

Prometheus und der Turm zu Babel

Der Mensch der 30er Jahre. Die Porträts Michail Nesterows
von Viktor Arslanow

Womit ist der Aufschwung der Kunst, der künstlerischen Kultur und des ästhetischen Denkens (ich meine hier die sogenannte "Strömung" der 30er Jahre, deren geistige Führer M. Lifschitz und G. Lukács waren) gerade in den für das Land so tragischen 30er Jahren zu erklären? Wenn wir Nietzsche glauben wollen, so bringen Gefahr und Verbrechen die höchste Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit hervor und führen zum Aufblühen der Kunst. Ich halte diesen Gedanken für außerordentlich gefährlich. Allerdings ist eine bestimmte Verbindung zwischen Verbrechen und Auftrieb der Kräfte des Menschen und seinem künstlerischen Schöpferum unter bestimmten Umständen wirklich möglich. Was sind dies nun für Umstände?

Im menschlichen Leben gibt es das gleichsam einfach Schreckliche und das Schreckliche, das sich zur Tragödie erhebt. Die Tragödie aber besitzt eine ästhetische Qualität. Entgegen der Auffassung von Martin Heidegger führt nicht der Schrecken als solcher zur "Gelichtetheit des Seins", sondern die Tragödie mit ihrer Eigenschaft der Reinigung, der Katharsis. Allerdings ist nach Th. Adorno, der sich hier Heidegger anschließt, in der modernen Welt nur das Schreckliche übriggeblieben. Das Tragische aber, wies Adorno in seiner "Ästhetischen Theorie" nach, ist verschwunden. 1[1]. Diese Kategorie, so Adorno, ist auf die moderne Kunst generell nicht anwendbar. Eben deshalb kann sie nur noch in der Form des permanenten Selbstmords existieren. Ein solcher Selbstmord ist der Avantgardismus. Ich erinnere an den bekannten Ausspruch Adornos, daß es nach Auschwitz nicht mehr möglich ist, Gedichte zu schreiben.

Die Stalinschen Lager haben sich von den faschistischen nur wenig unterschieden, und das von Stalin geschaffene Regime war seinem Wesen nach verbrecherisch. In der Kunst brachte dieses Regime eine verlogene mythologische Propaganda hervor, die sozialistischer Realismus genannt wurde, obwohl sie sowohl mit Sozialismus als auch mit Realismus wenig gemein hatte. Ein Meer von ideologisiertem Kitsch dominierte in den 30er und den folgenden Jahren. Und in dieser Zeit entstand die Kunst M. Nesterows und P. Kotschalowskis, bei denen man von einer Tendenz der Wiedergeburt der großen Klassik der Vergangenheit sprechen kann. Natürlich wurde diese Tendenz letztendlich durch die große Masse des pseudoklassischen Kitsches neutralisiert und erstickt. Aber auch Rembrandt hat allein seine Zeitgenossen überragt, und trotzdem ist das 17. Jahrhundert ohne die Malerei von Rembrandt nicht vorstellbar.

Wie ist unter dem Stalin-Regime die Entstehung einer Kunst zu erklären, die den Geist der Tragödie mit ihrer Katharsis wiedergebt? Eine vorläufige (aber bei weitem nicht vollständige, noch zu präzisierende) Antwort ist folgende: In der Periode der sowjetischen Industrialisierung hat Rußland etwas hervorgebracht, was im Sinne einer Metapher zweifach ausgedrückt werden kann. Einerseits entstand in Rußland eine riesige Baugrube. "Kotlowan" die Baugrube heißt eine der besten Erzählungen A. Platonows. Das heißt, es entstand eine riesige, aber sinnlose Baustelle, auf der Menschen umkamen, in der Erde versanken, aufhörten zu sehen und zu verstehen. Andererseits war dies die Errichtung eines gigantischen Turms zu Babel. Der analoge Fall zum utopischen sozialen Projekt fand in der Kunst seinen Ausdruck im berühmten Turm Tatlins "Die III. Internationale". Der Bau eines Turms von Babel ist nicht nur utopisch, sondern vom Standpunkt des gesunden Menschenverstandes auch sinnlos und endet immer mit einer Niederlage. Außerdem ist ein solcher Bau ein riesenhaftes Unternehmen, das alle Vorstellung übersteigt. Das ist nicht einfach eine Utopie, sondern eine wirkliche Erstürmung des Himmels, wenn auch zur Niederlage verdammt. Aber was wäre die Geschichte der Menschheit ohne die vielen Versuche, Türme von Babel zu errichten. Es wäre eine langweilige Geschichte, die ihr Ende erreichte, noch ehe sie begonnen hätte.

Aber die Erstürmung des Himmels ist eine Sünde. Für jede Sünde, wie auch für jede Heldentat eines Prometheus, muß man bezahlen. Der Versuch einer Gesellschaft der Gerechtigkeit, der ökonomischen Gleichheit, die frei von den Gesetzen des Marktes ist, war unter den Bedingungen Rußlands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Niederlage und ungezählten Verbrechen verdammt und führte zur Schaffung des Systems der GULAGs. Und gleichzeitig war von der Höhe dieses Babylonischen Turms, bildhaft gesagt, etwas zu sehen, was man vom ebenen, flachen Boden des Alltagslebens aus nicht sehen konnte.

Wenden wir uns der berühmten Serie von Porträts, die von Michail Wassiljewitsch Nesterow in den 30er Jahren geschaffen wurde, zu. Nesterow (1862-1942) stand vor der Revolution nach eigenem Bekenntnis irgendwo zwischen den sogenannten Peredwishniki (Wanderausstellern), den russischen Realisten des 19. Jahrhunderts, und der "Mir iskusstwa" (Welt der Kunst), einer ästhetisch-feinsinnigen Richtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Weder der ersten noch der zweiten Richtung vollkommen zugehörend, schuf der Künstler religiöse Gemälde ("Die Vision des Knaben Bartholomäus" 1889-

1890, "In der Rus. Die Seele des Volkes" 1914-1916). Bis zum Ende seines Lebens blieb Nesterow ein zutiefst religiöser Mensch.

Nach der Revolution wurde Nesterow ähnlich wie andere alte Realisten von den Avantgardisten vom Typ eines Malewitsch, eines Filonow oder Tatlin, die mit den Bolschewiki aktiv zusammenarbeiteten, in den Hintergrund gedrängt. Nesterow hielt sie sowohl in der Malerei als auch im Leben für einen Reaktionär, für einen Gegner alles Neuen. Es existiert die Legende, daß die Avantgardisten, die revolutionäre Kommissare auf dem Gebiet der Kunst geworden waren, Nesterow keine Möglichkeit gaben, Farben, Pinsel und Leinwand zu erwerben.

Aber in den 30er Jahren, in der Periode des Stalinschen "Termidors", veränderte sich die Situation Nesterows. Die "neue Kunst" wurde verfolgt, und der Realist Nesterow wurde ein verdienter Kunstschaffender der RSFSR und erhielt 1941 den Stalinpreis der 1. Stufe.

Im Vergleich zu den frühen Porträts und sogar der noch näheren 20er Jahre ist in den Porträts der 30er Jahre eine Veränderung des Stils erkennbar. Sie nehmen einen flächigeren Charakter an und ein solches Lineament, das Wölfflin für ein Kennzeichen der klassischen Kunst hielt. Die Flächenkomposition ist charakteristisch für das Doppelporträt der Künstler und Brüder Pawel und Alexander Korin (1930). In Stilistik und künstlerischer Form unterscheidet es sich deutlich von einem anderen, früheren Doppelporträt "Philosophen" (1917), welches den nach der Revolution ausgewiesenen russischen religiösen Philosophen Sergej Bulgakow und den Geistlichen und Gelehrten Pawel Florenski, der 1943 in einem GULAG umkam, darstellt. Das Porträt ist nicht durch Linien bestimmt, es hat Tiefe, die das Auge in die Aura der Weite entführt, aus der die Grundstimmung des Bildes entspringt. Dieser Stimmung sind selbst die dargestellten Philosophen untergeordnet. Das Vorherrschen einer Stimmung, das Riegl als Unterscheidungsmerkmal der modernen Kunst bestimmte, macht diese Darstellung typisch für den Beginn des 20. Jahrhunderts.

Beim Porträt der Brüder Korin aber ist der Blick des Betrachters vor allem auf die Porträtierten selbst gebannt, sie tragen hauptsächlich den gedanklichen und künstlerischen Inhalt des Gemäldes in sich. Indem sich der Künstler von der Herrschaft der "Stimmung" befreit, entläßt er die gegenständliche unbelebte Welt in die Freiheit, was wiederum den Porträtierten selbst eine weitaus größere Freiheit gibt. Gerade deshalb, weil der Mensch und die ihn umgebenden Dinge relativ verschiedene, selbständige, voneinander freie Dinge sind, können sie sich in Harmonie befinden.

Natürlich sind auch beim späten Nesterow der Mensch und die ihn umgebende Welt einander verwandt. Mehr noch, gerade in den Porträts der 30er Jahre beginnen die Dinge und der Mensch einander wirklich zu verstehen, zwischen ihnen entsteht eine Verbindung. Sie ist nicht durch eine "Stimmung" aufgezwungen, sondern eine natürliche Verbindung, die von der Gleichberechtigung des Verschiedenen ausgeht und deshalb komplizierter ist.

Das Porträt der sowjetischen Künstler Korin hat ein eigenartiges Sujet: im Bild des Pawel Korin fand Nesterow etwas Gemeinsames mit einem Florentiner der Renaissance, in seinem Bruder Alexander aber sah er das Bild eines Volkshelden, einer Figur des alten russischen Heldengedichts. Die Brüder sind vor dem Hintergrund eines antiken Flachreliefs dargestellt (in ihrer Werkstatt befanden sich viele antike Abdrücke, die sie vor der Zerstörung der "wütenden Bilderstürmer", den Verfechtern alles Neuen, retteten). Im Zentrum der Darstellung eine antike Vase, gehalten von Pawel Korin. Sehr wahrscheinlich hat der Künstler selbst der Darstellung keinen besonderen symbolischen Sinn gegeben, aber er läßt sich leicht hineindeuten.

Wenn die Industrialisierung des Westens von einem Bruch mit den kulturellen Traditionen der Vergangenheit begleitet wurde, mit wachsender Entfremdung, so gründete sich das Projekt der sowjetischen Industrialisierung auf den Versuch der Vereinigung des Volkes, auf das Pathos der gemeinsamen Sache, und was nicht weniger wichtig ist, auf die Vereinigung des Volkes mit der hohen Kultur der Renaissance und der Antike. Diese Züge sind sehr wesentlich für den sowjetischen Turm zu Babel der 30er Jahre, eines unvollendeten Projektes, das tatsächlich statt wirklicher Brüderlichkeit zwischen den Menschen ein System der GULAGs schuf, und doch gleichzeitig teilweise verwirklicht wurde aber in welcher unerwarteter, schrecklicher Form!

Der Weg, den Nesterow in den 30er Jahren ging, ist der Entwicklungsrichtung der westlichen Kunst seiner Zeit direkt entgegengesetzt. Auch letztere hat sich manchmal der Klassik zugewandt, aber im westlichen Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts hat sich die künstlerische Form in ein eigenartliches Zeichen, das etwas dem Geist der klassischen Kunst Entgegengesetztes ausdrückte, verwandelt.

In den späten Porträts Nesterows aber wurde der Mensch freier und selbständiger. Solche Porträts sind die der Bildhauer Schadr und Muchina, des Chirurgen Judin und des Physiologen Pawlow. Dem Menschen wird die Freiheit zugestanden, so zu sein, wie er ist.

Im Porträt Wera Muchinas (1940) ist das zugrunde liegende Sujet ausdrucksstärker und dramatischer als im Porträt der Brüder Korin. Nesterow stellt die Muchina in dem Moment dar, in dem sie die Statuette des Boreas, des Nordwindes, formt. Eine solche Statuette hat sie tatsächlich geschaffen, als Entwurf eines symbolischen Denkmals für die Tscheljuskinhelden. "Tscheljuskin" war der Name des sow-

jetischen Schiffes, das beim Versuch, auf dem nördlichen Seeweg ohne Unterbrechung von Murmansk nach Wladiwostok zu gelangen, vom Eis zerdrückt wurde. Die Aktion zur Rettung der Schiffsbesatzung wurde zur Sache des ganzen Volkes. Die Piloten, die die Seeleute retteten, erhielten als erste in der UdSSR den Titel eines Helden der Sowjetunion. Die Statuette des Boreas stellt symbolisch den Aufbruch des gesamten Volkes und seine Heldentat dar. Das ist die offizielle Version. Aber im Porträt Nesterows nimmt die Statuette eine andere Bedeutungsnuance an, die die Muchina nicht beabsichtigt hatte.

Es geht darum, daß das Imperium Peters I. als hyperboreal bezeichnet wurde, d.h. als ein Land, das sich in der Welt des Nordwindes Boreas befindet. Objektiv erhält die Statuette des Boreas im von Nesterow geschaffenen Porträt einen doppelt symbolischen Sinn: sie weist nicht nur auf die Heldentat des Volkes hin, sondern auch darauf, daß das Volk, und mit ihm auch die Muchina, gewollt oder eher ungewollt das Imperium Peters I., einen despotischen Staat also, mit dem Namen Sozialismus wiedergegeben haben. Nicht umsonst wurde Peter I. in den 30er Jahren zur populärsten Figur der russischen Geschichte.

Dafür, daß unsere Annahme nicht willkürlich ist, spricht das Motiv der Vereinigung von Heldentat und Verbrechen, das nicht in den Vordergrund gestellt wird, aber trotzdem wesentlich ist, vielleicht ist es das zentrale Motiv für das Verständnis des objektiven Sinns der Darstellung (ich betone die Objektivität des Sinns, die sich vom Programm des Schöpfers unterscheiden kann).

Das Gesicht der Muchina ist außerordentlich ausdrucksstark, voller Willenskraft. Es scheint so, als wäre sie einer der Menschen, für den es, wie die Stalinschen Bolschewiki damals sagten, keine unlösbaren Aufgaben gibt. Allerdings ist es, wenn man in dieses Gesicht schaut, schwer, sich von dem Eindruck zu lösen, daß der Wille in eine andere geistige Eigenschaft übergeht. Wenn der Blick vom Gesicht der Muchina auf ihre Hand, die den Lehm hält, gerichtet wird, entsteht das Gefühl eines nicht vordergründigen, nicht auffallenden, eines aber zweifellos verdeckten Konflikts widersprüchlicher Prinzipien. Wenn wir im Gesicht der Muchina einen starken Willen sehen, für den es keine Schranken gibt, so liegt in der Geste der linken Hand eine unerwartete, unwillkürliche Weichheit, sogar Nachgiebigkeit. Diese Geste erinnert entfernt an die Hand der Mutter Gottes, die das Christkind hält. In dieser Geste ist keine Schwäche, keine Unsicherheit, kein Erschrecken und kein Zweifel, sondern die Fähigkeit der Seele und der Hand, dem anderen gegenüber höchst feinfühlig zu sein. Diese Fähigkeit zur Wiedergabe der realen Formen des Seins hat Aristoteles Mimesis genannt.

Auf diese Weise sehen wir in dem Porträt das Verhältnis des prometheischühnen Prinzips zu dem ihm gegensätzlichen Prinzip der Nachahmung und der Wiederholung der Welt. Aber dieser Kontrast ist nicht in den Vordergrund gerückt, er ist verdeckt, aber sehr tief und fein herausgearbeitet, obwohl der Konflikt intuitiv ausgedrückt und dargestellt ist, denn sicher hat sich Nesterow selbst eine solche Aufgabe bewußt nicht gestellt. Trotzdem ist es dem Künstler gelungen, ein für die moderne Zivilisation vielleicht zentrales Problem sehr originell zu lösen.

Daß die wahre Kunst ihrem Wesen nach eine Mimesis ist, gegensätzlich allem einseitig Rationalen, Technischen, dem widerspricht selbst Th. Adorno nicht 2[2]. Für ihn ist zwar die Mimesis bereits von Rationalität 3[3] durchdrungen und deshalb, meint Adorno, erhebt sich die moderne Kunst gegen die Mimesis, ohne sie übrigens vollständig zu negieren. Und trotzdem neigt auch er ähnlich wie H. Seldmayr zu der Schlußfolgerung, daß das Prinzip der Kunst in der Geschichte der Zivilisation vom prometheischen Kult des Wissens verdrängt wird. Aber Wissen ist Macht und demzufolge Gewalt gegenüber der Natur und gegenüber dem anderen Menschen als natürlichem Wesen. Die Vollendung des Wissenskults, des prometheischen Prinzips, seien so die faschistischen Konzentrationslager und das System der GULAGs.

Das Schema, das Adorno und Horkheimer zeichneten, und das von Seldmayr unterstützt wurde, ist paradox und einseitig. Es ist doch so, daß wir dem prometheischen Prinzip die Musik Mozarts und die Gemälde Leonardo da Vincis verdanken, mit anderen Worten, zwischen dem prometheischen Geist und der Mimesis gibt es Berührungspunkte. Aber nicht in dem Sinn, den Adorno der Verwandtschaft von Prometheischem und Mimethischem gibt. Für ihn ist sie nur negativ, er spricht vom Moment des Zerrütteten der Kunst in der modernen Welt, die deshalb durch die "neue Kunst", den Avantgardismus, überwunden werden muß. Die Autoren der "Dialektik der Aufklärung" und H. Seldmayr haben allerdings darin recht, daß die einseitige und hypertrophierte Entwicklung der technischen Zivilisation wirklich mit der wahren Kunst in Konflikt gerät und nicht selten die Weichheit, die Nachgiebigkeit, das Gute und Schöne in der Welt vernichten.

Der Konflikt des prometheischen Prinzips der Unterwerfung mit der Mimesis war für die sowjetische Industrialisierung der 30er Jahre nicht weniger charakteristisch als für den Westen, aber er nahm vielfach ganz andere Formen an. Was ist die Skulptur-Gruppe "Arbeiter und Kolchosbäuerin" der Muchina anderes als eine stolze künstlerische Mani-festation des prometheischen Geistes, der die ehemaligen Sklaven des Imperiums erweckt hat? Der Betrachter, den diese Skulptur auf der Weltausstellung in Paris begeisterte, wußte allerdings nicht, daß der Mann der Muchina, der bekannte Dr. Samkow, und sie selbst Ende der 20er Jahre aufgrund einer Anzeige gegen Samkow festgenommen

wurden. Zwar wurden sie nach einigen Tagen wieder freigelassen, aber die Welt der Stalinschen Gefängnisse hatte die Muchina gesehen.

Das prometheische Ethos wuchs in der UdSSR in das System der GULAGs hinüber. Aber diese Tragödie ist in den Skulpturen "Arbeiter und Kolchosbäuerin" oder "Boreas" nicht enthalten. Warum? Weil in den 30er Jahren die Industrialisierung, so seltsam es auch ist, für viele eine Befreiung war. Für die Muchina sind deshalb der prometheische Geist und die Erhebung, die Befreiung des Volkes, eins.

Ein anderes Verhältnis des prometheischen Prinzips und der Gewalt wird in den Porträts Nesterows deutlich. Nesterow hat den idealen Fall gefunden, den idealen Moment gewählt, als die Grenze zwischen ihnen noch nicht überschritten war, aber als Grenze in der Darstellung schon präsent ist. Das ganze Porträt ist an dieser Grenze, es erlangt künstlerische Bedeutung, weil Nesterow das Unerfaßbare erfaßte, das, was im realen Leben nur kurze Zeit existierte und dann mit der Schaffung einer gigantischen Baugrube für einen unsinnigen Bau einerseits und mit dem Leiden der Menschen andererseits zerfiel.

Aber der ideale Moment der Einheit der Mimesis und des prometheischen Geistes ist keine Utopie und auch keine Illusion. Er ist möglich im realen Leben. In der Geschichte der UdSSR hat er tatsächlich nur kurze Zeit existiert und war zudem von Anfang an durch ungeheuerliche Verbrechen belastet. Trotzdem ist das Ideale auf der Leinwand Nesterows real und zeugt von der Möglichkeit der Versöhnung des prometheischen Geistes mit der Mimesis, der technischen Welt mit dem Humanismus.

Die Festnahme des Ehemanns hat die Kreativität der Muchina nicht gebrochen. Ähnlich haben die Kollektivierung, die Repressionen, der Tod von Millionen Menschen das Land nicht in einen Zustand der Wirren, der Erschlaffung und des Niedergangs versetzen können, sondern haben merkwürdigerweise sogar (obwohl es ungeheuerlich klingt, und insgesamt ist eine solche Aussage natürlich nicht richtig) zu einem erstaunlichen Effekt beigetragen: zur gigantischen Anspannung der Kräfte des Volkes.

Der letzte Satz könnte als eine Rechtfertigung des Despotismus gewertet werden. Doch wenn wir den Zusammenhang zwischen der griechischen Klassik und der Herausforderung durch die Perser betrachten, rechtfertigen wir damit doch die Invasion der Perser nicht. In der selben Weise gibt es einen sehr komplizierten, bis heute noch nicht verstandenen Zusammenhang zwischen der Kollektivierung und Industrialisierung und der freien, schöpferischen Individualität des Menschen der 30er Jahre. Unabhängig von den persönlichen Eigenschaften Stalins und seiner Umgebung hat sich das Land in den 30er Jahren von der "Geldsklaverei" befreit, die Lew Tolstoi das Grundübel der Zivilisation nannte. Dies war eine Tat dämonischen Ausmaßes, die aber durch die Logik der realen historischen Umstände diktiert wurde, ein kraftvoller Stoß, dem Stärke nur das Volksmilieu und der Boden geben konnten. Natürlich gibt es in den Porträts Nesterows keinerlei politisches Programm. Eher kann man von einer Luft, einer Aura sprechen, die die besten Menschen dieser Zeit umgab. Sie durchdringt die Farbe auf der Leinwand mit feiner Harmonie, sie ist erstaunlich. Sie lebt nicht nur für das Auge, nicht weniger für das Ohr und beginnt eine feine Melodie zu spielen. Diese Aura ist optimistisch so wie die optimistische Musik Mozarts und die Gemälde Leonardo da Vincis von innerem Dämonismus durchdrungen sind.

Oft wurde das optimistische Kolorit des Porträts des berühmten russischen Gelehrten Pawlow (1935) unterstrichen. Die Geste spielt in diesem Porträt keine geringere Rolle als in den Porträts der Muchina, Schadr's oder Jurins. Sie gibt der Darstellung neben dem hellen Kolorit einen optimistischfreien Klang. Aber wenn man von der energischen, angespannten Geste der Hände, die zu Fäusten geballt sind, absieht und die Aufmerksamkeit auf das Gesicht lenkt, entsteht ein etwas anderer Eindruck und nicht nur deshalb, weil der Künstler die greisenhaften Züge Pawlows nicht verdeckt. In diesem Gesicht sind Eigensinn, Widerspenstigkeit, sogar Auflehnung erkennbar. Die heute veröffentlichten Briefe Pawlows an die Regierung der UdSSR verwundern angesichts ihres Mutes. Der Gelehrte protestierte gegen viele Gesetzlosigkeiten, z.B. gegen die Schließung von Kirchen. Aber konnte Pawlow diesem System mit der geringsten Chance auf Erfolg entgegenwirken? Als Antwort auf seine Protestbriefe erhielt er nur Auszeichnungen der Regierung. Vielleicht hat der Gesichtsausdruck des Gelehrten deshalb einen Anflug Don-Quichottescher Absonderlichkeit.

Die Proteste Pawlows und anderer (leider nicht vieler) ehrlicher Intellektueller verliefen im Sande, weil sie keine massenhafte Unterstützung fanden oder weil dieser Protest selbst seine inneren Schwächen hatte. Es geht darum, daß die gesamte freidenkende russische Intelligenz die Verantwortung für die Revolution trägt. Sie hat sich mit dem Zarenregime nicht abgefunden. Doch gerade die russische Intelligenz wurde durch die Ereignisse des Jahres 1917 und der folgenden Jahre niedergeworfen, wobei ihr trauriges Schicksal verdient und auch unverdient war. Die Niederlage, die die alte demokratische Intelligenz erlebte, war zugleich die Rettung für sie oder besser für den demokratischen Geist dieser Intelligenz. Durch die Tragödie kam ein bestimmter Teil von ihr zu der Erkenntnis der eigenen Begrenztheit, der Geringfügigkeit ihres stolzen Anspruchs.

Volk und Intelligenz wurden betrogen. Aber sie wollten betrogen sein, sie gingen freiwillig ihrem Leiden entgegen. Dies ist eine Eigenschaft jedes wahren Enthusiasten, die G. Bruno mit einem Falter verglich, der zum ihn verbrennenden Feuer strebt. Nesterow hat die Stalinschen Lager nicht darge-

stellt, und in seinen Porträts gibt es keine auffallende Tragik. Allerdings sind sie durch einen solchen charakteristischen Zug wie Offenheit gekennzeichnet. Ihr optimistisches Kolorit ist die Offenheit gegenüber dem Leiden, ihre Ungeschütztheit, die an das Opfer Christi erinnert.

Die wahrhaft tragische Kunst treffen wir nicht dort, wo das formal bestimmte "Lineare" das "Malerische" ersetzt und die formale "Geschlossenheit" der Form, nach den Worten Wölfflins, die Offenheit im Geiste des Barock ersetzt. Die geschlossene Form der Gemälde Nesterows, ihr "Lineament" ist gleichzeitig die Offenheit gegenüber dem Leiden, dem Leiden, das das Fenster in eine unendliche, freie, in allen Farben leuchtende Welt eröffnet. Im Raum der Leinwand Nesterows läßt es sich leicht atmen, und der Mensch fühlt sich in ihr befreit, sogar froh. Es gibt keinerlei Spuren des grauenhaften Schlunds des Seins, der alles Hohe und Edle verschlingt.

Allerdings hat es einen solchen Schlund schon in den 30er Jahren gegeben. Es war die Macht des Pöbels, die im Schoß des Volkes selbst wuchs. In der Literatur hat der Pöbel seine Widerspiegelung im Bild der Helden Bulgakows, Soschtschenkos und Platonows gefunden. Doch in der bildenden Kunst, die die Tendenz zur Annäherung an die Klassik hatte, war das Böse nicht direkt darstellbar. Um die "Medusa Gorgo" unserer Geschichte zu sehen und darzustellen, war es notwendig, hinter das Schild des Perseus zu schauen. Ein solches Schild wurde eben die Kunst Nesterows der 30er Jahre. Sie reflektiert nur den Widerschein des Brandes, der im gesamten Land aufloderte. Genauer, das Licht dieses Brandes erhellt mit einem besonderen, klaren Licht seine Porträts. In ihnen sehen wir die blutigen Zungen der Flammen nicht. Im Gegenteil, das Licht ist ausgeglichen, fast beruhigend, fast versöhnend mit dem Leben. Trotzdem durchleuchtet es, ähnlich wie Röntgenstrahlen, und gibt der Darstellung eine gewisse Schärfe. Dieses Licht macht die dargestellten Figuren derart offen und ungeschützt, daß sie sich vor ihm buchstäblich nicht verstecken können. Indessen, sie wollen sich gar nicht verstecken, sie selbst brauchen dieses Licht, um in ihm zu leben, um frei und freudig zu schaffen, um jedoch vom jeden Augenblick erwarteten unerbittlichen Schicksalsschlag zu fallen. Die Helden der Porträts des späten Nesterow haben die Geheimnisse der Freiheit und des Todes nicht vollständig ergründet, jedoch sind sie offen für diese, wie der Schwärmer Bruno, der in seiner "Eroici furiori" schrieb:

Mein Geist und meine Seele, mein Gemüt
Kennt keine Freude, Freiheit und kein Leben,
Die so erbauen könnten und erheben,
Ein Frühling, der in tausend Düften blüht,
Wie diese Qual, dies Joch und dieses Sterben,
Das eigne Wahl, Natur und Schicksal erben. 4[4]

Der Autor:

Viktor Arslanow ist Kunsthistoriker. Er leitet die Abteilung für Theorie und Kritik am Institut für Theorie und Geschichte der russischen Akademie der Künste.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 15/ 1994,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>