

Walter Koschmal

## ZUR RUSSISCHEN SCHÖNHEIT

Tota pulchra es, Maria et macula originalis non est in te. Vestimentum tuum candidum quasi nix, et facies tua sicut sol. Tota pulchra es, Maria, et macula originalis non est in te. Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri. Tota pulchra es, Maria.

Das weite Thema „Russische Schönheit“ verlangt Beschränkung. Ich beschränke mich auf die „Schönheit“ der Frau, der russischen Gottesmutter, der „bogomater“ bzw. „bogorodica“ (Gottesgebärende). Sie ist in anderer Weise schön als etwa die in „weichem Stil“ gehaltenen „Schönen Madonnen“ des Prager Bildhauers Peter Parler und seiner Schule. Diese sind physisch schön. Die Thematisierung physischer Schönheit und Erotik hat im westslawischen Kulturraum eine lange Tradition, nicht aber im ostslawischen.

Das Thema der Schönheit bleibt dort weitgehend auf die Frau, d.h. zunächst auf die Gottesmutter beschränkt. In Russland, in der russischen Orthodoxie wird die Gottesmutter meist mit dem Ende der Welt, mit deren Errettung bzw. jener der Menschen verbunden. Die Gottesmutter hat eine eschatologische, ja apokalyptische Dimension (Meyer 2005, 287), verbindet sich mit dem Ende der Welt. Schon sehr früh kommen Maria die Funktionen ihres Sohnes, Christi, zu. In der russischen Orthodoxie gibt es keine Rettung durch eine ästhetisch geprägte Schönheit: Die rettende Schönheit der Gottesmutter, an die sich das Volk in Russland immer schon gewendet hat, ist eine ethisch bzw. religiös bestimmte. Ästhetik als Philosophie des Schönen, die sich schon in der Antike vom menschlichen Körper leiten lässt (Aertsen u.a. 1992, 1343), bleibt in Russland über lange Zeit fremd. In der russischen Variante der Kalokagathia (vgl. Liessmann 2009, 15) ist das körperlich Schöne in der Einheit von Schönem und Wahrem in der Bedeutung reduziert, das Wahre zum religiösen Wahren verschoben.

Folgte man allerdings Bernhard Sterns „Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland“, das hier eher als kurioses historisches Dokument zitiert wird, so beschreibt er anhand zahlreicher Quellen ein ganz anderes russisches „Schönheitsideal“, das im Wesentlichen aus dem Schminken besteht, zumal mit „Rouge“. Die Identität von „schön“ (krasivyj) und „rot“ (krasnyj) ergibt sich bei ihm ganz und gar – unkommunistisch – aus der von russischen Frauen allzu dick

aufgetragenen Schminke. Dabei werde die Schönheit gar nicht „nach dem Gesicht, sondern nach dem Gewicht“ bemessen, wobei „fünf Pud“ als das annehmbare Minimum gelte (1908 II, 350). Die „außerordentliche Dicke“ der Schminke kennzeichne allerdings die Großrussin, nicht die durch ihre Polennähe hübschere Kleinrussin (353).<sup>1</sup>

Dass dies bis heute nachwirkt, mag Viktor Erofeevs Essay „Warum russische Schönheiten billiger werden“ belegen. Erofeev konstatiert im gegenwärtigen „Sexparadies“ Russland eine Trennung von Schönheit und Sittlichkeit. Wohl auch deshalb veröffentlichte er seinen Beitrag in einem Band mit dem Titel *Russische Apokalypse (Russkij apokalipsis, 2006, deutsch 2009)*.<sup>2</sup>

Ausschließliche Bedeutung gewinnt für das russische Schönheitskonzept jener Aspekt des Schönen, den auch die Antike, jedoch als einen unter mehreren, kennt, nämlich die Verbindung des Schönen mit dem Guten, also das moralisch Schöne. Platon formuliert etwa in seinem Dialog *Timaios*, alles Gute sei schön. Diese Verwendung des deutschen Adjektivs „schön“ kam – im Unterschied zum gr. „kalós“ – erst im 18. Jahrhundert auf. Die Lexeme zum Ausdruck der Bedeutung „schön“ spielen auch im Russischen eine wichtige Rolle. Fedor M. Dostoevskijs Bemühen, den „položitel’no prekrasnyj čelovek“ (entschieden schöner Mensch; „Nabroski“ zum Roman *Idiot*; Dostoevskij PSS IX, 358; 346-348) darzustellen, erweist sich schon sprachlich als schwierig. Wie lässt sich das ins Deutsche übersetzen, als „entschieden schöner Mensch“, als „positiv schöner Mensch“? Im Russischen ist diese Formulierung ungewöhnlich. Sie erscheint ein wenig fremd. Es wird nicht das Adjektiv „krasivyj“ (schön), sondern „prekrasnyj“ (sehr schön) verwendet: Das Adverb „položitel’no“ verweist jedenfalls auf eine geistig-geistliche Schönheit, nicht aber auf eine körperliche. Kontinuitäten deuten sich also bereits an.

Die Moderne des westlichen Europa begreift das Schöne – im Unterschied zur Antike – meist als Grenzbereich zum kognitiven Wissen. Vladimir Solov’ev grenzt sich davon in seinen Dostoevskij-Reden implizit ab, schreibt er doch vom „Fühlen“ der Weisheit bei Dostoevskij, vom Gefühl für ein moralisch Schönes. Die „bogorodica“ ist die (Mit-) Fühlende schlechthin, die verkörperte Empathie und eben dadurch schön. Das Sinnliche körperlicher Schönheit bleibt dieser Figur ebenso fremd wie eine darauf basierende Erotik.

<sup>1</sup> Dem lässt sich der Bericht eines westeuropäischen Reisenden anfügen, den ich mir hier lediglich wegen des Sachsenbezugs zu zitieren erlaube: Die Russinnen mit ihrem „meist fleischigen Hals“ scheinen „das Schnüren und Busen-Heraufpressen“ „nicht so wie die Obersachsinnen zu verstehen“ (Stern 1908 II, 349).

<sup>2</sup> Viktor Erofeev (2009, 115) stellt fest: „Russland zählt zur Avantgarde exotischer Erotik.“ Die Marktwirtschaft habe sich „als Falle für die russische Seele“ erwiesen, so dass die junge Russin heute „keine philosophische Lebensgrundlage“ mehr besitze (118), aber auch ihre Bereitschaft sich aufzuopfern verloren habe. Eine Schönheit ohne Sittlichkeit hat es in Russland nicht gegeben und darf es wohl auch nicht geben: Deshalb trägt Erofeevs Band auch den Titel „Russische Apokalypse“.

### Ältere Marien-Konzeptionen: ein weiblicher Messias?

Die Gottesmutter ist bekanntlich in der Gläubigkeit der Orthodoxie jene Instanz, von der allein man sich Rettung erhofft. Sie gilt in Not als „Fürsprecherin“, als „Zuflucht“ des Volkes („zastupnica“, „pribеžišče“ u.ä.). Die Funktion der Rettung, also jene des Messias, wird ihr zugewiesen. Das mag durch die Spezifik des erniedrigten, machtlosen, kenotischen Christus bedingt sein. Vor allem aber wird ihr eine besondere mütterliche Empathie zugeschrieben. Sie allein, ihre sittliche Haltung vermag das Volk – in dessen Augen – zu retten. Darin vor allem liegt ihre Schönheit.<sup>3</sup>

Die im ostslavischen Raum auch gegenüber Byzanz deutliche Aufwertung der Gottesmutter dürfte heidnische Wurzeln haben.<sup>4</sup> Die ausnehmend hohe Zahl der Gottesmutterikonen in Russland spricht für die Breite und Tiefe ihrer Verehrung, wobei sie „in Russia a more lyrical and tender figure than her severe Byzantine model.“ (Grossman 1980, 36; vgl. Kondakov 1914 und 1915) sei. Fedotov sieht den in Russland so häufigen Ikonentypus des „umilenie“ in diesem Kontext (vergleiche im Unterschied dazu die byzantinische Gottesfurcht und den Herrschergestus des Pantokrator). Da in der russischen orthodoxen Kirche im Grunde keine Frauen als Heilige verehrt werden, kommt der Gottesmutter fast ein Alleinvertretungsanspruch für das weibliche Geschlecht zu (Grossman 1980, 46). Die Verehrung der Theotokos ist für Benz (1971, 54) „einer der erstaunlichsten Vorgänge in der Geschichte der alten Kirche“. Maria steht für das weibliche Prinzip, für Gnade und Hilfe, Christus für das männliche (Ebbinghaus 1987, 72f.). So gebe es – bis zum 17. Jahrhundert, dann aber unter westlichem Einfluss, – kein Marienmirakel, in dem Maria einen Sünder bestrafen würde. Die Konzeption der Gottesmutter ist wesentlich von der Ikone geprägt, geht es doch vielfach um Gnadenäußerungen („javlenie“) durch das Bild. Der „sensual mysticism“ (Fedotov) bezieht sich auf die Sinnlichkeit der Ikone, nicht auf die dargestellte Figur, die als spirituell erscheint.

Maria wird als Theotokos gleichsam vergöttlicht. In den Akaphisten figuriert sie erneut als Retterin, als weiblicher Messias wird sie doch mit „rette uns!“ („spasi nas!“) angerufen. So gibt es sehr viel mehr Marien-Akaphiste als Christus-Akaphiste (Smolitsch 1952, 194). In liturgischen Liedern ist meist von ihrer Mutterschaft die Rede. In der russischen Frömmigkeit (Smolitsch 1952, 197)

<sup>3</sup> Gleichzeitig wird sie – fast paradoxerweise – von den Mächtigen politisch vereinnahmt: D.h. Marienikonen, ihre (Fund-) Orte dienen der Legitimation von Macht. Das hat auch heidnische Wurzeln, denen gemäß die Gottesmutter mit der Erde, aber auch mit einer konkreten nationalen Erde, sei es jene von Vladimir, Novgorod, Počаevsk oder Vydoprusk, verbunden wird (Koschmal 1995/96).

<sup>4</sup> „Earth is the Russian ‚Eternal Womanhood‘, not the celestial image of it: mother, not virgin; fertile, not pure“ (Fedotov 1946, 13); „the national source of Mariological religion was in Russian paganism“ (Fedotov 1946, 361).

herrscht eine hohe Verehrung für die „ewige Jungfernschaft“ (prismodevstvo). Smolitsch (1952, 202) unterstreicht, dass im mystischen Leben der Asketen, wie es in russischen Viten niedergelegt ist, nicht Christus, sondern die Gottesmutter im Mittelpunkt steht, etwa bei Sergius von Radonež. Nikolaj Berdjaev bezeichnet die russische Religiosität als jene Mariens, nicht Christi. (72f.). Die „Bogorodica“ steht vor allem für „pokrov“ (Schutz) und ist Fürbitterin. Die Religion Christi sei in Russland eine „Religion der Gottesgebäerin“. Die bogorodica rückt nicht nur in den Mittelpunkt der russischen Religion bzw. Religiosität und Gläubigkeit, sie übernimmt auch die messianistische, rettende Funktion Christi.

Die Muttergottes ist in Russland ein „Volksfetisch“ (Koschmal 1995/96, 14). Auch geschichtliche Ereignisse werden als religiöse interpretiert. Die religiöse Funktion dominiert nicht nur die ästhetische, sondern auch die historische. Die Muttergottes ist eine öffentliche Gestalt. Sie braucht und verlangt aufgrund ihrer Funktionen Öffentlichkeit. Das Moment des Privaten, gar der Bereich des Intimen fehlt. In Privathäusern gab es auch keine wundertätigen Ikonen (Koschmal 1995/96, 19). So überrascht es nicht, dass auch das Erotische keine Komponente der orthodoxen Mariengestalt sein kann.

Aus der Weiblichkeit von Erde und Gottesmutter sowie aus der religiösen Dominanz gegenüber der historischen Funktion erwächst die Nationalisierung der Gottesmutter als „Mütterchen Russland“ („matuška Rossija“). Synekdochen wie „Mütterchen Moskau“ („matuška Moskva“) erscheinen hierzu lediglich als Varianten. Unter den Ikonenlegenden gibt es den Typus der Entsatzlegende (Apotropäum): Das Bild Mariens erscheint auf der Stadtmauer und vernichtet bzw. vertreibt die Feinde. Ikonen der Gottesmutter wie die Novgorodskaja und die Vladimirskaja stehen für die ersten, national begangenen Feiertage: Beide Ikonen sind nationalrussische Heiligtümer. Nikolaj Berdjajev weist in „Duša Rossii“ (Die Seele Russlands) darauf hin, dass sich die „matuška bogorodica“ in die „matuška Rossija“ verwandelt. Dabei ist für Berdjaev der männliche Logos durch das weibliche nationale Element gefangen. Die Gottesmutter ist Volksfrömmigkeit und Politik in einem.

Die körperliche Schönheit der Frau gestaltet in der russischen Kultur eigentlich nur das Märchen. Im Unterschied zur „Theotokos“ büßt die Frau dort ihre Jungfernschaft ein: Im Märchen *Car'-Devica* wird Ivan Carevič von der Schönheit, auch Klugheit, eines Mädchens angezogen, die dabei aber ihre Jungfernschaft nicht bewahren kann. Das physisch schöne Gegenbild zu Maria, Eva oder Lilith,<sup>5</sup> spielt in Russland im Grunde keine Rolle. Im 17. Jahrhundert ist auch

<sup>5</sup> J. M. Langer beschreibt Lilith nach dem jüdischen Buch *Sohar* in „Der Satan und die Weisen des Talmud“ so: „Lilith scheint es aber – trotz ihres bereits recht vorgeschrittenen Alters – auf schlafende keusche Jünglinge abgesehen zu haben und zieht galante Abenteuer augenscheinlich dem ehelichen Höllenfrieden vor. Darüber ist am schönsten im *Zohar* zu lesen: ‚Sie hat ein rosenrotes, herrlich gepflegtes Haar, der Teint interessant bleich, wenngleich bisweilen errötend. Ihre rosa Lippen sollen das allersüßeste auf der Welt sein und ihre Worte

nicht von der Inversion der Schönheit, also von einer etwaigen Hässlichkeit der Anti-Muttergottes, der besessenen Solomonija die Rede, die außerhalb der christlichen Gemeinde bleibt (Döring-Smirnov 1985, 106). Allerdings erscheinen die „rusalki“ als physisch schön. Diese ‚Nixen‘ hat jedoch ihre Sünde zugrunde gerichtet, die letztendlich als religiös-ethische Hässlichkeit die physische Schönheit beherrscht und in den Hintergrund drängt (Moyle 1987, 222).

### Zu den rhetorischen Anfängen der Ästhetisierung des Schönen (17./18. Jahrhundert)

Rein ästhetische Aspekte der Schönheit Mariens dürften in Schrifttum und Literatur bis zum 18. Jahrhundert kaum eine Rolle spielen. Noch Feofan Prokopovič (1681-1736; vgl. Härtel 1970, 162) betont hingegen die „Lehre der immerwährenden Jungfräulichkeit“ (prisnoděva, 170). Im 18. Jahrhundert zeichnen sich, zumal im Kiever Raum, aber verstärkt westliche Einflüsse ab: Prokopovič erwähnt den Lobpreis des Schoßes und der Brüste Mariens, die den Sohn Gottes getragen und genährt haben, in einer Evangelienperikope zu Marienfesten. Hryhorij Skovoroda (1722-1794) geht noch weiter. Er wertet die Gottesmutter, ihr schönes Bild, ihre Hilfe und Fürsorge für die Menschen, als ein spezifisches ästhetisches Mittel um, das es ermöglicht, zum – göttlichen – Ursprung, zur Dreieinigkeit zurückzufinden. Dies setzt er mit der Schönheit der Schöpfung gleich. Schönheit begreift er damit aber nicht als menschliche, sondern als göttliche. Die Tatsache, dass im westlichen Europa bereits die Künstler der Renaissance die Schönheit aus theologisch-politischen Programmen befreien (Liessmann 2009, 55), verdeutlicht die Unterschiede in der Entwicklung der Schönheitskonzepte.

H. Skovoroda übersetzt gr. „prepon“ als „krasota“, „decorum“ als „blagolepie“ oder „blagopriličnost“ (Wohlanständigkeit): Beide hängen aber für ihn allein von Gott ab und bezeichnen die Schönheit der Schöpfung (Erdmann-Pandzić 2005, 132-133). Skovoroda schafft so seinen Begriff der Schönheit als „einen im *Ursprung* begründeten absoluten Begriff“, der im Kontext des Analogiegedankens steht. Gott ist ihm der einheitliche, synkretistische Ursprung von Schönheit und Güte (Erdmann-Pandzić 2005, 185). „Die Realisierung des Urbilds im Bild und durch das Bild ist die Wahrnehmung seiner *Ähnlichkeit* und *Unähnlichkeit* mit dem *Ursprung*, wie er sie in seiner Lehre von den zwei *Naturen* fordert.“ (Erdmann-Pandzić 2005, 286). Auf der Suche nach dem Urbild sei es das Bild, das dazu Impulse der Erinnerung setze, einer Erinnerung an die

---

fließen wie wohlriechendes Öl. In Purpur gekleidet und mit einem sechsfachen Ohrenschmuck reich geschmückt erscheint sie und <die ganze Liebesmacht des Morgenlandes folgt ihr im Rücken>“ (zitiert nach Koschmal 2010, 414).

Ewigkeit. „Plotin sieht in der Schönheit des Bilds den Impuls zur Rückkehr in den Ursprung durch die Wahrnehmung seiner selbst im Bild.“ (Erdmann-Pandzić 2005, 246). Auch diese intensive Rezeption griechischer Quellen lässt Skovoroda die Schönheit als Weg zum Göttlichen, nicht zum Menschen begreifen. Die Lehre vom „prepon“ (decorum) unterliegt keinen menschlichen Gesetzen.

Mit Recht lässt sich demnach fragen, inwiefern nicht das religiöse Kunstschöne physische Schönheit, gerade jene der Gottesmutter, über lange Zeit kompensiert hat. Diese Frage wirft insbesondere die Vision des 1603 verstorbenen Mönchs Martirij (Buslaev 1861 II) auf. Sie erinnert in erstaunlicher Weise an eine von Pavel Florenskij (1993, 57-59) in „Die Ikonostase“ („Ikonostas“) erwähnte Vision des Malers Raffaello Santi, nach der er ein Madonnenbild gemalt hat. Donatello d'Angelo Bramante erzählt in seinen Handschriften von einer dem russischen Mönch Martirij verblüffend ähnlichen Vision Raffaels. Bramante habe Raffael einmal gefragt, in welcher Welt er die Schönheit der Madonna, die er male, gesehen habe. Damit bezieht er die Gottesmutter und ihr Bild auf ein spezifisches Schönheitskonzept. Raffael gesteht ihm, dass er von Jugend an bemüht sei, die Schönheit der Madonna ins Bild zu setzen. Er wollte immer schon die Madonna malen, scheiterte aber daran. Raffael spricht von einem „geheimen Bild“, das ab und an „seine Seele“ besuche. Manchmal sei ihm das Bild so erschienen, wie er es malen wollte (1993, 59), doch seien seine Gefühle zu „dunkel“ gewesen: Er sehe die Madonna immer nur zu kurz aufblitzen. Doch eines Tages sei er aus dem Schlaf aufgeschreckt (Florenskij 1993, 59):

Vo mrake noči vzor Rafaélja privlečen byl svetlym videniem na stene protiv samogo ego loža; on vzgljanul v nego i uvidel, čto visevsij na stene, ešče nedokončennyj obraz Madonny blistal krotkim sijaniem i kazalsja soveršennym budto živym obrazom.

In der Dunkelheit der Nacht wurde Raffaels Blick von einer hellen Erscheinung auf der seinem Bett gegenüberliegenden Wand angezogen; er blickte sie an und sah, dass das Bild der Madonna, das an der Wand hing und noch nicht vollendet war, mit zartem Schein glänzte und ein ganz und gar lebendiges Bild zu sein schien.

Nach der Vision seien ihm die Tränen aus den Augen gestürzt. Stehen hier das schöpferische, das kreative Individuum, der Maler Raffael und sein Bild im Vordergrund, so ist es in der Orthodoxie nicht Sache eines Künstlerindividuums zu malen, sondern jene der „heiligen Väter“ („svjatyje otcy“): Die Ikone gilt „als Gegenstand, der nicht der willkürlichen Veränderung unterliegt“ („predmet, ne podležaščij proizvol'nomu izmeneniju“).

Der russische Mönch Martirij (Buslaev 1861, II, 391-394) täuscht sich in einer, jener Raffaels sehr ähnlichen Traumvision über die Identität der schönen

Frau, die ihm erscheint. Martirij, der wohl 1603 gestorben ist, war Mönch des Sergiev Monastery' in Velikie Luky und ein Anhänger der Gottesmutterikone von Tichvin („Tichvinskaja“). Er begründete eine Einöde bzw. Wüstenei (pustynja), die als die „Grüne“ (Zelenaja) in der Nähe des Tichvin-Klosters bekannt war. Schon Buslaev, der die Vision Martirijs im Bericht des Metropoliten Kornilij vom Ende des 17. Jahrhundert wiedergibt, bewertet diese als poetisch (1861, 391):

Spal ja v svoej kel'e, v čulane – tak rasskazyvaet o sebe blagočestivij starec: i uvidel vo sne Prečistuju Bogorodicu v devič'em obraze. Blagolepna byla ona videniem: ne vidal ja meždu ljud'mi takoj blagoobraznoj devicy; i umilenna licom i prekrasna obrazom. Dolgie zenicy i černye brovi; nos srednij i *pochil*. Na golove u nej byl zolotoj venec, ukrašennij raznocvetnymi kamen'jami. I nevozmožno čelovečeskomu umu postignut' ee blagoobrazija, ni jazykom skazat'. Sidit že v kel'e moej, na lavke, v bol'som uglu, gde ikony stojat. A ja, budto by, vyšel iz čulana, i stoju pered neju, smotru na nee priležno, ne svodja očej s krasoty ee. Ona že, Carica i Bogorodica, na menja vziraet. I smotrel ja na nee neuklonno, i videl milostivoe ee lico; oči že eja byli polny slez, čut' ne kanut na ee prečistoe lico. I vdrug stala ona nevidima. Ja že prosnulsja ot sna i byl v užase. Vstal i vyšel iz čulana; zažog sveču ot lampady i chotel videt' Prečistuju Devu, ne sidit li ona v moej kel'e tam že, gde sidela. Vyšel ja na sredinu kel'i, no uže ne vidal ee. I podošol ja so svečeju k Prečistomu obrazu Odegetrija, i poznal, čto voistinu *javilas' mne Prečistaja Bogorodica tem obrazom, kak pisana ona na ikone moej kelejnoj*.

„Als ich in meiner Klosterzelle hinter dem Verschlag schlief, erblickte ich im Traum die Allerreinste Gottesgebälerin in jungfräulicher Gestalt. Schön war sie anzusehen: unter den Menschen habe ich keine so wohlgestaltete Jungfrau gesehen; – hold von Antlitz und wunderbar von Gestalt. Lange Wimpern und schwarze Brauen; die Nase mittelgroß und *gebogen*. Auf dem Kopf hatte sie einen goldenen Kranz, mit verschiedenfarbigen Edelsteinen geschmückt. Ein menschlicher Geist kann ihre Wohlgeformtheit weder erfassen noch in Worte kleiden. Sie sitzt in meiner Zelle auf einer Bank, in der schönen Ecke, wo die Ikonen stehen. Doch ich habe gleichsam meinen Verschlag verlassen und stehe vor ihr, ich betrachte sie eingehend, ohne meine Augen von ihrer Schönheit zu wenden. Sie aber, die Herrscherin und Gottesgebälerin, blickt mich an. Und ich betrachtete sie unaufhörlich und sah ihr gütiges Gesicht; ihre Augen aber waren voller Tränen, die fast über ihr allerreinste Gesicht gelaufen wären. Doch plötzlich wurde sie unsichtbar. Ich aber erwachte aus dem Schlaf und war voller Schrecken. Ich stand auf und verließ den Verschlag; ich zündete eine Kerze am Ikonenlicht an und wollte die Allerreinste Jungfrau sehen, ob sie in meiner Zelle immer noch dort sitzt, wo sie gesessen war. Ich trat in die Mitte der Zelle, aber ich sah sie nicht mehr. Ich trat mit der Kerze an das Allerreinste Bild der Hodegetria heran und erkannte, dass *mir*

*wahrhaftig die Allerreinste Gottesgebärerin in jener Gestalt erschienen war, wie sie auf der Ikone in meiner Zelle gemalt war.*<sup>6</sup>

Martirij erkennt, dass ihm die Gottesmutter auf der Ikone in der Gestalt der „schönen Frau“ erschienen sei, dass es sich also nur um eine vorgestellte Schönheit handelt. Dennoch hat er sich, abgeleitet von der sakralen Ikonenschönheit, erstmals die Schönheit der Gottesmutter als konkret physische vorgestellt, bzw. ist sie als solche in seinem Unterbewusstsein erschienen. Auch diese Psychologisierung gehört zu den Umbrüchen des 17. Jahrhundert Doch wird die Wahrnehmung von körperlicher Schönheit noch als Täuschung entlarvt. Die tradierte orthodoxe Vorstellung des Eremiten von seiner Wüstenei (pustynja), Martirij, hat zudem mit der „Grünen Wüstenei“ (Zelenaja Pustynja) eine eigene begründet, und klingt als identisch mit der „wunderschönen Mutter“ („prekrasnaja mat“) noch an (Stammler 1939, 75). Die religiöse Vorstellung dominiert letztlich.

Den „Geistlichen Liedern“ (Duchovnye stichi; *Kaleki perechožie* 1861 und 1863) des 18. Jahrhundert kommen im Hinblick auf die Konzeption der Schönheit der Gottesmutter zwei wesentliche Funktionen zu. Zum einen stellen sie die Tradierung überlieferter religiöser Vorstellungen sicher, zum anderen öffnen sie deren orthodoxe Vorstellungen gegenüber westlichen Schönheitskonzepten, die dem Physischen mehr Raum geben und die moralisch-praktische Dimension des Schönen hinter sich lassen. Die Mutterfigur, auch die heidnische, und die Gottesmutter spielen eine herausragende Rolle in den „Geistlichen Liedern“. Die „Mutter feuchte Erde“ („Mat'-syr-a-zemlja“) werde – so wird dort berichtet – wiederholt von Übeltätern geschändet. Die gütige Gottesmutter erscheint ihrerseits als Retterin der Welt: „Der Gedanke der Selbstaufopferung wird in der Gestalt der Milostivaja Žena Miloserd(n)aja symbolisiert, die ihr eigenes Kind in die Flammen wirft“ (Stammler 1939, 110). Viele „Duchovnye stichi“ werden mit einem Gebet an die Mutter Gottes eingeleitet (1863, 117; „Miloslivaja žena miloserdaja“). Ihre Schönheit hängt wesentlich von ihrem Fühlen, ihrer Empathie ab. Als Maria zum Kreuz eilt (*Kaleki perechožie* 1863, 225), um ihren Sohn zu beweinen, wird sie davor gewarnt, durch ihre Trauer und ihr Weinen nicht ihre Schönheit zu beeinträchtigen:

„Ne kroti, Mati, svoej krasoty,  
Ne skorbi svoe lice bělo,  
Ne slezi oči jasny!“

<sup>6</sup> Eine andere Quelle des 17. Jahrhunderts, die Dmitrij Rovinskij im Kommentarband der „Russkie narodnye kartinki“ (IV, 1881, 668) zitiert, beschreibt die Gottesmutter so: „Vozrastom byla srednjaja, drugie-že govornat vyše srednej, rusa, s želtymi volosami, i s černymi očami, blagozračna; černye brovi, lice kruglovatoe, dolgija ruki, i dolgoperstna, ispolnenna nepomyšlennago, nepostydna, nepreložna smirenija“.

„Bezähme nicht, Mutter, deine Schönheit,  
Trauere nicht zu sehr wegen deines weißen Gesichts.  
Fülle die hellen Augen nicht zu sehr mit Tränen!“

Doch auch das Konzept körperlicher Schönheit dringt in dieser Gattung der geistlichen Lieder in die russische Literatur ein.<sup>7</sup>

In dem Gedicht *Egorij; Lizaveta prekrasnaja* (Duchovnye stichi 1861, 504-507) hat der Zar beim Würfeln verloren, so dass dem bösen Drachen geopfert werden muss. Seine Frau schlägt vor, sie sollten statt seiner das „nicht-liebe, helle Töchterchen“ („dočka svět nemilaja“, 505) Sof'ja opfern. In einer Textvariante figuriert sie zwar als „liebes Kind“ („čado miloe“), doch ist ihr Manko nun viel grundlegender: „Sie hängt einem Glauben an, der nicht unserer ist / Nicht unser Glauben, der rechtgläubige“ („Ona veruet veru nenašuju / Ne našuju veru, pravoslavnuju“, 508). Sie wird sogar aufgefordert, ihren lateinischen Glauben zu verwerfen: „Bros'te vy veru Latynskuju, busurmanskuju“ (1861, 523). Die ungeliebte Tochter zeichnet sich zwar durch Schönheit aus, doch ausschlaggebend für ihr tödliches Schicksal ist, dass sie dem fremden Glauben anhängt. Ihre physische Schönheit wird über ihre ganz und gar fremde („busurmanskaja“) Religion entwertet, ja dämonisiert. Am entscheidenden Tag der Übergabe an den Drachen (1861, 596) wäscht sie sich ihr Gesicht „weiß“, zieht bunte Kleider an („Umyvajsja ty, narjažajsja vo cvetnoe plat'e“), legt einen „Seidengürtel“ („šelkov pojas“) an und wird von einem schwarzen Pferd in der Kutsche zum Drachen gebracht. Mit dem Gürtel vermag sie jedoch dem bösen Drachentier das Maul zuzubinden und sich so zu retten. Dabei steht ihr der Heilige Georg (Egorij Chrabryj) helfend bei.

Die Geistlichen Lieder werden gleichsam zu einem Einfallstor für das Konzept körperlicher Schönheit als einem westlichen, jedoch über die dominante ka-

<sup>7</sup> Es bleibt aber der geistlich-ethischen Schönheit untergeordnet: Dieser ausschließlichen Dominanz steht etwa – neben jenem jüdischen Liliths – ein mittelalterliches tschechisches Schönheitskonzept gegenüber, das körperliche Schönheit integriert. In dem tschechischen Gedicht „Buchstabe M“ („Slovice M“) ist die Frau geistliche und weltliche Frau in einem! In Russland verschwindet hingegen die Weltlichkeit lange Zeit hinter der Geistlichkeit: Die Frau kleidet sich wie ein Mönch: Bei den weiten Kleidern durfte die Taille nicht zu sehen sein, kein Faltenwurf sollte die Körperform erkennen lassen. Damit ist aber auch der Wechsel zwischen der geistlich-ethischen und der körperlichen Erscheinung von Schönheit, ist das – ästhetische – Spiel nicht möglich. Es kommt in Russland zu keiner autonomen Ausprägung der physisch schönen und erotisch anziehenden Frau, anders als im tschechischen Kontext. Es dominiert ausschließlich ein einziges Schönheitskonzept, ein geistlich-ethisches. Herrscht hier Ausschließlichkeit, so im tschechischen Modell Ambivalenz, ein Sowohl-Als-Auch. Mit dem „Buchstaben M“ kann eine geistliche wie eine weltliche Frau denotiert werden. Zwar wird Schönheit (chvála krásy a ctností milé) im tschechischen Mittelalter (Vilíkovský 1948, 63) vorwiegend als „locus communis“ gestaltet, ist die Frau meist nur „krásná“, doch vermag die physische Schönheit neben der geistlichen zu bestehen.

tholische Religion dämonisierten Konzept. Dies findet sich zunächst in einem polnischen bzw. ukrainischen Kontext. Die sprachliche Gestaltung der Lieder lässt an dieser Zuordnung keinen Zweifel. Die Gottesmutter wird in Varianten von Texten Geistlicher Lieder, die mit Polonismen durchsetzt sind, als „Marija Panna“ bzw. „Radujsja, Panno / Sličnaja“ (1863, 14-15) apostrophiert. Bisweilen wird neben die russische Textfassung eine polnische gestellt. Die „Reine Jungfrau“ („Čista Panna“) wird tatsächlich regional und national in „Kleinrussland“ (Malaja Rus', 1863, 30) oder in Polen angesiedelt. Nach und nach treten nationale Attribute hinzu.

Für den russisch-orthodoxen Kontext völlig neue, realistisch-physische Merkmale der Marienfigur dringen aus westlichen Texten, so etwa aus einem auch lateinisch wiedergegebenen Lied (1863, 95; Nr. 304): „Te lactant mea ubera“ in der russischen Übertragung „Moimi kormlju soscami“ ein. In einer Variante dieses Textes (1863, 96-97; Nr. 305) wird ein entsprechender lateinischer Satz jedoch nicht mehr übersetzt. Stattdessen wird ihm eine freie russische Variante als Äquivalent gegenübergestellt:

„Quem alta laudant sydera  
Nunc lactant mea ubera.“

„Tja vsi zvezdy pochvaljajut  
„Zemsti rodi ublažajut“

„Dich loben die hohen [lateinisch, WK]/ alle [russisch, WK] Sterne  
Jetzt nähren dich meine Brüste (mit Milch) [lateinisch, WK]  
Die irdischen Geschlechter verherrlichen dich“ [russisch, WK]

Die physische Konkretheit der stillenden Mutter wird, anders als im – vermutlich polnischen – Original, in der ersten Fassung in der Übersetzung wiedergegeben, in einer weiteren Fassung – vielleicht im Kontext zunehmender Russifizierung – getilgt und durch eine ganze andere Aussage ersetzt. So viel erotisch anmutende Körperlichkeit konnte man offensichtlich im orthodoxen Konzept der Gottesmutter nicht zulassen. Das überrascht insbesondere deshalb, weil in der westlichen Malerei, besonders der Renaissance (Leonardo da Vinci, Bramantino u.a.) der Bildertypus der „Milchnährenden“, der „Maria lactans“ (gr. Galaktotrophousa) weit verbreitet war und dieser Typus – wenn auch nicht besonders häufig – selbst in die Ikonenmalerei (mlekoopitel'nica) eingedrungen, also im religiösen Kontext legitimiert war.

Die „Duchovnye stichi“ verursachen gleichsam einen Schub der Nationalisierung des Konzepts der Muttergottes, die zunehmend auch als eine russische in Erscheinung tritt. Das Schönheitskonzept wird als ein weiterhin dominant religiöses national transformiert. Es bildet sich eine synkretistische russische Schönheit heraus, die im Unterschied zu der stärker differenzierenden polnisch-

ukrainischen den physischen Aspekt völlig ausschließt. In dem Lied „Tod, Begräbnis. Der Gang der heiligen Jungfrau“ („Smert', pogrebenie. Choždenie Svjatoj Devy“) (*Kaleki perechožie* II 1863 vyp. 4, 238-252) trifft die Gottesmutter auf ihrem Weg auf Juden, die ihr vom Tod ihres Sohnes erzählen. Ihr Weg führt sie hier bereits durch die „Heilige Rus“: „Chodila Děva po Svjatoj Rusi, / Iskala Syna svoego.“ (1863 II čast' II, vyp. 4, 243; Nr. 395). Von hier aus entwickelt sich Maria mehr und mehr zu einem nationalen Fetisch, wie wir ihn von den Marienikonen her kennen.<sup>8</sup>

Auf dem Weg von der älteren, religiös geprägten russischen Literatur, also etwa von den Geistlichen Liedern des 18. Jahrhundert, zur ‚modernen‘, weltlich ausgerichteten Literatur, kommt es zu keinem gravierenden Bruch in der Schönheitskonzeption, schon gar nicht im Hinblick auf die schöne Gottesmutter. Das liegt an der Kontinuität des synkretistischen Konzepts einer religiös-ethischen Schönheit in eben jenem 18. Jahrhundert, in dem Immanuel Kant das Schöne an das „interesselose Wohlgefallen“ zurückbindet (Liesmann 2009, 35-36) und damit die alte Einheit von Gutem und Schönerem auflöst. Diese Differenzierung findet unter den Bedingungen des russischen Synkretismus im 18. Jahrhundert nicht statt, wohl auch nicht im 19. Jahrhundert.

Direkte Kontinuitäten vielmehr offenbaren sich sogar beim Übergang von sakralen Frauenfiguren bzw. Mariendarstellungen zu profanen. So wird etwa die von Ikonen geprägte Schönheitskonzeption direkt von sakralen Figuren auf Porträts von Zarinne übertragen: Als im frühen 19. Jahrhundert, hässliche Darstellungen einer dicklichen Zarin Elizaveta in Umlauf geraten, werden diese umgehend verboten, während z. B. ein Friedrich Schlegel in sein neues Konzept von Schönheit das Hässliche zu integrieren vermag. Die Bilder von der Zarin werden hingegen einer erneut umfassenden Kanonisierung und synkretistischen Normierung unterzogen, die mit dem Hässlichen die Physis tilgt. Es wird staatlicherseits ein – nunmehr weltliches – Urbild (proobraz) geschaffen, das künftighin alleine kopiert und verbreitet werden darf. Alles andere wird unter Strafe gestellt, also auch die Gestaltung der körperlichen Hässlichkeit, sei es auch die physische Realität, wie sie – wie man an Rovinskijs (1900, 77-78) Abbildung sehen kann – der Wirklichkeit entsprochen hat. Im Falle der Zarin Elizaveta ist es also allein der politische Rang, nicht mehr der religiöse, der die Herrscherin auch physisch schön erscheinen lassen soll. Vergleichbares findet sich in zahlreichen Oden der Zeit. Das körperliche Aussehen bleibt der symbolisch-synkretistischen ‚Schön-

<sup>8</sup> Wer etwa den Traum Mariens in reiner, d.h. schriftlicher Form in seinem Haus aufbewahrt, der wird von allen Dieben verschont bleiben. Er wird nicht ertrinken, nicht vom Schwert sterben. In der entsprechenden Familie werde Liebe und Einigkeit (soglasie) herrschen (*Kaleki perechožie* II, 1864, cast' II, vyp. 6, 222), die Viehhaltung werde „großen Gewinn“ („velikaja pribyl'“; ebda, 234; Nr. 630) abwerfen. Wenn aber die Gottesmutter nicht für uns betet, dann wird uns der Tod vernichten: „I kogda by za vas nemolilas' Mati Moja Presvjataja Bogorodica i ne posila, to davno by zloju smertiju pogubil.“

heit' nachgeordnet. Die Politik hat unmittelbar die Funktionen der Religion übernommen.

Eine Kontinuität von sakralen und profanen Schönheitskonzepten lässt sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch in der Sprache beobachten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird Liebe in einem eigenen „Liebesjargon“ („žargon ljubvi“) im Kontext eines religiös-weltlichen Synkretismus' thematisiert. Die Autoren von Liebesliedern meiden noch die Ausdrücke des einfachen Volks und verwenden stattdessen selbst in der frühen russischen Liebeslyrik eher Kirchenslavismen. Im 18. Jahrhundert musste das Erleben von Liebesgefühlen in ritualisierte Ausdrucksformen gegossen werden, etwa in Trediakovskijs Übersetzung („Le voyage de l'isle d'amour“ von P. Tallemant) bzw. in dessen Adaption „Ezda v ostrov ljubvi“: „Die sprachliche Gestaltung des Liebesthemas in Russland erforderte Mittel, die erst noch geschaffen werden mussten“ (Klein 2008, 16). Bis dahin bediente man sich der tradierten – sprachlichen – Normen und Kanones. Die Wortbedeutung werde zur „Arena“ eines „Kulturkampfes“: „Liebe“ („ljubov“) meint bereits nicht mehr himmlische Liebe, sondern irdische. Eine ähnliche Profanisierung erfahren Begriffe wie „Engel“ („angel“).

Die Kontinuität einer keuschen, ethisch-religiösen Schönheit, wie sie die Gottesmutter repräsentiert, kennzeichnet auch die Liebesthematik des sentimentalistischen Dichters Nikolaj Karamzin (1964 I, 650). In seiner Erzählung „Die Bojarentochter Natal'ja“ („Natal'ja, bojarskaja doč“) schickt sich der junge Bräutigam in der Hochzeitsnacht an, die Braut zu entkleiden: „ihre Herzen schlugen“ (serdca bili), „er nahm sie an der weißen Hand“ („on vzjal ee za beluju ruku“): Das Madonnen-Attribut „weiß“, aber auch die Wahl der Synekdoche Hand für den Körper der Braut, stehen für das russische Konzept der reinen, entkörperlichten Schönheit: Im Moment der erotischen Vereinigung schreibt der Erzähler: „Svjaščennyj zanaves puskaetsja, svjaščennyj i nepronicaemyj dlja glaz ljubopytnych“ (Vgl. Koschmal 2004, 134ff.). Der von Karamzin in seinem Gedicht „Poesie“ (Poëzija, 1785) in der Klopstock-Nachfolge geprägte Begriff der „heiligen Poesie“ lässt einen „quasi-religiösen Kult um die Dichtung“ (Klein 2008, 296) entstehen, der dort auf eine besondere Kontinuität trifft. Die körperliche Schönheit bleibt – wie die körperliche Liebe – auf den tabuisierten Bereich des Heiligen und Religiösen beschränkt und mit diesem synkretistisch verwoben. Die Kantsche Differenzierung hat nicht stattgefunden.

### F.M. Dostoevskij und die Schönheit

F.M. Dostoevskij greift im 19. Jahrhundert in erster Linie auf jenes Schönheitskonzept, das sich bislang kontinuierlich entwickelt hat und das Vladimir Solov'ev (1991) als jenes der rettenden Schönheit Dostoevskijs bezeichnet. Nur einzelne Momente seien dazu als Belege angeführt, wobei ich mich auf den

Roman *Idiot* beschränke. Analyseansätze wie jener von Nina Straus (1998) oder Olga Matich (1986) kommen in anderen Kontexten und auf anderen Linien der Argumentation zu dem Ergebnis, dass Nastas'ja Filippovna eine männliche Frau sei. Sie verbinde sich im Roman mit einer „feminisierten Erlöserfigur“ („the idea of an feminized male savior figure“). Fürst Myškin sei hingegen ein Mann „with female attributes“. Umgekehrt finden sich Momente der Kenose Christi in den weiblichen Figuren des Romans, figuriert in den Romanentwürfen auch ein weiblicher Narr in Christo (jurodivaja IX, 352). In den Entwürfen („Nabroski“ XI, 352) wird Mignon als Repräsentantin einer „seelischen Schönheit“ („duševnaja krasota“) dargestellt, weil sie sich tiefer stelle als alle („niže vsech“). Eingangs war ausführlich von der Adaption zahlreicher Merkmale Christi durch die Gottesmutter in der russischen Religionsgeschichte die Rede.

In den ‚Plänen‘ zum Roman heiratet der Held, Fürst Myškin, „aus Mitleid“ („iz sostradanija“ IX, 352) eine Frau, die still sei, nicht schön. Sie sei „wunderschön“ (prekrasnaja) und „still wie Holbeins Madonna“ („ticha, kak Gol'bejnova Madonna“). Eine Selbstmörderin schreibt gar ihren Abschiedsbrief im „Stil“ („v sloge“) der Madonna Holbeins. Die Figuren und ihr Handeln in den Romanentwürfen werden auch sonst mit dem der „Madonna“ Holbeins verglichen, ohne die der Idiot, wie er gesteht, nicht leben könne. Der Dostoevskij der Entwürfe nennt die Madonna (Nasta'sja) „still“ („ticha“). Tatsächlich geht für ihn – wie später für S. Freud – vor allem von der Sixtinischen Madonna Raffaels (vgl. Kantor 2009, 181; 186) ein – wie es Freud 1883 formuliert – „Schönheitszauber“ aus. Freud vergleicht seinerseits diese Madonna mit jener Hans Holbeins, die Dostoevskij in Dresden gesehen haben dürfte. Daher rührt wohl auch deren Erwähnung in den Romanentwürfen des „Idioten“. Dostoevskij hat aber – ohne dies wissen zu können – in Dresden nur eine Kopie der Holbeinschen Madonna im Geschmack des 19. Jahrhundert zu Gesicht bekommen. Die Dresdner ‚Holbeinsche Madonna‘ wurde erst in späteren Jahren als bloße Kopie des in Darmstadt befindlichen Originals (1526/1528) entlarvt. Hans Holbeins Darmstädter Madonna bewertet S. Freud – im Unterschied zu jener Raffaels – als „nicht gerade schön“. Dostoevskij nennt sie seinerseits „still“. Es ist die Schönheit des Leids und des Leidens, die sich vor allem im Gesicht ausdrücke. Diese Frauengesichter, zumal jenes Nastas'jas, wird im *Idiot* wiederholt in die Nähe von Ikonenbildern der Gottesmutter gerückt. Myškin küsst das Gesicht Nastas'jas (Dostoevskij 1973 VIII, 66) fast wie das einer Ikone und sieht gerade in dessen Schönheit ein Rätsel: „Krasota – zagadka“. Nicht das Körperliche, sondern das Geistige und Geistliche des Gesichts, dessen komplexer Synkretismus, verbinden sich mit dem religiös Numinosen.

Das Rätsel ist aber identisch mit der Kernidee des *Idiot*, den Dostoevskij im Brief an A.N. Majkov formuliert (VII, 358): „Diese Idee besteht darin, einen ganz und gar schönen Menschen darzustellen.“ („Ideja èta – izobrazit' vpolne

prekrasnogo človeka“). Das sei eine „bezmernaja zadača“. „Das Wunderschöne ist ein Ideal. Doch ein Ideal, das nicht unseres und nicht das des zivilisierten Europa ist, sondern eines, das noch lange nicht ausgearbeitet ist.“ („Prekrasnoe est' ideal, a ideal – ni naš, ni civilizovannoj Evropy – ešče daleko ne vyrabotalsja.“)

Vladimir Solov'ev, dessen drei Dostoevskij-Reden, nicht aber dessen Sophiologie hier allein die Grundlage der Argumentation bilden, macht zweierlei deutlich: Zum einen sei Dostoevskijs Ideal der Schönheit ein synkretistisches. Zum anderen sei es – auch deshalb – ein nicht primär kognitiv zu erfahrendes, sondern ein – voraus – zu fühlendes. Der Synkretismus ist jener von Ethik bzw. Religiosität, Wahrheit und Schönheit, die russische Variante der *Kalokagathia*: „In seinen Überzeugungen trennte er nie die Wahrheit von der Güte und Schönheit“ („V svoich ubeždenijach on nikogda ne otdeljal istinu ot dobra i krasoty“, 1991, 244). Dostoevskij schafft so eine Kontinuität jenseits von Kant und Schlegel. Der Verzicht auf deren Differenzierung, die in der westlichen Philosophiegeschichte als Fortschritt gewertet wird, zeichnet Dostoevskij gleichsam aus. An anderer Stelle heißt es bei ihm: „die Schönheit ist eben jene Güte und eben jene Wahrheit, die in einer lebendigen konkreten Form verkörpert ist“ („krasota est' to že dobro i ta že istina, telesno voploščennaja v živoj konkretnoj forme“). Deshalb glaubte Dostoevskij daran, dass die „Schönheit“ („krasota“) die Welt retten würde. Dostoevskij habe in seinem Konzept von Schönheit diese nie von Wahrheit und Güte getrennt. Die Geistlichen Lieder haben diese Trennung als dämonisches Prinzip westlicher Kultureinflüsse erkennen lassen. Nikolaj Nadeždin (1993, 68) betont seinerseits in seiner Diskussion der Muttergottesikone Anfang des 19. Jahrhunderts die „wahre Schönheit“ („istinnaja krasota“) der Muttergottesikone: Die Schönheit sei der Freund der Wahrheit („Krasota est' podruža istiny“). Solov'ev verbindet in seiner dritten Dostoevskij-Rede damit auch das Moment der Ganzheitlichkeit und Vollständigkeit („polnota“). Es bildet eine Dimension des in Russland weiterhin vorherrschenden Synkretismus.

Schönheit und – russischer – Synkretismus stellen eine unauflösbare Einheit in dieser Schönheitskonzeption dar. Dort, wo sie durch Trennung, durch Differenzierung gefährdet ist, macht sich auch im Diskurs Solov'evs sofort der Teufel breit, zunächst als Götze: Eine Schönheit ohne Güte und Wahrheit sei ein Götze („a krasota bez dobra i istiny est' kumir“). Dostoevskij habe diese „Sünde“ der Trennung, der den Synkretismus destruierenden Differenzierung, so Solov'ev in seiner zweiten Dostoevskij-Rede, nie begangen. Der Schönheitsdiskurs ist hier immer ein religiöser. Für Dostoevskij gehören der Glaube an Gott, die Natur und den Menschen bzw. an Gott (Bog), „an den „Gottmenschen („v Boga-človeka“) und die „Gott-Materie“ („v Bogo-materiju“; „v Bogorodicu“) unauflöslich zusammen. Alles andere seien „fruchtlose“ („besplodnye“), „falsche Theorien“ („ložnye teorii“), die aus der „Trennung dieser drei Glaubensgegenstände“ („razdelenie etich trech ver“) erwachsen. Dies sei eine „verderbliche

Trennung dreier Prinzipien“ („pagubnoe razdelenie trech načal“, 1991, 254). Die Auflösung des Synkretismus und die Differenzierung werden von Solov'ev mit den falschen Ansätzen der Aufklärung („prosvěšćenie“) aus dem westlichen Europa gleichgesetzt. Kants Rückbindung des Schönen an das interesselose Wohlgefallen lässt diesen der ästhetischen Urteilskraft tatsächlich keine moralisch-praktische Bedeutung mehr zuschreiben, schon gar keine religiöse. Letztlich wurzelt damit die Schönheit, die die Welt erretten wird, in der altrussischen Religiosität und in einem religiös geprägten synkretistischen Schönheitskonzept, das sich von westlichen Vorstellungen dieser Zeit besonders weit entfernt. Dostoevskijs zutiefst russisches Konzept war vor allem jenem Friedrich Nietzsches (von 1888) diametral entgegengesetzt. Für letzteren sei es eine Nichtswürdigkeit, für die man einen Philosophen prügeln solle, der sage, das Gute, Schöne und Wahre seien eins (Liessmann 2009, 44). Kognitive, rationale Differenzierung kann in einem russischen Kontext nur der teuflischen Lüge zugeschrieben werden.

In dieser synkretistischen ‚Logik‘ wird Schönheit nicht mit dem Individuum, dem abgetrennten Unteilbaren korreliert, sondern mit dem Kollektiv, nicht mit der Individuation schaffenden Zentralperspektive, sondern mit der totalen, umgekehrten Perspektive. Das gilt sowohl für den Schöpfer der Schönheit, der in Russland nicht als kreativer Einzelner und Künstler, sondern im Kontext eines religiösen Kollektivs (vgl. „heilige Väter“) schafft. Es gilt aber auch für den Gegenstand der Schönheit. Die Schönheit der gedient wird, ist nicht – wie in der tschechischen Dichtung des Mittelalters – die „hohe vrouwe“ der Minnedichtung, ein verehrtes Individuum, sondern es ist – wie Solov'ev (1991, 243) in seiner zweiten Rede ausführt – ein Dienen („služenie“) an allen Völkern.

Pavel Florenskij (1993, 62) erläutert dies später in seiner Schrift „Ikonostase“ („Ikonostas“): Der wahre Künstler wolle nicht das Seine, das Subjektive darstellen, sondern das „Schöne, das objektiv Schöne“ „a prekrasnogo, ob-ektivno-prekrasnogo“. Damit meint er die künstlerisch verkörperte Wahrheit der Dinge. „Schönheit“ („krasota“) und Wahrheit („pravda“) werden auch ihm zu Synonymen. Dieses synkretistisch-religiöse objektiv Schöne dürfte dem „entschieden schönen Menschen“ („položitel'no prekrasnyj čelovek“) Dostoevskijs entsprechen. Das objektiv Schöne verlangt aber im Unterschied zum subjektiv Schönen nicht nur keine individuelle Kreativität, sie lässt sie vielmehr gar nicht zu. Der Stellenwert individueller Kreativität ist in einer solchen Konzeption von Ästhetik völlig untergeordnet. Florenskij (1993, 66) kritisiert, dass viele – weltliche – Künstler, wie zum Beispiel Michail V. Nesterov (1862-1842), die Gottesmutter, ihre „Wahrheit“ („istina“), mit „eigenmächtigem Agieren“ („sobstvennym samočiniem“, 66) verwechseln und so nur Lüge und „Unwahrheit“ („nepravda“) schaffen. Diese auf einer subjektiven „istina“, nicht aber auf einer objektiven „pravda“-Wahrheit basierende individuelle Kreativität wird abgelehnt.

Das synkretistische russische Schönheitskonzept, das in der Gottesmutter dauerhaft Person wird, propagiert mit der Ablehnung kognitiver Differenzierung das Fühlen der Schönheit und den Synkretismus von Denken und Fühlen. Vladimir Solov'ev verkündet in seiner „Dritten Rede“ „eine neue geistige Geburt Russlands“ („novoe duchovnoe roždenie Rossii“, 250), die eine „von oben“ („svyš'e“, 251) sein müsse. Der erste Schritt zur „Rettung“ bestehe dabei darin, „die eigene Ohnmacht und Unfreiheit zu empfinden“ („počuvstvovat' svoe besilie i svoju nevolju“, 252), d.h. die aus dem Roman *Idiot* bekannte Kenose zu fühlen. Die Gottesmutter steht auch am Anfang dieser zweiten Geburt Russlands aus dem Fühlen. Sie ist es, in der sich für Solov'ev die Materialität der Natur in die „Bogo-materiju“ verwandelt („prevrašćenie v Bogo-materiju“). Schon Nadeždin (1993, 67) betont das ästhetische Gefühl, die Sympathie für das Schöne am Beispiel der Gottesmutterikone: Die „Liebe zum Schönen“ liege „in einem Gefühlsausbruch gegenüber dem Heiligen“ („ljubov' k prekasnomu“ „v poryve čuvstva k svjatoj“). Deshalb würden die Deutschen Kreuzigungsdarstellungen favorisieren, die vor allem vom „Gedanken“ gelenkt seien („mysl'“), wohingegen die – italienischen – Madonnen „sanft“ („krotkie“) seien. Man sieht sich an jene „Sanfte“ („Krotkaja“) erinnert, die als Selbstmörderin mit der Muttergottesikone in der Hand in Dostoevskijs gleichnamiger Novelle aus dem Fenster springt, die aber auch in den Entwürfen zum „Idiot“ ihren Abschiedbrief „im Stil“ der Holbeinschen Madonna schreibt.

Das weltliche und westliche Schönheitskonzept ist ein trennendes, differenzierendes, individuelles und kognitiv geprägtes. Das russische Schönheitskonzept ist religiös-synkretistisch und kollektiv bestimmt. Es setzt damit eine lange russische Tradition fort, die den westlichen Umbrüchen in der Vorstellung und Wertung von Schönheit, aber auch von Hässlichkeit fern steht. Dieses russische Schönheitskonzept verbindet sich wohl mit keiner Figur so eng wie mit der Gottesmutter. Sie ist auch deshalb Inbegriff des Fühlens und des Mitfühlens (Empathie). Ihre Empathie ist Teil ihrer Schönheit. Pavel Florenskij stellt in „Stolp“ dem Konzept der Schönheit der Seele Mariens mit der Figur der „Sofija“ das Konzept einer „rein geistigen Schönheit“ gegenüber, nicht mehr jenes der Mutter, sondern der Trägerin der Ur-Jungfräulichkeit. Seine geistige Konzeption schließt aber erneut die Körperlichkeit der Schönheit aus. Die Unterscheidung der Schönheitskonzepte Mariens und Sophias, bei V. Solov'ev und Florenskij, sind aber nicht mehr Gegenstand dieser Untersuchung (vgl. Meyer 2005, 287).

Das russische Schönheitskonzept der Gottesmutter Maria, der „bogorodica“, erfährt bei Dostoevskij und in Vladimir Solov'evs Dostoevskij-Reden in einem Konzept der gefühlten Schönheit, in einem Synkretismus von Schönheit, religiös geprägter Sittlichkeit und Wahrheit, zumindest im späteren 19. Jahrhundert eine Wiedergeburt, ohne dass dieses Konzept jemals an Bedeutung eingebüßt hätte. Es ist kaum vorstellbar, dass dieses stabile Konzept der russischen Schönheit

selbst unter wachsenden westlichen Einflüssen nicht auch im 20. und 21. Jahrhundert tiefe Spuren hinterlassen dürfte. Denn es ist nicht auf ‚Kurzlebigkeit‘, sondern auf Ewigkeit angelegt.<sup>9</sup>

### Literatur

- Aertsen, J.A. / Most G. W. u.a. 1992. „Das Schöne“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8: R-Sc. Darmstadt, SPb.1343-1385.
- Benz, E. 1971. *Geist und Leben der Ostkirche*, München.
- Bezsonova P. 1861, 1863. *Kaleki perechožie. Sbornik stichov i issledovanie*, Čast' I und Čast' II, M.
- Buslaev, F. 1861. „Istoričeskie očerki ruskoj narodnoj slovesnosti i iskusstva“, t. I-II. SPb., t. II, 391-394.
- Davidson, A. 2000. „Inszenierung und Idolatrie? Zur Hermeneutik von Bild und Text in Marien->Bildern< der romantischen Literatur“, Zimmermann, R. (Hg.), *Bildersprache verstehen. Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen*, München, 193-214. (Übergänge Bd. 38).
- Döring-Smirnov, J.R. 1985. „Dämonologische Vorstellungen in zwei anonymen russischen Erzählungen des XVII. Jahrhunderts“, *International Journal of Slavic Literatures and Poetics*, vol. 31-32, 101-112.
- Dostoevskij, F.M. 1973, 1974. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 8, Leningrad und t. 9, Leningrad.
- Ebbinghaus, A. 1987. „Quellen und Typen der altrussischen Ikonenlegenden“, Seemann, K.-D. (Hg.), *Gattung und Narration in den älteren slavischen Literaturen*, Wiesbaden, 71-84.
- 1990. *Die altrussischen Marienikonenlegenden*, Wiesbaden.
- Erdmann-Pandzić von, E. 2005. *Unähnliche Ähnlichkeit: die Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*, Köln / Weimar / Wien.
- Erofeev, V. 2006. *Russkij apokalipsis*, Moskva, [deutsche Übersetzung: *Die russische Apokalypse*, Berlin, 2009.]
- Kievo-Pečerskij paterik, 1980. *Pamjatniki literatury drevnej Rusi*, t. I. XII vek, M.
- Fedotov, G.P. 1946. *The Russian religious Mind. Kievan Christianity*, Cambridge / Mass.
- 1959. *Svjatyje Drevnej Rusi (X-XVII st.)*, New York.
- Florenskij, P.A. 1993. „Nebesnye znamenija“, *Ikonostas: Izbrannye trudy po iskusstvu*, SPb., 307-316.
- 1993. „Ikonostas“, *Ikonostas: Izbrannye trudy po iskusstvu*, SPb., 1-174.
- 1926. „Sophia“, *Ähren aus der Garbe. Christi Reich im Osten*, Mainz, 72-145.

<sup>9</sup> Vgl. dazu den bei Dmitrij Rovinskij „Russkie narodnye kartinki“ in Band 3 („Pritči i listy duchovnye“) unter Nr. 741 abgedruckten Text „Die kurzlebige Schönheit dieser Welt“ („Malovremennaja krasota mira sego“).

- Grossman, J.D. 1980. „Feminine images in old Russian Literature and Art“, *California Slavic Studies*, vol. XI. Berkeley, Los Angeles / London, 33-70.
- Härtel, H.-J. 1970. *Byzantinisches Erbe und Orthodoxie bei Feofan Prokopovič*, Würzburg.
- Kantor, V. 2009. „Dämonen versus Madonna. Dresden als magischer Kristall der russischen Probleme“, Ulbrecht, Siegfried und Helena Ulbrechtová (Hg.), *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte*, Praha / Dresden, 171-189.
- Karamzin, N. 1964. *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, tom 1, Leningrad, Moskva.
- Kamann, E. 2007. „Nekotorye zamečanija obliku Bogomateri v russkich duchovnych stichach“, *Studia Slavica Hungarica*, 52, Bd. 1-2, 181-186.
- Klein, J. 2008. *Russische Literatur im 18. Jahrhundert*, Köln / Weimar / Wien.
- Kondakov, N. P. 1914, 1915. *Ikonografija Bogomateri*, 2 Bde., Spb.
- Koschmal, W. 1995/96. „Die Ikonenerzählung zwischen Dogma, Politik und Aberglaube“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. LV, H. 1, 6-26.
- 2004. „Das weibliche Individuum. Zur historischen Poetik des russischen Sentimentalismus“, R. Hansen-Kokoruš und A. Richter (Hg.), *Mundus narratus. Zeitschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Frankf./M. u.a., 133-147.
- 2010. *Der Dichternomade. Jiří Mordechai Langer – ein tschechisch-jüdischer Autor*, Köln / Weimar / Wien (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte NF, Reihe A, Bd. 65).
- Liessmann, K. P. 2009. *Schönheit*, Wien.
- Matich, O. 1986. „The Idiot. A Feminist Reading“, A. Ugrinsky, , F.S. Lambasa, V.-K. Ozolins (Hg.), *Dostoevsky and the Human Condition after a Century*, New York, 55-58.
- Meyer, H. 2005. „Enthaltung: Anna, ‚Anna‘, „Anna“ und ihre Benennungsmodi („Lebensstadien in Brodskijs *Sretenie* und Dostoevskijs *Besy*)“, >Lebensstadien< Symposium zum Geburtstag von Johanna Renate Döring, 11.-12. Juni 2004, *Wiener Slawistischer Almanach*, 55. München, 285-318.
- Moyle, N.K. 1987. „Mermaids (Rusalki) and Russian Beliefs about Women“, A.L. Crone and C.V. Chvany (Hg.), *New Studies in Russian Language and Literature*, Columbus, 221-238.
- Nadeždin, N. 1993. „Izobraženie Božiej Materi (1846)“, Gavrjušin, N. (Hg.), *Filosofija russkogo religioznogo iskusstva*, Moskva, 65-70.
- Rovinskij, D. 1881. *Russkie narodnye kartinki, Kniga IV, Primečanija i dopolnenija*, Spb.
- 1900. *Russkie narodnye kartinki*.
- Smolitsch, I. 1940/41. „Die Verehrung der Gottesmutter in der russischen Frömmigkeit und Volksreligiosität“, *Kyrios*, 5. Jg., H. 3/4, 194-214.
- Solov'ev, V. S. 1991. „Tri reči v pamjat' Dostoevskogo“, *Filosofija iskusstva i literaturnaja kritika*, M., 227-259.
- Stammler, H. 1939. *Die Geistliche Volksdichtung als Äußerung der geistigen Kultur des russischen Volkes*, Heidelberg.
- Stern, B. 1907-1908. *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland* (zwei Bände).

- Straus, N.P. 1998. „Flights from ‚The Idiot’s Womanhood‘“, Knapp, L. (Hg.) *Dostoevsky’s ‚The Idiot’. A Critical Companion*, Evanston.
- Vilikovský, J. 1932. *Latinská poezie žakovská v Čechách* (Sborník filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě VIII), Bratislava.
- 1948. *Pisemnictví českého středověku*, Praha.