

Ada Raev

Augen-Blicke. Die Visionen des russischen Symbolisten Michail Wrubel (1856-1910) in der Düsseldorfer Kunsthalle

Biblische Dimensionen beschwor der Dichter Alexander Blok, als er 1910 die Grabrede für den Maler Michail Wrubel hielt, den er persönlich nicht gekannt, doch als Wahlverwandten erkannt hatte: »Was ist das, ›ein Genie‹? So rätseln und träumen wir alle Tage und Nächte; und alle Tage und Nächte weht ein lautloser Wind herüber aus jenen Welten, trägt Fragmente von Geflüster und Worten in unbekannter Sprache heran; wir aber hören gerade das Wichtigste nicht. Genial ist vielleicht derjenige, der durch den Wind hindurch einen ganzen Satz erfaßt, die Worte zusammengesetzt und sie aufgeschrieben hat; wir kennen nicht viele solcher niedergeschriebenen Sätze, doch ihr Sinn ist etwa gleich: auf dem Berge Sinai, und im Lichte der reinen Jungfrau, und im Atelier des großen Künstlers erschallen die Worte: ›Suche das gelobte Land.‹ Wer sie vernimmt, kann nicht weghören, egal, ob er dazu bestimmt ist, auf der Schwelle zu sterben, oder am Kreuz den gekreuzigten Sohn zu schauen oder auf dem Feuer der eigenen Inspiration zu verbrennen.«¹

Die Diskussion über den Zusammenhang zwischen Geniekult und Person und Werk Michail Wrubels soll hier nicht geführt werden; Peter Gorsens Beitrag zum vorzüglichen Katalog der Ausstellung »Michail Wrubel. Der russische Symbolist«, die in Düsseldorf und München Station macht, gibt darüber und auch über Wrubels Nietzsche-Bezug, der nicht als Übereinstimmung gedeutet wird, kenntnisreich und sensibel Auskunft.

In der Düsseldorfer Kunsthalle stand die Begegnung mit einer der interessantesten Figuren der russischen Kunstgeschichte der Moderne und einem der Protagonisten des europäischen Symbolismus bevor, und es galt vor allem zu schauen. Dies um so mehr, als der Name Michail Wrubel hier im Westen zwar nicht gänzlich ungehört, das Werk bisher jedoch nur sporadisch bekannt war. Nicht zum ersten Mal gelang Jürgen Harten das Kunststück, ein Lebenswerk an den Rhein zu holen, welches aus konservatorischen Gründen eigentlich die Ufer von Moskwa, Newa und Dnepr nicht verlassen sollte. Ein kunsthistorisches Ereignis also, ein Augenerlebnis stand zu erwarten!

Dem uneingeweihten wie dem mit Originalen vertrauten Betrachter wurde es gleichermaßen schwer gemacht, die atemberaubende Prägnanz und den kristallinen Aufbau der Wrubelschen Formen, die Exotik seiner Farbklänge, die schwermütige Poesie seiner Märchen- und Phantasiegestalten, die Offenbarungen seiner Porträts und Selbstbildnisse auf sich wirken zu lassen. Die postmoderne Idee der Ausstellungsmacher, das nüchterne Ambiente der Kunsthalle hinter einer Farbkulisse, die einerseits auf den Geschmack der Jahrhundertwende rekurriert und andererseits mit Wrubel'schen Farbtönen spielt, verschwinden zu lassen, ging leider auf Kosten des Œuvres, das man doch gerade präsentieren wollte. Das Ausstellungsdesign, das ein-



Michail Wrubel, Kopf des Dämons, 1890/91, Kiew, Kiewer Museum für russische Kunst

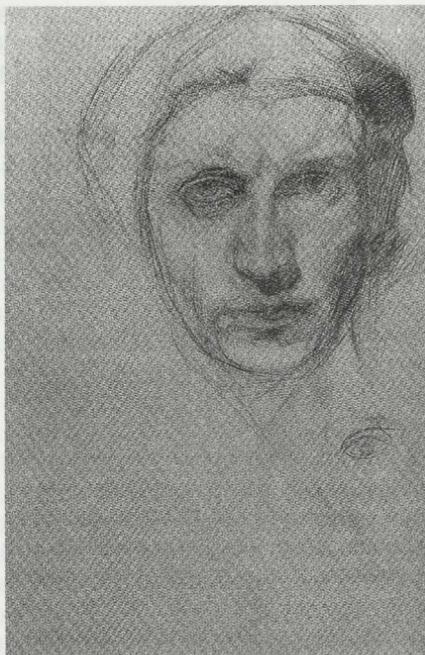
zelle Wände in verschiedenfarbige Farbflächen mit horizontalen und vertikalen Gliederungen zerlegte, genügte eigentlich sich selbst. Als Hommage an Michail Wrubel, sozusagen von Jahrhundertende zu Jahrhundertende zurückgrüßend, angesiedelt in einem Raum ohne Wrubel, hätte es dem romantischen Kosmos des Künstlers durchaus einen erfrischenden rationalistischen Widerpart bieten können. So aber beeinträchtigte es die Wirkung der zudem nicht chronologisch und auch nicht, wie im Katalog gehandhabt, nach Schwerpunkten geordneten Werke. Besonders die Zeichnungen, und Wrubel war in verschiedenen Techniken und in den extremsten Formaten ein Meister darin, wurden durch braungrüne Wände und ebensolche, die Darstellung eng umspannende Passepartouts mit Goldschnitt und dunkelbraunen Rahmen ihrer Leuchtkraft beraubt. Zusammen mit der insgesamt unglücklichen Beleuchtungstechnik im Hause sah man sich einem gleichsam erloschenen, im »staubigen« 19. Jahrhundert verhafteten Wrubel gegenüber. Erst der Blick von der Ballustrade herab, Auge in Auge mit dem Dreigestirn aus »Sitzendem Dämon«, »Sechsfüßligem Seraphen« und »Fliegendem Dämon«, theatralisch eingerahmt von zwei buntfarbigen keramischen Kaminverkleidungen zu russischer Märchenthematik, stellte den Maßstab und die Überzeugung von der außergewöhnlichen Imaginationskraft Wrubels wieder her, der die Zeitgenossen zunächst nicht gewachsen waren.

Seit der Studienzeit an der Petersburger Akademie der Künste zu Beginn der 1880er Jahre, unter der Obhut von Pawel Tschistjakow und seiner stereometrischen Zeichenmethode, die Wrubel zu einer kristallinen, dem Frühkubismus verwandten Formauffassung geriet und Picasso in ihren Bann gezogen haben soll, streifte der literatur-, musik- und theaterbegeisterte Wrubel durch die europäische Kunst- und Geistesgeschichte. In historistischer Freizügigkeit entwickelte er früh eine doppelte Optik, die dem »großen Stil« und »großen Themen« (Hamlet, christliche Sujets, Anna Karenina, Mozart und Salieri, Faust, Dämon) dieselbe Aufmerksamkeit zukommen ließ wie dem in unendlich viele Fragmente zerlegten Detail. In diesem Sinne ist die Ikone der Gottesmutter in der Kirche des Hl. Kyrill in Kiew genauso wichtig wie der Zipfel eines Ärmels in einer nur wenige Zentimeter großen Zeichnung, wo derselbe mit den Lagen eines Turbans verschmilzt. Entgegen dem etwas düsteren Gesamteindruck der Ausstellung offenbart sich dem aufmerksamen Betrachter der romantische, die akademische Tradition und ihr Pathos nie ganz verwerfende

Wrubel doch als ein Moderner, auch wenn ihm die Ironie vieler seiner Zeitgenossen fremd bleiben sollte. In welchem Medium und Gegenstandsbereich er sich auch bewegt, ob er den Karneval in Venedig vor Augen führt oder das Innere einer Muschel aufschwimmern läßt, immer dreht sich seine Kunst um die Inszenierung des Sehens und die ihm innewohnende Phantastik.

Der Umschlag des Katalogs und die Plakate zur Ausstellung mit den gegeneinandergesetzten Gesichtshälften und Augen seiner Kunstfiguren (einmal ist es auch ein Selbstbildnis) beziehen sich auf »die demiurgische Kraft begehrender Blicke« bei Wrubel, wie Hubertus Gaßner seinen Katalogbeitrag überschrieben hat. Was die Bildcollage zutagebringt, nämlich eine maskenhafte Unbeweglichkeit des Ausdrucks und Leere des Blicks, der doch angeblich der Spiegel der Seele sein soll, läßt Unruhe, wenn nicht Unbehagen aufkommen, fordert aber auch die Reserven der eigenen Wahrnehmung heraus. Die Intensität und das Fassungsvermögen des Sehens, oder sollte man sagen, die Obsession des Sehens, hat bei Wrubel zwei Seiten.

Die eine weist zurück ins 19. Jahrhundert, beschwört in großformatigen Bildern und Wandpanneaus noch einmal die romantische Fiktion des Künstlers als Seher, als Weltdeuter, der antritt, »die Seele zu illusionieren, durch erhabene Bilder von den alltäglichen Kleinigkeiten zu erwecken.«² Ungebrochen scheint diese Mission für Wrubel von Anfang an nicht mehr gewesen zu sein, denn all seinen Protagonisten ist die Erlösung auf irgendeine Art verwehrt, wie ihre Blicke mit beredtem Schweigen verraten. In den Entwürfen der »Beweinung« für die Kiewer Wladimir-Kathedrale sucht Maria, mal grün vor Schmerz, mal mit glasigen Augen in den Zü-



Michail Wrubel, Selbstporträt, 1883, St. Petersburg, Staatl. Russisches Museum

gen ihres toten Sohnes vergeblich nach Trost - ein Zeugnis des Nichtmehr glaubenkönnens. Die weit geöffneten Augen des Mädchens vor persischem Teppich scheinen zu ernst zu sein für ihr zartes Alter, und im Antlitz des Sohnes des Künstlers, im Kinderwagen von Kissen wie von einer Sargaufbettung hinterfangen, spiegelt sich Entsetzen. Die eigene Person läßt Wrubel außer am Anfang und am Ende seines Schaffens, wo Selbstbildnisse entstanden sind, hinter seinen mythischen Kunstfiguren zurücktreten. Häufig sind sie, der Dämon vor allem, als alter ego des Künstlers gedeutet worden. In späten Zeichnungen trägt der Prophet, der dem übermächtigen Blick des Seraphen ausgesetzt ist, in der Tat selbstbildnishafte Züge.

Die andere Seite greift vor ins 20. Jahrhundert, indem das den Sehgewohnheiten Vertraute unsentimental zerlegt und damit auch gedanklich in Frage gestellt wird, ehe der Künstler aus den Fragmenten eine neue Wirklichkeit schafft. »Meine Suche ist ausschließlich im Bereich der Technik angesiedelt... alles andere ist schon vor mir getan worden, man muß nur auswählen«³, heißt es auf Goethe Bezug nehmend in einem Brief. Edelsteine, Muscheln, bizarre Blumen und kostbare Stoffe sind es, an denen er sein Formbewußtsein gern erprobt. Die größte Herausforderung ist jedoch das nicht eigentlich Sichtbare, wie er seinem Malerkollegen Konstantin Korowin bekannte: »Versuchen Sie, die Lufträume im Gezweig zu zeichnen - Sie werden es nicht können. Wie schön sie sind!«⁴

Wrubel konnte in seiner Version des Symbolismus Technik und Botschaft nur zusammen denken: »Wenn Du etwas Phantastisches malen willst, ein Bild oder ein Portrait [...], dann beginne immer mit irgendeinem Stück, das Du völlig realistisch malst. Beim Portrait kann das ein Ring am Finger sein, ein Zigarettenstummel, ein Knopf, irgendein unauffälliges Detail, aber es muß bis ins kleinste streng nach der Natur gemalt sein. Das ist wie der Kammerton für den Chorgesang - ohne ein solches Element ist deine ganze Phantasie eine fade und konstruierte Sache, also ganz und gar nicht phantastisch.«⁵ Was Wrubel auf diese Weise immer wieder inszenierte, ob willentlich oder ungewollt, sind Masken der Einsamkeit und Entfremdung. Die Leerstellen in den Zeichnungen steigern die metaphysische Qualität auch der »einfachsten« Sujets. Je mehr man sich auf sie einläßt, desto undurchdringlicher werden sie. Bildnisse und Selbstbildnisse changieren durch den Ausdruck der in die Unendlichkeit schauenden Augen zwischen Übermacht und Entsagung. Gefragt ist: der bannende Blick des Betrachters. Es lohnt!

Anmerkungen:

- 1 Aleksandr Blok: Pamjati Vrubelja (Dem Andenken Vrubels). Zitiert und übersetzt nach: Aleksandr Blok: Ob iskusstve (Über die Kunst). Moskva 1980, S. 269.
- 2 Vgl: Vrubel'. Peregiska. Vospominanija o chudožnike (Vrubel'. Briefwechsel. Erinnerungen an den Künstler). Leningrad, 2. Auflage, 1976, S. 95. Zitiert nach: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Köln 1997, S. 23.

- 3 Zitiert und übersetzt nach: Vrubel' (wie Anm. 2), S. 55.
- 4 Zitiert und übersetzt nach: Ebd., S. 251.
- 5 Vgl: Vrubel' (wie Anm. 2, S. 222), zit. nach: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): Michail Wrubel (wie Anm. 2), S. 35.