

Kreativität und Migration

Positionierung und Ambiguität im Œuvre des
russlanddeutschen Künstlers Georg Schlicht (1886 –1964)

hg. von Ada Raev und Susanne Marten-Finnis



University
of Bamberg
Press

36 Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kultur-
wissenschaften der Otto-Friedrich-Universität
Bamberg

Band 36



University
of Bamberg
Press
2021

Kreativität und Migration

Positionierung und Ambiguität im Œuvre des
russlanddeutschen Künstlers Georg Schlicht (1886-1964)

herausgegeben von Ada Raev und Susanne Marten-Finnis
unter Mitarbeit von Magdalena Burger

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg

Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press

Titelbild: Ausschnitt aus Troika/Georg Schlicht ©Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

University of Bamberg Press, Bamberg 2021

<http://www.uni-bamberg.de/ubp>

ISSN: 1866-7627

ISBN: 978-3-86309-807-0 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-808-7 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-504620

DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irb-50462>

Inhalt

Ada Raev und Susanne Marten-Finnis: Einführung	7
Transliteration	15

POSITIONIERUNG UND AMBIGUITÄT

Ada Raev: Georg Schlicht: Lebenslinien und künstlerisches Erbe	17
Tat'jana Savickaja: Georg Schlicht und Saratow an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als Nährboden für seinen künstlerischen Werdegang. Versuch einer Rekonstruktion	81

MOBILITÄT UND SESSHAFTIGKEIT

Olga Litzenberger: Die Stadt Saratow und ihre Rolle in der Geschichte der Wolgadeutschen	109
Victor Dönninghaus: Deutsche in Moskau während des Ersten Weltkriegs	133
Igor Dukhan: Einsamkeit in der Moderne: Georg Schlicht und die russische Kunst im Kulturbetrieb der Weimarer Republik	149

ZUSPRUCH UND ABLEHNUNG

Susanne Marten-Finnis: Figurationen: Orientalische Ästhetik und dekorativer Effekt bei Georg Schlicht in der Karawanserei des Russischen Berlin, 1922	169
Albert Lemmens, Serge-Aljosja Stommels: Illustrationen von Georg Schlicht und anderen russischen Exilkünstlern in Berlin und Paris in den 1920er Jahren	201
Nicolas Dreyer: Georg Schlicht und Nikolaj Berdjaev als Beispiele einer transkulturell geteilten Sehnsucht nach wahrer Menschlichkeit inmitten der Krise des Menschen im Schlachtfeld moderner Ideologien	223
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	261
Personenregister	264

Einführung

Wer war Georg Schlicht?

Geboren als Sohn eines Reichsdeutschen in der Wolgaregion und einer russischen Mutter, verlebte Georg Schlicht (1886-1964) seine Kindheit und Jugend in Saratow. 1907 begann er ein Studium an der dortigen Kunstschule, das er 1911 in Moskau fortsetzte. Damit gilt Schlicht – auch als Künstler – als ein „Saratower“, denn so werden in der Geschichte der russischen Kunst jene Künstler genannt, die ihre Ausbildung an der Bogoljubov-Kunstschule in Saratow begonnen und an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst fortgesetzt haben.¹

Wie so viele russische Künstler seiner Generation widmete er sich vor allem der Malerei, schuf Porträts, Landschaften, Heiligenbilder und Stilleben, zeigte aber auch Offenheit gegenüber anderen künstlerischen Bereichen wie Buchkunst und Theater. Dem Œuvre dieses russlanddeutschen Künstlers widmet sich nun erstmals ein internationales Forscherteam aus Belarus, Deutschland, Großbritannien, den Niederlanden und Russland, um den Werdegang von Georg Schlicht aus transkultureller Perspektive zu beleuchten.

Seine deutsche Staatsangehörigkeit war die Ursache dafür, dass Georg Schlicht nach dem Friedensvertrag von Brest-Litowsk 1918 Russland verlassen musste. Doch sein Herz blieb in seinem Geburtsland. Damit stellt sich sein Schaffen als Teil eines bislang kaum beachteten und wenig erforschten Segmentes der vielgestaltigen Russischen bzw. Russländischen² Emigration in Deutschland dar: jene Russen nämlich, die aufgrund ihrer Abstammung der deutschen Sprache verbunden waren, jedoch im vorrevolutionären Russland aufgewachsen und zur Reife gelangt waren und sich dessen Kultur auch nach der Remigration ins Land ihrer deutschen Vorfahren zugehörig fühlten.

Wie kaum eine andere Metapher prägte das spektakuläre Coverbild der Zeitschrift *Žar-ptica* (Feuervogel), mit dem Georg Schlicht 1922 in die Berliner Öffentlichkeit trat, das Gesicht jener illustren Gemeinschaft, die Berlin damals zur ersten Hauptstadt der Russischen Emigration aufsteigen ließ. Dabei steht der Feuervogel nicht nur für das russische Märchen und den weiblichen Vogelmenschen im Ballett von Igor' F. Stravinskij (1882-1971), sondern vielmehr für den Zauber des alten

¹ Budkova, L. A. und Sarab'janov, Dmitrij V. Hgg. *Pavel Kuznecov*. Moskva: Sovetskij chudožnik 1975. 14-15.

² Während „Russisch“ vor allem auf eine ethnisch-kulturelle Ebene abzielt, meint „Russländisch“ hingegen Staat und Territorium, was der Komplexität der nach-revolutionären Emigration und der von ihr Betroffenen unterschiedlicher Ethnien eher gerecht wird. Im Folgenden werden beide Begriffe synonym gebraucht.

Russlands,³ dessen Fortbestehen in den bildenden und darstellenden Künsten von vielen Russen, auch von denen mit deutschen Wurzeln, nach der Emigration noch lange zelebriert wurde.

Sprachmittler im kulturellen Exil

Es waren vor allem die an der Wolga oder auch im Baltikum aufgewachsenen Deutschen, die in der russischen Kunst- und Verlagslandschaft Berlins eine ambivalente Sonderstellung einnahmen. Einerseits vermittelte ihnen die Loyalität gegenüber einem Russland, zu dem sie sich zugehörig gefühlt hatten, das jedoch so nicht mehr existierte, Stabilität. Eben diese Loyalität ließ sie sprachlich wie visuell zu den eifrigsten Verfechtern und Vermittlern der geistigen und emotionalen Werte russischer Emigranten gegenüber ihrem Gastland werden, in dem sie sich temporär oder dauerhaft niederließen. Dabei vermochten sie zwar, sprachlich eine Brücke zu schlagen zwischen dem Russischen und dem Deutschen, wie es beispielsweise der deutsch-baltische Schriftsteller und Übersetzer Reinhold von Walter (1882-1965) tat, verharrten jedoch andererseits in ihrer ursprünglichen kulturellen Zugehörigkeit in jenem Moment des Brückenschlages. In ihrer Kreativität verweilten sie eher bei den Mythen und Legenden, der Literatur und visuellen Poetik ihres russischen Heimatlandes, als dass sie die ungewollte Neuordnung zum Herkunftsland ihrer deutschen Vorfahren hätte inspirieren können. Auch längerfristig blieben sie kulturelle Grenzgänger, häufig gesellschaftlich und künstlerisch im Abseits. In ihren Schöpfungen artikulierte sich eine regressive Utopie, wie sie so häufig nach den infolge von Krieg und Revolution evozierten Grenzverschiebungen und Brüchen der beginnenden Zwischenkriegszeit anzutreffen ist.

Anliegen des vorstehenden Bandes ist es, am Beispiel des künstlerischen Erbes von Georg Schlicht die Kreativität dieses besonderen Außenseitertums zu vergegenwärtigen und die Ambivalenzen eines solchen Lebens in einer Diaspora zu vermitteln, die selbst von dramatischen politischen Umbrüchen betroffen war. Dabei geht es um nicht weniger als den Versuch, Schlichts Prägungen als Russlanddeutscher zu eruieren und sein künstlerisches Festhalten am Althergebrachten – seine durchaus facettenreiche Rückwärtsgewandtheit und Kritik der Moderne – sowohl im Kontext der Russischen Emigration als auch geistes- und ideengeschichtlich zu verorten.

³ Massie, Suzanne. *Land of the Firebird. The Beauty of Old Russia*. New York: Mcgraw Hill, 1980.

Methoden und Zugangsweisen der Beiträge

In Abgrenzung vom Widerspiegelungsmodell der Beziehungen zwischen Geschichte und Kultur orientieren sich die Beiträge dieses Bandes an einer Gegenüberstellung von Parametern wie Positionierung und Ambiguität, Mobilität und Sesshaftigkeit, Zuspruch und Ablehnung. Davon ausgehend spüren sie den kulturellen Wurzeln und den ideologischen Wendungen und Verwerfungen jener Brüche nach, die mit Schlichts Ankunft in Deutschland einhergingen und denen die ästhetische Widersprüchlichkeit seines Werkes entsprang.

Im ersten Themenblock *Positionierung und Ambiguität* bietet ADA RAEV (Bamberg) eine Einführung in die Lebensstationen von Georg Schlicht, die mit Saratow, Moskau, Berlin, Eisenach, Hamburg und schließlich wieder Berlin ganz unterschiedliche Mittelpunkte hatten. Dabei erörtert sie die spezifische Sozialisation des Künstlers und daraus resultierende Wertvorstellungen, die sich zum einen aus den politischen Präferenzen der Reichsdeutschen in Russland, zu denen Georg Schlicht gehörte, speiste, zum anderen aus den religiösen und kulturellen Praktiken seines russischen Umfeldes, die ihn langfristig prägten und sein Selbstverständnis beherrschten. Im Beitrag wird thematisiert, welche ideologischen, geistesgeschichtlichen und ästhetischen Strömungen das vielgestaltige Schaffen des Grenzgängers Georg Schlicht über Jahrzehnte in der Weimarer Republik, im Dritten Reich und im geteilten Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg beeinflusst haben. Von besonderem Interesse ist dabei die Frage, mit welchen Strategien und Netzwerken er sich in den jeweiligen sozialen, politischen und kulturellen Milieus zu positionieren suchte. Ausgehend davon ordnet Raev aus kunstgeschichtlicher Perspektive das malerische, zeichnerische und buch künstlerische Œuvre von Georg Schlicht den künstlerischen Traditionen Russlands und Deutschlands zu und lotet aus, wie sich diese im Werk des Künstlers ergänzen, verschränken und überlagern.

TAT'JANA SAVICKAJA (Saratow) beleuchtet in ihrem Beitrag jene (multi)kulturell anregende Atmosphäre in und um Saratow, die den jungen Georg Schlicht entgegen dem Wunsch des Vaters, der für seinen Sohn eine naturwissenschaftlich-praktische Ausbildung vorsah, darin bestärkte, künstlerische Pfade zu beschreiten. Dazu trug neben einem regen Musik-, Theater- und Ausstellungsleben insbesondere das 1885 von dem Maler Aleksej P. Bogoljubov (1824-1896) gegründete Kunstmuseum „A. N. Radiščev“ und die der Gesellschaft der Liebhaber der schönen Künste angegliederte Zeichenschule bei. Daraus gingen so wichtige Vertreter der russischen modernen Kunst wie Viktor Ė. Borisov-Musatov (1870-1905), Pavel V. Kuznecov (1878-1968) und Pëtr S. Utkin (1877-1934) hervor, die 1905 in Saratow die erste symbolistische Kunstausstellung in Russland organisierten. Georg Schlicht dürfte hier, so arbeitet die Verfasserin im Detail heraus, erste künstlerische

Anregungen bekommen haben. Diese changierten zwischen gesamteuropäischen, byzantinischen und russischen realistischen Traditionen sowie symbolistischen Innovationen und sollten ihn sein Leben lang begleiten.

Der zweite Themenblock ist dem Spannungsfeld von *Mobilität und Sesshaftigkeit* gewidmet, das der Geschichte der Neuzeit ihren Stempel aufgedrückt hat. Einleitend widmet sich OLGA LITZENBERGER (Nürnberg) zunächst der Stadt Saratow als Zentrum der seit dem späten 18. Jahrhundert unter Katharina II. (1729-1796) eingewanderten sog. Wolgadeutschen, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen bemerkenswerten wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung erlebte. In ihrem zeitgeschichtlichen Überblick beschreibt sie die schwierigen Anfänge der ersten Siedler, den Aufstieg der deutschen Kultur an der Wolga und deren Niedergang im Ergebnis des Ersten Weltkriegs und der Russischen Revolution. Gestützt auf ältere Quellen erörtert sie die geschichtliche, soziale und architektonische Topografie der Stadt Saratow, wobei den konfessionellen und beruflichen Zugehörigkeiten ihrer deutschstämmigen Bürger besondere Aufmerksamkeit gilt.

In der langen Geschichte des deutsch-russischen Zusammenlebens markiert das Jahr 1914 einen Wendepunkt. VICTOR DÖNNINGHAUS (Hamburg/Lüneburg) geht in seinem Beitrag den Spuren des Miteinanders zwischen Deutschen und Russen in Moskau in den Jahren zwischen dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und der Russischen Revolution nach und arbeitet heraus, wie sich die Situation der Deutschen in Russland sukzessive veränderte. Grundsätzlich konstituiert sich die kollektive Identität einer gesellschaftlichen Gruppe neben dem Bewusstsein um gemeinsame Wurzeln und daraus resultierenden religiösen und soziokulturellen Ähnlichkeiten durch gemeinsame historische Erfahrungen, die Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft, die Zusammengehörigkeit innerhalb von ethnischen Grenzen sowie die Notwendigkeit einer Solidargemeinschaft.⁴ Dabei ist das Konzept der ethnischen Identität nicht starr, sondern unterliegt einem Prozess, der von interethnischen Spannungen und Interessenkonflikten beeinflusst wird und deshalb immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden muss.⁵ Schien das Verhältnis zwischen der Moskauer Bevölkerung und der deutschen Kolonie in der Stadt im frühen zwanzigsten Jahrhundert durch ein weitgehend spannungsfreies und harmonisches Miteinander geprägt, so nahmen, wie Dönninghaus zeigt, bereits am Vorabend des Ersten Weltkriegs Hinweise auf eine politisch gewollte und gesteuerte Ausgrenzung der Russlanddeutschen zu, die einerseits Deportationen und andererseits massenhafte Ausreisen sowie gegenseitige Entfremdung zur Folge hatte.

⁴ Heckmann, Friedrich. *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation. Soziologie inter-ethnischer Beziehungen*. Stuttgart: De Gruyter, 1992. 37-38, 198.

⁵ Vgl. Hobsbawm, Eric. *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 1991. 186-188.

Den Abschluss in diesem Themenblock bildet der Beitrag von IGOR DUKHAN (Minsk), der die „gedämpfte“ Stimme von Georg Schlicht sowohl im Umfeld der russischen Malerei und Literatur als auch in der kulturellen Atmosphäre der Weimarer Republik verortet. Er zeigt, welche Kraft die Retention – die Konservierung einer künstlerischen Tradition – im Exil entfalten, aber auch, wie einsam sie einen Künstler machen konnte. Aus kunst- und kulturhistorischer Perspektive wird das schöpferische Verharren von Georg Schlicht analysiert, der auch nach seiner Ankunft in der deutschen Hauptstadt am Code des Silbernen Zeitalters festhielt; und dies, obwohl sich das Berlin der frühen 1920er Jahre als ein brodelnder Kessel modernistischer Strömungen einschließlich der russischen Avantgarde erwies. Diese Rückwärtsgewandtheit in jenem Moment, da der Brückenschlag zwischen Mobilität und Sesshaftigkeit hätte erfolgen können, ist keineswegs nur für Georg Schlicht typisch. Sie kennzeichnet die Vorläufigkeit Berlins als der ersten Hauptstadt der Russischen Emigration, wo unterschiedliche Modelle der Moderne aufeinandertrafen. Die bei Georg Schlicht und anderen emigrierten Künstlern, die sich um Zeitschriften wie *Spolochi* (Nordlichter) und *Žar-ptica* (Feuervogel) gruppierten, zu beobachtende Polystilistik bewegte sich zwischen der Imitation des „Russischen“ in Form von Rückgriffen auf die Ikonenmalerei und Anleihen aus aktuellen Strömungen der deutschen und westlichen Kunst. Dukhan sieht darin eine Korrespondenz mit dem interkulturellen Eklektizismus der Weimarer Zeit und eine zeittypische Manier, vielfältige kulturelle Codes in das Epizentrum eines Werkes zu integrieren und mit kulturellen Verflechtungen zu spielen.

Die Beiträge des dritten Themenblocks kreisen um das Begriffspaar *Zuspruch und Ablehnung*. SUSANNE MARTEN-FINNIS (Portsmouth) erklärt, wie die Gegenwart des Emigrantenalltags durch die Linse einer Erinnerungskultur wahrgenommen wurde, die gleichermaßen aus dem Kulturgut russischer Volksmärchen wie aus den Verheißungen orientalischer Andersartigkeit schöpfte. Sie analysiert den Stellenwert der Orientbegeisterung bei Georg Schlicht im Zufluchts- und Zwischenort des Russischen Berlin zu Beginn der 1920er Jahre. In ihrem Beitrag behandelt sie Schlichts Buchkunst von 1922 im Kontext einer russischen Kultur, die in der vorläufigen russischen Kunst- und Verlagshauptstadt Berlin von einer gewissen Entrücktheit gekennzeichnet war. Exemplarisch dafür sind sowohl Schlichts Umschlaggestaltung für Aleksandr Ė. Kogans (1878-1949) Zeitschrift *Žar-ptica*, die sich – ähnlich wie die frühen Ballette von Sergej P. Djagilevs (1872-1929) Ballets Russes – an der Ästhetik der Gruppe „Mir iskusstva“ (Welt der Kunst) orientierte und als Meisterwerk russischer Buchkunst gilt, als auch seine Buchdekorationen für die von den russischen Verlagen Otto Kirchner und Olga Diakow publizierten Märchenübersetzungen von *Konëk-gorbunok* (Das Höcker-Rösslein) sowie der Puškin-Märchen *Das goldene Hähnchen*, *Der König Soltan* und *Das goldene Fischlein*. Dabei verweist sie auf jene „Echokammern“ seines Werkes, d.h. die von Schlicht

praktizierte Mehrfachverwertung bestimmter Motive und Formen. Diese treten auch in den Illustrationen der 1928 erschienenen orientalischen Geschichten *Tausend und ein Tag* deutlich zutage, als Paris längst Berlin als Zentrum russischer Kreativität abgelöst hatte. Schlichts Buchkunst avancierte zur „Muse“⁶ und zum Trost für jene, die ebenso wie er, nicht in die Heimat zurückkehren durften. Während sich die Vertreter der russischen Avantgarde von ihr als Kunst des Gestern distanzieren, bedachten sie die deutschen Freunde des russischen Märchenwaldes mit ehrfurchtsvollem Staunen.

Eine Dichotomie in der Ästhetik der russischen Buchkunst hatte sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg herauskristallisiert, als neben den Stil des Russischen Art Nouveau (Stil' Modern) die visuelle Sprache der Avantgarde trat. Wie sich deren Nebeneinander im Exil fortsetzte, thematisieren die Kuratoren ALBERT LEMMENS und SERGE-ALJOSJA STOMMELS aus der LS Collection⁷ des Van Abbemuseums (Eindhoven), indem sie Werke von Vertretern beider Stilrichtungen gegenüberstellen. Anhand von Beispielen aus dem Schaffen von Georg Schlicht auf der einen und Vasilij N. Masjutin (1884-1955) und Boris V. Zvorykin (1872-1942) auf der anderen Seite erklären sie die Ursprünge dieser ästhetischen Dichotomie aus den künstlerischen Entwicklungen im vorrevolutionären Russland und beleuchten deren weiteren Verlauf im Exil. Der Vergleich mit anderen Exilkünstlern enthüllt, dass sich in der Kunst von Georg Schlicht eine ganz eigene Dramatik entfaltet, die einerseits auf einer Fülle von bekannten bildsprachlichen Motiven beruht, andererseits auf wiederkehrenden Verzierungen mit altrussischen und orientalischen Schmuckelementen, die im Werk seiner landsmännischen Zeitgenossen in dieser Kombination nicht anzutreffen sind.

In dem den Band beschließenden Beitrag von NICOLAS DREYER (Bamberg) weitet sich der Blick auf Georg Schlicht, indem dessen künstlerisches Schaffen aus einer ideengeschichtlichen Perspektive und mit Bezug auf den in russischen Emigrantenkreisen wirkmächtigen religionsphilosophischen Diskurs der Zeit betrachtet wird. Mehr noch, Schlichts russisch-deutsche Künstler-Biografie wird in transnationale Anschauungen und Bestrebungen eingebunden, die in den 1920er und 1930er Jahren prävalent waren. Diese tendierten sowohl in Deutschland als auch in Russland dazu, die Natur des Menschen in den modernen Gesellschaften, die als menschenfeindlich wahrgenommen wurden, als gefährdet anzusehen. Als Folie dient Dreyer dabei jene Idee von der Krise der Zivilisation, wie sie Nikolaj A. Berdjaev (1874-1948) in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen in der Emigration mit dem Befund entwickelt hat, dass die Menschen von ihrer „Natur“ als

⁶ Černyj, Saša. „Iskusstvo“ (erste Strophe). In: *Žar-ptica* 1 (August 1921): 6.

⁷ Online verfügbar unter <<https://ls.vanabbemuseum.nl/L/lsc/text/lsc.htm>>.

„Ebenbild Gottes“ entfremdet seien. Seinem daraus resultierenden Ruf nach schöpferischen Aktivitäten, welche „in Christo das Antlitz des Menschen retten“ und die menschliche Gemeinschaft zugleich aufrichten mögen, entsprechen, wie Dreyer zeigen kann, zentrale Werke von Schlicht, v. a. dessen Madonnen- und Troikadargestaltungen. Insofern können sowohl die deutsche Berdjaev-Rezeption als auch eine Reihe von Schlichts Gemälden, so Dreyer, als exemplarisch für den deutsch-russischen Dialog zu den Fragen einer transzendental angelegten Menschlichkeit gelten, deren Freiheit von der modernen Technik und den Ideologien der Zeit in Frage gestellt werde. Beide vermittelten eine ähnliche Sehnsucht – eine Sehnsucht, die gleichermaßen nach gesellschaftlicher Harmonie wie nach Transzendenz strebt.

Auch wenn an dieser Stelle die Auseinandersetzung mit Georg Schlicht endet, sind noch viele Fragen offen. Dazu gehören eine tiefer greifende Beschäftigung mit seinem weiteren künstlerischen Werdegang in Deutschland, als sich seine Außenseiterposition manifestierte, aber auch Affinitäten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik und seine Beiträge zu der sowjetisch geprägten Ikonographie im Dienst ostdeutscher Propaganda. Eigentlich hätte ein für Mai 2020 in Eisenach (Georg-Schlicht-Stiftung), Bamberg (Otto-Friedrich-Universität) und Nürnberg (Bayerisches Kulturzentrum der Deutschen in Russland (BKDR)) geplantes Symposium diese und andere Themen beleuchten und eine Diskussion in Gang setzen sollen. Wegen der Covid-19-Pandemie konnte dieses Vorhaben leider nicht realisiert werden, doch sorgte ein internationales Team engagierter Forscherinnen und Forscher für das Zustandekommen der vorliegenden Publikation. Es bleibt zu hoffen, dass sie dazu motiviert, vorhandene Forschungslücken zeitnah zu schließen, wozu sich die Unterstützung der Nachfahren von Georg Schlicht als eine große Hilfe erweisen würde.

An dieser Stelle möchten die Herausgeberinnen allen Beitragenden herzlich für ihre inspirierenden Aufsätze und Boris Raev für die kompetenten und einfühlsamen Übersetzungen aus dem Russischen danken. Großer Dank gebührt Magdalena Burger für die sorgfältige Redaktion des Manuskriptes und das Layout des Bandes. Wir danken der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach mit Reinhard Lorenz und Michael Kunze, aber auch den anderen Institutionen, die Abbildungen von Werken aus ihren Sammlungen für diese Veröffentlichung zur Verfügung gestellt haben. Schließlich gilt unser Dank dem Verlag University of Bamberg Press für die Realisierung der Drucklegung des Bandes.

Berlin, Juni 2021

Ada Raev
Professorin für Slavische
Kunst- und Kulturgeschichte

Susanne Marten-Finnis
Professorin für Angewandte
Sprachwissenschaft

Transliteration

Allgemeines

In diesem Buch erscheinen unterschiedliche Versionen bei der Schreibweise russischer Namen und Begriffe.

Bei der Umschrift der kyrillischen Buchstaben in der deutschen Transliteration ist zu beachten, dass das *ž* in *Žar ptica* wie das zweite *g* in 'Garage' ausgesprochen wird, das *š* in *Saša* als *sch*, das *č* in *Černyj* als *tsch* und das *šč* in *Vešč* als *schtsch*. Der deutsche *z*-Laut wird in der Umschrift als *c* wiedergegeben. Das russische *w* erscheint in der deutschen Umschrift als *v*. So wird das *v* in *novyj* als stimmhaftes *w* ausgesprochen.

Fließtext und Bildunterschriften

Russische Ortsnamen und die Namen von Herrscherpersönlichkeiten werden eingedeutscht (nach Duden) geschrieben.

Alle anderen russischen Namen und Eigennamen werden in einer Umschrift wiedergegeben, die der im deutschen Sprachraum üblichen Norm (DIN 1460) entspricht. Dadurch wird z.B. aus „Chagall“ „Šagal“ usw. Patronyme werden mit dem Anfangsbuchstaben abgekürzt, in den Abbildungsunterschriften tauchen sie nicht auf. Abweichungen können in englischen und französischen Zitaten auftreten.

Originalzitate aus dem Russischen werden zunächst in kyrillischen Buchstaben mit Quellenangabe wiedergegeben, darauf folgt die deutsche Übersetzung unter einmaliger Nennung des Übersetzers/der Übersetzerin.

Eine Schwierigkeit stellt die Wiedergabe von Zitaten aus den deutschsprachigen Beilagen von russischen Zeitschriften dar. Hier wurde die teilweise recht willkürlich zum Einsatz gebrachte Orthografie bzw. Transliteration korrigiert und den gegenwärtigen Regeln angepasst.

Fußnoten, Literaturliste und Bildnachweise

Russischsprachige Quellen, Bücher und Aufsätze in Sammelbänden, Zeitschriften und Zeichnungen werden transliteriert nach DIN 1460 wiedergegeben.

Da sich die Transliteration von kyrillischen Buchstaben in englischen und französischen bibliografischen Angaben von der deutschen Umschrift unterscheidet, wird jeweils die im Herkunftsland einer Publikation übliche Umschrift benutzt. Daraus erklärt sich die unterschiedliche Schreibweise von Familien- und Eigennamen, Zeitschriftentiteln, Ortsangaben usw.

POSITIONIERUNG UND AMBIGUITÄT

Georg Schlicht: Lebenslinien und künstlerisches Erbe

Ada Raev

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

ABSTRACT

The Art of Georg Schlicht: Lifeline and Legacy

Scrutinizing the legacy of Georg Schlicht (1886-1964) is a difficult and complex undertaking, as his art bridges two cultural traditions and two countries, Late Imperial Russia and Weimar Germany. Brought up in the Volga region as a Reich German, Schlicht had to leave Russia following the upheavals of War and Revolution, and settled in Berlin in 1920. Yet, his upbringing within the Russian artistic tradition continued to influence his oeuvre throughout his lifetime. The article sheds light on his art education in Saratov and Moscow, where Schlicht acquainted himself with Russian Realism and Symbolism. These movements, together with his impressions of life in the Russian province during his internment in Ufa and Birsk, permeated his work long after his departure from Russia. How did his sojourns in Berlin, Eisenach and Hamburg affect his creativity, in terms of both production and reception? These are the underlying questions here. Trapped within a nostalgic view of the great heritage of the Russian Silver Age, Schlicht, like so many Russian artist-emigrants, maintained a reserved attitude towards modernism. He stayed in the environment of Russian art publishers who remained faithful to the credo of the *Mir iskusstva* group, with their orientation towards Art Nouveau and the aesthetics of a voluptuous and exotic East. The last part of the article examines the efforts Schlicht undertook to publicise and establish himself in Germany on a more permanent basis. It deals with exhibition projects during the 1920s, his ambivalent relationship with the NS regime during the 1930s, and his criss-crossing between the front lines of the Cold War, reflected in his commissioned work on behalf of East German propaganda. In summary, Schlicht's oeuvre reveals the artist's disconnection between his physical and emotional identities, the former in Germany, the latter lingering at the intersection of Russian folklore, religion and middle-of-the-road-modernism.

Keywords: Art and Life of Georg Schlicht; Russian Silver Age; Symbolism; Modernism; NS regime; Cold War.

Einleitung⁸

Im Leben und Werk des deutsch-russischen Künstlers Georg Schlicht (1886-1964) spiegelt sich auf eindrückliche Weise die von politischen Umbrüchen, Kriegen und Migration gekennzeichnete europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts. Ein nicht selbstverständlicher Weg zur Kunst, freiwillige und unfreiwillige Ortswechsel über regionale und staatliche Grenzen hinweg, die Bindung an zwei Sprachen und das Navigieren zwischen unterschiedlichen Kulturen drückten seiner Sozialisation und seinem Selbstverständnis ihren Stempel auf:

Wahrsager sprechen von einer Lebenslinie. So eine Linie gibt es wirklich – nicht auf der Hand, wohl aber im Schicksal des Menschen [...]. Diese Linie ergibt sich nicht nur aus den Idealen, sondern auch aus den Realitäten, nicht nur aus Anziehendem, sondern auch aus Abstoßendem, nicht nur aus Leidenschaftlichkeit, sondern auch aus Überlegungen.⁹

Hinzuzufügen wäre diesem Zitat von Il'ja G. Ėrenburg (1891-1967), der über Jahrzehnte selbst im Ausland gelebt hat, der Aspekt künstlerischer Dispositionen im Kontext der Herausforderungen der Moderne. Im Falle von Georg Schlicht sind sie geprägt durch eine programmatische und ethisch fundierte Adaption und Interpretation ganz unterschiedlicher Phänomene der russischen und gesamteuropäischen visuellen Überlieferung einschließlich exotischer Bildwelten. Die Wahrung von Traditionen war ihm gleichermaßen Anspruch und Verpflichtung. (Abb. 1)

Im Feld der vielgestaltigen russischen/russländischen¹⁰ Emigration ist Georg Schlicht ein eher untypischer Fall. In der umfangreichen Forschungsliteratur zur Emigration aus dem Zarenreich sind inzwischen Vertreterinnen und Vertreter unterschiedlicher Ethnien, Professionen, politischer Haltungen und künstlerischer Präferenzen berücksichtigt worden. Georg Schlicht taucht darin lediglich am Rande auf. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, sind die Gründe dafür vielschichtig, doch dürften die Zugehörigkeit Georg Schlichts zur Minderheit der

⁸ Der vorliegende Text ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung der von mir verfassten Einführung in Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion, 2018. 6-23.

⁹ Ėhrenburg, Ilja. *Menschen Jahre Leben*. Memoiren. Band I. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1978. 258.

¹⁰ Ich benutze bewusst auch den Begriff „russländisch“ als Übersetzung für das russische Wort „rossijskij“, denn Georg Schlicht gehört zu den nicht ausschließlich russischstämmigen Migranten aus dem Zarenreich. Damit wird der wachsenden Sensibilität für die Diversität von Emigrantinnen und Emigranten nach der Revolution von 1917 Rechnung getragen.

Reichsdeutschen im Russländischen Kaiserreich und die damit verbundenen Stationen seines Lebens zu seiner späteren Marginalisierung beigetragen haben. Das betrifft, abgesehen von persönlichen Eigenschaften und einer spezifischen Mentalität, vor allem die Internierung in Russland mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs, den dadurch bewirkten Abbruch der spät begonnenen künstlerischen Ausbildung und schließlich die Ausweisung aus Russland nach Kriegsende. Erst im Rückblick wird deutlich, dass den dramatischen politischen Ereignissen für Georg Schlicht jeweils die Sozialisierung in einer Art kulturellen Zwischenräumen folgte. Dies gilt sowohl für die Zeit der Weimarer Republik und der NS-Herrschaft als auch für das geteilte Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg.



Abb. 1: Georg Schlicht: *Selbstbildnis mit Samowar*, 1945, Öl auf Leinwand, 50 x 39 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Immerhin: Seit August 2018 ist in Eisenach, wo Georg Schlicht zeitweise gelebt hat, in der ehemaligen Kreuzkirche eine Dauerausstellung über den Künstler für die Öffentlichkeit zugänglich. Diese von einem Katalog¹¹ begleitete Ausstellung wird von der inzwischen in Eisenach ansässigen Georg-Schlicht-Stiftung e.V. betreut. Bereits 1999 hatte Irmgard Schlicht (1927-2014), die Tochter des Künstlers und Initiatorin der Stiftung, eine erste Monographie über das künstlerische Werk

¹¹ Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach.* Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion GmbH, 2018.

von Georg Schlicht herausgegeben, auf deren Faktenbasis sich meine Ausführungen zu einem großen Teil stützen.¹² Erwähnt seien auch kleinere Gedenkausstellungen in Berlin, darunter 2013 im Heimatmuseum Reinickendorf und 2015/16 im Kunsthaus Sagrekow.¹³

Herkunft und familiäre Hintergründe

Georg Schlicht wurde am 27. Dezember 1886 (nach dem alten, julianischen Kalender 9. Januar 1887) in dem Dorf Wladykino im Gouvernement Saratow geboren. In dieser Region an der Wolga siedelten seit der Herrschaft Katharinas II. (1729-1796) viele Russlanddeutsche mit unterschiedlichem Status. Neben den speziell angeworbenen Kolonisten, die Land zur Bewirtschaftung erhielten und mit Privilegien ausgestattet wurden¹⁴, gab es im Russischen Kaiserreich auch die Reichsdeutschen. Oskar Schlicht (Lebensdaten unbekannt), der Vater von Georg Schlicht, gehörte zu dieser Gruppe mit einem besonderen gesellschaftlichen und rechtlichen Status:

Die Reichsdeutschen kamen nicht in Gruppen nach Russland, sondern individuell als Unternehmer, Spezialisten, Wissenschaftler – als Personen, an deren Fähigkeiten Bedarf bestand oder die glaubten, in Russland ihren Weg machen zu können. Sie wurden nicht sonderlich privilegiert, behielten aber als „Alleinstellungsmerkmal“ die Staatsbürgerschaft ihres Herkunftsstaates, d.h. die württembergische, preußische usw. Sie musste nach bestimmten Regeln alle zehn Jahre konsularisch bestätigt, d. h. in die Matrikel eingetragen werden, damit sie nicht verloren ging. Die jeweilige Herkunftsstaatsbürgerschaft galt auch nach 1871 noch [...]. Der Eintritt in den russischen Staatsdienst blieb den Reichsdeutschen als ausländischen Untertanen dagegen in der Regel verwehrt. Auch beim Grunderwerb in Russland unterlagen sie bestimmten Beschränkungen. Ansonsten genossen sie aber erstaunlich viele Rechte. Bei der ersten Volkszählung 1897 – zugleich der letz-

¹² Krylowa, Olga und Krylow, Alexander. *Der Feuervogel des Georg Schlicht. 1886-1964*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999.

¹³ Vgl. die Rezension: Medvedko, Ol'ga. „Dva russkich berlinca – Nikolaj Zagrekov i Georg Šlicht“. In: *Novye zemljaki*, 16, nojabr' 2015 g.

¹⁴ Vgl. Fleischhauer, Ingeborg. *Die Deutschen im Zarenreich. Zwei Jahrhunderte deutsch-russischer Kulturgemeinschaft*. Königswinter: Area Verlag, 2005; Dalos, György. *Geschichte der Russlanddeutschen. Von Katharina der Großen bis zur Gegenwart*. Deutsche Bearbeitung von Elsbeth Zylla. München: C. H. Beck, 2015. Vgl. dazu auch den Beitrag von Olga Litzenberger in diesem Band.

ten im Zarenreich – betrug die Zahl der Reichsdeutschen 158.000, d. h. etwa 9 Prozent aller Einwohner des Russischen Reiches, die sich durch Angabe von Deutsch als Muttersprache zur deutschen Nationalität bekannten.¹⁵

Über den in den 1880er Jahren ins Russische Kaiserreich eingewanderten Ingenieur und Brunnenbauer Oskar Schlicht kursieren in der Familie vage Überlieferungen: Er soll ein so umtriebiger wie versierter Mensch mit einem Hang zum Abenteuer gewesen sein, der von einer Weltreise träumte und eigentlich nach Asien wollte. Über polnische Gebiete soll er von Gutshof zu Gutshof gezogen und bis in den Kaukasus gekommen sein, unterwegs Brunnen gebohrt, wilde Pferde eingeritten und sich auf das Brennen von Wodka verstanden haben. In der Gegend um Jasnaja Poljana, dem Landsitz von Lev N. Tolstoj (1828-1910), soll er Uran gefunden haben, das später von den Sowjets gefördert wurde. Schließlich baute sich Oskar Schlicht an der Wolga in der Gegend um Saratow eine Existenz auf und trug mit seinen Kenntnissen und Fähigkeiten als Brunnenbauer zur Verbesserung der Infrastruktur in der Region bei.

In der Regel heirateten die Reichsdeutschen in Russland aus konfessionellen Gründen unter sich und pflegten in Familienverbänden engen Kontakt untereinander. Beruflich interagierten sie zwar mit den Russen, standen ihnen aber eher reserviert gegenüber.¹⁶ Nicht so Oskar Schlicht. Er ehelichte die wahrscheinlich aus einer alteingesessenen Adelsfamilie stammende Sofja Galjatina (Lebensdaten unbekannt). Der gemeinsame Sohn Georg erhielt den Namen seines deutschen Großvaters und war preußischer Untertan, wurde aber, wie es in solchen Fällen üblich war, russisch-orthodox getauft. Als Kind erkrankte Georg Schlicht an Malaria, wovon ihn der Vater auf unkonventionelle Art kuriert haben soll, indem er ihm Wodka und Naphtalin verabreichte. Ein jüngerer Bruder verstarb im Alter von einem halben Jahr. Da die Mutter früh einem Krebsleiden erlag, kümmerten sich die russischen Großeltern um den Jungen. Ihnen verdankte Georg Schlicht den selbstverständlichen Umgang mit russischen Sitten und Gebräuchen und eine frühe Vertrautheit mit der russischen Sprache, die er auch später noch gern pflegte.¹⁷ Als

¹⁵ Bonwetsch, Bernd. *Mit und ohne Russland. Eine familiengeschichtliche Spurensuche* (= Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa, Bd. 50). Essen: Klartext-Verlag, 2017. 27.

¹⁶ Bernd Bonwetsch bemerkt dazu: „Einerseits gab es sowohl auf den Datschen als auch in der Stadt Saratow keine Differenzen zwischen Deutschen und Russen, andererseits gab es trotz des täglichen Kontakts nur einen sehr eng begrenzten Verkehr untereinander; man hatte wohl von beiden Seiten kein wirkliches Interesse aneinander.“ In: Bonwetsch, *Mit und ohne Russland* 93.

¹⁷ An seinem vorletzten Wohnort in Berlin-Reinickendorf in der Markgrafenstr. 64 besuchte er gern die russlanddeutschen Nachbarn im Haus gegenüber, Familie Otto, um sich auf Russisch zu unterhalten. Für diese Auskunft in einem Gespräch vom 18.02.2020 danke ich Johanna Otto, wohnhaft in der Markgrafenstr. 63.

Oskar Schlicht auf Wunsch seiner ersten Frau hin nach deren Tod ihre engste Freundin, Sof'ja D. Ivanova (Lebensdaten unbekannt) heiratete, „verkaufte“ er sich aus Sicht seiner Landsleute „unter Niveau“. Dies wiederum festigte jedoch die Bindung seines Sohnes an Russland, denn alles Russische sollte Georg Schlicht bis an sein Lebensende teuer bleiben und zu einem festen Bestandteil seiner Bildwelten werden, sowohl motivisch als auch semantisch und stilistisch. Gleichwohl zeigte er sich natürlich auch offen für andere kulturelle Phänomene, die er in seine Werke integrierte. Auf diese Weise wurde früh die Grundlage für die transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit¹⁸ von Georg Schlicht gelegt, die sein Selbstbild und sein Handeln nachhaltig prägte.

Erste künstlerische Anregungen in Saratow (1902-1907)

1902 zog die Familie nach Saratow und damit in eine größere Stadt, die durch Getreidegroßhandel reich geworden war und sich sukzessiv modernisierte. 1897 zählte Saratow 137.000 Einwohner, darunter viele Deutschstämmige. Sie waren in so großer Zahl aus Bayern, Baden, Hessen, der Pfalz und den Rheinlanden eingewandert, dass deutsche Abgeordnete nach Einführung der Semstwo 1864 bereits eine Mehrheit in der Stadt bildeten. Da die Reichsdeutschen traditionell darauf bedacht waren, ihren Kindern im Interesse eines sicheren Auskommens eine gute Ausbildung zukommen zu lassen, war es nur folgerichtig, dass Georg Schlicht das Gymnasium besuchte. Eigentlich sollte er beruflich in die Fußstapfen seines Vaters treten, doch entsprach diese Weichenstellung nicht seinen eigenen Vorstellungen, denn sein Herz schlug für die Kunst.

Kulturell hatte Saratow inzwischen einiges zu bieten. Während die Saratower Oper bereits seit 1803 existierte, wurde die bildende Kunst erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Saratow heimisch.¹⁹ Auf Initiative der Genossenschaft für Wanderausstellungen, der einflussreichen Künstlervereinigung, die den Realismus in der Kunst proklamierte, wurden hier seit 1874 mehrfach Ausstellungen gezeigt. 1885 wurde in Saratow das Kunstmuseum „A. N. Radiščev“ gegründet, das sich zu einem der größten Museen russischer Kunst entwickelte; ein Jahr später öffnete das Völkerkundemuseum seine Türen. Abgesehen von diesen Institutionen wirkte auch die Gesellschaft der Liebhaber der Schönen Künste zwischen

¹⁸ Vgl. Freist, Dagmar und Kyora, Sabina und Unseld, Melanie. Hgg. *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*. Bielefeld: transcript, 2019.

¹⁹ Vgl. Stupina, Angelina S. *Chudožestvennyye vystavki v Saratove v konce XIX veka*. (Online unter: <<https://radmuseumart.ru/news/publications/15569/>>. Abgerufen am 28.08.2020).

1889 und 1902 mit mannigfachen Aktivitäten in die städtische Gesellschaft hinein.²⁰ Insbesondere einige Ausstellungen beachtlichen Ausmaßes mit Werken ausländischer und russischer Künstler, darunter der aus Saratow gebürtige Maler Firs S. Žuravlev (1836-1901), beförderten das Interesse an bildender Kunst. Dazu trug auch die 1897 ins Leben gerufene Bogoljubov-Kunstschule wesentlich bei, zu deren Umfeld bedeutende Künstler der russischen Moderne gehörten wie z.B. Viktor Ė. Borisov-Musatov (1870-1905), Aleksandr T. Matveev (1878-1960), Pëtr S. Utkin (1877-1934) und Pavel V. Kuznecov (1878-1968). Georg Schlicht besuchte die Bogoljubov-Kunstschule heimlich und musste deswegen den Verweis vom Gymnasium hinnehmen. Ob er an dieser Kunstschule von Gektor P. Barakki (eigentl. Ettore Paolo Salvini Baracchi) (1852-1916) und Vasilij V. Konovalov (1863-1908) unterrichtet wurde, ist nicht bekannt. Doch mit Sicherheit wurde er dort in seinem Interesse für zeitgenössische Kunst bestärkt.

Im März und April 1904 fand im Gebäude der Adelsgesellschaft von Saratow die Ausstellung „Scharlachrote Rose“ (russ. Alaja Roza) statt. Die Initiatoren dieses frühen Statements russischer symbolistischer Kunst²¹ waren Utkin und Kuznecov, die inzwischen die Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst absolviert hatten. Dorthin zog es auch Georg Schlicht. Auf der Ausstellung waren u.a. Borisov-Musatov, Michail A. Vrubel' (1856-1910), Sergej Ju. Sudejkin (1882-1946) und Nikolaj N. Sapunov (1880-1912) vertreten, zudem waren Beispiele angewandter Kunst aus der Künstlerkolonie Abramzewo zu sehen. Die genannten Künstler fühlten sich aus einer neo-romantischen Gesinnung heraus den spirituellen Werten und einer Schönheit verpflichtet, die jenseits von Alltag und sozialer Realität lagen, ohne sich dabei stilistisch auf eine besondere Richtung festzulegen.²² Spätere Bilder und Zeichnungen von Georg Schlicht verraten durchaus etwas vom Geist dieser Künstler, doch zeichnet sich seine Ästhetik eher durch die Suche nach einem Kompromiss zwischen der ihn umgebenden Gegenstandswelt und der ephemeren Sphäre künstlerischer Träumereien aus.

Zunächst beugte sich Georg Schlicht aber dem Drängen seines Vaters und schrieb sich wahrscheinlich 1906 an der technischen Fachschule für Mechanik und

²⁰ Vgl. dazu den Beitrag von Tat'jana Savickaja in diesem Band.

²¹ Viele von ihnen gehörten später auch zum bekannteren Kreis der Moskauer Gruppe „Himmelblaue Rose“ (russ. Golubaja roza), vgl. *Puti russkogo simvolizma: provincija i stolica. Materialy devjatych Bogoljubovskich čtenij*. Saratov: Saratovskij gosudarstvennyj chudožestvennyj muzej imeni A. N. Radiščeva, 2006 sowie Gofman, Ida M. *Golubaja roza*. Moskva: Pinakoteka, 2000.

²² Vgl. zum Symbolismus in der russischen Kunst: Rusakova, Alla A. *Simvolizm v russkoj živopisi*. Moskva: Belyj gorod, 1995; Ausst.-Kat. *Symbolismus in Russland*. Hg. Kiblitky, Joseph. Bad Breisig: Palace Edition, 1996; Ausst.-Kat. *Sehnsucht und Aufbruch. Der russische Symbolismus*. Hgg. Lenjaschin, Wladimir und Reifenscheid, Beate. Bad Breisig: Palace Editions Europe, 2002.

Chemie ein. Gleichzeitig wurde er im deutsch geprägten Saratow Zeuge des allgemeinen Aufschwungs eines neuen, politisch geförderten orthodoxen religiösen Bewusstseins. Im ganzen Land kam es als Reaktion auf Modernisierung, Orientierungslosigkeit und soziale Spannungen zum Bau zahlreicher orthodoxer Kirchen. In Saratow wurde 1904-1906 die Kirche zu Ehren der Gottesmutter *Lindere meinen Kummer* beim Haus des Bischofs von Saratow und Wolsk gebaut. Sie erinnert von der architektonischen Gestalt her an die berühmte Basilius-Kathedrale auf dem Roten Platz in Moskau, die Iwan IV. (1530-1584) anlässlich der Eroberung von Kasan 1555-1561 mit orientalisierenden Elementen erbauen ließ. Georg Schlicht sollte Letztere bald im Original sehen und später wiederholt religiöse Motive orthodoxer Prägung in seine Kunst integrieren.

Künstlerischer Aufschwung in Moskau (1907-1915)

1907, nach dem Ende der ersten russischen Revolution, siedelte die Familie nach Moskau über. Dort schloss Georg Schlicht 1908 sein Studium an der Chemie-Abteilung der „Moskauer Industrie-Lehranstalt zum Andenken an das 25-jährige Thronjubiläum von Imperator Alexander II.“ ab. Er dürfte sich voller Enthusiasmus in das reiche kulturelle Leben gestürzt und Theater, Museen und Ausstellungen besucht sowie moderne Kunstzeitschriften wie *Vesy* (Die Waage), *Zolotoe runo* (Das goldene Vlies) oder *Apollon* gelesen haben. Erst 1911, im Alter von 25 Jahren, nahm er schließlich ein Studium an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst auf. Als Kompromiss mit der Familie schrieb er sich an der Architektur-Abteilung der Hochschule ein, um der Forderung nach einer praxisnahen Ausbildung gerecht zu werden, wobei die Studiendauer für angehende Architekten zehn Jahre betrug. Ein Foto aus demselben Jahr zeigt einen schmalen jungen Mann in weißem Hemd, mit Schlips und Schirmmütze, der auf einer Gartenbank in verkanteter Haltung, aber mit ernstem und entschlossenem Gesichtsausdruck posiert.²³

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts genoss die Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst einen guten Ruf. Dieser beruhte einerseits auf dem hohen Niveau der Vermittlung professionellen Wissens und handwerklicher Fähigkeiten und andererseits auf der Unabhängigkeit vom Hof und einer demokratischen Atmosphäre. Faktisch war sie inzwischen mit der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg gleichgestellt. Seit den 1890er Jahren hatte sich die Lehranstalt für moderne Strömungen in der Kunst, vor allem für impressionistische

²³ Das Foto wird im RGALI, Moskau, unter der Signatur F. 680, op. 2, ed. chr. 2356, l. 99 aufbewahrt.

Bestrebungen, geöffnet. Dort unterrichteten so bekannte Künstler wie Abram E. Archipov (1862-1930), Leonid O. Pasternak (1865-1945), Valentin A. Serov (1865-1911) und Konstantin A. Korovin (1861-1939). In späteren Werken von Georg Schlicht finden sich immer wieder Reminiszenzen an Genrebilder, Porträts und Landschaften dieser Künstler.



Abb. 2: Georg Schlicht in einem Sommerhaus bei Moskau, 1912,
Foto, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Georg Schlicht widmete sich seinem Studium offensichtlich mit großem Elan, denn als einer der drei Besten seines Jahrgangs erhielt er ein Stipendium. Die Malerei stand für ihn im Vordergrund. Ein Foto von 1912 zeigt ihn nun in einem lichtdurchfluteten Sommerhaus als eleganten und ambitionierten jungen Mann mit Palette in der Hand. (Abb. 2) Auf der Staffelei steht ein großformatiges Stilleben, dessen überbordende Blumenpracht gleichermaßen auf Wohlergehen wie auf dessen Gefährdung verweist. Stilleben genossen in dieser Zeit große Popularität bei russischen Künstlern, die ihre jeweilige Kunstauffassung gerade in diesem eigentlich „bescheidenen“ Genre demonstrierten.²⁴ Georg Schlicht hat das Motiv durch einen Vorhang theatralisiert und durch eine Landschaft im Hintergrund in den Rang einer bedeutungsvollen, welthaltigen Erscheinung erhoben.

²⁴ Vgl. Pružan, Irina N. und Puškarev, Vasilij A. *Natjurmort v ruskoj i sovetskoj živopisi*. Leningrad: Avror, 1970; Rakova, Magdalina M. *Russkij natjurmort konca XIX - načala XX veka*. Moskva: Iskusstvo, 1970; Močalov, Lev V. *Tri veka ruskogo natjurmorta*. Moskva: Belyi gorod, 2012.

Abgesehen von der Teilnahme an Ausstellungen seiner Lehranstalt suchte Georg Schlicht nach weiteren Möglichkeiten, um sich zu präsentieren und zu positionieren. 1912 beteiligte er sich an der 1. Ausstellung von Gemälden und Studien der Künstlerisch-artistischen Assoziation im Soljanyj gorodok (Salzstädtchen) in St. Petersburg. Im Katalog dieser Ausstellung²⁵ sind drei Werke von seiner Hand erwähnt: *Herbststudie*, *Herbsttöne* und *Kathedrale in Swenigorod*.²⁶ Aus den Bildtiteln kann man schließen, dass er zu diesem Zeitpunkt stimmungsvolle heimische Landschaften malte, die sich mit ihrem motivischen und emotionalen Identifikationspotential auf der Suche nach nationaler Identität im damaligen Russland großer Beliebtheit erfreuten. Avantgardistischen Tendenzen, etwa dem Neo-Primitivismus, wie ihn Michail F. Larionov (1881-1964) und Natal'ja S. Gončarova (1881-1962) vertraten, oder dem Kubo-Futurismus, den seine Kommilitonen David D. Burljuk (1882-1962) und Vladimir V. Majakovskij (1893-1930) pflegten, stand Georg Schlicht ablehnend gegenüber. Vielmehr schätzte er die bildkünstlerisch komplizierte, bisweilen exaltierte Malerei und Zeichenkunst von Michail A. Vrubel', nach dessen Werken er auch später immer wieder Skizzen und Studien anfertigte.²⁷ Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ bei Georg Schlicht auch das Gemälde *Baden des roten Pferdes* (1912, Moskau, Tret'jakov-Galerie) des ebenfalls aus Saratow stammenden Malers Kuz'ma S. Petrov-Vodkin (1878-1939). Es war eines der Highlights auf der Ausstellung der Gruppe "Mir iskusstva" (Welt der Kunst), die im November 1912 in den Räumen der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst stattfand. Dieses Bild, in dem Gestaltungsmerkmale der Ikonenmalerei mit modernen Elementen verbunden sind, avancierte damals zu einem Sinnbild für die in Russland ersehnten Veränderungen. Auch Georg Schlicht nahm später wiederholt rote Pferde in seine Bilder auf, versah sie aber mit unterschiedlichen Konnotationen.

Das Jahr 1912 erwies sich auch privat als folgenreich für Georg Schlicht: Er heiratete, wohl auf Betreiben des Vaters, Ksenija Silina (Lebensdaten unbekannt), die wie seine Mutter adeliger Herkunft war.²⁸ Aus dieser Verbindung ging 1913 der

²⁵ Ausst.-Kat. *Katalog I vystavki kartin i eskizov chudožestvenno-artističeskoj asociacii*. SPb. 1912. Von 5.000 eingereichten Werken wurden 600 Werke von 140 Künstlern unterschiedlicher Richtungen ausgewählt. Die zugelassenen Künstler, darunter auch Vertreter der russischen Avantgarde wie David D. Burljuk, Vladimir V. Majakovskij oder Ėl' Lisickij (1890-1941), durften nicht mehr als zweimal bei anderen Gruppierungen ausgestellt haben. Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 19.

²⁶ Die Erlöser-Kirche "auf dem Städtchen" in Swenigorod ist ein Denkmal der mittelalterlichen Moskauer Architektur, für die wahrscheinlich Andrej Rublëv (1360-1430) die berühmten Deesis-Ikonen gemalt hat.

²⁷ Kopien entsprechender Blätter befinden sich im Georg-Schlicht-Archiv in Eisenach.

²⁸ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 176.

gemeinsame Sohn Erich hervor. Da die Jungvermählte ihren Mann bereits nach drei Monaten wieder verließ, sah Georg Schlicht seinen Sohn erst 1924 in Eisenach zum ersten Mal.



Abb. 3: Georg Schlicht: *Märchenillustration*, o. J., Aquarell, 31 x 48 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

1913 wurde Georg Schlicht Zeuge der Feierlichkeiten zum 300. Jubiläum der Romanow-Dynastie, die in Moskau ihren Abschluss fanden. Der triumphalen Ankunft der Zarenfamilie folgten zahlreiche Veranstaltungen mit einer Vielzahl an Beteiligten und Zuschauern, die in Filmaufnahmen und Fotos für die Nachwelt festgehalten wurden. Ihr Spektrum reichte von Volksfesten über Paraden, Bälle und Gala-Diners bis hin zu Ausstellungen, Prozessionen und Dankgottesdiensten. In späteren Zeichnungen von Georg Schlicht findet sich ein Abglanz der imperialen Ikonographie mit der öffentlich zur Schau gestellten Pracht und der aufwändig zelebrierten Verbindung von sakraler und weltlicher Macht. (Abb. 3) Er schöpfte dabei nicht nur aus der Erinnerung an reale Ereignisse, sondern knüpfte auch an entsprechende Bildfindungen in Bühnenbildentwürfen von Künstlern wie Ivan Ja. Bilibin (1876-1942), Vrubel' oder Korovin an.

Jahre der Internierung (1915-1918)

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs führte perspektivisch dazu, dass Georg Schlicht als Künstler ohne Abschluss blieb. Während die Reichsdeutschen mehrheitlich für das Deutsche Kaiserreich Partei ergriffen²⁹, lief in Russland die Propagandamaschinerie an. Schon 1914 war in Regierungskreisen die Rede vom Kampf

²⁹ Vgl. Bonwetsch, *Mit und ohne Russland* 55.

gegen das „innere Deutschland“ als große Gefahr für Russland, der bald auf allen Gebieten geführt wurde.³⁰ Das Spektrum restriktiver Maßnahmen reichte von Festnahmen und Ausweisungen „feindlicher“ Staatsangehöriger in entlegene Gouvernements über die Entfernung aus dem Militärdienst und die Schließung deutscher Kultur- und Bildungsstätten bis hin zum Entzug der Eigentumsrechte in Russland.³¹

Georg Schlicht wurde 1915 in Ufa und später im 100 km nördlich davon gelegenen Birsk in Baschkirien interniert.³² Dadurch blieben ihm immerhin deutschfeindliche Ausschreitungen in Moskau im Juli 1915 erspart. Aus einem Beglaubigungsschreiben der Straßenbauabteilung der Birsker Kreis-Landverwaltung geht hervor, dass Georg Schlicht in Birsk als Architekt tätig und an der Fertigstellung eines administrativen Gebäudes Ende 1916 beteiligt war.³³ Bisher musste man davon ausgehen, dass aus der Frühzeit des Künstlers keine Werke erhalten geblieben sind. Die Galerie „Art – Expert“ in Ufa besitzt jedoch das Bild *Beim Wasserholen*



Abb. 4: Georg Schlicht: *Vorfrühling in Sibirien*, 1925, Öl auf Hartfaser, 35 x 45 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

³⁰ Zu künstlerischen Reaktionen auf den Ersten Weltkrieg in Russland vgl. Raev, Ada. „Fragmentierte Wahrnehmung. Kunst in Russland aus dem Geist des Kriegs“. In: *Osteuropa*. Totentanz. Der Erste Weltkrieg im Osten Europas. 64 / 2-4, Februar-April (2014): 317-337.

³¹ Vgl. dazu den Beitrag von Victor Dönninghaus in diesem Band.

³² Zu diesem Zeitpunkt waren weiter westlich gelegene Aussiedlungspunkte, darunter Saratow, bereits überfüllt.

³³ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 22.

(1915, Öl auf Leinwand, 70,5 x 84,5 cm) von Georg Schlicht.³⁴ Es zeigt zwei Frauen, die am Ufer eines Gewässers sitzen, und ist beispielhaft für die zahlreichen Bilder in der russischen Malerei jener Jahre, die mit einer gewissen Überhöhung das bäuerliche Leben im dem Untergang geweihten Zarenreich preisen.

Durch den Aufenthalt im südlichen Uralvorland prägte sich die patriarchale Bildwelt der russischen Provinz mit ihren Holzhäusern, überkuppelten Kirchen und Pferdeschlitten tief in das Gedächtnis von Georg Schlicht ein. In den 1920er Jahren verschmolz sie in seinen Gemälden mit der Erinnerung an thematisch und stilistisch ähnliche Bilder von Vasilij I. Surikov (1848-1916), Isaak I. Levitan (1860-1900), Konstantin A. Korovin, Boris M. Kustodiev (1878-1927) oder Boris D. Griгор'ev (1886-1939). (Abb. 4 und 5) Insbesondere die Troika, ein von drei Pferden gezogener Schlitten, wurde für Georg Schlicht zum Inbegriff und Symbol russischer Lebensart, ja des Lebens überhaupt zwischen Dramatik, Rausch und Verklärung. Mit einem primitivistischen Gestus, der an die russischen Lubki, die Volksbilderbögen, denken lässt, hat er sie immer wieder gemalt.³⁵



Abb. 5: Georg Schlicht: *Birsk im Winter mit Pferdeschlitten*, 1926, Öl auf Leinwand, 57 x 69 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

³⁴ *Schlicht Georg Oskar*. (Online unter: <http://bizart.biz/artists/schlicht_georg_oskar.html>. Abgerufen am 03.09.2020). Hier ist auch zu lesen, dass Georg Schlicht in Birsk David D. Burljuk kennengelernt habe.

³⁵ Vgl. dazu den Beitrag von Nicolas Dreyer in diesem Band.

Nach Unterzeichnung des Friedensvertrages von Brest-Litowsk am 3. März 1918 zwischen den Mittelmächten und Sowjetrußland kam Georg Schlicht zwar frei, wurde aber wie seine Familie und andere Reichsdeutsche umgehend des Landes verwiesen. Seine bisher gemalten Bilder musste er zurücklassen. Die Einträge im vorläufigen, am 21. Juni 1918 im Rückwanderlager Suwalki, Ostpreußen, ausgestellten Personaldokument – Religion: Orthodox, Staatsangehörigkeit: Deutsch (rot unterstrichen und mit Ausrufezeichen versehen) und Muttersprache: Russisch – verweisen mit aller Deutlichkeit auf seine Position zwischen allen Stühlen.³⁶ (Abb. 6) Über Hölschloch und Surburg im Elsass gelangte Georg Schlicht zunächst nach Stuttgart.

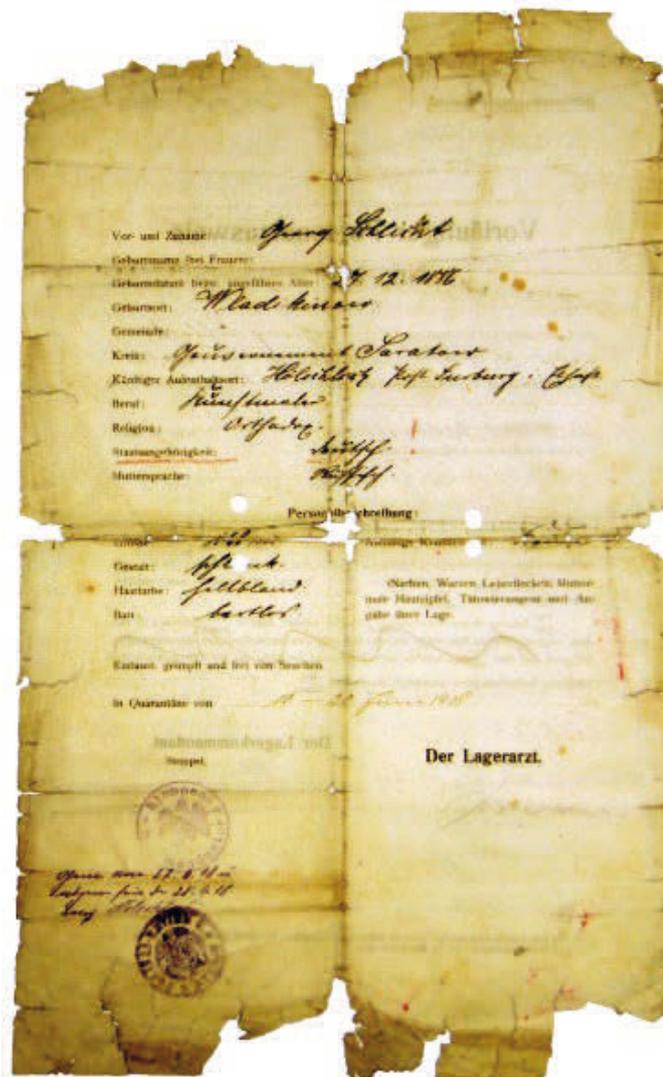


Abb. 6: Vorläufiger Personalausweis von Georg Schlicht, 1918, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

³⁶ Vgl. Ausst.-Kat. *Weltenwechsel 10*.

Neustart im russischen Berlin zu Beginn der 1920er Jahre

Ab 1920 strömten Tausende Menschen aus Sowjetrussland nach Berlin.³⁷ Dank ihrer Goldrubel und ihrer Bildung entfalteten sie, auch wenn sie weitgehend unter sich blieben, in der Zeit der Inflation ein reges kulturelles Leben in der deutschen Hauptstadt mit eigenen Verlagen, Geschäften und Theatern. Im Unterschied zur Mehrheit der Emigranten, die es perspektivisch nach Frankreich zog, betrachtete Georg Schlicht Berlin nicht als Übergangsstation. Er wollte sich wie der ebenfalls aus Saratow stammende Deutsch-Russe Nikolaj A. Zagrekov (1897-1992), der 1922 nach Berlin kam, im Geburtsland seines Vaters eine Existenz als Künstler aufbauen.³⁸ Dabei dürften ihm ein phänomenales Bildgedächtnis und seine Zweisprachigkeit zugutegekommen sein, auch wenn er das Deutsche nie fehlerfrei beherrschen sollte.

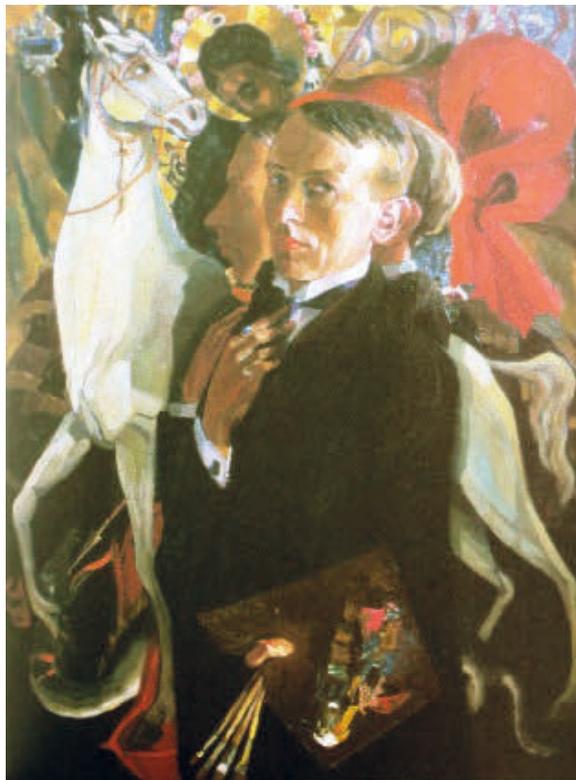


Abb. 7: Georg Schlicht: *Selbstbildnis mit Hl. Georg, der den Drachen besiegt*, 1920, Öl auf Leinwand, 75 x 60 cm, Privatbesitz

³⁷ Von der umfangreichen Literatur über das russische Berlin sei stellvertretend genannt: Schlögel, Karl. *Das russische Berlin. Ostbahnhof Europas*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.

³⁸ Zwischen Februar 1920 und Mitte Juni 1922 lebte Georg Schlicht mehrheitlich in Berlin-Wilmersdorf, in der Detmolder Str. 13; im April 1920 ist er auch in Ludwigsburg nachweisbar. Im Verlauf der 1920er Jahre lebte er in Eisenach und Hamburg, ehe er wieder nach Berlin zurückkehrte.

Die aus seinen Nachkriegsjahren in der Weimarer Republik erhaltenen Werke und Erwähnungen in Rezensionen, die er gesammelt hat, zeugen von ungebrochenem Schaffensdrang und einem hohen Grad an Flexibilität.³⁹

In seinem vom Symbolismus inspirierten *Selbstbildnis mit Hl. Georg, der den Drachen besiegt* ließ Georg Schlicht keinen Zweifel daran, dass er sich als Künstler in höherer geistiger und ästhetischer Mission unterwegs sah. (Abb. 7) Damit knüpfte er an Aleksandr A. Bloks (1880-1921) Vorstellungen vom Dichter als einem demiurgischen Schöpfer an, die auch von bildenden Künstlern aufgegriffen wurden.⁴⁰ Vasilij V. Kandinskij (1866-1944) z.B. bezeichnete den Künstler in seiner Schrift *Das Geistige in der Kunst* als „Seher“ und „Propheten“, als „göttlichen Menschendiener“ und „Märtyrer“ des „Geistigen“.⁴¹ Bei Georg Schlicht halten sich sowohl in der komplizierten Ikonografie des Bildes als auch in Kolorit und malerischem Duktus Tradition und modernistische Elemente die Waage. Die als Kniestück sichtbare schlanke Gestalt im eleganten schwarzen Anzug mit Stehkragen und Krawatte steht mit Pinseln und Palette in der Hand vor einem Spiegel und wendet sich dem Betrachter mit einem Ausdruck ernster Sammlung zu. Seinem entrückt wirkenden, vervielfachten Profil im Spiegel neigen sich im ornamentierten und facettierten Hintergrund der flammend rot gewandete und mit einem golden schimmernden Heiligenschein ausgestattete Heilige, der Namenspatron des Künstlers, und dessen lebhaft tänzelnder Schimmel zu. Der blaue Stein des Rings am Zeigefinger der rechten Hand des Künstlers hat ein größeres, kostbar gefasstes Pendant in der linken oberen Ecke des Bildes. Blauen Steinen, namentlich Saphiren, die in der Bibel als Grundsteine des neuen Jerusalems gelten, wurden seit jeher besondere Kräfte in Bezug auf Konzentration und Geisteskraft zugeschrieben. So erscheint der Künstler in dem räumlich unbestimmten, aber koloristisch verheißungsvollen Ambiente in romantischer Tradition als Seher und Mittler zwischen der irdischen und der himmlischen Welt, geadelt durch seine Tätigkeit und beschützt durch höhere Mächte.

Fürsprecher fanden sich auch in der realen Welt. Mit Unterstützung von Max Liebermann (1847-1935), dem 1920 berufenen Präsidenten der Preußischen

³⁹ Vgl. dazu auch den Beitrag von Igor Dukhan in diesem Band.

⁴⁰ Vgl. dazu auch Jakimovich, Alexander. Demiurgen und Weltverbesserer – Utopisches Künstler-tum in Rußland 1860 bis 1930. In: *Jahresring Jahrbuch für moderne Kunst* 39, *Die Geschichte des Künstlers*. Konzeption und Redaktion: Siegfried Gohr. München: Verlag Silke Schreiber, 1992. 135-155.

⁴¹ Vgl. Kandinsky, Wassily. *Das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei*. München: Piper, 1912.

Akademie der Künste, nahm Georg Schlicht 1922 mit drei Werken an der Jury-freien Frühjahrsausstellung der Akademie am Pariser Platz teil.⁴² Unter dem Titel *Schwarze Madonna* wurde das großformatige Ölbild *Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten*⁴³, eines der besten Werke von Georg Schlicht, ausgestellt. (Abb. 8)



Abb. 8: Georg Schlicht: *Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten*, 1922, Öl auf Leinwand, 105 x 93 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Das in dunklen, gesättigten Farben gehaltene Gemälde beeindruckt mit dichten, sich gegenseitig überblendenden Formen und gestaffelten Lichtbahnen. Die monumentale und gleichzeitig vierteilige Komposition wird von der nah an den Betrachter herangerückten und doch in einer anderen Sphäre verankerten Gottesmutter vom Typ der Eleusa, der Barmherzigen, dominiert. Das heißt, Georg Schlicht

⁴² Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 185.

⁴³ Der Typus *Vsech skorbjaščich radost'* (Freude aller Bekümmerten oder Aller Betrübtten Freude) etablierte sich in Russland, ausgehend von Moskau, im späten 17. Jahrhundert, wobei die Gottesmutter im Unterschied zu Georg Schlichts Version oft als Ganzfigur und ohne Jesuskind dargestellt ist. Vgl. Onasch, Konrad und Schnieper, Annemarie. *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*. München: Bassermann, 2007. 176.

mischte hier verschiedene Typen der Gottesmutterdarstellungen. Der hell aufleuchtende Ärmel lenkt den Blick auf ihr ernstes Gesicht, das die Wange des aus dem Bild herausschauenden Christus-Kindes berührt. Links oben wird die zentrale Gruppe von einer Engelsfigur und der segnenden Hand Gottvaters flankiert, rechts unten kommen die angeschnittenen Figuren zweier Kirchgängerinnen ins Spiel. Seine Signatur hat Georg Schlicht als Gravur in lateinischen Buchstaben in einem wiederum blauen, in Perlen gefassten Stein in der rechten oberen Ecke des Bildes platziert – eine in der Ikonenmalerei unübliche Praxis, da die Ikone als Glaubenszeugnis und nicht als Kunstwerk gilt. Mit dieser modernen und dem orthodoxen Kanon zuwiderlaufenden Auslegung eines religiösen Sujets artikuliert Georg Schlicht wie andere Künstler in dieser Zeit sein Bedürfnis nach geistiger Rückversicherung in einer als krisenhaft empfundenen Welt.⁴⁴

Ein weiteres Gemälde aus demselben Jahr, *Kreuzabnahme und Beweinung Christi*, zeugt hingegen von seiner Auseinandersetzung mit der westlichen Bildtradition. (Abb. 9) Beide Sujets sind in Russland weniger verbreitet, da sie die menschliche Natur Christi in den Vordergrund stellen, während in der Orthodoxie die göttliche Natur Christi stärker betont wird. Der expressive Charakter der Darstellung und ihre Nabsichtigkeit lassen an Michail A. Wrubel's Entwürfe der *Beweinung* aus den späten 1880er Jahren für die Wladimir-Kathedrale in Kiew denken, die seinerzeit aus orthodoxer Sicht als problematisch empfunden wurden und deshalb nicht zur Ausführung kamen.⁴⁵ Georg Schlicht hat die beiden leidvollen Stationen aus dem Leben Christi, die eigentlich getrennt dargestellt werden, zu einer Szene zusammengefasst und ihnen byzantinisch-russische Elemente verliehen. Dazu gehören die „griechisch“ anmutenden Gesichter der Heiligenfiguren einschließlich der Engelsfigur am linken Rand der Gruppe, aber auch die russischen Zwiebelkuppeln, das stilisierte Blumenmuster des Tuches über dem Lendentuch Christi, das dunkle Kolorit und die Weißhöhlungen sowie die Andeutung der umgekehrten Perspektive. Damit ist gerade dieses Bild ein frühes Beispiel für die transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit des Künstlers, die er in seinen Werken verschiedentlich thematisieren sollte.

Insgesamt scheint Georg Schlicht mit seinen neuen Bildern einen Nerv der Zeit getroffen zu haben. Der renommierte Galerist und Verleger Paul Cassirer (1871-1926) soll Georg Schlicht angeboten haben, ihn mit 50% Beteiligung unter Vertrag zu nehmen, was dieser, warum auch immer, abgelehnt hat.⁴⁶

⁴⁴ Vgl. dazu den Beitrag von Nicolas Dreyer in diesem Band.

⁴⁵ Vgl. Ausst.-Kat. *Michail Wrubel. Der Symbolist*. Hgg. Harten, Jürgen und Vitali, Christoph. Köln: DuMont, 1997. 111-123.

⁴⁶ Auskunft von Johanna Otto am 18.02.2020.



Abb. 9: Georg Schlicht: *Kreuzabnahme und Beweinung Christi*, 1922, Öl auf Leinwand, 144 x 155 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Viele Indizien sprechen von einer guten Vernetzung Georg Schlichts in Kreisen der russländischen Emigration Berlins. Interesse zeigte er z. B. an den vielfältigen Aktivitäten russischer Theaterschaffender im Berlin der 1920er Jahre.⁴⁷ Er entwarf u.a. Bühnendekorationen und Kostüme für das Ballett *Feuervogel* nach der Musik von Igor' F. Stravinskij (1882-1971) für ein Gastspiel der Truppe von Anna P. Pavlova (1881-1931), die seit den 1910er Jahren wiederholt in Deutschland gastierte. Im Bereich der Oper sind Entwürfe für *Sadko* und *Das goldene Hähnchen* von Nikolaj A. Rimskij-Korsakov (1844-1908) sowie für *Boris Godunov* von Modest P. Musorgskij (1839-1881) zu nennen. Zudem entstanden Entwürfe für *Nachtasyl* von Maksim Gor'kij (eigentl. Aleksej Maksimovič Peškov) (1868-1936), der 1922 nach Deutschland kam, sowie für *Der Revisor* nach Nikolaj V. Gogol' (1809-1852) für eine Aufführung in Stuttgart.

Die in Aquarelltechnik ausgeführten Figurinen und Szenenentwürfe von Georg Schlicht sind eine Weiterführung der dekorativen und farbintensiven russischen Szenographie, wie sie in Russland seit den 1890er Jahren von Viktor M. Vasnecov (1848-1926), Vasilij D. Polenov (1844-1927), Michail A. Vrubel', Konstantin A. Korovin, Aleksandr Ja. Golovin (1863-1930), Aleksandr N. Benua (1870-1930)

⁴⁷ Vgl. Böhmig, Michaela. *Das russische Theater in Berlin 1919-1931* (= Arbeiten und Texte zur Slavistik, 49). München: Otto Sagner, 1990.

oder Natal'ja S. Gončarova und Michail F. Larionov entwickelt worden war.⁴⁸ Für die Russen in Berlin, auch für den Deutsch-Russen Georg Schlicht bedeutete der nostalgische und wohlmeinende Blick auf die vertraute Bildwelt ein Stück Heimat in der Fremde. Ob alle erhaltenen Entwürfe Schlichts tatsächlich für Aufführungen benutzt worden sind, ist fraglich, doch erreichten sie in Gestalt von Postkarten ein breites Publikum.⁴⁹

Vertrieben wurden die Postkarten vom 1920 in Berlin gegründeten Verlag Olga Diakow & Co., der bis Anfang der 1930er Jahre existierte und zeitweise sogar einen eigenen Buchladen und eine Bibliothek unterhielt.⁵⁰ Die Namensgeberin, Ol'ga G. D'jakova (Lebensdaten unbekannt) und ihr Mann, Ippolit N. D'jakov (1865-1934), der ehemalige Bürgermeister von Kiew, waren über Odessa nach Berlin gekommen. Ihr breit gefächertes Angebot umfasste Gegenwartsliteratur, populäre Werke vorrevolutionärer russischer Schriftsteller und Dichter, Literatur für Kinder sowie Zeitschriften wie *Zlatocvet* (Chrysantheme) oder literarisch-künstlerische Almanache wie *Moskva, Russkaja ženščina* (Russische Frau) und *Russkaja derevnja* (Russisches Dorf). Aber auch Abreißkalender fanden ein gewogenes Publikum.

Je nach Thematik sind die auf den Postkarten abgebildeten Zeichnungen von Georg Schlicht spezifisch gestaltet. Die pittoreske Szenerie zu Gor'kij's *Nachtasyl* weist einen realistischen, erzählerischen Zugriff auf. (Abb. 10) Im Unterschied dazu dominieren in den Kostümen der formatfüllenden Figuren für die Oper *Sadko* ornamentale, dekorative Formen. Deren friesartige Anordnung, die in der damaligen Aufführungspraxis durchaus üblich war, lässt die Ornamente der Kostüme besonders gut zur Geltung kommen. (Abb. 11) In einigen Fällen werden die Figuren von als altrussisch erkennbaren steinernen Kirchenbauten und Befestigungsmauern oder von hölzernen Palästen und Schiffen gerahmt. Spätere Bühnenbildentwürfe aus den 1950er Jahren kommen ohne Figuren aus und setzen den Fokus anknüpfend an Viktor M. Vasnecov auf die buntfarbige russische Architektur des 17. Jahrhunderts. Auch eine gewisse Nähe zu den Märchenillustrationen von Ivan Ja. Bilibin ist nicht zu übersehen.⁵¹ Generell tendierte Georg Schlicht allerdings weniger zu einer grafischen Gestaltung. Vielmehr prägte seine Illustrationen eine malerische Gestaltung, die gepaart ist mit überbordender Detailfülle und Buntfarbigkeit. Diese Charakteristik trifft auch auf die Gestaltung des zu Beginn der 1920er

⁴⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *Proryv. Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo 1870-1930 / Breakthrough. The Russian Stage and Theatre Design in 1870-1930*. Bd. I. Hg. Rodionov, D. V. Moskva: GCTM named after A. A. Bakhrushin, 2015.

⁴⁹ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 28-30.

⁵⁰ Vgl. Schlögel, Karl u.a. Hgg. *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918-1941*. Berlin: Akademie Verlag, 1999. 514.

⁵¹ Vgl. dazu den Beitrag von Igor Dukhan in diesem Band.

Jahre erschienenen Buches *Märchen* von Aleksandr S. Puškin (1799-1837) in einer russischen und einer deutschen Auflage zu.



Abb. 10: Georg Schlicht: *Das Nachtsyl (Maxim Gorki)*,
Postkarte nach Aquarell, 1922, Privatbesitz



Abb. 11: Georg Schlicht: *Szene aus der Oper Sadko*,
Postkarte nach Aquarell, 1920, Privatbesitz

Ein weiterer Verlag, der 1922 aus St. Petersburg nach Berlin umgezogen war, wusste Georg Schlicht als Illustrator zu schätzen. Dabei handelte es sich um den Verlag Otto Kirchner & Co., der in den zwei Jahren seiner Existenz in Berlin (1922-1924) mit Belletristik, politischen Schriften und Memoiren aufwartete, darunter anspruchsvoll illustrierte Ausgaben russischer Autoren.⁵² Bereits 1922 brachte er eine deutsche Ausgabe des Märchens *Höcker-Rösslein* von Pëtr P. Eršov (1815-1869) in der Übersetzung von Egon H. Strassburger (1877-1952) mit Illustrationen von Georg Schlicht heraus.⁵³ Das Buch gehört zu den Höhepunkten russischer Buchkunst in der Emigration und im Schaffen von Georg Schlicht.⁵⁴ Es besticht durch ein ausgewogenes Spiel zwischen Text, Bild und ornamentalem Schmuck. Die nach Federzeichnungen und Aquarellen gedruckten Illustrationen leben von der Kombination aus Stilisierung und realistischen, erzählerischen Momenten. (Abb. 12)



Abb. 12: Georg Schlicht: Illustration aus: Pjotr Eršov:
Das Höcker-Rösslein, Berlin 1922, Abb. X

⁵² Der aus Anhalt-Zerbst stammende Buchbinder Otto Kirchner (1848-1901) hatte sich in St. Petersburg einen Namen gemacht. 1894/95 erhielt er Aufträge für den Druck von Pässen, 1896 im Zusammenhang mit der Allrussischen Volkszählung. Seit 1879 betrieb er auch einen Verlag. Die Söhne Karl und Franz führten die Firma weiter, wurden aber mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Reichsdeutsche und Reserveoffiziere als Kriegsgefangene inhaftiert. Nach Kriegsende verwehrte man ihnen die Weiterarbeit in der Firma. Wahrscheinlich führten sie den vom Vater gegründeten Verlag in Berlin weiter. Vgl. <<https://fantlab.ru/publisher5041>>. Abgerufen am 13.10.2020.

⁵³ Die deutschsprachige Ausgabe zählte 175 Exemplare, eine russischsprachige mit Illustrationen von Adalbert Stieren hingegen 3.000. Vgl. Dimjanenko, Anna A. *Detskaja kniga russkogo zarubež'ja v Evrope 1920-ch – 1956-ch godov*. Dissertacija v Sankt-Peterburgskom gos. universitete kul'tury, 2019. 122. Vgl. auch den Beitrag von Susanne Marten-Finnis in diesem Band.

⁵⁴ Vgl. dazu auch den Beitrag von Albert Lemmens und Serge Stommels in diesem Band.

Georg Schlicht schöpfte hier aus seiner Vertrautheit mit der folkloristischen Ausrichtung des russischen Jugendstils, wie er sich in den Künstlerkolonien in Abramzewo bei Moskau und Talaschkino bei Smolensk entwickelt hatte. Formen der altrussischen Architektur, Elemente bäuerlicher Schnitzereien und Stickereien mit Tier- und Pflanzenmotiven sowie geometrisierte und florale Muster kostbarer orientalischer Stoffe, die seit dem 16. Jahrhundert vermehrt nach Russland gelangten und den dortigen Geschmack prägten, spielten darin eine wichtige Rolle. Letztere variierte Georg Schlicht, anknüpfend an Bilibin, in Entwürfen für andere Buch- und Zeitschrifteneinbände.

Einen Beitrag leistete Georg Schlicht auch für die von 1921 bis 1926 in Berlin und Paris monatlich erscheinende Zeitschrift *Žar-ptica* (Der Feuervogel).⁵⁵ Ihr Herausgeber, Aleksandr Ė. Kogan (1871-1949), war auch Inhaber des Verlages Russkoe iskusstvo (Russische Kunst), der Kunstbände herausgab. Darüber hinaus beriet er Redaktionen deutscher Zeitschriften. Weniger bekannt ist, dass mit dem Erlös aus seinen Aktivitäten auch die sowjetische Buchproduktion finanziell mit unterstützt werden sollte. Kogans Credo bestand darin, den elitären Geist von „Mir iskusstva“, der einflussreichsten Künstlergruppe des russischen Silbernen Zeitalters, in die Gegenwart hinüberzuretten. 1906 waren ihre Mitglieder auf der von Sergej P. Djagilev (1872-1929) organisierten Ausstellung „Russische Kunst“ in der Galerie Schulte in Berlin prominent vertreten gewesen.⁵⁶ Zudem hatten die Ballets Russes Anfang der 1910er Jahre auch in Berlin und anderen deutschen Städten gastiert, sodass man ihre märchenhaft anmutende Überwältigungsästhetik auch hier zu schätzen wusste.⁵⁷

Auf dem von Georg Schlicht gestalteten Umschlag der Nr. 7 von *Žar-ptica* von 1922 steigt die phantastische Figur des Feuervogels mit ihrem prachtvollen gold-blauen Gefieder über dem Garten mit den goldenen Äpfeln auf, von denen er sich der Legende nach ernährt. Emphatisch wendet der Feuervogel seinen Kopf nach rechts, d.h. nach Osten, von wo weit unter ihm, hinter dem blauen Band eines

⁵⁵ Vgl. ausführlich dazu: Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921 - 1926*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.

⁵⁶ Vgl. Raev, Ada. Von "Halbbarbaren" und "Kosmopoliten" – russische Kunstaustellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption. In: *West-östliche Spiegelungen* (= Reihe A, Band 4: Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg). Hg. Keller, Mechthild. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. 695-756.

⁵⁷ Vgl. für die Rezeption in Deutschland: Zeidler, Birgit. Die Ballets Russes in der Berliner Kunst (1910 – 1914), in: *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Hgg. Jeschke, Claudia und Berger, Ursel und Zeidler, Birgit. Berlin: Vorwerk, 1997. 186-193; Ausst.-Kat. *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung*. Hg. Deutsches Theatermuseum, München. Berlin: Henschel, 2009.

Flusses, schon eine Burgmauer und die Zwiebeltürme weißer Kirchen hinübergrüßen. Seine ganze Hinwendung, so die Botschaft des Bildes, gilt dem in der Ferne liegenden Russland.

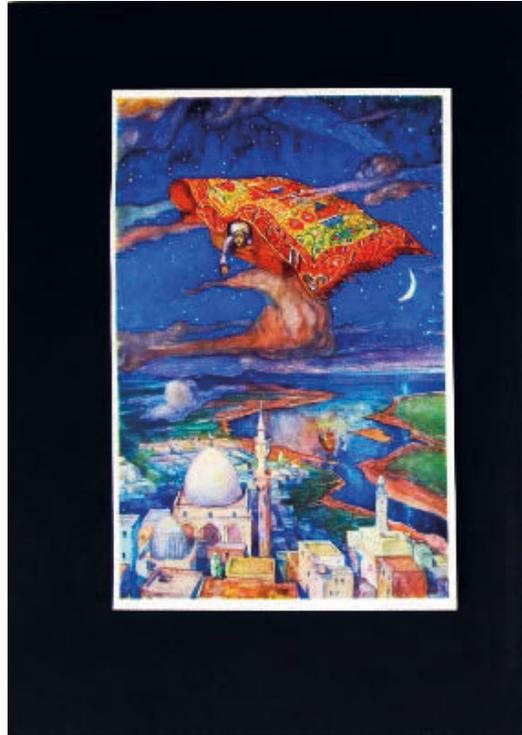


Abb. 13: Georg Schlicht: Illustration aus *Tausend und ein Tag*, Bd. I, Berlin 1928. 40

Derartige Sehnsuchtsbilder von Russland korrespondierten mit den damals in ganz Europa beliebten Orientphantasien.⁵⁸ Die von Curt Moreck (eigentlich Konrad Haemmerling) (1888-1957) besorgte zweibändige Ausgabe *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen*, die 1928 im Kentaur-Verlag Berlin erschien, stattete er mit zahlreichen farbenprächtigen Illustrationen aus.⁵⁹ (Abb. 13) Die wiederum detailfreudigen und dicht gefüllten Zeichnungen warten mit fliegenden Teppichen, engen Straßen mit südlichem Flair, Kuppeln und Minaretten, mit verschleierten Frauen und Männern in Pluderhosen und Turban und natürlich mit Haremsszenen auf. Damit entsprachen sie den stereotypen Vorstellungen vom islamischen Kulturkreis als einer weit entfernten Welt, die gleichermaßen als verheißungsvoll und verführerisch wie auch als abstoßend und gefährlich empfunden

⁵⁸ Vgl. dazu Susanne Marten-Finnis im vorliegenden Band sowie Berman, Nina. *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.

⁵⁹ Jeder der beiden Bände ist mit 10 farbigen Illustrationen von Georg Schlicht ausgestattet. Einige der originalen Aquarellzeichnungen befinden sich im Georg-Schlicht-Archiv Eisenach.

wurde. Real konnten sich die Zeitgenossen je nach Geldbeutel eine Fahrt mit dem berühmten Orient-Express gönnen, sich den 1928 in Babelsberg und Nizza gedrehten Film *Geheimnisse des Orients* in der Regie von Aleksandr A. Volkov (1885-1942) ansehen oder in Berlin das 1929 im Equitable-Palast neu eröffnete Café Moka Efti besuchen. In Berlin-Wilmersdorf öffnete 1928, im Erscheinungsjahr des Buches, auch die erste Moschee in Deutschland, die Ahmadiyya-Moschee.

Die Jahre in Eisenach (1922-1926 und 1933-1934)

Georg Schlicht lebte inzwischen längst nicht mehr in Berlin. Er war schon 1922 aus der dynamischen Hauptstadt der Weimarer Republik in das beschauliche thüringische Eisenach übersiedelt. Der Umstand, dass mit Maria Pawlowna (1786-1859) eine russische Prinzessin Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach gewesen war⁶⁰, dürfte dabei kaum von Belang gewesen sein.



Abb. 14: Georg Schlicht: *Eisenacher Karlsplatz*, 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 44 x 53 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Die Geburtsstadt von Johann Sebastian Bach (1685-1750) und eine der Wirkungsstätten von Martin Luther (1483-1546) mit ihrer mittelalterlichen und barocken Bausubstanz, die Georg Schlicht in dem Bild *Eisenacher Karlsplatz* festgehalten hat (Abb. 14), profitierte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der

⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. *Ihre Kaiserliche Hoheit Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof*. Hg. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2004.

allgemeinen Industrialisierung. Von 1902 bis 1938 fungierte die verkehrstechnisch gut angebundene Stadt mit mäßigem Erfolg sogar als Kurbad und zählte in den 1920er Jahren über 40.000 Einwohner. Mit der Gründung des Vereins „Freunde der Wartburg“ 1922 stieg die Zahl der Touristen, die u.a. aus den USA, den Niederlanden sowie aus Österreich und Ungarn anreisten. Auch Georg Schlicht stattete diesem über der Stadt thronendem Symbol deutscher Kultur regelmäßig Besuche ab. Politisch war Eisenach zu jener Zeit von Gegensätzen geprägt. Schon 1925 gab es Ausfälle gegen Juden, 1927 und 1932 trat Adolf Hitler (1889-1945) im Hotel „Fürstenhof“ auf, 1930 Hermann Göring (1893-1946). Neben der NSDAP waren auch die SPD und die KPD in der Stadt sehr aktiv.⁶¹



Abb. 15: Georg Schlicht: *Tochter Irmgard Schlicht I*, 1933, Öl auf Hartfaser, 55 x 34 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Wahrscheinlich erfolgte der Umzug von Georg Schlicht aus familiären Gründen. Im Stadt-Buch für Eisenach von 1920 ist in Abt. 2, im Alphabetischen Verzeichnis der Einwohner, auf S. 100 ein Oskar Schlicht, Ingenieur, wohnhaft in der Clemensstr. 31/33, erwähnt;⁶² 1922 wohnte Oskar Schlicht in der Uferstr. 38 in der Nähe des Bahnhofs. Georg Schlicht zog am 18.06.1922 zunächst in die Uferstr. 28a und wechselte 1923/24 in die Uferstraße 40. Erhalten haben sich ein späteres

⁶¹ Vgl. Brunner, Reinhold. *Bewegte Zeiten. Eisenach zwischen 1919 und 1945*, Gudensberg Gleichen: Wartberg Verlag, 1994.

⁶² Vgl. <https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00234900/ADR_Eisenach_131167979_1920_0194.TIF?logicalDiv=jportal_jparticle_00707175>. Abgerufen am 27.09.2020.

Ölbildnis der Stiefschwester von Georg Schlicht, Margarete Minke (Lebensdaten unbekannt), und eine an Michail A. Vrubel' geschulte Porträtzeichnung seiner Stiefmutter, Sof'ja D. Schlicht.⁶³ Inzwischen waren auch Georg Schlichts Ehefrau Ksenija und der gemeinsame Sohn Erich nach Eisenach übergesiedelt, doch wurde die Ehe 1924 in gegenseitigem Einvernehmen geschieden.⁶⁴ Im selben Jahr lernte Georg Schlicht Elisabeth Johannes (1901-1984), seine zweite Ehefrau kennen. Sie war die Tochter des früh verwitweten Hoteliers Rudolf Johannes (Lebensdaten unbekannt), Besitzer des Hotels „Kronprinz“ in der Bahnhofstraße. Das Paar heiratete 1926 gegen dessen Willen, denn Johannes hegte ebenso wie der Vater von Georg Schlicht ein tiefes Misstrauen gegen das finanziell unsichere Künstlerdasein. Erst die Geburt der mehrfach porträtierten Tochter Irmgard (1927-2014) vermochte das Verhältnis zu harmonisieren.⁶⁵ (Abb. 15)

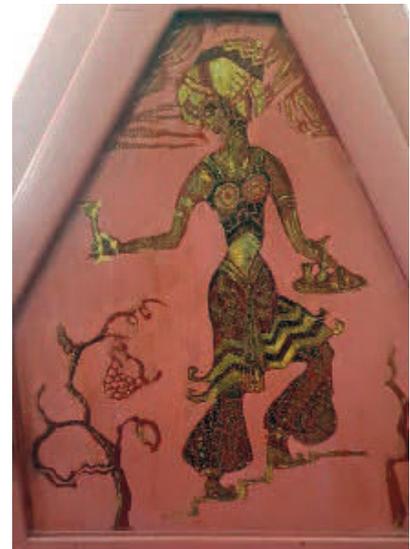


Abb. 16 und 17: Von Georg Schlicht angefertigte Möbel, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Für das Heim der neuen Familie fertigte Georg Schlicht Möbel, was für die damalige Zeit nicht unüblich war. Eine Sitzecke, zwei gepolsterte Eckstühle, ein Tisch, eine Tischtruhe und eine Kredenz für das Esszimmer bezeugen, dass er dabei wiederum an seine russischen Erfahrungen anknüpfte. (Abb. 16 und 17) Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang einerseits die Tischlerwerkstatt von Abramzewo, die Savva I. Mamontov (1841-1918) und Elizaveta G. Mamontova (1847-1908) auf ihrem Landsitz ins Leben gerufen hatten. Die dort in Anlehnung

⁶³ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 156, Abb. 106 und Abb. 107.

⁶⁴ Vgl. Schlicht, Irmgard. Gedanken zum Leben und Werk meines Vaters Georg Schlicht. In: Ebd. 176-178, hier 176.

⁶⁵ Ebd.

an bäuerliche Gebrauchsgegenstände hergestellten Möbel erfreuten sich vor der Revolution allgemeiner Beliebtheit.⁶⁶ An sie erinnert der geschnitzte ornamentale und farbig gefasste Schmuck der Möbel im Stil des späten Jugendstils, auch wenn Georg Schlicht ihn im Hinblick auf den Geschmack seines nun deutschen Umfeldes zurückhaltender gestaltet hat, wie das stark vereinfachte Motiv eines Pferdekopfes zeigt. Andererseits verweisen stilisierte Blüten und eine orientalische Tänzerfigur eher auf die Bildwelten eines Lev S. Bakst (eigentl. Lejb-Chajm I. Rozenberg) (1866-1924) oder Boris I. Anisfel'd (1878-1973). Damit akzentuierte der Künstler auch in seiner Privatsphäre eine auf national-romantischen Hoffnungen beruhende „weiße Emigration“, die auf eine „Wiedergeburt“ Russlands mit seinen mannigfaltigen künstlerischen Traditionen hinauslief.



Abb. 18: Georg Schlicht: *Stillleben mit Porzellan und Früchten*, ca. 1924, Öl auf Leinwand, 83 x 90 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Wiederholt brachte Georg Schlicht seine Weltsicht im Genre des Stilllebens zum Ausdruck, das in der russischen Kunst vor der Revolution eine Blütezeit erlebt hatte. Er variierte dabei ein ganz bestimmtes Kompositionsschema: Durch einen Blick von oben in eng gewählte Bildausschnitte taucht der Betrachter in den Zauber und die unterschwelligen Verbindungen kostbarer Dinge ein, die auf üppig drapierten Stoffbahnen ausgebreitet sind. Mit ihrem spannungsvollen Kolorit und der Dichte ihrer überbordenden Arrangements erinnern sie zum einen an die um 1910

⁶⁶ Vgl. Paston, Eleonora. Die Künstlerkolonie Abramzewo. Geburtsstätte des neorussischen Stils und Wiege der russischen Moderne. In: *Ausst.-Kat. Russland 1900. Kunst und Kultur im Reich des letzten Zaren*. Hg. Beil, Ralf. Mathildenhöhe Darmstadt. Köln: DuMont, 2008. 169-179.

entstandenen Stilleben von Sergej Ju. Sudejkin, mehr noch an jene von Nikolaj N. Sapunov.⁶⁷ Damit entsprachen sie nicht immer dem Geschmack des deutschen, besonders des protestantischen Publikums.

Über eines von ihnen (Abb. 18), das im Schaufenster der Eisenacher Kunsthandlung Paul Schulze (Lebensdaten unbekannt) am Karlsplatz zu sehen war, wo Georg Schlicht häufig ausstellte, hieß es:

So treu und unverkennbar tritt die Freude am Glanz zutage, daß man leise den Vorwurf erheben möchte: Schlicht, hast Dich hier bestechen lassen. Das war der Fluch des Goldes der Vase.⁶⁸

Dieses Urteil verkennt den Bekenntnischarakter der Stilleben von Georg Schlicht, der über Kultur- und Konfessionsgrenzen hinwegreicht. Auf dem großformatigen, in gedämpften Farben gemalten *Mystischen Stilleben* von 1925 (Abb. 19) liegt ein verschlossenes Evangelium am vorderen Bildrand, das von Figuren eines Kerzenträgers und einer Kerzenträgerin hinterfangen wird, wie sie in katholischen Kirchen zu finden sind.



Abb. 19: Georg Schlicht: *Mystisches Stilleben*, 1925, Öl auf Leinwand, 96 x 93 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

⁶⁷ Vgl. Kogan, Dora. *Nikolaj Sapunov. 1880-1912*. Moskva: Iskusstvo, 1998.

⁶⁸ K. N. Ausstellung Georg Schlicht, Zeitung unbekannt, vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 187.

Zwischen diesen steht eine große betende, orientalisches anmutende Frauenfigur vor Teppichen mit geometrischen Mustern, wie sie im Kaukasus, in der Türkei und in Vorderasien verbreitet sind. Eine metallene Kanne links, inmitten von buntfarbigen Stoffen mit Blumenmustern, verweist wiederum auf den arabischen Raum. Man kann dieses Ensemble durchaus als Chiffre und als Echo auf die Nachbarschaft all der verschiedenen Kulturen verstehen, mit denen Georg Schlicht bereits in Saratow in Berührung gekommen war und die nun zu seinem ganz persönlichen Erfahrungsschatz gehörten.



Abb. 20: Georg Schlicht: *Stillleben mit Pfingstrosen und Kornblumen*, 1927/28, Öl auf Leinwand, 85 x 72 cm, Privatbesitz

Im *Stillleben mit Pfingstrosen und Kornblumen* von 1927/28 finden sich hingegen Porzellan- und Keramikgefäße, die einen deutschen Ursprung vermuten lassen. (Abb. 20) Bei der blauen Kanne mit Schwämmeldecor in Form gelber Punkte, vielleicht auch bei der grünen Vase mit rotem Ornament am Vasenhals dürfte es sich um Beispiele der damals populären Bunzlauer Keramik handeln⁶⁹, während die große Dose mit Deckel mit ihren zierlich geschwungenen Formen und dem Blumendekor an Ludwigsburger Porzellan erinnert. In diesem wie in anderen Stillleben feiert Georg Schlicht die Fülle des Lebens und das harmonische Neben- und Miteinander von Artefakten verschiedener Kulturen als erstrebenswertes Weltbild.

⁶⁹ Vgl. Späth, Kristine. *Töpferei in Schlesien, Bunzlau und Umgebung*. München: Delp'sche Verlagsbuchhandlung, 1979.

Die in Eisenach entstandenen Porträts belegen, dass es Georg Schlicht um Kontakte zu gutbürgerlichen Kreisen zu tun war. Besonders verbunden war er der Familie von Dr. med. Karl DuMont, Hygieniker und leitender Kurarzt in Eisenach⁷⁰, den er schätzte und mehrfach porträtierte, sogar in Form einer Karikatur. Geschult an der russischen und westeuropäischen Moderne, erfassen die stilistisch unterschiedlich gehaltenen Bildnisse jeweils wesentliche Züge und Interessen der Porträtierten.⁷¹ Einige der Porträts, z.B. das Bildnis *Dr. med. Karl DuMont mit Cello*, weisen, anknüpfend an das Werk von Valentin A. Serov, eine starke Bindendynamik auf. (Abb. 21)



Abb. 21: Georg Schlicht: *Dr. med. Karl DuMont mit Cello*, ca. 1923, Öl auf Leinwand, 80 x 64 cm, Privatbesitz

Sie erlaubte es dem Künstler, in seinen Bildnissen jeweils ein bildkünstlerisches Äquivalent für die Psyche seiner Modelle zu finden. Georg Schlicht verkehrte u.a. mit Prof. Georg Kugel (1848-1930), Bildhauer und Direktor a.D. der Staatlichen

⁷⁰ Vgl. Biographien Eisenacher Persönlichkeiten: Dr. med. Karl DuMont. In: *Wartburgland* 16. Bonn, 1985. 15-18.

⁷¹ Gertrud DuMont, die zweite Frau des Arztes, erwarb laut Irmgard Schlicht alle Bilder ihres Vaters, die sie bekommen konnte. Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 178.

Gewerbe- und Zeichenschule, aber auch mit einer Person wie Staatsanwalt Dr. Moritz Schlegel (Lebensdaten unbekannt), der später im NS-System Karriere machte⁷², und dessen Familie.

Mehrfach präsentierte Georg Schlicht seine Kunst der Eisenacher Öffentlichkeit. Anfang Mai 1925 war er in der Städtischen Galerie am Markt im ehemaligen großherzoglichen Schloss vertreten, wo gerade die Elschner-Galerie, gestiftet vom Geheimen Kommerzienrat Curt Elschner (1876-1963), eingerichtet worden war. Unter den Teilnehmern der Thüringer Kunstausstellung des Eisenacher Kunstvereins, die Werke von Weimarer und Eisenacher Malern zeigte, erfuhr gerade Georg Schlicht besondere Aufmerksamkeit. (Abb. 22)



Abb. 22: Georg Schlicht: *Schöpfung*, 1922, 210 x 200 cm, Verbleib unbekannt

⁷²„Als die Nationalsozialisten im Jahre 1933 die Macht übernahmen, bestellten sie als Kommissar zur Bereinigung der Thüringer Justiz ausgerechnet einen früheren Staatsanwalt von Gera. Der zuvor in Eisenach tätige Staatsanwaltschaftsrat Moritz Schlegel (geb. 1887) war seit 1925 bei der Staatsanwaltschaft Gera angestellt und seit 1931 Amtsgerichtsrat in Gera. Er gehörte seit 1930 der NSDAP an, wurde 1933 im Thüringer Justizministerium angestellt, stellv. Vorsitzender des thüringischen Dienststrafhofes und Oberstaatsanwalt in Gera; 1945 wurde er in der US-Zone interniert.“ Vgl. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Personalakten aus dem Bereich Justiz11101 u. 11102 (PA Schlegel), zitiert nach: <https://dana.thulb.uni-jena.de/receive/dana_cbu_00000940?XSL.Style=tei>. Abgerufen am 05.10.2020. Porträts der Familie Schlegel siehe in: Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 144.

Seine große Komposition „Schöpfung“ zeigt, daß er durch den Expressionismus hindurchgegangen ist, daß er ihm Vertiefendes und neue Ausdrucksmöglichkeiten gebendes Erlebnis geworden ist, ohne doch in ihm zu erstarren, ohne doch in ihre gefährliche Verwechslung der formalen Ausdrucksmittel mit dem Ausdrucksinhalt des eigenen Schaffens zu geraten. Inhaltlich gemahnt das Bild an jene Werke französischer Impression (Künstler mit seiner Muse), ja merkwürdigerweise, sogar an Slevogt und Corinth, ohne doch sonst irgendetwas mit ihnen zu tun zu haben.⁷³

Mit diesem wiederum symbolistischen Selbstbildnis, das nur als Schwarzweiß-Fotografie erhalten ist⁷⁴, verortete sich Georg Schlicht nun explizit in einer Zwischenwelt am Kreuzungspunkt zwischen Deutschland und Russland. Entschieden schreitet er in wehendem Mantel, mit der Figur einer nackten, maskierten Muse⁷⁵ im Arm, voran. Auf einem Hügel im Hintergrund rechts ist die Wartburg zu erkennen, doch wird das Paar von der sich gegenläufig bewegenden, riesigen Figur eines Feuervogels umfassen. Bei aller Zustimmung für den Künstler rief gerade dieses Bild auch Kritik hervor:

Von Georg Schlicht, dem bedeutendsten der Eisenacher Künstlerschar, sehen wir ein Riesengemälde „Schöpfung“. Es weist außerordentliche Qualitäten auf, besonders in coloristischer Beziehung, läßt aber infolge seiner Größe manche Feinheit missen, die uns Schlichts kleinere Stücke so nahe bringen.⁷⁶

Moderner und sachlicher mutet das *Selbstbildnis mit Pinsel* von 1926 an, auf dem der Künstler als Halbfigur im schwarzen Arbeitskittel zu sehen ist. (Abb. 23) Wiederum tritt er als Hüter unterschiedlicher Traditionen auf: Mit dem dunklen Kolorit und der Lichtführung, die Gesicht und Hände und somit den Zusammenhang von Sehen und der handwerklichen Seite der Malerei betont, stellt sich Georg Schlicht in eine Reihe mit den „Alten Meistern“. Darüber hinaus erinnert das Selbstbildnis einerseits an das in der Moskauer Tret’jakov-Galerie befindliche *Bildnis Viktor Vasnecov*, das Nikolaj D. Kuznecov (1850-1930) 1891 von dem Begründer des Nationalstils in der russischen Malerei geschaffen hat. Andererseits lässt sich

⁷³ *Eisenacher Zeitung*, Mai 1925, zitiert nach: Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 185.

⁷⁴ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 153.

⁷⁵ Die schlanke Figur und das maskierte Gesicht der Frau gemahnen an eine wenn auch bekleidete Figur in einem Entwurf von Konstantin Somov für das Buch *Teatr* von Aleksandr Blok von 1907. Vgl. *Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Eingeleitet von Wsewolod Petrow und Alexander Kamenski. Zusammengestellt von Alexander Kamenski. Leningrad: Aurora-Kunstverlag, 1991. Abb. 277.

⁷⁶ *Leipziger Nachrichten*, Mai 1925, zitiert nach: Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 185.

Georg Schlichts *Selbstbildnis mit Pinsel* der veristischen Linie der Neuen Sachlichkeit zuordnen. Mit der betonten Nüchternheit der Form und dem gespannten, konzentrierten Blick des Künstlers aus dem Bild heraus erscheint es wie eine dunkle, asketische und selbstbezogene Parallele zu dem im selben Jahr gemalten *Selbstbildnis mit Staffelei* von Otto Dix (1891-1969).⁷⁷ Ein Pinsel und ein in seiner linken Brusttasche steckender gespitzter Stift verweisen auf Georg Schlichts persönliches Credo, dem als Maler und Zeichner die Fortführung einer handwerklich ausgefeilten Technik am Herzen lag. Das *Bildnis Elisabeth Schlicht mit Halskette* aus demselben Jahr bildet eine Art Pendant zu dem *Selbstbildnis mit Pinsel*, ist aber trotz des ebenfalls dunklen Kolorits repräsentativer gehalten. (Abb. 24)



Abb. 23: Georg Schlicht: *Selbstbildnis mit Pinsel*, 1926, Öl auf Leinwand, 77 x 52 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach



Abb. 24: Georg Schlicht: *Bildnis Elisabeth Schlicht mit Halskette*, 1926, Öl auf Leinwand, 77 x 52 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Hier liegt der Fokus auf dem Ausdruck des in sich ruhenden, dabei zugewandten Selbstbewusstseins einer Frau aus gutem Hause, die bei aller diskreten Eleganz vor allem Klugheit und emotionale Wärme ausstrahlt – Eigenschaften, die der Maler an seiner Frau offensichtlich besonders schätzte. Andere Frauenbildnisse

⁷⁷ Vgl. Schmidt, Diether. *Ich war ich bin ich werde sein. Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Henschel, 1968. Tafel 37.

von seiner Hand sind emotional weniger ausgewogen. Häufig schwingen Melancholie oder sogar Verunsicherung fast am Rande des Entgleisens der Gesichtszüge mit, was man über die persönliche Verfasstheit der Modelle hinaus auch als Ausdruck der Instabilität der Geschlechterverhältnisse in der Zeit deuten könnte.



Abb. 25: Georg Schlicht: *Reiter auf dem hohen Ross – Der Krieg*, 1920er Jahre, Aquarell, 34 x 47 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Georg Schlicht war selbst von einer tiefen Verunsicherung erfasst, die ihn zu einer anhaltenden existentiellen Sinnsuche motivierte. Über Jahrzehnte wandte er sich wiederholt der *Offenbarung des Johannes*, d.h. der Apokalypse zu. Dieser seit dem Spätmittelalter sowohl in der westlichen als auch in der russischen Denk- und Bildtradition verankerte Text sowie anderes eschatologisches Gedankengut erlangten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Aktualität.⁷⁸ Während sich Vertreter der Avantgarde wie Vasilij V. Kandinskij von der Zerstörung der alten Welt die Erschaffung einer neuen Welt erhofften, gehörte Georg Schlicht zu denjenigen, die kulturpessimistisch gestimmt waren. Davon legt ein zwischen 1922 und 1925 entstandener Zyklus von 12 Aquarellzeichnungen zu Sujets aus der *Apokalypse* Zeugnis ab. Wie bei Arnold Böcklin (1827-1901) und Michail A. Vrubel' steht dabei das Reitermotiv im Mittelpunkt mehrerer Blätter: *Der Reiter auf dem hohen Ross – Der Krieg* rast vor schwarzem Himmel über eine russische Landschaft mit Kreml-Anlagen (Abb. 25); in *Das fahle Pferd – Der Tod* triumphiert der Knochenmann auf einem dünnen, sich dahinschleppenden Schimmel und in *Schwarzer Reiter mit Waage* –

⁷⁸ Vgl. Maass, Max Peter. *Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit. Versuch einer Deutung*. München: Bruckmann, 1965; Vondung, Klaus. *Apokalypse in Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1988.

Der Hunger beherrscht ein vitaler Rappe die düstere Szenerie mit einer hungernden Familie.⁷⁹

Mit Eisenach war für Georg Schlicht die Hoffnung auf einen öffentlichen Auftrag auf der Wartburg verbunden, die sich jedoch nicht erfüllen sollte. Bereits Anfang der 1920er Jahre hatte man aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der 1854/1855 im Geist der Spätromantik gemalten Fresken von Moritz von Schwind (1804-1871) zum *Sängerkrieg* und zum *Leben der Hl. Elisabeth* eine partielle, 1926 abgeschlossene Restaurierung vorgenommen. Ins Auge gefasst wurde eine Fortführung der Arbeiten mit dem Ziel, aus konservatorischen Gründen Kopien in Originalgröße anfertigen zu lassen, die vor die Originale gehängt werden sollten. Bei diesem Vorhaben konkurrierte die Wartburgstiftung, deren Stiftungsausschuss vom Oberbürgermeister von Eisenach, Dr. Fritz Janson (1885-1946), geleitet wurde, mit dem erwähnten Verein der Freunde der Wartburg.

Georg Schlicht bemühte sich mit Nachdruck, aber wenig diplomatisch darum, in dieses ambitionierte Vorhaben einbezogen zu werden.⁸⁰ In einem handschriftlichen Schreiben vom 13.09.1926 an Dr. Fritz Janson bot er an, zunächst unentgeltlich Probekopien anzufertigen. Unpassender Weise sprach er von Langeweile und unterstellte den Koordinatoren des Vorhabens mangelndes Urteilsvermögen in der Sache und ein generelles Missverständnis Künstlern gegenüber. Der Umzug des Künstlers nach Hamburg sowie ein schleppender Fortgang der Dinge verkomplizierten die Situation.

Die 1927 von Heinrich Neufang (1897-1956) aus München und Alfred Oehme (1881-1935) aus Dresden angefertigten Kopien von Bildern der Elisabeth-Galerie wurden nicht für gut befunden. Nach erneutem Briefwechsel erhielt Georg Schlicht im Herbst 1928 vom Verein der Freunde der Wartburg schließlich den Auftrag für eine Probekopie des Freskos *Überführung der Gebeine der Hl. Elisabeth*, die er im September/Oktober in Öl auf Leinwand ausführte, als er sich anlässlich der Hochzeit seiner Schwägerin in Eisenach aufhielt. Laut einem Brief des Oberbürgermeisters musste er abwarten, bis die Firma Zeiss/Jena fotografische Farbaufnahmen der Elisabeth-Galerie zwecks Zustandsfixierung fertiggestellt hatte. Auch wurde ihm nahegelegt, auf den Fremdenverkehr Rücksicht zu nehmen. Dieser ersten Probekopie folgte zeitnah eine weitere in zwei Teilen, die Ausschnitte

⁷⁹ Die Apokalypse und das Motiv des Pferdes spielten auch eine zentrale Rolle im Weltbild der russischen symbolistischen Dichter. Vgl. Erdmann, Elisabeth von. Pferd und Reiter der russischen Symbolisten. Akteure einer ästhetischen Apokalypse. In: *Animalia in fabula. Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur* (= Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Bd. 14). Hgg. Ulrich, Mi-orita und De Rentiis, Dina. Bamberg: University of Bamberg Press, 2013. 199-231.

⁸⁰ Das belegt eine den Künstler betreffende Akte in der Wartburgstiftung Eisenach.

aus dem *Sängerkrieg* zeigen, diesmal in Tempera auf Kalkgrund auf Leinwand ausgeführt.⁸¹ (Abb. 26)



Abb. 26: Georg Schlicht: *Kopie der Fresken von Schwind*, Ende 1920er Jahre, Öl/Tempera auf Kalkgrund auf Leinwand, 143 x 119 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Georg Schlicht nahm seine Aufgabe im Hinblick auf denkmalpflegerische Erwägungen sehr ernst. Es ging ihm um einen Kompromiss „zwischen dem, was ursprünglich war und dem, was jetzt ist“⁸². Seine in Moskau absolvierte Ausbildung versetzte ihn in die Lage, den von verschiedentlichen Restaurierungsbemühungen gezeichneten schlechten Erhaltungszustand der Fresken genauer zu untersuchen, auch wenn ihm, wie er betonte, nicht gestattet wurde, das zu kopierende Bild abzuwaschen. So galt es zunächst festzustellen, „was an dem Original von Schwind in unberührtem Zustande übrig geblieben war und was im Laufe der Zeit übermalt worden ist“⁸³. Für seine Kopien berücksichtigte er mögliche Veränderungen der einzelnen Farben aufgrund von chemischen Reaktionen und Sonneneinwirkung und setzte diese auf wissenschaftlicher Basis gewonnenen Erkenntnisse

⁸¹ Eine der Kopien befindet sich heute im Deutschen Burgenmuseum auf der Veste Heldburg, die andere in der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.

⁸² Brief von Georg Schlicht an die Jury-Kommission zur Erhaltung der Wartburgfresken mit Kopie an den Verein der Freunde der Wartburg vom 20. Oktober 1928, vgl. die Georg Schlicht betreffende Mappe auf der Wartburg.

⁸³ Ebd.

in Bezug zu seinem persönlichen künstlerischen Empfinden. Besonders wichtig war ihm die Frage nach der Intensität und den Nuancen der jeweiligen Farbe, die er durch Abgleich mit anderen Fresken des Künstlers zu bestimmen suchte. Auch ein älteres Foto, das allerdings ohne Lichtfilter aufgenommen worden war, zog er zu Rate. In Bezug auf die Kopien des Fragmentes aus dem *Sängerkrieg* pries er die Materialähnlichkeit mit dem Original an:

Dieses, mein neues Verfahren, ist besonders für Fresko-Kopien geeignet. Bei dieser Malweise werden dieselben Materialien und Techniken verwendet, wie beim Fresko, deshalb kann man täuschend nachahmen.⁸⁴

Abschließend schlug er noch eine weitere Kopie auf feuchtem Grund vor.

Außer Georg Schlicht wurden noch fünf weitere, damals nicht unbekannte Künstler mit Kopien beauftragt: neben Alfred Oehme die in Eisenach ansässigen Ludwig Streitenfeld (1849-1930) und Paul Hempe (1886-1973), Otto Fröhlich (1869-1940) aus Weimar sowie Otto Vittali (1872-1959).

Am 2. Februar 1929 erschien in der *Eisenacher Tagespost* ein ausführlicher Bericht unter der Überschrift „Verfall und Rettung der Schwindschen Fresken“,



Abb. 27: Ausschnitt aus der *Eisenacher Tagespost* vom 2. Februar 1929 mit dem Beitrag „Verfall und Rettung der Schwindschen Fresken“

⁸⁴ Ebd.

begleitet von einem Foto, das Georg Schlicht vor seiner Kopie des Freskos auf der Elisabeth-Galerie zeigt. (Abb. 27)

Der Verfasser, Dr. Ulrich Nicolai (1895-?), lobt den Künstler für die maltechnischen Bemühungen und die besondere „Einfühlung in den Geist und Stil Schwinds“ und kommt zu dem Schluss: „Er scheint die Forderung, die Schwind-Fresken in der Farbenfrische des Urzustandes vor 74 Jahren zu kopieren, erfüllen zu wollen.“ Doch Georg Schlichts Wartburg-Träumen war am Ende keine Realisierung beschieden: Am 29.05.1929 erschien in der *Eisenacher Zeitung* eine Mitteilung über die offizielle Vergabe aller Kopien an Otto Fröhlich.

1933-1934 lebte die Familie Schlicht noch einmal in Eisenach, in der Bahnhofstraße 30. Nach dem Tod ihres Vaters führte Elisabeth Schlicht im Auftrag der Erbengemeinschaft das Hotel weiter, ehe die Familie 1935 nach Berlin übersiedelte.

Die Jahre in Hamburg (1926-1933)



Abb. 28: Georg Schlicht: *Georg Borkmann – Großkaufmann in Hamburg*, Ende 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

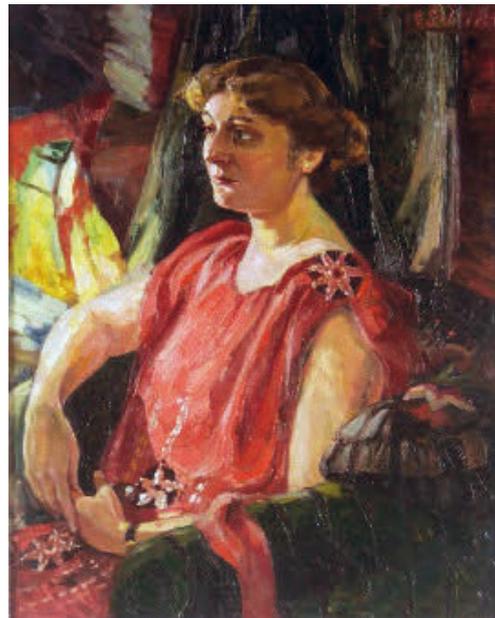


Abb. 29: Georg Schlicht: *Porträt Ella Borkmann*, 1926/1927, Öl auf Leinwand, 85 x 72 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Georg Schlichts bisher kaum erforschte Schaffensphase in Hamburg kann im Rahmen dieses Beitrages nur angerissen werden.⁸⁵ In der Hansestadt hatte Georg Schlicht mit dem aus Ostpreußen stammenden Großhändler Georg Borkmann (1888-?), der Trockenfrüchte importierte und eine Graphiksammlung besaß, bereits seit 1923 einen großzügigen Förderer, der ihm sogar ein eigenes Atelier bauen ließ. Eine Zeit lang wohnte Georg Schlicht mit Familie in einer Wohnung in der Hudtwalkerstrasse 20 in Winterhude⁸⁶, die Georg Borkmann und seiner aus Lübeck stammenden Frau Ella, einer ausgebildeten Sängerin, gehörte.⁸⁷ Beide hat Georg Schlicht mit einer malerischen Verve, die wiederum an Valentin A. Serovs Bildnisse denken lässt, porträtiert und sie als vitale und kunstsinnige Persönlichkeiten dargestellt. (Abb. 28 und 29)



Abb. 30: Georg Schlicht: *Dame in Rokokomanier (Mutter von Georg Borkmann)*, 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 75 x 64 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

⁸⁵ Ich stütze mich dabei auf Informationen und Materialien, die mir dankenswerter Weise Christine Huber aus Hamburg gegeben hat. Laut ihrer Auskunft gibt es im Staatsarchiv Hamburg keine Dokumente zu Georg Schlicht.

⁸⁶ Vgl. Eintrag im Hamburger Adressbuch von 1927: G. Schlicht, Kunstmaler, Hudtwalkerstrasse 20.

⁸⁷ Georg Borkmann stammte aus Heinrichswalde in Ostpreußen. Als Mitglied einer demokratischen Partei und Angehöriger einer Freimaurerloge bekam er Schwierigkeiten mit den Nationalsozialisten und musste sich 1939 von seinen drei Firmen trennen. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat Georg Borkmann die FDP in Hamburg mitbegründet. Für diese Informationen in einer Mail an mich vom 15.05.2019 danke ich Christine Huber.

Ein undatiertes Bildnis, das bisher als *Porträt einer Dame in Rokokomanier* galt, fällt aus dem stilistischen Spektrum der übrigen Porträts von Georg Schlicht heraus. (Abb. 30) Es zeigt eine nicht junge Frau, deren Spitzenhäubchen, Kleid und bemüht graziöse Haltung auf russische Bildnisse aus der Mitte des 18. Jahrhunderts verweist. Bei der Dargestellten soll es sich um die Mutter Georg Borkmanns handeln.⁸⁸

Ähnliche Bilder kamen in Folge der von Sergej P. Djagilev 1905 im Taurischen Palais in St. Petersburg organisierten „Historischen Porträtausstellung“ in Russland zu neuem Ansehen und speisten retrospektive Phantasien. Georg Schlicht verzichtete dabei auf ironische, melancholische oder erotische Untertöne, wie sie z.B. Konstantin A. Somov (1869-1939) aus dem Kreis der „Mir iskusstva“ kultivierte. Dafür hat er es im Unterschied zu den Vorbildern mit einer phantastisch anmutenden Hintergrundlandschaft mit flimmernden Wassern und Bergen versehen, wie sie auch in Gemälden des symbolistischen Malers Konstantin F. Bogaeuskij (1872-1943) vorkommen. Zu deuten wären sie möglicherweise als Anspielung auf die weltumspannenden Handelsbeziehungen des Sohnes der Dargestellten.



Abb. 31: Georg Schlicht: *Hamburger Hafen I*, 1926, Öl auf Leinwand, 77 x 88,5 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

⁸⁸ Für diesen Hinweis in einer Mail an mich vom 18.08.2019 danke ich ebenfalls Christine Huber.

In Hamburg widmete sich Georg Schlicht vermehrt dem Genre der Stadtlandschaft. Neben einer Reihe von Studien in Öl entstanden auch großformatige Ansichten des Hamburger Hafens, die den Künstler vor neue Herausforderungen stellten. Galt es doch nun, sich dem Verhältnis von ruhigem oder bewegtem Wasser und Himmel, hanseatischer Bebauung und Schiffsverkehr zu stellen. (Abb. 31) Georg Schlicht bediente sich eines pastosen Farbauftrags und bevorzugte gedeckte, eher schwer wirkende Farben, um den nördlichen Charakter der Stadt wiederzugeben. Gleichzeitig experimentierte er aber auch mit belebenden Farbflecken, um bestimmte Stimmungen in Abhängigkeit von Jahres- und Tageszeit zu erfassen. In Ausnahmefällen ließ er sich gar zu einer postimpressionistischen Leichtigkeit und Buntfarbigkeit hinreißen. (Abb. 32)

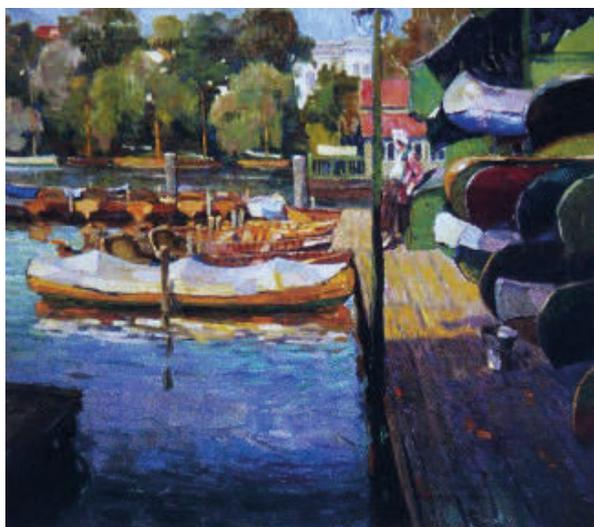


Abb. 32: Georg Schlicht: *Uhlenhorster Fährhaus an der Außenalster*, Mitte 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 58 x 62 cm, Privatbesitz

Bereits Ende 1925 wurde im Altonaer Museum eine Einzelausstellung von Georg Schlicht gezeigt, die einen Querschnitt durch sein bisheriges malerisches und zeichnerisches Œuvre in Deutschland bot. Das Verschicken der Werke aus Eisenach gestaltete sich kompliziert⁸⁹, aber sie stießen auf wohlwollende Aufnahme, umso mehr, als sie bereits bekannt waren: „Für Hamburg entschieden ein Gewinn, denn dieser Künstler geht mit großem Elan ins Zeug – sein Ziel ist ‚Grand Art‘.“⁹⁰ Vier Jahre später vermisste man ihn sogar auf einer Ausstellung russischer Kunst

⁸⁹ Das geht aus im Altonaer Museum erhaltenen Briefen hervor, die mir Christine Huber zugänglich gemacht hat.

⁹⁰ HRL (Hary Reuß Löwenstein). „Georg Schlicht – Ausstellung im Altonaer Museum“. In: *Hamburger Anzeiger*, Ende 1925, zitiert nach: Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 186.

im Hamburger Kunstverein, auf der Werke von Il'ja E. Repin (1844-1930), Korovin, Bakst, Benua, Surikov und Levitan zu sehen waren:

Auf einer Wanderausstellung russischer Maler durch Deutschland darf auch sein Name nicht fehlen. Seine Bilder hätten sich auf dieser nicht immer gleichwertigen Ausstellung, auf der das spezifisch-russische Element eigentlich nur in einer ostentativ betonten bunten Farbigkeit und in den Motiven zur Geltung kommt, durchaus mit Ehren behauptet.⁹¹

Insgesamt machten Georg Schlicht die Weltwirtschaftskrise und weniger werdende Aufträge zu schaffen. Von nun an beschränkte er den Weg politischer Anpassung.⁹² Bereits im Sommer 1932 trat er der NSDAP bei. Diese Entscheidung mag aus heutiger Sicht befremden, doch bestätigt sie die Polarisierungstendenzen in der späten Weimarer Republik und das politische Verhalten vieler Russlanddeutscher in dieser Zeit:

Zu fragen wäre auch, ob Affinität zu Nationalismus oder gar Nationalsozialismus mit der Russlanderfahrung der Rückkehrer zu tun hatte. Überzeugte Anhänger Hitlers bzw. Mitglieder der NSDAP, der SA und sonstiger NS-Organisationen waren jedenfalls viele der Rückkehrer [...] Die Frage, ob das biographische Zufall war oder ob es da tiefer liegende Zusammenhänge gibt, ob etwa die Ideologie der „Volksgemeinschaft“ auf die ehemaligen Auslandsdeutschen besonders anziehend wirkte oder wieweit Opportunitätserwägungen für den Eintritt in die Partei ausschlaggebend waren, lässt sich allerdings nicht beantworten. Selbst dann, wenn es sich nur um Mitläufertum handelte – Ausdruck von Widerwillen war die Parteimitgliedschaft kaum.⁹³

Georg Schlicht erhoffte sich davon auch berufliche Chancen und unternahm weitere entsprechende Schritte. Davon zeugt seine Mitgliedschaft seit dem 01.01.1934 in der Reichs-Kulturkammer der bildenden Künste (Fachverband: Bund deutscher Maler und Graphiker e.V., Mitglieds-Nr. M 9507).⁹⁴

⁹¹ G.P.R. „Russische Maler im Kunstverein“. In: *Altonaer Nachrichten*, 2. Januar 1930, zitiert nach: Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 187.

⁹² In der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach werden entsprechende amtliche Dokumente aufbewahrt.

⁹³ Bonwetsch, *Mit und ohne Russland* 12.

⁹⁴ Vgl. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.

Die Berliner Jahre vor und nach dem Zweiten Weltkrieg (1935-1964)

Nach dem Umzug nach Berlin, wo Georg Schlicht in der Ortsgruppe Spichernstraße die Funktion eines NSDAP-Blockwarts übernahm, musste sich die Familie neu positionieren.⁹⁵ Da die Lage schwierig blieb, arbeitete Elisabeth Schlicht als Hilfslehrerin und hielt die Familie damit finanziell über Wasser. Irmgard Schlicht besuchte zumindest 1938-1939 die deutsch-russische Schule in der Hohenstaufenstraße, die sich, wenn auch mit Abstrichen, in der Reichshauptstadt behaupten konnte. Ob sich daraus für Georg Schlicht gesellschaftliche Kontakte in die verbliebene russländische Diaspora ergaben, ist unklar. In jedem Fall war es ihm wichtig, der Tochter auch seine Muttersprache und Bildung russischer Prägung mitzugeben.



Abb. 33: Georg Schlicht: *Porträt eines Karnevalisten*, o. J.,
Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Aufträge für ihn blieben aus, und seine nicht einwandfreien Deutschkenntnisse verhinderten eine Anstellung im Kulturbereich⁹⁶, um die sich Georg Schlicht

⁹⁵ Nach mehrfachen Umzügen in der Nürnberger Straße zog die Familie im Sommer 1938 in die Würzburger Straße 10.

⁹⁶ Vgl. zur Kulturpolitik im Dritten Reich: Merker, Reinhard. *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie Kulturpolitik Kulturproduktion*. Köln: DuMont, 1983; Hermand, Jost. *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus. Innere Emigration. Exil*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2010.

bemüht hatte.⁹⁷ Schließlich bot er an, Porträts von Paul von Hindenburg (1847-1934) und von Adolf Hitler anzufertigen. Letzteres gedachte er offensichtlich mit Hilfe eines fotografischen Leporellos⁹⁸ auszuführen. Da sich Georg Schlicht nicht an Ausstellungen beteiligte, rückte er aus dem Blick der Öffentlichkeit. Das einfühlsame *Porträt eines Karnevalisten*, der einen Keramikkrug in der Hand hält, entstand möglicherweise auf einer Reise nach Süddeutschland in den 1930er Jahren. (Abb. 33) Ob der fragende Blick des Porträtierten vor allem dem Dargestellten selbst geschuldet ist oder auch die allgemeine Befindlichkeit des Malers in diesen Jahren spiegelt, bleibt offen.

Es gab aber auch Momente der Erleichterung, wie Irmgard Schlicht berichtet:

Im Jahr 1939 konnte die Familie das erste Mal an die Ostsee auf die Insel Usedom reisen, und in den Jahren danach war dann die herrliche Insel Rügen oft und öfter das Reiseziel. Hier bekam sein Talent wieder Auftrieb, nämlich in der Landschaftsmalerei, aber auch der Portraitmalerei der Rügenfischer.⁹⁹



Abb. 34: Georg Schlicht: *An der Küste von Göhren, Ostsee, o. J.*, Öl auf Leinwand, 67 x 99 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

⁹⁷ Ein entsprechender Brief befindet sich in der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.

⁹⁸ Ein solches befindet sich in der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.

⁹⁹ Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 177.

Zu Beginn der 1940er Jahre wurde Georg Schlicht ein Studienaufenthalt auf der Insel Rügen zugesprochen. Zahlreiche Studien und großformatige Bilder von Fischern und Meereslandschaften befinden sich im Besitz der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Einerseits bewegte sich der Künstler damit in einem Themenspektrum, das mit dem Fokus auf die heimische Natur und die in der Tradition wurzelnde Arbeitswelt in den Rahmen der NS-Kulturpolitik passte. Andererseits konnte er in den Landschaftsbildern seiner empathischen Sicht auf die abwechslungsreiche und offensichtlich als Befreiung empfundene Natur des Ostseeraumes Ausdruck verleihen, was zu einer Aufhellung des Kolorits führte. Erhöhte Standpunkte ermöglichten einen Ausblick auf die zerklüfteten Massive der Steilufer und ihren sommerlichen grünen Bewuchs, den atemberaubenden Schwung der Buchten und die Dynamik der anrollenden Wellen. (Abb. 34)

Immer wieder lotete er das Verhältnis von Land, Meer und Wolken bei wechselnden Wetter- und Lichtverhältnissen aus; manchmal bezog er Figuren von Fischern oder Badegästen (darunter auch er selbst mit Frau und Tochter) ein. Auch das auf seine Weise reizvolle Hinterland mit seinen von Schilfgürteln gesäumten Seen und den reetgedeckten Häusern weckten die Aufmerksamkeit von Georg Schlicht. Die Ölstudien überzeugen durch kompositorische Ausgewogenheit und eine freie, bewegte Pinselführung jenseits aller Kleinteiligkeit. (Abb. 35) In den größeren Bildern bediente sich Georg Schlicht auch der Feinmalerei, insbesondere dann, wenn es um das Farbspiel der Wasseroberfläche oder die Struktur des steinigen Bodens geht.



Abb. 35: Georg Schlicht: *Steilküste auf Göhren*, 1940/44, Öl auf Hartfaser, 34 x 42 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Auf die Zerstörung seines Berliner Ateliers und der Wohnung durch einen Bombenangriff 1944, der auch eine Reihe seiner Werke zum Opfer fiel, aber auch auf den Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki im August 1945 reagierte Georg Schlicht wiederum mit religiösen Bildern. Neue, dramatisch zugespitzte Blätter zur Apokalypse ermöglichten es ihm, neben der Verarbeitung der eigenen Not auch die allgemeinmenschliche Dimension des aktuellen, ungeahnten Schreckens zu thematisieren. Drei in der Form reduzierte Zeichnungen werden von einem schwertschwingenden Reiter auf einem roten Pferd beherrscht, der über gespenstische Ruinenlandschaften auf einer Diagonale aus der Tiefe des Bildraums heraus auf den Betrachter zu galoppiert. Im Hintergrund von zwei detailreicheren Aquarellzeichnungen scheint sogar der Atompilz auf, der zu einem Signum der Epoche werden sollte.¹⁰⁰



Abb. 36: Georg Schlicht: *Anbetung der Hirten – Mutter Gottes mit Kind*, 1945 oder 1947, Öl auf Leinwand, 104 x 91 cm, Privatbesitz

¹⁰⁰ Vgl. Ausst.-Kat. *Weltenwechsel* 56 f. und 61.

Halt und Selbstvergewisserung boten hingegen wie schon nach der erzwungenen Emigration Madonnendarstellungen. Interessanterweise setzte sich Georg Schlicht nun sowohl mit der westlichen als auch mit der russischen Bildtradition auseinander und schrieb sich z.T. mit Selbstporträts in diese Bilder ein. Das Gemälde *Anbetung der Hirten – Mutter Gottes mit Kind* erinnert mit den großen, plastisch ausdrucksvollen Figuren am ehesten an die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts. (Abb. 36) In der pyramidal aufgebauten Komposition kniet der im Profil dargestellte Künstler ergriffen als einer der drei Hirten rechts von der Gottesmutter. Auf seine Stirn und seine Hände fällt ein Abglanz des wärmenden Lichts, das von der Gottesmutter und dem Christusknaben ausgeht, während in der Ferne die Morgendämmerung aufscheint. Ein Bild der inneren Einkehr und Hoffnung also. In den 1947 entstandenen orthodoxen Gottesmutterdarstellungen hat die Sorge Oberhand gewonnen, möglicherweise als Reaktion auf Nachrichten aus der Sowjetunion zu verstehen, wo der Spätstalinismus den Druck auf die Bevölkerung wieder erhöhte. Im Gemälde *Die wundertätige Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen*¹⁰¹ spricht die Sorge aus den verschatteten Augen der übergroßen Gottesmutter, aber auch aus dem zerfurchten Antlitz des Künstlers im Vordergrund, der mit Emphase den Segensgruß erbringt und eine weiße Taube, den heiligen Geist, am Herzen hält. Diese und ähnliche Bilder sowie vorbereitende Zeichnungen (Abb. 37) sind wohl als Weg des Künstlers zu deuten, der eigenen, doppelten deutsch-russischen Identität Ausdruck zu verleihen und ihr vor sich selbst im Zeichen des Religiösen über Konfessionsgrenzen hinweg Akzeptanz zu verleihen.

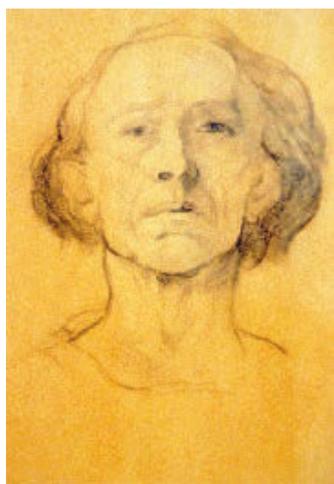


Abb. 37: Georg Schlicht: *Selbstporträt*, 1947, Bleistift, 30 x 21 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

¹⁰¹ Vgl. Abb. 5 im Beitrag von Nicolas Dreyer in diesem Band.

Die politischen Verhältnisse in der Zeit des Kalten Krieges eröffneten Georg Schlicht als Deutsch-Russe neue Betätigungsfelder durch sein Dasein als Grenzgänger der besonderen Art. Obwohl die Familie nun im Französischen Sektor Berlins wohnte, kam es zu Kontakten mit Kulturinstitutionen, die auf Initiative oder mit Duldung der Sowjetischen Militäradministration in der Sowjetischen Besatzungszone bzw. seit 1949 in der DDR gegründet worden waren.¹⁰² Für seinen besonderen Status bereitete Georg Schlicht insofern gezielt den Boden, als er früh Mitglied von Kultur- und Berufsverbänden der DDR wurde: Anfang 1950 trat er dem Schutzverband Bildender Künstler bei (01.02.1950, Mitglieds-Nr. 187518)¹⁰³, im Jahr darauf dem Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands (01.01.1951, Mitglieds-Nr. 13192) und schließlich dem Verband Bildender Künstler Deutschlands (01.04.1952, Mitglieds-Nr. I-588). Dies und die Bereitschaft, gefragte Themen, auch wenn sie nicht die eigenen waren, zu malen, garantierten ihm Aufträge und den Einzug in das Ausstellungswesen der DDR.



Abb. 38: Georg Schlicht: *Fischer beim Netzflicken am Abend, Südstrand Göhren, mit Selbstporträt*, 1940/44, Öl auf Leinwand, 116 x 160 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

¹⁰² Entsprechende Dokumente werden im Georg-Schlicht-Archiv Eisenach aufbewahrt. Zur Geschichte der gesellschaftlichen Massenorganisationen in der DDR vgl. Stephan, Gerd-Rüdiger u. a. Hgg. *Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch*. Berlin: Dietz, 2002. Zum Kunstsystem in der DDR vgl. Feist, Günter und Gillen, Eckhart. *Kunstkombinat der DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*. Hg. Museumspädagogischer Dienst Berlin. Berlin: Verlag Dirk Nishen, 1990.

¹⁰³ Auf dem Mitgliedsausweis ist vermerkt, dass dieser nur in Verbindung mit dem Mitgliedsbuch des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) gültig ist.

1951/52 war Georg Schlicht auf der vom Verband Bildender Künstler beim Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands veranstalteten Deutschen Kunstausstellung „Künstler schaffen für den Frieden“ in den Staatlichen Museen zu Berlin mit dem Bild *Sie erfüllen auch ihren Plan* vertreten.¹⁰⁴ Dabei handelt es sich offensichtlich um ein zwischen 1940 und 1944 gemaltes Bild, das ursprünglich den Titel *Fischer beim Netzflicken am Abend, Südstrand Göhren, mit Selbstporträt* trug.¹⁰⁵ (Abb. 38)

Unklar ist, ob sich der Künstler selbst für den neuen Titel entschieden hat oder ob die Umbenennung des Gruppenbildes mit den formatfüllenden Figuren den Veranstaltern der Ausstellung geschuldet ist. Jedenfalls passte es thematisch und in seiner realistisch anmutenden Gestaltungsweise in die kulturpolitischen Maximen der frühen DDR, tragfähige Bilder der nun herrschenden (Arbeiter-) Klasse zu generieren und der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Als Deutsch-Russe erhielt Georg Schlicht in den folgenden Jahren von verschiedenen Institutionen Aufträge für Bilder mit Bezug zur russischen und sowjetischen Kultur, was über Jahrzehnte ein konstanter, ideologisch definierter Faktor der DDR-Kulturpolitik war. Weitere Aufträge galten Bildern mit Bezug zur Geschichte der sozialistischen Bewegung, zu der Georg Schlicht persönlich keine Affinität hatte. Offensichtlich vertraute man aber auf seine maltechnischen Fähigkeiten.¹⁰⁶ Auch passten seine Ablehnung avantgardistischer Kunst und die Fortführung akademisch fundierter, realistischer Maltraditionen in die staatliche Kampagne gegen den Formalismus, die im November 1948 mit einem Artikel von dem sowjetischen Kulturoffizier Aleksandr L. Dymšic (1910-1975) in der Zeitung *Tägliche Rundschau* angestoßen wurde und bis 1953 erbittert geführt wurde.

Überliefert ist ein Vertrag mit dem Kulturhaus der Sowjetunion in Berlin (heute Palais am Festungsgraben im Kastanienwäldchen) vom 08.10.1949, in dem es um Bildnisse von Nikolaj A. Nekrasov (1821-1878), Visarion G. Belinskij (1811-1848) und Ivan S. Turgenew (1818-1883) geht. Der Vertrag und gezeichnete Bildnisse der genannten russischen Schriftsteller – zwei davon aus dem demokratischen Lager, der dritte eine international bekannte Persönlichkeit – werden in der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach aufbewahrt. Sieben weitere Pastellzeichnungen

¹⁰⁴ Ausst.-Kat. *Künstler schaffen für den Frieden. Deutsche Kunstausstellung. Berlin 1951.* Hg. Verband Bildender Künstler. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1952.

¹⁰⁵ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 100, Abb. 54.

¹⁰⁶ Zu Strukturen und Mechanismen der staatlichen Kunstförderung in der DDR vgl. Ausst.-Kat. *Auftragskunst der DDR 1949-1990.* Hg. Flacke, Monika. Deutsches Historisches Museum. München: Klinkhardt & Biermann, 1996.

mit Porträts von Lev N. Tolstoj (1828-1910), Nikolaj A. Nekrasov, Michail Ju. Lermontov (1814-1841), Maksim Gor'kij, Aleksandr S. Puškin, Anton P. Čechov (1860-1904) und Vladimir V. Majakovskij (1893-1930), befinden sich im Kunstarchiv Beeskow.¹⁰⁷ Sie alle gehören zu einer Gruppe von ca. 30 Porträts russischer Schriftsteller und Gelehrter von Michail V. Lomonosov (1711-1765) bis Sergej I. Vavilov (1891-1951), mit deren Anfertigung Georg Schlicht betraut wurde.¹⁰⁸ Mit der Propagierung angesehener Vertreter der russischen und sowjetischen Kultur wollte man die öffentliche Meinung in der eben gegründeten DDR gegenüber der Sowjetunion positiv beeinflussen und kulturelle Bezugsgrößen anbieten.

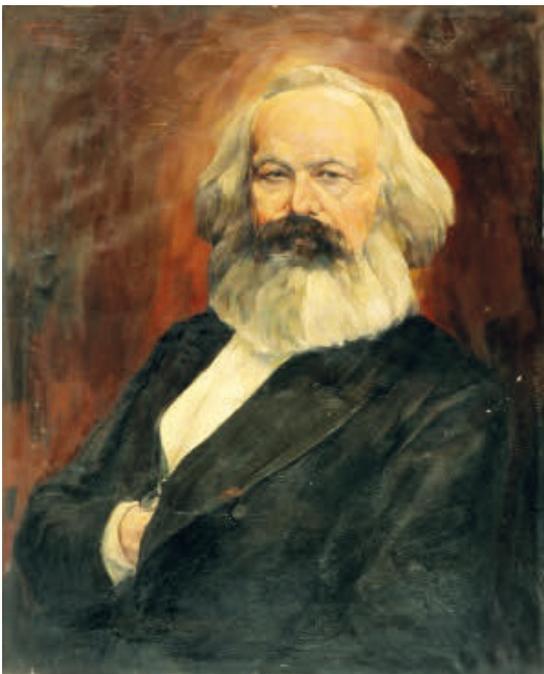


Abb. 39: Georg Schlicht: *Karl Marx*, o. J.,
Öl auf Leinwand, 112 x 90 cm,
Kunstarchiv Beeskow

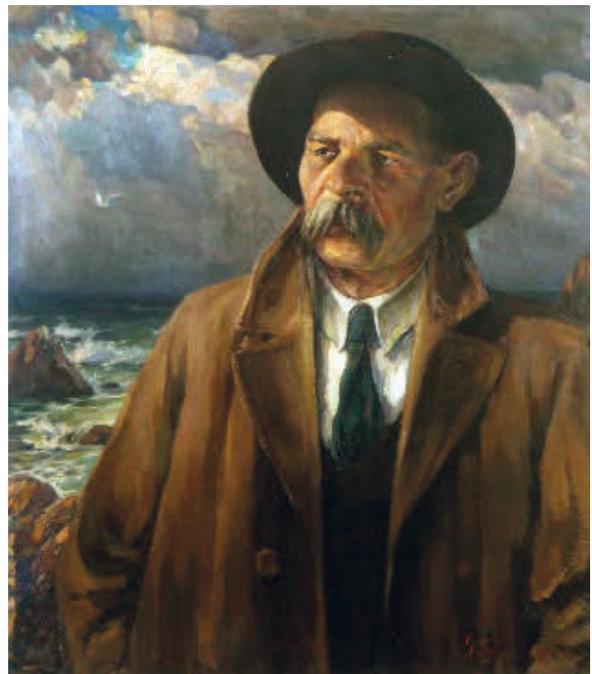


Abb. 40: Georg Schlicht: *Maksim Gor'kij*,
Ende 1950er Jahre, Öl auf Leinwand, 78 x 69 cm,
Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

Später bestellte die Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF) Porträts von Karl Marx (1818-1883) und Friedrich Engels (1820-1895).¹⁰⁹ (Abb. 39) In der Georg-Schlicht-Stiftung in Eisenach befindet sich ein in Öl gemal-

¹⁰⁷ Für diesen Hinweis danke ich Angelika Weißbach vom Kunstarchiv Beeskow.

¹⁰⁸ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 160.

¹⁰⁹ Zwei Porträts von Karl Marx und eines von Friedrich Engels befinden sich heute ebenfalls im Kunstarchiv Beeskow. Dort werden solche Kunstwerke aus der Zeit der DDR (1949 bis 1990) aufbewahrt, die zu verschiedenen Zeiten vom Kulturfond angekauft worden waren und sich bis 1990 in öffentlichen Gebäuden befanden.

tes *Bildnis Maxim Gorki* von der Hand Georg Schlichts. (Abb. 40) Bei dem großformatigen, kraftvoll-dynamischen Halbfigurenporträt vor einer Meereslandschaft, das auf Gor'kij's Aufenthalt in Italien Anfang der 1920er Jahre anspielt, handelt es sich um eine spiegelverkehrte Kopie des posthumen Bildnisses des Schriftstellers aus dem Jahr 1937 von Isaak I. Brodskij (1883-1939) aus der Moskauer Tret'jakov-Galerie. Georg Schlicht könnte es nach der Moskauer Zeitschrift *Ogonek* gemalt haben, auf der das von Brodskij gemalte Porträt auf dem Cover der Nr. 13 von 1958 anlässlich des 90. Geburtstages des Schriftstellers abgebildet war.

Auch das Museum für Deutsche Geschichte in Berlin-Ost wandte sich mehrfach an Georg Schlicht, möglicherweise auf Grund seiner Kopien der Wartburg-Fresken, und beauftragte ihn mit Historienbildern. 1952 erhielt er den Auftrag, von dem unvollendeten Gemälde *Aufbahrung der Märzgefallenen* von Adolph Menzel (1815-1905) (1848, seit 1902 im Besitz der Hamburger Kunsthalle) eine Replik zu malen.¹¹⁰ Um Auftragswerke handelt es sich ebenfalls bei den im DHM befindlichen Gemälden *Karl Liebknecht 1918 vor dem Berliner Schloss* und *Ausrufung der sozialistischen Republik*.¹¹¹ (Abb. 41)

Hier griff Georg Schlicht wiederum auf Adolph Menzel zurück, sah sich aber ähnlichen Problemen wie dieser gegenüber. Galt es doch, eine Form zu finden, um die einzelnen, detailliert ausgeführten Komponenten der Bilder – Hauptfigur, die Massen auf der Straße und die Architektur – in die Gesamtkomposition zu integrieren.¹¹² Später fand ein Ausschnitt aus letzterem Bild Eingang in das Geschichtsbuch der DDR für die 9. Klasse.¹¹³ Im Unterschied zu den genannten Werken entstand das Bild *Die Konvention von Tauroggen 1812. Aussöhnung der Russen mit den Preußen* 1952, das Georg Schlicht in einer Vielzahl von Aquarellstudien vorbereitete, aus eigenem Antrieb.¹¹⁴ Das Bild erwies sich jedoch als unzeitgemäß und hatte keine Chance, öffentlich gezeigt zu werden, denn Preußen assoziierte man damals

¹¹⁰ Während das Bild von Adolph Menzel 45 x 63 cm misst, fiel die Kopie von Georg Schlicht mit 117,8 x 167,5 cm wesentlich größer aus.

¹¹¹ Irmgard Schlicht erwähnt, dass die gute Bezahlung dafür auch ihrem Medizinstudium an der Humboldt-Universität zugutekam. Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 177.

¹¹² Die Bestimmung der beiden Bilder ist unklar. Sie könnten für eine Ausstellung des Museums für deutsche Geschichte zum Karl-Marx-Jubiläum 1953 oder auch für die erste Dauerausstellung des Museums bestimmt gewesen sein, die am 5. Juli 1952 eröffnet wurde. Olga Krylowa und Alexander Krylow vermuten wiederum eine Verbindung mit dem Jubiläum der Novemberrevolution von 1918. Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 160.

¹¹³ Lehrbuch für Geschichte Klasse 9. Berlin: Volk und Wissen, 1982. 55. Vgl. *Die revolutionären Kämpfe in Berlin*. (Online unter: <<https://dietrommlerarchiv.wordpress.com/2019/01/07/die-revolutionaeren-kaempfe-in-berlin/>>. Abgerufen am 18.10.2020).

¹¹⁴ Einige der Studien befinden sich im Besitz der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.

sowohl aus sowjetischer Perspektive als auch aus der Sicht des offiziellen DDR-Geschichtsbildes ausschließlich mit Militarismus.



Abb. 41: Georg Schlicht: *Ausrufung der sozialistischen Republik*, um 1950, Öl auf Hartfaser, 120 x 100 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum
© bpk/Deutsches Historisches Museum/Sebastian Ahlers

Mitte der 1950er Jahre erfuhre Georg Schlichts Lebenslinie mit Reisen nach Italien noch einmal eine Wendung, die er gern annahm. Wie viele Künstler vor ihm, darunter auch von ihm verehrte russische Maler, ließ er sich von Venedig und der Lagune mit ihrem einzigartigen Licht, aber auch von Chioggia bezaubern.

Wie schon zuvor griff er zuweilen auf von anderen Künstlern übernommene oder auf selbst erarbeitete Kompositionsmuster zurück.

Auch wenn sein letztes, nach Auskunft von Irmgard Schlicht unvollendet gebliebenes Werk wieder eine *Troika* und damit ein Blick zurück nach Russland war (Abb. 42), hoffte er auf neue Eindrücke und Einsichten als Maler:



Abb. 42: Georg Schlicht: *Die Troika (Entwurf)*, Anfang 1960er Jahre, Blei- und Buntstift, 17 x 20 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

[...] wie ein Künstler, der von einer Ausstellung zur anderen läuft und die Kunstwerke genießt, so bitte ich, den Schöpfer der Welt, lasse mich Deine Werke ohne Ende genießen.

Zeige mir Deine Schöpfung. Um diese Möglichkeit zu haben, möchte ich wieder inkarniert werden. Zeige mir weiter Dein Kunstwerk der Schöpfung.¹¹⁵

Nach einem Schlaganfall kam die aus russischen, deutschen und gesamteuropäischen Komponenten bestehende Lebenslinie von Georg Schlicht an ihr Ende: Er starb am 06.12.1964 in Berlin und wurde in Gegenwart eines orthodoxen Priesters auf dem städtischen Friedhof in Berlin-Reinickendorf, Humboldtstraße 74-90, beigesetzt. (Abb. 43)

¹¹⁵ Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 160.



Abb. 43: Grabstätte von Familie Georg Schlicht in Berlin-Reinickendorf, 2021, Foto, Boris Raev, Privatarchiv

Literaturverzeichnis

- Eršov, P[ëtr]. *Konek-Gorbunok*. 10 cv. ilustracij, obložka, zastavki G. Šlichta. Berlin: Otto Kirchner i K., 1922.
- Jerschow, Pjotr. *Höcker-Rößlein*. 10 farbige Illustrationen, Umschlag und Kopfleisten von Georg Schlicht. Berlin: Otto Kirchner & Co, 1922.
- Puškin, A[leksandr]. *Skazki. Skazka o rybake i rybke. Skazka o care Saltane. Skazka o Zolotom petuške*. Berlin: Izdatel'stvo Ol'gi Djakovoj, 1925.
- Puschkin, A[lexander]. *Märchen. Das goldene Fischlein. Der König Soltan. Das goldene Hähnchen*. Illustriert von Georg Schlicht. Übersetzt von Ervin Walter. Berlin: Olga Diakow, 1925.
- Žar-ptica* 1-14 (August 1921-1926), Hg: Kogan, Aleksandr Ė. Berlin: Russkoe Iskusstvo.
- Tausend und ein Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen*. Verdeutsch und bearbeitet von Curt Moreck. Mit Buchschmuck und 20 farbigen Tafeln von Georg Schlicht. Bd. 1-2. Berlin: Kentaur-Verlag, 1928.
- Feist, Günter und Gillen, Eckhart. *Kunstkombinat der DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1995-1990*. Hg. Museumspädagogischer Dienst Berlin. Berlin: Verlag Dirk Nishen, 1990.
- Krylowa, Olga und Krylow, Alexander. *Der Feuervogel des Georg Schlicht. 1886-1964*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999.

- Ausst.-Kat. *Künstler schaffen für den Frieden. Deutsche Kunstausstellung. Berlin 1951.* Hg. Verband Bildender Künstler. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1952.
- Ausst.-Kat. *Auftragskunst der DDR 1949-1990.* Hg. Flacke, Monika. Berlin, Deutsches Historisches Museum. München: Klinkhardt & Biermann, 1996.
- Ausst.-Kat. *Das russische Kulturleben im Berlin der 1920er Jahre.* Hg. Tschernodarow, Andrej im Auftrag der Botschaft der Russischen Föderation in Berlin. Berlin: Klak Verlag, 2014.
- Ausst.-Kat. *Michail Wrubel. Der Symbolist.* Hgg. Harten, Jürgen und Vitali, Christoph. Kunsthalle Düsseldorf. Köln: DuMont, 1997.
- Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach.* Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion GmbH, 2018.
- Ausst.-Kat. *Sehnsucht und Aufbruch. Der russische Symbolismus.* Hgg. Lenjaschin, Wladimir und Reifenscheid, Beate. Koblenz, Ludwig Museum in Deutscherherrenhaus und St. Petersburg, Russisches Museum. Bad Breisig: Palace Editions Europe, 2002.
- Ausst.-Kat. *Прорыв. Русское театральное декорационное искусство 1870-1930 / Breakthrough. The Russian Stage and Theatre Design in 1870-1930.* Bd. I. Hg. Rodionov, D. V. Moskva: GCTM named after A. A. Bakhrushin, 2015.
- Ausst.-Kat. *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung.* Hg. Deutsches Theatermuseum München, Berlin: Henschel, 2009.
- Ausst.-Kat. *Katalog I vystavki kartin i eskizov chudožestvenno-artističeskoj asociacii.* Sankt-Peterburg. 1912.
- Ausst.-Kat. *Symbolismus in Russland.* Hg. Kiblitky, Joseph. St. Petersburg, Russisches Museum. Bad Breisig: Palace Edition, 1996.
- Ausst.-Kat. *Ihre Kaiserliche Hoheit Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof.* Hg. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Weimarer Schlossmuseum. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2004.
- Berman, Nina. *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900.* Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.
- Biographien Eisenacher Persönlichkeiten: Dr. med. Karl DuMont. In: *Wartburgland*, 16, Bonn (1985): 15-18.
- Brunner, Reinhold. *Bewegte Zeiten. Eisenach zwischen 1919 und 1945,* Gudensberg-Gleichen: Wartberg Verlag, 1994.
- Böhmig, Michaela. *Das russische Theater in Berlin 1919-1931* (= Arbeiten und Texte zur Slavistik, 49). München: Otto Sagner, 1990.

- Bonwetsch, Bernd. *Mit und ohne Russland. Eine familiengeschichtliche Spurensuche* (= Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa, Bd. 50). Essen: Klartext-Verlag, 2017.
- Dalos, György. *Geschichte der Russlanddeutschen. Von Katharina der Großen bis zur Gegenwart*. Deutsche Bearbeitung von Elsbeth Zylla. München: C. H. Beck, 2015.
- Dimjanenko, Anna A. *Detskaja kniga russkogo zarubež'ja v Evrope 1920-ch – 1956-ch godov*. Dissertacija v Sankt-Peterburgskom gos. universitete kul'tury, 2019.
- Ehrenburg, Ilja. *Menschen Jahre Leben*. Memoiren. Band I. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1978.
- Erdmann, Elisabeth von. Pferd und Reiter der russischen Symbolisten. Akteure einer ästhetischen Apokalypse. In: *Animalia in fabula. Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur* (= Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Bd. 14). Hgg. Ulrich, Miorita und De Rentiis, Dina. Bamberg: University of Bamberg Press, 2013. 199-231.
- Fleischauer, Ingeborg. *Die Deutschen im Zarenreich. Zwei Jahrhunderte deutsch-russischer Kulturgemeinschaft*. Königswinter: Area Verlag, 2005.
- Freist, Dagmar und Kyora, Sabina und Unseld, Melanie. Hgg. *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*. Bielefeld: transcript, 2019.
- Gofman, Ida M. *Golubaja Rosa*, Moskva: Pinakoteka, 2000.
- Hermann, Jost. *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus. Innere Emigration. Exil*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2010.
- Jakimovich, Alexander. „Demiurgen und Weltverbesserer – Utopisches Künstlertum in Rußland 1860 bis 1930“. In: *Jahresring Jahrbuch für moderne Kunst 39, Die Geschichte des Künstlers*, Konzeption und Redaktion: Siegfried Gohr. München: Verlag Silke Schreiber, 1992. 135-155.
- Kandinsky, Wassily. *Das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei*. München: Piper, 1912.
- Kogan, Dora. *Nikolaj Sapunov. 1880-1912*. Moskva: Iskusstvo, 1998.
- Maass, Max Peter. *Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit. Versuch einer Deutung*. München: Bruckmann, 1965.
- Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921-1926*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.
- Medvedko, Ol'ga. „Dva russkich berlinca – Nikolaj Zagrekov i Georg Šlicht“. In: *Novye zemljaki*, 16, nojabr' (2015).
- Merker, Reinhard. *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie Kulturpolitik Kulturproduktion*. Köln: DuMont, 1983.

- Močalov, Lev V. *Tri veka ruskogo natjurmorta*. Moskva: Belyi gorod, 2012.
- Onasch, Konrad und Schnieper, Annemarie. *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*. München: Bassermann, 2007.
- Pružan, Irina und Puškarev, Vasilij A. *Natjurmort v rusckoj i sovetskoj živopisi*. Leningrad: Avrorra, 1970.
- Puti ruskogo simvolizma: provincija i stolica. Materialy devjatyh Bogoljubovskich čtenij*. Saratov: Saratovskij gosudarstvennyj chudožestvennyj muzej imeni A. N. Radiščeva, 2006.
- Raev, Ada. Von "Halbbarbaren" und "Kosmopoliten" – russische Kunstausstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption. In: *Westöstliche Spiegelungen* (= Reihe A, Band 4: Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg). Hg. Keller, Mechthild. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. 695-756.
- Raev, Ada. „Fragmentierte Wahrnehmung. Kunst in Russland aus dem Geist des Kriegs.“ In: *Osteuropa. Totentanz. Der Erste Weltkrieg im Osten Europas*. 64 / 2-4, Februar - April (2014): 317-337.
- Rakova, Magdalena M. *Russkij natjurmort konca XIX - načala XX veka*. Moskva: Iskusstvo, 1970.
- Rusakova, Alla. *Simvolizm v rusckoj živopisi*. Moskva: Belyj gorod, 1995.
- Schlögel, Karl. *Das russische Berlin. Ostbahnhof Europas*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.
- Schlögel, Karl und Kucher, Katharina und Suchy, Bernhard und Thum, Gregor. Hgg. *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918-1941*. Berlin: Akademie Verlag, 1999.
- Schmidt, Diether. *Ich war ich bin ich werde sein. Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Henschel, 1968.
- Späth, Kristine. *Töpferei in Schlesien, Bunzlau und Umgebung*. München: Delp'sche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- Stephan, Gerd-Rüdiger und Herbst, Andreas und Krauss, Christine und Küchenmeister, Daniel und Nakath, Detlef. Hgg. *Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch*. Berlin: Dietz, 2002.
- Vondung, Klaus. *Apokalypse in Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1988.
- Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Eingeleitet von Wsewolod Petrow und Alexander Kamenski. Zusammengestellt von Alexander Kamenski. Leningrad: Aurora-Kunstverlag, 1991.
- Zeidler, Birgit. Die Ballets Russes in der Berliner Kunst (1910-1914). In: *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Hgg. Jeschke, Claudia und Berger, Ursel und Zeidler, Birgit. Berlin: Vorwerk, 1997. 186-193.

Internetquellen

- Die revolutionären Kämpfe in Berlin.* (Online unter: <<https://diетrommler.archiv.wordpress.com/2019/01/07/die-revolutionaeren-kaempfe-in-berlin/>>. Abgerufen am 18.10.2020).
- Stupina, Angelina S. *Chudožestvennyye vystavki v Saratove v konce XIX veka.* (Online unter: <<https://radmuseumart.ru/news/publications/15569/>>. Abgerufen am 28.08.2020).
- Šlicht Georg Oskar.* (Online unter: <http://bizart.biz/artists/schlicht_georg_oskar.html>. Abgerufen am 03.09.2020).
- <https://dana.thulb.uni-jena.de/receive/dana_cbu_00000940?XSL.Style=te>. Abgerufen am 05.10.2020.
- <<https://fantlab.ru/publisher5041>>. Abgerufen am 13.10.2020.
- <https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00234900/ADR_Eisenach_131167979_1920_0194.TIF?logicalDiv=jportal_jparticle_00707175>. Abgerufen am 27.09.2020.

Bildnachweis

- S. 19 **Abb. 1:** Georg Schlicht: *Selbstbildnis mit Samowar*, 1945, Öl auf Leinwand, 50 x 39 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 154, Abb. 103. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 25 **Abb. 2:** Georg Schlicht in einem Sommerhaus bei Moskau, 1912, Foto. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion GmbH, 2018. 9. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 27 **Abb. 3:** Georg Schlicht: *Märchenillustration*, o. J., Aquarell, 31 x 48 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 28 **Abb. 4:** Georg Schlicht: *Vorfrühling in Sibirien*, 1925, Öl auf Hartfaser, 35 x 45 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und*

- Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion GmbH, 2018. 44. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 29 **Abb. 5:** Georg Schlicht: *Birsk im Winter mit Pferdeschlitten*, 1926, Öl auf Leinwand, 57 x 69 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion GmbH, 2018. 45. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 30 **Abb. 6:** Vorläufiger Personalausweis von Georg Schlicht, 1918, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 10. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 31 **Abb. 7:** Georg Schlicht: *Selbstbildnis mit Hl. Georg, der den Drachen besiegt*, 1920, Öl auf Leinwand, 75 x 60 cm, Privatbesitz, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 147, Abb. 96.
- S. 33 **Abb. 8:** Georg Schlicht: *Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten*, 1922, Öl auf Leinwand, 105 x 93 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 69, Abb. 30. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 35 **Abb. 9:** Georg Schlicht: *Kreuzabnahme und Beweinung Christi*, 1922, Öl auf Leinwand, 144 x 155 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 65, Abb. 28. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 37 **Abb. 10:** Georg Schlicht: *Das Nachtsyl (Maxim Gorki)*, Postkarte nach Aquarell, 1922, Privatbesitz, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 28, Abb. 6.
- S. 37 **Abb. 11:** Georg Schlicht: *Szene aus der Oper Sadko*, Postkarte nach Aquarell. 1920, Privatbesitz, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 28, Abb. 7.

- S. 38 **Abb. 12:** Georg Schlicht: Illustration aus: Pjotr Erschow: *Das Höcker-Rösslein*. Berlin 1922, Abb. X.
- S. 40 **Abb. 13:** Georg Schlicht: Illustration aus *Tausend und ein Tag*, Bd. I, Berlin 1928. 40.
- S. 41 **Abb. 14:** Georg Schlicht: *Eisenacher Karlsplatz*, 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 44 x 53 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 46. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 42 **Abb. 15:** Georg Schlicht: *Tochter Irmgard Schlicht I*, 1933, Öl auf Hartfaser, 55 x 34 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 50. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 43 **Abb. 16 und 17:** Von Georg Schlicht angefertigte Möbel, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Foto: Michael Kunze. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 44 **Abb. 18:** Georg Schlicht: *Stilleben mit Porzellan und Früchten*, ca. 1924, Öl auf Leinwand, 83 x 90 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 119, Abb. 76. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 45 **Abb. 19:** Georg Schlicht: *Mystisches Stilleben*, 1925, Öl auf Leinwand, 96 x 93 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 31. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 46 **Abb. 20:** Georg Schlicht: *Stilleben mit Pfingstrosen und Kornblumen*, 1927/28, Öl auf Leinwand, 85 x 72 cm, Privatbesitz, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 121, Abb. 77.
- S. 47 **Abb. 21:** Georg Schlicht: *Dr. med. Karl DuMont mit Cello*, ca. 1923, Öl auf Leinwand, 80 x 64 cm, Privatbesitz, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 130, Abb. 85.

- S. 48 **Abb. 22:** Georg Schlicht: *Schöpfung*, 1922, 210 x 200 cm, Verbleib unbekannt, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 153, Abb. 102.
- S. 50 **Abb. 23:** Georg Schlicht: *Selbstbildnis mit Pinsel*, 1926, Öl auf Leinwand, 77 x 52 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 38. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 50 **Abb. 24:** Georg Schlicht: *Bildnis Elisabeth Schlicht mit Halskette*, 1926, Öl auf Leinwand, 77 x 52 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 39. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 51 **Abb. 25:** Georg Schlicht: *Reiter auf dem hohen Ross – Der Krieg*, 1920er Jahre, Aquarell, 34 x 47 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 46, Abb. 16. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 53 **Abb. 26:** Georg Schlicht: *Kopie der Fresken von Schwind*, Ende 1920er Jahre, Öl/Tempera auf Kalkgrund auf Leinwand, 143 x 119 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 48. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 54 **Abb. 27:** Ausschnitt aus der *Eisenacher Tagespost* vom 2. Februar 1929 mit dem Beitrag „Verfall und Rettung der Schwindschen Fresken“, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 22. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 55 **Abb. 28:** Georg Schlicht: *Georg Borkmann – Großkaufmann in Hamburg*, Ende 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 142, Abb. 91.
- S. 55 **Abb. 29:** Georg Schlicht: *Porträt Ella Borkmann*, 1926/1927, Öl auf Leinwand, 85 x 72 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht*

(1886-1964). *Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 34. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.

- S. 56 **Abb. 30:** Georg Schlicht: *Dame in Rokokomanier (Mutter von Georg Borkmann)*, 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 75 x 64 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 40. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 57 **Abb. 31:** Georg Schlicht: *Hamburger Hafen I*, 1926, Öl auf Leinwand, 77 x 88,5 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 33. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 58 **Abb. 32:** Georg Schlicht: *Uhlenhorster Fährhaus an der Außenalster*, Mitte 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 58 x 62 cm, Privatbesitz, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 94, Abb. 47.
- S. 60 **Abb. 33:** Georg Schlicht: *Porträt eines Karnevalisten*, o. J., Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 51. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 61 **Abb. 34:** Georg Schlicht: *An der Küste von Göhren, Ostsee*, o. J., Öl auf Leinwand, 67 x 99 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 96, Abb. 50. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 62 **Abb. 35:** Georg Schlicht: *Steilküste auf Göhren*, 1940/44, Öl auf Hartfaser, 34 x 42 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 53. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 63 **Abb. 36:** Georg Schlicht: *Anbetung der Hirten – Mutter Gottes mit Kind*, 1945 oder 1947, Öl auf Leinwand, 104 x 91 cm, Privatbesitz, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 67, Abb. 29.

- S. 64 **Abb. 37:** Georg Schlicht: *Selbstporträt*, 1947, Bleistift, 30 x 21 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 62. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 65 **Abb. 38:** Georg Schlicht: *Fischer beim Netzefflicken am Abend, Südstrand Göhren, mit Selbstporträt*, 1940/44, Öl auf Leinwand, 116 x 160 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes. 100, Abb. 54. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 67 **Abb. 39:** Georg Schlicht: *Karl Marx*, o. J., Öl auf Leinwand, 112 x 90 cm, Kunstarchiv Beeskow. Druck mit freundlicher Genehmigung des Kunstarchivs Beeskow.
- S. 67 **Abb. 40:** Georg Schlicht: *Maksim Gor'kij*, Ende 1950er Jahre, Öl auf Leinwand, 78 x 69 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 71. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 69 **Abb. 41:** Georg Schlicht: *Ausrufung der sozialistischen Republik*, um 1950, Öl auf Hartfaser, 120 x 100 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum. © bpk/Deutsches Historisches Museum/Sebastian Ahlers.
- S. 70 **Abb. 42:** Georg Schlicht: *Die Troika (Entwurf)*, Anfang 1960er Jahre, Blei- und Buntstift, 17 x 20 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Ausst.-Kat. *Georg Schlicht (1886-1964). Weltenwechsel. Ein deutsch-russischer Maler zwischen Saratow und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach, 2018. 72. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 71 **Abb. 43:** Grabstätte von Familie Georg Schlicht in Berlin-Reinickendorf, 2021, Foto, Boris Raev, Privatarhiv.

Georg Schlicht und Saratow an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als Nährboden für seinen künstlerischen Werdegang. Versuch einer Rekonstruktion

Tat'jana Savickaja

Radiščev-Kunstmuseum, Saratow

ABSTRACT

Georg Schlicht and Saratov at the turn of the twentieth century. Reconstructing the cultural landscapes of the artist's childhood and youth

Saratov – “Pearl of the Volga”, was the spiritual home of Georg Schlicht and the breeding ground for his artistic creativity. How this creativity emerged between tradition and revolution in art, is the topic of this article, which captures the atmosphere prevailing in Saratov during the period of Schlicht's coming of age. The article sheds light on the rural environment of his childhood in Vladykino near Saratov, where Schlicht spent the years from 1886 to 1902, and his youth in the wide plains along the shores of the Volga in Saratow (1902-1906). The first part of the article describes Saratov as a provincial metropolis on the threshold to the Orient, in which the legends of Eurasian nomads were as much alive as the spirit of the Middle Ages. Founded in 1590, it combined a majestic steppe environment with the viability of a provincial metropolis, in which cross-religious activities and German culture, introduced by German colonists in the late 18th century, could still be recognized. The focus of the article is on Georg Schlicht as a witness of the emerging “Saratov School of Painting”, which reflected a more general trend in Russian modernism – the disentanglement of painting from Realism stressing the relevance of an artefact to its social and political environment, to Symbolism providing an escape from everyday reality to the evocation of mood and subjective vision. Saratov is portrayed here as a centre of culture and education, with particular attention given to the role of the Radishchev Museum (founded in 1885), and the way it stimulated the revival of local exhibition culture. The most significant art exhibitions are listed along with a range of art-related activities that Schlicht witnessed in his younger years. Outstanding in this respect was the exhibition “Alaya Roza” [Scarlet Rose], the first attempt to channel the creativity of artists, later to become known as the “Saratov School of painting”, which was at the heart of Russian pictorial symbolism.

Keywords: Saratov; cultural life; The Radishchev Museum and the drawing school; the exhibition „Alaya Roza“; Saratov school of painting.

Vorspann

Informationen über die Kinder- und Jugendjahre von Georg Oskarovič Schlicht (1886-1964) sind nur spärlich vorhanden und werden in der bisherigen Forschung fast ausnahmslos ohne Verweise auf Quellen angeführt.¹ Rekapitulieren wir daraus, was über die „Saratower“ Zeit im Leben von Georg Schlicht bekannt ist, so erfahren wir, dass Schlicht 1886 im Dorf Wladykino des Serdobski Uezd² im Gouvernement Saratow als Sohn von Oskar Schlicht (Lebensdaten unbekannt) geboren wurde, einem deutschen Ingenieur, der zu Beginn der 1880er Jahre nach Russland gekommen war, und seiner russischen Frau, Sof'ja Galjatina (Lebensdaten unbekannt). Schlichts Mutter starb bald nach seiner Geburt. Bereits 1902 zog sein Vater mit seiner zweiten Frau, Sof'ja D. Ivanova (Lebensdaten unbekannt), nach Saratow um. Dort besuchte Georg Schlicht das Gymnasium und schrieb sich danach, 1906, als Student in einer technischen Fachschule für Mechanik und Chemie ein. 1907 zog er mit seiner Familie nach Moskau um.

Kindheit in Wladykino

Versuchen wir nun, das Bild nachzuzeichnen, das sich hinter diesen wenigen Informationen verbirgt, so treffen wir auf Wladykino,³ den Ort der Kinderjahre von Georg Schlicht, ein großes, altes Dorf, gegründet noch vor 1710. Es lag am Ufer des Flusses Isnair, westlich von Saratow. Laut Volkszählung von 1886 bestand es aus 132 Höfen.⁴ Auf dem Territorium des reichen Landguts befand sich ein im pseudogotischen Stil errichtetes dreigeschossiges Schloss mit 78 Zimmern. 1905, während der ersten russischen Revolution, brannte das Schloss aus. Seine letzte Besitzerin, Fürstin Sof'ja M. Volkonskaja (Lebensdaten unbekannt), hatte am Ende des 19. Jahrhunderts den bereits seit dem vorangegangenen Jahrhundert existierenden Schlosspark umgestalten lassen. Das gesamte Territorium des Parks mit seinem natürlichen Hain wurde von einem Netz aus Wegen und Pfaden durchzogen. Sie

¹ Das einzige, uns bekannte Dokument, das auch einige Angaben über die Saratower Zeit enthält, ist in der folgenden, zweisprachigen Publikation zu finden: Krylowa, Olga und Krylow, Alexander: *Der Feuervogel des Georg Schlicht. 1886-1964*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999. 8.

² Uezd war eine Verwaltungseinheit im Russischen Kaiserreich und entspricht in etwa einem Landkreis.

³ Für die Informationen über die Geschichte des Dorfes Wladykino danke ich dem Heimatforscher aus Rtiščev, Andrej Sdobnikov.

⁴ Sbornik statističeskich svedenij po Saratovskoj gubernii. T. IX. Serdobskij uezd. Saratov: Tipolitografija N. V. Petrova, 1892. 253-257. (Online unter: <<https://lib.rgo.ru/reader/flipping/Resource-11067/RuPRLIB12095205/index.html>>. Abgerufen am 12.03.2021).

waren von romantischen Steinpavillons gesäumt, die aus dem 18. Jahrhundert stammen.⁵ Der Park fällt weich zum Fluss Isnair hin ab, was seine malerische Wirkung noch unterstreicht, Fantasien weckt und geheimnisvolle Legenden und Märchen heraufbeschwört. Jetzt können wir uns gut vorstellen, welchen Eindruck all das auf den zukünftigen Künstler Georg Schlicht gemacht haben dürfte.

Im Dorf befand sich ein Gestüt, wo Traber für die berühmten russischen „Troikas“⁶ gezüchtet wurden – die von Georg Schlicht so geliebten bildlichen Symbole Russlands. Zweifellos ist er auch im alten Schloss gewesen – war doch sein Großvater der Verwalter des Gutes. Vermutlich hat Schlichts Vater, von Beruf Ingenieur-Hydrauliker, deswegen Wladykino als Wohnsitz gewählt. Das zweigeschossige Wohnhaus des Verwalters ist eines von zwei in Wladykino heute noch teilweise erhaltenen Gebäuden aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 1), das zweite – die Hl. Nikolaus-Kirche, ist ein majestätischer Bau im klassizistischen Stil von 1825. Wahrscheinlich entdeckte Georg Schlicht hier seine Neigung zum orthodoxen Glauben. Der dortige Priester, Aleksej Chitrov, Kirchenvorsteher von 1886 bis 1917, genoss unter seinen Kollegen und den Gemeindemitgliedern große Autorität.⁷ So liegt die Vermutung nahe, dass er derjenige gewesen ist, der Georg Schlicht getauft hat und sein erster Geistlicher war.



Abb. 1: Wladykino. Das ehemalige Wohnhaus des Gutsverwalters, 2013, Foto, Andrej Sdobnikov, Privatarchiv

⁵ Vgl. *Usad'ba Vladykinskich-Volkonskich*. (Online unter: <<https://www.tursar.ru/page-joy.php?j=2487>>. Abgerufen am 03.03.2021).

⁶ Für eine Liste der privaten Gestüte im Gouvernement Saratow vgl. *Adres-Kalendar' Saratovskoj gubernii na 1903 god*. Saratov: Izdanie Saratovskogo gubernskogo statističeskogo komiteta, 1902. 100.

⁷ Vgl. *Saratovskie eparchial'nye novosti*. 22, 1. August (1917): 787-788. (Online unter: <https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_rc_ap000023188/>. Abgerufen am 20.07.2020).

Im Juli 1901 kam es in Wladykino aufgrund einer schlechten Ernte zu bürgerlichen Unruhen. Möglicherweise war dies einer der Gründe, die Oskar Schlicht bewogen haben, mit seiner Familie 1902 nach Saratow, der Gouvernementshauptstadt, umzuziehen.

Jugend in Saratow. Die Stadt und ihre deutschstämmige Bevölkerung

Saratow wurde 1590 auf Befehl Iwans IV. (des Schrecklichen) (1530-1584), gleichzeitig mit Samara und Zarizyn, als eine Art Bollwerk gegründet, das die gerade eingegliederten Territorien an der Wolga vor den Angriffen der Steppennomaden schützen sollte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann sich die Stadt rasant zu entwickeln und erlangte in den Augen der Zeitgenossen den Status der „Hauptstadt der Wolga-Region“. Ein Zeitgenosse beschreibt sie folgendermaßen:

Саратов (...) недаром зовётся по Волге красавцем. Высокие, но легкие дома, мощные, средней ширины улицы, с конками, умеренное движение и оживление производили очень приятное впечатление.⁸

Saratow (...) an der Wolga wird nicht von ungefähr als eine Schönheit bezeichnet. Seine großen und doch leichten Bauten, die gepflasterten Straßen von mittlerer Breite mit den Pferdebahnen, der ruhig dahinfließende Straßenverkehr mit seiner Betriebsamkeit hinterließen einen sehr angenehmen Eindruck.

Um die Jahrhundertwende war Saratow die größte Stadt an der Wolga, größer noch als Kasan, Nishni Nowgorod, Samara u.a. Laut Volkszählung von 1897 lebten damals 137.000 Menschen in Saratow.⁹

Für die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung der Stadt Saratow waren die deutschen Kolonisten, deren Zuzug mit den Manifesten von Katharina II. (1729-1796) von 1762-1763 einsetzte, von enormer Bedeutung. Die Anzahl der Deutschen im Gouvernement betrug 1897 fast 7 Prozent der Gesamtbevölkerung. In Folge der Abschaffung des Status '„Kolonist“' im Jahre 1871¹⁰ machten sich viele der ehemaligen Kolonisten, die nun mit der russischen Bevölkerung gleichgestellt

⁸ Stupina, Angelina S. *Kul'turnoe prostranstvo provincial'nogo goroda (Saratov vtoroj poloviny XIX – načala XX veka v vospominanijach sovremennikov)*. Avtoreferat dissertacii. Saratov, 2008. 15.

⁹ *Pervaja vseobščaja perepis' naselenija Rossijskoj Imperii, 1897 g.* T. XVIII: Saratovskaja gubernija. Sankt-Peterburg: Central'nyj Statističeskij komitet Ministerstva vnutrennych del. 1905. VI.

¹⁰ Vgl. German, Arkadij A. und Pleve, Igor' R. *Nemcy Povolž'ja. Kratkij istoričeskij očerk*. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 2002. (Online unter: <https://wolgadeutsche.net/bibliothek/books/German_Pleve_Wolgadeutsche.pdf>. Abgerufen am 20.07.2020).

waren, einen Namen als Ingenieure, Ärzte, Wissenschaftler, Künstler oder Unternehmer.

Beigetragen zu dem guten Ruf von Saratow haben neben den „Mehlkönigen“, den Schmidts, Reineckes und Borells, auch bedeutende deutschstämmige Kulturschaffende wie der Architekt Fëdor O. Šechtel' (1859-1926) und der Komponist Al'fred G. Šnitke (1934-1998). Überhaupt verdankt die Stadt ihre Einzigartigkeit in vielerlei Hinsicht der deutschen Kultur, was sich besonders in ihrer Architektur niederschlug. Der Vater von Georg Schlicht, der als ausländischer Experte nach Russland gekommen war, könnte sich auch durch diese Besonderheit von Saratow angezogen gefühlt haben.

Damals (zu Beginn der 1880er Jahre) war Saratow ein wichtiges Kultur- und Bildungszentrum mit mehr als 100 Bildungseinrichtungen, drei Theatern, sechs Bibliotheken und 11 Gelehrtengesellschaften. Es erschienen sechs Periodika und zwei private Tageszeitungen: *Saratovskij listok* (Saratower Blatt) und *Saratovskij dnevnik* (Saratower Tagesspiegel). In diesen Medien konnten sich die Bürger von Saratow u.a. über aktuelle Kulturveranstaltungen informieren; heute zählen sie zu den wichtigen Quellen, die über das damalige künstlerische Leben in der Stadt Auskunft geben.

Bekannt ist, dass Georg Schlicht in Saratow 1902-1906 ein Gymnasium besuchte. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um das 1. Knabengymnasium. Zu den Absolventen dieser 1820 eröffneten Lehranstalt gehörten viele bekannte Persönlichkeiten, auch deutscher Herkunft. Die gymnasiale Ausbildung dauerte 7 Jahre; Georg Schlicht wurde offensichtlich in die vierte Klasse aufgenommen. Russische Gymnasien zeichneten sich durch strenge Disziplin und ein schwieriges, dichtes Lehrprogramm aus. Nach vier Jahren im Gymnasium schrieb er sich für die Fächer Mechanik und Chemie an der technischen Fachschule ein, eine der ältesten mittleren technischen Bildungseinrichtungen Russlands (gegründet 1899). Die Schule war für ihr anspruchsvolles Lehrprogramm und für die hervorragende Qualität der Ausbildung bekannt.¹¹ Doch das brodelnde Leben außerhalb der Schule war für den zukünftigen Künstler viel interessanter.

¹¹ Die Schule vertrat Russland 1912 auf der Internationalen Ausstellung in Lüttich (Belgien) und bekam einen „Grand-Prix“. Heute gehört sie als College of Radioelectronics zu der Staatlichen Universität Saratow. Vgl. *Kratkaja istoričeskaja spravka*. (Online unter: <<https://www.sgu.ru/structure/yabkol/history>>. Abgerufen am 20.07.2020). Das Gebäude ist erhalten geblieben.

Saratow als multiethnisch geprägte Kulturlandschaft

Aufschlussreich für das Verständnis der Ursprünge von Georg Schlichts späterem Schaffen sind die von den Künstlern unter seinen Zeitgenossen verfassten Erinnerungen an Saratow. Beispielsweise betonte Pavel V. Kuznecov (1878-1968) die Wirkung der einzigartigen Natur um Saratow auf die seelischen Empfindungen der Künstler (Abb. 2):

Против города Саратова раскрывается громадное, воздушно-степное пространство, не мешающее мысли и взгляду человека пролетать бесконечные дали, нестись к горизонтам.¹²

Gegenüber der Stadt Saratow eröffnet sich der gewaltige Raum der luftgefüllten Steppe, wo nichts die Gedanken und den Blick des Menschen hindert, die unendlichen Weiten zu überfliegen, den Horizonten entgegenzurasen.

Und Vladimir A. Milaševskij (1893-1976)¹³ erzählt:

Чтобы рисовать „сказки“, надо разбудить что-то у себя там, в глубокой кладовой духа (...). Древняя земля правого берега Волги. Отвесные обрывы. Жутко смотреть вниз с Соколовой горы, близко подойти к краю — вдруг сорвешься. (...) Какие дали голубые, уходящие в бесконечность! Какие жестокие ветры, морозы и невыносимая жара!¹⁴

Um „Märchen“ zu malen, muss man etwas in sich erwecken, dort, in der tief verborgenen Vorratskammer des Geistes (...). Der uralte Boden am rechten Ufer der Wolga. Schroffe Steilwände. Es ist unheimlich, vom Falkenberg hinabzuschauen, sich dem Abgrund zu nähern – man könnte plötzlich abstürzen. (...) Welche Weiten, hellblau, in die Unendlichkeit verschwindend! Welch grausame Winde, Frost und unerträgliche Hitze!

¹² Kuznecov, Pavel V. *Gornaja Buchara. Avtolitografii v kraskach*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923.

¹³ Im künstlerischen Werdegang dieser beiden Künstler gibt es einige Übereinstimmungen. Sie hatten dieselben Lehrer, verließen Saratow in etwa zur gleichen Zeit (Schlicht – 1907; Milaševskij – 1910) und setzten ihre Ausbildung als Architekten fort. Milaševskij hat ebenso wie Schlicht *Das Höcker-Rösslein* von Pëtr P. Eršov illustriert, nur wesentlich später, erst 1958.

¹⁴ Zit. nach: Vodonos, Efim I. „Kakie dali golubye!“ In: *Gody i ljudi*. Saratov: Privolžskoe knižnoe izdatel'stvo. 5 (1990): 221-244, hier 221.



Abb. 2: Iosif Kračkovskij: *Abend an der Wolga*, 1890, Öl auf Leinwand, 36 x 56,7 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“

Milaševskij erinnert sich auch an die wunderlichen Aushängeschilder in den Handelsreihen, an schmuckreiche, bemalte Kirchen, an Kasachen mit ihren Malachajs¹⁵, die auf Kamelen aus den Steppen hinter der Wolga kamen, an die Beljany¹⁶ „все в кружевах деревянных, как невесты убранные“ (ganz in Spitze aus Holz, wie Bräute geschmückt), die auf der Wolga schwimmenden „Supermärkte“ dieser Zeit.

Das multiethnische Saratow hatte Vertreter vieler Religionen aufgenommen, – neben orthodoxen Kirchen gibt es einen katholischen Dom, eine lutherische Kirche, Moscheen und eine Synagoge. Die Zahl der orthodoxen Kirche belief sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf etwa 60. Die älteste davon, die Troickaja (Dreifaltigkeits-Kirche), die am Ende des 17. Jahrhunderts im Stil des russischen, so genannten „Naryškin-Barock“ (der Lieblingsstil der Mutter Peters des Großen (1672-1725), Natal’ja K. Naryškina (1651-1694)) erbaut wurde, erinnert an einen verzauberten „Terem“¹⁷ aus der russischen Märchenwelt. Ebenso „märchenhaft“ erscheint die Kirche „Lindere meinen Kummer“, eine freie Kopie der Basilius-Kathedrale in Moskau, der Perle der altrussischen Architektur. Fertiggestellt wurde

¹⁵ Die Kasachen gehören wie auch die Kalmyken und die Baškiren zu den früher nomadisierenden Urvölkern der Steppen jenseits der Wolga. Malachaj ist eine männliche Kopfbedeckung in Zentralasien, eine kegelförmige Mütze aus Pelz mit großen Ohrenklappen.

¹⁶ Riesige schwimmende Lastkähne auf der Wolga, die aus weißem, nicht geteertem Holz für eine Saison gebaut wurden.

¹⁷ Terem – die obere Wohnebene in einem Palast, die in der Alten Rus’ den Frauen vorbehalten war; wird auch als Synonym für Palast verwendet.

sie 1906, also zu Schlichts Zeiten, nach einem 1904 erstellten Entwurf von Pëtr M. Zybin (1857-1918), einem seiner Lehrer an der Bogoljubov-Kunstschule.

Milaševskij beschreibt auch die besondere geistige Atmosphäre von Saratow in dieser Zeit: „(...) было и что-то другое, отличное от рядовых провинций. (...) Саратов был город с некоторой неповторимостью каких-то очень русских „настоев““ (es war da auch etwas Anderes, das von der durchschnittlichen Provinz abwich. (...) Saratow war eine Stadt mit einer gewissen Einzigartigkeit, die in ihrer „Essenz“ irgendwie sehr russisch anmutete) und bemerkt weiter, dass in Saratow „Россия в смысле исторических напластований“ (die unterschiedlichen Ablagerungen der russischen Geschichte) besonders spürbar waren.¹⁸

Ein wundersames orientalisches Kolorit verliehen Saratow die am südlichen Stadtrand gelegenen Überreste der Stadt Uvek (Ukek), der vermutlich um 1242 errichteten Sommerresidenz des Batu Khan (1205-1255) der Goldenen Horde. Der erste Bericht darüber stammt von Marco Polo (1254-1324), der über den Besuch dieser Stadt durch seinen Vater und Onkel im Jahr 1262 erzählt. (Dies wird in verschiedenen Nachschlagewerken erwähnt, manchmal mit dem Datum 1262, manchmal ohne dieses, manchmal werden die Reisenden „Polo-Brüder“ genannt, manchmal einfach „Italiener“ oder „Venezianer“.) 1334 beschreibt Ibn Battūta (1304-1368 oder 1377) Ukek als eine mittelgroße, aber sehr schön bebaute Stadt. Die von den Fluten der Wolga bereits teilweise zerstörte Stadt wurde 1395 von Timur Leng (1336-1405) endgültig vernichtet.¹⁹ In ihren Überresten wurden in Ukek geprägte Münzen mit arabischen Aufschriften, Kacheln mit orientalischen Ornamenten, aber auch Schmuck gefunden. Die Möglichkeit, mit der rätselhaften Welt des orientalischen Mittelalters in Berührung zu kommen, übte auf Dichter und Künstler eine besondere Anziehungskraft aus.

Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war Saratow eines der interessantesten Theaterzentren in der Provinz. Neben dem Theater für Oper und Ballett und zwei dramatischen Theatern existierten in der Stadt noch zwei private Bühnen und eine große Zahl an Amateurzirkeln. Angesichts der allgemeinen Begeisterung für das Theater in Saratow sprach man sogar von einer „Theaterepidemie“. Parallel zum Theaterleben entwickelte sich eine rege Konzerttätigkeit. Die Gründung einer lokalen Zweigstelle der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft lud zu vielfältigen Aktivitäten ein, und aus den 1873 eröffneten Musikklassen

¹⁸ Milaševskij, Vladimir A. *Včera, pozavčera*. Leningrad: Chudožnik RSFSR, 1972. 13.

¹⁹ Vgl. *Istoriya Saratovskogo kraja*. (Online unter: <<http://history64.ru/oldsaratov/orde-v-povolzhe.html>>. Abgerufen am 20.03.2021).

gingen später die Musikschule und 1912 auch das Konservatorium von Saratow hervor.

Die Rolle des Kunstmuseums „A. N. Radiščev“ in Saratow

Weniger erfüllt als das Theaterleben der Stadt Saratow war deren Kunstleben. Beigetragen dazu hatte das Radiščev-Museum. Laut Milaševskij war in Saratow, „до создания в 1885 году художником Боголюбовым Радищевского музея художественной культуры не было никакой“²⁰ (bevor 1885 der Künstler Bogoljubov das Radiščev-Museum gründete, keine künstlerische Kultur vorhanden).



Abb. 3: Il'ja Repin: *Bildnis Aleksej P. Bogoljubov*, 1882, Öl auf Leinwand, 63 x 53 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“

Der Gründer des Radiščev-Museums, Aleksej P. Bogoljubov (1824-1896), Marinemaler, von Beruf Marineoffizier, (Abb. 3) war ein Enkel des Schriftstellers und Aufklärers Aleksandr N. Radiščev (1749-1802), dessen Gut sich im Gouvernement Saratow befand. Für seine Kritik an der Leibeigenschaft war Radiščev von Katharina II. als „Rebell“ nach Sibirien verbannt worden. Um den Namen seines

²⁰ Milaševskij, *Včera, pozavčera* 13.

Großvaters zu ehren und zu verewigen, wählte Aleksej P. Bogoljubov eben Saratow als Ort für die Gründung eines Kunstmuseums.

Aleksej P. Bogoljubov galt als aufgeklärter Europäer, der praktisch alle europäischen Länder bereist und in Italien, der Schweiz, Belgien und den Niederlanden gelebt hatte. Viele Jahre verbrachte er in Paris. Deutschland, eine der führenden europäischen Nationen im Museumswesen, spielte eine besonders wichtige Rolle bei seinen aufklärerischen Ambitionen.²¹ Die Idee, in der Provinz ein Museum zu gründen, kam Bogoljubov erstmals 1859 in Düsseldorf, wo er sich im Atelier von Andreas Achenbach (1815-1910) mit Malerei beschäftigte. Dort lernte er den Landschaftsmaler Alexander Michelis (1823-1868) kennen, der Antiquitäten („künstlerischen Trödel“) sammelte, um sie seiner Heimatstadt Münster für die Gründung eines Museums zu vermachen.²²



Abb. 4: Aleksej Bogoljubov: *Platz vor dem [im Bau befindlichen] Radiščev-Museum in Saratow, 1883, Graphitstift auf Papier, 13 x 21,7 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“*

Für die Übergabe seiner Sammlung an die Stadt Saratow stellte Bogoljubov zwei Bedingungen: die Errichtung eines neuen Gebäudes, speziell für das Museum, und die Einrichtung einer Kunstgewerbeschule am Museum für die Pflege und Weiterentwicklung der künstlerischen Traditionen. (Abb. 4) Der Entwurf für das Museumsgebäude stammt vom Petersburger Architekten Ivan V. Štrom (1823-

²¹ Vgl. Čerkaeva, Ol'ga E. „Nemeckaja sostavljajuščaja rossijskogo muzejnogo dela“. In: *Muzej*. 12 (2014): 62-64. In diesem und in anderen Aufsätzen dieser Autorin wird die Gründung des Radiščev-Museums durch Aleksej P. Bogoljubov als ein Beispiel des deutschen Einflusses angeführt.

²² Bogoljubov, Aleksej P. *Zapiski morjaka-chudožnika*. Hg. Ogareva, N. I. Izd 5-e Samara: Agni, 2014. 122. Alexander Michelis ist zu jung an Tuberkulose verstorben und konnte seine Idee nicht realisieren.

1887) und wurde nach europäischen Mustern erstellt. (Abb. 5) Dies war ein Novum in Russland, denn bis dahin war nur ein einziges Gebäude extra als Kunstmuseum errichtet worden – die Neue Eremitage in St. Petersburg, gebaut (1842-1851) nach Entwürfen von Leo von Klenze (1784-1864).



Abb. 5: Das Gebäude des Radišev-Museums, 1885, Foto, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radišev“

Das von Bogoljubov initiierte Museum wurde 1885 für Besucher eröffnet und ermöglichte, wie in der Satzung festgelegt, an zwei Wochentagen (sonntags und donnerstags) freien Eintritt. Somit bekam Saratow das erste in Russland allgemein zugängliche Museum. Sogar die Tret'jakov-Galerie in Moskau war zu diesem Zeitpunkt als private Sammlung noch nicht für die breite Öffentlichkeit zugänglich, und in St. Petersburg erfolgte erst 1898 die Gründung des Russischen Museums „Alexander III.“ als öffentlich zugängliche Einrichtung.

Das Museum in Saratow war eine Schatzkammer der Künste, mit einer Gemäldegalerie, einem Grafikkabinett und einer Sammlung dekorativer und angewandter Kunst, und einer umfangreichen Bibliothek.²³ Von besonderer Bedeutung war die Bogoljubovsche Sammlung der Malerei. Vertreten waren darin die bekanntesten russischen Maler – Il'ja E. Repin (1844-1930) (Abb. 6), Vasilij D. Polenov

²³ Den ersten Teil seiner Sammlung hat Bogoljubov 1885 dem Museum übereignet. Vgl. Kušč, Akakij L. *Saratovskij Radiševskij muzej v pervoe svoe trechletie. 1885-1888*. Saratov: Tipo-Litografija V. V. Petrova, 1888. Der zweite Teil kam gemäß seinem Vermächtnis 1896 an das Museum.

(1844-1927), Aleksandr A. Ivanov (1806-1858), Fëdor A. Vasil'ev (1850-1873) und Michail V. Nesterov (1862-1942) (Abb. 7) u. a.²⁴



Abb. 6: Il'ja Repin: *Bildnis Nadja Repina*, 1881, Öl auf Leinwand, 66 x 84 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“



Abb. 7: Michail Nesterov: *Für Liebeszauberkraut gekommen*, 1888, Öl auf Leinwand, 125 x 142 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“

Von den europäischen Schulen war die Malerei Frankreichs am vollständigsten vertreten, mit Werken von Camille Corot (1796-1875), Adolphe Monticelli (1826-1884) (Abb. 8) (die Bogoljubovsche Sammlung war die einzige in Russland mit Bildern von ihm) und der Barbizon-Schule mit Charles-François Daubigny (1817-1878) und Théodore Rousseau (1812-1867). Deutsche Malerei wurde hauptsächlich durch die Düsseldorfer Schule repräsentiert, mit Gemälden von Andreas Achenbach, Oswald Achenbach (1827-1905), Ludwig Knaus (1829-1910) u.a. Auf Bitte Bogoljubovs gelangten als Schenkung Alexanders III. (1845-1894) aus der Eremitage großformatige Bilder europäischer Künstler des 16.-19. Jahrhunderts nach Saratow, darunter Gemälde von Giorgio Vasari (1511-1574), Jacopo Bassano (1510-1592), Marcantonio Franceschini (1648-1729), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), David Teniers dem Jüngeren (1610-1690) u. a. Die Initiative von Aleksej P. Bogoljubov stieß auch in der russischen Öffentlichkeit auf Resonanz. So übereignete der Petersburger Sammler Aleksandr V. Zvenigorodskij (1837-1903) dem Museum u.a. die einzigartige Publikation seiner Sammlung byzantinischer Emails, bei

²⁴ Das erste Werk des von Georg Schlicht so geliebten Isaak I. Levitan (1860-1900) gelangte erst 1907 in das Museum.

denen es sich um hervorragende Beispiele byzantinischer Sakralkmalerei und orientalischer Ornamente handelt.²⁵



Abb. 8: Adolphe Monticelli: *Pariser Umland*, Öl auf Holz, 39,5 x 60 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“

Das Radiščev-Museum avancierte zum Stolz der Einwohner Saratows und zur wichtigsten Sehenswürdigkeit der Stadt; es beeinflusste die Berufswahl von Künstlern wie Viktor Ė. Borisov-Musatov (1870-1905), Pavel V. Kuznecov, Pëtr S. Utkin (1877-1934), Aleksandr T. Matveev (1878-1060), Aleksandr I. Savinov (1881-1942) und Vladimir A. Milaševskij. In ihren Erinnerungen figurieren die Besuche des Museums als prägende Eindrücke in ihrem Leben. “Эстетические переживания пробудили во мне не книги. Это сделал Саратовский Радищевский музей“ (Nicht die Bücher waren für mich die Initialzündung meiner ästhetischen Empfindungen. Es war das Radiščev-Museum in Saratow), meinte der Schriftsteller Lev I. Gumilevskij (1890-1976).²⁶ Zweifellos spielte das Radiščev-Museum auch bei der Entstehung von Georg Schlichts Wunsch, Künstler zu werden, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Darüber hinaus stimulierte das Museum das Interesse der Stadtbewohner an der Kunst. Auf Initiative des Museumskustoden, Akakij L. Kušč (18??-nach 1903), wurde 1889 die Gesellschaft der Liebhaber der schönen Künste ins Leben gerufen, die bis 1902 existierte und ein Kunststudio, später Kunstschule,

²⁵ Kondakov, Nikodim P. *Istorija i pamjatniki vizantijskoj ėmali. Iz sobranija A. V. Zvenigorodskogo*. Sankt-Peterburg: Tipografija M. M. Stasjuleviča, Frankfurt/Main: Druckerei August Osterrieth. 1892. In die Geschichte des europäischen Buchdrucks ist diese Ausgabe als das „russische Wunder“ eingegangen.

²⁶ Gumilevskij, Lev I. „Sud’ba i žizn’. Vospominanija“. In: *Volga*. 7 (1988): 138 -150, hier 141.

unterhielt, wo künftige Berühmtheiten wie Viktor Ė. Borisov-Musatov, Pavel V. Kuznecov und Pëtr S. Utkin ihre erste künstlerische Ausbildung erhielten.

Die Bogoljubov-Kunstschule in Saratow und ihre Lehrer

So wie von Bogoljubov angedacht, entstand die Kunstschule nach dem Vorbild der europäischen Kunstgewerbeschulen und ihres russischen Pendant – der Zentralen Schule für technisches Zeichnen des Baron Štiglic (1814-1884) in St. Petersburg, als deren Filiale sie fungierte. Da die Bewerberzahl alle Erwartungen übertraf, wurden vier Klassenstufen mit Parallelzügen anstatt der vorgesehenen drei eingerichtet. Die Anzahl der Schüler in den ersten Jahren wird auf 100 bis 120 geschätzt.²⁷ (Abb. 9) Neben dem regulären Unterricht gab es am Abend auch Unterricht für Gasthörer. Zu ihnen gehörte 1902-1906 auch Georg Schlicht, der sich somit parallel zum Gymnasium auch in die Kunst einführen ließ.

Entsprechend der Idee von Bogoljubov, dass die Schule untrennbar mit dem Museum verbunden sein sollte, leitete der Museumsdirektor Vjačeslav P. Rupini (1867-1941) auch die Kunstschule, die einige Räume in der 1. und 2. Etage des Museums einnahm. Die Schüler waren aktiv in das Museumsleben eingebunden.

So führten sie bei Bedarf Gruppen durch das Museum und bemalten 1902, unter der Leitung des Lehrers P. N. Boev (1867-1919) die Wände und die Decken der Museumssäle im „russischen“ Stil und im Stil der „Renaissance“. (Abb. 10) In den Pausen zwischen den Unterrichtsstunden konnten die Studenten Zeit in den Museumssälen verbringen, um sich weiterzubilden. Darüber hinaus stand ihnen eine hervorragende Bibliothek mit Büchern über Kunst zur Verfügung.

Auch das Lehrprogramm, das 1902 eingeführt wurde, also gerade als Georg Schlicht in Saratow eintraf, bot den Studenten weitere Möglichkeiten, sich fortzubilden und ihre Kunstkenntnisse auszubauen. Es beinhaltete mehrere neue Fächer wie Kunstgeschichte, Komposition und Perspektive. Fast alle Lehrkräfte waren Absolventen der o. g. Štiglic-Schule. Es gab natürlich Ausnahmen – der Zeichenlehrer, Pëtr M. Zybin, war Absolvent der Kaiserlichen Akademie der Künste und Architekt und Erbauer von vielen öffentlichen und privaten Gebäuden in Saratow.

²⁷ Vgl. Savel'eva, Elena K. „Daby vozvysit' obrazovatel'noe delo junostva...“. In: *Volga*. 2/3 (1998): 149-155; Žukova, Irina A. und Savel'eva, Elena K. und Grodskova, Tamara V. und Rogožnikova, Julija S. und Červjakova, Ol'ga N. *Saratovskij Radiščevskij muzej. Fakty. Sobytija. Ljudi. 1885-2015*. Saratov: Saratovskij Gosudarstvennyj Chudožestvennyj Muzej imeni A. N. Radiščeva, 2016. 49-58.



Abb. 9: Klasse in der Bogoljubov-Zeichenschule, 1900er Jahre, Foto, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“



Abb. 10: Blick in die Ausstellungsräume des Radiščev-Museums mit von Schülern der Bogoljubov-Schule bemalten Decken und Fensternischen, 1900, Foto, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“

Ein weiterer Absolvent der Akademie der Künste war der Künstler und gebürtige Petersburger, Vasilij V. Konovalov (1864-1908), der als „allumfassender Pädagoge der Saratower Schule“ gilt. Er war der erste Mentor von Borisov-Musatov, erkannte früh, noch während des Zeichenunterrichts an der Realschule dessen Begabung, gab ihm Privatunterricht bei sich zu Hause und eröffnete ihm somit alle Möglichkeiten, sein Talent zu entwickeln. 1889-1897 lehrte Konovalov im Studio

der Gesellschaft der Liebhaber der schönen Künste, wo die später bekannten Maler Pavel V. Kuznecov und Pëtr S. Utkin zu seinen Schülern gehörten; von 1898 bis 1906 lehrte er an der Bogoljubov-Schule.

In seiner eigenen Kunst bewahrte Konovalov bei der Auswahl von Themen und Stil die Tradition der russischen realistischen Malerei aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts; doch ist in manchen seiner Werke eine Nähe zu den Impressionisten spürbar. Von seiner Begeisterung für die Pleinairmalerei zeugt das intensive, leuchtende Kolorit der Studie *Tatarenjunge* in der Sammlung des Radiščev-Museums. (Abb. 11) Ihm ist es wunderbar gelungen, das blendende, brennende Licht der Sonne in Saratow nachzuempfinden.



Abb. 11: Vasilij Konovalov: *Tatarenjunge*, 1897, Öl auf Leinwand, 37 x 27,5 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“

Als Lehrer übte Konovalov einen starken Einfluss auf seine Schüler aus. Trotz der eng gefassten Rahmenbedingungen des schulischen Programms versuchte er, seine Schülern bei ihrer Suche nach Selbstständigkeit und der Entwicklung ihrer eigenen Kreativität zu unterstützen; auch ermunterte er sie zu eigenständigem Denken und förderte die Lust am Diskutieren. Die Zeitgenossen hätten ihn zu schätzen gewusst, hieß es in seinem Nekrolog:

С Коноваловым пришло что-то особое – другая манера смотреть на рисунок и, главное, другое отношение к самому рисованию (...). Была в нем искра божья любви к своему делу (...), и умел он других заражать этой любовью, умел уводить в сторону от тупика безнадежно-избитых навыков.²⁸

Mit Konovalov hielt etwas Besonderes Einzug – eine andere Art, die Zeichnungen zu betrachten, und, vor allem, ein anderes Verhältnis zum Zeichnen selbst (...). Er besaß den Götterfunken der Liebe zu seiner eigenen Sache (...) und vermochte es, die anderen mit dieser Liebe anzustecken, er besaß die Gabe, aus der Sackgasse der hoffnungslosen Routine herauszuführen.

Einer seiner Schüler, Vladimir A. Milaševskij, erinnerte sich:

В Саратове он пользовался таким почётом! (...) он был и в самом деле чудом. Он имел высокую беспокойную душу. В его голове возникали мысли оригинальные и по-русски бесстрашные.²⁹

In Saratow genoss er ein enormes Ansehen! (...) er war in der Tat ein Wunder. Er besaß eine erhabene unruhige Seele. In seinem Haupt keimten Gedanken, die originell waren und in ihrer eigenen russischen Art furchtlos anmuteten.

Vasilij V. Konovalov verließ Saratow 1906 im Zusammenhang mit den revolutionären Ereignissen.³⁰ Er, das Idol der Studenten, leistete nach unserer Überzeugung auch einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung von Georg Schlicht.

Ausstellungen der modernen Kunst in Saratow

Eine wichtige Rolle spielte das Radiščev-Museum bei der Belebung einer Ausstellungskultur in Saratow. Alle Ereignisse im Kulturleben der Stadt, und damit auch die Ausstellungen, fanden ein breites Echo in der zeitgenössischen Presse. Zu den wichtigsten Begleitern der Bevölkerung in diesem Sinne gehörten *Saratovskij listok* und *Saratovskij dnevnik*.³¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen u. a. die „Peredvižniki“³² und die Mitglieder der Moskauer Künstler-Genossenschaft nach

²⁸ Rossov, Nikolaj. „Pamjati Konovalova“. In: *Saratovskij listok*. 30. März (1908), zitiert nach: Arbitman, Ėmilij N. *Chudožnik-saratovec Vasilij Konovalov*. Saratov: Saratovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1962. 5.

²⁹ Milaševskij, *Včera, pozavčera* 12.

³⁰ Konovalov folgte dem ersten Direktor der Schule, dem hervorragenden Pädagogen Vjačeslav P. Rupini (1867-1941), nach Jekaterinburg, wo er 1908 verstarb. Die Nachricht über seinen Tod löste in Saratow Betroffenheit aus.

³¹ *Chronika chudožestvennoj žizni Saratova 1874-1980. Po materialam periodičeskoj pečati*. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1988. 26-28.

³² So wurden die Mitglieder der Genossenschaft für Wanderausstellungen genannt.

Saratow, um ihre Arbeiten zu zeigen. Auch die lokalen Künstler, die Mitglieder der Gesellschaft der Liebhaber der schönen Künste sowie die Lehrer und Schüler der Bogoljubov-Schule konnten ihre Werke ausstellen. Als Ausstellungsräume dienten die Säle in unterschiedlichen Einrichtungen – im Radiščev-Museum, in der Musikschule, in der Adelsversammlung und im Gebäude des „Volksauditoriums“.

Die Ausstellungen waren für Besucher in der Regel von 10 bis 15 oder 16 Uhr geöffnet. Die Einführung der elektrischen Beleuchtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ermöglichte erweiterte Öffnungszeiten bis 22 Uhr. Gymnasiasten und Studenten konnten mit ihren Schüler- bzw. Studentenausweisen die Ausstellungen kostenlos besuchen. Studentengruppen erhielten ausführliche Erklärungen von den Museumskustoden. Als Begleiter für größere Gruppen wurden Studenten der höheren Semester der Bogoljubov-Schule hinzugezogen.³³

An dieser Stelle seien einige der wichtigsten Kunstaussstellungen und Ereignisse genannt, die der junge Georg Schlicht als Zeitgenosse gesehen haben könnte. Vom 8. bis 23. April 1903 fand in Saratow eine große und vielgestaltige Gemäldeausstellung statt. Präsentiert wurden darin zeitgenössische Künstler aus Moskau, St. Petersburg und Saratow, darunter auch spätere Berühmtheiten wie Viktor Ė. Borisov-Musatov und Vasilij V. Kandinskij (1866-1944). Auch „alte Meister“ aus privaten Sammlungen in Saratow wurden gezeigt. Die Eintrittskarten und der Katalog wurden nach Zeichnungen von Borisov-Musatov gestaltet. Alle Ereignisse der darauffolgenden Jahre 1903-1904 reflektieren die Entstehung der „Saratower Schule der Malerei“ und mit ihr des russischen Symbolismus, dessen Ideologe und „Wegweiser“ Borisov-Musatov und sein Mentor Pavel V. Kuznecov waren.

Im Mai 1903 wurde die Saratower Öffentlichkeit von dem ersten Gerichtsprozess erschüttert, auf dem die Ausmalung der Kirche der Kasaner Gottesmutter von einer Gruppe junger Künstler, darunter Kuz'ma S. Petrov-Vodkin (1878-1939), Pavel V. Kuznecov und Pëtr S. Utkin, verhandelt wurde. Der Vorsteher der Kirche wollte die erstarrte Schablonenmalerei durch Fresken in einer frischen, lebendigen Manier ersetzen und vergab den Auftrag an eine Gruppe von jungen Künstlern, die damals noch Studenten an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst waren.³⁴ Empfohlen wurden sie ihm von dem Ikonenmaler Varfolomej F. Kuznecov (Lebensdaten unbekannt), dem Vater von Pavel V. Kuznecov. In den darauffolgenden Monaten, ab September 1902, bemalten die jungen Künstler die

³³ Stupina, Angelina S. Iz istorii chudožestvennoj žizni Saratova. Zritel' i kritika o chudožestvennyh vystavkach v Saratove rubeža XIX-XX vv. In: *Radiščevskij muzej. Istorija, nastojaščee, buduščee*. Materialy vos'mykh Bogoljubovskich čtenij. Saratov: Saratovskij Gosudarstvennyj Chudožestvennyj Muzej imeni A. N. Radiščeva, 2003. 181-193, hier 182.

³⁴ Rusakova, Alla A. *Pavel Kuznecov*. Leningrad: Iskusstvo, 1977. 39.

Sommerkapelle dieser kleinen Kirche. Sie arbeiteten „не ради заработка, не из-за денег, а ради искусства, которому себя посвятили“³⁵ (nicht des Geldes, nicht des Verdienstes, sondern der Kunst wegen, der sie sich verschrieben hatten). Dabei genossen sie die Freiheit, sich nicht von einer Leinwand begrenzt zu fühlen, und strebten danach, etwas Neues, Eigenständiges und Wundersames entstehen zu lassen.

Nach den Worten von Borisov-Musatov waren „вещи страшно талантливые и художественно оригинальные“³⁶ (Sachen entstanden, die von ungeheurem Talent und künstlerischer Originalität zeugten). Die Bemalung erwies sich als die erste nicht kanonische Kirchenmalerei in Russland. Petrov-Vodkin schrieb dazu:

Навещал нас изредка Мусатов и поддерживал наше рвение. Композиция Кузнецова (Христос и грешница) пользовалась его особой симпатией. (...) Представьте себе поморскую белую ночь³⁷, изменившую молочным светом всю видимость. В перламутрах света выделялась фигура Христа, окруженная толпою хмурых северян. У ног Христа женщина, укрывшая волосами свое лицо. Все в картине не настоящее, как бы выхваченное из сна, с его неясностями. И со щемливым желанием спящего досмотреть, дознать видение.³⁸

Ab und zu kam uns Musatov besuchen und unterstützte unseren Eifer. Kuznecovs Komposition (*Christus und die Ehebrecherin*) lag ihm besonders am Herzen. (...) Stellen Sie sich eine Weiße Nacht an einem nördlichen Meer vor, wo alles Sichtbare durch das milchige Licht wie verwandelt ist. Im Perlmutter des Lichtes trat die Figur Christi hervor, umringt von finsternen Nordländern. Zu Füßen Christi – eine Frau, die ihr Gesicht mit den Haaren bedeckt. Alles in diesem Bild ist unreal, mit seinen Undeutlichkeiten wie einem Traum entrissen. Und mit dem bedrückenden Wunsch des Schlafenden, die Erscheinung weiter zu betrachten, zu erkennen.

Die Kritiken in der Presse fielen extrem negativ aus und waren von beißendem Spott. Doch ergänzten einige Aussagen im Feuilleton, insbesondere der Vergleich der Figuren mit „Juden auf den ägyptischen Fresken“ und die Behauptung,

³⁵ Utkin, Pëtr S. „Malen'kaja chronika. Naši ceniteli“. In: *Saratovskij dnevnik*, 179, 25. Oktober (1902): 2.

³⁶ Rusakova, *Pavel Kuznecov* 40.

³⁷ Kuznecov war kurz zuvor von einer Reise in den Norden Russlands zurückgekehrt.

³⁸ Petrov-Vodkin, Kuz'ma S. *Chlynovsk. Prostranstvo Ėvklida. Strana Samarkandija*. Leningrad: Iskusstvo, 1970. 423.

dass „diese Kunst von vor 2.000 Jahren vor Christi Geburt stammt!“³⁹, die Vorstellungen von den Fresken und bestätigten den Verallgemeinerungsgrad einer Malerei jenseits der Konventionen sowie die ungewohnte Neuartigkeit der Farbgebung.

Die Kennerin der russischen symbolistischen Malerei, Alla A. Rusakova (1923-2013), kommt zu der begründeten Schlussfolgerung, dass in dieser Komposition zum ersten Mal in der russischen Malerei des 20. Jahrhunderts, noch fast unbewusst, eine Hinwendung zur „Primitiven Kunst“, zu einem „barbarischen“ Kunstideal, zu „Kindlichkeit“ und Volkstümlichkeit zu verzeichnen sei. Diese Tendenzen, die der westlichen Kunst seit dem ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert anhaften, sollten in der russischen Kunst erst einige Jahre später in Erscheinung treten.⁴⁰

Anderthalb Jahre blieben die Fresken in der Kirche unangetastet. Bis Ende 1904 kämpften die Künstler um ihre Rettung, ehe sie barbarisch bis zum Putz abgeschlagen wurden. Es ist schwer vorstellbar, dass Georg Schlicht sie gesehen haben könnte – es gibt keine Hinweise darauf, dass in der Kapelle Gottesdienste stattgefunden hätten, und vor der Beendigung der Arbeiten hatten nur die Priester und Freunde der Künstler Zugang zu ihnen. Als sicher gilt jedoch, dass er aus den Diskussionen in der Presse und über Mundpropaganda von ihnen gehört hat.

Indes setzten die fortschrittlichen Akteure im Kulturbereich ihre Anstrengungen fort, der Öffentlichkeit das Verständnis für die neue Kunst zu erleichtern. Im Oktober 1903 hielt ein gewisser Kasperovič einen Vortrag über den Symbolismus und am 24. Januar 1904 organisierte der Cellist Michail E. Bukinik (1872-1953) in den Räumlichkeiten der Musikschule einen „Abend der neuen Kunst“ und stellte den Bürgern Saratows im Zeichen des Symbolismus entstandene Werke der Poesie, der Musik und der Malerei vor. Der berühmte Dichter Konstantin D. Bal'mont (1867-1942) trug aus seinen Dichtungen vor, Aleksandr B. Gol'denveizer (1875-1961) und Bukinik führten Stücke der „neuen Musik“ auf, und die Schauspielerin Antonina F. Adurskaja (1870-1948) vom Moskauer Künstlertheater rezitierte Gedichte von Edgar Allan Poe (1809-1849). Kuznecov und Utkin schmückten die Wände in „Gobelin“-Manier. Dennoch wurde der vom Publikum mit wohlwollendem Interesse aufgenommene Abend erneut von abfälligen Äußerungen der Presse begleitet.

Bald danach fand in Saratow ein bedeutendes und weitreichendes Ereignis in der Geschichte des russischen Symbolismus statt. Einen Monat lang, vom 27.

³⁹ Grišin, S. „Malen'kij fel'eton. Ešče o stennoj rospisi Kazanskoj cerkvi“, zitiert nach: Rusakova, Pavel Kuznecov 41.

⁴⁰ Rusakova, Pavel Kuznecov 41.

April bis zum 27. Mai 1904, war im Säulensaal der Adelsversammlung eine Ausstellung unter dem auffälligen und vieldeutigen Titel „Scharlachrote Rose“ (russ. Alaja Roza) zu sehen. Die Besucher bekamen einen Katalog ausgehändigt, dessen Umschlag nach einer Zeichnung von Sergej Ju. Sudejkin (1882-1946) gestaltet war. Aufgelistet im Katalog sind 109 Werke, ohne Angaben zu Maßen und Technik, manchmal auch ohne Titel. Nichtsdestoweniger liefert er unschätzbare Informationen über die Teilnehmer und die gezeigten Werke, von denen nur einige wenige erhalten geblieben sind.⁴¹

Der überwiegende Teil der ausgestellten Werke stammte von den Initiatoren der Ausstellung Kuznecov (31) und Utkin (34), aber auch andere Mitglieder des „Kuznecovschen Kreises“ der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst waren vertreten. Manche Bilder zeugten von den Einflüssen der Lehrer von Kuznecov und Utkin, Valentin A. Serov (1865-1911) und Konstantin A. Korovin (1861-1939). Darüber hinaus gab es eigenständige, hauptsächlich symbolistische Kompositionen. Viele der Werke von Kuznecov, die in der Ausstellung „Scharlachrote Rose“ gezeigt wurden, sind während einer Reise des Künstlers in den Norden Russlands entstanden; drei davon sind vermutlich erhalten geblieben.

Als Ehrengäste waren Michail A. Vrubel' (1856-1910) mit einer Plastik und Viktor Ė. Borisov-Musatov mit drei Bildern vertreten. Keiner der beiden konnte persönlich nach Saratow kommen, doch ihre Beteiligung war von prinzipieller Bedeutung für die Organisatoren. Sie betrachteten die beiden Künstler als Vorläufer des malerisch-plastischen Symbolismus, dem sie sich verschrieben hatten. Die Bilder von Borisov-Musatov stammten aus privaten Sammlungen in Saratow, das mit *Tamara*⁴² betitelte Werk von Vrubel' gehörte Pavel V. Kuznecov. Dabei handelte es sich um einen Kopf aus Alabaster als Kerzenständer, der vermutlich 1894, parallel zum *Dämon*⁴³ in der Keramik-Werkstatt von Savva I. Mamontov (1841-1918) in Abramzewo entstand. *Tamara* war wahrscheinlich das erste Werk von Vrubel', das Georg Schlicht, der den Künstler sehr verehrte, im Original gesehen hat.

Martiros S. Sar'jan (1880-1972), gebürtig aus Jerewan, war mit fünf Bildern vertreten und stellte zum ersten Mal kaukasische Landschaften und märchenhafte Fantasiebilder zu orientalischen Themen aus. Einen starken Eindruck hinterließen

⁴¹ Dorogina, Elena A. Chudožniki „Aloj Rozy“. Fakty i predpoloženiya. In: *Puti russkogo simvolizma. Provincija i stolica. Materialy IX Bogoljubovskich čtenij*. Saratov: Saratovskij Gosudarstvennyj Chudožestvennyj Muzej im. A. N. Radiščeva, 2006. 3-13.

⁴² Ebd. 5.

⁴³ *Tamara* und der *Dämon* sind Protagonisten aus dem romantischen Poem *Demon* (1839) von Michail Ju. Lermontov (1814-1841), das eine wichtige Inspirationsquelle für Michail A. Vrubel' bildete.

in der Ausstellung auch die Werke von renommierten Theaterkünstlern wie Anatolij A. Arapov (1876-1949), der mit einer Arbeit, und Sergej Ju. Sudejkin, der mit drei Werken vertreten war.

In seiner Zeichnung für den Umschlag des Ausstellungskatalogs interpretierte Sudejkin die *Scharlachrote Rose* durch die Darstellung von Venus und Cupido als Symbol der romantischen und sinnlichen Liebe. (Abb. 12) Diese mythologischen Gestalten wurden im Russland des ausgehenden 19. Jahrhunderts häufig aufgerufen. So stellten sie für Vladimir S. Solov'ev (1853-1900) die Verkörperung der irdischen Leidenschaften dar; Savva I. Mamontov schrieb 1888 das romantische Theaterstück *Die scharlachrote Rose*, an dessen Überschrift der Ausstellungstitel angelehnt war.

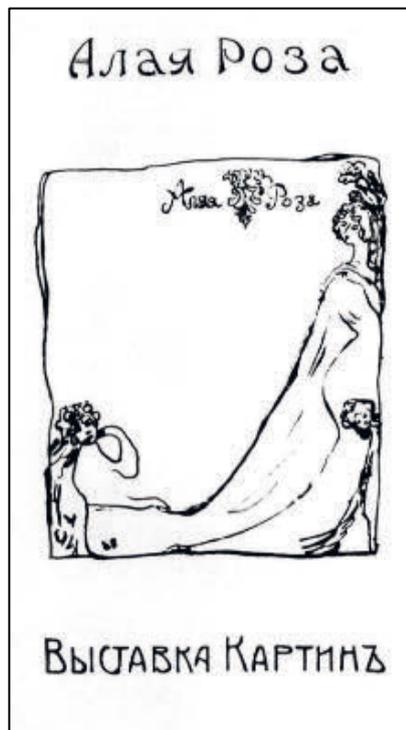


Abb. 12: Sergej Sudejkin: Umschlag des Katalogs der Ausstellung „Scharlachrote Rose“, Druck auf Papier (o. M.)

Dementsprechend waren die jungen Künstler darauf bedacht, bereits mit dem Titel der Ausstellung ihren romantisch-symbolistischen Charakter zu unterstreichen, der allerdings von dem ephemeren, mystischen Symbolismus der „Himmelblauen Rose“⁴⁴ von 1905-1906 noch weit entfernt war. Im Katalog der Ausstel-

⁴⁴ Die Bezeichnung „Himmelblaue Rose“ steht für eine Moskauer Künstlervereinigung, die personell und ihren Ideen nach mit der Saratower „Scharlachroten Rose“ verwandt ist. Ihr Förderer,

lung werden auch Majoliken und Plastiken aus Abramzewo, allerdings ohne Angaben von Namen und Titeln, erwähnt. Vermutlich handelt es sich dabei um die in dieser Technik geschaffenen Werke des aus Saratow stammenden Aleksandr T. Matveev (1878-1960), eines hervorragenden Bildhauers und Freundes von Borisov-Musatov und Kuznecov.

Wiederum reagiert die Presse auf die Ausstellung mit Vorwürfen von Dekadenz, Talentlosigkeit und Analphabetentum:

Нахальство в области живописи уже достигло последнего предела. Теперь показывают полотна, на которых нарисовано, а скорее наплёвано смесью красок или намазано тряпкой, окунутой в краски.⁴⁵

Diese Dreistigkeit in der Malerei hat schon ein Höchstmaß erreicht. Es werden jetzt Leinwände gezeigt, auf die Farbmischungen gemalt bzw. eher gespuckt oder aber mit einem in Farben getränkten Lappen beschmiert wurden.

Wie üblich unterstützte Borisov-Musatov seine jungen Freunde. Einem Brief an Sergej P. Djagilev (1872-1929) legte er Fotos von der Ausstellung und Zeitungen mit Rezensionen bei und fügte als Kommentar hinzu: „Вот какие бывают теперь в провинции выставки и вот как их критикуют“⁴⁶ (Solche Ausstellungen finden jetzt in der Provinz statt und so werden sie kritisiert).

Die Ausstellung „Scharlachrote Rose“ war der erste Versuch, die Kräfte jener Künstler zu bündeln, die sich dem Symbolismus in der Malerei, einem untrennbaren Teil der russischen Kultur an der Wende zum 20. Jahrhundert, verschrieben hatten. Allein die Tatsache, dass eine solche Ausstellung im provinziellen Saratow und nicht in den Kulturmetropolen Moskau oder St. Petersburg stattfand, ist bemerkenswert. Allerdings hat die „Scharlachrote Rose“, ebenso wie andere Ereignisse der Jahre 1903-1904, gezeigt, dass die Stadt für die Akzeptanz der neuen Kunst noch nicht reif war. Rückblickend verkörperte das Radiščev-Museum die Umsetzung der auf europäischem Boden entstandenen Ideen von Aleksej P. Bogoljubov und erwies sich als der stärkste Impulsgeber für die Entwicklung der bildenden Kunst in der russischen Provinzmetropole Saratow sowie für die Entstehung der späteren „Saratower Schule“. Bis zur Anerkennung dieser Kunst durch die Öffentlichkeit war es noch ein langer Weg. Pavel V. Kuznecov gab seine Idee

der Unternehmer und Mäzen Nikolaj P. Rjabušinskij (1877-1957), veranstalte im März 1907 in der Mjasnickaja Straße eine Ausstellung unter dem Namen „Himmelblaue Rose“, die heute als Meilenstein des russischen Symbolismus in der bildenden Kunst gilt.

⁴⁵ Grišin, S. „S vystavki kartin ‚Alaja Rosa‘“. In: *Saratovskij listok*, 101, 11. Mai (1904): 4.

⁴⁶ Rusakova, *Pavel Kuznecov* 45.

auf, Saratow zu einer Stadt der „neuen Kunst“ zu machen, und setzte seine Aktivitäten in Moskau fort, wo die „Saratower Schule“ bald zu einer gesamtrossischen Erscheinung aufstieg. So wurde Georg Schlicht noch in Saratow, am Beginn seines künstlerischen Werdegangs, Augenzeuge einer echten Revolution in der Kunst, wie sie 1902-1904 von Pavel V. Kuznecov und seinen Freunden vollbracht wurde. Es ging dabei um die Überwindung von verfestigten Kunstvorstellungen, um die Lösung des mit Mitteln der Malerei geschaffenen Bildes von der unmittelbaren Realität und dessen Anreicherung mit Gefühlen und einem geistigen Gehalt.

Fazit

Dieser Beitrag versteht sich als ein Versuch, jene Atmosphäre zu schildern, in der die Ursprünge von Georg Schlichts Kunst zu suchen sind. Dazu gehörten eine im Umfeld eines alten Landsitzes verbrachte Kindheit, inmitten der von Legenden und Märchen erfüllten, verwunschenen russischen Natur und eine Jugend am hohen Ufer der Wolga, in Saratow, dieser erstaunlichen Provinzmetropole mit ihren „russischen Schichtungen“, der ein Hauch von mittelalterlichen und orientalischen Kulturen anhaftete, und wo der Einfluss der westeuropäischen Moderne ebenfalls spürbar war. Dazu gehörten ferner ein Studium an der Kunstschule bei dem ersten öffentlich zugänglichen Kunstmuseum in Russland, das nach europäischem Vorbild angelegt war, und nicht zuletzt die Erfahrung, der Entstehung einer so bedeutenden Erscheinung wie der „Saratower Schule“ der Malerei in der russischen Kunst als Zeitzeuge beigewohnt zu haben.

Aus dem Russischen übersetzt von Boris Raev

Literaturverzeichnis

- Bogoljubov, Aleksej P. *Zapiski morjaka-chudožnika*. Hg. Ogareva, N. I. Samara: Agni, ⁵2014.
- Grišin, S. „S vystavki kartin ‚Alaja Rosa‘“. In: *Saratovskij listok*. 101, 11. Mai (1904).
- Gumilevskij, Lev I. „Sud'ba i žizn' . Vospominanija“. In: *Volga*. 7 (1988): 138-150.
- Kondakov, Nikodim P. *Istorija i pamjatniki vizantijskoj ėmali. Iz sobranija A. V. Zvenigorodskogo*. Sankt-Peterburg: Tipografija M. M. Stasjuleviča, Frankfurt/Main: Druckerei August Osterrieth, 1892.
- Kušč, Akakij L. *Saratovskij Radiščevskij muzej v pervoe svoe trechletie. 1885-1888*. Saratov: Tipo-Litografija V. V. Petrova. 1888.

- Milaševskij, Vladimir A. *Včera, pozavčera*. Leningrad: Chudožnik RSFSR, 1972.
- Pervaja vseobščaja perepis' naselenija Rossijskoj Imperii*, 1897 g. T. XVIII. Saratovskaja gubernija. Sankt-Peterburg: Central'nyj Statističeskij komitet Ministerstva vnutrennyh del. 1905.
- Petrov-Vodkin, Kuz'ma S. *Chlynovsk. Prostranstvo Ėvklida. Strana Samarkandija*. Leningrad: Iskusstvo, 1970.
- Utkin, Pëtr S. „Malen'kaja chronika. Naši ceniteli“. In: *Saratovskij dnevnik*. 179, 25. Oktober (1902).

- Arbitman, Ėmilij N. *Chudožnik-saratovec Vasilij Konovalov*. Saratov: Saratovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1962.
- Čerkaeva, Ol'ga E. „Nemeckaja sostavljajuščaja rossijskogo muzejnogo dela“. In: *Muzej*. 12 (2014): 62-64.
- Chronika chudožestvennoj žizni Saratova 1874-1980. Po materialam periodičeskoj pečati*. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1988.
- Dorogina, Elena A. Chudožniki „Aloj Rozy“. Fakty i predpoloženiya. In: *Puti ruskogo simvolizma. Provincija i stolica*. Materialy IX Bogoljubovskich čtenij. Saratov: Saratovskij Gosudarstvennyj Chudožestvennyj Muzej im. A. N. Radiščeva, 2006. 3-13.
- Krylowa, Olga und Krylow, Alexander. *Der Feuervogel des Georg Schlicht. 1886-1964*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Verlag Johannes, 1999.
- Kuznecov, Pavel V. *Gornaja Buchara. Avtolitografii v kraskach*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923.
- Rusakova, Alla A. *Pavel Kuznecov*. Leningrad: Iskusstvo, 1977.
- Savel'eva, Elena K. „Daby vozvysit' obrazovatel'noe delo junošestva...“. In: *Volga*. 2/3 (1998): 149-155.
- Stupina, Angelina S. Iz istorii chudožestvennoj žizni Saratova. Zriteli i kritika o chudožestvennyh vystavkach v Saratove rubeža XIX-XX vv. In: *Radiščevskij muzej. Istorija, nastojaščee, buduščee*. Materialy vos'mych Bogoljubovskich čtenij. Saratov: Saratovskij Gosudarstvennyj Chudožestvennyj Muzej imeni A. N. Radiščeva, 2003. 181-193.
- Stupina, Angelina S. *Kul'turnoe prostranstvo provincial'nogo goroda (Saratov vtoroj poloviny XIX – načala XX veka v vospominanijach sovremennikov)*. Avtoreferat dissertacii. Saratov, 2008.
- Vodonos, Efim I. „Kakie dali golubye!“ In: *Gody i ljudi*. Saratov: Privolžskoe knižnoe izdatel'stvo. 5, 1990: 221-244.

Žukova, Irina A. und Savel'eva, Elena K. und Grodskova, Tamara V. und Rogožnikova, Julija S. und Červjakova, Ol'ga N. *Saratovskij Radiščevskij muzej. Fakty. Sobytija. Ljudi. 1885-2015.* Saratov: Saratovskij Gosudarstvennyj Chudožestvennyj Muzej imeni A. N. Radiščeva, 2016. 49-58.

Internetquellen

Adres-Kalendar' Saratovskoj gubernii na 1903 god. Saratov: Izdanie Saratovskogo gubernskogo statističeskogo komiteta, 1902. (Online unter: <https://viewer.rusneb.ru/ru/004421_000096_3?page=1&rotate=0&theme=white>. Abgerufen am 20.07.2020).

German, Arkadij A. und Pleve, Igor' R. *Nemcy Povolž'ja. Kratkij istoričeskij očerk.* Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 2002. (Online unter: <https://wolgadeutsche.net/bibliothek/books/German_Pleve_Wolgadeutsche.pdf>. Abgerufen am 20.07.2020).

Istoriya Saratovskogo kraya. (Online unter: <<http://history64.ru/oldsaratov/orda-v-povolzhe.html>>. Abgerufen am 20.03.2021).

Kratkaja istoričeskaja spravka. (Online unter: <<https://www.sgu.ru/structure/yablkol/history>>. Abgerufen am 20.07.2020).

Usad'ba Vladykinskich-Volkonskich. (Online unter: <<https://www.tursar.ru/page-joy.php?j=2487>>. Abgerufen am 03.03.2021).

Saratovskie eparchial'nye novosti. 22, 1. August (1917): 787-788. (Online unter: <https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_rc_ap000023188/>. Abgerufen am 20.07.2020).

Sbornik statističeskich svedenij po Saratovskoj gubernii. T. IX. Serdobsckij uezd. Saratov: Tipo-litografiya N. V. Petrova, 1892. (Online unter: <<https://lib.rgo.ru/reader/flipping/Resource-11067/RuPRLIB12095205/index.html>>. Abgerufen am 12.03.2021).

Bildnachweis

S. 83 **Abb. 1:** Wladykino, Das ehemalige Wohnhaus des Gutsverwalters, 2013, Foto, Andrej Sdobnikov, Privatarchiv. Druck mit freundlicher Genehmigung von Andrej Sdobnikov.

S. 87 **Abb. 2:** Iosif Kračkovskij: *Abend an der Wolga*, 1890, Öl auf Leinwand, 36 x 56,7 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.

S. 89 **Abb. 3:** Il'ja Repin: *Bildnis Aleksej P. Bogoljubov*, 1882, Öl auf Leinwand, 63 x 53 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.

- S. 90 **Abb. 4:** Aleksej Bogoljubov: *Platz vor dem [im Bau befindlichen] Radiščev-Museum in Saratow*, 1883, Graphitstift auf Papier, 13 x 21,7 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 91 **Abb. 5:** Das Gebäude des Radiščev-Museums, 1885, Foto, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 92 **Abb. 6:** Il’ja Repin: *Bildnis Nadja Repina*, 1881, Öl auf Leinwand, 66 x 84 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 92 **Abb. 7:** Michail Nesterov: *Für Liebeszauberkraut gekommen*, 1888, Öl auf Leinwand, 125 x 142 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 93 **Abb. 8:** Adolphe Monticelli: *Pariser Umland*, Öl auf Holz, 39,5 x 60 cm, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 95 **Abb. 9:** Klasse in der Bogoljubov-Zeichenschule, 1900er Jahre, Foto, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 95 **Abb. 10:** Blick in die Ausstellungsräume des Radiščev-Museums mit von Schülern der Bogoljubov-Schule bemalten Decken und Fensternischen, 1900, Foto, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 96 **Abb. 11:** Vasilij Konovalov: *Tatarenjunge*, 1897, Öl auf Leinwand, 37 x 27,5, Saratow, Staatliches Kunstmuseum „A. N. Radiščev“.
- S. 102 **Abb. 12:** Sergej Sudejkin: Umschlag des Katalogs der Ausstellung „Scharlachrote Rose“, Druck auf Papier (ohne Maßangaben), aus: Dorogina, Elena A. „Chudožniki ‚Aloj Rozy‘. Fakty i predpoloženiya“. In: *Puti russkogo simvolizma: provincija i stolica*. Materialy IX Bogoljubovskich čtenij. Saratov: Saratovskij Gosudarstvennyj Chudožestvennyj Muzej im. A. N. Radiščeva, 2006. 3-13. Abbildungseinlage.

Druck der Abb. 2 bis 12 mit freundlicher Genehmigung des Staatlichen Kunstmuseums „A. N. Radiščev“, Saratow.

MOBILITÄT UND SESSHAFTIGKEIT

Die Stadt Saratow und ihre Rolle in der Geschichte der Wolgadeutschen

Olga Litzenberger

BKDR Nürnberg

ABSTRACT

The City of Saratov and its Role in the History of the Volga Germans

This article discusses multiple aspects of the history of the city of Saratov as a metropolis of the Volga Germans. Until the middle of the 19th century, a German suburb existed in Saratov with an Evangelical consistory and a Catholic diocese being constituted. Saratov was originally the capital of the working commune of the Volga Germans. The author has studied a variety of sources and explains how the city of Saratov became important for the economy and culture of the Volga Germans, how it formed the organisational centre and why Saratov became a political, cultural and economic centre of the Volga German settlements.

Keywords: Volga Germans; German settlements; Saratov; Religious Confession; Economic and Cultural Development.

Saratow und die deutschen Kolonisten in der Wolgaregion

По своим торговым оборотам Саратов считается одним из первых городов Поволжья... Для немецких колонистов Саратов, в полном смысле слова, столица. Они стремятся туда и за покупками, и для того, чтобы поглазеть на все прелести большого города, потому то в Саратове и на улицах, и в лавках, и на излюбленной торговым людом Сенной площади, – всюду встречаются типичные фигуры немецких колонистов в их длиннополых камзолах, с гладко выбритыми физиономиями, и колонисток в чепцах и больших передниках; потому то и виднеются на многих харчевнях и трактирах немецкие вывески, да и самая главная улица Саратова носит название Немецкой... Действительно, это нарядный, благоустроенный, европейский город, с прекрасными зданиями, богатыми магазинами, асфальтовыми тротуарами, приличным освещением и конно-железною дорогою. Главная улица, Немецкая, носит вполне столичный отпечаток. Она начинается от Соборной площади и отличается прекрасными

домами, блестящими магазинами и большим оживлением, особенно около 4-х часов, когда весь Саратов гуляет.¹

Seinem Handelsverkehr nach gilt Saratow als eine der ersten Städte des Wolgagebiets... Für die deutschen Kolonisten ist Saratow im wahrsten Sinne des Wortes eine Hauptstadt. Sie strömen dorthin, um einzukaufen und alle Reize einer Großstadt zu bestaunen. Denn in Saratow trifft man auf den Straßen ebenso wie in den Läden und auf dem bei den Kaufleuten beliebten Sennaja-Platz die typischen Gestalten der deutschen Kolonisten in ihren langschößigen Leibröcken mit glattrasierten Gesichtern, und der Kolonistinnen in Hauben und Schürzen; deshalb sind auch an vielen Speise- und Schankwirtschaften deutsche Schilder zu sehen, übrigens heißt auch die Hauptstraße Saratows „Deutsche Straße“. Das ist tatsächlich eine schöne, aufs Beste eingerichtete europäische Stadt mit wunderbaren Gebäuden, reichen Geschäften, asphaltierten Bürgersteigen, ordentlicher Beleuchtung und Pferdestraßenbahn. Die Hauptstraße, die Deutsche Straße, trägt vollkommen das Gepräge einer Hauptstadtstraße. Sie beginnt am Sobornaja-Platz und zeichnet sich durch wunderschöne Häuser, glanzvolle Geschäfte und ein reges Leben aus, besonders gegen 4 Uhr Nachmittag, wenn ganz Saratow spazieren geht.²

Dieses Zitat, mit dem die Historikerin Anna P. Valueva (geb. Munt) (1858-1901) im Jahr 1895 die Stadt Saratow³ und ihr Umfeld charakterisierte, ist mit Bedacht gewählt und an den Anfang dieses Beitrags gestellt. Die Stadt Saratow war nicht nur deutsch geprägt, sondern verdankt ihre Identität und ihren Charme der Balance zwischen den Deutschen und allen anderen Nationalitäten, die dort lebten. Zum heutigen Gesellschaftsbild Deutschlands gehören mehr als 2,5 Millionen Russlanddeutsche. Jedoch ist die Geschichte der russlanddeutschen (Spät-) Ausiedler in der deutschen Zivilgesellschaft noch nicht hinlänglich bekannt. Um dieses Defizit aufzuarbeiten, wird dieser Artikel nicht nur die Entwicklung der Stadt Saratow beleuchten, sondern auch einen Einblick in die Geschichte der Wolgadeutschen geben.

¹ Valueva (Munt), Anna P. *Po velikoj russkoj reke. Očerki i kartiny Povolž'ja*. Sankt-Peterburg: Izdanie M. M. Lederle i Ko, 1895. 144.

² Diese und alle folgenden Übersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche in diesem Beitrag sind eigene Übersetzungen der Autorin.

³ Saratow liegt am rechten Ufer des Flusses Wolga und ist eine Hafenstadt. Den Status einer Stadt hat Saratow 1780 erhalten, wurde 1781 Hauptstadt der Saratower Statthalterschaft und 1782 Zentrum des gleichnamigen Gouvernements. Seit 1928 war Saratow Hauptstadt der Region Nishnewolshsk, in den Jahren 1934-1936 – der Region Saratow, seit 1936 des Gebiets Saratow. Vgl. *Ėnciklopedija Saratovskogo kraja: v očerkach, sobytijach, faktach, imenach*. Hgg. Vardugin, Vladimir I. i dr. Saratov: Privolžskoe izdatel'stvo, 2011.

Folgende Fragen werden dabei im Mittelpunkt stehen: Wer sind die Wolgadeutschen, deren Metropole Saratow war? Welche Spuren haben sie in der Geschichte der Wolga-Region Russlands hinterlassen? Welchen Beitrag haben Sie zu der russischen Geschichte geleistet? Lassen sich in der Stadt Saratow auch heute noch Spuren der deutschen Minderheit finden?

Etwa 90% der Deutschen in Russland, die Katharina II. (1729-1796) nach Russland eingeladen hatte, waren so genannte Kolonisten. Die Wolgadeutschen bildeten dabei die größte und einflussreichste Gemeinschaft der Russlanddeutschen. Unter den heutigen Bundesbürgern mit einem russlanddeutschen Hintergrund gibt es Tausende von Menschen, deren Vorfahren an der Wolga gelebt haben. Aufgrund einer beispiellosen demographischen Dynamik entstand im Laufe von 150 Jahren aus den ursprünglichen 23.000 Kolonisten eine um die 570.000 Menschen zählende Bevölkerungsgruppe, die ober- und unterhalb der Wolgametropole Saratow weite Landstriche in kompakten Siedlungen bewohnte.⁴

Wie kam es zu diesen Siedlungen? Die russische Zarin Katharina II., die selbst eine deutsche Prinzessin war und Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst hieß, erließ schon bald nach ihrer Machtübernahme 1762 zwei Manifeste, in denen sie Tausende deutsche Bauern zur Ansiedlung in Russland einlud. Ihr Ziel war es, die wirtschaftliche Entwicklung und Kultivierung des Landes voranzutreiben. Sie versprach den Siedlern verschiedene Privilegien, z.B. Religionsfreiheit, Steuerfreiheit, Befreiung vom Militärdienst und kostenlose Landzuteilung. Bis 1774 waren etwa 32.000 Umsiedler aus Europa in die Wolga-Region gekommen und hatten hier 104 ausländische Kolonien gegründet. Ursprünglich angeworben, um die Steppengebiete an der Wolga zu kultivieren und die Überfälle der Reitervölker aus den Nachbargebieten einzudämmen, entwickelten die Kolonisten diese Region in einen blühenden Garten und bauten eine Agrarwirtschaft auf, aus der viele Produkte in andere Regionen Russlands exportiert wurden.

Obwohl sich die Kolonisten den örtlichen Gegebenheiten anpassen mussten, durften sie ihre nationale Eigenart beibehalten. Diese Gemengelage wirkte sich sehr förderlich auf die kulturelle Entwicklung in der Wolga-Region aus. Hier lebten Völker, die ihrer kulturell-ethnischen und wirtschaftlichen Entwicklung nach weit voneinander entfernt waren, die Freud und Leid auf ganz unterschiedliche Art und Weise miteinander teilten.⁵

⁴ Vgl. Krieger, Viktor. *Rotes deutsches Wolgaland. Zum 100. Jubiläum der Gründung der Wolgadeutschen Republik*. Nürnberg: BKDR-Verlag, 2020. 3.

⁵ Vgl. Chotinskaja, Galina. Saratow – Metropole der Wolgadeutschen. In: *Die Russlanddeutschen. Gestern und heute*. Hgg. Meissner, Boris und Neubauer, Helmut und Eisfeld, Alfred. Köln: Markus Verlag, 1992. 143-158, hier 143.

Aufgrund des Fachkräftemangels in der Region sah sich die Regierung gezwungen, mehr und mehr Deutsche nach Russland einzuladen. So fand seit der Regierungszeit Katharinas der Großen (1762-1796) und bis in die 1870er Jahre hinein eine massenhafte Ansiedlung deutscher Kolonisten statt, deren kompakte Siedlungen in unterschiedlichen Regionen des Russischen Imperiums nicht nur in der Wolga-Region, sondern auch am nördlichen Schwarzmeer, im Kaukasus, in der Nähe von St. Petersburg und anderswo anzutreffen waren. Später zogen die Nachkommen der wolgadeutschen Kolonisten von den ursprünglichen Siedlungsorten weiter in den Nordkaukasus, in den Süd-Ural, nach Sibirien, Kasachstan und Mittelasien. Allein im Süden des Landes siedelten sich mit der Zeit mehr als 160.000 Menschen mit russlanddeutschen Wurzeln an.

Die deutschen Kolonisten wurden in den ersten Jahren der Ansiedlung von allen möglichen Gefahren heimgesucht – wilde Tiere und harte Winter, Dürren und Missernten. 1774-1776 griffen turkstämmige kirgisisch-kajsakische Nomaden die Kolonien erneut an. Diese in den Wolgasteppen umherziehenden Stämme überfielen ständig die Dörfer der sog. Wiesenseite links des Flusses. Solche Überfälle hatten für die Kolonisten katastrophale Auswirkungen. Die Nomaden raubten die Häuser aus oder brannten sie nieder, entführten Ortsansässige in die Gefangenschaft und erschlugen jene, die sich dagegen wehrten. Deshalb ließ die russische Regierung bereits ab 1766 um die Kolonien Gräben, Wälle und Wachtürme errichten. Zudem wurden reguläre Einheiten zum Schutz der Siedlungen in den Gebieten aufgestellt, welche an die Steppe grenzten.

Doch selbst unter diesen erschwerten Bedingungen gelang es den Kolonisten, die Wolgaregion zu einem wohlhabenden Gebiet zu machen. Im Jahre 1767 wurden die deutschen Kolonisten in den *Abhandlungen der Freien Ökonomischen Gesellschaft* erwähnt. Die Zeitschrift führte ein Beispiel dafür an, dass die Agrarkultur der Kolonisten hoch entwickelt war:

Я видел на одной весьма высокой горе такую пашню, кои тамошние природные земледельцы совсем оставили как негодную. Но сия земля немецкою сохою чрез довольное разбитие глыб и глубокое взрывание так приготовлена, что на оной весьма богатая жатва без малейшего унавоживания уродилась; и таким образом, на земле, почитаемой совсем соками истощённой, столь хороший ячень и овёс вышел, что редко лучший бывает на довольно унавоженной и новой пашне.⁶

Ich erblickte von einem sehr hohen Berg einen weiten Acker, den die dortigen Landwirte als vollkommen ungeeignet ansahen. Doch mit einem deutschen

⁶ *Trudy Vol'nogo ekonomičeskogo obščestva*. Č. 7. 1767. 32.

Hakenpflug wurde der Boden durch Tiefpflügen und ausreichende Zerkleinerung der Schollen so aufbereitet, dass ohne jegliche Düngung eine reiche Ernte eingebracht werden konnte; somit trug der Boden, der vollkommen ausgezehrt schien, so gute Gerste und so guten Hafer, wie sie besser auf ausreichend gedüngtem neuem Ackerland nicht hätten sein können.

Die deutschen Kolonien waren bald für ihren Reichtum bekannt. Die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts verblüffte besonders:

Двадцать шесть имеющихся в настоящее время немецких колоний в Николаевском уезде... расположены... на протяжении 75 верст... Переделы всех общинных земель бывают через 10 лет (наибольшей срок)... Говоря о переделах немецких крестьян, нельзя не упомянуть о их аккуратности и точности, не допускающей каких-либо путаниц, споров и недоразумений, о их чисто германской практичности, от которой так далек наш великоросский хлебороб, вечно сетующий или на свой «огромный», или «пустяковский» надел... Грамотность, трезвость и вообще весь нравственный уровень немецких колонистов стоит неизмеримо выше, чем в русских селах, не говоря уже, разумеется, о немецкой чистоте, «убранстве» и чистоплотности. Всякий, выдавший какую-нибудь утопающую в цветущих садах «Зонненталь» и рядом с ней же соседку какую-нибудь Растопырку или Голодаевку с покосившимися избами, заваленными благоухающим навозом, невольно ощущает грусть за присных сердцу «нашенских»⁷.

26 deutsche Kolonien existieren derzeit im Ujesd Nikolajewsk ... erstrecken sich über 75 Werst ... Die Aufteilung aller Ländereien der Gemeinde geschieht alle zehn Jahre (der längste Zeitraum) ... Wenn wir über die Aufteilung bei den deutschen Bauern sprechen, kommen wir nicht umhin, ihre Genauigkeit zu erwähnen, die keine Verwirrung, Streitigkeiten und Missverständnisse zulässt, ihre rein deutsche Zweckmäßigkeit, von der unser großrussischer Getreidebauer weit entfernt ist, der sich ewig über seinen entweder „riesigen“ oder „mickrigen“ Landanteil beklagt ... Die Bildung, Ernsthaftigkeit und allgemein das gesamte moralische Niveau der deutschen Kolonisten ist unermesslich höher als in den russischen Dörfern, ganz zu schweigen natürlich von der deutschen Reinheit, „Zierde“ und Ordnung. Wer einmal das blühende „Sonntal“ und daneben ein Rastopyrka (in etwa Schlampendorf) oder ein Golodajewka (Hungerdorf) mit seinen krummen Hütten voll duftenden Mists gesehen hat, trauert unwillkürlich um die „unseren“.

⁷ *Saratovskie gubernskie vedomosti* 27 (1890). 202-204.

Anfang des 20. Jahrhunderts beschrieben Zeitgenossen eine der deutschen Kolonien, die katholische Siedlung Brabander, wie folgt:

В центре села, на небольшой возвышенности, разделявшей село на две части, находилась католическая церковь. Она была обнесена невысоким кирпичным забором, каждый столбик которого был увенчан цветным стеклянным шаром. За церковной оградой находилось большое двухэтажное здание – пасторат, имевший богатейшую библиотеку. Церковь была двухэтажной, башня семиступенчатая, высотой 35 метров, вторая башня – трёхэтажная. На колокольню можно было подняться: «Заберёшься на колокольню, такая красота вокруг, такое аккуратное село открывается взору!»⁸

In der Mitte des Dorfes, auf einer kleinen Anhöhe, die das Dorf in zwei Teile teilte, stand die katholische Kirche. Sie war von einer niedrigen Backsteinmauer umgeben, bei der jede Spitze von einer bunten Glaskugel gekrönt war. Hinter der Kirchenmauer stand ein großes zweistöckiges Gebäude, das Pastorat, das eine reichhaltige Bibliothek beherbergte. Die Kirche war zweigeschossig, ein Turm siebenstufig, 35 m hoch, der zweite dreigeschossig. Den Glockenturm konnte man erklettern. „Bist du oben auf dem Glockenturm, umfängt dich eine ungewöhnliche Pracht, dem Blick eröffnet sich ein herrliches, akkurates Dorf“!

Im Juni 1769 besuchte Ivan I. Lepëchin (1740-1802), Adjunkt der Russischen Akademie der Wissenschaften, die deutschen Kolonien am rechten Wolgaufer. In seinen Aufzeichnungen bescheinigte er den deutschen Kolonien mehrere Vorteile gegenüber den russischen Dörfern; auch erwähnte er nicht nur die Ordentlichkeit und Sauberkeit in den Siedlungen, sondern auch die reichen Ernteerträge der Kolonisten, bei denen es sich um für Russland unbekanntes Gemüse handelte.⁹

Im Jahr 1871 wurde die staatliche Sonderverwaltung der Kolonisten aufgehoben, die fortan als sog. „Siedler-Eigentümer“ Teil des russischen Bauernstandes wurden. Deutsche Dörfer und Landkreise behielten ihre innere Selbstverwaltung, unterstanden jedoch seitdem der allgemeinen Gouvernements- und Bezirksverwaltung. Die Aufhebung des Kolonistenstandes zielte auf den Bruch mit ehemals gewährten Freiheiten ab. Schon nach drei Jahren erfolgte die Einführung des Militärdienstes. Die Enttäuschung unter den Kolonisten war groß. Infolgedessen setzte eine Flucht ins Ausland ein, in erster Linie die Auswanderung nach Übersee.

⁸ „Katoličeskij prihod v sele Brabander (Kazickoe)“. In: *Sibirskaja katoličeskaja gazeta* 6 (1998): 34.

⁹ Vgl. Lepëchin, Ivan I. *Dnevnye zapiski putešestvija doktora Akademii nauk adjunkta Ivana Lepëchina po raznym provincijam Rossijskogo gosudarstva, 1768 i 1769 godu*. Sankt-Peterburg: Pri Imperatorskoj Akademii nauk, 1795.

Die Wolgadeutschen hatten ihre westliche Religion und Kultur mit nach Russland gebracht, die sie in ihren abgeschotteten Siedlungsgebieten, aber auch in großen Städten über Jahrhunderte bewahren konnten. Nicht wenige Kolonisten waren erst nach der Migration nach Russland fromm geworden: Die Religion ermöglichte ihnen, ihre Bindung zur Heimat zu pflegen und damit ihre lebensgeschichtliche Kontinuität zu bewahren. Religiöse Institutionen halfen den Neuankömmlingen in den Städten, in einem fremden konfessionellen Umfeld ihren Weg in die Gesellschaft zu finden. Sowohl die Evangelische als auch die Katholische Kirche stützten, trösteten und begleiteten die Russlanddeutschen. Sie boten ihnen nicht nur eine geistliche und soziale Heimat, sondern leisteten einen wichtigen gesellschaftlichen Beitrag zur Bildung und Kultur.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebten schon über 400.000 Deutsche in der Wolga-Region in mehr als 200 Siedlungen. Die Wolgadeutschen hatten ihr „Potential“ in vollem Maße zur Entfaltung gebracht und diese Region mit Fleiß, Ehrlichkeit, Toleranz und einer hohen Kultur von Arbeits- und Lebensbedingungen befruchtet. Dank der Deutschen entwickelten sich Agrarwirtschaft und Industrie rasch. Deutsche bauten die ersten Krankenhäuser, Schulen und Werkstätten; sie verfügten über eine hohe Technologie in der Agrarproduktion, im Städtebau und der Architektur, zum Beispiel beim Bau von Siedlungen anhand von Bebauungsplänen, bei der Züchtung harter Weizensorten für den Export oder beim erstmaligen Pflügen mit dem Stahlflug. Darüber hinaus förderten sie die Entwicklung fortschrittlicher Gewerbearten. Die Wolgadeutschen bauten als Erste Hartweizensorten an, züchteten rotes Rindvieh¹⁰ und webten das Sarpinka-Gewebe¹¹. Schließlich standen die Deutschen hinter dem Aufbau und der Entwicklung von Branchen wie Tabakanbau, Seidenproduktion, Mehlproduktion sowie einigen anderen Industriebranchen.

Die ersten Krankenhäuser, Heilanstalten und Apotheken, Versicherungsgesellschaften, Handelshäuser und Schenken, Fotoateliers, Zeitungen, Uhrmacher-, Juwelier- und Hutmacherwerkstätten sowie die ersten wissenschaftlichen Bildungsvereinigungen und Kulturverbände wurden von Deutschen ins Leben gerufen, die hohe berufliche Qualitäten, Disziplin, Ehrlichkeit, Fleiß, Anstand und gesunden Menschenverstand mitbrachten. Noch heute existieren die alten Bahnhöfe,

¹⁰ Rotes Rindvieh ist die Bezeichnung für eine alte, robuste und einfarbig rote Hausrindrasse, die im von Russlanddeutschen bewohnten Wolgagebiet verbreitet war.

¹¹ Als Sarpinka-Gewebe bezeichnete man einen Baumwollstoff, der in Sarepta (von der Herrnhuter Brüdergemeine gegründet und heute ein Teil der Stadt Wolgograd) von Wolgadeutschen gefertigt wurde.

Mühlen, Banken und Apotheken als Wahrzeichen des Fleißes dieses Volkes; sie gehören zu den Zierden des Wolga-Gebiets.¹²

Gewerbe – Konfessionen – Architektur in Saratow: eine Topografie

Die Stadt Saratow wurde am 12. Juli 1590 von Fürst Grigorij O. Zasekin (ca. 1550 – nicht vor 1597) als Festung gegründet und diente als Vorposten zum Schutz der Wolga und der Ostgrenze des Moskower Staates vor Nomadenüberfällen. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts verlor sie den Charakter einer Festungsstadt mehr und mehr und wandelte sich zu einem Handels- und Gewerbezentrum. Allmählich entwickelte sich Saratow zu einer Metropole der deutschen Kolonien. Hier lebten in bestimmten Zeiträumen bis zu 16.000 Deutsche. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts existierte in Saratow eine deutsche Vorstadt, von der aus eine der schönsten Hauptstraßen – die Deutsche Straße (heute: Kirow-Prospekt) ins Zentrum der Stadt führte. (Abb. 1)



Abb. 1: Saratow, Deutsche Straße mit katholischer Kirche, Anfang 20. Jahrhundert, Postkarte

Bezeichnend für das Gewicht der Deutschen im städtischen Gefüge ist zum Beispiel die Tatsache, dass der Stadtrat von Saratow den Vorschlag des Gouverneurs zur Umbenennung der Deutschen Straße während des Ersten Weltkrieges zweimal ablehnte.

¹² Vgl. Chotinskaja, *Saratow – Metropole der Wolgadeutschen* 144.

Die ersten ausländischen Kolonisten trafen in Saratow infolge des Erlasses Katharinas II. ein. Ihr Manifest von 1763 sah die Schaffung von Gewerbegebieten in zu errichtenden Vorstädten vor. 1764 wurde auf den Hügeln hinter dem Glebutschewtal die Deutsche Vorstadt gegründet. Bis November 1765 entstanden für die Siedler 16 Wohnunterkünfte in Form von Einheitsbaracken, deren Länge etwa 20 Meter betrug. Sie boten jeweils mindestens zwei Familien Platz.¹³ Nachdem die Kolonisten im Herbst 1764 (?) im Wolgagebiet angekommen waren, überwinterten sie mehrheitlich in Saratow.

1769 verließen 134 Einwohner die deutsche Vorstadt. Dafür kamen Handwerker aus anderen deutschen Kolonien, die für den „Ackerbau nicht geeignet“ waren, in die Vorstadt, so dass deren Einwohnerzahl nicht abnahm. Der schwedische Forschungsreisende, Naturforscher und Mitglied der Petersburger Akademie der Wissenschaften, Johan Peter Falck (1732-1774), schrieb dazu:

Многие колонисты суть хорошие хозяева и живут богато, другие, принявшись за ремесло, также живут хорошо. В Саратове колонисты седельники, живописцы, резчики, золотых дел мастера, скульпторы, шляпники, ткачи, оружейники и пр.¹⁴

Viele Kolonisten sind gute Landwirte und reich, anderen, die ein Handwerk ausüben, geht es ebenfalls gut. In Saratow gibt es Sattler, Kunstmaler, Holzschnitzer, Goldschmiedemeister, Bildhauer, Hutmacher, Weber, Waffenschmiede u.a.

Falck erwähnt auch, dass 1769 in den 16 Saratower Barackenunterkünften „...жило 30 разорившихся семейств, кои в наказание за худое хозяйство принуждены были работать на кирпичных заводах“¹⁵ (... 30 Familien lebten, die ihr Hab und Gut verloren hatten, und als Strafe für ihre schlechte Haushaltsführung in den Ziegeleien arbeiten mussten). Am 27. April 1766 wurde in Saratow das Vormundschaftskontor gegründet, dem die Verwaltung der ausländischen Kolonisten oblag.

Zu Beginn der 1770er Jahre begannen die Kolonisten A. Werde, J. Ruh, J. Stengel und W. Vorspecht, Maulbeerbäume anzupflanzen. Daraufhin entstand eine Seiden- und Strumpfwirkerfabrik, die im August 1774 zusammen mit den

¹³ Vgl. Pleve, Igor' R. *Nemeckie kolonii na Volge vo vtoroj polovine XVIII veka*. Moskva: Gotika, 1998. 110.

¹⁴ *Polnoe sobranie učenyh putešestvij po Rossii*. T. VI. Zapiski akademika Fal'ka. SPb.: Imperatorskaja Akademija nauk, 1824. 112.

¹⁵ *Polnoe sobranie učenyh putešestvij po Rossii* 114.

Maulbeerplantagen von den Pugačëv-Anhängern¹⁶ zerstört wurde, als diese die Stadt plünderten. Sie brachten einige hundert Einwohner um, darunter mehr als 50 Deutsche, Angestellte des Vormundschaftskontors, einen Apotheker, einen Feldscher und Offiziere.¹⁷

Nachdem sich die Deutschen harmonisch in das kulturelle und wirtschaftliche Leben Saratows eingefügt hatten, leisteten sie auf vielfältige Weise einen wertvollen Beitrag für die Stadtentwicklung. Gerade in der Vorstadt entstanden die erste Apotheke von Lindegreen (1805, später von Schmidt übernommen), die ersten Läden und Geschäfte (1810), die erste Tabakfabrik in Russland von K. Staff (1820), der erste Klub (1840), das erste Fotoatelier von Werkmeister (1854), die ersten Hotels und ein Sommertheater. Mit der Zeit wurde die Vorstadt zu einem respektablen Mittelpunkt der Stadt. Viele wohlhabende Saratower erwarben Wohnhäuser und Handelseinrichtungen in der Deutschen Straße.

1865 wurde die erste Mühle von J.J. Seiffert in Betrieb genommen, die dann von P. Schmidt weiter betrieben wurde. 1876 kamen die Mühlen von Reinecke (1876) und Borel (1882) hinzu. 1880 wurde das Handelshaus „Gebr. Schmidt“, 1892 das Handelshaus „E. Borel“ gegründet. Anfang des 20. Jahrhunderts genossen die Makkaronifabrik Eisele, das Sägewerk Göring und die Eisengießerei Ehrdt einen guten Ruf.¹⁸ Die Zeitgenossen konstatierten einen bedeutenden Einfluss der deutschen Kultur auf die Menschen und das Erscheinungsbild der Stadt.

Von den deutschen Kolonisten waren 75 Prozent evangelisch und 25 Prozent katholisch. In Saratow konstituierte sich ein evangelisches Konsistorium.¹⁹ Ein wichtiger Meilenstein in der Geschichte des wolgadeutschen und russischen Luthertums war die Bildung des evangelisch-lutherischen Konsistoriums in Saratow durch Beschluss des Obersten Senats vom 25. Oktober 1819. Zu dem neuen Konsistorialbezirk mit einer Fläche von 1113 km² gehörten neun (später zehn) Gouvernements – Saratow, Astrachan, Woronjesh, Tambow, Rjasan, Pensa, Simbirk, Kasan und Orenburg. Der Sitz des evangelischen Konsistoriums befand sich im

¹⁶ Emeljan I. Pugačëv (1742-1775) war ein Don-Kosake und Anführer des nach ihm benannten Bauernaufstands von 1773 bis 1775. Die Aufständischen besetzten weite Gebiete zwischen Ural und Wolga.

¹⁷ Vgl. Pleve, *Nemeckie kolonii na Volge* 164.

¹⁸ Vgl. Dremova, S. V. «...Naseleny pod imenem kolonistov...». In: *Iz istorii kul'tury nemcev Povolž'ja*. Saratow 1993. 9; Duchovnikov, Flegont V. Nemcy, drugie inostrancy i prišlye ljudi v Saratove. In: *Saratovskij kraj*. 1893, 237-264, hier 239.

¹⁹ Vgl. Litzenberger, Olga. Die Saratover evangelisch-lutherische St. Marien-Kirche und ihre Rolle im Leben der Stadt bis zum Ersten Weltkrieg. In: *Der Beitrag der Deutschbalten und der städtischen Russlanddeutschen zur Entwicklung des Russischen Reiches 1850-1917*. Hgg. Meissner, Boris und Eisfeld, Alfred. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1999. 335-344, hier 336.

Haus von K. Ehrh in der Konstantinstraße (heute ul. Sowjetskaja, 10). Infolge unterschiedlicher Umstände nahm das Konsistorium jedoch erst nach etwas mehr als zwei Jahren, am 23. Januar 1822, seine Arbeit auf.²⁰ Zum Superintendenten wurde Ignatius Aurelius Fessler ernannt. Er war zunächst katholischer Kapuzinermönch, Orthodoxer, Freimaurer und Mitglied der Herrnhuter Brüdergemeine und wurde später lutherischer Bischof.²¹ Nach 15 Jahren, im Jahre 1834, wurde das Konsistorium Saratow jedoch wieder abgeschafft, weil es nach Moskau verlegt wurde.

Nach der Bulle des Papstes Pius IV. „Universalis ecclesiae cura“ vom 3. Juli 1848 sollte Saratow die Residenz eines der zwei Bischof-Suffraganen (Weihbischöfe) der neuen Diözese Cherson (später Tiraspol) werden, die 1848 gegründet wurde. Im Jahr 1856 hatte der erste Bischof der Diözese Tiraspol, F. Kahn (1787-1864), „vorübergehend“ Saratow als seinen Wohnort gewählt, aber Saratow blieb bis 1918 die Residenz der Diözese und wurde nach St. Petersburg und Moskau das dritte geistliche Zentrum der Römisch-katholischen Kirche Russlands. Das katholische Bistum war vor allem deshalb eingerichtet worden, um die Seelsorge der deutschsprachigen Kolonisten, v.a. der Wolgadeutschen, Schwarzmeerdeutschen u.a., besser organisieren zu können. Zum Bistum gehörten aber nicht nur die deutschen Kolonisten, sondern auch Polen, Tschechen, Armenier u.a. Der Name „Tiraspoler“ (Diözese) wurde im Gegensatz zur orthodoxen Diözese Saratow für die katholische Diözese beibehalten.²² Verschiedene Strukturen der Regierung von Saratow und der Russischen Orthodoxen Kirche protestierten gegen die Existenz der römisch-katholischen Diözese in Saratow. Im Jahr 1857 schlug der Innenminister,

²⁰ Vgl. Gosudarstvennyj istoričeskij archiv nemcev Povolž'ja, f. 852, op. 1, d. 148, l. 12.

²¹ Ignatius Aurelius Fessler wurde am 18. Mai 1756 in Zurndorf (ungarisch Zurány) geboren. Seit seinem 18. Lebensjahr war er Kapuzinermönch, wurde 1779 zum Priester geweiht und 1783 zum Professor für Orientalische Sprachen und das Alte Testament an der Universität Lemberg ernannt. Wegen seinen liberalen Ansichten wurde er verfolgt und flüchtete 1787 nach Preußen. Er nahm mit den Freimaurern Verbindung auf, trat 1791 zum Luthertum über und ging eine Ehe ein. Er beschäftigte sich mit der ungarischen Geschichte und schrieb Romane. Er war Rechtskonsul in Berlin, wo er seit 1796 lebte. Seit 1809 wirkte er als Dozent für Orientalische Sprachen und Philosophie in St. Petersburg, war Lektor am dortigen Orthodoxen Geistlichen Seminar, anschließend Leiter eines ebensolchen Seminars in Wolsk, Geb. Saratow. Danach lebte und arbeitete er in Sarepta. Hier wollte er das Gemeindestatut überarbeiten, wurde aber wegen katholischen Neigungen angefeindet. In Schweden wurde er in den Bischofsstand erhoben. Mit 63 Jahren übernahm er die Leitung des Evangelisch-lutherischen Konsistoriums in Saratow. Er reformierte die Wolgakirchspiele (es waren danach 17), verfasste ein neues Statut der Kirchenschule und einen Entwurf für das Statut der Evangelisch-lutherischen Kirche. Vgl. Barton, Peter F. *Ignatius Aurelius Fessler. Vom Barockkatholizismus zur Erweckungsbewegung*. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1969; Palm, Hermann. Fessler, Ignaz Aurelius. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 6, Leipzig: Duncker & Humblot, 1877. 723-726.

²² Vgl. Litzenberger, Olga. *Deutsche katholische Siedlungen an der Wolga*. (= Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland e.V. Deutsche aus Russland – Zeitgeschichte 15) Nürnberg: Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland, 2018. 507.

Sergej S. Lanskoj (1787-1862), vor, die Diözese zurück nach Tiraspol zu verlegen, im Jahre 1859 – nach Odessa, Jelissawetgrad (jetzt Kirowograd, Ukraine) oder Wosnessensk (jetzt Gebiet Nikolajew, Ukraine), doch diese Projekte wurden nicht umgesetzt.

Am 11. Februar 1856 genehmigte Kaiser Alexander II. (1818-1881) in Saratow die Gründung einer Lehranstalt-Seminars für 25 Schüler. Die feierliche Eröffnung des Theologischen Seminars der römisch-katholischen Diözese von Tiraspol (eines der beiden auf dem Gebiet des Russischen Reiches), fand am 1. September 1857 statt. Das Seminar bestand aus zwei Teilen: einem Vorseminar (ein kleines Seminar, ein Sinarium für Knaben) und einem Theologischen Seminar.

Nach der Gründung des Bistums Tiraspol am 3. März 1856 wurde die katholische Kirche der Stadt offiziell in eine Kathedrale umgewandelt; mit dem Erlass des Kaisers wurde der tägliche Gottesdienst erlaubt. 1863 wurde das Gesuch des Bischofs Kahn über den Bau einer neuen Kathedrale vom Departement für geistliche Angelegenheiten ausländischer Glaubensbekenntnisse abgelehnt. Als Grund für die Ablehnung erfolgte der Hinweis, dass die Frage, ob Saratow das Zentrum des Bistums werden soll, noch nicht endgültig entschieden und es somit noch nicht klar sei, ob „die Deutschen, und nicht die Polen, das Bistum leiten werden“²³.

Das Schicksal der katholischen Kirche in Russland war eng mit der Polnischen Frage verbunden. In den ersten Jahren nach der Gründung des Bistums spielten die Polen, die die Anzahl der Saratower Katholiken nach den polnischen Aufständen des 19. Jahrhunderts wesentlich erhöht hatten, in der Leitung des Bistums eine aktive Rolle. Im Jahre 1865 gab es massenhafte Entlassungen der Polen aus der Leitung des Seminars und Bistums. Grund dafür waren die allgemeinen Änderungen in der nationalen Politik des Staates, insbesondere die harten antipolnischen und antikatholischen Maßnahmen der Zarenregierung nach der Nieder-

²³ Stasiewski, Bernhard. Die kirchliche Organisation der deutschen katholischen Siedler in Rußland. In: *Festschrift für Margarete Woltner*. Hg. Brang, Peter. Heidelberg: Carl Winter Verlag, 1967. 269-281, hier 271.

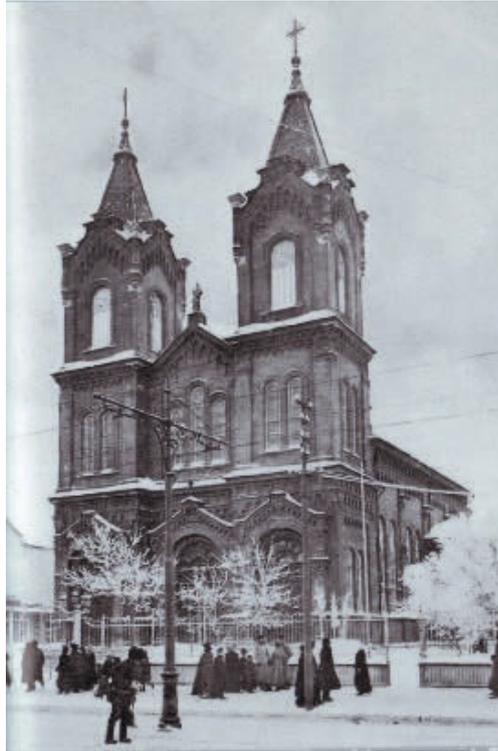


Abb. 2: Katholische Kathedrale St. Clemens (1878-1881)
in Saratow, Anfang 20. Jahrhundert, Fotografie

schlagung des polnischen Aufstandes von 1863. Obwohl die Mehrheit der Katholiken zur Zarenregierung eine loyale und somit staatstreue Position einnahm, wurde die Römisch-katholische Kirche Russlands zur „Geisel der polnischen Frage“.

Da die alte, 1805 erbaute Kirche in Saratow, die nur für 150 Menschen Platz bot und keine großen hellen Fenster besaß, dem Status einer Kathedrale nicht mehr entsprach, fanden in den Jahren 1873-1880 in sämtlichen katholischen Pfarreien des Bistums Spendensammlungen für den Bau einer neuen Kathedrale statt. Bis 1880 waren 46.000 Rubel von Privatpersonen zusammengekommen, die von staatlicher Seite um 54.000 Rubel aufgestockt wurden.

Der Bau der Kathedrale in der Deutschen Straße (heute Kinotheater „Pionier“, Kirow-Straße 11) erfolgte in den Jahren 1878-1881 unter Leitung des Saratower Architekten und Gouvernement-Ingenieurs, Hofrat Michail N. Grudistov (1839–1914). Das erste Projekt des Gebäudes von K. Nevskij in der Tradition westlicher Kirchen wurde von der Verwaltung des Gouvernements geändert, da die Kathedrale laut Plan eine Turmspitze besaß, deren Höhe alle orthodoxen Kirchen der Stadt übertreffen hätte. Ungeachtet dessen, dass so eine Vorschrift in den städteplanerischen Richtlinien nicht existierte, waren die Architekten nun gezwungen,

ein neues Projekt in einer Mischung aus Neoromanik, Neogotik und Neorenaissance auszuarbeiten. So entstand schließlich eine neue Kathedrale, die am 20. Mai 1881 von Bischof Franz Xaver von Zottmann (1826-1901) dem Hl. Clemens, dem Schutzpatron des Tiraspoler Bistums, geweiht wurde. (Abb. 2)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich das Verhältnis zwischen den Konfessionen in der deutschen Einwohnerschaft der Stadt Saratow insofern geändert, als sich nun zwei Drittel Lutheraner einem Drittel Katholiken gegenübersehen. Im gesamten Wolgagebiet gab es um diese Zeit etwa 350 evangelische und etwa 100 katholische Kirchen, von denen die meisten imposante Baukunst-Denkmäler und prachtvolle Muster europäischer Baukunst darstellten.

Im Wolgagebiet hatte sich allmählich eine eigene ethnische Gruppe, die Wolgadeutschen, gebildet. Sie begannen das gesamte russische Leben zu prägen und sich organisch in die Russlandgeschichte einzufügen, so dass sie von der einheimischen Bevölkerung als untrennbarer Bestandteil des Lebens und der Kultur wahrgenommen wurden. Als besonders wertvoll galten dabei ihre Pionierleistungen und Beiträge zur Entwicklung von Wirtschaft und Wissenschaft, Kultur, Bildung und Medizin, wie folgende Beispiele belegen: Die erste Apotheke der Stadt Saratow wurden von einem Deutschen eröffnet. Die erste Musikhochschule in der russischen Provinz gründete in Saratow Stanislaw Exner. Als erste Bildungseinrichtung etablierte sich in der Stadt die kirchliche deutsche Schule, denn schon im Jahre 1786 wurde in der deutschen Vorstadt Saratow offiziell eine Kirchenschule eröffnet.²⁴ In den Kirchenchroniken wird der Name des Lehrers dieser Schule genannt – Markgraf, der gemeinsamen Unterricht für die Kinder von Katholiken, Lutheranern und Reformierten erteilte.

Bei der Volkszählung von 1897 wurden im Wolgagebiet 155 deutsche Dörfer gezählt.²⁵ Die deutsche Bevölkerung wuchs in den kommenden Jahren noch an, so dass 1913 zirka 2,5 Millionen Deutsche im Russischen Kaiserreich lebten, von denen sich 1912 548.516 Menschen als Wolgadeutsche bezeichneten. 1911 wurde in der Stadt Saratow ein deutsches Konsulat eröffnet, das allerdings nur wenige Jahre existierte – 1914 wurde es mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs geschlossen.

²⁴ Vgl. Litzenberger, Olga. *Deutsche evangelische Siedlungen an der Wolga*. (= Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland e.V. Deutsche aus Russland – Zeitgeschichte 11) Nürnberg: Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland, 2013. 536.

²⁵ Vgl. Rowland, Richard H. Die demographische Entwicklung der Wolgadeutschen vor 1914. In: *Zwischen Reform und Revolution: Die Deutschen an der Wolga 1860-1917* (= Veröffentlichungen des Instituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 4. Hgg. Brandes, Detlef und Neutatz, Dietmar) Hgg. Dahmann, Dittmar und Tuchtenhagen, Ralph. Essen: Klartext-Verlag, 1994. 71-79, hier 71.

Der Niedergang der deutschen Kultur in Saratow als Folge von Krieg und Revolution

Mit Beginn des Ersten Weltkriegs kam die fruchtbare Entwicklung der Wolgadeutschen zum Stillstand, denn die Russlanddeutschen wurden nun als „potentielle Verräter“ und „innere Feinde“ bekämpft.²⁶ In den folgenden Jahren ereilte die deutsche Gemeinschaft eine Reihe von Repressalien: 1914 verbot Zar Nikolaus II. (1868-1918) den Gebrauch der deutschen Sprache in der Öffentlichkeit.²⁷ 1915 wurden deutsche Zeitungen verboten und es durften keine deutschsprachigen Bücher mehr gedruckt werden. Weitere Gesetze wurden mit dem Ziel erlassen, die Deutschen an den Landesgrenzen zu enteignen und zu vertreiben. Im Laufe des anti-deutschen Feldzuges wurde die Hauptstraße von Saratow – die Deutsche Straße – in General Skobelev-Straße umbenannt.

1918 wurde den Wolgadeutschen aber territoriale Autonomie zugestanden. Bewaffnete Bauernaufstände, die sich gegen die von den neuen sowjetischen Eliten veranlassten Lebensmitteleintreibungen wandten, sowie die daraufhin einsetzenden Mobilisierungskampagnen zwangen die Bolschewiki, die Deutschen mit besonderen Rechten auszustatten, um die sowjetische Macht an der Wolga zu etablieren. Hervorzuheben ist dabei vor allem die Tatsache, dass die Arbeitskommune der Wolgadeutschen die erste nationale territoriale Autonomie war, die nach der Revolution von 1917 im Land geschaffen wurde. Zur Hauptstadt der Kommune war ursprünglich die Stadt Saratow erklärt worden. Doch im Jahre 1919 wurde die Entscheidung getroffen, die Hauptstadt nach Marxstadt (vor 1919 Katharinenstadt, wo nur Deutsche lebten) zu verlegen, um den Widerstand der regionalen Behörden und der Bevölkerung einzudämmen.

In sowjetischer Zeit änderte sich die Geschichte der russischen Deutschen grundlegend. 1924 erhielt die deutsche Kommune die Bezeichnung Autonome Sozialistische Sowjetrepublik der Wolgadeutschen. Die Stadt Pokrowsk (seit 1931 Engels), die gegenüber von Saratow am linken Ufer der Wolga liegt, wurde zur Hauptstadt der neuen Republik erklärt. Die Republik erwirtschaftete reiche Ernten und besaß eine gut entwickelte verarbeitende Industrie. Weizen, Beeren und Früchte aus der Wolgadeutschen Republik wurden fast vollständig exportiert.

Zu den tragischen Momenten der Russlanddeutschen gehören die Deportationen, die sie in der Sowjetzeit mehrfach erdulden mussten. Laut Volkszählung

²⁶ Vgl. den Beitrag von Victor Dönninghaus in diesem Band.

²⁷ Vgl. Central'nyj istoričeskij archiv Moskvy, f. 1629, op. 2, d. 88427.

von 1939 lebten damals fast 1,5 Millionen (1.427.000) Deutsche in der Sowjetunion.²⁸ Aber die Jahre der Sowjetmacht beschnitten nicht nur ihre Autonomie; die Hungersnöte in den Jahren 1921–1922, die Niederschlagung von Baueraufständen, die Religionsfeindlichkeit und die Schließung evangelischer und katholischer Kirchen brachten Verhaftungen und Repressalien mit sich, die mit Massendeportationen endeten.

Die katholische Kathedrale St. Clemens wurde im Jahr 1935 auf Beschluss des Präsidiums des Stadtrates von Saratow „auf Wunsch der Werktätigen“ geschlossen. Liturgische Utensilien, religiöse Gegenstände, Bücher, Holz- und Gipsskulpturen wurden in das regionale Heimatmuseum transportiert, wo sie bis heute aufbewahrt werden. Im Jahr 1941 wurde das Gebäude der Kathedrale von den Leningrader Architekten O. N. Pomorina und M. V. Krestin (1899-1972) in ein Kino umgestaltet, das den Namen „Pionier“ erhielt. 1966 erfolgte ein weiterer Umbau durch die Saratower Architekten V. I. Skorobogatov und G. A. Sacharova: Der obere Teil der Fassade wurde nun abgerissen, die Fensteröffnungen wurden mit Ziegeln zugemauert und mehrere Anbauten wurden errichtet.

Ein ähnlich trauriges Schicksal ereilte die deutschen Lutheraner aus Saratow. Im Jahre 1935 wurde die evangelisch-lutherische Kirche St. Maria auf Beschluss des Präsidiums des Stadtrates von Saratow geschlossen. (Abb. 3) Seit 1936 befand sich im Gebäude der ehemaligen Kirche eine Filiale der Staatsbank, später – eine Philharmonie und ein Puppentheater für Kinder. In den frühen 1970er Jahren wurde das bemerkenswerte Baudenkmal, das der weltberühmte Berliner Architekt Johann Eduard Jakobsthal (1839-1902) entworfen hatte, zerstört und auf dem Gelände der Kirche ein neues Gebäude für das Landwirtschaftliche Institut errichtet.

Durch die erwähnten Vorkriegsereignisse und den Beginn des Zweiten Weltkriegs verschlechterte sich die Lage der Deutschen weiter und sie wurden innerhalb der UdSSR mehrfach umgesiedelt. Der Höhepunkt der Deportationen der Deutschen, die in mehreren Etappen durchgeführt wurde, gründet auf dem Erlass des Präsidiums des Obersten Sowjets der UdSSR vom 28. August 1941 *Über die Umsiedlung der Deutschen, die in den Wolga-Rayons leben*. Darin wurden den Deutschen Sabotage und Spionage vorgeworfen:

²⁸ Vgl. *"Mobilizovat' nemcev v rabočie kolonny... I. Stalin"*. Sbornik dokumentov. (1940-e gg.). Hg. Bugaj, N. F. Moskva: Gotika 1998. 16.

Die Stadt Saratow



Abb. 3: Evangelisch-lutherische Kirche St. Maria in Saratow, o. J., Fotografie

(...) по достоверным данным, полученным военными властями, среди немецкого населения, проживающего в районах Поволжья, имеются тысячи и десятки тысяч диверсантов и шпионов, которые по сигналу, полученному из Германии, должны произвести взрывы в районах, населенных немцами Поволжья. О наличии такого большого количества диверсантов и шпионов среди немцев, проживающих в районах Поволжья, советским властям никто не сообщал, следовательно, немецкое население районов Поволжья скрывает в своей среде врагов Советского народа и Советской власти.²⁹

(...) entsprechend glaubwürdiger Nachrichten, die die Militärbehörden erhalten haben, befinden sich unter der in den Wolga-Bezirken lebenden deutschen Bevölkerung Tausende und Zehntausende von Diversanten und Spionen, die nach einem aus Deutschland gegebenen Signal in den von den Wolgadeutschen besiedelten Bezirken Sprengstoffanschläge verüben sollen. Über die Anwesenheit einer so großen Zahl von Diversanten und Spionen unter den Wolgadeutschen hat den

²⁹ Ukaz Prezidiuma Verchovnogo Soveta SSSR *O pereselenii nemcev, proživajuščich v rajonach Povol'žja* ot 28 avgusta 1941 goda.

Sowjetbehörden keiner der in den Wolga-Rayons ansässigen Deutschen etwas gemeldet, folglich verbirgt die deutsche Bevölkerung den Wolga-Bezirken in ihrer Mitte Feinde des Sowjetvolkes und der Sowjetmacht.

Mit dem Erlass wurde die Autonome Republik der Wolgadeutschen abgeschafft und die deutsche Bevölkerung von etwa 433.000 Menschen nach Sibirien und Kasachstan umgesiedelt.³⁰ Im September 1941 wurde auch die gesamte deutsche Bevölkerung von Saratow, insgesamt 11.300 Menschen, nach Sibirien und Kasachstan deportiert.

In der Geschichte der Russlanddeutschen wurde der 28. August des Jahres 1941 zu einem tragischen Gedenk- und Trauertag. Alle deutschstämmigen Männer im Alter von 15 bis 55 Jahren und alle Frauen im Alter von 16 bis 45 Jahren wurden zur Arbeitsarmee einberufen, sie arbeiteten in Lagern und auf Baustellen des NKWD (Volkskommissariat für innere Angelegenheiten). Fast ein Viertel der Deutschen ging an der Zwangsarbeit, die jegliche körperlichen Kräfte überstieg, sowie an Hunger und Krankheiten zugrunde. Aus Angst vor weiteren Verfolgungen änderten viele Deutsche ihre deutschen in russische Namen. Ihre Kinder lernten die deutsche Muttersprache nicht mehr, und so begannen die Russlanddeutschen als ethnografisches Phänomen zu verschwinden.

Selbst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs sahen sich die Deutschen in der Sowjetunion Repressalien ausgesetzt und waren gezwungen, tragische Momente zu erdulden, die mit ihren historisch bedingten ausländischen Wurzeln im Zusammenhang standen. Bis 1956 mussten alle Deutschen in speziellen Siedlungen leben und durften ihren Wohnort nicht ohne Erlaubnis des Kommandanten verlassen. Erst nach dem Besuch Konrad Adenauers (1876-1967) in der Sowjetunion 1955 wurden sie aus diesen Sondersiedlungen entlassen. Doch es vergingen noch weitere Jahre, bevor die sowjetische Führung 1964 offiziell den Pauschalvorwurf der Kollaboration mit dem Feind fallen ließ. Allerdings wurde die deutschstämmige Bevölkerung in der Sowjetunion rechtlich nie völlig rehabilitiert. Die Autonome deutsche Wolgarepublik wurde nicht wiederhergestellt. Erst 1972 wurde es den Deutschen wieder gestattet, sich in der Wolga-Region anzusiedeln. Am 8. Januar 1992 erteilte der Präsident der Russischen Föderation, Boris N. Jelzin (1931-2007), in einer Rede in der Region Saratow den Autonomieplänen eine unmissverständliche Absage. All dies hat bei den russischen Deutschen Enttäuschungen, Bitterkeit und Kränkungen hervorgerufen. Nach fast zweihundert Jahren eines glück-

³⁰ Vgl. German, Arkadij A. *Nemeckaja avtonomija na Volge. 1918-1941. Č. II.* Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1994. 352.

lichen Lebens in Russland fühlten sich die Deutschen fremd im eigenen Land. Daraus resultierte in den Jahren zwischen 1980 und 1990 die Massenemigration. Mehr als 2,5 Millionen Menschen kamen damals aus der Sowjetunion nach Deutschland.

Heute leben noch über 400.000 Deutsche in der Russischen Föderation. 2014 gab die Bevölkerungsstatistik für die Stadt Saratow 840.800 Menschen an, und für die Bevölkerung der Region Saratow – 2.496.600 Menschen. Die Zahl der deutschen Bevölkerung in der Region nahm seit 1989 stetig ab. Lebten nach der Volkszählung von 1989 im Gebiet Saratow 17.068 Deutsche (davon 1453 in der Stadt Saratow), so waren es laut Volkszählung von 2002 nur noch 12.093 Deutsche, was einen Rückgang um fast 30 % seit 1989 bedeutet. Laut Volkszählung von 2010 waren es noch 7.579 Deutsche in der Region, was nur 62,7% der Zählung von 2002 entspricht.³¹ 1993 konstituierte sich in Saratow eine Landsmannschaft der Wolgadeutschen, 1997 wurde den Deutschen in der Region Saratow nationale Kulturautonomie zuerkannt. In den Jahren 1993-1996 gab es ein Deutsches Haus, das für alle Saratower Organisationen der Russlanddeutschen als Dachverband fungierte.

Heute zeigen die Nachkommen der Russlanddeutschen, die sich im Zuge der Migrationsprozesse auf verschiedenen Kontinenten wiederfanden und nicht zufällig die Bezeichnung „Pioniere der Globalisierung“ erhielten, ein lebhaftes Interesse an der Geschichte ihrer kleinen Heimat und geben behutsam von Generation zu Generation viele Traditionen und Mentalitätszüge ihrer Vorfahren weiter. So begann in den späten 1980er Jahren und zu Beginn der 1990er Jahre z.B. die Wiedergeburt des katholischen Kirchspiels in Saratow.³² Am 14. April 1992 registrierte die Rechtsabteilung des Exekutivkomitees im Gebietsowjet der Volksdeputierten Saratows die römisch-katholische Gemeinschaft der Kirche des Hl. Clemens. Die Saratower Lutheraner gehören zu zwei selbständigen religiösen Organisationen: der Deutschen Evangelisch-Lutherischen Kirche in Russland und anderen Staaten (ELKRAS) und der Evangelisch-Lutherischen Kirche Ingermanlands (Ingrias) in Russland (ELKI), die einen weiteren Zweig des Luthertums repräsentiert.

Die zahlreichen deutschen Gebäude Saratows sind unschwer zu erkennen. Heute fügen sie sich harmonisch in das architektonische Erscheinungsbild der

³¹ Vgl. Nacional'nyj sostav naselenija Saratovskoj oblasti. In: *Statističeskij sbornik po Vserossijskoj perepisi naselenija 2010 g.* Hg. Territorial'nyj organ Federal'noj služby gosudarstvennoj statistiki po Saratovskoj oblasti. Saratov 2012. 96.

³² Die Verfasserin hat die Wiederaufnahme dieser traditionellen kulturellen Praxis als Zeitzeugin miterlebt.

Stadt ein und geben ihr ein besonderes Gepräge. Zu den Zeugen deutscher Architektur gehören das Deutsche Konsulat (1913) in der ul. Rabotschaja 22; das Konservatorium (1912) am Kirowprospekt 1; das Hotel „Astoria“ (1917) am Kirowprospekt 34, heute das Hotel „Wolga“; die Dampfmühlen der Gebrüder Schmidt (die kleine 1865, die große 1879 errichtet) am Wolgaufer; die Dampfmühle von Reinecke (1880) am Wolgaufer; die Dampfmühle von Borel (1876) am Wolgaufer, wo sich heute das Bekleidungswerk befindet; das Dampfsägewerk von König (1896) am Wolgaufer; die Mehllagerhallen von Reinecke (1900er Jahre) in der Gorkistraße 2; die Mehllagerhallen von Schmidt (1890er Jahre); die Wurstfabrik Kiesner und Block (1890er Jahre) in der ul. Tscheljuskinzew 58; das Wohnhaus, Kontor und Lager von R. Ehrt (1900er Jahre) in der ul. Sowjetskaja 10; das Mietshaus eines Baumwollgeschäfts (1910er Jahre) in der Domstraße/ul. Sobornaja 15; das Anwesen und das Kontor von Grünhof (1910er Jahre) in der Schewtschenkostraße 26; Wohnhäuser mit Merkmalen der Übersiedlerarchitektur (19. Jh.) in der Moskauer Straße 115, in der Jablotschkowstraße 45, in der ul. Sowjetskaja 46, in der Tschernyschewskistraße 146, in der Tschapajewstraße 67a, in der Bolschaja Kasatschja 8; das Anwesen von Reinecke (1900er Jahre) auf dem Berg Altyn; die Landwirtschaftliche Versuchsstation (1900er Jahre) in der Tulajkowstraße 7; das Tiraspoler Römisch-Katholische Seminar in der Mitschurinstraße 86; der katholische Dom des Hl. Clemens (1880) in der Deutschen Straße 11, heute Kinotheater „Pionier“. ³³

Der Zustand und der Erhaltungsgrad einiger Bauten lassen zu wünschen übrig. So erinnerten die gemeißelten gotischen Ornamente, die man oben an den Wänden des Kinos sehen konnte, bis vor kurzem noch an die ehemalige katholische Kathedrale, deren obere Fassadenteile im Jahre 1966 abgetragen worden waren. Heute werden sie von den Firmenschildern einer Bank, eines Cafés und von Geschäften verdeckt, die sich seit einigen Jahren in der ehemals zu einem Kino umfunktionierten Kathedrale befinden. Die Bemühungen der katholischen Gemeinde der Stadt um Rückgabe des Gebäudes waren bisher nicht erfolgreich.

Die Entrücktheit der deutschen Kultur in Saratow ließe sich mit einem Zitat des Dichters der Russlanddeutschen, Viktor Schnittke (1937-1994), zusammenfassen:

³³ Anfang der 1990er Jahre hat der Saratower Wissenschaftler Sergej O. Terëchin im Rahmen seines Maßnahmenkatalogs zum Studium, der Wiederherstellung und Entwicklung der deutschen Architektur in der Wolgaregion ein Verzeichnis der in Saratow vorhandenen Zeugnisse der Übersiedlerarchitektur zusammengestellt. Vgl. Terëchin, Sergej O. Nemeckaja architektura v saratovskom Povolž'e: opyt identifikacii. In: *Kul'tura russkich i nemcev v Povolžskom regione*. Vyp. 1. Saratov: Slovo, 1993. 174-177.

Ihre Dörfer schweben im Nebel der Vergangenheit, /
Ihre Herden grasen hinter dem Horizont, /
Die Glocken ihrer Kirchen liegen auf der Erde. /
Was blieb übrig von dem zerstreuten Volk? /
Das Bewusstsein eines vor Jahrhunderten begangenen Fehlers /
Oder die Träume ihrer Väter?³⁴

Literaturverzeichnis

- Central'nyj istoričeskij archiv Moskvy, f. 1629, op. 2, d. 88427.
- Duchovnikov, Flegont V. Nemcy, drugie inostrancy i prišlye ljudi v Saratove. In: *Saratovskij kraj*. 1893. 237-264.
- Ėnciklopedija Saratovskogo kraja: v očerkach, sobytijach, faktach, imenach. Hgg. Vardugin, Vladimir I. i dr. Saratov: Privolžskoe izdatel'stvo, 2011.
- Gosudarstvennyj istoričeskij archiv nemcev Povolž'ja, f. 852, op. 1, d. 148, l. 12.
- „Katoličeskij prichod v sele Brabander (Kazickoe)“. In: *Sibirskaja katoličeskaja gazeta* 6 (1998): 34.
- Lepěchin, Ivan I. *Dnevnye zapiski putešestvija doktora Akademii nauk adjunkta Ivana Lepěchina po raznym provincijam Rossijskogo gosudarstva, 1768 i 1769 godu*. Sankt-Peterburg: Pri Imperatorskoj Akademii nauk, 1795.
- Maksimov, Evgenij K. *Saratov, ktorogo net. Putevoditel'*. Vyp. 1. Saratov: Masterskaja Kašanin-A, 2011.
- „Mobilizovat' nemcev v rabočie kolonny... I. Stalin“. Sbornik dokumentov. (1940-eg.). Hg. Bugaj, Nikolaj F. Moskva: Gotika, 1998.
- Nacional'nyj sostav naselenija Saratovskoj oblasti. In: *Statističeskij sbornik po Vserossijskoj perepisi naselenija 2010 g.* Hg. Territorial'nyj organ Federal'noj služby gosudarstvennoj statistiki po Saratovskoj oblasti. Saratov, 2012.
- Palm, Hermann. Feßler, Ignaz Aurelius. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 6, Leipzig: Duncker & Humblot, 1877. 723-726.
- Saratov na starych otkrytkach*. Hgg. Maksimov, Evgenij K. und Valeev, Vladimir Ch. Saratov: Privolžskoe knižnoe izdatel'stvo, 1990.
- Saratovskie gubernskie vedomosti* 27 (1890).

³⁴ Šnitke, Viktor G. *Stichotvorenija. Gedichte. Poems*. Hg. Meždunarodnyj sojuz nemeckoj kul'tury. Moskva: Literaturnoe agentstvo „Varjag“, 1996. 72.

Šnitke, Viktor G. *Stichotvorenija. Gedichte. Poems.* Hg. Meždunarodnyj sojuz nemeckoj kul'tury. Moskva: Literaturnoe agentstvo „Varjag“, 1996.

Trudy Vol'nogo ékonomičeskogo obščestva. Č. 7. 1767.

Valueva (Munt), Anna P. *Po velikoj russkoj reke. Očerki i kartiny Povolž'ja.* Sankt-Peterburg: Izdanie M. M. Lederle i Ko, 1895.

Barton, Peter F. *Ignatius Aurelius Feßler: Vom Barockkatholizismus zur Erweckungsbewegung.* Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1969.

Chotinskaja, Galina. Saratow – Metropole der Wolgadeutschen. In: *Die Russlanddeutschen. Gestern und heute.* Hgg. Meissner, Boris und Neubauer, Helmut und Eisfeld, Alfred. Köln: Markus Verlag, 1992. 143-158.

Dremova, S. V. „...Naseleny pod imenem kolonistov...“. In: *Iz istorii kul'tury nemcev Povolž'ja.* Saratov, 1993. 3-11.

German, Arkadij A. *Nemeckaja avtonomija na Volge. 1918-1941.* Č. II. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1994.

Krieger, Viktor. *Rotes deutsches Wolgaland. Zum 100. Jubiläum der Gründung der Wolgadeutschen Republik.* Nürnberg: BKDR-Verlag, 2020.

Litzenberger, Olga. *Deutsche evangelische Siedlungen an der Wolga.* (= Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland e.V. Deutsche aus Russland – Zeitgeschichte 11) Nürnberg: Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland, 2013.

Litzenberger, Olga. *Deutsche katholische Siedlungen an der Wolga.* (= Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland e.V. Deutsche aus Russland – Zeitgeschichte 15) Nürnberg: Historischer Forschungsverein der Deutschen aus Russland, 2018.

Litzenberger, Olga. Die Saratover evangelisch-lutherische St. Marien-Kirche und ihre Rolle im Leben der Stadt bis zum Ersten Weltkrieg. In: *Der Beitrag der Deutschbalten und der städtischen Russlanddeutschen zur Entwicklung des Russischen Reiches 1850-1917.* Hgg. Meissner, Boris und Eisfeld, Alfred. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1999. 335-344.

Pleve, Igor' R. *Nemeckie kolonii na Volge vo vtoroj polovine XVIII veka.* Moskva: Gotika, 1998.

Polnoe sobranie učenyh putešestvij po Rossii. T. VI. Zapiski akademika Fal'ka. Sankt-Peterburg: Imperatorskaja Akademija nauk, 1824.

Rowland, Richard H. Die demographische Entwicklung der Wolgadeutschen vor 1914. In: *Zwischen Reform und Revolution: Die Deutschen an der Wolga 1860-1917* (= Veröffentlichungen des Instituts für Kultur und Geschichte der

Deutschen im östlichen Europa 4. Hgg. Brandes, Detlef und Neutatz, Dietmar) Hgg. Dahlmann, Dittmar und Tuchtenhagen, Ralph. Essen: Klartext-Verlag, 1994. 71-79.

Stasiewski, Bernhard. Die kirchliche Organisation der deutschen katholischen Siedler in Rußland. In: *Festschrift für Margarete Woltner*. Hg. Bang, Peter. Heidelberg: Carl Winter Verlag, 1967. 269-281.

Terëchin, Sergej O. Nemeckaja architektura v saratovskom Povolž'e: opyt identifikacii. In: *Kul'tura russkich i nemcev v Povolžskom regione*. Vyp. 1. Saratov: Slovo, 1993. 174-177.

Internetquellen

<<https://oldsaratov.ru>>. Abgerufen am 06.04.2021.

Bildnachweis

S. 116 **Abb. 1:** Saratow, Deutsche Straße mit katholischer Kirche, Anfang 20. Jahrhundert, Postkarte, aus: <<https://oldsaratov.ru>>. Abgerufen am 06.04.2021.

S. 121 **Abb. 2:** Katholische Kathedrale St. Clemens (1878-1881) in Saratow, Anfang 20. Jahrhundert, Fotografie, aus: Maksimov, Evgenij K. *Saratov, kotorogo net. Putevoditel'*. Vyp. 1. Saratov: Masterskaja Kašanin-A, 2011.

S. 125 **Abb. 3:** Evangelisch-lutherische Kirche St. Maria in Saratow, o. J., Fotografie, aus: *Saratov na starych otkrytkach*. Hgg. Maksimov, Evgenij K. und Valeev, Vladimir Ch. Saratov: Privolžskoe knižnoe izdatel'stvo, 1990.

Deutsche in Moskau während des Ersten Weltkriegs

Victor Dönninghaus

Nordost-Institut an der Universität Hamburg/Lüneburg

ABSTRACT

Germans in Moscow during World War I

This article deals with anti-German measures in Moscow at the outbreak of World War I. In 1914, about 20,000 German-speaking citizens lived in the city of Moscow, of whom 7,500 were of German or Austrian nationality. After the beginning of World War I, there was an outbreak of hostilities against them, accompanied by a sharp increase in calls for action against an alleged German economic and commercial dominance. At the same time, several Muscovite newspapers embarked on a systematic campaign against the German population encouraging the public to combat the “enemy within”. Anti-German sentiments reached a peak between autumn 1914 and spring 1915, coinciding with the heaviest defeats of the tsarist army. Media propaganda served more than one purpose: On the one hand, it provided the general public with a “patriotic” bandwagon uniting nationalities and social classes in Russia; on the other hand, it directed their anger away from the failures of those in power. The May 1915 anti-German mass riots hastened a previously initiated liquidation process of German assets in the greater Moscow region. The expulsion and deportation of German-speaking people, which was flagged as a measure of tackling the “enemy within”, caused large numbers of German Muscovites to leave the country. As a result of such “voluntary” migration and the drafting of German-speaking citizens into the fighting ranks, by 1920, the German community of Moscow had been reduced to merely 6,000 souls.

Keywords: German Muscovites; World War I; Moscow; Enemy Within; Deportations.

Ausgrenzung als „innere Feinde“

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs hat die antideutschen Stimmungen in Russland deutlich verstärkt. Eine wichtige Rolle spielte dabei auch die aktive Propaganda der Verbündeten der Entente.¹ Der Zeitzeuge Friedrich Steinmann schildert die zu

¹ *Rossija i Zapad. Formirovanie vnešnepolitičeskich stereotipov v soznanii rossijskogo obščestva pervoj poloviny XX veka.* Hg. Golubev, Aleksandr V. Moskva: Institut rossijskoj istorii RAN, 1998. 54-55.

Beginn des Krieges unter den in Russland lebenden Deutschen herrschende Atmosphäre folgendermaßen:

Schon viele Jahre vor dem Weltkriege stellten die Pessimisten unter uns zuweilen die Frage: „Was wird aus uns Russlanddeutschen, was wird aus deutschen Kulturwerten, die wir geschaffen, wenn es einmal, was Gott verhüten möge, doch zum Kriege zwischen Russland und Deutschland kommen sollte?“ Die Optimisten protestierten gegen eine solche Fragestellung und meinten, ein deutsch-russischer Krieg sei völlig undenkbar, denn beide Nachbarstaaten seien wirtschaftlich viel zu sehr aufeinander angewiesen, sie hätten viel zu wichtige gemeinsame Interessen. (...) Das Schreckliche war zur Gewissheit geworden: Russland befand sich im Kriegszustand mit Deutschland, die russische Heimat mit dem deutschen Vaterland!²

Den Anfang der extensiven antideutschen Propaganda bildete die Rede des Zaren Nikolaus II. (1868-1918), die er am 4. August 1914 in der alten russischen Hauptstadt Moskau vor den Abgeordneten der Moskauer Stadtduma gehalten hat. In Folge dieses Auftritts des Zaren kam es zu antideutschen Ausschreitungen, die ein Mob in der Nacht vom 4. zum 5. August in der deutschen Botschaft in St. Petersburg vor den Augen der sich nicht einmischenden Polizeikräfte entfachte.³ Auch in den Straßen von Moskau kamen während des Zarenbesuchs etwa eine Million Moskowiter zu einer national-patriotischen Großkundgebung zusammen.⁴ Danach verstärkten die Zeitungen und Zeitschriften in der alten Hauptstadt ihre deutschfeindliche Agitation mit dem Argument einer „teutonischen Gefahr“, das später befeuert wurde durch die Gräueltaten der Deutschen gegenüber der Bevölkerung in den besetzten Territorien und im Umgang mit den Kriegsgefangenen.⁵ Eine starke Zunahme verzeichneten in Moskau auch die Aktivitäten von Organisationen, die zum Kampf gegen „die deutsche Übermacht“ aufriefen. Insbesondere die Anführer von Parteien und Organisationen am rechten Rand stachelten diese Hetze mit Auftritten und Vorträgen auf den von ihnen organisierten und stark frequentierten Massenkundgebungen und Versammlungen an. Viele Quellen unter-

² Steinmann, Friedrich. „Das städtische Rußlanddeutschtum beim Kriegsausbruch“. In: *Deutsches Leben in Rußland*. (Berlin) 12 / 7/8 (1934): 55-56.

³ *Rossija i Zapad* 56.

⁴ Lejberov, Igor' P. Patriotičeskie nastroenija, ich projavlenija i ugasanie v gody Pervoj mirovoj vojny 1914-1918. In: *Problemy social'no-ekonomičeskoj i političeskoj istorii Rossii XIX-XX veka*. Hg. Camutali, Aleksej N. Sankt-Peterburg: Aleteja, 1999. 497.

⁵ Vgl. Paschalov, Klavdij N. „Styd i pozor“. In: *Moskovskie vedomosti*. 15. Mai (1915): 1; Ohne Autor. „Moskva. Zametki priezžego“. In: Ebd. 17. Mai (1915): 2; Astachov, M. „Na temy dnja“. In: Ebd. 22. Mai (1915): 2; Ders. „Kartinki provincial'noj žizni“. In: Ebd. 29. (Mai 1915): 2.

streichen die besonders ausgeprägte antideutsche Haltung des Oberkommandierenden von Moskau, Fürst Feliks F. Jusupov (1856-1928).⁶ Er gehörte zu den profiliertesten Befürwortern des Kampfes gegen den „inneren Feind“ und für die Fortführung des Krieges bis zum „endgültigen Sieg“.⁷

Friedrich Steinmann schreibt über die Lage der Deutschen aus deutscher Sicht:

Mit einem Schlage änderte sich die Stellung der Deutschen in Russland (...) (sie) wurden über Nacht zum Paria, zum Menschen einer anderen, schlechteren Rasse, zum gefährlichen Staatsfeind (...). So manch guter Freund und Bekannte, den man unter den Russen besaß, brach unvermutet jeglichen Verkehr mit uns ab, vermied es, uns zu besuchen oder uns in sein Haus zu laden und grüßte nicht, wenn man auf der Straße einander begegnete.⁸

Alle wehrtüchtigen Staatsangehörige „feindlicher Staaten“ in Russland im Alter von 18 bis 45 Jahren wurden mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs zu Kriegsgefangenen erklärt.⁹ In der Praxis bedeutete dies, dass sie alle verhaftet, in Gouvernements in den zentralen Regionen Russlands deportiert und unter Polizeiaufsicht gestellt wurden. Die Deportationsmaßnahmen betrafen vor allem Deutsche, die schon seit langem in Russland lebten oder dort geboren wurden, mit Ausnahme von „Amtsträgern, Geschäftsleuten und Reisenden“. Bis Ende 1914 wurden in

⁶ Diese Position, die es in anderen Städten Russlands so nicht gab, wurde speziell für Feliks F. Jusupov geschaffen, als Sondervertreter des Zaren, der „keine Amtskarriere vorweisen konnte“. Vgl. *Sovet ministrov Rossijskoj imperii v gody Pervoj mirovoj vojny. Bumagi A. N. Jachontova (zapisi zasedanij i perepiska)*. Hg. Ganelin, Rafail Š. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 1999. 451.

⁷ Seit seiner Ernennung am 5. Mai 1915 hat Fürst Jusupov bei jedem Anlass behauptet, dass sich Moskau völlig „verdeutsch“ habe und es dringend notwendig sei, die Stadt von den „teutonischen Ankömmlingen“ zu säubern. In der Stadt verbreiteten sich Gerüchte, dass sich der Fürst an den Moskauer Deutschen für seine Verhaftung und die seiner Familie in Berlin, wo sie sich aufhielten, als Deutschland Russland den Krieg erklärt hat, rächen wollte. Vgl. Kumanov, D. M. *Zapiski gazetnogo korrespondenta. Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka. Otdel rukopisej (OR RGB), f. 218, № 1270, d. 1., 182; Charlamov, N. P. Zapiski bjurokrata. Bor'ba s nemeckim zasil'em vo vremja russko-germanskoj vojny. OR RGB f. 261, kor. 20, d. 6, 17.*

⁸ Steinmann, „Das städtische Rußlanddeutschtum“ 56.

⁹ Es handelt sich um einen Erlass des Zaren Nikolaus II. vom 28. Juli 1914 auf der Grundlage des Sonderjournals des Ministerrates vom 25. Juli 1914: *Po voprosu o položenii v Rossii neprijatel'skich poddannych vo vremja vojny* (Über die Lage der feindlichen Staatsangehörigen in Russland in der Kriegszeit).

Russland über 50.000 Männer im Alter unter 45 Jahren Opfer solcher Deportationen, davon ca. 30.000 Russlanddeutsche.¹⁰ Für die Ansiedlung der Staatsangehörigen der mit Russland im Krieg stehenden Staaten waren die Gouvernements Wologda, Wjatka, Orenburg und der hinter der Wolga liegende Teil des Gouvernements Kasan vorgesehen.¹¹ Etwas später kamen auch andere Regionen hinzu.¹² Für Staatsangehörige des Deutschen Reiches und der Habsburger Monarchie, die in Moskau lebten, war zudem auch der hinter dem Ural liegende Teil des Gouvernements Perm vorgesehen.¹³ Zu der ersten Gruppe, die aus Moskau deportiert wurde, gehörten die Mitglieder von Handelshäusern, die von Bürgern „feindlicher Staaten“ gegründet worden waren¹⁴, aber auch deutsche oder österreichische Staatsangehörige, die in den unterschiedlichsten Banken, Handelsgesellschaften und Firmen beschäftigt waren.¹⁵ In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass auf Geheiß des russischen Innenministeriums allen Staatsangehörigen feindlicher Staaten, die der Spionage überführt wurden, sofort der Prozess zu machen war, und solche, die der Spionage lediglich verdächtigt wurden, ohne dass konkrete Beweise vorlagen, unverzüglich zu verbannen waren. Die Staatsangehörigen des Deutschen Reiches und der Habsburger Monarchie, deren Loyalität gegenüber Russland außer Zweifel stand, durften sich weiterhin an den Orten ihres ständigen Wohnsitzes, einschließlich Moskau, aufhalten.¹⁶

Laut Angaben der Moskauer Stadtverwaltung waren zum Zeitpunkt der Kriegserklärung etwa 7.500 Staatsangehörige des Deutschen Reiches und der Habsburger Monarchie in der Stadt angemeldet.¹⁷ Der Deportation oblagen nach den zu unterschiedlichen Zeitpunkten herausgegebenen Erlassen des Innenministeriums nicht mehr als 2.000 Personen. Diese eher unbedeutende Zahl deutschsprachiger

¹⁰ Nelipovič, Sergej G. Rol' voennogo rukovodstva Rossii v „nemeckom voprose“ v gody Pervoj mirovoj vojny (1914-1917). In: *Rossijskie nemcy. Problemy istorii, jazyka i sovremennogo položenija*. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii. Anapa, 20-25 sentjabrja 1995 g. Moskva: Gotika, 1996. 264.

¹¹ Central'nyj gosudarstvennyj archiv goroda Moskvy (CGA Moskvy), f. 17, op. 98, d. 755 (Telegramm des Innenministers Nikolaj A. Maklakov, o.D.), 5.

¹² Džunkovskij, Vladimir F. *Vospominanija*. Hg. Panina, A. L. T. 2, Moskva: Izdatel'stvo im. Sabašnikovych, 1997. T. 2. 624.

¹³ CGA Moskvy, f. 16, op. 232, d. 8 (Meldung des Innenministers Nikolaj A. Maklakov an den Stadtoberbefehlshaber Fürst Feliks F. Jusupov, 20. Mai 1915), 33-33ob.

¹⁴ Ebd. f. 3, op. 4, d. 4355 (Liste der Mitglieder der von deutschen und österreichischen Staatsangehörigen gegründeten Handelshäuser, die auf Befehl des Stadtkommandierenden Fürst Feliks F. Jusupov aus dem Moskauer Stadtbereich deportiert wurden, 1915), 13-14.

¹⁵ Vgl. ebd. 17.

¹⁶ Ebd., f. 17, op. 98, d. 755 (Telegramm des Innenministers Nikolaj A. Maklakov, o.D.), 5. Vgl. Nemeckij špionaž v Rossii (očerk napisannyj dlja služebnogo pol'zovanija). Hg. Kudrjašov, S. In: *Rodina*, 5/6 (1993): 94.

¹⁷ Charlamov, *Zapiski bjurokrata* 85. Laut Volkszählung lebten 1912 in Moskau insg. ca. 9.400 österreichisch-ungarische und deutsche Staatsangehörige.

Bürger von Moskau, die aus der Stadt deportiert werden sollten, war ganz im Sinne der durch das Innenministerium erteilten Befehle. So klammern die Erlasse all jene „feindlichen Staatsangehörigen“ aus, die jünger als 18 Jahre und älter als 45 Jahre waren, sowie Angehörige der privilegierten Nationalitäten (Elsass-Lothringer, Italiener und Slawen). Von Repressionen verschont blieben auch kranke und alte Personen, aber auch Deutsche, deren Vertrauenswürdigkeit und Loyalität von den lokalen Ämtern bestätigt wurde. Zudem bewahrte eine Entscheidung des Ministerrates des Russischen Kaiserreiches vom 3. Dezember 1914 weitere Kategorien deutschsprachiger Bürger Moskaus vor der Deportation: 1) solche, die in Russland geboren worden waren und länger als 25 Jahre dort gelebt hatten; 2) solche, deren engste Verwandte in der russischen Armee oder in der Flotte gedient hatten; 3) solche, die in Russland länger als 25 Jahre entweder eine pädagogische oder eine selbstständige Tätigkeit ausgeübt hatten.¹⁸ Der Ministerrat billigte zudem den Vorschlag des Innenministers Nikolaj A. Maklakov (1871-1918), aus den Deportationslisten auch diejenigen Ausländer zu streichen, die noch vor Kriegsbeginn einen Antrag auf Einbürgerung gestellt hatten und deren Anträge sich bereits im Bearbeitungsprozess der Behörden befanden.¹⁹

Die meisten dieser Beschlüsse wurden nicht realisiert; die oben angeführte Auflistung der „Begünstigten“ bestätigt die Tatsache, dass die russische Regierung den Kreis der Personen, die in der Moskauer Metropolregion bleiben durften, regelmäßig erweiterte. Nikolaj P. Charlamov (1871-?), Mitglied des Beirates des Innenministeriums, beschrieb die gegensätzlichen Positionen der Vertreter in der Moskauer Stadtverwaltung und der kleinbürgerlichen Unterschichten im Juni 1915 folgendermaßen:

Последние, конечно, не понимали установления всех приведенных многочисленных категорий изъятых от высылки иностранцев, и для них немец совсем не переставал быть немцем только потому, что ему уже 46 лет или что он родился в Страсбурге (...).²⁰

Die Letzteren verstanden selbstverständlich die Festlegung von zahlreichen Kategorien von Ausländern, die von den Deportationen ausgenommen wurden, nicht, und für sie hörte der Deutsche nicht auf, ein Deutscher zu sein, nur weil er schon über 46 Jahre alt oder in Straßburg geboren worden war (...).

¹⁸ Nelipovič, Rol' voennogo rukovodstva 265.

¹⁹ CGA Moskvy, f. 16, op. 232, d. 8 (Brief des Vorsitzenden des Ministerrates, Ivan L. Goremykin, an den Stadtoberkommandierenden, Fürst Feliks F. Jusupov, 16. August 1915, № 8912,) 25.

²⁰ Charlamov, *Zapiski bjurokrata* 80.

Das Kriegsministerium selbst hatte schon im Januar 1913 in dem Rundschreiben zur Haltung der Militärbehörden Staatsangehörigen feindlicher Mächte gegenüber erklärt:

Из рассмотрения списка лиц, подлежащих аресту или административной высылке, усматривается, что в эти списки включено значительное число иностранноподданных различных государств без указания оснований, которые бы вызывали необходимость применения к ним столь чрезвычайной административной меры, как высылка (...).

Die Betrachtung der Liste der Personen, die der Verhaftung oder der administrativen Deportation unterliegen²¹, zeigt, dass in diesen Listen eine erhebliche Zahl von Staatsangehörigen unterschiedlicher Staaten eingetragen sind, ohne Nennung von Gründen, die eine solche außerordentliche administrative Maßnahme wie die Deportation notwendig machen (...).²²

Deportationen der Russlanddeutschen aus Moskau

Doch mit dem Beginn des Krieges änderte die militärische Führung ihren Standpunkt bezüglich der Deportation ausländischer Staatsangehöriger und verfügte, dass alle Bürger der „gegen Russland Krieg führenden Staaten“ – auch Frauen – ohne Ausnahme zu deportieren seien. Dieser Befehl galt jedoch ausschließlich für Territorien im Kriegszustand; Moskau gehörte im Unterschied zu Petrograd nicht dazu.²³ Diese Nuancen waren der Bevölkerung von Moskau selbstverständlich unbekannt:

Многие возмущались разностью мер, принимавшихся в отношении немцев в обеих столицах и негодовали (...) на продажность московской администрации (...).

²¹ Noch vor Beginn des Ersten Weltkriegs hat die Exekutive Auswahllisten von Ausländern erstellt, die für eine Zwangsdeportation vorgesehen waren.

²² Rundbrief des Generalstabs vom 7. Januar 1913 unter № 39/14, als Ergänzung der Rundbriefe vom 15. Februar, 20. März und 9. Oktober 1912, über den Umgang der Militärverwaltungen mit Ausländern im Fall einer Kriegserklärung. Zit. nach: Charlamov, *Zapiski bjurokrata* 80.

²³ Vgl. Kir'janov, Ju. I. „Majskie besporjadki' 1915 g. v Moskve“. In: *Voprosy istorii* 12 (1994): 138. Etwas später wurde Moskau auf Vorschlag des geschäftsführenden Ministers für Innere Angelegenheiten, Aleksej N. Chvostov, ebenfalls in den Kriegszustand versetzt. Vgl. Polivanov, Aleksej A. „Devjat' mesjacev vo glave Voennogo ministerstva“. In: *Voprosy istorii* 7 (1994): 146-147.

Viele waren entrüstet über die unterschiedlichen Maßnahmen in Bezug auf die Deutschen in den beiden Hauptstädten und empörten sich (...) über die Käuflichkeit der Moskauer Stadtverwaltung (...).²⁴

Die Presse benutzte die Unkenntnis der Gesetze ihrerseits und schürte täglich den Unmut der Moskowiter gegen die „germanophile“ Politik der Machthaber. Es sei hinzugefügt, dass von den 2.000 Personen, die der Deportation aus Moskau unterlagen, zum 1. Dezember 1914 lediglich 1.400 deutschsprachige Bürger die Stadt verlassen mussten. Die in der alten Hauptstadt verbliebenen Staatsangehörigen „feindlicher Staaten“ wurden durch eine der benannten Ausnahmen begünstigt.

Eine wichtige Rolle spielte auch der Verband der Unternehmer und Fabrikanten des Moskauer Industrierayons, der den Deutschen, die wegen ihrer besonderen Qualifikation nicht gegen russische Arbeiter oder Angestellte ausgetauscht werden konnten, „Vertrauenswürdigkeit und Loyalität“ bescheinigte.²⁵ Der Krieg selbst führte dazu, dass die Migration von Bürgern „feindlicher“ Staaten, die zwar nicht einer sofortigen Deportation unterlagen, jedoch aus ihren Betrieben und Institutionen schon entlassen worden waren, ständig stieg. Diese Migration fand sowohl aus Moskau in die Gouvernements als auch in die entgegengesetzte Richtung statt, was zu einem unnötigen Wirrwarr in den Köpfen der Moskowiter führte, die die Bewegungen der „verdächtigen Ausländer“ sehr wohl bemerkten.²⁶

Zeitgleich mit der Deportation der „inneren Feinde“ verbreiteten sich in Moskau Gerüchte, dass „Deutsche und Österreicher massenhaft die russische Staatsbürgerschaft erhalten würden“²⁷, die zwar keinerlei Bestätigung erfuhren, doch Öl ins Feuer der antideutschen Hysterie gossen. Besonders aktiv im Kampf gegen die „deutsche Vorherrschaft“ in der Stadt war der schon erwähnte Oberkommandierende der Stadt Moskau, Fürst Jusupov. Im Mai 1915 erließ er im Alleingang eine „historische“ Anordnung über die Umsiedlung aller über Begünstigungen verfügenden Staatsangehörigen des Deutschen Kaiserreiches in einen Stadtteil

²⁴ Charlamov, *Zapiski bjurokrata* 81.

²⁵ CGA Moskvj f. 17, op. 105, d. 147 (Aktennotiz des Verbands der Unternehmer und Fabrikanten des Moskauer Industrierayons an den Moskauer Gouverneur, Nikolaj L. Murav'ev, 31. Juli 1914), 1.

²⁶ Ebd., f. 17, op. 105, d. 144 (Informationen über ausländische Staatsangehörige, ansässig im Moskauer Gouvernement, 7. Juli - 28. Dez. 1914), 76, 83, 90, 382.

²⁷ Tichmenev, Nikolaj P. *General Džunkovskij v otstavke*. Petrograd: Tip. inž. M. D. Kuz'mina, 1915. 12-13.

von Moskau, und zwar in den Jausa-Teil.²⁸ Doch erwies sich die praktische Umsetzung dieses Vorhabens, das die Moskauer Deutschen in die Zeit von Iwan dem Schrecklichen (1530-1584) zurückwerfen sollte, als unmöglich und Fürst Jusupov musste seinen Erlass bald zurücknehmen.²⁹

Der Mob benutzte die antideutschen Maßnahmen der Regierung und die Stimmung in der alten Hauptstadt auf seine Weise. Ermuntert durch die Entscheidungen der Machthaber, bestärkt durch antideutsche Verlautbarungen in der Presse und angestachelt durch die Vertreter der lokalen Verwaltung haben die Moskower Ende Mai 1915 massenhaft „deutsche“ Geschäfte und Fabriken gestürmt und geplündert. Die antideutschen Ausschreitungen in der Stadt ereigneten sich zwischen dem 27. und dem 29. Mai 1915 und wurden vom Tod von fünf Personen „deutscher Herkunft“, darunter vier Frauen, begleitet. Auf solchen wichtigen Geschäftsstraßen von Moskau wie Twerskaja, Petrowka, Kusnezki most, Mjasnizkaja und vielen anderen wurden alle Läden mit „deutschen“ Schildern verwüstet.³⁰ Unterschiedlichen Quellen zufolge wurden durch das Wüten der an den antideutschen Ausschreitungen Beteiligten etwa 730 Läden, Lagerräume, Einrichtungen und private Wohnungen in Mitleidenschaft gezogen. Nach einer ungefähren Schätzung beliefen sich die Schäden auf etwa 50 Millionen Rubel.³¹ Der Vorsitzende der Moskauer Stadtverwaltung, Nikolaj I. Astrov (1868-1934), konstatierte während einer außerordentlichen Sitzung der gewählten Vertreter nicht ohne Bitterkeit, dass die antideutschen Ausschreitungen in Moskau dem „Nationalbewusstsein“ Russlands enormen Schaden zugefügt hätten:

Флаги и портрет царя несла та самая толпа, которая шла грабить. Святое настроение страны разрушено (...). Удар пришелся не по одному немцу, а по всей

²⁸ Die erste, sich vollständig außerhalb der Stadtmauer von Moskau befindliche ausländische Siedlung entstand in den 60-er Jahren des 16. Jahrhunderts unter Iwan IV. (dem Schrecklichen), als im Laufe des Livländischen Krieges 1558-1583 der Zustrom von Gefangenen aus dem Baltikum und von Ausländern, die der Zar in seine Dienste aufnahm, anwuchs. Die Ausländer bekamen ein Territorium hinter dem Fluss Jausa zugewiesen und die Siedlung wurde Ausländische oder Deutsche Vorstadt (sloboda) genannt. Vgl. Keller, A. *Nemcy v Moskve XVI – načala XX vv. Ich kul'turnaja i obščestvennaja žizn'*. In: *Nemcy Moskvj. Istoričeskij vklad v kul'turu stolicy*. Sbornik dokladov. Moskva: Obščestvennaja Akademija nauk rossijskich nemcev, 1997. 55.

²⁹ Džunkovskij, *Vospominanija* 556.

³⁰ Vgl. „Razgrom nemeckich magazinov“. In: *Moskovskie vedomosti*. 31. Mai (1915): 4; Žilkin, I. „Moskovskij pogrom“. In: *Vestnik Evropy*. 9 (1915 299): 311; Rjabičenko, Sergej A. *Tri dnja iz žizni neizvestnoj Moskvj. Pogromy 1915 g.* Moskva, 2000. 8-36.

³¹ So kam auf der Mjasnizkaja das Geschäft des Schweden Gamrin zu Schaden, auf dem Theaterplatz wurde der amerikanische Autosalon Ford zerstört. Zu den verwüsteten Handelseinrichtungen gehörten auch das bekannte Uhrengeschäft des Schweizers Moser, das Juweliergeschäft des französischen Staatsangehörigen Fabergé usw.

стране, по тому святому настроению, в котором она жила все это время с начала войны (...).

Derselbe Mob, der zum Plündern unterwegs war, trug Flaggen und Porträts des Zaren mit sich. Die heilige Stimmung im Lande wurde zerstört (...). Der Schlag traf nicht nur den Deutschen, sondern das ganze Land, diese heilige Stimmung, mit der es die ganze Zeit seit dem Anfang des Krieges lebte (...).³²

Im Juni 1915 fand kurz nach den antideutschen Ausschreitungen in Moskau eine Sitzung des Ministerrates unter dem persönlichen Vorsitz von Nikolaus II. statt. Der Oberkommandierende von Moskau, Fürst Jusupov, der auf dieser Sitzung das Hauptreferat hielt, rief die Mitglieder der Regierung nicht nur dazu auf, alle deutschen und österreichischen Staatsangehörigen (einschließlich der Deutschstämmigen, die die russische Staatsbürgerschaft angenommen hatten)³³ aus Moskau auszusiedeln, sondern für diese auch spezielle Konzentrationslager einzurichten.³⁴ Die antideutschen Ausschreitungen vom Mai 1915 hätten ihn in seiner Überzeugung bestärkt, dass die russische Regierung die Hauptschuld an den Unruhen trage, da sie, so Jusupov, zu viel Nachsicht mit den „Germancy“ gehabt habe. Laut Jusupov äußerte sich diese Nachsicht darin, dass

что из Москвы выслали слишком мало немцев и не закрыли немецкие торговые фирмы (...). Московское население было (...) спровоцировано правительством и потому погром (...) оказался той спасительной отдушиной, форточкой (...), в которую вылился справедливый гнев народа против закабаливших его немцев.

zu wenig Deutsche aus Moskau deportiert und die deutschen Handelskontore nicht geschlossen wurden (...). Die Moskauer Bevölkerung fühlte sich (...) von der Regierung provoziert und so wurde das Pogrom (...) zu einem Rettungsventil,

³² CGA Moskvy, f. 179, op. 21, d. 3384 (Auskunft über den Verlauf der Sitzungen der außerordentlichen Tagung der gewählten Vertreter in der Moskauer Stadtduma, 28. Mai 1915), 289-290.

³³ Bei der einzigen Ausnahme könnte es sich nach Meinung von Jusupov um Minderjährige und Heranwachsende mit „russischen Staatsangehörigen“ als Vormunde, um Psychisch- und Schwerkranke, aber auch um „hilflose alte Männer und Frauen“ handeln, und dies wegen „unerwünschten Geredes in der Bevölkerung über unnötige (...) Grausamkeiten seitens der Machthaber“ (нежелательных толков среди населения об излишней (...) жестокости со стороны власти (...)). Dabei sollten alle Kategorien von verbleibenden Personen verpflichtet werden, sich eine Bürgerschaft von „zuverlässigen Personen“ slawischer Herkunft zu besorgen. Ebd. Vgl. auch „Chronika. Voprosy vnutrennej žizni“. In: *Vestnik Evropy*. 7 (1915): 384.

³⁴ CGA Moskvy, f. 16, op. 232, d. 8 (Brief des Fürsten Feliks F. Jusupov an den Vorsitzenden des Ministerrates, Ivan L. Goremykin, 6. August 1915, № 16), 27ob.-28; *Sovet ministrov Rossijskoj imperii v gody Pervoj mirovoj vojny* 178.

zu einem kleinen Fenster (...), durch das die gerechte Wut des Volkes gegen die es verknechtenden Deutschen den Weg nach außen fand.³⁵

Abgesehen von den Maßnahmen „zur Säuberung“ der alten Hauptstadt von den „deutschen Teufeln“ (немецкой нечисти) rief Jusupov den Ministerrat dazu auf, unverzüglich eine Entscheidung über die „bedingungslose“ Aufhebung der Aufnahme in die russische Staatsangehörigkeit aller Bürger von Staaten, die mit Russland im Krieg standen, zu treffen, unabhängig vom Zeitpunkt der Antragstellung. Seiner Meinung nach hätten die meisten Deutschen, sowohl die in Moskau gebliebenen als auch die deportierten, solche Anträge noch vor dem 1. September 1914 gestellt und gehörten somit zu den von der Regierung Begünstigten. Jusupovs Befürchtungen, dass die Deutschen massenhaft die russische Staatsbürgerschaft erlangt hätten, entbehrten jeglicher Grundlage. Dem Brief des Vorsitzenden des Ministerrates, Ivan L. Goremykin (1839-1917), an Jusupov vom August 1915 ist folgendes zu entnehmen:

(...) по настоящее время Советом Министров удовлетворены (...) прошения лишь десяти неприятельских подданных о принятии их в русское подданство, как возбужденные до 1 сентября 1914 г. Из представленных Совету Министров об этих лицах данных следует (...), что никто из них ранее в Москве не проживал и едва ли имеет намерение в ней водвориться на жительство (...).

(...) bis zum jetzigen Zeitpunkt bewilligte der Ministerrat (...) die Anträge von nur zehn feindlichen Staatsangehörigen über die Aufnahme in die russische Staatsbürgerschaft, mit der Begründung, dass sie vor dem 1. September 1914 gestellt worden waren. Aus den dem Ministerrat zur Verfügung gestellten Angaben über die Antragsteller ist ersichtlich (...), dass keiner von ihnen früher in Moskau ansässig war und kaum die Absicht hat, sich dort niederzulassen (...).³⁶

Nach einer stürmischen Diskussion über den Bericht des Moskauer Oberkommandierenden, Fürst Jusupov, traf der Ministerrat folgende Entscheidungen:

1) die Verleihung russischer Staatsbürgerschaft an Ausländer, deren Staaten sich im Krieg mit Russland befinden, ist zu stoppen (Ausnahmen sind nur mit persönlicher Zustimmung des Zaren zulässig);³⁷

³⁵ Charlamov, *Zapiski bjurokrata* 7. Vgl. auch Jusupov, Feliks F. *Memuary*. V dvuch tomach. Moskva: Zacharov i Vagrius, 1998. T. 1: Do izgnanija. 166.

³⁶ CGA Moskvj, f. 16, op. 232, d. 8 (Brief des Vorsitzenden des Ministerrates, Ivan L. Goremykin, an den Stadtoberkommandierenden, Fürst F. F. Jusupov, 6. August 1915, № 8912), 25.

³⁷ Die so festgelegte Regel galt nicht für „feindliche Ausländer“, die vor dem 1. September 1914 einen Antrag auf Aufnahme in die russische Staatsangehörigkeit gestellt hatten.

2) alle feindlichen Staatsangehörige, unabhängig von Geschlecht und Alter, die in Russland verbleiben wollen, sind aus Moskau in die „für Deportationen festgelegten Regionen“ zu deportieren und denjenigen, die das Land verlassen wollen, ist die Ausreise ins Ausland zu genehmigen;

3) „die russischen Staatsangehörigen mit österreichisch-ungarischen und deutschen Wurzeln“, denen die russische Staatsbürgerschaft nach dem 1. Januar 1880 verliehen wurde, sollen „nicht ausnahmslos als der Spionage verdächtig und als Gefahr für die öffentliche Ruhe betrachtet werden“, sind jedoch im Rahmen der Möglichkeiten aus der Stadt zu entfernen.³⁸

Allein in den ersten zehn Tagen vom Juli 1915 wurden gemäß der Entscheidung des Ministerrates ca. 500 Reisepässe für Bürger von Moskau mit deutscher Staatsangehörigkeit, die Russland verlassen wollten, ausgestellt. Es sei noch hinzugefügt, dass die Genehmigung, Moskau zu verlassen und ins Ausland auszureisen, nur „an Gruppen in einem Konvoi“ erteilt wurde.³⁹ Um die vollständige Säuberung der alten Hauptstadt von den „inneren Feinden“ zu erreichen, erwirkte Jusupov auch ein vollständiges Verbot der Einreise aller deutschen und österreichisch-ungarischen Staatsangehörigen, sogar wenn diese eine von den Gouverneuren der benachbarten Regionen ausgestellte Sondergenehmigung dafür vorweisen konnten.⁴⁰ Zur Verteidigung seiner Politik der ausnahmslosen Deportation aller „Deutschen und Österreicher“ aus der Stadt machte Jusupov folgende Argumente geltend:

Ввиду особых условий, в которых находится Москва как город университетский, торговый и фабричный центр, где в настоящее время 48 заводов работают на нужды армии, и принимая во внимание, что фабричные рабочие представляют из себя удобную почву для агитации, я признаю допущение означенных лиц на жительство в г. Москву совершенно нежелательным, ввиду исключительной трудности поддержания (...) общественного порядка и безопасности.

In Anbetracht der besonderen Situation von Moskau als Universitätsstadt und Handels- und Industriezentrum, wo gegenwärtig 48 Betriebe für den Bedarf des Militärs arbeiten, und unter Berücksichtigung des Umstandes, dass Fabrikarbeiter einen fruchtbaren Nährboden für Agitation bieten, stelle ich fest, dass die

³⁸ CGA Moskvu, f. 16, op. 232, d. 8 (Brief des Vorsitzenden des Ministerrates, Ivan L. Goremykin, an den Stadtoberkommandierenden, Fürst Feliks F. Jusupov, 11. Juli 1915), 37.

³⁹ Ebd. (Memorandum des Stadtoberkommandierenden von Moskau, Fürst F. F. Jusupov, an den Geschäftsführer des Innenministeriums, Fürst Nikolaj B. Ščerbatov, 18. Juli 1915), 36.

⁴⁰ Ebd. (Memorandum an den Stadtoberkommandierenden von Moskau, Fürst Feliks F. Jusupov, vom Geschäftsführer des Innenministeriums, Fürst Nikolaj. B. Ščerbatov, 10. Juli 1915), 3.

Zulassung für besagte Personen, einen Wohnsitz in Moskau zu nehmen, angesichts der außerordentlichen Schwierigkeiten bei der Aufrechterhaltung (...) der öffentlichen Ordnung und Sicherheit vollkommen unerwünscht ist.⁴¹

Auf diese Weise betrafen die Deportationen alle deutschen Staatsangehörigen, die schon lange in Russland bzw. unmittelbar in Moskau selbst lebten oder dort geboren worden waren. Auch die Staatsangehörigen des Deutschen Reiches aus gemischten deutsch-russischen Familien, wie sie in den Handels- und Industriekreisen der Moskauer Elite häufig vorkamen, bildeten diesbezüglich keine Ausnahme. Die Zunahme der sozialpolitischen Spannungen in Moskau erlaubte der Exekutive nicht nur die „Korrektur“ des Gesetzes über die russische Staatsbürgerschaft, sondern auch die beschleunigte Deportation der „inneren Feinde“ aus der Stadt. Die Schließung der „deutschen“ Einrichtungen und Betriebe auf der Welle der antideutschen Hysterie und die Angst vor Gewaltausbrüchen seitens der russischsprachigen Bevölkerung, die dazu tendierte, die Schuldigen für die Krise in den deutschsprachigen Kreisen zu suchen, führte zu einem „freiwilligen“ Weggang von Teilen der Deutschen aus der Moskauer Metropolregion. Die antideutschen Ausschreitungen von 1915 führten ihrerseits ebenfalls zu einer beschleunigten Deportation der deutschsprachigen Bevölkerung aus Moskau. Betroffen davon waren nicht nur die Staatsangehörigen des Deutschen Reiches, sondern auch die Russlanddeutschen. Der Zeitzeuge Friedrich Steinmann hat sein wenig tröstliches Fazit der Politik der russischen Machthaber wie folgt formuliert:

(...) Wie verhielten sich nun die Deutschen selbst gegen all diese Verfolgungen? Was war der Erfolg (...) der Hetze der Presse? Gerade das Gegenteil von dem, was man erreichen wollte, wurde erreicht! (...) Sehr viele unserer Landsleute, die in glücklichen Zeiten durch den Verkehr mit gebildeten Russen unter den kulturellen Einfluss des Wirtsvolks geraten, (...) erkannten erst jetzt in der Stunde des Unglücks, dass sie Deutsche sind.⁴²

Fazit

Die enormen sozialen und politischen Erschütterungen, hervorgerufen durch den Ersten Weltkrieg und die zwei Revolutionen, konnten die Stärke und die Zusammensetzung der deutschsprachigen Kolonie in Moskau nicht unberührt lassen. Emigration, Deportation, Einberufung in die zaristische Armee und die Beteiligung

⁴¹ Ebd. (Memorandum des Stadtoberkommandierenden von Moskau, General-Adjutant Fürst Feliks F. Jusupov, an den Innenminister, Nikolaj A. Maklakov, 20. Juni 1915), 5.

⁴² Steinmann, „Das städtische Rußlanddeutschtum“ 55.

am Bürgerkrieg führten zu einer mehr als dreifachen Reduzierung der Zahl der Moskauer Deutschen im Vergleich zur Vorkriegszeit.⁴³ Von größter Bedeutung für die Verkleinerung der deutschen Kolonie war dabei die Emigration in den Jahren 1918-1920, die ganze Familien ohne Unterschied von Geschlecht und Alter betraf.⁴⁴ Zu Beginn der 1920-er Jahre verlor die nationale Gruppe der Deutschen ihren zahlenmäßig traditionell zweiten Platz innerhalb der Moskauer Bevölkerung und wurde von anderen nationalen Minderheiten wie Juden, Tataren, Ukrainern, Weißrussen und Armeniern überholt.⁴⁵

Aus dem Russischen übersetzt von Boris Raev

Literaturverzeichnis

- Astachov, M. „Na temy dnja“. In: *Moskovskie vedomosti*. 22. Mai (1915): 2.
- Astachov, M. „Kartinki provincial'noj žizni“. In: *Moskovskie vedomosti*. 29. Mai (1915): 2.
- Central'nyj gosudarstvennyj archiv goroda Moskvy (CGA Moskvy), f. 3, op. 4, d. 4355.
- CGA Moskvy, f. 16, op. 232, d. 8.
- CGA Moskvy, f. 17, op. 98, d. 755.
- CGA Moskvy, f. 17, op. 105, d. 144.
- CGA Moskvy, f. 17, op. 105, d. 147.
- CGA Moskvy, f. 179, op. 21, d. 3384.
- Charlamov, N. P. *Zapiski bjurokrata. Bor'ba s nemeckim zasil'em vo vremja ruskogermanskoj vojny*. OR RGB, f. 261, kor. 20, d. 6, 17.
- „Chronika. Voprosy vnutrennej žizni“. In: *Vestnik Evropy*. 7 (1915): 384.
- Kumanov, D. M. *Zapiski gazetnogo korrespondenta*. Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka. Otdel rukopisej (OR RGB), f. 218, № 1270, d. 1, 182.

⁴³ Die Anzahl der deutschen Bevölkerung von Moskau belief sich 1920 auf etwas mehr als 6.000 Personen. Vgl. *Statističeskij ežegodnik g. Moskvy i Moskovskoj gubernii*. Vyp. 2: Statističeskie dannye po g. Moskve za 1914-1925 gg. Moskva, 1927. 6.

⁴⁴ Vgl. z.B.: Gorovaja, I. „Voskrešaju ja to, čto byvalo...“. In: *Neues Leben*. 12, 25.06. (1998): 10 (über Familie Bartels); Dies. „Poklonjajus' miru, čto sozdan“. In: Ebd. 15, 13.08. (1998): 4 (über Familie Siegel). Vgl. auch Ljubartovič, Valerij A. und Juchimenko, Elena M. Sem'ja Prove. Predprinimateli, blagotvoriteli, kollekcionery. In: *Nemeckie predprinimateli v Moskve*. Sbornik naučnych trudov. Moskva: Obščestvennaja akademija rossijskich nemcev, 1999. 276-280.

⁴⁵ Vgl. Gavrilova, Irina N. *Demografičeskaja istorija Moskvy*. Moskva: Fast-Print, 1997. 277-278; Vydro, Moric Ja. *Naselenie Moskvy (po materialam perepisej naselenija 1871-1970 gg.)*. Moskva: Statistika, 1976. 30.

- „Moskva. Zametki priezžego“. In: *Moskovskie vedomosti*. 17. Mai (1915): 2.
- Paschalov, Klavdij N. „Styd i pozor“. In: *Moskovskie vedomosti*. 15. Mai (1915): 1.
- „Razgrom nemeckich magazinov“. In: *Moskovskie vedomosti*. 31. Mai (1915): 4.
- Statističeskij ežegodnik g. Moskvy i Moskovskoj gubernii*. Vyp. 2: Statističeskie dannye po g. Moskve za 1914-1925 gg. Moskva, 1927. 6.
- Steinmann, Friedrich. „Das städtische Rußlanddeutschtum beim Kriegsausbruch“. In: *Deutsches Leben in Rußland* (Berlin) 12 / 7/8 (1934): 55-57.
- Tichmenev, Nikolaj P. *General Džunkovskij v otstavke*. Petrograd: Tip. inž. M. D. Kuz'mina, 1915. 12-13.
- Žilkin, I. „Moskovskij pogrom“. In: *Vestnik Evropy*. 9 (1915): 299-311.

- Džunkovskij, Vladimir F. *Vospominanija*. Hg. Panina, A. L. T. 2. Moskva: Izdatel'stvo im. Sabašnikovych, 1997.
- Gavrilova, Irina N. *Demografičeskaja istorija Moskvy*. Moskva: Fast-Print, 1997.
- Gorovaja, I. „Voskrešaju ja to, čto byvalo...“. In: *Neues Leben*. 12, 25.06. (1998): 9-10.
- Gorovaja, I. „Poklonjajus' miru, čto sozdan“. In: *Neues Leben*. 15, 13.08. (1998): 4-7.
- Jusupov, Feliks F. *Memuary*. V dvuch tomach. Kn. 1: Do izgnanija. Moskva: Zacharov i Vagrius, 1998.
- Keller, A. Nemcy v Moskve XVI – načala XX vv.: ich kul'turnaja i obščestvennaja žizn'. In: *Nemcy Moskvy: istoričeskij vklad v kul'turu stolicy*. Sbornik dokladov. Moskva: Obščestvennaja akademija rossijskich nemcev, 1997: 53-105.
- Kir'janov, Ju. I. „Majskie besporjadki' 1915 g. v Moskve“. In: *Voprosy istorii*. 12 (1994): 137-150.
- Lejberov, Igor' P. Patriotičeskie nastroenija, ich projavlenija i ugasanie v gody Pervoj mirovoj vojny 1914-1918 gg. In: *Problemy social'no-ekonomičeskoj i političeskoj istorii Rossii XIX–XX veka*. Hg. Camutali, Aleksej N. Sankt-Peterburg: „Al-eteja“, 1999: 497-501.
- Ljubartovič, Valerij A. und Juchimenko, Elena M. Sem'ja Prove: predprinimateli, blagotvoriteli, kollekcionery. In: *Nemeckie predprinimateli v Moskve*. Sbornik naučnych trudov. Moskva: Obščestvennaja akademija nauk rossijskich nemcev, 1999: 276-280.
- Nelipovič, Sergej G. Rol' voennogo rukovodstva Rossii v „nemeckom voprose“ v gody Pervoj mirovoj vojny (1914-1918). In: *Rossijskie nemcy. Problemy istorii, jazyka i sovremennogo položenija*. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii. Anapa, 20-25 sentjabrja 1995. Moskva: Gotika, 1996: 262-283.
- Polivanov, Aleksej A. „Devjat' mesjacev vo glave Voennogo ministerstva“. In: *Voprosy istorii*. 7 (1994): 140-154.

- Rjabičenko, Sergej A. *Tri dnja iz žizni neizvestnoj Moskvy. Pogromy 1915 g.* Moskva, 2000.
- Rossija i Zapad. Formirovanie vnešnepolitičeskich stereotipov v soznanii rossijskogo obščestva pervoj poloviny XX veka.* Hg. Golubev, Aleksandr V. Moskva: Institut rossijskoj istorii RAN, 1998.
- Sovet ministrov Rossijskoj imperii v gody Pervoj mirovoj vojny. Bumagi A. N. Jachontova (zapisi zasedanij i perepiska).* Hg. Ganelin, Rafail Š. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 1999.
- Vydro, Moric Ja. *Naselenie Moskvy (po materialam perepisej naselenija 1871-1970 gg.).* Moskva: Statistika, 1976.

Einsamkeit in der Moderne: Georg Schlicht und die russische Kunst im Kulturbetrieb der Weimarer Republik

Igor Dukhan

Staatliche Universität von Belarus (Minsk)

ABSTRACT

Modernity and Loneliness. Georg Schlicht and the Paths of Russian Art in the Cultural Cauldron of Weimar Germany

The paper exposes the creativity of the Russian-German artist Georg Schlicht within the context of modernity in Germany and Russia in comparative perspective. Essentially, the distinction between these two modernities lies in their relationship between speed and continuity: In Germany, modernity shaped a holistic image of city and culture within a relatively short historic interval, whereas in Russia, modernity consisted of ruptures in space and time. These ruptures and the montage character of the artistic image become evident in the peculiar collage character of Schlicht's works, empathically integrating the rare iconographies of Russian art, the tradition of the Saratov and Moscow schools of poetical painting around the turn of the twentieth century, and the fabulous images of Russian plains, with their fortresses on the one hand, and the visual tactics of Dada – New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*), on the other. Within this perspective, the compositions, book illustrations and portraits of Georg Schlicht expose a “perplexed contemporaneity”, which is rooted in the complexity of this German-Russian modernist interplay.

Keywords: Modernity; Montage; Russian Painting; *Neue Sachlichkeit*; New Objectivity; Book Illustration.

Das Schaffen von Georg Schlicht (1886-1964) enthüllt die Kraft der Retention – das Festhalten am Code einer Poetik, die zum Silbernen Zeitalter gehörte. Diesen Code bewahrte der in Folge von geschichtlichen Umbrüchen wie Krieg und Revolution aus Russland nach Deutschland versetzte Künstler auch nach seiner Ankunft im brodelnden Kulturbetrieb der Weimarer Republik. Schlicht bildete dabei keine Ausnahme, denn das Festhalten an den überkommenen Kunstformen als Widerstand gegenüber der kaleidoskopischen Vielfalt der Moderne war typisch für die gesamte Kolonie der russischen Künstler und Literaten, die sich zu Beginn der 1920er Jahre im Umfeld der Zeitschriften *Žar-ptica* (Der Feuervogel) und *Spolochi* (Nordlichter)

aufhielten.¹ Der Widerstand, den die Künstler der russischen Emigration, genauer gesagt der „historisierende“ Teil dieser Gruppe, dieser Vielfalt entgegenzusetzen hatten, schien sich unter dem Druck der heterogenen Impulse, die vom Kulturbetrieb der Weimarer Republik ausgingen, nur noch zu verstärken.

Die Saratow-Moskauer Prägungen von Georg Schlicht

Georg Schlicht kam bereits in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts mit der Kunstszene der Stadt Saratow in Berührung, wo eine erstklassige Gemäldesammlung der „Schule von Barbizon“ existierte und sowohl die russischen „Realisten“ als auch die Bogoljubov-Kunstschule eine große Strahlkraft entwickelten.² Doch als Künstler formte ihn vor allem die Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst, deren Ethos er nach dem 1918 erzwungenen Umzug nach Deutschland treu blieb. Exemplarisch dafür sind seine buchkünstlerischen Arbeiten, die zudem eine Nähe zu Ivan Ja. Bilibins (1876-1942) Illustrationen aufweisen. So lassen beispielsweise Schlichts Vignetten und Schmuckbänder für Pëtr P. Eršovs (1815-1869) *Höcker-Rösslein/Konëk-gorbunok*³ (S. 43 u.a.) einen direkten Bezug zu Bilibins Gestaltung der Sage *Vol'ga* (1902-1904) erkennen. Besonders augenfällig wird dies in der Darstellung seiner Spalten und Felder mit ihren kantigen geometrisierten Figuren, die durch Striche und Streifen grafisch vereinfacht erscheinen. Auf Bilibins Ästhetik verweist darüber hinaus die an die orientalisch-altrussische Ornamentik angelehnte Gestaltung des Bucheinbands, die an Bilibins dekoratives System von Kartuschen auf dem Einband des *Märchen vom Fischer und Fischlein* (1908) erinnert, oder an dessen dekorative Ornamentik für den Einband des Märchenbuches von *Zar Saltan* (1905).

Georg Schlicht gilt als ein „Saratower“. So werden in der Geschichte der russischen Kunst jene Künstler genannt, die ihre Ausbildung an der Bogoljubov-Kunstschule in Saratow begonnen und an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst fortgesetzt hatten.⁴ Zu den Saratowern gehörten Künstler wie Pavel V. Kuznecov (1878-1968), Viktor Ė. Borisov-Musatov (1870-1905) und

¹ Vgl. Marten-Finnis, Susanne und Dukhan, Igor. „Dream and Experiment. Time and Style in 1920s Berlin Émigré Magazines: Zhar Ptitsa and Milgroym“. In: *East European Jewish Affairs* 35/2 (2005): 225-245; Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921-1926*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2012.

² Vgl. den Beitrag von Tat'jana Savickaja in diesem Band.

³ Erschienen 1922 in Berlin im Verlag Otto Kirchner & Co. auf Russisch und auf Deutsch in der Übersetzung von Egon H. Strassburger.

⁴ Budkova, L. A. und Sarab'janov, Dmitrij V. Hgg. *Pavel Kuznecov*. Moskva: Sovetskij chudožnik 1975. 14-15.

Kuz'ma S. Petrov-Vodkin (1878-1939), deren Schaffen, bei all ihrer Vielseitigkeit, durch einen eigenen naturnahen und poetischen Lyrismus geprägt ist und damit einen besonderen Platz in der russischen Malerei des 20. Jahrhunderts beansprucht. Das künstlerische Leitmotiv bei Kuznecov und Borisov-Musatov ist der Mensch im prä-technisierten Zustand der Natur; Grundlage der Poetik bei Petrov-Vodkin dagegen ist das Dingliche, die Welt in ihrer Ur-Form. Diese Poetik der Saratow-Moskauer Linie in der russischen Kunst setzte auch Georg Schlicht nach seiner Ankunft in Deutschland fort, während sich die Dynamik der deutschen Kunst eher außerhalb seiner Wahrnehmung vollzog.

Schlichts Gemälde wie *Früher Frühling in Sibirien* (1925), *Birsk im Winter* (1926) u.a. knüpfen thematisch und stilistisch an die Interpretation der provinziell-gemächlichen Lebensart an, wie sie in der Malerei von Boris M. Kustodiev (1878-1927) zum Ausdruck kommt. In diesen Landschaften, mit ihren durch Konturen betonten Silhouetten sowie mit ihrem erfrischend impressionistisch ausgearbeiteten Schnee, wird das Bild eines glücklichen, aber unwiderruflich in die Vergangenheit entrückten, und nur noch in den Träumen ermöglichten Daseins heraufbeschworen. Die Hommage an dieses vergangene Dasein verleiht einigen Werken von Schlicht – bei all ihren offensichtlichen Unterschieden – eine gewisse Nähe zu den träumerischen Gestalten des früh verstorbenen Saratowers Borisov-Musatov.⁵ Zu den Besonderheiten dieser Werke von Schlicht zählen neben einer illusionistischen Übersteigerung und Bemaltheit der Formen ein märchenhafter Souvenircharakter der Bilder von Straßen und Menschen mit ihren puppenhaften Bewegungen und Gesten, welche diese Werke trotz ihrer ausgesprochen realistischen Manier aus dem Zustand der „Erinnerung“ in den Zustand einer „Traum-Erinnerung“ versetzen.

Polystilistik und Montage: ein Verhandeln zwischen Anpassung und Re-tention

In Deutschland mutierte die Kreativität von Georg Schlicht zu einer Kunst, in der die poetisch-naturnahe Maltradition des Saratow-Moskauer Künstlerkreises auf das deutsche Kunstsystem mit seinen komplizierten Verweisen und Symbolen stieß. In Gemälden wie *Kreuzabnahme und Beweinung Christi* (1922) oder *Die wundertätige Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen* (1947) offenbart sich eine Wechselwirkung zwischen diesen beiden Codes – dem russischen Lyrismus und dem mit Allegorien und Symbolen aufgeladenen Kunstsystem im Deutschland des

⁵ Allenov, Michail M. „Izobraženie i obraz sna v ruskoj živopisi. V. Borisov-Musatov. ‚Vodoem‘“. In: *Son – semiotičeskoe okno*. Moskva: Izdatel'stvo GMII im. A. S. Puškina, 1993. 47-57.

20. Jahrhunderts. In Schlichts Werken der 1920er Jahre bilden diese beiden poetischen Systeme jedoch keine organische Einheit, sondern treffen vielmehr konfrontativ aufeinander.

Herrscht in Schlichts Illustrationen zum *Höcker-Rösslein* oder bei seiner Gestaltung des *Feuervogels* noch eine stilistische Einheit, die auf die russische dekorativ-architektonische Ornamentik in den Buchillustrationen von Ivan Ja. Bilibin und auf die Malerei von Nikolaj K. Rerich (1874-1947) und Michail A. Vrubel' (1856-1910) zurückgreift, so dominieren in dem Zyklus, den Schlicht der Gottesmutter widmet, die Prinzipien der Collage und der Montage. Ebenfalls erkennbar sind darin Impulse, wie sie von den Dadaisten der 1920er Jahre ausgingen, wobei das montageartige Zusammenfügen der Elemente bereits den Moment des Bruches in sich birgt. Dabei reflektiert der eklektische Charakter von Schlichts Themenzyklen um die Christologie und Mariologie eine spezifische polykulturelle Haltung, wie sie typisch war für die Megapolis der Weimarer Zeit⁶, in deren Kontext er durchaus angebracht erscheint. So versammelt Schlicht in seinen Werken Motive aus der russischen religiösen Kultur und unterwirft sie einer bildkünstlerischen Bearbeitung im Sinne von wiedererkennbaren und schnell aufeinanderfolgenden Trends in der Kunst der Weimarer Zeit, die vom Expressionismus bis hin zur Neuen Sachlichkeit reichen.

Noch 1947 stellt Schlicht im Bild *Die wundertätige Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen* die Gottesmutter mit Christus in der ikonographischen Tradition der Eleusa dar, die den byzantinischen Vorbildern folgt (vgl. z.B. *Gottesmutter von Wladimir*⁷). Doch er verleiht ihr auch einen besonderen Ausdruck von inniger Trauer und Zärtlichkeit, wie sie für die Studien und Fresken von Michail A. Vrubel' in der Kirche des Hl. Kyrill in Kiew typisch sind.⁸ Der Hintergrund mit Kirchen aus vorpetrinischen Zeiten verweist in seiner facettenartigen Gestaltung auf die farbigen Flächen in den Darstellungen von Kirchen in den Gemälden von Aristarch V. Lentulov (1882-1943), z.B. *Basilius-Kathedrale* (1913, Moskau, Tret'jakov-Galerie) und *Kirchen. Neu-Jerusalem* (1917, St. Petersburg, Russisches Museum). Schlichts Selbstdarstellung als „Weltenherrscher“ konnotiert eine in der russischen Ikonenmalerei verbreitete Ikonographie. Gleichzeitig ruft sie die Tradition der Renaissance in Erinnerung, dem Bild Christi selbstbildnishafte Züge zu verleihen. In malerischer Hinsicht gelingt

⁶ Ward, Janet. *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001. 1-45, 92-142.

⁷ Die aus Byzanz stammende Ikone *Gottesmutter von Wladimir*, Ende 11./Anfang 12. Jahrhundert, befindet sich heute im Besitz der Tret'jakov-Galerie in Moskau.

⁸ Komaško, Natal'ja I. „Vsech skorbjaščich radost“, ikona Božiej Materi“. In: *Pravoslavnaja ěnciklopedija*. T. IX. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr „Pravoslavnaja ěnciklopedija“, 2005. 707-717.

Schlicht jener Effekt aus Dunkel und Leuchten, wie ihn Vrubel' in seinen Aquarellskizzen zu der Ikonostase in der Kirche des Hl. Kyrill in Kiew erreichte⁹, und den er später in den Darstellungen von Dämonen und Propheten sowie im Gemälde *Sechsflügeliger Seraph* (1904, St. Petersburg, Russisches Museum) weiterentwickelte. Naheliegender ist hier der Bezug zu Charles Baudelaires (1821-1867) Äußerung: „Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres...“¹⁰ Stärker noch ausgeprägt ist dieser Effekt im Gemälde *Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten* (1922), wo das weiße Leuchten der Augen das Dunkel in den äthiopischen¹¹ Antlitzern von Gottesmutter und Kind hervorhebt. Allerdings ist das Prinzip der Montage bei der Integration von unterschiedlichen künstlerischen Elementen samt ihrer freizügigen Kombination unmittelbar auf den Montagestil des deutschen Dadaismus und der Expressionisten zurückzuführen.

Ebenso verdeutlichen die Selbstporträts von Georg Schlicht, welche Position er in der Auseinandersetzung zwischen russischen und westeuropäischen Vorstellungen vom Selbstbildnis einnahm. Dmitrij V. Sarab'janov (1923-2013) hat auf den wesentlichen Unterschied im Verständnis von Selbstbildnissen im russischen und deutschen Jugendstil verwiesen. Seiner Meinung nach repräsentiert das Selbstbildnis im deutschen Jugendstil die kreative Persönlichkeit durch die Betonung von Eleganz und Elan.¹² So zeigt beispielsweise das Gemälde *Franz und Mary Stuck im Atelier* (1902, Privatbesitz) den eleganten Münchner im Gehrock in einer statischen Pose, wie sie typisch war für eine mondäne Abendparty. Die Gestik wirkt unterkühlt-galant und ist Ausdruck eines diskreten Psychologismus, wie es die Etikette verlangte. Deutlich zutage tritt in diesem Werk das Ethos des deutschen Selbstbildnisses in seiner Münchner-Wienerischen Variante, das sich durch Selbstkontrolle und Konzentration zur Vermeidung von Gefühlsausbrüchen auszeichnete.¹³

⁹ Allenov, Michail M. *Michail Vrubel'*. Moskva: Belyj gorod, 2007. 16.

¹⁰ Vgl. das Gedicht *Les ténèbres*. In: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Édition complète. Première partie. Paris: Ambroise Vollard, 1916. 110-111, hier 111.

¹¹ In der russischen Kultur besitzt „äthiopisch“ aufgrund der afrikanischen Wurzeln von Aleksandr S. Puškin (1799-1837) eine besondere Konnotation.

¹² Sarab'janov, Dmitrij V. *Russkaja živopis' XIX veka sredi evropejskich škol*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1980. 212-213.

¹³ Im Selbstbildnis von 1905 zeigt sich Stuck als Halbfigur, im Profil nach rechts gewandt wie auf altägyptischen Darstellungen, vor dem Hintergrund eines mit grafischer Präzision wiedergegebenen Interieurs mit Kassettendecke und bewegten ornamentalen Grottesken. Der Maler betrachtet vergeistigt, doch ohne Emotionen eine Staffelei mit der Darstellung einer nackten „Najade“; die mondäne Emotionslosigkeit strahlt in dieser Konstellation Ironie aus. Es ist bemerkenswert, dass der Maler in diesem Selbstbildnis Beherrschung demonstriert, während er in manchen seiner Gemälde zu Themen aus der antiken Mythologie eine brodelnde Sinnlichkeit entfesselt. Sogar in seinen späteren Selbstbildnissen, z.B. von 1923, auf denen er mit einem beunruhigten Blick in die

In der Malerei des deutschen Jugendstils sind es vermutlich gerade die Selbstbildnisse von Franz von Stuck, die die Codes der gehobenen Gesellschaft am überzeugendsten vermitteln. Die Selbstporträts von anderen Vertretern des deutschen Jugendstils sowie jene des Schweizer Malers Arnold Böcklin (1827-1901) signalisieren eine stärkere Komplexität im Verständnis des Psychischen. Doch im Großen und Ganzen ist die Art und Weise der Selbstrepräsentation im deutschen Jugendstil gegenläufig zum Charakter der russischen Jugendstilkunst.

Die Selbstporträts von Valentin A. Serov (1865-1911), denen eine gewisse Diskretion anhaftet, weisen noch Bezüge zur deutschen Kunst auf. Hingegen scheint hinter der Eleganz der Selbstbildnisse von Michail A. Vrubel' die unermessliche Tragik der menschlichen Seele auf. Die in ihnen suggerierte Selbstbeherrschung soll den Ansturm von Gedanken und Leidenschaften bändigen, doch ist die Erschütterung der Psyche deutlich hinter der zur Schau gestellten Eleganz zu spüren. Schon in dem frühen *Selbstbildnis* von 1882 (Aquarell auf Papier, St. Petersburg, Russisches Museum) scheint der Blick des Künstlers zwischen Selbstversenkung und Wahnsinn zu schwanken. Im grafischen *Selbstbildnis* von 1885 (Bleistift auf Papier, Kiew, Gemäldegalerie) verstärkt grelles, unterirdisches Kerzenlicht die explosive Kraft der Faustschen Gestalt. Das *Selbstbildnis* von 1904 (Aquarell, Bleistift und Weißhöhungen auf Papier, Moskau, Tret'jakov-Galerie) gilt als die Quintessenz von Vrubel's künstlerischer Selbstbefragung. Hinter der Fassade dieses verhaltenen, in gewisser Hinsicht ikonenhaften Antlitzes tobt ein psychischer Kampf, unter dessen Intensität sich die Gesichtszüge zu verzerren scheinen.

Für Georg Schlicht bildete Vrubel's Schaffen einen künstlerischen Orientierungspunkt. Doch zeigen Schlichts Selbstbildnisse, die manchmal, den Traditionen der Renaissance folgend, in mehrfigurige Kompositionen eingebettet sind, vielmehr eine Symbiose zwischen der deutsch anmutenden Kontrolle über die Gefühle und dem russischen Gestus der Seelenbeichte. So platziert Schlicht sein Selbstporträt im Vordergrund des bereits erwähnten Bildes *Die wundertätige Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen*. Er zeigt sich selbst als Segnenden, in einer Pose, die Christusdarstellungen ähnelt. Auch Schlichts *Selbstbildnis mit Hl. Georg, der den Drachen besiegt* (1920) orientiert sich an der christlichen Ikonographie. Hier erscheint der Künstler psychisch entkräftet und abgehärmt, was ihn von einem Gebetszustand entfremdet. Das *Selbstbildnis* von 1926 wiederum weist mit der Präzision der Formen und der Silhouette sowie mit dem Streben nach

Welt schaut, in die neue bunte Lebenswelt der Weimarer Republik, bewahrt er die Kontrolle über seine Gefühle.

schlichter Klarheit eine Nähe zu den zeitgenössischen Anhängern von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) im Umfeld der Neuen Sachlichkeit auf.

Die bisherigen Erörterungen erlauben es, Polystilistik als grundsätzliches Charakteristikum im Schaffen von Georg Schlicht während seiner Zeit in Deutschland zu definieren. Diese Polystilistik bewegte sich sowohl bei Schlicht als auch bei einer Reihe von anderen emigrierten Künstlern zwischen der Imitation des „Russischen“ in Form von Rückgriffen auf die Ikonenmalerei und Anleihen aus aktuellen Strömungen in der deutschen und der westlichen Kunst. Auf diese Weise verband sich in Schlichts Werk ein imitatorischer Ansatz mit dem interkulturellen Eklektizismus der Weimarer Zeit.

Ganz allgemein neigte der Kulturbetrieb der Weimarer Zeit dazu, eine Vielfalt an kulturellen Codes in das Epizentrum eines Werkes zu integrieren und mit kulturellen Verflechtungen zu spielen. Für diese Tendenz stehen groß angelegte Projekte wie jene von Aby Warburg (1866-1929) und Ernst Cassirer (1874-1945), die unmittelbar miteinander verbunden waren. Während jedoch Warburg darauf zielte, einen universellen Bilderatlas¹⁴ zu präsentieren, in dem er die in der Weltkunst seit der Antike wiederkehrenden Motive und Symbole verdeutlichen wollte, arbeitete Cassirer an einer systematischen „Philosophie der symbolischen Formen“¹⁵ und stellte damit ein Pendant zu Warburg her, das die weltweiten kulturellen Erscheinungsformen in ihrer Vielfältigkeit reflexiv zusammenführen wollte. Der Eklektizismus in der Malerei von Schlicht, bedingt durch die gedämpfte eigene Stimme des Künstlers, bewegte sich im Kontext der kulturellen Atmosphäre der Weimarer Zeit.

In der Buchkunst von Schlicht ist ein deutliches Echo der altrussischen Motive und der gestalterischen Prinzipien von Bilibins Buchgrafik auszumachen, doch erlangte er weder die Klarheit noch die stilistische Homogenität der Bilibinschen Buchkunst. Im *Höcker-Rösslein* beispielsweise bewegen sich die ornamentalen Muster des Bucheinbandes und der Titelvignetten im Geiste der Buchkunst und der Ornamentik in der Ikonenmalerei der Moskowiter Rus' des 16.-17. Jahrhunderts. In den Illustrationen wiederum finden sich Anklänge an Bilibinsche Darstellungen altrussischer Städte mit ihren Mauern und Bauten aus weißem Stein neben maleischen Narrativen im Sinne der Moskauer Genremalerei des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Anders als Bilibin, der die Fläche des Blattes kultiviert und die räumlichen Strukturen in senkrechte Rhythmen transponiert, demonstriert

¹⁴ Vgl. Warnke, Martin. Hg. *Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Berlin: Akademie Verlag GmbH/de Gruyter, Walter GmbH, 2012.

¹⁵ Vgl. Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 1-3. Berlin: Bruno Cassirer, 1923, 1925, 1929.

Schlicht eine Vielfalt an malerischen und grafischen Verfahren, kann dabei allerdings eine Konfrontation zwischen den so unterschiedlichen visuellen Strategien nicht vermeiden. Dies gilt ebenso für seine Umschlaggestaltung der Zeitschrift *Žar-ptica* (7, 1922), bei der Schlicht versucht, ornamentale Ausdrucksformen für eine Vielfalt an Motiven zu finden, um sie rhythmisch zu gruppieren – den goldenen, sich biegender Feuervogel, die Stadt aus weißen Steinen (vgl. Ivan Ja. Bilibins Illustrationen von 1905 zu Aleksandr S. Puškins *Zar Saltan*), das sich schlängelnde Flüsschen und die dahinjagenden, sich kräuselnden Wölkchen. Die architektonische Landschaft im Hintergrund verweist auf die Fresken aus Jaroslawl und die russische Ikonenmalerei des 17. Jahrhunderts.¹⁶ Die spiralförmige, sich zu Wirbeln verdichtende Ornamentik, die gleichermaßen aus keltischen wie altrussischen Motiven schöpft, offenbart Parallelen zu den Motiven des russischen Jugendstils, wie sie z. B. in den Verzierungen des Moskauer Künstlertheaters von Fëdor O. Šechtel' (1859-1926) und Ivan A. Fomin (1872-1936), der Stadtvilla von Aleksandra I. Derožinskaja (1877 – ca. 1925) u.a. zutage treten.¹⁷ Darüber hinaus erinnern auch Schlichts Buchvignetten an die ornamentalen Motive der russischen Jugendstilarchitektur, z.B. an die Reliefs über den Fenstern der Mariä-Schutz-Kirche des Martha-und-Maria-Klosters.¹⁸ Die Initialen und das Schriftbild des Titels auf dem Umschlag der Zeitschrift *Žar-ptica* verweisen auf die Grapheme der Schriften im Moskauer Jugendstil, die ihre Ursprünge wiederum in der altrussischen Buchkunst haben. Insgesamt beschwört die spannungsgeladene Komposition des Umschlags, die sich aus dem Wechselspiel zwischen der sich elegant emporwölbenden Figur des Feuervogels und der Windung des Flüsschens entwickelt, den Geist der geschmeidigen, spannungsvollen Plastizität des Moskauer Jugendstils herauf.

Während sowohl Schlichts religiöse Bilder als auch seine Buchkunst durch das Zusammenfügen von Motiven beherrscht werden, die ein buntes Miteinander ergeben, spricht aus seinen Porträts und Stillleben eine Einheit des visuellen Gestus (*Mystisches Stillleben*, 1925; *Selbstbildnis mit Pinsel in der Hand*, 1926). Dabei erhöht sich das Niveau der Dissoziation mit der wachsenden Komplexität der Kompositionen, in denen eine in sich geschlossene Idee in den Hintergrund rückt, um an ihre Stelle ein Aufeinanderschichten von unterschiedlichen Bedeutungsebenen in Form einer Montage treten zu lassen. Dieses Spiel des Aufeinanderschichtens von multitemporalen und polykulturellen Ebenen – die Poetik des Bruches und der Montage in der Ikone, im Bild und im Traum – ist typisch für die künstlerischen

¹⁶ Brjusova, Vera G. *Freski Jaroslavlja XVII – načala XVIII veka*. Moskva: Iskusstvo, 1983; Brjusova, Vera G. *Russkaja živopis' 17 veka*. Moskva: Iskusstvo, 1984.

¹⁷ Vgl. Naščokina, Marina V. *Moskovskij modern*. Moskva: Žiraf, 2002. 324-339, 357-362.

¹⁸ Das Martha- und Maria-Kloster wurde 1910 nach einem Entwurf von Aleksej V. Ščusev (1873-1949) erbaut und im Inneren mit Fresken von Michail V. Nesterov (1862-1942) ausgemalt.

Ausdrucksformen der russischen Emigration. Das gilt z.B. für Vladimir V. Nabokovs (1899-1977) Roman *Einladung zur Enthauptung*, der seine Weltanschauung während seiner Berliner Zeit widerspiegelt.¹⁹ In diesem Roman entwickeln und kreuzen sich von Anfang an mehrere Handlungsstränge. In Nabokovs Darstellung der Biografie von Cincinnatus C. gehen reale, historische und illusorische Ebenen ineinander über, ohne sich dabei zu einem Ganzen zu verbinden. Das Bindeglied, das die Erzählung zusammenhält, ist die Poetik des Irrationalen. Auch wenn Nabokov darum bemüht war, mit dem Verweis auf seine mangelnden Deutschkenntnisse eine Verbindung zwischen seinem Roman und den Werken von Franz Kafka (1883-1924) zu bestreiten, offenbart sich doch bei beiden Schriftstellern eine eigene Art, das Irrationale mit naturalistischen Stilmitteln darzustellen.²⁰

Die Ästhetik der Kombinatorik in der Kultur der Weimarer Republik in der Reflexion russischer Emigranten

Charakteristisch für das künstlerische Schaffen in der Weimarer Republik waren komplizierte Überlagerungen, vor allem Verschränkungen von mehreren „Realitäten“ – der inneren und äußeren, der unbewussten und rationalen. Die Neigung zur künstlerischen Kombinatorik erreichte in dieser Zeit ihren Höhepunkt. Die Ästhetik dieser Kombinatorik zählt zu den wichtigsten künstlerischen Eigenarten der Weimarer Zeit, der gleichermaßen Dadaismus, Surrealismus, Neue Sachlichkeit und Kunst in der Art der Geisteskranken zugrundeliegen. Am deutlichsten offenbart sich diese Eigenart in der Filmkunst. Filme wie *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) von Walter Ruttmann (1887-1941) oder *Metropolis* (1927) von Fritz Lang (1890-1976) wirken durch ihre offene Montage von unterschiedlichen Stilrichtungen, ohne jedoch deren Aufeinandertreffen zu glätten; dahinter steht der Wunsch, paradoxe Zufallszusammenhänge offenzulegen und gleichzeitig eine Absage an die Logik zu demonstrieren. Die dadurch entstehenden Analogien und Gegensätze im Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* beschreibt Siegfried Kracauer (1889-1966) folgendermaßen:

¹⁹ Erstmals erschienen in der Zeitschrift *Sovremennye zapiski*, 58-60 (1935-1936).

²⁰ Timošenko, Elizaveta K. „Priglašenje na kazn“ i ‚Process‘. Nabokov i Kafka“. In: *Voprosy literatury* 3 (2014): 224-239.

Ähnlich wie Dsiga Wertow schneidet er von Menschenbeinen auf der Straße zu den Beinen einer Kuh oder kontrastiert die üppig gedeckten Tische eines Luxusrestaurants mit den dürftigen Eintopfgerichten der Armen.²¹

Bedingt durch die Natur des Films, avancierte die Ästhetik der Kombinatorik zu einem Orientierungspunkt, und zwar nicht nur im Film selbst, sondern auch in der Malerei und Literatur, wobei allerdings die Intensität der offenen Montage und des Alogismus aufgeweicht werden konnte. Beispielhaft für das komplexe Spiel mit Montagetechniken ist in der Literatur der Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf* von Alfred Döblin (1878-1957), der seinerseits nicht zufällig zu einer Quelle cineastischer Montageinterpretationen wurde.²²

Ebenso lassen sich auch im philosophischen Denken dieser Jahre gewisse Tendenzen zur Montage und Synthese erkennen. Exemplarisch dafür sind die philosophischen Essays von Walter Benjamin (1892-1940) und die chassidischen Geschichten von Martin Buber (1878-1965) mit den ihnen eigenen Überlagerungen von erzählerischen Ebenen, die der Schnittmenge an Episoden im Film ähnlich sind. Sowohl in Benjamins *Pariser Passagen* und seinem *Moskauer Tagebuch* als auch in den historischen Episoden und den Gedankengängen von Bubers *Chassidim* zeugen die schnell aufeinanderfolgenden Kurzepisoden: Unerwartet treten Details hervor, die mit dem Ganzen gleichgesetzt werden, um durch ihre eigenwillige Montage den Fluss der Geschichte zu demonstrieren.

Diese Kunst der Kombinatorik ist auch bei Nabokov anzutreffen, der trotz seiner demonstrativen Abgrenzung eng mit dem Berliner Kulturdiskurs verbunden war.²³ Auch in seinem Berliner Werk schieben sich die unterschiedlichen Ebenen des Realen auf komplexe Weise übereinander und verschränken sich mit der Handlungslinie von Träumen. Hervorzuheben ist dabei, dass die Details aus der imaginären Traumwelt in ihrer Darstellung naturalistischer sind als die aus der realen Welt. Diese Verflechtung von Realem, Imaginärem und Halb-Realem gehört zu den charakteristischen Eigenarten im Schaffen der Weimarer Republik. In *Einladung zur Enthauptung* überblenden sich die Bilder einer russischen und einer deutschen Stadt; Details aus der russischen Lebensart ringen bei Nabokov mit solchen aus dem ihn nervenden deutschen Alltag um einen Platz im Gewebe des künstle-

²¹ Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. 101.

²² Slugan, Mario. *Montage as perceptual experience. Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2017. 65-107.

²³ Vgl. Morev, Dmitrij A. *Berlin kak tekst v metaromane V. V. Nabokova i Ė. M. Remarka*. Diss., Moskva 2008.

rischen Textes. Diese raffinierte Überlagerung von Bildern ermöglichte es Nabokov, einer unmittelbaren Kollision mit den ihn bedrückenden Realitäten der Weimarer Republik auszuweichen. Indem er seinen deutschen „Gastgebern“ Eigenschaften bescheinigte, die er unter dem Begriff der „Pošlost“²⁴ subsumierte, erfuhr sein Werk eine Transformation, in der sich seine Ablehnung der deutschen Lebensart in der Weimarer Zeit manifestierte.

Mit seinem Konzept der „Pošlost“ meint Nabokov nicht nur das Deutschland, in dem er lebte, sondern die gesamte deutsche Kultur der Moderne. Berlin kannte er in allen Einzelheiten, denn hier hatte er fünfzehn Jahre zugebracht, von 1922 bis 1937, erlebte also sowohl die Zeit der Weimarer Republik als auch den Aufstieg des Nationalsozialismus. In seinen späteren *Vorlesungen über russische Literatur* entwirft er eine erschreckende Typologie der deutschen Moderne als Kultur der „Pošlost“:

Ever since Russia began to think, and up to the time that her mind went blank under the influence of the extraordinary regime she has been enduring for these last twenty-five years, educated, sensitive and free-minded Russians were acutely aware of the furtive and clammy touch of *poshlust*. Among the nations with which we came into contact, Germany had always seemed to us a country where *poshlust*, instead of being mocked, was one of the essential parts of the national spirit, habits, traditions and general atmosphere, although at the same time well-meaning Russian intellectuals of a more romantic type readily, too readily, adopted the legend of the greatness of German philosophy and literature; for it takes a super-Russian to admit that there is a dreadful streak of *poshlust*, running through Goethes Faust.²⁵

Dieser Essay, in dem sich Nabokov auf Deutschland und Berlin konzentriert, ist mehr als nur eine Reflexion über die Unbeständigkeit seines Berliner Daseins. In der Tat zeichnete Nabokov mehrfach das Bild des „äußeren Berlin“ als Zivilisation der Geschmacklosigkeit, das Abscheu hervorruft («берлинские чиновники, нечисто выбритые», «в глазах – мутная тошнота», «усталые и хищные лица», и др.)²⁶ (Berliner Beamte, nachlässig rasiert, in den Augen – trübe Übelkeit, erschöpfte, raubgierige Gesichter u.a.). Doch ebenso erweist sich das „innere Berlin“ bei ihm als Amalgam der „Pošlost“. Ursächlich dafür scheint ein grundlegender

²⁴ Ein russischer Sammelbegriff für negative Charaktereigenschaften wie Banalität, Obszönität oder Vulgarität. Im Deutschen gibt es kein Wort, das alle diese Eigenschaften in sich vereint.

²⁵ Nabokov, Vladimir V. *Nikolai Gogol*. (= Makers of Modern Literature 5). Norfolk, Conn.: New Directions, 1944. 64.

²⁶ Nabokov, Vladimir V. „Blagost“. In: *Rul'*. 27. April, 1924.

Unterschied im eidetischen Verständnis der Moderne in Deutschland und der Moderne in Russland zu sein. Denn die kaleidoskopische Vielfalt des Lebens in der Hauptstadt der Weimarer Republik war ja nicht nur eine Sache des „Geschmacks“, sondern vielmehr die Folge eines beschleunigten Übergangs zur reifen Moderne, in dessen Verlauf sich kulturelle Kommunikationspraktiken so schnell neu formierten, dass sie nicht genügend Zeit hatten, stabile Formen anzunehmen.²⁷

Dieser Übergang zur Moderne verlief in Deutschland heftiger und kontrastreicher als beispielsweise in Frankreich oder in Russland. In Frankreich erfuhr die Entwicklung zur Moderne, die mit den Diskussionen um die *querelle des Anciens et des Modernes* begonnen hatte, im 18. und 19. Jahrhundert eine Verdichtung und wurde allmählich mit neuen Tendenzen und Nuancen angereichert. Einen Höhepunkt bildete die Schlacht um die Moderne in den Zeiten von Charles Baudelaire und Arthur Rimbaud (1854-1891). In Russland dagegen trat die Moderne zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert in Gestalt von einzelnen Phänomenen und Tendenzen in Erscheinung und verschmolz auf seltsame Weise, aber organisch und nachhaltig mit der russischen Archaik. Darüber hinaus hatte die russische Moderne einen ekstatischen Charakter und trat in bestimmten kulturellen Kontexten als ein Leuchtstern in Erscheinung, ohne dabei jedoch in die Logik des Zeitgeistes aufgenommen zu werden.

Im postromantischen Deutschland grenzte Hegel (1770-1831) in seinen Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte „unsere Zeit“ (*nostrum aevum*) deutlich von der „neuen Zeit“ ab. Letztere ist eben die Zeit der Moderne.²⁸ Bei Hegel endet die Geschichte mit der Gegenwart; die „Zukunft“ beginnt im Jetzt, womit die Gegenwart zum Ausgangspunkt der Moderne wird. Indes verharrte die deutsche Realität des post-hegelschen Zeitalters solange im Zustand von Biedermeiertraum und bürgerlicher Gemütlichkeit, bis der Sieg im Deutsch-Französischen Krieg und Bismarcks (1815-1898) Politik der Einigung Deutschlands der Moderne sowohl in der deutschen Politik als auch in der Gestaltung des Alltags Vorschub leisteten.

Die rasante Wende zur Moderne prägte das Leben Berlins nach dem Ersten Weltkrieg. Eine Analyse der von Iain Boyd Whyte und David Frisby für *Metropolis Berlin: 1880–1940* zusammengestellten Materialien zeigt, wie sich das städtische

²⁷ Vgl. Hoeres, Peter. *Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne*. Berlin: be.bra verlag, 2008; Duchan, Igor' N. „Stanovlenie utopičeskogo prostranstva v arhitekture XX veka“. In: *Rossija – Germanija. Kul'turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*. Hg. Danilova, Irina E. Moskva: GMII im. A. S. Puškina, 2000. 295-323.

²⁸ Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Leben in Berlin intensiverte und wie entschieden sich der Takt der Alltagskommunikation änderte:

Only after the victorious Franco-Prussian War of 1870 and the unification of Germany under Prussian leadership in 1871 did Berlin emerge as a European capital city to rival London, Vienna, or Paris. At a stroke, Berlin was transformed from the residence of the King of Prussia into the capital of the German Empire and the seat of the imperial government. In keeping with its new status as the undisputed center of German communications, transportation, business, and learning, and of the emerging electrical and chemical industries, Berlin expanded at a dizzying rate in response to an insatiable demand for talent, energy, and muscle. (...) In the period from 1850 to 1890, the population of London almost doubled, that of Paris more than doubled, but that of Berlin more than quadrupled. This expansion accelerated after German unification, with Berlin's population growing from 826,000 in 1871 to 1.9 million in 1900 and 2.1 million by 1914; among the cities of the world, only Chicago came close over these years in its rate of expansion. By 1910, the staid but reliable Baedeker Guide declared imperial Berlin to be *not only the most modern city in Europe* (hervorgehoben von I. D.) but also the greatest manufacturing center in continental Europe. Its industrial development was not to be found in the heart of the city, but was concentrated in the northern and eastern suburbs, in districts such as Moabit and Wedding, where major firms such as Borsig, AEG, and Siemens were located.²⁹

Zur Quintessenz dieser neuen Kommunikation der Moderne in Berlin wurde der von Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) und anderen Expressionisten mehrfach gemalte Potsdamer Platz mit dem neuen Phänomen städtischer Menschenmassen. Diese lärmende Menschenmasse, die voller Anziehungskraft und Vielfalt war und die unterschiedlichsten sozialen Klassen und Gruppierungen integrierte, ermöglichte neuen sozialen Typen uneingeschränkten Zugang. Dazu gehörten auch jene, die bislang von der konservativen Öffentlichkeit verachtet worden waren, z.B. die Prostituierten.

Im Unterschied dazu bildete sich die russische Moderne langsam, fragmentarisch und unter Beibehaltung einer Vielfalt an kulturhistorischen Atavismen heraus. Walter Benjamin sah in Moskau, das er aus dem Berlin der Weimarer Republik kommend besuchte, mehr ein Dorf als eine Stadt. Moskau entsprach ganz und gar

²⁹ Whyte, Iain Boyd und Frisby, David. Hg. *Metropolis Berlin: 1880–1940*. Berkeley: University of California Press, 2012. 2.

nicht jener entwickelten Kommunikationsgesellschaft, als deren Quintessenz Berlin angesehen wurde.³⁰ In der Wahrnehmung Benjamins erschien Moskau ländlich-städtisch, mit langsamen, unorganisierten und fluktuierenden Bewegungsflüssen, mit dörflichen Gehöften in einem städtischen Gefüge, was bei ihm Assoziationen schuf zu russischen und anderen Archaismen wie beispielsweise chinesischem Spielzeug u.ä. Dieser unbeirrte Blick eines deutschen Intellektuellen auf Moskau bildete in mancherlei Hinsicht das Gegenstück zu Nabokovs Blick auf Berlin aus der Perspektive seiner Petersburger Vergangenheit. Der substanzielle Unterschied zwischen der deutschen Moderne in der Weimarer Zeit und der russischen Moderne lässt beide als antithetisch erscheinen. So blieb der tief in der europäischen Schriftkultur und Weltliteratur verwurzelte Nabokov trotz sämtlicher Versuche, sich von der kulturellen Melange der russischen Emigration abzuheben, ein russischer Modernist: „Бывають ночі: тільки лягу, в Росію попливет кровать...“³¹ (Es gibt die Nächte: ich gehe schlafen, schon schwimmt in Russland ein Bett los...). Aus Sicht dieser russischen eklektisch-archaisierenden Moderne erscheint die europäische Kultur als eine Art Anti-Körper, als eine Anti-Kunst, und es ist bemerkenswert, dass russische Intellektuelle wie Nabokov das Phänomen dieser Anti-Kunst auf die gesamte westliche Moderne übertrugen.

In den intellektuellen Kreisen der russischen Emigration kursierte die Vorstellung, dass sich in der Blütezeit der europäischen Kultur ein Zyklus vollendet habe, was gewissermaßen an die philosophische Idee Oswald Spenglers (1880-1936) vom „Untergang des Abendlandes“ anknüpft.³² Dabei wurde die Vorstellung vom vermeintlichen Ende des kreativen Zyklus in der europäischen Kultur vom 16. bis 19. Jahrhundert im russischen Kontext interpretiert. Insofern erwies sich das Festhalten an Themen und Ideen des russischen Stil' Modern und des Silbernen Zeitalters, wie es so bezeichnend war für Georg Schlicht und viele Vertreter der russischen Künstlerkolonie, als Geste einer verlängerten Blütezeit der europäischen Kultur in der Situation der sogenannten Anti-Kunst in der Weimarer Republik. Diesen Begriff der Anti-Kunst, der in der Kunstkritik der russischen Emigration häufig anzutreffen ist, erörtert der bekannte russische Kunstkritiker und Essayist Pavel P. Muratov (1881-1950) in der führenden Pariser Emigrantenzeitschrift *Sovremennye zapiski* im Sinne einer europäischen „Kulturkatastrophe“:

³⁰ Benjamin, Walter. *Moskauer Tagebuch*. Berlin: Suhrkamp, 2009.

³¹ Zeilen aus dem Gedicht „Rasstrel“ (Erschießung) von 1927. Zitiert nach: Nabokov, Vladimir V. *Angelom zadetyj*. Bd. 2. Moskva: Vsja Moskva, 1990. 44.

³² Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd. 1. Wien, Leipzig: Braumüller, 1918; Bd. 2. München: C. H. Beck, 1922.

Надо быть совсем слепым человеком, чтобы отрицать, что с искусством обстоит дело очень неблагоприятно. Умирают, сходят со сцены последние значительные живописцы XIX века, Сезанн, Дега, Ренуар; смены им нет и быть не может. Сезанн оказался последним большим явлением в европейском искусстве. С ним завершился цикл великого европейского искусства живописи, возникшего в начале XVII века и существовавшего три столетия.³³

Man muss ganz blind sein, um abzustreiten, dass es um die Kunst gar nicht gut bestellt ist. Die letzten großen Maler des 19. Jahrhunderts wie Cézanne, Degas oder Renoir sterben oder verlassen die Bühne; eine Ablösung kommt nicht und kann nicht kommen. Cézanne hat sich als die letzte große Erscheinung in der europäischen Kunst erwiesen. Mit ihm hat sich in der großen europäischen Kunst der Malerei ein Zyklus vollendet, der im 17. Jahrhundert begann und drei Jahrhunderte lang anhielt.

Die Welt der europäischen Großstadt in der Nachkriegszeit wird von Muratov unter dem Stichwort „Post-Europa“ hart in die Kritik genommen und mit sämtlichen Waffen aus einer lebendigen kulturellen Vergangenheit bekämpft:

И если может умереть архитектура, почему не может умереть живопись? Почему, если можно строить без архитектуры (ни один из самых далеких предков наших не понял бы этой фразы!), почему нельзя жить без живописи? Огромное большинство современных людей уже давно живет без всякого участия живописи в их жизни. Клиенты адвоката, инженера, врача, какая необходимость заставила бы вас явиться клиентами живописца? Алтарный образ, икона – но вы давно не христиане, семейный портрет – но вы люди без рода без племени, пейзаж – но если вы граждане нового века, вы преодолели уже наивное и старомодное природолюбие прошлого столетия.³⁴

Und wenn die Architektur aussterben kann, warum kann die Malerei nicht aussterben? Wenn man ohne Architektur bauen kann (keiner unserer entfernten Vorfahren würde diese Phrase verstehen!), warum dann nicht auch ohne Malerei leben? Die meisten Menschen leben heutzutage schon lange so, als ob die Malerei keine Rolle in ihrem Leben spielt. Ihr Klienten von Rechtsanwälten, Ihr Auftraggeber von Ingenieuren, Ihr Patienten von Ärzten – aus welcher Notwendigkeit heraus solltet Ihr Kunden eines Malers werden? Da sind Altarbild und Ikone – doch Ihr seid schon lange keine Christen mehr; da ist das Familienporträt – doch Ihr seid Menschen ohne Sippe, ohne Stamm; da ist die Landschaft – doch als Bürger des

³³ Muratov, Pavel P. „Anti-iskusstvo“. In: *Sovremennye zapiski*. T. XIX (1924): 251.

³⁴ Ebd. 258.

neuen Jahrhunderts habt Ihr die naive und altmodische Liebe zur Natur, wie sie das vergangene Jahrhundert kannte, längst überwunden!

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird nachvollziehbar, warum Schlicht, den es aus der sanften und eklektischen Saratow-Moskauer Moderne mit ihrer organischen Verbindung von Alt und Neu, nach Berlin verschlagen hatte, vor dem modernen Alltag der Weimarer Republik zurückschreckte. Möglicherweise war Schlichts Umzug nach Eisenach zu jenem Zeitpunkt, da die Welt der Weimarer Republik von der Moderne schon gänzlich umgekrempelt worden war, ein Versuch, in der Abgeschiedenheit der Provinz wenigstens innerlich zu dieser Saratow-Moskauer Moderne zurückzukehren.

In diesem Kontext gewann der Code des Russischen³⁵ an Relevanz – und zwar als poetischer Schutzwall gegen die beschleunigte Moderne in der Weimarer Zeit. Dabei übernimmt der Code des Russischen die Rolle eines Vermittlers zwischen dem im russischen Dasein verhafteten Künstler und dessen eklektisch-dynamischem Umfeld in Deutschland. Dieser Code war mehr als nur ein stilistisches Amalgam des Russischen Stils.³⁶ Vielmehr ist er als eine substantiell-subjektive Position im Sinne einer besonderen Geisteshaltung zu verstehen.

Thematisiert wird diese substantiell-subjektive Natur des Russischen in Deutschland in einem Essay von Osip Ė. Mandel'stam (1891-1938), den die in Berlin publizierte russische Zeitschrift *Nakanune* (Am Vorabend) 1923 unter der Überschrift *O vnutrennem ěllinizme v russkoj literature* (Über den inneren Hellenismus in der russischen Literatur) abdruckte. Bei diesem Essay handelt es sich wahrscheinlich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den Mandel'stam unter dem Titel *Akmeizm ili klassicizm? (Vnutrennij ěllinizm v russkoj literature)* (Akmeismus oder Klassizismus? (Innerer Hellenismus in der russischen Literatur)) im März 1922 an der Philosophischen Akademie in Kiew gehalten hatte.³⁷ Die Tatsache, dass die russische Presse Berlins diesen Essay aufgriff, zeigt, wie wichtig das Thema für die russischen Literaten und Künstler war, die sich damals in Deutschland aufhielten. Die Gründe für die Eigentümlichkeit und die Einheitlichkeit der russischen Literatur sieht Mandel'stam darin, dass sie sich der Sprache des Volkes bedient, „(...) ибо все

³⁵ Dukhan, Igor N. „Controversies and Transfigurations: Views on Russian Twentieth-Century Arts and Architecture“. In: *Art in Translation*. 8/2 (2016): 129-136.

³⁶ Vgl. Kiričenko, Evgenija I. *Russkij stil'. Poiski vyraženiija nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v rusском iskusstve XVIII – načala XX veka*. Moskva: BuksMArt, 2020.

³⁷ *Proletarskaja pravda*, Kiev 14.03.1922.

остальные критерии сами условны, преходящи и производны.“³⁸ ((...) weil alle anderen Kriterien relativ, vergänglich und derivativ sind.). Seine Überlegungen münden in einem archetypischen Paradigma, das die Ursprünge der russischen Sprache dem Hellenismus zuschreibt:

В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинистической культуры, уступив Запад латинским влияниям и недолго загаживаясь в бездетной Византии устремились в лоно русской речи, сообщившей ей самоуверенную тайну эллинского мировоззрения, тайну свободного воплощения, почему именно русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.³⁹

Bedingt durch eine ganze Reihe von historischen Umständen strömten die lebendigen Kräfte der hellenistischen Kultur, nachdem sie den Westen den lateinischen Einflüssen überlassen hatten, und ohne sich allzu lange im kinderlosen Byzanz aufzuhalten, zielgerichtet in den Schoß der russischen Sprache, teilten ihr das selbstbewusste Geheimnis der hellenistischen Weltanschauung mit, das Geheimnis der freien Verkörperung, und so wurde eben die russische Sprache zu diesem klingenden und sprechenden Leib.

Dieser letzte Punkt ist von außerordentlicher Relevanz, verdeutlicht er doch, wie der Code des Russischen aus der Sphäre stilistischer Allusionen in die Welt der Leiblichkeit gelangte.

Mandel'stam spricht in diesem Zusammenhang von „einer Haushaltsausstattung“⁴⁰; dementsprechend

(...) дух русского языка, так сказать домашний эллинизм (...) это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всеокружающие человека; эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщаемая часть внешнего мира к человеку.⁴¹

(...) ist der Geist der russischen Sprache, sozusagen der häusliche Hellenismus (...) – die Kuchenform, die Backofengabel, der Milchkrug, das Geschirr, Haushaltsutensilien schlechthin, die den Menschen umgeben; Hellenismus – das ist gleichbedeutend mit der heiligen Wärme des Herdes, das ist jedweder Besitz, jener Teil der äußeren Welt, der zum Menschen gehört.

³⁸ Mandel'stam, Osip Ė. „O vnutrennem éllinizme v russkoj literature“. In: *Nakanune*, Berlin, 10.06. (1923): 3.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd. 5.

⁴¹ Ebd.

Demnach wurde der Code des Russischen in einem tiefgründigen Substantialismus gedacht, der prinzipiell nicht in die modernistischen Zeithorizonte passte, weswegen er seinem Wesen nach in Richtung der großen Zeit des hellenistischen Eidos in der russischen Kultur verschoben wurde.

Im Vergleich zu dieser langen Geschichte der russischen Kultur nahmen sich die Modernitätsvorstellungen der Weimarer Zeit oder die Phasen der russischen Revolution lediglich als Momentaufnahmen aus, als kurze Nadelstiche der Gegenwart. Im Zug der Zeit – mit der Zeit Schritt halten – bezeichnete Hermann Lübke lakonisch den Algorithmus der deutschen Moderne.⁴² „Zeit, vorwärts!“ ist dabei als eine Umschreibung von Beschleunigung und Gewalt zu verstehen, die auf das nach-revolutionäre Russland verweisen und denen der Russische Code substantiellen Widerstand entgegenzusetzen hat. Ebenso ist der Russische Code als eine Geste gegenüber der von Nabokov als „Pošlost“ diagnostizierten Geschmacklosigkeiten der Weimarer Zeit zu verstehen. So gesehen präsentiert sich die im Russischen Code gehaltene Kunst, wie sie eben auch typisch war für die frühe Berliner Schaffensperiode von Georg Schlicht, als eine konservative Protesthaltung gegenüber einer beschleunigten Modernität, die den Protestierenden zu einer singulären Position verurteilte. Von hier leitet sich die Poetik der einsamen Stimme von Georg Schlicht ab, mit der Vielschichtigkeit seiner künstlerischen Positionen und im Kontext seiner mannigfachen und unsteten Kontakte mit der Gegenwart im Berlin der Weimarer Zeit.

Aus dem Russischen übersetzt von Boris Raev

Literaturverzeichnis

- Allenov, Michail M. *Izobraženie i obraz sna v ruskoj živopisi*. V. Borisov-Musatov. „Vodoem“. In: *Son – semiotičeskoe okno*. Moskva: Izdatel'stvo GMII im. A. S. Puškina, 1993. 47-57.
- Allenov, Michail M. *Michail Vrubel'*. Moskva: Belyj gorod, 2007.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleures du Mal*. Édition complète. Première partie. Paris: Ambroise Vollard, 1916.
- Benjamin, Walter. *Moskauer Tagebuch*. Berlin: Suhrkamp, 2009.

⁴² Lübke, Hermann. *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2013.

- Bilski, Emily D. Hg. *Berlin Metropolis. Jews and the New Culture. 1890-1918*. New York: Jewish museum, 2000.
- Brjusova, Vera G. *Freski Jaroslavlja XVII – načala XVIII veka*. Moskva: Iskusstvo, 1983.
- Brjusova, Vera G. *Russkaja živopis' 17 veka*. Moskva: Iskusstvo, 1984.
- Budkova, L. A. und Sarab'janov Dmitrij V. Hgg. *Pavel Kuznecov*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1975.
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 1-3. Berlin: Bruno Cassirer, 1923, 1925, 1929.
- Duchan, Igor' N. Stanovlenie utopičeskogo prostranstva v arhitekturi XX veka. In: *Rossija – Germanija. Kul'turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka* Hg. Danilova, Irina E. Moskva: GMII im. A. S. Puškina, 2000. 295-323.
- Dukhan, Igor N. "Controversies and Transfigurations: Views on Russian Twentieth-Century Arts and Architecture". In: *Art in Translation* 8/2 (2016): 129-136.
- Muratov, Pavel P. „Anti-iskusstvo“. In: *Sovremennye zapiski*. T. XIX (1924): 250-276.
- Hoeres, Peter. *Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne*. Berlin: be.bra verlag, 2008.
- Kiričenko, Evgenija I. *Russkij stil'. Poiski vyraženiya nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII – načala XX veka*. Moskva: BuksMArt, 2020.
- Komaško, Natal'ja I. „Vseh skorbjaščich radost'“, ikona Božiej Materi. In: *Pravoslavnaja enciklopedija*. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr „Pravoslavnaja enciklopedija“. T. IX. 2005. 707-717.
- Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Lübbe, Hermann. *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2013.
- Mandel'stam, Osip Ė. „O vnutrennem ėllinizme v russkoj literature“. In: *Nakanune*, Berlin, 10.06. (1923): 3-7.
- Marten-Finnis, Susanne und Dukhan, Igor H. „Dream and Experiment. Time and Style in 1920s Berlin Émigré Magazines: Zhar Ptitsa and Milgroym“. In: *East European Jewish Affairs* 35/2 (2005): 225–45.
- Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921-1926*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.
- Morev, Dmitrij A. *Berlin kak tekst v metaromane V. V. Nabokova i Ė. M. Remarka*. Diss., Moskva 2008.

- Nabokov, Vladimir V. *Angelom zadetyj*. Bd. 2. Moskva: Vsja Moskva, 1990.
- Nabokov, Vladimir V. *Lekcii po russkoj literature*. Moskva: Azbuka, 2016.
- Naščokina, Marina V. *Moskovskij modern*. Moskva: Žiraf, 2002.
- Podzemskaja Nadežda P. Berlin-Moskva-Saratov. Perečityvaja žurnal „Der Sturm“ Chervarta Val'dena. In: *Rossija – Germanija. Kul'turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*. Hg. Danilova, Irina E. Moskva: GMII im. A. S. Puškina, 2000. 90-104.
- Roh, Franz. *Nach-Expressionismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Magischer Realismus*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- Sarab'janov, Dmitrij V. *Russkaja živopis' XIX veka sredi evropejskich škol*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1980.
- Slugan, Mario. *Montage as perceptual experience. Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2017.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd. 1. Wien, Leipzig: Braumüller, 1918; Bd. 2. München: C. H. Beck, 1922.
- Timošenko, Elizaveta K. „Priglašenje na kazn“ i ‚Process‘. Nabokov i Kafka“. In: *Voprosy literatury* 3 (2014): 224-239.
- Ward, Janet. *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Warnke, Martin. Hg. *Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Berlin: Akademie-Verlag GmbH/de Gruyter, Walter GmbH, 2012.
- Whyte, Iain Boyd und Frisby, David. Hg. *Metropolis Berlin. 1880-1940*. Berkeley: University of California Press, 2012.

ZUSPRUCH UND ABLEHNUNG

Figurationen: Orientalische Ästhetik und dekorativer Effekt bei Georg Schlicht in der Karawanserei des Russischen Berlin, 1922

Susanne Marten-Finnis

University of Portsmouth (UK)

ABSTRACT

Melting Figurations: The Oriental Aesthetics of Georg Schlicht in the Caravanseraï of Russian Berlin, 1922

1920s Berlin was a Mecca of modernist art. It was the period of Dada. Expressionism made a strong impact through painting and cinema. Constructivism and Suprematism were on their way to Europe from Russia, where the new revolutionary context had provided great inspiration for avant-garde artists, and in 1922 the first Russian Art Exhibition brought Russian avant-garde artists to Berlin. Yet, there was another Russian book and periodical culture celebrating the past glamour of Russian art. Cases in point were the illustrated magazines *Zhar ptitsa* (Firebird) and *Zlatotsvet* (Chrysanthemum), as well as books of fairy tales for children, translated from the Russian. Lavishly decorated and employing the latest technology of fine art printing and book ornamentation, they celebrated the Russian artistic heritage. Their manifestations in Berlin relied on the collaboration between visiting Russian publishers and the German printing sector, as well as on the contributions of émigré artist-decorators staying and working in Berlin, such as Georg Schlicht. Schlicht's legacy is the topic of this paper, which will revisit the atmosphere of Berlin, when the city became the first capital of Russian Emigration and a caravanseraï of Russian creativity. It will introduce Schlicht's imagery and trace his fascination with the Oriental Other, displayed in his decoration, within an aesthetic dichotomy that swayed between Russia Abroad and Russia at Home, Asia and Europe, Orient and Occident.

Keywords: Georg Schlicht; Artist-Decorator; Oriental Aesthetics; Russian Emigration; Berlin; Visiting Publishers.

Eine Karawanserei: Berlin als Außenposten und Umschlagplatz Russischer Kreativität

„Berlin war nach dem Krieg eine Art von Karawanserei, wo sich alles traf, was zwischen Moskau und dem Westen hin und her pendelte“¹, schilderte Mark Šagal (1887-1985) das Berlin von 1922 in einem Interview mit Édouard Roditi. Treffender noch hätte Georg Schlicht (1886-1964) den Begriff verwenden können, um seinen Aufenthalt in der ersten Hauptstadt der Russischen Emigration zu beschreiben. Schlicht gehörte zu jenen Russen, die in Folge der Umbrüche von 1917 gezwungen waren, Russland zu verlassen und denen Berlin nicht nur ein Zufluchtsort im nahen Ausland war, sondern auch ein Außenposten jenes Russlands, das sie kannten und das hier in Berlin noch zwei Jahre lang fortbestehen sollte.

Ähnlich wie die Karawansereien an den uralten Handelsstraßen der islamischen Welt einst durchreisenden Händlern und Gelehrten als Umschlagplätze für Waren und Ideen gedient hatten, bot die deutsche Hauptstadt zu Beginn der 1920er Jahre vielen Russen, die vor Krieg und Revolution, Hunger oder Verfolgung flohen, einen Zufluchts- und Zwischenort, dem eine gewisse Vorläufigkeit anhaftete, denn Berlin war damals nicht nur ein Ort für erklärte Emigranten. Bis 1924 hatte sich kaum jemand endgültig entschieden, ob er sein Leben im sowjetischen Russland oder im russischen Ausland² fortsetzen wollte. Emigranten, die glaubten, Russland für immer verlassen zu haben, kehrten als erste in ihre Heimat zurück; Besucher, die ursprünglich als Gesandte des jungen Sowjetstaates nach Berlin gekommen waren, oder auch solche, die sich nur vorübergehend ins Exil begeben hatten, um auf den Sturz der Sowjetmacht zu warten und später zurückzukehren, blieben, nachdem sich der Bolschewismus entgegen aller Annahmen und Voraussagen in Russland durchgesetzt hatte, für immer im Exil. Reisende aus Russland, die sich weder zur Emigration noch zur Rückkehr entschließen mochten, konnten im nahen Berlin eine Atempause einlegen, Kontakte knüpfen und in aller Ruhe abwarten, ohne Gefahr zu laufen, dass ihnen bei einer eventuellen Rückkehr Emigrationsabsichten unterstellt würden.

¹ Roditi, Édouard. *Dialoge über Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. 50, zitiert nach Meyer, Franz. *Marc Chagall, Leben und Werk*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1961. 316.

² Der Begriff bezieht sich auf die Russische Emigration im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. Er wird hier benutzt in Anlehnung an die erste umfassende Studie zur Kulturgeschichte des russischen Exils, die von Mark Raeff 1990 vorgelegt wurde. Raeff unterscheidet zwischen „Russia Abroad“ und „Russia at Home“. Vgl. Raeff, Mark. *Russia Abroad. A Cultural History of Russian Emigration, 1919–1939*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Als ein Zufluchts- und Zwischenort erwies sich die deutsche Hauptstadt damals auch für Georg Schlicht, als Umschlagplatz einer mitgebrachten künstlerischen Kreativität, die nun zum ersten Mal vor einem deutschen Publikum ausgestellt werden sollte. Bezeichnend dafür war das spektakuläre Feuervogel-Motiv für die russische Kunstzeitschrift *Žar-ptica* (Der Feuervogel)³, mit dem Schlicht 1922 in die Berliner Öffentlichkeit trat und mit dem er im Nachhinein die Mission dieser Zeitschrift bestätigte, „den deutschen Gastgebern die Schätze der russischen Kunst vorzustellen“⁴.

Der folgende Beitrag wird Schlichts Berliner Arbeiten von 1922 im Kontext der Vorstellung dieser Schätze verorten und dabei vor allem auf die Hintergründe einer orientalischen Ästhetik eingehen, die zwischen dem asiatischen und europäischen Teil Russlands, zwischen Orient und Okzident, oszillierte.

Nun umfasste das gewöhnliche Verständnis einer Karawanserei als Aufenthaltsort für Ankömmlinge und Durchreisende bei weitem nicht alle Funktionen dieser komplexen Institution zwischen Stadt und Steppe, wo Reisende sicher nächtigen, sich mit Proviant versorgen und ihre Waren lagern konnten, denn Karawansereien boten nicht nur Zugereisten Obdach. Ebenso konnten Einheimische darin Zellen mieten, die der Aufbewahrung von Waren oder als Begegnungsräume dienten; hier konnten sie sich, abseits von ihrem sonstigen Umfeld und unbehelligt von alltäglichen Verpflichtungen, mit Durchreisenden treffen, um Waren und Ideen auszutauschen⁵, wie es eben auch typisch war für das Russische Berlin, das in der Forschungsliteratur als Umschlagplatz zwischen Russland und dem Westen bezeichnet wird.⁶ Mehr noch: zwischen Asien und Europa, zwischen Orient und Okzident, denn die Ästhetik der hier ausgestellten Werke russischer Künstler schöpfte nicht nur aus den primitiven Kunstformen einer Rustikalität, die im europäischen Teil Russlands beheimatet war.⁷ Sie barg auch kosmopolitische Szenen einer orientalischen Urbanität mit welt- und sprachgewandten Seidenhändlern, Barbieren, mit Liebesgeschichten und Intrigen, wie sie dem russischen Orient zugeschrieben

³ Die unterschiedlichen Schreibweisen von *Žar-ptica* im deutschen Text und *Zhar ptitsa* im englischen Abstract resultieren daraus, dass sich das Englische bei der Umschrift der kyrillischen Buchstaben am Library of Congress System orientiert, das Deutsche hingegen an der wissenschaftlichen Norm DIN 1460.

⁴ Zum Geleit. *Žar-ptica* Nr. 1 (August 1921) Internationale Beilage. Ohne Seitenangabe.

⁵ Suchareva, Ol'ga, A. *Buchara XIX – načalo XX v. Pozdnefeodal'nyj gorod i ego naselenie*. Moskva: Izdatel'stvo Nauka, 1966. 52 f.

⁶ Schlögel, Karl. *Berlin, Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*. Berlin: Siedler, 1998.

⁷ Stasov, Vladimir. *L'ornement slave et oriental d'après manuscrits anciens et modernes*. Saint-Pétersbourg: Publié avec autorisation de sa Majesté l'Empereur Alexandre II – Établissement Cartographique De M. Illine, 1887.

wurde, der bis nach Zentralasien reichte, hin zu den Erben der alten Karawanenstraßen nach Buchara und Samarkand.

So formierte sich beispielsweise in Berlin 1921 die geopolitische Ideologie der Eurasisten⁸, die Russland eine Brücken- und Vermittlerrolle zwischen Europa und Asien zuschrieb. Allerdings blieben deren Vertreter in der deutschen Hauptstadt wie auch in den anderen Zentren der Emigration weitgehend unter sich – anders als die russischen Künstler und Verleger, die sich seit 1921 in Berlin aufhielten. Wie sich einst Kaufleute der Zellen und Basare von Karawansereien bedienten, nutzten diese Künstler und Verleger die deutsche Hauptstadt als ein Podium, von dem aus sie die Schätze der russischen Kunst in Form von aufwändigen Kunstdrucken einem Publikum vorstellten, das bis weit außerhalb der Grenzen Berlins zu Hause war. In den Bildwelten ihrer gemeinsamen Verlagsprojekte begegneten sich künstlerische Kreativität sowie buchkünstlerische Perfektion, die in Form von Druckerplatten schon im Gepäck aus Russland mitgereist waren, und deutsches verlegerisches Engagement.⁹ Letzteres fand Ausdruck in der Bereitstellung von Ressourcen wie Druckeinrichtungen und hochwertigem Kunstdruckpapier, das in Russland damals nicht erhältlich war und das russische Gastverleger nun vom deutschen Verlagssektor und dessen Papierlieferanten bezogen. Dass es gerade zu Beginn der 1920er Jahre zu einer Blütezeit buchkünstlerischer Bestrebungen kam, da Vornehmheit und Pflege von ornamentalen Reizen im Buchschmuck auch beim deutschen Lesepublikum eine besondere Wertschätzung erfuhren, war nicht zuletzt der im Vorfeld geleisteten Arbeit des seit 1910 bestehenden Vereins Deutscher Buchkünstler zu verdanken.¹⁰

Vielfach trat in den ausgestellten Kunstdrucken – nun auch für deutsche Augen sichtbar – die Sehnsucht nach einer Exotik und Üppigkeit östlicher Lebenswelten zutage, wie sie das Werk der Künstlervereinigung „Mir iskusstva“ (Welt der Kunst) beherrschte – jener Gruppe um Sergej P. Djagilev (1872-1929) und Lev S. Bakst (auch Léon Bakst, eigentl. Lejb-Chejm I. Rozenberg) (1866-1924), die sich im Petersburg der 1890er Jahre zusammengefunden hatte. Die *Miriskussniki*, wie sie

⁸ Savickij, Pavel N. und Trubeckoj, Nikolaj S. und Suvčinskij, Pëtr P. und Florovskij, Georgij V. *Ischod k vostoku. Predčuvstvija i sveršenija. Utverždenija evrazijcev*. Sofija: Rossijsko-bolgarskoe knigoizdatel'stvo, 1921.

⁹ Marten-Finnis, Susanne. „Art as Refuge: Jewish Publishers as Cultural Brokers in Early 1920s Russian Berlin“. In: *Transcultural Studies* 1 (2016): 9-42. (Online unter: <<http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/23514>>. Abgerufen am 18.09.2020).

¹⁰ Zeitler, Julius. Neuzeitliche Buchkunst in Deutschland. In: *Europäische Buchkunst der Gegenwart*. Hg. Verein Deutscher Buchkünstler, Leipzig für die PRESSA in Köln. Leipzig: Rudolf Schick + Co., 1928. 15-19.

genannt wurden, verband eine gemeinsame Liebe zur Musik und zu den dekorativen wie darstellenden Künsten. Sie orientierten sich an den Prinzipien von Art Nouveau und Symbolismus. Im Gegensatz zum Realismus, der die Nützlichkeit eines Gegenstandes im Alltag betonte, widmete sich der Symbolismus einer Welt, die abseits des Alltags angesiedelt war. Die Symbolisten schöpften u.a. aus den Tagträumen einer östlichen Exotik, die sich durch ein besonderes Zusammenspiel von Farbe und Licht auszeichnete, durch filigrane Linienführung und schimmernde Gewebearten, und die beim Zuschauer nuancierte und hochgradig emotionale Empfindungen auszulösen trachteten und seine Fantasie anregen sollten.

In Paris und London hatte diese Orientbegeisterung das Publikum bereits zehn Jahre zuvor durch die orientalischen Ballette¹¹ von Djailevs Truppe erfasst, deren Kostüm- und Bühnenbildentwürfe von den Künstlern der „Mir iskusstva“-Gruppe stammten. Nach dem Ersten Weltkrieg war sie auch in einer Reihe von Ausstellungen russischer Künstler in Berliner Galerien sichtbar geworden. Doch einen nachhaltigen Effekt erreichte sie beim deutschen Publikum erst durch die internationalen Buchkunstprojekte russischer Gastverleger und den Buchschmuck ihrer Märchenübersetzungen.

In beiden Medien erblicken wir die Bildwelten von Georg Schlicht, die in diesem Artikel im Anschluss an eine Momentaufnahme aus der Karawanserei des Russischen Berlins vorgestellt werden. Es geht darin zum einen um seinen Beitrag zu Aleksandr Ė. Kogans (1878-1949) Zeitschrift *Žar-ptica*, die sich – ähnlich wie die frühen Ballette von Diaghilevs Truppe – an der Ästhetik der „Mir iskusstva“ orientierte und als Meisterwerk russischer Buchkunst, ja „eindrucksvollste Zeitschrift der Russischen Emigration“¹² gilt, zum anderen um Schlichts Dekorationen für die von den russischen Gastverlagen¹³ Otto Kirchner und Olga Diakow publizierten Märchenübersetzungen von *Konĕk-gorbunok* (Das Höcker-Rösslein) und der Puškin-Märchen *Das goldene Fischlein*, *Der König Soltan* und *Das goldene Hähnchen*.

¹¹ Zu den sogenannten orientalischen Balletten zählen jene Ballette, deren Schauplätze zwischen Persien und Indien lagen, so beispielsweise *Kleopatra* (1909), *Scheherazade* (1910), *Les Orientales* (1910) und *Le Dieu Bleu* (1912) sowie *Thamar* (1912), das im Kaukasus und damit in einem der unlängst eroberten Gebiete des „Russischen Orient“ spielt.

¹² Bowlt, John E. „Zhar-Ptitsa. No. 1, 1921“. In: *Slavic Review* 43 / 1 (1984): 159 f.

¹³ Die Bezeichnung „Gastverlage“ steht als Oberbegriff und gilt für sämtliche russischen Verlage im damaligen Berlin. Unterschied die Forschungsliteratur bis 2009 zwischen sowjetischen und Emigrantenverlagen, so zeigte Marten-Finnis 2009, dass eine ideologische Abgrenzung zwischen beiden nicht möglich ist. Vgl. Marten-Finnis, Susanne. „Outsourcing Culture: Soviet and Émigré Publishing in Berlin, and A. E. Kogan’s Illustrated Magazine ‚Zhar-ptitsa‘, 1921-1926“. In: *Presse und Stadt. Zusammenhänge – Diskurse – Thesen*. Hgg. Marten-Finnis, Susanne und Winkler, Markus. Bremen: Édition lumière, 2009. 61-86, hier: 75-76; siehe auch Marten-Finnis, „Art as Refuge“ 2016.

Berlin als Podium: Gemeinsamer Auftritt, Spektakel und Publikumswirksamkeit

Neben Konnotationen wie Vorläufigkeit, Zuflucht und Umschlagplatz verbirgt sich hinter der Bezeichnung ‚Karawanserei‘ auch die Bedeutung eines Spektakels. Ursprünglich als Ort zwischen Stadt und Steppe bezeichnet, diente die Karawanserei als Zone zwischen ‚Dinnen‘ und ‚Draußen‘, in der, fern von Alltäglichkeiten, zwischen den Zugehörigkeiten zum Fremden und zum Eigenen, Akte mit Aufführungscharakter stattfanden. Spektakulär war im Russischen Berlin jene Atmosphäre, in der russische Künstler und Verleger fast drei Jahre lang von 1921 bis 1924 agierten; spektakulär waren auch die gemeinsamen Auftritte russischer Buchkünstler und deutscher Verleger an diesem Zwischenort Berlin, an dem sie sich *nolens volens* zusammengefunden hatten und an dem sie sich in Rollen erprobten, die sie bisher noch nicht gespielt hatten. Diese Rollen waren durch einen hohen Grad an Intensität gekennzeichnet und dazu ausersehen, einen speziellen Affekt hervorzurufen.¹⁴

Einen besonderen Nerv traf dabei die Zurschaustellung orientalischer Sehnsuchtsorte vor einem Publikum, dessen Fantasie bereits durch Reiseberichte und Geschichten aus Tausendundeiner Nacht angeregt war, sodass die in Kunstzeitschriften, Kinderbuchübersetzungen und Galerien ausgestellten russischen Bild- und Märchenwelten mit ihrem orientalischen Flair eine hohe Resonanz versprachen. Es überrascht daher kaum, dass Schlicht – aufgewachsen in Saratow, wo die Legenden orientalischer Vergangenheiten noch lebendig waren – inmitten dieses Orient-Spektakels ein eindrucksvolles künstlerisches Debut in Deutschland gelang, mit einem dekorativen Effekt, in dem die Harmoniesehsüchte östlicher und westlicher Welten zu verschmelzen schienen.

Die Atmosphäre, in der sich dieser Auftritt russischer Akteure vollzog, soll in der folgenden Momentaufnahme beleuchtet werden, um im Anschluss daran das Werk von Georg Schlicht in der Karawanserei des Russischen Berlin zu verorten; in dieser Begegnungszone zwischen dem Anderen und dem Eigenen während der ersten und vorläufigen Phase der Russischen Emigration. Erörtert wird darüber hinaus, inwiefern Schlichts Buchkunst die Akte russischer Orient-Zurschaustellung unterstützte oder ihnen widersprach. Was mochte seine Ästhetik bei einem wenig vorgebildeten Publikum bewirkt haben, dessen Orienttausch sich noch nicht

¹⁴ Mackensen, Eva: „Die Aufführung ist ein Zwischenort“. In: Zollfreilager 21.10.2018 (Online unter: <<http://www.zollfreilager.net/agencies/die-auffuehrung-ist-ein-zwischenort-eine-zwischenstation>>. Abgerufen am 18.09.2020).

in Haute Couture oder Innenraumgestaltung entladen hatte, wie etwa in Paris¹⁵ vor dem Ersten Weltkrieg oder im London der beginnenden 1920er Jahre¹⁶, wo der Theaterorientalismus der Ballets Russes den Geschmack der oberen Mittelschicht verändert hatte?

Das Treiben endete 1925, als die deutsche Hauptstadt aufgehört hatte, Zentrum der Russischen Emigration zu sein und aus der großen Schar der osteuropäischen Emigranten nur noch Mitglieder zweier Bevölkerungsgruppen in Berlin anzutreffen waren: jüdische Einwanderer aus dem ehemaligen Ansiedlungsrayon¹⁷ und ethnische Deutsche, die auch dann noch blieben, als das Gros ihrer russischsprachigen Landsleute die Karawanserei Berlin längst verlassen hatten, um sich entweder dauerhaft ins Exil zu begeben oder nach Russland zurückzukehren. Ihr Verbleib in Deutschland entsprang häufig einer bereits im Vorfeld erworbenen Nähe zur deutschen Sprache und Kultur, dementsprechend es ihnen leichter fiel, in Deutschland Fuß zu fassen und sprachliche wie berufliche Hürden zu überwinden. Zu dieser Gruppe gehörte Georg Schlicht.

Berlins Aufstieg zur russischen Kunst- und Verlagshauptstadt

Schlichts Feuervogel-Motiv ziert die siebte Nummer der russischen Kunstzeitschrift *Žar-ptica*. Sie erschien vermutlich im April 1922 und fällt damit in jene Phase, in der Berlin zur russischen Kunst- und Verlagshauptstadt aufstieg. Obwohl die genaue Datumsangabe fehlt, wird der Leser gleich durch die in Grün und Gold gehaltene Umschlaggestaltung des überdimensional großen Feuervogels vor einer entrückten Landschaft darauf vorbereitet, dass diese Ausgabe ganz im Zeichen des nahenden Frühlings stand.

Die Besonderheiten des Jahres 1922, die dazu führten, dass Berlin russische Kunst- und Verlagshauptstadt wurde, waren vielgestaltig. Zum einen entsprangen

¹⁵ Davis, Mary E. *Ballets Russes Style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*. London: Reaktion Books, 2010.

¹⁶ Marten-Finnis, Susanne. Bakst in Britain: Production – Reception – Impact. In: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019) V 368. O. O. Atlantic Press, 2019. 793-800. (Online unter: <<https://doi.org/10.2991/icassee-19.2019.166>>. Abgerufen am 18.09.2020).

¹⁷ Prominente Beispiele dafür sind Nikolaj S. Berežanskij (1884-1935) (bis 1925) aus Pskov, der Herausgeber der russischen Zeitschrift *Zlatocvet* (Die Chrysantheme), die eine deutsche Parallelausgabe besaß, Rachel' Višnicer-Bernštejn (1885-1989) aus Minsk (bis 1938), die Herausgeberin der Zeitschrift *Milgrojm* (Der Granatapfel) mit ihrer hebräischen Schwesternzeitschrift *Rimon*, David R. Bergel'son (1884-1952) von der Kiewer Kultur-Liga, der 1926 nach Russland zurückkehrte, oder auch Avraam N. Stencil' (1897-1983).

sie einer Reihe von Umständen, die auf die Abwertung der Reichsmark zurückzuführen waren, was ausländischen Anlegern günstige Bedingungen verschaffte.¹⁸ Zum anderen waren sie dem liberalen Klima in der Weimarer Republik geschuldet, das eine literarische, künstlerische und verlegerische Kreativität zuließ, die sich im jungen Sowjetstaat entweder aus politischen Gründen oder mangels wirtschaftlicher Ressourcen nicht entfalten konnte. Damit rückten die Kulturhauptstädte Moskau und Petrograd an die Peripherie russischer Kreativität, und Berlin stieg auf zu deren Zentrum¹⁹, mehr noch: mit seinen 150 russischen Zeitschriften, Zeitungen und Almanachen²⁰, und 48 russischen Verlagen²¹, deren Anzahl bis Juni 1924 auf 87 steigen sollte, sich also fast verdoppelte²², wurde Berlin 1922 zum wichtigsten Kommunikationsstützpunkt zwischen der russischen Diaspora und ihrer Metropole, denn hier hatten sich die begabtesten künstlerischen und literarischen Kräfte des vorrevolutionären Russlands versammelt, um für sich einen autonomen Kommunikationsraum außerhalb der Grenzen Russlands zu schaffen.²³

Der im April 1922 geschlossene deutsch-russische Sondervertrag von Rapallo ermöglichte eine Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen zwischen Russland und Deutschland und schuf günstige Bedingungen für einen Kulturdialog zwischen beiden Ländern. In dessen Folge eröffnete der Narkompros²⁴ – das sowjetische Volkskommissariat für Bildung und Kunst – im Oktober desselben Jahres die „Erste Russische Kunstausstellung“ in der Galerie van Diemen, parallel zu einer Reihe von weiteren Ausstellungen, die Europa das neue Russland vorstellen sollten.

Die Ausstellung zog jüdische Vertreter der russischen Avantgarde nach Berlin, die in der Epoche der Russischen Revolution nach einem eigenen Stil suchten.

¹⁸ Der sowjetisch-estnische Friedensvertrag vom 2. Februar 1920 (Friedensvertrag von Dorpat) hatte die Voraussetzungen für den Transfer von Devisen zwischen Russland und dem Ausland geschaffen, auf dessen Grundlage Valuta-Summen mit Hilfe von Banken in Estland von und nach Russland überwiesen werden konnten.

¹⁹ Bol'dt, F. und Segal, D. und Flejšman, L. „Problemy izučeniya literatury russkoj émigracii pervoi treti XX veka. Tezisy“. In: *Slavica Hierosolymitana* (Slavic Studies of the Hebrew University) 3 (1978): 75-88.

²⁰ Scandura, Claudia. „Das Russische Berlin‘ 1921–1924. Die Verlage.“ In: *Zeitschrift für Slawistik* 32 / 5 (1987): 754-762.

²¹ Kodzis, Bronislaw. *Literaturnye centry Russkogo Zarubež'ja, 1918–1939. Pisateli. Tvorčeskie ob'edinenija. Periodika. Knigopečatanie*. München: Otto Sagner, 2002. 77.

²² Vgl. Scandura, „Das Russische Berlin‘ 1921–1924...“, 754-762.

²³ Marten-Finnis, Susanne. „Outsourcing Culture: Soviet and Émigré Publishing in Berlin, and A. E. Kogan's Illustrated Magazine ‚Zhar-ptitsa‘, 1921–1926“. In: *Presse und Stadt. Zusammenhänge – Diskurse – Thesen*. Hgg. Marten-Finnis, Susanne und Winkler, Markus. Bremen: Édition lumière, 2009. 61-86.

²⁴ Akronym für *Narodnyj Kommissariat Prosveščenia i Iskusstva*.

Außer Ėl' Lisickij (eigentl. Lazar' M. Lisickij) (1890-1941), der sich bereits seit 1921 in Berlin aufhielt, kamen Iosif M. Čajkov (1888-1979), Natan I. Al'tman (1889-1970), Lev V. Zak (1892-1980), Issachar-Ber Ryback (1897-1935), David P. Šterenberġ (1881-1948) und Boris S. Aronson (1898-1980), um Deutschland und der Welt ihre neue Kunst zu zeigen – eine Kunst, die nicht dazu berufen sei, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren.²⁵ Mit dieser Mission trat im März 1922 die von Ėl' Lisickij und Il'ja G. Ėrenburg (1891-1967) herausgegebene Zeitschrift *Vešč' – Gegenstand – Objet* in die Berliner Öffentlichkeit. In ihrer Zukunftsorientierung unterschied sich *Vešč'*, wie sie im Folgenden genannt wird, grundsätzlich von der Regressivität der Zeitschrift *Žar-ptica*, die das künstlerische Erbe des Silbernen Zeitalters²⁶ feierte, jedoch das Werk der russischen Avantgarde praktisch ignorierte.

Zu den Helden von *Žar-ptica* zählten Künstler wie Michail F. Larionov (1881-1964), Natal'ja S. Gončarova (1881-1962), Marc Šagal, aber auch Lev S. Bakst und andere Vertreter des Silbernen Zeitalters, die ihre Talente und Visionen bereits vor 1917 zum Teil außerhalb Russlands entwickelt hatten und sich ästhetisch von den Werken der Avantgarde abgrenzten. Doch bei der Umsetzung ihrer jeweiligen Mission, die bei *Vešč'* und *Žar-ptica* diametral entgegengesetzt verlief und bei *Vešč'* auf die Zukunft, bei *Žar-ptica* dagegen auf die Vergangenheit gerichtet war, glichen sich beide Zeitschriften in zweierlei Hinsicht. Erstens sprachen sie russische wie internationale Öffentlichkeiten an: *Vešč'* durch ihre Dreisprachigkeit – neben Russisch auch Deutsch und Französisch, *Žar-ptica* hingegen durch deutsche und englische Beilagen, die den russischen Mantelteil flankierten. Zweitens benutzten beide die deutsche Hauptstadt als ein Podium, um von hier aus ihre Kunst vorzustellen und ihre Manifeste zu verkünden. Damit deuten beide Zeitschriften darauf hin, dass sich die kulturelle Produktion des Russischen Berlin nicht nur auf der Kommunikation zwischen „Russland in Russland und Russland in Berlin“ erhob, wie es Andrej Belyj (eigentl. Boris N. Bugaev) (1880-1934) einst treffend zusammenfasste²⁷, sondern dass sich in Berlin damals eine internationale russische Kultur manifestierte, die im Zeichen eines nach Krieg und Revolution aufblühenden Kommunikationsethos stand. Sie war gekennzeichnet durch die gemeinsamen Bemühungen russischer Künstler und Verleger der unterschiedlichsten ideologischen Schattierungen, die Isolation der russischen Kolonien zu durchbrechen. In

²⁵ Lissitzky, El und Ehrenburg, Ilja. „Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen“. In: *Vešč' – Gegenstand – Objet* 1–2 (1922): 1-4, hier 2.

²⁶ Bezeichnung für den Zeitraum zwischen 1898 und 1914 in Bezug auf die russische Literatur und Kultur, wobei als Goldenes Zeitalter die Literatur der Puškin-Zeit als Referenzgröße gemeint ist.

²⁷ Belyj, Andrej. „O ‚Rossii v Rossii‘ i o ‚Rossii v Berline‘“. In: *Beseda* (Berlin) 1 (1923): 211-236.

einer Zeit, da die Augen der Weltöffentlichkeit auf das Schicksal Russlands gerichtet waren, nutzten Künstler und Verleger die „Zellen“ und „Basare“ der Karawanserei Berlin: die Gruppe um *Vešč'*, um auf ihre Visionen bei der Neugestaltung der Welt aufmerksam zu machen, der Herausgeber von *Žar-ptica*, um den vergangenen Ruhm der „Mir iskusstva“-Gruppe zu feiern und letztendlich auch deren Werke zu vermarkten.²⁸

Dazu bedurfte es des professionellen und finanziellen Engagements einheimischer Verleger, Papierlieferanten, Mäzene und Galeristen. Im Gegensatz zu den Vertretern der russischen Literatur, die, auch wenn sie die deutsche Sprache beherrschten, vorwiegend unter sich blieben²⁹, gelangen dem russischen Ausstellungs- und Verlagssektor mit deutscher Unterstützung zahlreiche gemeinsame Projekte. Neben der „Ersten Russischen Kunstausstellung“ gehörten dazu die Ausstellungserfolge von Leonid O. Pasternak (1862-1945), Konstantin A. Korovin (1861-1939) und Mark Šagal und dessen Tätigkeit im Atelier von Hermann Struck (1876-1944), Ėl Lisickijs Zusammenarbeit mit Kurt Schwitters (1887-1948) und Nikolaj G. Berežanskij (1884-1945) ephemere Zeitschrift *Zlatocvet* (Chrysantheme) mit ihrer deutschen Parallelausgabe, die sich ebenfalls an der „Mir iskusstva“-Ästhetik orientierte, sowie gemeinsame verlegerische Initiativen wie beispielsweise die Zusammenarbeit zwischen den Verlagen Mosse und Znanija oder Ullstein und Klal bzw. Slovo.

In dieser Atmosphäre der ausgelagerten russischen Kultur³⁰ und der Begegnungen zwischen dem alten und dem neuen Russland stehen die Bildwelten von Georg Schlicht ganz im Zeichen einer nostalgischen Verklärtheit, wie sie typisch war für *Žar-ptica*. Auch in der dekorativen Gestaltung des *Höcker-Rössleins* und der Puškin-Märchen kam die Rückwärtsgerichtetheit des Künstlers zum Ausdruck. Seine Bildwelten verharren in jener Ästhetik der „Mir iskusstva“, die sowohl aus dem Alltag der russischen Bauernkultur schöpfte als auch aus den Verheißungen einer östlichen Exotik. Durch die Vermittlerrolle von internationalen Zeitschriftenprojekten wie *Žar-ptica* und russischen Gastverlagen wie Kirchner oder Diakow gelangte diese Orientbegeisterung nun auch zu deutschen Leserkreisen. Jetzt erst

²⁸ Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921–26*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012. 57.

²⁹ Marten-Finnis, Susanne. *Water and Oil? Cultural Encounters between Russians and Germans in Early 1920s Berlin*. In: *Promised Lands, Transformed Neighbourhoods and Other Spaces: Migration and the Art of Display, 1920–1950. Länder der Verheißung, Verpflanzte Nachbarschaften und andere Räume: Migration und die Kunst ihrer Darstellung, 1920-1950*. Hgg. Marten-Finnis, Susanne und Maksymiak, Malgorzata A. und Nagel, Michael (= Die jüdische Presse- Kommunikationsgeschichte im europäischen Raum / The European Jewish Press-Studies in History and Language, 16). Bremen: Édition lumière, 2016. 155-178.

³⁰ Marten-Finnis, „Outsourcing Culture“.

wurde breiten Kreisen der deutschen Öffentlichkeit jene Verherrlichung des fremden Anderen zuteil, wie sie das Theaterpublikum von Paris und London intensiv bereits vor dem Ersten Weltkrieg durch die Aufführungen der Ballets Russes erlebt hatte.

Schlichts Berliner Debut im Kontext verlegerischer Initiativen zur Inszenierung des „Anderen“

Eine antonymische Gegenüberstellung zwischen dem Eigenen und dem Anderen lässt sich mit Attributen befördern, die verschiedene oder gemeinsame Merkmale enthüllen. Dabei kann das Fremde-Andere als gut oder böse, als Freund oder Feind identifiziert und als Mittel zur Selbstfindung willkommen geheißen oder als potentielle Bedrohung abgewiesen werden.³¹ Dementsprechend kann die Begegnung mit dem Anderen entweder als Kooperation oder als Konfrontation empfunden und wertgeschätzt oder verworfen werden. Das Andere existiert also nicht *per se*, sondern durch die Interaktion mit dem Eigenen.

Vor dem Anspruch verlegerischer Initiativen, beim deutschen Publikum einen besonderen Wahrnehmungseffekt herauszufordern, erschien die Zurschau-stellung des Anderen in Kogans Zeitschrift *Žar-ptica* nicht mit dem Ziel der Abgrenzung, sondern als ein besonderer Leckerbissen, ein verlockender Zauber, dessen Inhalte, Linienführung und besondere Farbkombinationen beim Publikum prompt ein großes Staunen hervorriefen. Dieser Effekt entsprach ziemlich genau dem, was der Kunstdruckexperte Kogan im Manifest seiner Zeitschrift formuliert hatte:

Diese Zeitschrift heißt „Jar-ptitsa“ (sic). „Welch ungewöhnlicher Klang für das deutsche Ohr! Was bedeutet der Name? Vielleicht sagt man am besten ‚Feuervogel‘ oder ‚Glutvogel‘; das ist aber nicht der Vogel Phönix aus dem deutschen Märchen, vielmehr ist es der ihm verschwisterte, russische Märchenvogel, der um Mitternacht, da ihn niemand erwartet, in den dunklen Garten geflogen kommt: sein strahlendes Gefieder macht alles ringsum leuchten.“³²

³¹ Metzeltin, Michael. *Der Andere und der Fremde. Eine linguistisch-kognitive Untersuchung*. Unter Mitwirkung von Ioulia Chatzipanagioti und Petrea Lindenbauer und Christina Lutter und Margit Thir. Wien: 3 Eidechsen, 1996, 43 f.

³² Zum Geleit. *Žar-ptica* Nr. 1 (August 1921) o. S.

Damit fügte sich Schlichts Umschlagdekoration mit dem märchenhaften Feuervogel nicht nur dem gestalterischen Anliegen von *Žar-ptica*. Sie bestätigte – im Nachhinein, denn die Abbildung erschien ja erst ein halbes Jahr nach dem Publikationsbeginn von *Žar-ptica* – die Mission dieser Zeitschrift, die darin bestand, die russische Kunst vorzustellen und als etwas Geheimnisvolles bewundern zu lassen. Den fremden Garten des ‚Gastgebers‘ mit dem Licht der russischen Kunst zu erfüllen, das deutsche Publikum mit den Preziosen des russischen Balletts und Theaters zu überraschen – die, so Kogan, „in Westeuropa, zumal in Deutschland, leider nur wenig bekannt“³³ seien, sei das primäre Anliegen seines Zeitschriftenprojektes. Kogan verbildlichte und ließ damit die Triumphzüge einer darstellenden und dekorativen Kunst wiederaufleben, wie sie einst die *Miriskussniki* und die Ballets Russes gefeiert hatten.



Abb. 1: Aleksandr Golovin: *Der Kaiser* (Kostümentwurf für die Oper *Die Nachtigall* von Igor‘ Stravinskij). In: *Žar-ptica*, 10 (1923). Internationale Beilage. O. S.

Dazu gehörte das Hervorrufen von besonderen Affekten beim Publikum, die als ‚culture of adulation‘ in die Annalen der Ballets Russes eingegangen sind. Zehn Jahre zuvor hatte das Erzeugen dieser ‚Staunkultur‘ zu den beliebtesten Vermarktungsstrategien von Ballets Russes-Impresario Sergej P. Djagilev gehört, der gern

³³ Ebd.

Kostüme und Dekorationen in Auftrag gab, die vorzugsweise das asiatische Russland der *Polowetzer Tänze* auf die Bühne brachten, als dass sie ein Russlandbild bestätigten, wie es *Petruška* oder *Boris Godunov* verkörperten. Verbildlichungen dieser von Djagilev präferierten Spielart eines für westliche Zielgruppen zunächst rätselhaft anmutenden Theaterorientalismus zierten zwischen 1921 und 1926 fast alle der insgesamt 14 Nummern von *Žar-ptica*. Damit reichte die Spannweite der in dieser Zeitschrift ausgestellten Bildwelten von russischer Folklore wie *Kustari*³⁴, *Vyveska*³⁵ und *Lubok*³⁶ über Spielzeug und Stadtmärchen bis hin zu Vignetten, Arabesken, abstrakten Frucht- und Blütenformen sowie Darstellungen des weichen Schimmers von Brokaten, wie er beispielsweise in Aleksandr Ja. Golovins (1863-1930) Kostümentwurf zu entdecken ist. (Abb. 1)

Ebenso wurde die Weiblichkeit der orientalischen Ballette in *Žar-ptica* zelebriert, mit Gewändern, die Begehrlichkeiten hervorriefen, indem sie den Körper eher umspielten und umschmeichelten als verhüllten. (Abb. 2 und 3)



Abb. 2: Ivan Bilibin: *Orientalin*. In: *Žar-ptica* 12 (1924). Internationaler Teil (Deutsch/Englisch). O. S.



Abb. 3: Lev Bakst: *Die rote Sultanin*. In: *Žar-ptica* 9 (1922) Internationale Beilage (Deutsch). O. S.

³⁴ Bäuerliche Heimkunst in Russland.

³⁵ Verziertes Aushängeschild.

³⁶ Holzschnitt-Bilderbogen.

Dabei schienen die mit Hilfe von aufwändigen Kunstdruckverfahren auf hochwertiges Scheufelen-Papier gebrachten Farbdrucke die Sehnsüchte östlicher und westlicher Welten eher miteinander verschmelzen als voneinander abgrenzen zu wollen. Sofern es Abgrenzungsversuche gab, waren sie subtil und entsprangen eher der Fantasie eines Künstlers als der geografischen oder politischen Wirklichkeit, wie es die von Ivan Ja. Bilibin (1876-1942) angefertigten Skizze eines prächtigen Schiffes in der letzten Ausgabe von *Žar-ptica* verdeutlicht. (Abb. 4) Das Schiff kehrt über das Meer zurück aus einer üppig-grünen Landschaft mit Palmen, Agaven und einem Baum, dessen Früchte Orangen oder Granatäpfel sein könnten. Es steuert ein Land an, dessen Zinnen und Türme an die russische Architektur erinnern. Vielleicht handelt es sich um den Zarenpalast. Bug und Heck des Schiffes zieren Vogelköpfe; die beiden Figuren auf dem Schiff tragen Beckenhauben und Helme. Vor welcher Bedrohung sie sich damit schützen, bleibt der Fantasie des Betrachters überlassen.

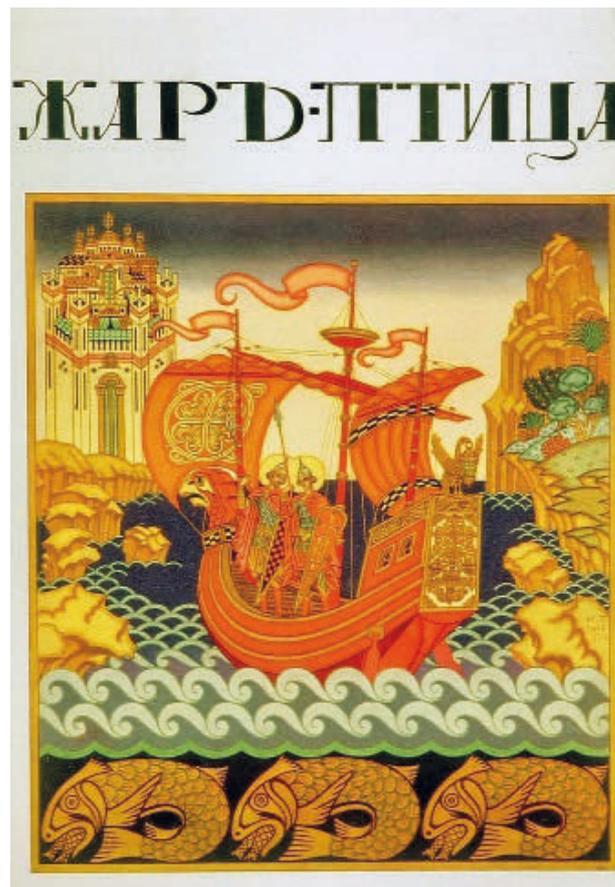


Abb. 4: Ivan Bilibin: *Skizze für ein Schiff*.
In: *Žar-ptica* 14 (1926), Internationale Beilage. O. S.

Die Abbildung verdeutlicht, dass die geografischen Fantasien dieser Bildwelten nicht immer der Wirklichkeit entsprachen, denn für den Weg von Russland in den Orient brauchte man keine Schiffe. Anders als bei den maritimen Mächten Frankreich und England, deren koloniale Bestrebungen sie auf dem Seeweg in ferne Domänen führten, spielten sich russische koloniale Bestrebungen in Turkestan ab, das praktisch vor der Haustür lag und vom russischen Mutterland nicht durch ein Meer getrennt, sondern gut auf dem Landweg erreichbar war. Im Zusammenhang mit dem Erwerb zentralasiatischer Domänen war auch nicht von Eroberung oder Unterdrückung die Rede gewesen, sondern von „Zuwachs“ (присоединение) und einer „Konstruktion geografischer Räume“³⁷.



Abb. 5: Georg Schlicht: Umschlag, *Žar-ptica* 7 (1922)

Demgegenüber scheint Schlichts Darstellung des Feuervogels, der sich über einer Flusslandschaft erhebt, einer wirklichkeitsnahen Geografie zu entsprechen. (Abb. 5) Subtile Hinweise auf Schutz vor den eventuellen Akten einer Bedrohung finden sich darin allerdings auch. Ebenso wie Bilibins Schiff, das von fremden zu vertrauten Ufern unterwegs ist, vermittelt auch Schlichts Feuervogel-Landschaft

³⁷ Bassin, Mark. „Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space“. In: *Slavic Review* 50 / 1 (Spring, 1991): 1-17.

eine Gegenüberstellung von Dort und Hier. Wiederum teilt Wasser die Szene in eine Architektur- und eine Vegetationszone, wobei das Wasser nicht zum Meer, sondern zu einem Fluss gehört. Die Vegetationszone befindet sich diesseits des Flusses im Vordergrund und zeigt einen Garten mit einem Baum voll goldener Früchte. Über dieser Landschaft der Verheißung erhebt sich ein Vogel, der durch seinen überdimensional großen Schwanz und sein goldglühendes Federkleid auffällt. Er scheint ein architektonisches Ensemble jenseits des Flusses in der Ferne anzusteuern, wo eine Stadt mit Kuppeln und Türmen in Form von Zwiebeln und Birnen erkennbar ist, wie sie typisch sind für das alte Russland. Die Stadt umgibt eine Stadtmauer mit Wachtürmen, was ihr einen wehrhaften Charakter verleiht, ebenso wie die Stadttore, die den Zugang regeln.

Diesen Ort mit vertrauten architektonischen Elementen, der offenbar des Schutzes durch die Stadtmauer bedarf, stellt Schlicht – warnend vielleicht – einer Landschaft der Verheißung und Versuchung gegenüber, in der ein Baum mit den goldenen Äpfeln an das Paradies erinnert.

Die Wolken, die den Kopf des Vogels umhüllen, ähneln spiralartig gewundenen Schneckenhäusern oder Muscheln, deren Formen die beiden Flügelansätze des Vogels kaleidoskopisch reproduzieren. Fast wird der Eindruck erweckt, der Vogel irre durch ein Spiegellabyrinth.

Spiralformen werden häufig mit der Sonne und dem wiederkehrenden Jahreszyklus assoziiert, wo die Sonne bei ihrer Wiedergeburt zur winterlichen Sonnenwende aufsteigt und sich in größer werdenden Schleifen am Himmel ‚emporwendelt‘, bis sie den Balancepunkt der Tag- und Nachtgleiche und schließlich ihren höchsten Stand im Sommer erreicht, um sich von dort aus wieder mit kleiner werdenden Spiralen auf ihren winterlichen Tiefstand zuzubewegen.³⁸ Inmitten dieser spiralförmig gewundenen Wölkchen erscheint Schlichts Feuervogel in einem sphärischen Licht überirdisch-verklärt.

Die üppigen Schwanzfedern seines flammend-goldenen Federkleides zieren blaue Herzen und grüne Fraktale, deren Ornamentik Mihrabs – den Gebetsnischen in einer Moschee – gleicht. Das Zusammenspiel von Blau- und Grüntönen erinnert an die Farben der Mogulen, dieser langlebigen islamischen Herrscherdynastie Indiens, deren Begründer aus dem blühenden Fergana-Tal im heutigen Usbekistan stammte, mit berühmten Vorfahren wie dem turkstämmigen Mongolenführer Timur Leng (1336-1405) und dem berühmten Dschingis Khan (1155, 1162 oder 1167-ca. 1227). Das sphärische Licht beleuchtet den geheimnisvollen Garten. Wo dieser Garten liegt, bleibt wieder der Fantasie des Betrachters überlassen. In Persien? Im

³⁸ Siehe auch Igor Dukhans Beschreibung auf S. 156 in diesem Band.

fruchtbaren Fergana-Tal? Auf dem indischen Subkontinent? In jedem Fall östlich der europäischen Zivilisation.

Wer die Geschichte von Iwan dem Zarensohn, dem Feuervogel und vom grauen Wolf gelesen hat, wird unschwer erkennen, dass Schlichts Feuervogel nur wenig mit dem Zauberwald des russischen Volksmärchens zu tun hat. Vielmehr orientierte sich Schlicht an der Feuervogel-Inszenierung der Ballets Russes, für die Choreograf Michail M. Fokin (1880-1942) 1910 das Libretto umgeschrieben und mit anderen russischen Volksmärchen aus der Sammlung von Aleksandr N. Afanas'ev (1826-1871) kombiniert hatte. Fasziniert hatte das Publikum in Fokins Neufassung vor allem der erweiterte Handlungsschauplatz, in dem Vertrautes und Fremdes aufeinanderstießen. Dazu gehörten in erster Linie drei Vorstellungen, die freilich der Überlieferung aus dem russischen Volksmärchen so nicht entsprachen: erstens Ivans Heldenreise in Koščejs fernes Zauberreich, wo dieser die 13 Jungfrauen gefangen hielt; zweitens die Konfrontation von Gut und Böse – hier der Feuervogel als gute Fee, dort das Ungeheuer Košcej, der kreischende Zauberer mit seinen Dämonen – alles mythische, nicht-menschliche, Figuren, wie sie charakteristisch waren für die Märchen des Orients; und drittens die unlängst von den *Miris-kussniki* gefeierte Prominenz des Feuervogels als Symbol unerreichbarer Schönheit, deren Erscheinungsformen Igor' F. Stravinskij (1882-1972) musikalisch mit Leben füllte, indem er sie mit Variationen aus dem von Nikolaj A. Rimskij-Korsakov (1844-1908) zusammengetragenen russischen Volksliedgut unterlegte.³⁹

Untermauert wurde dieser erweiterte Handlungsschauplatz, der den Zuschauer in ein fremdes Reich fern der vertrauten Umgebung führt, im Ballett durch die Neugestaltung der ursprünglich von Golovin entworfenen Kostüme für die Hauptfiguren Feuervogel, Ivan, den Zarensohn, und die Zarewna, mit der Djagilev Lev S. Bakst beauftragt hatte. (Abb. 6)

„Wie Russisch ist das denn?“, fragte sich 1910 der Theaterkritiker Henri Ghéon (eigentl. Henri-Léon Vangéon) (1875-1944) beim Anblick des neuentworfenen Feuervogel-Kostüms, dessen lange Fingernägel und Zöpfe unter einem extravaganten Kopfputz hinduistische bzw. buddhistische Kultureinflüsse erkennen ließen.⁴⁰ Damit steht Schlichts Feuervogel ganz im Zeichen von Fokins Ballettfas-

³⁹ Evans, Edwin. *Stravinsky. The Firebird and Petrushka*. Oxford: Oxford University Press, 1922. 10 f.

⁴⁰ Lustrac, Philippe de (in Zusammenarbeit mit Dancre, Sylvie). *Exotisme et nationalisme. Les Ballets russes et le Siam*. In: *Ausst.-Kat. Les Ballets Russes*. Bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris (24. November 2009 bis 23. Mai 2010). Hgg. Auclair, Mathias und Vidal, Pierre, unterstützt von Vinciguerra, Jean-Michael. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2009. 65-81; Yamamoto, Etsuo und

sung, der sich auch Kogans Zeitschriftentitel unterordnet. Der erweiterte Handlungsschauplatz wird zur Visualisierung einer rätselhaften exotischen Schönheit herangezogen, die beim Betrachter großes Staunen auslöst und ihn zu einer Spielwiese geografischer Fantasien führt. Dabei wird er weder zur Abgrenzung noch Zustimmung gedrängt. Vielmehr fühlt er sich von staunender Ehrfurcht erfüllt.



Abb. 6: Lev Bakst: *Entwurf für das Kostüm des Feuervogels*, 1913, Gouache, Silber und Gold auf Papier, 48.9 x 67.3 cm, The Joan and Lester Avnet Collection, Acc. n.: 4.1978, New York, MoMA
DIGITAL IMAGE © 2021, The Museum of Modern Art/Scala, Florence

In Anlehnung an die früheren Erfolge jener Ballets Russes-Aufführung veranstaltete Kogan nun auf den Seiten seiner Zeitschrift für seine deutschen Gastgeber ein ähnliches Spektakel, dem sich auch Schlichts Feuervogel-Dekoration für die vielleicht schönste Umschlagseite von *Žar-ptica* fügte. Dabei war Kogans Inanspruchnahme des Feuervogels als Titel seiner Zeitschrift ebenso einfach wie genial. Er schuf damit einen Bezug, der gleichermaßen russischen und deutschen Berlinern und Lesern in Westeuropa einen Wiedererkennungseffekt verschaffte. Letzte-

Sharma, D. P. *Garuda in Asian Art*. Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2008. 102-113. Mislner, Nicoletta. „Ex Oriente Lux: Siamese Dancing and the Ballets Russes“. In: *Annali dell’Istituto Universitario Orientalis* (1986): 197-235.

ren signalisierte seine „Welt des Feuervogels“ eine Wiederbegegnung mit den Unterhaltungskünsten jenes Ballettunternehmens, das sie seit vielen Jahren faszinierte. Russischen Emigranten dagegen bot er eine Zufluchtsstätte vor den alltäglichen Herausforderungen des Emigrantenlebens, und deutsche Leser assoziierten damit Stravinskis musikalisches Märchen, dessen musikalischer Bekanntheitsgrad in Deutschland den der übrigen Ballets Russes-Inszenierungen weit überstieg.

Sinusoide, Arabesken und stilisierte Fruchtformen: Schlichts Märchenbuch-Illustrationen



Abb. 7, 8 und 9: Georg Schlicht: Buchschmuck.
In: Pětr Eršov: *Höcker-Rösslein* (1922). 1, 43, 87

Über Schlicht und die anderen Künstler aus *Žar-ptica* und dessen Beilagen gelangte die Spielart des Theaterorientalismus, wie ihn die Ballets Russes verfochten hatten, in die deutsche Buchkunst. Zierten die Seiten von *Žar-ptica* Kostüme und Bühnenbilder von fernen Schauplätzen, wie sie einst in den orientalischen Balletten gepriesen wurden, so verselbständigte sich in Schlichts Märchenbuchdekorationen ein Bildorientalismus, der mehr zu bieten hatte als Illustrationen von Handlungsschauplätzen des Hier und Dort. Er äußert sich vor allem in einem Buchschmuck, in dem sich neben den Ornamenten russischer mittelalterlich geprägter Heimkunst eine schlichte Eleganz von islamischen Verzierungen entfaltetete. Scheinbar

willkürlich wechseln darin russische Stickerei-Motive und Ornamente aus islamischen Designvorlagen. Beispielgebend dafür sind die Vignetten am Schluss und die Schmuckbänder und Initialen an den Anfängen von Kapiteln, in denen rustikale Gobelin-Stickereien, Spiralen und Arabesken miteinander zu verschmelzen scheinen. (Abb. 7, 8 und 9)



Abb. 10 und 11: Georg Schlicht: Vignetten mit Arabesken, Spiralen und stilisierten Chrysanthemen. In: A. Puschkin. *Das goldene Fischlein. König Soltan. Das goldene Hähnchen*. Frontispize, ca. 1923

Auf Märchenliteratur, die aus dem Russischen übersetzt wurde, hatten sich im Russischen Berlin der Verlag Otto Kirchner & Co. GmbH und der Verlag Olga Diakow & Co. GmbH spezialisiert. Ersterer verlegte sieben Titel unter diesem Namen und 15 weitere Kinderbücher unter der Verlagsbezeichnung *Sever* (Norden), ein Name, den er von 1923 bis zu seiner Schließung 1925 beibehielt. Bei Kirchner erschien 1922 *Das Höcker-Rösslein*, für das Schlicht die Bebilderung und Umschlaggestaltung übernahm. Ebenso stammen von Schlicht die Umschlagentwürfe und Farbtafeln für die Ausgabe der Puškin-Märchen *Das goldene Hähnchen*, *Der König Soltan* und *Das goldene Fischlein*, die im russischen Original und in deutscher Übersetzung bei Diakow erschienen. (Abb. 10 und 11)

Der Verlag Olga Diakow existierte von 1920 bis 1928 und brachte in dieser Zeit 33 Kinderbuchtitel heraus. Beide Verlage setzten in Berlin die Tradition der Zusammenarbeit⁴¹ fort, die sich im vorrevolutionären Russland zwischen Künstlern und Druckern entwickelt hatte.⁴²

Auch beim *Höcker-Rösslein* handelt es sich um ein Kunstmärchen. Es war 1834 vom Autor, Lehrer und Schuldirektor Pëtr P. Eršov (1815–1869) in Versform

⁴¹ Lazarevskij, Ivan I. „Russkie chudožestvennye izdanija“. In: *Novaja Russkaja Kniga* (Berlin) 1 (Januar 1923): 5-9.

⁴² Gollerbach, Ėrich F. „Rol' chudožnika-illjustratora v sovremennosti“. In: *Nakanune* (Berlin) 5 (1924): 4 f.

verfasst worden und erschien 1922 bei Otto Kirchner in der Übersetzung von Egon H. Strassburger. Peinlich genau wahrt die Übersetzung die Versform dieses Märchens der Jugend und der Satire auf den Zaren, wie es im Vorwort heißt. Volkstümliche russische Lebensweise mischt sich darin mit Abenteuern in östlichen Lebenswelten („Und nun ging's mit frohem Sinn Schnurstracks gegen Osten hin“, *Höcker-Rösslein*, S. 75), in die es den Helden verschlägt und wo sich ihm fernab von dort, „wo Christenleute wohnen“ (*Höcker-Rösslein*, S. 94) Gefahren entgegenstellen, die zu meistern ihm – ähnlich wie in Fokins Neufassung des Feuervogels – Kreaturen mit supranatürlichen Kräften zugesellt werden: hier das bucklige Pferdchen als Helferlein, dort der Feuervogel als gute Fee. Bild für Bild entfalten sich Schlichts Schöpfungen, in denen sich heimisch Vertrautes und fremdes Anderes gegenüberstehen. (Abb. 12)



Abb. 12: Illustration aus dem *Goldenen Hähnchen*. Darstellung von Königin Schemacha in ihrem Zelt. Berlin (1922): 46

Neben den Verbildlichungen der Märchenhandlungen, deren orientalische Ästhetik mit Hilfe von Darstellungen einer fremdländischen Vegetation, Kleidung oder Weiblichkeit realisiert wird, fallen in beiden Märchenbüchern vor allem die Frontispiz- und Umschlaggestaltungen auf, deren Ornamentik durch russische Elemente des Art Nouveau (Abb. 13) bzw. durch Anleihen aus islamischen Designvorlagen (Abb. 14) geprägt ist.

Auf einem scheinbar ins Unendliche laufenden Schmuckband entfaltet sich auf dem Frontispiz des *Höcker-Rössleins* eine geometrische Eleganz, die von aneinandergereihten Dreiecken dominiert wird. Den Umschlag beherrschen scheinbar rotierende Sinusoide. (Abb. 15)



Abb. 13 und 14: Georg Schlicht: Frontispize in „A. Puschkin-Märchen“ (ca. 1923) und *Konëk-Gorbunok* (1922)

Die von Georg Schlicht gestalteten Buchcover werden nicht selten durch flächenfüllende naturnahe oder abstrakt gehaltene Blattrankenornamente (Arabesken) ausgefüllt.⁴³ Arabesken ringeln sich in Schlichts Umschlaggestaltung für das *Höcker-Rösslein* um stilisierte Granatapfelmotive, die an die Mitgiftstickereien aus zentralasiatischen Städten mit ihrer Symbolik von Fülle und Fruchtbarkeit erinnern.

In der islamischen Kunst sind Arabesken nicht dazu ausersehen, Pflanzen abzubilden. Vielmehr sollen sie auf subtile Art die Essenz von deren Rhythmik und Wachstum herausfiltern und dadurch Assoziationen zum archetypischen Paradiesgarten wecken⁴⁴, ähnlich, wie es die auf den Orientteppichen abgebildeten Ornamente vermitteln. Dabei variierten die Stile der Arabesken in den unterschiedlichen Regionen und Gebieten islamischer Herrschaft.

⁴³ Im Islam gilt Gott als der allmächtige Schöpfer, dem es der Mensch nicht gleichtun kann. Daher werden figürliche Darstellungen in der Kunst, zumindest im sakralen Bereich vermieden. Die Buchmalerei zur Illustration naturwissenschaftlicher und literarischer Texte ist davon ausgenommen. In Architektur und Kunsthandwerk werden daher abstrahierte Formen ornamentaler und pflanzlicher Verzierungen sowie Schriftkunst und geometrische Formen zur Ausschmückung verwendet.

⁴⁴ Sutton, Daud. *Islamic Design. A Genius for Geometry*. Shanghai: Wooden Books, 2007. 14 f.

Im Unterschied zu den Mitgiftstickereien und Orientteppichen mit ihren Medaillon-ähnlichen Mittelfiguren, deren florale und astrale Motive häufig ganz oder in Viertelsektionen in den Ecken reproduziert werden und damit eine künstlerische Komposition einrahmen, haben Schlichts Dekorationen keinen sichtbaren Rand. Vielmehr erscheinen sie als Ausschnitte aus Endlosketten mit scheinbar unendlich nach oben und unten bzw. nach rechts und links fortlaufenden Sinusoiden, die der Künstler mit arabischen Gabelranken füllt. Letztere besitzen einen hohen Abstraktionsgrad und sind den Arabesken des maghrebinischen Stils zuzuordnen, wie er typisch war für die Alhambra-Gipsschnitzereien in Granada.⁴⁵ Zwischen die mit Arabesken gefüllten Sinusoide setzte Schlicht in der Dekoration für das *Höcker-Rösslein* Granatäpfel, die der Länge nach aufgeschnitten, also dekonstruiert und daher nicht auf Anhieb erkennbar sind. Damit wird ein hoher Abstraktionsgrad erreicht und die vom Granatapfel symbolisierte Fruchtbarkeit, verbildlicht durch die Samenkörner, auf das Wesentliche – die Reproduktion – reduziert. Die Gesamtkomposition vermittelt durch ihre kombinierten Ocker-, Braun- und Orangetöne ein Empfinden herbstlicher Ruhe und Harmonie.

Eine größere Naturnähe prägen dagegen die Gabelranken und Fruchtstände an den Weinreben, mit denen die tanzenden Sinusoide auf den Umschlägen des Puškin-Märchenbuches gefüllt sind. (Abb. 16) Etwas unorthodox, fast schelmisch anmutend erscheinen darin hin und wieder kleine Vogelkopf-Verzierungen, die Schlicht an die Gabelranken gesetzt hatte und in denen seine Feuervogel-Dekoration für *Žar-ptica* nachhallt.

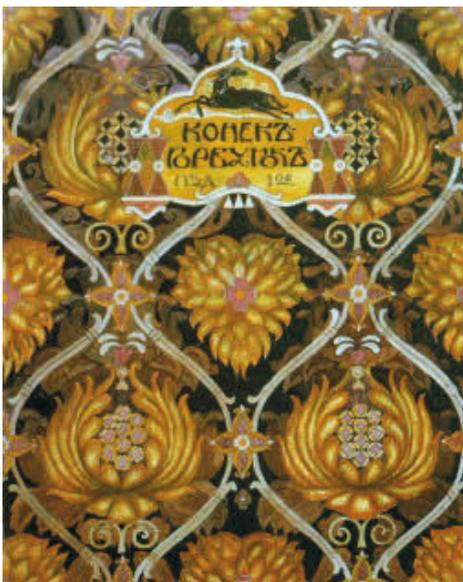


Abb. 15: Georg Schlicht: Umschlaggestaltung für das *Höcker-Rösslein*, Berlin (1922)

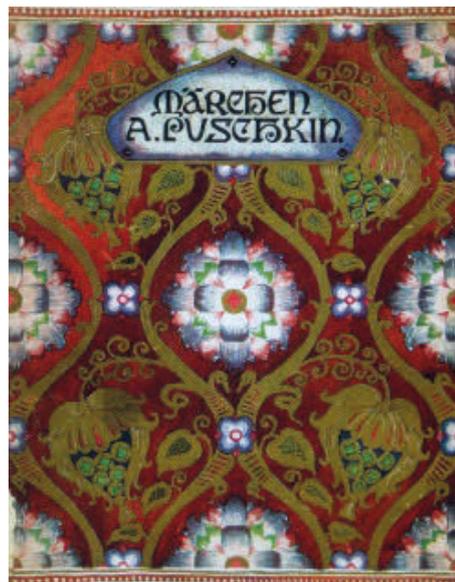


Abb. 16: Georg Schlicht: Umschlag des deutschsprachigen Exemplars der „A. Puschkin-Märchen“ (ca. 1923)

⁴⁵ Ebd. 15.

„Echokammern“

Derartige Echokammern zur Erzeugung von Nachhall-Effekten sind typisch für das Werk von Georg Schlicht, der die Technik der Mehrfachverwertung souverän beherrschte und gern in seinen früheren Arbeiten stöberte, sobald er einen neuen Auftrag erhielt. Beispielhaft dafür sind nicht nur die Vogelkopfverzierungen in der Gestaltung des beschriebenen Buchumschlages. Während sich diese eher beiläufig-schalkhaft in die Arabesken des beschriebenen Märchenbuchumschlages einfügen, sollte Schlicht die farbenprächtige Gestaltung des Feuervogelgefieders erneut thematisieren, als er sechs Jahre später die von Curt Moreck (eigentl. Konrad Hammerling) (1888-1957) bearbeitete, zweibändige Ausgabe *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* illustrierte. (Abb. 17)



Abb. 17: Frontispiz von *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* (1928)

Dort erscheinen die einst auf dem Schwanz des Feuervogels abgebildeten Fraktale und Mihrabs (Abb. 5) in geschlossenen architektonischen Ensembles und sogar auf den Pluderhosen einer Bauchtänzerin (Abb. 18, 19 und 20). Die Geschichten wurden 1928 im Berliner Kentaur-Verlag aufgelegt, zu einem Zeitpunkt also, da die Karawanserei des Russischen Berlins ihre Pforten längst geschlossen hatte und an der Dauerhaftigkeit der Russischen Emigration kaum jemand mehr zweifelte.

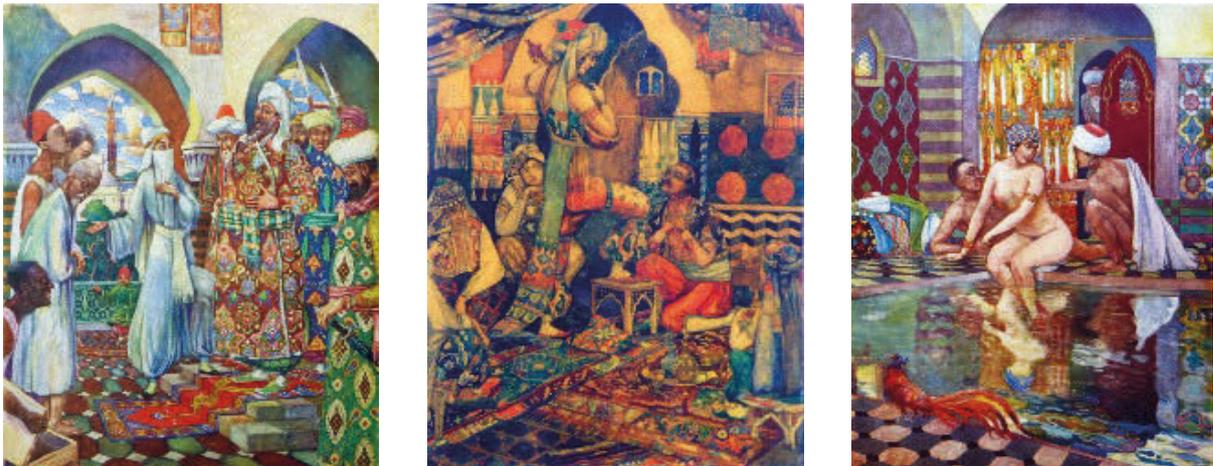


Abb. 18, 19, 20: Georg Schlicht: Illustrationen in *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* (1928)

Im Gegensatz zu seinen Bildwelten von 1922, die sich weitgehend an den Vorlagen von „Mir iskusstva“ und den Ballets Russes orientiert hatten – mit unscharfen Randzonen zwischen dem Europäischen und Asiatischen, dem Eigenen und dem Anderen, und Identitätsangeboten, welche durch Sinnlichkeit und Rätselhaftigkeit die Vorstellungskraft des Betrachters bzw. Zuschauers anzuregen vermochten –, setzte Schlicht bei der Bildgestaltung der Geschichten aus *1001 Tag* auf eine detailgetreue Wiedergabe orientalischer Lebenswelten, die wenig Raum lässt für Fantasie. Während sowohl in der Umschlagsgestaltung von *Žar-ptica* Nr. 7 als auch in den Dekorationen der übersetzten Märchenbücher ein Ambiguitätszauber zutage tritt, wie er vor allem von den Ballets Russes geprägt und gepflegt wurde, beugen sich Schlichts Bildwelten in *1001 Tag* jener Ambiguitätszähmung, wie sie von vielen Intellektuellen seit den ausgehenden 1920er Jahren bedauert wurde.⁴⁶ Hier und dort ließ Schlicht einzelne Elemente aus seinen früheren Bildwelten einfließen. Doch im Großen und Ganzen werden in *1001 Tag* Weiblichkeit und Weltbürgertum nicht mehr gefeiert, sondern karikiert: Lust statt Fruchtbarkeit und Reproduktion? Begierde statt Sinnlichkeit? (Abb. 21, 22 und 23)

Sämtliche Stereotypisierungen des Orients wurden aufgerufen: Turban und Schleier, Kaufleute und Derwische, Säbelklingenkunst, dunkle Körper, Gesichter mit mandelförmigen Augen, Szenen weiblicher Nacktheit im Harem statt wie zuvor Gewänder, die den Körper umspielen und errahnen lassen (Abb. 2 und 3).

⁴⁶ Siehe hierzu beispielsweise: Zweig, Stefan. Die Monotonisierung der Welt. In: Zweig, Stefan. *Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902 -1942*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag GmbH, 1990. 30-39, hier 30.

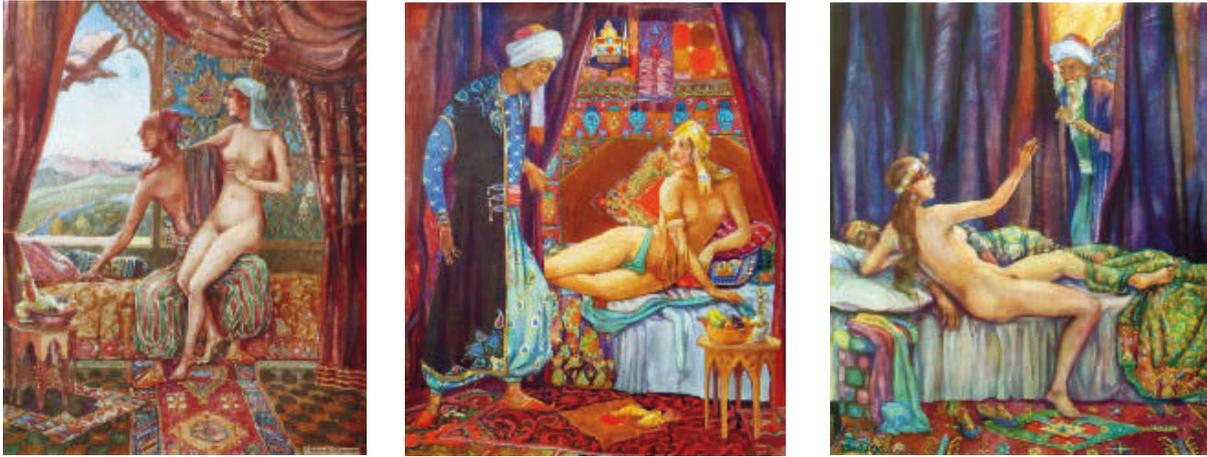


Abb. 21, 22, 23: Georg Schlicht: Illustrationen in *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* (1928)

Neben den abgebildeten geschlechterspezifischen Rollenzuweisungen vermitteln farbenfreudige Textilien, Zelte und fliegende Teppiche Wandel und Mobilität eines kosmopolitischen Alltags. Insgesamt scheint die Bebilderung der Geschichten eine wahrnehmbare Distanz zur Sesshaftigkeit und Homogenität eines Publikums zu schaffen, welches das Weltbürgerhafte beargwöhnt und den Wunsch nach Abgrenzung hegt. Der früher mit Hilfe von spielerischen Andeutungen zum Ausdruck gebrachten Offenheit steht nun eine handfeste thematische Geschlossenheit gegenüber, die sich den herrschenden Vorstellungen der Leserschaft eher beugt als sie zum Nachahmen und Experimentieren in Modeschöpfungen oder Innenraumgestaltung inspiriert. Diese Geschlossenheit wird mit dem Stilmittel der Übertreibung erreicht und erscheint aufgrund der Herkunft der Geschichten durchaus gerechtfertigt, zumindest auf den ersten Blick. Mit der Vorläufigkeit und Offenheit in der Karawanserei des Russischen Berlin hatte sie allerdings nichts mehr zu tun.

Nachklang und Vermächtnis

Mehrere Jahrzehnte liegen zwischen der Entstehung der Märchen vom *Höcker-Rösslein*, vom *Goldenen Fischlein*, vom *König Soltan* und vom *Goldenen Hähnchen* in den frühen 1830er Jahren und ihrer erst im Nachhinein dazu vor allem von den *Miriskussniki* angefertigten Bebilderung, der sich auch Schlichts Berliner Dekorationen noch 1922 unterordnen. Deuteten die Heldenreisen der zu Beginn der 1830er Jahre entstandenen Kunstmärchen auf den Drang, die schier unermessliche Ausdehnung Russlands zwischen China und dem Schwarzen Meer zu erfassen und zu

erzählen, so beruhten die erst im Silbernen Zeitalter dazu angefertigten Illustrationen auf Kenntnissen von geografischen Karten und Erfahrungen von Handelsreisenden, Missionaren und ethnografischen Expeditionen, wie sie vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattgefunden hatten. Dementsprechend wurde der Hang zu geografischen Fantasien überwunden; Handlungsschauplätze wurden konkretisiert. Ausschlaggebend dafür dürften neben geografischen Erfassungen durch Landkarten, Expeditionen und Reiseaufzeichnungen auch historische Gegebenheiten gewesen sein, so beispielsweise das mehrere Jahrzehnte währende ‚Great Game‘, in dem Russland seit den 1830er Jahren mit Großbritannien um die Vorherrschaft in Zentralasien rang. Erst Russlands Zugang zum Orient in den 1860er Jahren resultierte in einer Konkretisierung östlicher Bildwelten, in denen nun Landschaften und Architektur dem vertrauten Eigenen oder dem fremden Anderen zugeordnet werden konnten. Beispielhaft dafür ist Schlichts Feuervogel-Dekoration, in der einer vertrauten russischen Architektur mit Birnen- und Zwiebeltürmen eine verheißungsvolle Landschaft gegenübergestellt wird, deren exotisch-üppige Flora an einen orientalischen Garten erinnert – vielleicht den Paradiesgarten. Dagegen erfolgte die Zuordnung in seinen Märchenillustrationen weitgehend durch Kleidung. Doch im Vergleich zu den Bildwelten von 1928 fehlt in Schlichts Dekorationen von 1922 eine konkrete Botschaft ebenso wie die Betonung von Tugenden bzw. Lastern, die dem eigenen bzw. dem fremden Volk zugesprochen werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Berliner Bildwelten von Georg Schlicht 1922 noch geprägt sind von den buch künstlerischen Ambitionen, die aus der Zusammenarbeit zwischen Buchdruckern und Künstlern im vorrevolutionären Russland resultierten. Fortgesetzt wurde diese Zusammenarbeit mit Unterstützung des deutschen Verlagssektors in jenem Außenposten des Russischen Berlin, an dem das vorrevolutionäre Russland fortbestehen und unter der Schirmherrschaft der Buchkunst sowohl mit seinem sowjetischen Nachfolger als auch mit seinen deutschen Gastgebern kommunizieren konnte. Zu den Schlüsselfiguren dieser Kommunikation, die sich vorwiegend im Kunst- und Verlagssektor abspielte, zählten neben russischen Gastverlegern wie Kogan, Diakow und Kirchner, die sich auf Buchkunst spezialisiert hatten, Dekorationskünstler wie Georg Schlicht, die vor Ort präsent und produktiv waren.

Eher entrückt erscheint dagegen das ausgestellte Erbe der „Mir iskusstva“-Gruppe, deren Mitglieder sich 1921 erneut zusammengefunden hatten – in Paris, nicht in Berlin. Damit fügte sich die orientalische Ästhetik der hier besprochenen Arbeiten von Schlicht zwar einerseits den Akten einer regressiven Orient-Zur-schaustellung, wie sie die „Mir iskusstva“-Gruppe, die Ballets Russes und letztlich

auch der Herausgeber von *Žar-ptica* favorisierten. Andererseits stand sie aber auch im Zeichen eines Bildorientalismus, der sich in Schlichts Märchenbuchdekorationen verselbständigte und durch den Rückgriff auf die Eleganz geometrischer Figuren mit Arabesken und stilisierten Früchten aus islamischen Designvorlagen eine eigene Dynamik entwickelte. Tatsächlich schien sich Schlicht mit der zunehmenden geografischen und zeitlichen Distanz dem Einfluss der *Miriskussniki* – der Helden von *Žar-ptica* – zu entziehen und im Berlin der beginnenden 1920er Jahre einen Stil zu entwickeln, der sich vom Theaterorientalismus früherer Strömungen abhob. Ausschlaggebend dafür waren nicht zuletzt die Rezeptionsvoraussetzungen in Deutschland und die Nachhaltigkeit der dortigen Buchkunst. Hatten die spektakulären „Mir iskusstva“- und Ballets Russes-Erfolge in Frankreich und Großbritannien ihre Grundlage in einer gewissen Vorbildung, ja Vertrautheit mit dem Orient, die aus einem länderspezifischen Orientverständnis infolge von kolonialen Netzwerken resultierte, so hatte die deutsche Rezeption dem wenig mehr entgegenzusetzen als den musikalischen Bekanntheitsgrad von Stravinskij's *Feuervogel-Suite* und die Wertschätzung der Vornehmheit und Pflege von ornamentalen Reizen im Buchschmuck. Insofern füllten die Dekorationen von Georg Schlicht beim deutschen Publikum auch eine Art Rezeptionslücke. Einen ganz anderen Effekt hatten sie dagegen für russische Emigranten, denen wie Schlicht die Rückkehr nach Russland verwehrt blieb. Für sie erwiesen sich jene Bildwelten, in denen das Erbe der *Miriskussniki* und der Ballets Russes nachklang, als identitätsstiftende Begleiter in jenem Moment, da sich 1924 die Karawanserei des Russischen Berlin auflöste und als Neubeginn eines Lebens in der Emigration entpuppte, in dem das schöne Buch zur Heimat wurde.

Literaturverzeichnis

- Eršov, P(ëtr). *Konek-Gorbunok*. 10 cv. illjustracij, obložka, zastavki G. Šlichta. Berlin: Otto Kirchner i K., 1922.
- Jerschow, Pjotr: *Höcker-Rösslein*. 10 farbige Illustrationen, Umschlag und Kopfleisten von Georg Schlicht. Berlin: Otto Kirchner & Co, GmbH, 1922.
- Puškin, A(leksandr). *Skazki. Skazka o rybake i rybke. Skazka o care Saltane. Skazka o Zolotom petuške*. Berlin: Izdatel'stvo Ol'gi Djakovoj, ca. 1923.
- Puschkin, A(lexander). *Das goldene Fischlein. Der König Soltan. Das goldene Hähnchen*. Illustriert von Georg Schlicht. Übersetzt von Ervin Walter. Berlin: Olga Diakow & Co., GmbH, ca. 1923.

Tausend und ein Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen. Verdeutscht und bearbeitet von Curt Moreck. Mit Buchschmuck und 20 farbigen Tafeln von Georg Schlicht. Bd. 1-2. Berlin: Kentaur-Verlag, 1928.
Žar-ptica 1-14 (August 1921-1926). Hg. Aleksandr Ė. Kogan. Berlin: Russkoe iskusstvo.

- Bassin, Mark. „Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space“. In: *Slavic Review* 50 / 1 (Spring, 1991): 1-17.
- Belyj, Andrej. „O ‚Rossii v Rossii‘ i o ‚Rossii v Berline‘“. In: *Beseda* (Berlin) 1 (1923): 211-236.
- Boldt, F. und Segal, D. und Fleishman, L. „Problemy izučenija literatury ruskoj ėmigracii pervoi treti XX veka. Tezisy“. In: *Slavica Hierosolymitana* (Slavic Studies of the Hebrew University) 3 (1978): 75-88.
- Bowl, John E. „Zhar-Ptitsa. No. 1, 1921“. In: *Slavic Review* 43 / 1 (1984): 159 f.
- Davis, Mary E. *Ballets Russes Style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*. London: Reaktion Books, 2010.
- Ehrenburg, Ilja. *Menschen-Jahre-Leben. Memoiren*. Bd. 2: 1921-1941. München: Kindler, 1965.
- Evans, Edwin. *Stravinsky. The Firebird and Petrushka*. Oxford: Oxford University Press, 1922.
- Gollerbach, Ėrich F. „Rol' chudožnika-illjustratora v sovremennosti“. In: *Nakanune* (Berlin) 5 (1924): 4 f.
- Kodzis, Bronislaw. *Literaturnye centry Russkogo Zarubež'ja, 1918-1939. Pisateli. Tvorčeskie ob'edinenija. Periodika. Knigopečatanie*. München: Otto Sagner, 2002.
- Lazarevskij, Ivan I. (Moskva). „Russkie chudožestvennye izdanija“. In: *Novaja Russkaja Kniga* (Berlin) 1 (Januar 1923): 5-9.
- Lissitzky, El und Ehrenburg, Ilja. „Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen“. In: *Vešč – Gegenstand – Objet* 1–2 (1922): 1-4.
- Lustrac, Philippe de (in Zusammenarbeit mit Dancre, Sylvie). *Exotisme et nationalisme. Les Ballets russes et le Siam*. In: *Ausst.-Kat. Les Ballets Russes*. Bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris (24. November 2009 bis 23. Mai 2010). Hgg. Auclair, Mathias und Vidal, Pierre, unterstützt von Vinciguerra, Jean-Michael. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2009, 65-81.
- Marten-Finnis, Susanne. „Outsourcing Culture: Soviet and Ėmigré Publishing in Berlin, and A. E. Kogan's Illustrated Magazine ‚Zhar-ptitsa‘, 1921-1926“. In:

- Presse und Stadt. Zusammenhänge – Diskurse – Thesen.* Hgg. Marten-Finnis, Susanne und Winkler, Markus. Bremen: Édition lumière, 2009. 61–86.
- Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921-26.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.
- Marten-Finnis, Susanne. Water and Oil? Cultural Encounters between Russians and Germans in Early 1920s Berlin. In: *Promised Lands, Transformed Neighbourhoods and Other Spaces: Migration and the Art of Display, 1920-1950. Länder der Verheißung, Verpflanzte Nachbarschaften und andere Räume: Migration und die Kunst ihrer Darstellung. 1920-1950.* Hgg. Marten-Finnis, Susanne und Maksymiak, Malgorzata A. und Nagel, Michael. Bremen: Édition lumière, 2016. 155-178.
- Metzeltin, Michael. *Der Andere und der Fremde. Eine linguistisch-kognitive Untersuchung.* Unter Mitwirkung von Ioulia Chatzipanagioti und Petrea Lindenaubauer und Christina Lutter und Margit Thir. Wien: 3 Eidechsen, 1996.
- Meyer, Franz. *Marc Chagall, Leben und Werk.* Köln: M. DuMont Schauberg, 1961.
- Misler, Nicoletta. „Ex Oriente Lux: Siamese Dancing and the Ballets Russes“. In: *Annali dell’Istituto Universitario Orientalis* (1986): 197-235.
- Raeff, Mark. *Russia Abroad. A Cultural History of Russian Emigration, 1919-1939.* Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Roditi, Edouard. *Dialoges on Art.* London: Martin Secker & Warburg, 1960.
- Savickij, Pavel N. und Trubeckoj, Nikolaj S. und Suvčinskij, Pëtr P. und Florovskij, Georgij V. *Ischod k vostoku. Predčuvstvija i sveršenija. Utverždenija evrazijcev.* Sofija: Rossijsko-bolgarskoe knigoizdatel'stvo, 1921.
- Scandura, Claudia. „Das Russische Berlin' 1921-1924. Die Verlage.“ In: *Zeitschrift für Slawistik* 32 / 5 (1987): 754-762.
- Schlögel, Karl. *Berlin, Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert.* Berlin: Siedler, 1998.
- Stasov, Vladimir. *L’ornement slave et oriental d’après manuscrits anciens et modernes.* Saint-Peterbourg: Publié avec autorisation de sa Majesté l’Empereur Alexandre II – Établissement Cartographique De M. Illine, 1887.
- Suchareva, Ol’ga, A. *Buchara XIX – načalo XX v. Pozdnefeodal’nyj gorod i ego naselenie.* Moskva: Izdatel'stvo Nauka, 1966.
- Sutton, Daud. *Islamic Design. A Genius for Geometry.* Shanghai: Wooden Books, 2007.
- Yamamoto, Etsuo und Sharma, D. P. *Garuda in Asian Art.* Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2008.
- Zeitler, Julius. Neuzeitliche Buchkunst in Deutschland. In: *Europäische Buchkunst der Gegenwart.* Hg. Verein Deutscher Buchkünstler, Leipzig für die PRESSA in Köln. Leipzig: Rudolf Schick + Co., 1928, 15-19.

Zweig, Stefan. Die Monotonisierung der Welt. In: Zweig, Stefan. *Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902-1942*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag GmbH, 1990. 30-39.

Internetquellen

Mackensen, Eva: „Die Aufführung ist ein Zwischenort“. In: *Zollfreilager* (21.10.2018). (Online unter: <<http://www.zollfreilager.net/agencies/die-auffuehrung-ist-ein-zwischenort-eine-zwischenstation>>. Abgerufen am 18.09.2020)

Marten-Finnis, Susanne. Bakst in Britain: Production – Reception – Impact. In: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019) V 368. O. O.: Atlantic Press, 2019. 793-800. (Online unter: <<https://doi.org/10.2991/icassee-19.2019.166>>. Abgerufen am 18.09.2020).

Marten-Finnis, Susanne. „Art as Refuge: Jewish Publishers as Cultural Brokers in Early 1920s Russian Berlin“. In: *Transcultural Studies* 1 (2016): 9-42. (Online unter: <<http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/23514>>. Abgerufen am 18.09.2020).

Bildnachweise

S. 180 **Abb. 1:** Aleksandr Golovin: *Der Kaiser* (Kostümentwurf für die Oper *Die Nachtigall* von Igor' Stravinskij). In: *Žar-ptica*, 10 (1923). Internationale Beilage. O. S.

S. 181 **Abb. 2:** Ivan Bilibin: *Orientalin*. In: *Žar-ptica* 12 (1924). Internationaler Teil (Deutsch/Englisch). O. S.

S. 181 **Abb. 3:** Lev Bakst: *Die rote Sultanin*. In: *Žar-ptica* 9 (1922). Internationale Beilage (Deutsch). O. S.

S. 182 **Abb. 4:** Ivan Bilibin: *Skizze für ein Schiff*. In: *Žar-ptica* 14 (1926). Internationale Beilage. O. S.

S. 183 **Abb. 5:** Georg Schlicht: Umschlag. *Žar-ptica* 7 (1922).

- S. 186 **Abb. 6:** Lev Bakst: *Entwurf für das Kostüm des Feuervogels*, 1913, Gouache, Silber und Gold auf Papier, 48.9 x 67.3 cm, The Joan and Lester Avnet Collection, Acc. n.: 4.1978, New York, MoMA, DIGITAL IMAGE © 2021, The Museum of Modern Art/Scala, Florence.
- S. 187 **Abb. 7, 8 und 9:** Georg Schlicht: Buchschmuck. In: Pëtr Eršov: *Höcker-Rösslein* (1922). 1, 43, 87.
- S. 188 **Abb. 10 und 11:** Georg Schlicht: Vignetten mit Arabesken, Spiralen und stilisierten Chrysanthemen. In: A. Puschkin. *Das goldene Fischlein. König Soltan. Das goldene Hähnchen*. Frontispize. Ca. 1923.
- S. 189 **Abb. 12:** Illustration aus dem *Goldenen Hähnchen*. Darstellung von Königin Schemacha in ihrem Zelt. Berlin (1922): 46.
- S. 190 **Abb. 13 und 14:** Georg Schlicht: Frontispize in „A.Puschkin-Märchen“ (ca. 1923) und *Höcker-Rösslein* (1922).
- S. 191 **Abb. 15:** Georg Schlicht: Umschlaggestaltung. *Höcker-Rösslein*. Berlin (1922).
- S. 191 **Abb. 16:** Georg Schlicht: Umschlag des deutschsprachigen Exemplars der „A.Puschkin-Märchen“, ca. 1923.
- S. 192 **Abb. 17:** Frontispiz von *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* (1928).
- S. 193 **Abb. 18, 19 und 20:** Georg Schlicht: Illustrationen in *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* (1928).
- S. 194 **Abb. 21, 22 und 23:** Georg Schlicht: Illustrationen in *1001 Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* (1928).

Illustrationen von Georg Schlicht und anderen russischen Exilkünstlern in Berlin und Paris in den 1920er Jahren

Albert Lemmens und Serge-Aljosja Stommels

LS Collection Van Abbemuseum Eindhoven (NL)

ABSTRACT

Illustrations by Georg Schlicht and Other Russian Emigré-Artists in Berlin and Paris during the 1920s

A dichotomy in visual language became visible in Russian book illustration during the 1910s, as Russian emigré-artists in Berlin and Paris displayed the same division between a style based on the Russian Art Nouveau (*Stil' Modern*) and the Avant-Garde. In Berlin, for example, Georg Schlicht (1886-1964) made illustrations in the 'Modern' style, whereas Vasilij N. Masjutin (1884-1955) displayed his illustrations in an 'Avant-Garde' style. Between 1919 and 1924, Berlin was the cultural capital of Russia Abroad, succeeded in 1924 by Paris. The community of Russian emigré-artists in Paris showed the same divergence in style. On the one hand, the difference in their visual language may be explained by an adherence to an artistic style, which they developed during the years of their art education and work commitments in the Russian Empire, on the other hand, by a tendency to a more progressive book design, instigated by Russian Avant-Garde artists during the 1910s. In this article, the difference in visual language and its characteristics will be demonstrated and explained using selected book illustrations by Russian emigré-artists both in Berlin and Paris.

Keywords: Georg Schlicht; Vasilij N. Masjutin; Ivan Ja. Bilibin; Boris V. Zvorykin; Berlin; Paris; Russian Emigration; Illustrations.

Einführung

Georg Schlicht (1886-1964) gehörte zu jener Gruppe russischer Künstler, die in den 1920er Jahren nach Deutschland kamen. Zusammen mit Hunderten von anderen Exilkünstlern war er gezwungen, sich nach Krieg und Revolution einen Ort zum Überleben zu schaffen – in Berlin, jener Metropole, die damals als die erste und vorläufige Hauptstadt der russischen Emigration galt. Das Ringen um Anerkennung – und damit auch um Einkommen – war hart, auch deshalb, weil sich Anfang

der 1920er Jahre ein Wandel auf dem Gebiet der Kunst von der linien- und ornamentfreudigen Kunst des Jugendstils zur abstrakten Kunst und der eher rau anmutenden Kunst des Expressionismus vollzog. Eindrucksvoll belegen lässt sich dies anhand von russischen Buchillustrationen, in denen sich bereits seit den 1910er Jahren eine Dichotomie zwischen auf Tradition setzenden Gestaltungsweisen und auf Innovation orientierten Ansätzen abzeichnete, die sich im Werk russischer Exilkünstler in Berlin wie auch in Paris fortsetzte.

Damit war die russische Exilkunst in Berlin wie auch in anderen europäischen Metropolen zweigeteilt, denn hier hatten sich einerseits Vertreter des russischen Jugendstils (*Stil' Modern*) niedergelassen, andererseits solche Künstler, die sich als Teil der europäischen Avantgarde begriffen. Beispielhaft für den *Stil' Modern* ist das Berliner Werk von Georg Schlicht, während die Illustrationen von Vasilij N. Masjutin (1884-1955) eher avantgardistische Tendenzen aufweisen.

1924 wurde Berlin als Kulturhauptstadt des russischen Exils von Paris abgelöst. Doch die Dichotomie in der Bildsprache russischer Exilkünstler blieb bestehen und prägte auch die dortige Szene, insbesondere im Bereich des Buchdesigns. Dem Festhalten an einem Kunststil, der sich aus dem Kunstverständnis und dem Schaffen im Russischen Reich speiste, stand ein progressives Buchdesign gegenüber, welches russische Avantgarde-Künstler in den 1910er Jahren während ihrer Lehrjahre in Russland oder im Ausland erworben und zu favorisieren begonnen hatten. Die stilistische Dichotomie in der Bildsprache russischer Exilkünstler ist das Thema des vorliegenden Aufsatzes, der die konstituierenden Eigenschaften beider Stile anhand von ausgewählten Buchillustrationen russischer Exilkünstler in Berlin und Paris vorstellt und erläutert.

Der *Stil' Modern*

Der *Stil' Modern*¹ gilt als die russische Variante des Jugendstils. Um die Wende des 20. Jahrhunderts erlebte das Russische Reich einen wirtschaftlichen Aufschwung, der mit einer künstlerischen Blütezeit einherging. Unter dem Namen *Stil' Modern* etablierte sich damals eine Kunstrichtung, die Elemente des Jugendstils und der russischen Volkskunst in sich vereinigte. Diese Kombination aus moderner Kunst und Volkskunst machten sich jene künstlerischen Kräfte zu eigen, die um 1890 auf den Plan traten und sich als Wegbereiter der berühmten Kunstbewegung „*Mir iskusstva*“ (Welt der Kunst) erweisen sollten. Die *Miriskussniki*, wie sie damals genannt wurden, waren zwischen 1898 und 1915 maßgeblich an der Erneuerung der

¹ Borisova, Elena A. und Sternin, Grigory. *Russian Art Nouveau*. New York: Rizzoli, 1988.

russischen grafischen Kunst beteiligt. Dies betraf insbesondere die Buchillustration², vor allem Kinderbücher, welche ähnliche künstlerische Merkmale aufwiesen wie die Bühnenbilder der seit 1909 im Westen Furore machenden Ballets Russes.³ Zu den herausragenden Vertretern, die sich in ihrem künstlerischen Schaffen gleichermaßen für Theaterentwürfe wie Buchillustrationen engagierten, zählt Ivan Ja. Bilibin (1876-1942).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in Russland die ersten farbenprächtigen Kinderbücher hergestellt, deren Illustrationen sich als ein direktes Produkt aus den Innovationen in der Welt der russischen Kunst präsentierten, einer Kunst, die sowohl durch äußere Einflüsse wie den Jugendstil als auch durch einheimische Faktoren wie die Erforschung der russischen Volkskunst und Architektur inspiriert war. Die Wertschätzung der russischen Ikonenmalerei und Volkskunst, vor allem der handgefertigten Bilderbogen aus Papier oder Holz (Lubok) und der verzierten Aushängeschilder (Vyveska), wurde gefördert von den Kunstkolonien und den *Miriskussniki*, die in diesen künstlerischen Ausdrucksformen die Wurzeln der russischen Kunst sahen. Doch in den frühen 1910er Jahren kam es zu einer Revolution in der Kunst, in deren Folge die herkömmlichen Kunstformen durch die avantgardistische gegenstandslose und abstrakte Kunst zurückgedrängt wurden. Insbesondere die Futuristen⁴ und später die Konstruktivisten⁵ waren auch für ihre Buchillustrationen und ihr Buchdesign berühmt.

Das russische Exil in Berlin und die Folgen

Als Sohn eines deutschen Vaters und weil er wie dieser Reichsdeutscher war, war Georg Schlicht 1918 gezwungen, seine Heimat zu verlassen. Aufgewachsen war Schlicht in der Wolga-Region mit ihren ausgedehnten Wäldern im Norden und den

² Rosenfeld, Alla. *Defining Russian Graphic Arts from Diaghilev to Stalin, 1898-1934*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

³ Vgl. Bowlt, John E. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*. Newtonville: ORP, 1982; Sheard, Richard. *Ballets Russes*. Secaucus (NJ): Wellfleet Press, 1989; Kamenskij, Aleksandr und Petrov, Vsevolod. *The World of Art Movement*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1991; Ausst.-Kat. *The Age of Diaghilev. In Celebration of the Tercentenary of St. Petersburg in 2003*. Hgg. Lenjashin, Vladimir und Kruglov, Vladimir. St. Petersburg: Palace Editions, 2001.

⁴ Vgl. Compton, Susan S. *The world backwards. Russian futurist books 1912-16*. London: The British Library, 1978; Kovtun, Evgenij. *Russkaja futurističeskaja kniga*. Moskva: Kniga, 1989.

⁵ Vgl. Leclanche-Boulé, Claude und Martin-Malburet, M. *Typographies et photomontages constructivistes en URSS*. Paris: Papyrus, 1984; Compton, Susan S. *Russian Avant-Garde Books 1917-34*. London: The British Library, 1992; Morozov, Aleksej. *Constructivism. Annotated Bibliography*. Moscow: Kontakt kultura, 2006.

Steppengebieten und breiten Wasserläufen weiter südlich. Sein Kunststudium führte ihn nach Moskau, wo er die Bekanntschaft mit Werken der *Miriskussniki* machte. Die L'Art pour l'Art-Philosophie, die ihrem Schaffen zugrunde liegt, machte sich Schlicht zu eigen. Doch später wurde das Moskauer Umfeld des jungen Künstlers hart getroffen von den Wirren und Umwälzungen jener Zeit. Es war nicht nur Schlicht, der fliehen musste. Revolution und Bürgerkrieg hatten eine ganze Reihe von Flüchtlingswellen in Gang gesetzt. Soldaten, die in Sibirien gegen die Rote Armee kämpften, flohen nach Osten in die Mandschurei und nach China. Soldaten im Süden flohen nach Konstantinopel und von dort in die Balkanländer. Zivilisten aus St. Petersburg und Moskau flohen hauptsächlich durch Polen in den Westen, größtenteils nach Deutschland und Frankreich, aber auch in andere Länder in Europa, den USA und Südamerika. Aufgrund ihrer geografischen Nähe war die deutsche Hauptstadt Berlin für viele Künstler die erste Station.

1922 unterzeichnete Deutschland den Vertrag von Rapallo und erkannte damit die UdSSR an. Der Umstand, dass Deutschland und die UdSSR nun Verbündete waren, führte dazu, dass zu den vielen Flüchtlingen, die Russland zwischen 1917 und 1922 verlassen hatten, nun auch Sowjetbürger kamen, die Deutschland aus beruflichen oder wirtschaftlicher Gründen besuchten. Bis zum Frühjahr 1921 hatte Maksim Gor'kij (eigentl. Aleksej M. Peškov) (1868-1936) die sowjetische Führung überzeugt, die sowjetische Buchproduktion nach Deutschland auszulagern, da der Mangel an Fachkräften und Technologien im Druckergewerbe die russische Buchproduktion ernsthaft behinderte.⁶

Damit wurde Berlin 1922 zu einem der größten europäischen Zentren für russische Kultur außerhalb der Sowjetunion, wobei die Berliner Russen gemischt waren: einerseits diejenigen, die auf die Rückkehr des alten Regimes hofften und auf den Niedergang der Bolschewiki warteten, und andererseits die Befürworter des neuen Sowjetstaates. Dabei bot die Buchproduktion beiden Seiten die Möglichkeit, ihre Ansichten zu drucken und öffentlich zu machen und von Berlin aus russische Absatzmärkte in Sowjetrussland wie im Ausland zu bedienen. Einige Bücher wurden ins Deutsche übersetzt, darunter Kinderbücher mit Illustrationen von Georg Schlicht, die sich am russischen Stil' Modern orientierten. Avantgardistisch geprägt waren dagegen die Illustrationen von Vasilij N. Masjutin (1884-1955), ähnlich wie

⁶ Marten-Finnis, Susanne. „Outsourcing Culture: Soviet and Émigré Publishing in Berlin, and A. E. Kogan's Illustrated Magazine ‚Zhar-ptitsa‘, 1921-1926“. In: *Presse und Stadt. Zusammenhänge – Diskurse – Thesen (= Die jüdische Presse – Kommunikationsgeschichte im europäischen Raum 5)*. Hgg. Marten-Finnis, Susanne und Winkler, Markus. Bremen: Édition lumière, 2009. 61-86, hier 76.

die Entwürfe von Él' Lisickij (1890-1941) und Issachar-Ber Ryback (1897-1935), deren Entwürfe zur Modernisierung des jüdischen Buches beitrugen.⁷

Als mit dem Ende der Inflation die für ausländische Anleger günstigen Bedingungen in Deutschland wegfielen, zogen viele Russen nach Paris weiter. Dort trafen die russischen Künstler ein Publikum an, das der russischen Kunst durch die Erfolge der Ballets Russes wohlwollend gegenüber stand.⁸ So hielt die Veröffentlichung von russischen Büchern und Zeitschriften im Paris der 1920er Jahre noch an. Dies änderte sich jedoch um 1930, als russische Exilkünstler begannen, französische Bücher zu illustrieren. Auf Kinderbücher, die von russischen Exilkünstlern illustriert waren, hatten sich die Verlage Flammarion und Gallimard spezialisiert, die genug Mut und Einsicht besaßen, russische Künstler einzuladen, um von ihnen die Serien *Les albums du Père Castor* und *Contes du Chat Perché* illustrieren zu lassen. Diese Serien sollten Berühmtheit erlangen und das Genre Kinderbuchillustration in Westeuropa nachhaltig beeinflussen.⁹

Berlin und die Russen

Eine Reihe von Faktoren war ausschlaggebend dafür, dass Berlin zwischen 1919 und 1923 zum kulturellen Schauplatz der russischen Welt aufstieg. Zum einen hatten Deutschland, und speziell Berlin, eine weit zurückreichende Tradition der Toleranz gegenüber politischen Flüchtlingen.¹⁰ Andererseits schuf das freundschaftliche Verhältnis zum jungen Sowjetstaat, das durch den Vertrag von Rapallo besiegelt worden war, eine Art Ausgleich zu dem nach dem Ersten Weltkrieg angespannten Verhältnis gegenüber den siegreichen Westmächten. Nachdem die Sowjetunion 1922 die Reisebeschränkungen gelockert hatte, wurde Berlin für viele Kulturschaffende, die das Sowjetland in Richtung Westeuropa verlassen hatten, zu einem Zwischenstopp.

⁷ Hazan-Brunet, Nathalie und Ackerman, Ada (Hgg.). *Futur Antérieure, l'avant-garde et le livre Yiddish (1914-1939)*. Paris: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2009. 33.

⁸ Lincoln, Bruce W. *Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia*. New York: Viking Press, 1998. 334.

⁹ *Passages 1920-1960. Das Bilderbuch wird kosmopolitisch*. Zürich: Kunstgewerbemuseum, 1993. 28-38; Lemmens, Albert und Stommels, Serge. *Russian Artists and the Children's Book 1890-1992*. Nijmegen: LS, 2009. 144-151.

¹⁰ Williams, Robert C. *Culture in Exile. Russian Émigrés in Germany 1881-1941*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1971. 2-4.

1919 lebten 70.000 Russen in Berlin. Bis 1923 stieg diese Zahl auf 300.000.¹¹ Die Kabarettts „Der Blaue Vogel“ und „Karussell“ wurden durch viele junge Künstler und Schriftsteller unterstützt, unter ihnen Vladimir V. Nabokov (1899-1977).¹² Seit 1922 war Berlin auch russische Verlagshauptstadt. Eine Vielzahl russischer Verlage war in die deutsche Hauptstadt gezogen; einige von ihnen hatten ihren Hauptsitz nach Berlin verlegt oder Dependancen gegründet, andere Verlage wurden hier neu gegründet. So existierten zwischen 1918 und 1928 rund 186 russische Verlage.¹³ Die wichtigsten Verlage, die russische Bildbände herausgaben, waren die Verlage Skify (Skythen), Neva (Neva), Petropolis und Olga Diakow. Darüber hinaus brachten sie Werke berühmter Schriftsteller wie Vladimir V. Majakovskij (1893-1930), Il'ja G. Ėrenburg (1891-1967) oder Boris A. Pil'njak (1894-1938) heraus, die von ebenso berühmten Künstlern, unter ihnen Ėl' Lisickij, Vasilij N. Masjutin, Ivan A. Puni (1892-1956) und Boris D. Grigor'ev (1886-1939), illustriert wurden.

Deutschland blieb auch ein Zentrum der modernen russischen Kunst, nachdem Berlin 1924 seine Bedeutung als Zentrum des russischen Kulturlebens verloren hatte und viele Exilanten entweder weitergezogen oder nach Russland zurückgekehrt waren, um von Lenins (eigentl. Vladimir Il'ič Ul'janov) (1870-1924) Versprechungen für ein besseres Leben im Rahmen seiner Neuen Ökonomischen Politik (NÖP) zu profitieren.

Illustrationen von Georg Schlicht

Georg Schlicht gehörte zu den wenigen Russen, die auch nach 1924 in Deutschland blieben. Ausschlaggebend dafür waren zweierlei Umstände: einerseits seine deutsche Staatsangehörigkeit und der Zugang zur deutschen Sprache, andererseits eine Reihe von Auftragsarbeiten, die ihm das Überleben als Künstler garantierten. Georg Schlicht hatte seit 1907 an der Kunstschule in Saratow und von 1911 bis 1915 an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst studiert. Nachdem er 1918 gezwungen worden war, nach Deutschland auszuwandern und sich in Berlin niedergelassen hatte, arbeitete er zwar hauptsächlich als Maler, doch illustrierte er auch eine kleine Zahl an Büchern¹⁴. 1922 illustrierte er den Umschlag

¹¹ Mierau, Fritz (Hg.). *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film 1918-1933*. Leipzig: Reclam, 1991. 259.

¹² Böhmig, Michaela. *Das Russische Theater in Berlin 1919-1931*. München: Verlag Otto Sagner, 1990. 96-130.

¹³ Beyer, Thomas und Kratz, Gottfried und Werner, Xenia. *Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg*. Berlin: Verlag A. Spitz, 1987. 9-10.

¹⁴ Diese Bücher sind alle abgebildet in <<https://ls.vanabbemuseum.nl/S/schlicht/text/schlicht.htm>>

für die siebte Nummer der Zeitschrift *Žar-ptica* (Der Feuervogel) und das Märchenbuch *Höcker-Rösslein* von Pëtr P. Eršov (1815-1869)¹⁵, das sowohl in einer deutschen als auch einer russischen Ausgabe beim Otto Kirchner Verlag in Berlin gedruckt wurde. Ein weiteres von ihm illustriertes Buch erschien 1924 im Verlag Olga Diakow – die *Märchen* von Aleksandr S. Puškin (1799-1837), ebenfalls in deutscher und russischer Sprache.¹⁶ 1926 entwarf Schlicht den Umschlag eines literarischen Almanachs, der unter dem Titel *Moskva* ebenfalls bei Olga Diakow erschien, und 1928 publizierte der Kentaur-Verlag in Berlin zwei Bände von *Tausend und ein Tag*; dabei handelte es sich um eine Sammlung von altertümlichen arabischen Erzählungen, für die Schlicht sämtliche Illustrationen schuf. Seit 1924 druckte der Verlag Olga Diakow überdies Postkarten mit Illustrationen von Georg Schlicht.¹⁷

Sämtliche Illustrationen von Schlicht lassen den Einfluss der „Mir iskusstva“ erkennen, die während seines Moskauer Studiums in Russland sehr einflussreich war. Kennzeichnend für die Kunst der „Mir iskusstva“ waren, wie bereits erwähnt, neben den aus der russischen Volkskunst entlehnten Motiven, angefangen von Stickereimustern und Schnitzereien bis hin zu üppigen Verzierungen und Dekorationen, auch linienbetonte und ornamentreiche, dabei gleichzeitig erzählerisch gehaltene Buchdekorationen. Schlichts Illustrationen fügen sich ein in jene Bildwelten, wie sie auch von Ivan Ja. Bilibin oder dem weniger bekannten Boris V. Zvozykin (1872-1945) geschaffen wurden. Beide Künstler arbeiteten in den 1920er Jahren in Paris.

1. *Höcker-Rösslein* / *Konëk-Gorbunok*¹⁸

In beiden Versionen, sowohl der deutschen als auch der russischen, zeigt der kartonierte Umschlag ein kompliziertes Pflanzenmotiv, das viermal wiederholt wird. Auf dem hinteren Buchdeckel befindet sich eine Pflanze in einem Topf; das Ganze ist in Blau ausgeführt. Das Buch im Format 255 mm x 194 mm zählt 126 Seiten und umfasst drei Kapitel, die jeweils mit einer Kopf- und einer Schlussvignette verziert sind und eine versierte Majuskel (typografischer Fachbegriff für die Groß-

¹⁵ Seit 1993 schreiben immer mehr Literaturwissenschaftler dieses Gedicht Aleksandr S. Puškin zu. Siehe: Henkes, Robbert-Jan. ‚Wie schreef Paardje-Bochelaartje‘ und ‚De rampzalige vierde druk‘, in: Poesjkin, Aleksandr: *Paardje-Bochelaartje | Konëk-Gorbunok*. Amsterdam: Pegasus, 2019. 7-21 und 179-201.

¹⁶ Vgl. dazu auch die Beiträge von Igor Dukhan und Susanne Marten-Finnis in diesem Band.

¹⁷ Krylowa, Olga und Krylow, Alexander. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Berlin: Johannis Verlag, 1999.

¹⁸ Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 169-178.

buchstaben des Alphabets) tragen. Auf dem Frontispiz befinden sich zwei dekorative Elemente – eine an einen Dachreiter gemahnende Komposition mit zwei heraldisch angeordneten Pferdeköpfen und ein ornamentiertes Band mit Dreieckformen. Als Illustrationen dienen zehn Aquarelle, die allesamt in dunklen Farben gehalten sind. Die Reproduktionen dieser Aquarelle sind auf Hochglanzpapier gedruckt. Sämtliche Bilder sind statisch und zeigen eine theatralische Haltung der Figuren. Am deutlichsten zu sehen ist dies im zweiten Bild, das zeigt, wie sich die beiden Hauptfiguren, Ivan und das Rösslein, in einer nächtlichen Steppenlandschaft vor funkelndem Sternenhimmel zum ersten Mal begrüßen. (Abb. 1)



Abb. 1: Georg Schlicht: Abbildung II aus *Höcker-Rösslein* von P. Eršov, Berlin: Verlag Otto Kirchner, 1922

2. Märchen / Skazki ¹⁹

Dieses Buch aus dem Jahr 1924 beinhaltet gereimte Erzählungen von Aleksandr S. Puškin. Mit seinem Format 323 mm x 248 mm ist es größer als das Buch vom *Höcker-Rösslein*, ist aber ähnlich gestaltet. Wieder zeigt der kartonierte Umschlag auf dem Bucheinband ein kompliziertes Muster aus sich wiederholenden, aneinandergereihten Pflanzenmotiven. Den Buchrücken ziert das Signum des Verlages Olga Diakow. Das Buch enthält 70 Seiten mit insgesamt drei Geschichten, 7 Vignetten und 19 Illustrationen. Das Frontispiz zeigt ein dekoratives architektonisches Motiv, das an geschnitzte Fensterrahmen erinnert. Wieder wirken die z. T. in

¹⁹ Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 26-29.



Abb. 2: Georg Schlicht: Abbildung II aus *Märchen*. A. Puschkin, Berlin: Verlag Olga Diakow, 1924

ornamentreiche Gewänder gekleideten Figuren auf den Illustrationen etwas hölzern und theatralisch, wie es das Bild aus der Erzählung *Märchen vom König Soltan* zeigt. Sie konkurrieren hier mit buntfarbigen, dicht gedrängten und in die Tiefe des Bildraumes gestaffelten altrussischen Kirchenbauten. (Abb. 2)

3. *Tausend und ein Tag*²⁰

1928 brachte der Kentaur-Verlag in Berlin eine von Georg Schlicht illustrierte Ausgabe von *Tausend und ein Tag*. *Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabischen* in zwei Bänden heraus, die im Format 266 mm x 210 mm und mit einem Umfang von 334 bzw. 346 Seiten erschienen sind. Jeder Band beinhaltet zehn Reproduktionen von buntfarbigen Aquarellen mit schmalen weißem Rand, die auf schwarzem Karton montiert sind. Dies evoziert einen dramatischen Effekt und lenkt den Blick auf das jeweilige Bildgeschehen, das den erotisierenden Erzählungen nachempfunden ist. (Abb. 3)

²⁰ Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 39-41.

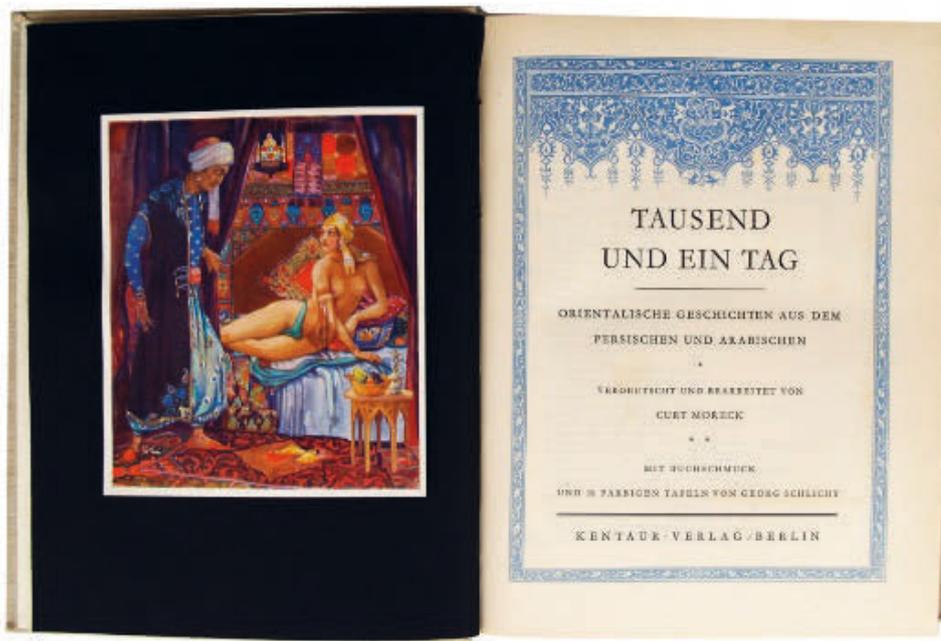


Abb. 3: Georg Schlicht: Abbildung aus *Tausend und ein Tag*, Berlin: Kentaur-Verlag, 1928

4. Umschlagdekorationen und Postkarten

Die vielleicht berühmteste Umschlagdekoration fertigte Schlicht 1922 für die siebte Nummer der russischen Zeitschrift *Žar-ptica / Jar Ptiza* (Der Feuervogel)²¹ an, die von 1921 bis 1926 in Berlin erschien. Sie wird im dritten Kapitel dieses Bandes detailliert beschrieben.

Ähnlich wie die Illustrationen für die orientalischen Geschichten hat der Umschlag des literarischen Almanachs *Moskva*, der aus dem Jahre 1926 stammt, einen dramatischen Effekt. (Abb. 4) Er zeigt in einer an farbige Emails erinnernden Darstellungsweise einen buntgeflügelten Engel mit einem flammenden Schwert in der rechten Hand, der auf einer Wolke steht. Der Erzengel Michael nimmt den Betrachter beschwörend in den Blick und weist mit dem Schwert und seiner Linken nach rechts, zu deuten als in Richtung Osten, da hinter ihm eine weiße Kirche mit blauen Zwiebelkuppeln zu sehen ist. Insgesamt ist die Wirkung des religiös anmutenden Bildes jedoch nicht mit der Ausstrahlung des Feuervogels vergleichbar.

²¹ Marten-Finnis, Susanne und Dukhan, Igor. „Dream and Experiment. Time and style in 1920s Berlin émigré magazines: Zhar Ptitsa and Milgroym”. In: *East European Jewish Affairs*, 35 / 2 (2005): 225-244; Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921-1926*. Wien: Böhlau Verlag, 2012.



Abb. 4: Georg Schlicht: Umschlag des Almanachs *Moskva*, 1926

Bei den 1924 vom Verlag Olga Diakow herausgegebenen Postkarten handelt es sich zum Teil um Reproduktionen von Buchillustrationen, zum Teil um historisierende Abbildungen von sozialen Typen des vorrevolutionären Russlands mit humoristischem Einschlag. (Abb. 5)²²



Abb. 5: Georg Schlicht: *Rechtgläubige / Ostergratulanten*, Postkarte, Berlin: Verlag Olga Diakow

²² Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht* 26-27.

Die Illustrationen von Georg Schlicht im Vergleich zu anderen russischen Exilkünstlern im Berlin und Paris der 1920er Jahre

Eine ganz andere Welt zeigen die Illustrationen von Vasilij N. Masjutin²³, der fast zeitgleich mit Georg Schlicht – von 1908 bis 1914 – an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst studiert und sich ebenfalls in den 1920er Jahren in Berlin angesiedelt hatte. Seine Illustrationen zu Aleksandr S. Puškins romantischer Verserzählung *Ruslan und Ludmilla*, die 1922 vom Orchis Verlag in München herausgegeben wurden, zeigen u.a. das Bild *Wladimir*, dessen bildbeherrschende Figur vor einem architektonischen Gebilde dargestellt ist. Beide, die Figur und der architektonische Hintergrund, sind lediglich mit einfachen Linien angedeutet. (Abb. 6) Die Hauptfigur prägen repetitive Elemente, wobei es sich um stromlinienförmige Strukturen handelt. Anders als Schlicht, verzichtet Masjutin auf Üppigkeit und bekannte altrussische Motive. Eine wichtige Rolle spielt in seinen Illustrationen das Blattweiß, das in den Illustrationen von Schlicht abwesend ist. Alles in allem weisen seine Illustrationen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Lubki²⁴, den Volksbilderbögen, auf.

Wie bereits erwähnt, wurde auch Paris in den 1920er Jahren zur Heimstätte vieler russischer Exilkünstler und Illustratoren. Einer von ihnen war Boris V. Zvorykin (1872-1945)²⁵, der ähnlich wie Schlicht und Masjutin an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst studiert hatte, doch bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert.

²³ Über Vasilij Masjutin gibt es – im Gegensatz zu Georg Schlicht – mehrere Monographien. Riewert Q. Tode beschreibt in dem Büchlein *Das moderne Märchen vom Nachlass des russischen Künstlers Wassilij Masjutin, oder eine fast unglaubliche Geschichte aus dem Berliner Trödel-Leben der siebziger Jahre* (Berlin: Tode, 1983), dass der Nachlass Masjutins wie Alt-Papier über Berlin verstreut wurde. Eine Auflistung aller illustrierten Bücher von Vasilij Masjutin vgl. in: Oestmann, Klaus. *Wassili Nikolajewitsch Masjutin (1884-1955). Das Illustrationswerk*. Lübeck: Kunsthaus Lübeck, 1987. Während Werner, Xenia. *Wassili Masjutin in Riga, Moskau und Berlin. Sein Leben in Bildern und Dokumenten*. Berlin: Berlin Verlag, 1989 eine Biographie ist, handelt es sich bei Werner, Waltraud. *Wassili Masjutin 1884-1955. Ein russischer Künstler in Berlin 1922-1955*. Berlin: Ahrenhövel, 2003 um eine Dokumentation von Leben und Werk.

²⁴ Plural von Lubok.

²⁵ Zu Boris V. Zvorykin existieren nur wenige Quellen. Vgl. Pouchkine, Alexandre und Ustinov, Peter. *Boris Godounov*. London: Allen Lane-Penguin, 1982 - ein Nachdruck des 1927 auch bei H. Piazza in Paris gedruckten Buches. Darin schreibt Peter Ustinov kurz über den Künstler, jedoch ohne weitere Angaben (Ustinov, Peter, Introduction, 7-16.) Die umfangreichste Information bietet die dritte, ergänzte Auflage des Doppelbandes von Lejkind, Oleg, Machrov, Kyril und Severjuchin, Dmitrij: *Chudožniki russkogo zarubežja. Pervaja i vtoraja volna èmigracii. Biografičeskij slovar'*. Tom 1: A-K, Tom 2 L-Ja. Sankt-Peterburg: Dom Mir / Fond imeni Lichačeva, 2019, hier T. 1, 547-548.

In einer Auflage von 955 Exemplaren brachte der Pariser H. Piazza Verlag 1925 eine von Zvorykin illustrierte Luxusausgabe der Puškin-Märchen unter dem französischen Titel *Le Coq d'Or et autres contes de A. S. Pouchkine* heraus. Sämtliche Illustrationen sind in Farbe mit Handarbeit in Vorlagedruck reproduziert. Die Farben sind heller als in Schlichts Illustrationen; Figuren wie architektonische Elemente sind feiner und wirken detailgetreu. (Abb. 7)



Abb. 6: Vasilij Masjutin: Illustration aus Alexander Puschkin: *Ruslan und Ludmilla*, 1922



Abb. 7: Boris Zvorykin: Illustration aus *Le Coq d'Or et autres contes de A.S. Pouchkine*, 1925

Ivan Ja. Bilibin gilt nicht nur als bedeutender russischer Illustrator im Paris der 1920er Jahre.²⁶ Seine Arbeiten zählen auch zu den wichtigsten Illustrationen des russischen Stil' Modern schlechthin. Bilibin studierte von 1895 bis 1898 Jura und Kunst in St. Petersburg und an der Ažbe-Schule in München. Seinen ersten Auftrag zur Illustration von Magazinen und Zeitschriften erhielt er 1899 von der

²⁶ Über Ivan Bilibin wurden mehrere Biographien und Monographien geschrieben, wie z.B. Golynets, Sergej V. *Ivan Jakovlevič Bilibin. Stat'i. Pis'ma. Vospominanija o chudožnike*. Leningrad: Chudožnik RSFSR, 1970; Bode, Andreas. *Ivan Jakovlevič Bilibin. Der russische Märchenillustrator*. Wielenbach: Erasmus Grasser Verlag, 1997; Klimov, G. E. *Ivan Bilibin. Po materialam sobranija E.P. Klimova*. Moskva: Terra, 1999.

bereits erwähnten Gruppe „Mir iskusstva“ um Sergej P. Djagilev (1872-1929). Weitere Aufträge sollten folgen.

Die Gruppe produzierte nicht nur Illustrationen für ihre eigene, gleichnamige Zeitschrift, sondern veranstaltete auch Ausstellungen, um das Werk ihrer Mitglieder, darunter Arbeiten von Bilibin, vorzustellen. Dies war der Beginn von Bilibins beruflicher Laufbahn als Gebrauchsgrafiker. Im folgenden Jahr, 1900, wurden zehn seiner Märchen-Illustrationen in die „Mir iskusstva“-Ausstellung aufgenommen. Ein wichtiger Auftrag kam von der Staatlichen Wertpapier-Druckerei in St. Petersburg, die zwischen 1901 und 1903 eine Reihe von russischen Märchen in sechs schlanken großformatigen Taschenbüchern veröffentlichte. Nachdem Bilibin bis zum Sommer 1904 eine Reihe von Illustrationen für die Ausgabe *Byliny. Vol'ga* (Heldengedichte. Vol'ga) fertiggestellt hatte, erteilte ihm die Druckerei den Auftrag, Märchen von Aleksandr S. Puškin zu illustrieren. 1905 erschien *Skazka o care Saltane* (Das Märchen vom Zaren Saltan). (Abb. 8)



Abb. 8: Ivan Bilibin: Illustration aus A. S. Puškin *Skazka o care Saltane*, 1905

Bilibins Illustrationen zeichnen sich durch lebendige visuelle Bezüge zur russischen Geschichte und Volkskunst aus. Seine Zeichnungen, die von klaren Konturen, gepaart mit gedämpften hellen Farben, bestimmt werden, lassen eine lebhaft und detailgetreue Bildwelt entstehen.

1920 emigrierte Bilibin nach Ägypten, von wo aus er 1925 nach Paris zog. Aus dem Jahr 1926 stammt sein Deckelentwurf für ein Heft von *Jushny's Theater. Der blaue Vogel*.²⁷ Dieser Entwurf verortet sich gestalterisch noch ganz im russischen Stil' Modern, ähnlich wie es auch für die Illustrationen von Schlicht und Zvo-rykin zutrifft. Bilibins Meisterschaft liegt im Positionieren von repetitiven Bildelementen, mit deren Hilfe eine ausgewogene Flächenfüllung erreicht wird. (Abb. 9)

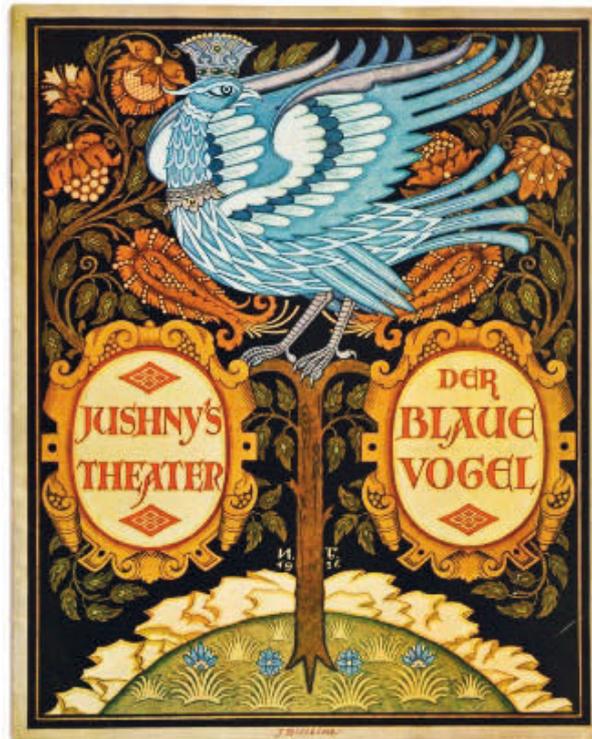


Abb. 9: Ivan Bilibin: Deckel des Heftes *Jushny's Theater. Der Blaue Vogel*, Berlin, 1926

Zum Stellenwert des Werkes von Georg Schlicht in der LS Collection

Georg Schlicht gehörte zu jenen russischen Künstlern, die als Folge der Revolution gezwungen waren, ihr Land zu verlassen. Da der Zusammenhang zwischen Buchillustration und russischer Emigration bisher nur wenig beschrieben worden ist,

²⁷ *Jushny's Theater Der Blaue Vogel*. VI. Programmheft. Berlin: Russische Bühnenkunst, [1926]. 16 Seiten. Umschlag von Ivan Bilibin. Programmheft mit einer Liste von den 71 Vorstellungen bis 1926, Siehe: Golyneć, Ivan. *Ivan Jakovlevič Bilibin*. Leningrad: Chudožnik RSFSR, 1970. 256-257; Böhmig, Michaela. *Das Russische Theater in Berlin, 1919-1931*. München: Otto Sagner, 1990. 112-130.

hat sich die LS Collection des Van Abbemuseums diesem Forschungsdefizit gewidmet und sich darum bemüht, die Geschichte dieser Interaktion durch Ausstellungen und flankierende Publikationen ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Mit Hilfe von Handbüchern und Katalogen, die die Geschichte der russischen Buchillustration aus dem beginnenden 20. Jahrhundert wie auch jene aus der jüngeren Vergangenheit thematisieren, haben die Autoren dieses Bandes versucht, Georg Schlicht in seiner früheren Schaffensperiode in einer Reihe von Exilkünstlern zu verorten. Unter kunstgeschichtlichen Aspekten sind Schlichts Illustrationen in den russischen Stil' Modern einzuordnen, dem sich viele russische Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts verpflichtet fühlten. Wie in einer Zeitkapsel behielten viele von ihnen diesen Stil auch nach ihrer Emigration bis weit in die 1920er Jahre hinein bei, während sich die Künstler im Sowjetstaat neuen Stilrichtungen öffneten. Nicht zuletzt haben die Aktivitäten der LS Collection, hier vor allem die Einzelausstellungen, Kataloge und Monographien, in den letzten Jahrzehnten dazu beigetragen, die Buchkunst russischer Exilkünstler in ihrem jeweiligen Umfeld zu beleuchten und einer internationalen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dies gilt ebenso für Nachdrucke mit Illustrationen dieser Künstler.

Die glänzende Rezeption dieser Ausstellungen und Publikationen zeigt, dass es ein Publikum für die Werke dieser Künstler gibt, wobei der Preis für die Künstler-Monographien nur zeitbedingt als ein Kriterium dafür gelten kann, wie das Werk eines Künstler vom Kunsthandel geschätzt wird.²⁸ In der LS Collection gibt es bis auf eine Ausnahme keine Kataloge von Einzelausstellungen²⁹ und bisher le-

²⁸ Die Bücher mit Illustrationen Georg Schlichts, die in der LS Collection vertreten sind, werden jetzt auf dem Antiquariatsmarkt mit um die 75 Euro gehandelt.

²⁹ Im Internet gibt es Angaben über mehrere Einzelausstellungen von Georg Schlicht, die aber mehrheitlich nicht von Katalogen begleitet wurden. Deshalb können sie in der LS Collection nicht vertreten sein. Eine Ausnahme bildet der Ausst.-Kat. *Weltenwechsel: Der deutsch-russische Maler Georg Schlicht (1886-1964) zwischen Saratov und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion, 2018. Die frühesten Ausstellungen, an denen Schlicht beteiligt war, sind die Union der Künstler-Ausstellung vom Winter 1912 in Moskau und die 34. Ausstellung von Gemälden der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst von 1913. In Deutschland hatte Schlicht zu Lebzeiten mehrere Einzelausstellungen in Eisenach, u.a. im Kunstverein und bei der Fa. Schulze, aber auch in Hamburg. Nach Schlichts Tod wurden mehrere Ausstellungen mit seinen Arbeiten gezeigt. So gab es 1977 eine Gedächtnisausstellung in der Galerie Westphal, Kurfürstenstraße, Berlin. Im letzten Jahrzehnt wurden Ausstellungen gezeigt wie „Von Saratow nach Berlin“, April 2013 im Heimatmuseum Reinickendorf (Berlin-Hermsdorf) und die Dauerausstellung „Weltenwechsel“, die im Sommer 2018 in Eisenach eröffnet wurde.

diglich zwei Kataloge von Ausstellungen, in denen Werke von Georg Schlicht gezeigt wurden.³⁰ Darüber hinaus gibt es eine Schlicht-Monographie³¹, jedoch keine Nachdrucke mit Arbeiten Georg Schlichts.

Vergleichen wir diese Aufzählung mit solchen von anderen Exil-Künstlern, die in diesem Beitrag besprochen wurden, so ergeben sich für die LS Collection folgende Zahlen:

Künstler	Georg Schlicht	Ivan Bilibin	Boris Zvorykin	Vasilij Masjutin
Einzelausstellungen	-	4	-	2
Gruppenausstellungen	2	94	10	43
Monographien	1	8	-	4
Nachdrucke	-	20	2	2

In der LS Collection des Van Abbemuseum nimmt Georg Schlicht den Stellenwert eines wichtigen russischen Exilkünstlers von illustrierten Büchern ein. Er ist in seiner Bedeutung allerdings nicht so hoch einzustufen wie Ivan Bilibin, der als prominenter und einflussreicher Protagonist des russischen Stil' Modern gilt. Vasilij N. Masjutin, der zwar zur selben Zeit wie Georg Schlicht in Moskau zu seiner künstlerischen Reife gelangte, sich jedoch für die avantgardistische Kunstrichtung entschied, ist ebenfalls in der LS Collection vertreten, ebenso wie Boris V. Zvorykin, der dank seiner Ausstellungen und Nachdrucke stärker in der LS Collection repräsentiert ist.

Fazit

Georg Schlicht gilt eher als Maler und Bühnenbildner, denn als Illustrator. Seine Illustrationen basieren auf kleineren Malereien, die dem russischen Stil' Modern verpflichtet sind. Dabei war Schlicht kein Epigone Bilibins oder Zvorykins, sondern entwickelte seinen eigenen Stil, der weniger harmonisch und eher theatralisch wirkt. Sämtliche Illustrationen aus dieser Zeit weisen Merkmale des Stil' Modern wie beispielsweise die Fülle von bildsprachlichen Elementen und die Adaption von

³⁰ Ausst.-Kat. 34. *Vystavka kartin učaščichsja učilišča živopisi, vajanija i zodčestva* (34. Ausstellung von Gemälden der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst). Moskau 1913; Ausst.-Kat. *Art for Children as shown by European Picture Books*. Brooklyn: Museum Brooklyn, 1926.

³¹ Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel des Georg Schlicht*.

altrussischen Schmuckelementen auf. Verglichen mit dem künstlerischen Werk seines Landsmannes und Kollegen in Berlin, Vasilij N. Masjutin, wirken Schlichts Illustrationen altmodisch; verglichen mit den Pariser Künstlern des Stil' Modern wirken sie eher dramatisch und weniger ausgeglichen als beispielsweise die Werke von Ivan Ja. Bilibin oder Boris V. Zvorykin.

Literaturverzeichnis

- Ausst.-Kat. 34. *Vystavka kartin učaščichsja učilišča živopisi, vajanija i zodčestva*. Moskva 1913.
- Ausst.-Kat. *Art for Children as Shown by Modern European Picture Books*. Brooklyn: Brooklyn Museum, 1926.
- Ausst.-Kat. *Weltenwechsel: Der deutsch-russische Maler Georg Schlicht (1886-1964) zwischen Saratov und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion, 2018.
- Berežanskij, N. (Hg.). *Moskva. Literaturno-chudožestvennyj al'manach*. Berlin: Izdatel'stvo O. D'jakova & Ko, 1926.
- Erschow, P[jotr]. *Höcker-Rösslein / Koniok-Gorbunok*. Berlin: Otto Kirchner Verlag, 1922.
- Eršov, P[ëtr]. *Konëk-Gorbunok*. Berlin: Izdatel'stvo Otto Kirchner, 1922.
- Jushny's Theater Der Blaue Vogel VI*. Programmheft. Berlin: Russische Bühnenkunst, [1926].
- Moreck, Curt. *Tausend und Ein Tag. Orientalische Geschichten aus dem Persischen und Arabische*. Bd. 1-2. Berlin: Kentaur Verlag, 1928.
- Pouchkine, Alexandre. *Le coq d'or et autre contes*. Paris: H. Piazza, 1925.
- Puškin, Aleksandr. *Skazka o care Saltane*. Sankt Peterburg: Èkspedicija Zagotovenija Gosudarstvennych Bumag, 1905.
- Puškin, Aleksandr. *Skazki. Skazka o rybake i rybke; Skazka o Care Soltane; Skazka o zolotom petuške*. Berlin: Izdatel'stvo O. D'jakova & Ko. [1924].
- Puschkin, A. S. *Ruslan und Ludmilla. Ein phantastisches Märchen*. Aus dem Russischen von J. von Guenther. München: Orchis-Verlag, 1922.
- Puschkin, Alexander. *Märchen. Das goldene Fischlein. Der König Soltan. Das goldene Hähnchen*. Deutsche Übersetzung Dr. Ervin Walter. Berlin: Olga Diakow & Co. [1924].
- Schlicht, Georg. *Pravoslavnye / Ostergratulanten (= Postkarte No. 1)*. Berlin: Izd. O. D'jakova & Ko, [1924].

- Schlicht, Georg. *V starinu / Ostergruss <1600>* (= Postkarte No. 3). Berlin: Izd. O. D'jakova & Ko, [1924].
- Schlicht, Georg. *Skazka o rybake i rybke* (= Postkarte No. 24). Berlin: Kunstverlag Olga Diakow, [1924].
- Žar-ptica / Jar Ptiza* 7 (1922).

- Ausst.-Kat. *The Age of Diaghilev. In Celebration of the Tercentenary of St. Petersburg in 2003*. Lenjashin, Vladimir und Kruglov, Vladimir. St. Petersburg: Palace Editions, 2001.
- Passagen 1920-1960. Das Bilderbuch wird kosmopolitisch*. Zürich: Schweizerisches Jugend-Institut, 1993.
- Beyer, Thomas und Kratz, Gottfried und Werner Xenia. *Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg*. Berlin: Verlag A. Spitz, 1987.
- Bode, Andreas. *Ivan Jakovlevič Bilibin. Der russische Märchenillustrator*. Wielenbach: Erasmus Grasser Verlag, 1997.
- Böhmig, Michaela. *Das Russische Theater in Berlin 1919-1931*. München: Verlag Otto Sagner, 1990.
- Borisova, Elena A. und Sternin, Grigory. *Russian Art Nouveau*. New York: Rizzoli, 1988.
- Bowlt, John E. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*. Newtonville: ORP, ²1982.
- Compton, Susan S. *The world backwards. Russian futurist books 1912-16*. London: The British Library, 1978.
- Compton, Susan S. *Russian Avant-Garde Books 1917-34*. London: The British Library, 1992.
- Fraser, James und Helbling, Regine und Waldmann, Richard u.a. *Passagen 1920-1960. Das Bilderbuch wird kosmopolitisch*. Zürich: Schweizerisches Jugend-Institut, 1993.
- Golyneč, Sergej V. *Ivan Jakovlevič Bilibin. Stat'i. Pis'ma. Vospominanija o chudožnike*. Leningrad: Chudožnik RSFSR, 1970.
- Hazan-Brunet, Nathalie und Ackerman, Ada. Hgg. *Futur Antérieure, l'avant-garde et le livre Yiddish (1914-1939)*. Paris: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2009.
- Kamenskij, Aleksandr und Petrov, Vsevolod. *The World of Art Movement*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1991.
- Klimov, G. E. *Ivan Bilibin. Po materialam sobranija E.P. Klimova*. Moskva: Terra, 1999.
- Kovtun, Evgenij. *Russkaja futurističeskaja kniga*. Moskva: Kniga, 1989.

- Krylowa, Olga und Krylow, Alexander. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Johannis Verlag, 1999.
- Leclanche-Boulé, Claude und Martin-Malburet, M. *Typographies et photomontages constructivistes en URSS*. Paris: Papyrus, 1984.
- Lejkind, Oleg und Machrov, Kyril und Severjuchin, Dmitrij. *Chudožniki ruskogo zarubežja. Pervaja i vtoraja volna émigracii. Biografičeskij Slovar'*. Tom 1: A-K, Tom 2 L-Ja. Sankt-Peterburg: Dom Mir / Fond imeni Lichačeva, 2019.
- Lemmens, Albert und Stommels, Serge. *Russian Artists and the Children's Book 1890-1992*. Nijmegen: LS, 2009.
- Lincoln, Bruce W. *Between Heaven and Hell. The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia*. New York: Viking Press, 1998.
- Marten-Finnis, Susanne. „Outsourcing Culture: Soviet and Émigré Publishing in Berlin, and A. E. Kogan's Illustrated Magazine ‚Zhar-ptitsa‘, 1921-1926“. In: *Presse und Stadt. Zusammenhänge – Diskurse – Thesen (= Die jüdische Presse – Kommunikationsgeschichte im europäischen Raum 5)*. Hgg. Marten-Finnis, Susanne und Winkler, Markus. Bremen: Édition lumière, 2009. 61-86.
- Marten-Finnis, Susanne und Dukhan, Igor. „Dream and Experiment. Time and style in 1920s Berlin émigré magazines: Zhar Ptitsa and Milgroym“. In: *East European Jewish Affairs*, 35 / 2 (2005), 225-244.
- Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921-1926*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2012.
- Mierau, Fritz. Hg. *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film 1918-1933*. Leipzig: Reclam, 1991.
- Morozov, Aleksej. *Constructivism. Annotated Bibliography*. Moscow: Kontakt kultura, 2006.
- Oestmann, Klaus. *Wassili Nikolajewitsch Masjutin (1884-1955). Das Illustrationswerk*. Lübeck: Kunsthaus Lübeck, 1987.
- Poesjkin, Aleksandr. *Paardje-Bochelaartje | Konek-Gorbunok*. Amsterdam: Pegasus, 2019.
- Pouchkine, Alexandre und Ustinov, Peter. *Boris Godounov*. London: Allen Lane-Penguin, 1982.
- Rosenfeld, Alla. *Defining Russian Graphic Arts from Diaghilev to Stalin, 1898-1934*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.
- Shead, Richard. *Ballets Russes*. Secaucus (NJ): Wellfleet Press, 1989.
- Tode, Riewert Q. *Das moderne Märchen vom Nachlass des russischen Künstlers Wassilij Masjutin, oder eine fast unglaubliche Geschichte aus dem Berliner Trödel-Leben der siebziger Jahre*. Berlin: Tode, 1983.
- Werner, Waltraud. *Wassili Masjutin 1884-1955. Ein russischer Künstler in Berlin 1922-1955*. Berlin: Ahrenhövel, 2003.

Werner, Xenia. *Wassili Masjutin in Riga, Moskau und Berlin. Sein Leben in Bildern und Dokumenten*. Berlin: Berlin Verlag, 1989.

Williams, Robert C. *Culture in Exile. Russian Émigrés in Germany 1881-1941*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1971.

Bildnachweis

(Alle Bilder sind Exemplaren der LS Collection entnommen. Online unter: <<https://ls.vanabbemuseum.nl/artists.htm>>)

S. 208 **Abb. 1** Georg Schlicht: *Höcker-Rösslein*, 1922 gegenüber S. 16.

S. 209 **Abb. 2** Georg Schlicht: *A. Puškin. Märchen*, 1924, S. 55.

S. 210 **Abb. 3** Georg Schlicht: *Tausend und ein Tag*, 1928, Band 2, Titelseiten.

S. 211 **Abb. 4** Georg Schlicht: *Moskva*, 1926, Umschlag.

S. 211 **Abb. 5** Georg Schlicht: *Rechtgläubige / Ostergratulanten*, 1924, Postkarte.

S. 213 **Abb. 6** Vasilij Masjutin: *Ruslan und Ludmilla*, 1922 gegenüber S. 12.

S. 213 **Abb. 7** Boris Zvorykin: *Le Coq d'Or*, 1925, gegenüber S. 6.

S. 214 **Abb. 8** Ivan Bilibin: *Skazka o care Saltane*, 1905, S. 6.

S. 215 **Abb. 9** Ivan Bilibin: *Jushny's Theater Der Blaue Vogel*, 1926, Umschlag.

Georg Schlicht und Nikolaj Berdjaev als Beispiele einer transkulturell geteilten Sehnsucht nach wahrer Menschlichkeit inmitten der Krise des Menschen im Schlachtfeld moderner Ideologien

Nicolas Dreyer

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

ABSTRACT

Georg Schlicht and Nikolai Berdiaev as examples of a transculturally shared longing for true humanity in the midst of the crisis of man and woman on the battlefield of modern ideologies

This essay investigates the philosophical anthropology of two representatives of the Russian emigration in Europe during the inter-war period, the Russian-German painter Georg Schlicht (1886-1964) and the Russian religious philosopher Nikolai Berdiaev (1874-1948). It does so by comparing the ideas expressed in philosophical writing by Berdiaev with paintings by Schlicht. Berdiaev's essay *On the Spiritual Condition of the Modern World* (1932) lays out his cultural criticism and rejection of both Marxism and Fascism as well as his vision of a return to a Christian worldview. Schlicht's paintings from his Madonna and Troika cycles express both a nostalgic yearning for a traditional Russian culture beyond recovery, as much as the hope for a restoration of true humanity, in particular for Russia. Such creativity by Schlicht and Berdiaev is approached as a sympathetic engagement with men and women who experience enormous cultural and moral pressures in the radically modernizing European societies which witnessed the supersession of traditional faith and culture by political ideologies that fundamentally redefined the value of the individual.

Keywords: Georg Schlicht; Nikolai Berdiaev; Art and philosophy of the first Russian emigration; Interwar period; Christian vs. utilitarian philosophical anthropology; Cultural, moral, and spiritual crisis and criticism.

„So ganz ohne Gott und ohne zukünftiges Leben?
Das bedeutet also, daß jetzt alles erlaubt ist,
daß man jetzt alles darf?“¹

Dmitrij Karamazov in Fëdor Dostoevskijs Roman *Die Brüder Karamazov*

Einführung

Für die Völker Europas, besonders für Deutschland, Russland und deren Nachbarvölker, erwies sich die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen als äußerst herausfordernd und verhängnisvoll. Die Welt, wie die Menschen und führenden Schriftsteller, Denker und Künstler sie kannten, verschwand ohne Hoffnung auf Wiederkehr. Nicht nur hatte der Erste Weltkrieg weite Teile Europas verwüstet, zahllose Menschenleben gekostet und Volkswirtschaften ruiniert, er hatte auch die Beziehungen der europäischen Reiche und der sie regierenden und miteinander verwandten monarchischen und aristokratischen Familien zerstört. In Deutschland und Russland, wie auch andernorts, wurden monarchisch und imperial geprägte Staats- und Gesellschaftsformen infolge und als Folge des Weltkriegs, aber auch durch Revolutionen bzw. Revolutionsversuche angetrieben, aufgelöst und durch unterschiedlich konzipierte „Demokratien“ oder „Volksherrschaften“ ersetzt.

Russland, für das der Erste Weltkrieg – neben dem napoleonischen Feldzug und dem späteren Zweiten Weltkrieg – zu einem der großen Traumata der neueren Geschichte wurde, wurde durch verschiedene kommunistische Revolutionen und den Sieg der Roten Armee im Bürgerkrieg in eine „Herrschaft des Volkes“ gezwungen, die letztendlich die bolschewistische Partei in die Herrschaft über das Land versetzte und immer diktatorischer und unbarmherziger wurde. Der „russische Mensch“, bis dato in einer patriarchalischen Gesellschaft der Gnade Gottes und der Willkür der Zaren untertan, musste sich zu einem Zahnrad in der kommunistischen Maschinerie verwandeln lassen; dies hieß, sich in eine Ideologie, die willkürliche „Herrschaft einer Idee“ einzufügen. Im Zuge dieser Entwicklungen wurde das russische Volk enormen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen ausgesetzt. Dazu gehörten Elektrifizierung und Urbanisierung, Enteignungen und Kollektivierung, „Entkulakisierung“, Einschränkung von Religionsausübung, Zerstörung von Familienverbänden, um nur einige zu nennen. Eine große

¹ Dostojewskij, Fjodor. *Die Brüder Karamasow*. Übersetzt von Swetlana Geier. Zürich: Ammann Verlag, 2003. 937 (Kap. 4 von Teil 4, Buch 11).

Emigrationswelle aus Russland war die Folge.² Das sowjetische Ziel der Schaffung eines „neuen Menschen“ brachte die enormen Veränderungen auf den Punkt: in jeder Hinsicht, ökonomisch, politisch, sozial, kulturell, anthropologisch, philosophisch und sogar biologisch, sollten das Wesen und die Rolle des Menschen neu definiert werden.

Zur selben Zeit erlitt Deutschland nach der militärischen Niederlage im Ersten Weltkrieg große politische Schmach. Die sich herausbildenden demokratischen Verhältnisse waren von Anfang an instabil und wurden durch extreme wirtschaftliche Not, aber auch von reaktionär orientierten gesellschaftlichen Kräften herausgefordert. All diese Entwicklungen wurden begleitet von enormem technischen Fortschritt und voranschreitender Industrialisierung, von Urbanisierung und neuen sozialen Problemen. Während es einerseits zu einer Abwendung von traditionellen religiösen Lebensformen kam, entfaltete sich andererseits ein dynamisches kulturelles Leben, verbunden mit der Hinwendung zu einer nicht traditionell-kirchlich geprägten Spiritualität.

Das pulsierende künstlerische, kulturelle und geistige Leben in beiden Ländern, besonders in den großen Kulturzentren wie Berlin, München und St. Petersburg/Petrograd mit sich neu entwickelnden künstlerischen Formen, wurde von einem intensiven transnationalen Austausch begleitet. In Deutschland wurde er auch durch die „weiße Emigration“ beflügelt, d.h. durch jene emigrierten Russen, die die rote Revolution ablehnten. Dies geschah sowohl durch die physische Präsenz von emigrierten „Kulturschaffenden“ als auch über den ideellen Einfluss aus dem jeweiligen Ausland.³ Aleksandr Krylov beschreibt den enormen kreativen Impuls, den die russische Emigration im Zuge der Oktoberrevolution der Kultur weltweit geschenkt hat, bildlich mit der russischen Märchenfigur des Feuervogels (*Žar-ptica*)⁴, einem Motiv, das auch den Künstler Schlicht beschäftigte⁵: „огромной

² Siehe z. B. Schlögel, Karl. *Berlin – Ostbahnhof Europas: Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*. Berlin: Siedler Verlag, 1998; Schlögel, Karl. Hg. *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.

³ Siehe z.B. Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921–1926*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2012. 25-48; Fleischman, Lazar und Poljakov, Fedor. Hgg. *Across Borders: 20th Century Russian Literature and Russian-Jewish Cultural Contacts. Essays in Honor of Vladimir Khazan* (= Stanford Slavic Studies 48). Berlin, Bern, Brüssel: Peter Lang, 2018.

⁴ Siehe Afanasjew, Alexander N. Der Feuervogel und Wassilissa, Die Zarentochter. In: *Der Feuervogel: Märchen aus dem alten Russland*. Hg. Tschizewskij, Dmitrij. Übersetzt von Tinzmann, Ingrid und Koller, Christine. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1963. 9-14; Marten-Finnis, *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift* 15-22, für die Bedeutung dieses Motivs für die gleichnamige, in Berlin 1921-1926 erschienene russische Kunstzeitschrift.

⁵ Siehe Ausst.-Kat. *Weltenwechsel: Der deutsch-russische Maler Georg Schlicht (1886-1964) zwischen Saratov und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion,

огненной Жар-Птицей русская эмиграция взметнулась над миром и повсюду разбросала золото своих сверкающих драгоценных перьев...“ („die russische Emigration stieg als ein riesiger, flammend roter Feuervogel steil auf über der Welt und verstreute überall das Gold seiner glitzernden, kostbaren Federn...“)⁶.

Politische Radikalisierung, antidemokratisches, antisemitisches, antichristliches, antikommunistisches, neuheidnisches, rassistisches und pseudowissenschaftlich-biologisches Gedankengut, das in der Ideologie und Herrschaft des Nationalsozialismus seine schreckliche Erfüllung finden sollte, führte schließlich auch in der deutschen Gesellschaft der Zwischenkriegszeit zur Auflösung einer zumindest noch teilweise christlich geprägten philosophischen Anthropologie⁷, die das Bild des Menschen als Ebenbild Gottes, in der Verantwortung vor Gott und dem Mitmenschen, d.h. der Gesellschaft, verortete. Stattdessen wurde der Mensch nach konkreten, aber willkürlichen Rassekategorien als der Menschheit und dem deutschen bzw. „arischen“ Volk zugehörig oder nicht zugehörig, nützlich oder nutzlos bzw. „schädlich“ klassifiziert. Im kommunistischen Russland wurde die Zugehörigkeit zur Gesellschaft durch anders gelagerte, aber nicht weniger ideologisch konnotierte Maßstäbe definiert. In beiden Gesellschaften wurde der Mensch nun, typologisch betrachtet, den radikalsten, menschenverachtendsten und in millionenfacher Weise physisch erlebten mörderischen Geschehnissen ausgesetzt. Auch wenn die Verbrechen auf beiden Seiten nicht gleichgesetzt werden können, maß die utilitaristische philosophische Anthropologie beider Ideologien dem Menschen als Individuum nur einen Wert bei, insoweit er für die Ziele der herrschenden Ideologie nutzbar zu machen war. Damit hatte der Mensch seinen ureigenen Existenzwert verloren; es gab für die menschliche Existenz keinen Referenzpunkt jenseits des politisch definierten und keine metaphysische, außergesellschaftliche Bedeutung mehr.

2018. 14-15; Krylowa, Olga und Krylow, Alexander. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Irmgard Schlicht. Berlin: Johannes-Verlag, 1999. 6, 26; Marten-Finnis, *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift* 82; Krylov, Aleksandr, *Kolorističeskij simbolizm Drevnerusskoj stenopisi. Stat'i, issledovaniia, zametki*. Sankt-Peterburg: Rossijskaja akademija chudožestv, 2011, 160; Krylov, Aleksandr. Puškinskaja tema v tvorčestve chudožnika russkogo zarubež'ja G. O. Šlichta. In: *Puškinskoe nasledie i russkaja usadebnaja kul'tura. K 200-letiju so dnja roždenija A. S. Puškina i 185-letiju ego ot'ezda iz Zacharova v Carskosel'skij Licej. Materialy 1 puškinskoj naučno-praktičeskoj konferencii 17-18 oktjabrja 1996 g.*, Gosudarstvennij istoriko-literaturnyj muzej-zapovednik A.S. Puškina (Vjazëmy-Zacharovo). Hg. Dominjak, Aleksandr V. Bol'shie Vjazëmy: Gosudarstvennij istoriko-literaturnyj muzej-zapovednik A.S. Puškina, 1997. 69-78, hier 70.

⁶ Krylov, *Kolorističeskij simbolizm* 158.

⁷ Siehe für eine Einführung in die philosophische Anthropologie z.B. Bordt, Michael. *Philosophische Anthropologie: 6 Vorlesungen*. Grünwald (München): Komplet-Media, 2011.

Jedoch gab es in Deutschland und Russland Künstler, Schriftsteller, Dichter, Theologen und Philosophen, die sich mit einer solchen Erfahrung in ihrer Gesellschaft nicht identifizieren wollten, sondern mit und in ihren Werken dagegen rebellierten. Dazu gehören u.a. der russische Schriftsteller Fjodor M. Dostoevskij (1821-1881) und die deutsch-amerikanische Moralphilosophin Hannah Arendt (1906-1975). Sie luden zur Rückbesinnung auf eine philosophische Anthropologie ein, die den Menschen und seine gesellschaftliche Relevanz und „Nutzbarkeit“ wieder in den Kontext der Einordnung der Gesellschaft und ihrer Prinzipien unter externe, übergeordnete moralische und metaphysische Prinzipien stellt. Dostoevskijs literarisches Werk, das natürlich vor der hier diskutierten Zeit entstand, enthält Aussagen verschiedener Protagonisten, dass „alles erlaubt ist, wenn Gott nicht existiert“.⁸ Damit kommt implizit Dostoevskijs eigene Moralphilosophie zum Ausdruck, dass Moralität ohne transzendente Grundlage relativistisch und letztlich im Namen einer Ideologie, eines Götzen oder falschen Gottes gegen den Menschen selbst gerichtet werden könne. Dostoevskij sah eine solche menschenverachtende Geisteshaltung sich in seiner Zeit und Gesellschaft entwickeln; sie wurde im 20. Jahrhunderte zur Maxime staatlichen Handelns im revolutionären und stalinistischen Russland und im nationalsozialistischen Deutschland. Ähnlich argumentiert auch Arendt nach der Erfahrung dieser Diktaturen:

Mir geht es hier darum zu betonen, dass die Moralität ihre Vorzugsstellung in unserer Hierarchie der „Werte“ ihrem religiösen Ursprung verdankt. Ob das göttliche Gesetz, das die Regeln menschlichen Verhaltens vorschreibt, als eines verstanden wurde, das sich wie in den zehn Geboten direkt offenbarte oder wie in

⁸ Dieser philosophische „Subtext“ durchzieht die Romane *Die Dämonen/Böse Geister* (1873) und *Die Brüder Karamasow* (1880), gerichtet gegen die atheistischen Philosophien, die an Prominenz zunahmen. Es wird in unterschiedlichen narrativen Konstellationen und mit unterschiedlichen Formulierungen artikuliert, u.a. in Dostojewskij, Fjodor. *Böse Geister*. Übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006. 855 (Teil 3, Kap. 6, Abschnitt 2) sowie in Dostojewskij, *Die Brüder Karamasow* 114-115, 134-135 (Kap. 6 und 7 von Teil 1, Buch 2), 217-220 (Kap. 8 von Teil 1, Buch 3), 936-943 (Kap. 4 von Teil 4, Buch 11). Das Thema wird ausführlich von Sergej A. Kibal'nik behandelt, in „O filosofskom podtekste formuly ‚Esli Boga net...‘ v tvorčestve F. M. Dostoevskogo. In: *Russkaja literatura*, No. 3 (2012): 153-163. Vgl. auch: Kibal'nik, Sergej A. *Problemy intertekstual'noi poetiki Dostoevskogo*. St. Petersburg: Petropolis, 2013. 367-381; Kibal'nik, Sergej A. „Fedor Dostoevskij protiv Ljudviga Fejerbacha i Maksa Štirnera (O romane F. M. Dostoevskogo ‚Brat'ja Karamazovy‘)“. In: *Issledovatel'skij žurnal ruskogo jazyka i literatury*, 2 / 5 (2015): 23-39. (Online unter: <<http://www.ensani.ir/storage/Files/20160614135908-10061-31.pdf>>. Abgerufen am 21.11.2020); Kibal'nik, Sergej A. „Esli Boga net, to vse dozvoleno? (Dostoevskij - Fejerbach - Štirner - Sartr - Žižek - Lakan)“. Elektronnyj resurs. Videozapis' vystuplenij. Videofajl. Moskva: Biblioteka „Dom A. F. Loseva“, 2014. (Online unter: <http://old.losev-library.ru/sounds/140610__DomLoseva.mp3>. Abgerufen am 30.09.2020). Vgl. Peace, Richard A. „Russian Concepts of Freedom“. In: *Journal of Russian Studies* 35 (1978): 3-15.

Naturrechtsvorstellungen indirekt, ist in diesem Zusammenhang von keinerlei Bedeutung. Die Gebote waren wegen ihres göttlichen Ursprungs *absolut*, und ihre Sanktionen bestanden in „zukünftigen Belohnungen und Bestrafungen“. Und es ist mehr als zweifelhaft, ob diese ursprünglich religiös verwurzelten Verhaltensregeln den Verlust des Glaubens an ihren Ursprung und besonders den Verlust der transzendenten Sanktionen überleben können. (...) Soweit ich sehen kann, sind es nur zwei der zehn Gebote, an die wir uns noch moralisch gebunden fühlen, „Du sollst nicht töten“ und „Du sollst nicht falsch Zeugnis ablegen“. Und diese beiden sind in jüngster Zeit recht erfolgreich sowohl durch Hitler als auch Stalin herausgefordert worden.⁹

Solche Kritiker totalitärer Gesellschaftsformen betrachten den Menschen als gemeinschaftsbedürftig, aber auch als möglicherweise unfreiwillig gemeinschaftsgebunden. Genauso erscheint ihnen die Gemeinschaft selbst wiederum als verantwortlich vor dem Individuum und vor Gott bzw. einer Moralität, die über die Gesellschaft hinausgeht. Gleichzeitig fordern sie, die Gesellschaft ernst zu nehmen und sie gemäß den eigenen Werten fundiert mitzugestalten. Einem solchen Menschenbild waren auch der deutsch-russische Künstler Georg Schlicht (1886-1964) und der russische Religionsphilosoph Nikolaj A. Berdjaev¹⁰ (1874-1948) verpflichtet, die sich jeweils in einem transkulturellen deutsch-russischen Umfeld bewegten.

Dieser Aufsatz untersucht diesbezügliche inhaltliche und ideelle Schnittmengen in ausgewählten künstlerischen und philosophischen Werken der genannten Persönlichkeiten. Dabei wird kein direkter persönlicher oder indirekter intellektueller Kontakt zwischen Schlicht und Berdjaev als faktisch oder belegbar zugrunde gelegt. Gleichwohl soll ein vergleichbares und geteiltes Interesse an Vorstellungen von der Bestimmung des Menschen in der modernen Gesellschaft in der oben beschriebenen Zeit im deutsch-russischen intellektuellen Umfeld aufgezeigt und lebendig gemacht werden. Methodisch erfordert der Vergleich künstlerischer Werke wie Gemälde, die bestimmte Wahrnehmungen und Erfahrungen des

⁹ Arendt, Hannah. „Kollektive Verantwortung“. Übersetzt von Frank Stühlmeyer und Ute Vorkoeper. In: *Debatte mit Beiträgen von Hannah Arendt, Dick Howard, Claude Lefort, Albrecht Göschel, Heidrun Friese und Peter Wagner* (= Politik und Moderne IV). Hg. Heinrich-Böll-Stiftung. Bremen, 2003. 4-16. (Online unter: <https://www.boell-bremen.de/sites/default/files/uploads/2003/07/politik_und_moderne_bandiv.pdf>. Abgerufen am 30. 09.2020). 10 f. (Hervorhebung wie im Original).

¹⁰ Vgl. für eine Einführung in das Werk Berdjaevs und seine Philosophie von der Freiheit und Persönlichkeit des Menschen als höchstes Gut: Andrejew, German. *Zwei Gesichter Rußlands: Betrachtungen zur russischen Geschichte und Kultur*. Stuttgart, Bonn: Burg Verlag, ²1989. 274-300.

Künstlers von der menschlichen Realität wiedergeben, mit diskursiven und philosophischen Texten, die von Argumentation und Logik geprägt sind (wenn auch nicht immer von eingehender Verständlichkeit), eine Erklärung. Malerei und Philosophie unterscheiden sich fundamental durch die Ausdrucksform der einem Werk zugrundeliegenden Idee oder Erfahrung; sie können möglicherweise vordergründig als „subjektive“ und „implizite“ bzw. „objektive“ und „explizite“ Reflexion wahrgenommen werden. Dennoch sind beide Formen vergleichbar, insoweit sie einen Akt der Kommunikation darstellen und dem Rezipienten, d.h. Betrachter bzw. Leser, neue Ansätze zum Verständnis der Welt und der „Natur“, d.h. der menschlichen und gesellschaftlichen Realität, aber möglicherweise auch einer übernatürlichen Erfahrung, zu vermitteln beabsichtigen. In beiden Fällen findet die Kommunikation nach jeweils formeigenen „Gesetzen“ und formhistorischen Bezügen statt, so dass das Maß der Vertrautheit mit der jeweiligen Formtradition die Rezeption eines Werkes und die kommunikative Wirksamkeit seiner „Botschaft“ beeinflussen kann. In diesem Beitrag werden zunächst die Gemälde von Schlicht mit ihren „impliziten“ Intentionen, Erfahrungen oder „Botschaften“ gemäß der dem Werk eigenen Formtraditionen erörtert. Anschließend werden diese, nach einer Analyse von explizit zum Ausdruck gebrachten philosophischen Ansätzen von Berdjaev, mit letzteren verglichen.

Das in den Werken von Schlicht und Berdjaev zum Ausdruck gebrachte und religiös geprägte Verhältnis des Menschen zur Gesellschaft und der Welt als Ganzes wird entlang des Modernisierungs-Modells von Religionen von Peter Ludwig Berger (1929-2017) entwickelt. Der amerikanische Religionssoziologe Berger beobachtete drei unterschiedliche Haltungen, mit denen Religionen auf Säkularisierung reagieren können. Die erste Haltung ist die eines „gegen-modernen Widerstandes“ (*counter-modern resistance*), d.h. einer Abschottung und „Einigelung“, und eines demonstrativen Kampfes gegen eine unaufhaltsame Modernisierung, die verurteilt wird. Der zweite mögliche Ansatz ist der einer „säkularisierenden Anpassung“ (*secularising adaptation*), die der eigenen Tradition keinen Wert mehr beimisst, sich der gesellschaftlichen Entwicklung ergeben anpasst und dadurch die Tradition in die Auflösung führt. Die dritte Option betrifft ein „kognitives Verhandeln“ (*cognitive bargaining*), mit der die eigene Tradition wertgeschätzt und bejaht wird und selbstbewusst als Bereicherung für die moderner werdende Gesellschaft in diese in einem kulturellen Verhandlungsprozess eingebracht wird.¹¹ Die diskutierten Werke beider Autoren werden hier der dritten Option zugeordnet: Vor dem

¹¹ Berger, Peter Ludwig. *Modernisation and Religion: Fourteenth Geary Lecture. The Economic and Social Research Institute. Dublin, 01.01.1981.* London: Brunswick Press, 1981. 18-20. (Online unter: <<https://www.esri.ie/system/files/media/file-uploads/2015-07/GLS14.pdf>>. Abgerufen am 18.03.2021).

Hintergrund der oben dargelegten vielschichtigen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen scheinen sie ihre eigene, spezifisch russisch-christliche Tradition zu bejahen und darauf zu drängen, sich mit ihr auf Augenhöhe in die gesellschaftliche Entwicklung im europäischen Exil genauso wie in der russischen Heimat einbringen zu wollen.

Die Gottesmutter und die Troika als Zugang zur wahren Menschlichkeit und organischen Gemeinschaft: Georg Schlicht

Das malerische Œuvre des deutsch-russischen Künstlers Georg Schlicht¹², den Ol'ga und Aleksandr Krylov dem „Silbernen Zeitalter“ der russischen Kultur zuordnen¹³, lässt sich in vier Kategorien einteilen. Zum einen Stilleben, Landschaftsdarstellungen und Porträts (einschließlich Selbstporträts)¹⁴, zum zweiten Ikonen, von deren Verbleib wenig bekannt ist¹⁵; zum dritten künstlerische Auftragsarbeiten wie z.B. Restaurationsarbeiten, Buchillustrationen, Theaterdekorationen und Kunstpostkarten¹⁶, und zum vierten Gemälde, die von der russischen malerischen und ikonographischen Tradition bzw. von russischen kulturhistorischen Motiven¹⁷, aber auch apokalyptischen Vorstellungen¹⁸ geprägt sind. Die letzte Kategorie umfasst drei Zyklen: Gottesmutterdarstellungen, in der westlichen Tradition besser bekannt als Madonna mit Kind; Szenen der Apokalypse und der russischen Troika, des dreispännigen Pferdeschlittens. Schlicht beschäftigte sich seit den 1920er Jahren mit diesen Sujets, die den deutschen Betrachtern nicht nur aufgrund ihrer „русской национальной окраски, экзотики“ (russischen nationalen Couleur, Exotik)¹⁹ gefallen haben, sondern auch aufgrund der kulturgeschichtlichen Nähe zwischen Russland und Deutschland, die sie zum Ausdruck brachten.²⁰ Er sollte diese

¹² Für einen Überblick über sein Œuvre, siehe Ausst.-Kat. *Weltenwechsel* sowie Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel*. Ich danke dem Leiter der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, Herrn Reinhard Lorenz, für die freundliche Führung durch die Schlicht-Ausstellung im September 2020.

¹³ Vgl. Krylov, *Kolorističeskij simbolizm* 188. Ich danke Herrn Professor A. K. Krylov und Herrn Dr. (kand.) Vladimir L. Mel'nikov (St. Petersburger Il'ja-Repin-Kunstakademie) für die Zusendung einiger Publikationen von A. K. Krylov zu Georg Schlicht.

¹⁴ Vgl. Krylov, *Kolorističeskij simbolizm* 158.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. z.B. Ausst.-Kat. *Weltenwechsel*, 13-15; Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel* 24-41; Marten-Finnis, *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift* 82; Krylov, *Puškinskaja tema* 69-78.

¹⁷ Vgl. Krylov, *Kolorističeskij simbolizm* 171-191.

¹⁸ Vgl. ebd. 155-170.

¹⁹ Ebd. 185 f.

²⁰ Ebd.

Motive sein Leben lang weiter entwickeln. Aleksandr Krylov beschreibt diese Zyklen als einen Ausdruck von:

(...) знания, опыт, душевные переживания, духовные поиски. Эти картины объединены общностью идей, серьёзным философским содержанием, скрытым смыслом, выраженным иносказательно и доступным лишь внимательному зрителю. Как составные части целого, их необходимо рассматривать во взаимосвязи, ибо все они исходят из одного источника – размышлений художника о его месте в трагическом XX в., тревог об исторической судьбе России.²¹

(...) Wissen, Erfahrung, emotionale Erlebnisse, geistliche Suche. Diese Gemälde sind durch gemeinsame Ideen vereint, einen ernsthaften philosophischen Inhalt, einen implizierten Sinn, der fremdartig und nur dem aufmerksamen Betrachter erschließbar ist. Wie Bestandteile eines Ganzen muss man sie in ihrer Wechselwirkung betrachten, da sie alle aus einer Quelle hervorgehen – der Meditation des Künstlers über seinen Platz im tragischen 20. Jahrhundert, der Sorge um das historische Schicksal Russlands.

In der vorliegenden Abhandlung sollen zwei Motive bzw. Zyklen aus der vierten der genannten Kategorien genauer untersucht werden: die Gottesmutter und die Troika.

Maria wird sowohl in der Bildtradition der katholischen als auch der orthodoxen Kirchen als geistliche Realität, als übermenschliche, aber doch so menschliche Gottesmutter aus der Ewigkeit herausgeholt und in der Lebenswelt der Gläubigen präsent gemacht, um ihnen Trost zu spenden.²² In der ostkirchlichen und russischen Ikonentradition kommt der Gottesmutterikonographie ein zentraler Stellenwert zu²³, wobei sich zwei Grundtypen von Gottesmutterikonen unterscheiden lassen: die *Wegweisende Gottesmutter* (griech. Hodegetria, russ. Putevoditel'nica), die mit ihrer Hand auf das Christuskind und damit auf den Weg zur Erlösung weist

²¹ Ebd. 158. Diese und alle folgenden Übersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche sind eigene Übersetzungen des Autors.

²² Vgl. Rookmaaker, Hendrik Roelof. *Modern Art and the Death of a Culture*. Wheaton, IL: Crossway Books, 1994. 11-14.

²³ Vgl. Schmidt, Christoph. *Gemalt für die Ewigkeit: Geschichte der Ikonen in Russland*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2009, sowie Billington, James. *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. New York: Vintage Books, 1970. 29-37, und Billington, James. *The Face of Russia: Anguish, Aspiration, and Achievement in Russian Culture*. New York: TV Books, 1998. 31-69, bieten weiterführende Einleitungen in die russische Ikonentradition und ihre Bedeutung für die russische Kultur.

(Abb. 1)²⁴, und die *Gottesmutter der Barmherzigkeit* (griech. Eleusa, russ. Umilenie), die ein zärtliches und inniges Verhältnis zwischen Gottesmutter und Christus zeigt, einander zugeneigt, manchmal Wange an Wange in direkter Berührung. (Abb. 2) Die *Gottesmutter der Barmherzigkeit* wurde als Schutzbild Russlands betrachtet und entwickelte eine große Bedeutung für die altrussische Kunst.



Abb. 1: Die georgische Gottesmutter (*Wegweisende Gottesmutter*), erste Hälfte des 16. Jh., Zentralrussland (Moskau?), 107 x 82 cm, Nationalmuseum Stockholm



Abb. 2: Die Gottesmutter der Barmherzigkeit, Anfang des 16. Jh., Susdal, 57 x 44,5 cm, Nationalmuseum Stockholm

Schlichts Gemälde mit Gottesmutterdarstellungen lassen sich aufgrund der Art der Darstellung von Maria und Christus, der verwendeten Farben wie Rot, Braun, Schwarz und Sandfarbe (und teilweise auch Blau, wie es z.B. der Susdaler Tradition zugeschrieben wird), dem Typus der *Gottesmutter der Barmherzigkeit* zuordnen.²⁵ Maria hält Christus jeweils auf ihrem linken Arm, während sie das erwachsene Kind mit der rechten Hand umfasst und berührt; Christus berührt Kopf und Oberkörper Marias mit Wangen und Händen. Ihre Blicke sind einander liebevoll zugewandt und gleichzeitig gedankenvoll. Die Grundbotschaft jeder Madonnenikone, „Kommt zur Mutter Gottes, alle die Ihr mühselig und beladen

²⁴ Vgl. Abel, Ulf. *Russische Ikonen aus dem Nationalmuseum Stockholm*. Übersetzt von Martin Gruhn. Berlin: Union Verlag, 1978. 1 f.

²⁵ Vgl. ebd. 1 f.



Abb. 3: Georg Schlicht: *Byzantinische Mutter-Gottes*, o. J., Öl auf Leinwand, 68 x 61 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

seid“, um eine Aufforderung Jesu, zu ihm zu kommen²⁶, auf seine Mutter umzumünzen, stellt auch in Schlichts Gemälden die zentrale Aussage dar. Was sich in seinen Gemälden ändert, ist vor allem die Einführung einer zusätzlichen Ebene der Interaktion. Maria ist nicht mehr ausschließlich als zeitlos, hagiographisch und entrückt dargestellt, sondern ihre Gegenwart wird von anbetenden Menschen empfangen und erlebt. All dies geschieht vor dem Hintergrund einer symbolischen, farbenfrohen, gedrängten, überbordenden und überblendeten russischen Landschaft voller Kirchen, Kremlanlagen, Felder, Bergen und Flüssen.

Während in Ikonen im 16. Jahrhundert die Huldigung Marias und Christi durch Heiligenfiguren, Apostel, Propheten, Evangelisten und Erzengel in Medailons auf ihren Rahmenkanten erfolgt (Abb. 2), so sind die Betenden, Heiligen und Engel bei Schlicht integraler Bestandteil des Motivs. (Abb. 3-5 und 7) Sie haben zwar keinen direkten physischen Kontakt zur Gottesmutter, was durch ihre niedrigere Position im Raum verhindert wird, können aber unmittelbar Anteil nehmen am Moment der Innigkeit zwischen Mutter und Sohn. (Abb. 4 und 7) Darüber hinaus ist der Blick der Muttergottes, die inmitten einer symbolischen russischen Landschaft steht, auch ihnen zugewandt, manchmal auch dem Betrachter. (Abb. 7) Eine spezifische Botschaft dieser Gemälde von Schlicht scheint zu sein, dass die

²⁶ Vgl. Billington, *The Icon and the Axe* 34; *Matthäusevangelium* 11, 28.

Gegenwart der Gottesmutter und Christi die Erfahrung der Welt, des Lebens in Russland und damit das Schicksal Russlands verändern könne. Dies wird durch orthodoxe „Kirchenlandschaften“ in Form von Silhouetten und emblematischen, kreuzesbestückten Kirchtürmen nicht nur ergänzt, denn diese nehmen in der Gesamtkomposition bedeutenden Raum ein. Auch ohne Wissen des historischen Hintergrunds, auf den im Folgenden noch eingegangen werden wird, kann der Betrachter folgern, dass der konkrete Umstand, der den Künstler zur Beschäftigung mit dem Motiv der althergebrachten Botschaft des Trostes und der Transformation der Wirklichkeit durch den Glauben und die Fürbitte der Mutter Christi veranlasste, kein anderer als das Schicksal Russlands war. Möglicherweise verkündeten diese Gemälde auch die Hoffnung, dass nach Weltkrieg, Revolution, Bürgerkrieg und teils nach Stalinismus und Zweitem Weltkrieg eine solche geistliche Transformation Russlands, geprägt von Barmherzigkeit und Zuwendung zum Nächsten, durch die russische Kirche bzw. eine orthodox-inspirierte Frömmigkeit wieder möglich sein könnte.

Ein besonders überzeugendes Beispiel für eine solche transformierende Begegnung mit Maria als Ikone in der real erfahrenen Welt ist das Gemälde *Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten*. (Abb. 4) Hier erscheint Maria mit Kind wie auf einer Ikonostase in einer orthodoxen Kirche nicht mehr nur als Gottesmutterikone hinter dem ewigen Licht. Indem sie fast leibhaftig präsent zu sein scheint, fordert sie das Verständnis des Betrachters heraus:

(...) живописное изображение Богородицы как бы выступает из плоскости иконной доски, не теряя, однако, своего иконописного характера, не становясь реально осязаемым, оставаясь бесплотным.²⁷

(...) das Gemälde der Gottesmutter tritt aus der Ebene der Ikonenwand heraus, ohne jedoch ihren ikonischen Charakter zu verlieren und ohne wirklich greifbar zu werden, körperlos bleibend.

James Billington beschreibt die Rolle der orthodoxen Ikonostase in Worten, die auch auf Schlichts Gemälde zutreffen mögen, als Vergegenwärtigung des Erlösungswerkes Gottes:

(...) offering a multitude of pictorial links between the remote God of the East and the simple hopes of an awakening people, (...) the icon screen (...) depicted

²⁷ Krylov, *Kolorističeskij simbolizm* 173.



Abb. 4: Georg Schlicht: *Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten*, 1922, Öl auf Leinwand, 105 x 93 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

the variety of human forms through which God had come from out of His holy place to redeem His people.²⁸

Die symbolische und naturalistische Realität in Schlichts *Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten* vermischen sich unter anderem dadurch, dass die Szene selbst, aber auch die Figuren von Maria und Christus zwar dem Kanon entsprechend dargestellt sind, aber mit naturalistisch gemalten Attributen wie der brennenden Lampe und einer Halskette mit Heiligenbildchen ausgestattet sind. Gleichzeitig jedoch werden diese Ebenen symbolisch überblendet, woraus sich verschiedene Realitätsebenen ergeben: die eigentliche „Ikone“, die zwei betenden Frauen, der huldigende Erzengel Gabriel sowie der Innenraum und die äußere Form einer orthodoxen Kirche.²⁹ Die weltlich-menschliche, „natürliche“ Erfahrung und die Erfahrung der Heiligkeit und Ewigkeit überblenden sich und sind nicht mehr klar voneinander abgegrenzt, der Mensch selbst und Russland in Gestalt seiner Kirche werden Teil der „Ikone“.

²⁸ Billington, *The Icon and the Axe* 33 f.

²⁹ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel* 68.

Das ikonographische Prinzip, das Licht der Ewigkeit in die vergängliche Welt hineinleuchten zu lassen, wird mit neuen, „metaisierenden“ künstlerischen Mitteln verstärkt.³⁰ Schlicht „materialisiert“ das symbolische Grundprinzip einer Gottesmutterikone, die Erscheinung der Gottesmutter den Betenden, durch das Medium der wunderwirkenden Ikone.³¹ Die Symbolik der Ikone wird malerisch selbstreflektiert, ähnlich eines *mise en abyme*, also eines Bildes oder einer anderweitig ausgedrückten Idee, das oder die sich selbst enthält und repliziert. Dabei werden auch künstlerische und theologische Fragen zum eigentlichen Prinzip der symbolischen Vergegenwärtigung aufgeworfen und weiterentwickelt. Im Ergebnis wird die Kernidee oder „Botschaft“ des Gemäldes betont und in den Vordergrund gestellt: die Bewegungen der Hände der Gottesmutter, „обнимающих и защищающих не только Сына, но и дрогнувшую Русскую Церковь – Тело Христово“³² (die nicht nur den Sohn umarmen und beschützen, sondern auch die erschütterte Russische Kirche – den Leib Christi), in einer Zeit, in der diese den schwersten staatlichen Verfolgungen ausgesetzt war.³³ So schrieb Berdjaev über Angriffe auf die Orthodoxe Kirche seitens der Bolschewiken: „...Этим людям свойственно было отрицание по отношению к людям старой культуры, которое в момент торжества перешло в чувство мести“³⁴ (...diesen Menschen war die Negation in Beziehung zur alten Kultur zu eigen, die im Moment des Triumphes in ein Gefühl der Rache überging).

Das in den 1920ern entstandene Gemälde *Gottesmutter mit Heiligen* (Abb. 5) wird im Hintergrund von den oben beschriebenen Landschaftsmotiven dominiert und evoziert eine harmonische „Musikalität“, die „сродни гармоничным перезвонам далёкого колокольного благовеста, своими сладостно щемящими душу звуками наполняющими просторы русских равнин“³⁵ (verwandt ist mit dem harmonischen Geläut der fernen großen Glocken, das süß die Seele bedrückt und mit seinen Tönen die Weiten der russischen Ebenen erfüllt). Die Hände der Hei-

³⁰ Ein Beispiel für solch eine „Meta-Ikone“ ist die byzantinische *Ikone des Triumphs der Orthodoxie* (ca. 1350-1400), auf der die Verehrung der Gottesmutterikone 843 n. Chr. durch Kaiserin Theodora, zusammen mit Heiligen und Märtyrern, dargestellt und damit die Rückkehr zur Ikonenverehrung ikonographisch gefeiert wird. MacGregor, Neil. *A History of the World in 100 Objects*. London: Penguin Books, 2012. 368-372.

³¹ Vgl. Krylov, *Kolorističeskij simvolizm* 173.

³² Ebd. 174.

³³ Vgl. ebd. 174, 178.

³⁴ Berdjaev, Nikolaj A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma*. Moskva: o.V., 1990. 101, zitiert nach: Krylov, *Kolorističeskij simvolizm* 178.

³⁵ Ebd. 174.



Abb. 5: Georg Schlicht: *Die Gottesmutter mit Heiligen*, 1920er-Jahre, Öl auf Leinwand, 68 x 61 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach



Abb. 6: Kuz'ma Petrov-Vodkin: *Petrograder Madonna*, 1920, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Moskau, Staatliche Tret'jakov-Galerie

ligen wenden sich der Patronin Russlands als „Нерушим(ая) Стен(а) Веры“³⁶ (Unzerstörbare Mauer des Glaubens) zu.

Laut Krylov weist das Gemälde Ähnlichkeit mit dem „mystischen Realismus“³⁷ des Gemäldes *Petrograder Madonna* (1920)³⁸ des russisch-sowjetischen Malers Kuz'ma S. Petrov-Vodkin (1878-1939) auf. (Abb. 6) Während Petrov-Vodkins Madonna auch das sozialistische Sujet einer besorgt aussehenden jungen Arbeiterin mit ihrem Kind im hungerleidenden Petrograd meint, ist Schlichts symbolische Darstellung weniger um das materielle, als das geistliche Überleben Russlands bemüht: sein(e) „(...) эпический пейзаж символизирует древнюю и вечную Святую Россию, лик Богородицы освещает улыбка, а весь облик Её несёт надежду и утешение“³⁹ ((...) epische Landschaft symbolisiert das alte und ewige Heilige Russland, das Antlitz der Gottesmutter wird von einem Lächeln erleuchtet, und Ihre ganze Haltung trägt Hoffnung und Trost).

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd. 175.

³⁸ Siehe Arthive. *1918 in Petrograd. The Petrograd Madonna*. (Online unter: <https://arthive.com/de/kuzmapetrovvodkin/works/32569-1918_in_Petrograd_The_Petrograd_Madonna#show>. Abgerufen am 21.11.2020); vgl. Billington, *The Icon and the Axe* Abbildung IV (zwischen Seiten 105 und 106).

³⁹ Krylov, *Kolorističeskij simbolizm* 175.

Schlichts Madonnen reihen sich in die Madonnen-Darstellungen anderer russischer Künstler zwischen 1890 und 1911 ein, darunter Michail V. Nesterov (1862-1942) und Viktor M. Vasnecov (1848-1926), die in ihren Werken das Leiden ob Russlands Schicksal thematisiert haben. Schlichts Madonnen der 1920er Jahre sind ein Ausdruck der besonderen Verehrung der Gottesmutter in Russland, die zwar seit dem 14. Jahrhundert praktiziert wird, aber auch eine Fortführung des vorchristlichen und heidnischen slavischen Kultes der „Himmelskönigin“ (Carica Nebesnaja) ist.⁴⁰ Die schrecklichen Umwälzungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließen die Marienverehrung zunehmen; das Antlitz Marias wurde als Zeichen der Hoffnung inmitten der als apokalyptisch erfahrenen revolutionären Veränderungen gesucht. Gerüchte über eine Marienerscheinung am 2. (15.) März 1917 (dem Tag des Thronverzichts von Nikolaus II.) in Gestalt der *Deržavnaja* (Die Herrschende)-Ikone im Moskauer Vorort Kolomenskoe, dem Stammsitz der Romanow-Dynastie, beförderten diese Neigung. In dieser Erscheinung beweint Maria das Schicksal Russlands und sagt seine zukünftige Errettung vorher.⁴¹ Zu Schlichts Gottesmutterzyklus gehört auch das Gemälde *Kreuzabnahme und Beweinung Christi* (1922).

Nachdem sich Schlicht in den Jahren des Zweiten Weltkriegs stärker der deutschen Tradition von Altargemälden des Mittelalters und der Renaissance zugewandt hatte, kam er in der Nachkriegszeit wieder auf die russische Gottesmutterikonographie zurück. In *Die wundertätige Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen* (Abb. 7) wird der Künstler selbst Teil der Begegnung mit der Gottesmutter zu einem historisch vielschichtigen Zeitpunkt: Prophetien der Starzen von Optina pustyn' und des Vaters Ioann Kronštadtskij (eigentl. Ivan I. Sergiev) (1829-1908), dass 1947 ein Jahr des Umbruchs werden würde, ließen unter russischen Emigranten die Hoffnung auf eine Wiedergeburt der russischen Kirche wachsen. Zudem setzte in diesem Jahr eine Massenrückkehr von russischen Emigranten nach Russland ein, von denen jedoch ein bedeutender Teil in die stalinistischen Lager kam.⁴² In diesem Gemälde, das den Chor der Anbetenden zur Rechten der erhöht dargestellten Gottesmutter zeigt, liegt der farblich stärkste Akzent auf der Halbfigur des Künstlers, der eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes in der linken Hand hält, die von strahlendem, hellblauem Licht umgeben ist. Auch ist er nicht Teil der eigentlichen Gottesmutterdarstellung, sondern dem Betrachter zugewandt, als wolle er diesen durch seine erhobene rechte Hand zum Innehalten auffordern, während ein zur Huldigung Marias herangetretener Mann

⁴⁰ Vgl. ebd. 175 f.

⁴¹ Vgl. ebd. 175.

⁴² Vgl. ebd. 178.

sich mit geschlossenen Augen auf die neue Szene von der stillen „Konversation“ des Künstlers mit dem Betrachter einlässt. Der Künstler scheint zu sagen, seht‘ her, es beginnt etwas Neues, Ihr könnt Teil dieser Begegnung Russlands mit der Ewigkeit, der Heiligkeit und der Liebe Mariens, und der Begegnung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen werden, im Schoße der Kirche, als Neuanfang für Russland. Krylov interpretiert das Gemälde als Ausdruck des „давняя мечта Георга Шлихта о возвращении в Россию. Он видит себя в её сердце – украшенном храмами русском городе, в окружении всего того, что любил и носил годами в сердце своём сам художник“⁴³ (langjährigen Traumes Georg Schlichts von seiner Rückkehr nach Russland. Er sieht sich in seinem Herzen – einer von Kirchen geschmückten russischen Stadt, in der Umgebung dessen, was der Künstler liebte und selbst jahrelang in seinem Herzen trug).



Abb. 7: Georg Schlicht: *Die wundertätige Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen*, 1947, Öl auf Leinwand, 107 x 87 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

⁴³ Ebd. 179.

Jenseits der Ebene der persönlichen Betroffenheit war Schlicht ein

Свидетель трагических катаклизмов России, Германии и Европы в целом, он не был пассивным созерцателем событий и стал выразителем идей русской культуры в эмиграции.⁴⁴

Zeuge der tragischen Kataklysmen Russlands, Deutschlands und Europas insgesamt; er war kein passiver Betrachter der Ereignisse und brachte die Ideen der russischen Kultur in der Emigration zum Ausdruck.

Wenn eine solche Botschaft nicht malerisch, sondern diskursiv ausgedrückt worden wäre, könnte man versucht sein, sie der Feder eines slavophilen russischen Religionsphilosophen zuzuordnen. Bevor wir uns jedoch religionsphilosophischen Ideen zuwenden, bleibt noch ein weiteres wiederkehrendes Motiv in Schlichts Œuvre zur Betrachtung, das der Troika (russ. trojka), das ebenfalls von zentraler kulturhistorischer Bedeutung und tief verankert in der russischen Literatur und Kunst ist.⁴⁵

Seit Nikolaj V. Gogol's (1809-1852) berühmter Beschreibung der dahinfliegenden Troika in seinem Roman *Mertvye duši* (Die toten Seelen, 1842)⁴⁶ ist diese ein Symbol für das Schicksal Russlands und zudem eng verknüpft mit der romantisch inspirierten Vorstellung der „russischen Seele“.⁴⁷ Darüber hinaus ist sie mit der Vorstellung der Bändigung der drei in unterschiedliche Richtungen strebenden Pferde verbunden, einer Vorstellung von Harmonie in der Unterschiedlichkeit, eines harmonischen Kollektivs,⁴⁸ möglicherweise die russische Version des moderneren amerikanischen Gründungsmottos *E pluribus unum* (In Vielfalt Eins). Sich mit der Troika oder der „russischen Seele“ zu befassen, bedeutet unweigerlich, sich mit der mythologischen Verfasstheit Russlands, d.h. sich mit den grundlegenden Ideen, die die russische Gesellschaft, ihre Ordnungsstrukturen und ihren Diskurs bestimmt haben, auseinanderzusetzen. Zu diesem slavophilen Diskurs gehört ne-

⁴⁴ Ebd. 188.

⁴⁵ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel* 78-85.

⁴⁶ Gogol', Nikolaj. *Die toten Seelen*. Übersetzt von Fred Ottow. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 319-320.

⁴⁷ Vgl. Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel* 78-85; Luchterhandt, Hans-Friedrich. *Russland zwischen Troika und Perestroika*. Schondorf a. Ammersee: Privatdruck Dr. Hans-Friedrich Luchterhandt, 1995. 11.

⁴⁸ Vgl. Luchterhandt, *Russland zwischen Troika und Perestroika* 11.



Abb. 8: Georg Schlicht: *Brautraub, Troika*, ca. 1924,
Öl auf Leinwand, 100 x 116 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach

ben Patriarchalismus, Autokratie, Orthodoxie und Volkstum auch die religionsphilosophisch grundierte Idee der „sobornost“ (Konziliarität) im Sinne einer geistlichen Gemeinschaft.⁴⁹

Das zentrale Motiv der Troikabilder, ein dreispänniger Pferdeschlitten, ist ähnlich wie in Schlichts Muttergottesdarstellungen, jeweils von einer russischen Landschaft umgeben. Sie besteht aus einer dörflichen oder städtischen Silhouette mit Hausdächern und Kirchtürmen im Hintergrund sowie Menschenansammlungen beiderseits oder vor der Troika. (Abb. 8) Auf fast allen Gemälden in Schlichts Troika-Zyklus, dem *Brautraub, Troika*, der *Troika* und *Die letzte Troika*, ist das Dreigespann in Bewegung und wird beim Durchfahren einer festlichen Szene von der Menge freudig begrüßt.⁵⁰ Auch in diesen Gemälden kommt der Gedanke der Einheit und Verbundenheit des russischen Volkes, des Landes, und der Kirche mit dem russischen „Schicksal“ zum Tragen, und zwar als freudiges, harmonisches Erleben. Die Bewegung und Geschwindigkeit der Troika bringen Aufmerksamkeit und Dynamik in das Feiern im sonst recht statisch wirkenden Dorfleben. Dadurch symbolisieren die Gemälde die Spannung zwischen, aber auch den Ausgleich von

⁴⁹ Siehe Leighton, Lauren G. *Russian Romanticism: Two Essays*. The Hague, Paris: Mouton, 1975. 41-108, zum russischen romantischen Konzept des Volkstums (narodnost'). Vgl. Billington, *The Icon and the Axe* 19; Luchterhandt, *Russland zwischen Troika und Perestroika* 19-21.

⁵⁰ Siehe Krylowa und Krylow, *Der Feuervogel* 77, 79 f. und Ausst.-Kat. *Weltenwechsel* 30.

Veränderung und dem verlorengegangenen Gewohnten und vermitteln dem Betrachter Melancholie, Sehnsucht und Nostalgie nach einem als organisch, harmonisch und mitmenschlich erinnerten russischen Provinzleben. Das Pferd spielte im russischen Alltag, besonders in der vormechanisierten Zeit, aber auch in der Folklore, in Kunst und Literatur eine herausragende Rolle und genießt deshalb große Verehrung. In Schlichts Zyklus ist es in ein Symbol für Russland verwandelt: seine Troikas sind „грустные и трогательные воспоминания о той, ушедшей навсегда старой России, облик которой он успел застать, но она, подобно тройке, умчалась из его жизни“⁵¹ (traurige und berührende Erinnerungen an das für immer verschwundene alte Russland, dessen Anblick er noch erhaschen konnte, auch wenn es, ähnlich einer Troika, aus seinem Leben hinwegflog).

Nachdem wir zwei wichtige Motive in den Werken von Schlicht untersucht haben, die sich mit dem Schicksal Russlands beschäftigen und eine Sehnsucht nach wahrer Menschlichkeit und Verbundenheit mit der Natur und nach einer „organisch“, romantisch konzipierten Gesellschaft ausdrücken⁵², wendet sich unsere Abhandlung nun einem Aufsatz von Nikolaj Berdjajev zu.

Der Kampf um die Rückgewinnung der Ebenbildlichkeit Gottes in der modernen philosophischen Anthropologie: Nikolaj Berdjajev

Berdjaevs Aufsatz „Die geistige Situation der modernen Welt“ erschien 1932 in der Berliner Zeitschrift *Die Tatwelt*.⁵³ Der russische, gleichlautende Originaltitel „Duchovnoe sostojanie sovremennogo mira“ erschien im September 1932 in der Pariser Zeitschrift *Put'* (Der Weg).⁵⁴ Er wurde von Jehoschua (Evsej D.) Šor (1891-1974) ins Deutsche übersetzt. Der in Moskau geborene Šor hatte dort Mathematik und Naturwissenschaften studiert, bevor er nach Deutschland ging und in den 1920ern in Freiburg Philosophie studierte und darin promovierte, u.a. bei Edmund Husserl (1859-1938) und Georg Simmel (1858-1918). Er lebte bis 1933 in Berlin

⁵¹ Krylov, *Kolorističeskij simvolizm* 183.

⁵² Vgl. Zelinsky, Bodo. *Russische Romantik*. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1975. 131-132, zu Berdjajevs Kulturpessimismus und der russischen Romantik. Siehe Leighton, *Russian Romanticism* 36, zur russischen romantischen Idee einer organischen Welt. Siehe Berlin, Isaiah. *Die Wurzeln der Romantik*. Hg. Hardy, Henry. Übersetzt von Wolf, Burkhardt. Berlin: Berlin Verlag, 2004, für eine Abhandlung zur Ideengeschichte der Romantik.

⁵³ Vgl. Berdjajev, Nikolaj. „Die geistige Situation der modernen Welt“. In: *Die Tatwelt* 8 (1932): 173-188.

⁵⁴ Vgl. Berdjajev, Nikolaj. „Duchovnoe sostojanie sovremennogo mira“. In: *Put'* (Paris) No. 35, (September 1932): 56-68.

und siedelte nach einer Zwischenstation in Rom 1934 nach *Eretz Israel* über.⁵⁵ Šor war Berdjaevs langjähriger Übersetzer, auch noch nach seiner Auswanderung ins jüdische Palästina. Er war dies sowohl im sprachlichen als auch im „habituellen“ Sinne der in der deutschen akademischen Philosophie gebräuchlichen Schrift- und Argumentationskultur bis hinein in den Duktus. Letztlich wurde Šor dadurch zu einem inhaltlichen „Mitgestalter“ vieler deutscher Berdjaev-Übersetzungen, die Olga Hertfelder-Polschin als „zielkulturorientiert“⁵⁶ charakterisiert, und die Berdjaev nie selbst überprüfte, was von einem großen Vertrauensverhältnis zeugt.⁵⁷ Šor übersetzte nicht nur den vorliegenden Text von Berdjaev⁵⁸, sondern bemühte sich auch bei dessen Vermittlung an die Zeitschrift *Tatwelt*.⁵⁹ Im April 1932 schickte Šor aus Berlin mehrere Briefe an Berdjaev im französischen Clamart, in denen er den Inhalt des Artikels und seine Übersetzungsstrategie diskutiert.⁶⁰ Am 28. April 1933 schrieb er Berdjaev:

(...) сложный контрапункт Вашего мышления труден для западно-европейского слуха, а вулканичность Вашей диалектики пугает его. Но я надеюсь, что те небольшие изменения, что мне пришлось внести в перевод, отнюдь не нарушили стиль и внутренний звук Вашего мышления. Все эти изменения я старался сделать в духе Вашей мысли.⁶¹

(...) der komplizierte Kontrapunkt Ihres Denkens ist schwierig für das westeuropäische Gehör, und Ihre an vulkanische Aktivität erinnernde Dialektik macht ihm Angst. Aber ich hoffe, dass die wenigen Änderungen, die ich in die Übersetzung einführen musste, auf keinen Fall den Stil und inneren Ton Ihres Denkens stören. Ich habe mich bemüht, all diese Änderungen im Geiste Ihres Denkens zu vollziehen.

⁵⁵ Vgl. Reichelt, Stefan G. *Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland 1920-1950. Eine rezeptionshistorische Studie*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1999. 170-184; Hertfelder-Polschin, Olga. *Verbanntes Denken – verbannte Sprache: Übersetzung und Rezeption des philosophischen Werkes von Nikolaj Berdjaev in Deutschland* (= Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung 15). Berlin: Frank & Timme, 2013. 120-126; Khazan, Vladimir. *Nikolai Berdyaev and Yehoshua Shor: A Correspondence between Two Corners (1927-1946)* (= Russian Philosophy in Exile and Eretz-Israel, Part 1). Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 2019. 51-52. Ich danke Dr. Vladimir Chazan (Hebräische Universität Jerusalem) für den Austausch zu Berdjaevs deutschen Veröffentlichungen.

⁵⁶ Hertfelder-Polschin, *Verbanntes Denken – verbannte Sprache* 120-126.

⁵⁷ Ebd. 126.

⁵⁸ Vgl. Reichelt, *Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland* 176.

⁵⁹ Vgl. Khazan, *Nikolai Berdyaev and Yehoshua Shor* 216.

⁶⁰ Vgl. ebd. 215-218, 221-226.

⁶¹ Ebd. 222.

Es ist eine von 25 Veröffentlichungen von Werken Berdjaevs, die zwischen 1925 und 1957 ins Deutsche übersetzt wurden, die 26. Übersetzung folgte 1983.⁶² Der Umstand, dass zwischen 1919 und 1961 auch 32 Übersetzungen ins Französische, Englische, Italienische und Niederländische erschienen, bezeugt ein reges Interesse europäischer Intellektueller an den kulturkritischen und religionsphilosophischen Ideen Berdjaevs und an seinen Lösungsansätzen für die Probleme der Zeit.⁶³ In Deutschland betraf dies vor allem die „Schule der Weisheit“, Anhänger der Anthroposophie und „konservativ-revolutionär“ orientierte Kreise, darunter bestimmte protestantische und katholische Theologen.⁶⁴ Auch die Verlage und Zeitschriften, in denen Berdjaev veröffentlichte, vertraten ähnlich kulturkritische Programme. (Abb. 9) Die Zeitschrift *Die Tatwelt*, in der der zu untersuchende Artikel erschien, gehörte zum 1910 von dem Jenaer Philosophieprofessor Rudolf Eucken (1846-1926) gegründeten „Eucken-Bund“⁶⁵, der einen neo-idealistischen Ansatz verfolgte:

Sein Kernthema war die Krise der modernen Welt: der Verlust einer einheitlichen Lebensordnung und eines verbindlichen Wertekanons, die Veräußerlichung des Lebens, das Zurücktreten ideeller Werte, Sinnleere und moralische Desorientierung.⁶⁶

Nach dem Tod von Rudolf Eucken 1926 wurde der „Eucken-Bund“ von dessen Sohn Walter Eucken (1891-1950) geprägt.

⁶² Vgl. ebd. 600-607.

⁶³ Genauso wie Berdjaevs Werke eine aktive transkulturelle Rezeption seitens einer deutschen philosophisch, theologisch und bildungs- und kulturpolitisch interessierten Leserschaft erfahren haben, sei ein anderer Zusammenhang der beinahe schon globalen russischen Emigration erwähnt. Der jahrzehntelange Schriftverkehr zwischen Šor und Berdjaev ist nicht nur ein Beispiel für das Beziehungsgeflecht unter den zahlreichen russischen Emigranten in Europa, sondern auch für die durch die späteren *Alijah*-Einwanderungswellen russländischer Juden geprägte zionistische Bewegung im jüdischen Palästina. Khazan, *Nikolai Berdyaev and Yehoshua Shor* 11-17.

⁶⁴ Vgl. Reichelt, *Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland* 77-184; Hertfelder-Polschin, *Verbanntes Denken – verbannte Sprache* 135-175.

⁶⁵ Vgl. TU Dresden. *Der „Eucken-Kreis“: Bildungsbürgerliche Kulturkritik und neoidealistische Gesellschaftsreform 1900-1950*. (Online unter: <<https://tu-dresden.de/gsw/phil/ige/nngdg/forschung/drittmittelprojekte-1/der-eucken-kreis-bildungsbuergerliche-kulturkritik-und-neoidealistische-gesellschaftsreform-1900-1950>>. Abgerufen am 30.09.2020). Siehe Schäfer, Michael. *Sammlung der Geister. Kulturkritischer Aktivismus im Umkreis Rudolf Euckens 1890-1945*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2020; Schäfer Michael. „Die Sammlung der Geister. Euckenkreis und Euckenbund 1900-1943“. In: *Kreise – Bünde – Intellektuellen-Netzwerke: Formen bürgerlicher Vergesellschaftung und politischer Kommunikation 1890-1960*. Hgg. Schäfer, Michael und Kuhlemann, Frank-Michael. Bielefeld: transcript Verlag, 2017. 109-136.

⁶⁶ TU Dresden, *Der „Eucken-Kreis“*.

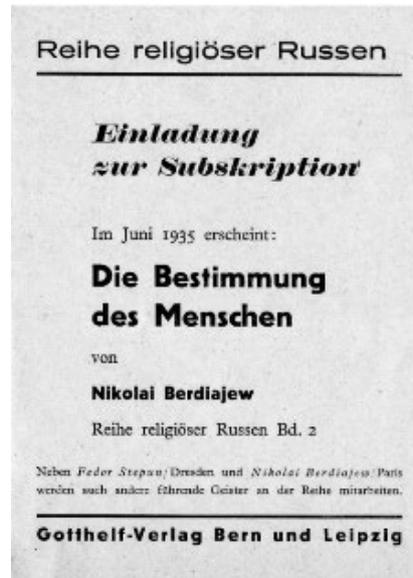


Abb. 9: Bestellformular für das von Jehošua Šor übersetzte Werk von Berdjaev, *Die Bestimmung des Menschen: Versuch einer paradoxalen Ethik*

Im genannten Artikel setzt sich Berdjaev mit dem Bild und der Rolle des Menschen in der zeitgenössischen Gesellschaft auseinander und sieht ihn „entmenschlicht“, also als seiner wahren menschlichen Natur entfremdet. Die Ursachen dafür identifiziert er nicht nur in den herrschenden Ideologien, der technischen Revolution und kulturellen Entwicklungen, sondern vor allem im Versagen des Christentums, den Menschen in seiner weltlichen Wirklichkeit seine transzendente Bedeutung erfahren zu lassen und ihn dadurch zu einer christlich verstandenen, schöpferischen Gestaltung einer menschenorientierten Gesellschaft zu befähigen.

Berdjaev sieht die Welt seiner Zeit, besonders Deutschland, in einer fundamentalen geistigen Krise, mit wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Krisen als Nebenwirkungen. Neben dem zunehmenden Verlust des christlichen Glaubens, aber auch der Glaubwürdigkeit des Positivismus, Humanismus und Liberalismus waren die europäischen Gesellschaften von Angst und philosophischem Pessimismus geprägt.

Die protestantische und die katholische Theologie, geprägt von Karl Barth (1886-1968) bzw. einer Hinwendung zu Thomas von Aquin (1225-1274), suchten die Flucht aus der modernen Welt in der christlichen Eschatologie, in Tradition und Autorität. Die bestimmenden „sozialpolitischen Bewegungen“ wie Kommunismus,

Faschismus und „Rassenmaterialismus“⁶⁷ seien geprägt von Prinzipien der Autorität und Gewalt und kommen damit dem Menschen entgegen, der den Glauben an sich selbst verloren habe und seine Freiheit an den „Übermenschen (...) in der Gestalt eines Kollektivs“⁶⁸ abzugeben suche. Der Verlust des Glaubens an Gott und die daraus resultierende Unfähigkeit des Menschen, seine Freiheit selbst zu bestimmen und der Gesellschaft Hoffnung zu schenken, bedeute daher eine „extreme Form der sozialen Idolatrie“, die „Auferstehung der Abgötter“.⁶⁹

Fünf zentrale Gegensätze charakterisieren nach Berdjajevs Auffassung die Krise des modernen Menschenbildes: die zwischen Geist, Seele und Technik; zwischen Elite und Masse und deren Anteil am Kulturleben; zwischen Persönlichkeit und Gesellschaft; zwischen Aktivität und Kontemplation; und zwischen einer christlichen und einer gesellschaftlich determinierten philosophischen Anthropologie. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte technische Revolution hat für Berdjajev eine überragende, „kosmogonische“ Funktion. Diese schaffe eine „neue Wirklichkeit“ und damit eine „neue Atmosphäre, die von den Energien gesättigt ist, welche früher in den Tiefen der Natur geschlummert haben.“⁷⁰ Diese neue technisierte Welt übersteige die Dimension jeglichen früheren technischen und naturwissenschaftlichen Fortschrittes und entfremde den Menschen von „der Erde und (...) der alten patriarchalischen Ordnung“⁷¹. Damit überfordere sie die Anpassungsfähigkeit der philosophischen Konzeption des Menschen. Die Missachtung der Technik, oder „Banalisation der Maschine“⁷² durch die Theologie, führe nicht nur dazu, dass der Mensch eine „andere Luft“⁷³ atmen müsse als in vergangenen Jahrtausenden – ein Begriff, den Berdjajev nicht klimatologisch, sondern metaphorisch versteht – sondern gebe dem Menschen auch Zugang zu „ungeahnte(n), furchtbare(n) Energien (...), an denen er selbst zugrunde gehen kann“⁷⁴ und „von deren Gebrauch das Schicksal der Menschen abhängt“⁷⁵. Die neue Qualität der Technik erlaube dem Menschen nicht nur die Herrschaft über die Natur, sondern auch über die Menschheit, weshalb Berdjajev die Menschheit von der „Gefahr einer beinahe kosmischen Katastrophe“⁷⁶ bedroht sieht. Ob der Mensch diese Technik „(i)m Namen Gottes oder auch in Satans Namen“ verwende, „hängt vom geistigen Zustand

⁶⁷ Berdjajev, „Die geistige Situation der modernen Welt“ 174.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd. 175.

⁷⁰ Ebd. 176.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd. 177.

⁷⁶ Ebd.

der Menschen ab, die über diese Energien verfügen“.⁷⁷ Daher sei die „Frage nach der Technik (...) ein geistiges Problem geworden: eine Frage nach dem Schicksal des Menschen und nach seiner Stellung zu Gott“⁷⁸. Laut Berdjaev liegt der Kern des Problems darin begründet, dass der Mensch die Herrschaft bereits an die Technik abgegeben habe und diese dadurch fundamentale Veränderungen „für das menschliche Leben und für die menschliche Existenz“⁷⁹ mit sich brächte. Die maßgeblichste Veränderung sei die Entwicklung des Menschen vom „Organischen zur Organisation“: „Organisch war das Leben der Familie und der Korporation, des Staates und der Kirche“⁸⁰. Das organische Leben, auch wenn die Epoche der Romantik es idealisierte, sei dennoch nicht „vom Menschen konstruiert“⁸¹ gewesen, sondern „ist ein Erzeugnis der Natur, des kosmischen Lebens“⁸². Dieser Verlust durch „Technisierung, Mechanisierung und Materialisierung“ habe „das emotionale Leben, das Lyrische, das Gemütvolle und Traurige zerstört, die Totalität und Integrität der seelischen Sphäre aufgelöst“.⁸³ Die einzige Macht, die der Herrschaft der Technik und „Rationalisierung des Lebens“, ihrer „Hegemonie und Universalität im Weltleben“⁸⁴ noch entgegentreten könne, sei die des Geistes. Die Rückkehr zur Natur und der „Aufstand gegen die Technik“⁸⁵, die die Romantik suchte, seien jedoch „ohnmächtig, das Grundproblem zu lösen“⁸⁶: „Die Rückkehr zur Vergangenheit, zu der organischen Lebensweise, zur patriarchalischen Lebensordnung, (...) zum Leben in der Natur, (...) ist vollends unmöglich. (...) (V)on hier aus das Leben zu gestalten, vermag man nicht“⁸⁷.

Berdjaevs Ausweg aus dieser Sackgasse ist eine Neupositionierung des Christentums, das „seine Stellung zur neuen Welt und Wirklichkeit schöpferisch gestalten können“⁸⁸ müsse. Das Christentum dürfe der Welt keinen „schöngeistigen Sentimentalismus“⁸⁹ anbieten, keinen inneren Rückzug aus der Gesellschaft

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd. 178.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd. 179.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

und vor der „anbrechenden Weltangst“, sondern nur „ein(en) strenge(n) und abgehärtete(n) Geist“⁹⁰. Im Gegenteil, es müsse eine Befähigung anbieten, mit den moralischen Herausforderungen der Zeit und der Technik so umzugehen, dass diese Gott und den Menschen ehren, dem Einzelnen wie der Gemeinschaft dienen müssen, ohne dabei die Freiheit und Existenz des Menschen infrage zu stellen oder gar zu bedrohen, also nicht im „Namen Gottes“, d.h. auch einer kollektiven Idee, den Menschen zerstören. Das Christentum habe den Schlüssel dazu, den „entscheidende(n) Kampf“⁹¹ zwischen Geist und Technik zugunsten des Geistes gestalten zu können: „siegte die von der Technik ausgerüstete Geistlosigkeit, so wird eine alles vernichtende Kulturkatastrophe hereinbrechen; siegt aber der Geist, so wird das Leben mit Hilfe der Technik selbst durchgeistigt und verklärt“⁹².

Eine solche „dämonische Vorherrschaft der Technik und Maschine“⁹³ führe auch zu einer „umfangreiche(n) Demokratisierung der Kultur“, zu einem Anteil „von den breiten Menschenmassen (...) am Kulturleben“⁹⁴. Berdjaev sieht die Kultur von einem inhärenten Widerspruch gekennzeichnet, der Spannung zwischen dem „Streben nach Vollendung und Verfeinerung“⁹⁵, der qualitativen Auslese auf der einen Seite, und dem Streben nach Verbreitung und Multiplikation auf der anderen Seite. In der Moderne jedoch verwandele sich diese Spannung in eine Feindseligkeit zwischen der „kulturellen Elite“ und den „proletarisierten Massen“⁹⁶. Dies liege an dem Vorzug der Elite für einen „verfeinerten Anthropozentrismus“⁹⁷, mit dem sie sich von den Massen entfremde und „vom Dienste an dem Kulturganzen abgewandt“⁹⁸ habe. Hierin sei die Kultur der Moderne ein Kind der Renaissance mit ihren Ideen von Liberalismus und Individualismus und der Aufgabe der Auffassung vom Leben als „eines Dienstes an einem überpersönlichen Ziel“, einer „religiösen Lebensauffassung“⁹⁹. Ein solches Konzept vom Dienst des Einzelnen an der Gesellschaft habe sich jedoch, in menschenfeindlichem und „gottlosem“¹⁰⁰ Gewand, der Kommunismus zu eigen gemacht. Als Resultat des Verlustes religiöser

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd. 180.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd. 181.

Inhalte in der Kultur seien die Massen einem „vulgären Materialismus“¹⁰¹ überantwortet, der zum Atheismus führe. Die unrühmliche historische Rolle der Kirche, die sich an der Seite der „herrschenden Klassen“¹⁰² positioniert und soziale Ungerechtigkeit legitimiert habe, unterstütze diesen Prozess. Das Problem der modernen Kultur liege nicht nur in ihrer „areligiösen, anthropozentrischen“¹⁰³ Ausrichtung, sondern sei eben auch sozialer Provenienz. In seinem Befund der „Entseelung“ des Menschen und seiner Verwandlung „in arbeitende Mechanismen“ infolge des „industriellen, kapitalistischen Wirtschaftssystems“¹⁰⁴ mag Berdjajev, typologisch betrachtet, nicht weit von der ökonomisch-soziologischen Sichtweise von Karl Marx (1818-1883) entfernt sein; dennoch unterscheiden sich beide Analysen grundlegend. Für Berdjajev ist nicht die soziale Ungerechtigkeit das eigentliche Problem, sondern der „materialistische Geist“, der die moderne „technische Zivilisation“ erfüllt,¹⁰⁵ und den er im Rückgang des Christentums begründet sieht. Für Marx war es jedoch die materielle Realität des Menschen, die seinen analytischen Fokus bestimmte. Marx empfahl die Befreiung des Menschen von wirtschaftlicher Ausbeutung durch die Einführung einer kommunistischen Wirtschaftsordnung, die dem Arbeiter einen gerechten Anteil am Wertschöpfungsprozess ermöglichen sollte. Berdjajev bezeichnete eine solche materialistische Lösung der sozialen Frage als „Barbarisierung der Welt“¹⁰⁶; er setzte ihr die „Durchgeistigung und Christianisierung der sozialen Bewegungen und der Arbeitermassen“¹⁰⁷ als Lösung entgegen. Das Christentum könne in sich die zentrifugalen Kräfte der Kultur vereinen, da es den Menschen sowohl zur „Vollendung und Vollkommenheit“ aufrufe, als auch sich universell „an jede menschliche Seele und an die ganze Menschheit“¹⁰⁸ wende. Gleichermäßen biete das Christentum eine Idee für einen „Dienst an einer überindividuellen Aufgabe, an dem überpersönlichen Ganzen, demgegenüber die Elite und Massen gleichwertige Teile bedeuten“. Die Frage, ob die „Technik“ oder der „Geist“ den Sieg über die Welt haben wird, werde von der Arbeiterschaft entschieden.¹⁰⁹

Berdjajevs Kritik am Kommunismus überlappt sich mit seiner Kritik am Kapitalismus aufgrund seines Verständnisses von der menschlichen Persönlichkeit

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd. 182.

¹⁰⁷ Ebd. 181.

¹⁰⁸ Ebd. 182.

¹⁰⁹ Ebd.

und deren Stellung zur Gesellschaft. Beide Gesellschaftsformen „vergesellschaftlichen“, „kollektivieren“ und „unterdrücken“ das Individuum.¹¹⁰ Weil die Persönlichkeit des Menschen nicht mehr als „Ebenbild Gottes im Menschen“¹¹¹ betrachtet werde, wird sie „zersetzt und ausgelöscht, zerfällt in ihre Bestandteile und verliert ihre Integrität“¹¹². Damit seien auch „alle Zugänge zu den überpersönlichen Zielen, zu einem Gemeinschaftsleben“¹¹³, das dem Menschen Freiheit und Entfaltung gewährt, verwehrt. Infolge dessen werde das Individuum „endgültig der Gesellschaft und (...) damit dem sozialen Kollektiv preisgegeben“¹¹⁴. Für Berdjajev ist es namentlich dieser Konflikt „um die individuelle menschliche Seele“¹¹⁵ als Wesen der Krise der Moderne, die die „anthropozentrische Kultur“ und „technische Zivilisation“¹¹⁶ einschlieÙe. Die technischen und kulturellen wie auch die ideologisch-ökonomisch-politischen Entwicklungen missbrauchen die „Persönlichkeit als Mittel zu den gesellschaftlichen Zwecken“;¹¹⁷ die philosophische Anthropologie der Zeit wird also von Berdjajev als utilitaristisch, menschenfeindlich und freiheitsberaubend beschrieben. Als Lösung bietet er einen „christlichen personalistischen Sozialismus“¹¹⁸ an, der fähig sein soll, die „Persönlichkeit zur Gemeinschaft“ zu führen, „zum Dienste an einer überindividuellen Aufgabe zur Vereinigung des ‚ich‘ und des ‚du‘ in dem ‚wir‘; zur Kommunion, sogar zum Kommunismus, aber einem solchen, der dem atheistischen und materialistischen Kommunismus entgegengesetzt ist“¹¹⁹. Im Ergebnis könne das Christentum den Konflikt zwischen Persönlichkeit und Gesellschaft lösen und zum „Gottmenschentum, ‚der christlichen Kirche‘, dem mystischen Leibe Christi“¹²⁰ führen. In dem es Gott nicht leugnet, wie es andere Weltanschauungen tun, kann es auch den Menschen nicht leugnen; somit könne die „menschliche Persönlichkeit, mit ihr auch die qualitative, die höhere Kultur des Geistes gerettet werden“¹²¹.

Berdjajevs zentrales Anliegen ist die Bedürftigkeit des Menschen nach Gemeinschaft, nach schöpferischer Aktivität, die über das Individuum hinauszielt, aber dabei das Individuum nicht der Masse, dem Kollektiv und der Gesellschaft

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd. 183.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

opfert, sondern bei dem das Individuum und das Kollektiv in gegenseitiger Verantwortung und in Verantwortung vor Gott stehen – denn für ihn lässt sich die menschliche Persönlichkeit nur durch die Ebenbildlichkeit Gottes definieren. Durch diese unabdingbare Rückbezüglichkeit des Menschen auf Gott sieht Berdjajev die Möglichkeit für eine Gesellschaft und eine Kultur, die sowohl dem einzelnen Menschen als auch der Gemeinschaft dienen. Aus diesem Grund und auf solcher philosophischen Grundlage fordert er vom Menschen „Arbeit und Aktivität“¹²²: der Mensch dürfe sich nicht aus der Welt zurückziehen, sondern müsse sie „organisieren und verklären, muß die weltbildende Tat weiterführen“¹²³; gleichzeitig dürfe er sich nicht ausschließlich der „unaufhörliche(n) Aktivität“, dem „einseitigen Aktualismus“¹²⁴ hingeben, d.h. dem Schaffen und dem Fortschritt, der die moderne Zivilisation vorantreibt. Der Wert des Menschen werde nicht durch seinen Mehrwert für die Gesellschaft bestimmt, sondern durch die Ebenbildlichkeit Gottes. Um den Menschen, seine Existenz und sein Schaffen nicht einem „modernen Aktualismus“ preiszugeben, müsse die menschliche Persönlichkeit sich daher Raum schaffen zur „Kontemplation“, um die „Berührung mit der Sphäre der höheren Mächte und Werte“ zu erfahren und „zur Besinnung zu kommen, den Sinn ihrer eigenen Existenz zu erfassen; denn der Sinn ist eine Beziehung zur Ewigkeit“¹²⁵. Der Mensch könne nur dann

Persönlichkeit werden und bleiben, Ebenbild Gottes und sein Symbol, wenn er auf der Grenze von zwei Welten weilt, der ewigen und der vergänglichen, und sich keiner endgültig preisgibt, wenn er nicht nur tätig ist in der Zeit, sondern auch im Schauen der Ewigkeit kontemplativ bleibt, wenn er sich innerlich aus seiner Beziehung zu Gott bestimmt.¹²⁶

Die modernen philosophischen und ideologischen Systeme, von Ludwig Feuerbach (1804-1872) über Marx bis hin zu Friedrich Nietzsche (1844-1900), vom Kommunismus zum Faschismus und zur „rassischen Idolatrie“¹²⁷, aber auch die Technisierung seien Phänomene, die nach und nach die menschliche Würde und den Wert der Persönlichkeit und damit die Gottesebenbildlichkeit infrage stellen; sie tun dies, nachdem sie zuerst die christliche Gottesidee infrage stellten. Aber „ohne Gott kann die menschliche Würde nicht bewahrt werden“: „Gott ist für den Menschen die höchste Idee und die Realität zugleich, die den Menschen aufbaut.

¹²² Ebd. 184.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd. 187.

Daraus folgt aber, daß der Mensch die höchste Idee Gottes ist. Und dadurch ist uns das Pfand der Rettung gegeben.“¹²⁸ Berdjajev, für den die Krise der Moderne zuerst eine Krise der „Beziehung zwischen Gott und dem Menschen“¹²⁹ ist, beendet seinen Aufsatz mit einer pessimistischen und einer optimistischen Note. Zum einen beschreibt er, dass „zerstörende(n) Energien (...) zutiefst in unser Leben eingedrungen (sind). Feindschaft und Haß sind mächtig angeschwollen. Die Sünden, die Lüge und die bösen Mächte haben viele Siege in dieser Welt davongetragen.“¹³⁰ Sein Optimismus wiederum fußt auf der Überzeugung, dass bei der „Realisierung der Wahrheit“ für die Welt nicht nur der „Mensch und sein(en) Glaube“ tätig seien, sondern „Gott und Christus selbst“, und dadurch „Gesellschaft und Kultur aufgebaut“ werden könnten.¹³¹

Schlussgedanken: Die Rückbesinnung auf Menschlichkeit in einer menschenfeindlichen Zeit

Wer die Gedanken Berdjajevs mit den oben beschriebenen künstlerischen „Projektionen“ Schlichts in Bezug setzt, dem fallen bestimmte Parallelen auf. Fast könnten die diskutierten Gemälde Schlichts als Illustrationen zu den Ausführungen Berdjajevs dienen, genauso wie Berdjajevs Gedanken als Glossen zu Schlichts Bildern dienen könnten. Schlichts Variationen der Madonna mit Kind können als Botschaften betrachtet werden, die den Menschen der Moderne mit ihren gewaltigen ideologischen und kulturellen Herausforderungen an die Idee und Realität der menschlichen Persönlichkeit und die Menschlichkeit erinnern. Damit rufen sie den Rezipienten zur Kontemplation und dazu auf, in einer kirchlich inspirierten Gemeinschaft in eine Beziehung sowohl zur Ewigkeit als auch zu Gott, zu Maria und Christus zu treten. Aus dieser Begegnung mit der Ewigkeit wird Kraft gewonnen zur schöpferischen Aktivität in der Welt, wie sie zum Beispiel verkörpert ist durch Schlichts Selbstporträt unter den Anbetenden am Bildrand der *Wundertätigen Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen* (Abb. 5), hervorgehend aus der dem Menschen wertzweisenden Gottesbegegnung. Somit evozieren Schlichts Gemälde eine mit Berdjajevs Schrift vergleichbare philosophische Anthropologie, die den Wert des Menschen als a priori gottesebenbildlich und nicht als ideologisch oder gesellschaftlich kontingent beschreibt. Gleichwohl können Schlichts Troikamotive trotz der modernen Verarbeitung ihrer traditionellen Motive als Anlehnung

¹²⁸ Ebd. 188 (Hervorhebung wie im Original).

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

an eine neoromantische Rückbesinnung auf eine organische (und dabei natürlich auch spezifisch russische) natur- und menschenverbundene Welt verstanden werden, eine Welt, die durch die Technisierung, aber auch durch die modernen Ideologien (im Falle Russlands vom Kommunismus und im deutschen Angriffskrieg auch vom Faschismus) zerstört wurde, wie dies ähnlich auch von Berdjaev beschrieben wird.

Die genannten Werke der beiden Autoren, des Denkers Berdjaev und des Malers Schlicht, drücken eine tiefe Sehnsucht nach wahrer Menschlichkeit aus, nach einer Menschlichkeit, die transzendental begründet ist und daher sowohl einer menschenfeindlichen Gesellschaft widerstehen kann als auch eine menschenfreundliche Gesellschaft und Kultur aktiv mitzugestalten beabsichtigt. Die gemeinsame Botschaft der verschiedenartigen Werke beider Autoren scheint auch mit dem berühmten Zitat Dostojewskijs aus unserem Epigraphen übereinzustimmen, das die Überzeugung des Schriftstellers ausdrückt, dass sich eine menschliche Moral und ein Menschenbild ohne Gottesbezug nur noch gesellschaftlich oder ideologisch, also nur noch relativ, bestimmen lasse und dies dazu führen könne, dass Mitmenschen im Namen von Götzen, falschen Göttern, Werten und Ideologien vernichtet werden. Damit haben beide dem Betrachter bzw. Leser in den fundamentalen Umwälzungen der Moderne und den bereits erfahrenen bzw. noch bevorstehenden großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts einen Ausweg aus der Krise ihrer Zeit aufgezeigt, nämlich durch die Rückbesinnung auf ein explizit oder implizit christliches Menschenbild. Dies war nur dort vormodern geblieben und deswegen gescheitert, wo es sich von den Herausforderungen der Gesellschaft zurückgezogen hatte, aber aktiv die Moderne mitprägen sollte und könnte, wenn es sich seiner intrinsischen Kraft und Hoffnung nur bewusst wäre. Die Biografien und Werke beider schöpferisch Tätigen können in der Terminologie Peter Bergers, die hier retrospektiv angewandt wird, als „kognitives Verhandeln“ mit der Gesellschaft betrachtet werden. Beide lehnen es ab, die Gesellschaft zu verurteilen und die von ihnen geschätzten Gesellschaftsvorstellungen von ihr zurückzuziehen oder sie der Selbstaufgabe anheimfallen zu lassen. Die von beiden geteilte Tradition war geformt von einem christlichen Menschenbild und wurde von den Erinnerungen an ein orthodox geprägtes, traditionelles russisches Leben genährt. Daran, aber auch an moderne Formen anknüpfend, nahmen sie Anteil an der menschlichen Not der Zeit und suchten den Menschen Mut, Trost und Hoffnung zuzusprechen und ihnen einen Ausweg und eine Erlösung aus ihrer ideologischen Instrumentalisierung anzubieten. Dazu schöpften sie, als Teilhabende dieses metaphorischen „Feuervogels“, der die Kultur in Europa und darüber hinaus in vieler Hinsicht inspirierte und befruchtete, aus dem reichen Schatz der russischen Kultur und des russischen Geistes.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheinen sich bestimmte Krisen des angehenden 20. Jahrhunderts zu wiederholen. Technologische, soziale und kulturelle Herausforderungen, Konflikte und Entwicklungen ganz neuer Dimensionen haben nicht weniger das Potential als damals, der menschlichen Kontrolle zu entgleiten und dem Menschen seine intrinsische Freiheit und seine Existenz zu rauben. Sie stellen daher die Gesellschaft von heute vor dieselben grundlegenden moralischen Fragen wie damals, vor allem die nach der moralphilosophischen Herleitung und der praktischen Definition von Freiheit und Verantwortung des Menschen. Möglicherweise wird auch der heutige Rezipient einhundert Jahre nach dem Verfassen bzw. Malen der Werke von Berdjaev und Schlicht diese als „kontemplationswürdige“ Botschaft wahrnehmen, die Gesellschaft und Kultur von heute aktiv mitzugestalten und dabei auch die eigenen geschichtlichen, kulturellen, geistlichen und geistigen Traditionen bejahen und bewahren zu können, wo diese, nach selbstkritischer Reflektion, dem Einzelnen und der Gemeinschaft dienen, ihnen Kraft spenden und sie inspirieren können.

Literaturverzeichnis

- Ausst.-Kat. *Weltenwechsel: Der deutsch-russische Maler Georg Schlicht (1886-1964) zwischen Saratov und Eisenach*. Hg. Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach. Eisenach: calendarium Promotion, 2018.
- Berdjaev, Nikolaj A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma*. Moskva: o.V., 1990.
- Berdjaev, Nikolaj. „Die geistige Situation der modernen Welt“. Übersetzt von Prof. J. Schor. In: *Die Tatwelt* 8 (1932): 173-188.
- Berdjaev, Nikolaj. „Duchovnoe sostojanie sovremennogo mira“. In: *Put'* (Paris) No. 35, (September 1932): 56-68.
- Dostojewskij, Fjodor. *Böse Geister*. Übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.
- Dostojewskij, Fjodor. *Die Brüder Karamasow*. Übersetzt von Swetlana Geier. Zürich: Ammann Verlag, 2003.
- Gogol', Nikolaj. *Die toten Seelen*. Übersetzt von Fred Ottow. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.
- Krylowa, Olga und Krylow, Alexander. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Johannes-Verlag, 1999.

- Abel, Ulf. *Russische Ikonen aus dem Nationalmuseum Stockholm*. Übersetzt von Martin Gruhn. Berlin: Union Verlag (VOB), 1978.
- Afanasjew, Alexander N. Der Feuervogel und Wassilissa, Die Zarentochter. In: *Der Feuervogel: Märchen aus dem alten Russland*. Hg. Tschizewskij, Dmitrij. Übersetzt von Ingrid Tinzmann und Christine Koller. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1963. 9-14.
- Andrejew, German. *Zwei Gesichter Rußlands: Betrachtungen zur russischen Geschichte und Kultur*. Stuttgart, Bonn: Burg Verlag, ²1989.
- Berger, Peter Ludwig. *Modernisation and Religion: Fourteenth Geary Lecture*. The Economic and Social Research Institute. Dublin, 01.01.1981. London: Brunswick Press, 1981. 18-20. (Online unter: <<https://www.esri.ie/system/files/media/file-uploads/2015-07/GLS14.pdf>>. Abgerufen am 18.03.2021).
- Berlin, Isaiah. *Die Wurzeln der Romantik*. Hg. Hardy, Henry. Übersetzt von Burkhardt Wolf. Berlin: Berlin Verlag, 2004.
- Billington, James. *The Face of Russia: Anguish, Aspiration, and Achievement in Russian Culture*. New York: TV Books, 1998.
- Billington, James. *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. New York: Vintage Books, 1970.
- Bordt, Michael. *Philosophische Anthropologie: 6 Vorlesungen*. München, Grünwald: Komplet-Media, 2011.
- Fleischman, Lazar und Poljakov, Fedor. Hgg. *Across Borders: 20th Century Russian Literature and Russian-Jewish Cultural Contacts. Essays in Honor of Vladimir Khazan* (= Stanford Slavic Studies 48). Berlin, Bern, Brüssel: Peter Lang, 2018.
- Hertfelder-Polschin, Olga. *Verbanntes Denken – verbannte Sprache: Übersetzung und Rezeption des philosophischen Werkes von Nikolaj Berdjajev in Deutschland* (= Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung 15). Berlin: Frank & Timme, 2013.
- Kibal'nik, Sergej A. „O filosofskom podtekste formuly ‚Esli Boga net...‘ v tvorčestve F. M. Dostoevskogo”. In: *Russkaja literatura* No. 3 (2012): 153-63.
- Kibal'nik, Sergej A. *Problemy intertekstual'noi poëtiki Dostoevskogo*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2013.
- Khazan, Vladimir. *Nikolai Berdyaev and Yehoshua Shor: A Correspondence between Two Corners (1927-1946)* (= Russian Philosophy in Exile and Eretz-Israel, Part 1). Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 2019.
- Krylov, Aleksandr. *Kolorističeskij simvolizm Drevnerusskoj stenopisi. Stat'i, issledovanija, zametki*. Sankt-Peterburg: Rossijskaja akademija chudožestv, 2011.
- Krylov, Aleksandr. Puškinskaja tema v tvorčestve chudožnika russkogo zarubež'ja G. O. Šlichta. In: *Puškinskoe nasledie i russkaja usadebnaja kul'tura. K 200-letiju*

- so dnja roždenija A. S. Puškina i 185-letiju ego ot'ezda iz Zacharova v Carskosel'skij Licej. Materialy 1 puškinskoj naučno-praktičeskoj konferencii 17-18 oktjabrja 1996 g., Gosudarstvennij istoriko-literaturnyj muzej-zapovednik A.S. Puškina (Vjazëmy-Zacharovo). Hg. Komitet po kul'ture Administracii Moskovskoj oblasti. Bol'shie Vjazëmy: Gosudarstvennij istoriko-literaturnyj muzej-zapovednik A.S. Puškina, 1997. 69-78.
- Leighton, Lauren G. *Russian Romanticism: Two Essays*. The Hague, Paris: Mouton, 1975.
- Luchterhandt, Hans-Friedrich. *Russland zwischen Troika und Perestroika*. Schondorf a. Ammersee: Privatdruck Dr. Hans-Friedrich Luchterhandt, ²1995.
- MacGregor, Neil. *A History of the World in 100 Objects*. London: Penguin Books, 2012.
- Marten-Finnis, Susanne. *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar-ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921–1926*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2012.
- Peace, Richard A. „Russian Concepts of Freedom”. In: *Journal of Russian Studies* 35 (1978): 3-15.
- Reichelt, Stefan G. *Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland 1920-1950. Eine rezeptionshistorische Studie*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1999.
- Rookmaaker, Hendrik Roelof. *Modern Art and the Death of a Culture*. Wheaton, IL: Crossway, 1994.
- Schäfer Michael. „Die Sammlung der Geister. Euckenkreis und Euckenbund 1900-1943“. In: *Kreise – Bünde – Intellektuellen-Netzwerke. Formen bürgerlicher Vergesellschaftung und politischer Kommunikation 1890-1960*. Hgg. Schäfer, Michael und Kuhlemann, Frank-Michael. Bielefeld: transcript Verlag, 2017. 109-136.
- Schäfer, Michael. *Sammlung der Geister. Kulturkritischer Aktivismus im Umkreis Rudolf Euckens 1890-1945*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2020.
- Schlögel, Karl. *Berlin – Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*. Berlin: Siedler Verlag, 1998.
- Schlögel, Karl. Hg. *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.
- Schmidt, Christoph. *Gemalt für die Ewigkeit. Geschichte der Ikonen in Russland*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2009.
- Zelinsky, Bodo. *Russische Romantik*. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1975.

Internetquellen

- Arendt, Hannah. „Kollektive Verantwortung“. Übersetzt von Stühlmeyer, Frank und Vorkoeper, Ute. In: *Debatte mit Beiträgen von Hannah Arendt, Dirk Howard, Claude Lefort, Albrecht Göschel, Heidrun Friese und Peter Wagner* (= Politik und Moderne IV). Hg. Heinrich-Böll-Stiftung. Bremen, 2003. 4-16. (Online unter: <https://www.boell-bremen.de/sites/default/files/uploads/2003/07/politik_und_moderne_bandiv.pdf>. Abgerufen am 30. 09.2020).
- Arthive. *1918 in Petrograd. The Petrograd Madonna*. (Online unter: <https://arthive.com/de/kuzmapetrovvodkin/works/32569~1918_in_Petrograd_The_Petrograd_Madonna#show>. Abgerufen am 21.11.2020).
- Kibal'nik, Sergej A. „*Esli Boga net, to vse dozvoleno? (Dostoevskij - Fejerbach - Štirner - Sartr - Žižek - Lakan)*“. Elektronnyj resurs. Videozapis' vystuplenij. Videofajl. Moskva: Biblioteka „Dom A. F. Loseva“, 2014. (Online unter: <http://old.losev-library.ru/sounds/140610__DomLoseva.mp3>. Abgerufen am 30.09.2020).
- Kibal'nik, Sergej A. „Fedor Dostoevskij protiv Ljudviga Fejerbacha i Maksa Štirnera (O romane F. M. Dostoevskogo ‚Brat'ja Karamazovy‘)“. In: *Issledovatel'skij žurnal russkogo jazyka i literatury* 2 / 5 (2015): 23-39. (Online unter: <<http://www.ensani.ir/storage/Files/20160614135908-10061-31.pdf>>. Abgerufen am 21.11.2020).
- TU Dresden. *Der „Eucken-Kreis“: Bildungsbürgerliche Kulturkritik und neoidealistische Gesellschaftsreform 1900-1950*. (Online unter: <<https://tu-dresden.de/gsw/phil/ige/nngdg/forschung/drittmittelprojekte-1/der-eucken-kreis-bildungsbuergerliche-kulturkritik-und-neoidealistische-gesellschaftsreform-1900-1950>>. Abgerufen am 30.09.2020).

Bildnachweis

- S. 232 **Abb. 1:** *Die georgische Gottesmutter (Wegweisende Gottesmutter)*, erste Hälfte des 16. Jh., Zentralrussland (Moskau?), 107 x 82 cm, Nationalmuseum Stockholm, aus: Abel, Ulf. *Russische Ikonen aus dem Nationalmuseum Stockholm. 24 Kunstdrucktafeln in Farbe* (= Ikonen/Tafelbilder. Mappe 10). Berlin: Union-Verlag, 1978. S. 2 und Abb. 4. Ich danke dem Nationalmuseum Stockholm und Herrn Jonas Burvall für das freundliche Zurverfügungstellen der beiden Abbildungen.
- S. 232 **Abb. 2:** *Die Gottesmutter der Barmherzigkeit*, Beginn des 16. Jh., Susdal, 57 x 44,5 cm, Nationalmuseum Stockholm, aus: Abel, Ulf. *Russische Ikonen aus*

dem Nationalmuseum Stockholm. 24 Kunstdrucktafeln in Farbe (= Ikonen/Tafelbilder. Mappe 10). Berlin: Union-Verlag, 1978. S. 2 f. und Abb. 3.

- S. 233 **Abb. 3:** Georg Schlicht: *Byzantinische Mutter-Gottes*, Öl auf Leinwand, 68 x 61 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Aleksandr. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Johannes-Verlag, 1999. 75. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 235 **Abb. 4:** Georg Schlicht: *Die Gottesmutter, Freude aller Bekümmerten*, 1922, Öl auf Leinwand, 105 x 93 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Aleksandr. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Johannes-Verlag, 1999. 69. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 237 **Abb. 5:** Georg Schlicht: *Die Gottesmutter mit Heiligen*, 1920er-Jahre, Öl auf Leinwand, 68 x 61 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Aleksandr. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Johannes-Verlag, 1999. 70. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 237 **Abb. 6:** Kuz'ma Petrov-Vodkin: *Petrograder Madonna*, 1920, Öl auf Leinwand, 73 cm x 92 cm, Moskau, Staatliche Tret'jakov-Galerie. Druck mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Tret'jakov-Galerie Moskau.
- S. 239 **Abb. 7:** Georg Schlicht: *Die wundertätige Gottesmutter mit Selbstporträt und Lobpreisung der Heiligen*, 1947, Öl auf Leinwand, 107 x 87 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Aleksandr. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Johannes-Verlag, 1999. 73. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 241 **Abb. 8:** Georg Schlicht: *Brautraub, Troika*, Öl auf Leinwand, ca. 1924, 100 x 116 cm, Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach, aus: Krylowa, Olga und Krylow, Aleksandr. *Der Feuervogel des Georg Schlicht*. Hg. Schlicht, Irmgard. Berlin: Johannes-Verlag, 1999. 77. Druck mit freundlicher Genehmigung der Georg-Schlicht-Stiftung Eisenach.
- S. 245 **Abb. 9:** Bestellformular für das von Jehošua Šor übersetzte Werk von Berdjaev, *Die Bestimmung des Menschen: Versuch einer paradoxalen Ethik*, aus: Khazan, Vladimir. *Berdjaev, Nikolai and Yehoshua Shor: A Correspondence between Two Corners (1927-1946) (= Russian Philosophy in Exile and Eretz-Israel, Part 1)*. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 2019. Zwischen S. 528 und

529, Abbildung 12. Ich danke Herrn Dr. Vladimir Chazan für das freundliche Zurverfügungstellen der Abbildung aus seinem Privatarchiv.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Victor Dönninghaus, Prof. Dr., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Stellvertreter des Direktors am Nordost-Institut (IKGN e.V.) an der Universität Hamburg/Lüneburg. Zuvor hat er an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, an der Karls-Universität in Prag, in Konstanz und in Freiburg gelehrt, wo er sich im Jahr 2006 zum Thema *Instrumente und Methoden stalinistischer Nationalitätenpolitik: die Moskauer Zentralorgane und die Diaspora-Minoritäten (1917–1938)* habilitierte. 2009 erfolgte seine Ernennung zum außerplanmäßigen Professor an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Von Oktober 2009 bis März 2013 war Dönninghaus zunächst als kommissarischer Direktor, dann als stellvertretender Direktor des Deutschen Historischen Instituts Moskau tätig. Seine Forschungsschwerpunkte sind u.a. Nationalitätenpolitik und die Geschichte der Deutschen in Russland und der Sowjetunion, wozu er breit publiziert hat.

Nicolas Dreyer, Dr., forscht seit 2018 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg zu literatur- und geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem deutschsprachigen und dem russischsprachigen Judentum im späten 19. Jahrhundert. Er promovierte 2011 an der Universität St. Andrews (Schottland) über postsowjetische russische Literatur und das Konzept der russischen Postmoderne. Er ist Autor der Monographie *Literature Redeemed: „Neo-Modernism“ in the Works of the Post-Soviet Russian Writers Vladimir Sorokin, Vladimir Turchkov, and Aleksandr Khurgin*, die 2020 im Böhlau Verlag erschien. Neben postsowjetischer russischer Literatur und historischer deutsch- und russischsprachiger jüdischer Literatur forscht und publiziert er zu historischen Diskursen in Russland und der Ukraine, besonders zum Thema des Gedenkens an die Shoah.

Igor Dukhan, Prof. Dr., Leiter des Departments für Künste und Design an der Staatlichen Universität von Belarus in Minsk. Er lehrt zu Fragen von Theorie, Komposition und Themen der modernen und zeitgenössischen Kunst, Architektur und Umweltvisionen sowie Kulturphilosophie. Seit 1997 hatte er Gastprofessuren inne, u.a. University of North Carolina, Queen's University of Belfast, University of Michigan (Ann Arbor), Bauhaus Universität Weimar, University of Edinburgh, Staatliche Moskauer Universität, British Library London, und wirkte als Ausstellungskurator. Als Autor von über 160 Publikationen, z.B. in *Hot Art, Cold War – Southern and Eastern European Writing on American Art 1945-1990*, ed. by Claudia Hopkins and

Iain Boyd Whyte (Routledge, 2020), aber auch als Gastherausgeber von *Art in Translation* (8, 2016, Issue 2) eröffnet er neue Perspektiven auf die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Albert Lemmens, Dr. Dr., und **Serge-Aljosja Stommels, Dr.,** Kuratoren der LS Collection Van Abbemuseum Eindhoven. Lemmens und Stommels studierten 1988-1992 Kunstgeschichte an der Radboud Universität Nijmegen (NL) und arbeiten seit-her zusammen auf dem Fachgebiet der Russischen und Sowjetischen Buchkunst. Beide promovierten 2009 zusammen mit der Dissertation *Russian Artists and the Children's book 1892-1992*. 2012 übergaben sie ihre Sammlung russischer und sowjetischer Druckwerke (16.000 Titel) dem Van Abbemuseum in Eindhoven als Schenkung. Schwerpunkte der Sammlung bilden russische Exil-Künstler der Zwischenkriegszeit, die Russische Avantgarde (auch weniger bekannte Künstler), russische und sowjetische Kinderbücher, Propagandabücher und das zeitgenössische russische Künstlerbuch. Für ihre Arbeit erhielten sie im November 2013 den Lichačev-Preis, St. Petersburg. Angaben über Veröffentlichungen der LS Collection Van Abbemuseum Eindhoven finden sich unter <https://ls.vanabbemuseum.nl/L/lsc/text/lsc.htm>

Olga Litzenberger, Prof. (Russland) Dr., stammt aus einer russlanddeutschen Familie aus Saratow, wo sie 1997 über die *Die evangelisch-lutherische Kirche in den Jahren der Sowjetmacht* promovierte. 2005 habilitierte sie sich ebenfalls dort zum Thema *Die römisch-katholische und die evangelisch-lutherische Kirche in Russland. Eine vergleichende Analyse der Wechselbeziehungen zu Staat und Gesellschaft“ (18. bis Anfang 20. Jahrhundert)*. Sie war mehrere Jahre als Vize-Rektorin, Leiterin des Lehrstuhls für Geschichte und Professorin des Verwaltungs-Instituts der Russischen Staatsdienstakademie beim Präsidenten der Russischen Föderation in Saratow tätig. Seit 2019 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Bayerischen Kulturzentrum der Deutschen aus Russland (BKDR) in Nürnberg. Ihre rund 300 Publikationen zur Geschichte der Russlanddeutschen und den christlichen Konfessionen in Russland sind in Deutschland, Finnland, Italien, Russland und den USA erschienen.

Susanne Marten-Finnis, Prof. Dr., seit 2005 Inhaberin des Lehrstuhls für Angewandte Sprachwissenschaft am Institut für Fremdsprachenunterricht und Angewandte Sprachwissenschaft der Universität Portsmouth (UK) und seit 2017 auch Mitarbeiterin am Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Bremen.

Marten-Finnis ist bekannt für ihre Pionierleistungen beim Studium sozialen Wandels mit Hilfe von sprachwissenschaftlichen Methoden. Ihren Forschungsschwerpunkt bildet die sprachliche Sichtbarmachung von Diaspora-Zusammenhängen und Transkulturalität, hier vor allem im Hinblick auf den jüdischen Beitrag zur europäischen Ideengeschichte sowie zur kulturellen Produktion der russischen Emigration im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Marten-Finnis ist Mitherausgeberin der zweisprachigen Reihe „Die jüdische Presse: Kommunikationsgeschichte im europäischen Raum – The European Jewish Press: Studies in History and Language“.

Ada Raev, Prof. Dr., von 2008 bis 2021 Inhaberin der Professur für Slavische Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität Bamberg. Veröffentlichungen u.a. *Russische Künstlerinnen der Moderne (1870-1930). Historische Studien. Kunstkonzepte. Weiblichkeitsentwürfe* (München 2002); *Marija Vasil'eva. Čužaja svoja* (Moskva 2015). Zahlreiche Beiträge für Ausstellungskataloge im In- und Ausland zur russischen Kunst der Neuzeit und Moderne. Mitherausgeberin der Reihe „Das östliche Europa: Kunst- und Kulturgeschichte“ im Böhlau-Verlag (seit 2015, 15 Bde.). Forschungsschwerpunkte betreffen neben Genderfragen auch den Kulturtransfer, Bühne, Tanz und Theatralität, Aspekte der Landschaftsmalerei u.a.

Tat'jana Savickaja, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin (seit 1988) und Leiterin der Abteilung für ausländische Kunst am Saratower Staatlichen Kunstmuseum „A. N. Radiščev“. 2017 promovierte sie über *Bild und Stil in der deutschen Kunst des Historismus (auf der Basis der Keramiksammlung des Saratower Staatlichen Kunstmuseums „A. N. Radiščev“)*. Sie forscht, publiziert und lehrt zu Themen der bildenden Kunst in den Ländern des nördlichen Europas vom 15. bis 20. Jahrhundert. Zu den wichtigsten von ihr kuratierten Ausstellungen gehören „Russland – Deutschland. Am Kreuzungspunkt der Kulturen. Malerei. Graphik. Skulptur. Porzellan. Keramik“ (2012-2013); „Original, Kopie, Fälschung. Die westeuropäische Malerei, Skulptur, Miniatur“ (2017) und „Die Mode in der Kunst: Von der Antike bis zum Jugendstil“ (2019).

Personenregister

- Achenbach, Andreas 90, 92
Achenbach, Oswald 92
Adenauer, Konrad 126
Adurskaja, Antonina F. 100
Afanas'ev, Aleksandr N. 185
Alexander II. 24, 120
Alexander III. 91
Al'tman, Natan I. 177
Anisfel'd, Boris I. 44
Aquino, Thomas von 245
Arapov, Anatolij A. 102
Archipov, Abram E. 25
Arendt, Hannah 227-228
Aronson, Boris S. 177
Astrov, Nikolaj I. 140
- Bach, Johann Sebastian 41
Bakst, Lev S. 44, 59, 172, 177, 185
Bal'mont, Konstantin D. 100
Barakki, Gektor P. 23
Barth, Karl 245
Bassano, Jacopo 92
Battūta, Ibn 88
Baudelaire, Charles 153, 160
Belinskij, Visarion G. 66
Belyj, Andrej 177
Benjamin, Walter 158, 161
Benua, Aleksandr N. 35, 58
Berdjaev, Nikolaj A. 12-13, 223, 228-229, 236, 242-254
Berežanskij, Nikolaj G. 175, 178
Berger, Peter Ludwig 229, 253
Bilibin, Ivan Ja. 27, 36, 39, 150, 152, 155-156, 182-183, 201, 203, 207, 214-216, 218-219
Bismarck, Otto von 160
Blok, Aleksandr A. 32
Böcklin, Arnold 51, 154
- Boev, P. N. 94
Bogaevskij, Konstantin F. 57
Bogoljubov, Aleksej P. 7, 9, 23, 88-92, 94-96, 98, 103
Borisov-Musatov, Viktor Ė. 9, 23, 93-95, 98-99, 101, 103, 150-151, 166
Borkmann, Ella 55-56
Borkmann, Georg 55-56
Brodskij, Isaak I. 68
Buber, Martin 158
Bukinik, Michail E. 100
Burljuk, David D. 26, 29
- Čajkov, Iosif M. 177
Cassirer, Ernst 155
Cassirer, Paul 34
Čechov, Anton P. 67
Cézanne, Paul 163
Charlamov, Nikolaj P. 137
Chitrov, Aleksej 83
Corot, Camille 92
- Daubigny, Charles-François 92
Degas, Edgar 163
Derožinskaja, Aleksandra I. 156
Diakow (D'jakova), Olga G. 11, 36, 173, 178, 188, 195, 206-209, 211
Dix, Otto 50
Djagilev, Sergej P. 11, 39, 57, 103, 172-173, 180-181, 185, 214
D'jakov, Ippolit N. 36
Döblin, Alfred 158
Dostoevskij, Fëdor M. 224, 227
DuMont, Karl 47
Dymšic, Aleksandr L. 66
- Ehrt, K. 119
Ehrt, R. 128

- Elschner, Curt 48
Engels, Friedrich 67
Ārenburg, Il'ja G. 18, 177, 206
Eršov, Pětr P. 38, 86, 150, 188, 207
Eucken, Rudolf 244
Eucken, Walter 244
Exner, Stanislaw 122
- Falck, Johan Peter 117
Fessler, Ignatius Aurelius 119
Feuerbach, Ludwig 251
Fokin, Michail M. 185
Fomin, Ivan A. 156
Franceschini, Marcantonio 92
Fröhlich, Otto 54-55
- Galjatina, Sof'ja 21, 82
Ghéon, Henri 185
Gogol', Nikolaj V. 35, 240
Göhring, Hermann 42
Gol'denvejzer, Aleksandr B. 100
Golovin, Aleksandr Ja. 36, 181, 185
Gončarova, Natal'ja S. 26, 36, 177
Goremykin, Ivan L. 137, 141-143
Gor'kij, Maksim 35-36, 67-68, 204
Grigor'ev, Boris D. 29, 206
Grudistov, Michail N. 121
Gumilevskij, Lev I. 93
- Hegel, (Georg Wilhelm Friedrich) 160
Hempe, Paul 54
Hindenburg, Paul von 61
Hitler, Adolf 42, 61
Husserl, Edmund 242
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique 154
Ivanov, Aleksandr A. 92
Ivanova, Sof'ja D. (verh. Schlicht) 22, 43, 82
- Iwan IV. (der Schreckliche) 24, 84, 140
- Jakobsthal, Johann Eduard 124
Janson, Fritz 52
Jelzin, Boris N. 126
Johannes, Rudolf 43
Jusupov, Feliks F. Fürst 135-137, 139-144
- Kafka, Franz 157
Kahn, F. 119
Kandinskij, Vasilij V. 32, 51, 98
Katharina II. (die Große) 10, 20, 84, 89, 111-112, 117
Khan, Batu 88
Khan, Dschingis 184
Kirchner, Ernst Ludwig 161
Kirchner, Otto 11, 38, 150, 173, 188-189, 207
Klenze, Leo von 91
Knaus, Ludwig 92
Kogan, Aleksandr Ā. 11, 39, 173, 179-180, 186, 195
Konovalov, Vasilij V. 23, 95-97
Korovin, Konstantin A. 25, 27, 29, 36, 59, 101, 178
Kracauer, Siegfried 157
Krestin, M. V. 124
Kronštadtskij, Ioann 238
Kugel, Georg 47
Kušč, Akakij L. 93
Kustodiev, Boris M. 29, 151
Kuznecov, Nikolaj D. 49
Kuznecov, Pavel V. 9, 23, 86, 93-94, 96, 98-101, 103-104, 150-151
Kuznecov, Varfolomej F. 98
- Lang, Fritz 157
Lanskoj, Sergej S. 120
Larionov, Michail F. 26, 36, 177

- Lenin, Vladimir I. 206
 Lentulov, Aristarch V. 152
 Lepëchin, Ivan I. 114
 Lermontov, Michail Ju. 67, 101
 Levitan, Isaak I. 29, 59, 92
 Liebermann, Max 32
 Liebknecht, Karl 68
 Lisickij, Ėl' 26, 177-178, 205-206
 Lomonosov, Michail V. 67
 Luther, Martin 41
- Majakovskij, Vladimir V. 26, 67, 206
 Maklakov, Nikolaj A. 136-137, 144
 Mamontov, Savva I. 43, 101-102
 Mamontova, Elizaveta G. 43
 Mandel'stam, Osip Ė. 164-165
 Marx, Karl 67, 249, 251
 Masjutin, Vasilij N. 12, 201-202, 204,
 206, 212, 217-218
 Matveev, Aleksandr T. 23, 93, 103
 Menzel, Adolph 68
 Michelis, Alexander 90
 Milaševskij, Vladimir A. 86-89, 93, 97
 Minke, Margarete 43
 Monticelli, Adolphe 92
 Moreck, Curt 40, 192
 Muratov, Pavel P. 162
 Murillo, Bartolomé Esteban 92
 Musorgskij, Modest P. 35
- Nabokov, Vladimir V. 157-159, 162,
 166, 206
 Naryškina, Natal'ja K. 87
 Nekrasov, Nikolaj A. 66-67
 Nesterov, Michail V. 92, 156, 238
 Neufang, Heinrich 52
 Nevskij, K. 121
 Nicolai, Ulrich 55
 Nietzsche, Friedrich 251
 Nikolaus II. 123, 134-135, 141, 238
- Oehme, Alfred 52, 54
- Pasternak, Leonid O. 25, 178
 Pavlova, Anna P. 35
 Pawlova, Maria Großfürstin 41
 Petrov-Vodkin, Kuz'ma S. 26, 98-99,
 151, 237
 Pil'njak, Boris A. 206
 Pius IV. 119
 Poe, Edgar Allan 100
 Polenov, Vasilij D. 35, 91
 Polo, Marco 88
 Pomorina, O. N. 124
 Pugačëv, Emeljan I. 118
 Puni, Ivan A. 206
 Puškin, Aleksandr S. 37, 67, 153,
 156, 189, 207-208, 212, 214
- Radiščev, Aleksandr N. 9, 22, 89
 Renoir, Auguste 163
 Repin, Il'ja E. 59, 92
 Rerich, Nikolaj K. 152
 Rimbaud, Arthur 160
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj A. 35, 185
 Rousseau, Théodore 92
 Ruh, J. 117
 Rupini, Vjačeslav P. 94, 97
 Rusakova, Alla A. 100
 Ruttmann, Walter 157
 Ryback, Issachar-Ber 177, 205
- Sacharova, G. A. 124
 Šagal, Mark 170, 177-178
 Sapunov, Nikolaj N. 23, 45
 Sarab'janov, Dmitrij V. 153
 Sar'jan, Martiros S. 101
 Savinov, Aleksandr I. 93
 Schlegel, Moritz 48
 Schlicht, Elisabeth (geb. Johannes)
 43, 50, 55, 60
 Schlicht, Erich 27, 43
 Schlicht, Georg 7-9, 11-13, 17-36, 38-
 71, 81-83, 85-86, 92-94, 97-98, 100-
 101, 104, 149-156, 162-163, 166,

- 169-171, 173-175, 178, 180, 183-196, 201-204, 206-207, 209-210, 212-213, 215-217, 223, 226, 228-242, 252-254
- Schlicht, Irmgard 19, 42, 47, 60-61, 68, 70
- Schlicht, Ksenija (geb. Silina) 26, 43
- Schlicht, Oskar 20-22, 42, 82, 84
- Schmidt, P. 118
- Schnittke, Viktor 128
- Schulze, Paul 45
- Schwind, Moritz von 52-55, 78
- Schwitters, Kurt 178
- Šechtěl', Fëdor O. 85, 156
- Seiffert, J. J. 118
- Serov, Valentin A. 25, 47, 56, 101, 154
- Simmel, Georg 242
- Skorobogatov, V. I. 124
- Šnitke, Al'fred G. 85
- Solov'ev, Vladimir S. 102
- Somov, Konstantin A. 57
- Šor, Jehoschua (Evsej D.) 242-244
- Spengler, Oswald 162
- Staff, K. 118
- Steinmann, Friedrich 133-135, 144
- Stengel, J. 117
- Šterenberĝ, David P. 177
- Štiglic, (Aleksandr L.) Baron 94
- Strassburger, Egon H. 38, 189
- Stravinskij, Igor' F. 7, 35, 185, 187, 196
- Streitenfeld, Ludwig 54
- Štrom, Ivan V. 90
- Struck, Hermann 178
- Stuck, Franz von 154
- Sudejkin, Sergej Ju. 23, 45, 101-102
- Surikov, Vasilij I. 29, 59
- Teniers der Jüngere, David 92
- Timur Leng 88
- Tolstoj, Lev N. 21, 67
- Turgenev, Ivan S. 66
- Utkin, Pëtr S. 9, 23, 93-94, 96, 98, 100-101
- Valueva, Anna P. 110
- Vasari, Giorgio 92
- Vasil'ev, Fëdor A. 92
- Vasnecov, Viktor M. 35-36, 238
- Vavilov, Sergej I. 67
- Vitali, Otto 54
- Volkonskaja, Sof'ja M. 82
- Volkov, Aleksandr A. 41
- Vorspecht, W. 117
- Vrubel', Michail A. 23, 26-27, 34-35, 43, 51, 101, 152-154
- Walter, Reinhold von 8
- Warburg, Aby 155
- Werde, A. 117
- Zagrekov, Nikolaj A. 31
- Zak, Lev V. 177
- Zasekin, Grigorij O. 116
- Zottmann, Franz Xaver von 122
- Žuravlev, Firs S. 23
- Zvenigorodskij, Aleksandr V. 92
- Zvorykin, Boris V. 12, 201, 207, 212-213, 217-218
- Zybin, Pëtr M. 88, 94



Der Band „Kreativität und Migration. Positionierung und Ambiguität im Œuvre des russlanddeutschen Künstlers Georg Schlicht (1886-1964)“ thematisiert das Außenseiter- und Grenzgängertum einer von dramatischen politischen Umbrüchen gezeichneten Existenz in der Diaspora und deren komplexe und widerspruchsvolle künstlerische Verarbeitung.

Schlicht wuchs in Saratov als Sohn eines wolgadeutschen Vaters und einer russischen Mutter auf. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in Moskau. Doch als Reichsdeutscher mit deutschem Pass musste er Russland nach der Revolution von 1917 verlassen und gelangte nach Berlin. Später gehörten Eisenach und Hamburg zu seinen Wohn- und Arbeitsorten und in der NS- und Nachkriegszeit wieder Berlin.

Dem Vermächtnis dieses Künstlers widmet sich nun erstmals ein internationales Forscherteam aus Belarus, Deutschland, Großbritannien, den Niederlanden und Russland. Die hier versammelten Beiträge von Ada Raev, Tat'jana Savickaja, Olga Litzenberger, Victor Dönninghaus, Igor Dukhan, Susanne Marten-Finnis, Albert Lemmens, Serge Stommels und Nicolas Dreyer beleuchten den Werdegang von Georg Schlicht aus transkultureller Perspektive. Sie orientieren sich an den Parametern Positionierung und Ambiguität, Mobilität und Sesshaftigkeit, Zuspruch und Ablehnung. Damit erkundet der vorliegende Band Schlichts Prägungen als Russlanddeutscher und verortet das Festhalten dieses Künstlers am Althergebrachten – seine facettenreiche Rückwärtsgewandtheit und Kritik der Moderne – sowohl im Kontext der Russischen Emigration als auch der europäischen Geistes- und Ideengeschichte.



ISBN 978-3-86309-808-7



9 783863 098087

www.uni-bamberg.de/ubp/