



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Wasili Wereschagin.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Wasili Wereschagin.

Von Adolf Rosenberg.



vor zwei Jahren drang der Name des russischen Malers, der Wochenlang ganz Wien in Aufregung erhalten und nunmehr seine wandernde Ausstellung nach Berlin übergeführt hat, zum erstenmale von Paris aus in die Öffentlichkeit. Im Cerele artistique war eine reiche Sammlung von Gemälden zu sehen, welche teils Architekturen, Landschaften und Menschenstudien aus Indien, teils Szenen aus dem russisch-türkischen Kriege darstellten. Die Gemälde erregten wohl damals allgemeine Bewunderung und fanden auch bei der Kritik volle Anerkennung; aber ihre Wirkung war noch keineswegs eine sensationelle. Die Orientmalerei einerseits ist in Paris immer stark in Flor gewesen, und in der Blut- und Leichenmalerei haben die Franzosen von jeher Erfleckliches geleistet, so daß sie in den Kriegsbildern Wereschagins nur eine höhere Stufe innerhalb einer Entwicklungsreihe sahen. Anders in Wien und Berlin, wo man an die realistische Wiedergabe solcher Szenen des Grauens und Entsetzens noch nicht in gleichem Maße gewöhnt ist. Außerdem hatte der Maler in den beiden deutschen Städten für eine Inszenierung gesorgt, welche mit großem Raffinement auf naive und leicht empfängliche Gemüter berechnet ist.

Wereschagin ist nämlich nicht bloß ein Maler, der nur innerhalb seiner Kunst lebt, dem die Kunst erster und letzter Zweck ist, sondern ein Wanderlehrer, eine Art Philosoph, welcher auf seinen Reisen die krassesten Beispiele gesammelt hat, um den Krieg als den abscheulichsten Auswuchs der Zivilisation zu brandmarken. Mit Hilfe seiner Bilder will er eine universelle Friedenspropaganda ins Werk setzen, welche auf die Abschaffung des Krieges und die Einführung des allgemeinen Weltfriedens abzielt. Wereschagin hat seine Zeit so schlecht als möglich gewählt. Er tritt in einer Epoche auf, welche so militärisch gesinnt ist wie etwa diejenigen der Scipionen oder Cäsars, in einer Periode, welche seit zwanzig Jahren eine ununterbrochene Reihe der großartigsten, blutigsten und ereignisreichsten Kriege gesehen hat, in welchen Sieger und Besiegte gleichmäßig Proben heroischer Tapferkeit und ungebeugten Mutes abgelegt haben. Die allgemeine Stimmung kommt dem Maler also nicht entgegen, die von ihm beliebte Abschreckungstheorie kann sogar sehr leicht zu den entgegengesetzten Resultaten führen, da durch ein so maßloses Zusammenhäufen von gemalten Greuelthaten die Augen an solchen Anblick gewöhnt, die Sinne abgestumpft und die Nerven überreizt werden. Zudem fehlt Wereschagin, welcher nur Realist ist, doch die Größe der Auffassung, das sittliche Pathos, das allein imstande ist, die Bered-

samkeit der brutalen Thatfachen wirksam zu unterstützen. Was er uns bietet, sind nur slavische Abschriften der Natur, die nur besagen, daß ein Ereignis sich so und so zugetragen hat, aus denen aber nicht herauszulesen ist, weshalb es sich anders oder gar nicht hätte zutragen sollen. Wereschagin scheint auch eingesehen zu haben, daß die Gemälde allein nicht ausreichen, um sein Programm der Verwirklichung nahe zu bringen. Er, der Realist, suchte nach mystischen Reizmitteln, um die Phantasie der Besucher seiner Ausstellungen von vornherein gefangen zu nehmen und sie von nüchterner Prüfung fern zu halten.

In Berlin, wo die Gemälde in zwei großen Sälen des Kroll'schen Establishments aufgestellt worden sind, suchte er diesen Zweck auf folgende Weise zu erreichen. In dem ersten Saale prangte eine reiche ethnographische Sammlung, welche der Künstler auf seinen weiten Reisen zusammengebracht hat. Man sah da in Glaschränken und Vitrinen Waffen, Teppiche, Kleider, Schmuckfachen, Geräte, Trinkgefäße aus Schädeln, einen Rosenkranz aus menschlichen Hirnschalen und ähnliche Monstrositäten und Raritäten, und daneben eine Kollektion von fünfundzwanzig Bleistiftzeichnungen, welche in scharfer und prägnanter Charakteristik die interessantesten Volkstypen Mittelasiens, Kirgisen, Usbeken, Perser, Kalmüken, Kaschgaren und Chinesen darstellten. Diese Zeichnungen gehören in ihrer knappen Ausdrucksweise und ihrer subtilen Durchführung zu den vollendetsten Schöpfungen des Künstlers.

Im zweiten Saale präsentirten sich die Gemälde, hundert an der Zahl, unter elektrischer Beleuchtung. Das Tageslicht war von vornherein dadurch ausgeschlossen, daß sämtliche Fenster verhängt worden waren. Die Bilder hoben sich von roten Draperien ab, und die größeren waren von Arrangements lebender Gewächse umgeben. Wirkt schon das elektrische Licht und das damit verbundene eigentümliche Säusen faszinierend auf die Sinne, so wurde auch noch das Ohr insbesondre beschäftigt, indem sich an einem verborgenen Orte ein Sängerkhor aufgestellt hatte, welcher zu den Klängen eines Harmoniums feierliche Weisen, vermutlich russische Friedenshymnen, hören ließ. Das alles streift stark an Charlatanerie, und man wäre gar nicht verwundert gewesen, wenn man die Rodomontaden eines leeren Prahlens zu sehen bekommen hätte. Man wäre dann kurzer Hand mit Wereschagin fertig geworden; in Wahrheit aber fordert er nach Abzug dieser wunderlichen Schrullen eine ernste Beachtung.

Wassili Wereschagin oder eigentlich Wereschtschagin, wenn man die russische Schreibweise mit deutschen Lettern wiedergeben will, wurde am 26. Oktober 1842 zu Tscherepovets im Gouvernement Nowgorod geboren. Seine Großmutter war eine christliche Tartarin. Slavisches und mongolisches Blut haben sich also in ihm vereinigt, so daß sich aus dieser Mischung einerseits sein lebhaftes, feuriges Temperament, andererseits aber auch seine künstlerischen Prinzipien erklären, die nicht durch den ästhetischen Kodex der europäischen Civilisation regulirt werden. Seine Eltern hatten ihn für die militärische Karriere bestimmt, und er hatte es

bereits in der Marineschule in Petersburg bis zum Offizier gebracht, als die Neigung, sich der Kunst zu widmen, endlich zum Durchbruch kam und er mit siebzehn Jahren seine Studien auf der Petersburger Akademie begann. Dieselben bewegten sich anfangs, dem Lehrgange folgend, auf dem Boden des Klassischen. Für eine Komposition „Die Ermordung der Freier der Penelope durch Odysseus“ erhielt er sogar eine Medaille. Lange scheint ihm aber der akademische Unterricht nicht behagt zu haben; denn er begab sich nach Tiflis, von wo er Ausflüge in die Umgegend und in den Kaukasus machte, von welchen er zahlreiche Studien heimbrachte. Bis hierher war er aber nur Zeichner gewesen; die Welt der Farben ging ihm erst auf einer großen Reise nach Berlin, Paris und den Pyrenäen auf, zu welcher ihm sein Vater im Jahre 1863 die Mittel gewährt hatte. Im nächsten Jahre kehrte er wieder in den Kaukasus zurück, ging aber bald abermals nach Paris, dessen vielseitiges, reich bewegtes Kunstleben den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht hatte. Er beschloß nun, ein regelrechtes Studium durchzumachen, und trat in die Ecole des Beaux-Arts ein, erhielt auch Aufnahme in das Atelier Gérômes, des berühmten Orientmalers. Der letzte Umstand war für seine künstlerische Entwicklung entscheidend. In der Kunstschule mag er nicht viel gelernt haben. Der methodische Unterricht mit dem ewigen Hinweis auf die Antike mußte einem durch und durch naturalistischen Talente als eine unerträgliche Fessel erscheinen. Desto tiefer wirkte auf ihn das Beispiel Gérômes. Er lebte sich außerordentlich schnell in die koloristische Ausdrucksweise seines Meisters hinein und lernte von ihm die plastische Feinheit in der Modellierung der Köpfe, Körper und Extremitäten — Gérôme ist bekanntlich auch ein ausgezeichnete Bildhauer —, die energische Behandlung der Lokalfarben und die feine Abstufung der Töne innerhalb einer Farbenskala. Hier ist der Punkt, wo Wereschagin einsetzte. Er ist als Techniker durchaus ein Zögling der französischen Schule. Eine spezifisch russische Kunst, d. h. eine solche, welche auf heimischen Traditionen sei es der Technik oder der Auffassungsweise fußt und sich aus ihnen entwickelt hätte, giebt es in unserm Jahrhundert nicht. Die Russen haben also kein Recht darauf, Wereschagin als Künstler zu reklamieren. Ob er denen, die es mit ihrem Vaterlande ehrlich meinen, als Mensch, als Agitator willkommen ist, dürfte nach seinen Bildern aus dem russisch-türkischen Kriege fraglich sein. Denn diese Bilder sind in ihrer Totalität ein mit feuriger Beredsamkeit ausgesprochener Protest gegen den russischen Cäsarismus und Absolutismus, gegen die Militärherrschaft und, wenn man die Konsequenzen daraus zieht, wenn man vor jedem Bilde den Gewaltthabern zuruft: „Seht! das ist euer Werk! Aller Jammer, alles Elend, welches aus diesen Bildern zum Himmel schreit, komme auf euer schuldbeladenes Haupt!“, wenn man solche Konsequenzen zieht, eine furchtbare Waffe in den Händen der nihilistischen Propaganda. Was freilich auch sich umkehren kann, wenn die gegenwärtige Regierung auf sie hinweisen will mit den Worten: „Seht! das sind die Folgen

einer verderblichen, kriegerischen Politik, die abgewirtschaftet hat! Die unsrige ist eine andre, eine friedlichere!" Es kommt nur darauf an, wer zuerst Kapital aus diesem Stoffe schlägt, der sich auf beiden Seiten tragen läßt.

Als Wereschagin noch zu Gêrôme in nähern Beziehungen stand, malte dieser ein Bild, welches die Thüre der Moschee El Affaneyn in Kairo mit den Köpfen hingerichteter Beys darstellte. Das war ein Gegenstand nach Wereschagins Herzen. Da erwachte auch in ihm der Thatendrang, und als General Kaufmann im Jahre 1867 seine Expedition nach Turkestan unternahm, folgte Wereschagin seiner Einladung. Damit hebt die erste Periode seiner Thätigkeit an. Er lebte während derselben nicht nur seinen Studien, sondern that sich auch durch Tapferkeit hervor. In Samarkand war er mit einer kleinen Abtheilung von Soldaten eingeschlossen worden, wußte sich aber durch Mut und Geistesgegenwart durchzuschlagen und der Gefahr zu entziehen. Mit größtem Eifer studirte er die merkwürdigen Bauwerke aus den Zeiten der mongolischen Herrschaft und prägte sie seinem Gedächtnis ein. Ende 1868 kehrte er wieder nach Paris zurück, um schon im folgenden Jahre eine Reise bis zur sibirischen Grenze anzutreten.

1870 ließ er sich in München nieder, um die Früchte seiner turkestanischen Studien einzubringen. Schon damals suchte er mit Vorliebe die Nachseiten des Krieges auf, und es mag ihm allerdings die turkestanische Expedition und der Anblick der von den barbarischen Horden Asiens verübten Greuelthaten reichen Stoff geboten haben. Nur verstand General Kaufmann keinen Spaß, sobald sich Wereschagin in seinen Skizzen und Gemälden eine Kritik der Heeresleitung erlaubte. So stellte er auf einem der turkestanischen Bilder ein ödes Feld dar, auf welchem der Leichnam eines russischen Soldaten lag, über den sich die Raben eben hermachen wollten. Von der Sonne zur Mumie ausgetrocknet, hielt der Soldat mit seiner dürrn Hand noch krampfhast den Lauf seines Gewehres gefaßt, während die gefräßigen Vögel über seinem Kopfe flatterten. Als General Kaufmann diese Scene des Schreckens sah, sagte er kurz und bündig: „Das ist ein unmögliches Bild. Die russische Armee hat niemals einen Leichnam den Vögeln des Himmels zum Fraße überlassen.“ Wereschagin schien die Wahrheit dieses Ausspruchs eingesehen zu haben, denn er verbrannte das Bild.

In München kam der russische Maler auch mit Theodor Horschelt in Berührung, der, wie er, den Kaukasus und Armenien bereist und den letzten Krieg gegen Schamyl mitgemacht hatte. Horschelts kaukasische Völkerstudien, seine Kosaken und Tscherkessen, sind Meisterwerke seiner Beobachtung und charakteristischer Wiedergabe. Es ist unverkennbar, daß seine Art, scharf zu sehen und zu charakterisiren, auf Wereschagin von Einfluß gewesen ist. Die Reihe von Bildern, welche er in München in Horschelts Atelier, das er nach dessen Tode bezogen, ausgeführt hat, sind im Tone viel kräftiger und dunkler

gehalten als die späteren indischen Bilder, die ganz im hellsten Lichte nach französischer Manier gemalt sind.

Die Berliner Ausstellung enthält aus dieser ersten Periode von Wereschagins Thätigkeit, abgesehen von den mit köstlicher Feinheit durchgeführten Bleistiftzeichnungen, fünfunddreißig Gemälde, zum Teil von beträchtlichem Umfange, die in zwei Klassen zerfallen. Die eine enthält Szenen aus dem Feldzuge, die zweite, bedeutendere, Genrebilder aus dem Volksleben und Architekturstücke. So zeigt er uns das Äußere und das Innere der Moschee über dem Grabe Tamerlans in Samarkand. Das Innere ist durch eine fesselnde Staffage belebt: der Emir dankt Gott für den errungenen Sieg. Ein Bild in der Nähe weist dann sogleich die Kehrseite auf, die Siegesfeier des Emirs, der die Köpfe der getöteten Feinde auf Stangen vor sich bringen läßt. Eine Gruppe von Bildern ist nur Racestudien gewidmet. Wir sehen da einen kirgisischen Jäger, der sich eines Geiers statt des Falken zur Beize bedient, Kalmüken, Sarthen, usbekische Reiter, Indier aus Samarkand, afghanische Krieger, chinesische Kavallerie, Bettler und Derwische, welche mit genauer Beobachtung aller ethnischen Eigentümlichkeit in einer energischen Schärfe charakterisirt sind, die uns häufig an Menzel erinnert. Während dieser aber solchen Studien immer das Gepräge seiner starken Individualität aufdrückt, verfährt Wereschagin, wenn man so sagen darf, in epischer Weise, d. h. seine Persönlichkeit tritt vollkommen hinter der dargestellten zurück, und nur die objektive Wahrheit kommt zum Ausdruck, nicht das subjektive Empfinden. Das ist ein Hauptzug in der künstlerischen Physiognomie Wereschagins. Die Wahrheit geht ihm über alles. Ihn opfert er unbedenklich alle ästhetischen Rücksichten. Trägt eine Landschaft, eine Architektur, eine Figur nicht von vornherein schon ein Stückchen Poesie in sich, der Maler trägt sie nicht hinein. Hat sie es aber, so kommt das poetische Element unter dem mit diplomatischer Treue arbeitenden Pinsel Wereschagins auch zu so ungeschmälertem Ausdruck, daß man nach einem derartigen Anblick geneigt wäre, dem Künstler einen nicht unbedeutenden Teil poetischer Schöpferkraft beizumessen, wenn man nicht durch die Gesamtheit seiner Werke eines andern belehrt würde.

Zwei große Architekturstücke, die Thür einer großen Moschee und das Thor des Tamerlanpalastes in Samarkand, legen Zeugnis für die Meisterschaft ab, mit welcher Wereschagin große Flächen zu beleben weiß. Beide Bauwerke sind in Naturgröße, also auf einem Stück Leinwand von beträchtlichen Dimensionen, dargestellt. Beide werden von je zwei turkestanischen Kriegern bewacht, deren barocke und doch malerische Tracht mit der seltsamen, anscheinend aus persischen und indischen Elementen gemischten Ornamentik harmonirt. Einer der Krieger hat sich hingekauert, um Jagd nach unliebsamen Gästen zu machen, welche seine Ruhe stören. Da ist auf der ganzen Leinwand auch nicht ein Quadrat Zoll, der malerisch uninteressant wäre. Abgefallener Mörtel, zerstörte Steinplatten, die Abdrücke unsauberer Hände, der Schmutz der Jahrhunderte, und darüber ver-

breitet ein fesselndes Licht- und Schattenpiel! Sogar den Schmutz — und davon haben ihm Kirgisen, Kalmüken und Afghanen gewiß ein massenhaftes Material geboten — weiß Wereschagin malerisch auszubenten.

Aber das Seltsame, Abenteuerliche, Geheimnisvolle und Schauerliche beschäftigt doch in erster Linie seine Phantasie. Er malt die Ruinen von Tschugutschat, einer zerstörten Festung an der chinesischen Grenze. Bloß, weil sie malerisch interessant waren? Nein. Der Katalog sagt uns in der Erläuterung den wahren Grund. „Die ganze Umgebung dieser eroberten Festung, Dörfer, Felder und Höfe, ist mit den Knochen und Schädeln der kalmükischen und chinesischen Einwohner erfüllt, welche hier im muslimännischen Aufstande niedergemetzelt wurden. Nicht weniger als zwanzig Millionen Menschen (?), Männer, Frauen und Kinder, wurden längs der westlichen Grenze Chinas ermordet, der Rest der Bewohner wanderte über die russische Grenze.“ Neben solchen Greuelthaten, an deren Wahrheit man kaum glauben kann, übt die „Schädelpyramide“, welche Wereschagin gemalt hat, kaum noch eine Wirkung aus. Er erzählt, daß nicht nur Tamerlan, sondern auch eine Anzahl minder bekannter kaschgarischer Despoten aus den Schädeln erschlagener Feinde derartige Denkmäler ihrer Kriegsthaten errichtet hätten und daß der Kopf des deutschen Reisenden Adolf von Schlagintweit, der 1857 in Kaschgar ermordet wurde, in eine solche Schädelpyramide hineingeraten wäre.*) Ein mäßiges Grauen erregt, als ein milderer Grad des Schreckens, das unterirdische Gefängnis in Samarkand, in welches von oben ein fahler Lichtstreifen hineinfällt. Er beleuchtet eine Gruppe schrecklich zerlumpter Gestalten, die um einen Gefährten herumstehen, welcher, wie es scheint, eben seinen letzten Athemzug gethan hat. Der Chor der singenden Derwische, die bettelnd in den Straßen umherziehen, ist wieder ein interessantes Beispiel für Wereschagins große Kraft und Mannigfaltigkeit in der Charakteristik. Direkt auf den russischen Krieg beziehen sich zwei Bilder, die für die ganze künstlerische Eigenart Wereschagins, der nur nach ungewöhnlichen, von der Kunst noch niemals zuvor behandelten Stoffen hascht, im höchsten Grade bezeichnend sind. Das eine zeigt ein Häuflein Kosaken, die angeblich von zwölftausend Asiaten umzingelt worden waren, sich aber zwei Tage lang zu verteidigen wußten und jeden Parlamentär energisch zurückwiesen, bis es ihnen schließlich gelang, sich zu retten. Auf dem zweiten Bilde sieht man einen russischen Soldaten mit krampfhaft auf die Brust gepreßten Händen in dem Augenblicke zusammenstürzen, wo ihn die tödtliche Kugel getroffen hat.

Diese Gemälde nahmen den Künstler etwa vier Jahre in Anspruch. Wohl hatte er während seines Zuges durch Turkestan eine Reihe von Skizzen und

*) Wenn Wereschagin behauptet, kein „Tendenzmaler“ im gewöhnlichsten Sinne des Wortes zu sein, so straft ihn der Zusatz, den er im Kataloge zu diesem Bilde gemacht hat, allein schon Lügen. Er lautet: „Gewidmet allen Siegern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“

Studien anfertigen müssen; aber im großen und ganzen war er genötigt, sich auf die Kraft seines vortrefflichen Gedächtnisses zu verlassen, da jene Skizzen unter den obwaltenden Verhältnissen nur sehr flüchtig, oft des Abends am Lagerfeuer, angefertigt werden konnten.

Im Jahre 1874 machte er sich auf den Weg nach Indien. Er ging durch Kaschmir und Tibet über den Himalaya und erhielt dann die Erlaubnis, sich dem Gefolge des Prinzen von Wales anzuschließen, welcher damals das indische Kaiserreich und die Vasallenstaaten bereiste. Der auf dieser Reise entfaltete Pomp interessirte ihn aber weniger als die phantastische Architektur und die bunte Bevölkerung der vorderindischen Halbinsel. Von den 43 Bildern, welche als Frucht dieser Reise in der Ausstellung vorhanden sind, bezieht sich nur eines, allerdings ein solches von gewaltigen Dimensionen, auf den Triumphzug des englischen Thronfolgers. Es ist keine der glücklichsten Schöpfungen Wereschagins. Durch die absurde Wahl der Szene hat sich der Künstler selbst den Effekt verdorben. Er stellte nämlich den Einzug des Prinzen in Seppore dar, dessen Maharajah vor Freuden über die ihm erwiesene Ehre die ganze Stadt rosenrot anstreichen ließ. Nun sieht man den imposanten, mit der ganzen phantastischen Pracht der indischen Märchenfürsten inszenirten Zug, in welchem sogar vier lebensgroße Elephanten mit den hohen Gästen im Pavillon paradien, an einer rosenfarbenen Architektur von lustig emporstrebenden Palästen vorüberziehen. Dieses unglücklichen Hintergrundes vermochte nicht einmal ein Kolorist wie Wereschagin Herr zu werden. Das Ganze sieht deshalb wie ein roh gemalter Bilderbogen von riesigem Umfange aus. Desto verdienstvoller sind die übrigen Gemälde, welche er in den Jahren 1876 bis 1877 in Maisons-Lafitte bei Paris ausführte, wo er sich ein Atelier für seine Zwecke hatte erbauen lassen. Neben einem Winteratelier auch eines für den Sommer, das sich auf einem Schienengeleise fortbewegen läßt!

Diese indischen Bilder, welche den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens bezeichnen, verraten, namentlich in den figürlichen Theilen, am deutlichsten den Einfluß Gérômes. Da sind bronzefarbene Köpfe, die sich von lichtgelbem oder hellgrünem Hintergrunde abheben, so glatt und sauber herauspolirt, als wären sie wirklich aus Bronze gegossen, und doch so haarscharf und lebendig charakterisirt, daß die Haut unter dem darunter pulsirenden Leben zu zittern scheint. Fakirs, Priester der Feueranbeter, Männer und Frauen aus Kaschmir und Tibet, Lamas, Indier aus den niederen Volksklassen bilden eine interessante Kollektion der merkwürdigsten Typen, welche Wereschagin aus dem Völkervirrwal des nördlichen Indiens und der anstoßenden Grenzländer mit geschickter Hand herausgegriffen hat. In der Charakteristik solcher Figuren trifft Wereschagin am nächsten mit unserem Wilhelm Genz und dem italienischen Orientmaler Pasini zusammen, dessen entzückende Feinheit des Kolorits er auch auf seinen kleinen Landschaften und Architekturstücken erreicht. Es steht außerhalb jeder

Diskussion, daß sich in diesen kleinen Gemälden die Virtuosität Wereschagins auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung zeigt. Einige der Landschaften, wie ein See in Kaschmir vor Sonnenaufgang, ein See bei Delhi nach Sonnenuntergang, Marmorquai am See in Radschnugur sind so stimmungsvoll, so unbeschreiblich zart und fein im Kolorit, so voll poetischer Schönheit, daß man ausnahmsweise denken möchte: Hier hat der Maler wirklich und tief empfunden, nicht bloß das Gesehene mit faustfertiger Routine hingeschrieben! Die Architekturstücke in gleichem Maßstabe sind wahre Meisterwerke der Kleinmalerei. Mit ungeheurer Geduld hat der Maler die seltsam gewundenen und verschnörfelten Ornamente der indischen Baukunst, welche die gewaltigsten Monumente mit einem Netze zierlichster Filigranarbeit überziehen, kopiert und ihre plastische Wirkung dadurch nachzubilden versucht, daß er die Farbe stark pastos aufgetragen und darin das phantastische Gewirr der Ornamente gleichsam eingegraben hat. Das Innere des Hauses von Barbul in Agra, das Innere eines Buddhatempels in Westtibet, zwei Partien aus einem unterirdischen Tempel in Ellora, Säulen des unterirdischen Tempels in Adjanta mit Überresten alter Malereien und ein Kaisergrabmal in Delhi sind köstliche Perlen, von denen jede die Darstellung der Greuelzenen aus dem russisch-türkischen Kriege aufwiegt, welche Wereschagin selbst in unbegreiflicher Verblendung für seine eingebildete zivilisatorische Mission als die Krone seiner Schöpfungen angesehen wissen will.

Auch ein indisches Architekturstück von kolossalen Dimensionen ist von großem koloristischen Reize. Es ist der Vorhof der Privatmoschee des Großmoguls in Delhi, ein prachtvolles Bauwerk von weißem Marmor, über welchem sich als Dach der blaue Himmel spannt, so daß das intensive Licht der indischen Sonne sich in breiten Fluten auf den Stein ergießt. Man denke sich die riesigen weißen Flächen, nur unterbrochen durch ein paar knieende Beter, deren rote, gelbe und grüne Gewänder wie farbige Edelsteine aus der leuchtenden Umgebung herausstrahlen. Wenn man derartige koloristische Feinheiten schildern will, merkt man doch, daß die Sprache zu arm ist, um solche rein sinnliche Eindrücke durch das umschreibende Wort zu fixieren.

Diese Zeit der indischen Studien ist sozusagen die friedlichste Periode in der Thätigkeit unsres Künstlers. Nur einmal hat er der Verlockung nicht widerstehen können, eine Szene des Schreckens festzuhalten. Das Bild heißt kurz und bündig „Der Menschenfresser.“ In einer sandigen Ebne, aus welcher nur eine einsame Palme, von niedrigem Gebüsch umgeben, zu dem weißlich blauen Himmel emporragt, hat ein Tiger einen Menschen überfallen und schießt sich an, sein blutiges Mahl zu halten. Dieser Unglücksfall ist noch mit leidlichem Zartgefühl dargestellt. Der Leichnam hat noch wenig gelitten und überdies ist die Malerei so virtuos, daß man genug daran zu thun hat, die Feinheit zu bewundern, mit welcher der Maler das Zittern und Flimmern der heißen Luft unter dem Reflex der vom Sande zurückgeworfenen Sonnenstrahlen wiederzu-

geben versucht hat. Zu den weniger gelungenen Bildern gehört die ungeheure Schneelandschaft, welche die Gipfel des Himalaya darstellen soll. Der Künstler ist besonders stolz auf sie; aber er kann es mehr aus dem Grunde sein, weil das Bild für ihn die Erinnerung an ein geglücktes Wagnis festhält, als aus rein künstlerischen Ursachen. Die malerische Durchführung ist doch ziemlich roh und entbehrt namentlich in den Übergängen jeglicher Feinheit. Erst später, während des russischen Krieges, lernte er den Schnee mit einer Virtuosität behandeln, der man seine Bewunderung nicht versagen kann, auch wenn man seine Bilder aus der letzten Periode in Vausch und Bogen verurteilen muß.

Im übrigen sind wir genötigt, an dieser Stelle unter den künstlerischen Entwicklungsgang Wereschagins einen Strich zu machen. Hier hört der Künstler auf, und die Laufbahn des Agitators, des „Friedensapostels“ beginnt, der sich im Gegensatz zu andern seinesgleichen nur der Farbe, statt des Wortes bedient. Beim Ausbruch des russisch-türkischen Krieges verließ er sein Atelier und eilte nach Kischeneff, wo er sich der Kosakenavantgarde des Generals Skobelev anschließen durfte. An der Donau wurde er verwundet, mußte zwei und einen halben Monat in Bukarest im Spital bleiben, wohnte dann der Eroberung von Plewna bei, überschritt den Balkan und kam schließlich bis nach Adrianopel, womit seine Teilnahme an diesem Feldzuge ihr Ende erreichte. Er ging wieder nach Paris zurück und vollendete dort in etwa anderthalb Jahren jene dritte Reihe von 22 Bildern, welche die Schrecken dieses blutigsten aller Kriege unsers Jahrhunderts mit eindringlicher Beredtsamkeit schildern.

Wereschagin hat mit dieser Bilderreihe das Vertrauen, welches ihm die russischen Heerführer entgegenbrachten, mit Undank vergolten, indem er absichtlich den Krieg nur von seinen Schattenseiten dargestellt hat. Es scheint, als hätte er für nichts andres ein Auge gehabt als für die Leiden der Verwundeten, die Entbehrungen der Krieger und die Bestialität barbarischer Horden. Daß der Krieg auch edle Tugenden entwickelt, ignoriert er geflissentlich, um nicht die von ihm beabsichtigte Wirkung zu verderben. Wenn er z. B. eine Abteilung Soldaten darstellt, welche sich unter dem Granatfeuer der Feinde ängstlich zusammenkauern, so hätte es die Gerechtigkeit erfordert, neben dem Revers auch die glänzende Schauseite der Medaille zu zeigen, da seine Landsleute in diesem auf ihrer Seite so schlecht vorbereiteten Kriege einen staunenswerten Heroismus entfaltet haben. Nur einmal hat er sich dazu entschließen können, die Erinnerung an einen Sieg zu verherrlichen. Nach dem Siege von Schenowa ritt General Skobelev an die vor einem Berge aufgestellten Truppen heran, schwenkte seine Mütze und rief seinen Tapfern zu: „Im Namen des Vaterlandes, im Namen des Kaisers: Brüder, ich danke Euch!“ Man denke sich die Reihen der Soldaten in ihren hellgrauen Mänteln auf einem schneebedeckten Felde aufgestellt, von hohen Bergen umgeben, die ebenfalls von Schnee und Eis starren, den General, der im Karriere auf die Truppen zusprengt, hunderte von Mützen in die Luft

geworfen — ein Bild, das trotz der schneeigen Einöde voll Leben und Bewegung ist. Ganz ungestört ist aber auch der Genuß dieses Gemäldes nicht. Denn im Vordergrund sieht man die beschneiten Leichen derer, die den Sieg mit ihrem Leben bezahlt haben. Einige andre Bilder, wie die kosakische Feldwache bei Ruschtschuß, die Erdhütten und die Schneetrancheen auf dem Schipka, der Spion, der nach seiner Verurteilung zu dem ihn erwartenden Peloton geführt wird, und Kaiser Alexander II. vor Plewna, bringen uns wenigstens nicht unmittelbar mit Blut und Leichen in Berührung. Das letzte Bild, welches den Kaiser und sein Gefolge darstellt, winzige Figuren auf einem hohen, kahlen Hügel, die mit Krimstechern dem Gange der Schlacht folgen, hat großes Aufsehen erreicht, weil man aus demselben mehr herausgelesen, als der Künstler selbst vielleicht hineingelegt hat. Der begleitende Text des Katalogs, der durchaus würdig gehalten ist, läßt nicht erkennen, ob Wereschagin damit wirklich eine Kritik gegen das Verhalten des Kaisers beabsichtigt hat. Einen günstigen Eindruck macht die Gesellschaft auf dem Hügel jedenfalls nicht, die vom sicheren Post dem furchtbaren Kampfe zu ihren Füßen wie einem Schauspiel zusieht, um so weniger, wenn man dicht daneben die drei Bilder unter der bitter-ironischen Überschrift „Am Schipkapafz alles ruhig!“ sieht. So pflegte nämlich der General Radetzky an den Oberfeldherrn zu rapportiren, während in Wahrheit die russischen Regimenter theils durch die Kugeln der Angreifer, theils durch den Frost aufs furchtbarste dezimirt wurden. Wenn man dem Maler glauben darf, sind zahlreiche Posten buchstäblich im Schnee versunken oder durch große Schneewehen verschüttet worden. Das Schicksal eines solchen Unglücklichen führen uns jene drei Bilder vor Augen: erst reicht ihm der Schnee bis an die Knie, dann schon über die Hüften und zuletzt sieht man nur noch die Helmspitze und das Bajonett hervorragen. Von rein ästhetischen Grundsätzen betrachtet sind derartige künstlerische Schöpfungen, die nicht in sich abgeschlossen sind, sondern von denen die eine in die andre hinübergreift, ja unbedingt zu verwerfen. Aber der moderne Realismus, besonders der Wereschagins mit seiner stark nihilistischen Färbung, hat derartige Dogmen einer veralteten Ästhetik längst über den Haufen geworfen und fragt nur noch nach der Wirkung.

Die übrigen Bilder schildern so schaudervolle Szenen, daß man nur mit Widerstreben an ihre Charakteristik geht. Auf einem freien Felde ist ein Lazareth etablirt. Hunderte von Soldaten mit den schrecklichsten Verwundungen — dem einen sind die Kinnladen zerschmettert, dem andern die Füße abgeschossen — sind dicht zusammengedrängt und suchen sich selbst zu verbinden, da die Ärzte dem unermesslichen Jammer nicht zu steuern vermögen. Ein andres Bild gewährt uns einen Blick in ein türkisches Lazareth. „Nach der Eroberung von Plewna, sagt Wereschagin, war jedes Haus ein kleines Spital. Ob sie alle so ausgehen haben wie diese schmutzige, schauerliche, dunkle Höhle, in welcher die Todten dicht über einander geschichtet liegen? Die Türken hatten ihre Kranken vergessen,

und diese waren in den Lazarethten elendiglich umgekommen. Der Weg von Mewna bis zur Donau war buchstäblich in einer Entfernung von 50 Kilometern mit Leichen erfrorener Türken besäet.“ Diese furchtbare Thatsache führt uns ein Gemälde vor Augen, auf welchem man zahllose Leichen unter der Schneedecke begraben sieht. Nur hie und da ragt ein Arm, ein Bein, ein Kopf hervor, an denen die Raben und andre Raubvögel zerren.

Aber damit ist der Gipfel des Grauens noch nicht erreicht. „Sieger“ und „Besiegte“ heißen die Bilder, welche alles übertreffen, was die französische Schule insgesammt bisher in Blut- und Leichenmalerei geleistet hat. Auf dem ersten Bilde sieht man den Abhang eines sich mäßig abdachenden Hügels dicht mit den Leichen russischer Soldaten besäet. Eine Horde türkischer Plünderer hat sich über das Feld zerstreut, um die Leichen bis auf die Haut auszuplündern sie aufs entsetzlichste zu verstümmeln und den etwa noch atmenden, nur verwundeten den Garaus zu machen. In der Mitte hat sich ein brauner Kerl den Rock eines russischen Offiziers angezogen und grinst vor Freuden, während seine Kameraden ihn lachend bewundern. Einer von ihnen, der gerade dabei ist, sich den Stiefel eines Russen anzuziehen — der andre steckt noch am Fuß der Leiche — hält in seinem Geschäft inne, um in den Chorus der Lacher einzustimmen. Vorn liegen ein paar abgeschnittene Köpfe. Es ist nicht zu leugnen, daß die blutdürstigen Bestien mit einem wahrhaft diabolischen Humor dargestellt sind. Aber man kommt trotz solcher Virtuosität nicht über das Bedauern hinaus, daß der Maler seine Kraft an die Schilderung so scheußlicher Szenen verschwendet hat. Das waren die „Sieger.“ Die „Besiegten“ sieht man auf dem Pendant. Aus einiger Entfernung bemerkt man nur zwei lebensgroße, mit erstaunlicher malerischer Kraft herausgearbeitete Gestalten, einen Popen in schwarzem, silberverbrämten Gewande, der segnend seine Hand über ein mit gelbem Gestrüpp bewachsenes Feld ausstreckt, und hinter ihm einen Unteroffizier als Ministranten. Tritt man aber näher, so wird man mit Schrecken gewahr, daß unter dem gelben Gestrüpp eine unübersehbare Schaar nackter Leichen verborgen ist, die mit einem grausenenerregenden Realismus gemalt sind. Jede Leiche ist verstümmelt. Den meisten fehlt der Kopf, vielen ein Arm oder ein Bein — es sind die Opfer jener bestialischen „Sieger,“ die auf dem vorhin geschilderten Bilde ihre Greuelthaten verübt haben!

Genug damit. Auf diesen Gemälden hat den Künstler sein guter Genius so vollkommen verlassen, daß selbst das von ihm sonst so sorgfältig gepflegte Kolorit roh und brutal geworden ist. Einige besonders blutige Stücke erinnern in ihrer ordinären Maché geradezu an die Panoramen, die man auf Jahrmärkten zeigt.

Wereschagin ist noch nicht vierzig Jahre alt. Es ist also nicht anzunehmen, daß er mit diesen Schauerballaden sein letztes Wort gesprochen hat. Vielleicht gewinnt seine Phantasie wieder die Empfänglichkeit für edlere Stoffe. Dringend aber wollen wir wünschen, daß dieses Phänomen „wie blutiger Nordlichtschein“ spurlos an unsrer deutschen Kunst vorübergehen möge!