur venir de moi. Je suis vouée à la solitude morale. Comme se trompent ceux qui croient que j'ai besoin d'amour. J'ai besoin de l'amour pour me grandir, parce que sous la chaude haleine toutes mes facultés prennent des ailes, se détachent du quotidien et cherchent l'idéal. Je suis un homme bien plus qu'une femme. Le besoin de plaire et la pitié seuls me font femme.

J'écoute et je prends notes. Tous ses jugements tombent à côté. Il est beaucoup trop jeune pour comprendre ce qu'il pouvait avoir en moi. Je ne suis ni homme, ni femme - je suis moi.

S. 260:

07.02.1906

Je ne crois plus à rien - est-ce une force? Je ne crois plus qu'aux choses que je me désire et m'invente - est-ce une base pour la vie? Mon agir est soumis au devoir - est-ce courage?

S. 263-270 [7 Seiten fehlen]:

C'est sur cette page que je finis ces lettres à l'Inconnu: Si vagu d'abord il avait pris forme

⁵ Lulu, Spitzname Jawlenskys

humain et pendant trois ans il avait fait toute ma joie. Maintenant[t] l'Inconnu est revenu à son état premier. C'est mon moi hors de moi. Je veux continuer lui écrire. Mais quelle différence entre les lettres qui vont venir et celles qui furent.

Non ces trois cahiers - portent un nom. Et depuis que ce nom été effacé de mon coeur, tant mon coeur est changé.

Entre moi et l'Inconnu il y'a un trait nouveau - le scepticisme. Ces lettres si pleines de foi naive, de rêves bleus - ne sont plus.

[7 Seiten fehlen laut ursprünglicher Seitennummerierung]

J'ai regardé en mon coeur, j'y est [!] vu le calme, je puis close ce cahier.

M. WEREFKINA.

Isskustwo. Filosofija. Istorija.

N° 1 1879

Exzerpteheft mit Eintragungen in Russisch, Deutsch, Englisch und Französisch von 1879 bis 1882.

195 Seiten

Format: 20,5 x 17 cm

Vilnius, Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin
Sign.: F 19-1568.

N°. 6: Laokon von Lessing

[Exzerpteheft, S. 59-66]

Transkribiert wurden nur Ausschnitte.

Unter N°. 10 [108-110] behandelte Marianne Werefkin Laokon von Goethe. Dieser Aufsatz bleibe jedoch bei weitem hinter dem Lessings zurück, vermerkte sie kritisch.

59-61:

Das Ziel dieses Werkes ist die Grenzen [!] der Maler, d.h. der bildenden Künste, wie z.B. auch der Bildhauerkunst, und der Poesie (lyrische und dramatische) zu bestimmen. "Die Malerei ist eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei," sagt Simonides. Diese blendende Antithese bleibt leider aber nur eine Antithese, denn die Poesie ist doch keine [!] Gemälde und die Malerei doch kein Gedicht. Zu zeigen was an der Äußerung Simonides übertrieben und was mit der Wirklichkeit übereinstimmend ist, ist die vornehmste Aufgabe Lessing seiner Aufsätze. Diese hatten den Namen Laokon' nur deswegen erhalten, da Lessing von dem Laokon aussetzt

und mehrmals auf ihn zurückkommt; der Inhalt ist aber der oben bezeichnete; auch treffen sich viele Abschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichten. Die da nur stehen weil der Autor ihnen niemals einen besseren Platz zu geben können hoffte. ... Als Resultat seines Studiums erscheint daß die Äußerung mehrerer Kunstrichter - die Anzahl malerischer Themen in einem Gedicht der Probestein dieses Gedichtes sei, vollkommen falsch ist, daß im Gegentheil, diejenigen Stellen eines Gedichtes welche an poetischen Gemälden am reichsten sind, den Malern gar kein Stoff darbieten, während eine nur leichte Andeutung des Poetens zuweilen einen genialen Gedanken beim Maler erwirken kann. ...

65f.:

So ist mir klar daß Simonides sich geirrt und daß Poesien und bildende Künstler verschiedenen sogar entgegengesetzten [!] Gesetzen unterworfen sind. Den Inhalt des Wirkens näher zu bezeichnen ist unmöglich, weil es aus einer Masse höchst wahrer aber auch höchst verschiedene Bemerkungen besteht. Von Laokon selbst ist noch zu sagen daß er unter Lessings Beschreibung und in einem neuen höheren Lichte erscheint. Wir sehen daß die Statue nicht nur schön aber auch klug, nicht nur klug aber auch schön ist.

16.VI.1880 Lublin

N^o. 12: Réflexions et menus propos d'un peintre génevois. par Töpffer

[Exzerpteheft, S. 114-131]

Rodolphe Töpffer. Réflexions et menus-propos d'un Peintre Génevois ou Essai sur le Beau dans les Arts. Tome I und II. Paris, 1848. (Sammlung verschiedener kurzer Kunstschriften.⁵)

"Rien n'est beau que le vrai"

"J'ai fait un traité du lavis à l'encre de Chine. Il était fini quand je me suis aperçu qu'il n'y était question ni de lavis ni d'encre de Chine."⁶ Voici a que dit Töpffer dans le préface de son livre. Le lavis à l'encre de Chine n'est qu'un prétexte pour faire un charmant ouvrage sur l'art et le beau dans les arts, un ouvrage où la philosophie et la morale viennent se joindre à l'histoire, et où des dissertations techniques font place à de poetiques rêveries. Le sentiment du beau, inné à tous les hommes, développé dans quelques uns, s'exprime dans le désir d'imiter le beau, de créer. De là les beaux-arts. Töpffer nomme ce goût du beau - la bosse ou "le la"⁷. Les beaux arts naissent donc de la bosse. "J'en veux conclure," ajoute Töpffer: "que, sans la bosse, il est inutile que vous vous adonniez aux beaux-arts. Faites de la tapisserie, de la lithochromie, de la lithographie au tampon; dessinez au ponsif, faites des portraits au physionotrace, des paysages à la chambre obscure; peignez des laques ou décalquez sur le bois de Spa: ces

⁵ Robert König. "Rodolphe Töpffer. Ein Dichter- und Malerleben." Rodolphe Töpffer, Nouvelles Génevoises. Leipzig, 1877, XII.

⁶ Töpffer, 1848, XXXVI.

⁷ Ebd., 11.

choses-là ont été justement inventées à l'usage de ceux qui n'ont pas la bosse; mais ne vous adonnez point aux beaux-arts. Parlez-en, c'est permis à tous le monde; aimez les, c'est très - innocent à vous; sentez - les profondément même, c'est signe d'un goût comme il faut; mais encore une fois ne vous y adonnez pas."⁸

Pour parvenir à exprimer il faut apprendre. Quel maître prendre pour se laisser diriger dans cette étude? Toepffer répond: - la nature. Elle

seule ne fausse pas, elle seule ne fait pas école. Mais la nature, donnant le sentiment vrai et original, n'enseigne point le procédé. C'est aux grands maîtres qu'il faut s'adresser en ce cas; aux grands maîtres, c'est à dire à ceux, dont les oeuvres ont reçu l'épreuve du temps. "Si donc vous avez," dit Toepffer, "la bosse en raisonnable mesure, prenez la nature pour maître, le sentiment pour guide, et les grands maîtres pour conseils.["]⁹ Quant à l'imitation de la nature elle se fait en peinture à l'aide de trois moyens: le trait [!] le relief et la couleur. Le trait, c'est à dire le contour en est le plus important; il donne la forme et l'expression, ne viennent rien ajouter de ce côté là Le trait, c'est à dire le dessin, peut se passer, pour rendre un objet d'une manière suffisante, du relief et de la couleur, quant-à derniers ils ne[!] sont rien par eux mêmes. "D'où il me paraît résulter," dit Toepffer: "que si, d'une part, la couleur seule est impuissante à imiter, d'autre part, la peinture est le plus parfait des arts d'imitation, parce qu'elle seule, faisant usage de la couleur aussi, donne l'imitation complète."¹⁰ -

La peinture date depuis l'antiquité Egyptienne. Transporté delà en Grèce, elle y a atteint, sous le point de vue grec, un grand degré de perfection. Ce point de vue diffère du notre, en autant que l'état social et la civilisation antique diffèrent de notre civilisation et de notre état social. Notre civilisation à nous, sous l'influence du christianisme, qui établit l'égalité de tous les hommes devant Dieu, relève l'individualité de chacun. Le libre essor laissé au développement de l'individu selon ses forces et ses moyens, a favorisé le développement de tous les traits qui lendent à le distinguer de tout autre, et l'art qui suit toujours les idées du temps, s'est emparé par imitation de ces traits caractéristiques. Il n'en est pas de même dans l'antiquité. Là l'individu disparaît dans la caste des guerriers, des esclaves, des parias, des prêtres etc. ou bien dans le type du dieu, du héros, du César, du bouffon, du vieillard. Aussi sont-ce des types et non des individualités que représente la peinture ancienne. Comme en même temps, l'antiquité avait fait son culte de l'homme, c'est l'homme, c'est la figure qui faisait presque exclusivement le sujet des tableaux de l'antiquité; ce n'est jamais, ou presque jamais un paysage, un intérieur, une marine. Les écoles modernes appuient de leurs exemples les conclusions citées plus haut. Dans toutes celles qui ont été originales, qui ont obéi à leur impulsion propre, on trouve toujours cette liaison étroite de l'art avec les idées dominantes du temps, avec les moeurs et les habitudes, avec tous l'ensemble de la société. ["]L'école italienne, formée sous l'impulsion du christianisme dans toute sa puissance, sa richesse et sa ferveur, en représentant pour orner les églises les scènes de la Bible et les histoires de la légende, a été conduite vers la figure, vers la figure grande, noble, vers la peinture dans ses hautes proportions et ses grands effets; et ceci demeure vrai quand même plusieurs Italiens ont cultivé le paysage, quand même quelques - uns y ont excellé. L'école flamande portée par d'autres causes vers d'autres parties de l'art, a peint avec vérité["]¹¹ la petite existence de l'homme et le paysage. ["]Sans viser au noble ni à la grandeur, sans sortir de l'imitation des pâtres, des buveurs, des tabagies, elles a perfectionné le coloris, la lumière, le pittoresque, et s'est immortalisée dans cette voie; et ceci

⁸ Ebd., 20f.

⁹ Ebd., 89.

¹⁰ Ebd., 106.

¹¹ Ebd., 132.

demeure vrai quand même plusieurs Flamands ont traité, et avec génie, des sujets sacrés. -"¹² Ainsi que l'antiquité ne peignait point l'individu mais le type de même elle ne peignait pas pour l'individu mais pour les masses. Elle était en premier lieu décorative, elle ornait les théâtres, les temples, les places publiques. Cette particularité de l'art ancien définit la différence de ses procédés d'avec les nôtres. La détrempe qui se prête éminemment au décor des édifices, et qui est expulsée de nos jours par la peinture à l'huile, laquelle se prête mieux au genre achevé de nos tableaux, était le procédé habituel des anciens. L'absence complète de peinture à l'huile dans les moments qui sont arrivés jusqu'à nous, fait même croire que ce procédé là était tout-à fait inconnu aux anciens. Quant aux moyens d'imitation c'est le trait que les anciens ont porté à sa perfection; ils se passent du clair-obscur et se bornent à saisir les saillies principales; le relief et la couleur ne vont pas chez eux au-dessus d'un médiocre illuminage. La peinture ancienne excelle donc dans la qualité la plus relevée de l'art (le trait comme rendant l'expression), à l'exclusion des deux autres; la peinture moderne, inférieur peut-être sous ce point de vue, apporte à la représentation des objets le concours de deux éléments que néglige la peinture ancienne. Si les anciens ont fait atteindre au trait son plus grand degré de perfection, c'est à Rembrandt qu'on voit les chefs d'oeuvres du clair-obscur, c'est à dire du relief à l'aide de reflet. En autant que le trait fait l'expression du tableau, le clair-obscur est la principale source de la lumière dans l'art de la peinture, la riche mine où ont fouillé les Flamands, sous ce rapport les premiers peintres du monde. "Il est encore par lui-même une source de poésie, il révèle l'heure du jour, sa teinte, sa physionomie; il agrandit la scène au-delà de ses limites, il anime l'ombre et répand le mystère. Dans les intérieurs il est une qualité première; dans une scène quelconque il est une ressource importante."¹³ Dans la figure qui est toute dans l'expression c'est le trait qui domine; dans le paysage, dont tous le charme juit dans les effets de soleil, - c'est le clair-obscur. Mais le dédain de la forme (le contour) est aussi funeste au paysage qu'à la figure; s'il ne crée pas des défauts aussi saillants, il prive de beautés aussi grandes, car il lui enlève "la physionomie." -

Quant-au troisième moyen d'imitation - la couleur, c'est par là que triomphe l'art moderne. Il a promis en créer d'inimitables chefs-d'oeuvre. De nos jours on a tout bonnement le mal de la couleur. C'est ce que m'a dit aussi Kramskoi [Name im Original in kyrillischen Buchstaben]. Mais c'est à tout qu'on donne cette importance à la couleur, le vrai de la couleur pouvant aisément être remplacé par le vrai des tons et de leurs rapports. Coloriste du monde a encore ses défauts, ou que telle est l'imperfection de l'oeil humain, qu'il n'entend une couleur qu'on dépend des autres. Mais l'idéal dans la couleur c'est de pouvoir y réunir au même degré de perfection la force de la lumière, la justesse de la teinte et l'intensité du ton. De toutes ces trois choses le vrai du ton constitue la condition principale de tous grand talent de coloriste. Aussi en peinture au lieu de commencer par chercher la teinte juste faut-il commencer par chercher le ton juste. Il serais tenté de "croire[!]", ajoute Toepffer, "qu'en fait de couleur, en peinture, la couleur proprement dite est un élément accessoire."¹⁴ - Voici ce que dit Toepffer des trois moyens d'imitation dans l'art de la peinture, après quoi il va s'embourber dans l'éternelle discussion de réel et de l'idéal dans l'art. Il part de l'idée que le peintre pour imiter transforme; pour le faire il doit de temps en temps fermer les yeux à la nature et les tourner en soi. C'eut été juste si Toepffer ne voulait que l'artiste le fasse en vue du beau idéal, c'est à dire du beau et non du [!] vrai à tout prix. Il faut qu'un artiste s'inspire en lui-même d'une idée, mais qu'il lui trouve une forme dans la nature, c'est à dire dans la réalité; l'art ne doit pas servir des

¹² Ebd.

¹³ Ebd., 153.

¹⁴ Ebd., 191.

abstractions dites belles mais chimériques; il doit rendre les idées et les sentiments qui occupent d'une manière très réelle d'humanité. Mon avis personnel sur ces questions est qu' "in corpore sano mens sana" - une belle idée dans une belle forme, une idée vraie dans une forme vraie; une conception élevée et bien pensée et une exécution réelle et vivante. L'idée du tableau doit faire penser, l'exécution doit caresser l'oeil. Quant à ceux qui ne cherchent que le beau idéal ils font de leurs tableaux rien qu'une joie des yeux et de la bosse: l'esprit n'y est pour rien. De même que moi Toepffer pense que l'imitation n'est pas le but, mais seulement un moyen, de même que moi il pense encore que tout tableau doit rendre, si l'on peut s'exprimer ainsi, la vraie note de l'objet. Tous deux nous voulons que ce soit le sujet et non l'exécution qui joue le premier rôle dans un tableau, mais c'est le genre du sujet que je conteste à Toepffer. Lui il le veut purement esthétique, c'est à dire rien que flattant l'oeil ou du moins le flattant avant tout; quant à moi je le veux intellectuel, c'est à dire flattant avant tout l'esprit. Certes que cette règle ne compte dans toute sa force que pour les grands peintres, pour ceux qui veulent laisser quelque oeuvre immortelle. Ceux là ne doivent s'occuper que de l'idéal de leur temps ou des idéaux de l'humanité, c'est à dire des grandes vérités qui occupent et qui occuperont de tous temps le monde entier. (B.) Quant-àux autres, laissant de côté le vrai trop lourd pour leurs faibles forces, c'est le poétique qu'il doivent chercher dans leurs sujets et le rendre aussi naturellement que possible. Les grands artistes doivent faire penser. Ceux qui sont plus modestes doivent faire rêver. A.éa T. dit que c'est le sentiment poétique propre à l'artiste qui doit faire rêver tandis que moi je pense que c'est la poésie du sujet, que ce soit un genre ou un paysage. Toepffer veut réformer et transformer le sujet dans l'artiste et moi je veux que l'artiste disparaisse dans le sujet, qu'il ne regarde la soi que pour sentir et non pour inventer la note vraie ou poétique du sujet. Mon avis est que la personnalité du peintre doit disparaître dans la vérité de son oeuvre, qu'un tableau ne doit pas être fait à la tel ou tel, mais d'après le caractère du sujet. Pour résumer ... Toepffer dit: que le beau nous vient du dedans, et nous disons qu'il nous vient du dehors. En une chose Toepffer a raison c'est qu'il refuse de définir l'essence même du beau. "Le beau me semble," dit il: "comme la lumière, fait pour resplendir, non pour être touché, palpé, ensermé dans une outre, et je m'imagine que quelque définition que je puisse vous en fournir, votre jouissance, elle n'aura guère manqué d'en rétrécir le champ et d'en obscurcir la nette vivacité. En effet, ou bien vous contestez, et pendant que vous cherchez quelque définition que vous puissiez opposer à la mienne, vous voilà dépossédé de cette spontanéité d'impression, de cette naïveté d'âme qui est pour l'homme en face du beau, ce qu'est au croyant, en face de Dieu, le trouble saint et mystérieux [l'acquiescement filial, l'irraisonnée confiance, ces sources mêmes de toute piété vivifiante, pure et ingénue]; ou bien vous accordez, et vous voilà alors comme cet amateur qui, pour admirer les merveilles d'un beau paysage, prend une perche et se met à en auner le partout; vous voilà comme ce docteur qui, avant d'adorer Dieu, l'enserme préalablement dans sa définition[, pour ne lui offrir ensuite, au lieu d'un tribut d'humble amour, qu'une sèche adhésion semblable à celle qu'on accorde au produit d'un calcul]; ou bien encore, nous voilà comme cet autre qui, à force de le chercher là où il n'est pas, finit par douter qu'il existe."

Dans ses idées philosophiques sur le beau, le vrai et le juste, Toepffer est de l'école de Cousin. ...

17.8.1882 Vïjouny¹⁵

L'homme qui ne connaît pas la flânerie est un automate qui chemine de la vie à la mort comme une machine à vapeur de Liverpool à Manchester... Et quelle charmante manière de travailler que cette manière de de [!] perdre son temps.

¹⁵ Ort in Litauen, zu dem das Gut Blagodat gehörte.

De sentir à vouloir reproduire, il n'y a qu'un pas. Mais imiter pour l'homme, c'est créer; or créer, c'est volupté d'amour - propre qui nous allèche, c'est l'acte de puissance qui nous grandit, c'est à l'âme son plus noble passe temps.

Le doute, pour l'homme mortel dont la vue est si bornée, qu'est ce autre chose que l'entendue de l'esprit.

N'esperez jamais rien de celui qui, après quelques essais, ne sent pas le besoin d'un gros pinceau.

Toute copie constitue un tableau non-seulement autre, mais différent, et toujours infiniment inférieur, quelque ressemblant à l'original, qu'il paraisse et qu'il soit en effet.

Les idées sont comme les coqs d'Inde: quand on veut les poursuivre, elles fuient; quand on veut les fuir, elles poursuivent, et le mieux serait sans doute de ne les agacer jamais, comme font tard d'honnêtes gens.

N°. 14: De l'Intelligence

par H. Taine

[Exzerpteheft, S. 143-160 - transkribiert ab S. 152, da vorher hauptsächlich Zitate]
Taine, Hippolyte. De l'Intelligence. 2 Bde. Reprint. Paris, [1950?].

Ce mécanisme de la pensée est si compliqué dans sa simplicité, qu'il donne lieu à de grandes illusions. Nous croyons avoir, par delà nos mots généraux, des idées générales; nous pensons posséder des idées abstraites, et nous oublions que nous ne possédons que des mots; les mots qui, à l'aide de substitution à un ou à plusieurs degrés, nous remplacent les images - fruit des expériences ou des sensations. Puisque nos idées se ramènent à des images. - Une image est une sensation spontanément renaissante ordinairement moins énergique et moins précise que la sensation proprement dite; elle diffère de la sensation en ce que l'illusion qui l'accompagne peut être promptement réctifiée par l'expérience; mais il y a des cas où l'image a l'intensité de la sensation correspondante et devient alors ce que l'on nomme une hallucination. Chaque sensation évoque une image, qui n'est donc que le substitut de la sensation. L'image d'une sensation peut surgir après un long intervalle; elle peut surgir alors sans avoir surgi pendant tout cet intervalle, car chaque sensation produisant un mouvement moléculaire dans les centres nerveux, laisse une trace ineffaçable dans les innombrables cellules des lobes cérébraux. La science, qui est arrivée à pouvoir compter le nombre de ces cellules et la rapidité du mouvement moléculaire, ne sait pas encore définir le genre d'altération que produit le mouvement moléculaire sur les cellules des lobes cérébraux, mais que cette altération existe - c'est un fait constant. La sensation est donc la cause et l'origine des images et par là des idées. Autrement dit les idées ne sont que la traduction littérale des sensations. Pour mieux expliquer cette théorie Taine analyse les différentes sensations de nos sens. Il les réduit à leur minimum hors de l'homme (la durée de la pulsation de l'air qui produit le son, pour l'ouïe et p. ex.) et ce minimum trouve en l'homme sa traduction sous la forme du mouvement moléculaire dans les centres nerveux. Sous ce point de vue l'homme avec toute sa vie intellectuelle et même morale (ce que nous nommons âme) n'est qu'une machine

thélégraphique, où les nerfs sont les touches, le mouvement moléculaire - les fils électriques, et les globes cérébraux avec leurs cellules et leurs fibres - l'appareil qui reçoit et qui garde les dépêches. Eh bien, moi je crois, que pour toute conception du monde extérieur la théorie des sensations et des images n'est que juste, mais comment expliquer la conception du beau, du vrai et du bien, que tout homme trouve en soi mais que rien ne lui sujette. Cette conception est bien vague et néanmoins elle persiste à travers tous les sophisme. La recherche de l'idéal est innée à l'homme, tandis que toutes les sensations et toutes les images servent plutôt à la combattre qu'à l'affermir dans notre conscience. L'aspiration de l'idéal c'est l'âme de l'homme, c'est la seule chose sur laquelle la science n'a pas de prise: ses lois à elle sont folles. - Il n'est pas à dire les centres nerveux et le jeu des cellules et de leur fibres, n'a rien à faire à la philosophie de la pensée. C'est le corps que doit prendre toute chose qui veut habiter la terre, mais l'essence même de l'âme échappe à la recherche scientifique. - Pour le reste Taine prouve que les objets que "nous nommons corps ne sont que des fantômes internes, c'est à dire des fragments du moi, détachés de lui en apparence et opposés à lui, quoique au fond ils soient lui même sous un autre aspect; qu'à proprement parler ce ciel, ces astres, ces arbres, tous cet univers sensible que perçoit chacun de nous, est son oeuvre, mieux encore son émanation, mieux encore sa création, création involontaire et spontanément opérée sans qu'il en ait conscience, épandue à l'infini autour de lui comme l'ombre d'un petit corps dont la silhouette, à mesure qu'elle s'éloigne, va s'élargissant et finit pour couvrir de son immensité tout l'horizon." Taine prouve que tout ce que nous nommons corps, n'est qu'un faisceau permanent de sensations possibles ou nécessaires sous telles ou telles conditions, que l'idée c'est à dire l'image que nous nous formons des différents objets n'est que l'hallucination d'un sens, aidée de l'expérience préalable et toujours à renouveler des autres, et qu'enfin il n'y a de vrai dans la nature que le mouvement, cause et source unique de tous les changements dans les choses. Mais s'il est juste, et Taine ne néglige rien pour le prouver, que tous le monde visible n'est que les images de notre encéphale placées illusoirement en dehors de nous, il n'explique point comment lier à ces principes l'idée que nous avons de notre propre corps. N'étant donc pas poussée jusqu'au bout, cette théorie si visiblement vraie dans les détails, manque son but principal - celui de nous assigner notre vraie place dans l'univers. - Le moi intellectuel est expliqué par Taine comme un faisceau de sensations et d'images, mais il s'abstient de dire ce qui fait la demeure de ce moi. - Le livre clot par l'analyse de la raison explicative, source de toutes les sciences. - Elle est basée comme toute action de l'intelligence sur la capacité de celle-ci d'accoupler et de généraliser d'abord les sensations, puis les images et enfin les idées. Les idées générales, les jugements généraux ont tous à leur base un couple d'expériences, dont l'une est la raison de l'autre. Ce que nous voyons en petit nous le cherchons par analogie en grand. Trouvant une raison à toutes choses dans la régions [!] de notre expérience, nous sommes portés à en trouver une pour les choses qui sont hors de la porte de notre expérience. Il n'en faut pas plus pour porter l'esprit vers d'innombrables recherches que nous nommons du nom des différentes sciences.

Wijounelle 18 1/XI 82

N^o. 15: Histoire de Merveilleux dans les temps modernes. par Louis Figuier.

[Exzerpteheft, S. 160-168]

Louis Figuier. Histoire du Merveilleux dans les Temps modernes. 4 Bde. Paris, 1861.

Comme l'auteur le dit lui même, la pensée générale de ce livre est de montrer, que l'amour du merveilleux, inné à la nature de l'homme, varie peu dans ses manifestations, et que, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, les formes sous lesquelles il s'est produit, sont au fond, peu nombreuses, malgré leur apparente diversité. Les prodiges des oracles et des thaumaturges anciens se continuent, au moyen âge, par les possessions démoniaques et la sorcellerie. Les pratiques des sorciers de l'Égypte et de l'Arabie ancienne se perpétuent dans les opérations des Paracelsistes du temps de la Renaissance, et elles ne changent pas sensiblement, en passant aux mains de Mesmer et de Cagliostro, en reparaisant enfin dans les médiums modernes. Ceci posé, l'auteur tâche avec succès de trouver dans la science moderne l'explication naturelle des faits merveilleux dont son livre est l'exposé. L'hypnotisme lui fournit la cause la plus probable à la plupart des miracles de tous les âges, à commencer par les visions des Bouddhistes qui s'hypnotisent en fixant leur nombril ou les sorciers de l'Égypte avec un point noir dans le creux de la main, et à finir, par les médiums modernes, les filles Fox à la tête, qui arrivent au même résultat en fixant leur attention sur une table vu sur un crayon, soit disant parlants. Les Bouddhistes et les marabouts, ne sont donc, ainsi que les trembleurs des Cèvennes (lors de l'insurrection des camisards-protestants sous la conduite de Cavalier et de Roland, après la révocation de l'Édit de Nantes ^x [Fußnote Marianne Werefkins] que des hypnotiques inconsciencieux. Mesmer avec ses baquets à fluide, est le premier qui en 1770, prend connaissance de cet état maladif et qui en use à son profit sous le titre de magnétisme. Depuis Prujsegur découvre le sommeil somnambulique artificiel, et le D^{ieux} Braid l'hypnotisme proprement dit. L'hypnotisme est ce qui suit. (Voyez Taine - De l'Intelligence.) Il y a entre l'image et la sensation qui la produit un éternel antagonisme.

C'est un antagonisme, comme il s'en rencontre entre deux groupes de muscles dans le corps humain. Pour que l'image fasse son effet normal, c'est-à-dire soit reconnue comme intérieure, il qu'elle subisse le contre-poids manquant, elle paraîtra extérieure. Pareillement, pour que les muscles gauches de la face ou de la langue fassent leur effet normal, il faut que les muscles droits correspondants soient intacts; ce contre poids manquant, la face ou la langue sont tirées de côté gauche; la paralysie des muscles d'un côté amène de l'autre une déformation, comme l'affaiblissement ou l'extinction des réducteurs de l'image amène l'hallucination. Dordidaire la rectification de l'image par la sensation correspondante se fait si vite, qu'elle échappe à notre observation. Ce n'est que dans l'État du demi sommeil et du réveil que nous sentons le tiraillement entre l'image et son réducteur spécial qui est la sensation correspondante. Ce que l'on appelle veille raisonnable n'est donc que l'équilibre rétabli. Mais il y a des cas où la sensation antagoniste est annulée. Beaucoup de circonstances organiques ou morales, l'action du haschich, du dahera, de l'opium, le voisinage de l'apoplexie, diverses inflammatoires, diverses altérations cérébrales, bref une quantité de causes peuvent ainsi fortifier telle image ou telle série d'images jusqu'à annuler la sensation spéciale répressive, et parlans amener l'hallucination. Quant cet annulement se produit d'une manière artificielle en fixant, en concentrant toute l'attention du sujet sur un objet quelconque aux dépens des autres sensations, on reçoit l'état hypnotique. Dans l'état hypnotique l'image prépondérante, après avoir paralysé la sensation contradictoire des autres images normales,

^x On attribue à un sieur du serre, gentilhomme verrier d'Avois le premier distribué le "dou de l'Esprit".

provoquent les idées délirantes et les impulsions déraisonnables. L'hypnotisé est un halluciné, et tout halluciné étant fou, l'hypnotisme est une folie momentanée. - Pour en revenir à l'histoire du merveilleux, il y a encore les possessions diaboliques du moyen-âge et les convulsions jansénistes à S^t Médard sur la tombe du diacre Paris, que Figuière explique par l'état cataléptique, qui, comme toute maladie nerveuse, est souverainement contagieuse. Cette contagion du mal explique aussi les crises générales autour des baquets de Mesmer et la propagande rapide du dou de la prophétie parmi les enfants du désert. Parmi les faits merveilleux cités par Figuière il y a encore la baguette divinatoire et les on-dit sur la danse et les voyages de mobiliers dans plusieurs maisons. Ces faits ne trouvent d'explication que dans la supercherie et les cas de la baguette ainsi que celui des coups et bruits spiritiques, dans l'adresse musculaire des individus qui en sont les héros.

Pour finir voici quelques détails sur la vie du plus grand héros du merveilleux - de Cagliostro, le fameux charlatan. De vrai nom Joseph Balsamo, il était né à Palerme d'honnêtes marchands. La première partie de sa vie se passa en fourberies, en voyages par l'Italie, l'Espagne, la Grèce et le nord de l'Égypte, en vols et grossières tromperies. Il avait épousé une jolie femme, Lorenza de nom, dont les charmes lui donnèrent un nouveau moyen d'existence. Il parcourut avec elle l'Europe entière, mais seulement en obscur charlatan. Ce n'est qu'en visitant pour la seconde fois l'Angleterre que Cagliostro se transforma en thaumaturge inspiré. Quelle fourberie énorme lui mit en main le commencement de sa fortune, - ou l'ignore, mais il est certain que ce n'est que depuis lors qu'il mena grand train; c'est aussi depuis ce temps qu'il se posa en grand copiste de la maçonnerie Égyptienne, à la propagande de laquelle il consacra le reste de sa vie. En France Cagliostro vint en 1780. Fit à Strassbourg et puis à Paris une masse de miracles dont le seul fond sérieux étaient quelques connaissances en médecine et en magnétisme (hypnotisme), fut mêlé à l'affaire du collier, enfermé à la Bastille, mais acquitté devant ses juges. Il se transporta alors, gardant en France un nombre énorme d'adhérents, en Angleterre, d'où il s'occupa de l'organisation des loges maçonniques. Il vint dans le même but à Rome, mais ici les fourberies de sa jeunesse et ses sympathies républicaines le firent enfermer à la Tour S^t Ange, où il perit lors de la prise de Rome par les Français. C'est l'inquisition de Rome qui a retrouvé parmi un masse de légendes les détails vrais sur l'origine et la vie de Cagliostro.

18 2/XI 82 Wijounelle

BRIEFE

von und an Marianne Werefkin

- I. von Lily und Paul Klee
- II. von Lilly Lubovicka
- III. von Marianne Werefkin an Alexej Jawlensky
- IV. von Ilja Repin
- V. von Wassily Kandinsky

Vilnius, Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin

I. Briefe der Familie Klee an Marianne Werefkin

I. 1. von Paul Klee

München, 20. Februar 1913

Verehrte Frau Baronin,
Walden schickt mir die Abschrift der beleidigenden Kritik und außerdem ein Blatt zur Unterschrift der Protestierenden. Obwohl ich nicht dafür bin, der Tageskritik irgendwelche Ehre anzuthun, habe ich, für den Fall, daß Walden wirklich wünscht, daß sogar Blaue Mitreiter unterschreiben, meinen Namen hinzugegeben, lediglich der Vollständigkeit halber. Ich soll Sie auffordern mit zu unterschreiben, auch Herrn v. Jawlensky u. sämtliche Freunde Kandinsky's und Ihren großen Kreis. Mit der Bitte hier möglichst bald zu unterschreiben bin ich Ihr ergebener
Klee.

I. 2. von Lily Klee

a.) München
11. Oktober [19]14.

Liebe verehrte Baronin!
Seit Montag Abend 15. Oktober sind wir hier. Unsere Reise war pünktlich u. ganz fahrplanmäßig. Am Mittwoch vormittag besuchte ich frau bickford u. brachte ihr Alles von Ihnen. Das Geld haben wir gewechselt u. bekamen 2 400 Mark. Die Quittung habe ich aufgehoben. frau bickford hatte sich nun mit ganzer Energie der Sache angenommen. Ich war schon zweimal bei ihr u. haben uns zusammen beraten. Ich bin glücklich Ihnen nützlich sein zu können u. wenn es noch so wenig ist.
Es war uns eine große Freude Sie jetzt zu sehen u. zu sprechen - wenn es auch kurz war u. in ernsten Zeiten. Die Stimmung in Deutschland ist erhebend und einheitlich. Alles ist gleich geworden die Schranken sind gefallen, zwischen arm u. reich. Jeder fühlt menschlich u. will sein bestes bringen. Was hier an Opferwilligkeit u. Woltätigkeit [!] geleistet wird - das ist unbeschreiblich. München hat ein verändertes ernstes Aussehen bekommen - obwol [!] es friedlich ist u. jeder seinem Geschäfte nachgeht.
Wie sehr wir unsere lieben freunde vermissen braucht nicht gesagt zu werden. Hoffentlich führen uns Glücklichere Zeiten bald wieder zusammen.
bitte lassen Sie bald etwas hören.
frau Stein sah ich noch nicht.
August Macke hat das eiserne Kreuz bekommen.

Mit vl. [vielen] herzlichen Grüßen
für Sie Alle
von m. Mann u.
Ihrer Lily Klee.
Ainmillerstr. 32 / II. Gart.hs.

b.) [ohne Orts- und Datumsangabe]

Sehr verehrte liebe

Baronin,

vielen Dank für Ihren letzten lieben Brief, den ich erst heute beantworte. Hoffentlich haben Sie nun endlich die Koffer erhalten u. sind im Besitz ihrer warmen Kleider u. Malgeräte. Ich bin des öfteren mit Frau Bickford zusammen gekommen. Sie hat Alles bewundernswert erledigt u. hätte es niemand sachgemäßer, energischer, u. praktischer machen können. Ich habe mich bei dem Fortschicken der Koffer ihr zur Verfügung gestellt u. traf mich mit ihr in der Wohnung Giselastr. um ihr noch zu helfen. Es gab aber nicht viel mehr zu tun, da sie schon alles aufs Beste geordnet hatte. Ich fühle Ihnen nach, was Sie denken und empfinden. Wir Alle, alle Künstler fühlen das gleiche schwere Leid u. Trauer. Es sind schwere Zeiten, hoffentlich gehen sie bald vorüber u. werden wir dann Alle wieder glücklicher vereinigt sein. Nach meiner Beurteilung haben Sie Alle doch besser Getan fortzugehen von hier wenigstens vorübergehend. So wäre Ihnen sicher manche Unannehmlichkeit nicht erspart geblieben. Besonders da immer von Repressalien geschrieben wird. Bis jetzt sind hier alle Engländer verhaftet worden u. in ein Konzentrationslager gebracht worden. Es ist dies die Antwort auf die Behandlung der Deutschen in England. Weiteres hat man Gott s. Dank noch nicht gehört bis jetzt. Sonst ist hier eine bewundernswerte Einigkeit u. Hilfstätigkeit. Alles denkt nur an die gemeinsame Sache - viel Schönes u. Großes tritt zutage. Wie wird es wohl werden? Unser Freund August Macke ist leider gefallen. Es ist ein großer Verlust für die Kunst um diesen hochbegabten zukunftsreichen Künstler. Von Marc Gott s. Dank Gute Nachrichten a.d. Feld. Frau Stein war schwer erkrankt schon fast 2 Monate. Schweres Gelenk Rheumatismus, Nervenentzündung wochenlang hohe Fieber. Man darf sie noch nicht besuchen. Der arme Stein hat auch viel durchgemacht. Sonst ist Totenstille hier. Wenig Konzerte u. die sind leer. Theater sind leer. Keine Ausstellungen. Wir sehen wenig Freunde. Kubin war hier. Frau Marc kommt manchmal herein. Ist auch in tief bedrückter Gemütsverfassung. Ihr eigener Bruder steht an der Ostfront. Viele liebe Freunde von uns sind fort im Ausland. Wer weiß wie lange es noch dauert bis mein Mann einberufen wird. Weißgerber steht in der Westfront. Ist in großer Gefahr andauernd u. so viele Andere. Mein Mann hat sich ganz in die Arbeit vergraben. Wir vermissen Sie sehr. Grüßen Sie vielmals von uns Beiden Herr Jawlensky, u. seien Sie vielmals begrüßt. v. m. Mann u. Ihrer Lily Klee.

Wir würden uns sehr über einige Zeilen freuen. Gruß an Helene u. Andrei, auch besonders v. Felix.

Gruß a. Bechtejeff u. Sacharoff.

c.)

München
12. Juni 16.

Liebe verehrte Baronin,

Ihren lieben Brief erhielt ich am 6. Mai. Es ist der 1. Brief von Ihnen seit wir uns zuletzt diesen Sommer gesehen haben u. Sie können sich denken wie sehr es uns freute u. interessierte. Ich entnahm daraus, daß es Ihnen Allen doch verhältnismäßig gut geht. Daß Sie viel gearbeitet haben, auch Herr von Jawlensky, für den dieser Brief natürlich auch bestimmt ist. Daß eine

Freundin Ihnen ein Atelier eingerichtet hat freut mich sehr für Sie. Daß Sie aber so sehr mit den Augen zu tun haben Tut mir sehr leid. Hoffentlich ist es nur vorübergehend. Wir verlebten einen ganz schönen arbeitsamen Winter. Natürlich zieml. einsam, da die meisten unserer lieben, werten freunde in weite ferne verstreut sind zu unserer Betrübnis. Einige wenige Menschen finden sich dann doch immer wieder zusammen. Am 4. März traf uns der schwere Schlag von Marcs Tod. Er wurde von einer Granate getroffen u. war sofort tot. Sein Grab ist in einem Schloßgarten in ein. kl. Ort hinter Verdun. Ich habe schöne fotografien von dem Grab, was sehr pietatvoll [!] ist. Ein furchtbarer Verlust für uns Alle, ein unersetzl. Verlust für d. Kunst ist dieser Tod - dieses prächtigen, echten Künstlers u. Menschen. Was wäre aus diesem Reichtum von Talent noch Alles Schönes zu erwarten gewesen. Mein Mitgefühl für d. arme frau Marc ist groß. Sie hat ja doch Alles Glück u. Alles überhaupt verloren. Ihre Haltung ist würdig u. bewundernswert. Der Krieg macht Helden aus Menschen. Am 11. März mußte m. Mann einrücken. Er steht in Landshut in Garnison. schönes altes Städtchen, 1 Stunde Schnellzug v. München entfernt. Er ist mit lauter älteren Leuten zusammen u. hat es gut dort getroffen. Alle Samstag u. Sonntag hat er Urlaub den er bei uns verbringt. Nun hatte er zur Eröffnung der neuen Münchner Secession einen Urlaub v. 1 Woche u. mit d. Pflingsturlaub zusam. waren es nahezu 14 Tage, was ihm Sehr gut getan hat. Er ist vom Dienst recht abgemagert. bei der Ausstellung haben Sie uns recht gefehlt. 2 Marcs sind da, 1 Bloch, 2 Temperabilder meines Mannes u. 8 Aquarelle. 1 wundervoller Kokoschka. Schöne sehr talentvolle Bilder von ein. jüngeren Maler Köster. 1 feinerer kleinerer "Moilliet". "Caspar v. Soust" das Übliche. Im April u. Mai waren von der neuen Secession eine große umfassende Weißgerber Gedächtnisausstellung. frau Weisgerber soll viel verkauft haben. für September ist der Plan der großen Gedächtnisausstellung für Marc. Das wird dann schon ein bedeutendes künstlerisches Ereignis werden. Sie fragen nach verschiedenen Freunden. Ich kann Ihnen wenig Auskunft geben, obwohl ich mich verschiedentlich erkundigt habe. Erbslöh u. Kanoldt sollen im Heere stehen. Scharff¹⁶, Arnoldt¹⁷, Schinnerer¹⁸, Bleeker¹⁹ - alles Soldaten. Caspar²⁰ ist wieder frei geworden wegen Herzleiden. Von Dr. Reiche wissen wir nichts. Münter ist in Stockholm. Kand. war längere Zeit dort u. hatte eine große Ausstellung. Soll großen Erfolg gehabt haben. Was Sie über frau Heim geschrieben hat uns sehr interessiert. Schade, daß soviel Lebenskraft u. Talent vergeudet wird u. nicht besser angewendet. Denn diese frau könnte viel erreichen, wenn Sie wollte. Es fehlt eben auch an der Hauptsache: An der Charakter festigkeit. Mit dem Los hat sie sich auch nicht gerade etwas vielversprechendes ausgesucht. Die Sachen, die wir in [Guis] von ihm sahen waren doch keine Talentproben. Erinnern Sie sich noch unsres freundes des Malers Louis Moillet²¹, der einen Mittag in [Guryet] aß? Dessen frau, eine meiner liebsten Freundinnen starb diesen Januar an der Geburt ihr. 1. Kindes. Das Kind lebt. War mir ein schwerer Schlag ebenfalls. Sie war eine feine Künstlerin (Pianistin) u. ein ganz seltener

¹⁶ Edwin Scharff (geb. 1887 in Neu-Ulm) beteiligte sich 1910 an der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (siehe Gollek, 1988, 397). Er war Maler, Graphiker und Bildhauer. Siehe ausführlicher Ulrich Thieme, Hg. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker. Nachdruck. Bd. 29. Leipzig, [1983], 548.

¹⁷ Karl Arnold (geb. 1883 in Neustadt bei Coburg) war Maler und Karikaturzeichner, arbeitete am Simplizissimus mit und war ab 1917 Teilhaber der Zeitschrift. Siehe Hans Vollmer, Hg. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Nachdruck. Leipzig, 1953, 67.

¹⁸ Adolf Ferdinand Schinnerer (geb. 1876 in Schwarzenbach an der Saale) war Maler und Graphiker in München. Siehe Thieme-Becker, Bd. 30 (1980), 84.

¹⁹ Siehe Vollmer, Bd. 1 (1953), 230. Es handelt sich entweder um Bernhard Bleeker (geb. 1881), einen Medailleur, Maler und Entwurfszeichner für Glasmalerei, oder um dessen Bruder Hermann (geb. 1889), einen Bildhauer. Beide waren in München ansässig.

²⁰ Reinhard Caspar (geb. 1873 in Berlin) war Maler und Graphiker und wohnte in München-Dachau. Siehe Vollmer, Bd. 1 (1953), 402.

²¹ Siehe Vollmer, Bd. 3 (1953), 408f.

Charakter, im Gegensatz z. Frau Heim. So hat man vieles zu verwinden - man meint gar nicht drüber weg zu kommen. Wann wird dieser entsetzliche Krieg sein Ende nehmen? Ich habe mich innerlich voll Entsetzen abgewendet u. beschäftige mich mit Musik, Kunst u. Literatur. - Im Juli will ich Felix n. Bern zu seinen Großeltern bringen. Will aber nur kurz bleiben um dann nach Landshut zu ziehen zu m. Mann für d. Ferien. (Felix malt schöne Sachen - sehr begabt.) Andrei wird wol ganz erwachsen sein inzwischen. Ich würde ihn kaum mehr erkennen viell. Sehen wir uns diesen Sommer od. Herbst. Das wäre schön. Viele herzliche Grüße Ihnen Allen von m. Mann u. In Freundschaft Ihre Lily Klee.

Genin²² sehen wir manchmal, er läßt Sie vielmals grüßen. Es geht ihm ausgezeichnet. Ich kenne eine Frau Alexandra Broel, die als jg. Mädchen mit Frau Stolppin sehr befreundet war u. Sie gut kennt u. grüßen läßt. Eine [] junge Frau. Ihr Mann ist Maler u. ist Reserveleutnant Steht im Westen. Sie hat auch viel durchgemacht. Ich lernte sie bei Genin diesen Winter kennen. Ihr Mädchenname ist "Kosjakowa". Erinnern Sie sich zufällig noch an Sie. Sie macht sehr schöne batikarbeiten. Sehr künstlerisch. Wissen Sie nichts von Bechtejeff u. Barjansky²³?

d.)

22. VIII 18.

Liebe verehrte Baronin!

Innigen Dank für Ihre lieben Zeilen. Endlich nach 1 Jahr 1 Lebenszeichen. Ich war oft sehr traurig daß man sogar nichts [!] von einander hört. Gestern sandte ich die 2 Aquarelle eingeschrieben an Sie ab. Vielleicht schreiben Sie mir, ob Sie Ihnen entsprechen. Den ganzen Winter seufzte ich nach Ihrer Züricher Adresse -, ich schrieb allen möglichen Leuten in der Schweiz, kein Mensch antwortete mir. Von Ihnen selbst habe ich nie einen Brief aus Zürich erhalten. Wie hat es Ihnen dort gefallen? Bleiben [!] Sie länger in Ascona, für ganz? Dort muß ja ein Paradies auf Erden sein. Wie freut es mich für Sie, daß Ihnen die Landschaft u. die Menschen so zusagen. Ich danke Ihnen für Ihre lb. Einladung. Wie gerne käme ich zu Ihnen - aber die Reise ist entsetzlich weit u. daß [!] würde ich gewiß nicht scheuen für ein Wiedersehen mit Ihnen einzutauschen, was mich so sehr bereichern würde - Eben d. leidige Geldfrage ist d. Hauptsache. Wenn es nicht dieses Jahr sein wird, so hoffe ich dann [!] auf ein anderes Jahr. Schildern Sie mir noch genauer Ihre Wohnung - die Lage derselben - es interessiert uns dies Alles [!] so sehr. Ich denke noch so viel u. oft an d. schönen Stunden des Beisammenseins in St. Prex. - Meinen Freund [!] Steffen²⁴ der im Juni zur Aufführung seines Dramas "Die Manichäer" in Zürich war, wollte ich auch zu Ihnen schicken, da hörte ich durch Bloch, der es von einem anderen Künstler wieder vernommen hatte, Sie seien in Ascona. Von Bloch soll ich Sie vielmals grüßen - er hatte in München im Reich eine Kollektivausstellung. Er strebt u. ringt sehr - hat viel gearbeitet. Ich seh' ihn manchmal. Auch von Caspar viele Grüße. Die kleine Felicitas ist ein reizendes Kind. Er ist Professor geworden u. Lehrer der De[] Schule - Malklasse die jetzt staatlich ist. Frau Caspar hat prachtvolle gemalte Bilder in d. neuen Secession. Sie verkauft enorm.

Von Alfred Meyer viele Grüße. Es geht ihm gut als père de famille. Er strahlt wenn man von seiner kleinen Tochter Eva spricht. Auch v. Genin viele Grüße. Ich sehe ihn sehr selten - da wir

²² Robert Genin (geb. 1884 in Wisokoje bei Smolensk in Rußland) war Maler und Graphiker. 1902 trat er in die Münchner Azbe-Schule ein. Siehe Thieme-Becker, Bd. 13 (1981), 390.

²³ Möglicherweise handelt es sich um die polnische Wachsmodelleurin Katja Barjansky. Siehe Vollmer, Bd. 1 (1953), 112.

²⁴ Gemeint ist der anthroposophische Schriftsteller Albert Steffen, ein Freund Rudolf Steiners.

anderen Verkehr haben. Seine künstlerische Entwicklung ist nicht erfreulich, er verkitscht zusehends. Hausenstein ist wieder in München u. Kunst Referent der neuesten Nachrichten statt [Ostinei?] "das Alte stürzt". Wir hatten eine sehr interessante Noldeausstellung. - Hausenstein will ein Buch über Klee schreiben auch arbeitet Klee mit Däubler zusammen. Letzterer hat viel über Klee geschrieben -, im Kunstblatt u. anderen Kunstzeitschriften. Im Winter hielt er in München einen Vortrag über Klee's Kunst. Was Ernährungsfrage betrifft, so waren wir letzten Winter recht gut daran - fast besser als hier. Wo ich die Rationierung recht minimal finde. Natürlich auch eine enorme Teuerung. Was hören Sie von Sacharov u. Derso [!] von Haller²⁵? Von Kubin hören wir regelmäßig schriftlich. Er ist schon lange nicht mehr in München gewesen. Arbeitet viel. Steins sollen in Seifmerck in Böhmen sein. Dort soll es diesen Winter mit d. Ernährungsfrage böß gestanden haben. In München ist ein intensiv geistiges Leben. Der Winter war sehr anregend - vom Krieg merkt man sonst nicht viel - man ist Gottlob zu entfernt. Nun leben Sie vol [!] ich würde auch noch von Andreis künstlerischer Entwicklung wissen. Ist er mit in Ascona?

1000 Grüße Ihnen Allen

Immer in Treuer
freundschaft
Ihre Lily Klee.

bei Maria Marc war ich einige Tage in Ried bevor ich in d. Schweiz kam. Es war herrlich in ihr. schönen Haus. Sie ist ruhig geworden in ihr. Leid. Aber in ihr. Gesicht steht es zu lesen was sie durchlitten. Sie hat auch eine große seelische Entwicklung durchlebt.

e)

12. Sept. 18

Liebe verehrte Baronin!

Innigen Dank für Ihren so lieben schönen Brief. Ich habe ihn abgeschrieben und meinem Mann geschickt. Er wird sehr froh sein, daß Sie ihn so würdigen u. verstehen. Warum muß man von seinen geistigen freunden stets so weit getrennt sein. Nachträglich bedauere ich es nun doch, daß ich nicht die Reise nach Ascona unternommen habe. Ich scheute mich vor der weiten Reise ohne italienisch zu können. Sollten Sie wo Anders hinziehen, Teilen Sie mir doch Ihre Adresse n. München mit damit wir den Kontakt nicht so ganz verlieren voneinander. Wenn es nur gelingt nächstes Jahr wieder in die Schweiz zu kommen, was sehr schwierig ist, so sehen wir uns hoffentlich ein anderes Jahr wieder. Gebe es Gott in Frieden. Aber die geistige Welt wird von all diesen Abscheulichkeiten nicht berührt "mein Reich ist nicht von dieser Welt." Die wahre Bedeutung dieses Spruches habe ich erst jetzt erfaßt u. ich stimme vollständig Ihren herrlichen Worten bei. Auch wir fühlen u. denken so. Ich sah öfters Louis Moilliet, der sich voll freundschaft und Verehrung nach Ihnen erkundigte. So ist so viel Echtes und Gutes in ihm - daß ich ihm seine Schwächen verzeihe. Wenn Sie diesen Brief erhalten werden, dann werde ich schon in Deutschland sein u. diese kleine friedensinsel verlassen haben. Meine Gedanken aber werden meinen freunden ebenso nah sein, weil Gedanken nicht Raum noch Zeit kennen. Neben

²⁵ Der Bildhauer Hermann Haller (geb. 1880 in Bern - gest. 1950 in Zürich) beteiligte sich 1910 an der Zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (siehe Gollek, 1988, 396f). Er hatte Malerei in München studierte und schuf ab 1905 Plastiken. 1909-1915 lebte er in Paris, danach in Zürich. Siehe Thieme-Becker, Bd. 15 (1983), 517f.

meiner Musik beschäftige ich mich viel mit Theosophie. Hier las ich die briefe der geistvollen Rahel Varnhagen. Eine feine Anregung. In München habe ich eine freundin gefunden, die mir sehr nahe steht. Es ist eine Pariserin. Eine unendlich kluge und freie Seele. Gestern hörten wir hier ein feines Konzert. das klingler quartett - Beethoven, Mozart u. Haydn. Man verweilte einige Stunden in den seligen Gefilden. Hätten Sie mit hören können. Nun leben Sie wol [!] liebe teure Freundin. Mit innigen Grüßen immer Ihre getreue Lily Klee.

Sollten Sie einmal durch Bern kommen diesen Winter: bei den Eltern befinden sich momentan ungefähr 20 neuere Aquarelle v. Klee. Hausenstein schrieb in der neuen Rundschau (fischer berlin 7. Heft) einen Essay über Expressionismus, darin beschäftigt er sich hauptsächlich mit Klee, nennt ihn den deutschen Klassiker des Kubismus. Spricht auch von seiner Musik unter anderm: Klee ist der köstlichste Geiger v. Bach u. Händel der je über die Erde gegangen.

f.)

München, 13. Juli 19.

Ich komme nicht in d. Schweiz dieses Jahr! Zu teuer. Zu großer Valuta verlust.

Meine lb. verehrte Baronin!

Ihren lb. Brief habe ich erhalten u. bin bei Ihrer Hausmeisterin gewesen u. auch mit derselben in Ihrer Wohnung in der Giselastr. Mit den Herren vom Wohnungsamt habe ich auch schon gesprochen. Sie sind zwar sehr nett u. entgegenkommend aber sie bestehen auf der [!] Räumung von 2 Zimmern mit Küche. Diese Angelegenheit will ich nun nächste Woche in d. Hand nehmen. Die Hauptsache wäre zum einenmal für ein paar Tage eine Putzfrau zu bekommen, da ich es natürl. allein nicht machen kann. Eine Solche bekommt jetzt minimum am Tag 8 Mark. Es ist auch sehr schwer jemand zu finden. Da immer noch Leute mangel ist. Über den Zustand Ihrer Wohnung will ich Ihnen nichts verschweigen. Es ist geradezu trostlos. Man erstickt in Dreck und Staub. Abgesehen davon was ja zu reinigen wäre sind Teppische [!] Polstermöbeln [!] Total von Motten zerfressen u. vernichtet. Es wimmelt von Motten, Würmern u. Larven. Hier könnte nur mit Desinfektion geholfen werden. Eine solche Desinfektion/ausschwefeln ist aber heute sehr kostspielig und unter 100-200 Mark wol [!] gar nicht zu machen. bilder und Holzmöbel haben anscheinend nicht gelitten. Ihre Schränke sind durch den Einbruch letzt. Jahres teils erbrochen u. des Inhalts beraubt worden. Es ist aber Einiges durch die Entdeckung der Täter, die ihre Strafe jetzt absitzen durch die Hausmeisterin wieder herbei geschafft worden. Aber nicht Alles anscheinend. Die Hausmeisterin macht einen anständigen Eindruck - aber sie hat natürl. durch d. Verwaltung von 3 Häusern enorm zu Tun u. kann sich nicht kümmern. Sie hat auch Einiges ausgelegt. Die Herren vom Wohnungsamt machten mich drauf aufmerksam, daß die 2 Zimmer was fußböden u. Tapete betrifft in tadellosem Zustand übergeben werden müssen. für event. Tapezierreparatur müßten Sie aufkommen, da die Hausfrau sich geweigert etwas richten zu lassen. Sie hätte dazu nicht die Verpflichtung. Und das Wohnungsamt sagte auch, daß d. Hausbesitzerin nicht dafür aufkommen müße, sondern der jeweilige Mieter. bis jetzt war es mir nicht möglich mich um [!] die Sache anzunehmen, da ich von früh bis spät beruflich angebunden. Diese Woche habe ich weniger zu tun u. hoffe einige Tage frei zu bekommen um die Sache mit der Reinigung überwachen zu können. Vor allem muß ich jetzt eine Putzfrau suchen. Fr! Kumpfmüller schrieb mir übrigens daß sie nicht in Besitz der Schlüssel [!] sei. Übrigens sind ja die Schränke meistens erbrochen. Es wäre sicher besser gewesen die Wohnung seinerzeit durch d. Spediteur in ein. Kabine lagern zu lassen, wo für d. Sachen garantiert ist u. wo Ihnen nichts abhanden gekommen wäre u. nicht soviel

kostbare Möbel u. Stoffe sowie Teppische [!] verdorben wären. Wie geht es Ihnen? Wir haben stürmische Zeiten hinter uns. Klee ist seit Weihnachten militärfrei u. hat enorm gearbeitet. Er ist seit 5 Wochen in Bern bei sein. Eltern u. bleibt noch ca. 1 Woche. Dann reist er wieder heim. Er hat in Zürich Ihre, Jawlenskys u. Andreis Arbeiten bei wolfsberger gesehen. Er wird auch dort eine größere Kollektion im Laufe dieses Sommers ausstellen. Wir haben bekanntschaft u. freundschaft mit Palstou geschlossen. u. hören oft dessen geniales Spiel. Es ist eine große Anregung. Von Sandra Dronker ist er geschieden. Wolfskehls sind von München weggegangen. Haben eine herrliche besitzung bei freiburg in Baden. Verzeihen Sie bitte, daß ich Ihnen nicht eher schrieb - meine Gedanken sind viel bei Ihnen - aber ich bin ja mit Arbeit überhäuft, daß ich gar nicht zum Schreiben komme. Claire Studer besuchte uns seinerzeit ganz kurz. Ich lud Sie [!] dann zum Abend ein; was sie fand nicht nötig zu kommen noch überhaupt abzusagen. Trotz alles Umsturzes bin ich doch der Ansicht, daß man doch die Urbegriffe von Umgangsformen sich erhalten sollte. Ich erwähne es blos [!], um nicht in den Verdacht zu kommen, daß ich mich der Betreffenden Dame gar nicht angenommen hätte. Sie machte auf mich einen sehr verfahrenen Eindruck. Wann kehren Sie zurück? Kommen Sie doch lieber bald statt die Wohnung untermieten zu lassen. Das wäre eine große freude! 1000 Grüße Ihnen Allen. Immer in Freundschaft

Ihre Lily Klee.

g.)

3. Aug. 19

Sehr verehrte Ib. Baronin!

Ihr Telegram habe ich erhalten. Leider ist es mir nicht gelungen, die Angelegenheit mit Ihrer Wohnung rückgängig zu machen. Das Wohnungsamt besteht auf der Räumung der beiden Zimmer die nächste Woche in Angriff genommen werden muß. Ab 20. August müssen die Zimmer begehbar sein. Es ist Gesetz u. ein furchtbares Wohnungselend hier. Die Herren vom Wohnungsamt waren ohnehin schon sehr entgegen kommend, daß sie nicht die Räumung der ganzen Wohnung verlangt haben, da sie nun seit Jahren unbenutzt steht. Die einzige Möglichkeit es zu verhindern wäre nur noch, wenn Sie Alle hier in den nächsten 14 Tagen nach München zurück kämen. Wenn Sie u. Helene zurückkehren haben Sie gesetzlich nur das Anrecht auf je 1 Schlafzimmer, ein gemeinsames Wohnzimmer u. 1 Arbeitsraum zusammen 4 Räume. Küchenbenutzung müßten Sie Ihren Mietern gestatten (auch gesetzlich!). Alle Inhaber großer Wohnungen sind in der gleichen Situation. Sie müssen soviel Räume abgeben je nach Zal [!] der familienmitglieder. Deshalb sind auch schon viele familien von München fortgegangen. Dies Gesetz ist schon seit 1 Jahr in kraft u. es ist ein besonderer Zufall, daß man Ihre Wohnung nicht schon früher mit beschlag belegte. Es ist natürlich sehr unangenehm, aber unter Umständen können Sie ja mit dem Vermieten auch Glück haben. Es tut mir leid, daß ich nicht mehr erreichte. Aber es ist nicht zu machen. Es werden nun diese Woche d. beiden Zimmer geräumt u. der Inhalt in d. andern Zimmer gestellt. Auch d. Koffer u. Kisten. Die gestolenen [!] u. wiederzurück erhaltenen Sachen habe ich neulich schon Alle verpackt. Sie lagen kunterbunt am Boden des Ganges herum - z. teil schöne wertvolle Wäsche u. Kleider. Das kommt Alles verpackt in d. Zimmer. Dann müßen auch zuletzt d. Türen wieder eingehängt werden. Alle Auslagen werde ich bestreiten u. Ihnen wenn es fertig zukommen lassen. M. Mann ist seit 1 Woche zurück aus der Schweiz. Er war anwesend bei meiner letzten Besprechung mit dem Herrn vom Wohnungsamt. Wenn in Ihre Wohnung ordentliche Leute hereinkommen, dann

wäre es ja auch ein gewisser Schutz für Ihre Sachen. Teilen Sie mir bitte umgehend mit wieviel Miete Sie bezahlen [!], damit der Mietpreis der Zimmer danach berechnet werden kann. Viele Grüße Ihnen Allen auch v. Klee u. Ihrer Lily Klee.

h.) Liebe verehrte Baronin!

Ihr Telegram habe ich erhalten. Ich antworte Ihnen brieflich, da es nicht möglich ist Ihnen ein so ausführliches Telegram zu senden. Unsere Ansicht ist folgende: Wenn Sie in der nächsten Zeit oder in den nächsten beiden Jahren beispielsweise nach München zurückkehren wollen, so müssen Sie Ihre Wohnung beibehalten. Eine neue Wohnung zu finden ist ausgeschlossen, außerdem erhalten Sie als Ausländer ohne Wohnung hier keine Zuzugs resp. Aufenthaltsbewilligung. Man ist hierin sehr rigoros vorgegangen. [Aber] die meisten Ausländer, die seit 1914 hier waren wurden ausgewiesen. Mit den Ausländern, die schon vor dem Krieg hier waren machte man Ausnahmen, aber ohne Wohnung ist es aussichtslos hierher zu kommen. An eine Besserung der entsetzlichen Wohnungsnot ist wol [!] nicht zu denken. Es fehlt an Baumaterial. bis das Alles wieder in die Reihe kommt, vergehen Jahre. Sollten Sie aber die Absicht haben in der Schweiz zu bleiben die nächsten Jahre, so würde ich Ihnen raten die Wohnung aufzugeben u. zu einem Spediteur die Möbel einzustellen. Wenn Sie alle vier beispielsweise wieder nach München zurückkehren so haben Sie jeder Anrecht auf 1 Schlafzimmer, 1 gemeinsames Wohnzimmer, 1 Arbeitsraum od. 2 Arbeitsräume u. das würde Ihre ganze Wohnung ausmachen u. Sie hätten darum das gesetzlich volle Anrecht wieder auf Ihre Wohnung. In andern Städten soll dieselbe Kalamität sein. Nur durch Ihre Wohnung können Sie sich die Rückkehr nach Deutschland ermöglichen. Jedenfalls wäre es vorsichtiger ehe Sie Schweiz aufgeben [!] zuerst allein nach München um zu erfahren ob Ihnen mit familie der Aufenthalt hier bewilligt wird; was ich als wahrscheinlich annehme. Die beiden fraglichen Zimmer sind jetzt ausgeräumt (Helenes Zimmer u. Ihr Schlafzimmer) u. nächste Woche beginnt die Putzerei.

Mit vl. Grüßen für Sie u. d. Ihrigen auch v. m. Mann
Ihre Lily Klee. 10. August 19. Ainmillerstr. 32

i.) 17. August 19. Ainmillerstr. 32. München

Verehrte lb. baronin!

Ihren lb. brief habe ich gestern erhalten. Vl. Dank. Ich werde Ihren Auftrag dem Wohnungsamt mitteilen. Die Vermietung ist nicht aufzuhalten, da die beiden Zimmer bereits vermietet sind. Wer es ist weiß ich noch nicht. Ich u. Klee geben Ihnen folgenden Rat. Kommen Sie selbst mit Helene hierher u. urteilen Sie an Ort u. Stelle. Sie können von hier aus ja die Wohnung jederzeit aufgeben. Es ist viel besser, wenn Sie selbst diese [!] wichtige Angelegenheit ordnen. Überstürzen Sie es jedenfalls nicht diese Wohnung aufzugeben. Auf einige Monate kommt es jetzt nicht mehr an. Was eine Rückkehr Ihrer Ganzen familie in die Schweiz betrifft kann ich Ihnen folgendes mitteilen: von den deutschen Behörden erhalten Sie jederzeit die Erlaubnis in die Schweiz zu reisen. Dagegen macht die Schweiz für Ausländer enorme Schwierigkeiten. Sie

müssen Sie schon frühzeitig ehe Sie Ihren Wohnsitz in der Schweiz ganz aufgeben die Möglichkeit der Rückkehr sichern. Sie müssen sich in Bern an die Zentralstelle der Schweizerischen fremdenpolizei wenden. Nur diese Stelle allein kann die Erlaubnis geben. Auch die Einreise meines Mannes ging auf diesem Wege. Die konsulate haben keine Ermächtigung hierzu. Solches Gesuch dauert ca 2 Monate. Erkundigen Sie sich auf der Kantonalpolizei in Locarno am Besten wie ein solches Gesuch abzufassen ist u.s.w. Vielleicht können Sie auch von dort eine Empfehlung [!] bekommen. Wenn Sie nächstens nach München reisen u. auf begrenzte Dauer sich die Reiseerlaubnis verschaffen, können Sie ohne weitere Formalitäten wieder zurückfahren. Ich würde dies zunächst in Ihrer Stelle tun. Sie können von hier aus viel besser alles beurteilen u. ordnen. Vielleicht ist es sogar einfacher für Sie allein zu kommen. Ob Sie ganz in München oder in der Schweiz bleiben wollen das müssen Sie selbst entscheiden. Es wird wol [!] ein schwerer Entschluß für Sie sein. Ich kann das gut verstehen. Diese Woche wird Ihre Wohnung fertig d.h. die beiden Zimmer ausgeräumt sein. Wenn Alles fertig [!] schreibe ich Ihnen. In ca. 10 Tagen verreisen wir aufs Land u. sind dann bis Ende September fort. Vl. GrüÙe Ihnen Allen. In freundschaft grüÙen Sie Ihre Lily u. Paul Klee.

II. Brief von Lilly Lubovicka

31 Décembre [1898]

Chère Marianna Vladimirovna

C'est de la Finlande, au milieu des neiges - que je Vous écris, pour Vous souhaiter le nouvel an et Vous faire parvenir tous les voeux de bonheur, de santé et de succès dans l'art. Depuis longtemps déjà - je me promettais le plaisir de Vous écrire, mais je ne pouvais trouver une minute libre; d'un autre côté j'ai une masse de choses à Vous dire. Je commence: Avez-vous des nouvelles de l'Academie? Vous savez pùrsùr qu'[!] Tscherbinskij a reçu le premier prix au concours de tableaux, organisé chaque année à Moscou; il a envoyé son tableau "la jeune femme devant le chevalet". On dit qu'il est très content. - On lui a volé plusieurs études aux couleurs et plusieurs feuilles de ses albums, à l'exposition de l'Académie, chose dont il n'est pas trop content. - Maljavin se promène de classe en classe, fier de ses succès et de l'approbation de Répin; il peint ce qui lui plaît, il a peint un portrait de Somov, très bon, dit-on; il n'y a pas longtemps il a fait en deux séances le portrait à mi-corps de Grabar; la peinture proprement dite - n'est pas fine du tout; mais il y a tant de force et une telle ressemblance que la chose frappe et étonne; Grabar y est représenté dans une de ses poses très naturelles: une épaule plus haute que l'autre, le cou détendu et se préparant à répondre avec ardeur. Grabar lui-même a été malade tout le temps, de sorte qu'il est triste et mécontent; il ne rêve qu'au printemps, pour aller à Munich. - A[ve?] est dans les spectacles; elle vous en a écrit probablement; à propos de sa peinture je ne puis rien Vous dire; je sais seulement que Répin a donné à l'atelier comme thème d'esquisses - "l'héroïsme". A[ve?] a une jolie composition (je ne l'ai pas vue) - quelque chose du moyen âge - chevaliers, et grilles, fenêtres gothiques. - Delafosse me plaît de plus en plus; elle fait de grands progrès; il y a eu maintenant examen dans le "naturnaja klass"; j'ai vu les ouvrages; Delafosse a peint son homme avec de très fortes couleurs, il y a de clarté de l'éclairage plutôt, la tête est bien modelée, mais dans le corps - le dessin manque; elle a reçu la II^oe catégorie; c'est déjà beaucoup; Répin la loue immensément; elle a fait aussi une jolie esquisse sur le thème "printemps"; cela représente un enterrement au

printemps; les figures ont du mouvement et le paysage un ton général (chose qui manque d'ordinaire à l'auteur; l'esquisse a plu à Répin) - Mariamowa a reçu aussi la 2^{de} cathégorie, mais son homme est tout lilas. Parmi les autres esquisses il y en a plusieurs intéressantes; j'ai oublié les auteurs; je me rapelle seulement de deux esquisses de la Gechowekaja; l'une représente trois jeunes filles et un viellard dans un jardin, s'occupant de fleurs; il y a tout de soleil et tout de charme dans les couleurs; ce tableau m'a vraiment plu. - Gamalin et Kurbarow sont charmants (je ne sais rien d'autre à propos d'eux); le premier seulement est souvent morne; le second - réjoui et resplendissant. - On préface le bal de l'Académie et il y a débats. Il y a eu une petite soirée avec Répin, à l'Académie; Delafosse qui y a été pour la première fois - en est revenue enchantée; on a fait des charades; la paysagiste Pedaschenko a joué du piano. - Voici à propos de nos occupations: Moussia peint et dessine à la maison; elle a fait des progrès dans le dessin; elle varie plus sa peinture, en sortant du noir et du gris exclusif (chacun sa voie, n'est-ce pas?). - Je suis contente de Stabrowski; s'il ne parle pas assez bien et assez clairement, ou plutôt finement - du moins il voit bien; il est véridique et sévère, nous causons beaucoup; je travaille assez. Papa voudrait que ce fût moins; moi je voudrais que fût plus, car on n'a jamais assez de ces choses-là - A la maison - le train que Vous connaissez; chez les garder - il y a maladies; le petit Volodja a été à la mort; pendant les fêtes les deux aînées sont chez nous et posent; les deux autres sont avec Sophie et moi en Finlande. La Finlande a été mon rêve pendant tout l'hiver, et quand j'ai de nouveau rêvé les forêts mélancoliques, les plaines couvertes de neiges et dans le lointain, sur le fond du ciel étoilé - trois silhouettes de sombres finnis - j'ai senti ce souffle intense de poésie, que ne donne, ne peut donner que la nature; loin de là - les impressions petites, variées ou plutôt monotones de la ville, loin de là l'idée de quelque flirt amusant, de quelque passion enivrante. La forêt toute grande, sans fin; on est réjoui de la voir si grande, de ne pas craindre, quand elle finira; et quelle mélancholie! Un chopin moderne y trouverait son inspiration pour un nocturne; un artiste - devrait saisir cette poésie toute étrange, originale de la forêt du nord, plongée dans le crépuscule, en hiver. Et cet air, ce vent, qui semble vous chanter aussi quelque chose de très grand, de très long, qui non plus ne se brisera pas si tôt. -

Enfin, il faut finir cette lettre sans fin, comme la nature finlandaise. Encore une fois je Vous envoie mille baisers et bons souhaits pour l'année qui va venir; elle va venir dans deux heures. Soyez heureuse, complètement heureuse et donnez ce bonheur à la personne en laquelle Vous croyez et à laquelle Vous donnerez et sacrifierez tout ce que Vous avez, pour la rendre artiste. Vive notre bel art. Vive! Addio! Votre Lilly.

Vous savez tout à propos de Rachel; j'ai fait ce que j'ai pu; elle est à l'hôpital, où ns allons la voir. Elle a une inflammation pas trop grave au genou, à cause de choc; on a cru au commencement qu'elle avait le genou cassé.

Vous pouvez vous figurer ma frayeur. C'est devant moi que la chose s'est passée. Pour amener le feldscher [russ.: Arzthelfer], j'ai couru chez le médecin, chez le prêtre, enfin j'ai fait connaissance avec tous les habitants de l'Académie.

Rachel prie que Vous ne disiez rien à ses parents.

III. Briefe von Marianne Werefkin an Alexej Jawlensky

aus Carlesse/Frankreich nach München im Sommer 1903

in Auszügen übersetzt, Original russisch²⁶

III. 1.

... Und zwar über die Wechselbeziehung der farblichen Aufgabe mit ihrem Maßstab, mit ihrer Komposition, das heißt die Beziehung zwischen der Aufgabe und ihrer Schwierigkeit und der Form für ihren Ausdruck. Während Du in Farbe arbeitest, mit was begrenzt Du Dich? Mit dem Wunsch, einen Akkord zu nehmen. Je stärker dieser Akkord ist, desto mehr fordert er einen Platz für seine Resonanz. Ebenfalls ist er umso schwieriger. Doch gegen was begrenzt Du Dich: Während Du in sehr leuchtenden Farben denkst, möchtest Du eine große Leinwand, während man in Grautönen denkt - muss man sich mit weniger Raum beschränken? Wenn man einen einfachen Farbakkord nimmt - kann man ihn in einfachster Form der Bewegung ausdrücken. Ich kam auf die Idee, dass dort, wo alles auf den Akkord zweier oder dreier Farben aufgebaut ist, umso mehr, wo Einklang ist, - nichts Kraftvolles in der Bewegung sein darf. Das heißt vielleicht Kraft, doch keine Kompliziertheit. Je einfacher sie [die Bewegung] ist, desto mehr stimmt sie mit dem Farbvorhaben überein. Whistlers großer Geschmack - dies sind (begreifbar!) seine wunderbar ruhigen Figuren in ihrer wunderbar ruhigen Harmonie. Je komplizierter der Akkord, desto mehr Raum ist notwendig, um ihn vorzutragen, umso schwieriger kann auch das Ergebnis sein. ...

Folglich, je greller die Farbidee, desto größer die Leinwand, je mehr sie unisono ist, desto einfacher ist die Bewegung. ...

Bewusst oder unbewusst, es ist aber bei allen bedeutenden Meistern sichtbar - hier nämlich ist dieses Verhältnis von der Abbildung zur Farbe - und dieses Verhältnis gibt diesen Stil, diese monumentale Ruhe, welche jedes beliebige Kunstwerk auszeichnet, angefangen bei den winzigen Bildern der Holländer bis hin zu den gigantischen Leinwänden des Puvis. Das ist das, was Dir fehlt. Bei Dir ist Wirrwarr, es entzieht Deinen Sachen den echten Stil. Du verstehst sehr gut die Opfer, doch Du weißt nicht immer, in welche Richtung sie zu bringen, während Du sie ausschließlich durch die Farben beschränkst. Ich bin auf folgende Gedanken gekommen, daß man mathematisch präzise ganz gleichartige Eindrücke von kleinen grauen Dingen und von großen farbigen Dingen erzielen kann, wenn die Bedingungen dieses Verhältnisses konsequent sein werden, der winzig kleine Gegenstand Whistlers funktioniert ebenso machtvoll wie der grelle bei Gonzuella. Das Monumentale - das ist das Stilvolle. Aus diesem heraus können die verschiedenartigsten Elemente der Meister freundschaftlich zusammen bestehen. Ich denke außerdem, dass, wenn man den Akkord von rotem Holz, dunkelblauer Erde und grünem Himmel nimmt - man denselben Eindruck von Natürlichkeit erreichen kann, wie mit der üblichen Kombination grünen Holzes, dunkelblauen Himmels, roter Erde. Das daraus folgende Gesetz der Natürlichkeit dessen, was ist, kann keinesfalls der Kunst dienen. Nimmt man folglich das Leben, kann man das Leben mit der Kunst nur im Sinne dessen erfassen, was zu sein scheint. Alle Bemühungen der Fotografie, das Leben zu zitieren - sind Unvernunft. Von allem, was ich gesehen habe, können mir nur die kindlichen Sachen von Cézanne Frankreich nahe bringen. In der Kunst ist alles bedingt, nicht bedingt ist nur die Tätigkeit des Sichtbaren in der Seele des Künstlers. Doch wenn der hellblaue Himmel und das dunkelblaue Meer sich in ihr widerspiegeln

²⁶ Nach einer Transkription von Surgailiene, 1992 (2), 99ff und 1992 (3), 126ff.

wie eine weiße Tischdecke auf einem schwarzen Tisch, dann ist dies hundertmal wahrscheinlicher als jede beliebige Suche nach wahrer Übertragung des sichtbaren Farbtons. In der Kunst ist alles bedingt. Je mehr ich nachdenke, desto deutlicher bin ich mir der ganzen Seite dieses Gesetzes bewusst. Keiner erinnert sich während der Arbeit daran, was ist. Alles, was ist, ist nur gut, um hervorzurufen, was nicht ist. Kunst - das sind mathematische Gesetze. Das ist das Neue, was ich herausgefunden habe.

Ich weiß nicht, ob Bewusst oder unbewusst, doch jedes beliebige Genie schafft nach diesen Gesetzen. Ich denke, es ist bewusst, erkennbar in der Berechnung dessen, was Genies über Kunst reden. Jedes beliebige chef d'oeuvre kann in diesen mathematischen Voraussetzungen auslegen:

1. der farbliche Akkord
2. die Fläche für dessen Ausdehnung
3. die Grenzen allein in der Übereinstimmung mit der Kompliziertheit und Wucht der Farbe.

Ich weiß nicht, ob das verständlich ist, was ich denke. Es ist schwierig, für all dies Worte zu finden.

III. 2.

Ich habe im Luxembourg Whistler, Cézanne, Manet, Monet, Renoir, Zuloaga mit geringstem Abstand nebeneinander hängen gesehen, ich war überrascht, wie wenig sie sich voneinander unterscheiden, weil sie eine einzige gemeinsame Aufgabe haben. Das heißt: Du denkst, sie können alle nebeneinander aufgehängt werden, ohne sich gegenseitig zu zerstören; indessen: hänge Repin dorthin, und es wird nötig sein, ihn auf der Stelle wieder hinauszuerwerfen. Also sind all diese verschiedenen Leute durch eins vereint: das ist ihr Künstlertum. Sie alle lösen künstlerische Aufgaben. Die Aufgaben sind klar bedingt, wie mathematische Regeln abgeleitet aus den Beobachtungen des Lebens.

Wenn Du Dir mit Hilfe der Erfahrung aus der Arbeit volle Macht über Deine materiellen Augen aufgebaut hast, wirst Du nicht sehr durch das, was Du durch das Gesehene empfindest, aus dem Konzept kommen und verwirrt werden. Das Gesetz der Harmonie der Farben - das ist $2 \times 2 = 4$, so gut wie sich diese 4 in der Natur nicht in einem vereinen. Dabei ist eine strenge Dressur Deines Gehirns notwendig. Das ist diese Formalität der Arbeit, welche sie sofort aufdeckt - und alle Zweifel verringert. Du weißt besser als irgendeiner, was Rosa²⁷ und Grün bedeutet: Rosa-Grün und Grün-Rosa. Füge zu ihnen noch Violett hinzu, und es ergibt sich Grün-Rosa-Violett. Grün-Violett-Rosa oder Rosa-Violett-Grün. Verstehst Du mich? Man kann sich auf einen Schlüssel beschränken [An dieser Stelle befindet sich lat. "abstinere".] und auf zwei oder mehrere, so, wie in einer schwierigen musikalischen Harmonie. Aber damit man nicht das materielle Auge sah, mußte das Künstlerauge immer dasselbe diktieren ... : und das ist der Stil der Farben. Du weißt das faktisch besser als ich, aber man unterdrückt Deine Zweifel, das lebendige, gewissenhafte Betrachten. Alles ... ist irgend etwas auf der einen oder anderen Seite Vereinbartes. Also: Das Wesentliche birgt in sich die Formalität, die jenes nicht durch direkter Nachahmung oder durch die Natur übersetzt. Damit man sich dessen enthält, gibt es die Beobachtung der Natur. Der Charakter der Konvention bildet sich durch den Geschmack der künstlerischen Persönlichkeit, und ihre Bedeutung - bildet sich mit der Gewalt der Fähigkeit, sie zu äußern.

²⁷ Rosa = Rot + Weiß; Grün = Blau + Gelb.

III. 3.

Man kann alles sehen und nichts sehen - dies liegt in der Macht des Menschen. Zu sehen, was es nicht gibt - das ist die einzige Aufgabe aller Künste, der schöpferische Gedanke in all seinen Erscheinungsformen. Du weißt dies alles instinktiv, Du verstehst es in Deinen Überlegungen ausgezeichnet, und deshalb liebst Du so Deine Kunst. Vor der Natur gehst Du davon zugrunde, dass Du wenig an Dich selbst glaubst. Du bist, mit den Worten Whistlers ausgedrückt, deshalb mehr ihr Licht als ihr Herrscher, weil Du sie mehr liebst als Du sie auf Deiner Seite unterwirfst, und dies nicht infolge von Unfähigkeit oder Mangel an Kraft, sondern infolge von mangelndem Selbstvertrauen. Wirf das von Dir, Lulu, Du bist auf dem richtigen Weg. In Dir ist ein wahrer Held, in Dir ist alles, was besser ist, vor Dir ist die einzige wahre Kunst. Die schöne Lüge. Ihre Bedeutung liegt in den Überzeugungen - jene existiert zweifellos, weil sie auf wahres Verstehen und echtes Talent gegründet ist. All Deine Schwäche - das bist Du als Mensch, aber nicht als Künstler. Vor Deinen Augen schweben Frage wie diese: Bin ich zu spät, weiß ich zu wenig, habe ich zu wenig gearbeitet. Wirf dies von Dir, wer die Wahrheit verstanden hat, ist schon nahe bei ihr, wenn sie sich ihm plötzlich offenbart, wie wenn sie sich ihm nach jahrelanger Suche offenbart, bleibt die Wahrheit die Wahrheit. Wer sie ergriffen hat, der besitzt auch Kraft, weil die Kraft in ihr ist; wer die Wahrheit der Kunst beherrscht, ist ein wahrer Künstler, egal ob er irgend etwas gelernt hat oder nicht, egal ob er eine künstlerische Vergangenheit hat oder nicht. Du ... bist an der Wahrheit, in ihrem völligen Bewusstsein, wirf alle Zweifel von Dir, während Du arbeitest, was Du willst, wie Du willst, alles wird gut werden, weil sie in dieser Arbeit liegen wird, die künstlerische Wahrheit, das heißt die schöne Lüge. Das wird Dir der Aufruf zu frischem Schaffen sein, zu einem Land, wo es nichts gibt für den, der nichts sieht, und so vieles für offene Augen.

IV. Brief von Ilja Repin

24. Februar 1903

Sehr verehrte Marianne Wladimirowna.

Es war recht lange her, dass ich etwas von Ihnen gehört hatte; und ich habe mich über Ihren Brief sehr gefreut. Danke für die Nachricht von Ihnen - schade, daß nichts über Ihre Kunst darin stand... Aber - sieh da, sieh da - neulich noch habe ich mit Vergnügen eine Photographie mit Ihren Arbeiten betrachtet, welche sich bei mir gefunden hatte.

Und unwillkürlich dachte ich bei jedem Bild: Wenn sie nicht über die Grenze gegangen wäre, wenn sie bescheiden und zurückhaltend in ihrer dunklen Tonart - Invalide, Seeleute und [ähnliches] - gemalt hätte, wäre M. Werefkina schon der große Name einer originellen Künstlerin geworden. O, die Frauen! ...

V. Briefe Wassily Kandinskys

V.1.

4. August 1900[?]
München

Sehr verehrte Marianne Wladimirowna,

Mit den Worten Frau Denglers ausgedrückt:

Ihre Wohnung strebt nicht nur nicht nach Vervollkommnung, sondern zeigt zur Zeit die Neigung zum Verfall. Das Esszimmer wurde in jüngster Zeit von kräftigen Regenschauern durchnässt und etwas Unerfreuliches ist in ihrem Wohnzimmer vorgefallen.

Ich dachte daran, selbst mit Ihrer Hausherrin zu sprechen, aber da ich weiß, daß alle Vorsichtsmaßnahmen in einem ähnlichen Fall in der Vergangenheit notwendig waren, beschloss ich, Ihnen lieber zu schreiben, damit noch genug Zeit bis zu Ihrer Rückkehr bleibt.

Wir und Nikolaj Nik. haben eben erst die Münchner Juli-Hitzekrise durchgemacht. Wieviel Grad es draußen waren, ich weiß es nicht; bei mir waren es jedenfalls genug, im Atelier herrschten 25 R[eaumur, entspricht ca. 31°C]. Die Körper waren gemartert, die Gehirne schwer, die Laune ging über in diesen besonderen Zustand, welchen man selbst mit Münchner-Juli-Katzenjammer bezeichnen kann.

Nachdem wir nur schlecht die Zeit des Kampfes ausgehalten hatten, flüchteten wir endlich an das Ufer des Schliersees, wo wir durch eine wundervolle Auffrischung [mit Baden und?] Wandern über [Täler?] und Berge wieder zu uns selbst kamen. Aber in die Münchner Hitze [mussten wir bald wieder zurück²⁸], und nachdem wir uns ihr von neuem übergeben hatten und Puckracks [?] Skizzenbücher und andere sehr wichtige Sendungen gepackt hatten, reisten wir an den Kochelsee, wo wir in zwei Tagen dreimal durchnässt wurden und uns mit Grog-Trinken wieder aufwärmten. Und heute sind wir nach Hause zurückgekehrt, um uns von der Feinheit unserer Vorahnung zu überzeugen: der Barometer kletterte ins obere Stockwerk und die dicken Wolkenschleier zerrissen. Aber die stöhnende Hitze war noch nicht wiedergekommen und wir zogen den Malrock an.

Lokales:

-Irgend jemand aus der Azbeschule hat irgend einen verprügelt.

-Filkowim [?] malte eine Komposition: Moor...heraus ragt der Kopf eines fast ertrunkenen Menschen...ringsum Linien und im großen ganzen Frühling.

-Im Glaspalast stellte Böcklin [sein Bild] 'Schweigen im Walde' aus. Sehr interessant und stellenweise sehr harmonisch.

Gruß Ihnen und Alexej Georg.

Mit Verehrung

W. Kandinsky

²⁸ Diese Passage ist sehr frei übersetzt, da ich nicht alle Wörter lesen konnte.

V.3.

8. Oktober 1900
München

Sehr verehrte Marianna Wladimirowna,

heute traf ich mich mit Ihrer Hausherrin (nach ihrer Rückkehr aus dem Dorf) und sprach mit ihr über den versprochenen Ofen im Atelier. Wie gewöhnlich war sie sofort, kaum [...] mir die Phrase zu beenden, [in die Wohnung] eingedrungen mit ihrer ihr eigenen schwindelerregend schnellen Redeweise.

In kurzen Worten das, was sie sagte: Der Ofen im Atelier war stets sehr gut und sie sieht keinen Grund dafür, dass er plötzlich schlecht wurde, wenn der Ofen aber [...] im vergangenen Winter defekt geworden ist, dann dies allein infolge [...], nach Meinung des Ofensetzers ist die Beseitigung sehr leicht (und, natürlich, bereits die Beseitigung); auf diese Weise gäbe es keinen Grund, den Ofen gegen einen neuen auszutauschen; andererseits verschwänden aber die vorgetäuschten Mängel vollkommen von selbst, wenn Sie nur den Ofen korrekt handhaben werden. Die volle Anzahl der Mängel, obwohl dies sehr interessant wäre, wird aber nicht behoben durch korrekte Handhabung [...]

Was das sehr schlampige Ergebnis der Renovierung des Salons betrifft, dies wird morgen gemeinsam von Frau Baumeister und mir entsprechend gemustert, um weitere Anordnungen zu erteilen. Den Korridor möchte sie jedoch nicht auf eigene Rechnung streichen lassen, sondern entsann sich darauf, dass Sie einen Beitrag dazu leisten wollten.

Endlich schrieb sie als Hausbesitzerin ihre schriftliche Zusicherung, die Beratung, die ich selbst mit Frau Dengler hatte, war solcherart, dass sie entsetzt dieses Schriftstück im Tisch verbarg. Neulich durchsuchte ich die Wohnung sorgfältig zweimal (einmal mit Frau Dengler und einmal mit N. N. [Seddel...?]), ohne, dass das Gesuchte auftauchte. Dies war mir ein großes Ärgernis, allein Ihre Vermieterin streitet diese Zusicherung ab.

Aus dem Herd riss Frau Dengler gerade den [Stein?] [...] heraus und versicherte, dass nun der Herd vollkommen intakt sei. Dieser Erklärung füge ich hinzu, dass der Widerspruch zwischen Frau Baumeister und Frau Dengler zusehends immer mehr wächst. [...]

Über Alexej Georgowitsch bin ich sehr froh. Richten Sie ihm bitte meinen Glückwunsch zu diesem Fortschritt in der Arbeit aus, und wünschen Sie ihm auch wundervolle Resultate in Zukunft. [...]

Ich wünsche Ihnen das Allerbeste. [...]

W. Kandinsky

2. K. nore lepyame domo,
 čisto slobodny k, tron-
 novim konyge sponyftid:
 saponnye vomen klypy
 u tsvachay nenera agn
 pozpobacac. Pro u cun-
 noa spap yto se stely
 u na nadnraem deal
 rock"u.

So Kuley:

- Mr. High school Kins-ino Krest
 volim.

- Spuvostem musseta Kama
 Yungis: apdute... s'ker top
 nent rocha vovny yvonyh
 mas Kerkas... Kypodur en
 mis u bovyge beina

Kr. Gaspalartu Höllen &
 čičluna volupeni Schweitz
 in Walde. Oene unimpeca

4. Skypen for
 skypen

LTBR Vela
 Republik
 Bistrotz

skypenfor
 skypenfor

no cistam tron skypen

nam skypen no tron

no cigenim k edyzenia

luno, no sponseent skyp

skypen k yvony:

skypen k byeny vovny

skypen doved upovena

u Kins-ino sponyftid ay-

skypen u k Krest

I san yvony upedo

skypen a Daniel Gorenfeld,

Ho, žijete bez ymowu owo-
 profumie. In wosobny in-
 woz, pominu wyne na-
 mowu Ganz, wam dawa
 Am Gwenu do Yawno
 bozhyngawo eye ke wano.
 wa a twowam ten.
 Twowu Amu wewyfuwu ro-
 warowu Vpogwa wrowyowawo
 drow. Cwawu dawa wydych
 wospytu, i ke jwan, a
 weny dawa i woto, Am
 k. Italies dawa 250R. ke
 Amu wawawu wotay-w
 mowu, wozu Amu, ke
 wrowu dawa k. Am

wale wrowu, ike wrow
 dawa k. wrowu Amu.
 In: K. Benjaminow. Wawo-
 yoh now. Gw. drow, w.
 wrowu, dawa ke dawa
 Schiawu, w. drowyowu
 wrowu wrowu, to N.
 drow k. wrowu a wrowu,
 wrowu wrowu k. wrow.
 k. drowu wrowu wrowu
 drow wrow wrowyowu,
 w. wrow dawa w,
 wrowu drowu drowu
 wrowu a drowu wrowu
 wrowu wrowu, wrowu
 wrowu wrowu, wrowu
 drow wrowu wrowu
 wrowu wrowu wrowu.

) ent's Rome nuskas ne
 problem nu k, nuy, a rodidng
 is ne pmas, alt nixidng
 culture. Dg dicitur muer
 penomus. Typ ony Nda ne
 cepidngs ka mas za dta
 a bnd pms u vovpaa
 coolng ad mas nypomg
 cha Nng.
 hot vobom bucoru Paff-
 richy.

Nam yours
 M. Lawrence



Georgetown, 35/iv

lg Leinung 300
 Leinung



leinung
 Leinung

vour vorung ynd 2 ke
 yea, korung, konun, Noug
 Doudye Doyety, kpa, le-
 duo ykangal and chu
 doing ca mrow. Voda, ka-
 vony, kipa 3 kuyprun
 ee ka mndung, wo me
 vpolme ka poyoyprua
 moy, gony u mampoyd
 vntony opion yocumit
 vntony mrow mueno
 lo n vntony kony
 vady curly a shoo sth

uplaku as k erendine
 itpor'a. Krenyokh len
 lo pam, a angam, imo
 kor neproshka a koren-
 nedam, ygotam, veyde,
 komon' nede a i.i. d. vey
 ne kocarous obepnans, tik,
 nasomko yzfacim a i, d,
 ne ifyly k en dany, orem
 ne berbeno koyarko. S,
 ne mye obpene Pl. G.
 cellerz, imok supmalno
 ee, kanyem - in ora ypyz-
 lecim k obpnyga vnygru-
 ma. Perovaid u koda usm
 te. Kram ykamo puda ke
 myerabad' utirofca, k

4
 veyapnyga eodysail, oar,
 kromer, dave, seoa' shofp:
 pevomid karmny' vovon
 Zolupa u didud' sup-bias
 lee v'pove nede, i.i. d. vey
 k Atkies Ross Dypom, aie
 myein vofk'p'nis a e
 (i.e. togade) myre, a pb
 kor v'povon u m'mina,
 Epas, oem u m'oso opya
 zio myobam, i.e. im'ka dia
 vopis mypburkomy u kany
 v'povymis. My, fude 7, ka-
 nede, ne p'aso u v'omyay
 emby ergomim' obaa, kas
 N'icim u m'ovoy' konyom,
 k koyarkis, len jany' kosh

Доброе утро, уважаемый,
ваше письмо мы получили,
и мы рады, что вы пишете
нам так часто.

Нам очень приятно
получать ваши письма,
и мы надеемся, что вы
будете продолжать писать
нам. Мы очень хотим
узнать, как вы себя чувствуете.
Нам очень нравится
ваше письмо, и мы
надеемся, что вы
будете продолжать писать
нам. Мы очень хотим
узнать, как вы себя чувствуете.

1788 Valt
Kontak
sub:kind

8. März 1905
Stuttgart

Уважаемый,
ваше письмо мы получили,
и мы рады, что вы пишете
нам так часто. Нам очень
приятно получать ваши
письма, и мы надеемся,
что вы будете продолжать
писать нам. Мы очень хотим
узнать, как вы себя чувствуете.
Нам очень нравится
ваше письмо, и мы
надеемся, что вы
будете продолжать писать
нам. Мы очень хотим
узнать, как вы себя чувствуете.

1788 Valt
Kontak
sub:kind

7^{te} 012
 Ma 12. any togeta neyke, no 1-1/2
 a ce molaru a clatun a Wang
 vlagu, yagk a nopyguclyg
 nupfymu a pcomu. On carer
 ne ammu tye pza upmuf
 mawgk. Au mawt nopygk,
 m a ey amu, a ncom
 bup spaw ne mawt 2. k.
 ncom a pcom pome cyg-
 emu Ba, bcom m Ba
 zupmumy m ois Ma.
 nent a Atela spaw pcomu
 pcom gkpk, ncom no spaw
 nopygk a pdkay mawt.
 pcom pcom a oisagim ad
 mawt nopygk mawt, a.
 7^{te} 2 pzy- mawt mawt kpy-
 mawt. Bca pcom.
 W.K.

in. 12. any togeta neyke, no 1-1/2
 a ce molaru a clatun a Wang
 vlagu, yagk a nopyguclyg
 nupfymu a pcomu. On carer
 ne ammu tye pza upmuf
 mawgk. Au mawt nopygk,
 m a ey amu, a ncom
 bup spaw ne mawt 2. k.
 ncom a pcom pome cyg-
 emu Ba, bcom m Ba
 zupmumy m ois Ma.
 nent a Atela spaw pcomu
 pcom gkpk, ncom no spaw
 nopygk a pdkay mawt.
 pcom pcom a oisagim ad
 mawt nopygk mawt, a.
 7^{te} 2 pzy- mawt mawt kpy-
 mawt. Bca pcom.
 W.K.

ocinabno am amawno
upya, t.k. von byje los
latw h report.

Je lueing Dergolch y
den paz. Dyes amw amy
vojaystos, we wjstolch-
nie e intan yuawonw
Jidom potow " wjstomw
amw je wjstomw je
Zjwawawch u h dzygawd.

Ky. Mawos von new,
new spaw. Dod yje yltw,
Awis Jata Jidom aw-
dawn.

W, Kruaw, fudmice
K. K. Tyw kelom, fjal, no eis

Culam, D. S. bangaw wtwada
eye upewygo dy. By Nwe
wlfra upedaw amy : am
Dewygo Sureschpawos ja
Dergolch. I to yadaw lo-
pawjewe amy se wtwaw,
cu k. wjstomw am wtwaj-
we maw. te fozw h
Dew am wtwajdew.

O. B. Sammawad 2 eye
te luttar, no 3 paze lu-
Wm ed byfawawno wtwaj-
wlowygo fawaw.
Kewaw Yaw been

wjstomw.
Yewi wtwajdewygo
Kawojje! W Kawawaw

BILDBAND

Ich danke allen Stiftungen und Nachlassverwaltungen herzlich für die großzügige Erlaubnis zur Reproduktion, besonders der Fondazione Marianne Werefkin.

© Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

© VG Bild-Kunst, Bonn 2001

© (für Werke von E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer

© Nachlass Erich Heckel, 78343 Hemmenhofen

1

Ilja Repin: Sadko im Reich des Meereskönigs, 1876.

Öl/Lw., 322,5 x 230 cm

Bez. u. li. I. Repin 1876 in Paris

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

2

Marianne Werefkin: Porträt der Mutter, 1886.

Öl/Lw., 64 x 54 cm

Dr. med. Artzibushev, Odessa/Florida

3

Timoleon Neff: Zwei Mädchen in Nationaltracht, 1838.

Öl/Lw., 76,5 x 62 cm

Bez. untere Bildhälfte re. Neff/ St. Petersburg 1838

Ermitage, St. Petersburg

4

Blagodat, das Wohnhaus.

September 1994.

5

Blagodat, das Atelierhaus.

September 1994.

6

Marianne Werefkin: Der Tänzer Sacharoff, 1909.

Tempera/Pappe, 73 x 55 cm

Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

7

Alexej Jawlensky: Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff, 1909.

Öl/Pappe, 69,5 x 66,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

8

Marianne Werefkin: Liebeswirbel, um 1917.

Tempera/Pappe, 45,5 x 60 cm
Diego Hagmann Erben, Zürich

9

William Degouve de Nuncques: Engel in der Nacht, 1894.

Öl/Lw., 48 x 60 cm
Bez. u. re. W. De. N. 1894
Kröller-Müller-Museum, Otterlo

10

Mstislav Doboujinski: Der Kuß, 1916.

Bleistift u. Rötelprepariertem Sperrholz, 109 x 77,7 cm
Bez. u. li. MD XII. 1916
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

11

Karl Brjullow: Der letzte Tag Pompejis, 1833.

Öl/Lw., 456,5 x 651 cm
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

12

Konstantin Somov: Magie, 1898 (?).

Gouache, Bleistift u. Bronze/Papier, 49,5 x 34,1 cm
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

13

Léon Bakst: Terror Antiquus, 1908.

Öl/Lw., 250 x 270 cm

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

14

Ilja Repin: Nikolaj Mirlinskij rettet drei unschuldig zum Tode Verurteilte,
1888.

Öl/Lw., 215 x 196 cm

Bez. u. li. I. Repin 1888

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

15

Marianne Werefkin: Zwei Ostereier, bemalt und mit Bändern, um 1909.

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

16

Ostereier, 1894-1917.

Bemalung glasiert, bunte Glasuren bei hohen Temperaturen gebrannt, Vergoldung
Ermitage, St. Petersburg.

17

Marianne Werefkin: Stadt in Litauen, um 1913.

Tempera/Pappe, 56 x 77 cm

Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

18

Marianne Werefkin: Kirche St. Anna in Wilna, um 1913.

Tempera/Pappe, 100 x 85 cm

Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

19

Marianne Werefkin: Polizeiposten Wilna, 1914.

Tempera/Pappe, 97,5 x 81 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

20

Lyonel Feininger: Straße im Dämmern, 1910.

Öl/Lw., 80 x 105 cm
Bez. u. li. Feininger
Sprengel Museum, Hannover

21

Josif Schkolnik: Die Provinz, 1910.

Öl und Leimfarbe/Lw., 70,5 x 88,5 cm
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

22

Erich Heckel: Fronleichnamstag in Brügge, 1914.

Öl/Lw., 94 x 82 cm
Städtisches Museum, Mülheim/Ruhr

23

Elschbieta Daugviliene: Galgen der Leibeigenschaft, [o. J.],
(Ausschnitt).

Holz, Rinde, Draht, Leinen und Garn, ca. 200 cm
M. K. Tschirlionis-Kunstmuseum, Kaunas

24

Elschbieta Daugviliene: Aufständische Frau, [o. J.], (Ausschnitt).

Holz, Rinde, Draht, Leinen und Garn, ca. 200 cm
M. K. Tschirlionis-Kunstmuseum, Kaunas

25

Marianne Werefkin: Roter Baum, 1910.

Tempera/Pappe, 76 x 57 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

26

Kazys Schimonis: Lebende Steine, 1935.

Tempera/Karton, 57 x 89 cm
Bez. u. re. K. Schimonis
Kunstmuseum, Vilnius

27

Marianne Werefkin: Herbst (Schule), 1907.

Tempera/Pappe, 55 x 74 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

28

Mikalojus Tschiurlionis: Begräbnissymphonie III, 1903.

Pastell/Papier, 62,8 x 73,3 cm
M. K. Tschiurlionis-Kunstmuseum, Kaunas

29

Marianne Werefkin: Wasserburg, 1907.

Gouache u. Mischtechnik/Pappe, 50 x 37 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

30

Marianne Werefkin: Rotes Segel, um 1923.

Tempera/Pappe, 63 x 50 cm
Sammlung v. Bergmann

31

Mikalojus Tschiurlionis: Trauer I, 1906/07.

Pastell/Papier, 66,8 x 82,3 cm
M. K. Tschiurlionis-Kunstmuseum, Kaunas

32

André Derain: Hafen in Collioure, 1905.

Öl/Lw., 60 x 73 cm
Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Paris

33

Mikalojus Tschiurlionis: Trauer II, 1906/07.

Pastell/Papier, 68,0 x 91,5 cm
M. K. Tschiurlionis-Kunstmuseum, Kaunas

34

Marianne Werefkin: Rote Stadt, 1909.

Tempera/Pappe, 74 x 115 cm
Privatbesitz Wiesbaden

35

Nikolaj Roerich: Rote Pferde, 1925.

Tempera/Karton, 73 x 100,5 cm
Museum der Schönen Künste, Nishni Novgorod

36

Marianne Werefkin: Phantastische Nacht, 1917.

Tempera/Pappe, 79 x 57,5 cm
Privatbesitz

37

Mikalojus Tschiurlionis: Aus dem Zyklus "Sturm", 1904/05.

Pastell/Papier, 91,4 x 74,3 cm
Kunstmuseum der Litauischen SSR

38

Mikalojus Tschiurlionis: Berge - Zypressen, 1905.

Pastell/Papier, 36 x 30 cm
Kunstmuseum der Litauischen SSR

39

Marianne Werefkin: Ewige Straße, um 1929.

Tempera/Pappe, 100 x 70,5 cm
Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

40

Mikalojus Tschiurlionis: Die Sintflut III, 1904/05.

Pastell/Papier, 73 x 62 cm
M. K. Tschiurlionis-Kunstmuseum, Kaunas

41

Marianne Werefkin: Selbstporträt mit roten Augen, 1910.

Tempera/Pappe, 51 x 34 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

42

Gabriele Münter: Bildnis Marianne von Werefkin, 1909.

Öl/Pappe, 81 x 55 cm
Bez. u. re. Münter
Städtische Galerie Lenbachhaus, München

43

Arnold Schoenberg: Der rote Blick, Mai 1910.

Öl/Karton, 32 x 25 cm
Bez. re. Seite Arnold Schoenberg Mai 1910
Leihgabe an die Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

44

Mikalojus Tschiurlionis: Der Gedanke, 1904-05.

Pastell/Papier, 61 x 76 cm

M. K. Tschiurlionis-Kunstmuseum, Kaunas

45

Mikalojus Tschiurlionis: Ewigkeit, (1906?) 1907.

Tempera/Papier, 73,7 x 63,6 cm

M. K. Tschiurlionis-Kunstmuseum, Kaunas

46

Arnold Schoenberg: Blick, [o.J.].

Öl/Karton, 31,5 x 28 cm

Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles

47

Ilja Repin: Burlaken, 1870/73.

Öl/Lw., 131,5 x 281 cm

Bez. u. li. I. Repin 1870-73.

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

48

Ilja Repin: Burlaken (Ausschnitt).

49

Ilja Repin: Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan, 1885.

Öl/Lw., 199,5 x 254 cm

Bez. u. li. I. Repin 1885.

Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

50

Ilja Repin: Iwan der Schreckliche (Ausschnitt).

51

Nikolaj Ge: Peter I. verhört den Zarewitsch Alexej Petrowitsch in Peterhof, 1871.

Öl/Lw., 136 x 173 cm
Bez. u. li. Nikolaj Ge 1871 w S. P. B. [in St. Petersburg]
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

52

Nikolaj Ge: Peter I. verhört den Zarewitsch (Ausschnitt).

53

Nikolaj Ge: Peter I. verhört den Zarewitsch (Ausschnitt).

54

Ilja Repin: Unerwartet, 1884/88.

Öl/Lw., 160,5 x 167,5 cm
Bez. u. Mitte l. Repin 1884.
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

55

Iwan Kramskoi: Christus in der Wüste, 1872.

Öl/Lw., 180 x 210 cm
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

56

Atelier Werefkins in der Kommandantur der Peter-Paul-Festung, St. Petersburg.

57

Marianne Werefkin: Offiziersbursche, 1883.

Öl/Lw., 55 x 30 cm
Bez. u. re. M. Werefkin
Dr. med. Artzibushev, Odessa/Florida

58

Marianne Werefkin: Selbstporträt, 1893.

Öl/LW, 73 x 54 cm

Bez. u. li. [MW?] 1893

Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

59

Ilja Repin: Die Saporosher Kosaken schreiben einen Brief an den türkischen Sultan, 1880-91.

Öl/Lw., 203 x 358 cm

Bez. u. Mitte l. Repin 1880-91

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

60

Ilja Repin: Die Saporosher Kosaken (Ausschnitt).

61

Filipp Maljawin: Das Gelächter, 1893.

Öl/Lw., 192 x 426 cm

Bez. u. li. F. Maljawin [russisch] 1893 P^h. Maliavine

Museum für moderne Kunst Casa Pesaro, Venedig

62

Filipp Maljawin: Zwei Mädchen, [o. J.].

Öl/Lw., 143 x 106 cm

Bez. u. li. F. Maljawin

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

63

Filipp Maljawin: Mädchen, 1903.

Öl/Lw., 206,3 x 115,6 cm

Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

64

Filipp Maljawin: Bildnis Alexandra Balachova, [o. J.]

Öl/Lw.?, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

65

Marianne Werefkin: Tragische Stimmung, 1910.

Tempera/Pappe, 48,5 x 60 cm
Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

66

Marc Chagall: Der fliegende Karren, 1913.

Öl/Lw., 106,7 x 120,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

67

Marianne Werefkin: Frauen am Brunnen, 1911.

Öl/Karton, 34,5 x 48,5 cm
Privatbesitz

68

Vincent van Gogh: Pappelallee im Herbst (Nuenen), Oktober 1884.

Öl/Lw./Holz, 98,5 x 66 cm
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

69

Erich Heckel: Rote Häuser, 1908.

Öl/Lw., 65,5 x 79,5 cm
Bez. u. re. E H 08
Kunsthalle der Stadt Bielefeld

70

Marianne Werefkin: Die Landstraße, 1907.

Tempera/Pappe, 68 x 106,5 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

71

Edvard Munch: Der Schrei, 1893.

Tempera u. Pastell/Karton, 91 x 73,5 cm
Bez. u. li. E. Munch 1893
Nasjonalgalleriet, Oslo

72

Bruno Gimpel: Feldweg bei Wustrow, 1910.

Öl/Pappe oder Sperrholz, ca. 40 x 50 cm¹
Bez. u. re. B. Gimpel 10
Privatbesitz

73

Fanny Churberg: Winterweg auf dem Eis, ca. 1878.

Öl/Lw., 26 x 41 cm
Bez. u. re. FC
Kunstmuseum Athenäum, Helsinki.

74

Vincent van Gogh: Drei Figuren am Kanal mit Mühle (Den Haag),
[August 1883 ?].

Technik und Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

75

Erich Heckel: Frühling, 1918.

Tempera/Lw., 91 x 92,5 cm
Nationalgalerie, Berlin

76

Marianne Werefkin: Der Schnitter, ca. 1910.

Tempera/Pappe, 56 x 75 cm
Privatbesitz

77

Erich Heckel: Frühling in Flandern, 1916.

Öl/Lw., 82,7 x 96,7 cm
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

78

Marianne Werefkin: Kirchgang im Dorf Prerow, 1911.

Öl/Karton auf Holz, 57 x 74 cm
Widmung u. re. à Marelaine Bonbard [...] d'amitié de Marianne Werefkin
Privatbesitz

79

E. I. Stoliza: Bei Unwetter, 1906.

Öl/Karton, 123,5 x 131 cm
Bez. u. li. Stoliza 1906
Museum der Schönen Künste, Nishni Novgorod

80

Arnold Schoenberg: Nächtliche Landschaft, 1910.

Öl/Lw., 58 x 73 cm
Bez. u. li. Schönberg 1910 5/2
Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles

81

Marianne Werefkin: Kathedrale, 1914.

Gouache/Karton, 96,5 x 72 cm
Bez. auf Rückseite mit Titel u. Unterschrift
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

82

Robert Delaunay: St. Séverin Nr. 2, 1909.

Öl/Lw., 98,5 x 73 cm

Bez. auf Rückseite 2^e étude Saint-Séverin 1909, r. delaunay, Paris

The Minneapolis Institute of Arts, William Hood Dunwoody Fund

Abbildung siehe Schuster, 1985, Farbabbildung Nr. 4

83

Marianne Werefkin: Prozession bei Ascona, um 1920.

Öl/Pappe, 46,2 x 42,2 cm

Nationalgalerie, Berlin

84

Ilja Repin: Kreuzprozession im Gouvernement Kursk, 1880-83.

Öl/Lw., 175 x 280 cm

Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

85

Illarion Prjanischnikow: Oster-Prozession, 1893.

Öl/Lw., 101,5 x 165 cm

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

86

Caspar David Friedrich: Riesengebirgslandschaft, um 1819/20.

Öl/Lw., 54,9 x 70,3 cm

Neue Pinakothek, München

87

Katsushiga Hokusai: Kiefer vor dem Fuji, 1835.

Holzschnitt, [keine Angaben zum Format]

befand sich in der Holzschnittsammlung Jawlenskys

88

Alexej Jawlensky: Kiefer in Orange, 1910.

Öl, 54 x 49 cm

Sign. u. li.

Privatbesitz Locarno

89

Marianne Werefkin: Skizze.

Pastell und Tusche/Papier, 74,5 x 26,5 cm

Galerie Patrik Fröhlich, Bern.

90

Marianne Werefkin: Breitformatige Skizze.

Technik?, Format?

Fondazione Marianne Werefkin, Ascona ?

91

Gebhard Fugel: Der brennende Dornbusch, 1917-1923.

Öl/Lw., 76 x 100 cm

Diözesan Museum für christliche Kunst, Freising

92

Paul Signac: Kiefer. Saint-Tropez, 1909.

Öl/Lw., 72 x 92 cm

Bez. u. re. P. Signac 1909

Puschkin-Museum, Moskau

93

Marianne Werefkin: Skizze.

Tusche/rot liniertem Papier, 24 x 21,5 cm

Galerie Patrik Fröhlich, Bern

94

Archip Kuindshi: Der Elbrus. Mondnacht, 1890-1895.

Öl/Papier/Lw., 36,6 x 55,4 cm

Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

95

Alexej Jawlensky: Gebirge, 1912.

Öl/Lw., 51 x 55 cm

Sammlung Hanna Bekker vom Rath, Hofheim /Taunus

96

Marianne Werefkin: Viehmarkt, 1907.

Gouache u. Mischtechnik/Pappe, 37,5 x 28 cm

Bez. u. li. M.W.

Sammlung Till Neuburg, Mailand/Katrin Muzik, Pfaffhausen

97

Marianne Werefkin: Ballsaal, 1908.

Tempera u. Mischtechnik/Pappe, 56 x 76,5 cm

Sammlung Till Neuburg, Mailand/Katrin Muzik, Pfaffhausen

98

Marianne Werefkin: Sängerpaar, 1908.

Gouache u. Mischtechnik/Pappe, 66 x 50 cm

Galerie Patrik Fröhlich, Bern

99

Marianne Werefkin: Frau am Billardtisch, 1907.

Gouache/Pappe, 37,5 x 54,5 cm

Sammlung Till Neuburg, Mailand/Katrin Muzik, Pfaffhausen

100

Paul Gauguin: Im Café/Mme Ginoux, 1888.

Öl/Lw., 73 x 92 cm

Bez. u. re. P. Gauguin 88

Puschkin-Museum, Moskau

101

Marianne Werefkin: Zwillinge, 1909.

Tempera/Pappe, 27 x 36,5 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

102

Edvard Munch: Das Erbe I, 1897-1899.

Öl/Lw., 141 x 120 cm
Bez. o. li. E. Munch 87-99
Munch Musset, Oslo

103

Marianne Werefkin: Wäscherinnen, ca. 1909.

Tempera/Papier auf Pappe, 50,5 x 64 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

104

Natalia Gontscharowa: Wäscherinnen, 1911.

Öl/Lw., 102 x 146 cm
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

105

Marianne Werefkin: Wäscherinnen, 1911.

Tempera/Pappe, 55,5 x 73,5 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

106

Marianne Werefkin: Schwarze Frauen, 1909.

Gouache/Karton, 72,5 x 111,5 cm
Sprengel Museum, Hannover

107

Wassily Kandinsky: Landschaft mit Häusern, 1909.

Öl/Lw., 98 x 133 cm
Bez. u. re. Kandinsky 1909
Stedelijk Museum, Amsterdam

108

Marianne Werefkin: Heimkehr, 1909.

Tempera/Pappe, 52 x 80 cm
Privatbesitz

109

Marianne Werefkin: Feierabend, 1909.

Tempera/Pappe, 57 x 77 cm
Privatbesitz Wiesbaden

110

Gabriele Münter: Gegen Abend, 1909.

Öl/Pappe, 48 x 70 cm
Bez. u. li. Münter. 1909
Privatbesitz

111

Marianne Werefkin: Lebende und Tote, um 1924.

Tempera/Pappe, 56 x 76 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

112

Marianne Werefkin: Die Schindelfabrik, 1910.

Tempera/Pappe, 105 x 80 cm
Städtisches Museum, Wiesbaden

113

Marianne Werefkin: Der Sieger, ca. 1929.

Tempera/Pappe, 68 x 96 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

114

Marianne Werefkin: Der Frevel, ca. 1930.

Tempera/Pappe, 98,5 x 76 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

115

Ernst Ludwig Kirchner: Stafelalp im Mondschein, 1919.

Öl/Lw., 138 x 200 cm
Museum am Ostwall, Dortmund

116

Marianne Werefkin: Geweihte Feuer, 1919.

Tempera/Pappe, 74 x 56 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

117

Marianne Werefkin: Lebensabend, um 1922.

Tempera/Pappe, 68 x 72 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

118

Marianne Werefkin: Mit dem Rücken zum Leben, 1928.

Tempera/Pappe, 67 x 75 cm
Fondazione Marianne Werefkin, Ascona

1. Auf meine Anfrage konnte der Verlag *Atelier im Bauernhaus* keine genaue Auskunft über Technik, Format und Verbleib des Bildes geben, da ein Brand im Archiv die Unterlagen vernichtet hatte.

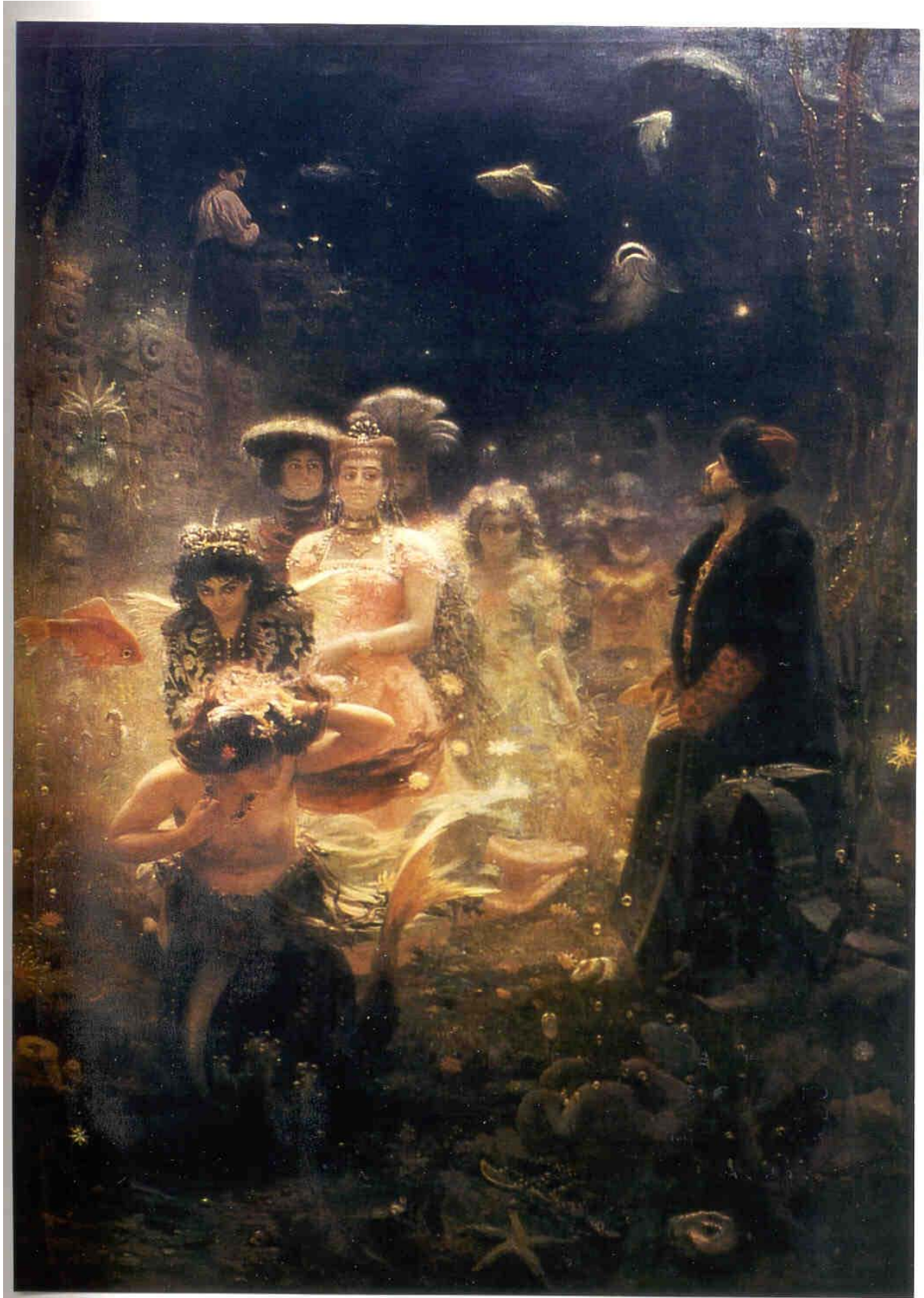


Abb. 1



Abb. 2
Abb. 3



Abb. 4
Abb. 5

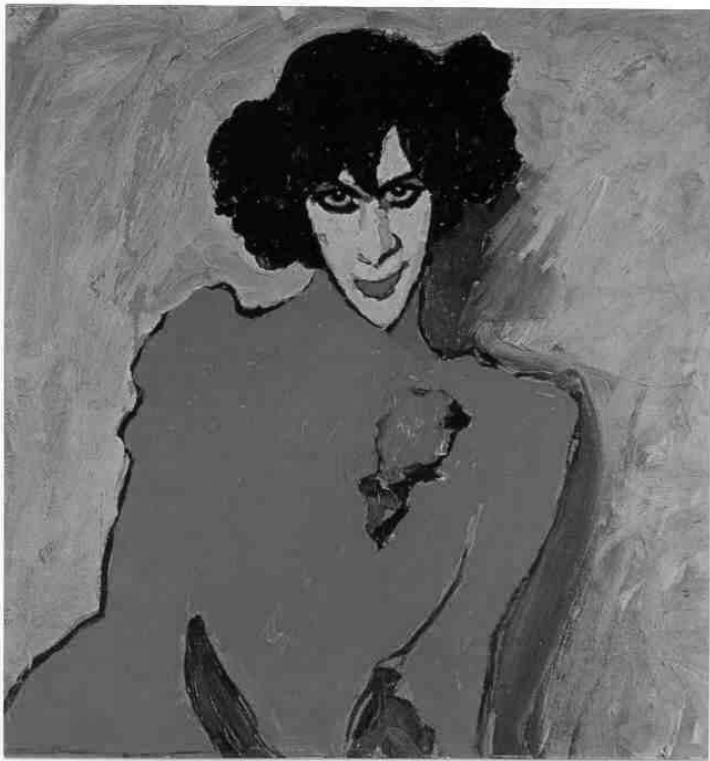


Abb. 6
Abb. 7



Abb. 8
Abb. 9

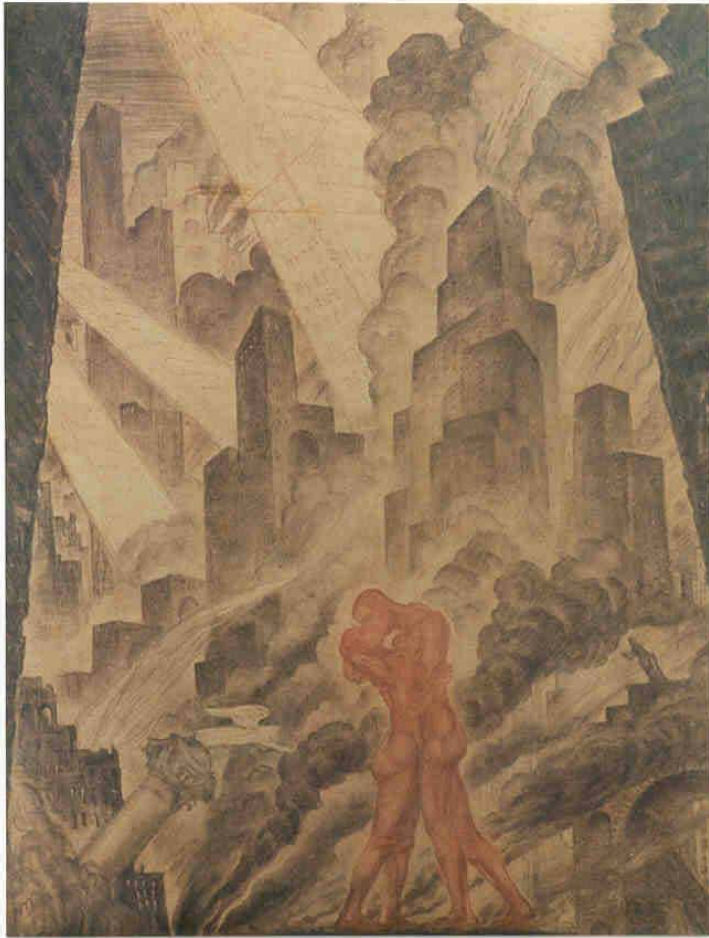


Abb. 10
Abb. 11



Abb. 12

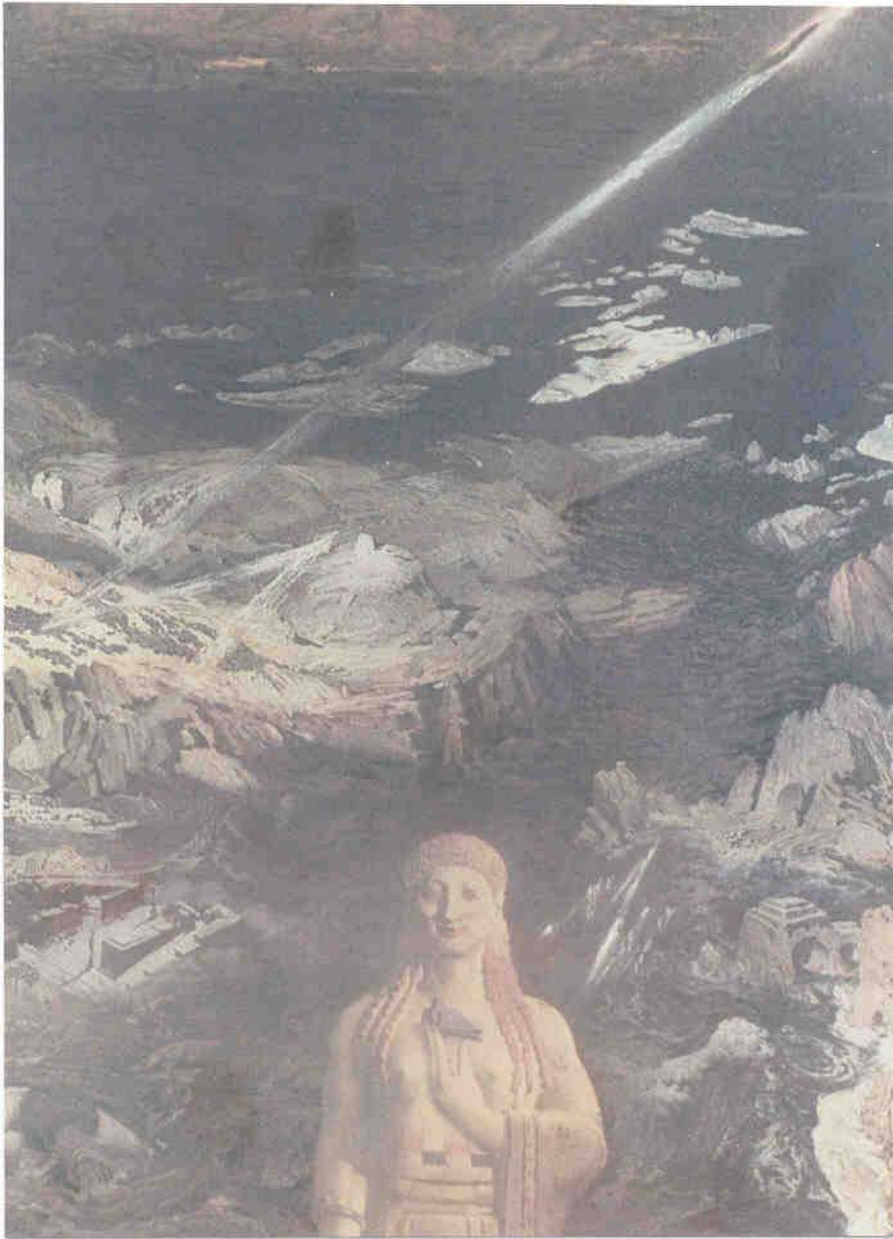


Abb. 13



Abb. 14

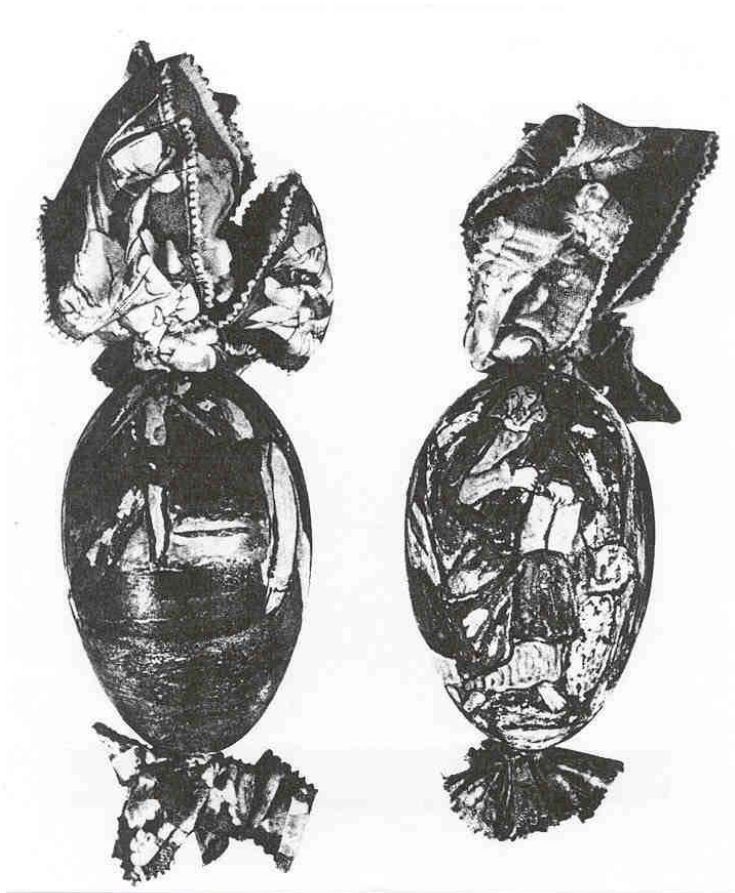


Abb. 15
Abb. 16

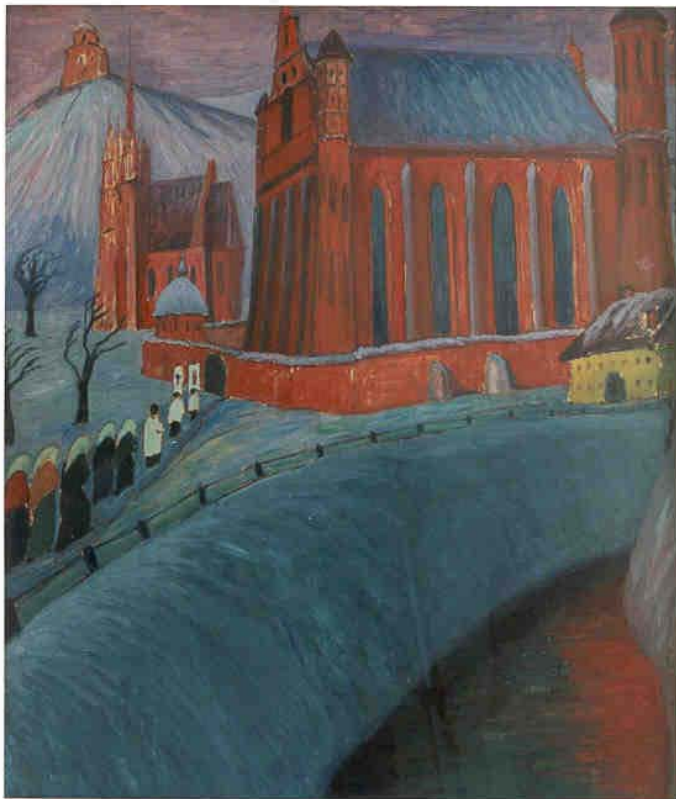


Abb. 17
Abb. 18



Abb. 19
Abb. 20



Abb. 21
Abb. 22

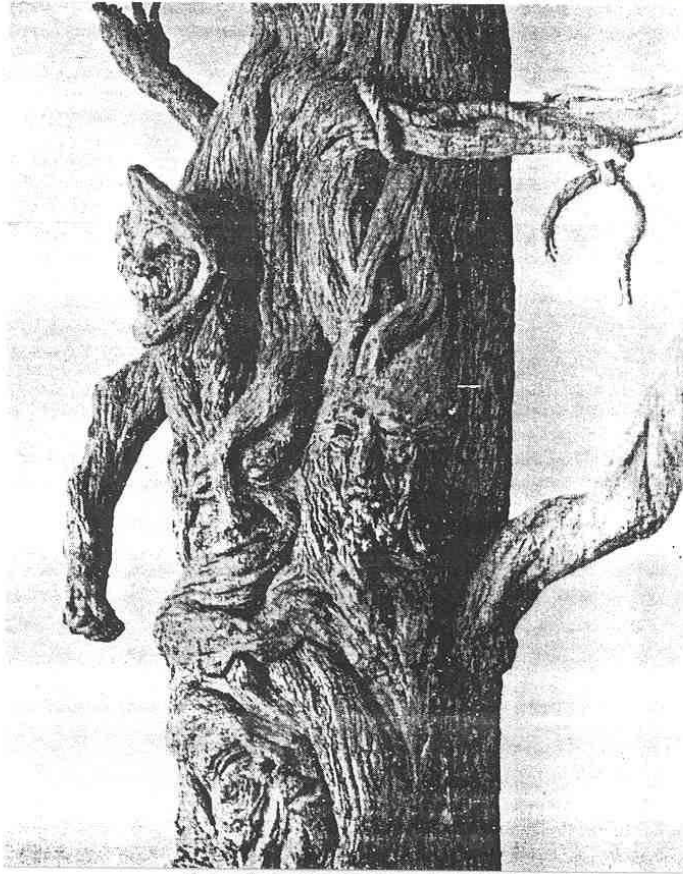


Abb. 23
Abb. 24

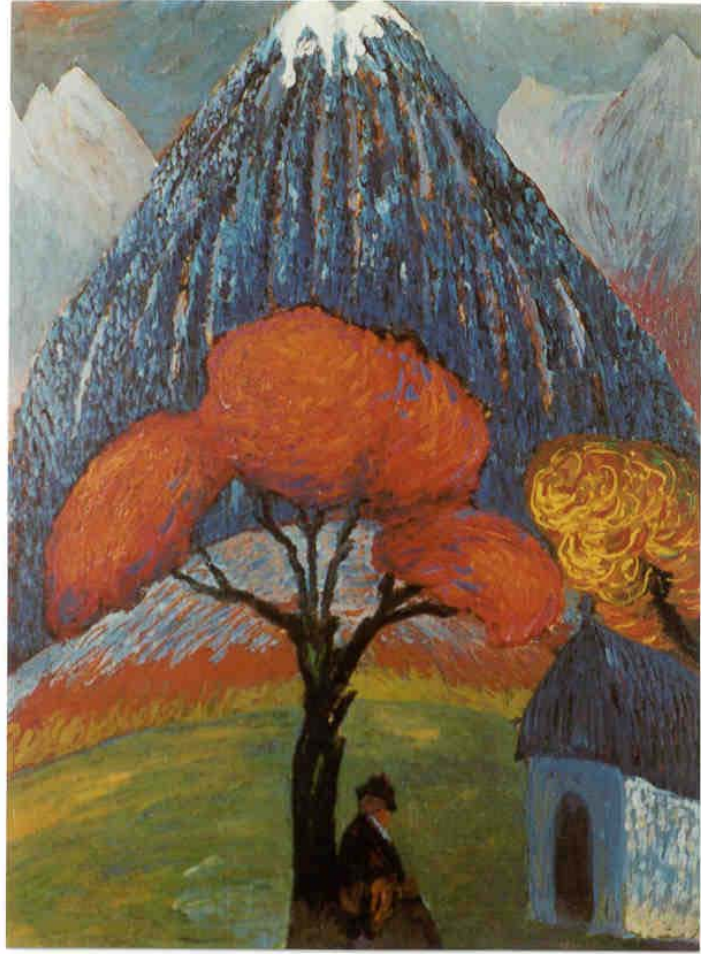


Abb. 25
Abb. 26



Abb. 27
Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31
Abb. 32

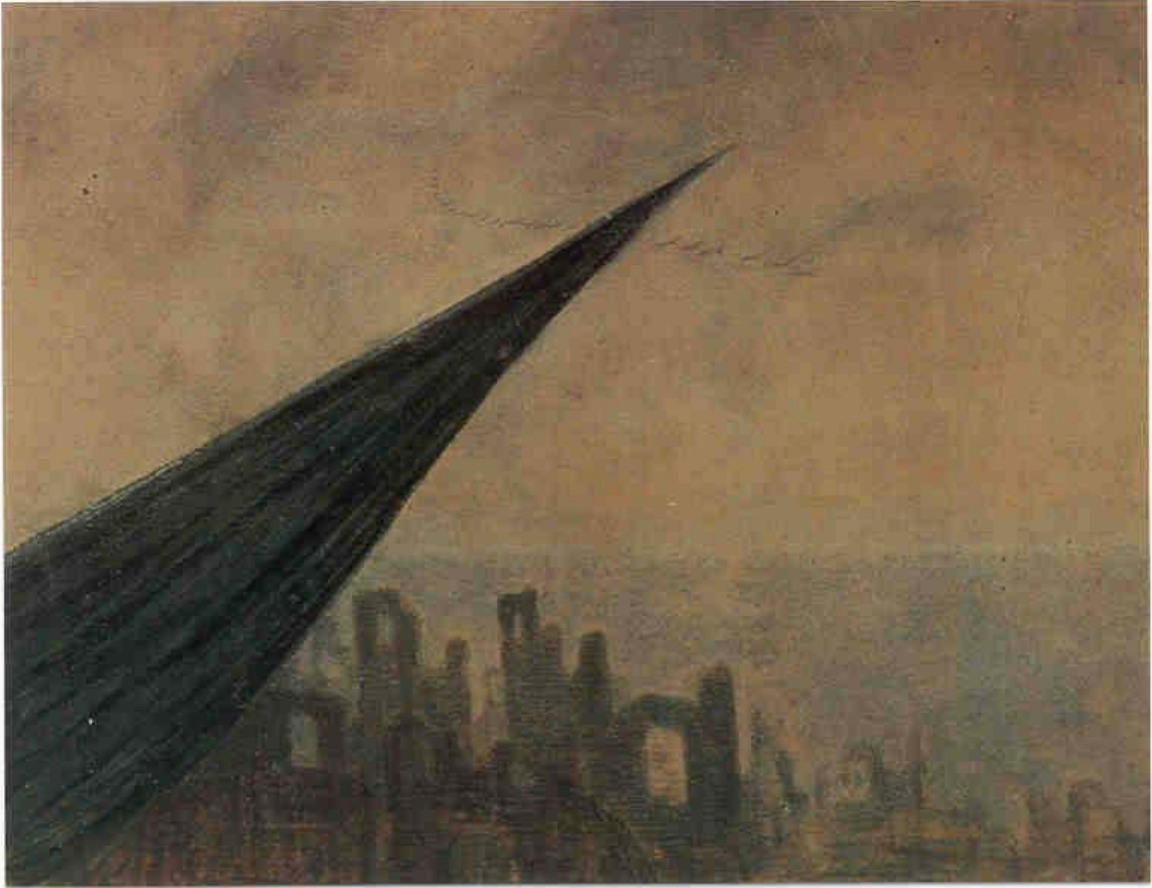


Abb. 33



Abb. 34
Abb. 35

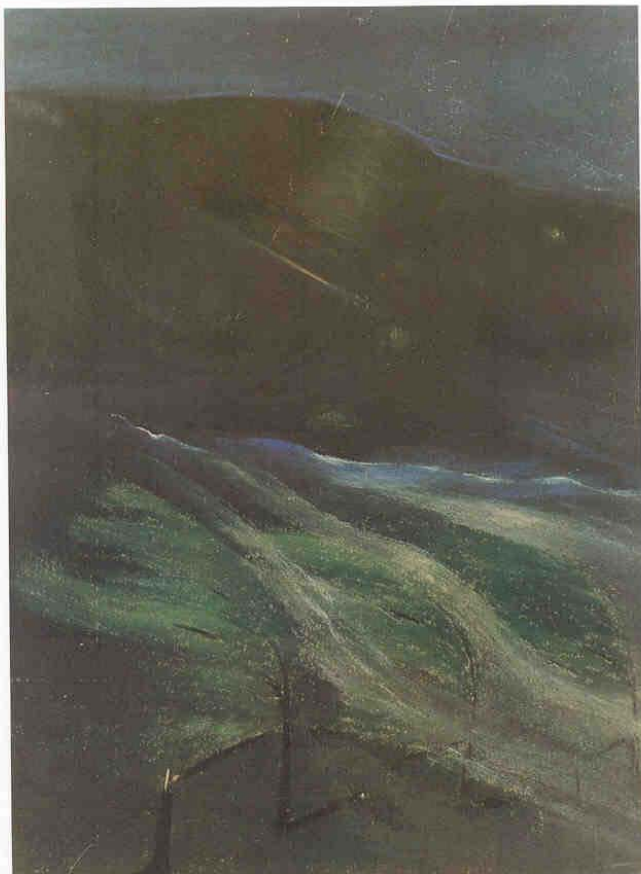


Abb. 36
Abb. 37



Abb. 38
Abb. 40



Abb. 39

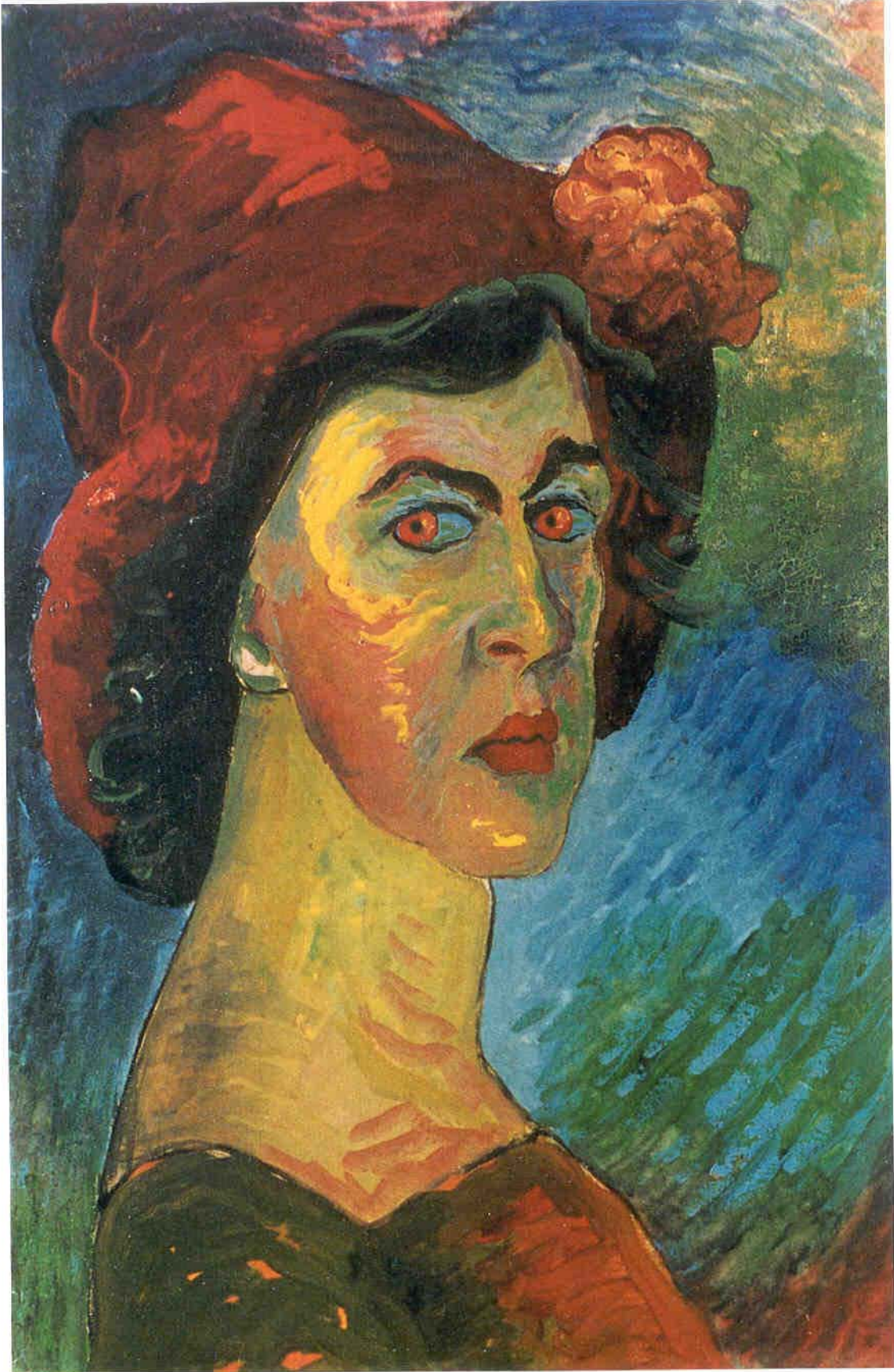


Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43
Abb. 44

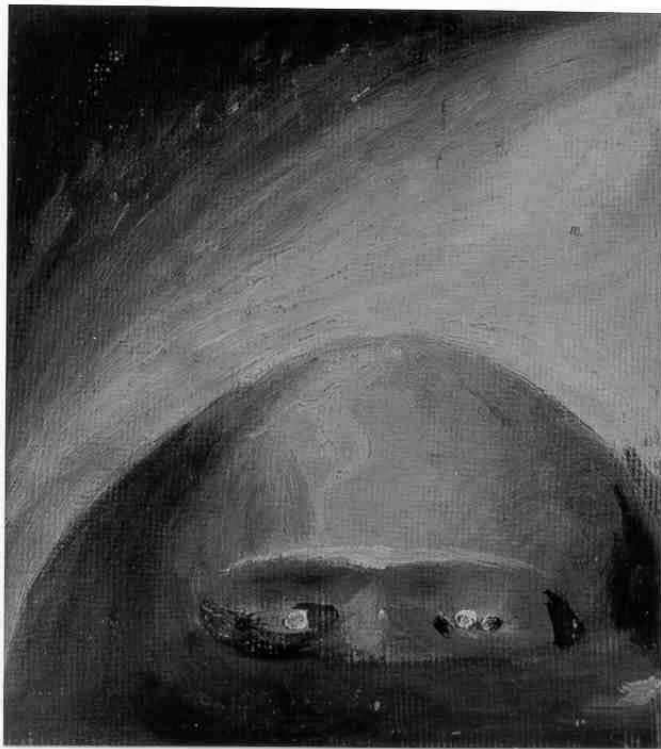


Abb. 45
Abb. 46



Abb. 47
Abb. 48



Abb. 49
Abb. 50



Abb. 51

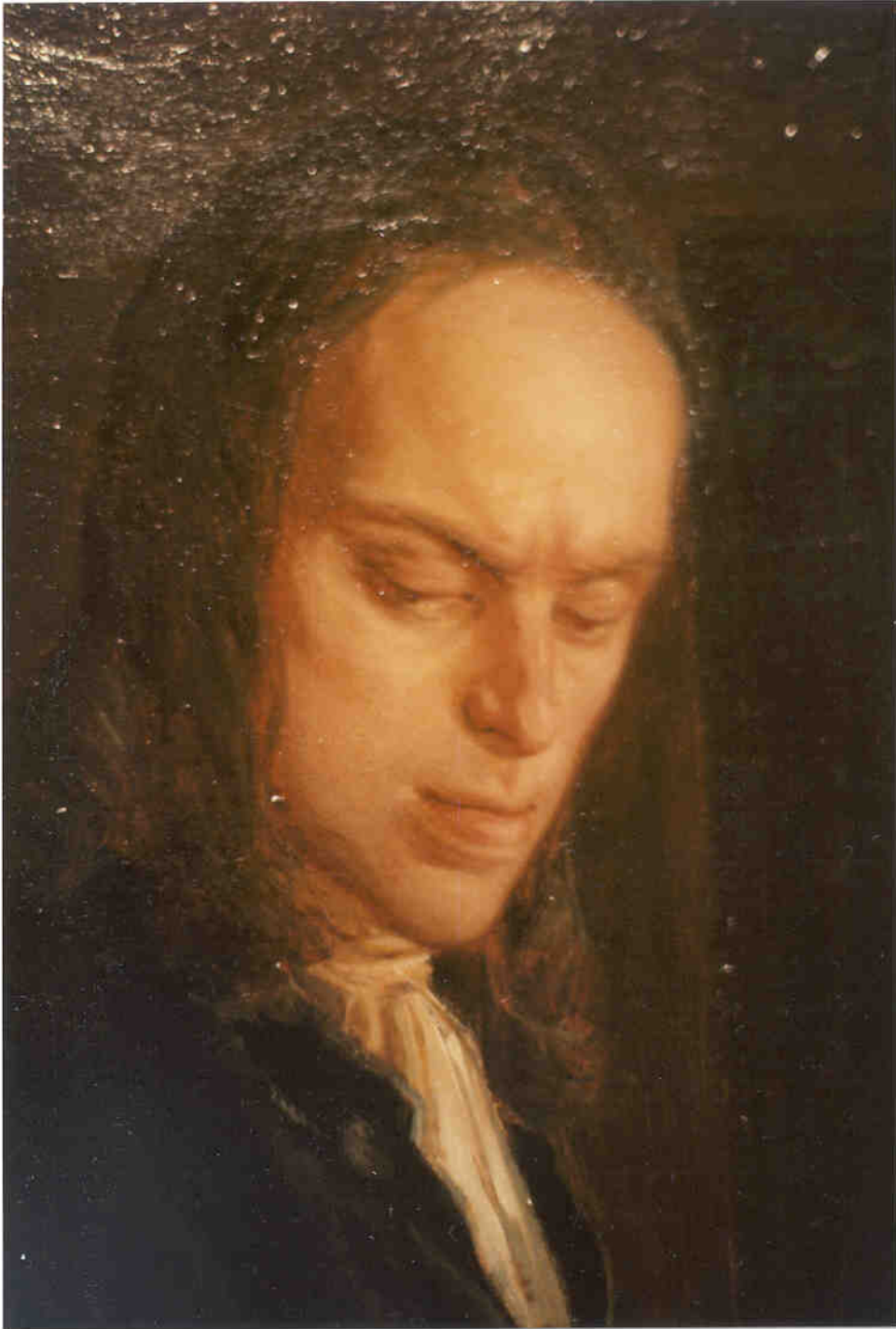


Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54
Abb. 55



Abb. 56
Abb. 57



Abb. 58

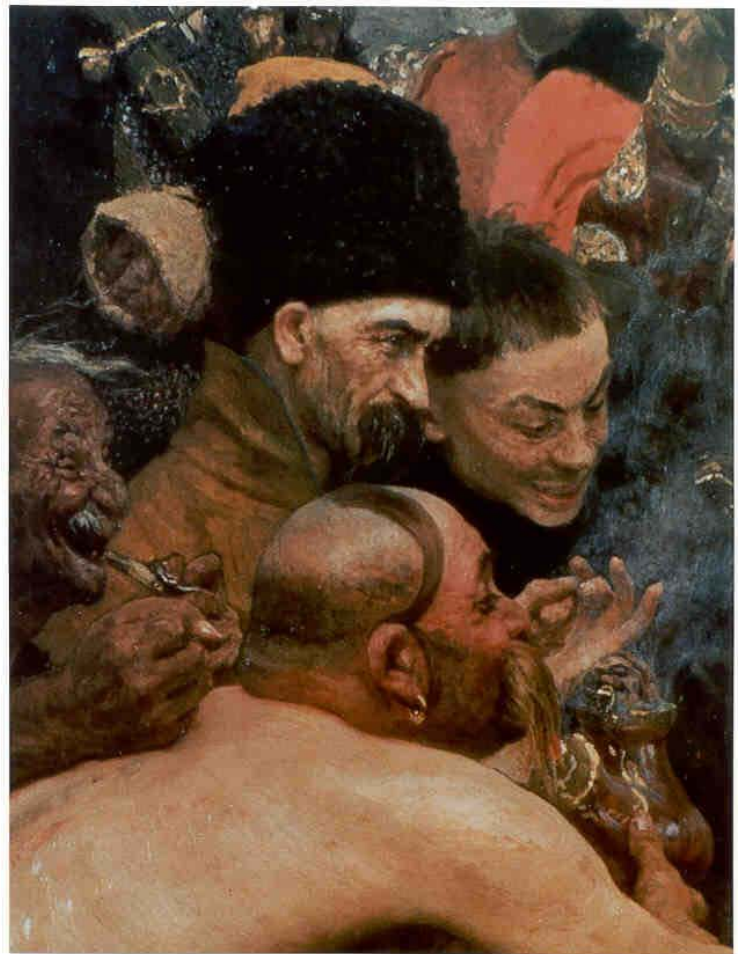


Abb. 59
Abb. 60



Abb. 61
Abb. 62



Abb. 63
Abb. 64



Abb. 65
Abb. 66

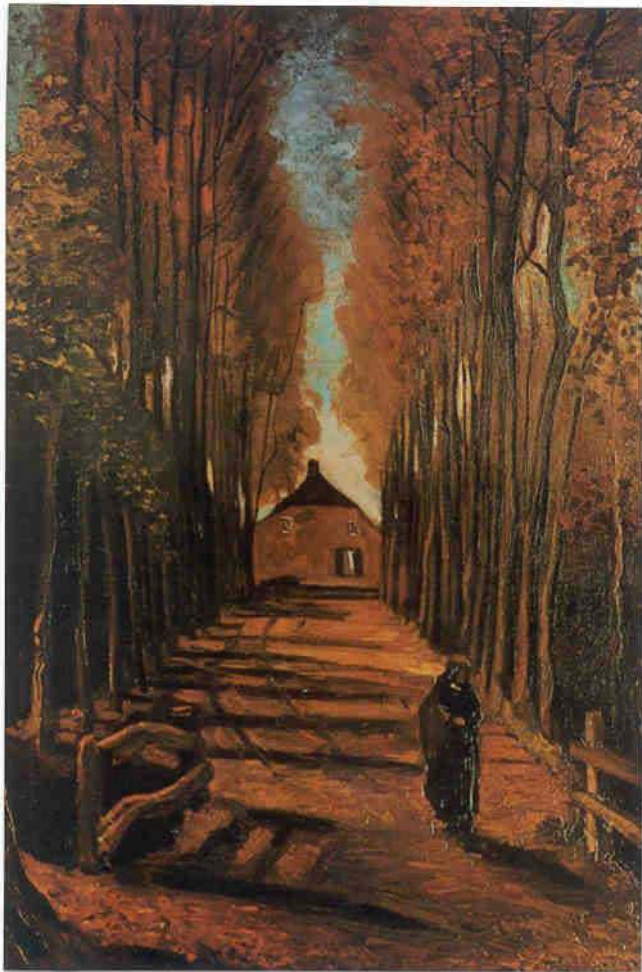


Abb. 67
Abb. 68

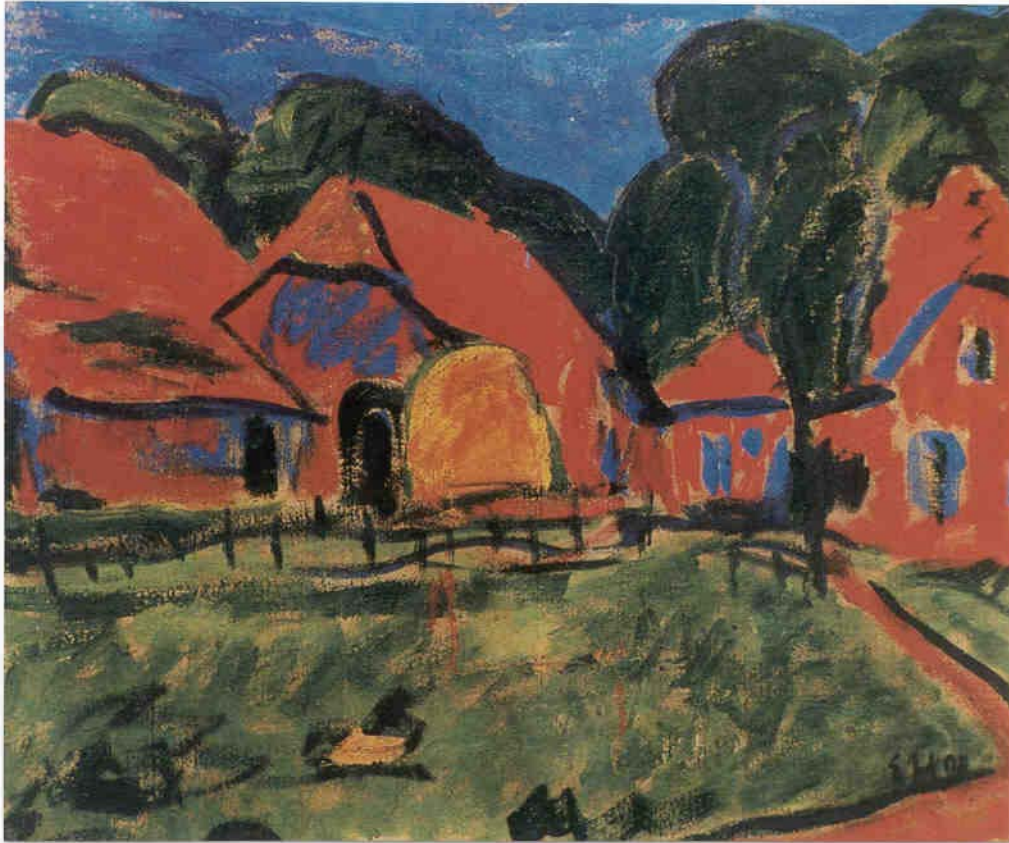


Abb. 69



Abb. 70
Abb. 74
Abb. 71



Abb. 72
Abb. 73



Abb. 75
Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78
Abb. 79



Abb. 80

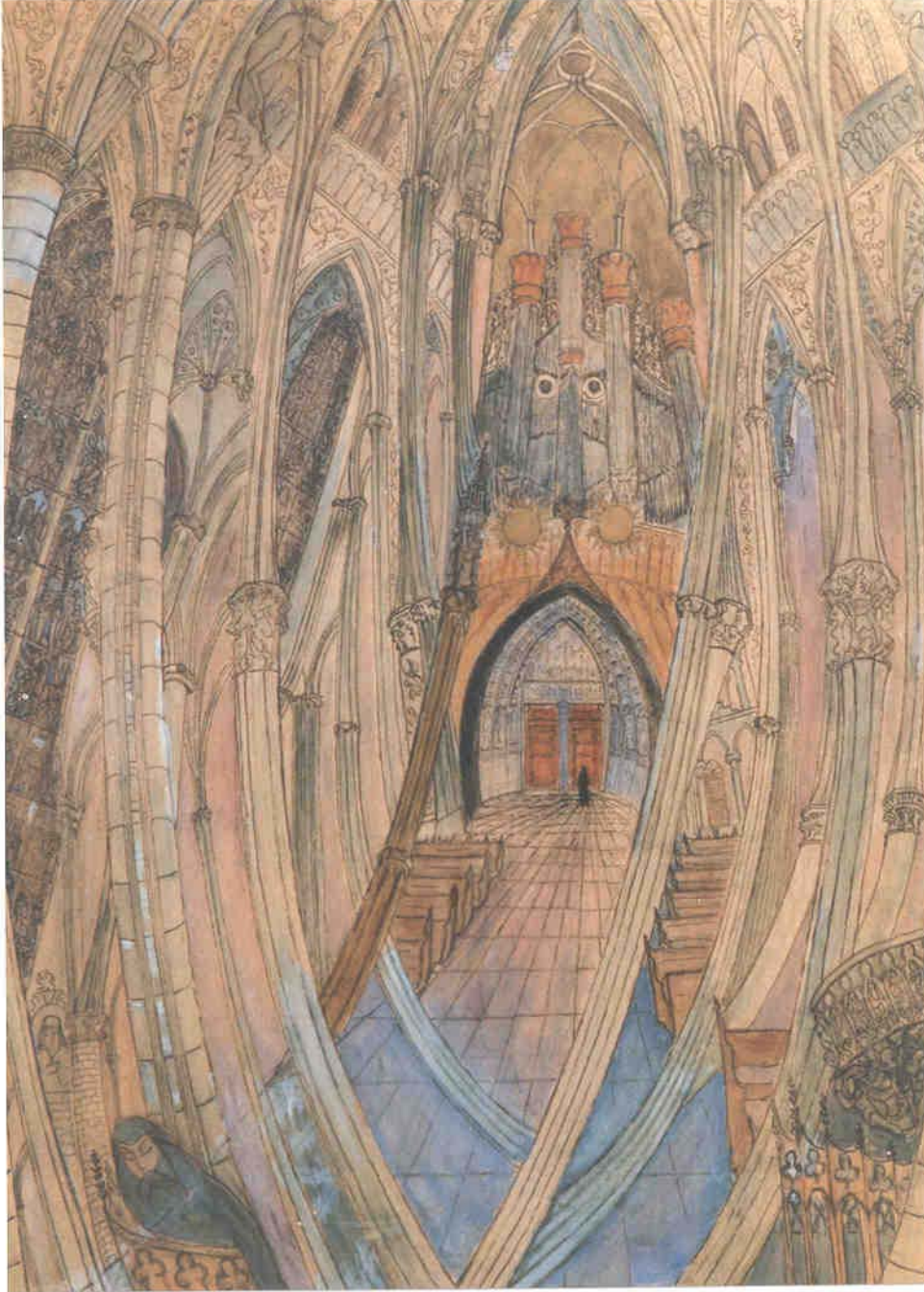


Abb. 81

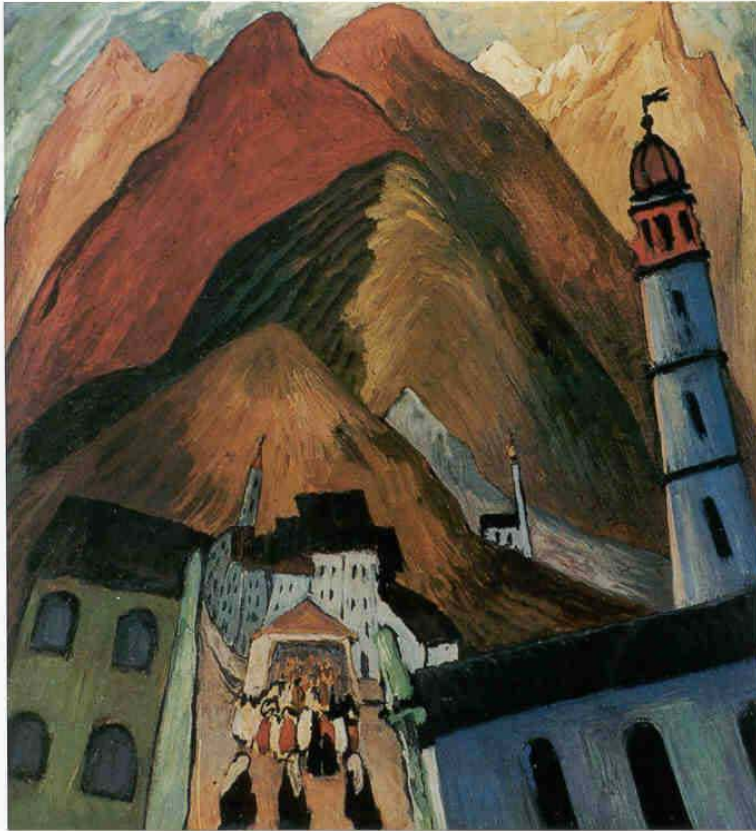


Abb. 83
Abb. 86



Abb. 84
Abb. 85



Abb. 87
Abb. 89

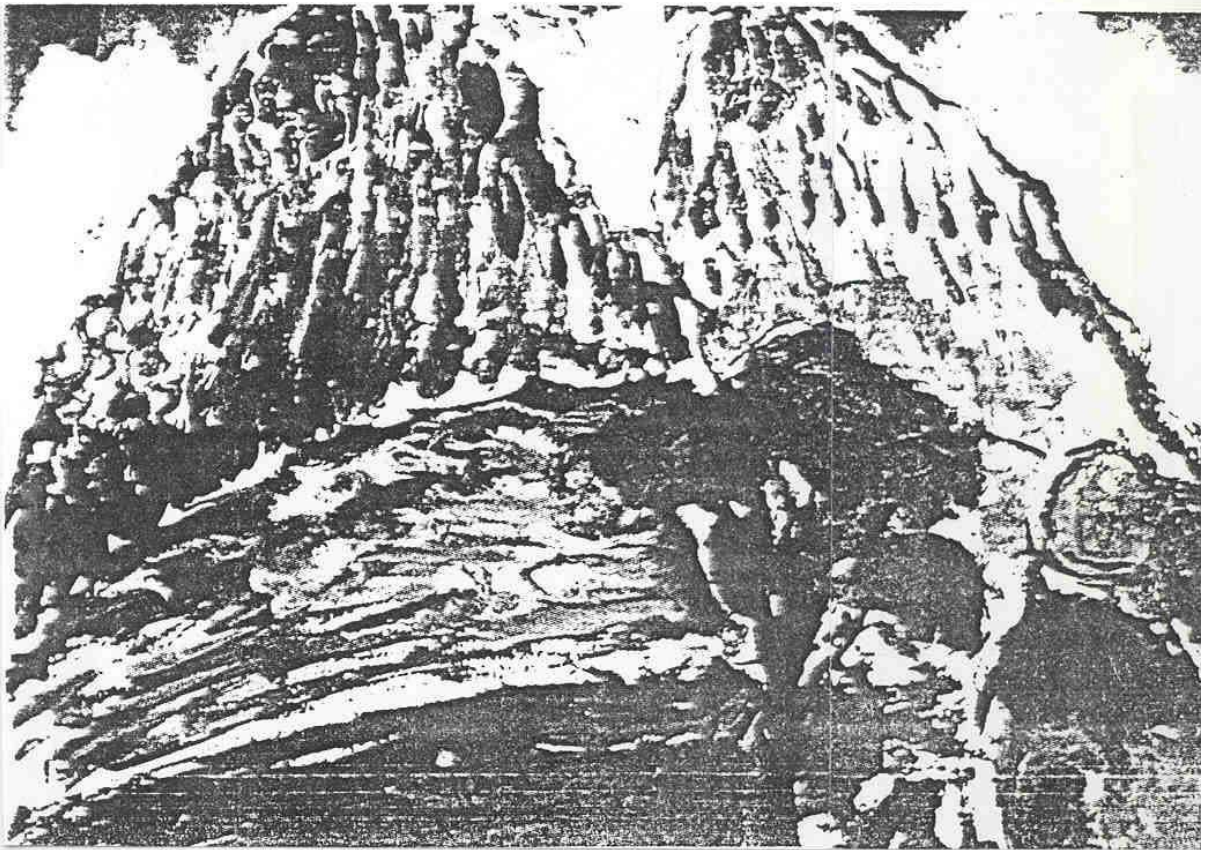


Abb. 88
Abb. 90



Abb. 91
Abb. 94
Abb. 92

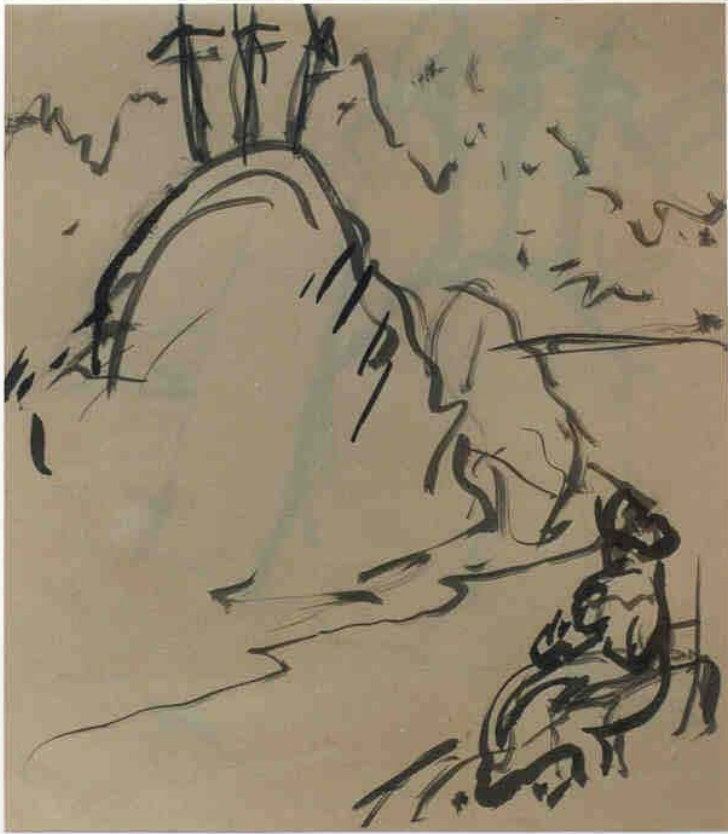


Abb. 93
Abb. 95

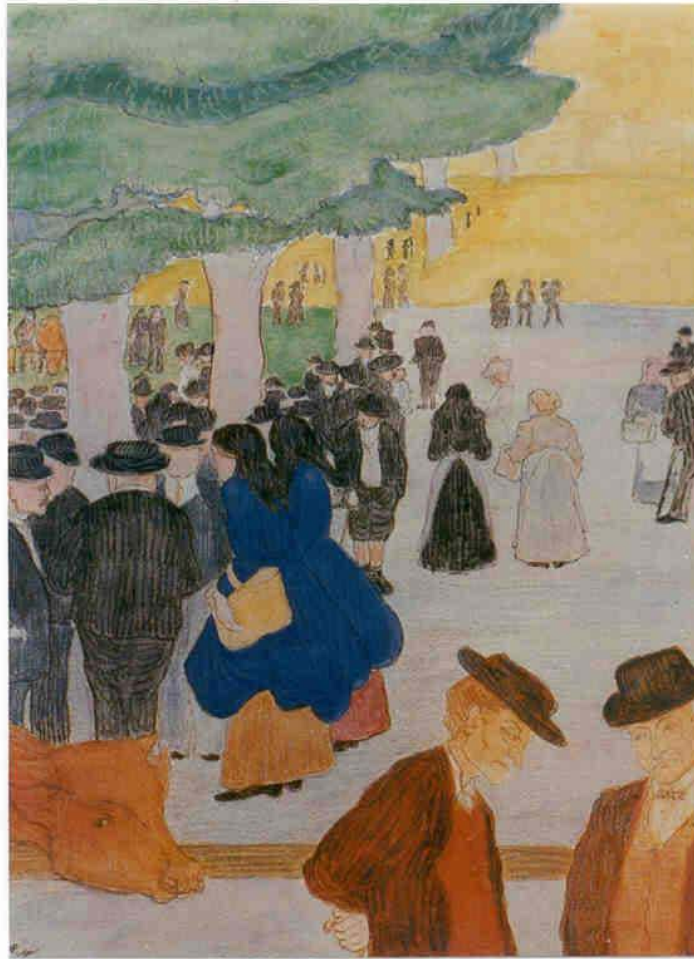


Abb. 96
Abb. 97

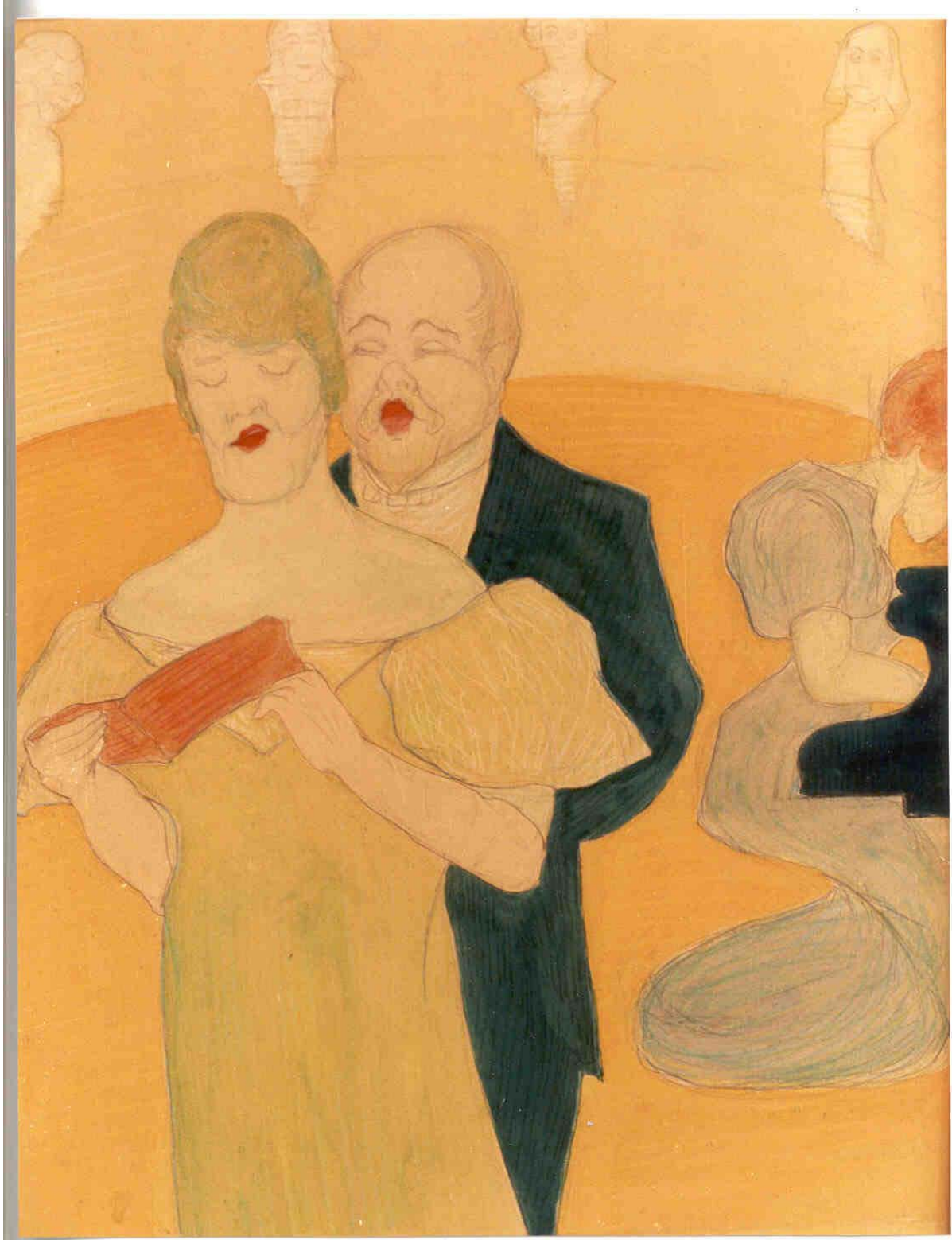


Abb. 98



Abb. 99
Abb. 100



Abb. 101
Abb. 102



Abb. 103
Abb. 104



Abb. 105



Abb. 106
Abb. 107

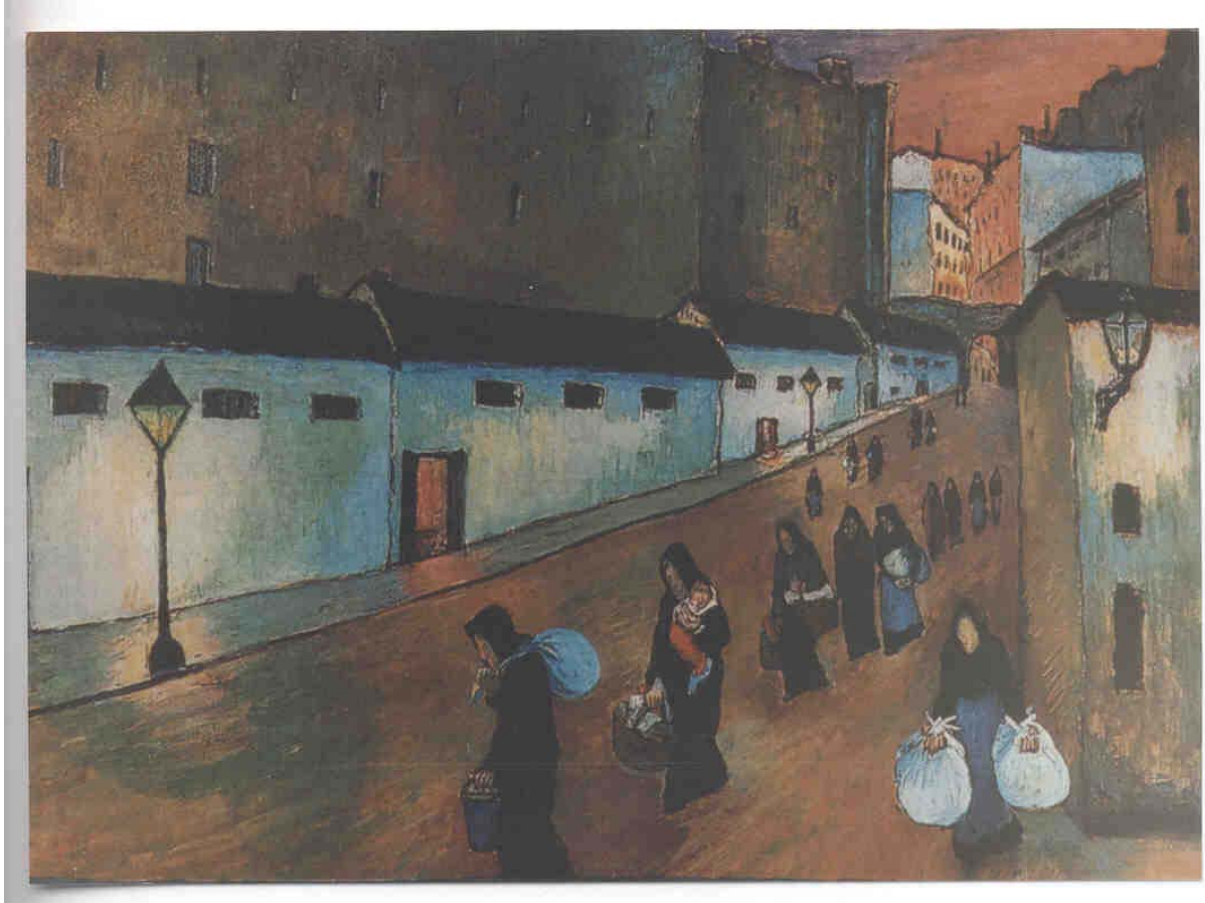


Abb. 108



Abb. 109
Abb. 110

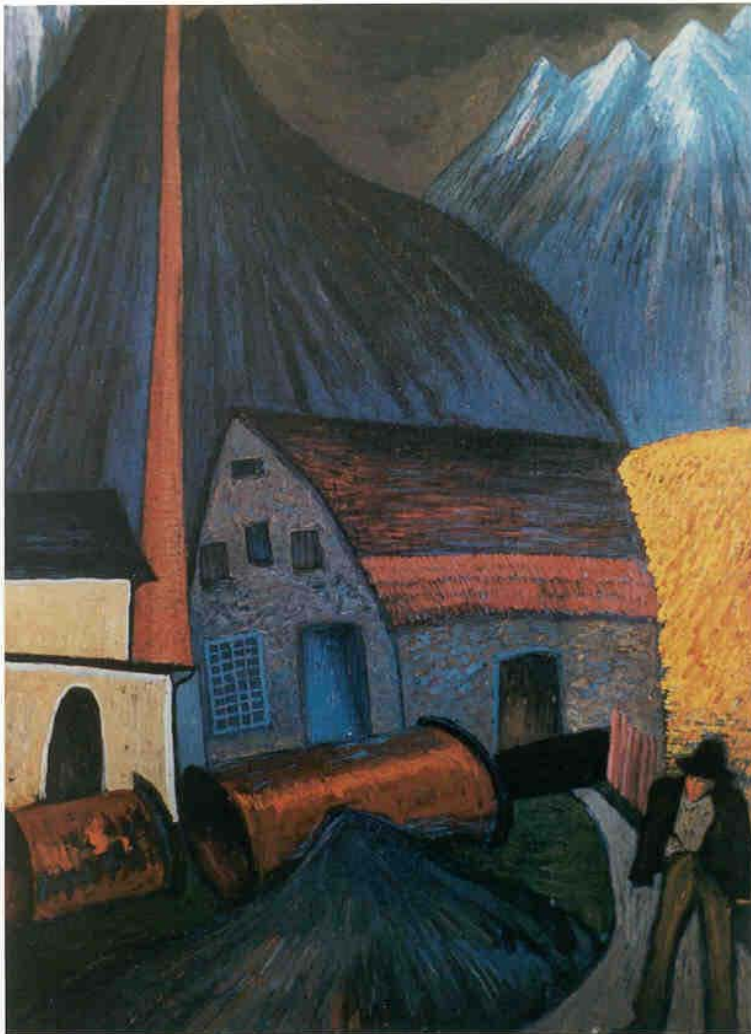
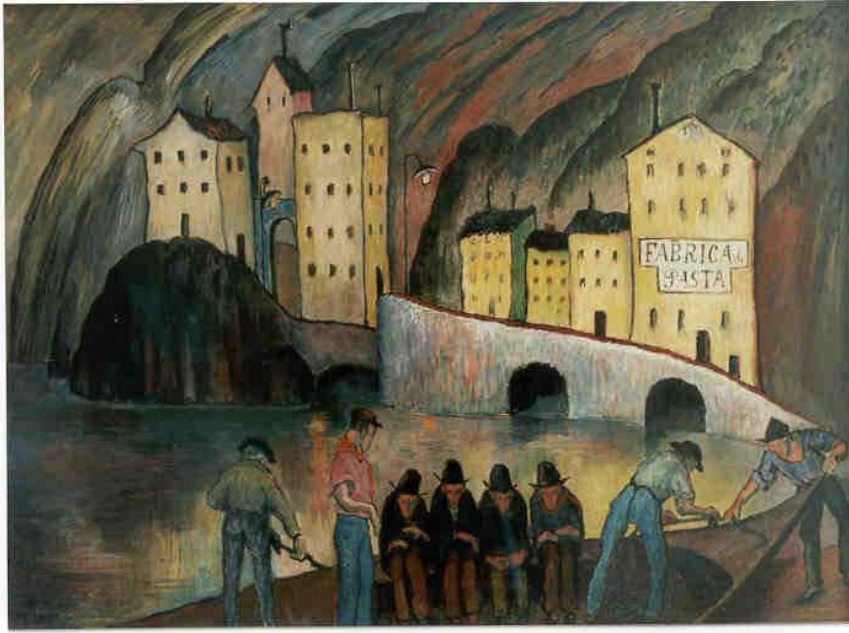


Abb. 111
Abb. 112



Abb. 113
Abb. 114



Abb. 115

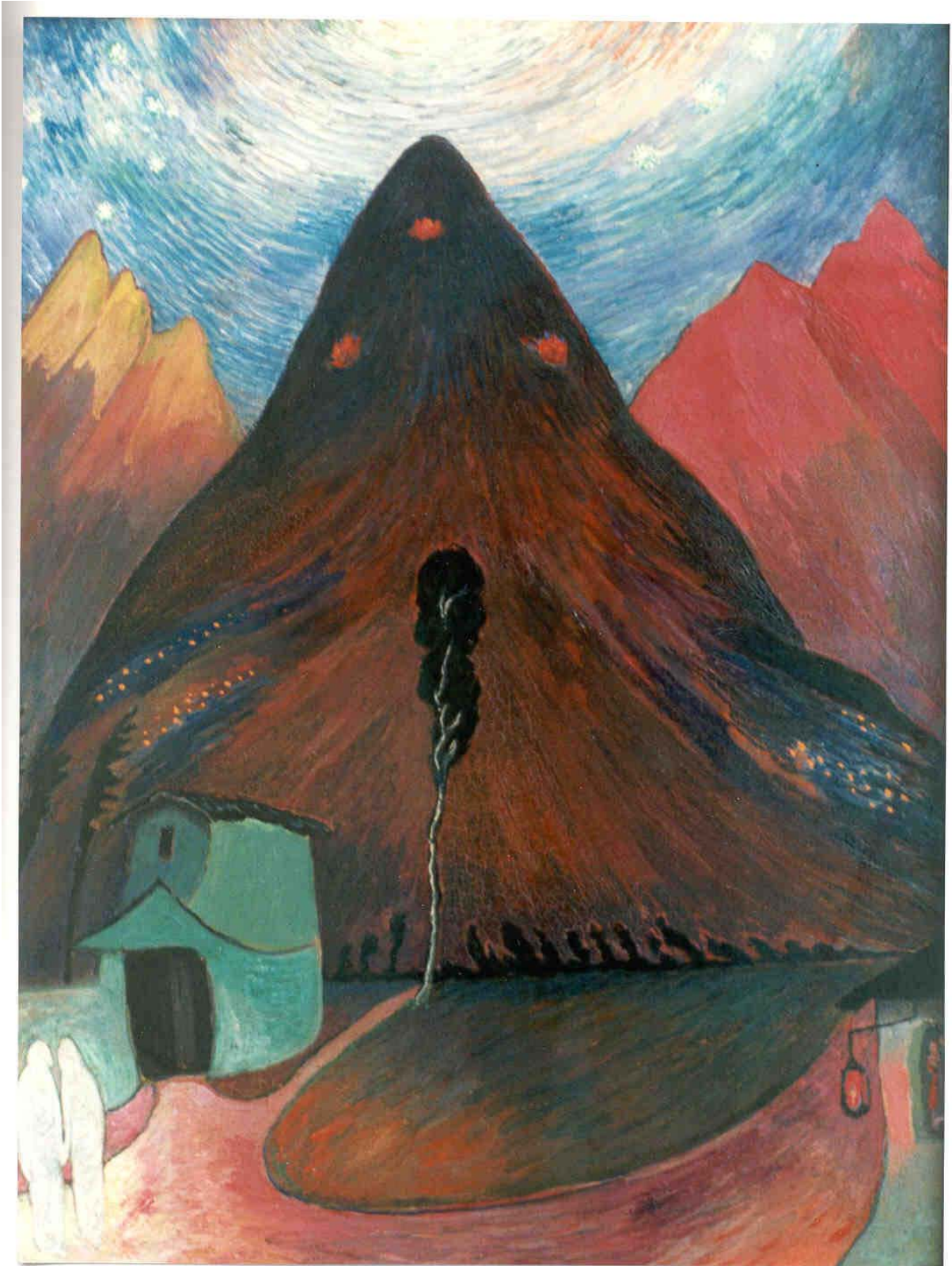


Abb. 116

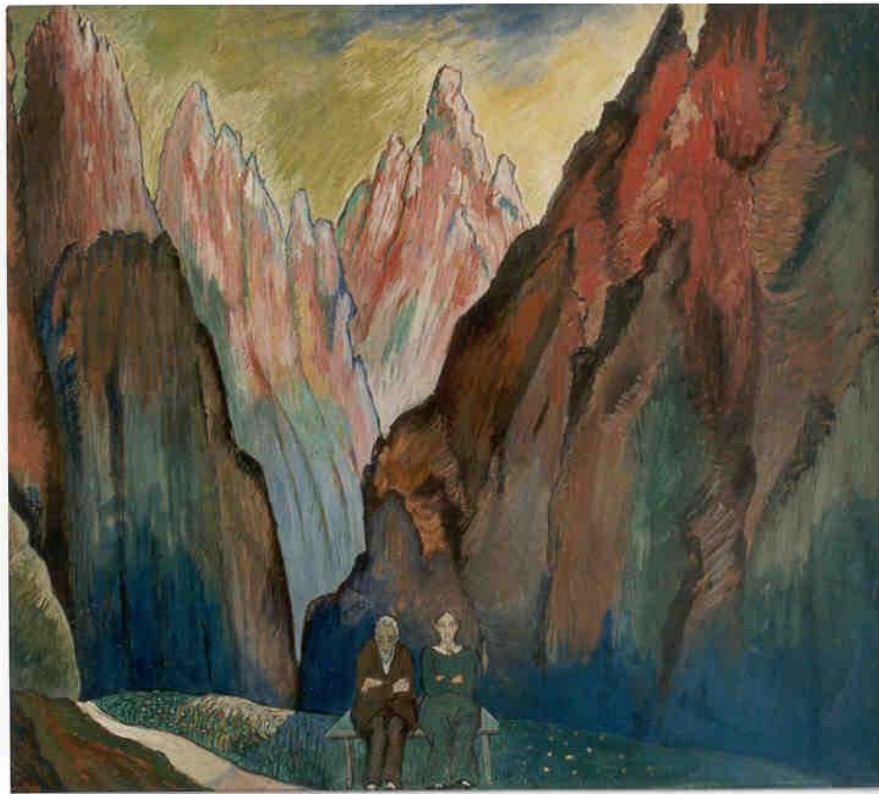


Abb. 117
Abb. 118