

Alexej Rodionov. Lyrisches Element.

In: Robert Genin (1884-1941). Russischer Expressionist in München.

Ausstellungskatalog Schloßmuseum Murnau. 2019. S. 11-75. © Alexej Rodionov, 2019.

Quelle: <http://robertgenin.org/>

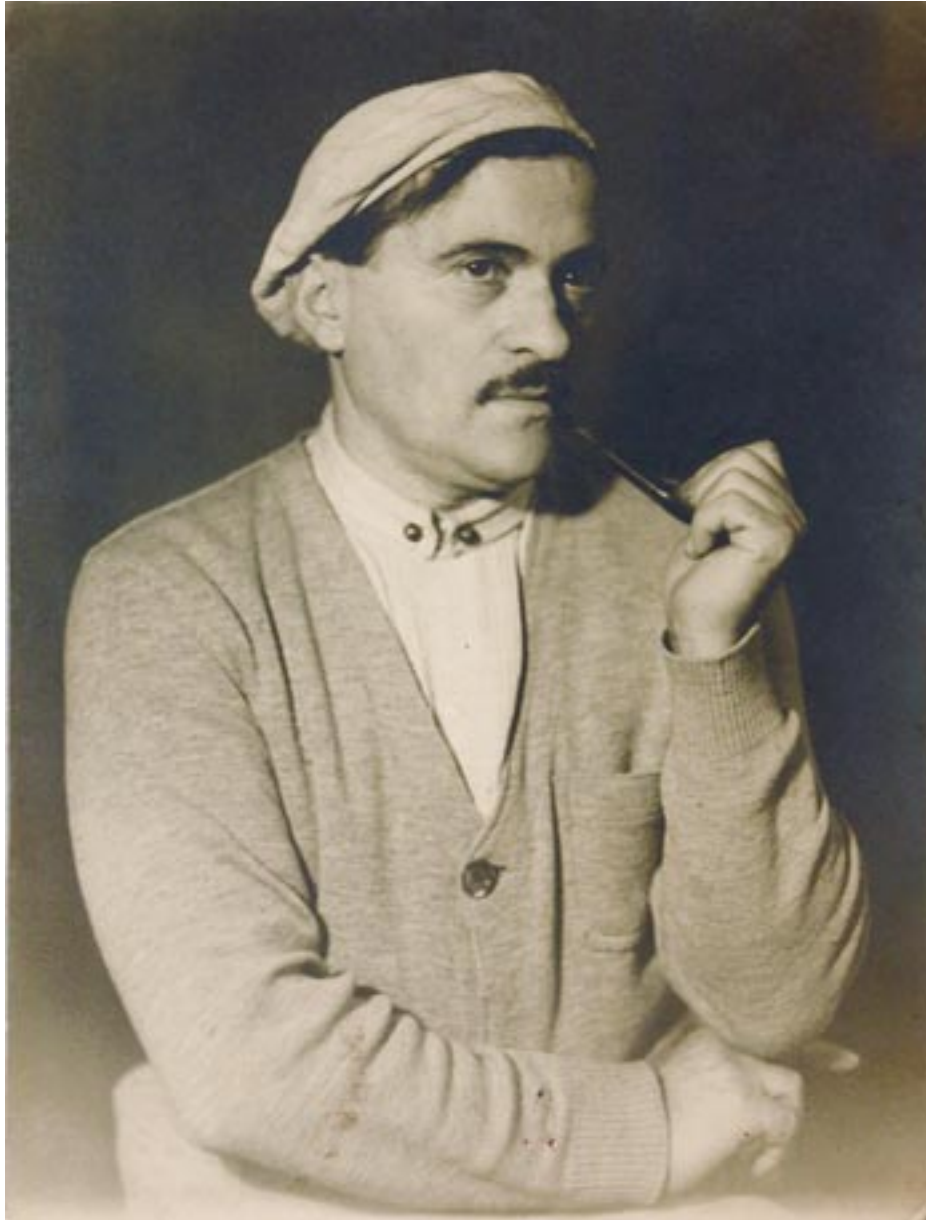
# Robert Genin

1884–1941  
Russischer Expressionist  
in München

	<b>7</b>	Vorwort und Dank
Alexej Rodionov	<b>11</b>	Lyrisches Element
Ralph Jentsch	<b>77</b>	Robert Genin und die Moderne Galerie Thannhauser München
Bernd Fäthke	<b>89</b>	Genins Stippvisite in der Ažbe-Schule
Christine Hopfengart	<b>99</b>	Im Netzwerk vereint. Paul Klee und Robert Genin in München
Sandra Uhrig	<b>115</b>	„Relativ unbehelligt“ – Robert Genin. Ein russischer Zivilgefangener in München während des Ersten Weltkriegs
Henriette Mentha	<b>123</b>	Robert Genin und Karl Im Obersteg: „Unser Schweizer für alles“
	<b>132</b>	<b>Bildteil</b>
Ralph Jentsch / Alexej Rodionov	<b>202</b>	Robert Genin (1884–1941) Lebens- und Schaffenschronik
Ralph Jentsch / Alexej Rodionov	<b>210</b>	Einzelausstellungen und Ausstellungs- beteiligungen zu Genins Lebzeiten
	<b>215</b>	Fotonachweis
	<b>216</b>	Impressum



*Robert Genin mit Katze, o. J., Privatsammlung, Berlin*



Robert Genin, 1930er-Jahre,  
Landesmuseum Mogiljow, Inv. KP-4120

Robert Genin (1884–1941), geboren im Dorf Wisokoje bei Klimowitschi zwischen Mogijow und Smolensk, erhielt seine künstlerische Ausbildung in den Malschulen von Wilna und Odessa. 1902 ging der 18-jährige Künstler nach München, wo er 1912 bekannt wurde. Ab 1919 arbeitete er überwiegend in Berlin, ab 1929 in Paris. Im März 1936 kehrte er voller Enthusiasmus nach Russland zurück, um die Moskauer Neubauten mit Fresken zu bemalen. Im August 1941 nahm er sich das Leben.

**Die Schicksalswendungen im Leben von Robert Genin** sind für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht untypisch. Zudem besaß er selbst ein lebendiges Temperament, konnte ein geregeltes Leben nicht ertragen und war stets auf der Suche. Wie bei einem Glücksspiel hatte er manchmal enormes Glück. Aber wie ein Spieler begnügte er sich nicht mit dem Ergebnis, sondern begab sich, seinem Gefühl folgend, wieder ins Spiel, um nochmals die Begeisterung und Vorfreude zu spüren, alles daranzusetzen und schließlich alles zu verlieren.

Bekanntheit erlangte Genin in München zwei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Damals zeigte er in seinen Arbeiten schöne Menschen, die in Eintracht miteinander und mit der Natur leben: neoklassische, nackte Figuren in ideellen Landschaften. 1914 setzte der Krieg diesen paradiesischen Träumen ein Ende.

Zehn Jahre später meinte Genin wieder, das Paradies zu sehen. Damals bekam er ein Buch über eine wunderschöne pazifische Insel in die Hände: Die Fotos zeigten ein einfaches Leben, abseits der Konventionen, wo die Bekleidung nur aus einem Hüfttuch und einer Blume im Haar bestand. 1926 fuhr der Abenteurer nach Bali. Dort fand er das, was er suchte. Aber was war ihm dieses fremde Paradies? Bald schon ein langweiliger Ort, an dem mit Ausnahme von halbnackt umherschweifenden Mädchen, Hahnenkämpfen und Gamelan-Tanz wenig passierte. Nach drei Monaten packte Genin seine zahlreichen Skizzen in den Koffer und reiste zurück nach Berlin.

1929 war er auf dem Höhepunkt seines Erfolgs: In der Presse erschienen Artikel über seine neuen Gemälde in den Ausstellungen der Berliner Secessions; es gab reiche Sammler, die seine Gemälde kauften; zu der Zeit fanden Ausstellungen in der Berliner Nationalgalerie und im Kunstgewerbemuseum in Köln (siehe Ausstellungsliste S. 210) statt und das Buch über seine Fahrt nach Bali wurde in einer Auflage von 175.000 Exemplaren veröffentlicht. Aber Genin beschloss, dass das

Zentrum des Kunstlebens nicht Berlin, sondern Paris war. Deshalb ging er dorthin. Er hatte Glück, Deutschland vor der Nazizeit zu verlassen. Andererseits schrieb man das Jahr 1929 – das Jahr des Börsenkrachs, der den Beginn der Weltwirtschaftskrise markierte, die auch für den Kunstmarkt schwere Folgen hatte. Aber damals gab es noch passionierte Sammler wie den Schweizer Arzt Emil Kadé, der im November 1931 mit Genin einen umfangreichen Vertrag schloss; es gab noch mutige Galeristen wie Jacques Bonjean, der im Dezember 1931 eine Einzelausstellung mit Werken Genins veranstaltete. Die Ausstellung erhielt lobende Rezensionen von André Warnod, André Salmon und Paul Fierens, aber dieser große öffentliche Erfolg war sein letzter. Genin begab sich wieder auf die Suche nach seinem Ideal. Er wollte dahin, wo der Maler *„ein nützlicher Mensch ist, der zusammen mit anderen eine neue Gesellschaft baut“*. Dahin, wo man *„kollektiv arbeiten und ein Teil des Ganzen sein kann“*.<sup>1</sup> Genin fing an, sich auf das neue Russland vorzubereiten. Als er dann endlich nach Moskau abreiste, war es schon 1936 und dieser Versuch sollte sein letzter werden.

Genin hat seinen Malstil im Laufe seines Lebens mehrmals beachtlich verändert – aus seiner inneren Entwicklung heraus wie infolge äußerer Einwirkungen. Während des Kriegs und danach, als die Welt aus den Fugen geriet und auseinanderbrach, war es schwierig, sich nicht zu ändern. Aber, wie Paul Westheim in der Einleitung zum Katalog der letzten Einzelausstellung von Genin (New York, 1936) schrieb:

*„Genins Werk ist ein typisches Beispiel dafür, wie der Charakter eines Malers, die tiefsten Tendenzen seiner Seele sein Werk so durchdringen, dass jedes Gemälde als Erzeugnis dieses Künstlers erkannt werden kann, selbst wenn sein Stil beachtliche Änderungen durchmacht. Bei Genin ist es das lyrische Element, das immer präsent ist. Man kann diese lyrische Qualität bereits in seinen frühen rhythmischen Kompositionen erkennen, wo er, beeinflusst von Puvis de Chavannes und Hans von Marées, für den monumentalen Stil kämpfte; wieder findet sich die lyrische Qualität in seinen berühmten Köpfen von Bali, wo er, fasziniert vom Land und seinem Volk, direkt nach der Natur arbeitete; und es ist immer noch das gleiche lyrische Element, das in seinen letzten Werken aufscheint, in diesen traumhaften Visionen wie ‚Die Braut‘, ‚Die Blonde‘ und ‚Der Maler‘, in welchen er, obwohl in Paris lebend, seine russischen Wurzeln klarer verrät als in den früheren Stadien seiner Entwicklung. Ausgerechnet in diesen letzteren Gemälden, durch eine Mischung aus seinem persönlichen Lyrismus und der Stärke seines Nationalcharakters, erreicht Genin die harmonischste Lösung seiner künstlerischen und emotionalen Probleme.“*<sup>2</sup>

Die Werke Genins sind über die ganze Welt verstreut, der Verbleib vieler Arbeiten ist unbekannt. Dazu trug der Künstler selbst bei – er schenkte dem Erhalt seines Werks wenig Beachtung. Er verbrannte sogar selbst einen Teil. Die ersten Versuche, eine monografische, retrospektive Ausstellung von Genin zu zeigen, unternahm 1969 ein junger Galerist aus Esslingen, Ralph Jentsch. Ihm gelang es, viele Arbeiten von Robert Genin zu sichern, die er dann jährlich zwischen 1969 und 1980 in

seiner Galerie zeigte, unter anderem in drei Einzelausstellungen – 1969, 1977 und 1980.<sup>3</sup> Einige der wiederentdeckten Arbeiten wurden von Museen, insbesondere vom Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (KOG Regensburg), erworben. Den ersten Artikel über Genin auf Russisch hat 2008 Dmitry Severüchin veröffentlicht.<sup>4</sup> Damals kannte man weder die Einzelheiten seines Schicksals, nachdem er nach Russland zurückgekehrt war, noch sein Sterbejahr. (Als Todesdatum gab man gewöhnlich 1943 oder 1939 an.) 2009 gelang es dem Verfasser, im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI, Moskau) umfangreiche Erinnerungen von Alexander Mogilewsky<sup>5</sup> an Genins Moskauer Zeit aufzuspüren sowie neun Grafiken und zwei Ölgemälde von Genin. 2010 fand sich ein Teil des Nachlasses des Künstlers wieder ein – auch in Moskau, im Privatarchiv von Wladimir Jakubowitsch. 2011 wurde anlässlich einer Ausstellung im Kunstmuseum Basel der umfangreiche Briefwechsel des Künstlers mit Karl Im Obersteg, seinem Sammler und Mäzen, veröffentlicht.<sup>6</sup> Weitere Recherchen förderten in Depots von deutschen, russischen, schweizerischen und amerikanischen Museen etliche Werke Genins ans Licht. Kamen die über verschiedene Länder und Sammlungen verstreuten Arbeiten virtuell zusammen, so bildeten sie ein klares System, was die Entwicklung von Genins Malstil veranschaulichte. Die ersten Forschungsergebnisse hat der Verfasser in seinem Vortrag bei den Chagall-Lesungen 2011 in Witebsk veröffentlicht.<sup>7</sup> 2013 veranstalteten drei weißrussische Museen in Mogiljow, Witebsk und Minsk eine Ausstellung über Robert Genin – „Auf der Suche nach dem Paradies: Bali, 1926“ –, die dem spektakulärsten Abschnitt seines Werks gewidmet war.<sup>8</sup> Seitdem gingen die Recherchen ununterbrochen weiter, deren jüngster Stand im vorliegenden Text dargestellt wird.

### **Die Kindheit. 1884–1898, Krasowitschi – Klimowitschi**

Seine Kindheit skizzierte Genin in groben Zügen in seinen Erinnerungen<sup>9</sup>, in denen er mehr den Emotionen, Eindrücken und lustigen Ereignissen, die ihm erinnerlich waren, Platz einräumte als den kalten Fakten.

Geboren wurde Robert Genin am 11. August 1884 in einer jüdischen Familie im Dorf Wisokoje bei Klimowitschi im Gouvernement Mogiljow (damals Russisches Reich, heute Weißrussland). Von seinen Eltern ist nur wenig bekannt: Der Vater, Leiba-Aron Genin, war ein Krämer, die Mutter Malka (geb. Ster) starb 1894 nach der Geburt des Bruders Sinowy, bei dem Robert 1936 vorübergehend in Moskau wohnte. Als Vierjähriger setzte Robert das Haus der Familie versehentlich in Brand, was die Familie ruinierte.<sup>10</sup> Der Großvater Jakob Genin nahm daraufhin den Knaben in sein Haus auf, das sich im Dorf Krasowitschi (heute Krasawitschi) befand, 3 km von Wisokoje entfernt. Dort wuchs Robert auf. Genin erinnerte sich in den 1920er-

Jahren am ausführlichsten an die grüne Kirche, die auf einem Hügel stand, umgeben von Birken; an das dumpfe und hoffnungslose Leben der ungebildeten Bauern, welche verzweifelt Trost in der Trunkenheit suchten. Mogiljow war nicht viel näher als Smolensk (beide Gouvernementstädte hatten damals jeweils 40.000 bis 45.000 Einwohner), was später dazu führte, dass Genin, als er in Deutschland lebte, für inoffizielle Zwecke seinen Geburtsort oft mit „Wisokoje bei Smolensk“ angab.

Der Knabe war kränklich und sensibel; relativ früh entdeckte er seine Leidenschaft fürs Zeichnen:

*„Ich litt häufig an Zahnschmerzen und hielt mich auf dem hohen warmen Ofen in der Küche gerne auf. Da hatte ich Papier und Tinte und da entstanden meine ersten Gedichte und Zeichnungen – nach Vorlagen. Da kamen auch die ersten Träume von Künstlertum, Ruhm, einer großen Zukunft und der großen unbekanntem Welt.“<sup>11</sup>*

Robert ging in der 15 km entfernten Kreisstadt Klimowitschi zur Schule, wo seine Sozialisation stattfand und wo ihn zum ersten Mal die weibliche Schönheit verzauberte:

*„Bald aber kam auch ich in diese berühmte Stadt, eigentlich ein Dorf mit zwei Kirchen. Von da ab verbrachte ich bis zum 14. Lebensjahre die Winter in der Stadt, Sommer auf dem Gute. Der Eindruck der Stadt, die Schulkameraden haben mein Gemüt geheilt, denn ich wurde bald ein Verehrer der Schönen und schließlich ein kecker Lausbube. Die zwei schwächtigen Apothekersmädel mit den dünnen nackten Armen, die schwarzäugige Hotelierskleine mit dem Bilderbuche, die Arme starb bald an Schwindsucht – die haben es mir angetan. Durch den Hang zum weiblichen Geschlecht musste ich freilich in der Achtung meiner Mitschüler tief sinken, doch suchte ich wiederum ihren Respekt zu gewinnen indem ich stets zur Stelle war als es galt, einem ehrwürdigen Manne oder Dame eine Unverschämtheit nachzurufen oder gar ein paar Steine nachzuwerfen.“<sup>12</sup>*

Eines Sommers erblickte er eine Malerin, die am Rande des Dorfes malte.<sup>13</sup> Sie stellte ihre Staffelei auf und arbeitete, mit ihrer Palette und den Farben in der Hand, nach der Natur. Die seltsame Ausrüstung der Künstlerin und ihre magische Tätigkeit beeindruckten den Knaben so stark, dass er damit eine tiefe innere Verbundenheit spürte. Seine Lebensaufgabe war vorgezeichnet.

## **Die Lehre. 1898–1902, Wilna – Odessa**

Als Robert 14 Jahre alt wurde, beschloss sein Großvater, dass der Junge – wenn er schon Begabung zum Zeichnen zeigte – den Beruf erlernen sollte, um danach ein Fotoatelier in Klimowitschi aufzumachen. Ende 1898 schickte man Genin nach Wilna in die Zeichenschule<sup>14</sup>:

*„Großmutter weinte sehr als sie mich im Wagen abfahren sah – war doch keiner von uns in die große Welt hinausgefahren – und zudem hatte sie über meine Person so ihre*



eigenen Gedanken. Tag und Nacht fuhr ich im Schlitten im schlimmsten Froste zu unsrer nächsten Eisenbahn. Aber da gab es einen Schrecken. Als ich ahnungslos den Perron betrat und das Ungetüm – das große Wunder – die Lokomotive in der Nähe zu sehen – Himmel da pfiß sie. Laut aufschreiend lief ich in den Wartesaal zurück. So fing die [an] – das war der erste Schritt in die ‚große Welt‘. Unterwegs nach Wilna sah ich nach langen Jahren – und zum letzten Mal meinen Vater wieder – ein verbitterter einsamer Sonderling. Er brachte mich nach Wilna und belehrte mich dahin – dass ich nunmehr kein Herrchen bin, sondern ein armer Knabe auf fremde Hilfe angewiesen und muss mich beugen lernen. Er schleppte mich zu einer reichen Familie – sprach in erschütternden Worten von meiner Lage – in der Fremde – ohne Geld. Dabei zupfte er mich am Ärmel – an seine Weisungen erinnernd. Jedoch vergebens ich stand grade aufgerichtet betrachtete sorglos die Bilder auf den Wänden. Beugen wollte ich mich niemals.“<sup>15</sup>

1 Onkel Benjamin, 1900/1901  
Bleistift, 15 x 21,5 cm,  
eingeklebt im „Großen  
handschriftlichen Buch“



Dass Genin in der Zeichenschule von Wilna gut war, beweist die Tatsache, dass seine Zeichnungen (zusammen mit anderen ausgewählten Arbeiten) 1899 an die Kaiserliche Akademie der Künste nach St. Petersburg geschickt wurden.<sup>16</sup> In seinen Erinnerungen kam Genin selten auf seine Lehrjahre in Wilna (1898–1900) und Odessa (1900–1902) zurück, und wenn er es tat, erinnerte er sich an das unendliche Zeichnen nach Gipsvorlagen. Über die Gründe des Schulwechsels kann man heute nur rätseln. Zwei Gründe erscheinen am plausibelsten. Erstens fühlte sich Genin seit seiner Kindheit von der großen Welt angezogen, von den großen Städten, wo das Leben wirbelt. Odessa war 1900 mit 400.000 Einwohnern die viertgrößte

Stadt des Russischen Reichs, nach St. Petersburg, Moskau und Warschau; Wilna dagegen zählte nur 160.000 Menschen. Zweitens lebte in Odessa zu dieser Zeit Benjamin Genin, der Lieblingsonkel von Robert, mit dem er zusammen im Haus seines Großvaters aufgewachsen war.<sup>17</sup> Von seinen Lehrern an der Zeichenschule in Odessa war ihm später Luigi Iorini (1817–1911) erinnerlich, von den Schulkameraden waren es Isaak Brodsky (1883–1939) und Teofil Fraerman (1883–1957); mit Letzterem lebte er einige Jahre später in einer Kommune in Paris zusammen. Aus der Periode 1900/1901 sind acht kleine Zeichnungen von Genin erhalten geblieben, die er in sein „Großes handschriftliches Buch“ einklebte.

Drei davon befinden sich immer noch in dem Buch, die anderen fünf gerieten 1966 in ein Moskauer Antiquariat, wo sie Galina Kislych, eine junge Mitarbeiterin des Puschkin-Museums, für das Museum ankaufte. Dort werden sie heute aufbewahrt.

**2 / 3** Bauern- bzw. Frauenbildnis, 1901  
Bleistift, 16,3 x 10,5 cm  
bzw. 12,5 x 11,1 cm  
Puschkin-Museum, Moskau,  
früher im „Großen handschriftlichen Buch“ eingeklebt



*„Ich verbrachte zwei Jahre in Wilna auf der Zeichenschule – und zwei Jahre in Odessa. Unterstützt von zuhause war ich sehr knapp und sah mich plötzlich in der weiten Fremde einsam und arm. Bald wurde ich ein ungepflegter langhaariger Jüngling – suchte die Schübigkeit meiner zerrissenen Kleider als künstlerische Absicht darzustellen. Meine Nahrung bestand aus Brot und Tee, wohnte in den verrufensten Häusern – unter Trunkbolden und Dirnen. Doch ich fasste dieses Dasein als ein notwendiges Opfer meiner Kunst auf. So habe ich mir schon in der Küche auf dem Ofen – in Krasowitschi – das Leben jedes vom Gott begnadeten Künstlers ausgemalt. Bald war ich auch ein anerkanntes Talent von Kollegen und Mitschülern geachtet und benediet. Nun schämte ich mich auch nicht mehr meiner Armut. Ich verzichtete sogar auf die unnötige Fußbekleidung*

und ging barfuß durch die Straßen von Odessa mit offener Brust langen Haaren und einem Künstlerhut – in der Größe meiner ganzen Gestalt. Ja – ich war von Gottes Gnaden – das möge die ganze Stadt wissen. Doch das andauernde Hungern machte aus mir einen scheuen in sich gekehrten Menschen. Ich widmete mich periodisch mit großer Wucht der Dichtkunst und beklagte gerne das Schicksal der Dirne der Näherin der Verstoßenen. Ich verdiente meine Groschen durch Zeichenkorrektur in der Schule und am Hafen – wo ich die betrunkenen Hafenstrolche portraitierte. Tagelang auch saß ich ohne ein Bissen Brot. Da wanderte ich mit knurrendem Magen in Park am Meer herum wo es Abend Konzerte gab und Cabaret im Freien. Ich dichtete – oder auch vergoss im Stillen eine Träne wegen meiner Not – doch auf den Bänken des Parks angesichts des weiten Meeres waren meine Träume heiß in diesen dunklen Nächten – von einer herrlichen Zukunft in jener großen Welt die hinter den Grenzen offenliegt, die sich eines Tages mir doch offenbaren wird. Große Kunst – Meister ungeahnter Größe – ich male Riesenschilder die die ganze Trauer dieser Welt den Menschen offenbaren – mein Name geht von Mund zu Mund – alle Zeitungen im Auslande singen mein Lob – Paris – und – und schöne Frauen. Ins Ausland – war meine fixe Idee – dort werde muss ich hin und – wenn ich zu Fuß hingehen sollte.

Es ereignete sich etwas was meine Fahrt ins Ausland beschleunigte. Auf dem Boden in der Malschule fand ich einen Zeitungsfetzen. Unentwegter Optimist glaubte ich gar einen Geldschein gefunden zu haben. So las ich in dieser Zeitung wie in der großen Kunststadt München ein Professor zweien seiner Schüler – die beide um seine bildschöne Tochter anhielten – ein Bildthema gab wer das schönere Bild gemalt der bekommt die Geliebte. Ich war in der Tat berauscht. Welch herrliche Stadt in der die Kunst allein entscheidet – wo ein gutes Bild einem das schönste Mädchen zum Lohn sichert – ein blondes bayerisches Mädchl mit kurzen Röcken.— Für München empfand ich nunmehr das heftigste Interesse – zur Belustigung meiner Mitschüler – die wissen wollten, wofür ich mir eine Reisekarte und Pass ins Ausland beschaffen wollte. [...]

Meine unerschütterliche Absicht ins Ausland zu fahren und kein photographisches Atelier in Klimowitschi aufzumachen hat meinen Großvater tief enttäuscht. Er hielt mich auf Grund meinen Portraitzeichnungen nach Photographie für vollkommen reichlich ausgebildet um den besten Photographen in der Stadt abzugeben und unsren Namen Ehre tun. Statt dem ohne Geld über die russische Grenze wohin nur verwogene sich trauen – das war eine Waghalsigkeit – nunmehr war ich der verlorene Sohn in der Familie. Nur unser Gutsnachbar Kaminski lobte meinen Mut und gab mir Reisegeld – 80 Rubel.<sup>18</sup> Er küsste mich und sagte ich soll im Auslande nie vergessen dass Russland meine Heimat ist. Ein großer Künstler kann nicht heimatlos sein.<sup>19</sup>

## Das Werden. 1903–1910, München – Paris – München

Der 18-jährige Maler kam in München kurz vor Weihnachten am 22. Dezember 1902 an:

*„Mein neuer großer Reisekorb, in dem man mir nach guter russischen Art Wäsche und Kleider packte kam mir auf der Reise genierend bürgerlich vor und ich habe ihn unterwegs in Wien wo ich übernachtet habe dem Portier geschenkt. Wäsche und Farben packte ich in ein Bettlaken zu einem Bündel – so wie es meiner Ansicht einem Künstler besser zu Gesicht steht. Leider ging mir dieser Bündel schon beim Aussteigen im Münchner Bahnhof los. Kragen, Hemden und Pinsel lagen zerstreut am Plattform. [...] ich war aber in München. Ohne Geld, ohne mich ordentlich verständigen zu können. Mit Hilfe eines Landsmanns kam ich frei in die Ažbe Schule.“<sup>20</sup>*

*„Meine größte Enttäuschung aber war als ich merkte, dass ich in diesem ersehnten Orte nicht nur den Münchner Kollegen im Zeichnen gleichwertig war, ja man sammelte sich um meine Staffelei, man bewunderte mein Können. Schon nach einigen Wochen verließ ich die Schule. In der russischen Gesandtschaft bekam ich im Fürsten W. einen Schüler und Freund. Ich hatte 60 Mk monatlich und war hiermit ein reicher Mann. Es war aber nicht das, was ich in München suchte. Die großen künstlerischen Erlebnisse, die erhabenen Meister vor deren Werken man schauert, die waren nicht da. Stuck, Lenbach, selbst Böcklin kamen mir nüchtern vor und so nahm ich nach einem Jahre Aufenthalts in München meinen Rucksack mit Wäsche und Farben und Heines Buch der Lieder und fuhr weiter nach Paris. Mein Freund W. gab mir 60 Mk mit. Nun stand ich da ohne Geld ohne Empfehlungen ohne Kenntnis der Sprache nur auf mein Glück vertrauend. Doch hier sollte ich auch die Not kennenlernen wie man sie sonst in den Büchern liest.“<sup>21</sup>*

Die Enttäuschung in der Ažbe-Schule war nicht verwunderlich für einen jungen Maler, der bereits vier Jahre akademische Ausbildung hinter sich hat. Die Schule befand sich 1903 bereits im Niedergang, bedingt durch die Krankheit von Anton Ažbe (1862–1905). Die Enttäuschung in Verbindung mit den gefeierten Münchener Malern Franz Stuck und Franz von Lenbach erlebte in ähnlicher Weise auch Igor Grabar,<sup>22</sup> der den Weg aus Russland nach München und weiter nach Paris sechs bis sieben Jahre vor Genin ging. Der Ruhm von Stuck und Lenbach, der sich als sehr unsted erwies, war bereits über dem Zenith und wurde kritisch überdacht. Dazu kamen die Pariser Eindrücke, anhand derer Grabar wie Genin die wahre Begabung der Münchner Meister abschätzen konnten. In Paris, wo Genin Ende 1903 eintraf, wurde er weder von den Impressionisten noch von den Postimpressionisten, sondern am meisten von Puvis de Chavannes angezogen. Das monumentale neoklassische Werk Puvis de Chavannes, das viele Symbolisten inspirierte, beeindruckte Genin zutiefst, unter anderem durch seine zarte Lyrik; seine Einflüsse sind im Schaffen Genins bis 1914 sehr zu merken. Möglicherweise entstand auch

sein starkes inneres Bedürfnis nach der Freskomalerei, das ihn sein Leben lang begleitete, nicht ohne den Einfluss des großen Franzosen.

Von Oktober 1903 bis Oktober 1907 reiste Genin mehrfach zwischen München und Paris hin und her. Er setzte diese Reisen auch in der Folge fort, insbesondere in den Jahren 1910 und 1911. Unmittelbare Zeugnisse seiner Pariser Aufenthalte sind nicht zahlreich: Da sind Datierungen, die er auf Zeichnungen setzte, sowie seine Erinnerungen (gewöhnlich mit keinem genauen Datum versehen).

Die Aufenthalte in München sind besser dokumentiert: Im Stadtarchiv München sind die polizeilichen Meldebögen erhalten<sup>23</sup>, laut denen Genin vom 11. August 1903 (also feierte er seinen 19. Geburtstag mit einem Besuch beim Einwohnermeldeamt!) bis zum 25. Oktober 1907 (dem Geburtsdatum seiner Tochter Helga) zehn Mal die Adresse gewechselt hat. Die ersten sieben Monate lebte Genin in München, ohne sich anzumelden. Selbstverständlich bedeutet eine Registrierung nicht zwangsläufig, dass die Person sich dort tatsächlich ständig aufhält; die Anwesenheit ist eigentlich nur an den Tagen einer An- oder Abmeldung wirklich sichergestellt. Große Abstände zwischen diesen Tagen könnten theoretisch auch eine Abwesenheit bedeuten. Solche Abstände gibt es in den Zeiträumen: 15. Oktober 1903–19. April 1904 (ein halbes Jahr), 19. April 1904–22. August 1904 (vier Monate), 30. September 1904–26. Januar 1906 (ein Jahr und vier Monate), 2. September 1906–3. Juni 1907 (neun Monate) und 3. Juni 1907–25. Oktober 1907 (fast fünf Monate). In den letztgenannten Abschnitt fällt die fünfte Ausstellung des Pariser Herbstsalons (1.–22. Oktober 1907). Genin erwähnt später mehrmals, dass er daran teilgenommen habe, wiewohl sein Name im Katalog fehlt. Das ist an sich nicht verwunderlich: Die Jury konnte auch Teilnehmer zulassen, die es versäumt hatten, ihre Unterlagen rechtzeitig beim Verlag abzugeben.

Von den Arbeiten, die Genin in Paris signierte, ist eine Kohlezeichnung mit der Bezeichnung „Paris 1904“ bekannt. Zur gleichen Periode gehören die Bleistiftzeichnung „1905 Kairo“ sowie Lithografien aus dem „Lithografischen Skizzenbuch“, die 1916 nach den frühen Vorlagezeichnungen gemacht wurden: „Paris 1905“, „III 1905 St. Malo“, „Paris“ (alle drei auf einer Seite) und (auf der nächsten Seite) „Kairo 05“ (Stadtansicht) und „Beduin mein Freund“ (vgl. mit der zuvor genannten Zeichnung aus Kairo) (Abb. 4–8).

In Paris besuchte Genin einige Zeit die Académie Julian und die Sorbonne.<sup>24</sup> In seinen Erinnerungen beschrieb er aber andere, interessantere Episoden seines frühen Pariser Lebens: die Kommune, eine Fuß-

4 *Sitzender Zeichner, Paris 1904*  
Kohle, weiße Grundierung,  
11,2 x 12,5 cm  
Die Zeichnung ist eingeklebt  
im „Lithografischen  
Skizzenbuch“, Expl. II

Der dargestellte junge Zeichner könnte einer von Genins Kameraden aus der Kommune gewesen sein; sein Profil lässt an Teofil Fraerman denken





**5** Beduin, Kairo, 1905  
Bleistift, 15,7 x 10,3 cm  
Die Zeichnung ist eingeklebt im  
„Lithografischen Skizzenbuch“,  
Expl. II



**6** Beduin mein Freund  
Originallithografie, koloriert, 1916  
nach der Zeichnung,  
ausgeführt 1905 in Kairo  
„Lithografisches Skizzenbuch“;  
München, 1916



**7, 8** Ohne Titel, Kairo 05  
bzw. Paris 1905  
Originallithografien, koloriert, 1916  
nach den Zeichnungen,  
ausgeführt 1905 in Kairo  
bzw. in Paris  
„Lithografisches Skizzenbuch“;  
München, 1916



9 Grüne Kirche in Krasowitschi,  
um 1905  
Öl auf Leinwand, 14 x 34,5 cm,  
Privatsammlung, St. Petersburg  
Abb. S. 132



wanderung nach Saint-Malo, einen Besuch bei seiner Schwester in Kairo, das Leben in der Künstlerkolonie La Ruche und seine Teilnahme am Herbstsalon 1907.

In Paris traf Genin auch seine Kameraden von der Odessaer Zeichenschule wieder: „Wir bildeten zu 6 eine Kommune<sup>25</sup>: 3 Maler, 2 Bildhauer, ein Intelligent.<sup>26</sup> Kam jemand von uns in Besitz von Geld, Brot oder sonstigem Gut, alles wurde peinlichst geteilt. Wir wohnten in 2 Zimmern ohne Möbel, nur der Bildhauer besaß ein Sofa, Kissen und Decke und galt bei uns als der Reiche. Die Maler M und F besaßen zu zweit ein eisernes Bettgestell und schliefen drin zusammen. Wir anderen schliefen auf dem harten Boden. [...]

Ich malte aus Sparsamkeit Miniaturen, trieb mich viel auf Ausstellungen in Museen herum. Dieses Leben war das, was ich mir erträumte: Überfluss an künstlerischer Anregung, gegenseitiger Wetteifer dazu, das rege geistige Treiben, Versammlungen, Referate, Meetings (es war zur Zeit der russischen Revolution und die russische Jugend war erfüllt von hohen Idealen). Puvis de Chavannes hat mich stark beeinflusst, das war für mich der ersehnte Meister. Die Not nahm nicht ab. Kollege M fing an, bedenklich zu husten. Er starb bald danach an Schwindsucht.

Die ersten Sonnenstrahlen lockten mich aus der Kammer hinaus ins Freie und obwohl es noch im Februar<sup>27</sup> war beschloss ich mit Bildhauer K eine Fußwanderung ans Meer in die Bretagne. Wir verschafften uns eine Touristenkarte Frankreichs und verließen eines schönen Morgens die Riesenstadt. Die Leute in der Bretagne sind aber nicht an bettelnde Touristen gewöhnt, haben auch dafür kein Verständnis. Wir konnten denen nicht begreiflich machen, dass wir ordentliche Menschen sind die nach künstlerischen Eindrücken suchen und zur Zeit kein Geld haben. Die Herberge wurde uns verweigert.“<sup>28</sup>

„[...] eines Tages kam mir ein Brief mit Geldeinlage von meiner Schwester aus Ägypten – ich soll sie unverzüglich besuchen. Es war Sommer<sup>29</sup> – ich kaufte mir einen weißen Anzug und nach Marseille. Das Schiff nach Alexandria dampfte ab als ich ankam – und ich musste 6 Tage auf das nächste warten und ich strolchte im Hafen von Marseille – wie vor einigen Jahren im Hafen von Odessa – doch – siehe – im weißen Anzug – ja einen Tropenhelm kaufte ich mir – das war schon eine ganz andere Sache. Es ging auf-

wärts – war ich noch 21 Jahre alt – und wie ein melancholisches Märchen lag jetzt hinter mir das grüne Kirchlein von Krasowitschi.

[...] Ich kam aus tiefer Misere in der ich die Jahre verbracht habe plötzlich in verschwenderischen Reichtum. Man ließ mir im Garten ein Atelier bauen – während dessen ritt ich auf den prachtvollen ägyptischen Reitpferden täglich nach Kairo – kaufte mir Rahmen und Utensilien für ein gutes Jahr ein und überwachte den Bau meiner künftigen Arbeitsstätte. Aufs Dach ließ ich der Hitze wegen Erde fahren. Das jähe Ende kam schneller als ich selber dachte. Ich schrieb nämlich an meine Pariser Kollegen einen Brief in dem ich in heißen Worten meine Sehnsucht zurück in die Armut schilderte und die brave Familie meiner Schwester als Urtyp ja den Auswurf des verhassten Bourgeois – des geistlosen Protzentrums darstellte. Ja ich beschrieb satirisch jedes einzelne Mitglied der Familie dermaßen boshaft – dass ich mich gar nicht wunderte über die große Enttäuschung über meine Person die im Hause herrschte als der unglückselige Brief den ich am Schreibtisch meiner Schwester liegen gelassen habe – von Hand zu Hand ging. Meine arme Schwester<sup>30</sup> – das war kein Dank von mir. Aber einer war gar nicht entmutigt – das war ich. Denn tatsächlich erreichte meine Sehnsucht in die künstlerische Atmosphäre Paris zurückzukehren ihren Höhepunkt – ich war froh dieses Zwischenfalls – und ging noch am selben Tage zu Fuß unter der Last meines Rucksacks – von meiner Schwester reichlich gefüllt – nach Kairo zurück.

Bald schleppte einer lustig eine Karre mit Möbeln von Quartier Latin nach ‚La Ruche‘ in heißer Sonne. Ich kaufte mir für das wenige Geld das mir meine Schwester in die Tasche steckte richtige Möbel – ein altes Sofa Tisch und Staffelei – das schleppte ich in mein neues Atelier. Denn nunmehr besiedelten meine Kollegen jenes märchenhafte Durcheinander von größeren und winzigen Bauten die hunderte von Künstlern beherbergten – und wo es gar nicht Sitte war dem Bildhauer Boucher Miete zu zahlen – ein kleiner lustiger Freistaat mit eigenen Gesetzen-Sitten-Ordnung gegenüber von Abattoir. Besonders stand La Ruche in gutem Ruf bei den Straßenmädchen – diese fanden dort stets Unterkunft und Schutz gegen Polizei – die zuweilen dort vergebens suchte. Wenn in den Morgenstunden die Ateliernachbarn sich den Scherz leisteten durchs Schlüsselloch zum Freunde zu schauen so bot sich einem das malerische Bild der am Boden schlafenden 6 oder 8 Frauen um ihren Beschützer. In den Winternächten holten wir uns Holz aus den Bauten hinter der Fortifikation – es war wohl gar nicht erlaubt – und kochten uns gemeinsam Tee – denn irgendeiner besaß Zucker – der andere auch Brot. Es war lustig und die gute Familie in Ägypten durfte nicht mithören wie ich da unter allgemeines Hallo meiner Phantasie freien Lauf gab auf Kosten meiner ägyptischen Gastgeber. Es gab zuweilen freie Suppe im Studentenverein – Brot a la discretion. Und einmal bekam ein Sonderling – Mitbewohner unerwartet Geld – oder Farben, es war alles Gemeingut. Wir hatten unsere eigene Akademie sogar und die Modelle liefen nackt im La Ruche herum.

Eines Tages<sup>31</sup> packte ich einen Schubkarren mit sieben Bildern voll und entschloss mich im Salon d’Automne mein Glück zu versuchen. Ich fuhr diesen mit großem Hallo



**10** Pogrom, „Fünf hab' ich heute schon totgeschlagen. Meinen Sie, daß ich diesmal wirklich eine Medaille kriege?“, in: *Jugend*, Jg. 12, H. 39, 17.9.1907, S. 884



vor den Salon vor – im Karren saß sogar ein Kollege. Glück muss der Mensch haben, alle meine Bilder passierten die Jury. Mehr als das: ich erhielt sogar eine Anfrage von einer Pariser Galerie betreff der Preise. Ich beantwortete diesen so ehrenvollen Brief nicht – und es gelang mir nicht pekuniäre Erfolge von meiner Kunst zu erzielen. So arbeitete ich in der alten lieben Not mutig weiter.“<sup>32</sup>

**11** In der Pariser Ausstellung  
Originalzeichnung, um 1907  
Gouache, 44,7 x 35 cm  
Privatsammlung, St. Petersburg

Originaltext: „In der Pariser Ausstellung. Denke Dir, nun schickte ich das Bild zum 3. Mal in den Salon. Wenn auch jetzt der Rahmen nicht durch das Jury durchgeht, weiß ich nichts mehr anzufangen.“

Jugend-Text (Jg. 23, H. 3, 14.1.1918, S. 47): „Kunstpreise im Kriege. ‚Haben Sie sich von Franz Hals?‘ – ‚Oja! Einen alten Lumpen, an dem er die Pinsel reinigte: 5.000 Mark.“

**12** Russische Lesehalle in Paris  
Originalzeichnung, um 1907,  
schwarze Kreide, Tusche,  
48 x 40,2 cm  
Privatsammlung, St. Petersburg

Originaltext: „Russische Lesehalle in Paris. Können Sie nicht, Kamerad, mir zu einer passenden Stellung verhelfen. Mein augenblickl. Pseudonym ist Gorsky, bin 23 Jahr, hab 3 Polizisten u. einen Spion umgebracht, nun bin auf der Flucht aus Sibirien, einmal zum Tode verurteilt worden.“

Jugend-Text (Jg. 19, H. 9, 25.2.1914, S. 265): „Slawische Einigkeit. ‚Solange noch slawischerr Blut fließt, wird Panslawismus Haupt erheben!‘ ‚Oder umgekehrt: Solange Panslawismus Haupt erhebt, wird slawischerr Blut fließen!‘“



Im September 1907 veröffentlichte die Münchener Kunst- und Literaturzeitschrift *Jugend* die erste Karikatur von Genin unter dem Titel „Pogrom“ (Abb. 10). Insgesamt sind in der Zeitschrift 40 ganzseitige wie kleinere Zeichnungen (häufig Karikaturen) von Genin erschienen. Die meisten Publikationen fallen in die Zeit von 1907 bis 1909. Es ist davon auszugehen, dass der Künstler immer wieder einen Satz Zeichnungen ablieferte, wovon die Redaktion dann bei passender Gelegenheit Gebrauch machte. Dabei fühlten sich die Redakteure beim Titeln der Unterschriften offensichtlich ganz frei, ohne auf die Ursprungsidee des Künstlers zu achten. Die Redaktionswillkür belegen zwei erhaltene Originalillustrationen, die 1907 in Paris ausgeführt wurden: Die Unterschriften Genins haben nichts gemein mit denen der Zeitschriften-Veröffentlichungen von 1914 und 1918 (Abb. 11, 12).

**13** Martha mit Buch, 1906  
 Pastell, 15,7 x 25,5 cm  
 Die Zeichnung ist eingeklebt im  
 „Lithografischen Skizzenbuch“, Expl. II



Genin begann seine Mitarbeit bei der Zeitschrift in der Zeit zwischen seiner Heirat (11. April 1907) mit Martha Karpow<sup>33</sup> und der Geburt von Tochter Helga<sup>34</sup> (25. Oktober 1907). Erhalten ist eine Pastellzeichnung (Abb. 13), die die schlafende Martha mit einem Buch darstellt. Sie ist mit 1906 datiert – wahrscheinlich dem Jahr ihrer Bekanntschaft; die Arbeit für die Zeitschrift war wichtig, um die junge Familie zu ernähren. Übrigens hat Martha auch für die Jugend gearbeitet: Veröffentlicht wurden fünf bescheidene Vignetten von ihr (Abb. 14), die erste im Juni 1907 – drei Monate vor der ersten Publikation von Robert.

**14** Martha Genin, Vignette  
 In: Jugend, Jg. 16, H. 45, 30.10.1911,  
 S. 1.200

Die Vignetten von Martha Genin  
 erschienen außerdem in den Jugend-  
 Heften: 18/1912, 2/1913, 27/1915,  
 8/1916



Möglicherweise geht die Initiative zur Mitarbeit bei der Zeitschrift auf Martha zurück. Danach könnte sie ihren frisch angetrauten Ehemann dorthin vermittelt haben. Obwohl nur wenige Arbeiten Genins aus der Periode 1904 bis 1906 erhalten sind (siehe oben), erkennt man, dass sie gut zum damaligen Stil der Zeitschrift (woher der Begriff Jugendstil abgeleitet wurde) passen. Man kann sich leicht vorstellen, wie der junge Mann, der die Redaktion mit einer Mappe voller Zeichnungen aufsuchte, sofort als Geistesverwandter aufgenommen wurde. In ähnlicher Manier haben viele der Jugend-Illustratoren gearbeitet, unter anderen Paul Rieth, Erich Wilke und Karl Arnold.<sup>35</sup> Nichtsdestotrotz lassen sich die Zeichnungen von Genin leicht erkennen anhand ihres hohen Verallgemeinerungsgrades, der festen, geschlossenen Komposition und der eigenen Anwendung von Linie und Fläche. Seine stilisierten Zeichnungen und Karikaturen wurden neben der Jugend auch in der Satire-Zeitschrift Lustige Blätter<sup>36</sup> publiziert, wofür in verwandter Manier zur gleichen Zeit auch Lyonel Feininger zeichnete. Als Genin 1939 in Moskau seine Autobiografie für die Personalabteilung schrieb, erwähnte er, wie er seinerzeit gegen den Zarusmus gekämpft habe, indem er in seinen Karikaturen den Antisemitismus und die Korruption in Russland aufs Korn genommen habe.

**15** Doppelbildnis mit Martha, 1913  
Öl auf Leinwand, 60 x 75 cm  
Privatbesitz



Das Familienleben hatte für Genin nicht die höchste Priorität: Das zweite Kind Gerhard<sup>37</sup> wurde am 21. Dezember 1909 bereits in Jelgava bei Riga geboren, wohin Martha allein umgezogen war – in die Nähe ihrer Eltern. 1913, als Genin zwei ausdrucksstarke Doppelbildnisse mit Martha schuf [das eine – „Selbstbildnis mit der Frau (Paar in Landschaft)“ – befindet sich heute im Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg (Abb. S. 151), das andere in einer Privatsammlung (Abb. 15)], lebten die Eheleute schon getrennt. Der Maler war sich bewusst geworden, dass er mit

seinem Drang nach immer neuen Eindrücken und mit seiner Reiselust für ein Familienleben nur bedingt tauglich war.

In der Zeit von 1905 bis 1910 schloss Genin mit Kandinsky, Jawlensky, Werefkin und den Stammgästen des „rosafarbenen Salons“ Bekanntschaft, aber er traf sich nicht häufig mit ihnen. Genin war jünger und hatte seinen eigenen Kreis. Mit der Sprache hatte er keine Probleme: Aus der Kindheit konnte er Jiddisch, daher muss er die deutsche Sprache schnell erlernt haben. Interesse für das Schaffen der Künstler der Neuen Künstlervereinigung München (N.K.V.M.) hegte Genin zweifelsohne, und dieses Interesse war gegenseitig: Im Nachlass von Marianne

**16** Haus auf dem Berg, ca. 1911  
Pastell, 20 x 27 cm  
Privatsammlung, St. Petersburg,  
vormals Sammlung  
Marianne von Werefkin



**17** Robert Genin,  
*Wanderer am Ufer*,  
um 1904–1906  
Deckfarbe und Spritzen auf  
dunklem Papier, 24,5 x 32 cm  
Privatsammlung, St. Petersburg,  
vormals Sammlung  
Marianne von Werefkin

**18** Wassily Kandinsky,  
*Dame mit Fächer*, 1903  
Farbholzschnitt, 24,9 x 15,5  
Privatbesitz



von Werefkin, den ihr Neffe Alexander erhielt, fand sich außer einem kleinen Pastell von Genin (ca. 1911, Abb. 16) eine frühe Arbeit, die stilistisch verwandt ist mit den Holzschnitten von Kandinsky aus der Zeit von 1903 bis 1909 (Abb. 18).

### **Neoklassizismus/Symbolismus. 1911–1914, Italien – München**

Möglicherweise dämpften familiäre Sorgen die Reiselust Genins etwas, denn am Pariser Herbstsalon 1908 und 1909 nahm er nicht teil. Sein Name erscheint aber im Katalog des Herbstsalons 1910, wo er das Gemälde „La Fiancée“ (Verbleib unbekannt) vorstellte.<sup>38</sup> 1911 präsentierte er im Herbstsalon bereits sieben Arbeiten – unter Angabe seiner Pariser Adresse (9, Rue Campagne-Première): „Am Ufer“, „Mutter mit Kind“, „Frauen mit Kind“, „Herbst“, „Herbsttag“, „Rückkehr“ und „Pflaumenernte“. Wahrscheinlich sind drei der Bilder mit drei in einer Privatsammlung erhaltenen Arbeiten identisch (Abb. 19, 20, 21).

Aus den Titeln kann man schließen, dass Genin die Arbeiten im neuen neoklassischen Malstil ausführte, der für ihn im Zeitraum von 1911 bis 1914 charakteristisch ist. Den raschen Übergang von den eckigen, stilisierten Zeichnungen für die Jugend zu diesem Malstil vollzog er in der ersten Hälfte 1911. Die etwas rundlicher gewordenen Menschenfiguren stellen überwiegend klassische nackte Modelle dar. Die Landschaft verwandelt sich von einer Kulisse in eine anthropomorphe Struktur, welche mit den menschlichen Figuren nicht nur eine gemeinsame Komposition, sondern auch eine gemeinsame Gestaltung eingeht. Die schönen nackten Menschen arbeiten, ruhen, leben in idealen Landschaften. Diese poetischen Werke dichten die Eintracht der Menschen miteinander und mit der Natur an.





**19** Mutter mit Kind, um 1911  
 Tempera, Malpappe, 52 x 61,7 cm  
 Privatbesitz



**20** Frauen mit Kind, um 1911  
 Tempera, Malpappe, 67,5 x 47 cm  
 Privatbesitz

Seine Bewunderung für Puvis de Chavannes erwähnt Genin in jedem autobiografischen Text; generell beeinflusste Pierre Puvis de Chavannes die moderne Kunst außerordentlich stark und zeigte eine neue Kunstrichtung auf, unabhängig vom Impressionismus<sup>39</sup>: Von ihm inspiriert, wurden europäische Modernisten am Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts von einer regelrechten Mode für unterschiedlich stilisierten Neoklassizismus bzw. Symbolismus mitgenommen. Abgesehen von

zahlreichen Franzosen waren das zum Beispiel Ferdinand Hodler in der Schweiz, Giovanni Segantini in Italien, Edvard Munch in Norwegen, Magnus Enckell in Finnland, Béla Kádár in Ungarn, Viktor Borissow-Mussatow und Kusma Petrow-Wodkin in Russland und viele andere mehr. Die Werke von Petrow-Wodkin weisen nach seinem Aufenthalt in Paris (1905–1908) eine besondere Nähe zum frühen Werk von Genin auf (Abb. 22).

In Deutschland erhielt diese künstlerische Bewegung in den 1890er-Jahren einen starken Auftrieb durch die Entdeckung von Hans von Marées, dessen Werk in fortschrittlichen Expertenkreisen sehr hoch geschätzt wurde. In den 1910er-Jahren haben z. B. Ludwig von Hofmann und die „Münchener Russen“ Wladimir von Bechtejff und Alexander Mogilewsky aus dieser Quelle ihre Inspiration geschöpft.



**21** Pflaumenerte,  
 um 1911  
 Tempera, Malpappe,  
 35 x 37 cm  
 Privatbesitz



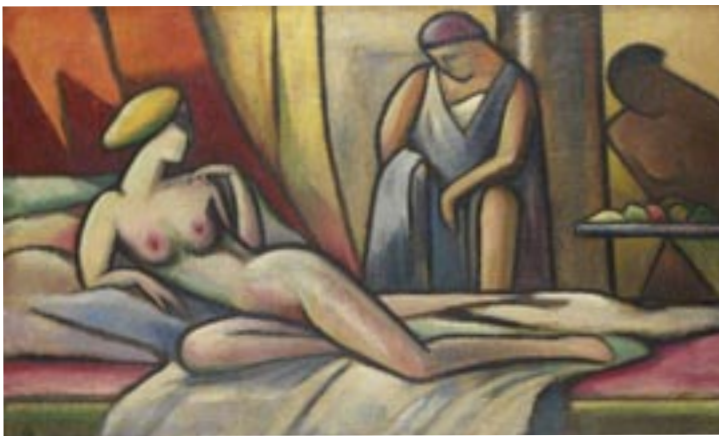
**22** Kusma Petrow-Wodkin,  
*Traum*, 1910  
Öl auf Leinwand, 161 x 187 cm  
Staatliches Russisches Museum,  
St. Petersburg



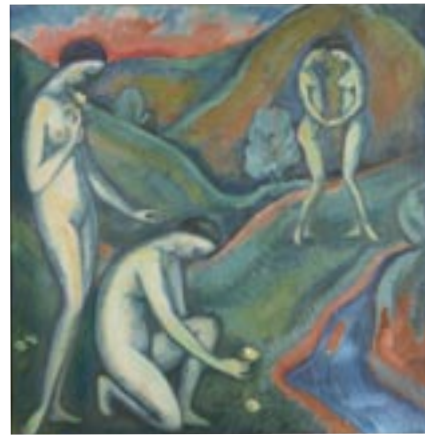
**23** Robert Genin,  
*Schlafender Jüngling*, 1912  
Lithografie, 21 x 17,5 cm,  
aus der Mappe  
„Figürliche Kompositionen“

Bechtejeffs und Mogilewskys Stil mit den länglichen, stängelartig manierten Amazonen, Kurtisanen, Grazien etc. tendierte eher in Richtung Jugendstil (Abb. 24, 25); hingegen wirken die Akte von Genin, der sich am Lyrismus von Puvis de Chavannes und Hans von Marées orientierte, deutlich irdischer.

Genins Entwicklung sollte man nicht nur auf den Einfluss seiner neuen Lieblingsmeister zurückführen, sondern auch auf die vielfältigen Eindrücke, die er auf seinen Italienreisen sammelte. Obwohl nicht genau dokumentiert, waren diese Reisen oft Gegenstand seiner Erinnerungen. So behauptet er an etlichen Stellen in seinen Brie-



**24** Wladimir  
Bechtejef,  
*Kurtisane*, 1910  
Öl auf Leinwand,  
93 x 153,5 cm  
Versteigert bei Auktion  
Ketterer Kunst,  
5.12.2006, Lot 111



**25** Alexander Mogilewsky,  
*Frühling*, 1910  
Öl auf Leinwand,  
90,5 x 90,5 cm  
Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen, Mün-  
chen, Neue Pinakothek



**26** Mantova, 1912  
Pastell, 13 x 18,2 cm  
Privatbesitz



**27** Sienna, 1911  
Pastell, 24,5 x 29 cm  
Die Zeichnung ist eingeklebt im  
„Lithografischen Skizzenbuch“, Expl. II

**28** Am Brunnen, 1912  
Lithografie aus der „Sema-Mappe“  
Bild 21 x 18 cm, Blatt 46 x 40 cm



fen an Karl Im Obersteg, Italien seinen individuellen Malstil zu verdanken.<sup>40</sup> Die in Italien signierten Arbeiten tragen unterschiedliche Datierungen. Bekannt sind die Pastellzeichnungen mit den Aufschriften „Sienna 1911“ und „Mantova 12“ (Abb. 26, 27); eine Lithografie im „Lithografischen Skizzenbuch“ von 1916 trägt die Datierung der Vorlagezeichnung „27. Juni 1914 Monselice“; bekannt ist außerdem ein mit „1913“ datiertes Pastell mit der Ansicht von San Gimignano. Vermutlich besuchte Genin Italien erstmals im Frühjahr oder Sommer 1911 und war von der Natur, dem Klima, den Menschen, Gemälden und Fresken begeistert. Danach reiste er bis Kriegsausbruch jedes Jahr dorthin und später – sobald sich eine Gelegenheit bot.

1911 trat Genin der Künstlergruppe Sema<sup>41</sup> bei. Offiziell Mitglied wurde er am Ende des Jahres.<sup>42</sup> Im April 1912 stellte die Moderne Galerie Thannhauser Werke dieser Gruppe aus<sup>43</sup>, für die Genin laut Katalog<sup>44</sup> sieben Arbeiten beisteuerte; eine davon – „Müller“ [heute in der Sammlung Im Obersteg, Depositum im Kunstmuseum Basel (Abb. S. 140)] – wurde im Katalog reproduziert. Vor der Ausstellung wurde die „Sema-Mappe“<sup>45</sup> herausgegeben, für die jeder Projektteilnehmer eine Lithografie zur Verfügung stellte.

Genin schuf für die Gemeinschaftsmappe die Lithografie „Am Brunnen“ (Abb. 28). Sie steht in ihrer Ästhetik den kurz darauf erschienenen „Figürlichen Kompositionen“<sup>46</sup>, einem programmatischen Werk mit 20 Lithografien, nahe. Herausgegeben wurden beide Mappen vom kurz zuvor gegründeten Münchner Delphin Verlag. Die Mappe „Figürliche Kompositionen“ rief etliche positive Rezensionen in der Presse hervor<sup>47</sup> und machte Genin rasch bekannt. Von den 20 Lithos wurden zehn unter dem Sam-





**29** Ruhe, 1912  
Lithografie, 19 x 22 cm,  
aus der Gruppe  
„Figürliche  
Kompositionen“



**30** Friede, 1912  
Lithografie, 18 x 20 cm,  
aus der Gruppe  
„Figürliche  
Kompositionen“



**31** Feldarbeiterinnen,  
1912  
Lithografie, 22 x 20 cm,  
aus der Gruppe „Arbeit“



**32** Eisarbeiter, 1912  
Lithografie, 19 x 24,5 cm,  
aus der Gruppe „Arbeit“

meltitel „Figürliche Kompositionen“ gruppiert (z. B. Abb. 29, 30); die anderen zehn trugen den Sammeltitle „Arbeit“ und stellten dieselben schönen nackten Menschen in ideellen Landschaften in verschiedenen einfachen Arbeitssituationen dar (Holzhacken, Wäsche, Hausbau usw., z. B. Abb. 31, 32).

Für die Mappe verfasste Walter Riezler<sup>48</sup>, der junge Direktor des Kunstmuseums Szczecin, ein Vorwort. Das Museum hatte gerade ein Neubaugebäude erhalten und Riezler überlegte, die Wände mit Fresken der von ihm geschätzten modernen Maler verzieren zu lassen. Die Lithografien Genins waren als Skizzen für die zukünftige Wandmalerei gedacht. Doch die Museumswände blieben unbemalt: Bis Kriegs-



beginn musste Riezler ununterbrochen gegen die konservative Kunstöffentlichkeit der Stadt kämpfen, welche vom Modernismus nichts hören, geschweige denn Geld dafür ausgeben wollte.<sup>49</sup> In seiner Einleitung zu den „Figürlichen Kompositionen“ schrieb Walter Riezler:

„Das alte Thema der Monumental-Malerei, der Mensch im Raum, in der Landschaft, jenes Thema, das niemand mit einer solchen Energie gepackt hat wie Marées, kehrt auch in diesen Kompositionen wieder. Doch ist Genin kein Epigone: er sucht eine neue Einheit. Bei Puvis de Chavannes ist die Landschaft ein in wohlklingenden Rhythmen geordnetes System, das Stimmung schafft und die Harmonie des Bildes erhöht; bei Marées ein gewaltiges architektonisches Gebilde, das die Sichtbarkeit der Welt auf ihre einfachsten Faktoren zurückführt und den Menschen als den höchsten Organismus der Natur gegenüberstellt; bei Hodler nichts wie ein ganz primitiver Wiederklang des Rhythmus, der in den Figuren lebt. Genin versucht etwas Neues: bei ihm ist Mensch und Landschaft eine so untrennbare Einheit, als hätten beide nur eine Seele. Darum ist seine Landschaft so ausdrucksvoll bewegt, in Rhythmen, die das Körpergefühl der Figuren weiterzuleiten scheinen, darum sind die Hügel seiner Landschaften so ausgesprochen körperhafte Gebilde, darum lässt er das Licht mit gleicher Stärke über Landschaft und Figuren gleiten, verteilt er Licht und Schatten über beide gleich. In dieser Naturanschauung ist Genin der Schüler der großen französischen Impressionisten, und es ist keine äußerliche Ähnlichkeit, die einzelne dieser Blätter mit Werken von Cézanne verbindet. Vielleicht ist Genin der erste, dem der Schritt gelungen ist, von der rein malerischen Vision der Welt zu einem körperhaften Aufbau, der stark genug ist, die Welt auf Wandflächen zu verewigen.“

Ein separates Blatt in der Mappe „Figürliche Kompositionen“ trägt die Widmung an Maina Heyck-Jensen, zu welcher der Maler bis zu seiner Abreise nach Berlin Ende 1918 eine enge freundschaftliche Beziehung unterhielt.<sup>50</sup>

**33** Maina, 1912  
Schwarze Kreide,  
15,2 x 11,6 cm  
Privatbesitz

**34** Maina, 1912  
Bleistift,  
13,9 x 19,4 cm  
Privatbesitz



**35** Maina Heyck-Jensen mit ihren Kindern Hans Heyck (1891–1972) und Edith Heyck, später verh. Zorn (1894–1943), Foto 1912/1913, Archiv Hartmut Heyck, Ottawa



Am 25. Mai 1912, einen Monat nach der Schließung der Sema-Ausstellung, wurde in Köln die berühmte vierte Sonderbund-Ausstellung<sup>51</sup> eröffnet, welche die fortgeschrittenen Kräfte der europäischen Avantgarde vereinte und welche die drei großen Maler Van Gogh, Cézanne und Gauguin in den

Mittelpunkt stellte mit zahlreichen Werken; dieselben drei wegweisenden Namen standen übrigens auch in der Deklaration der Sema-Gruppe. Genin nahm mit den zwei im Katalog aufgelisteten Arbeiten – „Sackträger“ und „Bau“ – teil, die möglicherweise vorher in der Sema-Ausstellung unter den Namen „Müller“ und „Bau“ ausgestellt worden waren. Die Arbeit „Bau“ mag mit dem Gemälde „Hausbau“ (Abb. S. 142) identisch sein. Es wurden außerdem einige Arbeiten außerhalb des Katalogs ausgestellt, wovon man aus Presseberichten über die Ausstellungsverkäufe weiß.<sup>52</sup> Trotz der immensen Anzahl der Teilnehmer und der hervorragenden Qualität der durch eine Jury ausgewählten Werke verloren sich die bescheidenen Gemälde

**36** Drei Köpfe, 1912  
Rötel auf Malkarton,  
28,5 x 28,5 cm  
Abgebildet sind der Künstler,  
Maina und Edith  
Privatbesitz



Genins in der Sonderbund-Ausstellung nicht. Das belegt ein kurzer Kommentar zu seiner kleinen Kollektivausstellung im Februar 1913:

*„Die Galerie Ernst Arnold, Dresden-Breslau, eröffnet das Jahr 1913 mit folgenden interessanten Veranstaltungen: [...] Ferner ist kollektiv vertreten Robert Genin (geschichtliche Kompositionen und Szenen aus dem Leben), der auf der Kölner Ausstellung besonders hervorgetreten ist.“<sup>53</sup>*

Neben den Sema- und Sonderbund-Ausstellungen nahm Genin 1912 an fünf weiteren Gruppenausstellungen teil, 1913 bereits an zehn (siehe die Ausstellungsliste im vorliegenden Katalog). Die Arbeit gelang ihm gut, er war gefragt. Heinrich Thannhauser<sup>54</sup> machte dem jungen Künstler das schmeichelhafte Angebot eines Exklusivvertrags und einer Einzelausstellung in seiner Galerie. Diese große Aus-

**37** *Durst*, 1913  
Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm  
The Art Institute of Chicago



stellung mit Katalog<sup>55</sup> fand im Oktober 1913 statt, anschließend wurde Genin in Werbeanzeigen der Modernen Galerie Thannhauser als einer der Künstler der Galerie erwähnt. Aus dieser Ausstellung kaufte Arthur Jerome Eddy, ein wichtiger amerikanischer Sammler der Moderne, das Gemälde „Durst“ (Abb. 37).

Wegen der Einzelausstellung bei Thannhauser nahm Genin nicht am Ersten Deutschen Herbstsalon teil, der zur gleichen Zeit (20. September–1. Dezember 1913) in der Berliner Galerie Sturm stattfand. 1912 bis 1913 schuf Genin viele

reizende Pastelle und Zeichnungen mit Landschaften und Figurendarstellungen (z. B. Abb. 38, 39, sowie S. 147–156). Im November 1913 formierte sich die Künstlervereinigung Neue Münchener Secession<sup>56</sup> und Genin war einer der Gründungsmitglieder. Im gleichen Jahr kam das Buch von Fritz Burger „Cézanne und Hodler“<sup>57</sup> mit einem kleinen Abschnitt „Genin und Millet“ heraus und die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* veröffentlichte Burgers großen Artikel über Genin<sup>58</sup>. Darin schreibt er unter anderem:

**38** *Oliven*, 1913  
Kohle, 22,4 x 31,7 cm  
Privatbesitz



39 Holzträgerinnen, 1912  
Pastell, 37,5 x 44,5 cm  
Privatbesitz



„An Stelle des leidenschaftlich himmelstürmenden Temperamentes leitet eine keusche Muse seinen Sinn. Frei von allem artistischen Geplänkel ist die Einfachheit seiner Kunst, auch Einfalt zugleich. Aber es liegt Genin fern, mit dem exotischen Wesen des Primitiven zu kokettieren wie Gauguin oder das Zauberland Arkadiens eines Aristokratengeschlechtes zu einem anmutigen Märchenbild zu gestalten. Seine Menschen stehen dem harmlosen Leben des Wilden nahe. Deshalb interessieren Genin gar nicht die sozialen Gegensätze unserer Zivilisation, wohl aber die einfache Geschlossenheit einer ‚primitiven‘ Kultur. Das gesellschaftliche Leben ist ihm nur natürliche Geselligkeit, wo das Gleiche zum Gleichen spricht.“

Im Abschnitt „Genin und Millet“ gibt es einen Passus, von dem Genin 25 Jahre später Gebrauch machte: Er hat ihn in seiner Autobiografie zitiert, die er für die Personalabteilung der Bauverwaltung vom Palast der Sowjets zusammenstellte:

„Genins Bilder verkörpern ein sozialistisches Ideal. Das Glück der Gleichheit und der Arbeit! Aus der Gleichheit des Tuns folgt das Gefühl der Gemeinsamkeit und der Frieden der Arbeit. Sie ist Bestimmung der Natur und in ihrer Erfüllung liegt das Glück des Daseins. Vielleicht ist Genin der erste, der in dieser Weise die sozialistische Idee zu einem künstlerischen Ideal macht. Denn die ältere Kunst im 19. Jahrhundert liebt die Arbeit als die tragische Bestimmung des Menschengeschlechtes aufzufassen mit der stillen Sehnsucht nach dem Schlaraffenland der Nichtsteuer im Herzen, oder man hat, wie Millet, rührsame

*Geschichten von den schönen Seelen dieser zur Arbeit verdammt Menschen erzählt. Man hat den Menschen der Arbeit heroisiert, aber nicht die Arbeit. Für Genin ist die Arbeit weder etwas Heroisches noch etwas Tragisches, sondern Gesetz und Schönheit zugleich. Es könnte sein, dass diesen Ideen die nächste Zukunft gehört. Denn sie sind ein Zeichen der Zeit.“<sup>59</sup>*

Die letzte große Ausstellung, die noch im friedlichen Europa eröffnet wurde, war die Baltische Ausstellung im schwedischen Malmö.<sup>60</sup> Wie im russischen Teil der Kunstabteilung der Ausstellung die Werke von Bechtejeff, Genin und Kandinsky gehängt waren, zeigt eine erhaltene Fotografie (siehe S. 214 in diesem Katalog). Genin nahm an der Ausstellung mit drei Gemälden teil: „Hirte“, „Gebet“ und „Eva“. Ihr weiteres Schicksal ist unbekannt, aber man erkennt dieselben Motive in den erhaltenen Pastellen (z. B. „Eva“, 1913, Abb. S. 152).

### **Früher Expressionismus. 1915–1922, München – Berlin**

Der Krieg, der im August 1914 ausbrach, zog auch das Kunstleben in Mitleidenschaft. Einige der einberufenen Künstler fanden den Tod, unter ihnen Talente wie August Macke und Franz Marc. Auch Albert Weisgerber, der erste Vorsitzende der Vereinigung Neue Münchener Secession, fiel. Der Patriotismus, der sich in den verfeindeten Staaten – Deutschland unter anderen – breit machte, ließ viele internationale Verbindungen abreißen. Es ist kaum vorstellbar, dass Robert Genin, seit 1902 Anhänger der kommunistischen Ideen und Gegner des russischen Zarismus, damals von der Welle des Patriotismus mitgerissen wurde; in jener Zeit muss er sich eher als Weltbürger gefühlt haben. Nach Kriegsbeginn wurden die russischen Bürger sofort zu feindlichen Ausländern erklärt. In der Literatur wird oft behauptet, dass sie Deutschland innerhalb von 48 Stunden verlassen mussten. Als Beleg dafür nimmt man die Geschichte von Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, die in München lebten und sofort in die neutrale Schweiz flüchteten. Die jüngsten Forschungsergebnisse (siehe Beitrag „Relativ unbehelligt“ von Sandra Uhrig im vorliegenden Katalog) beweisen aber, dass Ausländer in dieser Zeit sehr unterschiedlich behandelt wurden. Vor allem hat man männlichen Ausländern im wehrfähigen Alter (zwischen 17 und 45 Jahren) die Rückkehr in die Heimat versperrt. So wurde Genin ein „Zivilgefangener“<sup>61</sup> im heutigen Waldtrudering, einem Vorort Münchens, möglicherweise in seinem eigenen Atelierhaus.<sup>62</sup> Aber die Einschränkungen wurden nicht sehr strikt umgesetzt, so dass sich Genin relativ frei in der Stadt und der Umgebung bewegen konnte.<sup>63</sup> Sie stellten auch kein Hindernis für seine Einzelausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser im November 1917 dar, worauf im Folgenden noch eingegangen wird.



**40 Erwartung**, 1915  
Lithografie, 60 x 40 cm  
Blatt 3 aus der Mappe „Die Frau“

**41 Flucht**, 1915  
Lithografie, 60 x 37 cm  
Blatt 5 aus der Mappe „Die Frau“



Nach Kriegsbeginn stand die utopische ideelle Harmonie in Genins Bildern in krassem Widerspruch zur grausamen Realität. Genin spürte die Unmöglichkeit, wie bisher weiterzuarbeiten. Viele Jahre später, als er 1936 in Moskau einen Vortrag hielt, stellte er das folgendermaßen dar:

*„Ob ich Ihnen zu erklären brauche: all das, was ich über das Dorf erzähle, über das armselige arme Leben, das heute schwierig vorstellbar ist, entwickelte im jüdischen Jungen eine ziemlich revolutionäre Stimmung. Es war 1905. Ich gab alles leidenschaftlich wieder auf den Seiten der Zeitschrift ‚Jugend‘, die in München verlegt wurde. Ich gab dort dem Zarismus alles, was ich konnte. [...] Ich arbeitete in der ‚Jugend‘ und hier fingen meine ersten Versuche und meine Arbeit am Fresko an. Als ich in Italien war, geriet ich unter den Einfluss von Giotto und die Freskomalerei hat mich so interessiert, dass ich meine ersten Arbeiten schon 1913 ausstellte. [...] Damals war ich unter dem Einfluss der Italiener und malte nackte Körper. [...] Als der Krieg begann, sah ich, dass der nackte Körper Kanonenfleisch ist. Ich traf meine Kameraden, bat sie – lass uns aufhören zu malen, wir müssen ins Leben gehen. Hier war meine erste Säuberung, als ich – wenn nicht zum Realismus, so zum Leben ging. Ich hörte auf, nackte Körper zu malen, und fing an zu arbeiten. Es war die Ausstellung im Jahr 1916<sup>64</sup> mit meinem großen Ölbild, einem Wandbild. An diesem Bild konnte man sehen, dass der Maler unfröhlich, unglücklich war.“<sup>65</sup>*

Seine neue Gestaltungsart setzte Genin 1915 in einer Serie von großformatigen Lithografien „Die Frau. Elf Kriegsblätter“<sup>66</sup> um, die dem Schicksal der Frau im Krieg gewidmet war und in der zweiten Ausstellung der Münchener Neuen Secession

im Sommer 1916 gezeigt wurde.<sup>67</sup> Die neuen Werke Genins hatten wenig Ähnlichkeit mit den früheren. Im Gegensatz zu den „Figürlichen Kompositionen“ (1912) mit ihrem paradiesischen Idyll war die Tragödie das Leitmotiv in der Mappe „Die Frau“. Die Protagonisten der neuen Werke sind aus dem Paradies vertrieben; in jeder Lithografie ist der Tod direkt oder indirekt präsent (Abb. 40–41 und S. 162). Mit den Motiven veränderten sich auch Genins grafische Mittel – die Linien und die Formen. Sie sind nun verformt und zerrissen. Dieser Malstil fiel unter die erst kurz zuvor eingeführte Definition des Expressionismus. Die Kontinuität in der neuen Art des Malens bestand darin, dass diese Werke ebenso monumental komponiert waren und sich genauso an der Wand als Fresken eigneten; im Mittelpunkt standen wie vorher Menschenfiguren mit ihren Emotionen – Angst, Trauer, Leiden. Der Symbolismus war immer noch da, die Symbole waren noch deutlicher geworden.

1916 schuf Genin sein „Lithographisches Skizzenbuch“.<sup>68</sup> Auf Steinen zeichnete er seine fragmentarischen Erinnerungen von der frühen Kindheit bis 1905 auf, wie immer weniger den Fakten, denn seinen damaligen Emotionen Beachtung schenkend. Über die Hälfte der Druckfläche beanspruchten Lithografien nach seinen alten und neuen Zeichnungen, insgesamt 108 Bilder in der Normalausgabe. In einigen Luxusexemplaren wurden die Texte handgeschrieben, die Lithografien eingeklebt und verso zeichnete der Künstler entweder in Feder oder klebte seine Zeichnungen auf. Ein paar Autorenexemplare des Buchs verwertete er im Weiteren zum Zeichnen auf den Rückseiten.<sup>69</sup>

In den Jahren 1915 bis 1917 traf sich Genin oft mit Paul und Lily Klee.<sup>70</sup> Er war auch mit dem Pianisten Gottfried Galston<sup>71</sup> und dessen erster Frau Sandra

Droucker<sup>72</sup> befreundet und augenscheinlich kam die für Paul Klee wichtige Bekanntschaft mit Galston<sup>73</sup> nicht ohne Genins Vermittlung zustande. In dieser Zeit gehörte zum engsten Freundeskreis von Genin auch Alexandra Broel, geb. Korsakoff, die 1919 Galston heiraten wird.<sup>74</sup> Alexandra verehrte Genins Werk.<sup>75</sup> Die temperamentvolle, junge Frau kam 1905 von Moskau nach München, um bildende Künste zu studieren; sie besuchte die Debschitz-Schule und nahm Unterricht bei Albert Weisgerber (1910 schuf er ihr spektakuläres Bildnis, Abb. 42) sowie Paul Klee. Paul Klee stand Pate für ihre und Gottfried

42 Albert Weisgerber,  
Bildnis Alexandra Korsakoff, 1910  
Öl auf Leinwand, 105 x 75 cm  
Privatsammlung



43 Alexandra Korsakoff-Galston,  
Bildnis Paul Klee, um 1919  
Versteigert am 2.12.2000  
bei Hauswedell & Nolte

44 Alexandra Korsakoff-Galston,  
Paul Klee, Geige spielend, um 1919  
Privatbesitz Schweiz, Depositum im  
Zentrum Paul Klee, Bern



Galstons Tochter Florina-Irene (März 1920 – August 1921), die im Alter von eineinhalb Jahren starb. Bekannt sind einige von Alexandra Korsakoff-Galston gezeichnete karikierende Bildnisse von Klee (Abb. 43, 44).

Die zweite Einzelausstellung Genins in der Modernen Galerie Thannhauser fand im November 1917 statt.<sup>76</sup> Das Ereignis war

schon deshalb ungewöhnlich, weil in der Mitte Münchens ein Künstler ausstellte, der Bürger eines feindlichen Staates war – aber im Ersten Weltkrieg war so etwas offensichtlich noch möglich. Die Ausstellung beanspruchte zwei Etagen: Im Erdgeschoss („Oberlichtsaal“) war Genins Malerei und im dritten Stock seine Grafik zu sehen. Der Katalog reproduzierte 23 Arbeiten. Kriegsmotive finden sich darunter praktisch nicht, lediglich „Witwe“ und „Flucht“ geben Hinweise auf die Zeit, in der sie geschaffen wurden. Nur von dreien dieser 23 Arbeiten ist heute der Verbleib bekannt: vom Meisterwerk des Jahres 1915 „Witwe“ (Sammlung Ralph Jentsch, Berlin / Rom, Abb. S. 163) und von den zwei 1,5 m hohen vertikalen Pastellen „Mutter“ und „Raucher“ (beide 1917, Sammlung Im Obersteg, Depositum im Kunstmuseum Basel, Abb. S. 158 f.). Von seiner bleibenden Vorliebe für die Monumentalmalerei zeugt der Titel einer Mappe mit neun Kaltnadelradierungen „Freskoentwürfe für eine Speiseanstalt“ (1917).<sup>77</sup> Die Motive dieser Radierungen entsprachen den großformatigen Arbeiten, die im Erdgeschoss bei Thannhauser hingen. Auch die Radierungen wurden im neuen expressiven Malstil ausgeführt. Die meisten davon haben ein schmales, vertikales Format. Die Fresken selbst waren wohl für die Fensterpfeiler eines Saals gedacht. Die Kaltnadeltechnik benutzte Genin 1917 zum ersten Mal, Mitte desselben Jahres fertigte er zehn Kaltnadelradierungen in drei verschiedenen Zuständen für die Zweimonatsschrift Marsyas an.<sup>78</sup>

Genins geänderter Malstil gefiel nicht allen Kritikern. Wilhelm Hausenstein, der gerade aus Belgien nach München zurückgekehrt war und dort eine Tätigkeit in der Redaktion der Münchner Neuesten Nachrichten aufgenommen hatte, veröffentlichte einen großen Artikel über die bei Thannhauser ausgestellten großformatigen Bilder Genins. Während Hausenstein das Talent des Künstlers und seine grafische Meisterschaft hochpries, kritisierte er seine Gemälde:

*„Sie machen mir den Eindruck vergrößerter Graphik – und daran wird auch dann kaum etwas geändert, wenn Genin sie abschwächend als dekorative Entwürfe bezeichnet. [...] [Behauptung] die auf den peinlichsten Punkt verweist: auf die hoffnungslose Trübheit und verstimmende Verworrenheit der malerischen Mittel, die einen beträchtlichen Teil*



auch des äußeren Raums der Bilder – in vielen Bildern die ganze obere Hälfte – einnimmt. [...] Es sei indes nicht versäumt, zu betonen, dass nicht nur in den zum Teil vortrefflichen Radierungen, Lithographien, Pastellen und Zeichnungen Genins – auf die man das Graphische Kabinett nachdrücklich verweisen möchte – das besondere Maß seiner Begabung zum Ausdruck gelangt, sondern auch in gewissen Zügen seiner großen neuen Bilder. Was an ihnen Zeichnung ist, gibt wiederholt bleibende Eindrücke. Rhythmus ist großen Flächen durch zeichnerisches Verfügen einverleibt. Auch erreicht das Zeichnerische durch die Einführung des Malerischen mitunter einen feinen Grad der Auflösung. So entsteht – allerdings in kleinerem Format – ein nicht unedles Bild wie das aufsteigende Pferd (das mir gleichwohl in der Radierung noch besser gefällt). Man wird dem Künstler, wenn man es vermag die Unreinheit der malerischen Mittel für Augenblicke abzurängen, auch ganz gewiss nicht Geschmack abstreiten und am allerwenigsten ein Talent, das ihn und andre verführt. Empfindung, Leiden, Seele festigen sich in dem Bild der Witwe mit den Kindern – so unerquicklich es im Technischen ist – zu einer verhältnismäßig klaren, wiewohl nur teilweise in sich zusammenhängenden Gestalt. Kehrt man von der rein objektiven Einschätzung zur Würdigung des subjektiven Elements zurück, so darf man hinzufügen: diese Bilder beweisen, dass Genin arbeitet, dass er in Bewegung ist und, trotz vermutbarer Einflüsse des überschätzten Coester und Picassos, einem zunehmend persönlichen Ausdruck entgegenzubringen trachtet. Möge der Schwimmende landen.<sup>479</sup>

Ein anderer bekannter Kunstkritiker – August Liebman Mayer – schrieb im ähnlichen Sinne:

„Auch der Russe Robert Genin (welcher deutsche Maler im feindlichen Ausland erfreut sich solch einer Ausstellungsmöglichkeit?) verfolgt dekorative Tendenzen, nur dass er nicht

45 Pablo Picasso,  
Frau in der Loge, 1901

46 Robert Genin,  
Frau mit dem liegenden  
Kind, 1919 (siehe S. 168)  
beide in der Stiftung  
Im Obersteg, Depositum  
im Kunstmuseum Basel



47 Robert Genin, *Leidende*, 1918 (siehe Seite 161)

48 Pablo Picasso, *Mädchen auf dem Ball*, 1905, Puschkin-Museum, Moskau



vom religiösen Erlebnis ausgeht, sondern Erlebnisse des Alltags in gesteigerter, mystisch verdämmernder Form gestalten will. So viel Schönes uns Genin auch diesmal wieder in seinen graphischen Arbeiten bietet, so sehr versagt er als Maler. Das kluge Anempfinden, das der Künstler schon früher offenbarte, vergaß man bisher über dem geschmackvollen Kolorit und der gefälligen Form seiner Bilder. Jetzt aber tritt er zu anspruchsvoll auf, vergreift sich im Format, lässt die Abhängigkeit von fremden Vorbildern, von dem frühen Picasso und von Coester allzusehr verspüren, ohne immer im Kolorit geschmackvoll zu sein, oder wird gerade da koloristisch geschmackvoll wirken, wo wir eine solche Art von Kolorismus als unangebracht empfinden. Das Erlebnis, das uns der Künstler vermitteln will, scheint allzu spielerisch empfunden, nicht aus der Tiefe herausgestaltet, vor allem aber auch nicht so bezwungen, dass es das große Format rechtfertigte. Man möchte hoffen, dass dieser von Haus aus begabte Romantiker den Mut fände, seine Kunst ganz auf sich allein zu stellen und – ohne die allzu durchsichtige und wenig packende Symbolik seiner jetzigen Bilder – seiner zarten Lyrik in ganz eignen Werken Ausdruck gäbe.“<sup>80</sup>

Beide Kunstkritiker sahen Ähnlichkeiten mit dem Frühwerk Picassos. In Genins Werk der Jahre 1905 bis 1918 gibt es Arbeiten, welche den Werken des großen Katalanen aus der Periode 1901–1906 nahestehen (vgl. Abb. 45–46 und 47–48). Kann man das als „Anempfinden“ bezeichnen? Jeder Maler, der Ausstellungen besucht und Entdeckungen seiner Künstlerkollegen studiert, wird diese nicht vergessen, wenn sie seiner Kunstanschauung entsprechen; er wird sich das Gesehene in irgendeiner Art und Weise aneignen. So soll Picasso gesagt haben: „Die guten

*Maler kopieren, die großen Maler stehlen*“ („*les bons artistes copient, les grands artistes volent*“). Selbst hat er so viele Entdeckungen gemacht, dass sie für ganze Heerscharen von Künstlern der Moderne zum Anempfinden und Kopieren reichten. Picasso war stets auf der Suche und änderte mehrmals seinen Malstil. Genin tat das auch.

Mit Oskar Coester, den die Kritiker auch als Genins Vorbild sahen, war Genin tatsächlich gut bekannt. Er schätzte seine Arbeiten sehr, einige erwarb er gar für sich.<sup>81</sup> Coester war gleichfalls ein Maler, der sich intensiv entwickelte und seinen Malstil wesentlich änderte; Mitte der 1900er-Jahre, während der Studienzeit, neigte er zum Symbolismus, Mitte der 1910er-Jahre schuf er bereits expressionistische Werke und vernichtete später – wie Genin – die frühen Arbeiten, da sie seine neusten Ansichten nicht mehr vertraten. Genin faszinierte am Werk Coesters offensichtlich dessen Aufrichtigkeit, Offenheit und Poesie, die auch die damalige

**49** Oskar Coester,  
Weg im Moos, um 1924  
Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm  
Veröffentlicht in: Wilhelm Michel,  
Oskar Coester  
In: *Deutsche Kunst und Dekoration*,  
August 1925, H. 11, S. 304–312



Kritik thematisierte.<sup>82</sup> In Coesters Kompositionen der 1916er- bis 1920er-Jahre lassen sich noch bestimmte Parallelen zu Genins Malstil feststellen, im Weiteren aber gingen die schöpferischen Wege der beiden Maler auseinander, was an den Arbeiten Coesters der Jahre 1924/1925 sichtbar wird (z. B. Abb. 49).

August Liebman Mayer setzte seine Kritik an Genin fort in einem Artikel, den er der vierten Ausstellung der Münchener Neuen Secession im Sommer 1918 widmete:

„Wenig geglückt erscheinen die das große Format keineswegs ausschöpfenden Gemälde Genins. Man sieht hier vor allem die Unmöglichkeit, Dinge, die bei Coester einer starken Erregung, um nicht zu sagen einem Trancezustand, entströmen, mit kaltem Bewußtsein zu bilden.“<sup>83</sup>

Im gleichen Artikel unterwarf Mayer auch Paul Klee seiner gnadenlosen Kritik, der ebenfalls an der Ausstellung teilnahm: „Unstimmigkeiten ganz anderer Art weisen die phantastischen Bildchen Paul Klees auf. Diese Farben- und Linienphantasien dokumentieren sich mehr und mehr als Spielereien eines von Haus aus wenig begabten Außenseiders, die aber von einem snobistischen Publikum immer noch zu ernst genommen werden. Hat einer der Kleeverehrer glücklich den Titel des Bildes oder des Aquarelles erfahren, so wird er mit begeisterten Worten die tiefe Durchgeistigung des Vorwurfes der Bildidee einem mehr oder minder gutgläubigen Zuhörer auseinandersetzen. Weiß er aber den Bildtitel nicht, so wird es ihm ebensowenig schwerfallen, das genaue Gegenteil von dem herauszulesen, was der geistvolle Künstler der Welt hat künden wollen. Diese manchmal aparten Farbenmosaikern haben mit Malerei nichts zu tun.“

Heute lässt einen diese Kritik an Paul Klee lächeln; damals aber waren die Einschätzungen der zeitgenössischen Kunst im Werden, nichts war vorausbestimmt. Nichtsdestotrotz kann man in den Worten Mayers ein Körnchen Wahrheit – wenn gleich eine etwas einseitige – finden, sowohl in Bezug auf Klee als auch in Sachen Genin. Lily Klee hat in einem Brief an Marianne von Werefkin ebenfalls kritisch auf Genins neuen Malstil reagiert: „Auch v. Genin viele Grüße. Ich sehe ihn sehr selten – da wir anderen Verkehr haben. Seine künstlerische Entwicklung ist nicht erfreulich, er verkitscht zusehends“.<sup>84</sup> Es ist nicht ganz klar, was Lily Klee in diesem Fall unter Kitsch verstand

**50** Musiker, 1919  
Kaltadelradierung,  
29 x 22 cm (Platte)  
Blatt 5 aus der Serie von 30  
Radierungen, Verlag Paul Cassirer

**51** Kneipen-Jongleur, 1919  
Radierung, Probedruck,  
19,3 x 16,4 cm (Platte),  
Blatt aus der Mappe  
„Aus den Spelunken Berlins“  
Berlinische Galerie, Berlin

**52** In der Schenke, 1919  
Radierung, 29,5 x 22 cm (Platte)  
Blatt 15 aus der Serie von  
30 Radierungen, Verlag Paul Cassirer







**53** Sitzender weiblicher Akt, 1920  
 Radierung, 35 x 27 cm (Platte)  
 Blatt aus der Serie „Zirkus“;  
 Fritz Gurlitt Verlag  
 Ralph Jentsch, Berlin / Rom



**54** Akrobaten, 1920  
 Radierung, 23 x 29,5 cm (Platte),  
 Blatt aus der Serie „Zirkus“;  
 Fritz Gurlitt Verlag

– möglicherweise waren es die Versuche Genins, die niedere Seite des Lebens in seiner Malerei widerzuspiegeln (seine Gemälde „Trinker“, „Trinkende Frau“, „Raucher“, „Flucht“ usw.), was ihr Mann niemals tat. Mehr dazu und zur Beziehung zwischen Genin und Klee siehe im Beitrag von Christine Hopfengart im vorliegenden Katalog.

Die weitere Entwicklung Genins zeigt, dass er tatsächlich in die von Mayer aufgezeigte Richtung tendierte (wenn auch nicht immer direkt), seiner zarten Lyrik in ganz eigener Weise Ausdruck gebend. In den 1920er- und 1930er- Jahren wird er allmählich vom Expressionismus zum lyrischen Primitivismus übergehen, der eine gewisse geistige Verwandtschaft zum Werk von Pierre Bonnard und dem Spätwerk von Jean Pougny aufweist. Aber in den Jahren 1917 und 1918 brachte Genin in seine Malerei die offene, leuchtende Farbigkeit ein, die er vorher vermieden hatte. In der Folge wurde sein Expressionismus nicht radikaler, er verstärkte seine Verformungen nicht mehr. Das machte sich in der vierten Ausstellung der Münchener Neuen Secession (1918) bemerkbar:

*„Die Neue Secession [...]. Wer ihre Ausstellung expressionistisch nennen wollte, schösse am Ziel vorbei. Sie trug sich einst mit dem Plan einer Vorkämpferschaft dieser Richtung, heute ist nur noch ein Kreis innerhalb des Kreises dieser Richtung ergeben. Klee, Kanoldt, Scharff, Coester, bis zu einem gewissen Grade auch Seewald, der sich allmählich zu finden scheint, sind die eigentlichen Träger der problematischen Idee. Genin und Pellegrini blieben auf halbem Wege abwartend stehen.“<sup>85</sup>*

Ende 1918, als der Krieg vorbei war, zog Genin von München nach Berlin um. 1919 stellte Paul Cassirer als Herausgeber dem Publikum zwei Serien von Genins Kaltnadelradierungen vor: die Mappe „Aus den Spelunken Berlins“<sup>86</sup> (zusammen

**55** Charlotte Bara, 1922  
Pastell, 40,7 x 28 cm  
Privatsammlung, St. Petersburg



**56** Winterlandschaft, 1914  
Pastell, 39 x 49 cm  
(Paesaggio d'inverno, Nr. 17  
im Katalog der Eröffnungsausstellung  
Museo Comunale di Ascona, 1922)  
Collezione Comune di Ascona,  
Museo Comunale d'Arte Moderna,  
Ascona, Inv. CCA 0-0-136



mit Michel Fingesten) und eine Serie aus 30 Blättern ohne gemeinsamen Titel<sup>87</sup>. 1920 kamen im Fritz Gurlitt Verlag zwei weitere Mappenwerke von Kaltnadelradierungen Genins heraus: „Menschen“ und „Zirkus“<sup>88</sup> sowie sein Malerbuch „Skizzen und Erinnerungen“<sup>89</sup>. 1921 bis 1923 illustrierte Genin mit seinen Radierungen und Lithografien fünf Bücher der expressionistischen Dichter Jakob Wassermann, Kasimir Edschmid und Hans Bethge (übrigens war der Dichter Hans Bethge<sup>90</sup> ein Freund Genins und besaß Gemälde von ihm) und nahm mit vier Radierungen an den grafischen Mappen „Die Schaffenden“<sup>91</sup> teil.

1919 kaufte sich Genin ein Häuschen in Ascona im Tessin, am Schweizer Ufer des Lago Maggiore. Ascona, damals ein armes Fischerdorf, wurde Anfang des

**57, 58** Auf den Feldern  
bzw. Wind, 1919  
Aquarell auf Rückseiten des  
„Lithografischen Skizzenbuchs“,  
39,5 x 28 cm



20. Jahrhunderts für viele Künstler zum Anziehungspunkt, so dass sich dort allmählich eine Künstlerkolonie bildete (bekannt ist u. a. die Geschichte vom Monte Verità). Genin folgte Werefkins und Jawlenskys Beispiel, die 1918 nach Ascona gekommen waren. Er genoss die Zeit in Ascona, aber Ascona wurde nie sein Hauptwohnsitz: Er konnte das bewegte Leben von Berlin und Paris nicht lange entbehren. Hinzu kam noch eine Reihe unangenehmer Formalitäten, die beim Überqueren der Schweizer Grenze notwendig waren. In der Schweiz lernte Genin bald den Basler Unternehmer und passionierten Sammler Karl Im Obersteg kennen, der sein Freund und Förderer wurde.<sup>92</sup> In Ascona unterhielt Genin gute Bekanntschaft u. a. mit dem Maler Albert Kohler<sup>93</sup>, dem Architekten Carlo Weidemeyer<sup>94</sup> und der Ausdruckstänzerin Charlotte Bara<sup>95</sup>. 1922 folgte Genin dem Aufruf Werefkins anlässlich der Gründung des Museo Comunale und stiftete sein Pastell „Winterlandschaft“ (1914, Abb. 56). An der Künstlergruppe „Der große Bär“, die 1924 um Marianne von Werefkin entstand, nahm Genin nicht teil: Dafür war er zu unabhängig.

**59, 60** *Margarete mit Mario*. 1923  
5,6 x 5,3 cm und 5,6 x 5,7 cm.  
Foto: Robert Genin  
Privatsammlung, St. Petersburg



1919 traf Genin Margarete Gurth<sup>96</sup>, die er bald darauf heiratete; im April 1921 kam in Ascona ihr Sohn Mario zur Welt.<sup>97</sup> Die Bildnisse von Margarete, die er in der Phase des Werbens zeichnete, leben vom Charme tief empfundener Gefühle (Abb. 57, 58). Rührend sind auch die wenigen erhaltenen Fotos, die Genin 1923 von seiner Familie machte (Abb. 59, 60). Aber wie man seinem Briefwechsel entnehmen kann,<sup>98</sup> hielt er nach wie vor nicht viel vom Familienleben, die Alltagsorgen empfand er eher als lästig und die freien Sitten in der Hauptstadt der Weimarer Republik förderten eine ziemlich lockere Lebensweise. Sein Freundeskreis wurde immer größer, neben den alten Münchner Bekannten (wie Wassily Kandinsky<sup>99</sup>) verkehrte Genin nun im Kreis von Künstlern der Berliner Secesssion, z. B. mit Rudolf Levy<sup>100</sup> (Abb. 61) und Karl Hofer<sup>101</sup>.



**61** Rudolf Levy, Stillleben, vor 1925  
Öl auf Leinwand, 23 x 33 cm  
Mit einer Widmung an Genin  
„Dieses Bild gehört  
Geninchen / Rudolph Levy 23.VIII  
1925 Paris 203 Bd. Raspail“  
Versteigert bei Auktion Neumeister,  
23.05.2012, Lot 153

**62, 63** Trauernde I,  
bzw. Trauernde II, 1923  
Kaltadelradierungen, 24 x 16 cm  
bzw. 28 x 16 cm (Platte)  
Aus: „Die Schaffenden“, IV. Jg.,  
2. Mappe, 1923

Von 1921 bis 1923 zeichnete Genin insbesondere Frauenköpfe – in Großaufnahme über die ganze Bildfläche; er führte sie in Bleistift, in Pastell („Rosa Kopftuch“, „Weißes Kopftuch“, Abb. S. 175), in Öl („Rotes Kopftuch“, Abb. S. 174) sowie in Kaltadel (Abb. 62, 63) aus. Diese Vorliebe griff er drei Jahre später, während der Arbeit an zahlreichen Bildnissen balinesischer Schönheiten, wieder auf.

Von den Gemälden der ersten Berliner Jahre sind „Frau mit dem liegenden Kind“ (1919, Sammlung Im Obersteg, Depositum im Kunstmuseum Basel, Abb. S. 168), „Akrobaten“ (1919, Privatsammlung Wiesbaden) und „Lesender Mann“ (1921, Abb. S. 169)<sup>102</sup> erhalten geblieben sowie ein großes Pastell-Selbstbildnis (um 1922, Berlinische Galerie, Abb. S. 171)<sup>103</sup> aus der Sammlung Feldberg. Diese Arbeiten besitzen dieselbe Lockerheit und Entspantheit wie seine Werke der Jahre 1917 und 1918. Die Linien sind geschwungen, die Malerei wirkt leicht, durchsichtig und bunt, unter Einbeziehung von sattem, fast signalhaftem Gelb und Rot. Im Januar 1922 veranstaltete Alfred Flechtheim, nach der Eröffnung seiner Galeriefiliale in Berlin im Oktober 1921, eine Einzelausstellung mit Genins Bildern. In der Presse reagierten Karl Scheffler und Willi Wolfradt darauf:

„Genin, der bei Flechtheim eine größere Anzahl seiner Bilder ausstellte, paßt gut in die Atmosphäre dieses Kunstsalons. Er ist mehr fein als stark; seine Malerei hat Geist, nicht aber Fülle, seine Kunst ist offenbar mehr ein Produkt der kritischen Empfindung als der naiven Sinnlichkeit. Man denkt von fern an den Fall Klossowski; auch dort wächst die Begabung aus einem ungewöhnlich lebendigen und tiefen Kunstverständnis hervor. Darum stimmt auch die Arbeitsweise hier und da in einigen Punkten überein. Genin versteht es vortrefflich ein Bild anzulegen, er kennt die Bedingungen des Bildaufbaues; aber er kann es über einen gewissen Punkt hinaus nicht weiterführen. Seine Malerei sieht wie aquarelliert und pastelliert aus, sie ist zart und intellektualistisch, sie deutet geistreich ein paar lebende Punkte an. Man könnte Genin einen Essenzler nennen. Das heißt: er sucht – und findet nicht selten – eine Essenz der Dinge; nur fehlt ihm dann, wie so vielen, die Substanz dazu.“<sup>104</sup> (Karl Scheffler)





„Bei Flechtheim. Gemälde von Rob. Genin. Die vielgeschmähte Lockerung des Benehmens in der neuen Kunst hat (wie jede Sittenlockerung das Ethos des Wesentlichen nur offenbaren muss) das Gute, dass Mangel an Gestalt jetzt vollends zutage gezogen wird. Genin scheut nichts, seine Bilder interessant zu machen, bohemehaft; er wird rosa und schillernd, erstrebt üppige Lockerung und Effekte des Zarten und Kargen. Die Hand sitzt leicht im Gelenk.“<sup>105</sup> (Willi Wolfradt)

### Später Expressionismus. 1923–1929, Berlin – Ascona – Bali

Veränderungen im Werk von Genin, die sich nach kritischen Presseartikeln bemerkbar machen, könnten darauf hindeuten, dass er empfindlich war gegenüber Äußerungen von Kunstkritikern. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass die eigene Entwicklungsrichtung mit den Meinungen scharfsinniger Kunsthistoriker übereinstimmte. 1923 wird die Malerei Genins wieder dichter und tiefer in der Farbe, die Gestalten werden robuster, sie wirken fest in der Komposition verankert, als wenn sie dort kristallisieren würden. Das lässt sich etwa feststellen bei den Werken „Weinende Frau“, „Abschied“ (beide 1923, Abb. S. 176 f.) sowie bei „Mann mit Pfeife“ (1923, Abb. 64).

64 Mann mit Pfeife, 1923  
Öl auf Leinwand, 110 x 70,5 cm  
Verbleib unbekannt



Eine besonders schöne Kombination aus kräftigem Bildaufbau, tiefer Farbgebung und origineller bunter Palette, die auf Pistazien-grün, Ocker-Rosa und warmem Gelb beruht, erreichte Genin in seinen Landschaften der Jahre 1923 bis 1925 (Abb. S. 179–181). Das „lyrische Primitiv“, das sich besonders in den menschlichen Figuren und Tieren bemerkbar macht und das sein Werk der 1930er-Jahre dominieren wird, ist bereits vorhanden.

Grafische Arbeiten gelangen Genin leichter als die Malerei, aber er nahm die Malerei stets sehr ernst und beklagte sich, dass sie bei ihm zu kurz komme. Davon ist ein Zeugnis in seinem Briefwechsel mit Karl Im Obersteg erhalten:

„Kio! Ich spreche mit Dir aus einer Stimmung heraus die schon seit Jahren allerdings meine Seele bannt. Schon sind es eine Dutzend Jahre, dass ich in Blüten stand üppig, verheissungsvoll und alle Welt wartete die kommende Ernte. Die Frucht ist bis heute nicht gereift, und bald verliert die Welt die Geduld zu warten – und bald ich selbst! Was geschah? Es kam der Krieg – der einen betäubte, und was nachher kam ist noch viel schlimmer. Die Blüte ist verdorrt ich fühle wie ich welke in der todbringenden Atmosphäre, die mich seit Jahren hier umgibt. Meine Freunde und ich selbst erkannten rechtzeitig die Nottwendigkeit des Luftwechsels, daher die Asconaperiode die verunglückt war (das aus Gründen über

**65** Frauenbildnis (Margarete),  
um 1924  
Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm  
Kunstforum Ostdeutsche Galerie  
Regensburg

die ich nicht schreiben kann.) Nun aber kam ich vor kaum 2 Monaten aus Basel hierher, kraftvoll und voll Hoffnung und bestimmter Absichten, ich brachte Geld mit, um über die Sommermonate nicht an's Verdienen zu denken, um mich ganz der Malerei zu widmen. Zum Herbst wollte ich einige Gemälde für die Zürcher Ausstellung mitbringen. Und wie stehe ich heute? Die Franken die ich brachte liegen ungewechselt da, ich werde überhäuft mit graphischen Aufträgen die ich 2 Wochen lange standhaft abgewiesen und schliesslich doch einen nach den anderen angenommen – und schon bin ich in alten Trubel! Alle andren, denen die Malerei nicht so heilig ist, malen auf Bestellung so wie ich radiere, aber die Malerei ist meine ganze Zukunft – und ich warte auf die Sonnenstrahlen die die Frucht mit einem Schläge zur Reife bringen. Tatsächlich, noch



stehe ich in voller Kraft da, ich glaube unerschüttlich an meine grosse Zukunft. Und daher teile ich mit Dir meine Gedanken. Es giebt eine Rettung für mich, solange ich noch nicht die 40er Schwelle überschritten haben: Kopfüber sich in die Malerei zu stürzen – nichts aus der Hand geben bis jene Kollektion da ist, auf die unendlich viele warten bereit sie sofort zu verschlingen. Habe ich erst meine Werke vollendeten 40 Gemälde dann bin ich ein gemachter Mann, die Presse und Käufer drängten mich zu diesem Schritt. Heute aber muss ich selbst Artikel in der Kunstpresse ablehnen weil ich kein Material habe und nicht will, dass ich auf Hand der Vorhandenen Fothograpien nach Zeichnungen und Pastellen zum Graphiker endgültig gestempelt werde. Also: hinaus in die Luft, der ich meine Blüte verdanke, Italien. Dort in Abgeschlossenheit will ich die Frucht gebären die ich schon jahrelange reif in meinem Inneren trage und bald daran ersticke! [...] Ich habe ja hier schon sehr Schönes geschafft dass ich trotz der unzähligen Anfragen und Angeboten nichts aus der Hand gebe, denn es ist reines Bildermaterial. Dr. Osborn will eine Monographie schreiben, aber was nutzt mir so ein Buch ohne jenes Bildermaterial das ich voll verantworten kann? Margaritta, die als erste sieht wie ich mich mit finstren Gedanken plage und meine seelische Verfassung kennt drängt mich dazu allein zu gehen. Und die Vossische Zeitung fragt an wann sie die Notiz von meiner Italien-Reise bringen kann!! [...]“<sup>106</sup>

**66** Mario (rechts) und Alvin, 1924  
(Dezember; Sasbachwalden)  
Pastell, 21 x 16 cm  
Privatbesitz



Von 1923 an arbeitete Genin in Berlin in einem Atelier an der Königin-Augusta-Str. 51 (Atelierhaus), wo er meist auch übernachtete.<sup>107</sup> Im November 1923 bekam

er eine schwere Grippe mit einer Komplikation in Form von Gelenkrheumatismus. Genin verbrachte etwa einen Monat im Krankenhaus „zwischen Schmerzen und Morphium“<sup>108</sup>, wo er von einem Mädchen gepflegt wurde, das ihm schon in den letzten sechs Monaten seinen Haushalt im Atelier geführt hatte.<sup>109</sup> Die Krankheit rief eine vollständige Lähmung seines rechten Knies hervor. In den folgenden Jahren suchte Genin mehrmals Heilung in den Fangobädern Italiens und der Schweiz. Alles vergeblich.

Im Mai 1924 führte Alfred Flechtheim in seiner Berliner Galerie eine weitere Ausstellung von Genins Bildern durch, worauf der Kunstkritiker Karl Scheffler kurz einen Vergleich mit Kirchner zog:

*„In der Galerie Alfred Flechtheim hatte Robert Genin eine Reihe seiner sehr ernst gemeinten, streng stilisierten und trübe gemalten Bilder ausgestellt. Auch er ist einer aus dem Geschlecht des Prinzen Beinahe“*<sup>110</sup>,<sup>111</sup>

Nach dem langen Krankenhausaufenthalt verbrachte Genin 1924 zusammen mit seiner Frau und seinem Sohn ein paar Sommermonate in Sasbachwalden (Schwarzwald) bei seinem Freund Conrad Kayser<sup>112</sup>, um mit ihm der Freilichtmalerei nachzugehen. Dorthin reisten die Genins auch zu Weihnachten 1924; erhalten ist eine Reihe von Buntstiftskizzen, auf welchen der dreieinhalbjährige Mario mit einem Nachbarknaben draußen spielt (z. B. Abb. 66). Das gesamte Jahr 1924 und das halbe Jahr 1925 führte Genin einen erschöpfenden Briefwechsel mit den Schweizer Behörden, die ihm die Einreise nach Ascona verweigerten.<sup>113</sup> Eine Genehmigung erhielt Genin erst mit Hilfe von Karl Im Obersteg, der einen Anwalt beauftragte und eine hohe Kautions hinterlegte. Im Sommer 1925 verbrachte Genin einige Monate in seinem Lieblingsland Italien – zuerst auf Sizilien<sup>114</sup>, dann in Padua. Aus Sizilien brachte er eine Reihe von Landschaften in Öl mit, von denen er vier in der Ausstellung der Preußischen Akademie der Künste von Mai bis Juni 1926 zeigte (ihr heutiger Verbleib ist unbekannt). 1924/1925 arbeitete Genin viel und schuf etliche Gemälde, von denen heute nur wenige gesichert sind, etwa ein Frauenbildnis, um 1924 (Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Abb. 65), und der „Balalaikaspieler“ (um 1925, Abb. S. 182). In dieser Zeit nahm er aktiv teil an den Ausstellungen der Preußischen Akademie der Künste und der Berliner Secession, mit der er schon seit 1922 ausstellte. Im Dezember 1926 wurde er zum ordentlichen Mitglied der Berliner Secession gewählt – zusammen mit August Dressler, Ernesto de Fiori, Rudolf Großmann, Karl Hofer, Rudolf Levy, Otto Schoff und Renée Sintenis.<sup>115</sup>

Gegen Ende des Jahres 1925 beschloss Genin, nach Bali zu reisen. Den Anstoß zu dieser Reise gab das Buch<sup>117</sup> des Amateurfotografen Gregor Krause<sup>118</sup> und des



**67** Foto aus dem Buch „Bali“ von Gregor Krause und Karl With, Hagen, Folkwang Verlag, 1920

Kunsthistorikers Karl With<sup>119</sup>, das kurz zuvor erschienen war und einige hundert Fotoaufnahmen von Balinesinnen und Balinesen in ihrer natürlichen Umgebung enthielt. Auf vielen der Aufnahmen waren die Menschen nackt. Damit konnte man meinen, Bali wäre ein gelobtes Land, in dem Männer wie Frauen keine Scham kennen. Es ist bekannt, dass Genin von diesen Fotos fasziniert war.<sup>120</sup> Zum einen fand er stets Gefallen an der weiblichen Schönheit. Zum anderen erinnerte ihn das Leben der Balinesen – so wie es auf den Fotos dargestellt war – wahrscheinlich an die Atmosphäre seiner eigenen Bilder – ideale nackte Menschen in einem utopischen Paradies –, wie er sie von 1911 bis 1914 gemalt hatte. Bali bot offensichtlich die Möglichkeit, sich nicht nur in jene glückliche Zeit zurückzusetzen. Dort konnte man auch an einem echt paradiesischen Ort leben: Das war also gar keine Utopie. Die Reise begann am 23. Februar 1926 in Genua, etwa ein Monat später traf Genin auf Bali ein. Er blieb ca. drei Monate und in der Herbstausstellung der Berliner Secession, die im Oktober eröffnet wurde, hingen bereits seine Gemälde mit balinesischen Motiven. Der Maler kam, voll der reichsten Eindrücke, zurück und brachte eine große Anzahl an Naturskizzen mit.

Nach der Rückkehr schrieb er an Marianne und Karl Im Obersteg: „Es war eine herrliche Reise und ein völlig gelungenes Unternehmen! Ich kam nach Bali direkt zu den grossen Feiertagen und habe unerhört viel gesehen, erlebt, und geschildert. Ich soll das alles in einem Werke, das hier veröffentlicht wird, in Bild und Wort festlegen. Ich bin mächtig an der Arbeit. Vor allem aber habe ich an Bildervorwürfen dort gearbeitet die längst in meiner Phantasie schwebten. Ich habe endlich meine Stoffe und bin dabei meine schönsten Bilder zu malen. [...]“<sup>121</sup>

**68** Balinesin mit Kind und Affen, 1926  
Pastell  
Berlinische Galerie, Berlin

**69** Balinesin mit Kind, 1926  
Radierung, 15 x 25 cm (Platte)  
Privatsammlung, St. Petersburg

1928 wurde in Berlin Genins Buch „Die ferne Insel“<sup>122</sup> mit seinem Text und seinen Illustrationen in einer Auflage von 175.000 Exemplaren veröffentlicht. Karl With, damals Direktor des Kunstgewerbe-Museums Köln<sup>123</sup>, organisierte in seinem Museum eine Ausstellung der Arbeiten Genins aus Bali.<sup>124</sup> Genins balinesische Arbeiten wurden ferner im Oktober 1932 in Amsterdam gezeigt.<sup>125</sup> Dort erwarb Karl





With für sein Museum Genins handschriftlich verfasstes Buch „Bali“ mit seinen Reiseaufzeichnungen und vielen eingeklebten Pastellzeichnungen.<sup>126</sup> Die Zeitschrift *Kunst der Zeit* kam 1928 mit den Zeichnungen Genins auf dem Umschlag (Nr. 5–6 und Nr. 7, siehe S. 206 im vorliegenden Katalog) und mit Artikeln über seine Werke heraus.<sup>127</sup>

Heute ist von nur wenigen Ölgemälden Genins aus der Balizeit der Verbleib bekannt, zwei davon befinden sich in der Sammlung Im Obersteg im Kunstmuseum Basel (Abb. S. 183–189).<sup>128</sup> Die meisten Arbeiten aus dieser Periode sind Pastelle, welche überwiegend Balinesinnen darstellen: Köpfe in Großansicht, mit schmückenden Blumen im Haar; liegende oder sitzende weibliche Halbakte, entweder mit Kind

oder mit Affen oder einfach mit einem Fächer; sich kämmende Frauen usw. Gemeinsam sind all seinen Arbeiten die Eleganz der Ausführung, die Feinheit und das lyrische Gefühl. Diese Arbeiten sind nie überperfektionistisch, im Gegenteil. Vieles ist nur angedeutet, mit einer fast unmerklich leichten Berührung der Pastellkreide. Feine Übergänge von hellgelben, grünlichen und ockerfarbigen Strichen auf einem vergilbten Papier sind häufig kaum zu erkennen, aber diese Striche sind so genau gesetzt, dass sich die Arbeit leicht lesen und das Ungezeichnete errahnen lässt. Das Nichtgesagte, das Fantasie und Neugierde weckt, ist in der Kunst nie fehl am Platz. Meistens baut Genin seine Kompositionen statisch auf. Seine Modelle sind gewöhnlich in Ruhe versetzt, in sich gekehrt, mit dem eigenen inneren Leben beschäftigt. Diesen Mangel an Dynamik im Sujet gleicht Genin mit seinen zeichnerischen und malerischen Mitteln aus: mit einem kapriziösen Rhythmus seiner anmutigen Linien, die die Palmblätter, Gewandfalten oder Figuren zeichnen; mit einem unerwarteten Pflanzen- oder Tierornament am Rande des Blattes; mit den feinsten Nuancen von kaum angedeuteten Farben, die manchmal plötzlich mit ganzer Kraft klingen.

Die erhaltenen Gemälde und die schwarz-weißen Reproduktionen belegen, dass Genins Malerei des Jahres 1926 meisterhaft komponiert und in heiteren Farben ausgeführt ist. Es ist die Malerei eines reifen Meisters, der sich selbst gefunden hat. Auch bei Kritikern fanden die neuen Werke Zustimmung, wie z. B. die Besprechung von Max Osborn belegt: „Gerade durch den Kontrast heben sich die großen Bilder, die Robert Genin Anregungen einer Studienreise nach der Insel Bali dankt, in der dekorativen Pracht ihrer hellen Farbflächen vorteilhaft und eindrucksvoll heraus. Man sieht einen Schauspieler und eine Tänzerin, die in der Fremdartigkeit der bunten Erscheinung und der eigentümlichen Versonnenheit des edlen Ausdrucks zu einem erstaunlich beherrschten Bildplan führten.“<sup>129</sup> Und Otto Brattskoven meinte: „[...] allein gesättigt von ruhiger,

**70** Balinesin mit Ohrklipp und Blume, 1926 Pastell, 33 × 21,5 cm Die Zeichnung ist eingeklebt im handschriftlichen Buch „Bali“ Museum Ludwig, Köln

**71** Illustration aus dem Buch „Die ferne Insel. Aufzeichnungen von meiner Fahrt nach Bali in Wort und Bild“, handkoloriert von Genin



**72** Hahnenkampf auf Bali, 1926 Öl auf Leinwand, 52. Ausstellung der Berliner Secession, 1927, Verbleib unbekannt, Illustration aus: Die Künstler-Selbsthilfe. Zeitschrift für Kunst und Literatur, Nr. 2, 1. Jg., April–Mai 1927, S. 26–27





**73** Stehender Akt mit verstecktem Gesicht, 1929  
Ascona  
Pastell, 47,7 x 18 cm  
Privatbesitz

**74** Eine der zwei handkolorierten Radierungen Genins für „In memoriam Annie Wolff-Bayer“, 1929  
24,7 x 17,8 cm (Platte)

unbefangener, den grazilen Einklang suchender Lebenslust und bedachtsam als glückliche Stille zu erschließen. Solcherart vollzieht sich auch der Aufbau selbst: der seinen Hahn inbrünstig und zugleich blickstolz umschließende Balinese löst sich mit seiner farbigen Eigenwelt nur still aus der umgebenden Sphäre in Rosa, die, blau durchwirkt, edlem Schmelz verwandt erscheint. Ein souverän gebändigtes Gelb erregt nicht, sondern wirkt lebendig mit in dieser Erschließung fremdartigen Weltgefühls, die als Erlebnis der Augen erst dann vollkommen sich darbietet, wenn die aufrechtsitzende Gestalt nicht einer Isolation verfällt, sondern ohne absolute Aufgabe seiner selbst wieder in das gedämpfte Klangspiel des Gesamten zurücktritt. [...] Erst die sichtende Gestaltung ist die Erfüllung des schöpferischen Ingeniums und wenn in diesem Gemälde von Robert Genin über die Ordnung unaufhörlich wechselnder Augenerlebnisse auch eine tiefe Sinnenglücklichkeit malerische Wirklichkeit geworden ist, so kann füglich behauptet werden, dass hier in der malkünstlerischen Welt eine Frucht herangereift ist, die wie selbstverständlich das Aroma schöner Vollendung ausströmt.“<sup>130</sup>

Nach der Rückkehr aus Indonesien hatte Genin viel zu tun: Seine Popularität war gewachsen, er musste den Text und die Abbildungen für sein geplantes Buch „Die ferne Insel“ vorbereiten, er musste malen und an Ausstellungen teilnehmen. Von Ende 1926 bis zu seiner Abreise nach Paris wirkte er an 12 Ausstellungen mit. In seinen Briefen an Karl Im Obersteg erwähnt er mehrmals die Vorbereitungen für seine 1928 geplante Kollektivausstellung in der neu eröffneten Berliner Filiale der Galerie Thannhauser, „als dem einzigen in Deutschland lebenden Künstler“.

Genin setzte hohe Erwartungen in diese Ausstellung, schuf dafür fieberhaft Material und lehnte andere Ausstellungsangebote ab, bei denen sein Werk ungünstig erscheinen würde.<sup>131</sup> Allerdings fand eine solche Ausstellung nicht statt. Die Galerie Thannhauser führte 1928 drei andere Einzelausstellungen durch – von Monet, Menzel und Gauguin. Dafür begeisterte sich im November 1928 der Schweizer Sammler Emil Kadé für das Werk Genins. Er erwarb im Laufe der Zeit über 30 Arbeiten des Künstlers.<sup>132</sup>

Von der Malerei aus der Zeit von 1927 bis 1929 ist wenig erhalten geblieben. Dazu gehören eine bemerkenswerte „Musikerfamilie“ (1929, Privatsammlung MacConnell, Abb. S. 194) sowie die beiden Akte „Stehender Akt mit Blumen“ (um 1929, Privatsammlung Joseph Kiblitzy, Abb. S. 193) und „Liegender Akt“ (um 1928, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Abb. S. 191). Die beiden Akte unterscheiden sich nicht nur in der räumlichen Orientierung: In der „Stehenden“ lässt sich noch ein gewisser Akademismus feststellen, der bei Genin von Zeit zu Zeit trotz seines Modernismus durch-



kommt. Das ist besonders in seinen Naturzeichnungen spürbar – die Zeichenschulen von Wilna und Odessa hinterließen eben ihre Spuren. Der Malerei nach könnte man die „Stehende“ ruhig in die Jahre 1924 bis 1927 zurückdatieren (aber für 1929 spricht eine auf 1929 datierte Aktzeichnung mit ähnlichem Motiv, Abb. 73), wobei die „Liegende“ deutlich formaler ist und somit auf die Periode 1931 bis 1933 verweist. Dieses Hauptwerk funkelt von verschiedenen „überflüssigen“, geistreich in Zeichnung und Farbe ausgeführten Details. Wie in der „Musikerfamilie“ kündigt sich auch hier schon der neue Malstil an, der für Genins Pariser Periode charakteristisch sein wird. In dieser Manier führte Genin Ende 1928 auch seine letzten Radierungen aus: zwei Blätter für das Buch „In memoriam Annie Wolff-Bayer“<sup>133</sup> (Abb. 74).

### Expressionismus / Lyrischer Primitivismus. 1929–1936, Paris

Nach der Rückkehr aus Indonesien war die Beziehung zwischen Genin und Margarete am Ende und im Juni 1927 trennten sich die beiden. Ende 1929 zog Genin zusammen mit seiner neuen Lebensgefährtin Genia Ines<sup>134</sup> nach Paris. Der Augenblick, um Neues zu wagen, war denkbar ungünstig: Mit dem Börsencrash im Oktober 1929 begann eine Weltwirtschaftskrise und eine große wirtschaftliche Depression. Aber natürlich hatte Genin zum damaligen Zeitpunkt die Folgen seiner Entscheidung nicht voraussehen können; er traf sie auf dem Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit und seines Erfolgs.

Die 1929 bis 1931 entstandenen Gemälde setzten die Entwicklung der Jahre 1925 bis 1928 fort: harmonisches und mäßig leuchtendes Kolorit, basierend auf warmen (gelben, roten, grünen) Tönen; eine unkomplizierte, aber fest und sicher aufgebaute monumentale Komposition; primitivistische, spielerische Stilisierung von Figuren und Gegenständen. All dies wurde durch das lyrische Talent des Künstlers vereinigt. Bestimmte stilistische und koloristische Lösungen weisen Parallelen zu den Werken von Bonnard, Vuillard und Chagall auf. Eine Besonderheit von Genins Schaffen, die sein Studium besonders interessant macht, sind die tiefen Veränderungen in seinem Malstil. Wenn ein Künstler sich als Persönlichkeit und in seiner Profession entwickelt, dann sind mehr oder weniger markante Veränderungen in seiner Kunst unabdingbar, vorausgesetzt der Maler bleibt in seiner Kunst aufrichtig. Eine ähnliche Entwicklung vollzog auch Iwan Puni (Jean Pougny)<sup>135</sup>, ein russischer Maler, der von St. Petersburg über Berlin nach Paris zog und sich dabei nicht nur beachtlich veränderte, sondern auch über die Notwendigkeit dieser Wandlungen reflektierte.<sup>136</sup>

75 Illustration aus: Paul Fierens, *Guénine ou L'Enfance Retrouvée*, in: *Formes*, 1931, № 19, S. 157–161



**76** *La Femme au bouquet*,  
um 1931  
Illustration aus *Comoedia*,  
28.11.1931, S. 3

**77** *Blumenstrauß*, um 1931  
Öl auf Leinwand, 34,5 x 28 cm  
Die Leinwand ist nicht gespannt  
RGALI, Moskau

**78** *Blumenstrauß*, um 1931  
Öl auf Leinwand, 76 x 45 cm  
Verbleib unbekannt



Es ist unklar, warum Genin 1929/1930 von Selbstzweifeln übermannt wurde – die Ursache kann man in der Weltwirtschaftskrise, die auch den Kunstmarkt mit Wucht traf, in der lange erwarteten, dann aber 1928 doch ausgefallenen Ausstellung bei Thannhauser oder in anderen Umständen suchen. Aber wie sich Karl With erinnerte, hatte in jener Zeit sein Freund Genin, der „ein unbekümmertes und enthusiastisches Temperament besaß, schöpferisch unter einem schweren emotionalen Druck gearbeitet: Er hatte eine Phobie, seine Arbeiten auszustellen, aus Angst, er könne den Erwartungen der Kunstwelt nicht gerecht werden. So frustrierend war seine ängstliche Furcht, dass er nicht mal dafür sorgte, seine Kunstwerke zu bewahren, die er auf dem Boden seines Ateliers herumliegen ließ; zarte Pastelle waren beschmiert, Zeichnungen zerknittert, Gemälde weder auf den Keilrahmen aufgezogen noch gerahmt. Um seine psychische Blockade aufzuheben, habe ich ihn gescholten, mit ihm gestritten, ihn gerügt und getadelt und ihn schließlich gezwungen, sein Atelier aufzuräumen und die Kunstwerke in Ordnung zu bringen. Das war nicht vergebens. Denn etwas später hat er einer Einzelausstellung in einer Pariser Galerie zugestimmt. Nicht ohne mir zu telegrafieren, zur Eröffnung zu kommen, weil er sich ohne meine Anwesenheit verloren fühle.“<sup>137</sup>

Die Einzelausstellung, von der Karl With schreibt, wurde am 28. November 1931 in der Galerie Jacques Bonjean<sup>138</sup> eröffnet. Gezeigt wurden alte und neue Arbeiten. Die Presse äußerte sich lobend; André Warnod, André Salmon und Paul Fierens verfassten Besprechungen. Der Artikel in der Zeitschrift *Formes* wurde von sechs Reproduktionen begleitet (Abb. 75), der Artikel in der Zeitung *Comoedia* von immerhin noch einer (Abb. 76), was für die heutige Rekonstruktion wichtig ist, da es keinen Ausstellungskatalog gab.

André Warnod schrieb u. a.: „[...] er ist bis zu den holländischen Inseln in der Pazifik gegangen. Zurückgekehrt ist er mit den heute ausgestellten Gemälden, und um sie zu sehen, haben Dr. With vom Museum in Köln und die Schweizer Sammler extra eine Fahrt hierher gemacht. Java, Sumatra, die jungen Mädchen, schmiegsam und sensibel,

deren Haut mit Gold und Bronze reflektiert, wunderschöne Blumen, prächtige Stoffe, all diese Dinge. Natürlich ist es ganz schön verlockend, aber das Besondere an dieser Ausstellung scheint anderes: Wenn er seine Kindheitserinnerungen aus Russland hervorruft, so erstehen diese Kindheitserinnerungen mit einer merkwürdigen poetischen Kraft. Poesie überwirft alle Regeln, das ist die Poesie, die entscheidet. Ein Gemälde von Guénine ist Poesie, voller Enthusiasmus und Freude, intim, charmant und zart, die durch das Farbenspiel und die Arabesken-Anmut zu einem Augenfest wird.“<sup>139</sup>

André Salmon: „Guénine hält nicht viel von festen Regeln. Guénine ist noch kein anerkanntes Talent. Die Galerie Bonjean war gut beraten, als sie sich entschied, sein Werk mitten in der Krise zu zeigen. Somit hat sie sowohl Weisheit als auch Tapferkeit bewiesen. Ein sehr schneller Erfolg des Künstlers wird dafür als Belohnung dienen. [...] Über diesen Maler könnte man schreiben, indem man ausschließlich die reine Malerei erwähnt, und das ist selten.“<sup>140</sup>

Paul Fierens: „Wenn er vor Ihren Augen seine Zeichnungen ausbreitet, die er im Alter von vierzehn Jahren gemacht hat (was eine außerordentliche Kenntnis von Anatomie beweist), sowie seine Skizzen, die er heute mit einem köstlichen Hauch der Kunstlosigkeit aufs Papier niederwirft, so stellen Sie mit Bewunderung und Faszination fest, dass während die Letzteren als Kinderwerke erscheinen, die Ersteren einem Altmeister zugerechnet werden könnten, mit allen Tricks! Während er zurückschreitet zu seiner Vergangenheit (oder vielmehr zu seinem Unterbewusstsein) und dem Dorf, dessen Isbas und knollige Goldkuppeln ihm in Träumen zurückkehren, gewinnt Guénine etwas von der Inbrunst der Ikonenmaler, deren klare Töne – zartes Rosa und Pistaziengrün – und ihre Art, nicht die Natur selbst, sondern ihre Botschaft an das Herz und den Geist darzustellen. Perspektive ist diesem Künstler wenig dienlich; seine Bilder sind gewissermaßen eine räumliche Dimension des Geistes. Sie sind wie Bilder, die auf einen anderen Bildschirm als die Leinwand geworfen werden und ihre Existenz auf einer anderen Ebene fortsetzen. Guénines Arbeit ist ein Produkt der Intuition und bildet sich innerhalb des Bewusstseins (oder des Unbewussten) des Malers, bevor es in all seiner Schönheit zur Welt kommt.“<sup>141</sup>

Eine Beteiligung Genins am Salon des Tuileries im Sommer 1932 mit drei Gemälden rief ein Urteil von Paul Fierens hervor, das wie eine Formel klingt: „Genin – poetisch und raffiniert“<sup>142</sup>. Bei seiner Einzelausstellung in Amsterdam im Oktober 1932 wurden überwiegend die Pastelle der Balireise präsentiert.

Die Informationen über Genins letzte vier Pariser Jahre (1932 – März 1936) sind sehr dürftig.<sup>144</sup> Drei bekannte Gemälde aus der Zeit von 1933 bis 1935 (Abb. S. 198–201) gestatten es zu vermuten, dass der Künstler ohne Druck arbeitete – eher zum eigenen Vergnügen als um neue gestalterische Ziele zu erreichen. Die Gemälde Genins aus den 1930er-Jahren vermitteln den Eindruck von Harmonie; der Maler, dessen Malstil sich während der letzten 30 Jahre so oft und so intensiv geändert hat, scheint nun endlich einen Stil im Einklang mit seinen Neigungen gefun-



**79** Raucher mit zwei Hündchen,  
Anfang 1930er-Jahre  
Pastell, 13 x 9 cm  
Privatbesitz

den zu haben. Diese Werke sind reizend in der Farbe, bereichert um viele geistreiche Kleinigkeiten, so dass Karl Scheffler, der 1922 Gemälde Genins wegen ihres Mangels an Spontanität, Substanz und Fülle kritisiert hatte, jetzt zufrieden gewesen wäre. Es gibt viel Spiel in diesen Gemälden: Der Künstler spielt mit seinen Motiven, aber auch mit seinen Maltechniken – so wird z. B. die Farbe stellenweise geritzt. Auch die Zeichnungen sind von diesem lockeren Sinne geprägt (z. B. Abb. 79). Ein solches Spiel scheint dem exzentrischen Temperament Genins besser entsprochen zu haben als das seriös bedeutsame Pathos seiner frühen Werke.

Abseits von allem steht Genins Einzelausstellung in New York in den Lilienfeld Galleries (März – April 1936). Der Katalog<sup>145</sup> listet 32 Arbeiten (nicht illustriert) auf, 13 Pastelle davon haben wieder balinesische Motive. Die übrigen 19 Gemälde sind Arbeiten aus den 1930er-Jahren, einige Titel sind bereits von der Ausstellung in der Galerie Jacques Bonjean bekannt: „The Painter“, „The Blonde“, „The Fiancee“, „Circus“. Ein anonymer New Yorker Rezensent schrieb dazu:

*„Diese Leinwände enthalten normalerweise nicht mehr als eine einzige Figur und sind sehr pastos gemalt, so dass die Spuren vom Palettenmesser stark hervortreten. Die Farbe hebt sich an einigen Stellen so hervor, dass das Gemälde einem Basrelief ähnelt. Diese Malerei erzeugt eine träumerische Atmosphäre – durch ihre starke und spielerische Farbigkeit und ein unheimliches Gefühl vom aufgelösten Licht. Nur wenn ein starker Lichtstrahl auf diese Bilder fällt, dann kann man sie erst in voller Wirkung sehen.“<sup>146</sup>*

Vielleicht hoffte der Maler, dass seine erste 20-tägige Ausstellung einen Widerhall in ganz Amerika fände, aber das Wunder blieb aus: Eine einzige Ausstellung genügte nicht, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen. Wahrscheinlich ahnte es Genin selbst, denn im März 1936 fuhr er nicht zur Eröffnung der Ausstellung nach New York, sondern nach Moskau.

Wie bereits gesagt, war ein geregelteres Leben nichts für Genin. Mitte der 1930er-Jahre dachte er intensiv über die Bestimmung seiner Kunst nach, er stellte sich vor, wie der Maler als treibende Kraft beim Aufbau einer neuen Welt mitwirken könne, statt schöne Läppchen für Hausfrauen zu bemalen. Unter dem Einfluss solcher Gedanken vernichtete er viele seiner Arbeiten. Er träumte von Russland und stellte sich vor, wie dort eine neue, herrliche Ordnung entstehe, bei der die Menschen mit Begeisterung an einer gemeinsamen Sache arbeiten. Er soll einen kommunistischen Klub in Paris mit seinen Fresken bemalt haben.<sup>147</sup> Kommunistische Ideen (in ihrer ursprünglichen Form) eignete sich Genin bereits in seiner elenden Jugendzeit an; zudem neigte er zu utopischen Fantasien. Ein analytischer Verstand, der notwendig gewesen wäre, um zu erahnen, wohin die Reise wirklich ging, gehörte nicht zu Genins Stärken. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ihm seine alten Berliner Bekannten – wie El Lissitsky, der 1935 zum leitenden Maler der WSChW (Transliteration der russischen Abkürzung BCXB, die für Allunions-Landwirtschaftsausstellung steht und ein mit verschiedenen thematischen Pavillons angelegtes Gelände meint)



ernannt wurde<sup>148</sup> – attraktive Perspektiven vorgaukelten. Wie dem auch sei, Genin machte sich auf den Weg, um Moskauer Neubauten mit seinen Fresken zu schmücken. Der Traum von der Wandmalerei verfolgte ihn seit der Zeit, als er 19-jährig 1903 nach Paris kam und sich für die Kunst Puvis de Chavannes begeisterte. Die anschließende „Wallfahrt“ nach Italien über die von Giotto bemalten Kirchen hat seine Neigung zum Fresko weiter verstärkt. Lion Feuchtwanger, ein Zeitgenosse Genins, äußerte sich dazu: *„Genin ist ein geborener Freskomaler. Alle seine Gemälde sind Fresken oder Skizzen zu Fresken. Jetzt verspürte er in der jungen Generation der UdSSR jene Eintracht der großen und ewig jungen Kunst, die unserem unseligen Europa fehlt. Schlicht mit der rührenden kindlichen Unbefangenheit und dem Glauben kämpft er für die neue große Freskomalerei, die Kunst, die er der sowjetischen Jugend beibringen möchte.“*<sup>149</sup>

Hilfe bei der Beschaffung eines sowjetischen Passes erhielt er von Sergej Bagotzky<sup>150</sup>, seinem Nachbarn in Ascona und Vertreter des sowjetischen Roten Kreuzes in der Schweiz; angesichts der abgebrochenen diplomatischen Beziehungen hatte Bagotzky praktisch konsularische Funktionen inne. Vor seiner Abreise in die UdSSR hat Genin sein Schweizer Eigentum – das Haus in Ascona – dem sowjetischen Roten Kreuz übergeben.<sup>151</sup> Eine Abreise in die UdSSR war damals nicht ungewöhnlich: In Paris gab es eine Organisation der „Rückkehrer“ (russ. Возвращенцы, die selbstverständlich aus Moskau kontrolliert wurde) und nicht wenige bekannte Künstler entschieden sich in jener Zeit für eine Rückkehr, etwa Sergej Prokofjew, Iwan Bilibin, Wassily Schuchajew und Alexander Kuprin. Die schwere Wirtschaftskrise in der westlichen Welt zwang die Menschen, sich nach Alternativen umzusehen, und der junge Staat im Osten, der ganz neue Prinzipien zu seinem Fundament erklärt hatte, erschien vielen Linken als Alternative. Einer der linken Intellektuellen, Lion Feuchtwanger, besuchte Moskau mitten in der Ära der Stalin-Repressalien von 1937:

*„Wissenschaftler, Schriftsteller, Künstler, Schauspieler haben es gut in der Sowjetunion. Nicht nur werden sie vom Staat geschätzt, gehegt, verwöhnt durch Ansehen und reichliches Einkommen, nicht nur werden ihnen alle Hilfsmittel zur Verfügung gestellt, die sie benötigen, und es steht hinter keinem die Sorge: wird das, was ich mache, auch rentieren? Sie haben darüber hinaus auch das empfänglichste Publikum der Welt.“*<sup>152</sup>

### **Fresken für das Volk. 1936–1941, Moskau**<sup>153</sup>

In Moskau kam Genin im März 1936 an. Kurze Zeit später traf er in einer Ausstellung Alexander Mogilewsky<sup>154</sup>, den er noch aus München kannte. 1956 brachte Mogilewsky seine ausführlichen Erinnerungen an Genin zu Papier.<sup>155</sup> Diese sind praktisch die einzige Quelle über Genins Moskauer Lebensabschnitt. Zwischen



**80** Mogilewskys mit dem Monstrum, um 1937–1939  
Bleistift, 15,2 x 21 cm  
RGALI, Moskau



**81** Heilige Dreifaltigkeit, um 1937–1939  
Kreide, 15,2 x 21 cm  
RGALI, Moskau

Genin und Mogilewsky sowie dessen Frau Ljubov Iwanowna entwickelte sich rasch eine enge Freundschaft; Genin war oft bei ihnen zu Gast:

„Hier in Moskau hat er sich sofort an mich gehängt. An seinem besorgten Gesicht merkte ich, dass etwas an seinem Alltag in Moskau nicht stimmt, dass ihm etwas Sorgen macht. Unser Zusammentreffen unterbrach die Ausstellungsbetrachtung und nach einer halben Stunde waren wir bereits in seinem Zimmer mit einer ungemütlichen Atmosphäre irgendwo in der Miasnitskaja Str.; dort hauste er zusammen mit einem Studenten, den er zufällig am Bahnhof getroffen hatte. Am nächsten Tag war er bei uns in der Trubnikovsky Gasse zu Gast, hier lernte er meine Frau Ljubov Iwanowna kennen, mit der er sich genauso schnell anfreundete. Mein Zimmer aus der Zeit von Napoleon hat es ihm angetan. Der

**82** Robert Genin und Alexander Mogilewsky, um 1937,  
RGALI, Moskau



Kamin, die Kassettendecke erinnerten ihn mit ihrer Gemütlichkeit an westeuropäische Villen.“<sup>156</sup>

Am 7. Juni 1936 hielt Genin einen großen Vortrag<sup>157</sup> über die Freskomalerei an der Monumentalen Sektion der MOSSCh (MOSSCh ist eine Transliteration der russischen Abkürzung MOCCX und steht für Moskauer Union der Sowjetischen Künstler) unter Vorsitz von Eugene Lanceray. Aus dem Stenogramm des Vortrags:

„Die westlichen Maler beneiden uns, weil unser Land das einzige ist, in dem der Maler ein Mensch ist, der zusammen mit den anderen die sozialistische Gesellschaft baut. Drüben ist es schwierig, sich gar vorzustellen, dass der Maler ein nützlicher Mensch sein könnte. Darin besteht die Hauptkraft des sowjetischen Malers und unserer Lage. Wenn es mir nicht gelungen wäre, hierherzukommen, könnte ich mich nicht weiter mit der Malerei beschäftigen. In dem Jahr fing ich an, mich intensiv mit dem Fresko zu beschäftigen. Ich mietete ein Haus in [Fontenay-aux-Roses?] und mir gelang es, dort die ‚Rote Ecke‘ zu schaffen. Dort wurde ein großes Fresko gemalt. Eine große Wand stellt den sowjetischen Himmel und das glückliche Leben der Jugend dar. Da ich einen großen Garten hatte, gelang es mir, die Arbeit vor den Fremden zu verbergen. Ich hatte Schüler und wir – 17 Marxisten – feierten zusammen dieses Neue Jahr bei mir. Um 10 Uhr war der Vortrag und um 12 Uhr enthüllten wir mein Fresko. Es war noch nass, was Sie an den Fotografien sehen können. Unter uns waren Neger, Holländer, Deutsche, Franzosen, Bulgaren. Man musste sehen, wie sie ihre Volksmärsche, jeder auf seiner Sprache, sangen, als ich die Fresken enthüllte. Wirklich, als ich das sah, begriff ich, dass es sich lohnt, den Rest meines Lebens zu leben. Und es lohnt nicht nur, es ist sogar notwendig. In meinem Garten malte ich Fresken auf verschiedenen Flächen. Es gab dort sowohl Stein als auch Beton und ich gab mir Mühe, hauptsächlich das Fassadenfresko zu verwenden, denn an die Fassaden denkend, sah ich ein neues Moskau vor meinen Augen.“

Der Vortrag war größtenteils der Bedeutung und der Technik des Freskos gewidmet. Aber es klang auch Genins persönliches Thema an: „Zuerst möchte ich über mich selbst ein paar Worte sagen, über den Menschen, der zu Ihnen FÜR IMMER kam, mit dem Wunsch, kollektiv zu arbeiten. Die Aufträge konnte ich auch dort annehmen, ich hatte sie dort. Ehrlich gesagt, ist dies ein ziemlich seltener Fall, aber es ist wahr. Nein, ich bin hierher gerade deshalb gekommen, weil ich den Wunsch hatte, kollektiv zu arbeiten. Mich zog es hierher, um zu erfahren, warum und für wen ich arbeite. Es kommt endlich einmal ein Moment, an dem man sich fragt: Nun, wer braucht das Ganze? Andere beruhigen sich dadurch, dass sie in Nizza leben, die Sonne scheint und sie stellen keine solchen Fragen, sie sind froh, dass sie leben können. Aber ich stellte mir solche Fragen, ganz hart. [...] Ich sah und hörte, wie man sagte, dass meine Malerei gut sei. Aber ich fragte mich: Wer braucht diese gute Malerei? Es bleibt ausschließlich nur das, was Sie heute so schön als Formalismus, die formale Sache bezeichnen, aber wo ist die Sache selbst? Hier verstand ich, dass ich nicht nur ins Leben hineingehen muss, sondern auch in den Realismus. Dies bedeutet, man muss nicht nur die Arbeiter und die Arbeit darstellen,

sondern auch unseren heutigen Sieg zeigen. Und von diesem Moment an verbrannte ich drei Tage und drei Nächte meine Bilder. Ich verbrannte sie im großen Kamin. Ich dachte, dass es schnell gehen wird. Ich fing an, die großen Bilder zu zerschneiden und zu verbrennen. Dann musste ich einen Kutscher rufen und alles zum Müllhaufen bringen. Das war die Generalreinigung. Von diesem Moment an war für mich die Frage entschieden, wohin ich gehe. Der Satz ‚ins Leben hineingehen‘ bedeutet für mich, der malerischen Umhüllung Blut und Körper zu verleihen. Für mich war die Frage – sein oder nicht sein. Wenn ich nicht hierhergekommen wäre, hätte ich aufgehört, mich mit Malerei zu beschäftigen. Denn drüben ist die Malerei einfach ein Fetzen. Die Hauswirtin hängt ihn an die Wand und denkt nicht mehr über den Maler nach. Weder die Gesellschaft noch die Regierung interessiert sich für den Maler. Das Werk des Malers ist einfach ein schönes Objekt. Hast Du Geld – herrsche, hast Du keins – sterbe.

[...]

Ich will nur sagen, ich kam nicht hierher, weil ich vorher erniedrigt und beleidigt war. Im Gegenteil, ich bin meinen Reichtum losgeworden. Ich wäre glücklich, wenn mein Grundstück in der Schweiz Ihnen irgendwie nützlich sein könnte. Ich kann und ich will dort kein Eigentum haben. Und es ist mir schmerzhaft, dass nach alledem, obwohl ich schon drei Monate in meiner neuen Heimat bin, ich noch kein Familienmitglied wurde. Ich gestehe, das tut weh. Wenn ich in eine Bibliothek gehe, sagt man mir: ‚Sie sind kein Mitglied von MOSSCh, also sind Sie kein Maler.‘ Ist es so, bin ich kein Maler? Nehmen wir mein Gespräch mit Schtschussew<sup>158</sup>, er war der erste, den ich in Moskau besuchte. Natürlich haben wir viel zu tun. Man bietet mir heute mehr Arbeit, als ich erfüllen kann. Aber darum geht es nicht. Ich will Fresken malen. Ich möchte meine Kräfte meiner Lieblingsbeschäftigung widmen. Und Schtschussew erwähnte, dass ich kein Mitglied von MOSSCh bin und dass solche Arbeiten durch diese Institution gehen müssen.

Es tut mir unendlich weh. In der Nacht führe ich einen verzweifelten Kampf gegen die Wanzen, was für mich unendlich schwierig ist. Unwillkürlich erinnere ich mich an Nizza [sic], wo mein Häuschen steht, und ein großer Garten, und der eigene Wald. Vor fünf Monaten habe ich dort elektrisches Licht verlegt. Unwillkürlich erinnert man sich daran. Aber doch, wenn man mir sagen würde – gehe zurück, dann wäre ich bereit, mich an jeder Wanze zu halten, um bloß nicht entfernt zu werden. In der Nacht denkt man sich: Wieso, ich will ein Teil des Ganzen werden. Aber man sagt mir: Nimm einen Auftrag, verdiene Geld. Das kann einen nicht befriedigen, der das nicht braucht. Ich bin hierher ausschließlich mit dem Ziel gekommen, kollektiv zu arbeiten, mit meinen Erfahrungen und meinem Wissen zu helfen. Und die Arbeit am Fresko bedarf insbesondere des kollektiven und freundschaftlichen Wettbewerbs.“

Sehr bald nach dem Vortrag bei der MOSSCh erhielt Genin den Auftrag, den Pavillon „Sowchosen“ der im Bau befindlichen WSChW (der Allunions-Landwirtschaftsausstellung) zu bemalen. Das belegen zwei Artikel, die fast gleichzeitig erschienen – in der Prawda vom 31. Juli 1936<sup>159</sup> und in der Sowchosnaja Gaseta vom

83 Landwirtschaftsausstellung in Moskau (WSChW), Gesamtplan, Foto vom Baummodell, 1939



2. August 1936. Alexander Mogilewsky erinnerte sich, dass die Skizzen, welche Genin in der Sowchose „Wrachewy Gorki“ im Rahmen seiner WSChW-Arbeit vorbereitet hatte, keine Begeisterung bei der Obrigkeit hervorriefen:

*„Im Herbst fand eine Skizzenausstellung in ‚Wsekochudoschnik‘ [...] Diese Schau bereitete Genin keine große Freude, denn sie beeindruckte die Führung des ‚Zentrosojus‘ nicht [...] Das war bitter für ihn, aber er hielt sich mutig. Nichtsdestotrotz erinnere ich mich, dass er einen Panneau-Auftrag erhielt zu einem der Themen, woran er zusammen mit seinem treuen Gehilfen Peter Schegolev arbeitete. Die Arbeit am Panneau verlief gut. Abgebildet wurde eine riesige Sowchosenherde. Das weitere Schicksal des Panneaus ist mir unbekannt.“<sup>160</sup>*

Es sieht so aus, dass die von Mogilewsky erwähnte Skizzenpräsentation die einzige Ausstellung war, an der sich Genin während seines fünfjährigen Aufenthalts in Moskau beteiligte. Dafür sorgten die Funktionäre der MOSSCh, die für die Gleichschaltung zuständig waren und die die Reinheit der Künstlerreihen heilighielten. Die nicht offen ausgetragene Polemik mit ihnen klingt in den Erinnerungen von Mogilewsky an:

*„[Bei Genin] ist keine Arbeit ohne emotionalen Hintergrund, ohne das Gefühl des Gesehenen, des Durchlebten und des in eine künstlerische Form Umgewandelten gemacht – darin besteht der Wert von Genins Kunst und daher ist es unmöglich, in Verbindung mit ihm das unselige Wort „Formalist“, „Linker“, zu benutzen, was bei uns ihm zugesprochen wurde.“<sup>161</sup>*

Bereits im Herbst 1936 muss Genin gespürt haben, dass die sowjetische Realität mit seinen Träumen von Ruhm und der freudigen kollektiven Arbeit nicht übereinstimmte. Noch mehr Ärger verursachte ihm das Wohnungsproblem: *„Genin fand in Moskau seinen Bruder, Architekten, der in der Nähe der Borodinsky-Brücke wohnte und ihm einen Teil seiner kleinen Wohnung zur Verfügung stellte. Das Miteinander klappte aber nicht. Die Stimmung von Robert L'vovitsch wurde immer schlechter. Sein Pessimismus steigerte sich bis zur Verzweiflung. Wir kamen ihm mit aller Kraft zu Hilfe.“<sup>162</sup>*

Zur Jahreswende 1936/1937 zog Genin in eine Zweizimmerwohnung an der Wischnjakowsky Gasse<sup>163</sup>, welche ihm Bekannte, die sich auf einer Auslandsdienstreise befanden, zur Verfügung gestellt hatten. Dort arbeitete er mit Begeisterung an seinem Fresko zum Thema „Ernte in der UdSSR“ für die Fassade des Pavillons „Sowchosen“ der WSChW. Dazwischen trat er im März 1937 der MOSSCh bei. Mogilewsky beschrieb den Arbeitsprozess:

*„Eine Unmenge von Pastellskizzen hing an den Wänden. An der Zentralwand hing eine Vorskizze mit vielen jubelnden Figuren der Nationalrepubliken, Hände hochgestreckt mit Garben und Obst. Die Komposition wurde vorzüglich gedacht, sehr verbunden und außerordentlich monumental gelöst. Ganz zu schweigen von der Farbe – hier war er in seinem Element. Die Vorskizze war trotz ihrer Größe im Maßstab von etwa 1:5. Bei der Verwirklichung sollten die Figuren ca. dreimal so groß werden wie in natura. [...] Genin*



84 Genin vor seinen Freskokartons für die WSChW, 1937, Autor des Fotos unbekannt, möglicherweise Alexander Mogilewsky. RGALI, Moskau



war glücklich. Ich war sehr häufig bei ihm und stand nicht selten Modell für die eine oder andere Bewegung. Habe auch ihn bei der Arbeit skizziert. Er hat zehn Stunden am Tag gearbeitet, manchmal die Nacht über, trotz des steifen Beins. Er hat mit Begeisterung, man kann sagen, in Ekstase gearbeitet. Jede Figur wurde 10 bis 15 Mal überarbeitet, bis er befand, dass sie vollkommen war. Die Kartons wurden später angefertigt. [...] Der Werkstattboden war mit einer unendlichen Anzahl von Skizzen übersät, auf den Tischen und Fensterbrettern lagen Berge von Pastellkreiden, die er aus dem Ausland mitgebracht hatte. Es machte ihm Spaß, geringschätzig über diese Skizzen zu stampfen – er meinte, die Skizzen erhielten dadurch die Patina der Zeit und würden verallgemeinert. Diese Zeit war für Genin vielleicht die glücklichste in Moskau, denn später, nachdem das Fresko an der Fassade verwirklicht war, geschah damit ein Ereignis, das in der Praxis eines Monumentalmalers fast unmöglich ist. Der Kunstbeirat genehmigte das Fresko nicht und die riesige Arbeit – auf Gerüst während des gesamten Sommers mit nur einem Gehilfen entstanden – wurde mit Mörtel überstrichen.<sup>164</sup>

Das Fresko Genins wurde aufgrund des Beschlusses, den Pavillon „Sowchosen“ zum Pavillon „Getreide“ umzufunktionieren, vernichtet. Vorher erklärte man noch die Führung des Narkomats der Sowchosen und die Leiter der Ausstellungsbauarbeiten zu Volksfeinden. Am 15. März 1938 wurden der Begründer der WSChW und der Vorsitzende des Ausstellungskomitees, Landwirtschaftsminister Mikhail Tschernow, erschossen. Der leitende Architekt der Ausstellung, Wjatcheslaw Oltarschewsky, wurde festgenommen und alle seine Ausstellungsbauten mussten umgebaut werden, einschließlich Pavillon. Ein formaler Strich unter die Angelegenheit wurde durch den Sownarkom-Beschluss vom 17. Oktober 1938 und den Sow-

narkom-und ZK-WKP(B)-Beschluss vom 17. Februar 1939 gezogen, wo man die Verschiebung der Ausstellungseröffnung auf den 1. August 1939 ankündigte sowie „die Behebung der Mängel im Generalplan und Architekturgestaltung der Ausstellung“ forderte.<sup>165</sup> Der neue stellvertretende leitende Architekt der WSChW, Anatoly Schukow, schrieb: „Die Schädlingseinstellung auf das 100-tägige Bestehen der Ausstellung führte zum Bau von temporären, unhaltbaren, billigen Ausstellungspavillons. Die Konstruktion aller Pavillons wurde in Holz mit Hohlräumen entworfen, aus Standardelementen, meistens vom Schuppentyp.“<sup>166</sup>

Der Kunstkritiker Alexander Romm<sup>167</sup>, der das Werk von Genin hoch schätzte, versuchte, das Fresko zu retten. Er veröffentlichte einen entsprechenden Artikel in der Presse, der leider nichts zu ändern vermochte: „Wir gehen lange über einen großen Platz der Landwirtschaftlichen Ausstellung. Wir gehen an den schönen Pavillons vorbei, die eine Zierde der Ausstellung sein werden, an den unvollendeten Gebäuden (die man beschloss umzubauen), grau und trostlos, mit schwächlichen Säulchen verziert. Eines der Portale ist mit leuchtender, dekorativer Bemalung geschmückt. Vor uns steht der Pavillon ‚Getreide‘, dessen Fassade der Maler Genin bemalt hat. Die sechs Meter hohen Freskofiguren erscheinen aus der Nähe riesengroß. Aber sie sind für einen Blick aus der Ferne bestimmt, und Genin berücksichtigte das. Den Zuschauer begrüßen freudige Gestalten von Kolchosebauern. Genin studiert den Menschen aufmerksam und mit Liebe, das ist für ihn typisch. Auf seinen Fresken sind die Menschen ungekünstelt, natürlich, freudig. [...] Die Fresken von Genin sind farbenreich, aber ohne das Flimmern schreiender Farben. Die von feinem Rosa über kühlgrüne und blaue zu goldgelben und kirschroten Tönen reichende Palette ist in ein harmonisches Ganzes gebettet. Genin vermied zwei Grundfehler, die Monumentalmaler nicht selten begehen. Die einen, von der Angst besessen, durch eine überzeichnete Darstellungswirklichkeit ‚die Wand zu durchbrechen‘, entziehen dem Fresko die Farben und vermeiden starke Modellierung. Die anderen ahmen die Ölmalerei nach und verlieren somit die Leichtigkeit des Freskos und die Durchsichtigkeit der Farbe. Genin hält sich sowohl von der Blutarmut als auch von der Vollblütigkeit fern; bei ihm merkt man weder eine naturalistische Darstellung von Gegenständen noch eine übermäßige Betonung der Zweidimensionalität. Genin versucht durch seine Freskotechnik, realistische, mit der Architektur harmonisierende Werke zu schaffen. Man muss dem Künstler die Möglichkeit geben, seine Fresken an der Fassade des Ausstellungspavillons



85 WSChW-Pavillon "Getreide", ehem. "Sowchosen" mit dem noch sichtbaren Fresko Genins, Frühjahr 1939  
Sammlung Pawel Nefedov, Moskau

zu beenden. Noch sind die Details nicht ausgearbeitet, der Hintergrund fehlt. Vor zwei Monaten wurde die Arbeit des Malers angesichts der Ausstellungsrekonstruktion unterbrochen. Es ist notwendig, dem Maler, der sowohl mit seiner eigenen Kunst als auch als Lehrer der jungen Monumentalmalergeneration viel nutzen kann, günstige Arbeitsbedingungen zu geben. Moderne Architektur mit ihren einfachen Formen und den breiten, glatten Flächen bedarf einer malerischen Ergänzung – eines Freskos. Die Fresken werden den Gebäuden ein festliches Aussehen verleihen, das einer Ausstellung gebührt, die die Errungenschaften unserer sozialistischen Landwirtschaft widerspiegelt.“<sup>168</sup>

Genin war außerordentlich deprimiert, hoffte aber, dass die Entscheidung nicht endgültig war und sein Fresko doch noch eröffnet würde – in Abhängigkeit zur Platzlösung um das Gebäude. Den Sommer 1939 verbrachte Genin bei den Mogilewskys in Tarusa: „In der gemütlichen Umgebung kam er zu sich und versicherte uns, dass er trotz aller Umstände seine Lieblingsbeschäftigung, d. h. die Monumentalmalerei, nicht aufgeben. Im Weiteren bewies er das auch. Er war ein mutiger und außerordentlich beharrlicher Mensch, besonders was die Kunst anbelangte.“<sup>169</sup> Nichtsdestotrotz wurde am 1. August 1939 die WSChW ohne die Fresken Genins eröffnet. Nach dem Krieg wurde der Pavillon „Getreide“ abgerissen und neu aufgebaut.

1939 wurde Genins Lage immer schwieriger. Seine Wohnungsbesitzer kehrten im Dezember 1938 nach Moskau zurück und der Künstler wurde obdachlos. Er versuchte, Wohnfläche über die MOSSCh zu beantragen. Aber das ging nicht so einfach. Der Maler Mark Nalewo<sup>170</sup>, ein alter Bekannter aus der Pariser Zeit vor 1914, stellte dem obdachlosen Genin eine Ecke in seinem Kommunalwohnzimmer zur Verfügung. Mark Nalewo, der an einer nicht verheilenden Wunde litt, starb 1940, und Genin lebte in einem anderen Zimmer dieser Wohnung weiter.

„Das Leben in der Gorky Straße gefiel ihm sehr gut, und das Haus verlassend, sagte er mir nicht selten: ‚Wie sehr mag ich unter den Menschen leben, in den hell beleuchteten Straßen, ich werde fröhlich! [...] Die Lebendigkeit der großen Straße lenkte ihn von überflüssigen Gedanken ab. In seinem kleinen Zimmerchen pflegte er, die ‚Samstage‘ zu veranstalten, zu ihm kamen der Kunstkritiker Alexander Romm, [...] Familie Bagotzky, die in der Schweiz beinahe seine Nachbarn waren. [...] Ein Nachbar Genins in der Kommunalwohnung war der Maler Nikritin<sup>171</sup>, sie haben sich gut vertragen. Häufig erzählte mir Nikritin, Genin habe finanzielle Schwierigkeiten, ob man ihm bei der Arbeitssuche helfen könne. [...] Ich weiß nicht mehr, wer ihn dem Architekten B. Iofan<sup>172</sup> wegen der Monumentalmalerei für den Palast der Sowjets vorgestellt hat, wahrscheinlich war es N. M. Chernyshev<sup>173</sup>. Nikritin erzählte mir, wie er einmal Zeuge war, als Iofan Genin anrief. Genin sagte, die Stimme, die er höre, sei für ihn genauso überraschend wie der Gesang einer Nachtigall bei minus 40 Grad. So ein Trost war ihm die Stimme des Mannes, der ihm die Bemalung des Palastes der Sowjets verschafft hatte. Tatsächlich ist seitdem eine Wende in Genins Stimmung eingetreten. Gearbeitet wurde im ehemaligen Kirchengebäude in Krasnaja Presnja. Dort haben auch F. F. Fedorowsky, [...] B. F. Uitz, O. T. Pawlenko

gearbeitet. Dort hat er sich gelegentlich mit E. E. Lanceray, P. D. Korin und I. M. Rabino-witsch getroffen.<sup>174</sup> Genin brachte mir seine Freude und Genugtuung zum Ausdruck, dass sein Traum, kollektiv an einer Wandbemalung – und dazu noch an einem solch majestätischen Gebäude wie dem Palast der Sowjets – zu arbeiten, endlich wahr wurde. Die Art und Weise, wie Genin arbeitete, unterschied sich vom Stil anderer Maler, deshalb entstanden manchmal ernsthafte Diskussionen mit Iofan über diese oder jene Lösung. Obwohl ich sagen muss, dass der Architekt Iofan Genin zugetan war und ihn als Maler hoch schätzte. Keiner arbeitete so viel wie Genin. Die ganzen Tage war er mit dem Komponieren von Skizzen beschäftigt, nicht selten in voller Größe, die allmählich die Form von Kartons annahmen. Sein Gehilfe war immer noch der ihm voll ergebene Peter Schegolev, der von seinem Lehrer schon bei der Arbeit an der WSChW ziemlich viel gelernt hatte.<sup>175</sup>

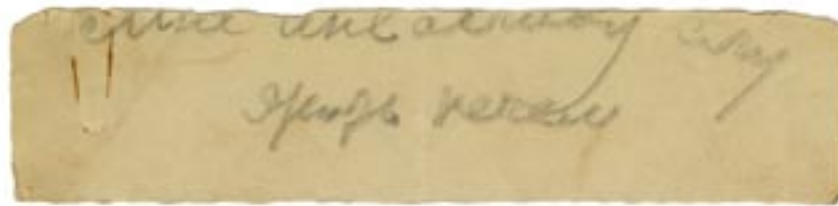
Die Kunstabteilung der Baudirektion des Palastes der Sowjets war Genins letzte Arbeitsstelle. Die Ergebnisse seines intensiven zweijährigen Arbeitseinsatzes haben sich nicht erhalten. Geblieben sind lediglich die handschriftliche Kompositionsbeschreibung eines Freskos nach dem Thema „Subbotniks“<sup>176</sup> und zwei 1939 veröffentlichte Artikel<sup>177</sup> über das Fresko und über die Aufgaben, die die Monumentalmaler bei ihrer Arbeit am Palast der Sowjets bewältigen mussten. In diesen Artikeln appelliert der Autor dafür, die Zusammenarbeit von Architekten und Malern im Voraus durchzuplanen, um ein Chaos wie beim Aufbau der WSChW zu vermeiden. Genin beschreibt unterschiedliche Techniken der Wandgestaltung und die Möglichkeiten der Zusammensetzung, schlägt Varianten der Raumaufteilung vor. In den Artikeln ist die Sorge des Autors um das Ergebnis der gemeinsamen Sache offensichtlich. Tatsächlich wurde der Zusammenarbeit von Architekten, Malern und Bauleuten bei der Arbeit am Palast der Sowjets mehr Beachtung geschenkt als bei der WSChW; für dieses gigantische, vom Krieg unterbrochene Vorhaben hat man enorme Ressourcen bereitgestellt.

„So ging es bis zum Anfang des Zweiten Weltkriegs. Schon der Winterkrieg gegen Finnland hat seine Seele in Unruhe versetzt. Aber als uns Deutschland angriff, verfiel er, man kann sagen, in einen ängstlichen und nervösen Zustand. Zu dieser Zeit sollte das Haus in der Gasetny Gasse, in dem er wohnte, abgerissen werden; somit verlor er sein Zimmer, was er so gern hatte. Als Iofan von der schwierigen Wohnsituation Genins erfuhr, stellte er ihm zwei Zimmer im vierten Stock eines Hauses an der Soimonowsky Gasse zur Verfügung – gegenüber dem Gelände des im Bau befindlichen Palastes der Sowjets. Das Leben in dieser Wohnung verlief anders als vorher. Hier war es vorbei mit jener Intimität, jener Abgeschlossenheit und auch mit den Treffen nur mit Freunden und den engsten Bekannten. Ich kann nicht sagen warum, aber nun kamen Leute zu ihm, die er wenig kannte. Kurzum, alarmierende Nachrichten vom Krieg haben ihn aus dem Gleichgewicht gebracht. Er konnte nicht teilnahmslos bleiben – er wollte sich ins Volksaufgebot einschreiben lassen, gegen die Deutschen an der Front kämpfen. Im Kriegskommissariat sagte man ihm, dass man keine Freiwilligen mit einem chronisch geschädigten Bein

nehme. Das hat ihn betrübt. Man begann, die Behörden zu evakuieren, unter anderem das Personal des Palastes der Sowjets. Aber Genin stand nicht auf der Liste. [...] Die Luftangriffe wurden immer häufiger. Man musste auf Dachböden Wache halten, um Brandbomben rasch unschädlich zu machen. Robert Genin war einer der ersten, der diesen nicht ungefährlichen Dienst verrichtete. Wir blieben in Sagorsk bis zum Herbstanfang und konnten sehen, wie die Brandbomben aus den Flugzeugen fielen. An einem Freitag kam Genin zu uns, ganz außer sich. Als er, so erzählte er, während eines Luftangriffs auf dem Dachboden Wache hielt, schlug eine Sprengbombe ins Nachbarhaus ein, die Explosion war so stark, dass die Explosionswelle ihn durch die Luke ins Treppenhaus schleuderte, an das Weitere könne er sich nicht erinnern, weil er erst ganz unten zu sich gekommen sei, d. h. fünf Etagen tief soll er gerollt sein, und aus seinen Gesichts- und Handhautporen sei Blut getropft und zwei Kameraden, die bei ihm gewesen waren, seien auf der Stelle getötet worden. Wir standen wie erstarrt, erschüttert von seiner schrecklichen Erzählung. Spuren von Blut oder anderen äußeren Verletzungen bemerkten wir an ihm nicht; aber was uns auffiel, war eine gewisse Abnormalität seiner Psyche – seine Erregtheit und die Rede von sich selbst wie von einem erledigten Menschen und dass man etwas unternehmen müsse. [...] Aus Pensa kam ein Telegramm von der Nichte meiner Frau, dass man dort auf uns alle warte. Robert Genin wusste von unserer bevorstehenden Abreise. Wir boten ihm an, sich uns anzuschließen, aber er hat abgelehnt mit der Begründung, er komme sofort, wenn wir uns dort eingerichtet hätten. Er solle am Samstag das Geld aus der Werkstatt des Palastes der Sowjets erhalten und gleich am Samstagsabend komme er nach Sagorsk zurück. Leider ist dies nicht geschehen. Weder am Samstag noch am Sonntag war er bei uns. Nachdem wir vergebens auf ihn gewartet hatten, fuhren wir am Montag nach Moskau und erfuhren die schreckliche Kunde. Genin hat sich durch eine Überdosis Morphium das Leben genommen. So endete sein unruhiges Leben. Er hinterließ nichts außer einem kleinen Zettel. Darauf stand: ‚Da ich meiner Heimat in diesem für sie so entscheidenden Augenblick nicht helfen kann, gehe ich aus dem Leben. Ich sah diesen Zettel nicht, sprach aber mit Leuten, die ihn gelesen hatten. Nach 1½ Wochen fuhren wir zusammen mit dem Philharmonie-Orchester und dem Dirigenten Rachlin nach Pensa ab. [...]‘<sup>178</sup>

Im Archiv des Moskauer Standesamtes fand sich für den Zeitraum vom 1. Januar 1940 bis 31. Dezember 1943 kein Eintrag zum Tod von Robert Genin. Sein Todesdatum ist auch sonst nirgends offiziell verzeichnet. Eine Gegenüberstellung aller Fakten aus den Erinnerungen von Mogilewsky mit Angaben zu Luftangriffen auf

86 Fragment des Abschiedszettels von Genin, Privatsammlung, St. Petersburg: „[...] мне инвалиду служить нечем“ (übers. aus dem Russischen: [...] ich Behinderter mit nichts dienen)





Moskau und zur Evakuierung von Musikern nach Pensa sowie der Wetterangaben erlaubte es, das Todesdatum Genins auf den 16. August 1941 festzulegen.<sup>179</sup>

Die Werke des Künstlers, welche er in den fünfzehn Jahren in Moskau schuf, sind verloren gegangen. Nur wenige Abbildungen vermitteln einen kleinen Eindruck von seiner Moskauer Schaffensperiode: Da sind ein paar Fotos des fast fertigen Freskos bei der WSChW in starker perspektivischer Verkürzung, ein Foto des glücklichen Robert L'vovitsch vor den Kartons für dieses Fresko sowie zwei Bleistiftzeichnungen und das Pastell „Spanische Flüchtlinge“, die im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) aufbewahrt werden.

Zum Schluss ist es angebracht, das Wort einigen Freunden von Robert Genin zu geben – Karl With und Alexander Mogilewsky: *„Das letzte Mal sah ich ihn in Berlin [...], wo er einen kurzen Stopp auf seinem Rückweg nach Russland machte. Jetzt war er an der Reihe, mich zu rügen, dass ich zu lange in Deutschland bleibe, und mich zu drängen fortzugehen, genauso wie er Paris verlassen hatte. Ich habe von ihm nie wieder gehört. Alle seine Hoffnungen, in Russland ein kulturell und sozial lebensstaugliches Klima und einen progressiven Geist zu finden, wurden wohl enttäuscht und er selbst, fürchte ich, wurde wahrscheinlich vernichtet. Das ist noch eine Geschichte über meine Freunde ohne glückliches Ende.“*<sup>180</sup>

*„Ein temperamentvoller Mensch, er wechselte leicht vom konzentrierten zum jubelnden Zustand, steckte mit seinem lauten Lachen die Gesprächspartner an, gastfreundlich und unbekümmert. Er nahm den Tod locker und hat einen Abgang aus dem Leben, selbst einen gewaltsamen, für eine Wohltat gehalten. Diese seine Eigenschaft störte mich immer und häufig musste ich ihm das Gegenteil beweisen, d. h. über die Schönheit und über den tiefsten Sinn des Lebens sprechen. [...] Seine zu resoluten, von seiner Fantasie beflügelten Schritte brachten ihn manchmal in eine schwierige Lage. Eine gewisse erziehungsbedingte Labilität des Charakters musste sich in seinem weiteren Leben widerspiegeln. [...] Alle Freunde haben ihn bestens in Erinnerung, als den begabtesten Maler, als einen bemerkenswerten Menschen und außerordentlichen Patrioten. Das ist die kurze Geschichte von unserem lieben Freund, der wie ein Komet vorüberzog – Robert L'vovitsch Genin.“*<sup>181</sup>

- 1 Stenogramm des Vortrags des Malers Genin über die Freskomalerei, MOSSCh, 7.6.1936 (RGALI, 2943-1-1500) (auf Russisch).
- 2 Genin. Exhibition catalogue 1936 (New York, Lilienfeld Galleries), Introduction by Paul Westheim (übers. aus dem Englischen).
- 3 Jede Ausstellung wurde von einer Broschüre begleitet: 1) Robert Genin (1884–1939) (Esslingen, Kunstgalerie Esslingen [1969]); 2) Robert Genin. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Illustrierte Bücher, Mappenwerke (Esslingen, Kunstgalerie Esslingen Mai/Juni 1977); 3) Robert Genin 1884–1943. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Illustrierte Bücher. Eine Werkübersicht (München, Kunstgalerie Esslingen, Mai/Juni 1980).
- 4 Дмитрий Северюхин, Забытое имя. Художник Роберт Генин (1884–1943), в: Антикварное обозрение, 2008, октябрь, № 3, с. 26–29.
- 5 Александр Могилевский, Воспоминания о Р.Л. Генине (1956), Рукопись, РГАЛИ, 3056-1-30.
- 6 Matthias Fischer, Der Briefwechsel mit Robert Genin (1884–1941), in: „Sie lieber Herr Im Obersteg sind unser Schweizer für alles“. Briefwechsel mit Cuno Amiet, Robert Genin, Alexej von Jawlensky, Alexander und Clotilde Sacharoff, Marc Chagall, Ernst Ludwig Kirchner und Wassily Kandinsky in der Sammlung Im Obersteg, hg. von der Stiftung Im Obersteg, Schwabe Verlag, Basel 2011, S. 41–75.
- 7 Алексей Родионов, Художник Роберт Генин (1884–1941). Творчество и судьба, в: Бюллетень Музея Марка Шагала, 2011, № 19/20, с. 137–156.
- 8 Anlässlich der Ausstellung wurde ein Buch auf Russisch und Deutsch veröffentlicht: Robert Genin. Auf der Suche nach dem Paradies: Bali, 1926, hg. v. Alexej Rodionov, St. Petersburg 2013.
- 9 Robert Genin, Lithographisches Skizzenbuch, München 1916 (wie Anm. 12); Robert Genin, Skizzen und Erinnerungen, Berlin 1920 (wie Anm. 89); Robert Genin, Großes handschriftliches Buch, 1920er-Jahre (wie Anm. 11).
- 10 Er beschreibt dieses unvergessliche Ereignis wie folgt: „Ich bin vier Jahre alt. Abend in Wisokoje. Ich stehe auf einem Stuhl neben einem Tisch – auf dem ein Bogen Papier liegt – und daneben eine brennende Kerze. Auf dem Boden – Stroh. Ich will um alles auf der Welt das Papier anzünden – die Mutter erlaubt's nicht. Jetzt aber geht sie fort um die dreijährige Schwester zu Bett zu bringen. Hastig zünde ich das Papier an – und werfe es erschrocken auf den Boden. Alles um mich brennt. Finstere Nacht – Mutter hält mich fest in den Armen. Die Flammen kommen mächtig aus den Fenstern, ergreifen zwei hölzerne Gebäude – das Strohdach. Ich bin wohl durch dieses prächtige Schauspiel sehr entzückt – ja mir scheint, die Mutter lacht mit mir zusammen. Halbbekleidet – das Schwesterchen konnte noch im letzten Augenblick durch das Fenster gerettet werden – gehen wir spät nachts am See – an dem grünen Kirchlein von Krasowitschi entlang zum Hof des Großvaters“. [Großes handschriftliches Buch (wie Anm. 11), S. 4].
- 11 Robert Genin, Großes handschriftliches Buch, 1920er-Jahre, 54 x 50 cm (Privatsammlung, St. Petersburg). Hier S. 20-21. Die Zitate aus den Schriften Genins werden hier und im Weiteren in ihrer Originalgrammatik wiedergegeben, so wie vom Verfasser abgeschrieben.
- 12 Robert Genin, Lithografisches Skizzenbuch, Selbstverlag, Druck Wolf u. Sohn, Aufl. 30 Expl., München 1916.
- 13 Robert Genin, Wie ich zum ersten Mal Malen sah, in: Künstlerbekenntnisse: Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler, hg. von Paul Westheim, Propyläen Verlag, Berlin [1925].
- 14 Die Zeichenschule in Wilna wurde damals häufig Akademie genannt und 1904 genoss sie den Ruf, die beste Zeichenschule des Russischen Reichs zu sein. Schulleiter war das Akademiemitglied Iwan Petrowitsch Trutnev. Mehr dazu in: Ausst.-Kat. Académie de Vilna – Vilnius Drawing School (1866–1915) (Vilnius, National Gallery of Art), hg. von Jolanta Širkaitė, Vilnius 2017.
- 15 Genin 1920er-Jahre (wie Anm. 11), S. 21.
- 16 Die Schule wurde von der Kaiserlichen Akademie der Künste betreut. Jedes Jahr schickte man die besten Schularbeiten nach St. Petersburg. Siehe dazu: Jolanta Širkaitė, Vilniaus piešimo mokykla ir jos mokiniai, in: Kultūros istorijos tyrinejimai, t. 3, Vilnius 1997, S. 201, 224.
- 17 Onkel Benjamin Genin (1882–5.5.1921), der beste Kindheitsfreund von Robert, war nur zwei Jahre älter als dieser und der jüngere Bruder seines Vaters. 1919 beendete er sein Medizinstudium an der Universität Rostow und wurde als Arzt in die Armee von Budjonny, der berühmten Kavallerie-Einheit der Roten Armee, einberufen. Angesteckt von einem seiner Patienten, starb er an Typhus.
- 18 80 Rubel betrug 1902 in Russland etwa vier bis fünf Monatslöhne eines Arbeiters.
- 19 Genin 1920er-Jahre (wie Anm. 11), S. 28.
- 20 Ebd., S. 29.
- 21 Genin 1916 (wie Anm. 12), S. 17.
- 22 Игорь Грабарь, Моя жизнь. Автобиография, М.: Искусство, 1937, с. 130.
- 23 Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen von Robert Genin, geb. am 11.8.1884 in Klimowitschi, Russland (PMB G/C/K 162).
- 24 Die Angaben über „das Studium an der Académie Julian und an den höchsten Kursen der Sozialwissenschaften von Sorbonne in Jahren 1904–1906“ finden sich nur in der Autobiografie Genins (verfasst ca. 1939), welche durchaus einige unglaubwürdige Behauptungen enthält. In jedem Fall wird das Studium nicht lange gedauert haben, da Genin stets zwischen München und Paris pendelte; auch kann er die Studien erst nach 1904 aufgenommen haben: Ende 1903 in Paris eingetroffen, konnte er nach eigener Aussage kein Wort Französisch.
- 25 Das ereignete sich offensichtlich im Herbst 1904.
- 26 „Intelligent“ – damit ist ein S. Mirsky gemeint, der im März 1936 einen Brief aus New-York an Genin schickte. Im Brief heißt es, dass die Kommune sich in der Rue de Lyonnais befand. „3 Maler“ – das sind Genin, Abram Motinsky (ca. 1884, Odessa – vor 1910, Paris) und Teofil Fraerman (1883, Berdichev – 1957, Odessa). Von den „2 Bildhauern“ ist nur einer mit Initial genannt – „K“. Möglicherweise ist es Moissej Kogan (1879–1943). Der zweite Bildhauer ist höchstwahrscheinlich Natan Imenitoff (1884, Rēzekne – 1965, Paris). Imenitoff nahm ab 1906 an den Herbstsalons teil. Am Herbstsalon 1906 nahm übrigens auch Motinsky mit dem Gemälde „Le Matin“ teil und laut Katalog hatten die beiden dieselbe Adresse: 100, Rue de la Glacière. Im Katalog des Herbstsalons von 1907 steht bei Imenitoff eine andere Adresse – 26, Rue des Lyonnais – und Motinsky ist nicht mehr als Teilnehmer verzeichnet. Dafür gibt es Fraerman mit der Adresse von La Ruche (2, Passage de Dantzig). Teofil Fraerman studierte wie Genin an der Zeichenschule von Odessa, beendete sein Studium 1902 und ging, dem Ratschlag seines Lehrers Kirjak Kostandi folgend, nach München. Wie Genin besuchte er kurz die Ažbe-Schule und zog dann weiter nach Paris. 1917 kehrte er nach Odessa zurück, sein weiterer Lebenslauf ist gut belegt. Was Abram Motinsky anbelangt, so sind die Informationen über ihn äußerst knapp. Neben der Erwähnung im Katalog des Herbstsalons von 1906 taucht

- sein Name einmal in den französischen Archives nationales in Verbindung mit dem Zeitraum von 11.3.1910 bis 19.5.1910 auf, wahrscheinlich bereits nach seinem frühen Tod an Tuberkulose. An Motinsky erinnert sich außerdem Amschej Nürnberg in seinen Memoiren (Нюренберг А. М. Одесса-Париж-Москва. Воспоминания художника. М.; Иерусалим: Мосты культуры, 2010), wo er ihn als „Matinsky“, einen Absolventen der Zeichenschule von Odessa, aufführt; Nürnberg nahm die Geschichte 1911 nach den Worten von Doktor Ostrowsky auf, der den kranken Maler behandelte (übers. aus dem Russischen): „*Er [Ostrowsky] nahm von der Wand eine blaue neblige Landschaft ab, schaute lange und liebevoll hinein. Seine Augen wurden nass. Dann wandte er sich zu mir und sagte: – Halten Sie die. Keine Angst. Schauen Sie aus der Nähe, wie der Himmel und die Ahome gemalt sind. – Ich nahm die Studie und betrachtete sie aufmerksam. Sie hatte etwas von Corot und Lewitan an sich. – Ja, – sagte ich, – wunderschön, fein und poetisch! – Er schwieg einige Minuten. Dann erzählte er, wie der Schöpfer dieser schönen Landschaft lebte, arbeitete und starb. Der Doktor stoppte oft, die passendsten Worte für seine Gedanken wählend. – Er war – begann er seine traurige Erzählung – ein magerer, etwas gebückter junger Mann, mit brennenden, braunen Augen. Er arbeitete wie besessen, vergaß zu essen. Der berühmte Bonnard sah in einer Ausstellung seine Studien und verliebte sich in sie. Er träumte sogar, eine davon zu erwerben. M. war glücklich. Aber der Tod hat den Kauf unterbunden. – M. – setzte der Doktor fort – starb bei der Arbeit und als ich in der berühmten schmutzigen ‚La Ruche‘ ankam, fand ich M. schon tot vor. Er lag auf einer Couch, im Schlafrock, mit ausgebreiteten Armen. Als ob er mit dem Tod kämpfte. Er hielt Pinsel in der Hand. Die ganze Palette war voller Blut. Ein unvergesslicher Anblick!“*
- 27 Februar 1905.
- 28 Genin 1916 (wie Anm. 12), S. 22.
- 29 Sommer 1905.
- 30 Es ist unklar, ob diese Schwester tatsächlich seine leibliche Schwester war. In Skizzen und Erinnerungen (wie Anm. 89) bezeichnet er sie an einer Stelle als Cousine.
- 31 Herbst 1907.
- 32 Genin 1920er-Jahre (wie Anm. 11), S. 46.
- 33 Martha Genin, geb. Karpow (29.7.1882, Bielystok – 1945, Boltenhagen). Zuerst Grafikerin, nach der Trennung von Genin (Ende 1909) war sie als Lehrerin in Riga tätig. Die Ehe der beiden wurde offiziell erst 1920 geschieden.
- 34 Helga Kröger, geb. Genin (25.10.1907, München – 1986, Düsseldorf).
- 35 Paul Rieth (1871–1925), Erich Wilke (1879–1936), Karl Arnold (1883–1953).
- 36 Z. B. Lustige Blätter vom 17.1.1909.
- 37 Gerhard Genin (21.12.1909, Jelgava – 1987, Korntal).
- 38 Als Adresse hat Genin im Katalog diejenige von La Ruche drucken lassen, mit dem Vermerk „Chez M. Ostronn“. Ostronn – das ist der mit einem Tippfehler versehene Name Ostroun. So hieß der Rahmenmacher, der neben La Ruche mit seiner Frau wohnte; die Frau führte eine preiswerte Kantine, in der sie die Künstler bewirtete. Marc Chagall hat dem Ehepaar ein Aquarell gewidmet (jetzt im Musée National d'Art Moderne, Paris) mit zwei Aufschriften in Russisch: „Rahmenmacher mit der Frau“ und „Für Herrn Ostroun als Andenken. Chagall. Paris. 912“. (Die Information teilte freundlicherweise Ljudmila Chmelinskaya, Witebsk, mit.)
- 39 Serge Lemoine, From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art, Thames and Hudson, London 2002.
- 40 „Hinaus in die Luft, der ich meine Blüte verdanke, Italien“ (Ende Juni 1923 aus Berlin); „Ich atme wieder die Luft, in der meine Kunst geboren, und bin wieder voll von Tatkraft, und will hier meine schönsten Werke schaffen. Und vielleicht will mir wieder einmal das Glück strahlen, dass mich so lange Jahre meines Lebens nicht verließ. Es ist in der Nähe von Rom ein herrlicher Besitz, (früher des Kaisers Wilhelm) der mir vielleicht! zur Verfügung gestellt wird – aber ich will vorläufig noch nicht zu sehr hoffen“ (Mai 1925 aus Termini Imerese); „Ihr kennt meine Sehnsucht nach Italien, und hier wird mir erst klar, was ich versäumt habe“ (Juni 1925 aus Abano). Bei sämtlichen Verweisen auf den Briefwechsel Genins mit Karl Im Obersteg gilt, dass sich die zitierten Briefe in der Sammlung Im Obersteg, Depositum im Kunstmuseum Basel, befinden.
- 41 Die expressionistische Künstlervereinigung Sema wurde im Sommer 1911 in München gegründet. Ihr gehörten u. a. Paul Klee, Alfred Kubin und Egon Schiele an. Die Sema bestand bis 1913, ehe sie sich, bedingt durch den Übertritt von Klee und Kubin zur konkurrierenden Künstlergruppierung Der Blaue Reiter, auflöste.
- 42 Der Cicerone, 1912, Jg. 4, H. 1 (erste Januarhälfte), S. 23.
- 43 Die Ausstellung wurde im Zeitraum vom 4. bis 8. April 1912 eröffnet, das genaue Datum ist nicht dokumentiert. (Am Sonntag, 7. 4.1912, feierte man Ostern). Geschlossen wurde die Ausstellung laut Münchner Neueste Nachrichten vom 23.4.1912 am 24. April.
- 44 Ausst.-Kat. 1. Ausstellung der Künstlervereinigung Sema (München, Moderne Galerie Thannhauser), München 1912, Handschriftenabteilung, Bayerische Staatsbibliothek, München. Siehe dazu auch: Susanne Kaufmann, Die „Künstlervereinigung Sema“. Eine Künstlergruppierung zwischen expressionistischer Kunstauffassung und den Mechanismen des Kunstmarktes, Magisterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2008.
- 45 Sema-Mappe. 15 Originalsteinzeichnungen, Aufl. 215 Expl., Delphin Verlag, München 1912.
- 46 Robert Genin, Figürliche Kompositionen, Delphin Verlag, München [1912], 20 Orig.-Lithografien, Aufl. 125 Expl. (GA 140).
- 47 Z. B. Robert Schwerdtfeger, Robert Genin. Figürliche Kompositionen, in: Kunst und Künstler, 1914, H. 3, S. 185–186: „[...] Was früher Begleiterscheinung war, wird zum Wesenszweck; es handelt sich nicht darum, irgendeinen gedanklichen oder stofflichen Gegenstand zu komponieren, sondern die Komposition ist selbst ihr Gegenstand, Form und Inhalt sind untrennbar, Inhalt ist Form, Form Inhalt. Genin ist wenig bekannt. Er lebt in München und tritt mit dieser Mappe zum erstenmal an die Öffentlichkeit, mit dem berechtigten Anspruch, bemerkt zu werden. Es giebt bei ihm nicht Raum und Inhalt, nicht den Unterschied von Mensch und Umgebung. Es giebt bei ihm die Bildgrenze, in der die monumentale Einheit herrscht. [...] Nirgends handelt es sich um Mätzchen, eher findet man Unbeholfenheiten. Die Darstellungsart ist keineswegs verführerisch, ohne Virtuosität, ohne Glanz. Schwerfällig schmiegt sich Farbpfleck an Farbpfleck, schwerfällig löst sich die Linie aus dem Knäuel, schwerfällig ist sie selbst und, um sich zu entmaterialisieren, löst sie sich hier und da in Punkte auf. Aber nie gerät sie auf den unrechten Weg, verschwindet eher, bricht ab, wo die Gefahr drohen könnte. Darum sind diese Blätter schön, weil jedes von ihnen eine Einheit ist. Einer Reihe dieser Zeichnungen sind stoffliche Ideen unterlegt, nämlich in dem Zyklus ‚Arbeit‘. Man ist verführt, daran anzuknüpfen, sich mit dem Ideengehalt zu beschäftigen, zu vergleichen mit ‚Arbeit-Künstlern‘ wie Millet und Meunier. Aber das sind fremde Pro-

- bleme, außerästhetische Werte in der Kunst, deren Erörterung leichter ableitet als naheführt [...].“
- 48** Walter Riezler (1878–1965) war ein Archäologe, Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler. 1910–1933 Direktor des städtischen Kunstmuseums Szczecin.
- 49** Bernfried Lichtnau, „Futuristen im Museum“. Der Stettiner Museumsstreit im Jahre 1913, in: *multiplicatio et variatio*. Beiträge zur Kunst – Festgabe für Ernst Badstübner zum 65. Geburtstag, hg. von Matthias Müller, Lukas Verlag, Berlin 1988, S. 292–310.
- 50** Die Widmung wurde mit einem Tippfehler gedruckt: „Hayck-Jensen“ statt „Heyck-Jensen“. Maina (eigentl. Maria) Heyck-Jensen (1870–1940), Malerin, Tochter des damals bekannten Schriftstellers Wilhelm Jensen (1837–1911). Genin lernte sie nicht später als im Februar 1910 kennen (laut einem Autogramm); bereits 1908 war er in München unter Ruffinistr. 6 gemeldet und im selben Haus lebte damals auch Maina mit ihrer Tochter Edith. Es ist nicht ausgeschlossen, dass gerade die Beziehung zur kultivierten und gebildeten Maina Heyck-Jensen den schöpferischen Aufschwung Genins und seinen Übergang zum neoklassischen Malstil förderte. In den wenigen erhaltenen hügeligen Landschaften von ihrer Hand lassen sich bestimmte stilistische Parallelen zum Werk Genins der Jahre 1912 bis 1913 ausmachen, als sie zusammen im Schwarzwald weilten. Es gibt eine Reihe von Bildnissen Mainas, die Genin in Blei, Kohle, Aquarell und Rötel ausgeführt hat; ein dreifaches Bildnis (Maina, ihre Tochter Edith und Genin) wurde als Kopfleiste für den ausführenden Artikel von Fritz Burger verwendet: Robert Genin – München, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. XVII, Januar 1914, H. 4, S. 289–296.
- 51** Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler 1912.
- 52** Das Wochenblatt *Kunstchronik*. *Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* vom 21.6.1912 berichtet vom Verkauf eines Genin-Gemäldes („Angst“).
- 53** Der *Cicerone*, Jg. 5, 1913, H. 2, S. 82.
- 54** Heinrich Thannhauser (1859–1934), Gründer der Modernen Galerie Thannhauser, damals eine der führenden Galerien der Moderne in Deutschland. Thannhauser stellte u. a. die Kunst der französischen Impressionisten und Postimpressionisten aus. Auch die Werke der N.K.V.M. und des Blauen Reiters wurden hier gezeigt.
- 55** Ausstellung Robert Genin, Moderne Galerie Thannhauser, Theatinerstr. 7, München, Oktober 1913.
- 56** Neue Münchener Secession, ab 1916 umbenannt zu Münchener Neue Secession. Als Vorsitzender wurde Albert Weisgerber (1878–1915) gewählt.
- 57** Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, Delphin Verlag, München 1913. Professor Fritz Burger fiel 1916 bei Verdun; nach dem Krieg wurde sein Buch mehrmals neu aufgelegt.
- 58** Dr. F. B. [Fritz Burger] 1914 (wie Anm. 50), S. 291.
- 59** Burger 1913 (wie Anm. 57), S. 171.
- 60** Die Baltische Ausstellung in Malmö fand vom 15. Mai bis zum 4. Oktober 1914 statt. Hierbei handelte es sich in erster Linie um eine Industriemesse, es gab aber auch eine Landwirtschafts- und eine Kunstausstellung. Für die Kunstabteilung wurde ein Katalog erstellt: Katalog öfver Baltiska utställningens i Malmö 1914 konstafdelning, Malmö 1914.
- 61** Die Formulierung „Zivilgefängener“ benutzte Genin in seiner Autobiografie (ca. 1939): „1914–1917 гг. я жил как ‚циви́льный пленный‘ в дер. Трудеринг за Мюнхеном“, wörtlich übersetzt: „In Jahren 1914–1917 lebte ich als ‚Zivilgefängener‘ im Dorf Trudering bei München“.
- 62** In Trudering bzw. Grondorf (damals Gartenstr. 32, heute Wachtelweg 36–38) ließ sich Genin Anfang 1914 ein Atelierhaus errichten, die erhaltenen Baupläne sind auf März/April 1914 datiert. Diese Information ist dank Martin Wrchotka (München), dessen Urgroßeltern 1920 das Haus von Genin kauften, kürzlich bekannt geworden. Im Kaufvertrag von 1920 gibt es eine Klausel, die die Zwangsverwaltung des Hauses als Eigentum eines russischen Staatsangehörigen laut Bundesratsverordnungen vom 26.11.1914 und 4.3.1915 behandelt.
- 63** Es ist nicht ausgeschlossen, dass Genin einer strikteren Überwachung mit Hilfe einflussreicher Freunde entging. Hierbei könnte es sich um Prinz Ernst von Sachsen-Meiningen handeln, der ein Gemälde Genins („Russische Bauern“, 1911, heutiger Verbleib unbekannt) dem Stettiner Kunstmuseum vor der Eröffnungsausstellung (1913) stiftete. Prinz Ernst von Sachsen-Meiningen (1859–1941) war verheiratet mit Katharina Jensen von Saalfeld (1874–1945), der jüngeren Schwester von Maina Heyck-Jensen, der Freundin Genins. Prinz Ernst war gleichfalls Maler und lebte in München; er ging am 8.8.1914 als Oberstleutnant an die Westfront. Die Mappe „Die Frau. Elf Kriegsblätter“, die Genin 1915 veröffentlichte, widmete er auf einem separaten Blatt Katharina Jensen von Saalfeld, die am 28.5.1915 einen ihrer Söhne (Ernst) im Krieg verlor; 1916 fiel auch ihr älterer Sohn Georg. Insgesamt hatte die Familie sechs Kinder (geboren 1893, 1895, 1896, 1900, 1903, 1908) und es liegt die Vermutung nahe, dass Genin die Trauer der Mutter über den gefallenen Sohn in seinem Gemälde „Witwe“ (S. 163) verarbeitete. Eine andere mögliche Erklärung, warum die deutschen Behörden den Künstler so milde behandelten, könnte seine demonstrative Abneigung des Zarismus sein: Die Karikaturen Genins auf die russischen Verhältnisse waren in der Zeitschrift *Jugend* seit 1907 zu sehen. Während des Kriegs hat er keine Karikaturen mehr gezeichnet; in der gesamten Vorkriegszeit wurden in der *Jugend* drei seiner Vorkriegszeichnungen veröffentlicht.
- 64** 1916 (im Sommer) fand die zweite Ausstellung der Münchener Neuen Secession statt.
- 65** Stenogramm des Vortrags des Malers Genin über die Freskomalerei, MOSSCh, 7.6.1936 (RGAL, 2943-1-1500) (übers. aus dem Russischen).
- 66** Robert Genin, *Die Frau. Elf Kriegsblätter*, Aufl. 20 Expl., München 1915.
- 67** „Die Frau“ wurde außerhalb des Ausstellungskatalogs ausgestellt, siehe Artikel „Die zweite Sommer-Ausstellung der Münchener ‚Neuen Secession‘“ von Hans Hildebrandt, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1916, H. 38, S. 300–301: „Von Robert Genin sind außer mehreren Lithographien, die seiner an formaler Durchbildung wie an Ausdruck gleich starken Kriegsmappe ‚Frauen‘ entnommen sind, zwei Bilder ausgestellt. Sie überraschen durch ihre Farbigkeit bei einem Künstler, der bisher die matten Töne des Freskos, zu dem er sich berufen fühlt, auch bei Ölgemälden liebte. Bei dem hohen Maßstab, den man an Genins Schaffen legen muss, dürfen sie nur als sehr interessante, zukunftsverheißende Versuche gewertet werden.“
- 68** Genin 1916 (wie Anm. 12).
- 69** Zwei solche Exemplare widmete Genin 1919 in Frohnau „meinem prächtigen Freund“ („meinem schönen Freund“), sprich seiner zukünftigen Frau Margarete Gurth: Nr. 24 der Normalausgabe (Puschkin-Museum, Moskau) und ein Autorenexemplar ohne Nummer im Per-

- gamenteinband. Ein zum Zeichnen auf den Rückseiten gebrauchtes Exemplar beschrieb Alexander Mogilewsky in seinen Erinnerungen; es ist nicht ausgeschlossen, dass dieses Exemplar später ins Puschkina-Museum gelangte.
- 70** Lily Klee an Gabriele Münter, München, 21.10.1914: „Wie sind Ihre weiteren Pläne? Wo werden Sie den Winter verbringen? Hier sind verschiedene Ausländer wie z. B. Familie Eliasberg u. Genin, vollkommen unbehelligt.“ Und am 7.12.1915: „Im Kreis Genin sind wir viel u. haben dort einige nette Leute kennen gelernt. Wir musizieren dort.“ (Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München. Die Briefe werden demnächst publiziert in: Paul Klee und Wassily Kandinsky. Der Briefwechsel, hg. von Christine Hopfengart).
- 71** Gottfried Galston (1879, Wien – 1950, St. Louis, USA), Pianist, Komponist und Pädagoge.
- 72** Sandra Droucker (1875, St. Petersburg – 1944, Hamar/Norwegen), Pianistin und Pädagogin, war von 1910 bis 1918 mit Gottfried Galston verheiratet und trug in dieser Zeit den Namen Droucker-Galston bzw. Galston-Droucker. Genin widmete ihr seine Mappe mit Kaltnadelradierungen „Freskoentwürfe für eine Speiseanstalt“ (1917).
- 73** Ausst.-Kat. Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk (München, Galerie Thomas), hg. von Christine Hopfengart, Wienand Verlag, Köln 2018.
- 74** Alexandra Korsakoff-Galston (geb. Korsakoff, in erster Ehe verh. Broel; 1884, Simferopol – 1969, Washington). 1911 bis 1919 war sie mit dem Maler Georg Broel (1884–1940) verheiratet. Aus dem Brief von Lily Klee an Marianne von Werefkin, München, 12.6.1916: „Genin sehen wir manchmal, er läßt Sie vielmals grüßen. Es geht ihm ausgezeichnet. Ich kenne eine Frau Alexandra broel, die als jg. Mädchen mit Frau [sic!] Stolppin sehr befreundet war u. Sie gut kennt u. grüßen läßt. [...] Ihr Mann ist Maler u. ist Reserveleutnant Steht im Westen. sie hat auch viel durchgemacht. Ich lernte sie bei Genin diesen Winter kennen. Ihr Mädchenname ist ‚Kosjakowa‘. Erinnern Sie sich zufällig noch an Sie [sic!]. Sie macht sehr schöne batikarbeiten. Sehr künstlerisch. wissen Sie nichts von Bechtejoff u. Barjansky?“ (Lietuvos nacionalinė biblioteka, Nachlass P. W. Werefkin, veröffentlicht in: Annkathrin Merges-Knoth, Marianne Werefkins russische Wurzeln – Neuansätze zur Interpretation ihres künstlerischen Werkes, Dissertation, Trier 1996, S. 262). 1928 emigrierte Gottfried Galston zusammen mit ihr und zwei Kindern von Berlin nach St. Louis (Missouri, USA). Dort wurde sie allmählich eine prominente Künstlerin, arbeitete mit verschiedenen Materialien (sie befasste sich mit Batik, Grafik, Malerei, Metall), stellte aus, unterrichtete, zog ihre Kinder groß, wurde 1939 von Galston geschieden, besuchte 1953 Deutschland und 1967 Russland und starb zwei Jahre später an den Folgen eines Autounfalls.
- 75** Aus dem Brief von Alexandra Broel an Nikolaj Punin (September 1918, Feldafing; übers. aus dem Russischen): „Vor drei Jahren bekam ich Strindberg in meine Hände. Das war der Anfang meines Umdrehens. Danach habe ich einen jungen russischen Maler Robert Genin kennengelernt und mich mit ihm angefreundet. Das war das Zweite. Er hat die Kunst geschüttelt, so dass sie an allen Nähten krachte. Das Dritte ist Georg, er kam nach der dreijährigen Abwesenheit zurück und ... wir fingen an, verschiedene Sprachen zu sprechen. Ich auf russisch, er auf deutsch, und beide hochgradig patriotisch hinzu. Das zwang mich stark nachzudenken, alles überdenken, alles neu durchleben. [...] Weiserber fiel vor zwei Jahren in Belgien. Er tut mir schrecklich leid, er war einer der Talentiertesten in Deutschland und ein wunderschöner Mensch.“ Nikolaj Punin (1888–1953) lernte sie während ihrer kurzen Reise nach Russland im Sommer 1910 in Neuschlot (heute Savonlinna, Finnland) kennen. Er verliebte sich Hals über Kopf in sie; danach sahen sie sich nie wieder, schrieben sich aber bis 1928 Briefe. Dieser Briefwechsel ist veröffentlicht in: Л. А. Зыкова (сост.), Пунин Н. Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма, М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2000.
- 76** Ausst.-Kat. Robert Genin (Moderne Galerie Thannhauser, Theatinerstr. 7, München) [November 1917].
- 77** Robert Genin, Freskoentwürfe für eine Speiseanstalt, Aufl. 50 Expl., Druck Heinrich Weteroth, München 1917.
- 78** Robert Genin, 5 Radierungen zur Novelle von K. Edschmid „Jael“, in: Marsyas. Eine Zweimonatsschrift, hg. von Theodor Tagger, Bd. 1, H. 1, Juli/August 1917, und 5 Radierungen zur Novelle von C. Hauptmann „Des Kaisers Liebkosende“, in: Marsyas. Eine Zweimonatsschrift, hg. von Theodor Tagger, Bd. 2, H. 4, Dezember 1917.
- 79** Wilhelm Hausenstein, Bildende Kunst – Robert Genin, Münchner Neueste Nachrichten, 13.11.1917, S. 2.
- 80** August Liebman Mayer, Münchener Brief, in: Kunstchronik, H. 9, 30.11.1917, S. 85.
- 81** Oskar Coester an Adolf Schinnerer, München, 21.12.1916: „An dem Tag kam Genin und kaufte eine kleine Landschaft um 20M [...] Die schmutzigsten Pappen findet Genin immer am verkäuflichsten. Moses aus Berlin will morgen kommen. Zahlt aber nichts, Büglerinnen z. B. 300 höchstens. Genin sagte sogar 150, allerdings bar. Das Leben ist schrecklich schwer“; und Oskar Coester an Otto Hasse, Dachau, 23.4.1946: „Auch im vorigen Krieg war bei Kriegsbeginn ein Bild aus einer Ausstellung weg, ein Portrait von mir versprengt worden u. trieb sich jahrelang im Rheinland herrenlos herum. Tauchte aber später wieder auf. Heute hängt es in der Galerie in Basel. Dahin hatte es der Jud Genin geschenkt bevor er sich selbst umbrachte.“ (Ausst.-Kat. Oskar Coester. Ein Malerleben 1886–1955, Dachau 2001. Den Hinweis gab freundlicherweise Hans Mader, Moosburg.) Das Porträt, von dem Coester schreibt, wurde offensichtlich 1920 in einem Artikel (Willi Wolfradt, Oskar Coester, in: Der Cicerone, 1920, H. 9, S. 356–363) reproduziert mit dem Untertitel „Oskar Coester. Selbstporträt. 1912. Bes.: R. Genin, Berlin“.
- 82** Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. XIX, August 1916, S. 301, 308, 314–315; Kuno Mittenzwey, Zu Oskar Coesters Landschaften, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. XXIII, Februar 1920, S. 282–285; Wolfradt 1920 (wie Anm. 81).
- 83** August Liebman Mayer, Sommer-Ausstellung der Münchener Neuen Secession, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1918, H. 42, S. 287–298.
- 84** Lily Klee an Marianne von Werefkin, München, 22.8.1918 (Lietuvos nacionalinė biblioteka, Nachlass P. W. Werefkin, veröffentlicht in: Merges-Knoth 1996 (wie Anm. 74), S. 262 f.).
- 85** Georg Jacob Wolf, Die neue Secession, in: Die Kunst für alle, Jg. 33, H. 23/24, September 1918, S. 432.
- 86** Aus den Spelunken Berlins. Je 8 Radierungen von R. Genin und M. Fingesten, Pan-Presse, Berlin 1919.
- 87** Robert Genin, Radierungen, verlegt bei Paul Cassirer, Berlin [1919], Kat. (Privatsammlung, St. Petersburg).
- 88** „Menschen“, 8 Radierungen, und „Zirkus“, 7 Radierungen, Fritz Gurlitt Verlag, Berlin 1920.
- 89** Robert Genin, Skizzen und Erinnerungen, Fritz Gurlitt Verlag, Berlin 1920. Neben seinen Jugenderinnerungen legte Genin in diesem



- Text auch seine Gedanken zur Malerei dar, beispielsweise: „Der Starke [Maler] aber arbeitet, weil er nicht anders kann, er gleicht dem Alkoholiker, der sieht, dass seine Kräfte schwinden, die Gesellschaft ihn verachtet, und doch nicht von der Flasche lassen kann. Der Künstler trägt einen großen Gedanken in sich, er wird ihn nie los, und seine Arbeiten sind Aufleuchten seines Gedankens. Der Vorgang, das Was, ist für ihn nebensächlich, an dem Wie soll man ihn erkennen. Das Wie ist sein Lebensgedanke, an dem er so oft zugrunde geht. Kunst ist Religion, Natur sein Tempel, Schönheit – Glaube und Künstler – Priester. Der wahre Künstler ist der Märtyrer seines Glaubens. Über Kunst zu diskutieren, ist ebenso töricht und unfruchtbar, wie über Religion. Man kommt mit Worten an den Punkt heran, wo man sich nicht mehr überzeugen lässt, da fängt eben der Glaube an, da heißt es glauben.“
- 90** Jakob Wassermann, Die Geschichte des Grafen Erdmann Promnitz, Drei Masken Verlag, München 1921; Kasimir Edschmid, Die Engel mit dem Spleen, Hans Heinrich Tillgner Verlag, Berlin 1923; Hans Bethge, Frühe Verse, Gyldendalscher Verlag, Berlin 1922; ders., Lieder nach dem Chinesischen zur Symphonie Das Lied von der Erde von Gustav Mahler, Gyldendalscher Verlag, Berlin 1923; ders., Verwehene Lieder, Gyldendalscher Verlag, Berlin 1923.
- 91** Die Schaffenden. Eine Zeitschrift in Mappenform, hg. von Paul Westheim, Verlag Gustav Kiepenheuer, Jg. 3–4, Weimar 1922/1923.
- 92** Karl Im Obersteg (1883, Basel – 1969, Vevey). Die Einzelheiten seiner Beziehung zu den Künstlern und der entsprechende Briefwechsel sind veröffentlicht in: Briefwechsel 2011 (wie Anm. 6).
- 93** Albert Kohler (1883–1946); erhalten ist ein Bildnis von Mario Genin, das Kohler 1924 malte.
- 94** Carlo Weidemeyer (1882–1976); ein Brief Genins an Weidemeyer, Paris, 26.12.1930, ist veröffentlicht in: Ausst.-Kat. Carlo Weidemeyer (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna), Ascona 1972, S. 44.
- 95** Charlotte Bara (1901–1986); ihr Bildnis erhielt sich im Nachlass Genins.
- 96** Margarete Genin, geb. Gurth (22.2.1887, Berlin – 8.1.1962, ebd.). Die Künstlerin beschäftigte sich mit der Stoffbemalung; nach der Scheidung von Genin im Juni 1927 machte sie sich selbständig und unterhielt einen Stoffladen in Berlin.
- 97** Mario Genin (9.4.1921, Ascona – 30.10.2017, Berlin).
- 98** „Meine lieben Freunde Marianne und Cio! Dank Eurer Hilfe haben wir nun das Visum erhalten und seit 2 Tagen ist Margarita mit Mario in Ascona. Ich aber schwelge noch in stärksten Eindrücken, wandere von Ort zu Ort. Allein – und so muss es sein. Ich leugne nicht den Reiz des ehelichen Zusammenreisens: 24 Koffer, bei denen man die ganze Zeit verweilt, und sich den Kopf zerbricht wie man diese am besten transportiert; tägliche Wanderungen in die Apotheke, suche nach dem Arzte – da das Kind erkrankt, und es alle 5 Minuten in der schönsten Landschaft ein Eckchen braucht – Aber etwas anderes ist es doch so zu wandern auf seinen Stock gestützt, die ‚Bagage‘ hängt am Knopfloch, Rasiermesser in der Westentasche, und selbst wen diese Bagage zu schwer wird wirft man sie eben eine male-ri-sche Schlucht herunter ohne dass von der besse-ren Seite ein Protest erhoben wird.“ (Brief Genins an Marianne und Karl Im Obersteg, Abano, Poststempel v. 6.6.1925).
- 99** Von seinen Besuchen zeugen z. B. zwei Zeichnungen Genins im Gästebuch von Nina Kandinsky (1922), veröffentlicht in: Christian Derouet, Jessica Boissel, Kandinsky: oeuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944), Collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, S. 490; diese Zeichnungen sind in der Publikation nicht identifiziert, sondern als „f3“ und „f4“ bezeichnet. Der Verfasser dankt Christine Hopfengart für diesen Hinweis.
- 100** Rudolf Levy (1875–1944) hinterließ auf einer Studie die Widmung: „Dieses Bild gehört Genin-chen / Rudolph Levy 23.VIII 1925 Paris 203 Bd. Raspail“.
- 101** Dass Genin mit Karl Hofer (1878–1955) verkehrte, belegt ein erhaltenes Porträt von dessen Frau Mathilde, das Genin 1921 malte und „Frau Hofer um 2 Uhr morgens“ betitelte.
- 102** „Lesender Mann“, 1921, Öl auf Leinwand, 92 x 72 cm (S. 169). Das Gemälde wurde zur Eröffnung der Berliner Filiale der Galerie Flechtheim ausgestellt (Flechtheim, Berlin, Oktober 1921, Eröffnungsausstellung: 25b. Robert Genin. Lesender Mann) und nachher reproduziert in der Zeitschrift Der Querschnitt als „Charley Chaplin“ (Hans Siemens, Chaplin, in: Der Querschnitt, Dezember 1921, H. 6, S. 213).
- 103** Selbstbildnis, ca. 1922, Pastell, 75 x 52 cm (Berlinerische Galerie), S.171. Mehr zur Sammlung Feldberg in: Ausst.-Kat. Selbstbildnisse der 20er Jahre. Die Sammlung Feldberg (University of Toronto, Berlin 2002).
- 104** Karl Scheffler, Kunstausstellungen, in: Kunst und Künstler, 1922, H. 7, S. 252–254.
- 105** Willi Wolfradt, Ausstellungen. Berlin, in: Das Kunstblatt, 1922, Nr. 2, S. 89–90.
- 106** An Karl Im Obersteg, [Berlin, Ende Juni 1923].
- 107** „[...] dort wohne ich ganz, nach dort erbitte ich nunmehr die Post. Margarita lässt herzlich grü-ßen, ich habe heute bei ihr übernachtet, was 1–2 Mal wöchentlich geschieht“. (An Karl Im Obersteg [Berlin, September 1923]).
- 108** Aus dem Brief an Karl und Marianne Im Obersteg [Berlin, Januar 1924]. Danach ent-wickelte sich vermutlich bei Genin das Bedürf-nis, zum Morphinum zu greifen, wenn die Krankheit sich verschlimmerte; zuvor erwähn-te er das Morphinum schon in Skizzen und Erinnerungen (wie Anm. 89), S. 9.
- 109** „Ein sehr tüchtiges und kräftiges Mädchen, die ihm auch während der letzten Zeit der Arbeit im Atelier versorgte, pflegt ihn mit Anstrengung letz-ter Kräfte“ (Margarete Genin an Marianne Im Obersteg, Berlin, 16.12.1923). Wahrscheinlich ist hier die Rede von Sinaida Nikel (später offi-ziell Emilie Lemke; 1896, Römerhof (heute Skriversi, Lettland) – 1975, Amsterdam). Ihre Tochter (Marijke Warren-Spinooven, Amster-dam) überlieferte dem Verfasser folgende Familienlegende. Sinaida wuchs bei Odessa in einer Försterfamilie auf. Während des Ersten Weltkriegs, als der Vater von Einbrechern getötet wurde und die Familie floh, fand Sinaida Aufnahme beim Deutschen Roten Kreuz. Um 1918 besuchte sie in Berlin einen Kurs für Krankenschwestern. In einem Krankenhaus wurde Genin ihr Patient und es entstand eine Beziehung. Angeblich wurde sie seine Frau, obwohl er schon verheiratet war, und sie sol-len ein Haus in Ascona gehabt haben, wohin Genin sie in einem T-Ford fuhr. Laut Familien-legende starb Genin nach acht Jahren des Zusammenlebens an Malaria. Sinaida hat ein Foto von Genin aufbewahrt und die Briefe Genins an Karl Im Obersteg bestätigen: Im August 1927 hatte er wirklich vor, einen Wagen zu kaufen (im selben Brief, geschrie-ben nach der Scheidung von Margarete, heißt es: „Bin allein – mit meiner Wirtschafterin, noch derselben“), und 1929 träumte er bereits davon, seinen in Ascona zurückgebliebenen Ford loszuwerden, nachdem er mit Genia Ines nach Paris umgezogen war. Sinaida wird einzig in Genins Buch „Die ferne Insel“ (wie Anm. 122) erwähnt – dort tritt ein aus Russland geflohenes Mädchen namens Sinaida auf, die mit dem Protagonisten auf einem Schiff

- zusammen nach Indonesien fährt, ihm unterwegs ihre Biografie erzählt (welche der obigen ähnelt) und am Ende an Malaria stirbt.
- 110** „Prinz Beinahe“ war gelegentlich der Spitzname für Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938).
- 111** Kunst und Künstler, 1922, H. 7, S. 253–254.
- 112** Conrad Kayser (1880–1954) war Maler und lebte in Sasbachwalden in seinem Haus „Felseneck“; im Sommer, wenn die große Familie eintraf, zog er ins Nachbardorf Lauf um. Genin lernte ihn vor dem Ersten Weltkrieg kennen; 1911 und 1912 besuchte er Kayser zusammen mit Maina Heyck-Jensen. Hier traf er sich mit Arthur Böhlingk (Historiker; 1849, St. Petersburg – 1929, Karlsruhe), dem er sein „Lithografisches Skizzenbuch“ widmete. Nach dem Krieg nahm er seine Besuche in Sasbachwalden wieder auf, ab Herbst 1919 fuhr er zusammen mit Margarete dorthin.
- 113** Zwischen der Schweiz und der UdSSR waren die diplomatischen Beziehungen abgebrochen worden. Das Einreiseverbot in die Schweiz betraf alle Bürger Russlands, unabhängig von ihren politischen Ansichten und einem Immobilienbesitz in der Schweiz.
- 114** „Meine lieben Freunde! Ich schrieb schon eine Karte aus Sizilien, und habe berichtet, wie ich alles hab stehen und liegen lassen und in das Land meiner Träume flüchtete. Auch ist Margari-ta mit liegen geblieben doch werde ich sie, ich hoffe, bald sehen. So sehr mich Palermo enttäuscht hatte, so sehr bin ich glücklich hier in Termini am Meer. Ich kraxele und stolpere alle stei-nige Hügel hinauf, die sizilianischen Knaben kennen schon den hinkenden Pittore laufen ihm nach, dass er sich stütze, und ohne die Hilfe dieser wäre ich auf manchen Hügel sitzen geblie-ben, denn nach unten geht's sehr schwer.“ (Robert Genin an Karl und Marianne Im Obersteg [Termini Imerese, Mai 1925]).
- 115** Anke Matelowski, Die Berliner Secession 1899–1937. Chronik, Kontext, Schicksal, Nimbus Verlag, Wädenswil 2017.
- 116** Einzelheiten zu dieser Balireise siehe: Genin 2013 (wie Anm. 8).
- 117** Gregor Krause, Karl With, Bali. I: Land und Volk. II: Tänze, Tempel, Feste, Folkwang Verlag, Hagen 1920. Die zweite Auflage folgte 1922, die dritte, etwas geänderte Auflage im Jahr 1926.
- 118** Gregor Krause (1883–1959), Arzt von Beruf, lebte 1912 auf Bali und fotografierte die Einheimischen mit versteckter Kamera. Insgesamt machte er einige tausend Aufnahmen.
- 119** Karl With (1891–1980), Kunsthistoriker mit Schwerpunkt ostasiatische Kunst. 1919–1921 war er als Direktor des Museums Folkwang in Hagen, 1928–1933 als Direktor des Kunst-gewerbe-Museums in Köln tätig. 1933 wurde er von den Nazis aus allen Ämtern entlassen, 1936 emigrierte er in die Schweiz, 1939 weiter in die USA. 1950–1966 war er Professor an der Universität von Los Angeles und baute dort das Institute of Fine Arts auf.
- 120** Karl With, Autobiography of Ideas. Lebens-erinnerungen eines außergewöhnlichen Kunst-gelehrten, hg. von Roland Jaeger, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1997, S. 109 (übers. aus dem Englischen).
- 121** Genin an Karl Im Obersteg [August/Septem-ber 1926].
- 122** Robert Genin, Die ferne Insel. Aufzeichnun-gen von meiner Fahrt nach Bali in Wort und Bild, Wegweiser-Verlag, Volksverband der Bücherfreunde, Berlin 1928.
- 123** Kunstgewerbe-Museum Köln am Hansaring. Das Gebäude wurde 1943 zerstört, die Sammlung jedoch gerettet.
- 124** With 1997 (wie Anm. 120), S. 194–195.
- 125** Kasper Niehaus, Robert Guenine en zijn werk uit Bali, in: Elsevier's Geïllustreerd Maand-schrift, Amsterdam, Jg. 42, Deel 84, 1932 juli-december, S. 438–440.
- 126** Das Buch besteht aus 64 Seiten (53 x 50 cm) mit handschriftlichem Text und 133 eingekleb-ten Zeichnungen. Nach der Gründung des Museums Ludwig 1976 wurden die Sammlun-gen der Kölner Museen umverteilt und seit 1985 wird dieses Buch im Museum Ludwig aufbewahrt. Etwa 50 ausgewählte Zeichnun-gen aus dem Buch wurden reproduziert in: Genin 2013 (wie Anm. 8).
- 127** Otto Brattskoven: Zu Robert Genins „Hah-nenkampf auf Bali“, in: Die Künstler-Selbsthilfe. Zeitschrift für Kunst und Literatur, I. Jg., Nr. 2, April–Mai 1927, S. 26–27; ders., Robert Genin (inkl. Erinnerungen und Erlebnisse), in: Kunst der Zeit (Organ der Künstler-Selbsthilfe), II. Jg., 1928, Doppelheft 5–6, S. 98–102.
- 128** „Balinesin I“ und „Balinesin II“, S. 183 und 189. Über das Gemälde „Balinesin II“, in der 51. Ausstellung der Berliner Secession vom 23.10–15.12.1926 unter dem Titel „Balinesi-sche Legontänzerin“ ausgestellt, schrieb Genin: „Ich habe in der Secession eine Balinesische Tän-zerin ausgestellt im Format Eures Picasso in hel-len strahlenden aber matten Farben. Daher lässt sich das Bild nicht fotografieren, das beiliegende Blatt ist nur eine Andeutung. Frau Corinth sagte es sei eins der allerschönsten Bilder die ihr in den letzten 5 Jahren begegnet sind und noch mehr Schmeichelhaftes. Ich möchte gerne, dass Ihr das Bild besitzt [...]“. (Robert Genin an Marianne Im Obersteg, Berlin [November 1926]). Das ursprüngliche Gemälde, das im Ausstellun-gskatalog reproduziert war, wurde später frag-mentiert. Details dazu siehe: Briefwechsel 2011 (wie Anm. 6), S. 41–75.
- 129** Max Osborn, Ausstellung der Berliner Secessi-on. Herbst 1926, in: Deutsche Kunst und Dekoration, H. 59, 1926–1927, S. 213.
- 130** Brattskoven 1927 (wie Anm. 127).
- 131** 1) Aus dem Brief vom 13.11.1927 aus Berlin: „Galerie Thanhauser“ ist nach Berlin eingezogen, im März wird meine Kollektivausstellung hier eröffnet, als der einzigen der lebenden in Deutschland Künstlern.“  
2) Nach ein paar Tagen: „Ich bin in fieberhafter Arbeit – endlich nach langen Jahren – 1917 zuletzt – eine Kollektivausstellung.“  
3) [Dezember 1927]: „Ich denke in den nächs-ten Tagen nach Ascona zu fahren und dort über den Winter für meine Ausstellung bei Thanhau-ser, die auf März verschoben worden ist (weil vie-les nach ausserhalb verkauft) zu arbeiten.“  
4) [Dezember 1927]: „Ich lebe in so anstren-gender Arbeit, liebe Frau Marianne, dass ich nach nicht zur Beantwortung Deines lieben Briefes kam. Im März gibt es eine grosse Ausstellung – ich erwarte einen grossen Erfolg; und im Sommer erscheint in einer Auflage von 175.000 mein Buch ‚Die Insel der Verheissung‘ [...] Es wäre wahrlich schön einmal wieder eine frohe Woche zu erleben – bei Euch. Ich kann schwer leben ohne Fröhlichkeit – noch weniger schaffen.“  
5) [Frühjahr 1928]: „Ich stecke weiss Gott so in der Arbeit, ich weiss nicht einmal ob ich mich für Weihnachten bedankt habe. Meine Ausstellung bei Thanhauser findet im Herbst statt. [...] Ich stehe im heissen Kampf um meine Kunst. Die National-Gallerie hat sich gemeldet um mich dort in kleinem Format zu zeigen – aber ich lehne alles ab – bis mein Werk einigermassen geschaffen ist.“  
6) [Juli 1928 aus Berlin]: „Ich stecke in fieberhaf-ter Arbeit. Im Spätherbst soll meine Kollektivaus-stellung eröffnet werden. Auch hat wieder die Nationalgalerie zu einer grösseren Schau eingela-den, und heute schon wird im Kronprinzenpalais ‚eine‘ Ausstellung aus Privatbesitz eröffnet, wo ein halbes Duzend Bilder von mir gezeigt werden. Zugleich hat Justi angekündigt, dass er Ende des Jahres für die Nationalgalerie ein Bild von mir, über das er schon verhandelt, ankaufen wird. Das sind äussere Erfolge, die notwendig sind, um den Mut nicht zu verlieren.“ (Im Katalog der Zwei-

- ten Ausstellung Deutscher Nach-Impressionistischer Kunst aus Berliner Privatbesitz, die in der Nationalgalerie im Juli 1928 eröffnet wurde, sind drei Gemälde von Genin aufgelistet. Es ist möglich, dass einige Arbeiten außerhalb des Katalogs gezeigt wurden.) – Ludwig Justi (1876, Marburg – 1957, Potsdam) war 1909–1933 Direktor der Nationalgalerie.
- 132** Emil Kadé (1892, Zürich – 1965, Lausanne), Zahnarzt (Dr. med. dent.) in Langenthal, Lugano und St. Moritz; außerdem Kunstliebhaber und Spieler. Die erste bekannte Quittung über den Kauf eines Genin-Bildes durch Kadé datiert vom 10.11.1928 in Berlin. Danach berichtete Genin mehrmals in seinen Briefen an Karl Im Obersteg über ein Zusammentreffen mit Kadé in Ascona, Lugano oder St. Moritz. Am 2.11.1931 schlossen Genin und Kadé einen weitreichenden Vertrag über die weitere Zusammenarbeit. (Genin schlug Karl Im Obersteg einen ähnlichen Vertrag bereits am 13.11.1927 vor.) Danach übernahm Kadé 22 Arbeiten des Malers. Dieser Vertrag kam ein paar Wochen vor der Einzelausstellung Genins in der Galerie Jacques Bonjean zustande, in der auch die frisch von Kadé erworbenen Gemälde gezeigt wurden, darunter „Liegender Akt“ (um 1928, heute im Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg, S. 191) und „Der Maler“ (1930, S. 197). Laut Poststempeln erhielt Kadé die letzten Pakete von Genin (aus Berlin) Mitte 1932. In zweiter Ehe heiratete Kadé 1938 die emanzipierte Martha-Helene Stawoski (zuvor verh. Teichner, verh. MacConnell und verh. Felsing; auch „Jolly“ genannt; 1889–1967), die seine Sammlung 1965 erbte. Ihr dritter Mann war übrigens Willibald Felsing, der Onkel von Marlene Dietrich, die nur ein Jahr jünger als Jolly war und diese als Vorbild bewunderte.
- 133** In memoriam Annie Wolff-Bayer (16.12.1884–27.8.1928), Privatdruck, Aufl. 100 Expl., Düsseldorf [1929]. Das Buch wurde von Alfred Wolff in Erinnerung an seine mit 43 Jahren an Krebs verstorbene Frau herausgegeben. Mit elf Originalgrafiken: jeweils zwei Radierungen von Robert Genin, Dietz Edzard, Max Laeuger sowie Arno Breker und drei Lithografien von Hans Breker.
- 134** Genia Ines. Von ihr weiß man lediglich, dass sie eine Künstlerin war, aus Tschechien stammte, die österreichische Staatsbürgerschaft besaß und zuvor in Wien gelebt hatte.
- In den 1930er-Jahren stellte sie einige Male in Paris aus, u. a. in der Galerie Zak. 1933 arbeitete sie für kurze Zeit als Sekretärin bei Arnold Zweig, als dieser in Sanary-sur-Mer weilte. Während Genin im März 1936 in die UdSSR reiste, blieb sie in Frankreich und schickte am 5.6.1936 aus Sanary-sur-Mer einen Brief an Karl Im Obersteg mit der Bitte um Unterstützung. Sie muss wohl für etliche „Blondinen“, die Genin zwischen 1929 und 1936 malte, Modell gesessen haben.
- 135** Iwan Puni (1892–1956) änderte seinen Malstil im Laufe seiner schöpferischen Entwicklung mehrmals wesentlich: vom Avantgardismus, Kubismus, Futurismus und Suprematismus bis hin zum lyrischen Primitivismus. Die letzte Metamorphose vollzog sich in den Jahren 1924 bis 1930 nach seinem Umzug von Berlin nach Paris.
- 136** So schrieb Puni: *„Ich bin generell gegen die Umwandlung der Kunst in den Snobismus und gegen die Versteinerung der Kunstformen, denn die Kunst ist Bewegung, in eine unbekannt Richtung“*. Und: *„Es gibt kein Heldentum daran, wenn ein Maler zum Beispiel während der 40 Jahre gegenstandslose Werke schuf, so lange schuf, bis die öffentliche Meinung ihn als konsequent anerkannte und er anfang, sich gut zu verkaufen“*. (Übers. aus dem Russischen: Иван Пуни, Современная живопись, Берлин, изд. Л. Д. Френкель, 1923).
- 137** With 1997 (wie Anm. 120), S. 194 f.
- 138** Jacques Bonjean (1899–1990) führte die Galerie (34, Rue la Boétie) zusammen mit seinem Freund – dem jungen Christian Dior (1905–1957), der von seinen Eltern das Geld für die Galerie unter der Bedingung erhalten hatte, dass der Name nicht in der Galeriebezeichnung erscheine.
- 139** André Warnod, De la Ruche à Java ... et retour. Guénine évoque ses souvenirs d'enfance, in: Comoedia, 28.11.1931, S. 3 (übers. aus dem Französischen).
- 140** André Salmon, Deux peintres: Guénine et Kissling, in: Bravo, Januar 1932, S. 46 (übers. aus dem Französischen).
- 141** Paul Fierens, Guénine ou L'Enfance Retrouvée, in: Formes, 1931, Nr. 19, S. 157–161 (übers. aus dem Französischen).
- 142** Ders., Le Salon des Tuileries, in: Journal des débats politiques et [...], 31.5.1932: *„Sterling est amusant, Julie Meyerova très sympathique, Olga Sacharoff d'une roublardise piquante, Guénine poétique et raffiné, Ryback plein de feu, Durey soigneux, Pouigny sensible ...“*
- 143** Galerie Kunstzalen A. Vecht, Amsterdam. Siehe dazu: Kasper Niehaus, Bali, het verre Eiland, in: De Telegraaf, 28.10.1932.
- 144** Eine der seltenen Erwähnungen gehört dem mit ihm befreundeten Dichter Yvan Goll, der Bilder von Genin besaß. In seinem Brief vom 24.6.1935 erwähnt er den Besuch bei „Genin und Genia“ in Fontenay-aux-Roses.
- 145** Genin 1936 (wie Anm. 2)
- 146** Brooklyn Daily Eagle, 29.3.1936, S. 34 (übers. aus dem Englischen).
- 147** Autobiografie, Typoskript, ohne Datum [um 1939], auf Russisch (Privatsammlung, St. Petersburg).
- 148** El Lissitzky (1890–1941) war von Herbst 1935 bis September 1936 leitender Maler der WSchW; danach fungierte er dort bis 1938 als leitender Maler des Hauptpavillons. Mehr dazu in: Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. Материалы и документы, М.: Галарт, 2006.
- 149** Rückübers. ins Deutsche von: Александр Ромм, О работах П. Генина, в: Советское искусство (газета), 4 декабря 1938, № 161.
- 150** Sergej Justinowitsch Bagotzky (1879–1953). Arzt, Mitglied von SDAPR ab 1904, 1910 aus einer Strafkolonie in Sibirien geflohen. 1917 aktiv an der Rückkehr Lenins nach Russland beteiligt. Einer der Organisatoren des sowjetischen Gesundheitswesens. 1918–1937 Vertreter des sowjetischen Roten Kreuzes beim Internationalen Komitee vom Roten Kreuz in Genf. Lebte in Bern, hatte ein Haus in Ascona. Im Juni 1937 wurde er in die UdSSR aberufen, entging aber der Verhaftung (er war kein Mitglied der WKP(B)). Nach seiner Rückkehr wohnte er in Moskau in der Gorky Str. 6 und stand in Verbindung mit Genin, der nach 1939 ihm gegenüber wohnte, an der Ecke Gorky Str. 9 / Gasetny Gasse; Bagotzky besuchte laut den Erinnerungen von Mogilewsky Genins „Samstage“. Der Sohn von Sergej Bagotzky, Wladimir Bagotzky (1920–2012), mit dem der Verfasser 2010 telefonierte, erinnerte sich an Genin als einen sehr höflichen und lebensfrohen Menschen.
- 151** Protokoll der Neuregistrierung von MOSSCh-Mitgliedern, 1938 (RGALI, 2943-1-169, S. 40): *„Genin R. L. Stellte keine Arbeiten vor.kehrte aus dem Ausland 1936 zurück. Damals Staatenloser, jetzt ist er Bürger der UdSSR. In der Schweiz besaß Eigentumsgrundstück [sic], das er vor der Rückkehr in die UdSSR ans Rote Kreuz übergab. Schwere Wohnbedingungen. Er wird gebeten, seine Arbeiten vorzustellen.“* (Übers. aus dem Russischen.)

- 152** Lion Feuchtwanger, Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde, Querido Verlag N. V., Amsterdam 1937.
- 153** Ausführlich über die Moskauer Periode im Leben Genins siehe: Алексей Родионов, Роберт Генин (1884–1941). Последние годы жизни художника (по материалам московских архивов), в: Вестник истории, литературы, искусства, 2016, т. 11, с. 434–454.
- 154** Alexander Pawlowitsch Mogilewsky (1885, Mariupol – 1980, Moskau), Maler und Illustrator. Er lebte und studierte 1906–1914 in München und war Mitglied der N.K.V.M. Laut den Erinnerungen von Mogilewsky „*ähnelte Genin [in München] einem Zigeuner, mit den schwarzen auf die Stirn fallenden Haaren; er war mager und ziemlich erschöpft. Seine Augen strahlten erregt, die Pupillen brannten. Ich denke, wir haben uns nicht mehr als 7–8 Mal getroffen*“. Vgl. die Beschreibung von Genin mit seinem Selbstbildnis (1905), S. 133.
- 155** Alexander Mogilewsky, Erinnerungen an R. L. Genin, Manuskript (1956), RGALI, 3056-1-30 (auf Russisch).
- 156** Ebd.
- 157** Stenogramm 1936 (wie Anm. 1).
- 158** Alexej Wiktorowitsch Schtschussew (1873–1949).
- 159** Prawda, 31.7.1936, S. 6, mit dem Titel „Panneau des Malers R. Genin für die Allunion-Landwirtschaftsausstellung“: „*Narkomat der Sowchosen der UdSSR hat den aus dem Ausland gekommenen bekannten Monumentalmalerei-Meister R. Genin eingeladen, an der Gestaltung des Pavillons ‚Sowchosen‘ der bevorstehenden Allunion-Landwirtschaftsausstellung mitzuwirken. Nach der Narkomat-Aufgabe verbrachte der Maler einen Monat in einer großen Tierzucht-Sowchose des Moskauer Gebiets ‚Wrachewy Gorki‘, wo er eine Reihe sehr interessanter Studien und Skizzen für monumentale Panneaus mit Betriebs- und Alltagsthemen schuf*“. (Übers. aus dem Russischen.) Sowchosnaja Gaseta, 2.8.1936, unter dem Titel „Monumentalmalerei-Meister“: „[...] Nach der Auskunft Genins stellte sich die Sowchose ‚Wrachewy Gorki‘ so reich an Themen heraus, dass es im Augenblick noch schwierig zu entscheiden ist, welche davon fürs Panneau ausgewählt werden. Der Maler brachte Skizzen einer weidenden Herde, einer Milchfabrik, eines Sowchosen-Sanatoriums, Mähdrescher im Felde mit. Zwecks weiterer Materialsuche geht Genin wieder in die Sowchosen. Die Panneaugröße plant Genin im Umfang von 30 bis 40 Quadratmeter.“ (Übers. aus dem Russischen.)
- 160** Mogilewsky 1956 (wie Anm. 155).
- 161** Ebd.
- 162** Ebd.
- 163** Вишняковский пер., д. 27 кв. 46.
- 164** Mogilewsky 1956 (wie Anm. 155).
- 165** Бюллетень главного комитета ВСХВ, 1939, № 1–2, с. 1.
- 166** На строительстве выставки, в: Бюллетень главного комитета ВСХВ, 1939, № 1–2, с. 30–31.
- 167** Alexander Georgiewitsch Romm (1886–1952).
- 168** Ромм 1938 (wie Anm. 149) (übers. aus dem Russischen).
- 169** Mogilewsky 1956 (wie Anm. 155).
- 170** Mark Moisejewitsch Nalewo (? – 1940, Moskau). Mark Nalewo litt unter einer nicht verheilenden Wunde, die er sich bei Verdun zugezogen hatte (in der französischen Armee). Laut den Erinnerungen von Amschaj Nürnberg „*war Nalewo äußerst anspruchslos, bescheiden und fern von der Geschäftemacherei mancher schlauen Maler. Auf Montparnasse war er einsam unter den Malern, die nur von Marchands träumten. Er war aber auch hier einsam – unter unseren Moskauer Geschäftsleuten, die ihre Machenschaften unter der Flagge unserer Kunst drehen*.“ (Handschriftenabteilung der Staatlichen Tretjakow-Galerie, F. 34 (Nürnberg) Nr. 9).
- 171** Solomon Borisowitsch Nikritin (1898–1965).
- 172** Boris Michailowitsch Iofan (1891–1976).
- 173** Nikolaj Michailowitsch Chernyshev (1885–1973).
- 174** Fedor Fedorowitsch Fedorowsky (1883–1955); Béla Uitz (1887–1972); Oхana Trofimowna Pawlenko (1896–1991); Eugeny Euge-niewitsch Lanceray (1875–1946); Pawel Dmi-trijewitsch Korin (1892–1967); Isaak Moissejewitsch Rabinowitsch (1894–1961).
- 175** Mogilewsky 1956 (wie Anm. 155).
- 176** Veröffentlicht in: Родионов 2016 (wie Anm. 153).
- 177** Роберт Генин, Настенная живопись и ее техника, в: Архитектура СССР, 1939, № 6, с. 26–27; Роберт Генин, О подготовке к росписи Дворца Советов, в: Искусство, 1939, № 4, с. 125–129.
- 178** Mogilewsky 1956 (wie Anm. 155).
- 179** Родионов 2016 (wie Anm. 153).
- 180** With 1997 (wie Anm. 120), S. 194–195.
- 181** Mogilewsky 1956 (wie Anm. 155).