

Art.
83
89

MARGARITA WOLOSCHIN



Margarita Woloschin

VERLAG
FREIES
GEISTESLEBEN

MARGARITA WOLOSCHIN

83/769



MARGARITA WOLOSCHIN

LEBEN UND WERK

Mit Beiträgen von
Rosemarie Wermbter,
Ruth Moering und Dorothea Rapp

VERLAG FREIES GEISTESLEBEN

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Margarita Woloschin, dieser russische Mensch, der in Deutschland seit vierzig Jahren heimisch wurde, lebte und lebt unter uns bei aller Vertrautheit letzthin rätselhaft wie ein geheimer Botschafter von der Vergangenheit und Zukunft Rußlands, von der mitteleuropäischen Esoterik, vom strahlend erstandenen, der Erde so bald entrissenen Goetheanum, von dem weit in die Zukunft greifenden Kunstimpuls Rudolf Steiners.

Ernst Weißert zum 90. Geburtstag von Margarita Woloschin

LEBENSBIID

Margarita Woloschin hat die erste Hälfte ihres über neunzigjährigen Lebens in der Autobiographie «Die Grüne Schlange» geschildert. Sie schreibt dort: «Will man im Leben nicht das Walten eines blinden Zufalls sehen . . . sondern . . . nach den verborgenen Zusammenhängen suchen, so bietet das Schicksal eines Menschen in seiner Kindheit besonders viele Rätsel. Denn in diesem Alter geschieht nichts aus bewußten Entschlüssen, sondern alles ist wie von außen bestimmt und gehört doch so ganz zu dem Stil der Persönlichkeit.»¹

Es kann zur Frage werden, was von dem «Stil der Persönlichkeit» dadurch zum Ausdruck kam, daß äußerer und innerer Reichtum Margarita Sabaschnikow am Beginn ihres Lebens umgab.

Sie war das erste, am 31. 1. 1882 in Moskau geborene Kind des Großkaufmanns Wassily Michajlowitsch Sabaschnikow und seiner Frau Margarita Alexiewna Andrejewa. Ein jüngerer Bruder Alexej (Aljoscha genannt) und zwei ältere Cousinen wuchsen mit in der Familie auf.

In der großen, vielfarbigem Stadt Moskau mischten sich die Völkerschaften Rußlands, vereinigte sich buntes, orientalisches Leben mit westlicher Kultur, begegnete despotisches Zarentum und reiche Aristokratie dem einfachen, demütig frommen Volke, kämpfte aufgeklärter Intellektualismus gegen tief wurzelnde Religiosität . . .

Auch das weiträumige Haus an der Nikitzkaja-Straße war von buntem, vielfältigem Leben erfüllt.

Schon die Eltern schienen verschiedenen Welten zu entstammen. – Der Vater war in Sibirien, in Kia-akta, hinter dem Baikalsee geboren. «Sanfte Taube, paradiesische Seele», so charakterisiert die Tochter den durch seine warme Menschlichkeit alle Herzen gewinnenden Mann. «Reisen war sein Element», – sucht es doch die Grenzen von Raum und Zeit zu durchbrechen – und mit seiner Tochter zusammen hat er oft die Weiten Rußlands durchmessen. Er trieb Teegroßhandel mit China, und durch chinesische Kaufleute und die kostbaren Geschenke, die sie mitbrachten, ragte die fernöstliche Welt in das Kinderleben hinein. Der Vater besaß Goldgruben in Sibirien, Wälder und Güter in Mittelrußland und Häuser in Moskau. All diese Besitztümer zu verwalten war ihm eine drückende Last, von der ihn die russische Revolution dann gewaltsam befreite. «Die Freude seines Lebens» war die Tochter, die manches mit ihm gemeinsam hatte und ihm in seinen letzten Lebensjahren auch die Anthroposophie nahe bringen

konnte. Die sibirischen Verwandten hatten alle «eine künstlerische Ader». Zwei Brüder Sabaschnikow gründeten einen berühmten Verlag, dessen Geschichte in einem 1974 in Moskau erschienenen Buch dargestellt wird. – Ein Vetter des Vaters, Theodor Sabaschnikow, gab in Paris Leonardo da Vincis Werke als erster im Faksimile-Druck heraus und wurde deswegen zum Ehrenbürger der Stadt Vinci ernannt.

Die Mutter war die Enkelin des Moskauer Oberbürgermeisters Koroljew, des ersten russischen Kaufmanns, den ein Zar besuchte. Zusammen mit fünf Schwestern und vier Brüdern hatte sie eine glänzende Bildung erhalten und beherrschte mehrere Sprachen. Überhaupt «liebte sie das Wort», nahm Unterricht in Rezitation und schrieb selber kleine Dramen. Ihr ursprünglich melancholisches Wesen änderte sich, als sie begann, sich für die sozialen Nöte ihres Volkes zu interessieren. Tatkräftig stand sie verschiedenen Wohlfahrtsorganisationen vor, veranstaltete Bazare, gründete Bibliotheken, Volksküchen und Teestuben und bemühte sich, das große Elend der ärmsten Bevölkerungsschicht zu lindern. In der Familie war sie es, die den Ton angab und die ihren Willen oft in recht unduld-samer Art durchzusetzen wußte. Die Kinder litten unter ihrer unausgegli-chenen, despotischen Art. Besonders zu der so anders veranlagten Tochter ließ sich auch in späteren Jahren kein harmonisches Verhältnis herstellen.

In den ersten Lebensjahren jedoch wurden die Eltern mehr in «hoheits-voller Entfernung» erlebt; es waren die Leute, die zahlreichen Dienstboten des Hauses, in deren unmittelbarer Umgebung und liebevoller Fürsorge die Kinder aufwuchsen. Fekluscha, Polja, Mascha . . . sie waren immer um die Kinder, schliefen bei ihnen, nähten und kochten für sie, führten sie spazieren und pflegten sie, wenn sie krank waren. Von ihnen hörten sie die ersten Märchen und die alten Volksweisen. In den großen sonnigen Kinderzimmern «nähten sie und sangen, einzeln oder im Chor, monotone, melancholische Volkslieder, und die Worte dieser Lieder gestalteten in meiner Seele eine Welt von Urbildern, aus welcher ich durch mein ganzes Leben hindurch die Stimmung für meine künstlerische Arbeit schöpfte». Durch diese selbstlosen, treuen Menschen waren die Kinder in Liebe und Wärme eingehüllt und wie eingebettet in den Urgrund des russischen Volkes.

Das Haus war mit vielen schönen und kostbaren Dingen ausgestattet. Die Formen und Farben der Florentinischen Truhen, der geschnitzten Stühle, der altrussischen Kandelaber und der chinesischen Vasen prägten sich tief der empfänglichen Seele des kleinen Mädchens ein. Jeder Eindruck, jeder Ton und jede Farbe wurde dem Kinde ein urbildhaftes Erlebnis und zugleich auch Bote einer moralischen Qualität. So blieb Grün mit Schwarz für sie lange Zeit der Ausdruck für etwas Böses, weil sie erlebt hatte, wie eine schwarze Jacke im grünen Wald gestohlen worden war und sie das Ungute, Zerstörende dabei empfunden hatte. Verbarg nicht die Sinneswelt

überhaupt ihr eigentliches, wahres Wesen? Sie versuchte, sich ganz plötz-lich umzudrehen, um die Dinge bei ihrem «wirklichen» Aussehen zu überraschen, aber sie nahmen sofort «ihr gewöhnliches Gesicht» an.

Eigentümlicherweise war die Eingangshalle des großen Hauses zu einem ägyptischen Tempel ausgebaut, in dem man zwischen hieroglyphenge-schmückten Säulen auf den «Hüter der Schwelle» zuing. Auch die griechische Vergangenheit ragte ähnlich «leibhaftig» in das Kindesleben hinein: die dem Haus benachbarte Kirche war in griechischem Stil erbaut. Ihr Inneres mit den geflügelten Seraphinen an den Wänden schien dem Kind «die selbstverständliche Fortsetzung der irdischen in die himmlische Welt zu sein». Sie war auch der Quellort des kultischen Lebens, das den Jahreslauf begleitete. Morgens und abends stand die Familie vor der Ikone und sprach die Gebete – nicht als eine persönliche, sondern als eine ganz objektive Angelegenheit. Die Geschichten der Bibel, die das kleine Mäd-chen schon lange vor der Schulzeit hörte, erschienen ihr so urverwandt wie eigene Erinnerungen, und in der Karwoche konnte sie nicht verstehen, warum man nicht nach Jerusalem reiste, um all das Wunderbare dort zu sehen. Undenkbar, daß es sich vor langer Zeit vollzogen haben sollte.

So wuchs sie in einer reichen, behüteten Welt auf, «wie der Königssohn Siddharta», und rückblickend sagte sie: «In mir war keinerlei kindliche Wildheit – vielmehr etwas wie die feierliche Betrachtung der Geheim-nisse.»² In dem scheinbar so ruhigen, verschlossenen Kind lebte eine ungewöhnlich reife, stark empfindende und leicht zu erschütternde Seele. Durch die kleinste Unwahrhaftigkeit fühlte sie sich im Innersten gekränkt, Liebe und Mitleid überwältigten sie, Scham und Reue konnten sie halbe Nächte wachhalten. Moralisiertend hob sie das Fingerchen gen Himmel, um dem jüngeren Bruder «den rechten Weg» zu weisen. Und als auch für diesen «Königssohn» die ersten «Ausfahrten» kamen und sie Verbrecher, betrunkene Männer und verbitterte Frauen sah, war sie so erschüttert, daß sie sich gelobte: ich werde diesen Menschen helfen, sobald ich groß bin. Eine merkwürdige Erfahrung machte die Fünfjährige bei ihrem ersten plastischen Versuch: sie formte aus goldbraunem Ton eine menschliche Gestalt und war selbst ganz ergriffen von der Schönheit ihrer Schöpfung – am nächsten Morgen aber hatte der Regen alles weggewaschen. Wie viele ihrer späteren Werke verschwanden so, gingen verloren, konnten nicht erhalten werden! Eine erste, heimlich zustande gekommene Zeichnung sollte ein Kruzifix darstellen. Als auf dem Papier wirklich ein Kreuz mit dem Gekreuzigten darauf zu erkennen war, erschrak das Kind und versteckte das Blatt, weil es nicht wußte, ob es eine besonders gute oder eine böse Tat vollbracht hatte.

Mit sieben Jahren durfte sie am Malunterricht ihrer älteren Cousinen teilnehmen, wo mit farbigen Stiften nach der Natur gezeichnet wurde. So

sehr sie später diese unkünstlerische Einführung in die Welt der Farben bedauerte, so half ihr das exakte Auffassen der Formen doch, ein Gegengewicht zu den reichen Phantasiekräften zu schaffen und die Wirklichkeit genau ins Auge zu fassen. Sie hatte beim Porträtieren keinerlei Mühe, die Ähnlichkeit mit dem Modell herzustellen.

Der Schulunterricht wurde den Kindern von Privatlehrern erteilt. Ein gütiges Schicksal führte ihnen eine Lehrerin zu, die es in wunderbarer Weise verstand, den jungen Seelen die Welt aufzuschließen. Täglich wurde der Unterricht mit neuer Spannung erwartet und täglich wurde der Wissensdurst und die unerschöpflichen Interessen der Kinder vollauf befriedigt.

Als Margarita zehn Jahre alt geworden war, veranlaßten finanzielle Sorgen den Vater, den Umzug in ein kleineres Haus vorzubereiten und – um zu sparen – die ganze Familie mit Hauslehrern und Dienerschaft drei Jahre lang auf Reisen zu schicken. Sie besuchte die wichtigsten Städte in der Schweiz, in Frankreich, Italien, Belgien, Holland und Deutschland und lernte die schönsten Landschaften von der Nordsee bis zu den Alpen kennen. Es mag selten einem heranwachsenden Menschen vergönnt gewesen sein, einen so einzigartigen Anschauungsunterricht von der Kultur und Kunst des Abendlandes zu erhalten. Es wird aber auch selten ein Kind dieses Alters den Eindrücken mit einer solchen Begeisterung, einem so unmittelbar lebendigen Empfinden und einer so reifen künstlerischen Auffassung gegenübergestanden haben. Zunächst waren es in der Schweizer Bergwelt die Pflanzen und Kristalle, die Wasserfälle und Gletscher, die eine geheimnisvolle Sprache zu ihr sprachen, die es zu enträtseln galt. Sie erfand Legenden und gleichnishafte Geschichten, die diesen Wundern Sinn und Deutung geben sollten. «Alles Lebendige ist nur ein Gleichnis», das war das Erleben des Kindes in dieser merkwürdigen Phase des Symbolisierens.

Der Kunst gegenüber wandelte sich das kindliche, nur auf den Inhalt gerichtete Interesse immer mehr in ein subtiles Erleben künstlerischer Qualitäten um. Oft schien es ihr, als würde sie einem lang Vertrauten aufs neue begegnen. So glaubte sie, in Florenz ihre Heimat wiedergefunden zu haben. Raffaels «durch das Gold der Abendsonne scheinende Gestalten» drangen gleich einem heiligen Lebensstrom in sie ein. Michelangelo «erfaßte wie ein Sturm die Seele, als ob um diese Werke noch Keimhaftes lebte, das nach Verkörperung drängte». Die Meisterwerke der Renaissance prägten sich wie Siegel ihrem Wesen ein, einen untrüglichen Sinn für Harmonie und Schönheit begründend.

Der tägliche Unterricht half, die vielen Eindrücke zu ordnen und zu verarbeiten. Daneben malte sie schon eifrig, kopierte Bilder in den Museen und besuchte in den Pariser Monaten eine Malschule. Dort wurde sie angehalten, bei Lampenlicht Gipsköpfe abzuzeichnen. Sie erlebte – unge-

wollt – eine weitere Stufe der Ausbildung zur späteren Porträtistin. Ihre aus der eigenen Phantasie geborenen Bilder waren schon groß angelegt und wagten sich an solche Themen wie «die Vision Jesajas» heran.

In dieser Zeit begann sie, kleine «Poems in Prosa» zu schreiben, die sie aus einer leise erwachenden inneren Welt schöpfte. An bestimmten Abenden fühlte sie: «Jetzt ist etwas da, was zur Gestaltung drängt; ich versuchte, es ins Bewußtsein zu bekommen, so wie man es mit einem entschlüpfenden Traum versucht. Es kamen Rhythmen und Bilder aus dem geahnten Ganzen, die sich einander ergänzend zusammenschlossen. Es war eine harte Arbeit, oft wurde es drei Uhr nachts, bis ich das Stück hatte und auswendig wußte, dann schlief ich ruhig ein und schrieb es erst am anderen Tage nieder. Diese Zeit vom zwölften bis fünfzehnten Jahr war erfüllt von solchen kosmischen Bildern, deren Bedeutung ich erst jetzt verstehe. Auch in der Malerei war es so. Zuerst schien mir die Malerei aus der Phantasie ein unerlaubtes Wagnis zu sein; dann wagte ich es doch, und ich erinnere mich, wie ich einmal über ein großes Bild, das mir gelungen schien, weil es so ganz dem inneren Bild entsprach, erstaunte . . .»

Als die Familie nach Moskau zurückkehrte, sah Margarita ihre Heimat mit ganz neuen Augen an. Wie in verzauberter Seelenhaftigkeit lag diese weite Landschaft da, auf eine erlösende Antwort harrend. Und war nicht «jeder Hund, jeder Rabe, jeder Spatz in den Straßen Moskaus ganz anders am Leben interessiert als im Westen? Alles war lebendiger, merkwürdiger. Und erst recht die Menschen . . . Ich schaute interessiert in die Augen der Passanten und begegnete denselben staunenden, fragenden Blicken. Es war gar nicht der sachlich-gleichgültige Blick der westlichen Menschen, es war, als ob jeder fragte, wer bist du?»

Auch unter den zahlreichen Verwandten und Bekannten, die sich jeden Sonntag bei der Großmutter zum Tee versammelten, erlebte sie ungewöhnliche, interessante Menschen. Blendende geistige Turniere wurden ausgefochten, geistreiche, witzige Bemerkungen flogen hin und her. Verwundert betrachtete sie diese Familie, schienen ihr doch besonders die Tanten (unter ihnen Katharina Balmont, siehe Abb. 4) aus einem feineren Stoff als andere Menschen gemacht zu sein: etwas wie Rosenduft war immer um sie, «der Glanz ihrer Augen, der Klang ihrer Stimmen hatte etwas zauberhaft Lebendiges . . . woher kamen diese feinen, vornehmen Erscheinungen, diese aristokratischen, wunderbar modellierten Hände und Füße, diese Haltung? Sie entstammten einem Bauerngeschlecht».

Margarita lernte nicht nur die wohlhabenden, intellektuellen Kreise Moskaus kennen, nahm nicht nur die glänzenden kulturellen Ereignisse mit glühender Begeisterung auf – z. B. die Konzerte von Arthur Nikisch, den

Gesang von Fjedor Schaljapin – bei den Botengängen für ihre Mutter kam sie auch in die Armengäßchen, die Nachtsyle und die Bauernschenken und sah das Leiden und Elend der Allerärmsten ihres Volkes. Aber sie wußte immer deutlicher: es war *ibr* Volk, das sie mit heißem Herzen liebte. Besonders bei den Sommeraufenthalten auf dem Lande oder bei den Reisen zu den altrussischen Städten trat ihr das geheimnisvolle, rätselhafte Wesen dieses «Gottträgervolkes» entgegen.

Es stand schon seit der Kindheit fest, daß Margarita Malerei studieren sollte. So begann sehr bald nach der Rückkehr aus dem Westen der Unterricht bei Professor Archipow, dessen Werke man heute in der Tretjakow-Galerie bewundern kann. Aber auch er ließ die Schülerin zwei Jahre lang bei Lampenlicht Gipsabgüsse in Kohle zeichnen. Doch in den fleißig besuchten Galerien Moskaus traf das junge Mädchen auf Malereien, die ihrem inneren Ideal mehr entsprachen: sie sah die Bilder Michael Wrubels, «der unnaturalistisch in kristallinen Flächen arbeitete», und die in Schichttechnik ausgeführten Aquarelle Alexander Iwanows, der «in der Darstellung der biblischen Ereignisse eine Übereinstimmung des Real-Physischen mit dem Geistig-Urbildlichen» erreichte. Nach dem glänzend bestandenen Maturum – sie mußte vorher zwei Jahre lang ein staatliches Gymnasium besuchen, auf dem ihr «nur die Zeit gestohlen wurde» – ging sie nach Petersburg zu dem berühmten Maler Ilja Repin, «der auch den Zaren hatte porträtieren dürfen», in die Lehre. Sein Atelier galt als Vorstufe für die Akademie.

Die realistische Malerei, in der sie nun wiederum unterwiesen wurde, führte allmählich zu immer ernsteren, sie schwer bedrückenden Fragen. «Wozu malen, was schon da ist?» – «Es muß eine ganz andere Kunst entstehen, die eine nie dagewesene Welt offenbart, und die will ich suchen.» Aber hatte es überhaupt einen Sinn zu malen, lebte man nicht als Schmarotzer neben den anderen Menschen her? «Wie kann ich der Menschheit mit meiner Malerei dienen, was hat sie für eine Aufgabe im sozialen Zusammenhang?» Diese Frage beschäftigte Margarita Woloschin ihr ganzes Leben lang. Damals geriet sie in eine schwere Seelenkrise und suchte in ihrer Not Leo Tolstoi auf – «ein Bestandteil des Lebens für jeden Russen damals, man kannte seine Romane, bevor man das Leben kannte». Der Rat des alten Mannes war, zu arbeiten wie eine Bäuerin, und am Abend, zur Erholung zu malen; sonst wäre es, als wenn sie auf einem hohen Turm säße und an einem Bindfaden Gegenstände herunterließe, die man unten gar nicht braucht. Diese Begegnung und diese Antwort wurden für sie zu einer tief erschütternden Enttäuschung, die wie jedes starke seelische Erleben bei ihr zu physischen Schmerzen und physischer Schwäche führte.

Die Frage nach dem Sinn des Malens erweiterte sich bald zu der Frage nach dem Sinn des Lebens überhaupt. Sie hatte das materialistische

Weltbild kennengelernt und studierte nun gründlich Darwin und Haeckel. Diese Lektüre führte sie zu Folgerungen, die etwas gänzlich Vernichtendes für sie hatten. Sie mußte alle Seelenhaftigkeit, alle Geistigkeit aus der bisher so seelen- und geisterfüllt erlebten Welt her austreiben. Als totes Nichts raste dieser Erdball in ein wesenloses All – das Leben auf ihm wurde «zur unwürdigen Komödie».

Aus der Seele des verwöhnten jungen Mädchens brachen Fragen hervor, die die Existenzfragen unseres Zeitalters überhaupt sind. Und sie wurden von ihr nicht nur theoretisch durchdacht, sondern verzweifelt durchlitten. Wie ein Ertrinkender an den Strohalm, so klammerte sie sich an jede noch so geringe Möglichkeit, die immer geahnte Realität des Geistigen wiederzufinden. Die Reinheit eines Kinderstimmchens, selbst der zynische Blick eines Verbrechers, sprachen sie nicht von einer Welt, die über die nur-mechanische, berechenbare hinausging?

In dieser hoffnungslosen Stimmung wurde der jungen Malerin von einem befreundeten Studenten Platons «Dialog über die Unsterblichkeit der Seele» geschenkt. Erste Lichtblicke zeigten sich, und die bald folgende «Bhagavadgita» und Solowjows «Rechtfertigung des Guten» vermochten das Bild der Welt wieder zu verwandeln.

Sie hatte, trotz aller Zweifel, fleißig im Atelier gearbeitet, wo der bekannte Maler Konstantin Korowin sehr anregend und inspirierend auf sie wirkte. Durch den andauernden täglichen Umgang mit der Welt der Farben wurde ihr wieder eine tiefere Schicht der Realität zugänglich. Zunächst tauchten in Träumen vereinzelt Bilder und Worte auf, die in der Kunst weiterwiesen. Das steigerte sich, als sie, als Gast auf einem Gut weilend, in einen merkwürdigen Schlaf verfiel. Sie schlief acht Tage und acht Nächte lang und erschien wie eine Traumwandlerin nur zu den Mahlzeiten. «Dieser seltsame Schlaf war wie ein Untertauchen in ein lebendiges Meer von außerordentlich erfrischenden Bildern. Im Traum unterrichtete mich jemand in der Malerei» erzählte Margarita Woloschin, die sich auch im Alter noch an Einzelheiten erinnern konnte.

Wenig später – sie war 21 Jahre alt geworden – malte sie ihr erstes Selbstporträt (Abb. 1) und kurz danach das Bild ihrer Cousine Njuscha (Abb. 2). Als der Maler Mussatow die beiden Bilder sah, veranlaßte er, daß sie noch in der Nacht zu der am nächsten Morgen eröffnenden Ausstellung «Moskauer Maler» gebracht wurden. «Njuscha» wurde der Mittelpunkt der Ausstellung und beide Bilder erhielten sehr lobende Kritiken. Sie wurden auf weiteren Ausstellungen in Petersburg und Paris gezeigt und dann von Museen angekauft. Margarita Sabaschnikow war über Nacht eine bekannte Malerin geworden.

Einer der ersten Aufträge, die sie erhielt, sollte ein Bild aus der Geschichte Rußlands darstellen. Sie wählte «den Mord am Zarewitsch Demetrius zu Uglitsch». Bei diesem Gemälde entschloß sie sich, das Geschehen ganz aus

dem Erleben der Farbstimmungen heraus zu entwickeln; später sah sie, daß ihr künstlerisches Gefühl sie damals auf einen richtigen Weg gewiesen hatte. Der Verkauf des Bildes ermöglichte es ihr, sich unabhängig von dem ihr damals eng und bürgerlich erscheinenden Elternhaus zu machen und in dem geliebten Paris ihre Malstudien fortzusetzen. Sie arbeitete in den Ateliers von Lucien Simon und Collarossi. Daneben hatte sie genügend Zeit, um an den glanzvollen geistigen und kulturellen Ereignissen der französischen Hauptstadt teilzunehmen. Sie erlebte viele der damaligen Berühmtheiten, z. B. Eleonore Duse, Sarah Bernhardt, Isadora Duncan, hörte den Philosophen Bergson und besuchte die Aufführungen der Comédie Française und anderer Theater. In dem Schriftsteller Max Woloschin, den sie schon von Moskau her kannte, fand sie einen unermüdlichen, gründlich gebildeten Führer durch die Museen, Kirchen, Ateliers und Ausstellungen. Inmitten dieser Fülle von Eindrücken verließ sie doch nicht das Gefühl, daß sie die Abendröte einer sterbenden Kultur erlebte, daß diese unreafe, gespenstig erscheinende Welt dem Untergang geweiht sei. «Wo sind die Wissenden, die die Menschheit aus der Sackgasse herausführen, in die sie geraten ist?» fragte sie. Die Kunst, vor allem die Malerei, schien mit dem wirklichen Leben nicht mehr das Geringste zu tun zu haben und existierte nur noch in einem abgesonderten Zirkel von Künstlern, Händlern, Mäzenen und wenigen Interessenten.

Mit großen, ungelösten Fragen in der Seele ging sie im Sommer 1905 nach Zürich, um dort ihren Bruder, der ein Examen ablegen sollte, zu «hüten». In der ihr zunächst «schwer und nüchtern» erscheinenden Schweiz begann sie, ein zweites Selbstbildnis (Abb. 3) zu malen, das deshalb in Erstaunen setzt, weil es als Bildhintergrund auf der einen Seite zwei Kuppeln (später von ihr in einen pyramidenartigen Berg umgeändert), auf der anderen Seite an das zweite Goetheanum erinnernde architektonische Formen zeigt. Es war, als wäre ihre künstlerische Inspiration bis zu den Quellen vorgedrungen, aus denen Rudolf Steiner diese Formen schöpfte.

In Zürich las sie eines Tages die Ankündigung eines Vortrages von einem ihr unbekanntem Dr. Rudolf Steiner. Das Thema «Die Überwindung des Materialismus nach neueren Gesichtspunkten» interessierte sie, und so ging sie mit ihrem Bruder zusammen hin. Der Inhalt des Vortrages eröffnete ihr ganz neue Welten, noch mehr jedoch beeindruckte sie die Persönlichkeit des Vortragenden selbst. Bei dieser ersten Begegnung fiel ihr vor allem die «starke Aufrichtekraft auf, durch die der ganze Mensch getragen wurde». Als sie seinen Augen begegnete, war es ihr, als ob sie sie schon immer gekannt hätte, und sie fühlte sich aus der Zeit herausgerissen. Am nächsten Tag sollte im Nebenzimmer eines Gasthauses eine Fragenbeantwortung stattfinden. Sie machte sich auf den Weg dahin, nachdem sie mit einiger Anstrengung die Frage formuliert hatte, die ihr am allerwich-

tigsten zu sein schien. Ihre Schüchternheit überwindend, brachte sie ihr Anliegen vor: «Wie kann man zu einer Erkenntnis der geistigen Welt kommen in der vollen Beherrschung des Tagesbewußtseins und ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren?» – «Das ist allerdings eine wichtige Frage», sagte Rudolf Steiner, und dann sprach er über den anthroposophischen Schulungsweg, der von einer Erkräftung, nicht einer Herabdämmung des normalen Tagesbewußtseins ausgehen müsse. Auf die Frage eines anderen Teilnehmers hin stellte Rudolf Steiner die zentrale Bedeutung des Mysteriums von Golgatha für alles Weltgeschehen hin. «Gerade durch die Geisteswissenschaft könne man die Bibel erst richtig verstehen . . .» Margarita Sabaschnikow sah, daß ihr Suchen und Fragen an ein Ziel gekommen war: es gab einen «neuen, bewußten, freien Weg zum lebendigen Christus» und in die geistige Welt.

Am Schluß des Abends machte Rudolf Steiner sie mit Marie von Sivers bekannt und bat, ihm doch zu schreiben, wenn sie noch weitere Fragen hätte.

Wenige Wochen später nahmen Margarita Sabaschnikow und ihr Bruder bereits an Vorträgen Rudolf Steiners in Berlin teil, die dort vor einem ganz kleinen Kreis von Zuhörern gehalten wurden. Sie lernte dabei Eliza von Moltke, Mathilde Scholl, Frau von Bredow, Sofie Stinde, Gräfin Kalckreuth und andere «Uranthroposophen» kennen. Auch die Vorträge im Architektenhaus und vor Arbeitern in der Karl-Liebknecht-Schule besuchte sie. Sie war von nun an – ihr selbst damals vielleicht noch kaum bewußt – mit der anthroposophischen Bewegung und ihren Schicksalen mitgestaltend, mittragend, ihre innersten Angelegenheiten mitbedenkend, tief verbunden. In jenen frühen Jahren gehörte sie zu den wenigen Menschen, die bereit waren, geisteswissenschaftliche Erkenntnisse aufzunehmen und die darüber hinaus wesentliche Fragen aussprechen konnten. Auf solche Fragen war Rudolf Steiner angewiesen, ohne sie hätte Anthroposophie gar nicht in Erscheinung treten können. Und Margarita Sabaschnikow hat viele wichtige Fragen gestellt. – Als aber Marie von Sivers sie in Berlin ansprach: «Auf unserem Stock wird eine Wohnung frei, wollen Sie sich nicht dort einmieten und unter der Leitung von Dr. Steiner arbeiten?», wollte die Dreiundzwanzigjährige sich nicht festlegen und antwortete: «Nein, ich muß nach Paris.»

Auch die weiteren Schicksalswege nahmen sich zunächst nicht wie eine geradlinige Fortsetzung dieser doch lebensbestimmenden Begegnung mit der Geisteswissenschaft und ihrem Begründer aus. Margarita Woloschin sagte einmal: «Das Schicksal jedes Menschen, der Rudolf Steiner erlebt hat, ist dem von Parzival gleich: was ihm begegnet ist, muß er suchen.» 1906 heiratete sie Max Woloschin und zog mit ihm nach Paris. Kurz nach der Ankunft konnte das Ehepaar eine lange Reihe von Vorträgen miterleben, die Rudolf Steiner für wenige Zuhörer, unter ihnen auch Eduard

Schuré, hielt. Um mehr in der Nähe von Rudolf Steiner zu leben, beschlossen Margarita und Max Woloschin nach München zu ziehen. Ehe jedoch der Plan Wirklichkeit werden konnte, gerieten beide in den Bannkreis von Wjatscheslaw Iwanow, der in Petersburg in dem berühmten «Turm» lebte.

Der gefeierte symbolistische Dichter und Gelehrte war der Mittelpunkt eines Kreises von höchst originellen, genialen Menschen, die in nächtlichen Dichterlesungen, Vorträgen und Gesprächen ein reiches geistiges und literarisches Leben entfalteten. Max Woloschin verglich es mit der Kultur der alexandrinischen Epoche. Viele der dort aus und ein gehenden Menschen sind von Margarita Woloschin in der «Grünen Schlange» eindrücklich und anschaulich geschildert worden – Remisow, Blok, Kusmin, Berdjajew u. a. Damals glaubte sie, die griechische Naturgeistigkeit, jetzt mit dem Christentum verbunden, wieder aufleben zu sehen. Später betrachtete sie dieses «vom tätigen Leben losgelöste Treiben, dieses Schweben in einer eigenen, von der Realität unabhängigen Welt der Gefühle und Ideen . . . der Überschätzung der eigenen Persönlichkeit» als etwas Ungesundes, eine Art «luziferischer» Blüte, die sich so nur als Gegenbild zu dem «starren, zaristischen Bürokratismus» in den intellektuellen Kreisen Rußlands entwickeln konnte. Das Zusammentreffen mit diesem Kreis und seinem Hauptvertreter wurde für sie, die noch ungeschützt in einer starken Gefühlswelt lebte, zu einem bewegenden, mit leidvollen Prüfungen verbundenen Schicksal.

In Petersburg kam ihr zum ersten Mal Goethes Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie in die Hände. Der Sohn einer Freundin von Marie von Sivers brachte ihr das Büchlein, das auf allen Seiten mit erläuternden Randbemerkungen Rudolf Steiners versehen war. Sie führte das Märchen gleich ihren Freunden vor, die es begeistert aufnahmen und seine Gestalten fast wie eine Geheimsprache unter sich verwendeten. In Margarita Woloschin aber lebten die Bilder und ihre zauberhafte Stimmung fort und verließen sie nicht mehr.

An die Petersburger Zeit schlossen sich Jahre, in denen «Unsere liebe Frau der großen Unruhe», wie sie einmal scherzhaft genannt wurde, ein noch unsteteres Leben als bisher führte. Sie pendelte zwischen Rom, Petersburg, Paris, Moskau, der Krim, München und anderen Orten hin und her. Vom hohen skandinavischen Norden bis zum Balkan herunter hat sie wohl alle europäischen Länder kennengelernt – in die Weite ihrer russischen Seele die vielfarbigen Nuancen der anderen Völker mit hineinnehmend. Nur England scheint sie nie besucht zu haben. Auf vielen Reisen konnte sie Rudolf Steiner begleiten, seine Vortragszyklen in den verschiedensten Städten hören und in persönlichen Gesprächen seinen Rat und seine Hilfe erfahren. Wenn sie auch inzwischen «unbeirrbar wußte, daß sie

ihr Leben mit der Geistesstat Rudolf Steiners verbinden wollte», so lebte sie doch in einer neuerlichen Phase der inneren Unsicherheit, des Suchens. Sie mußte in ein realeres Verhältnis zu der Geisteswissenschaft kommen und sie mußte eine neue Orientierung in ihrer Malerei finden, die, das fühlte sie deutlich, eben mit ihrem Leben in der Anthroposophie zusammenhing. Sie fürchtete, daß «jene intimen seelischen Erlebnisse», jene «nicht faßbaren Stimmungen», aus denen die künstlerische Phantasie geboren wurde, durch die anthroposophischen Erkenntnisse zunichte gemacht würden. Rudolf Steiner machte ihr begreiflich, daß nur die oberflächlich, rein intellektuell aufgenommene Geisteswissenschaft der künstlerischen Stimmung feindlich wäre – «daß es aber dabei nicht bleiben dürfe, alles Schaffen ginge daraus hervor, daß man sich in eine bestimmte Stimmung vertiefe».

Sie fühlte deutlich, daß sie nicht in der bisherigen Weise weitermalen konnte und sah doch den neuen Weg noch nicht klar vor sich. So wandte sie sich mit ihren Fragen alten, aus dem russischen Volke stammenden Quellen zu.

Im Winter 1909/1910 wurde sie Schülerin des berühmten Ikonenmalers Tjulin in Petersburg und erlebte, wie diese in Rußland durch eine lange Tradition geheiligte Kunst auch damals noch mit großer Ehrfurcht und Frömmigkeit ausgeübt wurde. Das Malen galt als heilige Handlung! Die Künstlerin hatte die objektive, geistdurchlässige Welt der Ikonen schon immer geliebt und bewundert, auch als sie als Kunstgegenstand noch gar nicht entdeckt war. – Nun lernte sie sie gründlich, von innen heraus kennen und blieb ihr innerlich immer nahe.

Margarita Woloschin hörte in Paris von einem Starez Makarius, der im tiefsten Inneren Rußlands lebte und fuhr zu ihm hin. In einem armseligen Hüttchen, zwischen gackernden Hühnern, fand sie den frommen Mann. «Etwas Ergreifendes war in seinem Wesen, etwas wie eine Gegenwart, wie ein Schauen von Angesicht zu Angesicht.» Als er erfuhr, daß sie «Malerei treibe», erstrahlte sein Gesicht vor Freude: «Wie schön ist das . . . Gott hat allen Dingen sein Antlitz aufgeprägt. Christus will sein Bild geben, er ist gekommen, um sein Bild zu geben und nicht zu nehmen . . . Wir Christen müssen wissen, daß, seitdem er auf der Erde gelebt hat, alles – Stein, Wolke, Blume – sein Bild ist . . . Ja, und die Frau . . . sie hat doch nur ein einfaches Stück Leinwand hingestreckt . . . das Bild aber hat er gegeben. So muß auch du deine Seele hinstrecken, ein Dürsten muß man haben . . .»

Von dem Moskauer Verlag «Geistiges Wissen» bekam sie 1912 den Auftrag, ein Buch über den Starez Seraphim von Sarow zu schreiben. Sie konnte Rudolf Steiner über diesen, erst 1833 verstorbenen Heiligen befragen. «Er ist eine der größten Individualitäten, aber in dieser Inkarnation

*Russische Familie auf der Wanderschaft (WV 188)*

hat er nicht durch das Denken gewirkt, man muß auf seine Taten schauen; gehen Sie dorthin, wo er gelebt hat. Sie werden dann schon wissen, wie sie über ihn schreiben sollen.» Sie fuhr mit ihrem Vater nach Sarow und erlebte in der Landschaft, an den ihm geweihten Orten und in der Verehrung des zu seinem Heiligen pilgernden Volkes etwas von der großen Kraft und heilenden Liebe dieses russischen Genius. Die Künstlerin hat ihre Schilderung des Pater Seraphim auch in die «Grüne Schlange»

übernommen. Sie gehört zu den eindrucksvollsten Kapiteln dieses Buches. Etwa in der gleichen Zeit beendete sie eine Übersetzung aller Werke, Predigten und Traktate Meister Eckeharts aus dem Mittelhochdeutschen ins Russische. Als das Buch erschien, war es nach kurzer Zeit vergriffen und wurde später als bibliophile Seltenheit angesehen. Sie war offensichtlich einem echten Bedürfnis entgegengekommen.

Diese vielfältigen literarischen Arbeiten veranlaßten sie, Rudolf Steiner zu fragen: «Was soll ich tun, schreiben oder malen?» «Beides», war die Antwort. «Aber man muß sich doch erst einleben in ein Gebiet, man muß suchen . . .» – «Sie brauchen nicht zu suchen, Sie haben es schon.»² Und doch fiel es ihr nicht leicht, ihre «Habe» zu entdecken, wiederzufinden. Wenn sie gelegentlich Rudolf Steiner davon erzählte, wie sie sich eine neue Malerei vorstellte, «in kristallinisch durchsichtigen, sich gegenseitig durchdringenden Flächen . . . Die Farben müßten von den Dingen gelöst sein, aber nicht in einem gleichgültigen Chaos . . .» dann ermutigte er sie, «es ist richtig, was Sie wollen», «ich möchte eine durchsichtige Malerei» oder «Wenn ich Sie sehe, sehe ich mit Ihnen auch alles, was durch Sie entstehen will»².

Im Sommer 1912 erlebte Margarita Woloschin in München zum ersten Mal die Mysteriendramen Rudolf Steiners. Im darauffolgenden Jahr wirkte sie bereits als Eurythmistin mit und sah das vierte Drama «Der Seelen Erwachen» in wenigen Wochen Probenzeit entstehen. Es war eine unvergleichlich reiche Zeit, in der die Mitarbeitenden Rudolf Steiner Tag und Nacht als Dichter, Schauspieler, Regisseur, Kulissenmaler und Kostümbildner wirken sahen.

Zum ersten Mal nahm sie wahr, wie Anthroposophie nicht nur grundlegende geistige Wahrheiten verkünden, sondern sich mit machtvoller Leben in die Künste hineingießen, selber kunstschaftend wirken konnte. Nicht nur die Inhalte waren aus dem Geistigen geschöpft, das Geistige selbst bewirkte die entsprechende Form; dem Kunstmittel wurde der ihm innewohnende Geist entbunden.

Der Eindruck, den die rhythmisierte Sprache der Mysteriendramen auf sie machte, war gewaltig, – sie erlebte Schönheit, die zugleich die tiefsten Wahrheiten der Welt aussprach – Mysterienkunst –. Die neu entstandene Eurythmie war ihr im Innersten vertraut und rief bislang verborgene Schichten ihres Wesens auf. Rudolf Steiner hatte ihre Möglichkeiten, ihre unmittelbare Begabung auf diesem Gebiet schon lange erkannt. 1908 fragte er sie nach einem Vortrag über das Johannesevangelium: «Könnten Sie das tanzen?» und Margarita Woloschin war über diese Frage gar nicht erstaunt. Als kleines Kind schon hatte sie die Laute der Sprache so stark in



Um 1914



Um 1964

ihrer klanglichen Qualität erlebt, daß sie sie mit dem ganzen Körper ausdrücken mußte – in Bewegungen, die denen der Eurythmie sehr nahe kamen. Und immer, wenn sie in ihrem Leben innerlich stark bewegt war, hatte sie das Bedürfnis empfunden, zu tanzen. So antwortete sie auch jetzt: «Ich glaube, man kann alles tanzen, was man fühlt.» – «Aber auf das Gefühl kam es doch heute an», meinte Dr. Steiner und blieb – wie etwas Bestimmtes erwartend – vor ihr stehen. Aber sie fragte nicht weiter. Einige Monate später, nach einem Vortrag über Rhythmen im Kosmos und im Menschen, sprach er sie wieder an: «Der Tanz ist ein selbständiger Rhythmus, eine Bewegung, bei der das Zentrum des Menschen in der Peripherie, im Kosmos ist. Der Rhythmus des Tanzes führt zu den Urzeiten der Welt . . . durch die uralten Tempeltänze wurden die tiefsten Weltgeheimnisse erkannt!» Und wieder schien Dr. Steiner auf etwas zu warten, aber auch diesmal blieb sie stumm.

Vier Jahre später fand sich dann der Mensch, mit dem Dr. Steiner die Grundelemente der Eurythmie entwickeln konnte – die damals 18jährige Lory Smits. Margarita Woloschin wurde eine ihrer ersten Schülerinnen und stand bei der allerersten öffentlichen Eurythmieaufführung in München bereits mit auf der Bühne. In den Mysteriendramen wirkte sie bei den «luziferischen Wesen», bei den «Sylphen» und in der ägyptischen Szene mit. Lory Smits war sie durch eine lebenslange, tiefe Freundschaft verbunden.

Die Eurythmie blieb eine der Quellen, aus denen sie ihr Leben und ihre Kunst speiste. Was sie an den eurythmischen Bewegungen erfahren hatte, das Eindringen in den Raum des Nicht-mehr-Physischen, des Lebendigen – das sollte ihr helfen, auch die Farben in eine strömende Bewegung zu bringen, sie dadurch verlebendigend und in eine ätherische Qualität überführend.

In den späteren Stuttgarter Jahren beschäftigte sie sich intensiv mit den Farbangaben für die Eurythmie und versuchte vor allem, der Metamorphose der Farben bei den sogenannten «Eurythmiefiguren» nachzugehen. Sie sah darin einen speziellen Schulungsweg.

An allem eurythmischen Geschehen nahm sie den lebhaftesten Anteil und war später besonders der Arbeit von Else Klink und ihrer Eurythmieschule sehr verbunden. Bei vielen Aufführungen saß sie als sachkundiger Zuschauer im Raum. –

Sie wählte 1912 München als Wohnsitz, weil es damals innerhalb der anthroposophischen Gesellschaft wie auch im gesamten kulturellen Bereich ein Zentrum des künstlerischen Lebens war. Neben vielen anderen Veranstaltungen besuchte sie regelmäßig die Leseabende von Sofie Stinde, der Leiterin des Münchener Zweiges der Anthroposophischen Gesellschaft. Trotz der vielen Menschen, die sie kannte, fühlte sie sich

einsam. «Ich bin traurig hier, weil die Menschen von etwas anderem leben . . .»² schreibt sie einmal. Sofie Stinde kümmerte sich um sie wie eine mütterliche Freundin, und Margarita Woloschin erinnerte sich ihrer und ihres «lieben, silbernen Wesens»² mit ganz besonderer Dankbarkeit. Die Porträts, die sie u. a. von Toni Völker und Michael Bauer in jener Zeit malte, wurden im Münchener Zweigraum ausgestellt.

Was Margarita Woloschin in so reicher Fülle aufnahm, wollte sie auch ihren Freunden in Rußland vermitteln. Sie fertigte Berichte an, schickte Bücher, übertrug anthroposophische Schriften ins Russische, z. B. Teile der Geheimwissenschaft, wirkte als Dolmetscherin und fuhr oft in die Heimat, um selber begeistert zu berichten. So wuchs sie immer stärker in die Rolle einer Mittlerin zwischen Russland und Anthroposophie hinein und sah zu ihrer Freude das Interesse ihrer russischen Freunde an der Anthroposophie ständig wachsen.

War sie wieder in dem «strengen und düsteren» München, so entfuhr ihr auch gelegentlich einmal ein Stoßseufzer über diese biedereren Deutschen. Ihrem Tagebuch vertraut sie an: «. . . diese feierlichen, hochgewachsenen, ernst gehaltenen Menschen . . . ihre Worte sind gründlich und sachlich, die Späße schwerfällig. Man fühlt solche Gediegenheit, solchen Ernst in allem. Auf solche Menschen kann man bauen. Aber – wie ist mir langweilig bei ihnen! Oder bin ich schon für immer vergiftet durch die genialen russischen Halunken?» Umgekehrt sah sie sehr wohl auch die Schattenseiten des eigenen Volkes: «. . . mich erstaunte dieses wogende, aufgeregte Meer von Leidenschaften, Wünschen, Vorurteilen und Freundschaften – . . . nicht eigentlich Geist ist es, sondern nur Seele, eine reiche Seele, die von vielerlei Geistern regiert wird. Wieviel Genialität ist in den Menschen – sich verzettelnd, leer, und eigentlich umsonst.»²

Selbstverständlich nahm sie sowohl bei dem eigenen wie bei dem deutschen Volke noch ganz andere Eigenschaften wahr und faßte ihr Urteil nicht so eng. Doch blieb ihr zeitlebens «das Russische» in einer eigentümlichen Weise gegenwärtig, und sie fragte sich oft, ob diese oder jene Handlung, diese oder jene Eigenschaft so auch in Rußland denkbar wäre oder was statt dessen vor sich gehen würde. Als wenn die russische «Volksseele» ihr immer ein wenig über die Schulter geschaut und verlangt hätte, immer besser gekannt und nicht vergessen zu werden.

Inzwischen war die anthroposophische Arbeit in Rußland so weit gediehen, daß am 20. September 1913 die Begründung und Einweihung der Anthroposophischen Gesellschaft in Moskau gefeiert werden konnte, bei der auch Frau Woloschin eine Ansprache hielt. An demselben Abend fand in Dornach, in der Schweiz, die Grundsteinlegung des ersten Goetheanum statt.

Es war nur selbstverständlich, daß Margarita Woloschin sich entschloß, bei der Errichtung dieses gewaltigen Baues, bei dem die freiwillige Hilfe

von Hunderten von Menschen gebraucht wurde, mitzuarbeiten. Sie hat diesem «Haus des Wortes» und seiner einzigartigen Entstehungsgeschichte vor und während des Ersten Weltkrieges mehrere Kapitel in der «Grünen Schlange» gewidmet.

Als sie im April 1914 zum ersten Mal den Dornacher Hügel hinaufging, wurde sie von den dort schon länger arbeitenden Freunden begrüßt, so, «wie vielleicht selige Geister eine neu angekommene Seele im Paradies begrüßen . . .»

Zunächst half sie beim Schnitzen der Kapitäle, deren Formen sie – wie alle Formen des Baus – «kristallinisch und pflanzlich zugleich» und in ihren lebendigen Metamorphosen «der Seele urverwandt» empfand. Schon in den ersten Tagen sah sie Rudolf Steiner selber schnitzen: «Seine Züge waren konzentriert und froh, als ob er auf etwas Schönes lauschte; es war wie ein Zwiegespräch mit dem Holz. Behutsam und sicher nahm er das Holz schichtenweise ab, als ob er ganz genau die Grenze der im Holz verborgenen Form sähe und sie nur von dem überflüssigen Stoffe befreien wolle. Dann sagte er etwa: «Bei der Plastik muß man die Fläche fühlen, auf die Fläche im Raum bedacht sein. Die Kanten in der Plastik müssen als Ergebnis, als Grenze zwischen Flächen entstehen, man darf sie nicht vorherbestimmen; auf die Kanten muß man neugierig sein, das hilft einem sehr.»» War es nicht, als hätte sie ein Urbild allen künstlerischen Schaffens erlebt?

Als später alle Säulen, Architrave und Kapitäle zusammengefügt und zum ersten Mal aufgestellt im großen Saal zu sehen waren, machte der Raum einen «unsagbar feierlichen Eindruck». Und doch betrachtete Rudolf Steiner das Ganze mit traurigem Blick: «Es muß noch ganz anders werden, es lebt noch nicht!» In einem Gespräch bestätigte er Frau Woloschin: «Ein Kunstwerk kann mehr oder weniger vollkommen oder unvollkommen sein, die Frage ist, ob es lebendig ist oder tot.»²

Als man darangehen konnte, neben der großen auch die kleinere Kuppel auszumalen, in der Repräsentanten der einzelnen Kulturepochen, von hierarchischen Wesen überragt, einen Kreis bildeten, wurde ihr der Repräsentant der ägyptischen Kultur übertragen. Rudolf Steiner gab ihr ein kleines Blättchen mit einer farbigen und einer Bleistiftskizze, die sie nun in riesige Dimensionen übertragen sollte. Auf ihre Frage: «Aber wie soll ich denn malen?» antwortete Rudolf Steiner nur: «Ich möchte, daß Sie ganz frei bleiben.»² Viele der grundlegenden Angaben zur Malerei, auch die Vorträge «Über das Wesen der Farben» gab es damals noch nicht – so war die Künstlerin ganz auf sich selbst verwiesen. Allerdings hielt Rudolf Steiner für die Mitarbeiter an dem Bau eine ganze Reihe von Vorträgen, um das Verständnis für das völlig Neue dieser Formen, für die es keine Vorbilder gab, zu wecken. Er sprach bei dieser Gelegenheit auch von dem «Element des Farbigen, das im Grunde genommen ein Flutendes, Leben-

diges ist, in dem wir auch lebendig mit unseren Seelen darinnen leben»². Das Wort von dem Flutend-Lebendigen der Farbe fiel bei Margarita Woloschin auf fruchtbaren Boden.

Die zweite Komposition, die sie in der kleinen Kuppel auszuführen hatte, war der «Slawische Mensch». Sie fragte, wie das Gesicht des Russen sein solle. «Nicht sentimental und gequält müssen Sie ihn darstellen, sondern zukunftsfreudig und stark», sagte ihr Rudolf Steiner.

Als später die Maler der kleinen Kuppel sahen, wie unzulänglich ihre Arbeiten waren und wie wenig sie zusammenstimmten, baten sie Rudolf Steiner, die Kuppel selbst auszumalen. Er ging auf ihre Bitte ein und ließ alles wegwaschen – nur der «Ägypter» (Abb. 6) durfte stehenbleiben und wurde in die neue Malerei mit einbezogen.

Die Grundierung der Kuppel war sehr weiß gehalten und mit einer zweiten, durchsichtigen Schicht überzogen. Dadurch erschienen die ohnehin lebendiger wirkenden Pflanzenfarben transparent und wie im Raume schwebend.

Der Gesamteindruck der Malereien war überwältigend: «Welch eine Bewegung, welch ein glühendes Leben ging wie ein Sturm durch die übereinandergeschichteten Farbströmungen, die durch das Ganze ineinanderwoben, unräumliche Räume schaffend! Aus diesem Werden, aus den Fluten dieser Brandung schauten die ewigen Antlitze der Entelechien . . . Ungeheure Weltenräume öffneten sich durch die Farbenperspektive.»

Margarita Woloschin nahm tief erlebend wahr, daß hier Bilder geschaffen worden waren, die nicht nur *mit*, die *aus* den Farben heraus entstanden, aber aus dem Erleben der wahren, geistigen Natur der Farben. Mancher ihrer eigenen Versuche und manche Ahnung hatten sie schon in diese Richtung gewiesen. Der Keim einer neuen Malerei war da, war anschaulich. Aber solche Bildwelten aus dem eigenen Erleben schaffen zu können, war ja wohl ein fern in der Zukunft liegendes Ziel, dem man sich nur mit langen Mühen und jeder auf seinem individuellen Wege nähern konnte? Doch diesem Ziel wollte sie die Treue halten.

Längst tobte der Erste Weltkrieg, als die aus allen kriegführenden Nationen bunt zusammengewürfelte Gesellschaft, wie von einem gemeinsamen Atem durchweht, an dem Bau weiter arbeitete. Jeder wirkte nach Maßgabe seiner Kräfte, um das Ganze voranzubringen. Hier sah Margarita Woloschin eine Malerei, eine Kunst, die nicht ein Sondersein neben dem Leben führte, sondern die gerade im höchsten Sinne dem Leben diente, Gemeinschaft stiftend. Die in der Jugend so ernsthaft gestellte Frage nach dem Sinn der Kunst, ihrer Stellung im sozialen Zusammenhang fand in den am Goetheanum erlebten Tatsachen ihre Antwort.

1917 hatte Margarita Woloschin ihre beiden Kompositionen abgeschlossen und mußte warten, bis die anderen Maler auch so weit waren, um dann alles miteinander abstimmen zu können. Diese Zeit wollte sie nutzen, um

nach Rußland zu reisen. Sie teilte Rudolf Steiner ihre Absicht mit, «für einige Monate nach Rußland zu gehen», und fügte etwas unsicher hinzu, «obwohl man nicht weiß, was kommen wird». Dr. Steiner meinte lächelnd, «man weiß nicht, was kommen wird, deshalb, nicht wahr, besteht kein Grund, an einer Stelle angenagelt zu sitzen?» Als die ersten Nachrichten über die Revolution zu ihr drangen, meinte sie erst recht, in dieser Zeit des Umbruchs und Aufruhrs in ihrer Heimat sein und mit den geisteswissenschaftlichen Ideen am Aufbau einer neuen sozialen Ordnung, einer neuen Kultur überhaupt mithelfen zu müssen.

Mit dem letzten der berühmten plombierten Züge, mit denen Lenin und andere Kommunisten nach Rußland gebracht worden waren, erreichte sie die Heimat.

Aus den «wenigen Monaten» wurden fünfeinhalb Jahre, in denen sie alle Schrecken der Anarchie und des Terrors in dem brodelnden Chaos erlebte. Wie alle anderen hatte sie Hunger, Kälte und Krankheitsepidemien zu überstehen und sah unsagbare Leiden unter den Menschen. Für sich selbst empfand sie auch in den trostlosesten Situationen niemals Angst. Während der schlimmsten Schießereien – Granateinschläge durchlöcherten die Wände des Hauses – las sie in aller Seelenruhe zum ersten Mal den gesamten Faust.

Als die alten zaristischen Formen zerbrachen, kamen nicht nur dunkle, zerstörerische Kräfte ans Tageslicht, sondern auch reine, brüderlich gesonnene Menschlichkeit, die tiefe Fragen nach dem Sinn des Lebens und seinem göttlichen Ursprung stellte. In den Arbeiterbildungskursen, in neu entstehenden Akademien, bei Vorträgen und in Gesprächen – überall begegnete sie diesen drängenden Fragen und bemühte sich, die helfenden Antworten zu finden.

Im ersten Jahr der Revolution war es noch möglich, öffentliche anthroposophische Vorträge zu halten. Sie erlebte z. B., daß nach einem Vortrag von Andrej Bjely die begeisterten Zuhörer, meist Arbeiter, den Redner auf den Schultern aus dem Saale trugen. In ihren Malkursen entdeckte sie beglückt eine unverbrauchte, originelle Schöpferkraft auch bei den einfachen Menschen – aber alle diese hoffnungsvollen Ansätze lösten sich nach kurzer Zeit wieder auf oder wurden in ein ganz anderes Fahrwasser gelenkt. Um zu überleben, leitete sie einige Zeit einen «Kinderclub» – für einige Wochen verschaffte ihr der Auftrag, ein Portrait von Lenin zu malen, Essen und einen geheizten Raum.

Trotz der widrigsten Umstände, trotz eiskalter Räume und Schießereien auf den Straßen trafen sich in jenen Jahren die Moskauer Anthroposophen Abend für Abend in ihren Arbeitsgruppen. Margarita Woloschin richtete einen Eurythmie-Kurs ein und konnte mit ihrer Gruppe die Osterszene aus dem Faust aufführen – genauso, wie sie in Dornach aufgeführt worden war. Sie hielt in der damals noch bestehenden Petersburger «Freien

Philosophischen Akademie» ihren allerersten öffentlichen Vortrag, der Goethes Märchen von der Grünen Schlange und der Schönen Lilie zum Thema hatte.

Im weiteren Verlauf der Revolutionsjahre mußte sie alle Hoffnung, irgendwo sinnvoll arbeiten zu können, aufgeben. Typhus und Ruhr hatten sie an den Rand des Todes gebracht; 1921 trat ein Lungenleiden auf, das bei der herrschenden Hungersnot nicht ausgeheilt werden konnte. Es war vor allem ihr besorgter Vater, der darauf drängte, daß sie eine Kur im Ausland beantragte, die schließlich, nach endlosen Bemühungen, auch genehmigt wurde. Das Geld für die Reise bekam sie dadurch zusammen, daß sie im Auftrage eines Verlegers eine Reihe bekannter Männer porträtierte. Mit dieser Arbeit verabschiedete sie sich – für immer, wie sie wußte – von Rußland. Im Sommer 1922 stand sie wirklich auf den Planken des Schiffes, das sie nach Stettin bringen sollte.

Dieser endgültige Abschied von ihrer Heimat war ein tiefer Einschnitt in ihrem Leben. Sie sprach von dem «abgerissenen Lebensfaden» und dem «versteinerten Herzen»² in dieser Zeit. Alle die ihr durch die gemeinsam erlebten schweren Schicksale so tief verbundenen, nahestehenden Menschen mußte sie in einer ungewissen, oft bedrohten Lage zurücklassen. Nicht einmal auf zuverlässige Nachrichten von ihnen konnte sie hoffen. Und ihr Volk sah sie in seinen besten Kräften gelähmt, geknebelt von einer ihm fremden Macht, unendliche Leiden erdulnd. Alle die Hoffnungen, mit denen sie 1917 nach Rußland gereist war, hatten sich als irrig erwiesen. – Die ersten Wochen im Westen verbrachte sie in Holland. In dem friedlichen, satten Lande, wo alles seinen gewohnten Gang ging, kam sie sich wie abgeschnitten von allem Sein vor. Als Marie Steiner mit einer Eurythmiegruppe nach Den Haag kam, mußte sie ihr von den Erlebnissen in Rußland berichten. Aber in der gepflegten, gutbürgerlichen Umgebung kamen ihr die eigenen Schilderungen phantastisch und unglaubwürdig vor und sie schwieg hinfert.

Sie wollte wieder in Dornach arbeiten, aber durch Visaschwierigkeiten verzögerte sich ihre Abreise. Als sie dann endlich, am 2. Januar 1923, den Dornacher Hügelweg hinaufging, fand sie nur noch die rauchenden und verkohlten Überreste des Goetheanum vor, das in der Silvesternacht einem Brand zum Opfer gefallen war.

Im Herbst dieses Jahres wurde allen russischen Staatsbürgern der Aufenthalt in der Schweiz verweigert; für Deutschland, wohin ihre Freundin Lory Maier-Smits sie eingeladen hatte, bekam sie keine Einreisebewilligung. Wo sollte sie nun hin? Die Erde schien keinen Platz mehr für sie zu haben und sie empfand, daß die äußeren Tatsachen ganz ihrem inneren Zustand entsprachen. Als sich schließlich doch die Möglichkeit bot, zu den Freunden nach Einsingen bei Ulm zu fahren, verabschiedete sie sich von Dr. Steiner. Sie traf ihn in seinem Atelier an, wo er an der Christus-

Statue schnitzte. Seine letzten Worte in diesem Gespräch waren: «Christus will in unserer Zeit auf allen Gebieten gesucht werden, auch in der Malerei.» Diese Worte begleiteten sie durch ihr Leben und gaben ihrem Suchen die weitere Richtung.

Als sie in Einsingen von Lory Maier-Smits in Empfang genommen wurde, wies diese auf einen runden Tisch mit Stühlen in der Ecke des geräumigen Wohnzimmers: «Ich dachte immer schon dran, daß Du einmal in dieser Ecke sitzen und erzählen würdest.»² Und Frau Woloschin empfand dankbar, daß sie also doch wenigstens «ein Eckchen» auf dieser Erde hatte.

Um sich für die Gastfreundschaft dankbar zu erweisen, porträtierte sie fast alle Familienmitglieder – und das waren bei damals vier anwesenden Brüdern Maier, ihren Frauen und Kindern nicht wenige.

«Wenn an den Abenden die Brüder an dem runden Tisch saßen und die großen Köpfe zusammensteckten, bildete sich über ihnen eine Wolke aus Tabaksqualm und Kaffeedunst, die wie die Gruppenseele über den alten Atlantiern schwebte.»² Immer neue Ideen und geniale Einfälle zu den vielfältigsten wissenschaftlichen und technischen Problemen wurden in diesem «Eck» geboren.

Gelegentlich kam auch Dr. Steiner in die Fabrik nach Einsingen, um sich die Ergebnisse von physikalischen Versuchen, die nach seinen Angaben von den Brüdern Maier durchgeführt worden waren, anzusehen.

Lory Maier-Smits unterrichtete mehrere junge Damen in Eurythmie, zu deren weiterer Ausbildung auch Kurse in Literatur- und Kunstgeschichte, über Schillers ästhetische Briefe und Malkurse eingerichtet worden waren. So hatte sich neben der Hörner- und Klauen-verwertenden Knopffabrik ein kleines Kulturzentrum herausgebildet.

Familie Maier fuhr oft zu Veranstaltungen und Vorträgen nach Dornach, doch Frau Woloschin konnte sie wegen ihres Sowjet-Passes nie begleiten. Besonders tief schmerzte es sie, daß sie während der Weihnachtstagung 1923/24, in der die Anthroposophische Gesellschaft unter dem Vorsitz Rudolf Steiners neu begründet wurde, allein im Hause bleiben und sich mit den Berichten der Freunde begnügen mußte.

Als im Frühjahr 1924 ihr Lungenleiden wieder aufflammte, ermöglichte Familie Maier ihr einen Aufenthalt in der Klinik von Dr. Palmer in Stuttgart. In dem Haus an der Gänsheidestraße, das von einem wunderschönen «geist- und schicksalsdurchwehten»² Park umgeben war, unter der Obhut von Dr. Palmer, Dr. Noll, Dr. Peipers und Dr. Friedrich Husemann, fühlte sie sich geborgen und wie zu Hause.

Sie hatte in Stuttgart den Boden betreten, der von nun an wirklich ihr neues Zuhause werden sollte. Sie war 42 Jahre alt, als sie ihren Lebensfaden wieder aufnahm und ihn im mitteleuropäischen Raum weiten Menschenkreisen einverwob.

Bis in die Zeit der Übersiedlung nach Stuttgart führt die Autobiographie Margarita Woloschins. Die Autorin schloß diese Schilderungen ab, «nicht, weil die folgenden Jahre weniger reich an Erlebnissen waren, sondern weil in der zweiten Hälfte des Menschenlebens mehr seine Taten als das ihn formende Schicksal sprechen sollten»².

Je älter Margarita Woloschin wurde, um so mehr neigte sie dazu, die «Grüne Schlange» doch fortzusetzen. Viele Begegnungen und Erlebnisse schienen ihr nicht nur eine persönliche Bedeutung zu haben. Die eigene Biographie wurde immer durchsichtiger für die ihm geheimnisvoll einverwobenen Gesetze und Ziele, und sie meinte, «das formende Schicksal hört auch in der zweiten Lebenshälfte nicht auf, es bindet aber das Leben des Einzelnen immer stärker an das Leben der allgemeinen Menschheit, und darum kann man nicht mehr wie vorher von einem persönlichen Schicksal sprechen. Die Schicksalssprache tönt unpersönlicher, dafür aber mächtiger und ernster in das Leben hinein»².

Wenn es trotzdem nicht zu einem zweiten Band der «Grünen Schlange» gekommen ist, so lag das daran, daß die Künstlerin die im Alter reduzierten Kräfte nur noch der Malerei als der eigentlichen Aufgabe dieses Lebens zuwenden wollte und konnte.

Die wenigen Entwürfe und das schon konzipierte Inhaltsverzeichnis für den zweiten Band zeigen, daß sie beabsichtigte, wie in einer selbstlos durchgeführten Rückschau, fast nur noch von anderen Menschen und Menschenkreisen zu sprechen. Aber konnte man denn über die damals zum großen Teil noch lebenden Freunde in einem Buch schreiben? Sie bejahte es: «Ich habe Hunderte von lebenden Menschen gemalt – warum soll man nicht mit Worten versuchen, was man mit den Farben wagt? Bei der künstlerischen Tätigkeit verstummen persönliche Meinungen, man lebt in einer anderen Sphäre. Ich versuchte immer, keine Meinungen, keine Urteile auszudrücken, sondern vertraute der reinen Wahrnehmung des Wesens des anderen.»²

Sie trat jeder Lebenserscheinung, vor allem aber jedem Menschen in einer solchen Art künstlerischen Wahrnehmens gegenüber und erfaßte gerade dadurch das Wesentliche. Obwohl sie letzten Endes einsam durch das Leben ging, war ihr innerstes Streben, ihre tiefste Sehnsucht schon seit den Kindheitstagen darauf gerichtet, sich mit anderen Menschen zu verbinden und die Menschen untereinander verbunden zu sehen. Nur in kurzen, glücklichen Zeiten, etwa bei dem gemeinsamen Erleben eines Vortragszyklus von Rudolf Steiner oder während der Arbeit am ersten Goetheanum, meinte sie Anfänge von dem zu sehen, was das wahre menschliche Zusammensein in der Zukunft einmal werden soll.

Ein Leben ohne andere Menschen, ohne eine Gemeinschaft, war ihr undenkbar, und ihre Aufmerksamkeit für den anderen Menschen, ihre Bereitschaft, auf ihn zuzugehen, ihn innerlich aufzunehmen, nahezu uner-

schöpfling. Noch in den allerletzten Lebenswochen flocht sie in ihr schon so überreiches Schicksalsnetz neue Fäden ein, dabei immer bemüht, den alten Fäden Haltbarkeit und Dauer zu verleihen.

Jede Begegnung sah sie als eine Aufgabe an, einen Anruf des Schicksals, dem es zu antworten galt. So wies sie nie einen Besucher ab – wußte man denn, welches Schicksal man abwies? Es war ihr gleichgültig und änderte nichts an ihrem Verhalten, ob sie der früheren württembergischen Königin oder einem russischen Kriegsgefangenen gegenüber saß. Mit wenigen Worten brachte sie ihre Besucher dazu, von Wesentlichem zu sprechen. Schon ihre oft gestellte Frage: «Womit beschäftigen Sie sich jetzt?» führte zu zentraleren Anliegen. Aber sie vermochte auch das zu erfassen, was hinter den ausgesprochenen Worten lag – «Höre, was die Seele spricht . . .»². Jeder wirklichen Begegnung lauschte sie wie einem neuen Klang, der im Kosmos ertönte.

Fehler und Schwächen ließen sie an ein Wort Leo Tolstois denken: «Wo ein Mangel ist, in sich die Überfülle erzeugen und damit den Mangel decken, das ist christlich.»² Gerade in schwierigen Situationen könne man sehen, wieviel an objektiver Liebe wirklich in einem wäre . . .

Ihren Tagebüchern kann man entnehmen, wie streng sie sich Rechenschaft über alle ihre Seelenregungen ablegte und sie sozusagen daraufhin «abklopfte», ob sie wahrhaft christlich wären. So unterzog sie auch ihre Einstellung zu den Menschen einer Prüfung: «Alles, was nicht Liebe ist in mir, empfinde ich wie einen Fremdkörper. Aber – alle diese Menschen in mir zu erleben und ich mich in ihnen, ist denn das die Seelenhaltung, die dem heutigen Menschen angemessen ist? Oder wird das nicht erst in der Zukunft oder nach dem Tode richtig sein? Jetzt muß man stark in sich ruhen . . .»²

Deutlich ragte eine zukünftige Fähigkeit auf diesem Gebiet in ihr Leben herein. Im Umkreis und von den Weiten der Peripherie her zu leben, war ihr gegeben, und sie mußte immer aufs neue darum ringen, durch das Ausbilden eines starken Mittelpunktes im Innern das Gleichgewicht zu halten.

Ihre Beziehungen zu den Menschen, von denen nicht zu ermessende segensreiche Wirkungen ausgegangen sind, bilden einen ganz wesentlichen Teil der «Taten» dieses Lebens. –

Margarita Woloschin sprach gerne von einer «Alchemie der Begegnungen». Sie meinte damit, daß ein zu einer bestimmten Zeit von außen an uns herantretender Mensch etwas zu tun habe mit unserer augenblicklichen inneren Gestimmtheit, daß er unserem Seelenzustand in gewisser Weise entspreche. Es wäre, als ob etwas von uns selbst sich im anderen Menschen verkörpert hätte und uns nun wieder anziehen würde.

In diesem Sinne hielt der Stuttgarter Boden eine Fülle von «Entsprechungen» für sie bereit.

Zwei russische Landsleute, die bei den ersten Schritten auf diesem neu betretenen Schicksalsboden gleichsam Pate standen, seien besonders erwähnt. Sie war noch Patientin in der Klinik Dr. Palmers, als sie eines Tages den gerade aus Rußland angekommenen Kunsthistoriker Dr. Trapesnikow begrüßte. Ihn hatte sie schon 1904 als Studenten in Paris kennengelernt, als er ein Suchender war wie sie. Nachdem auch er die Anthroposophie gefunden hatte, widmete er sich ihr mit solchem Eifer und solcher Gründlichkeit, daß man ihn 1913 zum Leiter der Anthroposophischen Gesellschaft in Moskau machte. In der Zeit, als das erste Goetheanum gebaut wurde, war auch er in Dornach und richtete für die Mitarbeiter Kunstvorträge mit Lichtbildern ein. Rudolf Steiner griff diese Initiative auf und führte nun die Kunstvorträge – allerdings unter ganz anderen, viel größeren Aspekten – fort. So war es eigentlich Dr. Trapesnikow zu verdanken, daß es zu den bekannten Kunstvorträgen Rudolf Steiners gekommen ist. 1917 wurde der Kunsthistoriker einberufen und traf fast zur gleichen Zeit wie Frau Woloschin in Moskau ein. In den Revolutionsjahren wurde auf seine Veranlassung hin die «Behörde zum Schutz der Kunst und der Denkmäler des Altertums» gegründet. Er wurde ihr Leiter und konnte mit den alten Schlössern und Bauten oft auch die Menschen retten, die darin wohnten. Die Schreckensjahre in Rußland hatten seine Gesundheit untergraben, und so traf er als kranker Mensch in der Stuttgarter Klinik ein. Zwei Jahre später schon starb er in Breitbrunn am Ammersee in dem Hause von Margareta Morgenstern.

Dieser Freund, dem Margarita Woloschin auf so vielen Stationen ihres Weges begegnet war, begleitete sie nun auch auf ihren ersten Ausgängen in Stuttgart. Einer von ihnen führte auf Einladung von Erich Schwebsch zu einem Konzert in das Haus des Kommerzienrats Emil Molt, auf dessen Initiative hin die Waldorfschule begründet worden war. Dort lernte die Malerin den Komponisten Georg von Albrecht kennen, der gerade eben auf eine nahezu wunderbare Weise aus Rußland herausgekommen war, wo er schon vor den Gewehrläufen des Erschießungskommandos gestanden hatte. «Noch hingen die Kleider an ihm wie an einem Kleiderstock.»² In Georg von Albrecht fand sie einen treuen Freund, mit dem sie gerne alle künstlerischen und persönlichen Probleme besprach. Sie schätzte «diesen feinen, weisen, umfassend gebildeten und gütigen Menschen»² sehr und fand in ihm einen ebenbürtigen Gesprächspartner. Den Kompositionen Georg von Albrechts verdankte sie eindruckliche musikalische Erlebnisse, und wo sie es vermochte, setzte sie sich für sie ein. Als ihr einmal ein größeres Zimmer mit einem Klavier darin zur Verfügung stand, organisierte sie einen Kurs für Musikgeschichte, weil Georg von Albrecht auch auf diesem Gebiet große Kenntnisse und originelle Ideen hatte. Unter den Zuhörern saßen u. a. der Ethnologe Richard Karutz und der Sanskritologe Hermann Beckh.

Eine Art Höhepunkt dieser Freundschaft bildete die gemeinsame Gestaltung einer Johannifeier im Rudolf-Steiner-Haus in Stuttgart 1962. Die damals bereits 80jährige Malerin hatte den zwei Meter hohen Uriel (Abb. 17) – das Bild der Johanni-Imagination – fertiggestellt, das nun auf der Bühne stand, während die eigens für diese Feier komponierte Johanni-Musik Georg von Albrechts erklang. Malerei und Musik waren für die Künstlerin keine getrennten Welten – sie konnten zusammenwirken und einander durchdringen. Woloschinas Bilder sind öfter als «musikalisch» empfunden worden, als hätte sich auf ihnen Musik verdichtet und wäre zu Farbrhythmen und Klängen geronnen.

Als die neugebackene «Stuttgarterin» ihre Sachen in der Klinik zusammenpackte, um in ihr erstes eigenes Zimmer zu ziehen – es sind diesem ersten unzählige andere gefolgt – lösten gerade Dr. Friedrich Husemann und seine Frau ihren Haushalt auf, um nach Freiburg überzusiedeln. Sie «vermachten» Frau Woloschin ein mit Spiritus zu heizendes Bügeleisen. Nachdem die «Umzüglerin» den Gebrauch erklärt bekommen hatte, nahm sie das noch brennende, heiße Eisen in die Hand und stieg mit ihm in die Straßenbahn – etwas verwundert von den anderen Fahrgästen betrachtet. Mit brennendem «Spiritus» betrat sie ihre neue Behausung.

Jeder Raum, in dem die Künstlerin lebte, war sehr bald ganz unverwechselbar der «ihre». Man trat in eine dichte, lebendige, geist- und weltdurchwehte Atmosphäre. Auch der unbedeutendste Gegenstand schien so ganz zu ihr gehörig und in ihrer Umgebung ein lebendigeres Aussehen zu bekommen. Allerdings – mitteleuropäische Wohnideale und Bürgerlichkeit konnten in ihrer Nähe nicht gedeihen. Davon erzählt Kurt von Wistinghausen:

«Ich habe Margarita Wassiljewna ungezählte Male besucht und wurde stets mit Eindrücken reich beschenkt. Ihr Zimmer war gleichzeitig Atelier und meistens auch Küche. Mitten zwischen Malpapieren, Paletten, Bildern und Büchern, die in genialer Unordnung . . . umherlagen, wurde dann liebevoll der obligate Tee aufgebriht und serviert, während die Gespräche ihren hohen Pfad suchten. Die Gastgeberin scherzte selbst über ihr «Chaos» und erzählte, die erste Zeit im Westen sei ihr bei der Heimkehr der Mantel immer zu Boden gefallen, weil ja niemand mehr da war, der ihn ihr von den Schultern nahm und versorgte – so sehr war sie von ihrer Jugend und den wohlhabenden Verhältnissen im Elternhaus her gewohnt gewesen, daß sofort ein Diener herbeisprang. Vor der Tür der Sabaschnikows hatte am Anfang unseres Jahrhunderts stets ein eigenes Gespann mit feurigen Rappen und dem wie ein Standbild auf dem Bock sitzenden Kutscher für den Fall gewartet, daß ein Glied der Familie zu einer Besorgung ausfahren wollte. Jetzt, in der Emigration, hatte die Künstlerin weder einen dienstbaren Geist, noch ein Gefährt, noch Geld. Jedoch: keinen Augenblick war es dies, was sie ernstlich beschäftigte. Geisteswissenschaftliche Fragen bewegten sie Tag und Nacht . . .»⁴

Die äußere Existenz war von nun an ganz und gar abhängig von den gelegentlich eingehenden oder auch nicht eingehenden Aufträgen. Meistens waren es Portraits, die helfen mußten, das tägliche Brot zu verdienen. Aber Sorgen machte sich Margarita Woloschin deswegen nie. Ihr Vertrauen darauf, daß irgendeine Hilfe sich doch rechtzeitig einstellen würde, war unbegrenzt. Scherzend sprach sie von ihrem «Finanzengel», der in der Tat meist pünktliche Arbeit leistete und im letzten Moment eine vergessene Ratenzahlung oder eine Freundesgabe eintreffen ließ. Es sollen sich auch an gänzlich unvermuteten Orten ihres Zimmers plötzlich Geldscheine gefunden haben. Dann wurde vielleicht gleich der nächste Besucher gefragt, ob er etwa gerade eine finanzielle Hilfe benötige. – Sie hatte zu Geld, zu jeder Art von Besitz, wie überhaupt zu allem Festhalten- und Fixieren-Wollen keinerlei Verhältnis.

In die Stuttgarter Anfangsjahre fiel der Tod Rudolf Steiners am 30. März 1925. Als sie zu der Totenfeier fahren wollte, wurde ihr als Russin wiederum die Einreise in die Schweiz verwehrt. Sie sah nur «die ernstesten, blassen Gesichter der Waldorflehrer, die zwischen den Vorträgen (einer gerade stattfindenden Pädagogischen Tagung) nach Dornach reisten, um die Nachtwache an der Bahre zu halten».

Wie für viele Menschen, so war auch für Margarita Woloschin die Welt verändert dadurch, daß Rudolf Steiner nicht mehr auf der Erde wirkte. In ihrem Schicksal hatte es gelegen, ihm persönlich begegnet zu sein, ihn viele Male erlebt zu haben. Es war, wie sie manchmal betonte, durchaus nicht immer leicht, vor diesem umfassenden Bewußtsein, dieser reinen Menschenliebe und Menschengröße zu bestehen. «Man war wie vernichtet, und doch wiederum über sich selbst erhoben, aus der Zeit gerissen, wenn man seinem Blick begegnete. Man empfand: der, den er da begrüßt und der ihn begrüßen darf, ist eigentlich noch nicht da. Man antwortete innerlich mit einem Gelöbniß, der einmal zu werden, den er in einem sah. Der Blick, in dem der höchste Sieg lebte, sprach zugleich von dem ganzen Ernste einer Weltentragik, ja einer Weltkatastrophe. Die Liebe, der man in seinem Blick begegnete, war dem Tode verwandt, sie richtete und zugleich richtete sie auf . . .»

Margarita Woloschin hat von ihren Erinnerungen an Rudolf Steiner unermüdlich erzählt – wo immer man sie darum bat. Ob sie nun seine plastischen Gesten während eines Vortrages schilderte oder die Behutsamkeit der Hände beim Schnitzen, die oft jugendlich begeisterte Stimme, den energischen Gang, die ordnende, klärende Wirkung, die von jedem Gespräch ausging, die Kraft eines einzigen Wortes, die einen ganzen «Vorhang» von Illusionen wegreißen konnte, die fast physisch zu erlebende Wärme, die man in seiner Nähe empfand – immer schilderte sie in einer so künstlerisch anschaulichen und freilassenden Weise, daß viele Menschen eben diesen Erzählungen ihre lebendige Beziehung zu Rudolf

Steiner und darüber hinaus zu den Anfangsjahren der anthroposophischen Bewegung verdanken. Besonderes Gewicht erhielten ihre Darstellungen dadurch, daß man spürte: da hatte nicht ein blinder Gläubiger, sondern ein auf eigene Wahrnehmung und eigenes Urteil bauender Mensch vor Rudolf Steiner gestanden.

Die Gespräche wiederholte sie Wort für Wort, «denn» – bemerkte sie einmal lächelnd – «ich habe ein atavistisches Gedächtnis für Gespräche» – was man auch bei anderen Gelegenheiten feststellen konnte.

Als nach Rudolf Steiners Tod schmerzhaft deutlich wurde, daß sein unmittelbarer Rat und seine Hilfe nicht mehr da waren, wandte sie sich mit verstärkter Kraft dem zu, was Rudolf Steiner schon gegeben hatte und was doch noch nicht zu wirklichem Leben erweckt war. Sie begann, alle Kunstvorträge, insbesondere die Vorträge aus dem Jahre 1921 «Über das Wesen der Farben» erneut durchzuarbeiten, und sie entdeckte dabei, daß Rudolf Steiner auch den Malern einen methodischen Weg gegeben hatte, der zu einer neuen, lebendigen Malerei führen konnte.

Die so intensiv erlebten Kuppelmalereien wollte sie nun in ihren Gesetzmäßigkeiten erkennend verstehen. Sie versuchte, sowohl das Schicksal jeder einzelnen Farbe in beiden Kuppeln zu verfolgen als auch die Dramatik des ganzen Farbengeschehens zu erfassen. Bei diesen Bemühungen blieb sie nicht allein. Sie fand Weggenossen in einer Gruppe von Malern, die sich regelmäßig zu gemeinsamer Arbeit trafen. Davon berichtet eine der Teilnehmerinnen, Edith Meyer von Camptz, in ihren Erinnerungen:

«Meine Zeit in Stuttgart wurde durch das gemeinsame Zusammenarbeiten mit einigen gleichgesinnten Freunden sehr bereichert. Jeden Mittwochnachmittag traf sich ein kunstinteressierter Kreis im Hause von Frau Nora Ruhtenberg um den traditionellen Kaffee-Samowar. Frau Margarita Woloschin und Frau von Bernus waren die häufigsten Gäste, und ich fehlte niemals. Wir legten einander die neu entstandenen Arbeiten vor und förderten uns gegenseitig neidlos und liebevoll. Die Kunstgeschichtsvorträge, Farbenvorträge von Dr. Steiner, alles, was Künstlerisches erreichbar war, wurde gemeinsam studiert und lebhaft besprochen. Aufgaben wurden gestellt, gemeinsame Porträts gemalt und die von Steiner angegebenen Ratschläge weitgehendst ausprobiert . . . Eines der gemeinsam zu erarbeitenden Themen waren Rudolf Steiners Hinweise für die Dekoration von Schulräumen . . .»⁵

Eine solche Zusammenarbeit von Künstlern, die als Maler gänzlich verschiedene Wege gegangen waren und diese Wege auch in ganz eigenständiger Weise weiter verfolgten, ist sicher als ein seltener Glücksfall anzusehen.

Eine ganz besonders anregende und tiefe Freundschaft, die nicht immer ohne Spannungen verlief, verband sie in jenen Jahren mit Nora Ruhten-

berg. Die Gattin des Waldorflehrers Wilhelm Ruhtenberg stammte auch aus dem Osten – sie war im Kurland geboren – und hatte in Paris Malerei studiert. Entscheidend für ihren Weg als Malerin aber waren zwei von Rudolf Steiner gehaltene Malstunden, die sie während des Stuttgarter Jugendkurses miterleben durfte⁶. Freilich konnte sie sich, im Gegensatz zu Margarita Woloschin, nicht ausschließlich der Malerei widmen, denn sie hatte für ihren Mann, zwei eigene Kinder und eine Anzahl von Pensionären zu sorgen. Aber Weltweite und Humor, Originalität und Klugheit halfen ihr, die vielfältigen Aufgaben zu bewältigen und ihr Haus zu einem Ort zu machen, von dem viel Leben und geistige Anregung ausstrahlten. Bei Ruhtenbergs trafen sich nicht nur die Maler, sondern auch die Dichter und Musiker. Es gab Konzerte und Dichterlesungen, bei denen u. a. Georg von der Vring, Siegfried von Vegesack und Clara Nordström aus ihren Werken lasen. Frau Woloschin wohnte, als sie in das Haus Delmonte auf dem Gelände der Waldorfschule gezogen war, in unmittelbarer Nachbarschaft von Ruhtenbergs. Die beiden Frauen sahen sich fast täglich und tauschten sich über viele künstlerische Fragen aus; so beherrschte z. B. das Thema «Bild- und Glanzfarben» lange Zeit die Gespräche⁷.

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstanden eine Reihe der bekanntesten Bilder Margarita Woloschins: Fußwaschung, Abendmahl, Hochzeit zu Kanaa, Speisung der Fünftausend u. a. Man könnte von dem Eintritt in die Meisterjahre sprechen, nachdem die Lehrjahre in Rußland, die Wanderjahre zwischen Rußland und Westeuropa hin und her pendelnd verbracht worden waren. Von einem anderen Gesichtspunkt aus gesehen, hat das künstlerische Schaffen gleich mit Meisterwerken begonnen, denen ein lebenslanges Lernen und Suchen gefolgt ist.

Mit großer Entschiedenheit wandte sie sich jetzt den christlichen Themen zu, für die sie doch von jeher prädestiniert zu sein schien. Schon das Kind hatte ja die «Geschichten» der Bibel mit ungewöhnlich starker Kraft wie eine Realität erlebt. Durch die Evangelien-Betrachtungen Rudolf Steiners lernte sie, die geistige Wahrheit jedes einzelnen Geschehnisses in Palästina zu erkennen und es in dem Zusammenhang gewaltiger kosmischer Tatsachen zu sehen. «Wie kommt es, daß diese Geschehnisse in Palästina irdisch sich vollzogen und doch zugleich ein Urbildliches in sich bergen?» fragte sie einmal Dr. Steiner. «Gott ist ein großer Dramaturg, er probt, bis es einmal stimmt», erhielt sie zur Antwort.

Zu der Vortragsreihe «Das Johannesevangelium im Verhältnis zu den drei anderen Evangelien» in Kassel 1909 hatte Dr. Steiner sie – ganz gegen seine sonstige Gewohnheit – sogar sehr nachdrücklich und wiederholt eingeladen. Sie sollte dabei sein. Allmählich lernte sie auch, die tiefe, fromme, aber in ein Unbestimmtes gerichtete Devotion des Russen mit der heiligen Nüchternheit zu verbinden, mit der in anthroposophischen Vorträgen die

höchsten Wahrheiten ausgesprochen wurden – eben dadurch freilassend und nicht minder Ehrfurcht erweckend. – Ihrem Wesen war es gemäß, das Geistige auch auf der Stufe des Imaginativ-Bildhaften, in symbolischer oder kultischer Form zu erleben. Sie war mit den Riten der russisch-orthodoxen Kirche aufgewachsen und hatte deren geistige Realität, besonders bei den Gottesdiensten in den kleinen Dorfkirchen auf dem Lande, stark erlebt.

Jetzt lernte sie in Stuttgart die 1922 gegründete «Christengemeinschaft» kennen, in der ein neuer, dem heutigen Zeitbewußtsein angemessener Kultus zelebriert wird. Die verschiedenen Formen, in denen Geistiges sich im kultischen Bereich äußern kann, beschäftigten sie ein Leben lang. Mit einer Reihe von Priestern der Christengemeinschaft, ganz besonders mit Lic. Emil Bock wurde sie sehr befreundet. Sie versäumte möglichst keine seiner Evangelienbetrachtungen, nahm auch sonst an Kursen und Vorträgen teil und besuchte einige Monate lang das Priesterseminar. Diese erneute, intensive Beschäftigung mit der Welt der Evangelien war es wohl, die jetzt die Bilder in ihr aufsteigen ließen, die die Ereignisse des Christus-Lebens zum Inhalt haben.

Als sie 1926 zur Bestattungsfeier ihres Freundes Trapesnikow in das auch sonst oft von ihr besuchte Haus Margareta Morgensterns nach Breitbrunn am Ammersee gerufen wurde, traf sie dort mit sieben Priestern zusammen; sie erinnerte sich an Friedrich Rittelmeyer, Emil Bock, Rudolf Frieling, Friedrich Doldinger, Johannes Pertel, Rudolf Meyer und Kurt von Wistinghausen. Bei dem Zusammensein im Gedenken an den Freund, bei Spaziergängen und gemeinsamen Bootsfahrten erlebte sie stark die Atmosphäre dieser Landschaft und meinte, so wie damals am Ammersee, so müßte auch die Stimmung am See Genezareth gewesen sein. Die ersten Pläne zu einer «Hochzeit zu Kanaa» und der «Speisung der Fünftausend» keimten in ihr auf. Margarita Woloschin war die erste, die beauftragt wurde, für die neu entstehenden Gemeinden der Christengemeinschaft die Altarbilder zu malen, und sie blieb lange Zeit die einzige, die man mit dieser Aufgabe betraute.

Ihre Bilder wurden damals als eine neue, der heutigen Zeit entsprechende religiöse Malerei angesehen. Die Stilisierung in der Darstellung erinnerte an die strenge Welt der Ikonen, aber sie wurde gemildert durch seelenerfüllte Poesie und verlebendigt durch bewegt leuchtende Farbharmonien. «Die von der Erdschwere befreiten Farben»² wie Marie Steiner es einmal ausdrückte, waren besonders geeignet, religiöse Themen wiederzugeben. Daß sie den Zusammenhang mit der Erde nicht verloren, dafür mußte die Gebrannte Erde (Burned Siena) sorgen, die in zunehmendem Maße den anderen Farben beigelegt wurde. Leider sind von diesen vielfach mit Pflanzenfarben gemalten frühen Stuttgarter Bildern kaum noch gut erhaltene Originale vorhanden.

Man könnte meinen, daß die Malerin dem Wort Rudolf Steiners, «Christus muß heute auf allen Gebieten gesucht werden, auch in der Malerei», durch den thematischen Inhalt der Bilder entsprechen wollte. Sie war sich aber sehr wohl bewußt, daß nicht das «Was», sondern das «Wie» der Malerei gemeint war. Das Geistige der Farbenwelt selbst mußte zum Sprechen gebracht werden, und sie rang darum, dieses Sprechen nicht durch die eigenen Vorstellungen und die so stark vorhandenen plastischen Formkräfte zu stören. In einem Aufsatz schrieb sie: «Wem aber durch eine lange Seelenkultur das, was Dr. Steiner von Glanz- und Bildfarben in seinen Farbvorträgen gesagt hat, nicht mehr zum Dogma, sondern zum Erleben wird, der wird in diesem Umbiegen vom Glanz zum Bild und vom Bild zum Glanz eine Handlung sehen, die für die Erde einer priesterlich erlösenden Handlung, einer Wandlung gleicht . . .»⁸

Ein unmittelbares Gefühl für die moralische, die sinnlich-sittliche Qualität der Farbe und ein sicheres Wissen, wie sie einzusetzen sei, war eine der Gaben, «die sie schon hatte»; sie mußte sich nicht erst dazu heranschulen. Und sie brachte sich auch die Fähigkeit mit, aus der Welt der Imaginationen zu schöpfen. Ihr Kampf ging zeitlebens darum, das erste so mit dem zweiten zu verbinden, daß es zur reinen ungestörten Aussage innerhalb der Farbenwelt kam. «Das Malen aus der Farbe heraus», von dem Dr. Steiner gesprochen hatte, entband ihrer Überzeugung nach den Künstler nicht davon, zunächst einmal ein tiefes, starkes Erlebnis – als Stimmung – in der Seele zu haben, das mit Macht zur Gestaltung drängte. Ohne ein solches Erleben sah sie keine Berechtigung, zum Pinsel zu greifen. Dann aber mußte man das Erlebnis in die Welt der Farben hineinragen, es in die Sprache der Farben übersetzen, und die lebendigen Farben selber mußten dem Maler sagen, wie in ihrer Welt das Erlebnis auszudrücken sei. Auf einer höchsten Stufe hieß das, mit den eigenen Schöpferkräften in die Sphäre einzutauchen, in der die Farben in ihrer geistigen Wirklichkeit selber schaffend wirken.

Es war ihr selbstverständlich, daß auf einem Bild Motive zu sehen waren. Rudolf Steiner hatte ihr, nach dem Besuch einer Ausstellung moderner Maler, gesagt: «Die gegenstandslose Malerei ist an sich absurd und nur als ein Protest gegen den Naturalismus zu verstehen. Wenn man wirklich in die Welt der Farbe eintaucht, kommt man zu Wesen. Wir brauchen den Löwen nicht erst in der physischen Welt zu suchen, in der Welt der waltenden Farben finden wir sein Urbild.»⁸

Streng hat sie sich dagegen verwahrt, daß das Malen aus der Farbe heraus so aufzufassen sei, daß man aus spielerisch zufällig auf dem Papier entstandenen Formen «wie aus dem Kaffeesatz» ein Motiv herausliest und das dann als aus der Farbe heraus entstanden erklärt. «Höchste Wachheit, höchste Willenskraft und Konzentration fordert die Malerei aus der Farbe – sie verlangt einen anderen Bewußtseinszustand, eine andere Ichkraft, als

wir sie heute schon haben. Und vor allem ein großes technisches Können»⁸, äußerte sie.

Im Sommer 1926 ergab sich während einer Tagung in Freiburg völlig überraschend die Gelegenheit, einen Ausflug nach Dornach zu machen. «Am 1. August waren wir in Dornach. Ein Wunder – ohne jeglichen Personalausweis! Der Hügel war wie leergefegt – es war Mittagszeit! Als erster begegnete ich Marie Steiner und sprach mit ihr. Dann zeigte uns Moser den neuen Bau. Aber wie eigenartig ist es, diese Landschaft zu sehen, über die sich nicht mehr die beiden Riesen-Kuppeln erheben – das Herz zieht sich schmerzhaft zusammen. Es ist, als wenn man in einer neuen Inkarnation wäre – aber die alte kann man nicht vergessen. Nachmittags waren wir im Atelier von Dr. Steiner, wo er gestorben ist. Ich sah die Statue wieder, die er mir vor drei Jahren gezeigt hat, als ich mich verabschiedete . . . Ich beeilte mich dann, rechtzeitig bei Henny Geck in ihrem Atelier zu sein. Sie war wie eine Schwester und zeigte mir eineinhalb Stunden die Bilder, Skizzen und Entwürfe von Dr. Steiner. Durch diese Originale ist in dem Raum etwas anwesend, man fühlt Dr. Steiner – in jedem dieser liebevollen, vorsichtigen, freien, fast kindlich naiven Striche – naiv im Sinne des Fehlens jeder vorausbestimmenden Vorstellung. Und was für eine Wahrheit, was für eine tiefe, strenge, ernste Wahrheit ist in ihnen.»²

Es sollte ihr in den folgenden Jahren wieder öfter vergönnt sein, nach Dornach zu reisen. Sie empfand dieses Stück Erde als ihre eigentliche Heimat. Viele der dort lebenden Menschen kannte sie seit langen Jahren, war mit ihnen durch gemeinsame Erlebnisse verbunden. Einen besonders tiefen Eindruck machte ihr jede Begegnung mit Marie Steiner. «Jedesmal wenn man sie sah, war man aufs neue von ihrer Schönheit ergriffen. Ihre Augen waren wie Saphire – bis zu ihrem Tode im hohen Alter behielten sie ihr Leuchten. Nur im Hochgebirge kann man diese Bläue erleben. Um sie war Hochgebirgsluft. Die Kälte und Reinheit eines Kristalls vereinigte sich mit dem Feuer der Begeisterung. Sie war königlich unnahbar, obgleich sie selbst sich gar nicht über die anderen stellte. Sie besaß eine kindliche Unmittelbarkeit und sprühenden Humor.»

Albert Steffen war sie schon in den Münchener Jahren begegnet. Damals fiel ihr «sein Danteprofil auf und der ungewöhnliche Ernst seiner Augen. Ein durchsichtiger Schein der Milde lag auf seinem Gesicht, dessen scharf geschnittene Züge an seine felsige Heimat erinnerten». Jetzt war sie häufiger Mittagsgast in seinem Hause und empfand dankbar das tiefe Verständnis, mit dem alle künstlerischen Fragen erörtert wurden.

In den dreißiger Jahren hatte sie sogar ein eigenes Atelier in der Nähe des Goetheanum, in dem u. a. die beiden Wormstedter Erzengel entstanden. –

Eines ihrer Hauptanliegen bei den Aufenthalten in Dornach war, die Kurse von Carl Kemper und Oswald Dubach über die architektonischen und plastischen Formen des ersten Goetheanum zu besuchen. Sie schätzte die Arbeit von Carl Kemper, der schon beim ersten Goetheanum mitgeschnitten hatte, außerordentlich. «In seinen Plastizierkursen versuchte er, seine Schüler die innere Gesetzmäßigkeit der Metamorphose der Formen, die innere Dynamik erleben zu lassen. Es schmerzte ihn, wenn jemand die Metamorphose in der direkten physischen Kontinuität verfolgen und finden wollte, ohne die innere Wandlung der Kräfte zu erleben, sie innerlich durchzumachen . . .»⁹ Dieser Künstler, von dem Dr. Steiner den Schweizer Behörden einmal schrieb, «seine Arbeit ist unersetzlich für das Goetheanum»⁹, hat das Goetheanumgelände mit Ausnahme der Militärlagerjahre nie verlassen. Wie kaum ein anderer Mensch hat er sich plastizierend, geometrisierend und zeichnend in die Geheimnisse der Formen und der Konstruktion des ersten Goetheanum vertieft¹⁰. Bei dem zweiten Goetheanum schuf er die Pläne, namentlich der Westfront, nach denen das Modell Rudolf Steiners verwirklicht werden konnte.

Auf der Grundlage der Arbeit bei Carl Kemper und der eigenen unablässigen Studien begann Margarita Woloschin, Kurse über das erste Goetheanum zu halten. Sie konnte dabei nicht nur aus genauer Kenntnis die sachlichen Details vermitteln, sondern vermochte, durch die aus dem eigenen tiefen Erleben geschöpften begeisterten Schilderungen diesen Wunderbau wirklich vor den Augen der Zuhörer wieder erstehen zu lassen. Man ging mit ihr die Reihe der Säulen entlang, wurde in die Lichträume der farbigen Fenster mitgenommen, erlebte das «Brausen» der Riesenmalereien in den Kuppeln hoch über einem und wurde wie angeweht von dem Atem einer wahren Mysterienkunst. Bei den unzähligen Gelegenheiten, die sie über das erste Goetheanum sprach, gingen ihr selber jedesmal neue Erkenntnisse, neue Zusammenhänge auf. Das Wort Rudolf Steiners: «Es gibt nichts in der Welt, das nicht in diesem Bau sein Urbild hätte», wurde ihr immer inhaltsreicher. – Sie wurde bald auch an andere Orte eingeladen, um vom Goetheanum zu erzählen. So fuhr sie 1931 nach Koefering und Dresden, wo sie ihre Vorträge in der Anthroposophischen Gesellschaft und in der Waldorfschule gleich mit Malkursen verband, in denen die Skizzen und Entwürfe Dr. Steiners zu den Kuppelmalereien das Thema bildeten. Bei einer solchen Arbeit breitete sich unter ihrer Obhut schnell eine unglaubliche Wärme und Begeisterung aus. Hingegeben an diese Skizzen wurden die Teilnehmer von ihrer geistigen Wahrheit wie von etwas Lebendigem erfaßt – sie saßen mit glühendem Eifer da, bemüht, im Nachvollziehen und Nachbilden etwas von der Realität dieser Bilder zu erfahren.

Auch in Stuttgart hielt die Künstlerin Malkurse ab und gab einzelnen Menschen Unterricht. Zu ihren treuesten Schülern gehörte durch viele

Jahre eine Gruppe von Lehrern aus der Waldorfschule, unter ihnen Julie Lämmert, Elise Schulz, Sophie Porzelt, Karl Ege und Martin Tittmann. Anfang der dreißiger Jahre tauchte der Gedanke einer Malschule auf und wurde mit Frau Ruhtenberg und anderen Freunden sorgfältig erwogen. Es boten sich Räume an; auch Lehrer, die unterrichten konnten, standen zur Verfügung. Man besprach, was in einer solchen Schule zu geschehen hätte, und war sich einig darüber, daß das Alte nicht dadurch überwunden werden sollte, daß man es einfach wegließ. Die Auslassung von Kenntnissen sei kein Mittel zu ihrer Überwindung. Man wollte nach dem Neuen streben, ohne das in der Menschheitsgeschichte schon Erreichte zu verlieren. Es hätten also auch Kurse in Anatomie, Perspektive, Geschichte der Malerei u. ä. eingerichtet werden sollen. Das Hauptgewicht hätte selbstverständlich auf den Fächern Eurythmie, Farbenlehre und den praktischen Übungen gelegen. Margarita Woloschin rang schwer mit dieser Entscheidung. Aber letztlich sah sie ihre eigentliche Aufgabe doch in dem einsamen Weiterschreiten auf ihrem Malerweg. Der Plan wurde wieder aufgegeben. Es war nicht das erstmal, daß sie vor Überlegungen dieser Art stand. Und bis an ihr Lebensende plagte sie sich mit Zweifeln darüber, ob eine Malschule nicht doch in ihren Aufgaben gelegen hätte.

Es haben im Laufe der Jahre eine Fülle von Menschen ihre Malkurse besucht – selbst in der Kriegs- und Verbotszeit kamen etwa dreißig Menschen zu ihr, um an den Kuppelmalereien zu arbeiten – aber zu einer eigentlichen Schülerschaft ist es in keinem Fall gekommen. Jüngere Maler haben immer wieder betont, wieviel Anregungen sie ihr verdanken, wieviel Bewunderung für ihr hohes Können sie hatten – doch eine «Nachfolge» hat es nicht gegeben. Das mag mit daran gelegen haben, daß sie keinen strengen methodischen Weg ausgebildet hatte, daß auch die rein technischen Fragen der Malerei, Grundierung, Malmittel, Lasierung u. a. von ihr sorglos gehandhabt wurden und im Laufe der Altersjahre zunehmend zu einem immer größeren Problem anwuchsen.

Den inneren Weg, den sie als Malerin zu gehen hatte, sah sie sehr deutlich vor sich, und mit aller Kraft versuchte sie, ihm treu zu bleiben. In verschiedenen Aufzeichnungen beschrieb sie, was ihr notwendig zu sein schiene (siehe S. 56).

Im Jahre 1932 wurden sechs ihrer bekanntesten Bilder (Speisung der Fünftausend, Wandeln auf dem Meer, Hochzeit zu Kanaa, Wunderbarer Fischzug, Abendmahl, Johannes und Maria unter dem Kreuz) in größeren Reproduktionen als Mappe «Das Licht schien in die Finsternis» herausgebracht¹³. Große Einzeldrucke der «Fußwaschung» z. B. und Postkarten folgten. «Die Postkarten», schrieb sie, «werden in drei Farben gedruckt, was nicht genau das Farbbild gibt, sie sind grob und tot. Es verbleibt nur die Komposition, aber auch sie ist durch Ungenauigkeit gestört.»² Bei der Verkleinerung der oft über einen Quadratmeter großen Bilder auf Post-

kartengröße mußte die Enttäuschung, die bei keiner Reproduktion erspart bleibt, natürlich besonders groß sein.

Gerade durch diese Drucke haben ihre Malereien aber eine große Verbreitung gefunden in einer Zeit, als ungehinderte Kunstausbübung eben noch möglich war. Schon wenige Jahre später sind einige ihrer Bilder bereits als «entartete Kunst» vernichtet worden.

Die politische Situation in Deutschland wurde immer bedrückender. «Heute vormittag erschienen bei mir mehrere arbeitslose Menschen, bettelten um Almosen, äußerlich und innerlich, und baten um Arbeit . . .»² berichtet sie in einem Brief. Die Machtübernahme durch den Nationalsozialismus empfand sie wie den Eintritt in ein dunkles Zeitalter. Wachsende Sorgen entstanden um diesen oder jenen der Freunde, die Waldorfschule war bedroht . . .

Aber auch aus Rußland empfing sie Hiobsbotschaften. 1931 hieß es, daß von den ihr bekannten anthroposophischen Freunden in Petersburg niemand mehr am Leben sei, alle wären in Lagern, in der Verbannung oder auf andere Weise umgekommen. Aus Moskau schrieb man ihr: alle Freunde sind verhaftet. 1932 traf die Nachricht vom Tode Max Woloschins ein, ein Jahr später hörte sie von dem Tod ihrer Mutter. Ihr Vater war wohl schon in den zwanziger Jahren gestorben.

Max Woloschin hatte sie 1914, als auch er für kurze Zeit am Goetheanum mitarbeitete, zum letzten Male gesehen. In den Revolutionswirren war eine Reise auf die Krim, seinem Aufenthaltsort, ganz unmöglich gewesen, und seitdem lebte sie im Westen. Sie wußte zunächst nichts von den näheren Umständen seines Todes, erst später erfuhr sie von seinen weiteren Schicksalen:

«Die Krim ging viele Male aus den Händen der Weißen in die Hände der Roten über und umgekehrt, bis die Roten schließlich Herr blieben. In Gedichten schildert Max die Schändung des Menschen und der Erde. Selbstverständlich wurde er von den neuen Machthabern geächtet. Man wunderte sich, daß er am Leben blieb. Wie es möglich war, bei seiner politischen Einstellung, das habe ich später erfahren. Bei den verschiedenen Machtübernahmen rettete Max vor den Roten die Weißen, vor den Weißen die Roten. Jeder war ihm in erster Linie Mensch. Einer von den Roten, der ihm sein Leben verdankte, wurde das Haupt der Tscheka in der Krim. Das Haus in Koktebel wurde zum Erholungsheim für Schriftsteller gemacht. Max durfte darin wohnen bleiben, hungerte aber. Um sich irgendwie zu ernähren, sammelte er die schönen Halbedelsteine in der Bucht von Koktebel und verkaufte sie. Seine Gedichte aber wurden in vielen Abschriften heimlich verbreitet, und er war stolz auf diese Art seines Ruhmes. Von seinem Tschekisten hatte er als Dank für die Rettung

ein schreckliches Vorrecht bekommen. Von jeder Gruppe der zum Tode Verurteilten durfte er die Begnadigung eines dieser Menschen erlangen. Die Folge davon war, daß er von den Angehörigen aller anderen gehaßt wurde. Von diesem Haß, unter dem er unendlich litt, schrieb er mir in seinem letzten Brief, ohne auf den Grund dieser Tatsache eingehen zu dürfen. Er fand eine Frau, die ihm alles Schwere tragen half.»

Max Woloschin hat inzwischen eine Art Rehabilitierung erfahren. Seine Werke sind vor wenigen Jahren zum großen Teil im Druck erschienen, und seine Malereien sind auf einer Ausstellung gezeigt worden. Das Haus in Koktebel ist auch heute noch ein Erholungsheim für Dichter, und die ehemalige Wohnung von Max Woloschin wurde zu einer Gedenkstätte für ihn eingerichtet.

In der Mitte der dreißiger Jahre übernahm die Künstlerin die Aufgabe, in der Klinik von Frau Dr. Erlacher zum Teil taubstummen Patienten Malunterricht zu geben, eine Tätigkeit, mit der sie schon in den zwanziger Jahren in der Klinik Dr. Palmers Erfahrungen gesammelt hatte. Immer schon hatte sie die Möglichkeit gesehen, durch die Malerei auch heilend wirken zu können. Dabei dachte sie nicht nur an die therapeutische Wirkung des Malens, sondern vor allem daran, daß es in Zukunft einmal Bilder geben müsse, die auf den Betrachter eine heilende Wirkung ausüben. Gerade das Erlebnis der russischen Landschaft hatte in ihr die Idee einer heilenden Landschaftsmalerei aufkeimen lassen.

Wer aber ihre Bilder, gerade die großformatigen Kompositionen, aufmerksam und mit genügender Ruhe auf sich wirken ließ, konnte in dem lebendigen Gleichgewicht der Farbströme, in der ruhigen Bewegtheit, in der differenzierten Harmonie der Komposition und durch die lichtdurchglänzte Transparenz der Farben schon solche ordnenden, gesundenden und heilenden Wirkungen wahrnehmen.

Margarita Woloschin hat auch in Stuttgart nie «wie angenagelt» gesessen. Sie war – innerlich und äußerlich – leicht beweglich und ist unzählige Male verreist. Oft fuhr sie zu Freunden – den Familien Kühn in Köngen, Voith in Heidenheim, zu Glatz in Frankeneck, Senn in Arlesheim . . . – die Reihe der Namen ließe sich lange fortsetzen und ist zum Teil in der Liste der Bildbesitzer vertreten. Sie verreiste um zu malen, um Kurse zu geben, Vorträge zu halten, um Tagungen mitzumachen oder auch eine Zeit der Erholung, etwa in Holland oder in der Schweiz zu verbringen. Sie fuhr nie in die Fremde, sondern immer zu befreundeten Menschen oder Menschenkreisen.

1937, in ihrem 56. Lebensjahr aber plante sie eine Reise ganz anderer Art. Sie wollte auf den Spuren ihrer Kindheit und Jugend eine große Kunstreise machen, die über Rom bis nach Sizilien führen sollte. «Ich will einmal mit anderen Augen die Welt wiedersehen, die ich in der Jugend gesehen habe – jetzt aber mit viel frischeren, jugendlicheren Augen als damals²», schrieb

sie. Nach der Überwindung sehr vieler Schwierigkeiten konnte sie die Reise tatsächlich durchführen. Leider gibt es kaum Nachrichten darüber, nur eine Photographie, die sie vor dem Tempel in Paestum zeigt. Welche Bedeutung diese erste Begegnung mit griechischen Tempeln und griechischer Kultur für sie gehabt haben mag, läßt sich erahnen, wenn man bedenkt, daß sie einmal auf die Frage, warum sie nie nach Griechenland gereist sei, zur Antwort gab: «Ich wäre in Griechenland auf eine so tief verwandte Welt gestoßen, daß ich mich von ihr nicht mehr hätte frei machen können.»² Das Wiedersehen mit so vielen Stätten ihrer Jugend und das Wiederanknüpfenkönnen an die starken, prägenden Eindrücke der damaligen Zeit muß aber wie ein Jungbrunnen auf sie gewirkt haben. Es war ihre letzte große Reise. Dem Hinausströmen in die Weite folgte bald ein um so gebundeneres Dasein.

Es ging auf den Zweiten Weltkrieg zu, und die Behörden erinnerten sich daran, daß da eine Russin mit einem Sowjetpaß lebte. Man stellte sie zunächst vor die Wahl, nach Rußland zurückgeschickt oder in ein Internierungslager gebracht zu werden. Sie entschied sich für das Internierungslager. Schweizer Freunde nahmen sie auf und bemühten sich, eine Aufenthaltsgenehmigung für die Schweiz zu erwirken, bis es schließlich deutschen Freunden gelang, ihren weiteren Aufenthalt in Deutschland zu legalisieren unter der Bedingung, daß sie sich laufend bei der Gestapo meldete.

Die äußeren Bedrohungen hinderten nicht, daß sie sich mit ganzer Hingabe einer Aufgabe zuwandte, die ihr zutiefst am Herzen lag: sie wollte Goethes Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie als Puppenspiel einrichten. Mehr als drei Jahrzehnte hatten die Bilder dieses Märchens in ihr gelebt. Jetzt, wo alle Kultur ringsum erloschen war, sollte, wenn auch in bescheidener Weise, dieser Keim zum Leben erweckt werden. Einige dramatische Versuche waren vorausgegangen, sie hatte u. a. ein Märchen «Vom Sonnenbrot» für eine Aufführung der Haaß-Berkowschen Theatergruppe bearbeitet. In dem Goethe-Märchen verwendete sie weitgehend die Prosaformulierungen und brachte sie in Dialogform. Für die mit drei Fingern zu führenden Handpuppen modellierte sie die Köpfe in Ton, überzog sie mit einer feinen Stanniolschicht und preßte in Dampf geschmeidig gemachten, mit Leim getränkten Filzstoff darüber. Wenn die Filzköpfchen dann abgelöst, mit Haaren und etwas Farbe versehen waren, wirkten sie mit ihrer zarten «Pfersichhaut» fast wie belebt. Auch Herr Wolfgang von Goethe war unter ihnen, der, mit Spitzenjabot und Samtkrägelchen angetan, höchstpersönlich den Prolog verlas. Frau Woloschin hatte einen wunderschönen, poetischen Prospekt gemalt; von Miriam Ege stammte die zauberhafte Märchenmusik. Dr. Rudolf Treichler

sen., Fritz Graf Bothmer, Erika Pommerenig, Tordis Haaß-Berkow und andere wirkten mit.

Von diesen Aufführungen, die den Charakter eines kleinen Mysterienspiels hatten, muß eine ganz besondere Stimmung ausgegangen sein, die den Zuschauern zum unvergeßlichen Erlebnis wurde. Margarita Woloschin selbst sprach davon: «... das Leuchten der grünen Schlange, der Irrlichter, der Lampe und der Sterne, die Morgen- und Abendröte wirkten in diesem Märchenspiel zauberhaft. Dieses Spiel hat großen Anklang gefunden, es war in Deutschland, während des Dritten Reiches, als alles andere, was in diese Richtung ging, verboten war. Mir scheint, dies war das Beste, was ich in meinem Leben getan habe.»

Inzwischen begannen die Luftangriffe auf Stuttgart. Das Haus Ruhtenberg, später die Schule, das Lehrerhaus und andere Gebäude in der unmittelbaren Nachbarschaft gingen in Flammen auf. Im Haus Ruhtenberg verbrannten auch einige Bilder von Frau Woloschin. Nora Ruhtenberg suchte eine neue Bleibe und zog – zusammen mit Margarita Woloschin – nach Unterlengenhardt im nördlichen Schwarzwald. Dort hatten in der Nachbarschaft eines von anthroposophischen Ärzten geleiteten Sanatoriums, der «Burghalde», verschiedene anthroposophische Familien Zuflucht gefunden.

Die beiden Malerinnen mußten sich in einer kleinen, engen Wohnung behelfen. Ein strenger Tagesplan wurde aufgestellt – und eingehalten. Er sah unter anderem vor, daß man von acht bis elf Uhr morgens schweigend arbeitete.

Dennoch mag das enge Zusammenleben mit Margarita Woloschin nicht immer ganz leicht gewesen sein. Sie war sorglos und unerfahren den praktischen Erfordernissen des Lebens gegenüber und dachte nicht in hausfraulichen Kategorien. So passierte es z. B. einmal, daß Frau Woloschin – Frau Ruhtenberg war gerade verreist – Heidelbeeren «einmachte»: sie füllte sie ohne jeden Zusatz in Flaschen und verkorkte sie. In einer der folgenden Nächte stürzte der Hausbesitzer erschreckt auf die Straße – war das ein Überfall, Geknatter von Maschinengewehren? Nein – es waren die gegorenen Heidelbeeren, die sich gewaltsam den Weg ins Freie gesucht hatten und weit in der Küche herumspritzten. Als nun Frau Woloschin sah, daß die Wände und sogar die Decke mit großen lila Flecken verunziert waren, griff sie zum Pinsel und malte die Wände vollends aus. Die Flecken wurden in herrliche Paradiesvögel und andere Fabelwesen verwandelt, die einen üppigen Garten bevölkerten. Es soll märchenhaft schön ausgesehen haben. Dennoch wurde – zum Leidwesen von Tochter Rahel – gnadenlos alles wieder mit weißer Tünche zugedeckt.

Außer solcher Fresco-Malerei sind natürlich in Unterlengenhardt auch eine Reihe anderer Bilder, vor allem Porträts und ein erster «Orpheus», entstanden. Für eine befreundete Familie plastizierte die Künstlerin eine

Weihnatskrippe mit ganzen Scharen von Tieren. Sie gelangen alle ganz mühelos. Die Fähigkeit des plastischen Gestaltens war – ohne je geschult worden zu sein – einfach «da». Auch ein weiteres Puppenspiel «Das springende, singende Löweneckerchen» wurde in Angriff genommen. Der Drache, der aus Papierstücken und etwas Farbe entstand – anderes Material gab es damals nicht – war «so ähnlich», daß die Kinder ungerne ins Haus kamen, weil ja da ein «wirklicher» Drache lebte.

Als der Krieg sich dem Ende näherte, wurde auch der stille Schwarzwaldort mehr und mehr von Luftangriffen und Kämpfen bedroht. Die Dreiundsechzigjährige diktierte damals ihre Lebenserinnerungen und erzählte davon: «Donnerstag diktierte ich den Abschnitt über die erste Begegnung mit Dr. Steiner. Über unseren Köpfen flogen Flugzeuge so tief und ununterbrochen wie noch nie. Manchmal unterbrachen wir unsere Arbeit und schauten zu, wie sie mit pfeifenden Tönen heruntersausten über die Weiden und den benachbarten Wald und Bomben warfen. Auch gestern schrieb ich unter Kanonendonner und Flugzeuglärm von dem Nürnberger Vortragszyklus Dr. Steiners und meinem ersten Eindruck von Michael Bauer. Ich möchte die Erinnerungen so weit wie möglich führen, für den Fall, daß man diese Tage nicht überlebt...»²

Damals legte sie den Grundstock für die «Grüne Schlange». Die dramatischen Tage des Kriegsendes mit dem Einzug der Franzosen und Marokkaner in Unterlengenhardt verliefen glimpflich für sie. Danach herrschte Stille; weder von der Gestapo noch von den Bomben noch von den neuen Besetzern drohte mehr eine Gefahr. «Aber», so ahnte sie, «in dieser Stille hat sich etwas versteckt. Ich denke mit Unruhe an meinen sowjetrussischen Paß!»² Sie hatte recht mit dieser Ahnung: Wie sie später erfuhr, sollte sie inhaftiert und in ein Lager gebracht werden; doch es kam zufällig ein ihr bekannter Arzt mit einem Auto – nur ein Arzt hatte damals diese Fahrmöglichkeit – und brachte sie nach Köngen zu der befreundeten Familie Kühn, wo sie Unterschlupf fand.

Sie kam gerade recht, um an den allerersten Besprechungen für den Wiederaufbau der anthroposophischen Arbeit in Deutschland teilzunehmen. Emil Bock, Ernst Weißert, Emil Leinhas und andere hatten sich in Köngen eingefunden, um die Lage zu beraten. Auch Else Klink war da, um wegen der Eröffnung einer Eurythmieschule zu verhandeln.

Den Winter 1945/46 verbrachte Margarita Woloschin bereits wieder in Stuttgart, aber sie mußte noch inkognito leben. In einem Krankenhaus in Plieningen, das von dem Arzt Dr. Bopp geleitet wurde, konnte sie sich «verstecken», weil die Patienten nicht einzeln bei der Polizei gemeldet werden mußten. 1946 durfte sie sich wieder frei bewegen und zog in ein schönes Zimmer in der Haußmannstraße, von dem aus man einen weiten Blick über den Stuttgarter Talkessel hatte.

In diesen glücklichen Jahren des ersten Aufbruchs nach dem Krieg, in

denen – bei äußerer Armut und mancher Beschränkung – noch so etwas wie ein «geistiger Wind» durch die Straßen Stuttgarts wehte, ergab sich auch für Margarita Woloschin nach dem zurückgezogenen Dasein in Unterlengenhardt ein Aufbruch zu neuen und gesteigerten Tätigkeiten und Aufgaben. Sie wurde fest in den Stundenplan verschiedener Seminare «eingebaut», gab Kurse und hielt Vorträge beim Lehrer- und Priesterseminar, bei den Heilpädagogen, in der Eurythmieschule, sie wirkte bei den Hochschulwochen und bei Berufsorientierungskursen mit, wurde von Waldorfschulen eingeladen und kam auch in die Klassen hinein, um den Kindern etwas zu erzählen.

Welch ein Zauber, welche Stimmung war sofort in dem Raum, wenn die zarte, weißhaarige Frau mit den unzähligen kleinen Runzeln – von den Kindern mit Ehrfurcht betrachtet – zu erzählen begann: «Es war einmal ein Alter und eine Alte, die hatten ein Hühnchen . . .» so ein russisches Märchen kam wie aus den fernsten Vergangenheiten und füllte mit seinen kosmischen Dimensionen und seiner Transparenz den Raum – zum Greifen dicht und nah. Bei den Kindern wirkt ja nicht nur das «Was» und «Wie» – *wer* vor ihnen steht, ist ausschlaggebend. Und sie spürten wohl, daß sich da eine unendliche Fülle von Schicksalen und Erfahrungen auf eine Seele abgelagert und zu einer mächtigen Substanz verdichtet hatte. Auf der Straße fiel diese kleine, zierliche Gestalt mit dem ikonenhaft-länglichen, durchscheinend weißen Gesicht unter Hunderten von Menschen auf. Was eigentlich war das Besondere? Die durchlässige, hellleuchtende Menschlichkeit inmitten einer kompakten Dichte? Es bleibt letztlich rätselhaft.

Ein nicht abreißender Strom von Besuchern ergoß sich vom frühen Morgen bis zum späten Abend in ihre Behausung. Man suchte ihre Teilnahme, ihr Interesse, oft ihren Rat in wichtigen Angelegenheiten, und man erfuhr von ihr, wie dieses oder jenes in der Vergangenheit sich abgespielt hatte, denn ihr phänomenales «russisches» Gedächtnis war wie eine lebendige Chronik. Daneben mußte sie noch die Zeit finden, an Sitzungen und Beratungen teilzunehmen, bei den regelmäßigen Treffen eines Russen-Kreises mitzuwirken und einen eigenen anthroposophischen Arbeitskreis zu leiten.

Die überreiche, vielgestaltige Fülle ihrer Menschenbeziehungen faßte sich wie in ein Bild zusammen, als 1952 ihr 70. Geburtstag gefeiert wurde. In dem Festsaal der Waldorfschule hatten sich Hunderte von Menschen zusammengefunden, Ärzte, Priester, Lehrer, Künstler, Wirtschaftler, alte und junge Freunde. In den Grußworten sprach man von der völker- und menschenverbindenden Kraft, die in diesem Leben gewaltet hatte, von dem spirituellen Menschentum, von ihrer Zeugenschaft der Anfangsjahre der Anthroposophie . . . bescheiden und humorvoll wehrte sie ab. Dann aber fand sich die ganze Gesellschaft wie durch einen geheimen Zauber in



Mit dem Bruder Alexej Sabaschnikow (etwa 1950)

den schneefunkelnden Straßen Moskaus wieder, wo die Glocken der vierzig mal vierzig Kirchen die Luft zum Erzittern brachten, oder in dem von uralten, betäubend duftenden Linden umsäumten Gutshof inmitten der endlosen Weite russischer Felder – oder auch auf dem Dornacher Hügel, wo zwischen blühenden Kirschzweigen die beiden Kuppeln wie goldene Früchte in der Abendsonne leuchteten. Sie hatte begonnen, aus ihrem Leben zu erzählen, in jener unnachahmlich bildhaft-poetischen, von Charme und Humor durchblitzten Weise, die verzaubern konnte.

Zwei Jahre später kamen ihre Lebenserinnerungen als Buch «Die Grüne Schlange» bei der Deutschen Verlagsanstalt heraus. Der Entstehungsprozeß ihrer Autobiographie hatte manche Ähnlichkeit mit den langen, langsamen, organischen Wachstumsprozessen ihrer Bilder. Die Kapitel über den Hirten Makarius und den heiligen Seraphim waren schon 1926 in der Zeitschrift «Die Christengemeinschaft» erschienen. Bei den vielfachen Erzählungen vom ersten Goetheanum und von den Gesprächen mit Dr.

Steiner hatten sich weitere Teile des Buches geformt. Manches mußte sie zum ersten Mal in Worte fassen, aber es stand ja jede Einzelheit auch der frühen Jahre so deutlich, frisch und lebendig vor ihrer Seele, als hätte sie sie gestern erlebt. Nun suchte sie den adäquaten Ausdruck dafür, formulierte, verwarf wieder, gestaltete neu – und jeder Besucher wurde in diesen Werdeprozeß mit hereingenommen. «Kann man im Deutschen so sagen?» fragte sie immer und immer wieder. Sie schrieb ja in Deutsch, das sie nie ganz fehlerfrei beherrschte. Das lag ihrer Meinung nach daran, daß sie das Deutsche – im Gegensatz zum Französischen und Italienischen – viel später erlernt hatte. Dafür ging sie mit der deutschen Sprache nicht gewohnheitsmäßig, sondern sehr originell und schöpferisch um. Die «Grüne Schlange» verdankt ihre weitreichende Wirkung nicht nur der Fülle interessanter und bedeutsamer Fakten, sondern vor allem der dichterischen Kraft, mit der sie erzählt sind. Das Echo auf dieses Buch war ungewöhnlich stark. «Margarita Woloschin hat das Bild Rußlands nach Mitteleuropa herübergetragen», schrieb Ernst Weißert, «man denkt dabei an die flüchtenden Trojaner, die ihre Götter aus dem Ruin der Stadt retten».¹¹

Die «Grüne Schlange» war der Höhepunkt eines literarischen Wirkens, das wie ein stiller, feiner Strom das ganze Leben durchzog. Die aus einer wachen Traumwelt geschöpften «Poems» der Kinderzeit deuteten schon darauf hin, daß sie auch in der Sphäre des Wortes beheimatet war. In der Jugendzeit schrieb sie neben kleinen Erzählungen und Kindergeschichten hauptsächlich Gedichte. Der Umgang mit vielen Dichtern und Schriftstellern, vor allem mit den Petersburger Symbolisten wirkte anregend und fördernd auf ihre eigene Produktivität. Wjatscheslaw Iwanow richtete für sie sogar einen planmäßigen Kurs zur Einführung in die Dichtkunst ein. Von den damals entstandenen poetischen Schöpfungen sind etliche in den russischen Almanach «Der Blütenkorb» aufgenommen worden. Auch in den folgenden Jahren hatte sie immer wieder einmal das Bedürfnis, eine Stimmung, einen starken Natureindruck in Form eines Gedichtes einzufangen. Sie wandte ihr poetisches Vermögen später hauptsächlich auf ihre in gebundener Sprache verfaßten Märchen und Puppenspiele an. (Das Märchen vom Sonnenbrot; Das singende, springende Löweneckerchen; Kasperle-Spiel u. ä.)

Einen ganz anderen Umgang mit der Sprache erforderte die vielfach ausgeübte Übersetzertätigkeit. Ein subtiles Einfühlungsvermögen in das russische und das deutsche Wesen, ihr besonders intimes Verhältnis zur Qualität der Laute und Worte, aber auch ihre reichen Kenntnisse der europäischen Literatur waren hilfreiche Voraussetzungen für die Übersetzung anthroposophischer Schriften und für die umfangreiche Arbeit an der schon erwähnten Übertragung der gesamten Werke Meister Eckharts in das Russische.

Ihre weitere schriftstellerische Tätigkeit wandte sich immer mehr biographischen Darstellungen zu. Es war der Mensch und sein Schicksal, dem letzten Endes ihr allertiefstes Interesse galt, von ihm wollte sie nicht nur durch Portraits, sondern auch durch Worte etwas aussagen. Viele ihrer Aufsätze waren dem Gedenken verstorbener Freunde gewidmet, deren Lebensweg und Wesen sie meisterhaft zu schildern vermochte, so Michael Tschechow, Carl Kemper, Richard Karutz, August Prinke, Georg von Albrecht, Trifon Trapesnikow (nicht veröffentlicht) u. a. Auch an Leo Tolstois 50. Todestag erinnerte sie in einem Beitrag. In dem schon erwähnten Büchlein über den heiligen Seraphim von Sarow hatte sie eine der großen Geistgestalten Rußlands wieder lebendig werden lassen; im höheren Alter folgte nun die Schilderung eines zweiten russischen Genius: Michael Lomonossow. Der geniale Naturwissenschaftler und Forscher hatte für Rußland die Grundlage eines neuen, modernen Bewußtseins erobert. Aber sein Werk schien vergessen. Die russischen Anthroposophen waren sehr erstaunt, als Rudolf Steiner ihnen für den neugegründeten Moskauer Zweig den Namen Michael Lomonossows vorschlug. Margarita Woloschin schilderte in vier längeren Folgen die Kindheit, Jugend und erste Manneszeit dieses ungewöhnlichen Menschen. Sie blieben Fragment, weil keine Möglichkeit bestand, für die spätere Lebenszeit nichttendenziöse Quellen ausfindig zu machen. Es wäre wohl auch mehr Sache eines Naturwissenschaftlers gewesen, die Forschungen Lomonossows darzustellen und zu würdigen.

In den Dreißiger Jahren schloß Margarita Woloschin die Arbeit an einem Roman «Die Regenbogenbrücke» ab, die sie schon sehr lange beschäftigt hatte. Dieser umfangreiche, kunstvoll komponierte Roman war eine Art Vorläufer der «Grünen Schlange». Er hatte stark autobiographische Züge, so daß er, nach Ansicht der Autorin, durch das Erscheinen der Lebenserinnerungen überflüssig wurde. Sie schrieb ihn damals noch in Russisch und ließ dann übersetzen.

Margarita Woloschin brachte auch für das Gebiet der Sprache eine große Begabung mit und wandte sie vielfältig und souverän an. Aber nicht auf diesem Felde erlebte sie ihr «Stirb und Werde». Hier wurde kein Ringen um ein Neues, kein Suchen nach einem Zukünftigen von ihr gefordert. Der eigentliche Kampfplatz dieses Lebens war die Malerei.

Auch im höheren Alter malte sie, trotz zunehmender Schwäche und von schwereren Krankheitszeiten abgesehen, täglich, ja man kann sagen, immer – sobald ihr Besucher oder andere Arbeiten dafür Zeit ließen. Sie hatte einige Aufträge für Altarbilder und führte noch 1956 ein großes Bild der Trinität für die Hamburger Gemeinde der Christengemeinschaft aus (siehe Abb. 19). Ein halbes Jahr lang balancierte die Fünfundsiebzigjährige in dem Kultraum auf Kisten, Tischen und Leitern herum, eine Riesenfläche bewältigend.

Die Umgebung, in die ein Bild hineingestellt wurde, war ihr sehr wichtig, sie gehörte in einem weiteren Sinne zu dem Bilde dazu. So verschaffte sie sich, auch wenn sie für Privathäuser malte, eine möglichst genaue Vorstellung von der äußeren, auch der geistigen Umgebung, in die das Bild hineinkam. Ausstellungen, wo die Bilder, ihrem eigentlichen Lebensraum entrissen, nebeneinander gehängt wurden, schienen ihr etwas ganz Unnatürliches zu sein. Selbstverständlich fügte sie sich in dieser Beziehung den Gepflogenheiten.

Die spezifisch religiösen Themen traten in den Altersjahren mehr in den Hintergrund – man hatte den Eindruck, da hatte sie ausgesprochen, was sie zu sagen hatte – statt dessen beschäftigte sie sich viel mit den vier Erzengelgestalten, wie sie von Dr. Steiner in den «Jahreszeitenimaginationen» als Repräsentanten der vier Jahreszeiten geschildert werden. Sie war überaus empfänglich für die differenzierte Sprache, die der Zeitenlauf zu den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten sprach. So wie sie das Wesen einer Landschaft mit feinsten Sinnen abzutasten vermochte, so empfand sie auch die Besonderheit einer Tagesstunde, einer Jahreszeit. An Schilderungen in der «Grünen Schlange» ist das abzulesen: «Gegen Morgen, wenn die Sterne verblaßten und nur noch ein Gestirn groß und fiebrig über den Birken flackerte, bekam alles sein eigentümliches Gesicht; sinnend und streng schauten in der Dämmerung die Scheunen, die alten Birken und die Wälder, die wie Inseln aus dem Nebel ragten. Dann ging ein leiser Schauer durch die Wipfel und krauste den kleinen Teich mit Perlmutter-schuppen. Und nun kamen durch das Tor im Galopp unsere Pferde von der Nachtweide heim . . .» – Und an anderer Stelle: «Wenn der erste Schnee über Nacht gefallen war, erwachte man mit dem Gefühl einer wunderbaren Stille. Und trat man aus dem Hause, war die Luft und die Erde rein wie am ersten Tage der Schöpfung. Jeder Laut, ein Hundegebell, das Krächzen eines Raben, eine Glocke erklang eigenartig klar, stand für sich wie eine Inkrustation in dieser Stille. Auf dem Weiß der jungfräulichen Erde wirkten die ersten Fußstapfen, Tierspuren, Schlittengleise wie eine neue Schicksalsschrift . . .»

Es verwundert nicht, daß Margarita Woloschin Dr. Steiner schon 1909 nach Sprüchen fragte, die den Jahreslauf begleiten.

Das Bild des Uriel (Abb. 17), der die Hochsommergluten mit seiner mahnenden Geste durchdringt, beherrschte lange Zeit das Zimmer, das die Malerin nach erneuten, mühseligen Wanderjahren bei der Familie des Waldorflehrers Martin Tittmann 1957 gefunden hatte. Sie wohnte nun wieder direkt auf dem Gelände der Waldorfschule, glücklich darüber, daß sie an dem Leben der Schule erneut starken Anteil nehmen konnte. Sie war mit verschiedenen Lehrern, insbesondere mit Ernst Weißert, sehr befreundet. Viele Jahre lang feierte sie den Heiligen Abend im Kreise der Familie Weißert. In diesem Hause traf sie auch öfter mit dem Maler Julius Hebing

zusammen, der in seiner Arbeitsweise von einem geradezu polar entgegengesetzten Standpunkt ausgehend, ganz methodisch den Farbenraum erarbeitete und sich mit höchster Sorgfalt auch der technischen Seite der Malerei zuwandte. In seinen Tagebüchern heißt es: «Die vielfältigen Begegnungen mit Frau Woloschin gehören wirklich zu meinen schönsten Erinnerungen und haben zu einer der ernsthaftesten Freundschaften meines Lebens geführt . . . Bei Frau Woloschin überraschte mich immer wieder ihre unmittelbare Bereitschaft, sich in die Äußerungen des anderen hineinzudenken, es ihm leicht zu machen, vor Schwierigkeiten in der Ausdrucksweise und vor einer scheinbaren Kritik nicht zurückzuweichen. Sie dachte immer wesentlich im Sinne von Rudolf Steiner, hatte immer Anthroposophie im Auge. Diese Fähigkeit erlebte ich als eine hohe Kraft und verdanke ihr beglückende Stunden . . . Die Objektivität ihres Wesens lernte ich . . . in der großartigsten Weise kennen.»¹²

Julius Hebing, der von dem Uriel-Bild – trotz aller Un-Technik – rückhaltlos begeistert war, gehörte zu den nicht so zahlreich vorhandenen kompetenten Gesprächspartnern im Beurteilen ihrer Bilder. Sie sah sich manchmal etwas verzweifelt um – bei aller Liebe und Verehrung, die man ihr entgegenbrachte – gab es denn wirklich ein Verständnis für ihre Kunst – war überhaupt ein echtes Interesse für künstlerische Produktion da, gab es eine selbständige, sichere Urteilsfähigkeit auf diesem Gebiet? Die alte Frage nach der Stellung, die die Kunst im realen Leben hat, tauchte wieder auf. «Nimmt man eigentlich meine Arbeit ernst, sieht man, daß auch ein Künstler wirklich arbeitet?» Sie mußte wie so viele andere erfahren, daß in der heutigen Zeit die Kunst vielfach nur als Dekoration des Lebens, nicht als Lebensmacht selber angesehen wird. Rudolf Steiner führte einmal aus, daß früher die Künstler das schufen, was allgemeiner Seelenbestand war, was in jeder Seele lebte. Das Bild der Madonna, das der Mensch in der Kirche sah, lebte auch in seiner eigenen Seele: «. . . diese Künstler (einer früheren Zeit) hatten in der eigenen Seele etwas, was als Substanz in der allgemeinen Kultur vorhanden war . . . und so erscheinen die Schöpfungen der Kunst wie ein Ausdruck des allgemeinen, einheitlichen Geisteslebens.»³ Die heutigen Künstler haben oftmals diesen helfenden, schützenden Umkreis nicht.

Als Mensch durfte sie sich freilich eingebettet in eine große Gemeinschaft fühlen. Das wurde sichtbar, als ihr achtzigster Geburtstag festlich im Rahmen der Anthroposophischen Gesellschaft im Rudolf-Steiner-Haus gefeiert wurde. Sie meinte hinterher lächelnd, daß, wenn man ihr so von allen Seiten versichere, daß sie im hohen Patriarchenalter sei, sie es ja dann wohl auch glauben müsse; sie hätte – weil sie so sehr viel krank gewesen sei – den «Eintritt in das Alter» gar nicht bemerkt. Auch ihre Freunde haben davon nicht viel wahrnehmen können, blieb sie doch lange Jahre hindurch immer die Gleiche und hatte etwas zeit- und altersloses an sich.

Ihre Konstitution war immer sehr zart und anfällig, sie machte schwere Krankheiten durch und genas doch wieder. «Grippe haben ist mein Nebenberuf», meinte sie einmal seufzend, als im März schon die dritte Grippe des Jahres zu absolvieren war.

Als es auf das neunzigste Jahr zugeht, machte der «Bruder Esel» ernstere Schwierigkeiten. Ein Hörrohr, «des Knaben Wunderhorn», mußte benutzt werden, das Augenlicht ließ nach. Schon viele Jahre lang litt sie an einer Schwäche der Hände, die oft zitterten – doch wenn sie den Pinsel führten, war diese Schwäche verschwunden. Nun aber schien «das Gefühl» aus den Händen zu weichen. «Ich fühle, daß mit dem allmählichen Schwund des Tastsinns aus beiden Händen, die mir immer so gute Diener waren, wie zwei helfende Wesen, die unmittelbar Anschluß an das Herz hatten und besser wußten als ich, was zu geschehen hat – ich war oft mehr Beobachter, wacher Hüter der Uridee – meine Laufbahn als Malerin zu Ende geht.»² Konnte sie nicht mehr lesen und nicht malen, so formte sie an einem Gedicht oder versuchte die Übersetzung eines im Gedächtnis bewahrten russischen Poems – sie war immer innerlich produktiv, immer voller Ideen.

Als der weitere Verbleib bei dem altgewordenen Ehepaar Tittmann nicht mehr möglich war, mußte die Übersiedlung in ein Altersheim ins Auge gefaßt werden. Sie ging für einige Wochen «zur Probe» in ein Heim in Siegen und schrieb von dort: «Hier sind 64 Damen, die alle so aussehen wie ich: weiße Haare und einen Krückstock in der Hand – ich überlege, ob ich mir die Haare färben lassen soll», fügte sie scherzend hinzu. Als dann entschieden war, daß sie in das Altersheim der Christengemeinschaft in Stuttgart, in die Hasenbergsteige ziehen würde, meinte sie: «Ich fürchte, jetzt wird meine Muse mir endgültig davonlaufen.» Sie lief nicht davon. In dem Zimmer wurde ein Fenster ausgebrochen, um besseres Oberlicht hereinzulassen, und auch diesen Raum sah man nie anders als mit einem Bild auf der Staffelei.

Immer mehr beherrschte das Bild des «Orpheus» (Abb. 21) nicht nur das Zimmer, sondern auch alles Sinnen und Trachten der Malerin. Sie wollte ihn für den Musiksaal der ihr besonders ans Herz gewachsenen Bochumer Schule ausführen. Margarita Woloschin beschäftigte sich mit allem, was sie über die orphischen Mysterien erfahren konnte, und sann viel über die geheimnisvolle Gestalt des Orpheus nach. Aus den Angaben Rudolf Steiners wußte sie, daß er einer der großen Menschheitsführer war, der durch die damals noch magisch wirkende Musik in der dritten Kulturepoche – also in der altägyptischen Zeit – in den Menschen das Denkvermögen und die heutige Bewußtseinsverfassung veranlagt hat. Als diese Individualität in der griechischen Zeit wiederum auftrat, konnte dieser «Sohn des Apollo» sich nur mit einem Teil seines Wesens verkörpern, der andere Teil mußte in der geistigen Welt zurückbleiben. Eine große Tragik über-

schattete Orpheus, der sich stets nach dem zurückgebliebenen höheren Teil seines Wesens sehnen mußte.

Margarita Woloschin rang darum, dieses Bild trotz der immer mehr nachlassenden Kräfte fertigzustellen. «Wenn es mir gelingen würde, den Orpheus zu Ende zu malen, wäre das so etwas wie eine Rechtfertigung meines Lebens», schrieb sie. «Ich finde die Komposition recht gut; von ihm selbst müßten jetzt in lasierender Technik die Wellen der Musik, die von ihm ausgehen, gemalt werden und alles in Farbe und Rhythmus auflösen und dadurch erlösen.»²

Doch der Orpheus hatte auch seine Tücken. Auf der einen Seite schmiegte sich ein gezähmter Löwe an ihn – aber von der Malerin war er noch nicht bezwungen. «Tag und Nacht in einem Zimmer mit einem Löwen zu sein, ist gefährlich, und oft finde ich mich um drei Uhr nachts bereits im Kampf mit ihm, doch er aufersteht am nächsten Morgen – metamorphisiert.»² Schließlich «sprang» der Löwe ab, das heißt er war so oft übermalt und neu grundiert worden, daß der Grund abblätterte. Ein zweiter und dritter Versuch folgten. Der letzte Orpheus ist beinahe wie durch ein Wunder entstanden. Obwohl die Malerin fast nichts mehr sah, kaum noch den Pinsel fühlte, so daß er sogar Kratzer auf dem Bild hinterließ, kam ein zwar nahezu farbloser, aber ganz durchrhythmisierter Orpheus zum Vorschein mit einem Antlitz, durch das eine von allem Unwesentlichen befreite Individualität spricht.

Der «Orpheus» wurde nicht mehr beendet. Die Malerin hatte sich zu der Ansicht durchgerungen, daß «nicht wichtig ist, daß er fertig wird, wichtig ist, daß an ihm gemalt wird».

Im November 1972 – Margarita Woloschin hatte im Januar des Jahres zu ihrer eigenen Verwunderung noch den 90. Geburtstag gefeiert und dankbar die Gäste und Grüße aus aller Welt empfangen – wurde in Baden-Baden eine Ausstellung «Russischer Realismus 1850–1900» eröffnet. 150 Werke aus der Tretjakow-Galerie in Moskau und aus den staatlichen russischen Museen in Leningrad waren ausgestellt. Als Frau Woloschin den umfangreichen, mit reichem Bildmaterial ausgestatteten Katalog zu sehen bekam, feierte sie Wiedersehen mit vielen ihr aus der Jugendzeit bekannten Malern und fast allen ihren früheren Lehrern: Korowin, Archipow, Serow, Repin u. a. Mit verschiedenen Malern war sie befreundet oder zumindest bekannt gewesen und erinnerte sich nun an die Begegnungen mit ihnen: Lewitow, Surikow, Kanczewski, Morosow, die Brüder Waczenow . . . Leider hat sie von der Fortsetzung dieser Ausstellung, die die Kunst von 1900–1917 zeigte, nichts mehr wahrnehmen können. Sie hätte sich besonders an den Gemälden von Michael Wrubel oder Petja Konzalewsky, die in der «Grünen Schlange» erwähnt werden, erfreut. Was ihr an diesen Bildern besonders auffiel, war die Frische und Unmittelbarkeit der Farbgebung. Trotz allem Realismus, allem Tendenziösen

erlebte sie ein gesundes, kraftvolles Element in dieser Malerei. «Wahr und poetisch zugleich, sozial und menschlich empfunden» schienen ihr diese Bilder, durch die hindurch ihr etwas von der wahren Substanz des russischen Volkes entgegenleuchtete. – Es war, als ob sie am Ende ihres Lebens noch einmal zurückschauen wollte auf ihre Anfangszeit als Malerin.

Es ließ sich erahnen, woher die unmittelbare, frische, freudige, ungebrochene und oft den ganzen Farbkreis umfassende Farbigkeit auf Woloschinas Bildern stammt. Auch in der russischen Volkskunst, selbst auf den kleinen, jetzt nach dem Westen gelangten Lackdöschen findet sich diese Fülle des Farbigen wieder. Die umfassende Weite der russischen Seele braucht den Reichtum des gesamten Farbenklanges, weil nur er den ganzen Kosmos widerspiegeln kann.

Immer wieder sprach die Künstlerin davon, daß sie erst jetzt verstanden hätte, wie man malen müsse. Dieses «Verstehen» war in einem sich ständig entwickelnden Prozeß, in einem immerwährenden Werden. Gegen Ende ihres Lebens fügte sie hinzu, daß sie nun auch ahne, was Dr. Steiner mit dem Hinweis gemeint hatte, «Christus müsse heute auf allen Gebieten gesucht werden, auch in der Malerei»; was also die wahre «christliche Malerei» heute sei. Auf immer neue Weise versuchte sie auszusprechen, was sie fühlte: «Christus will sich offenbaren heute, das ist sein Wesen. Das Licht scheint in der Finsternis, sie verwandelnd – es entstehen die Farben – seine Offenbarung, seine Sprache. Und spricht man diese Sprache, ergreift man sie im Reiche des Lebendigen, in seinem Reiche, handhabt man die Farben mit dem Gefühl der Realität, mit dem Gefühl, daß Christus darin ist, dann ist das schon die christliche Malerei, dann bedarf es keines weiteren Inhaltes.»²

Als Margarita Woloschin am 2. 11. 1973 starb, hatte ein langes Suchen nach der christlichen Malerei ein Ende gefunden.

Der Beginn dieses Lebens scheint in einer fernen Vergangenheit zu liegen. 1882, etwa zwanzig Jahre nach Aufhebung der Leibeigenschaft in Rußland, war das Kind noch von einer Welt umgeben, in der fast alles vom Menschen gefertigt und von ihm durchdrungen war. Die bäuerlich-handwerkliche Kultur bildete die Grundlage, auf der das Leben beruhte. Was sich an Wandlungen der äußeren und inneren Verhältnisse bis zu dem Jahre 1973 abgespielt hat, glich dem Schritt, der die Menschheit vom Mittelalter in die Neuzeit führte. Der Jahrhundertbogen dieses Lebens umfaßte eine gewaltige Spanne der geschichtlichen Entwicklung.

Margarita Woloschin war zunächst ganz Russin und hatte, durch das Kennenlernen so vieler anderer europäischer Völker, die besten Kräfte ihres Volkstums wacher und bewußter in sich aufgenommen als viele ihrer

Landsleute. Sie trug diese Kräfte nach Mitteleuropa und konnte hier mithelfen, das Verständnis für das östliche Menschtum zu wecken. Sie konnte aber auch in der eigenen Seele erleben, wie befruchtend und durchstrahlend mitteleuropäische Geistigkeit auf die russische Seelenverfassung zu wirken vermag. Der scheinbare «Bruch» in der Lebensmitte bot die Gelegenheit, die beiden Geistesarten zu verschmelzen, Zukunftsaufgaben andeutend vorwegzunehmen.

Die ungewöhnlich reich begabte Seele fand ihr entsprechende, reiche Entfaltungsmöglichkeiten. Aber zu stark wurzelte diese Individualität in der geistigen Welt, zu stark auch war ihr Erleben seelisch-geistiger Realität, um nicht die Diskrepanz zu der herrschenden materialistischen Weltanschauung wie einen Riß durch das eigene Sein zu empfinden. Mit aller Intensität suchte sie nach der den Riß überbrückenden, heilenden Kraft. Und als sie sie gefunden hatte, half sie mit, diese Kraft zur Wirksamkeit zu bringen.

Die Sicherheit des Verankertseins in der geistigen Welt und die große malerische Begabung, beides strahlte weit in das Leben hinein und beides mußte doch aufgegeben und in bewußter Weise neu errungen werden. Es war ihr als Malerin nicht gegeben, ein Altes kontinuierlich fortzusetzen, und auch nicht, ein Neues voraussetzungslos zu ergreifen. Sie war gerade diejenige, die, eine Brücke bauend, mit einem Pfeiler stark am Ufer des Alten ruhte – dann – ohne Sicherheiten – über den Abgrund hinweg – einen starken Pfeiler am Ufer des Neuen aufsetzte. Die Verwandlungen, das Abstreifen des Alten geschah unter Schmerzen ein Leben lang. Es war aber auch das Neue von allem Anfang an schon da und wirksam – das «was sie schon hatte»: das unmittelbare Verhältnis zur lebendigen Farbe, die Fähigkeit, mit ihr umzugehen, und die Kraft, im Reiche des imaginativ-Bildhaften schöpferisch zu gestalten. Es ist an uns, neben den gelegentlich noch vorhandenen Resten des Alten das keimhaft Neue zu sehen und aufzunehmen.

Nicht von ungefähr hat Margarita Woloschin ihre Lebenserinnerungen nach der «Grünen Schlange» in Goethes Märchen benannt. Die Schlange, die sich opfert, bildet die Brücke zwischen den Ufern der beiden Welten. Ein Grundmotiv im Leben von Margarita Woloschin war, im Kleinen wie im Großen Brücken zu bilden.

Aus Aufzeichnungen Margarita Woloschins

Ich muß mir, wenn ich male, immer wieder folgendes vergegenwärtigen:

Stets aus einer Stimmung malen. Der gedankliche Inhalt – besser: das Erlebnis – muß Stimmung werden.

Das Erleben des Gefühls in Farbe verwandeln, in die Bewegung der Farbe, die zum Rhythmus und endlich zur Form wird.

Es kann auch der umgekehrte Weg gegangen werden: Farbklang führt zu Stimmung, Stimmung zum gedanklichen Inhalt – zum Bild.

Die Vorstellung – als vorausgegangene – muß auf alle Fälle verschwinden. Das Bild soll als etwas Unerwartetes auftreten. Aber die Idee – nicht in Begriffen ausgedrückt – muß immer als ein Wesenhaftes, ein Ganzes geahnt werden. Dieser Ahnung – Schiller nennt sie das Vorgefühl des Ganzen – muß man die Treue halten. Keinen Strich tun, ohne ihn aus dem Gesamten, tief Erlebten zu beschließen. Keinen Pinselstrich machen ohne Quellenerlebnis.

Nie in erlahmtem Zustand malen, nie aus Überlegung, nie aus der Gewohnheit ästhetischen Gefühls!

Das Schwerste ist *wach* zu träumen, was mal sollte.

Das Bild muß ein Farben-Geschehen sein.

Das Bild nicht in der Seele malen, sondern draußen auf dem Blatt. Es muß gleich zum «*Schein*» werden.

Es muß draußen vor mir entstehen, es muß ein Abstand zwischen mir und dem Bilde sein, und doch muß ich in die Farbe ganz untertauchen, in ihr, mit ihr «schwimmen».

Die Komposition soll nicht, im voraus, mathematisch-architektonisch wie bei den alten Meistern festgelegt werden, sondern entstehen. Das lebende Gleichgewicht kann allmählich hergestellt werden. Die Farbenflächen in der Bewegung halten einander.

Steigerung muß beachtet werden.

Arbeiten in Kontrasten:

Hell – Dunkel

Kalt – Warm (wenn auch in derselben Farbe, Karmin – Zinnober, Kobalt – Ultra)

Große ruhige Flächen – Kleine bewegte Flächen

Bildfarben – Glanzfarben

Rund – Eckig

Die Naturreihe als Glanz, Glanzbild, Bildglanz, Bild.

Die Perspektive des dreidimensionalen Raumes muß verschwinden, dagegen die vierte Dimension durch die Farbperspektive geschaffen werden.

Da der Ausdruck durch plastische Formen in der Malerei ein fremdes Element bedeutet, z. B. Gesichtszüge, muß man entweder auf sie ganz verzichten oder sie farbig als Fläche bringen. Das Bild muß als Werdenendes, nicht als Gewordenes wirken.

Wenn auch die Farben, nebeneinander, Fläche an Fläche wie im Mosaik gelegt sein können, muß doch ein Gefühl entstehen, daß *eine* Substanz sich durch das Bild bewegt und je nach der Bewegung diese oder jene Farbe offenbart. Das Bild muß *eine* Geste bedeuten und eindeutig wirken. Hier ist ein Unterschied zur Glasmalerei, die *gleichmäßig* mannigfaltig schimmert.



1 *Selbstportrait 1903 (WV 1)*



2 *Njuscha* (WV 2)



3 *Selbstportrait 1905* (WV 4)



4 Katharina Balmont (WV 19)



5 Ägypter. Detail aus der kleinen Kuppel des ersten Goetheanums (WV 23)



6 Ägypter. Studie nach der Malerei aus der kleinen Kuppel
(WV 27)



7 *Abendmahl. Skizze für das große Abendmahl*
(WV 61, S. Tafel 8)









11 *Schlaf im Sturm* (WV 50)



















20 *Altarbild. Fürth (WV 89)*



21 *Orpheus (Ausschnitt)* (WV 148)

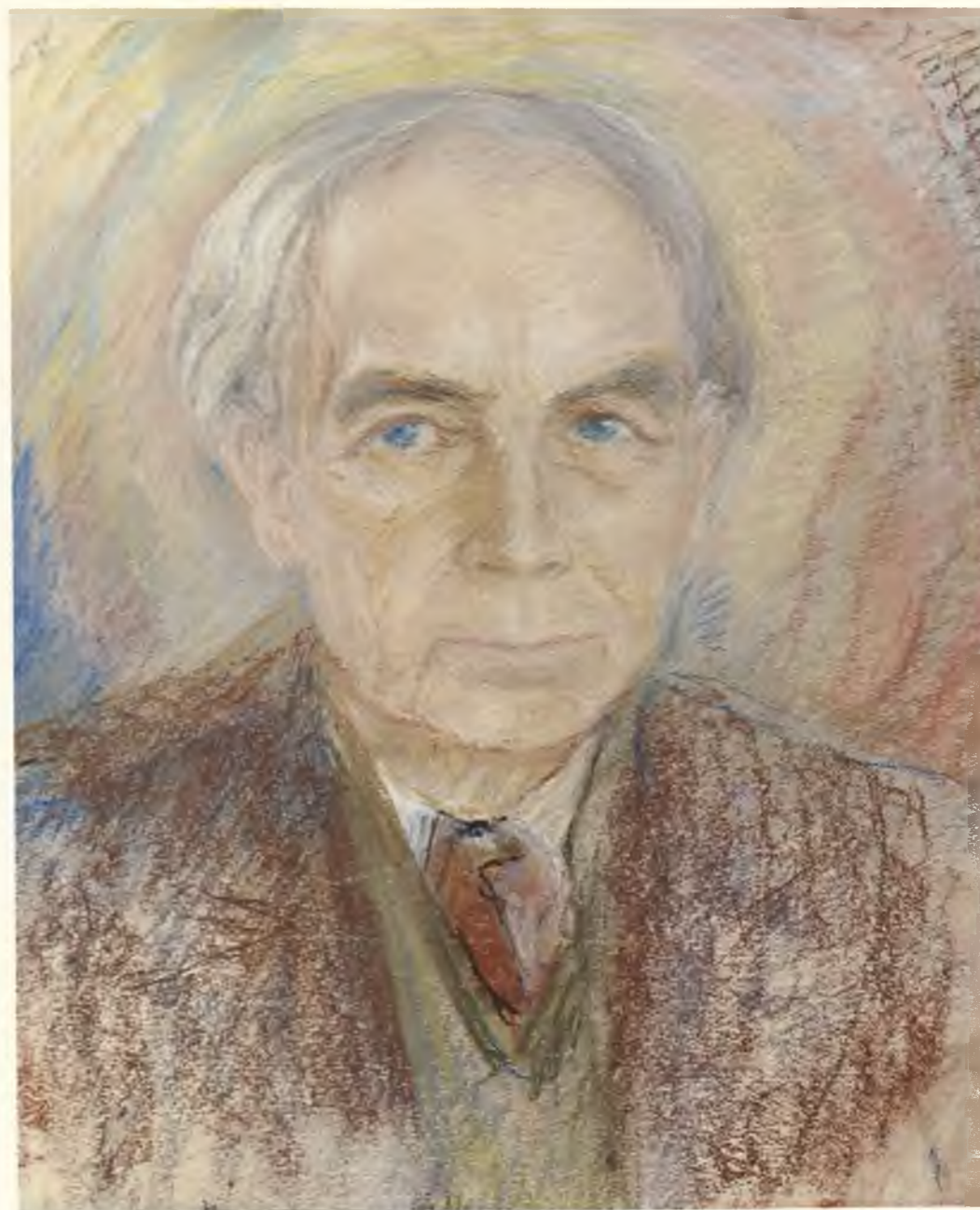
22 *Kind und Löwe. Nach der «Novelle» von Goethe.*
(WV 138)















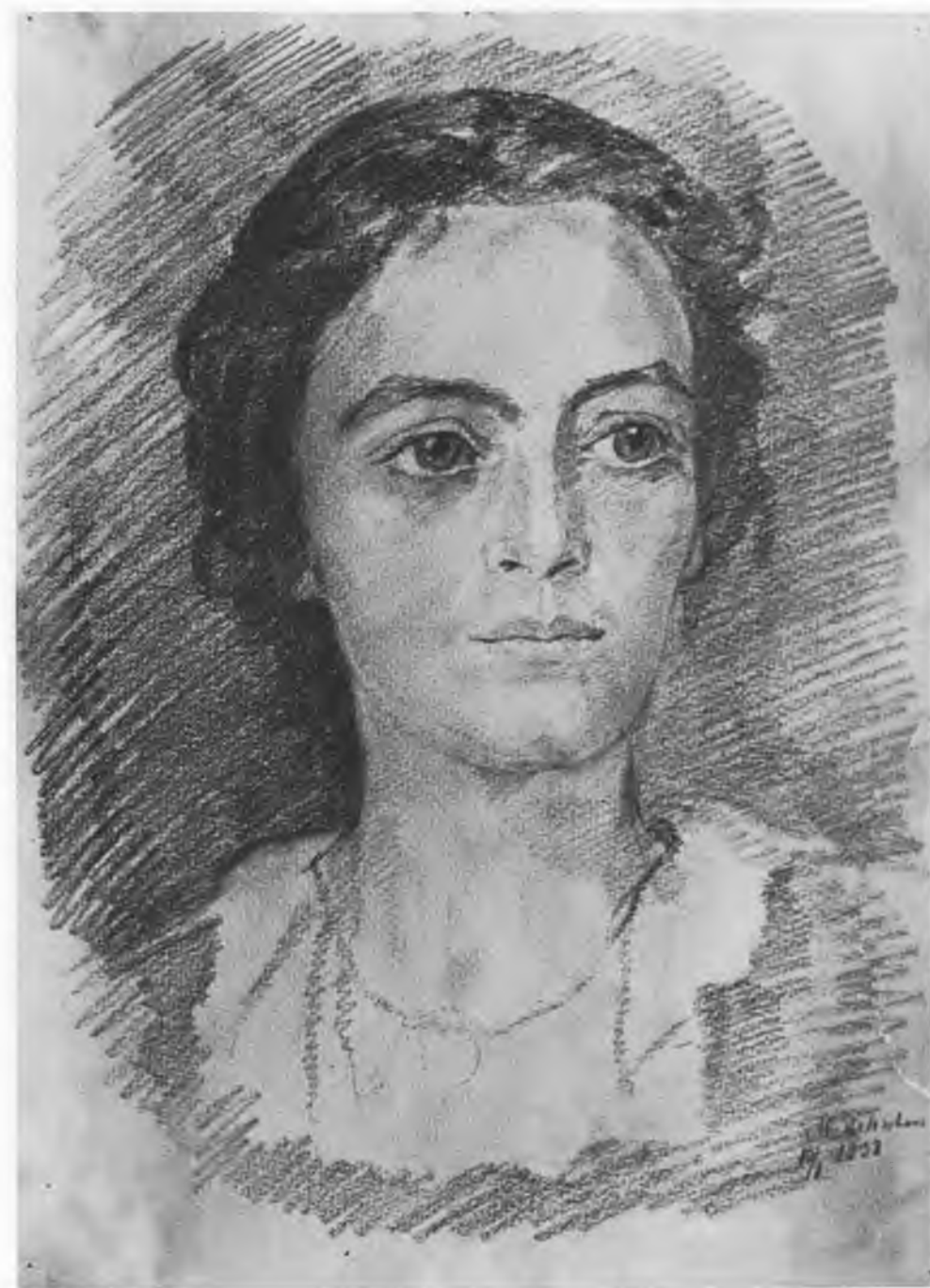




30 Elisabeth Vreede (WV 269)



31 *Johannes-Immanuel Maier-Smits (WV 239)*



32 *Margot Mächler (WV 232)*



33 *Julie Wolf (WV 273)*

DER WEG DER MALERIN

Verstreut und wenig beachtet . . .

Margarita Woloschin hat ein umfangreiches Werk geschaffen, aber man kann es heute kaum noch finden. Nur einige der großen Altarbilder hängen noch in den Räumen der Christengemeinschaft, für die sie gemalt wurden. Andere sind weitergegeben, hängen in Nebenräumen mit ungünstigem Licht oder stehen irgendwo an die Wand gelehnt, so auch die anderen Bilder aus dem Christusleben und die Erzengel-Imaginationen. Das ist im einzelnen Fall wohl begreiflich, im ganzen aber traurig. Die vielen Porträts und Kinderbildnisse – man kann weit über hundert noch nachweisen – befinden sich weit verstreut in Privathäusern, wo sie nicht so leicht zugänglich sind. Auch da mangelt es in den Wohn- und anderen Zimmern, in Dielen und Treppenaufgängen häufig an der entsprechenden Beleuchtung und dem nötigen Abstand für den Betrachter. Dabei sind die meisten natürlich liebevoll gehütet, aber wenn man so von Ort zu Ort, von Haus zu Haus kommt, so entsteht doch der Eindruck, daß vor allem persönliche Liebe und Verehrung zur «Woloschina» die Erinnerung bestimmen.

Die Künstlerin scheint «überholt» zu sein, eine neue Generation ist in den Vordergrund getreten. Dazu haben vielleicht sogar die in weiten Kreisen verbreiteten «Kunst-Postkarten» beigetragen, auf denen die großen Kompositionen – etwa 120×160 cm – farbig verzerrt und leicht süßlich wirkend reproduziert sind. Im Laufe wiederholter Auflagen wurden sie auch immer heller. Margarita Woloschin «verabscheute» sie, wie sie sagte, von Anfang an, weil sie dem, was sie in ihrer Malerei anstrebte, geradezu entgegengesetzt seien.

Bei aller Unzulänglichkeit der Wiedergabe sind aber sogar an ihnen als wesentliche Merkmale erkennbar: die bewegte differenzierte Farbigkeit, prägnante Gebärden und eine einfallsreiche, kühne Sicherheit der Komposition.

«Keime einer neuen spirituellen Monumentalkunst» nannte Ernst Weißert ihre ikonographisch einzigartigen Gestaltungen sakraler Themen. «Ihr Streben dringt überall in ein zeitgemäßes, neues mythisches Bildelement.»¹ Diese Charakteristik mag anregen, sich in dieses fragmentarische Werk aufs neue ernsthaft zu vertiefen.

Prägungen durch die Kindheit

In ihren Erinnerungen hat Margarita Woloschin die ersten vier Jahrzehnte ihres Lebens geschildert, die in einer seltenen Ausschließlichkeit die Quelle für alles bilden, was sie in den fünf folgenden Jahrzehnten schuf, ja was sich in ihnen ereignete.

Aufgeschrieben wurden die Erinnerungen aus der rückblickend interpretierenden Überschau. Aber ein bewunderswert präzises Gedächtnis ruft unvergeßliche Bilder von Straßen und Gärten, Häusern, Kirchen, Gutslandschaften und Wäldern, Flüssen und Seen herauf, wechselnd in Licht und Dämmerung intensiv erlebter Tages- und Jahreszeiten, durchtönt von Klängen und Geräuschen, durchzogen von Düften und Gerüchen. Nicht einer wachen Aufmerksamkeit, sondern träumerischer, religiös gestimmter Hingebung prägten sich diese Erlebnisse tief ein; man meint, sie wie Chiffren in ihren Bildern wiederzufinden:

«Ich war vielleicht zweieinhalb Jahre alt, als ich sie (die Amme Fekluscha) im Felde mit der Sichel Korn schneiden sah. Und ich erinnere mich bis heute an ihre Bewegungen, wie sie sich neigte und mit der Sichel an der Erde schnitt; wie sie, die Büschel mit der Linken haltend und mit der Rechten die Ähren mit der Sichel stützend, einen hohen Bogen beschrieb, um das Korn auf die Erde zu den übrigen Haufen zu legen. Dann band sie das Korn zusammen und trug die Garbe über ihrem Kopf, die raschelnden Ähren wieder mit der Sichel stützend, und sie lächelte mir aus dem goldenen Korn wie vom Himmel zu, denn ihr Gesicht sah ich hoch, hoch im Himmel über mir.»^{1a}

Erscheint nicht auf dem Uriel-Bild, das heute in Bochum-Langendreer hängt, dieser weizengelb schimmernde Arm, wie er sich um die blaue Gestalt der Gottesmutter legt, wieder? Nicht «typisch Russisches» ist es, was man da trifft, sondern etwas, von dem es an anderer Stelle heißt: «Dieser kurze Augenblick hinterließ in mir ein Gefühl von Ewigkeit.»

Als Fünfjährige knetete sie aus Ton eine große menschliche Gestalt, von deren Schönheit sie ganz überwältigt war, und mit sieben Jahren nahm sie am Malunterricht ihrer älteren Kusinen teil. Diese Entwicklung wurde in ungewöhnlicher Weise beschleunigt. Wirtschaftliche Schwierigkeiten in den Geschäften des Vaters führten zur Auflösung des opulenten Haushalts.

«Um zu sparen», ging die Mutter mit den Kindern, Hauslehrerinnen und anderen Helfern auf die Reise durch Europa. Das erscheint symptomatisch und wie ein Vorspiel ihres späteren Lebenslaufes, der sie wiederholt in die gleichen Länder führte: Schweiz, Frankreich, Belgien, Holland, Italien und schließlich «für immer» nach Deutschland. Rückblickend schreibt sie:

«So ergreift mich Ehrfurcht und Dankbarkeit, wenn ich an den dreijährigen Aufenthalt jenes Kindes, das ich damals war, denke.» Nicht nur die Spuren dieser Reise sind in Margarita Woloschins Bildern zu finden, sondern ihr eigentlicher Stil scheint hier seine erste Prägung erhalten zu haben.

Zunächst sind es zwei wesentliche neue Naturerlebnisse: Kristalle im Schweizer Hochgebirge und an der belgischen Nordseeküste das Meer. Kristalle bilden später oft den Erdengrund auf ihren Bildern. Die Zehnjährige sah auch «die Herrlichkeit» der Mineralien-Sammlung im Jardin des Plantes in Paris: «Besonders wird mir eine Riesen-Amethyst-Druse unvergeßlich bleiben, die durch ihre Größe, die Vollkommenheit ihrer Kristalle und den tiefvioletten Glanz ihrer Farbe die Seele so ernst und feierlich stimmte wie der Anblick des Sternenhimmels.»

Und gleich anschließend folgt die Erinnerung: «Im nächsten Sommer stand ich vor der Nordsee. Als ich vor kurzem wieder vor den Dünen die tosende Brandung dieses flüssigen Silbers erblickte und die salzige Luft einatmete, wurde meine Seele von derselben Begeisterung ergriffen wie damals, als ich mich als elfjähriges Kind zum ersten Male plötzlich an der Schwelle jener Welt der schöpferischen Urgewalten befand.» Jahrzehnte später schuf sie das unvergeßliche stille Antlitz inmitten der tobenden Wogen in den Aquarellen «Schlaf im Sturm» nach Markus 4, 37.38.

Direkter erscheint die Beziehung zum späteren Werk, wenn von den großen Kunsteindrücken dieser Kindheitszeit gesprochen wird: Lionardos «Abendmahl» in Mailand, Raffaels Fresken in den Stanzen und Michelangelos «Sixtinische Kapelle».

Das sind alles bedeutende «architektonische» Kompositionen, die ganz gewiß von starker Wirkung auf das junge Mädchen gewesen sind. Vielleicht ist ihr das niemals recht bewußt geworden, jedenfalls erwähnt sie in ihren Erinnerungen diese Komponente nicht. Auch findet sich selten eine Bemerkung über kompositorische Probleme in ihren Aufzeichnungen über Malerei, immer geht es um die Gestaltung der Farbe.

Aber wenn man die strukturelle Klarheit ihrer vielfigurigen «Speisung der Fünftausend» oder die beziehungsreiche Verbindung einer Symmetrie-Achse mit der Lemniskate bei «Maria und Johannes unter dem Kreuz», dem «Wunderbaren Fischzug», dem «Uriel» und anderen studiert, so fragt man sich doch, woher diese scheinbare Selbstverständlichkeit stammt, mit der ein Thema formuliert wird.

Die Malerin hat verhältnismäßig wenige Bildinhalte immer wieder gemalt, nicht nur im Entwurf, auch im ausgeführten Gemälde, und die Komposition ist jeweils wenig variiert. Es scheint, als habe sie mit dem Motiv zugleich seine endgültige Gestalt gefaßt. Ob davon nicht etwas auf die großen Bildraum-Erlebnisse der frühen Italienreise zurückzuführen ist? Jedenfalls erwähnt sie die damals ausschließliche Beschäftigung mit der

Malerei und ein gewaltiges Projekt «Die Vision des Jesajas», zu dem eine Kusine als Modell dienen mußte, als eine unmittelbare Folge der römischen Erlebnisse.

In Rußland wiederholt sich das Erlebnis des monumentalen Bildes vor *Alexander Iwanow*s (1806–1858) «Christi Erscheinung vor dem Volk» im Museum von Rumjanzew in Moskau. Jahre später, 1902/03, kopierte Margarita im gleichen Museum die Aquarellskizzen für die Bibel von Iwanow, um sie einmal an den Wänden der Dorfkirche ihres väterlichen Gutes auszuführen. Sie berichtet davon in ihren Erinnerungen:

«... Das Übereinstimmen des Real-Physischen mit dem Geistig-Urbildlichen, das Wesen der biblischen Ereignisse, ist schlicht und meisterhaft erreicht. Ein Krug, ein Gewand, eine Geste, alles ist irdisch und zugleich geistig verklärt. Wie einzigartig und wie überzeugend sind seine dreifachen Auren, die in der Schichttechnik übereinander gemalt einander durchdringen, einen unirdischen Raum hervorzaubernd...» Hier ist ein deutlicher Vorklang auf ihre eigene künftige Zielsetzung zu vernehmen; in ihrem offiziellen Malstudium kam sie dem niemals so nahe.

Studium der Malerei

Die Ausstellungen «Russischer Realismus 1850–1900», Baden-Baden 1972 und «Russische Malerei 1890–1917» im Städel, Frankfurt am Main 1977, vermittelten ein deutliches Bild des akademischen Realismus mit seinen sozialen, historischen und literarischen Themen, den Margarita Sabaschnikow während ihres Studiums kennenlernte.

Vielen Namen, die sie als ihre Lehrer, Freunde, als von ihr Porträtierte oder sonst Bekannte erwähnt, begegnete man dort. Geprägt durch die Eindrücke der klassischen europäischen Kunst, war sie aber wenig empfänglich für aktuelle Strömungen oder Moden; erstaunlich zielbewußt suchte sie nach den malerischen Mitteln, mit denen sie das zum Ausdruck bringen konnte, was ihr vorschwebte.

«Mein Ideal in der Malerei war *Michael Wrubel*», schreibt sie. «Das Unnaturalistische seiner Kunst, seine Art in kristallinen Flächen zu arbeiten, war damals etwas ganz Neues.»

Von einem seiner Schüler, der in derselben Art malte, *Petja Konschalow*sky, wurde Margarita im Sommer 1895 auf dem väterlichen Gut Bogdanowschina porträtiert.

«Mosaikartig entstand meine Gestalt auf einem bunten geometrischen Hintergrund. Er aquarellierte auch sehr große Mohn- und Kornblumen, die fast wie Kristalle aussahen, und modellierte eine Gruppe Andrej und die Polin nach «Taras Bulba» von Gogol ganz in Flächen.»

Aber im Winter bekam sie dann Unterricht bei dem Moskauer Professor *Archipow*, «der ein sehr guter Kolorist war. Aber wie ließ er mich arbeiten? Ich mußte alle Vorhänge in seinem kahlen Salon zuziehen und bei Lampenlicht Gipsabgüsse in Kohle zeichnen, und das habe ich zwei Jahre lang täglich getan! Nur in den Ferien malte ich für mich allein.»

In der gleichen Zeit besuchte sie ebenso lustlos eines der Moskauer Staatsgymnasien und verließ es nach bestandem Abitur im Frühjahr 1899.

«Daß ich Malerei studieren sollte, war schon seit meiner Kindheit festgelegt. Mehr nach einem Beharrungsgesetz als aus meiner damaligen Verfassung heraus ging ich nach Petersburg, um in einem Atelier zu arbeiten, das als Vorstufe für die Akademie galt und in dem der damals berühmte Maler *Ilja Repin* lehrte.»

Im Grunde sah sie aber keinen Sinn in ihrer Malerei, die «nur wiederholte, was schon da war». Sie suchte nach künstlerischen Mitteln, die «eine nie dagewesene Welt offenbarten». So wurde ihr das Studium, das sie zwar «mit Eifer und Ehrfurcht betrieb», sehr bald zum Problem. «Wir malten am Tage und zeichneten am Abend Akt. *Repin*, der sehr wortkarg war, lobte einige Male meine Studien nach der Natur. Als wir aber Kompositionen nach einem gestellten Thema entwarfen, bekam ich einige Male die schlechtesten Noten. Diese Arbeiten wurden nicht besprochen, und ich verstand nicht, was ihm an meinen Skizzen, die nicht naturalistisch waren, nicht gefiel. Das nächstemal hatte ich eine Bauerngruppe nach einer Photographie gemalt und bekam die erste Note. Das gab mir zu denken. Nun verstand ich wirklich nicht, warum ich malte, welche Bedeutung meine Malerei für die Welt haben sollte.»

So wohlhabend und wohlbehütet Margarita Sabaschnikow aufwuchs, hatte sie doch sehr früh die Ungerechtigkeit der sozialen Verhältnisse empfunden. Die Dienerinnen, die für sie sorgten und zu denen sie tiefere Beziehungen bekam als zu den Eltern, blieben ihr als ausgeprägte Persönlichkeiten in Erinnerung, und sie litt unter den Ungerechtigkeiten der «Herrschenden» ihnen gegenüber. «Einmal» – es war in ihrer frühesten Kindheit – «sah ich auf der Bahnstation einen Wagen mit vergitterten Fenstern, blasse Gesichter dahinter. Es war ein Transport von Verbrechern, und ich fragte erschrocken: «Wer sind die?» – «Unglückliche», war Fekluschas Antwort.»

In solchem Mitgefühl lernte sie in der Kindheit und Jugend nach und nach unabhängig von den familiären Anschauungen «die Brutalität, Niederrichtigkeit, Ungerechtigkeit des russischen Alltags» zu beobachten und bekam Verständnis für die Wurzeln des Elends, Verbrechertums und «aufrührerischer Gesinnung», ohne für sich Konsequenzen daraus zu ziehen.

Viel stärker war zunächst das Erlebnis des bäuerlichen Lebens in traditio-

neller Demut und Frömmigkeit, das im Wirken der Einsiedler und «Starezen» noch Kristallisationspunkte fand. Und am tiefsten berührte sie immer aufs neue «das geheimnisvolle Gesicht» der russischen Landschaften, das sie auf den jährlichen Reisen mit andächtiger Intensität studierte. Alles das erweckte in ihr das Gefühl, diesem allen im Sinn von Gogols Frage: «Rußland, warum richtet alles, was in dir ist, Augen voller Erwartung auf mich?» verpflichtet zu sein.

Während ihres Malstudiums sah sie sich nun vor krasse soziale Unterschiede gestellt. Sie wohnte im Hause einer Tante, wo sie «das Leben ganz reicher und aristokratischer Kreise» kennenlernte. Die Studenten im Maleratelier lebten dagegen zum Teil in größter Not. So kam es, daß ihr das Studium bald ganz sinnlos erschien. «Ich kam mir wie ein Schmarotzer vor. Wie konnte ich das Privilegium eines freien Berufes vor dem Volke verantworten?»

Ein Gespräch mit Tolstoi, der ihr damals «als das Gewissen der Welt erschien», half ihr nicht weiter, weil ihr seine rationale Moralität zu wenig geistig, ja naiv vorkam.

Wichtiger war eine Begegnung mit der Bildhauerin *Anna Golubkin* in Sarajsk im Gouvernement Rjasan. Sie war Schülerin von Rodin, lebte aber mittellos bei ihren Eltern und mußte damals auf ihre künstlerische Arbeit verzichten, um in der Wirtschaft zu helfen. Als sie später mit Hilfe von Freunden in Moskau lebte, konnte die Beziehung fortgesetzt werden. «Ihr kompromißloses, leidvolles Leben, ihre originelle Art, die Dinge nie abstrakt, sondern umschreibend lebensvoll auszudrücken, übte auf mich einen großen Einfluß aus. Ich fühlte in ihrer Gegenwart alle Fehler der konventionellen, sentimental herrschaftlichen Erziehung und Lebenshaltung und sehnte mich aus meinem Milieu heraus.»

Zunächst arbeitete sie fleißig im Atelier. «*Konstantin Korowin* kam damals öfter zur Korrektur, die darin bestand, daß er sich neben mich stellte und mir etwas von der Farbe, die sich am Modell und an dem Hintergrund offenbare, ins Ohr flüsterte . . . Sein Flüstern wirkte tatsächlich inspirierend – ich machte damals große Fortschritte.» Mit einem ihrer damaligen Mitschüler, Tschujko, Verehrer Michael Wrubels wie sie, blieb sie noch jahrelang befreundet.

Die starken sozialen Spannungen, in die sie sich gestellt sah, noch mehr die unaufhörlichen Diskussionen um die sich immer stärker durchsetzenden materialistischen Anschauungen über die Welt und die Menschheit, die ihre innere Sicherheit erschütterten, begannen auch ihre künstlerischen Kräfte zu lähmen. Da wurde sie, wie später in ihrem Leben wiederholt, schicksalhaft auf ihren eigentlichen Weg gewiesen.

Erste Gemälde und erste Erfolge

Im Sommer 1903 hatte sie während der Sommerferien auf dem Land ein seltsames Erlebnis. Sie war mit anderen jungen Leuten auf ein Gut eingeladen, wo sie alle in einem kleinen Verwalterhaus untergebracht wurden. Davon erzählte sie: «Ich schlief im Wohnzimmer, das tagsüber für alle als Durchgangszimmer dienen mußte. Aber es überfiel mich dort ein seltsamer Schlaf – ich schlief acht Tage lang Tag und Nacht und erschien nur zum Essen als eine träumende Gestalt. Dieser seltsame Schlaf war ein Untertauchen in ein lebendiges Meer von außerordentlich erfrischenden Bildern. Im Traum unterrichtete mich jemand in der Malerei. Ich erinnere mich noch heute an einige Worte. Als dieser Zustand vorbei war, begann ich eifrig zu malen und machte in diesem Sommer ganz unerwartete Fortschritte.»

Auf dem Gut ihrer Großmutter malte sie im gleichen Sommer in einem großen runden Zimmer unter dem Dach ihr *Selbstbildnis*. «Dieses Bild wurde von Bedeutung für mich, weil es mir den ersten Erfolg in der Öffentlichkeit brachte.»

Bald entstand auch ein Bild ihrer Kusine *Njuscha*, «das später viel Erfolg hatte und von einem Museum erworben wurde: In einem Kleid unserer Großmutter aus Rohseide mit schimmernden Rosastreifen – wir fanden es in einem alten Koffer – sitzt sie auf dem Geländer des Balkons, einen grauen Spitzenschal um die Schultern, in der Hand ein Sträußchen Kornblumen; im Hintergrund goldene Birken, durch die ein hellblauer Himmel hindurchschimmert. Vielleicht kann man die Wirkung, die dieses Bild auf die Menschen ausübte und, wie ich höre, bis heute ausübt, daraus erklären, daß *diese Farben wirklich auch in mir lebten.*»

Durch Vermittlung des Malers *Mussatow* kamen die beiden Bilder in eine Ausstellung Moskauer Maler. Es erschienen lobende Kritiken, und «Njuschas Porträt war der Mittelpunkt der Ausstellung, wurde in der größten Zeitschrift reproduziert und später in der Ausstellung «Welt der Kunst» von *Diaghilew* ausgestellt, sodann von ihm zu der Retrospektivausstellung russischer Kunst nach Paris mitgenommen, wo es im Katalog erschien». Bald erhielt sie einen Auftrag. Ein Förderer russischer Kultur bestellte Bilder, um sie reproduzieren und auf dem Markt billig verkaufen zu lassen, damit sich die Bauern ihre Wände damit schmücken könnten. Sie wählte das Thema «Der Mord am Zarewitsch Demetrius Uglitsch».

«Nach den ersten steifen Skizzen beschloß ich, das Bild ganz aus der Farbenbewegung entstehen zu lassen: die Freitreppe des Schlosses in Uglitsch auf dem Hintergrund sich türmender Gewitterwolken, im Vordergrund eine kniende Mutter, ganz in Weiß, auf die gespreizten Arme gestützt, wie eine Adlerin ihr totes Kind schützend. Die umstehende

entsetzte Menge sehr bunt, in der Ferne Tumult und Verfolgung wie rote Flammen. So wie ich damals malte, war ich meinem jetzigen Ideal näher als in der Zwischenzeit.» Das schrieb sie etwa vierzig Jahre später.

Auf Kunstreisen durch Italien hatte sie sich für ägyptische Plastiken, archaische Kunst und byzantinische Mosaiken begeistert, hatte Giotto's Fresken in der Arenakapelle in Padua kennengelernt. Als sie nun in Rußland für ihre Arbeit an dem bestellten historischem Bild nach Spuren des alten Rußland suchte, tauchte sie bei Besuchen der unzähligen Kirchen, vor allem in Rostow und Jaroslaw, vollständig ein in die überwältigende sakrale hieratische Kunst ihres Heimatlandes.

Trotzdem ging sie, als sie für ihr Bild zweihundert Rubel bekam, nach Paris. «Ich sehnte mich nach einer großen Welt, in der ich lernen und arbeiten konnte.»

Geführt von Max Woloschin, ihrem späteren Mann, lernte sie Museen, Kirchen, Malerateliers und die Umgebung von Paris kennen, besuchte Oper, Theater, Varietés. Sie arbeitete auch im Atelier von *Lucien Simon*, einem bretonischen Maler, machte Skizzen bei *Collarossi* und lernte im Atelier der Graveurin *Krugilow* Künstler aus vielen Ländern kennen.

1904 wurde sie nach Rußland zurückgerufen. In Paris hatte sie den Ausbruch des russisch-japanischen Krieges gar nicht recht wahrgenommen. Nun erlebte sie Schreckensbilder, die sich für immer einprägten.

«Ach, dieses Volk war nicht für den Krieg geschaffen; wie eine feindliche Macht, gewaltsam, schlug er hinein, grausam und widernatürlich. Wie wehrlos waren diese Menschen, alte und junge, dem Schmerz hingegeben, stumm und hoffnungslos . . .» Da sie keine Möglichkeit fand zu helfen, kehrte sie wieder nach Paris zurück, aber in veränderter Stimmung.

Sie lernte damals *Odilo Redon* kennen, der erst von wenigen Menschen verstanden wurde, dessen Arbeiten sie aber tief beeindruckten. Sie selbst malte wenig in jener Zeit, außer einigen Landschaften nur ein Porträt ihres Moskauer Malerfreundes Tschujko: «Neben einer mit blauen Weintrauben umrankten Fontäne auf dem grünen Hintergrund eines Parks, mit Efeugirlanden zwischen Vasen, malte sich sein blasses, einem jungen lauschenden Silen ähnliches Gesicht. Sein Anzug ist blau; in dem blauen und grünen Laubschatten leuchtet nur ein Karfunkel auf seinem Ring. – Später kaufte die Stadtgalerie von Moskau dieses Bild.»

Während eines vorübergehenden Aufenthaltes in Zürich begann sie, da ihr ein Modell fehlte, wieder ein Selbstbildnis zu malen.

«Mein Gesicht spiegelte sich in der zweiten Scheibe eines dreiteiligen Spiegels, so daß die Seiten infolge der Doppelspiegelung nicht vertauscht wurden. Ich malte mich mit losen Haaren, die eine plastische rosagoldene Masse zu beiden Seiten des Gesichtes bildeten. Jede dieser Flächen, in der Farbe und der Form mosaikartig zusammengestzt, erinnerte an eine Perlmuschel; das Gesicht malte ich in bläulichen, kaltsosa und warmrosa

Flächen; hinter dem Kopf setzten sich die Flächen in derselben Farbe fort, eine Architektur bildend. Sehr intensiv und wie aus der Ewigkeit heraus schauten die Augen. – Dieses Bild wurde später durch das Museumskollegium in Moskau angekauft; in welcher Stadt es sich jetzt befindet, konnte ich in dem Chaos der Revolution nicht erfahren. Was mich heute daran in Erstaunen setzt, ist die Tatsache, daß die Architektur im Hintergrund und die Flächenführung ganz und gar an die Plastik des Goetheanums erinnert, das erst zwanzig Jahre später entstand.»

Im Winter darauf malte sie in Paris das wie das Selbstbildnis leider nur in einer Photographie bekannte Porträt von *Katharina Balmont*, der sehr geliebten Schwester ihrer Mutter (Abb. 4). Drei Jahre später bezauberte sie bei einem Besuch deren kleine Tochter Nina Balmont – «ein längliches, kindliches Gesicht, strahlende Katzenaugen, und ein lachender, großer, schöner Mund» – daraus wurde natürlich auch ein Bild. Von «Landschaften um Paris», die sie in den Erinnerungen erwähnt, ist leider nichts bekannt.

Während des turbulenten Aufenthaltes nach der Revolution in Rußland 1917–1922 unter den Schwierigkeiten ihrer angestregten Versuche «Kulturarbeit» zu leisten, konnte sie ein Bild malen, das sie von ihrer Jugend an malen wollte.

«Ich hatte es einmal im Inneren einer Perlmutterchale gesehen: die Entstehung einer menschlichen Gestalt aus einem Wirbel. Die Gestalt selbst halb kniend in feierlicher Ruhe. Für mich nannte ich das Bild «Die Geburt der Venus». Ich malte es in großen Flächen, und es bekam durch die Beschränkung in den Farben – ich hatte nur Weiß, Ocker, Zinnober, Umbra natur und ganz wenig Kobalt zur Verfügung – einen bestimmten Stil.»

Nach der Rückkehr bestellte dann Hans Kühn in Arlesheim eine Wiederholung. In anderen Farben – wesentlich karmin – ist es dort als Zeugnis reinen Jugendstils in die Wand über dem Flügel des Musikzimmers eingelassen, wie ein Denkmal der jungen Margarita Sabaschnikow, beschwingt und kühn.

Menschen und Bildnisse

1906 – 1910

«Seit frühester Kindheit erfüllte mich die Sehnsucht, mich mit anderen Menschen zu verbinden», heißt es einmal in den Erinnerungen. Was lag für

eine Malerin näher, als die Menschen, die sie interessierten, zu porträtieren? Sie tat es bis in ihr hohes Alter.

In dieser frühen Zeit trugen ihr die ersten großen Erfolge auch immer wieder Aufträge ein. Aus der «Turm»-Gesellschaft begann sie als erstes ein Porträt von Lydia Iwanow. «In ihrem Orange-Zimmer lag sie wie eine Sphinx mir gegenüber auf der Couch, auf die Ellbogen gestützt . . .» Die Arbeit wurde durch eine schwere Krankheit Lydias unterbrochen, ob sie dann fertiggestellt wurde, ist nicht gesagt. Lydia Iwanow starb 1907. Margarita verbrachte den Winter mit ihrer Kusine Njuscha im Süden und schreibt davon: «In Rom habe ich ein Bild von Lydia gemalt, in der Haltung des Moses von Michelangelo. Ich begann sie in Rot zu malen, das im Leben ihre Farbe war. Der feierliche Ernst des Bildes erforderte aber Dunkel-Violett.»

Vermutlich entstanden in diesen Jahren noch andere Porträts aus diesem literarischen Kreis, sie erwähnt aber nur, daß eine Kunstzeitschrift bei ihr Porträts von Alexej Remisow und von Kusmin bestellte. «Ich zeichnete sie mit Kohle, Remisow in sein Tuch gehüllt mit seinen Waldteufelchen im Hintergrund, naturalistisch grotesk, Kusmin stilisiert wie ein Mumienbild.» Beide in Naturgröße. Von allem gibt es keine Abbildung. Das Bild der kleinen Nina Balmont, das sie 1909 in Paris malte, ist wie das ihrer Mutter vielleicht noch im Besitz von Nachkommen.

Im Frühjahr 1910 bat sie Emil Medtner, der mit seinem Bruder, dem Komponisten Nikolaus Medtner, zu einem Konzert nach Moskau gekommen war, ihn malen zu dürfen. Sie empfand eine Tragik in seinem Leben, «und diese Ahnung kam in dem Porträt zum Vorschein. Eine merkwürdige rosa Wolke in dem grauen Himmel ragte hinter dem Kopf. Ich malte Medtner in der für ihn charakteristischen Geste – er faßte mit der linken Hand den Ellenbogen der rechten; diese aber hielt er vor der Brust geballt und etwas zurückgebogen, den Skunkspelz über seine Schulter geworfen. Der blasse südliche Teint zu seinen schwarzen Haaren ergab eine Spannung in Hell-Dunkel. Ich weiß nicht, wo sich dieses Bild, das später von der Museumskommission gekauft wurde, befindet.»

Emil Medtner gründete damals – vor allem begeistert für Andrej Belyj – den Verlag «Musaget», in dem M. Woloschins Meister-Eckhart-Übersetzung erschien.

1917 – 1922

Obwohl die Zeit ihrer Mitarbeit am Goetheanumbau dazwischen liegt, gehören die Porträts, die sie in den ersten Jahren der russischen Revolution im Rahmen ihrer «kulturellen Hilfs-Versuche» dort geschaffen hat, hierher; denn ihr malerischer Stil wird noch kaum verändert gewesen sein.

126 Auf eine höchst eigenartige Weise vermittelte ihr ein ehemaliger Mitarbei-

ter am Goetheanumbau den Auftrag für ein Lenin-Porträt. Der ehemalige Sozialrevolutionär *Ligskij* war zu Zwangsarbeit nach Sibirien verschickt worden und von da aus ins Ausland geflohen. Als Betonarbeiter verdiente er sich den Lebensunterhalt und kam dabei nach Dornach. «Von der Anthroposophie wußte er wenig, aber der Bau imponierte ihm, und da er künstlerisch begabt war, durfte er später beim Schleifen der Fenster helfen.» Nach dem Ausbruch der Revolution ging er auch nach Rußland zurück, fand aber, da er in der «falschen Partei» gewesen war, zunächst keine Stelle und wandte sich um Hilfe an M. Woloschin, allerdings umsonst. Daher aber kannte sie seine Adresse, und da er inzwischen eine einflußreiche Stelle im Kommissariat des Äußeren besaß, konnte er ihr eine Beschäftigung in der Bibliothek für ausländische Literatur verschaffen. Für Wohnung und Essen wäre gesorgt, wenn sie für seine Behörde ein Porträt Lenins malen würde.

«Ligskij stellte mir viele Photos aus seinem Privatleben zur Verfügung, und Bruni (ein futuristischer Maler, Mann von Nina Balmont), der ihn kannte, beschrieb mir seine Farben: die frische, warme seines Gesichts und die etwas ins Rötliche gehende der Haare. Man kann kein gutes Porträt malen, ohne sich mit dem Geiste, der diese Formen für sich erschaffen hat, zu verbinden, sich an ihn hinzugeben, in ihm zu erwachen. In diesem Fall war es für mich qualvoll . . . Das Leben interessierte ihn nicht. Er wollte ein abstraktes Ideal verwirklichen. Auch der Terror war etwas Abstraktes für ihn. Im Privatleben war er rücksichtsvoll und bescheiden. – Das Porträt wurde von den Leitern des Kommissariats angenommen und aufgehängt.»

Nach immer neuen, mühseligen Versuchen sinnvoll kulturell zu arbeiten, vor allem mit Kindern, aber auch mit erwachsenen Arbeitern und Arbeiterinnen, die wie sie hofften, daß nun eine neue, freie künstlerische Tätigkeit möglich werden würde, sah sie die Vergeblichkeit ihres Unternehmens ein. Sie war zweimal todkrank, auch sonst sind die Strapazen, Hunger, Kälte, Wohnungslosigkeit, die sie überlebte, unvorstellbar. Doch hatte sie immer wieder sehr schöne und großartige menschliche Erlebnisse, besonders bei den Prozessen ehemaliger Freunde, angeklagter Politiker, bei denen sie zuhören konnte. Ein großer Verlagsauftrag verhalf ihr schließlich zum Reisegeld und außerdem zu einer Reihe für sie bedeutsamer Begegnungen. Sie sollte eine Serie von Porträtzeichnungen von Persönlichkeiten, die auf verschiedenen Gebieten repräsentativ waren, machen. Unter ihnen waren Berdjajew, der Kunsthistoriker Muratow, der Schauspieler Michael Tschechow, Professor Tarassewitsch, der Leiter des Biologischen Instituts, der Schriftsteller Saitzew und auch Wjatscheslaw Iwanow. Als sie dem Verleger von ihren interessanten Gesprächen mit den Porträtierten erzählte, schlug er vor, daß sie das aufschreiben sollte, um die Gespräche mit den Zeichnungen zusammen zu drucken und die

Mappe «Männer, welche schweigen mußten» zu nennen. «Er wollte die Mappe nach dem Sturz der Bolschewisten, den er in absehbarer Zeit erwartete, herausgeben.»

Besonders interessant war ihr ein Volkssänger vom Weißen Meer, den sie nicht nur zeichnen, sondern auch malen sollte.

«Er konnte siebenundzwanzig lange Heldentaten singen und wußte hunderte von Liedern . . . Ich habe ihn in drei Tagen gemalt in seinem braunen, nordischen Mantel auf zinnoberrotem Grund, so wie man den Propheten Elias auf den Ikonen darstellt.»

Wenn man sich die ungeheuren Anstrengungen, Aufregungen, Entbehrungen und Gefahren dieser Zeit vorstellt, von denen M. Woloschin rein sachlich, immer nur im Zusammenhang mit ihren Tätigkeiten berichtet, so kann man nur staunen über das unzerstörbare Interesse und den hingebungsvollen Eifer, mit dem sie unter solchen Umständen ihren Auftrag erfüllte.

In diesem Zusammenhang schreibt sie: «Beim Porträtieren schweigen die eigenen Gedanken und Gefühle. Man ist der reinen Wahrnehmung völlig hingegeben, und in diesem freien Raum, in diese – man kann sagen – Selbstlosigkeit wirkt etwas anderes. Je länger man arbeitet, desto mehr erscheint jeder Gesichtszug und das ganze Antlitz als vollkommene Offenbarung der Gesetzmäßigkeit dieser Individualität, als 'Schein' der Wahrheit, als Schönheit.

Es wirkt die objektive Liebe zu diesem Menschen, die nichts Persönliches hat, eine Bejahung seines Wesens im Werden. Ist es der Angelos in mir, der so schaut – ist es der Angelos des andern, der sich so offenbaren will – ich kann es nicht sagen. Ich erlebe es aber zu oft, um an der Realität dieses Geheimnisses zu zweifeln.»

Man fragt sich, wie es ihr wohl ergangen wäre, wenn sie Lenin nicht nach Photos gemalt hätte?

Ein Porträt von Wjatscheslaw Iwanow könnte man dem Stil nach auch Margarita Woloschin zuschreiben². Sie erwähnt zwar nur eine Rötelzeichnung, doch ist es denkbar, daß sie ihn auch gemalt hat. Bei den verschiedenen kulturellen Projekten waren sie in Sitzungen gelegentlich zusammengekommen. «Ich sah einen weißhaarigen Menschen mit fein ziseliertem Gesicht», während er früher einen Bart gehabt hatte. Diese Beschreibung wenigstens stimmt zu dem Porträt.

Die Verbindung Rußland – Deutschland

Als wir sie kennen lernten, war Margarita Woloschin Europäerin, ihrer Nationalität nach kaum einzuschätzen. Seit ihrer Rückkehr aus Rußland

galt sie ja auch als «staatenlos». Von ihrer Kindheit an war sie fast alljährlich in West- und Südeuropa, und später folgte sie zusammen mit ihrem Bruder oder ihren Freunden Bugajeff Rudolf Steiners Vorträgen von Prag bis Finnland, kreuz und quer durch Deutschland, nach Frankreich und wiederholt nach Skandinavien.

Aber mit dem Studium der Geisteswissenschaft, das sie 1905 unter Rudolf Steiners Leitung begonnen hatte, wuchs sie auch in die deutsche Geistesgeschichte hinein und fand in ihr einen Schwerpunkt. Seit ihrer frühen Kindheit in der Spannung zwischen der russischen traditionsbestimmten Erdenfrömmigkeit und westlichen, bindingslosen wissenschaftlichen und literarischen Richtungen lebend, war sie künstlerisch wie naturhaft durch das slawisch-orientalische Element der Ikonenkultur und bewußter durch die abendländisch-romanische Kunst der italienischen Renaissance orientiert. In der Begegnung mit deutscher mittelalterlicher Kunst erlebte sie ganz neue, dynamische Formkräfte, die in ihr, wenn zunächst wohl auch unbewußt, ein Verständnis für die neue Richtung vorbereiteten, die dann aus der Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner heraus ihr Schaffen bestimmte: in der Arbeit am Goetheanum, in der Eurythmie, in den sprachlichen und darstellerischen Gestaltungen der Mysteriendramen und in dem Streben nach einer künstlerischen Ausdrucksform auf allen Gebieten des menschlichen Lebens. Ein ganz individuell geprägtes «Lebenskünstlertum» ist ein Kennzeichen der Genialität, mit der sie das Neue erfasste.

Von einer Reise nach Süddeutschland im Sommer 1905 schreibt sie: «Alles sprach mich ungeheuer an: Die Architektur, die Landschaft, die Luft; ich erlebte zum erstenmal das Wesen Deutschlands. Im Germanischen Museum empfand ich die Dynamik des Geistes, der die harmonischen Formen sprengt. Es ist, als ob ein seelischer Sturm durch die Plastik, durch die Bilder gehe; das Jugendliche, Zukunftstragende, Christliche dieses Geistes ergriff mich und erschütterte meine früheren Begriffe von Schönheit. Wie ein cherubimisches Lied erschien mir das Sakramentshäuschen von Tilman Riemenschneider in Rothenburg . . . In seinem Adam (in Würzburg) fand ich zum erstenmal in der Plastik einen nicht naturalistischen, verklärten Leib, wie ich ihn nur in einigen Skizzen von Wrubel geahnt hatte.»

Aufschlußreich ist es, daß sie sich angesichts spätmittelalterlicher deutscher Kunst an den klassizistischen Maler Iwanow erinnert fühlt und nicht an Ikonen, die sie doch seit ihrer Kindheit kannte. So wäre es auch irreführend anzunehmen, daß ihre späteren Gestaltungen von Ereignissen aus dem Christusleben und ihre Altarbilder direkt auf den Einfluß der orthodoxen kirchlichen Malerei zurückzuführen seien. Sie betonte, daß sie, wie die meisten jener Zeit, wenig von Ikonen wußte.

«Man lebte mit dem vom Lack verdunkelten und mit einem goldenen oder

silbernen Panzer überzogenen Heiligenbild wie mit einem Kultgegenstand, ohne zu ahnen, was für ein Kunstwerk dahinter verborgen war.» Während einiger Wintermonate 1909/10, in der Zeit, als sie an ihrer Eckhart-Übersetzung arbeitete, ging sie zu dem berühmten Ikonenmaler Tjulín in die Lehre. Sie lernte die Technik genau kennen, brachte es aber in der eigenen Arbeit nicht sehr weit, sie hatte die mühselige Kleinarbeit weit unterschätzt. Ein Vorbild zum Kopieren konnte sie sich selbst aussuchen. «Die Ikone, die ich malte, hieß 'Der Heiland vom gnadenvollen Schweigen', zu der auch ein Gegenstück vorhanden war, 'Der Heiland vom guten Rate'. Auf beiden Bildern war Christus als geflügelter Engel dargestellt; der des Schweigens in einem rötlichen Gewande mit rosaroten Flügeln und auf der Brust gekreuzten Händen; der des guten Rates hingegen im blauen Gewande mit weißen Flügeln und der Verkündigungsgebärde. Der Schweigende behält im Rot die Aktivität, das Leben, die Wärme innen; der Sprecher strahlt es nach außen, gibt die Wärme von sich weg, entäußert sich im selbstlosen Blau. Später, als ich die 'sinnlich-sittliche Wirkung der Farben' nach Goethes Angaben beobachtete – und das wurde mein Weg in die Malerei –, mußte ich immer an diese Urbilder denken, an die alten Imaginationen, wie sie sich in den Ikonen zeigen.»

Als Malerin hatte sie andere Bestrebungen. Während einer Reise nach Oslo zu einem Vortragszyklus fragte Rudolf Steiner, ob sie dort in der Landschaft, von der er stark beeindruckt war, zeichne. Aber sie sagte, daß sie gar kein Bedürfnis habe, nach der Natur zu arbeiten und «ich beschrieb ihm, wie mir meine Malerei in kristallinisch durchsichtigen, sich gegenseitig durchdringenden Flächen vorschwebte. Die Farben müßten von den Dingen gelöst sein, aber nicht in einem gleichgültigen Chaos, wie es oft in der modernen Malerei geschieht. Steiner sagte: 'Ich verstehe Sie, es ist richtig'»

Aus der Ikonen-Werkstatt blieb ihr für immer in der Erinnerung: «Jede Phase der Arbeit wurde mit dem Zeichen des Kreuzes angefangen . . . Vor jeder dieser Handlungen verkündete der Meister feierlich 'Und jetzt werden wir dies beginnen' und dabei bekreuzten sich Meister und Schüler.»

Ihrem individuellen Bewußtsein entsprechend findet man diese Haltung in späten Aufzeichnungen wieder: «Ich muß mir, wenn ich male, immer wieder vergegenwärtigen: stets aus der Stimmung malen, keinen Strich tun, ohne ihn aus dem Gesamten, tief Erlebten zu beschließen.» Und «Das Schwerste ist, *wach* zu träumen, was man sollte, und keinen Pinselstrich zu machen ohne Quellenerlebnis aus tiefstem Erleben; nicht aus Überlegung, nicht aus Gewohnheit der Gefühle malen.»

Die ungeheure Spannung, in der sie lebte, und die ihren späteren Entschluß, nach der Befreiung Rußlands von der unseligen Zarenherrschaft am Aufbau der neuen Kultur zu helfen, so verständlich machen, zeigen einige der wenigen erhaltenen Seiten aus ihrem Tagebuch:

«München, März 1912: . . . Ich lerne, lerne bei den Deutschen, aber manchmal ergreift das Herz eine solche Sehnsucht nach Rußland. Doch es ist ja verurteilt, dieses wahnsinnige, weglose Rußland? Nein – es ist nicht wahr: es ist Iwanuschka, das Dummerchen, bei dem der schöne Ring in einen schmutzigen Lumpen eingewickelt ist, aber den Ring hat es . . .» und Berlin, Februar 1913: «Nach dem Vortrag (3.2. 'Das Wesen der Anthroposophie') trat ich zu Andrej Belyj und erinnerte ihn an Worte Pater Seraphims: 'Die mütterliche Herrin kommt, sie schreitet . . .' Und ihm kam sogleich Solowjew in den Sinn: 'Die Frau, die mit der Sonne bekleidet ist'. Belyj strahlte und sagte: 'Das ist unser Zeichen, Sophia, von ihr sprachen wir und werden wir sprechen.' Und wir redeten von dem, was schon in der Jugendzeit unsere Sehnsucht gewesen ist, als wir in Moskau auf dem Pretschistenko-Prospekt herumliefen und die Morgenröte hinter der Christus-Kirche sahen, und davon, daß uns schon damals etwas geführt hat.»

Ihrer künstlerischen, auf konkrete Erlebnisse drängenden Natur waren die in den vorrevolutionären Zeiten Rußlands unaufhörlich geführten Diskussionen auf rationaler oder intellektuell-mystischer Ebene über die für das Land damals stärker als irgendwo sonst brennenden sozialen und religiösen Probleme bei aller Anteilnahme an dem Schicksal ihrer Heimat fremd. In allen dramatischen, bis in physische Krankheitszustände gehenden Auseinandersetzungen war ihr die untergründige Gewißheit einer hinter allen irdischen Erscheinungen wirkenden unsichtbaren Welt nie verloren gegangen. Sehr bezeichnend erzählt sie aus ihrer Studentenzeit: «Immer wenn ich in den Sommerferien auf unserem Gut war, fühlte ich mich verpflichtet, etwas zu erlauschen, was die Erde mir sagen wollte. Ich wollte nichts lesen, nichts studieren, weil ich Angst hatte, daß es mich vom Wichtigsten ablenken könnte.» – Mehr als sie damals ahnte, war sie durch die Liebe zu den deutschen Klassikern, vor allem zu Goethe, dem sie sich verwandt fühlte, vorbereitet auf die Ausbildung einer «anschauenden Urteilskraft», deren erkenntnistheoretische Begründung sie durch Rudolf Steiner erfuhr.⁶ Sie brauchte darum kein besonderes Vertrauen, keinen »Glauben« an die Geisteswissenschaft. Sie mußte nur hören und lernen. «Die Mythen, in denen ich in meiner Kindheit lebte, entpuppten sich jetzt als wesenhafte Realität.» Aus solcher erlebten Wirklichkeit heraus rang sie um die Gestaltung ihrer großen Imaginationen des «Raphael», des «Uriel» und bis ins höchste Alter um den geheimnisvollen «Orpheus mit den Tieren».

Bedeutsam wurde das Studium der deutschen Mystik und Jakob Böhmes. In den Schriften Meister Eckharts fand sie die spirituelle Realität, die sie ihren russischen Freunden vermitteln wollte.

«Sie haben die von Rudolf Steiner gegebenen Impulse mit Ihren tiefen Kindheitserlebnissen und religiösen Anregungen der russischen Heimat

wie mit Ihren künstlerischen Talenten zu einer besonderen Einheit zusammenschließen lassen», schrieb man ihr am 31. Januar 1962 «so haben Sie in Ihren Malereien Bildgestaltungen einer spirituellen Kraft vor uns hingestellt. Sie haben uns damit neue Ausblicke in das Reich der Kunst und Einblicke in die Geheimnisse des Christentums eröffnet.»

Auseinandersetzung mit den künstlerischen Impulsen Rudolf Steiners

Im Zusammenhang mit den Aufführungen der Mysteriendramen Rudolf Steiners³ lernte Margarita Woloschin die Eurythmie kennen. Sie wirkte auf sie als eine Offenbarung. Hatte sie sich bisher, auch in ihrer Malerei, der Welt meistens nur fragend gegenübergestellt gesehen, so empfand sie sich nun inmitten aller Dinge: «Ich fühlte mich jetzt anders in meinem Körper, ich stand sicherer auf der Erde und leichter zugleich. Und wieviel inniger und unmittelbarer wurde jetzt die Beziehung zu der Natur, indem ich die Gebärde der Pflanzen und der Berge, das Wesen der Luft und des Wassers um mich als zu mir gehörend erlebte. Bewußter, beherrscher in mir selbst, wurde ich zugleich offener, durchlässiger für das Leben der Welt, als ob unsichtbare Fühler von mir bis zu den Sternen reichten, Unsichtbares abtastend.» Sie empfand, daß die Vertiefung in dieses neue Gebiet auch für ihre Malerei bedeutsam werden könnte, mit der sie damals nicht weiter wußte. Sie erwähnt zwar die Arbeit an einem großem Triptychon «Die drei Opfer», dessen rechter schmaler Flügel das Opfer von Abel darstellte, doch ist nicht bekannt, ob es fertiggemalt wurde. Nach einigen Monaten intensiven Studiums bei Lory Smits, mit der Rudolf Steiner die neue Kunst entwickelte, beteiligte sie sich an den Aufführungen.

In ihrem späteren Leben, als sie die Eurythmie nicht mehr selbst ausübte, war sie doch immer mit ihr beschäftigt. Sie interessierte sich für ihre weitere Ausbildung und war in steter, angeregter Verbindung mit Else Klink, der Leiterin der Stuttgarter Eurythmieschule. Vor allem aber vertiefte sie sich immer intensiver in die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Malerei und Musik, die sie von jeher beschäftigt hatte und die sie durch die Eurythmie auf eine neue, unmittelbare Weise erlebte.

So waren bei dieser neuen Kunst, deren Entstehung sie aus ihren Wurzeln heraus erleben konnte, keine Schwierigkeiten zu überwinden. Aber «beirrt durch vieles Unkünstlerische in der bildenden Kunst, was ich in unserer Gesellschaft gesehen hatte – okkulte Siegel, Dramen von Edouard Schuré, verschiedene Bilder, die in den Wohnungen anthroposophischer Freunde

hingen –, war ich skeptisch gegen das, was auf diesem Gebiet aus unserer Mitte kam . . . Auch lebte eine unbewußte Angst in meiner Seele, die Angst, daß das Gewaltige, Kosmische, das durch die Anthroposophie in die Kultur kommen sollte, zunächst lähmend, ja tödend auf jene intimen seelischen Erlebnisse, auf jene zarten, mit Begriffen nicht faßbaren Stimmungen der Seele wirken würde, aus denen die künstlerische Phantasie keimen kann. Es lebte in mir eine Welt solcher Stimmungen, die ich künstlerisch gestalten und darum schützen wollte . . . Meine Angst war von einem gewissen Standpunkt aus berechtigt. Ich verlor diese Welt für lange, lange Jahre . . . Der Grund für meine Unproduktivität war nicht die Geisteswissenschaft selbst, sondern die Art, wie ich sie aufgenommen hatte: theoretisch, ohne genügende Energie, zu den eigenen Quellen des geistigen Erlebens zu dringen . . . Ich konnte noch nicht wissen, daß es weniger darauf ankomme, ob einzelne Persönlichkeiten aus den mitgebrachten Kräften mehr oder weniger Bedeutendes leisteten, sondern darauf, daß neue Keime für die Zukunft gelegt würden.

Wenige wußten damals, daß man unmittelbar vor einer Katastrophe stand, daß jeder einzelne wie auch unsere ganze Kultur durch das Nichts gehen müsse, um aus diesem Nichts heraus ein Neues zu finden.»

Da hiermit die eigentliche Existenzfrage ihres Lebens berührt wird, soll noch eine weitere für ihre Situation bezeichnende Stelle aus dem Jahr 1910 angeführt werden:

«Die Geisteswissenschaft blieb für mich immer noch Theorie, obgleich ich damals gegen eine solche Behauptung protestiert hätte. Die Erkenntnisse wurden von mir zwar mit Enthusiasmus aufgenommen, blieben aber in der Sphäre der Seele, wurden nicht zum bewußten Weg. «Die Geheimwissenschaft im Umriß» war eben erschienen, ich konnte aber damals nichts damit anfangen. Ich verstand nicht, wie man über diese Dinge so nüchtern sprechen konnte. Ich verstand nicht, daß Steiner gerade danach strebte, in seinen Büchern mit seinem Gefühl zurückzuhalten. Es ist ein großer Verzicht, den er übt, wenn er die Wahrheiten, die er aus der Quelle der tiefsten Erlebnisse schöpft, in trockenen, sachlichen Sätzen auszudrücken sucht. Die Seele des Empfangenden muß dieser Wahrheit selbst aus ihrer eignen Substanz Wärme und Leben geben. Damit läßt er den Leser im höchsten Sinne frei; es sind Keime. Ohne die eigene Aktivität im Erarbeiten der Erkenntnisse, die erst durch Konzentration und Meditation in wirkliches Leben verwandelt werden, bleiben sie tot . . .»

Im aktiven Schaffen erlebte sie auch «aus den Wurzeln heraus» die Entstehung der neuen Formen in Architektur, Plastik und Malerei am Gesamtkunstwerk Goetheanum. Wer später ihre glühenden, von unverstümmeltem Staunen erfüllten Schilderungen hörte, konnte sie als Bekräftigung der Goethe-Worte empfinden: «Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und

natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.»⁴

Mitarbeiterin am Goetheanumbau

«Kann es ein größeres Glück geben als am Entstehen eines Werkes beteiligt zu sein, von dessen Notwendigkeit man überzeugt ist? Mit derselben Begeisterung wurden vielleicht im Mittelalter die Dome errichtet.»

In dieser Stimmung begann Margarita Woloschin mit einer völlig neuen, körperlich ungewohnten und sie fast überfordernden Arbeit. So wie ihr ging es den meisten Menschen, die sich auf dem Dornacher Hügel in der Nähe von Basel zusammengetan hatten, um nach Rudolf Steiners Entwurf und unter seiner Leitung das Gebäude zu errichten, in dem seine Mysteriendramen aufgeführt werden sollten und das als «Hochschule für Geisteswissenschaft» ein Zentrum der anthroposophischen Arbeit bilden könnte.

Ein Jahrzehnt, von 1912 bis 1922, waren Angehörige von insgesamt 18 Nationen hier an einem Friedenswerk tätig, wie in einer Gegenbewegung zum Weltkrieg 1914/18, den ihre Regierungen gegeneinander führten und zu dem viele von ihnen auch als Soldaten einberufen wurden. Es waren im Verhältnis nur wenige Künstler darunter, die meisten waren Laien, die sich einarbeiteten oder andere Helferdienste leisteten.

Die Künstlerin kam mit der Sorge, ob die aus den Gedanken der Anthroposophie entstehenden künstlerischen Formen sie überzeugen würden. Als sie im Sommer 1914 in Dornach eintraf, war der Bau «außen und innen noch voll von Gerüsten . . . Ich trat durch den südlichen Eingang des Baues in eine abgerundete Galerie von Beton, wo Teile der Riesenarchitrave standen, drei Meter hohe Holzmassen, die aus zusammengeleimten Brettern bestanden und in rohem Umriß die zukünftige Plastik andeuteten. Sie wirkten wie Bergformationen aus Urwelten. Einige waren schon von Künstlern mit dem Meißel nach dem Wachstmodell von Rudolf Steiner bearbeitet worden. Die Flächen dieser Plastik wirkten kristallinisch und pflanzlich zugleich. Eine Form floß aus der anderen hervor . . . Ich war von meiner Angst erlöst, das Neue könnte mir fremd bleiben. Urverwandt waren diese Formen der Seele.»

Goethes Metamorphose-Ideen lagen dem Baugedanken zugrunde und verliehen dem «Goetheanum» seinen Namen.⁵ Goethes Erkenntnis, daß der Künstler schaffen müsse, wie die Natur schafft, also eine Form lebendig aus der anderen hervorgehen läßt, sollte aller architektonischen,

plastischen und malerischen Gestaltung die Richtung geben. Das kam ihren eigenen erst halbbewußten Idealen so nahe, daß sie es gleich «mit Augen sehen» konnte.

Es war vorgesehen, daß sie als Malerin an den Kuppelgemälden mitwirken sollte. Anfangs aber beteiligte sie sich an der Architekturplastik:

«Als ich an diesem Morgen in den Bau kam, erhielt ich wie alle anderen Künstler ein Hohleisen und einen Klöppel. Man wies mir ein Kapital in der Betongalerie an und zeigte mir, wie ich zu schnitzen hatte. In einem Raum in der Schreinerei stand das Modell des Baus, das Rudolf Steiner selbst aus Wachs modelliert hatte. Man sah im Querschnitt zwei runde Räume mit ihren ineinandergehenden, sich überschneidenden Kuppeln, einen größeren, der als Zuschauerraum, und einen kleineren, der als Bühnenraum gedacht war. Nach diesem Modell und nach dem Gipsmodell der Architrave und Kapitale gaben die Leiter jeder Gruppe den Schnitzern die Fläche an, die sie von den überflüssigen Holzmassen befreien mußten, wobei das Holz Schicht für Schicht mit einem Hohleisen abgenommen wurde. Die Richtung der Rillen mußte in der Richtung der Fläche geführt werden, so daß sie eine Art Schraffur bildeten, in der das Licht spielte. Obgleich sehr viel von diesen Holzmassen abzunehmen war, mußte man wach und bewußt arbeiten, damit nicht der Grund, aus dem die Formen wuchsen, plötzlich zu dünn wurde und ein Loch entstand . . .»

Sie sah einen weiten Weg bis zum selbständigen, individuellen Arbeiten in diesem Sinne vor sich; denn «keiner von uns konnte damals diese Form aus dem eigenen Erleben gestalten.»

Als sie eines abends mit Rudolf Steiner «fertig» geschnitzte Architrave betrachtete, empfand sie eine tiefe Traurigkeit in seinen Worten: «Es muß noch ganz anders werden, es lebt noch nicht . . . es muß alles noch überarbeitet werden.»

Sehr viele sind es wohl damals nicht gewesen, die wie sie voll verstanden, was er meinte und was er wollte.

Noch viel schwieriger gestaltete sich die malerische Arbeit in den beiden Kuppeln. Auf einer von Rudolf Steiner mit Chemikern zusammen entwickelten Grundierung wurden mit ebenfalls neu geschaffenen Pflanzenfarben Gemälde in den gewaltigen Kuppel-Innenflächen ausgeführt, wozu die Fähigkeiten auch der akademisch ausgebildeten Maler keineswegs ausreichten. Die Farbenströmungen der Wölbungen waren Bestandteil einer Gesamtkonzeption, zu der auch die verschiedenfarbigen Hölzer der Säulen und die Glasfenster gehörten. Sie sollten nicht abschließen, sondern den Raum durchlässig erscheinen lassen für das Hereinwirken der kosmischen Weiten.⁶

Margarita Woloschin war durch ihre ungewöhnliche Begabung und gute Ausbildung mehr als andere für die Ausmalung der Kuppel befähigt, so

konnte ein Teil ihrer Ausführung, der «Ägypter», stehen bleiben, als Rudolf Steiner die anderen Gestalten auf Bitten der übrigen Künstler nachträglich selbst übermalte.

Während dieser ganzen Zeit tobte der Krieg, Todesnachrichten erschütterten die Mitarbeiter, viele mußten abreisen. «Die Erlebnisse des Krieges, der, wie es schien, nie aufhören würde, verfolgten einen bis in die Nächte. Ich fand mich überhaupt in einer bedrückten Stimmung, weil mir die Ergebnisse unserer Arbeit nicht gefallen wollten. Wenn ich die künstlerischen Ideale, die am Bau angestrebt wurden, zu verstehen glaubte, so fand ich unser Können einfach ungenügend. Die Einstellung Rudolf Steiners, daß der Bau auch dazu da ist, daß die Menschen an der Arbeit lernen können, war mir fremd. Damals kam es mir auf das Werk, nicht auf das Wirken an. Das Gewordene war mir wichtiger als das Werden. Daß der Weg zum Ziel gehört, habe ich erst viel später entdeckt.»

Der in zehn Jahren mit handwerklichen Mitteln geschaffene Riesenbau muß trotz der unvermeidlichen Unzulänglichkeiten von überwältigender Schönheit gewesen sein. Seine Vernichtung durch Feuer in der Silvesternacht 1922/23 löste auch bei den unbeteiligten Bewohnern der Umgebung Entsetzen und Trauer aus.

So innerlichst beteiligt Margarita Woloschin am Bau arbeitete – sie war in einem Zwiespalt, weil sie sich in dieser kritischen Zeit nach Rußland gehörig fühlte. Das wurde ihr deutlich bewußt, als Andrej Belyj 1916 einberufen wurde und abreiste. Seine Frau Assja Bugajew-Turgenjeff blieb und arbeitete weiter am Schleifen der Glasfenster⁷.

Margarita hatte von dem befreundeten Ehepaar ein Doppelbildnis gemalt «... so wie sie oft Hand in Hand – gleich zwei Gestalten auf den ägyptischen Gräbern – einem Vortrag lauschten.» Als Rudolf Steiner das Bild anschaute, bedauerte er die Abreise Belyjs, weil er voraussah, daß man in Rußland nun nicht mehr geistig arbeiten könnte. Aber als 1917 die Nachrichten von der Revolution eintrafen, hielt es auch Margarita Woloschin nicht mehr in der Schweiz. Es gelang ihr nach monatelangen angestrengten Versuchen, mit einem der letzten Züge nach Moskau zu reisen. Sie wollte mit ihren Landsleuten am Aufbau der neuen sozialen Verhältnisse in der Heimat helfen.

Manche ihrer hiesigen Freunde haben das nicht verstanden, sondern es ihr bis ans Lebensende innerlich verdacht. Aber Rudolf Steiner hielt es wohl mit Goethe, der über Philipp Otto Runge schrieb: «... wenn seine Richtung ihn von dem Weg ablenkte, den ich für den richtigen halte, so erregte es in mir kein Mißfallen, sondern ich begleitete ihn gern, wohin seine eigentümliche Art ihn trug» (16. 11. 1810 an Perthes).

Als Margarita aus Rußland zurückgekehrt war, fand sie zuerst Unterkunft bei Freunden in Holland. Dort traf sie bald auch wieder mit den beiden Steiners zusammen und erfuhr wie ehemals die Verständigung mit ihnen.

Sie war angesichts der gemütlichen Sicherheit der Bürger von einer Depression überfallen. «Ich fühlte mich von dem Sein, das ich in Rußland trotz allem Schrecklichen, ja vielleicht gerade deshalb so stark erlebte, wie abgeschnitten.» Ohne daß sie etwas davon geäußert hatte, wandte sich Rudolf Steiner nach dem ersten Vortag zu ihr: «Die Menschen schlafen; sie schlafen hier.»

Aber die praktische Zusammenarbeit war zu Ende. Als sie endlich eine Einreisebewilligung für die Schweiz bekam, war es zu spät. Sie kam am Tage nach dem Brand an. Bei Marie Steiner übte sie sich noch in der neuen Kunst der Sprachgestaltung. Dann mußte sie die Schweiz wieder verlassen und konnte erst später, nach Rudolf Steiners Tod, zeitweise wieder dort wohnen.

Aus der späteren Stuttgarter Zeit

Es ist ergreifend, heute in die vielen Häuser zu kommen, wo ihre Bilder hängen, und wo das Bild der Woloschina wieder lebendig wird, wenn man sich ihrer erinnert als einer unendlich lebenswürdigen und dabei doch auch strengen Persönlichkeit, voller Poesie, immer beschäftigt mit Entwürfen für Puppentheater, Märchenspiele, mit höchster Aufmerksamkeit für jeden Menschen, mit dem sie zusammenkam und dessen Schicksal sie sich gern erzählen ließ. Man konnte dann spüren, wie sie nicht nur in vielen Ländern, sondern auch in vielen Jahrhunderten innerlich lebte.

Ich lernte sie bald nach dem Krieg kennen. Sie wohnte in einem möblierten Zimmer, das vor allem durch ihre Staffelei bestimmt war. Immer malte sie an einem großen Bild, bekümmert durch die meist ungünstigen Lichtverhältnisse. Was sie in ihrer Malerei erstrebte, konnte nur bei heller Beleuchtung ganz zum Ausdruck kommen. Aber man hatte den Eindruck, daß sie innerlich alles in hellem Licht sah, auch später noch, als sie in wechselnden, immer zu kleinen Räumen ohne ausreichenden Abstand von der Staffelei und bei zunehmender Sehschwäche malte.

Wie kann man sie beschreiben? Eine zarte, mittelgroße Gestalt mit sehr leichten Bewegungen, einfach und herzlich, doch vornehm wirkend, sich jedem Menschen mit intensivem Interesse zuwendend, heiter, oft mit leichtem Spott. Aber hinter allem spürte man einen tiefen Ernst, eine absolute Verbundenheit mit der Geisteswissenschaft, für deren Weiterentwicklung sie sich vollständig mitverantwortlich fühlte. Dabei hatte sie keinen missionarischen Zug, alles was nur von fern an Sekte erinnerte, war ihr im tiefsten Grunde zuwider. Oft war sie schwach, auch krank, aber immer dem Leben voll zugewandt bis zuletzt.

Sie reiste viel und lebte für kürzere oder längere Zeit bei Freunden. Doch sprach sie wenig über Jüngstvergangenes. Wie ein Vogel schien sie sich niederzulassen und wieder davonzufiegen, «in die Lüfte», dem Himmel nahe – eine Lerche singend im Flug.

Die Gespräche mit ihr waren wesentlich, ließen niemals ihre besondere Bedeutung und ihre Souveränität vergessen. Immer war sie voller Ideen und Pläne bis in ihre neunziger Jahre, die man nicht als «Alter» empfinden konnte. Ich kenne wenige, die so zeitlos waren wie sie, in 25 Jahren kaum verändert. Diese Zeitlosigkeit empfand man besonders stark, wenn sie mit Kindern und von Kindern sprach. Sie nahm jedes ganz ernst und stellte eine eigentümliche Nähe zu ihnen her, die die Kinder vertraut mit ihr, aber doch nicht «vertraulich» machte. In ihrer Aufmerksamkeit war etwas von einem Lauschen auf das zu spüren, was dieser «neue Mensch» aus seiner geistigen Heimat noch unverstellt mitbrachte. Sehr gern ließ sie Kinder bei sich malen und war voller Entzücken über besonders schöne Bilder, die sie sammelte und gern zeigte. Da tat sich eine «Lebenskünstlerschaft» beispielhaft kund.

Ringen um den «ätherischen Raum»

Als Margarita Sabaschnikow erlebte, wie ihr aus der russischen Erde geheimnisvolle Kräfte zuströmten, als sie sich dann immer tiefer in Goethes Farbenlehre einarbeitete, hatte sie sich mit ihrem ganzen starken Empfinden der unsichtbaren Sphäre des Lebendigen genähert, in der *entsteht*, was den Sinnen des Menschen erscheint. Damit hatte sie sich ein gefühlsmäßiges Verständnis für Goethes Streben nach einer der Welt des Organischen gemäßen Wissenschaftsmethode erworben, und so konnte es ihr trotz ihrer hohen intellektuellen Begabung nicht gelingen, sich in die Prinzipien der analysierenden empirischen Naturwissenschaft hineinzufinden. Die Lösung dieses sie jahrelang beschäftigenden Problems fand sie in Rudolf Steiners Interpretation der Forschungsart Goethes⁸: die sogenannte «empirische Naturwissenschaft» kann ihre mathematisch-physikalische und chemische Untersuchungsmethode nur auf dem Gebiet des Anorganischen erfolgreich, d. h. mit wahrhaftigen Ergebnissen anwenden, während alles Lebendige, Organische durch die Analyse zerfällt, d. h. in einen Todesprozeß geführt wird, in dem die wirkenden, lebensschaffenden Kräfte nicht erfaßt werden.

Die geistwissenschaftliche Unterscheidung der Bereiche des Mineralischen, des Pflanzlich-Lebendigen, des Empfindungshaft-Seelischen und der reinen Geistigkeit brachte allmählich Klarheit auch in ihre Zielsetzun-

gen. So lernte sie das «dramatische Farbengeschehen», als das ihr anfangs die Malerei im Kuppelgewölbe des Goetheanums erschien, als Prozeß des lebendigen Entstehens der Farben – nach Goethe als «Taten und Leiden» des Lichts – verstehen.

Ihre malerischen Ausdrucksmittel – und das waren für sie vor allem die Farben – in diesem Sinne umzuwandeln, dazu hatte die kurze Zeit der Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner nicht ausgereicht.

Eine andere Malerin, Henni Geck, hatte Rudolf Steiner in den zwanziger Jahren um Anweisungen gebeten, und er hatte ihr eine Reihe von Skizzen gegeben, die sie ausarbeitete und ihm zur Korrektur vorlegte. Daraus entwickelte sich eine Malschule, die für einen großen Teil der Künstler, die im Sinne der Anthroposophie arbeiten wollen, richtunggebend wurde.

M. Woloschin schreibt darüber: «Ich mußte mich erst in diese Art hineinleben, die ich zunächst nicht verstand. Ich habe auch Jahre gebraucht, bis ich die Angaben verstand, die Rudolf Steiner in seinen Farbenvorträgen den Malern gemacht hat. Sie gehören meiner Meinung nach zum Geheimnisvollsten, zu dem, dessen Realität man nur durch ein jahrelanges Üben in einem neuen Erfassen der Farbe erleben und verwenden kann.»

Es ist ergreifend, dieses «Üben», das bis zu ihrem neunzigsten Lebensjahr unablässig geschah, an ihren Bildern zu erleben. Sie scheute ja, wie schon dargestellt, von Anfang an «Anweisungen» auf dem Gebiet der Kunst. Sie fürchtete alles, was aus ideologischen Vorstellungen heraus geschaffen wurde. Malen mußte ein in jedem Augenblick individueller Prozeß bleiben, wenn etwas Wirkliches sichtbar werden sollte, alles «Gewußte», Automatische oder Mechanische bedeutete den Tod des Künstlerischen. In ihren hier angefügten Aufzeichnungen kommt das klar zum Ausdruck. Erkannt hatte sie längst, daß alles Entstehen ein Geschehen ist, das sich *vor* aller Erscheinung in Raum und Zeit vollzieht⁹. Aber wie konnte lebendige, entstehende Farbe auf einer materiellen Fläche mit stofflichen Pigmenten zum Ausdruck gebracht werden? Wie erreichen, daß der Betrachter nicht vor ein fertiges Bild gestellt, sondern in das Geschehen einbezogen wurde? Sie mußte den Weg fortsetzen, den sie am Goetheanum unter der Leitung Rudolf Steiners begonnen hatte. Damit geriet sie in technische Schwierigkeiten, mit denen sie ständig zu kämpfen hatte und die sie bei sehr großen Bildern auch nicht bewältigen konnte.

Um die Wirkung der Kuppelmalerei zu erreichen, brauchte sie Malgründe, die das Licht durchscheinen ließen und Aquarellfarben, die lichtbeständig und leuchtend waren. Beides konnte sie nur unvollkommen erhalten. Niemand kannte anfangs die Rezepte, nach denen in Dornach nach Rudolf Steiners Anweisungen Gründe und Farben hergestellt worden waren. Sie berichtet selbst, daß sie einmal bei einer Unterredung zuhörte, in der es um die Herstellung von Pflanzenfarben, Grundierung und Malmittel ging:

«Die erste Grundierung mußte sehr weiß sein, damit das Licht durch die durchsichtigen Schichten und durch die Farben scheine. Sie bestand aus Kreide, Kasein und verschiedenen Harzen. Wachs, Zellulose und die Harze der zweiten durchsichtigen Schicht sollten das feine Pflanzenpigment schützen und lebendig erhalten wie bei Blüten. Auf diesen durchsichtigen Schichten blieben die Farben wie schwebend im Raume, wie durchlichtet. – Ohne an dem Gespräch teilzunehmen, stand ich daneben und dachte an den historischen Augenblick, den wir erlebten, wo ein Eingeweihter mit seinem Wissen die verschiedenen Lebensgebiete bis in die Einzelheiten hinein befruchtete. – «Was stehen Sie so andachtsvoll beiseite und sagen nichts?» fragte mich Rudolf Steiner ironisch. «Ich verstehe zu wenig von der organischen Chemie», sagte ich verlegen. Hätte ich doch damals den Wink verstanden: Interessiere dich, greif zu, studiere, suche! Mit einer passiven Frömmigkeit war ihm nicht gedient.»¹⁰

Vielen war es leider so gegangen wie ihr, und so hat man lange Zeit mehr oder weniger glückliche Versuche auf Gebieten gemacht, von denen man viel mehr hätte wissen können, wenn man genauer gefragt, wenn man die Aufgabe, Steiners Intentionen später ohne seine Mitwirkung realisieren zu müssen, deutlicher erkannt hätte. Und doch hat Margarita Woloschin in ihrer Malerei etwas Seltenes, Neues geschaffen, das jeder erleben kann, der sich dem Eindruck ihrer Bilder unbefangen hingibt: bei längerem Anschauen wird der Blick wie in einen Raum hinter der Bildfläche hineingezogen, in ein rhythmisches Wogen des farbigen Elementes. Das ist am stärksten dort, wo eine einzelne kräftige Farbe aus immer wiederholten Pinselstrichen entsteht, oder wo in einem Antlitz oder der es umgebenden Aura sehr zarte helle Töne vielfarbig ineinander weben.

Ihr war, wie erwähnt, im Üben der Eurythmie zuerst die Sphäre der Bildekräfte bewußt geworden, und so konnte sie in die Farbenwelt eintauchen, gewissermaßen «bevor sie farbig wurde», konnte sie als Lichtwelt erleben, in der sich die Farbenwesen differenzieren, so wie auch die Namen und Begriffe aus der Wortlosigkeit hervorgehen.⁸ Um diese Farbenwirklichkeit, diesen ständigen Prozeß des Ineinanderwogens, Auseinanderhervorgehens bemühte sie sich unermüdlich, indem sie die Aquarellfarben so ineinandermalte, daß sie wie in dauernder Bewegung erscheinen und einen Lichtuntergrund ahnen lassen.

Leider war es mir nicht möglich, durch chronologischen Vergleich ihrer Bilder die malerische Entwicklung zu studieren; es sieht so aus, als sei die Malweise sehr stark bestimmt durch Größe der Flächen, die Art bzw. das Fehlen der Grundierung und auch durch das Bildthema.

Wo Flächen übereinandergeschichtet deutlich werden, sind sie niemals klar abgegrenzt, meistens sehr schmal, Pinselstrichen entsprechend. Insgesamt kann man wohl sagen, daß sie die Aquarellfarbe fast wie Ölfarbe behandelte, immer wieder überstrich, die ganze Fläche mit Farben

bedeckte. Aus den Farbenströmen der Elemente Wasser und Erde, Luft und Feuer läßt sie die Gestalten aufsteigen. Um die Gesichter ist häufig ein stiller Lichtraum geschaffen.

Formprobleme beschäftigen sie offensichtlich wenig im einzelnen, manches wirkt dadurch fast naiv; aber die Komposition ist immer souverän, einfallreich und kühn. Raum- und auch Farbenperspektive im Sinne Cézannes sind mit dieser Malweise aufgehoben; Raum entsteht allein in der Bewegung als «dynamischer», «ätherischer Raum».

Heute wirken viele ihrer Bilder auf den ersten Blick frappierend unfertig. Da ist einerseits durch stetes Übermalen an manchen Stellen der Grund aufgelöst und Farbe herabgeflossen, andererseits sind die nicht fixierten Aquarellfarben unterschiedlich verblaßt, so das sich auf großen Flächen häufig eine Art Farbenstränge bilden, die ein ungewolltes zeichnerisches Element hineinbringen. Diese Mängel zeigen sich bei den späteren Bildern zunehmend, da sie für das Malen ganz ungenügende räumliche Verhältnisse hatte und eben immer weniger sehen konnte. Man hatte manchmal ein Gefühl, als male sie im Grunde mit geschlossenen Augen; innerlich sah sie alles mit äußerster Klarheit vor sich.

Der zeitweise auch in Stuttgart lebende Maler Julius Hebing diskutierte viel mit ihr über ihre seiner Auffassung nach unzureichende Maltechnik. Dabei bewunderte er ihre Objektivität und Bereitwilligkeit, sich in die Äußerungen des andern hineinzudenken. In seinen Tagebüchern¹¹ schildert er, wie er ihr einmal vor einem Entwurf zum Bild «Orpheus unter den Tieren» (Abb. 22) methodische Unzulänglichkeit «mit harten Worten» auseinandersetzte. Nach einigen Tagen sagte sie ihm dann, sie habe inzwischen manches verstanden, nicht alles. Damit stünde sie nun am Ende ihres Lebens an einem Anfang . . . Einige Jahre später saß er lange vor dem im Stuttgarter Rudolf-Steiner-Haus ausgestellten Bild des «Uriel» (Abb. 17) und staunte über die lebenerfüllte Farbenkraft, die dem Beschauer entgegenströmte, tief ergreifend trotz maltechnischer Mängel.

Bildthemen

Das Erlebnis der realen, kosmischen Farbenwelt schloß für Margarita Woloschin die ästhetische oder auch symbolische Behandlung der malerischen Farben aus. Sie verzichtete damit um der Wahrhaftigkeit willen auf eine Vollkommenheit, die sie im Anfang ihrer künstlerischen Tätigkeit ja bis zu einem gewissen Grade schon erreicht hatte. Ihre Farben bekamen ikonographische Bedeutung, sie sind ganz Aussage.

Damit ist ein gewisser sakraler Bereich angedeutet. Um die Inkarnation



Altarbild (Früher Wien, WV 101)

des Jesus Christus, um das Wirken des Christus-Impulses in der Sphäre der lebensschaffenden Kräfte kreisten ihre Empfindungen von Kindheit an. Durch das Studium der Geisteswissenschaft, durch das vertiefte, erweiterte Verständnis des Christentums in Rudolf Steiners Darstellung erwarb sie sich auch gedankliche Klarheit. So wurden ihre unbestimmten inneren

Bilder konkret und poetisch. Sie schuf einfache, leicht überhöhte Gestalten, die für heutiges Empfinden manchmal etwas «Nazarenisches» haben können, in ihrer durchseelten Gestik aber unverwechselbar sind. Manche wie von innerem Licht erfüllte Gesichter mit hauchzart angedeuteten Zügen vergißt man nicht. So wagte sie es, das Antlitz Christi zu malen.

Altarbilder

Als sie nach Deutschland zog, wurden an verschiedenen Orten Kulträume der Bewegung für religiöse Erneuerung, Die Christengemeinschaft, eingerichtet. Emil Bock, der zur Gruppe der Begründer dieser Bewegung gehörte, gab ihr den Auftrag, ein Altarbild zu schaffen, das innerlich dem neuen Kultus entspreche.

Aus dem Gespräch mit ihm entstanden eine Reihe von Darstellungen der «Dreieinigkeit», die heute nur noch zum kleinen Teil über den Altären hängen, für die sie gemalt wurden. Oft sind sie für neue größere Räume zu klein, sie sind auch häufig durch zu starke Beleuchtung oder durch Kerzenruß entstellt. Dann zeigen sich die bereits beschriebenen technischen Schwierigkeiten besonders deutlich. Diese treten aber zurück, sobald man ein Altarbild in seiner eigentlichen Funktion erlebt. Im Schein der Kerzen strahlen sie ein reines und zartes Leben aus, dem kaum etwas nahekommt, was bisher sonst geschaffen wurde.

Zunächst ging sie wohl von einer traditionellen Ikonographie aus: Das Haupt des Gottvater über dem Kruzifixus, darunter die Geisttaube schwebend. Aber es wird deutlich, daß es ihr darum ging, das Bild des Auferstehenden immer lebendiger aus der Chiffre des Todes, den drei Kreuzen, hervorgehen zu lassen. Dafür findet sie verschiedene Lösungen. Die weißschimmernde Taube bereitet helles Licht über den Mittelgrund, der Lichtleib des Gekreuzigten breitet die Arme über die beiden Kreuze unten. Das Antlitz des Vatergottes tritt im oberen Dunkel zurück. Für Nürnberg und für Fürth malte sie den «Segnenden Christus» mit den Wundmalen des Auferstandenen, hier in strenger Erhabenheit, dort in fast lieblicher Hoheit, die an das Bild des Novalis denken läßt.

In manchen Bildern sind die Reiche der Natur in Mineral und Pflanze als der eigentliche Gottesgrund angedeutet, in zwei früheren Fassungen umrahmen die Symbole der Evangelisten das Bild des Gekreuzigten. Da ja bei diesen Aufträgen die Wünsche der Gemeinde mitsprachen, ist kaum zu entscheiden, wieweit sie selbst ihre Vorstellungen dabei entwickelte. Wer erlebte, wie sie noch mit siebzig Jahren unter schwierigsten Bedingungen, auf Leitern und Kisten stehend, die manchmal sehr großen Flächen bewältigte, war tief beeindruckt von der Konzentration, mit der sie stundenlang arbeitete. Es war die Stimmung der Ikonenmalerei auf neuer, bewußter Stufe (Abb. 18–20).

Manche Ereignisse im Leben des Christus malte Margarita Woloschin wieder und wieder. Es sind ganz eigene geprägte, wie «im Wachen geträumte» poetische Bilder. Sie malt das Heilige Abendmahl als einen geschlossenen Kreis der Jünger, der sich in den Farben des Regenbogens um die Sonnenhelle der Christusgestalt zusammenschließt, in zwei verschiedenen Fassungen, in denen der Farbenkreis jeweils im Gegensinn angeordnet ist. Später öffnet sich der geschlossene Kreis zum Beschauer hin, z. B. in der besonders vollendeten Aquarellskizze (Abb. 7) und in der großartigen Ausführung für die Stuttgarter Waldorfschule mit leuchtend vorherrschendem Rot und Grün (Abb. 8).

Eine innere Beziehung zu dieser Darstellung des letzten Mahles, die ikonographisch etwa auf Frührenaissance-Kompositionen, nicht auf Leonardos Fresko, das sie doch schon als Kind zum ersten Mal gesehen hatte, zurückgeht, stellt sich unwillkürlich zur «Speisung der Fünftausend». Das Thema hat sie besonders beschäftigt. Eine frühere Fassung wurde reproduziert und ist als Postkarte recht entstellt. In der schönsten Form hat sie es in den sechziger Jahren, also in hohem Alter, für das Haus Glatz in Frankeneck geschaffen (Abb. 10). Ein Dreiviertelkreis sitzender Gestalten in grauen Mänteln – «russische Bauern», jeder einzelne leicht individualisiert –, denen sieben Jünger, vier davon mit ausdrucksvoll unterschiedenen Gesten des Gebens, das Brot reichen, umrahmt eine freie Fläche zur thronenden Christusgestalt hin, neben der ein Knabe wie ein Page steht und die Fische bereit hält. Das Blaugrau des Vordergrundes löst sich in schimmernde Helligkeit blauer Töne auf, ein in der Mitte der ebenen Fläche hauchzart angedeutetes Grün korrespondiert mit der grünen Mondsichel über der Sonnenaura des Heilands.

Die Komposition dieses Bildes ist eine der schönsten Erfindungen M. Woloschins und zugleich Ausdruck des ihr eigenen russischen «Soziälsinnes»: Die Menschheit unter dem Sternenhimmel, eingeschlossen in den kosmischen Rhythmus, den Sonne und Mond anzeigen, findet die Lösung ihrer sozialen Probleme in einer neuen, real-christlichen Form des Gebens und voneinander Nehmens. – Wie einen Zeugen dieser Zukunftshoffnung hat sie später das Motiv des «Knaben mit den Fischen» auch als selbständiges gemalt.

Beim «Wunderbaren Fischzug» (Abb. 12), von dem es mehrere Fassungen gibt, ist die Komposition mit dem Netz voller schimmernder Fische, das wie mit eigenmächtiger Gebärde quer im Bild zum Kreis der stehenden Jünger heraufgezogen wird, eine neue Erfindung. Man denkt an Raffaels Teppichkarton im Vatikan; dort ist alles irdisch konkret – hier wieder das «ätherische Weben». Natürlich kann nicht die malerische Höhe gegeneinander abgewogen werden, das Neue kann solche Meisterschaft nicht



Fußwaschung (WV 54)

erlangen – aber es ist schon möglich, Woloschins Gestaltung mit diesen Kartons zusammenzusehen.

Ein vom Sturm aufgewühltes Meer umrahmt das Gesicht des schlafenden Heilands im Boot, das nur durch wenige Masten und Tauen angedeutet ist. Die aufgeregten Jünger sind nicht zu sehen. Es ist das «stillste Gesicht der Welt», mit nur zart angedeuteten Zügen, darin allein schon erweist sich eine Meisterschaft Woloschins (Abb. 11).

Solcher Zartheit verwandt ist auch die Vereinigung von Maria und Johannes unter dem Gekreuzigten in der Fassung, die jetzt im Eurythmiesaal des «Waldhauses» in Malsch hängt (Abb. 9). Stehen Gestalten sehr groß im Vordergrund wie z. B. bei dem gleichen Vorwurf in Stuttgart oder der «Hochzeit zu Kanaan», so empfindet man bei den langgezogenen Umrissen etwas störend klassizistische Vorbilder.

Weitere Gestaltungen aus diesem Themenkreis sind in der Aufstellung der nachweisbaren Bilder zu finden.

Für eine Kirche in Wormstedt in Thüringen, jetzt DDR, malte Woloschin auf Bestellung der Gemeinde Bilder des Michael mit dem Flammenschwert und des Gabriel, der die Sonnenscheibe in der Mondsichel trägt. Die beiden in höchstem Schwung hinschwebenden Gestalten füllen die ganze Bildfläche aus, der erste in leuchtendem Rot-Gelb, bei dem anderen herrscht zartes Blaugrün vor.

Als Altarbilder sind sie mit Ölfarbe auf Holz gemalt, wohl schon damals ein von ihr selten benutztes Malmittel. Zwei auf Zeichenpapier großzügig andeutend hingesezte Aquarellskizzen wirken künstlerisch befriedigender.

Ein neuer Bildtypus wurde mit «Uriel», dem Erzengel der Johanniszeit (Abb. 17), und mit «Raphael», dem Wahrer der Heilkunst (Abb. 16), geschaffen. Auf großen Flächen erscheinen lebendig-bewegte Farbenströmungen, aus denen sich einzelne Motive andeutend herausgestalten, auf das Erzengel-Antlitz hingeordnet. Hier erlebt man bei längerer Vertiefung wohl am deutlichsten den «unräumlichen» Raum, der in der von der Erdschwere befreiten Farbigkeit entsteht. Geschlossene Farbenflächen, die malerisch «gekonnter» wirken, erreichen das kaum.

Raphael mit der Schlange des Asklepios an der Seite schaut aus den Lüften auf Feuerflammen und blühende Pflanzen, die aus erstorbenem Wurzelholz herauswachsen, umspült von fischreichem Gewässer, Ingredienzen der Heilmittel. Kühles Karmin herrscht vor zwischen Goldorange, Blau und Umbra.

Uriel blickt auf eine sitzende, von wunderbarem blauen Gewand umhüllte Madonnengestalt, die ein Kind in der Haltung des Kreuzes emporhält. Sein weiter, ähngelb schimmernder Arm senkt sich tief zu der Gruppe herab, und die Rechte ist segnend erhoben. Vom Grund herauf steigen Kristallformen und flammenartige Luftgebilde.

Leider ist die untere rechte Seite mit Tiergestalten durch mehrfache Übermalung fast unkenntlich geworden, auch andere Stellen sind dadurch verdorben. Es ist fast erstaunlich, daß das Bild trotzdem einen starken Eindruck hinterläßt. Als es Anfang der sechziger Jahre in Stuttgart anlässlich der Uraufführung einer eigens dafür geschaffenen Komposition Georg von Albrechts ausgestellt wurde, wirkte es noch reiner und blühender. Es scheint so, als habe die Woloschina in ihrem Drang nach Verbesserung der ihr unzureichend erscheinenden Stellen, von der niemand sie abhalten konnte, ihm nachträglich geschadet. Es bedeutete aber eine tiefe Befriedigung für sie, daß sie damals Farben und Klänge vereinigt erlebte. In vielen Gesprächen mit befreundeten Musikern hatte sie solche Veranstaltungen anzuregen versucht.

So stark auch Margarita Woloschins Intentionen zur großen Bildgestaltung drängten, überwiegen in ihrem Werk der Anzahl nach die Porträts bei weitem. Das ist schon durch ihre Lebenssituation bedingt, die ihr viele Aufträge zuführte. Doch auch ihre ersten Erfolge verdankte sie den beiden Porträts von 1903. Es waren vollständige Gemälde in impressionistisch-realistischem Stil, wie auch die späteren aus der Pariser Zeit. Ihre eigenen bereits zitierten Beschreibungen zeigen, wie sie auf Bildnisse hinarbeitete, in denen auch Gewand und umgebende Flächen gleichgewichtig behandelt sind. Die 1912 von Michael Bauer und Toni Völker gemalten Porträts scheinen noch in diesem Sinne aufgefaßt zu sein. Erhalten ist das in der Biographie Michael Bauers von Margareta Morgenstern¹² wiedergebene Bild. Später beschränkte sie sich vorwiegend auf die Gesichter mit knappen Andeutungen der Schulterpartie. Doch gelingt es ihr zum Beispiel in dem Mitte der zwanziger Jahre gemalten Bild von Michael Bauer (Abb. 25), mit der eindringlich dem Beschauer zugewandten Gebärde des Kopfes zugleich die Haltung der ganzen Gestalt anzudeuten. Das wird deutlich am Gegensatz zu dem ebenso eindrucksvollen Porträt des Ingenieurs Alexander Strakosch (Abb. 27)., der sehr aufrecht, mit leiser Neigung nach rückwärts zu sitzen scheint. Der Blick Michael Bauers ist unmittelbar sprechend, wie «zugreifend» auf den Beschauer gerichtet, während die braunen Augen Strakoschs in sich gekehrte Ruhe ausstrahlen. Ihre Frauenporträts haben leicht eine etwas konventionellere Haltung im Sinne einer gewissen «Hoheit». Unmittelbar sprechend sind immer die Augen. Man empfindet, wie hell ihr da das Seelische entgegenleuchtete, das sie suchte, auf das sie hinhorchte. Dabei hatte sie eine sichere Zeichnung, die Ähnlichkeit ihrer Porträts wurde oft erwähnt. Leider sind sie schwer zeitlich zu ordnen, auch sind sie zu verstreut um den Überblick zu gewinnen, mit dem man eine Entwicklung beobachten könnte. Künstlerisch wirken die vorbereitenden Bleistiftzeichnungen manchmal stärker als die ausgeführten Aquarelle.

Am liebsten und am häufigsten hat sie sicherlich Kinder gemalt, sie meinte, es seien mehr als hundert gewesen. Anfangs waren es noch vollständige Gemälde, so von den verschiedenen Mitgliedern der Familie Maier, Erwachsenen und Kindern, wo sie immer wieder zu längeren Besuchen aufgenommen war. Sehr schöne, voll ausgemalte Kinderbildnisse schuf sie auch noch 1939/40 bei Schweizer Gastgebern, so bei Kühns und Dr. Senn in Arlesheim und bei Frau Roth-Basso in Basel. Eins der schönsten ist das hier abgebildete der temperamentvollen kleinen *Anna-Gertraude Kühn* (Abb. 27), zu der die zarte *Brigitte Karutz* (Abb. 29) in etwa gleichem Alter einen reizvollen Gegensatz bildet. Im späteren Alter deutete sie häufig nur an, unterlegte leicht mit Farben. Der Gefahr, ins

allzu Erdenferne zu geraten, suchte sie mit gebrannter Siena zu begegnen, die einen warmen, goldbraunen Ton in die Farbigkeit bringt.

Mythologie, Legende, Märchen

Die Märchen- und Legendenwelt, die Margarita Woloschins Kindheit erfüllte, wurde besonders im Umgang mit Kindern wieder gegenwärtig. Sie erzählte ihnen Märchen, zeichnete schwarz-weiß und mit Farbstiften Szenen daraus. Für eine Ausgabe von Grimm'schen Märchen, nachkriegsmäßig-bescheiden ausgestattet, machte sie einige farbige Illustrationen¹⁹. Eine Variante zur «Kristallkugel» ist charakteristisch in der schwungvollen Komposition und lebendigen Farbigkeit (Abb. 23). Auch mit Entwürfen für Märchen-Puppenspiele beschäftigte sie sich; leider wurde das Märchen vom «Singenden springenden Löweneckerchen», für das es schon viel Material gab, nicht fertig. Auf die bedeutenden Figuren zu Goethes Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie wurde schon eingegangen. Andere plastische Arbeiten sind z. B. Krippenfiguren für die Kinder der Familie Weißert, denen sie auch einen Adventskalender schenkte. Ein anderer, höchst origineller Adventskalender ist noch bei der Familie Zweifel in Zürich erhalten: Ein massiver Berg, der hinter vierundzwanzig beweglichen Fensterläden in großen und kleinen Bildern das Adventsgeschehen im Himmel und auf Erden erscheinen läßt. Es sind keimende Pflanzen und spielende Tiere, kleine Geister und hohe Engelwesen, doch auch Teufelchen als Störenfriede dazwischen. Ihre im Goetheschen Sinne «immer kindliche» Art, Sichtbares mit Unsichtbarem zu verbinden, spricht sich in solchen ernsthaften Spielen bezaubernd aus.

Eine Aquarellskizze des Rosenwunders der Heiligen Elisabeth befindet sich noch bei Dr. Senn in Arlesheim. Dort ist auch eine Kohlezeichnung des «Kindes mit dem Löwen» nach Goethes «Novelle», Entwurf zu dem Bild für den «Sonnenhof» in Arlesheim. Viel später malte sie das gleiche Motiv für die Familie Küstermann in Dortmund, wo sie 1968 zu Gast war (Abb. 22). Die mythologische Gestalt des Orpheus, der mit seiner Musik die Tierheit zähmt und deren Abglanz auch das Flöte spielende Kind mit dem Löwen ist, beschäftigte Margarita Woloschin sehr lange Zeit. In den letzten Jahren sah man bei ihr den Entwurf zu einem Bild des «Orpheus mit der Leier», umringt von Tieren, unter denen vor allem ein Löwe bedeutend war. Später stand sie malend vor einer großen Tafel, man konnte auf ein sehr schönes Bild hoffen, aber leider gelang es ihr nicht, das zu verwirklichen, was anfangs in Entwürfen höchst eindrucksvoll angelegt war. So ist nur ein Fragment (Abb. 21) erhalten, in dem allein der Kopf des Orpheus unversehrt erscheint.

Im Zusammenhang mit der Kunst im 20. Jahrhundert

Einige wenige erhaltene Landschaften – Aquarelle und Buntstiftzeichnungen – lassen zunächst an die Zeit um 1800, die Goethezeit, denken, an Caspar David Friedrichs «Erdenfrömmigkeit». Auch fragt man sich, worin sich die Verwandtschaft äußert, die man zwischen der Woloschin und Philipp Otto Runge empfinden kann.

Wenn man sich dessen bewußt wird, wie weltenweit entfernt etwa Schnorr von Carolsfelds ist, so kommen einem Runges Entwürfe, «das Universum» in Sinnbildern – Kind, Quelle, Blume – «auszusagen», in den Sinn, zumal sie auch aus seiner tiefen Beziehung zur Mystik Jakob Böhmes stammen. Manche seiner schriftlichen Äußerungen sprechen geradezu das aus, was hundert Jahre später Margarita Woloschin zu der Entscheidung für die von Rudolf Steiner begründete Geisteswissenschaft führte¹³:

«Es ist alsdann deutlich zu fühlen, daß wieder die Welt mit etwas schwanger geht; daß die Gleichgültigkeit gegen das Tiefste, das im Menschen liegt, nicht bestehen wird, und wir etwas Herrliches zu erwarten haben» (an seine Mutter, 18. 12. 1802). Oder auch: «Alles Lebendige hat in unserer Seele seinen Spiegel und unser Gemüt nimmt alles recht auf, wenn wir es mit Liebe ansehen. Dann erweitert sich der Raum in unserem Innern, und wir werden zuletzt selbst zu einer großen Blume, wo sich alle Gestalten und Gedanken wie Blätter in einem Brunnen drängen, aus welchem bloß die Staubfäden als die Eimer und die tiefen Leidenschaften unserer lebendigen Seele herauskommen und wir uns selbst immer verständlicher werden» (an die Mutter, 15. 6. 1803). Manche nennen heute Runge einen philosophischen Dichter-Maler, womit er für manche Kritiker aus der Reihe der Nur-Maler ausscheidet und einen «einsamen Weg geht», wie ihm Clemens von Brentano voraussagte (in einem Brief an Runge vom 21. 1. 1810).

Aber das Verständnis für diesen einsamen Weg ist in unserer Zeit wie mit Gewalt ausgebrochen, als Menschen in Scharen zu den großen Ausstellungen «Kunst um 1800» in die Hamburger Kunsthalle zogen und dort unerwartet eine geheime Sehnsucht erfüllt fanden, die man ganz allgemein wohl als Streben, die Grenzen der Sichtbarkeit zu überschreiten, begreifen kann. Das gleiche Bemühen in der Kunst unserer Zeitgenossen, in den Stilen der Formzertrümmerung, des Tachismus, der Surrealisten, um nur einige zu nennen, zu erkennen, ist oft schwer für den Betrachter des «Produktes», der sich in den Prozeß selbst nicht hineinversetzt. Die Einsicht, daß die individuelle Auseinandersetzung mit den zerstörenden Mächten auch zum Bilde des Zerstorten führen muß, daß daraus aber auch eine Befreiung von ihnen entstehen kann, vermag vielen vielleicht nur eine derartige künstlerische Höhe zu vermitteln, wie sie Picasso in «Guernica» erreicht.

Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder warnte seine Studenten vor dem Urteil über Zeitgenossen, denn normalerweise sei einem die Kunst der Zeit des Großvaters vertraut, es sei schon Anstrengung nötig, die Generation der Väter wirklich zu erreichen, mit der eigenen Zeit aber solle man vorsichtig sein; denn: «wenn man direkt vor dem Berg steht, kann man ihn nicht übersehen, darum hütet euch vor dem Großvater in euch».

Die Kunst um 1800 ist nun aber nicht unsere «Großväterzeit», sondern diese ist ja, künstlerisch völlig unkritisch, von der sogenannten «Nostalgiewelle» emporgeholt worden. Das Staunen vor C. D. Friedrich, Runge, Füssli, die Wiederentdeckung William Blakes sprechen dagegen von der allerdings nur selten klar erkannten Sehnsucht, «das Tiefste, das im Menschen liegt», wiederzufinden, sich aus dem Gefängnis der trivialen, rein materialistischen Anschauung des menschlichen Daseins auf der Erde zu befreien.

Von dem Anstoßen an diese Grenzen, von den Versuchen, sie zu durchbrechen, zeugen bedeutende Kunstströmungen des zwanzigsten Jahrhunderts. Unter anderen hat Heinz Demisch künstlerische «Grenzüberschreitungen» aus der ersten Jahrhunderthälfte an charakteristischen Beispielen dargestellt.¹⁴ Margarita Woloschin ist darin nicht genannt, ihre «Erzengelbilder» können aber auch in diesem Zusammenhang gesehen werden. Denn wenn auch ihre Bilderwelt inhaltlich das Element einer kultischen Erneuerung des Christentums zum Ausdruck bringt, so hält ihr Ringen um das «Wie» der malerischen Mittel den Vergleich mit ihrer Zeit aus. An einer mir erst während dieser Arbeit deutlich gewordenen Erscheinung möchte ich das zeigen.

Gleichzeitig mit Margarita Woloschin lebte der Maler *Otto Ritschl* (1885 – 1976)¹⁵ und wurde wie sie 91 Jahre alt.

Die beiden kannten sich nicht. Aber es gibt in ihrem Lebenslauf eine bedeutsame Parallele: M. Woloschin begann mit 30 Jahren einen neuen künstlerischen Weg in der Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner am Goetheanum; Otto Ritschl wurde, nach vorheriger schriftstellerischer Arbeit, mit 33 Jahren Maler; beide unter dem Eindruck der Zeitkatastrophen, die einen Neuanfang erforderten. Ritschl sagte einmal von sich, Kunst sei ihm «das Mittel zu spiritueller Entwicklung». Er ging seinen Weg gewissermaßen «von unten auf», vom Handwerk der malerischen Technik bis zu einer, wie es Kurt Herberts¹⁶ nennt, «Transsubstantiation der Farben», die unmittelbare Aussage geistiger Wirklichkeit werden kann. Formal entfernte er sich früh vom Gegenstand: «Die Abstraktionen, die ich malte, bezogen sich nicht auf Dinge, sondern auf Bereiche der Seele oder ihre Beziehungen. Ich wollte bringen, was nur Kunst, also dem Empfinden zugänglich ist, nicht dem Begriff. . . . Problem war für mich die Sinngebung des gegenstandslosen Bildes, dem die Erfindung reiner Musik um vier Jahrhunderte vorangegangen war. . . . Aber was könnte

Malerei heute mit ihrer gegenstandslosen Bilderwelt bezeugen? Sie allein kann geistige Beziehungen aufdecken, geistige Werte dem Erleben nahe bringen. Werden diese Beziehungen geleugnet, verliert das Bild seine Notwendigkeit und bleibt Wandschmuck. Weil für mich Geist und geistige Welt Wirklichkeiten sind, war die Frage nach dem Bild und seiner Sinngebung beantwortet. Ich meine sogar, daß dieses gegenstandslose Bild die uns heute gemäße Ausdrucksform darstellt.»

Das scheint der Gestaltenwelt Margarita Woloschins diametral entgegengesetzt, die, wie man sagen könnte, gewissermaßen «von oben her» versuchte, eine traditionelle Ikonographie durch ihre Farbenwebende Malweise individuell so lebendig zu machen, daß sie erlebte geistige Wirklichkeit widergeben konnte.

Und doch kann man sich eine «Sacra Conversatione» der beiden Künstler vorstellen und wäre gern ihr Zeuge. Denn beide wußten, von welcher Wirklichkeit ihre Bilder aussagen wollten. Beide führten ein Leben der Kontemplation. Ritschl war Rudolf Steiner begegnet. Durch ihn und später durch einen Swami, den er in Wiesbaden während dessen Europaufenthalt kennenlernte, wurde er auf ein intensives Vedanta-Studium vorbereitet, das ihm einen Weg zum Geistigen eröffnete, während er in der Hitlerzeit als «entarteter Künstler» nur ganz im Verborgenen malen konnte. Wenn man die Entwicklung seines Werkes verfolgt, was zunächst auch anhand einiger Publikationen möglich ist, so gewinnt man den Eindruck, daß er mit einer goetheanistischen Methodik die Phänomene Form und Farbe gestaltend zu ergründen suchte, bis er in seinem letzten Jahrzehnt, nach dem Inhalt seiner Bilder gefragt, sagen konnte: «Es sind Farben in Farben, die zur Besinnung führen . . . Farbige Farben, die den Betrachter in die Körperlosigkeit führen können, ihn aus seinen Zwängen zu befreien vermögen, wenn er sich führen lassen will. Farben, die eher von einer Welt hinter der, die uns in gewohnter Weise umgibt, zeugen . . . das Bild des Kosmos ist ständiger Wechsel. In dieser Bewegung, deren unterste Grenze Materie heißt, manifestiert sich das Lebendige, und je höher seine Ordnung, umso größer seine Beschleunigung . . .»

Ritschl hat in der Ölmalerei eine höchste Meisterschaft erreicht. Er legt hauchdünne Schichten lasierend übereinander und läßt sie vom Dunklen zum Hellen hin aufbauend überfließen, sodaß sich unzählige fein abgestufte Grenzen ergeben, die eine lebendige Farbenbewegung erscheinen lassen. Man empfindet sie unmittelbar musikalisch, und auch das deutet auf eine Verwandtschaft zu Margarita Woloschin.

Was mich zu dem Vergleich dieser beiden Maler anregte, ist ein wiederholtes Erlebnis: Je länger und gesammelter ich ein Bild von Margarita Woloschin anschauete, umso stärker fühle ich mich wie hineingezogen in einen unendlichen Raum hinter der Bildfläche. Dagegen scheint sich bei einem Bild von Ritschl die Farbfläche zu mir hin zu bewegen, so daß sie

als ein durchsichtiges Gebilde vor der Leinwand steht. Beidemale aber scheint man hinaufgehoben in die Sphäre, die Goethe in seiner Beschreibung der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe als die der «Elohim» andeutet.

Otto Ritschl gehört nun zweifellos zu den bedeutendsten deutschen Künstlern unseres Jahrhunderts, wenn er auch in den offiziellen Fachkreisen zum Teil nicht geschätzt wird. An einen Vergleich zwischen seinem Werk und den Bildern Margarita Woloschins ist nicht gedacht. Sie äußerte zuletzt auch manchmal, sie sei gar keine rechte Malerin mehr, und das lag nicht an den äußerlich ungünstigen Verhältnissen. Es zeigt sich eine wirkliche Tragik angesichts des Fragmentarischen ihrer Malerei. Sie konnte die Aufgabe, vor die sie sich gestellt sah, nicht allein bewältigen.

Die fehlende Bauhütte

Beim Bau des ersten Goetheanums hatte jeder Mitarbeiter bestimmte Aufgaben ausgeführt, so wie einst innerhalb der Bauhütte einer mittelalterlichen Kathedrale Gesellen und Lehrlinge nach den Anweisungen der Meister arbeiteten und dabei doch im einzelnen individuell künstlerisch vorgehen. Möglich wurde es durch die gemeinsame Gesinnung, die spirituelle Zielsetzung. Das zweite Goetheanum, den Betonbau, zu dem er noch den Entwurf schuf, nannte Rudolf Steiner ein Denkmal des ersten gemeinsam mit Händen erbauten, das nicht zu wiederholen sei. An seiner Stelle begründete er ein Jahr nach dem Brand die Anthroposophische Gesellschaft, in der er bis dahin allein das Lehramt inne hatte, neu und übernahm ihren Vorsitz. Zugleich wurde er der Vorsitzende der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft, des wirtschaftlich organisierten Bauvereins des Goetheanums, des von Marie Steiner begründeten und geführten Philosophisch-Anthroposophischen Verlags und der Klinik unter der Leitung von Dr. Ita Wegman. Damit kam, auch wenn er es nicht so aussprach, seine Funktion als Meister des sozialen Baus zum Ausdruck, zu dem er in sieben jeweils feierlich eröffneten Gründungsversammlungen den Grundstein legte.¹⁷

Als Staatenlose konnte Margarita Woloschin nicht an der Zusammenkunft in Dornach teilnehmen, erlebte sie aber «im Abglanz anderer Menschen» begeistert mit. Wie nur wenige mit ihr verstand sie Rudolf Steiners Versuch, den im Raum vernichteten Bau des Goetheanums, man könnte es nennen: in die Zeit hinein neu zu errichten, ihn in das anthroposophische Zusammenwirken der Mitglieder an ihrem Ort und in ihrer Zeit überall in der Welt hineinzugeben. Zu gemeinsamen Aufgaben konnten sich nun fachlich bestimmte «Bauhütten» aus gleichem Geist heraus bilden, sollten

Werke der geisteswissenschaftlichen Forschung, der Lehre, der Kunst, der Pädagogik, der Medizin und Therapie, der Landwirtschaft und so fort entstehen als Glieder eines unsichtbaren Baues der Anthroposophie.

Was mit der Malerei in den Kuppelgewölben des ersten Goetheanums begonnen wurde, konnte nicht einer allein, konnte nur eine gemeinschaftlich arbeitende Gruppe von Künstlern handwerklich-technisch und im einzelnen individuell künstlerisch gestaltend weiterentwickeln. Das *gemeinsame* Erbauen des ersten Goetheanums sollte ein Modell für die Zukunft sein. So deutlich ist das Margarita Woloschin vielleicht nicht bewußt geworden, aber aus ihrem unablässigen Streben, das Begonnene fortzusetzen, geht hervor, daß sie den Modellcharakter der Arbeit am Goetheanum, daß sie den pädagogischen Aspekt dieses seiner Zeit so weit vorausgehenden Vorhabens verstanden hatte.

Sie suchte weiter nach gemeinsamer Tätigkeit; so war es eine ihr entsprechende Aufgabe, gemeinsam mit den Priestern Altargemälde und andere Bilder für die Gemeinden der neuen «Christengemeinschaft» zu schaffen. Warum blieb sie aber so allein mit der praktischen Arbeit? Architekten bemühten sich, die Baugedanken des Goetheanums aufzunehmen und für ihre Aufgaben zu entwickeln. Aber es fanden sich nur einige zu wenigstens theoretischer Zusammenarbeit, dabei wurden Plastik und Malerei nicht einbezogen. So wurde die Wandmalerei, die überall in den Kulträumen, in Schulen und Versammlungsräumen gefordert war, nicht gemeinsam erdacht. Für die Klassenräume hatte Julius Hebing mit seinen Mitarbeitern einen lasierenden Wandanstrich erprobt, der vielerorts entsprechend übernommen wurde. Aber sobald es um Bildgestaltung geht, arbeitet jeder für sich allein.

Man kann jedoch nicht annehmen, daß die vielen, vielen eindringlichen Ausführungen Rudolf Steiners über die Wege zu einem neuen Stil der Kunst aufgrund eines geisteswissenschaftlichen Verständnisses von Mensch und Welt sich auf die Tätigkeit des einzelnen Künstlers allein beziehen sollen. Bis heute wird in anthroposophischen Unternehmungen gebaut, plastiziert, gemalt, musiziert – aber bis heute wird kein Zusammenstreben der Künste sichtbar. Sie entwickeln sich nicht zueinander, wie es im Sinne der «Bauhütte» in der gemeinsamen Arbeit von Meistern, Gesellen und Lehrlingen an einem Werk notwendig und möglich wäre. Kunstschulen sind ja dafür kein Ersatz. Margarita Woloschin gab zeitweise Malkurse, sie plastizierte auch gern gemeinsam mit anderen, aber den Gedanken an eine Malschule, der ihr nahegelegt wurde, gab sie auf. Vielleicht fürchtete sie die im schulmässigen Unterricht so leicht entstehende Einseitigkeit oder sogar Dogmatik, die sie von dem erlebten Zusammenklang der Künste am Goetheanumbau nur entfernt hätte?

An den Arbeiten von Margarita Woloschin hat man bisher anscheinend das Unvollkommene deutlicher gesehen als das Zukünftige, ihr Beispiel

hat man nicht erkannt. Es wird viel über Rudolf Steiners neue Richtung der künstlerischen Arbeit gesprochen und geschrieben, aber sein Anfang des gemeinsamen Schaffens an einem Werk wird bisher nirgends fortgesetzt. Ist mit dem Gewordenen, das vernichtet wurde, auch der beispielgebende Prozeß seines Werdens in Vergessenheit geraten? Woloschinas späte Erkenntnis, «daß der Bau auch dazu da ist, daß die Menschen an der Arbeit lernen können» teilten seinerzeiten nur Wenige, und bis heute wird dieser «Weg, der zum Ziel gehört» noch immer nicht beschritten.

Für sich selbst fand Margarita Woloschin den Anschluß an ein Zusammenwirken in einzelnen Gruppierungen. Nach dem Krieg war es die Waldorfschulbewegung, in der sie zwar nicht direkt tätig wurde, in deren Zusammenhang sie aber häufig aus ihrer Dornacher Zeit berichtete. Damit trug sie viel dazu bei, den lebendigen Zusammenhang mit der eigentlichen anthroposophischen Bewegung zu schaffen. Die weitere Entwicklung der Waldorfschulen verfolgte sie mit wachem Interesse. Sie sah die ihr am Herzen liegende Idee des dreigliederten sozialen Organismus verwirklicht in der Autonomie der einzelnen Schulen, in denen sich das pädagogische Leben individuell entfaltet, und in dem Zusammenschluß zum «Bund», der das gemeinsame Handeln auf dem Rechtsgebiet gewährleistet, gegenseitige wirtschaftliche Hilfeleistung ermöglicht und durch Forschung und Lehre die Weiterentwicklung der Waldorfpädagogik fordert. Mit *Ernst Weißert*, der an dieser Konzeption entscheidend beteiligt war und die Arbeit des Bundes der Waldorfschulen jahrzehntelang wesentlich mitgestaltet hat, war sie tief befreundet. Auch mit einzelnen Schulen pflegte sie besondere Freundschaft. So war sie zuletzt in Bochum fast heimisch. Dort nahm sie regen Anteil an der Entstehung einer Schule für «Stimmthüllung», die *Jürgen Schriefer* nach der Methode E. Svärströms aufbaut. Sie war voller Zuversicht für jeden derartigen Keim zu dem lebendigen sozialen Bau, den Rudolf Steiner begründen wollte. Aus ihrer russischen Heimat hatte sie die Wurzeln wohl fast gelöst, sie sah in Rußland nur die große Aufgabe der Zukunft. Umso stärker empfand sie eine Verwandtschaft mit unzähligen Menschen, Großen und Kleinen, von denen sie hoffte, daß sich ihr einzelnes Streben mit der Zeit doch zu einem kräftigen Ganzen verweben würde. Denn Goethes Wort: «Ein einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Stunde vereinigt»¹⁸, war ihr zum Leitspruch geworden.

ERWEITERTE BILD-RÄUME

«Ich selbst weiß, daß ich auf meinem Weg doch etwas erreicht habe: den dynamischen Raum, den ätherischen Raum . . . Was ich versäumt habe, die mangelnde Organisation des Lebens ließ es (das Erreichte) nicht zur Geltung kommen.» Diese Zeilen eines Briefes, den Margarita Woloschin im hohen Alter an einen befreundeten Menschen geschrieben hat, offenbaren die Diskrepanz, aber auch die Reichweite dieses außerordentlich interessanten Künstlerlebens. Die Malerin war sich ihres Fortschritts im Neuland der Malerei bewußt; dieser konnte aber nicht zur Geltung kommen, er wurde nicht erkannt, nicht gesehen. Warum? Woloschina schreibt von eigenen Versäumnissen. Sie gibt eine «russische» Antwort; eine Antwort, die aus einer für den russischen Menschen so typischen Lebensstimmung hervorgeht: die Lebensstimmung des Pilgers, des Büssers. So zutreffend sie sein mag, sie ist dennoch nur eine halbe Antwort. Die andere Hälfte «versäumt» das Auge des Zeitgenossen, das nicht mehr fähig ist, so zu schauen, daß sich die angeschauten Dinge und Bilder in einer erwachenden Einsicht verwesentlichen. Denn auch die Fähigkeit des menschlichen Auges, die intentionale geistige Leistung, dem das Auge als Sinnesorgan folgt, hat sich im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende verändert. Diese Fähigkeit des Sehens wurde im Laufe der Zeit vom erwachenden Gegenstands-Bewußtsein für Einzelheiten gleichsam aufgeklärt und gleichermaßen durch die Einflüsse der Zivilisation gekränkt. So bedarf sie heute einer zeitgemäßen selbstbewußten – und das bedeutet: ich-geführten – Schulung; mehr noch: der Heilung. «Im Auge lebt die Kraft des kosmischen Denkens, das vom menschlichen Denken nicht beeinträchtigt ist», sagte Rudolf Steiner einmal zu Margarita Woloschin¹. In diesem Sinne korrespondiert die Fähigkeit des Auges mit der Malerei. Was die Kunst des Malens farbig, formal und Zusammenhang stiftend – im Sinne eines kosmischen Denkens – zu offenbaren vermag, lebt als immanente, eingeborene Kraft in der Fähigkeit menschlichen Sehens. Das Auge ist das künstlerische Gefäß kosmischer Gaben, die erlöst, befreit werden wollen. Insofern muß den Prozeß des Sehens, um ihn zu erweitern, die Summe aller menschlichen Sinne begleiten; vergleichbar dem kosmischen Tierkreis um die Erde, in welcher jener sich gleichsam ein Auge für kosmische Wahrnehmungsprozesse gebildet hat. In der künstlerischen Wahrnehmung kann des Auges eigentümliche seherische Qualität geübt werden: Indem es hörend, schmeckend, tastend,

Gleichgewicht spürend, denk-sinnend usw. schaut. Das Auge wird in dieser Übung wieder mit der Welt «versöhnt». Es wird vom Bann oberflächlichen Sehens befreit.

Ein Übungsmittel, an dem dieser ästhetische Sinn sich entfalten kann, ist die Farbe. In einem Gespräch mit der Malerin sagte Rudolf Steiner¹: «Wenn das wesenhafte Erlebnis der Farbe in unserer Zeit nicht gepflegt wird und die mechanischen Theorien über die Natur der Farbe weiter in der Menschheit leben, werden Kinder zur Welt kommen, die kein Organ mehr zur Wahrnehmung der Farbe besitzen. Durch die Farbe offenbart sich das Leben. Die Menschheit aber wird nicht mehr fähig sein, die Farbe zu sehen, wie sie nicht mehr fähig ist, die in der Natur webenden Elementargeister zu sehen. Die Welt wird grau.» An der Farbe entfaltet sich der Schein des Lebens, wenn die Seele tätig schauend in sie eintaucht. Die Seele ergreift einen dynamischen Wesens-Raum, den sie schöpferisch ermißt. Von diesem «ätherischen Raum» spricht Margarita Woloschin in dem oben erwähnten Brief.

Der Raum-Begriff kann allerdings in diesem Zusammenhang irreführen, denn tatsächlich wird mit dieser aktiven geistigen Tätigkeit des Schauens der physische Raum als eine Ausmessung der Schwere im Erleben überwunden. Der ätherische Wesens-Raum überwächst ihn gleichsam, indem er durch seine Dynamik, durch seine Bewegungsflut die meßbare, die schwere Welt aufhebt. Das solcherart erlebend Geschaute weitet sich in die Stimmung aufsteigender Leichte, worin es sein werdendes Wesen zu offenbaren vermag. Damit tritt ein zeitliches Element in die Anschauung. Zeit-Räume, werdende Formen werden mitschöpferisch geschaut.

Malerei, die diesem Anspruch zu genügen sucht, ist insofern gleichermaßen angewiesen auf das lebendige «Auge» des Betrachters; auf ein Auge, das Fähigkeiten entwickelt, sich auf den Wogen farbflutender Bildekräfte zu bewegen: sich auf Wanderschaft zu begeben – wie auf den Wegen einer Landschaft.

In diesem Sinne schafft die Malerei Landschaften, in denen, wie Paul Klee in seiner «Schöpferischen Konfession» schreibt, «Wege eingerichtet sind», die vom Betrachter mitschöpferisch durchwandert werden. Bild und Landschaft – beide korrespondieren mit dem schauenden, denk-sinnenden Auge des Menschen. Der Eremit, der sich im unwegsamen Gebirge eine Höhle für meditative Versenkungen sucht, prägt dieses Gebirge zur Landschaft seines Gebetes. In Andacht und Anschauung setzt der Mensch Bildekräfte ein, die sich mit seiner natürlichen Umgebung und deren Äthersphäre verbinden. So gibt er der Natur ein durchmenschlichtes Antlitz, das er auch verantwortet. Nur dieses, von menschlichen Bildekräften Bewegte und Durchdrungene sei in diesem Zusammenhang «Landschaft» genannt. Der Dschungel oder Urwald sind in diesem Sinne keine Landschaft; dort wuchert die Natur allein gelassen, vom Menschen

noch nicht betreten oder wieder verlassen und somit vom «Sinn» der Erde abgetrennt. Doch auch die Gestaltung eines Landstrichs um ein Kraftwerk muß als Landschaft gelten, da die Bildekräfte des menschlichen Geistes sie gestaltet haben; unwissend zwar für die Konsequenz und vom Wissenschafts-Dogma bestimmt – so hat er sie doch zu verantworten.

Landschaft ist immer dialogisch zu begreifen. Sie entsteht im Gespräch zwischen Natur und menschlicher Kultur. Dieses Zusammenspiel von Geist und Stoff prägt in jeder Kulturepoche sein landschaftliches Antlitz als spezifischen Stil, wie bei jedem anderen Kunstwerk auch. Doch werden im Bild der Landschaft (im Gegensatz zur Landschaft im Bild) jene atmenden Übergänge von geistiger und irdischer Sphäre bewußter, da hier die Naturgegebenheit viel deutlicher als lebendiges Wesen erfahren wird. Der Werkstoff Farbe dagegen wird zunächst als Material auch materialistisch entgegengenommen. Daher kann das Verständnis für eine neue Malerei, die das Wesen der Farbe lebendig ergreift, im Vor-Bild der Natur-Landschaft fruchtbar gemacht werden. Der Dialog zwischen dem Wesen des Menschen und dem Wesen der Natur mutet an als ein Vor-Gespräch für eine neue Malerei. Diese schafft «Landschaften» im höchsten Sinne; imaginative Bild-Landschaften, die den ätherischen Raum im Gespräch zwischen lebendigem Geist und lebendiger Natur ergreifen.

Margarita Woloschin war Russin. Diese Aussage bezieht sich nicht so sehr auf eine russische Orientierung als vielmehr auf die spezifische Äthergestaltung der russischen Landschaft. Der russische Mensch lebt in seiner Landschaft wie in einer geistigen Heimat. An «Mütterchen Rußland» oder an «Mütterchen Erde» wendet er sich mit gleicher Zärtlichkeit wie an die «Mutter Gottes». Der Himmel ist unmittelbar der Erde verwoben; diese erscheint immer im Himmels-Licht. Landschaft ist so gesehen zugleich Himmel-Reich. Herbert Hahn hat dieses Phänomen der russischen Landschaft in seinem Werk «Vom Genius Europas»² auch aus der Sprache entwickelt. Er schreibt, daß das Wort «*na ssw'et'e*», mit dem der Russe «auf der Welt» sagen will, zugleich «auf dem Licht» ausdrückt. In dieser Doppelbedeutung findet Hahn die Aussage Rudolf Steiners bestätigt, die besagt, daß sich die russische Volksseele intim mit dem von der Erde zurückstrahlenden Licht verbindet. Die russische Volkseele drückt dies in der Sprache aus. «Sie ahnt, wie das Grün des Grases in Wahrheit das Echo der Erde auf die vom Himmel niederstrahlenden Lichteskräfte ist. Der Fuß, der über dieses Gras an mehr als einer Stelle schreiten darf, das Auge, das zwanglos auf weiten Flächen weidet: sie empfinden wortlos, aber elementar, das Urmotiv – *na ssw'et'e*, «auf dem Licht» (Hahn S. 375). Ebenso eindrucksvoll ist das russische Wort für Raum: *prosstránsstwo*. «Der russische Raum ist weder nach seinem Was noch nach seinem Wie mit einem anderen vergleichbar.» *Prosstránsstwo* beschreibt einen viel-dimensionalen Raum. Das Wort heißt übersetzt «das sich Erstreckende»,

mehr noch: «das ins Unendliche sich Ausstreuende», «das sternartig Ausstrahlende». Besonders im Winter breitet diese Äthergestalt der russischen Landschaft ihr wahres Wesen aus. «Die Schneeschicht, in die uns unser einsamer Weg hinausführt, erglänzt unter dem Sternenhimmel in einem glitzernden Gefunkel. Wir haben den Eindruck, daß jene entferntesten Sterne, die sich dort oben unseren Blicken entziehen, sich im diamantenbesäten Kleid, das die Erde hier unten trägt, aufs deutlichste und aufs reinste spiegeln . . . Auch dieses Weiße mündet ein in *prosstránsstwo*. Ja, es kommt dazu, daß der Mensch jetzt das sternenförmig sich Spreitende, das er im Sommer nur ahnen konnte, sinnenfällig vor sich sieht. Er erlebt den ausstrahlenden Raum und geht zugleich auf dem von der Erde widergestrahlten Licht». Als drittes Wortbeispiel führt Hahn «ssláwa» an, das soviel wie Ruhm, aber auch Sonnenkraft bedeutet. Mit «ssláwa» erlebt der Russe die Fülle des kosmischen Lichtes und die in und mit diesem Licht zur Erde niederströmenden göttlich-geistigen Himmelskräfte. Vor allem im zarten Glanz, der sich über der russischen Landschaft ausbreitet, ist dieses durchaus ätherische «Ssláwa-Element» zu erleben. Deutlicher und schöner als mit diesen drei Wortbildungen kann die Ätherfiguration einer Landschaft nicht beschrieben werden. Unendliche Himmel fließen wie grenzenlos über in ein ebenso unendliches, weit sich dehnendes Land. Erdüberhöhte, erderlösende Wanderung – ein Schritt weiter in die verlebendigte Anschauung – und diese «offene» Landschaft bevölkert sich. Nicht nur der Mensch, auch elementare und Engel-Wesen geben ihr ein Antlitz.

Margarita Woloschin schildert in ihren Lebenserinnerungen «Die grüne Schlange» ihre heimatliche Landschaft in ähnlicher Weise. In aller Natur glänzt ein bis ins Sinnliche kennbarer Himmel – so wie sie *symptomatisch* jede Straße Moskaus in einer Kirche enden läßt. Das Buch beginnt: «In Moskau, dort wo die große und die kleine Nikitzkaja-Straße sich keilartig vor dem Eingang der Himmelfahrtskirche begegnen, stand unser Haus . . . Ich bin an einem Sonntag mittag geboren, gerade als die Glocken unseres alten Kirchturms, begleitet von den Glocken der vierzig mal vierzig Kirchen Moskaus, zum Ausgang der Messe läuteten. Es war ein klarer, sonniger Tag des Jahres 1882. – An solchen Wintertagen funkelt der Schnee auf den Straßen und Dächern Moskaus, als ob er aus lauter Sternen bestände. Die Sonne glitzerte in den goldenen, silbernen und mit goldenen Sternen besäten blauen Kuppeln der Kirchen, in ihren Kreuzen und bunten keramischen Ornamenten. Sie glitzerte in der grünblauen Glasur der Ziegel der alten Türme, in den großen goldenen Buchstaben auf dem tiefen Blau der Ladenschilder und in dem Gold der Brezeln über dem Eingang der Bäckereien; und sie glitzerte in dem Stroh und Pferdemit auf den Straßen von Moskau. Die frostige, durchsonnte Luft erzitterte von dem berühmten Glockengeläute: von den langsamen, tiefsummendenden

Schlägen der großen Glocken, auf deren Hintergründe in mannigfaltigen Rhythmen und Variationen die kleineren Glocken der vierzig mal vierzig Glockentürme erklangen . . .»

Eine solche Beschreibung, so wenig auffällig sie sein mag, macht aber das Erlebnis des einstimmenden Zusammenhangs von «Oben und Unten» überaus deutlich. Moskau verlebendigt sich im Glockengeläut; die Stadt hebt sich herauf, wird «leicht». Sonnengeglitzer sucht selbst im Pferdemit seinen goldenen Spiegel und Widerpart. So kann es erscheinen. Und das Erscheinungsbild kleidet sich farbig ein: Die grünblauen Turmziegel, die blauen Kuppeln und darüber alles vom Gold besät. Die Landschaft Moskaus lebt aus der Farbe. Ein Mensch, der in dieser Art erlebnisfähig ist, mochte in seinen Anlagen vorbereiteter als andere gewesen sein, künstlerisch eine frei-schöpferische Landschaft mit ihren vielfältigen Antlitzen zu konzipieren.

Der Versuch, die Entwicklung der Malerei, die sich den ätherischen Raum erobert, zu begreifen, findet in dem hier gezeichneten Bild der farbigen, lichthaften Landschaft seine genaue Entsprechung. Diese Landschaft bildet sich im ätherischen Weben. Ihre sinnlichen Gegebenheiten scheinen als übersinnliche. Der Raum strahlt aus, er weitet sich auf dem Licht. Eine solche sinnliche – ätherisch bewegte – Erscheinung kann nur als lebendig werdende vergegenwärtigt werden; das meint: auf den Lebens-Spuren ihres immerwährenden Vergehens entsteht sie immer wieder neu. Die Malerei, die diese ätherischen Lebensbedingungen verwirklichen will, muß bestimmte Kriterien einhalten. Sie muß – ein erstes Charakteristikum – jeden plastisch-räumlichen Schein vermeiden. Denn das Räumliche «ist»; es hat Ausmaße und eine gewisse Schwere und Beständigkeit. Der Raum beinhaltet Gegenständlichkeit. Auch der Betrachter befindet sich räumlich dem Bild gegenüber. Die den ätherisch schöpferischen Prozeß in sich aufnehmende Malerei überwindet dagegen die Tiefendimension des Räumlichen, um mit der «Procedere»-Dimension der Zeit aus der Fläche eine neue, andersgeartete Bewegungs-Tiefe zu gewinnen. Diese Tiefe ist von seelischer Art; die Farbe trägt und garantiert sie. Sie bewegt die malerische Fläche qualitativ, indem sie zugleich Seelen-Bewegung erweckt. Der Betrachter ist nicht mehr gegenüber, sondern mitten drin. Margarita Woloschin hat eine Art malerische Konfession (s. Seite 56) niedergeschrieben, die sie mit den Worten begann: «Ich muß mir, wenn ich male, immer wieder Folgendes vergegenwärtigen.» Darin hat sie die oben beschriebene Tatsache so formuliert: «Die Perspektive des dreidimensionalen Raumes muß verschwinden, dagegen die vierte Dimension durch die Farbenperspektive geschaffen werden. Da der Ausdruck durch plastische Formen in der Malerei ein fremdes Element bedeutet, z. B. Gesichtszüge, muß man entweder auf sie ganz verzichten oder sie farbig als Fläche bringen.» «Das Bild muß als Werdendes, nicht als Gewordenes wirken.»

Ein zweites Charakteristikum dieser noch zukünftigen Malerei könnte so beschrieben werden: Aus dem Farbfluten steigen Beweggründe auf, Motive, die der Maler, bevor er zu malen begann, zunächst in sich als reine Stimmung bewegte. Sie erscheinen nun als Form-Elemente stiftender Natur. Sie stiften aufsteigend – die Schwere überwindend – den fortschreitenden schöpferischen Zusammenhang des Ganzen; gleichsam als Baumeister der Idee. Diese Stiftungen sind auch vom Betrachter immer wieder neu in ihren Zusammenhang einzubinden. Der aufklingende Zusammenhang eines Bildes ist also niemals ein gegebener, sondern immer nur als ein erweckter wirklich. So kann die Kreation lebendig – eine werdende – bleiben. Der Betrachter wird von den stiftenden Formen, die aus den Farbfluten wie schwerelos aufsteigend erlebt werden, angeregt, die Totalität des Bildes immer wieder neu zu schaffen – als eine Landschaft, die ätherisch im erhellenden Schein einer geistig-mitschaffenden Sonne «erscheint». Sie wird im genauen Sinn dieses Wortes «hell-gesehen». Diese Charakteristika, Flächenhaftigkeit einerseits und «motivisch» aufsteigende, stiftende Formen (wirbelartige Verdichtungen) andererseits, sind bildschaffende Kräfte der ätherischen Welt, die in die ästhetische Anschauung aufgenommen werden müssen.

Als ein besonderes Beispiel für einen solchen vorausgestaltenden Versuch kann die Kuppelmalerei des ersten Goetheanum-Baues gelten, der in der Sylvesternacht auf 1923 durch Feuer zertört wurde. Skizzen und Photographien von diesem malerischen Versuch sind erhalten geblieben, so daß er nachvollziehbar ist. Rudolf Steiner inaugurierte diese Malerei persönlich, doch fand er zunächst für diesen Ansatz keinen originär mitarbeitenden Partner.

Rudolf Steiner entwarf für die Innenwölbungen der großen und der kleinen Kuppel dieses Goetheanum-Doppelkuppelbaues Motive, die sich aus einem flächenhaften Farbfluten frei aufsteigend ergeben sollten. Diese Motive legte er in Farbskizzen und Bleistiftzeichnungen an und übergab sie befreundeten Malern, die sie im Großen ausführen sollten. Für die kleine Kuppel des Bühnenraumes, die mit der großen Kuppel des Saales korrespondierte, schuf er Motive aus der Kulturgeschichte der Menschheit, die einen überzeitlichen Zusammenklang erwecken sollten. Auch Margarita Woloschin erhielt von Steiner hier eine malerische Aufgabe. Sie schildert die Arbeit in der kleinen Kuppel folgendermaßen:

«Im Kuppelgemälde des kleinen Raumes bildeten Repräsentanten einzelner Kulturepochen einen Kreis. Ich hatte den Repräsentanten der ägyptischen Kultur zu malen. Rudolf Steiner brachte mir in mein Atelier zwei Blättchen; auf dem einen war die Komposition mit farbigen Stiften, auf dem anderen ausführlich mit Blei gezeichnet.

Auch andere Maler der kleinen Kuppel bekamen ihre Skizzen in diesen Tagen. Als ich die Fläche, die ich bemalen sollte, in der Kuppel ausgemes-

sen hatte, bemerkte ich, daß die Flügel meines Engels und die Arme meines Erzengels weit in das Gebiet meiner beiden Nachbarn hineinragten. Sehr beunruhigt durch den Platzmangel teilte ich meine Verlegenheit Rudolf Steiner mit. Er sagte: «Es macht doch gar nichts. In der geistigen Welt stehen die Dinge nicht nebeneinander, sondern sie durchdringen sich.» – Die nächste Komposition, die ich zu malen hatte, war der «slawische Mensch».

Als ich ihn fragte, wie das Gesicht des Russen sein sollte, sagte er: «Nicht sentimental und gequält müssen sie ihn darstellen, sondern zukunftsfröhlich und stark.» – Wir in der kleinen Kuppel arbeiteten friedlich miteinander. Friedlich, brav, unbewegt, ohne einander zu stören und ohne einander zu fördern, standen auch unsere Gestalten nebeneinander, bis Rudolf Steiner . . . durch seine eigene Malerei wie mit einem Sturm alles durcheinanderbrachte . . .»³ Steiner war offensichtlich enttäuscht und unzufrieden mit den Produkten der Maler. Sie entsprachen in ihrer farbigen Flächengestaltung zwar dem von ihm Entworfenen. Doch blieben die Formen und Gestalten ohne zusammenhangstiftenden Bezug. Sie hafteten vorstellungshaft isoliert – jedes für sich – statisch an der gegebenen Kuppelfläche, getreu einer vereinbarten Raum-Einteilung. Rudolf Steiner malte daher auf Bitten der Maler die gesamte Kuppelfläche in großzügigen Farbschwüngen neu aus. Unter seiner Hand wurde jedes einzelne Motiv-Element in verbindende Bewegung eingestimmt, so daß sich ein geistiger, die Kuppelfläche überflutender Zusammenhang ergab. Margarita Woloschin schilderte an anderer Stelle diese neue Malerei: «Welch eine Bewegung, welch ein glühendes Leben ging wie ein Sturm durch die übereinandergeschichteten Farbenströmungen, die durch das Ganze ineinanderwoben, unräumliche Räume schaffend! Aus diesem Werden, aus dem Fluten dieser Brandung schauten die ewigen Antlitze der Entelechien. Sie waren charakterisiert durch rötliche Linien, die Züge meistens asymmetrisch und weit entfernt von der Schönheit der Griechen, doch schön durch den ernsten Schein der Wahrheit. Es entstand ein Hell-Dunkel, das nicht der Plastik diente, sondern der Auseinandersetzung zwischen dem Wesen des Lichtes und dem Wesen der Finsternis. Ungeheure Weltenräume öffneten sich durch die Farbenperspektive. Man glaubte, das Gespräch der Hierarchien wahrzunehmen, doch war in diesem Brausen Ruhe. Die Kuppel wirkte warm, festlich, harmonisch.»³

Diese Schilderung zeigt deutlich, wie der Betrachter in den vom Maler gestifteten Zusammenhang langsam hineinwächst. Zunächst erlebt er die flutenden Farben, aus denen erst allmählich die «ewigen Antlitze der Entelechien» motivisch aufsteigen. Er stimmt sich in das Gegebene durch mehrere Phasen – von Licht und Finsternis und dem schönen Schein der «Wahrheit» – ein, bis er selbst schöpferisch darauf zu antworten versteht. «Ungeheure Weltenräume öffneten sich» zu einem «Gespräch der Hierar-

chien . . . warm, festlich, harmonisch». Der Sturm flutender Farben läutert sich allmählich zu einem werdenden, sich fortsetzenden Zusammenhang, der in diesem Fall die universale Menschheits-Bewegung umfaßt. So öffnet die erwanderte Landschaft wie auf einer erhobenen Ebene für den Augenblick dialogisch mitschaffenden Schauens ihr ätherisches Antlitz. Sicherlich haben damals nur wenige diesen Bewegungs-Stil mitschaffend schauen und begleiten können. Denn es sollte ja nicht nur das bewegende Fluten der Farben mit den Augen verfolgt werden; vielmehr sollten die kompositorischen Elemente als Wegzeichen, als Merkmale eines fortschreitenden Weges miterlebt werden. Rudolf Steiner hatte sie so gesetzt, daß eine Bild-Landschaft entstehen konnte. Nur aus diesem Grunde konnte er jene einzelnen Motive vorher erfassen und als Zeichen und Impulse eines noch zu gehenden Weges skizzieren. Die Form-Elemente seiner Skizzen durften daher nicht als «Form-Enden» (Paul Klee) den Vordergrund statisch beherrschen. Steiner übermalte sie und entrückte sie in die ihnen wesentlichen Ursprünge, in die Sphäre ihres anfänglichen Werdens: als «Form-Anfänge». Aus flutenden Farbschwüngen sah man sie nun «auftauchen» und einen universalen schöpferischen Zusammenhang «stiften». So wie eine Naturlandschaft der Erde zu einer Imagination des «Himmels» wird, wenn sie in ihren stiftenden Formelementen als Ätherzusammenhang wahr-genommen wird, so kann ein malerisches Bild imaginativ erlebt werden, wenn die einzelnen Formen ihrem stiftenden Charakter gemäß einen ätherischen Bildzusammenhang – den ätherischen Raum, wie Woloschin sagt – im Anschauen ergeben.

Steiner sah diese Möglichkeit auf anderer Weise – entsprechend einer anders gearteten Stil-Epoche – schon in der frühen Ikonenmalerei angelegt. Er sagte einmal zu Margarita Woloschin: «Wenn man den Podlennik (= Vorlage für die Komposition einzelner Ikonen, mit Angabe der Farben) studieren würde, könnte man zu wahren Imaginationen kommen, denn diese Kompositionen und Farben beruhen auf geschauten Realitäten.»³

Sehr viel später im Winter 1909/1910 begab sich Margarita Woloschin zu einem Meister der Ikonenmalerei. Sie schildert diese Zeit: «. . . ich ergriff die Gelegenheit, bei dem berühmten Ikonenmaler Tjulin in die Lehre zu gehen. Die Tjulins waren durch Jahrhunderte hindurch als Meister der Ikonemalerei bekannt. – Als ich in Tjulins Wohnung kam, zeigte er mir einige der schönsten Tafeln dieser hohen Kunst. Er selbst war noch nicht alt. Die Züge seines regelmäßigen Gesichtes, die mandelförmigen Augen, die schmale Nase, jede Biegung seiner Locken an Stirn und Bart, die Falten um die Augen – alles schien nach dem Muster alter Ikonen geformt zu sein, als ob das Handwerk seiner Vorfahren sich in seine Lebenskräfte eingepreßt und seinen Leib entsprechend geformt hätte. – Seine Werkstatt bestand aus zwei sonnigen, sauberen Zimmern. Die Schüler waren mei-

stens einfache Bauern, die von verschiedenen, entlegenen Gegenden kamen – von Kiew, vom Weißen und vom Schwarzen Meer, vom Ural und aus Smolensk. In dieser Werkstatt herrschte eine andächtige, konzentrierte Stimmung. Von sechs Uhr morgens bis zum Abend saßen die Männer über ihre Arbeit gebeugt . . .

Jede Phase der Arbeit wurde mit dem Zeichen des Kreuzes feierlich angefangen. Ob man den Kreidegrund bereitete – der viermal auf das mit Gaze beklebte Holzbrett aufgetragen und mit einem Messer immer wieder abgeschabt werden mußte, so daß es schließlich einem Spiegel glich – ob man Gold mit Gummi arabicum anrieb oder feine Blätter echten Goldes mit einer Pfauenfeder auf den Grund auftrug: vor jeder dieser Handlung verkündete der Meister feierlich: «Und jetzt werden wir dies beginnen», und dabei bekreuzten sich Meister und Schüler. – Es war ein heiliges Handwerk . . .»³ Margarita Woloschin arbeitete einen Winter lang mehr oder weniger geduldig bei diesem Meister. Obgleich sie nicht eine der drei konzipierten Ikonen fertigstellen konnte, war diese Zeit doch erfüllt von meditativer Einstimmung auf ein malerisch neu zu bestellendes Feld. Nicht nur die «russische Seele» wurde hier angerührt, mit ihrer Sehnsucht, in Frömmigkeit und Andacht am himmlischen Bild der Erde zu arbeiten. Die Schulung bei dem Meister traf vielmehr auf eine innere Erwartungs-Stimmung, die wie durch eine Art Schicksals-Rückschau einen verborgenen Quell wieder erschloß. Uralte Erinnerungen schlugen Funken und durchdrangen die harte Haut des Tagesbewußtseins. Ihr künstlerisches Talent wurde wie von «hinten», von der Vergangenheit bewegt; es erhielt dadurch religiös-meditative Impulse für Aufgaben der Zukunft. Nach dieser Zeit der Versenkung kehrte die Malerin nach Westeuropa zurück. Sie legte indessen die «Ikone» als Stimmung nicht wieder aus der Hand. Der Impuls blieb ihr Eigentum. Sie sagte später einmal zu ihrem Maler-Kollegen Richard Hohly: Wenn ich noch einmal anfangen könnte, ich würde viel mehr so malen, wie es die Ikone verlangt.

Die Wirkung alter Ikonen – wenn man vom gegenwärtig erlebten Zauber nachgedunkelter Farben absieht – beruht auf dem Geheimnis der Farbschichtungen im Zusammenhang mit dem kompositionellen Aufbau. In diesem Geheimnis verbirgt sich die meditativ, wie ein geheiligtes Wachstum erlebte «Evolution» – der Werdegang – des Bildes. Es entstand nach bestimmten gesetzmäßig verlaufenden Stufenfolgen. Material und Maler stellten sich unter einen strengen Kanon. Das Material: Holz, Grundierung, Farben usw. wurden durch dieses Gesetz geweiht; ebenso der Maler, der damit einen Gottesdienst vollzog. So entwickelte sich das Bild über bestimmte Stufen wie eine heilige Handlung. Dieses geheiligte Procedere waltet dann auch weiterhin verborgen unter der Oberfläche des fertigen Bildes. Es war jederzeit wieder hervorzurufen: die Ikone trug es als «Stimmung» in sich.

Die Übung der frommen Einstimmung in das stufenweise, aus einer höheren Warte zu schaffende Bild-Werk, blieb daher der Malerin oberstes Gebot. Sie formuliert dieses Gebot in ihrer malerischen Konfession an erster Stelle: «Stets aus der Stimmung malen; keinen Strich tun, ohne ihn aus dem Gesamten, Tief-Erlebten zu beschließen. Nie im erlahmten Zustand malen aus Überlegung oder aus bloß ästhetischem Gefühl (Geschmack).» Rudolf Steiner bestärkte sie auf diesem Weg. Sie berichtet von einem Gespräch, in dem der Lehrer sagte¹: «. . . Solange die Geisteswissenschaft nur die oberflächliche Schicht des Bewußtseins, den Intellekt ergreift, kann man selbstverständlich nicht künstlerisch schaffen. Aber es dürfe nicht dabei bleiben. Beim Schaffen müsse man sich in eine bestimmte Stimmung vertiefen. «Auch ich», sagte Steiner, «wenn ich einen Vortrag zu halten habe, bestimme nicht im Voraus, was ich sagen werde, sondern vertiefe mich in eine bestimmte Stimmung, aus der heraus ich dann spreche.» Einer solchen Einstimmung bedarf selbst ein Künstler unserer Zeit, von dem man es kaum erwartet: Picasso. Er sagte einmal (zu Françoise Gilot)⁴: «Der Maler muß so tief wie möglich in seiner eigenen inneren Welt bleiben, wenn er die Grenzen überschreiten will, die seine Vernunft ihm aufzuzwingen versucht.» Diese innere Welt liegt aber jenseits der körperlichen, denn er sagt weiter: «Während ich male, lasse ich meinen Körper draußen vor der Tür, wie die Moslems ihre Schuhe vor der Moschee.»

Stimmung bedeutet also: in das «Licht» hineinwachsen, das von einem höheren Wissen als farbiger Schimmer herabglänzt. Diese Einstimmung war bei der alten Ikonenmalerei kanonisch, d. h. «gesetzlich» verankert. Ein höheres Wissen über die geheiligte Mal-Handlung befestigte sich in der Tradition. Der Maler blieb dabei unmündig. Gegenwärtig muß der Maler die Stufen eines höheren Wissens eigenständig, original erklimmen oder zumindest in der Stimmung erahnen. Frei in ihm selbst muß sich das Kunstwerk erzeugen, wenn es den Freien überzeugen soll.

Margarita Woloschina war also in vielfacher Weise – durch Einstimmung in die ätherische Landschaft, in die russische Tradition und durch ihr eigenes Schicksal – vorbereitet, künstlerisches Neuland zu betreten. Sie besaß ein geniales kompositorisches Talent, das einen Maler des 19. Jahrhunderts berühmt gemacht hätte. Sie hat diese Chance nicht genutzt; obgleich am Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit der Weg zum Erfolg vorgeschrieben schien. Das Aufsehen, das ihre ersten Bilder – ein Selbstporträt und «Njuscha» – erregten, gab ihr alle Möglichkeiten, auf der Straße des Ruhms fortzuschreiten. Doch darauf war ihr Seele nicht gerichtet. Eine Schicksalsunruhe trieb sie weiter. Die Kunststudien in Moskau, Paris und anderswo waren nur Stationen eines Weges, der in ganz andere Richtung wies. Ein innerer Eigensinn ließ sie weder nach links noch nach rechts abweichen. Auch Steiner vermochte später ihren Willen nicht anzuhalten,

indem er sie auf die Eurythmie hinzulenken versuchte. «Könnten Sie das tanzen?» fragte er sie einmal nach einem Vortrag.³ Da er wußte, daß sie von früher Jugend an alles, was sie fühlte, in Tanz umsetzen konnte, mußte diese Frage zu einer Zeit, da es die Eurythmie noch nicht gab, Tiefstes berühren. Auch später stellte er noch einmal diese Frage. Woloschina blieb wohl der Eurythmie sehr verbunden und fühlte auch manchmal einen leisen Vorwurf in ihrer Seele, eine Möglichkeit zu ganz neuem Kunstschaffen nicht ergriffen zu haben, das sie unter Umständen in Gebiete neuer Erfahrungen geführt hätte. Aber sie ließ sich nicht ablenken von einem Weg, den sie selber gehen wollte.

Die Anthroposophie erleichterte diesen Weg in keiner Weise. Je mehr sie sich in die Geisteswissenschaft vertiefte, mit ihr arbeitete und sich der Schulung unterwarf, desto mehr verlor sie die Unbefangenheit, mit der sie am Anfang ihres Weges ihr Talent eingesetzt hatte. Doch, was den Weg erschwerte, vertiefte ihn zugleich. Der geistige Fortschritt war zur Bedingung ihres Lebens geworden, das damit eine wesentlichere Aufgabe gewann. Vor allem aber war Margarita Woloschina schicksalhaft mit der anthroposophischen Bewegung verbunden. Die Begegnung mit Rudolf Steiner bedeutete für sie ein Auftauchen aus allen Unsicherheiten, die sie bis dahin quälten. Sie wußte vom ersten Augenblick an, da sie Steiner traf: dies habe ich gesucht. Es war kein «Fund» im üblichen Sinn, den man halten und bewahren kann. Vielmehr mußte er erst erworben werden. Zunächst aber mußten alte Talente aufgegeben werden. Woloschina tat es äußerlich mit leichter Hand. Der Bruch, der sich dadurch in ihrem Werk auftat, ist jedoch unübersehbar. Die Wende konnte nicht ohne innerem Kampf eingetreten sein. Die Künstlerin mußte gleichsam «am anderen Ufer» neu beginnen, in einer Region, die ohne sicheren Boden war, die keine Sicherheiten, keine Tradition zum Festhalten bot. Sie wagte den Schritt über den Fluß. Sie fing wieder ganz von vorne an; wenn auch gelegentlich die malerisch geübte Hand am alten, verlassenen Ufer Halt suchte und ihr altes Können – vor allem beim Porträtmalen, das sie zu hoher Entfaltung bringen konnte – einsetzte. Das Neue war demgegenüber zunächst «unbegreifbar». Unvorbereitet war die Malerin allerdings nicht. So hatte sie in ganz früher Zeit in den Hintergrund eines Selbstbildnisses (Abb. 3) wie aus einem helllichtigen Impuls Formen hineinkomponiert, die dem zweiten Goetheanum-Bau glichen, lange bevor dieser Bau bestand. Diese geniale Komposition offenbart, wie vertraut ihr diese dynamische Formensprache war, wie tief der Sinn für zukünftige künstlerische Formen in ihrem Schicksal angelegt war. Dieser Sinn ließ sie nicht ruhen, sie mußte das kaum zu Bewältigende, das Neue wagen, das durch Rudolf Steiner angeregt worden war. Insofern sind ihre letzten Bilder die interessantesten; sie mögen noch so unvollkommen sein: sie tragen ein Charisma der Zukunft.

Zunächst aber – auf der Schwelle zum Neuland – schuf die Malerin ein fast kunstloses, unauffälliges Bild, das symptomatisch die Situation ihres Weges erleuchtet: «Drei Birken» (Abb. 24). In der Mitte des Bildes erheben sich auf einem Hügel drei schlanke Birken in zarten andeutenden Farben. Die Stimmung dieser Landschaft scheint in den ätherischen Schimmer entrückt; sie umfängt den erweiterten Himmel über einer sich anhebenden Erde. Die Birken, ein Baum-Wahrzeichen Rußlands, erscheinen zeichenhaft trinitarisch: stellvertretend für die wesenhafte Trinität des Universums. Aus der Bildhaftigkeit dieses kleinen, jedoch innerlich riesigen Werkes – des gewölbten Hügel-Orts, der drei Birken, der Verzweigung ihrer zarten Belaubung ins Licht – gerinnt ein höheres Sinnbild: der Golgathahügel mit den drei Kreuzen. Dieses Landschaftsbild offenbart «Landschaft» in dem genannten Sinn. Die Malerin wiederholte einen derartigen Versuch kaum wieder. So blieb dieses Bild Wahrzeichen einer Station des Weges, der weiterführen sollte.

Die neue, angestrebte Malweise blieb auch für Margarita Woloschin ein Problem von fast unfäßbarer Größenordnung. Zeitweilig entzog sie sich sogar dem zu ungeduligen Zugriff. Die Schwierigkeiten erwiesen sich vor allem im Schaffen von Altarbildern, die sie immer wieder im Auftrag der Christengemeinschaft in Angriff nahm. Der kultische Zusammenhang, in den das Altarbild eingefügt werden mußte, legt dieses motivisch von vorne herein fest. Damit scheinen den freien Stiftungen im Bild Grenzen gesetzt zu sein. Die Aufgabe, Werdendes im Bild «aufsteigend» zu stiften, wie es Rudolf Steiner für die Goetheanum-Kuppel-Malerei anregte, – das einerseits den Kultus unterstützt und von daher festgelegt erscheint, und andererseits freilassend durch den Handelnden im Kultus mitschöpferisch in einen lebendigen Zusammenhang erst erweckt und gebildet würde –, diese Aufgabe ist schwieriger zu meistern als bei thematisch frei sich entwerfenden Motiven. Margarita Woloschin liebte aber das religiöse Thema. Sie zog es allen anderen vor. In der religiösen Sphäre war sie der Ikonenmalerei nahe. Hier war ihre aus fernen Vergangenheiten begabte Seele beheimatet. Es blieb daher ihr Ziel, zeitgemäße Ikonen aus dem Kanon rein geistiger und daher freier Erkenntnis zu schaffen.

Sie machte es sich nicht leicht. Sie legte eine Riesenstrecke an Arbeit, Zweifel, an innerem Ringen und Verzagen zurück. Von diesem Kampf zeugen einige Niederschriften und Erzählungen ihrer Freunde. Aufschlußreich ist folgende Episode. Sie verdeutlicht die Diskrepanz, in der sich die Malerin hin und her gerissen bewegte. Die Episode bezieht sich auf eine malerische Darstellung, die ihren höchsten Schwierigkeitsgrad erklimmt, wenn sie gleichsam aus farbflutenden Welten ein Antlitz festhalten will. In ihrer «Konfession» schrieb sie nieder, daß dabei auf Gesichtszüge entweder ganz verzichtet werden müsse oder diese müßten farbig-flächenhaft entstehen. Ein Freund der Woloschina, ein Graphiker,

der sich auch mit diesen Problemen befaßte, erzählte folgende Begebenheit: Er war viel mit der Malerin zusammen, da er für ihre Bilder Rahmen fertigte und auch Kisten für den Versand. Eines Tages sollte wieder ein Bild gerahmt und verschickt werden. Das Bild, mit einem religiösen Thema, war gerade fertiggestellt worden. Doch die Woloschina konnte sich – wie immer – nicht von dem Bild trennen. Sie wollte weiter daran arbeiten. Sie war unzufrieden mit dem Resultat und versuchte den Wachstumsprozeß, der unter ihren Händen weiterfloß, immer weiter in das Bild hinein zu gestalten. Die Malerin und der Graphiker sprachen ausführlich über dieses Problem: daß ein Bild nicht fertig werden durfte. Dieser Aspekt war vor allem bei den Gesichtszügen der dargestellten Wesen außerordentlich wichtig. Der Graphiker meinte, daß die auf dem Bild festgehaltenen Gesichtszüge Christi aus diesem Grund zu «starr» seien; sie erschienen nur als vorgestellte, nach einem Entwurf Steiners gezeichnet. Woloschina ließ sich überzeugen. Sie löschte das Antlitz auf ihrem Bild und gab ihm nur einen Schimmer von Licht. Der Graphiker war mit dem Ergebnis außerordentlich zufrieden. Er machte die Kiste zum Versand fertig, doch es fehlten zum Zunageln noch ein paar Nägel, die er nicht mehr holen wollte, da es spät geworden war. So blieb diese unverschlossen. Als er anderntags ins Atelier herunterkam, sah er zu seinem Entsetzen, daß die Malerin nachts wieder aufgestanden war und die im Bild ausgelöschten Gesichtszüge erneuert hatte. Er war darüber tief enttäuscht; nagelte aber die Kiste zu und sagte nichts, als sich die beiden Kontrahenten später trafen. Margarita Woloschin schwieg ebenso. Dieses Schweigen dehnte sich über ein Vierteljahr aus. Das Thema «Gesichtszüge» wurde auch danach, als die Auseinandersetzung längst begraben war, niemals wieder aufgenommen. An diesem Punkt folgte sie alten Stimmen aus der Ikonenmalerei. Das dargestellte Wesen muß den Betrachter anschauen können; es darf nicht hinter Schleiern versinken. Woloschina «schaute» eben das Antlitz Christi anders als es der Graphiker vermochte. Für sie war es wesentlich «direkt» – eine Landschaft, in der sich der Dargestellte mit dem Maler dialogisch begegnete. Ob wir dieses damit entstehende und sich fortsetzende Gespräch nachvollziehen können, bleibt eine andere Frage; eine Frage, die wir an die freie, ungebundene, aus keiner Überlieferung oder Offenbarungsweisheit herrührende Zugänglichkeit des Dargestellten und an die eigene Fähigkeit des Schauens stellen müssen.

«Eine Zeit können wir vor uns sehen, . . . wo der Weg zum Künstlertum in vieler Beziehung ein anderer werden wird, als er in der abgelaufenen Zeit war; wo er viel lebensvoller sein wird; wo das, was Mittel des künstlerischen Schaffens ist, viel intensiver erlebt werden wird von der Menschenseele . . .; wo Farbe und Ton viel intimer von der menschlichen Seele durchlebt werden, gewissermaßen von der menschlichen Seele moralisch-spirituell durchlebt werden können; und so in den Schöpfungen der

Künstler uns entgegentreten werden gleichsam Spuren der Künstlerseelen im Kosmos . . . » (Rudolf Steiner: Das moralische Erleben der Farben- und Tonwelt. Vortrag vom 1. Januar 1915; GA 291.)

Das Kunstwerk, ein offenes Geheimnis, bedarf des Betrachters, der es für den Moment seiner Anschauung entschlüsselt. Stellvertretend für andere Möglichkeiten sei hier an einem Beispiel der Weg einer solchen Anschauungsweise geschildert, der das bisher Dargestellte zu konkretisieren versucht. Als Beispiel dazu soll das Bild «Noli me tangere» (Abb. 14) dienen. Das Bild schildert die Begegnung der Maria Magdalena mit dem Auferstandenen. Diese Feststellung muß aber sogleich wieder innerlich losgelassen werden, da sie die Vorstellungskraft fesselt und damit die neu zu gewinnende Anschauungsweise verhindert. Der Betrachter tritt also zunächst einmal von seiner Blickfähigkeit für die Gegenständlichkeit der Welt zurück. In die nun seelisch freier werdende Erlebnisfähigkeit findet das Farbenfluten Eingang, das den Betrachter innerlich bewegt, lockert und erregt: Er vermag nun einer Bewegung zu folgen, die diese Farbenwelt offenbart: Vom dunklen, blau-roten Grund steigt sie auf, gewinnt – immer wieder an bestimmten Verdichtungspunkten prismatisch die Farbskala auffächernd – lichte Höhe. Die Farben sind so behandelt worden, daß aus ihrem Zusammentreffen, ihrer gegenseitigen Abtrennung und wieder innigen Verschmelzung ein leiser Rhythmus – eine Farben-Eurythmie – entsteht. Dabei erscheinen die Farben auf einem sehr hellen Untergrund wie transparent, über der Bildfläche schwebend, sozusagen vom Licht getragen. Dieser sinnlich-übersinnliche Wahrnehmungsweg, mit der Farbstimung gegangen, entspricht dem, was der russische Begriff «na ssw'et'e» – auf der Welt und auf dem Licht – beschreibt. Das auf dem sinnlichen Bild farbig Erregte, bewegt sich zugleich «auf dem Licht» einer hellschauenden Betrachtungsweise. Der zweite Schritt in dieser Betrachtungsweise führt in die ätherische Raumbewegung, die kompositorisch angelegt ist. In der unteren Bildmitte liegt ein deutlicher Bewegungskeimpunkt, ein Wirbel, in dem sich zwei Bewegungsströme überkreuzen. Von diesem Wirbel-Ansatz, der sich in einem merkwürdigen, isoliert stehenden kleinen Baum in der unteren Mitte des Bildes konturiert, steigt die Bewegungstendenz der Farbe nach links oben auf; andererseits strebt die Neigung des kleinen Baumes, von einem geheimnisvollen entgegengesetzt wehenden Wind bewegt, in eine andere Richtung. Der Baum «hört» gleichsam in die andere Richtung des wieder herunterführenden Weges. Dieser kompositorische Weg steigt also zunächst mit der sich lichtenden Farbströmung von diesem Baum auf zu einem blühenden – oder brennenden – Strauch. Der Strauch lenkt den Weg weiter in die Diagonale an den abwehrenden Händen Christi vorbei zu einer hügelartigen Erhebung, auf der eine Gruppe von Bäumen die Bewegung aufsteigend weiterführt. Diese zieht bogenförmig über die obere Bildfläche nach links weiter,

geführt vom hellen Schein über dem Haupt Christi. Dann gleitet sie über dessen rechter Schulter herunter, geht diagonal wieder durch die Bildmitte über den Rücken der Maria Magdalena und wird wieder aufgefangen vom geneigten Ohr des kleinen Baumes unten. Diese Lemniskaten-Bewegung entsteht aus kompositorisch angelegten Wegzeichen, die nicht inhaltlicher Natur sind. Der kleine Baum, der Strauch, die vier hügelansteigenden Bäume: sie tragen die Bewegung an die handelnden Bild-Personen heran und erfüllen den Bildraum mit geistig sich weitenden Aspekten. Es sind Wegzeichen für einen denk-tastenden, schauenden, hinhörenden Sinn, der durch die Landschaft des Bildes wandert wie durch einen «sternenhaft» unendlich sich weitenden Raum: «prosstránsstwo». Ätherisch empfindsam – entlang des vorgezeichneten Weges, der einer Eurythmiefigur gleicht, – erfühlt er diesen sich bildenden, ätherischen Raum. Erst der dritte Schritt der Bildbetrachtung kann wieder das Motiv ergreifen, das gleichsam aus dem Hintergrunde dieser ätherisch erwanderten Landschaft aufsteigen sollte. Die Gestalten des Auferstandenen und der Maria Magdalena müßten sich nun in die Leichte des ätherischen Raumes hineinragen lassen. So könnten sie in der Glorie der Himmelskräfte – «ssláwa» – erscheinen. Dieser dritte, schwerste Schritt läßt sich an diesem Bild der Woloschina nicht vollgültig nachvollziehen, da vor allem die Gestalt der Maria Magdalena zu schwer und zu sentimental gewichtet erscheint. Der Landschafts-Zusammenklang wird dadurch merklich gestört. Doch bleibt er beschreitbar. Er entsteht und wächst aus dem Dialog zwischen Bild und Betrachter. Der ätherische Raum wird zwischen beiden für die Zeit einer solchen Anschauung entwickelt. Er vergeht wieder, wenn der Betrachter sich abwendet. Der dogmatische oder Dogmen vermutende Kritiker findet kaum einen Zugang zu den Bildern von Margarita Woloschin. Weder eine dogmatische Auslegung des Begriffes «Malen aus der Farbe heraus» noch jenes des «geistigen Naturalismus» können der Woloschina vorgeworfen werden. Farben waren immer freie Beweggründe ihres Schaffens – und das geistig-religiöse Thema immer eigenste Substanz, aus der sie schuf. Doch darüber hinaus, und über das Unvollkommene, Unbefriedigende, das sich vordergründig – und allzurasch – einstellen will, wird der Betrachter ihrer Bilder leise und keimhaft noch etwas bemerken, das wie ein Saatkorn in der Erde unserer Kultur ruht: einen kindhaft-frommen Wesenzug der Malerin, der das riesenhafte Schicksal der Zukunft trägt. Es gibt eine Prophezeiung, die besagt: einmal – in ferner Zukunft – wird das «Kind» den russischen Riesen, den «Christophorus» über den Fluß tragen. Das traditionelle Bild von Christophorus, der das Christus-Kind trägt, wird sich umwandeln. Im Schicksalsweg von Margarita Woloschin ist dieses Wahrbild zu finden. Das Kind – der christliche Impuls – hat sie «über den Fluß» getragen. Dort, am anderen Ufer – im ätherischen Landschaftsraum einer keimhaft angelegten Malerei werden ihre Bilder begreifbar.

Anmerkungen

Lebensbild

- 1 Margarita Woloschin, Die Grüne Schlange. Lebenserinnerungen; 1. Aufl. 1954 bei der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart, 6. Aufl. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1982.
Daraus alle Zitate, die nicht besonders gekennzeichnet sind.
- 2 Zitiert aus Tagebüchern, Aufzeichnungen und Briefen von Margarita Woloschin.
- 3 Rudolf Steiner, Die schöpferische Welt der Farbe. GA 291, Vortrag vom 26. 7. 1914
- 4 Kurt von Wistinghausen in «Margarita Sabaschnikow-Woloschin †». «Die Christengemeinschaft», Dezember 1973, 45. Jahrg. Heft 12.
- 5 Zitiert nach «Edith Meyer-von Camptz: Werdegang einer Malerin». Handschriftliches Manuskript 1952.
- 6 Siehe Manfred Krüger, Nora Ruhtenberg, Gestalten aus innerem Schauen. Stuttgart 1976.
- 7 Über «Bild- und Glanzfarben» siehe Rudolf Steiner, Das Wesen der Farben. GA 291, Dornach 1976.
- 8 Margarita Woloschin, Erinnerungsbilder aus arbeitsreicher Zeit. Beitrag in der Mappe «Farbige Skizzen Dr. Rudolf Steiners für die Große Kuppel».
- 9 Margarita Woloschin, Carl Kemper. In «Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland», Heft 44, Johanni 1958.
- 10 Siehe auch Carl Kemper, Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum. 2. Aufl. 1974, Stuttgart.
- 11 Ernst Weißert, Im Dienst des slawischen und des mitteleuropäischen Volksgeistes. Margarita Woloschin zum 90. Geburtstag. «die Drei», Januar 1972.
- 12 Julius Hebing, Lebenskreise – Farbenkreise. Stuttgart 1968.
- 13 «Das Licht schien in der Finsternis.» Sechs Bilder nach Gemälden von M. Sabaschnikow-Woloschin. Mappe, Stuttgart 1932.

Der Weg der Malerin

- 1 Ernst Weißert (1905–1981) war seit 1946 Lehrer an der Freien Waldorfschule in Stuttgart und seit 1953 Vorsitzender des Bundes der Waldorfschulen. Anlässlich des 80. und des 90. Geburtstages von Frau Woloschin schrieb er über ihre Persönlichkeit und ihre Werke 1962 in «Mitteilungen aus der Anthroposophischen Arbeit in Deutschland», Osterheft, und in «Erziehungskunst», Heft 1, 1972.
- 1a Alle Zitate, die nicht besonders gekennzeichnet sind, stammen aus der «Grünen Schlange».
- 2 Ohne Quellenangabe abgebildet bei Fedor Stepun, Mystische Weltschau. München 1964.

- 3 Rudolf Steiner, Vier Mysteriendramen: Die Pforte der Einweihung. Die Prüfung der Seele. Der Hüter der Schwelle. Der Seelen Erwachen. GA 14/1964 und Taschenbuchausgabe Bd. 1.2.
- 4 Goethe: Italienische Reise, 6.IX. 1787.
- 5 Rudolf Steiner, Der Baugedanke des Goetheanum, GA 290, und: Wege zu einem neuen Baustil, GA 286. Carl Kemper, Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum. 2. Aufl. Stuttgart 1974.
- 6 Vergl. Hilde Raske, Das Farbenwort. Studien zur Malerei und Fensterkunst im ersten Goetheanum. Stuttgart, Herbst 1982 (voraussichtlich).
- 7 Andrej Belyj (Boris Bugajeff), Verwandeln des Lebens. Erinnerungen an Rudolf Steiner. Basel 1975. Assja Turgenieff (-Bugajeff), Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum. 2. Aufl. Stuttgart 1973.
- 8 Rudolf Steiner, Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung, mit besonderer Rücksicht auf Schiller, zugleich eine Zugabe zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften in Kürschners Deutscher National-Literatur. 1886. GA 2.
- 9 Dazu: Georg Kühlewind, Das Gewahrwerden des Logos. Die Wissenschaft des Evangelisten Johannes. Stuttgart 1979.
- 10 Dieses Thema behandelte Rudolf Steiner besonders eindringlich in Vorträgen, die er 1923 in Stuttgart und Dornach hielt: Anthroposophische Gemeinschaftsbildung. GA 257.
- 11 Lebenskreise – Farbenkreise. Aus den Tagebüchern des Malers Julius Hebing. Stuttgart 1968.
- 12 Margareta Morgenstern, Michael Bauer – Ein Bürger zweier Welten. 2. Aufl. Stuttgart 1965.
- 13 Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800. Hamburger Kunsthalle 21. 10. 1977 bis 8. Januar 1978. München und Hamburg 1977. Dort sind die Zitate entnommen.
- 14 Heinz Demisch, Vision und Mythos in der modernen Kunst. Stuttgart 1959.
- 15 Otto Ritschl. Einführung von Kurt Leonhard. Delp «bildende kunst» Band 18. München 1972. Enthält ausführliche Bibliographie. Otto Ritschl. Das Gesamtwerk 1919–1972. Stuttgart 1973 mit dem ergänzenden Werkverzeichnis der Ölgemälde 1973–1976. Das Ritschl-Haus – Das Ritschl-Bild. Hrsg. von Wolff Mirus. Wiesbaden 1979.
- 16 Kurt Herberts, Offenbarungen in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf 1966. Kurt Herberts, Brücken zum Unvergänglichen. Würzburg 1980, dort im X. Kapitel: Kunst als spiritueller Schlüssel.
- 17 Rudolf Steiner, Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft 1923/24. GA 260.
- 18 Der Alte in Goethes «Märchen».
- 19 Gebrüder Grimm, Märchen. Herford 1948.

Erweiterte Bildräume

- 1 Aufzeichnungen von M. Woloschin.
- 2 Herbert Hahn, Vom Genius Europas. Stuttgart 1981.
- 3 «Die Grüne Schlange». 6. Auflage, Stuttgart 1982.

WERKVERZEICHNIS

Vorbemerkung: Dieses Werkverzeichnis gibt den Stand vom Februar 1982 wieder. Wo nicht anders vermerkt, sind die Bilder in Aquarelltechnik ausgeführt. Angabe der Bildgröße in Zentimetern, Breite mal Höhe.

Die Quellen für den Nachweis der Bilder sind wie folgt angegeben:

(G. Sch.): «Die grüne Schlange», 6. Auflage Stuttgart 1982

(Liste): Eine von M. Woloschin handschriftlich aufgestellte Liste

(Aufz.): Tagebücher, Aufzeichnungen und Briefe

(Foto): Fotos oder Drucke

(Mitt.): Mitteilungen aus dem Freundeskreis von M. Woloschin

Rußland/Westeuropa 1903–1911

- 1 Selbstbildnis mit 21 Jahren. 1903, Öl auf Leinwand (Foto, G. Sch.)
- 2 Cousine Njuscha im gestreiften Kleid. 903, Öl, Astrachan-Galerie (Foto)
- 3 Der Mord am Zarewitsch Demetrius. 1903/04, Öl (G. Sch.)
- 4 Selbstbildnis mit 23 Jahren. Zürich, 1905, Öl (Foto, G. Sch.)
- 5 Der Maler Tschujko. Paris, 1905/06, Öl (Foto, G. Sch.)
- 6 Landschaften um Paris. 1905/06, Öl (G. Sch.)
- 7 Drittes Selbstbildnis, Koktebel. Museum Max Woloschin (Mitt.)
- 8 Dame und Katze. Um 1906, Öl (Liste)
- 9 Porträt eines Mädchens. Ca. 1906, Öl (Liste)
- 10 Alexej Remisow. 1906, Kohlezeichnung (G. Sch.)
- 11 Michail Kusmin. 1906, Kohlezeichnung (G. Sch.)
- 12 Bildnis eines Schauspielers. Ca. 1906, (Liste)
- 13 Lydia Iwanow I. 1906, Öl (G. Sch.)
- 14 Lydia Iwanow II. 1907, Öl (G. Sch.)
- 15 Saregowa. 1908 (Liste)
- 16 Nina Balmont. 1908, Öl (G. Sch.)
- 17 Emil Medtner. 1908/09 (G. Sch.)

- 18 Ikone «Heiland vom Gnadenvollen Schweigen». 1909 (G. Sch.)

München 1912 – Dornach 1917

- 19 Katharina Balmont. Ca. 1912
- 20 Michael Bauer I. 1912 (Aufz., Foto)
- 21 Toni Völker. 1912 (Aufz.)
- 22 Drei Opfer. 1912 (G. Sch.)
- 23 Kuppelmalerei im Ersten Goetheanum: «Ägypter» und «Slawischer Mensch». Silvester 1922/23 verbrannt (G. Sch., Foto)
- 24 Doppelbildnis Andrej Bjelyi mit seiner Frau Assja Turgenjew. 1915/16 (G. Sch.)
- 25 «Rosa Engel» und weitere Studien zur Zeit des Baues des ersten Goetheanum (Aufz. Wol.)
- 26 Oberengadiner Seen. 1916, 26 × 23. Privatbesitz München
- 27 «Ägypter». Studie nach der Kuppelmalerei, 1916/17, Aquarell in Pflanzenfarben, 85 × 115, Nachlaß Woloschin

Rußland 1917 – 1922

- 28 Lenin. 1920, Porträt nach Fotos (G. Sch.)
- 29 Michael. Für den Feiersaal des Ministeriums für Volksbildung, ca. 1920 (Aufz.)

- 30 Geburt der Venus. Ca. 1922
- 31 Der Philosoph Nikolai Berdjajew. 1922 (G. Sch.)
- 32 Der Kunsthistoriker Muratow. 1922 (G. Sch.)
- 33 Wjatscheslaw Iwanow. 1922, Rötelzeichnung (G. Sch.)
- 34 Michael Tschechow. 1922 (G. Sch.)
- 35 Der Schriftsteller Saitzew. 1922 (G. Sch.)
- 36 Prof. Tarassewitsch. 1922 (G. Sch.)
- 37 Volkssänger vom Weißen Meer. 1922, Zeichnung und Porträt (G. Sch.)
- 38 Rudolf Steiner I. 1922, Foto (Mitt.)

Werke 1924 – 1973

Religiöse Motive

- 39 Die Speisung der Fünftausend I. Vor 1932, Postkarte und Mappe «Das Licht schien in die Finsternis», Foto
- 40 Die Speisung der Fünftausend II, 1961, 116 × 128, Privatbesitz Frankeneck
- 41 Die Speisung der Fünftausend III. Ca. 1965, 100 × 110 (unvollendet), Nachlaß Woloschin
- 42 Der wunderbare Fischzug I. Ca. 1928, 72 × 86, Nachlaß Marie Steiner
- 43 Der wunderbare Fischzug II. 1930, 67 × 90, Privatbesitz Stuttgart
- 44 Der wunderbare Fischzug III. 1932, 63 × 91,5 Privatbesitz Basel
- 45 Der wunderbare Fischzug IV. Vor 1932 (Postkarte und Mappe)
- 46 Der wunderbare Fischzug V. 1952, 70 × 96, Bremen, Christengemeinschaft.
- 47 Das Wandeln auf dem Meer I. Vor 1932 (Postkarte und Mappe)
- 48 Das Wandeln auf dem Meer II. 1943, 46 × 76, braune Pastellzeichnung, Privatbesitz Stuttgart
- 49 Schlaf im Sturm I. 116 × 112, Privatbesitz Stuttgart
- 50 Schlaf im Sturm II. 1942, 75 × 70, Privatbesitz Stuttgart
- 51 Hochzeit zu Kanaa. Vor 1932 (Postkarte, Mappe), Privatbesitz Leipzig

- 52 Jesu Abschied von der Mutter I. 63 × 96, Nachlaß Woloschin
- 53 Jesu Abschied von der Mutter II. 62 × 82, Nachlaß Woloschin
- 54 Fußwaschung I. 1927, 80,5 × 71, Nachlaß Marie Steiner
- 55 Fußwaschung II. Privatbesitz Leipzig
- 56 Abendmahl I. Vor 1932 (Postkarte, Mappe)
- 57 Abendmahl II. Ca. 1928, 72 × 85, Nachlaß Marie Steiner
- 58 Abendmahl III. Ca. 80 × 80, Heim am See, Rheinsberg/DDR
- 59 Abendmahl IV. 30er Jahre, 79 × 79, Köngen, Eurythmie-Studio
- 60 Abendmahl V. Ca. 1948, 190 × 170, Lehrerseminar Stuttgart
- 61 Abendmahl VI. Ca. 1948, Skizze 50 × 40, Nachlaß Woloschin
- 62 Geißelung. 73 × 92, Nachlaß Marie Steiner
- 63 Maria und Johannes unter dem Kreuz I. Vor 1932, 114 × 160, Privatbesitz Stuttgart (z. Z. Filderklinik, Bonlanden)
- 64 Maria und Johannes unter dem Kreuz II. 126 × 215, Privatbesitz Malsch bei Karlsruhe
- 65 Pieta I. Ca. 1937, 110 × 115, Privatbesitz Stuttgart
- 66 Pieta II. Um 1940, 84 × 110, Nachlaß Woloschin
- 67 Pieta III. 1953, ca. 110 × 150, Christengemeinschaft Wien
- 68 Grablegung (Liste)
- 69 Noli me tangere I. Um 1930, 73 × 87, Nachlaß Marie Steiner
- 70 Noli me tangere II. 1953, 64 × 80, Privatbesitz Freiburg
- 71 Jordantaufe. Um 1927/28, 73 × 88, Nachlaß Marie Steiner
- 72 Maria und Kind I. 1953, 29 × 43, Privatbesitz Stuttgart
- 73 Maria und Kind II. Ca. 1930, 20 × 25, Privatbesitz Stuttgart
- 74 Maria und Kind III. 25 × 28, Nachlaß Marie Steiner
- 75 Maria mit Kind und Ähren IV. 24 × 34, Privatbesitz Stuttgart

- 76 Madonna V. Privatbesitz Spring Valley, USA
 77 Madonna VI. Ca. 1935, 46 × 68 Privatbesitz Bochum
 78 Maria im Ährenfeld. Ca. 30 × 50, Privatbesitz Russikon/Schweiz
 79 Kopie von Rudolf Steiners «Mutter und Kind» (Neues Leben), 66,5 × 100, Freie Waldorfschule, Stuttgart, Umlandshöhe
 80 Ochs und Esel über der Krippe I. Ca. 1950, 36 × 48, Privatbesitz Arlesheim
 81 Ochs und Esel über der Krippe II. 1950, 39 × 58, Privatbesitz Stuttgart
 82 Ochs und Esel über der Krippe III. Ca. 1950, 35 × 47, Privatbesitz Stuttgart
 83 Rehe an der Weihnachtskrippe. 1943/44, 29 × 39, Privatbesitz Unterlengenhardt
 84 Drei Engel mit Tisch und Kelch. 73 × 72, Nachlaß Marie Steiner (Kopie einer Ikone?)

*Altarbilder
 in den Gemeinden der Christengemeinschaft*

- 85 Amsterdam, Trinität. 1953, 152 × 293
 86 Bielefeld, Basel, Der Auferstandene hinter dem Kreuz. 1947/48, 84 × 55
 87 Buchfeld, Der Auferstandene hinter dem Kreuz. 1935/36, 1941 als «entartete Kunst» vernichtet, 70 × 120
 88 Bremen, Trinität mit Evangelistensymbolen. 1935/36, 100 × 160
 89 Fürth, Der Auferstandene, segnend. 1928, 150 × 200
 90 Hamburg, Trinität. 1957, 175 × 260
 91 Järna/Schweden, Trinität, 1959 verbrannt
 92 Karlsruhe, Trinität. 1954, 120 × 212
 93 Köln (Liste)
 94 London, Auferstandener. 1957, (früher Stuttgart)
 95 München (Liste)
 96 Nürnberg, Der Auferstandene, segnend. 1948, 104 × 167
 97 Prag (Aufz.)
 98 Stuttgart, Trinität. 1952, 98 × 155, Priesterseminar

- 99 Stuttgart, Redemptore (Mitt.)
 100 Trinität mit Evangelistensymbolen. 120 × 170, beschädigt, früher Wien
 101 Wuppertal, Trinität. 1953 (früher Hamburg)
 102 Zürich, Auferstandener hinter dem Kreuz. 1948, 55 × 83 (jetzt Privatbesitz)
 103 Entwurf zum Altarbild in Amsterdam. Ca. 1953, 70 × 90, Nachlaß Woloschin
 104 Entwurf zum Altarbild in Basel, Privatbesitz Arlesheim
 105 Christus-Kopf, Murrhardt. Kapelle der Christengemeinschaft
 106 Entwurf für Johannesaltar. 110 × 115, Pa-stell, Nachlaß Woloschin

Erzengel – Jahreszeitenimaginationen

- 107 Erzengel Gabriel. Linker Altarflügel für die Dorfkirche in Wormstedt/DDR, 1935/36, ca. 100 × 200, Tempera mit Öl
 108 Entwurf zum Erzengel Gabriel. 1935, 42 × 68, Privatbesitz Freiburg
 109 Michael I. Rechter Altarflügel für die Dorfkirche in Wormstedt. 1935/36, ca. 100 × 200, Tempera mit Öl
 110 Entwurf zum Erzengel Michael. 1935, 42 × 68, Privatbesitz Freiburg
 111 Michael II. 21 × 29, Privatbesitz Murrhardt
 112 Michael III. Privatbesitz Wien (Aufz. Wol.)
 113 Michael IV. 87 × 112, unvollendet, Privatbesitz Stuttgart
 114 Raphael I (stehend). 1935, 68 × 95, Privatbesitz München
 115 Raphael II. 65 × 93, Privatbesitz Stuttgart
 116 Raphael III. Anfang 50er Jahre, 61 × 90, Nachlaß Woloschin
 117 Raphael IV. 1948, Privatbesitz Zürich
 118 Raphael V. 1952, 113 × 170, Schwäbisch Gmünd, Weleda
 119 Raphael VI. 1955, Privatbesitz Göppingen (Aufz. Wol.)
 120 Uriel I. 1938, (Aufz. Foto)

- 121 Uriel II. Etwa 1958, 63 × 85, Nachlaß Woloschin
 122 Uriel III. 1962, 170 × 255, Waldorfschule Bochum

Mythen und Legenden

- 123 Christopherus I. 30er Jahre, 50 × 80, Privatbesitz Carlsberg
 124 Christopherus II. 1937, 54 × 95, Christengemeinschaft Stuttgart
 125 Christopherus III. 1963, 60 × 108, Privatbesitz Stuttgart
 126 Christopherus IV. Privatbesitz Arlesheim
 127 Franz von Assisi. 1931, Privatbesitz Perry Court Farm
 128 Sankt Martin I. 37 × 47, Priesterseminar Stuttgart
 129 Sankt Martin II. 1960, 26 × 38, Privatbesitz Stuttgart
 130 Heilige Elisabeth. Privatbesitz Arlesheim
 131 Pater Seraphim. Ca. 65 × 100, Privatbesitz Gersheim
 132 Pater Seraphim und die Müllerinnen. 16 × 23, Bleistiftskizze. Privatbesitz Stuttgart
 133 Knabe mit Fischen I. (Biblische Speisung), 1930, 54 × 96, Privatbesitz Engelberg
 134 Knabe mit Fischen II. (Aufz.)
 135 Pan lehrt Dionysos. 1941, Privatbesitz München
 136 Pan lehrt Dionysos. (Nicht fertiggestellt), 65 × 97, Nachlaß Woloschin
 137 Der Alte mit der Lampe (Der heilige Panthesilen), Nach 1950, Privatbesitz
 138 Knabe mit Löwe I. (Nach der Novelle von Goethe), 125 × 135, Arlesheim, Sonnenhof
 139 Knabe mit Löwe II. 43,5 × 38,5, Kohlezeichnung, Privatbesitz Arlesheim
 140 Knabe mit Löwe III. 1967, 65 × 82, Privatbesitz Bochum
 141 Knabe mit Löwe IV. 65 × 85, Privatbesitz Stuttgart
 142 Chinesische Legende von der Entstehung der Musik. 68 × 98, Christengemeinschaft Stuttgart

- 143 Demeter (Sophia?) mit Ähren. Privatbesitz Arlesheim
 144 Geburt der Venus. 100 × 100, Privatbesitz Arlesheim
 145 Fährmann am Fluß (aus Goethes Märchen), ca. 1940, 68 × 53, Privatbesitz Stuttgart
 146 Orpheus I. Ca. 1943, Verbleib unbekannt (Foto)
 147 Orpheus II. Ca. 1960 (Entwurf), 85 × 112, Privatbesitz Stuttgart
 148 Orpheus III. Letzte Fassung, 1972/73, 120 × 170, unvollendet, Nachlaß Woloschin

Märchen

- 149 Brüderchen und Schwesterchen. Ca. 70 × 110, Privatbesitz Zürich
 150 Russisches Märchen vom goldenen Ei I. Privatbesitz Stuttgart
 151 Russisches Märchen vom goldenen Ei II. Privatbesitz Rengoldshausen
 152 Sterntaler I. Privatbesitz Rengoldshausen
 153 Sterntaler II. Nach 1946, 64 × 45, Privatbesitz Stuttgart
 154 Sterntaler III. 67 × 55, Nachlaß Marie Steiner
 155 Sechs Illustrationen zu dem Sterntaler-Märchen (Aufz.)
 156 Schneeweißchen und Rosenrot. Waldorfschule Ulm
 157 Rapunzel. (Postkarte, Foto)
 158 Die Kristallkugel I. 27 × 42, Nachlaß Woloschin
 159 Die Kristallkugel II. Abb. Märchenbuch
 160 Die Bremer Stadtmusikanten (Aufz.)
 161 Märchen von der Unke. Abb. Märchenbuch
 162 Rotkäppchen. Abb. Märchenbuch
 163 Schneewittchen im Sarg I. Abb. Märchenbuch
 164 Schneewittchen II. 23 × 94, Nachlaß Woloschin
 165 Schneewittchen und die böse Stiefmutter. 32 × 44, Nachlaß Woloschin

- 166 Aschenputtel. Bleistiftzeichnung, 27×35, Nachlaß Woloschin
 167 Das Märchen vom Sonnenbrot. 28×38, unvollständig, Privatbesitz Stuttgart
 168 Das Märchen vom Frost. (Mitt.)
 169 Russen beim Tanz. Nach einem russischen Märchen, 33×34, Privatbesitz Stuttgart
 170 Das Quellenwunder. Märchen von Rudolf Steiner. Entwurf, 80×110, Privatbesitz Stuttgart
 171 Tanzende Elfen. 24×27, Privatbesitz Stuttgart

Landschaften und verschiedene Motive

- 172 Drei Birken I. 1929, 57×61, Privatbesitz Stuttgart
 173 Drei Birken II. 17×15, Privatbesitz Stuttgart
 174 Landschaft mit grünen Bäumen. 26×18, Buntstiftzeichnung, Privatbesitz Stuttgart
 175 Getreidefeld mit Hocken. 18×26, Buntstiftzeichnung, Privatbesitz Stuttgart
 176 Getreidefeld mit Hocken und Bäumen. 24×18, Buntstiftzeichnung, Privatbesitz Stuttgart
 177 Kornähren und Kornblumen. 41×33,5, Privatbesitz Stuttgart
 178 Der Sämann. 1937, Privatbesitz Perry Court Farm
 179 Säender Engel (Foto)
 180 Erntebild. (Foto), Privatbesitz Gut Marienhöhe
 181 Weiße Kuh unter nächtlichem Himmel. 72×84, Privatbesitz Stuttgart
 182 Blaue Pferde. 1934/35, 98×68, Privatbesitz Viersen
 183 Rotes Pferd. (Mitt.)
 184 Rosen in weißer Vase. 36×48, Privatbesitz Stuttgart
 185 Untergehende Sonne. 20×14, Nachlaß Woloschin
 186 Russische Familie auf der Wanderschaft I. 1945, 28×37, Aquarell-Grisaille. Privatbesitz Dornach

- 187 Russische Familie auf der Wanderschaft II. 30×40, Bleistift mit Tusche, Privatbesitz Stuttgart
 188 Russische Familie auf der Wanderschaft III. Div. Entwürfe, Bleistift oder Tusche, Privatbesitz Stuttgart
 189 Ankunft eines Kindes I. 1928, 30×25, Privatbesitz Stuttgart
 190 Ankunft eines Kindes II. Privatbesitz Engelberg
 191 Evoe. 1942, 20×23, farbige Wachskreide, Privatbesitz Dornach
 192 Weltenmitternacht. Nach 1930, 80×60, Privatbesitz Arlesheim
 193 Adventskalender I. Nach 1948, 45×58, Privatbesitz Stuttgart
 194 Adventskalender II. Privatbesitz Zürich
 195 Weihnachtskrippen in Wachs oder Ton. Privatbesitz Stuttgart

Porträts

(sofern nicht schon bei den früheren Bildern erwähnt, nach dem Namen der Porträtierten geordnet)

- 196 Dr. Altenmüller (Aufz.)
 197 Balaster. Kinderporträt (Mitt.)
 198 Michael Bauer II., Ca. 1926, 35×48, Stuttgart, Michael-Bauer-Schule
 199 Thomas Bauer. Kinderbild, Privatbesitz Stuttgart
 200 Johannes Berger. Kinderbild, 1943, 42×60, Privatbesitz Unterlengenhardt
 201 Gundhild Bock (-Kačer). Kinderbild, 1926/27, 34×45, Privatbesitz Stuttgart
 202 Dr. Walter Bopp. 1945, 63×85, Privatbesitz Stuttgart
 203 Lieselotte Bopp. 1945, 28,5×38,5, Privatbesitz Stuttgart
 204 Dr. Willi Claus (Aufz.)
 205/06 Karl und Miriam Ege. 1935, (Doppelporträt?) (Aufz.)
 207 Reinhardt Engelen. Kinderbild, 1946, 39×57, Privatbesitz Nellingen

- 208 Dr. Wilhelm Engelen. 1944, 62×95, Privatbesitz Nellingen
 209 Frau Engelhardt. (Aufz.)
 210 Gerbert Grohmann. Rötzelzeichnung (Aufz.)
 211 Thea von Houwald in Schwesterntracht. 41×56, Nachlaß Woloschin
 212 Elke Iderhoff. 1963, 35×50, Privatbesitz Eckwälden
 213 Gesa Iderhoff. 1963, 50×67, Privatbesitz Eckwälden
 214 Margrit Jünemann. Ca. 1933, 42×87, Privatbesitz Stuttgart
 215 Jüngerer Mann. 40×50, Nachlaß Woloschin
 216 Brigitte Karutz (-Goyert). Kinderbild, 1927, 37×42 (oval), Privatbesitz Carlsberg
 217 Matthias Karutz, Kinderbild, ca. 1932, 41×48, Privatbesitz Stuttgart
 218 Christoph Kempfer. Kinderbild, ca. 1944, 48×70, Privatbesitz Engelberg
 219 Georg Friedrich Kempfer. Kinderbild, ca. 1940, 41×65, Privatbesitz Engelberg
 220 Christoph Killian. Kinderbild, 1933, 41×57, Privatbesitz Stuttgart
 221 Christoph-Martin Kimmich. Kinderbild, 1941, 40×56, Privatbesitz Spring Valley
 222 Christine Kühn (-Pfeiffer). Kinderbild, 33×51, Privatbesitz Stuttgart
 223 Friedhilde Michaela Kühn. Kinderbild, ca. 1928, 35×44, Privatbesitz Arlesheim
 224 Gertraude Johanna Kühn. Kinderbild, ca. 1925, 35×44, Privatbesitz Arlesheim
 225 Hans Kühn (Aufz.)
 226 Magdalene Kühn (-Matthiolius). Kinderbild, Privatbesitz Stuttgart
 227 Magdalene Kühn (-Matthiolius) mit Kornblumen. 1940, 63×95, Privatbesitz Stuttgart
 228 Fritz Lemmermayer. 1933, Nachlaß Marie Steiner (verschollen)
 229 Elisabeth Leu. Porträt, Privatbesitz Arlesheim
 230 Elisabeth Leu. Bleistiftzeichnung, Privatbesitz Arlesheim
 231 Luchsinger, Kinderbild (Aufz.)

- 232 Margot Mächler. 1938, Bleistift-Zeichnung (Foto) Privatbesitz Halifax
 233 Anna-Sophia Maier-Smits. Kinderbild, 1923/24, Privatbesitz Lauffenburg
 234 Christa-Michaela Maier-Smits (-Stohlmann). Kinderbild, Privatbesitz Stuttgart
 235 Clara-Veronika Maier-Smits (-Liehrs). Kinderbild (Aufz.)
 236 Elisabeth Maier. 1923/24. (Aufz.)
 237 Gotthard-Michael Maier-Smits. Kinderbild (Aufz.)
 238 Johanna-Felicia Maier-Smits. Kinderbild (Aufz.)
 239 Johannes-Immanuel Maier-Smits. Kinderbild (Foto)
 240 Johanna-Maria Maier-Smits (-Tschachtin). Kinderbild, 1923/24, 27,5×34,5, Privatbesitz Stuttgart
 241 Lory Maier-Smits. Privatbesitz Lauffenburg
 242 Masukowits (Mitt.)
 243 «Metzgermeister». 1924, Öl (Aufz. Wol.)
 244 Eva Mezger. Um 1950 (Mitt.)
 245 Frau Dr. Mezger. Um 1950, 54×71,5, Privatbesitz Stuttgart
 246 Helene Moser, geb. Maier. 1923/24 (Aufz.)
 247 Hermann Moser. 1923/24 (Aufz.)
 248 Paul Marcus Moser, Kinderbild (Mitt.)
 249 Clara Maria Moser (-Nast), Kinderbild (Mitt.)
 250 Sophie Porzelt. Unvollendet, Waldorfschule Stuttgart-Uhlandshöhe
 251 Siegfried Rathfelder. Kinderbild, 1944, Privatbesitz Unterlengenhardt
 252 Christian Roth. Kinderbild, 1939/40, Privatbesitz Basel
 253 Martin Roth. 1939/40, Kinderbild, Privatbesitz Basel
 254 Nora Ruhtenberg. Zwischen 1943 und 1949, 46×58, Privatbesitz Arlesheim
 255 Karin Ruths-Hoffmann. 1933, Privatbesitz Järna
 256 Alexej Sabaschnikow I. Ende 30er Jahre, Privatbesitz Hillsdale, N.Y.
 257 Alexej Sabaschnikow II. Etwa 1950, Pastell, 35×44, Privatbesitz Stuttgart

- 258 Christoph-Reinhard Senn. Kinderbild, 1934, 33 × 48, Privatbesitz Arlesheim
- 259 Elisabeth Senn (-Ott). Kinderbild 1937, 35 × 47, Privatbesitz Arlesheim
- 260 Elisabeth Senn. Bleistiftzeichnung, Privatbesitz Arlesheim
- 261 Thea Smits (-Omnes van Nyemrode) I. (Schwester von Lory Maier-Smits) 1923/24 (Aufz.)
- 262 Thea Smits (-Omnes van Neymrode) II. (Aufz.)
- 263 Rudolf Steiner II. (Foto, Aufz.)
- 264 Alexander Strakosch. 1938, 49 × 55, Privatbesitz Stuttgart
- 265 Olga M. Streicher. (Foto)
- 266 Triphon Trapesnikow. 1926, Bleistiftzeichnung, 22 × 16, Nachlaß Margareta Morgenstern
- 267 Natascha Tschachotin. 1942/43 (1944 verbrannt im Haus Ruhtenberg)
- 268 Frau Vester. 1943/44 (Foto)
- 269 Elisabeth Vreede. Anfang 50er Jahre, 41 × 56, Privatbesitz Dornach
- 270 Juliane Voith. Kinderbild, Privatbesitz Rengoldshausen
- 271 Christa von der Wehl. (Foto)
- 272 Maria Wickenhauser. 1939, 44 × 63, Privatbesitz Stuttgart
- 273 Frau Julie Wolf. 1946, Rötzelzeichnung, Privatbesitz Schwäbisch Hall
- 274 Martin H. Wood. Kinderbild (Foto)
- 275 Fr. Wotschke. (Mitt.)
- 276 Schwestern Zambail. Kinderbild (Foto)
- 277 Mädchen Zambail. Kinderbild (Foto)
- 278 Bertram von Zabern. Kinderbild (Aufz.)

INHALT

| | |
|---|-----|
| Motto | 5 |
| Lebensbild (Rosemarie Wermbter) | 7 |
| Aus Aufzeichnungen Margarita Woloschins | 56 |
| Abbildungsstil | 59 |
| Der Weg der Malerin (Ruth Moering) | 117 |
| Erweiterte Bild-Räume (Dorothea Rapp) | 155 |
| Anmerkungen | 170 |
| Werkverzeichnis | 172 |

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Margarita Woloschin: Leben u. Werk / mit Beitr. von Rosemarie Werbter . . . -
Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1982.
ISBN 3-7725-0745-X.

NE: Werbter, Rosemarie
[Mitverf.]; Woloschin, Margarita [Ill.]

Einband: W. Krafft, unter Verwendung eines Aquarells von Margarita Woloschin.
© 1982 Verlag Freies Geistesleben GmbH Stuttgart
Satz und Druck: Greiserdruck Rastatt

Margarita Woloschin

DIE GRÜNE SCHLANGE

Lebenserinnerungen

6. Auflage, 16 Abb. auf Tafeln, 384 Seiten, Ln. DM 36,-

«Der Abendglanz des alten Rußland, das Paris Sarah Bernards und der großen Diseuse Yvette Guilbert, Tolstoi, Schaljapin und – als wegweisendes Erlebnis – Rudolf Steiner werden in diesen Erinnerungen lebendig.» *Die Welt*

«Ein Memoirenbuch, dessen Lektüre nicht nur literarischer Genuß, sondern auch einen bemerkenswerten Zuwachs an Weltkenntnis bedeutet. Was ihr Buch, vom prallen Inhalt abgesehen, so fesselnd macht, ist die geistige Regsamkeit, mit der diese in ihrer Art ungewöhnliche Frau die Geschehnisse und Gestalten ihres Lebenskreises gesehen und geschildert hat.» *Die Zeit*

«Diese Lebenserinnerungen halten mehr und bieten Interessanteres als manches Memoirenwerk einst hochgestellter Persönlichkeiten.» *Österreichischer Rundfunk*

GERARD WAGNER

Eine Monographie mit Beiträgen von Kurt Theodor Willmann und Elisabeth Koch.

184 Seiten mit 48 farbigen Reproduktionen, gebunden

Gerard Wagner wurde 1906 in Wiesbaden geboren und verbrachte seine Jugend in England. Von dort kam er 1926 nach Dornach, wo er dem künstlerischen Werk Rudolf Steiners begegnete. Ihn faszinierte Steiners Aufforderung, in das Eigenleben der Farbe einzutauchen, den schöpferischen Willen der Farbe selbst zu finden. Die gesetzmäßige Beziehung zwischen Form und Farbe, so glaubte er, mußte die Voraussetzung sein, um überhaupt an einen Ausweg aus der chaotischen Willkür der modernen Malerei denken zu können.

So ist es nicht verwunderlich, daß sich Gerard Wagner in seiner Arbeit als Künstler und Pädagoge das schöpferische Prinzip der Metamorphose immer wieder zunutze gemacht hat, denn hier konnte sich die bildschaffende Kraft, die in den Farben lebt, am deutlichsten entfalten und in ihren Gesetzen studiert werden. Vier bedeutende Bildzyklen aus dem Lebenswerk des Malers stehen daher im Mittelpunkt dieser Veröffentlichung:

«Suche nach der Isis», «Frage nach dem Tod», «Lehre der Natura», «Kuppelmotive des Goetheanum».

Obwohl jedes Bild für sich ein vollendetes Kunstwerk ist, entsteht doch im Betrachter der starke Eindruck im fortschreitenden Erleben und meditativen Aufnehmen dieses einzigartigen Kosmos von Farbe.

RICHARD HOHLY

Leben und Werk. Mit Einführung von Dorothea Rapp und einer Autobiographie des Malers. 48 Farbtafeln, 30 Schwarzweiß-Abbildungen, 208 Seiten, Format 24 × 30 cm, Leinen.

Richard Hohly, geboren 1902, gehört zu jenen Künstlern nach dem Ersten Weltkrieg, die als Expressionisten der Malerei Impulse zu neuen Ausdrucksformen gegeben haben. Nach der Ausbildung an den Kunstakademien Stuttgart und Kassel (1924–29) erste Ausstellungen, Begegnung mit Munch. 1931 wurde er Mitglied der Berliner Sezession (mit Corinth, Nolde, Slevogt u. a.). 1936 Ausstellungsverbot (Liste der «Entarteten»). 1941/42 Kriegsmaler vor Stalingrad (Bilder heute im Wehrgeschichtlichen Museum, Rastatt). Nach dem Kriege wurde er Mitglied der Künstlergruppe «Rote Reiter». Seitdem eine Fülle von Ausstellungen.

Die erste Monographie gibt ein vollständiges Bild der künstlerischen Entwicklung dieses vielseitigen und ursprünglichen Malers. Die verschiedensten Stilepochen, die Hohly durchlief, um immer wieder neu aus den Quellen der Kunst zu schöpfen, werden an repräsentativen Beispielen sichtbar. – Seine eigenen autobiographischen Ausführungen erzählen in einer unmittelbaren und bildhaften Sprache von einem außerordentlichen, spontanen Leben.

NORA RUHTENBERG

Gestalten aus innerem Schauen. Einführung von Manfred Krüger, autobiographische Beiträge von N. Ruhtenberg. Mit 48 Abbildungen, davon 25 in Farbe, 149 Seiten, Leinen.

Die Baltin Nora Ruhtenberg (1890–1974) begann als Expressionistin und stieß 1919, als auch die Stuttgarter Waldorfschule begründet wurde, zum Kreis Rudolf Steiners, dessen Lehre dann ihre künstlerische wie ihre kunstpädagogische Arbeit bestimmt hat.

KARO BERGMANN

Leben und Werk. Einführender Text von Dorothea Rapp, autobiographische Beiträge von Karo Bergmann. 176 Seiten mit 32 Farbtafeln und 26 Schwarzweiß-Abbildungen, gebunden.

Ein einleitender Essay von Dorothea Rapp führt mit eindringlichem Verständnis zum Werk der Künstlerin hin, ein zweiter beschäftigt sich mit dem ästhetischen Wurzelgrund des Werkes. Von besonderem Reiz sind auch die autobiographischen Skizzen Karo Bergmanns, in denen sie auf eine erfrischend direkte und sachliche Art auch immer wieder zu künstlerischen Fragen Stellung bezieht und somit das Bild vom Leben und Werk einer bedeutenden Künstlerin unserer Zeit abrundet.

BEPPE ASSENZA

Einführung in sein Leben und Werk von Herbert Witzemann. 160 Seiten mit farbigen Reproduktionen und 38 Schwarzweiß-Abbildungen, gebunden.

Seine Begabung für das Charakteristische in den Gestalten macht ihn zu einem weit bekannten Porträtisten. Seine Wanderjahre führen den Künstler nach Frankreich und Deutschland. Die Werke von Marc, Macke, Nolde, Jawlensky, Klee und anderen lernt er kennen und verdankt ihnen weiterleitende Impulse. Er verfolgt die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in Paris und in München, wo er bis zum Kriegsausbruch bleibt. In diese Zeit fällt die Esposizione Biennale di Venezia (1936), auf der er mit großem Erfolg vertreten ist. Die Jahre 1939 bis 1957 verlebt er in Rom. Diese Epoche schlägt die Brücke zum schöpferischen Neubeginn. Diese Wende begründete seinen Weg nach Dornach (Schweiz), wo er seit 1969 eine Malschule am Goetheanum leitet. Hier fand er, im anthroposophischen Weltbild, jenes Urbild allen künstlerischen Schaffens: jenseits der freisetzenden Abstraktion die Gestalt des Menschen als figuratives Prinzip der Malerei.

VERLAG FREIES GEISTESLEBEN

VERLAG FREIES GEISTESLEBEN

Bayerische
Staatsbibliothek
München