

# Universität des 3. Lebensalters

an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt/Main

## Studiengang

Freiheit zwischen Ideal und Wirklichkeit

## Abschlussarbeit

# Freiheit – am Beispiel der künstlerischen Entwicklung des Malers Kasimir Malewitsch

Bearbeitung: Joachim Schluckebier ( Studiennr.: 20100046 )

Goethestrasse 82

64319 Pfungstadt

Email: Joachim\_Schluckebier@web.de

Betreuerin: Dr. Edeltraut Fröhlich

Abgabe der Arbeit: 20.02.2013

<b>Inhaltsverzeichnis:</b>		<b>Seite</b>
<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	<b>2 - 3</b>
<b>2.</b>	<b>Russisches Leben und Kultur</b>	<b>3 - 5</b>
<b>3.</b>	<b>Russischer Realismus</b>	<b>5</b>
	3.1 Beginn einer neuen Strömung in der bildenden Kunst	<b>5 - 6</b>
	3.2 Entwicklung und Repräsentanten	<b>6 - 9</b>
<b>4.</b>	<b>Russischer Symbolismus</b>	<b>9</b>
	4.1. Entwicklung des Symbolismus	<b>9 - 10</b>
	4.2. Der Symbolismus in der bildenden Kunst	<b>10 - 11</b>
	4.3. „Unser Prolog“ Das Programm der Gruppe als einziges symbolistisches Manifest in Russland	<b>12 - 13</b>
<b>5.</b>	<b>Öffnung zur europäischen Avantgarde</b>	<b>13</b>
	5.1 .Die Kunst der ersten Revolutionsjahre	<b>13 - 15</b>
	5.2. Die russische Kunstausstellung in Berlin 1922 und 1927	<b>15 - 17</b>
<b>6.</b>	<b>Malewitsch und die Oper „ Sieg über die Sonne“</b>	<b>17- 20</b>
<b>7.</b>	<b>Suprematismus – Hintergrund und Ausdruck</b>	<b>20</b>
	7.1 Entstehung des Suprematismus	<b>20 - 21</b>
	7.2 Entwicklung des Kasimir Malewitsch	<b>21 - 26</b>
	7.3 Theoretischer, geistiger Hintergrund des Suprematismus	<b>26 – 29</b>
<b>8.</b>	<b>Wege vom Suprematismus zum Konstruktivismus</b>	<b>29</b>
	8.1 Einleitung	<b>29 - 30</b>
	8.2 Entwicklung des Konstruktivismus	<b>30 - 33</b>
	8.3 Die Russische Kunst und die Wirklichkeit	<b>33 - 34</b>
<b>9.</b>	<b>Schlussbemerkung</b>	<b>34 - 38</b>
<b>10.</b>	<b>Abbildungen</b>	<b>39 - 58</b>
<b>11.</b>	<b>Abbildungsverzeichnis und – Nachweis</b>	<b>59 - 62</b>
<b>12.</b>	<b>Literaturliste</b>	<b>63 - 64</b>

## Einleitung

Seit Jahrhunderten versuchen die größten Dichter die Frage zu klären „Was ist Kunst?“ Doch eine eindeutige, erschöpfende und klare Antwort konnte bis heute nicht gegeben werden.

Wenn die Frage „Was ist Kunst?“ schon nicht befriedigend beantwortet werden kann, so ist sicherlich auch nicht einfach die Frage zu klären, was Kunst mit Freiheit zu tun hat.

Dennoch möchte ich versuchen eine Verbindung zwischen diesen beiden Begriffen herzustellen.

Aber auch über den Begriff „Freiheit“ haben sich viele Philosophen und Dichter Gedanken gemacht, und es ist ihnen gelungen, die eine oder andere befriedigende Erklärung zu geben. Doch hier ist nicht die Frage nach der Freiheit des Menschen und was die Freiheit bewirkt oder bewirken soll, sondern was bedeutet die Freiheit für die bildenden Künste.

Bei Friederich Schiller (1759-1804) heißt es in normativer Absicht: „Die Kunst ist die Tochter der Freiheit“. (Schiller, 1795, Zweiter Brief ,6)<sup>1</sup> Der damit behauptete Anspruch ist immer wieder aufs Neue begründet und erläutert worden.

So warnt Schiller, der Künstler sei zwar *der „ Sohn seiner Zeit“*, *er dürfe aber nicht „ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling“ sein* (Schiller, 1795, Zweiter Brief, 32) und Kant stellt ironisch fest, dass Kunstwerke „*bloß für das Angaffen gemacht seien*“ (Kant, 1790, A)<sup>2</sup> und damit stellen sich zwei Anfangsbestimmungen von der Autonomie in der Kunst dar.

Zum ersten die Freiheit von der Bevormundung durch einen Auftragsgeber, welches auch die Unabhängigkeit vom Zeitgeist einschließt, und zweitens die Abgrenzung gegen pragmatische Zweckfunktionen.

Warum aber ist das Thema „Kunst und Freiheit“ jedoch so wichtig, dass sich große Denker wie Kant, Schiller, Hegel, Schelling, Adorno und viele andere so stark damit beschäftigt haben, und das die Gemüter bis heute erhitzt?

Sicherlich ist der Grund darin zu sehen, „*... weil in der autonomen Kunst die menschliche Freiheit anschauliche Gestalt anzunehmen scheint und damit zum*

1) Schiller, Friederich: Über die ästhetische Erziehung des Mensch , Stuttgart: Reclam 1965,

2) Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In Akademie-Ausgabe, Bd.V. Berlin:de Gruyter 1968.

*Anhaltspunkt des humanen Selbstverständnisses werden kann [...]“; [...]“ In der Kunst als einen besonders geschützten und geachteten Bereich der selbstbestimmten und eigendynamischen Artikulation kann somit auch der Anspruch sinnfällig werden, den wir an uns selbst und an unseresgleichen stellen. Auf eine nicht von vornherein durch den pragmatischen Ernst des Lebens diktierte, insofern spielerische Weise kommt hier das zur Geltung, was den Menschen nach eigenem Verständnis auszeichnet: Freiheit. In der Freiheit der Kunst spiegeln und brechen sich wie in einem bevorzugten Medium die Vorstellung der eigenen Freiheit, die der moderne Mensch mit seinem Selbstbewusstsein verbindet“.<sup>3</sup>*

Was ist die Motivation im Studiengang „Freiheit zwischen Ideal und Wirklichkeit“ zu untersuchen was Freiheit bedeutet und dieses an dem Beispiel des Malers Kasimir Malewitsch?

Es gibt in der Kunstgeschichte hunderte Maler, welche immer wieder die Freiheit als Thema für ihre bildnerischen Darstellungen ausgewählt haben.

Doch gerade die geschichtliche Situation in Russland, sowohl politisch wie gesellschaftlich, macht es besonders deutlich wie Freiheit und Hoffnung auf Freiheit entstehen kann und wie die Realitäten diese beeinflussen.

Im Gegensatz zum westlichen Europa, in dem die Freiheit langsam und stetig Formen annahm, wurde in Russland versucht die Freiheit in einem relativ kurzen Zeitabschnitt zu realisieren.

Gerade in Russland waren es die Künstler, die versuchten dieses Ziel durch unterschiedliche Mittel, sei es in Wort oder Bild, zu erreichen.

Aus diesem Grund ist es auch notwendig die Geschichte, und hier vor allem die Kunstgeschichte, vor dem künstlerischen Wirken von Kasimir Malewitsch anzusprechen, um den Ablauf des Geschehens zu verdeutlichen.

## **2.) Russisches Leben und Kunst.**

Im alten Russland verhinderte die Übermacht der Kirche eine weitgehende Entwicklung der weltlichen Kunstformen und bestimmte durch seinen religiösen Mittelpunkt die Kunst. Ikonen waren allgegenwärtig.

3) Recki, Birgit: Freiheit, Wien, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, 2009, 102

Auch das Leben der Bevölkerung war bestimmt durch die Verwurzelung in der geistlichen Tradition der Ostkirche. Einen Mittelstand gab es nicht und Leibeigenschaft beherrschte die Lebensart der Bauern und einfachen Menschen. In Russland gab es weder ein Parlament noch eine freie Presse, und somit diente die Kunst für viele als Forum für politische, philosophische oder auch religiöse Diskussionen.

Für viele stellte sich die Frage, wo war Russland überhaupt politisch und Gesellschaftlich einzuordnen?

Lag Russland in Europa oder in Asien? War St. Petersburg oder Moskau richtungsweisend?

War das Reich des Zaren oder das Leben der einfachen Bauern auf dem Land die soziale Richtschnur?

Im 18. Jahrhundert war es noch ein ungeschriebenes Gesetz, dass der russische Bauer oder das „gemeine“ Volk in den Darstellungen aller ernsthaften Kunstgattungen nicht in Erscheinung zu treten hatte.

Die damaligen Regeln besagten, dass die Künstler sich mit Themen aus der Antike oder der Bibel zu befassen hatten, welche zudem in einer unwirklichen italienischen oder griechischen Landschaft darzustellen waren. Die herrschenden Bevölkerungsschichten orientierten sich an den westlichen Strömungen betreffend der Lebensform und somit bestimmten auch die westliche Kulturströmungen den Stiel der bildenden Kunst.

Die Russische Genremalerei entwickelte sich erst im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, und es waren immer noch Bilder einfacher Leute und Bauern, welche in einem „liebensewerten ländlichen Umfeld“ dargestellt wurden.

Erst nach den Ereignissen von 1812 kam ein anderes Bild der Bauernschaft zum Vorschein, welches den Menschen und seine Würde betonte.

Das 19. Jahrhundert war in Russland durch Widersprüche in politischer, ökonomischer und sozialen Entwicklungen gekennzeichnet.

Die rückständige russische Gesellschaft basierte noch immer auf feudalen Verhältnissen mit autokratischer Regierung.

Besonders die Leibeigenschaft war eine große Hürde für die Verständigung zwischen den Herren ( Adlige, Grundbesitzer ) und der ländlichen Bevölkerung.

Der neue Zar Alexander II war der festen Überzeugung, dass Russland nach dem verlorenen Krimkrieg nur dann mit den westlichen Mächten mithalten würde, wenn er nicht versuchte Russland zu modernisieren und die Leibeigenschaft abzuschaffen.

Am 19. Februar 1861 unterzeichnete Alexander II dennoch das Gesetz zur Abschaffung der Leibeigenschaft und vermittelte so der Masse des Volkes eine gewisse Freiheit, wie eingeschränkt diese in der Praxis auch immer noch war, und es bestand Hoffnung auf eine nationale Versöhnung zwischen den Gutsbesitzern und den Bauern.

Immerhin waren dieser Schritt - und noch weitere Änderungen im sozialen Gefüge zwischen Herrschenden und Bevölkerung - ein Weg zur weiteren Entwicklung des Landes und auch zu einer Weiterentwicklung der kulturellen Landschaft in Russland.<sup>4</sup>

### **3) Russischer Realismus.**

#### **3.1 Beginn einer neuen Strömung in der bildenden Kunst.**

Die jüngere Generation der Intelligenz in Russland der 60-er Jahre in 19.

Jahrhundert war mit der gesamten Situation unzufrieden und suchte einen neuen Weg zur Veränderung und einen Neuanfang

Zu den suchenden und fragenden Künstlern dieser Zeit gehörten auch die Maler, die den *kritischen Realismus* begründen sollten.

Dreizehn von ihnen und ein Bildhauer hatten in einem bis dahin ungewöhnlichen Akt des Protestes die Akademie in Petersburg verlassen, weil sie es ablehnten, sich der einzigen, für alle Studenten verbindlichen Prüfungsaufgabe zu unterwerfen.

Das Thema war „Göttermahl in Walhalla.“ Den Gewinnern winkten hohe Auszeichnungen und Auslandstipendien. Mit diesem Schritt der Verweigerung verzichteten sie jedoch auf all diese Annehmlichkeiten.

Sie schlossen sich zu einer Genossenschaft zusammen. Ihre Absicht war, gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Gegen die strenge und nicht weltoffene Salonkunst der Akademie setzten sie einen *aggressiven Realismus* nationaler Prägung.

4) Figes, Orlando : Nataschas Tanz, Bloomsbury Verlag, Berlin 2011, Seite 37. ff - 172. ff

Aus dieser Gruppierung ging 1870 die „Gemeinschaft der Künstler zur Veranstaltung von Wanderausstellungen“ hervor. Sie nannten sich *Peredwishniki*, die „Wanderer“, eine Entwicklung, die sich bald auf eine sehr breite Basis unter den Künstlern berufen konnte. Sie wurde zu einer bürgerlich-demokratischen Angelegenheit, und ihr erklärtes Ziel war, unmittelbar auf die sozialen Verhältnisse in Russland einzuwirken. Die neuen von ihnen erschaffenen Kunstwerke hatten zum großen Teil das russische „Alltagsleben“ zum Inhalt, und sie wanderten mit diesen Bildern durch die Dörfer und Städte Russlands, in denen sich das Alltagsleben abspielte.

Einer der Wortführer der „*Perdwishniki*“ war der Maler *Kramskoi* (1837 - 1887), der seine Position 1874 formulierte, und die auch viele seiner Zeitgenossen teilten. „*Wir müssen unbedingt nach Licht, Farbe, Atmosphäre streben, aber ... wie soll man es zuwege bringen, unterwegs nicht die wertvollste Qualität des Künstlers zu verlieren, das Herz.*“ ( Abb. 01 )

Dieser Satz, ausgesprochen im Jahre der ersten Skandale der *Impressionisten* in Paris, die *Kramskoi* gut kannte, korrespondierte eng mit Tschernyschewkis Forderung: „*Nur der Inhalt kann die Anklage widerlegen, Kunst sei eine leere Zerstreung...*“.

Bis heute zählt dieser Inhalt vorrangig im Verständnis des russischen Publikums.

Immer wieder wird bei der Interpretation der russischen realistischen Maler darauf hingewiesen, dass der Mensch und seine Lebensbedingungen endlich darstellungswürdig geworden seien.

Eine aufklärerische, zukunftsweisende Wirkung geht von den besten Arbeiten der „*Wanderer*“ aus. ( Abb. 02 )<sup>5</sup>

Aus diesem Grund ist ihnen die Sympathie der russischen Menschen sicher, denn sie können die sozialen Konflikte, wie sie auf den Bildern der „*Wanderer*“ dargestellt werden, verstehen.

### **3.2) Entwicklung und Repräsentanten.**

An dieser Stelle möchte ich einige der realistischen Maler vorstellen. Einer der an vorderster Front operierenden Maler war der bereits oben erwähnte *Kramskoi*. *Kramskoi* gehörte zu den wichtigsten Vertretern des *russischen Realismus* im 19. Jahrhundert. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er von 1857 bis 1863 an der

5) Ausstellungskatalog: *Russischer Realismus 1850-1900*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972, Dr. Cantzsche Druckerei, Stuttgart- Bad Cannstatt, Seite 8 ff

Akademie der Künste in Petersburg, die er mit anderen jungen Malern im „Aufstand der Vierzehn“ verließ, um damit gegen die konservativen Wettbewerbsregeln zu protestieren. Danach wurde Kramskoi der eigentliche Initiator zur Gründung der Petersburger Malervereinigung, die er jahrelang leitete. Nach 1870 war er der aktivste Organisator in der Gemeinschaft der Peredwischniki, der „Wanderer“.

Kramskoi gewann große Autorität und Einfluss bei den russischen Malern. Er hielt sich häufig in Petersburg auf und beschäftigte sich auch mit der Kunstkritik.

Alexander N. Benois schrieb 1902: „*Es ist sehr wahrscheinlich, dass es ohne Kramskoi keinen 9 September 1863 – den „Aufstand der Vierzehn“ – gegeben hätte, somit also auch keine Proklamation der neuen Richtung. Ja, vielleicht hätte es überhaupt keine neue Richtung gegeben, weil die jungen Maler ohne gemeinsame Überzeugung, ohne gemeinsames Programm und ohne Einfluss zerstreut geblieben wären.*“ Die offizielle Kunstrichtung hatte die jungen Maler vollständig in den Hintergrund gedrängt. Mit seinem überragenden Verstand und seinem organisatorischen Talent fasste Kramskoi die jungen Maler zusammen und gab ihnen ein gemeinsames Ziel.“(Abb. 03. )<sup>6</sup>

Als Maler des *Realismus* bildeten sie nicht selten die vielschichtigen Charaktere des gesellschaftlichen Lebens mit kritischen Tönen ab. In der humanistischen Kunst der Peredwischniki zeigte sich die entschlossene Verurteilung der absolutistischen Herrschaft Russlands. Die bedeutendste Intension ihrer Kunst war die Darstellung des städtischen Lebens sowie der Tradition des Volkes.

Die Bewegung der Peredwischniki erreichte in ihrer Blütezeit während der 1870er und 1880er Jahre einen wachsenden Einfluss. Sie setzte auf Natürlichkeit in ihren Bildern und zeigte die Beziehungen der Menschen zu ihrer Umwelt.

Der bedeutendste Maler des russischen Realismus im 19. Jahrhundert war Ilja Jefimowitsch Repin (1844-1930). Repin, dessen ungewöhnliche künstlerische Begabung früh erkannt wurde, studierte an der Akademie der Künste in Petersburg von 1864 bis 1871. Noch als Student traf er Kramskoi und dessen Malerkreis, der einen großen Einfluss auf ihn ausübte.

Der Maler Kramskoi schrieb 1874 an Repin: „Sie sind einer der unritterlichsten Realisten, fast an der Grenze des Materialismus.“ Und Alexander N. Benois schrieb

6) Ausstellungskatalog: Russischer Realismus 1850-1900, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972, Dr. Cantzsche Druckerei, Stuttgart- Bad Cannstatt, Seite 114



1902 über Repin: „*Seiner außerordentlichen und einmaligen Begabung nach gebührt ihm einer der würdigsten Plätze in der Geschichte der Kunst – und nicht nur der russischen Kunst ... , wenn er nicht gewesen wäre , hätte die Sache der Peredwischniki keine Spuren hinterlassen. Die Peredwischniki überwand zwar die offizielle Kunstrichtung, aber Repin zeigte Kraft seines Talents den richtigen Weg zu neuer malerischer Schönheit ....*“<sup>7</sup> (Abb. 04 und Abb. 05)

Repin (1844 -1930) „ Die Saporosher Kosaken schreiben dem türkischen Sultan einen Brief“, 1880-1891, Diese Jahreszahl hat Repin am unterem Bildrand vermerkt. Das Bild ist eines der Historienbilder die Repin nach insgesamt drei Entwürfen 1891 fertig gestellt hat und der Zar Alexander III für 35.500 Rubel abgekauft hat.

Dargestellt wird eine angebliche Szene aus dem Jahr 1676. Die Kosaken hatten in einer Schlacht des osmanisch-russischen Krieges ein osmanisches Heer besiegt und dennoch verlangte der osmanische Sultan Mehemed IV das sich die Kosaken ihn unterwerfen sollten. Daraufhin schrieben die Kosaken einen Brief der aus lauter Beleidigungen bestand. ( siehe Abb. 05)

Repin erfuhr von dieser Geschichte im Jahre 1878 und fertigte daraufhin einige Kompositionsskizzen an, welche im Moskauer Tretjakow-Galerie zu sehen sind. Er stellte weitere Nachforschungen über das Thema an und erstellte an den Denpr 1880 Skizzen von den Trachten und den Waffen der Kosaken an.

Das Bild stellt verschiedene Nuancen der Fröhlichkeit dar, vom verschmitztem Lächeln des Schreibers, bis hin zum donnernden Gelächter, im Hintergrund auch Männer mit etwas zweifelndem Gesichtsausdruck. Die Auswahl der Figuren wird durch die Wal Kräftiger Farben betont, wobei insbesondere das intensive Rot auffällt. Durch einen raschen und pastosen Duktus wirkt das Bild sehr lebendig.<sup>8</sup>

Um die Jahrhundertwende begannen die Peredwischniki ihren Fokus auf die Darstellung des Lebens zu verlieren. Ihr Einfluss auf die Gesellschaft schwand und einige Künstler begannen sozialistische Ideen darzustellen, die die Entwicklung der Arbeiterbewegung abbildeten.

7) Ausstellungskatalog: Russischer Realismus 1850-1900, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972, Dr. Cantzsche Druckerei, Stuttgart- Bad Cannstatt, Seite 170

8)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Saporoger\\_Kosaken\\_schreiben\\_dem\\_Crkischen\\_Sultan\\_einen\\_Brief](http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Saporoger_Kosaken_schreiben_dem_Crkischen_Sultan_einen_Brief)

Viele bekannten sich zur sowjetischen Kunst und trugen zur Entstehung des *Sozialistischen Realismus* in der Malerei bei. Im Jahre 1923 fand die 48. und gleichzeitig letzte Ausstellung der Peredwischniki statt.

#### **4) Russischer Symbolismus**

##### **4.1) Entwicklung des Symbolismus**

Zu eine der Haupttendenzen der russischen Kultur zählte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert der „*Symbolismus*“.

Von bedeutenden russischen Kultur- und Geschichtswissenschaftlern als „kulturelle und geistige Wiedergeburt“ oder auch „religiöse Renaissance“ Russlands

bezeichnet.<sup>9</sup> Die treibende Kraft in dem Prozess der kulturellen Neuorientierung war die Unzufriedenheit der Intellektuellen und Künstler der 80-er Jahre im 19.

Jahrhundert mit der sozialen und kulturellen Stagnation.

Da sie ihre politischen und sozialen Ansprüche in dem herrschenden autokratischen System nicht verwirklichen konnten, suchten sie die Lösung aller Widersprüche in den geistigen bzw. spirituellen Bereichen.

Dennoch gehört der *Symbolismus* in der bildenden Kunst auch heute noch zu einen wenig erforschten Gebiet der russischen Kunstgeschichte. Es dauerte lange, bis die Kunstrichtung im eigenen Land als solche akzeptiert und unvoreingenommen betrachtet werden konnte.

Im Vergleich zu der intensiveren Forschung über das gleiche Phänomen in der Literatur sieht die Situation in der Kunstgeschichte eher bescheiden aus.

Selbst in Russland sind, was die bildende Kunst betrifft, nur sehr wenige Künstler bekannt wie z.B. Wrubel, Borissow-Mussatow, Petro-Wodkin, Nesterow oder Chagall.

Von Anfang an wurde der *Symbolismus* von der „demokratischen“ Kunstkritik, die seit den 1890-er Jahre treibende Kraft der russischen Kunstkritik war, als „fremd“ oder „dekadent“ abgestempelt.( Abb. 06. )

Ihre Anerkennung kam erst viel später – aus dem Ausland – als der amerikanische Kunsthistoriker John Bowlt in den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Artikelserie über die russische Kunst dieser Zeit und eine Dissertation über die

9) Die Russische Idee. Die wichtigsten Probleme des russischen Denkens des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts., Moskau" 2002, Kap.10,S215 ff.;

Künstlervereinigung der Symbolisten „Die Blaue Rose“ veröffentlichte.<sup>10</sup> Seit dieser Zeit begann sich die Haltung der russischen Kunstwissenschaft der symbolischen Kunst gegenüber allmählich zu ändern. Die Problematik des russischen *Symbolismus* ergibt sich aus der Tatsache, dass in der allgemeinen Entwicklung der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts keine Kommunität wie in Westeuropa festzustellen ist, wo sich die symbolische Kunst aus der Spätromantik entwickelte, deren Wurzeln ins 18. Jahrhundert zurückreichen. In der russischen bildenden Kunst wurde diese romantische Tradition in den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts unterbrochen, da die neue „demokratische Kunst“ des kritischen Realismus dem neuen Lebensgefühl der russischen Gesellschaft besser entsprach. Ausnahmen sind z.B. die Kunstwerke von Nikolaj Ge (1831-1894) oder Archip Kuinchip(1841-1910). ( Abb. 07 )Solche Künstler waren zwischen den beiden maßgebenden Institutionen, der Akademie der Künste und der Genossenschaft für die Wanderausstellungen( auch „Wanderer“ genannt ), und im religiösen angesiedelt. Beide Institutionen erlebten um die Jahrhundertwende ihren Niedergang, und eine neue Generation von Künstlern trat hervor. Diese suchten nach neuen Wegen, um die Krise der russischen bildenden Kunst zu überwinden.

#### 4.2) Der Symbolismus in der bildenden Kunst

Die neue Ära in der russischen Kunst begann Mitte der 80-Jahre zwischen den beiden Richtungen der Akademie und der Wanderer. Der Symbolismus, in West-Europa bereits weitgehend verbreitet, wurde dabei zu einem wichtigen Punkt in der neuen Kunst.

Entsprechend gab es bei den Künstlern der ersten symbolistischen Phase – weder bei Wrubel noch bei Borisow-Mussatow oder den Künstlern der „Blauen Rose“ - eine klar ausgearbeitete Theorie, die als allgemeine Plattform hätte dienen können. Ein eigenes Programm haben erst die Künstler des Spätsymbolismus entwickelt und im Jahre 1921 unter dem Titel „Nasch Prolog“ (Unser Prolog) ein Manifest veröffentlicht. ( Dazu siehe Seite 12 )

Die Einbindung des *Symbolismus* ist nicht so einfach in eine bestimmte kulturelle oder künstlerische Gattung einzustufen und zu definieren. Denn es handelt sich bei

10) Bowlit, John., The“ Blue Rose“ovement and Russian Symbolist Painting, Dissertation, 1971

dieser Kunstrichtung eher um eine Weltanschauung oder Gesinnungsart, deren Wurzeln nicht nur im Rahmen der Bildenden Kunst liegen.

Eine der wichtigsten Eigenschaften dieser von Ambivalenz geprägten Epoche ist die große und schnelle Entwicklung aller kulturellen und sozialen Prozesse im Leben Russlands.

In der Kunst fand sie ihren Ausdruck in der parallelen Entwicklung verschiedener Stile und Richtungen, die aus der intensiven Suche vieler Künstler resultierte.

Im Westen waren inzwischen die nacheinander folgenden Richtungen des Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil und Expressionismus entstanden, und in Russland entstanden und entwickelten sich diese Richtungen gleichzeitig und beeinflussten einander.

Der intensive Gedankenaustausch zwischen den *symbolistischen Literaten* und den Malern führte zur wesentlichen Erweiterung der üblichen Thematik, mit der sich der einzelne Maler auseinander zu setzen hatte. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts sah der bedeutende russische Dichter Alexander Puschkin (1799-1836) im Künstler einen von Gott berufenen Propheten, der eine höhere Wirklichkeit verkündete. Der Künstler hat nicht die irdische Realität wiederzugeben, sondern eine Realität „höherer Sphären“. ( Abb. 08 ) .Wie dieses Bild zeigt werden die Motive nicht selten aus der Märchen und Sagenwelt entnommen.

Dieses Ideal wurde seit Mitte des 19 Jahrhunderts zum Leitbild der russischen Kunst. In der leidenschaftlichen Diskussion der *Symbolisten* über die dienende Funktion der Kunst ging es jedoch nicht nur um die Verwirklichung der demokratischen Ideale der „Volkstümmer“ der 1860-er Jahre, aus denen sich der kritische Realismus in der Kunst entwickelte hatte. Vielmehr ging es darum, der Idee der Erneuerung und Umgestaltung des Lebens im Hinblick auf Moral und Religion zu dienen. :

„ *Recht haben die Anführer des Symbolismus, die darauf hinweisen, dass das letzte Ziel der Kunst- eine Umgestaltung des Lebens sei*“, schrieb der Dichter Andrej Bely (1880-1934), einer der ersten Theoretiker des russischen *Symbolismus*. Und weiter: „*Das Ziel der Kultur – ist nämlich eine Umgestaltung der Menschheit; in diesem Endziel trifft sich Kultur mit den letzten Zielen der Kunst und der Moral; Kultur verwandelt theoretische Probleme in praktische.*“<sup>11</sup>

11) Bely,A.,Problema kultury(Problem der Kultur//Bely,A.,Simwolism ( Symbolismus),Moskau 1994,Bd.1,S.53.

**4.3) „Unser Prolog“ Das Programm der Gruppe als einziges symbolistisches Manifest in Russland.**

Es gäbe sicherlich noch vieles über den Symbolismus zu sagen, doch möchte ich an dieser Stelle auf den Literaturnachweis hinweisen. Aber wichtig erscheint mir doch auf das einzige Manifest der Symbolisten hinzuweisen, denn ich bin der Meinung, dass in diesem Manifest eine deutliche Erklärung für die geistige und künstlerische Auffassung der russischen Symbolisten gegeben wird.

Die bildenden Künstler und Literaten, die an den „Höheren Künstlerischen Technischen Werkstätten“ den WChUTEMAS studiert hatten, teilten die Bewunderung für die Kunst der Vergangenheit und besonders die altrussische Kunst. Da die Literaten eine Zeitschrift mit Namen „Milchstrasse“ herausgaben, wollten auch die Maler eine eigene Zeitschrift herausgeben. So entstand eine Zeitschrift mit dem Namen „Makowez“. Der Titel der Zeitschrift – „Makowez“ – war sorgfältig ausgesucht. Er war Ausdruck für das Anliegen der Künstler, durch ihre Vereinigung die geistige Tradition der russischen nationalen Kultur fortzuführen. In der russischen Überlieferung ist Makowez der Hügel, auf dem der Hl. Sergius von Radonesch, Schutzpatron Russlands und zugleich einer der bedeutenden orthodoxen Heiligen, sein Dreifaltigkeitskloster gegründet hat.

Das Anliegen der Gruppe, die geistige Tradition Russlands zu bewahren, wurde zur Basis ihres Programms, das sie als Manifest in der ersten Ausgabe von „Makowez“ im Jahre 1922 veröffentlichten. Das Dokument ist die einzige schriftlich verfasste Deklaration der russischen Symbolisten.

Zum Abschluss möchte ich einige Passagen zitieren, die nach meiner Meinung den Grundtenor dieser Symbolistischen Strömung widerspiegeln.<sup>12</sup>

*Unser Prolog. (Deklaration der Gruppe „Makowez“)*

*„Mit dem Aufschlagen unserer Zeitschrift kündigen wir die letzte Epoche der modernen Kunst an – und zugleich das Ende ihrer Krise sowie den Neuanfang einer gründlichen und einheitlichen Arbeit an ihr. ...)*

2) All das zeigt, dass die Künstler nicht im Stande waren, die Grenzen jener

12) Nasch Prolog [ Deklaraija gruppy „ Makowez „.] ( Unser Prolog [ Deklaration der Gruppe Makowez])  
// Makowez, 1922, Nr.1, S. 4.

Dürftigkeit des künstlerischen Gehalts zu überschreiten, die sich mit aller Kraft zu belohnen sucht – mit doktrinären Übertreibungen, Analysen und individuellen Auslegungen ihrer bescheidenen Resultate.

*In diesen Werken tiefer Dekadenz und moralischer Verwilderung stellt sich – nach dem Beweis ad absurdum – die ganze fühlbare Grundlage der höchsten, unzerstörbaren Disziplin der künstlerischen Idee heraus – wir wissen, dass jedem einheitlichen, objektiven Kunstwerk die Welt keine rohe Masse zusammenhangloser Elemente ist, sondern jedes Detail, jedes Phänomen durch einen höheren Zusammenhang, eine höhere Übereinstimmung bedingt wird. ( ... )*

3) ( ... ) *Unsere Kunst geht aus dem leidenschaftlichen Verlangen der Seele hervor, welche die einzelnen Lichtstrahlen sammelt, die durch den reflektierenden Geist der Gegenwart zerstreut sind. Wir sehen das Ende der analytischen Kunst voraus und machen es uns zur Ausgabe, ihre heterogenen Elemente in einer gewaltigen Synthese zu vereinen.*

4) *Wir glauben, dass die Wiedergeburt der Kunst nur in der kontinuierlichen Nachfolge der großen Meister der Vergangenheit und als Folge der unbedingten Wiederauferstehung in ihr ( in der Kunst ), der Quelle alles Lebendigen und Ewigen, möglich ist. ( ... )*“ Als Schlusssatz des Prologs schreibt der Verfasser: „ ( ... ) Sicher gehen wir unseren Weg inmitten des unübersehbaren Lebens und sehen vor uns das ganze Geheimnis der Kunst als strahlende blendende Realität.“

## **5) Öffnung zur europäischen Avantgarde und der russische Weg in die Moderne**

### **5.1) Die Kunst der ersten Revolutionsjahre**

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts befand sich die russische Kunst auf den Weg, mit ihrer bildenden Kunst zur allgemeinen Weltspitze aufzuschließen. Die Jahrzehnte, die zum Beispiel in Frankreich zur Erneuerung der Malerei notwendig waren, wurde in Russland auf 10 bis 15 Jahre verkürzt.

In der Zeit zwischen 1910 bis 1920 wurde der Einfluss des „Kubismus“ in der bildenden Kunst immer grösser, und auch in Russland wurde von dieser Wende Kenntnis genommen. Aber bereits 1913 wurden die Veränderungen spürbar und stellten einen großen Teil der russischen Künstler vor einige Probleme, und die

Künstler sahen einen ungewissen Weg vor sich. Jedoch begann sich mit der Zeit die Richtung immer deutlicher zur russischen Avantgarde hin zu bewegen.

Im März 1914 erklärte der später in Leningrad während der Belagerung der deutschen Armee umgekommene russische Maler Pawel Filonow, „*dass sich das „... Zentrum der Schwerkraft der Kunst“ nach Russland verlagert hatte*“<sup>13</sup>, und bereits 1912 hatte er Picasso und die *Kubofuturisten* kritisiert, sie seien, „*... von ihren mechanischen und geometrischen Grundlagen ausgehend, in die Sackgasse geraten.*“<sup>14</sup> Der russische Philosoph Nikolai Berdjajew (1874-1948) meinte dazu:

„*Picasso ist kein neuer Weg. Er ist das Ende des alten.*“<sup>15</sup> Michail Natjuschin äußerte sich: „*So folgt Picasso, indem er die Gegenständlichkeit durch eine neue Art der futuristischen Aufsplitterung zerlegt, der alten fotografischen Manier des Malens nach der Natur und zeigt lediglich ein Schema der Bewegung der Flächen.*“<sup>16</sup> Die französischen Kubisten machten vor der Grenzlinie der

Gegenstandslosigkeit halt. Ihre Theoretiker schrieben im Jahre 1912: „Wir bekennen allerdings, dass eine gewisse Spur von existierenden Formen nicht ganz verdrängt werden darf, zu mindestens zum gegenwärtigen. Diese Grenze wurde in der russischen Kunst in den

Werken von Tatlin, Filonow, Kandinsky, Larionow, Malewitsch und Matjuschin ganz entschieden überschritten. Die Folgen dieses Schritts sollten in der russischen Kunst noch lange nachwirken, obwohl die nichtfigurliche Malerei die Künstler nicht lange in den Bann zog. Am 15. Dezember 1915 wurde im Kunstbüro auf dem Champ-de-Mars in Paris eine Ausstellung eröffnet, auf der Kasimir Malewitsch zum ersten Mal

13) Filonow, P.N. *Intimnaja masterskaja zivopiscev i risovlscikov kartiny* (Intime Werkstatt der Malerei und Graphiker Gemachte 2. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In Akademie-Ausgabe, Bd. V. Berlin: de Gruyter 1968, 6. Bilder). St. Petersburg, 1914

14) Filonow, P.N. *Kanon i zakon* (Kanon und Gesetz) 1912. In: Handschriftenabteilung des Instituts für russische Literatur (Puschkinhaus) St. Petersburg, Foliant 656; nachfolgend: Handschriftenabteilung des Institut für russische Literatur.

15) Berdjajew, N. „Picasso“ Sofia 1914, Nr. 3, S. 62.

16) Matjuschin, M. V. *Tvorcestvo Pavla Filonova* (Das Schaffen von Pawel Filonow). In: Jahrbuch Handschriftenabteilung des Leningrader Institut für russische Literatur für das Jahr 1977. Leningrad 1979, S. 233, 234.

neunundvierzig suprematistische Bilder zeigte. „Die Quellen des Suprematismus“ schrieb er, *„führen mich zur Entdeckung von noch nicht Erkanntem. Diese meine neue Malerei gehört nicht ausschließlich der Erde. Die Erde wurde verlassen wie ein wurmzerfressenes Haus. Und im Menschen, in seinem Bewusstsein, ist das Streben zu Räumlichkeit, der Hang, sich von der Erde loszulösen, verwurzelt.“*<sup>17</sup>

### 5.2) Die russische Kunstausstellung in Berlin 1922 und 1927

Unmittelbar nach der russischen Oktoberrevolution 1917 und dem Ende des 1. Weltkriegs wurden die Verbindungen zwischen den russischen und deutschen Künstlern neu geknüpft.

Die vielen russischen Emigranten, welche Berlin zu einer „dritten Hauptstadt Russlands“ werden ließen, machten durch ihre Aktivitäten auf sich aufmerksam. Im Besonderen war es *Wassily Kandinsky*, der seine umfangreichen Kontakte nutzte, um einen Kulturaustausch zur internationalen Verständigung herbeizuführen. Viele russische Künstler orientierten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts an den neusten Strömungen der europäischen Kunst.

Mit *Impressionismus, Fauvismus und Kubismus* waren die Stilrichtungen vorgezeichnet und wurden mit eigenen Ausprägungen dieser modernen Stilrichtungen von den Künstlern mit eigenen Werken neu geschaffen.

Auch *Malewitsch* durchlief eine impressionistische Phase, selbst Bilder im symbolischen und pointilistischen Stil finden sich in seinem Frühwerk. (Abb. 9) Ab 1907 folgten die sogenannten *primitivistischen Bilder*, die von den Fauvisten und Kubisten beeinflusst waren, aber auch viele Elemente, in die *Wassily Kandinsky* russischen Volkskunst mit einbezog. (Abb. 10)

Noch ehe ab Oktober 1912 *Malewitsch* sich von seiner kubofuturistischen Phase(Bild) lösen konnte, konnte er 1912 in München auf der zweiten Ausstellung des „*Blauen Reiter*“ das erste Mal im Ausland ausstellen. Sein *Badender* (Abb. 11) von 1911 steht stellvertretend für die häufige Verwendung der bäuerlichen, farbenfrohen und damit typisch russischen Motive.

17) Malewitsch, K.S. Brief an M. W. Matjuschin(Juni 1916) In : Jahrbuch der Handschriftenabteilung des Leningrader Institut für das Jahr 1974, Leningrad 1076, S. 192



Es waren somit nicht nur die rasanten Entwicklungen in Russland, sondern auch die Russen in Deutschland wie *Alexei Jawlensky*, *Marianne Werefkin* und vor allem *Wassily Kandinsky*, die großes Aufsehen erregten. *Kandinsky* hatte 1911 die Künstlervereinigung „*Der Blaue Reiter*“ ins Leben gerufen und damit die Moderne in Deutschland begründet. *Kandinsky* stand auch in enger Beziehung zu *Herwarth Walden* in Berlin und seiner herausragenden Galerie „*Der Sturm*“. Walden stellte auch zahlreiche russische Künstler aus. Ob jedoch auch *Malewitsch* an einer der Gruppenausstellungen teilgenommen hat, ist nicht gesichert.

In Petersburg vollzog *Malewitsch* 1914/15 in seinen Oeuvre eine erneute, diesmal entscheidende Wendung, mit der er sich seine bedeutende Stellung in der Kunstgeschichte sicherte: er malte 1915 sein berühmtes „*Schwarzes Quadrat auf weißen Grund*“. (Abb. 16)

Am 15. Oktober wurde die berühmte erste russische Kunstausstellung in der Berliner Galerie van Diemen mit Sitz Unter den Linden eröffnet, in der *Marc Chagall*, *El Lissitzky*, *Olga Rosanowa*, *Alexander Rodschenko*(Fotografien), *Wladimir Tatlin*(Bilder) vertreten waren und auch *Kasimir Malewitsch*, der sich hier mit einigen Werken einem breiten Publikum im Westen präsentieren konnte.

Hier stellte Malewitsch ein Bild von 1913 „*Messerschleifer*“ aus, welches der älteren kubofuturistischen Phase entstammte. Mit den weiteren Bildern stellte er sich als Suprematist vor. (Abb. 12)

Malewitsch hatte dann im Jahre 1927 nochmals und letztmalig in Berlin eine Ausstellung.

Am 7. Mai wurde sie eröffnet und dauerte bis zum 30. September. Malewitsch war vom 29. März bis zum 5. Juni in Berlin, und er hatte große Hoffnung in diesen Besuch gesetzt, jedoch endete dieser Aufenthalt nicht wie gewünscht.

Es zeigt sich, dass die Stadt Berlin für Malewitsch von schicksalhafter Bedeutung wurde: Auf der 1. russischen Kunstausstellung 1922 wurde der Suprematismus unter Malewitschs Leitung dem westlichen Ausland bekannt gemacht und beanspruchte selbstbewusst eine führende Rolle. Wenige Jahre später stellte Berlin mit seiner Einzelausstellung 1927 – unfreiwillig – den Wendepunkt im Schaffen für Malewitsch dar.

Auch wenn Malewitsch zu seinen Lebzeiten nicht ungeteilten Zuspruch erfuhr, so hat er sich durch sein radikales Werk einen Platz in der Kunstgeschichte gesichert. Und

späten Ruhm erfuhr er besonders als Inspirationsquelle für die moderne abstrakte Kunst nach dem zweiten Weltkrieg, die ohne Kasimir Malewitsch undenkbar wäre. (Siehe auch Kapitel 7 Seite: 20)

## **6) Malewitsch und die Oper „Sieg über die Sonne“**

Ein besonderer Glücksfall im Leben Malewitschs war das Treffen mit Matjuschin. Sie hatten nach ihrem Kennenlernen einen regen Briefwechsel.

Im Januar 1913 wurde Malewitsch zusammen mit den Brüdern Burljek, Alexej Morgunow und Wladimir Tatlin in die „Union der Jugend“ in Petersburg aufgenommen. Malewitsch und Larionow hatten sich inzwischen entfremdet, nicht nur wegen der künstlerischen Differenzen, sondern auch um die führende Position in Bezug auf die russische Avantgarde. Am 23. März 1913 trat er in einer Vortragsveranstaltung der „Union der Jugend“ auf, in der er den Kubofuturismus verteidigte.

In diesem Zusammenhang hatte Malewitsch auch Verbindungen zu futuristischen Dichtern, welche dann Anfang 1913 den Plan fassten, einen „Futuristischen Kongress“ einzuberufen, ein Manifest zu veröffentlichen und eine Oper zu schreiben. Matjuschin nahm die Organisation in die Hand, und nachdem das Komitee des „Verbandes der Jugend“ beschlossen hatte, ein futuristisches Theater zu organisieren, traf er sich im Sommer 1913 mit Malewitsch und Chlebnikow in der Datscha von Giro in Uusikikko.

Bei dieser ersten Zusammenkunft wurde die Oper nicht vollendet, sondern man einigte sich auf die Grundzüge, und Malewitsch erhielt den Auftrag das Bühnenbild und die Kostüme zu schaffen.

Die Uraufführung der Oper fand am 3. Dezember 1913 im Lunapark - Theater in St. Petersburg statt, und löste einen Skandal aus. (Abb. 13)

Die Oper ist auf eine gesellschaftliche Provokation der politischen Zeitumstände angelegt.

Der Prolog des Stückes steht in keinem Zusammenhang mit dem Inhalt. Er soll nur die Aufmerksamkeit des Publikums erwecken. Der Handlungsverlauf wird durch unverständliche Episoden überschnitten, die das Verstehen der gesamten Oper erschwerten.

Beabsichtigt mit dieser Oper war eine Erneuerung der Theaterkultur und der russischen Kunst und Kultur im Allgemeinen.

Eines der erklärten Ziele war es, den Übergang vom Kubismus zur Gegenstandslosigkeit in Szene zu setzen. So zeigte der Vorhang im ersten Akt ein „Schwarzes Quadrat“ von Kasimir Malewitsch, ein Schlüsselwerk der Kunstgeschichte und das Initialwerk des Suprematismus. (Abb. 14)

Die Kostüme waren aus Draht und Pappe, was die Bewegungsfreiheit der Darsteller beeinträchtigte, und das Bühnenbild war durch Einsatz von starken Scheinwerfern und Lichteffekten in seiner Wirkung verstärkend für die Zuschauer.

Der politische Hintergrund – wenn dieses auch schwer zu erkennen ist – war offener als der künstlerische. So kann dieses Stück nahtlos in die nachrevolutionäre Situation in Russland seit 1905 eingeordnet werden.

Der Kampf gegen die Sonne symbolisiert den Kampf gegen das Althergekommene und spiegelt die industrielle Revolution des späzaristischen Russland wider.

Jedoch lässt die Handlung und das Erscheinungsbild noch Raum für unterschiedlichste Schlussfolgerungen zu.

Der Inhalt der Oper kann auf einen kurzen Nenner gebracht werden: „ Die Oper vergegenwärtigt den Kampf der Erdbewohner gegen die Sonne – Symbol der Lebenskraft, aber auch der Vernunft, der Aufklärung – sowie endgültige Bezwingung des Gestirns durch die Technik, vor allem durch den Einsatz von Flugmaschinen.“<sup>18</sup>

Matjuschin, der Komponist und Organisator dieser Aufführung, schrieb ein Jahr später: *„Die Hälfte des Publikums war dafür, die andere dagegen. Die Bühnenbilder und die noch nirgends gesehenen zukünftigen Menschen wirkten so mächtig und stark, so zart und schmiegsam rankte sich die Musik um die Worte, die Bilder und die zukünftlerischen Athletengestalten, welche die Sonne des billigen Scheins besiegt und in sich selbst ihr eigenes Licht entzündet haben .“*<sup>19</sup> (Abb. 15)

Im Jahre 1913 befand sich Malewitsch noch in seiner kubofuturistischen Phase, aber seine Skizzen und Zeichnungen für die Dekoration der Bühne und die Kostüme der Darsteller zeigten jedoch bereits erste Andeutungen, die für den späteren Suprematismus so entscheidend waren.

18) Felix Philipp Ingold: Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. München 2000

19) In: Futurismus in St. Petersburg, Moskau 1914. Zitiert nach: Larissa A. Shadowa, a.a.O.S.26

Ewgenij Kowtun, der zu den frühen Interpreten von Malewitsch Malerei gehörte, hat in den Entwürfen für die Oper bereits auf die Veränderung der Malerei als Vorstufe für den Suprematismus aufmerksam gemacht. In einem Buch zum 100. Geburtstag schrieb er: *„Die Kostümskizzen wurden wesentlich nach den Prinzipien des Kubismus auf Gegenständlichkeitweisend ausgeführt. In den Skizzen zum Kraftmenschen, Totengräber und Bösewicht entstehen lokale farbige Flächen, ein Schwarzes Quadrat, Rechtecke.*

*Noch schärfer sieht man den suprematistischen Umbau von Malewitsch in den Skizzen der Vorhänge und einzelner Szenen, die im Grunde ein suprematistisches Quadrat sind“.*<sup>20</sup> In all seinen Skizzen, welche er für die Oper entwarf, bemerke er, dass er im Begriff war aus den Bahnen des Kubismus und des Kubofuturismus auszubrechen. Für seine neue Art der Kunst hatte er noch keinen Namen und behandelte seine neuen Werke sehr geheim und selbst vor Freunden und engsten Mitarbeiter verschlossen. Auch hatte er für das neue noch keine theoretische Einordnung, jedoch war er sich im Klaren, dass diese neue Art der Malerei eine entscheidende Wende einleiten würde.

Erst 1915 fand er die Gelegenheit mit seiner neuen Kunstauffassung an die Öffentlichkeit zu treten, indem er in einem Brief an seinen Freund Matjuschin an 27. Mai 1915 schrieb. :

*„Lieber Michail Wassiljewitsch, Krutschonych erzählte mir, dass Sie den „Sieg über die Sonne“ herausgeben und meine Zeichnungen der Bühnenbilder unterbringen wollen. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie eine meiner Zeichnungen des Vorhangs für den Akt, in dem sich der Sieg der Sonne vollzieht, unterbringen würden. [...]Diese Zeichnung wird eine große Bedeutung in der Malerei haben. Das, was unbewusst gemacht wurde, ergibt jetzt erstaunliche Früchte.“*<sup>21</sup>

In einem weiteren Brief an Matjuschin im Mai 1915 erläuterte Malewitsch seine Ideen zur Gestaltung der Oper. *„Ich schicke Ihnen drei Zeichnungen der ersten Entwürfe, die ich wegen des ignoranten Verhaltens derjenigen, die die Inszenierung Ihrer Oper ausführten, nicht umsetzen konnte. Deshalb möchte ich sie in Ihrem Buch*

20) Ewgenij Kowtun : Die Entstehung des Suprematismus. In: Kasimir Malewitsch. Zum 100.Geburtstag. A.a.O.,S. 203

21) In: Nasch nasledije. A.a.O., S. 127

*unterbringen. [...]Und schließlich die dritte Zeichnung für den Vorhang im ersten Akt. Der Vorhang bringt ein Schwarzes Quadrat – den Keim sämtlicher Möglichkeiten – das eine ungeheuerliche Kraft in seiner Entwicklung annimmt. Es ist der Urahne des Kubus und der Kugel, seine Spaltung bringen eine wunderbare Kultur in die Malerei“.*<sup>22</sup> Sicherlich ist durch die Zusammenarbeit mit all den Künstlern, welche an der Entstehung der Oper beteiligt waren und den regen Diskussionen und Gedanken mit vielen Akteuren, die Oper einer der Grundpfeiler der neuen Kunst, der Malewitsch dann den Namen Suprematismus gegeben hat.

## **7) Der Suprematismus – Hintergrund und Ausdruck.**

### **7.1) Entstehung des Suprematismus**

Das „*Schwarze Quadrat*“: Sehr vieles hat mit ihm in der Kunst und mit ihrem Verhältnis zum Leben begonnen. Es steht am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wie ein Tor, durch das die Moderne in die Kunst eingegangen ist. Es beendet jedoch vorläufig die gegenständliche Malerei. Erstmals rief ein Kunstwerk die Idee vom „Ende der Malerei“ hervor.

Das „*Schwarze Quadrat*“ war nicht nur ein Bild für Malewitsch - über das Künstlerische, im maltechnischen Sinn soll hier nicht gesprochen werden - sondern es wurde für die Ausstellung in Moskau mit dem Titel „Letzte Futuristische Ausstellung 0,10.“ (Abb. 16) besonders vorbereitet.

Das „*Schwarze Quadrat*“ kam zusammen mit einer neuen Theorie von der Kunst und ihrer Funktion als erneuernde Kraft, die Malewitsch „*Suprematismus*“ nannte. So entstand durch Malewitsch mit seiner suprematistischen Phase in der Malerei, Skulpturen und Gestaltung eine wichtige Ausgangsform für die Kunstform der Abstraktion und auch in der geometrischen Reduktion.

Mit dem „*Schwarzen Quadrat*“ beginnt auch die Geschichte der Kunst als Geste, in der das einzelne Werk Verweis auf ein sehr umfangreiches Theoriegebäude ist.

22) In: Nasch nasledije A.a.O.S 127

Kasimir Malewitsch und andere Künstler der russischen Avantgarde verstanden sich als „Linke“ und „Revolutionäre“, selbst dann noch, als sie von der kommunistischen Partei in ihrer künstlerischen Freiheit eingeschränkt und fast aller Funktionen im Bereich der bildenden Künste beraubt wurden.

Die Beschäftigung mit Kunst und Kultur war zu Hause für Kasimir Malewitsch keine Selbstverständlichkeit. Anders als der etwa gleichaltrige *Paul Klee* oder der zwanzig Jahre ältere *Wassily Kandinsky*, die ebenfalls pragmatische Konzepte für die Moderne entwickelten, begann Malewitsch als Autodidakt, der weder eine systematische künstlerische oder wissenschaftliche Ausbildung erhielt, noch Kontakte zur internationalen Welt der Kunst hatte.

1878 als Sohn eines Arbeiters in eine Zuckerfabrik geboren, begann seine Arbeit mit Farben als leidenschaftliche Auseinandersetzung eines Amateurs um die Wiedergabe der Natur.

Nie verleugnete Malewitsch seine bäuerliche – proletarische Herkunft.

Er betonte dies in seinem Auftreten und in seinem schwärmerischen Verhältnis zum Volk, wenn er zum Beispiel die Schönheit der Arbeit auf den Feldern und ihren Rhythmus der Bewegung (Abb. 17) bewunderte.

Erst zwischen 1895 und 1910 hatte er, wenn auch mit Unterbrechungen, Zugang zu Zeichenschulen und Künstlerateliers in Kiew, Kursk und mit 26 Jahren endlich in Moskau. Dort wurde die westliche Kunst mit großer Aufmerksamkeit rezipiert.<sup>23</sup>

## 7.2) Entwicklung des Kasimir Malewitsch

Es gibt Bilder von Malewitsch, in denen er diese Begeisterung stets in Aneignung umsetzte, z. B. die impressionistische Idylle in einem städtischen Park, kubistische Collagen aus Flächen und voluminösen Formen. Mit *Michael Larinow* arbeitete er am „*Neoprimitivismus*“ (1910/11), der das bäuerliche Leben in einfache, poetische Formen fasste. (Abb. 19) Der etwas später entwickelte „*Kubo-Futurismus*“ war schon etwas weiter fortgeschritten in der Tendenz, den farbigen Flächen auch in der Gegenständlichkeit eine gewisse Eigenständigkeit zuzubilligen. (Abb. 20) Der Suprematismus - entwickelt in der Zeit vor der russischen Revolution - traute der Kunst eine ungeheure Schubkraft zu.

23 ) Riese, Hans-Peter, Kasimir Malewitsch, Rowolt TB, Reinbeck 1999, Seite 9 ff.

Die kurze Zeitspanne, in der die *Oktoberrevolution* von 1917 in Russland auch einen neuen Freiraum für avantgardistische Experimente der Kunst öffnete, hat einen sehr großen künstlerischen Reichtum hervorgebracht.

In Vorbereitung der o.g. Ausstellung „*Letzte Futuristische Ausstellung 0.10*“ arbeitete Malewitsch an einer Broschüre „*Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*“, bevor er seine Bilder der so radikal verkürzten Formen das erste Mal in Moskau ausstellte.

Bereits der Ausstellungstitel bezeugte das geistige Klima zwischen prophetischem Größenwahn und der Erwartung vom Ende der Welt und dem Beginn einer neuen. Die geheimnisvolle Zahl - 0,10 – bezeichnete eine Denkfigur. Die „Null“, weil man erwartete, dass nach der Zerstörung des Alten die Welt von Null wieder beginnen könnte und die „Zehn“, weil sich ursprünglich zehn Künstler beteiligen sollten.

Es sind nicht zuletzt sehr fragile Konstruktionen, die von Anfang an eines mächtigen Sprachschatzes zum Schutz dieser Darstellungen bedurfte. Mit dem Verzicht auf die Gegenständlichkeit verzichteten sie ja nicht auf Bedeutungen, im Gegenteil: Sie wollten ein Gegenentwurf sein, der sogleich immer mehr umfasste, als das Gegenständliche und Diesseitige jemals erzählen konnten. Sie zielten auf das Absolute und die Transzendenz. Wie sollte das nicht als Freiheit empfunden werden, diese Möglichkeit, die eine Form immer mit neuen Behauptungen zu belegen.

„*Und ich bin glücklich, dass das Gesicht meines Quadrats mit keinem einzigen Meister und keiner Zeit in Deckung gebracht werden kann. Stimmt s? Ich gehorche den Vätern nicht und bin ihnen nicht ähnlich*“, <sup>24</sup> schrieb Malewitsch triumphierend und polemisch 1916 an einen seiner Gegner. Malewitsch verlangte die Befreiung der Kunst von Ideologien und dafür ließen sich die abstrakten Formen nicht einsperren. In einem Text - ähnlich einem Manifest - zur ersten Ausstellung seiner suprematistischen Bilder wird dieser Glaube deutlich: „*Ich habe mich in die Formen der Null verwandelt und habe mich aus dem stinkenden Morast der akademischen Kunst herausgefischt. Ich habe den Ring des Horizontes durchbrochen und bin dem Kreis der Dinge entkommen, dem Ring des Horizontes, in welchem der Künstler und die Formen der Natur eingeschlossen sind ( ... ) Die Dinge sind verschwunden wie*

24) <http://www.db-armag.com/archiv/06/d/thema-malewitsch.html>

*der Rauch , für eine neue Kultur der Kunst geht auch die Kunst voran zum Schöpferischen als Selbstzweck, zur Herrschaft über die Formen der Natur.“*

(Abb. 18)<sup>25</sup> So nüchterne Bilder und so viel Pathos in seiner Stimme. Die Stärke, die die Kunst in der Dämmerung der russischen Revolution und noch kurze Zeit danach behaupten konnte, war jedoch nicht von Dauer.

Aber zunächst wurde Malewitsch nicht nur zu einem in Russland und im Westen bekannten Künstler und Theoretiker, sondern auch zu einem erfolgreichen Kunstfunktionär, der an verschiedenen Kunstschulen und Akademien Impulse zur Erneuerung der Ausbildung gab. Dazu gehörten Kunstgeschichte, wahrnehmungstheoretische Fragen und eine erhöhte Aufmerksamkeit für die soziale Wirklichkeit, die mit Baukunst und Stadtplanung geschaffen wurde. Zwischen 1919 und 1922 leitete er die künstlerischen Werkstätten in Pedrograd, Moskau und der Kunstfachschule in Witebsk, die zu einer Zentrale des suprematistischen Kosmos wurde. Einige der Entwürfe von ihm und seinen Schülern nahmen die Eroberung des Weltalls und die Konstruktion von Satelliten als ästhetische Vision vorweg.( Abb. 21) Ein weites und sicher auch einschneidendes Erlebnis war für Malewitsch seine lang ersehnte Reise nach Berlin. Bereits 1925 versuchte Malewitsch für eine Reise nach Deutschland ein Visum zu erhalten, welches jedoch abgelehnt wurde.

Im Frühjahr 1927 erhielt er dann ein Visum und reiste über Warschau nach Berlin.

In dem „ Hotel Polonia “ wurde vom polnischen Künstlerclub eine Ausstellung ausgerichtet, bei der Malewitsch mit einem vielbeachteten Vortrag über den Suprematismus auftrat. Malewitsch war, insbesondere nach seinem Erfolg in Warschau, fest davon überzeugt, dass seine Ideen in Deutschland, wo er am 29. März in Berlin eintraf, eine breite und positive Rezeption finden würden.

Malewitsch wurde eingeladen an der „Großen Berliner Kunstausstellung “ teilzunehmen, welche am 7. Mai im Landesausstellungsgebäude in Alt-Moabit eröffnet werden sollte. ( Abb. 22)

Malewitsch drängt es, von Berlin nach Dessau zu fahren, um dort Kontakte mit dem Bauhaus aufzunehmen. Dort wollte er auch sein Buchprojekt verwirklichen, das er

25 ) ) <http://www.db-armag.com/archiv/06/d/thema-malewitsch.html>



bereits in Warschau mit seinem polnischen Freund Peiper besprochen hatte. Am 7. April fuhren beide nach Dessau. Seine Erwartungen wurden jedoch nicht erfüllt. Stephan von Wiese hat darauf hingewiesen, dass etwa das Bauhaus zu diesem Zeitpunkt seiner Entwicklung den russischen Konstruktivismus und Produktions-Künstlern sehr viel näher war als dem Suprematismus. Im Juni reiste Malewitsch von Berlin nach Leningrad zurück. Vor seiner Abreise überreichte er seinem Gastgeber ein Paket mit unveröffentlichten theoretischen Schriften. Dem Architekten Hugo Häring übergab er seine Bilder zur Aufbewahrung.

Nach seiner Ankunft in Leningrad nahm Malewitsch seine Forschungstätigkeiten und die Arbeit mit seinen Schülern am Staatlichen Institut für Kunstgeschichte wieder auf. Malewitsch erhielt nach seiner Rückkehr das äußerst ehrenvolle Angebot, 1929 eine Retrospektive seiner Arbeiten in der Tretjakow – Galerie in Moskau zu zeigen.

Da der größte Teil seiner Werke jedoch in Berlin lagerte, hatte er das Problem, für diese Ausstellung genügend Bilder zu haben. In dieser Situation wendete er sich intensiv der Malerei zu. ( Abb. 23)

Das Bild „Torso im Gelben Hemd“, welches in dieser Zeit entstand, ist ein typisches Beispiel für diese Phase. Farbgebung und die strenge Organisation der einzelnen - geometrischen Grundformen entnommenen - Flächen lassen eine Figur entstehen, die dem Betrachter erscheint, als wären auf sie die Formen des abstrakten Suprematismus appliziert. (Abb. 24)

Malewitschs Spätwerk zeigt einen Maler, den die Wirklichkeit eingeholt hat. So hatte sich Malewitsch an eine gegenstandslose Welt geklammert, in der er überzeugt war, dass alles was wir sehen, nicht der Wirklichkeit entspricht. Für Malewitsch diktierte die Malerei die Bedingungen unseres Sehens und für ihn ist die äußere Welt nur reine Erscheinung, nichts als Optik. In seinen späteren Bildern versuchte Malewitsch verzweifelt, diese Bildwelt zu retten, in der die Realität abhandengekommen ist. Das neue, von der Nachrevolution bestimmte System des „sozialistischen Realismus“, forderte wieder Erkennbarkeit der Kunst. So erschuf Malewitsch eine Art „Zwitterwelt“, und es entstanden Bilder wie der „Mann in suprematistischer Landschaft“, die er um 1930 malte. ( Abb. 25) Hatte sich Malewitsch in den frühen zwanziger Jahren vor allem damit beschäftigt, seine revolutionäre Kunstlehre theoretisch zu begründen und an Jüngere weiterzugeben, setzte bei ihm kurz vor

1930 nochmals eine sehr kreative Schaffensphase ein, die bis zu seinem Tod 1935 anhielt. Die rund 80 Bilder, die in diesen paar Jahren entstanden sind und zu denen auch das oben angegebene Werk zählt, werden in der Fachliteratur gerne als „post-suprematistisch“, bezeichnet. Scheint es doch, als hätten die Bilder mit den kühnen Maximen des Suprematismus kaum mehr etwas zu tun.

Zu verstehen ist dieser radikale Stilwandel nur, wenn man sich die damalige politische Situation in Erinnerung ruft. Als nach Lenins Tod 1924 Stalin an die Macht kam, wurde der offiziellen Kulturpolitik eine völlig neue Ausrichtung aufgezwungen. Waren früher fortschrittliche Tendenzen wie der Suprematismus favorisiert worden, so erklärte die Partei nun den sozialistischen Realismus zur offiziellen Kunstform. Unter den führenden Köpfen der russischen Avantgarde sahen sich viele dazu gezwungen, das Land zu verlassen oder sich harmlosen und unverdächtigen Beschäftigungen zuzuwenden.

Von diesen Repressionen wurde auch Malewitsch nicht verschont. Als er 1927 aus Berlin zurückkehrte hatte er dort seine Bilder zurückgelassen und dieses sehr zu recht wie sich bald herausgestellt hat. Im Herbst 1930 wurde Malewitsch verhaftet und unter Verdacht der politischen Unbotmäßigkeit für ein paar Wochen in das sogenannte *Große Haus* des KGB gesperrt.

Dieses dramatische Erlebnis ist auf dem vorliegenden großformatigen Gemälde in verschlüsselter Form dargestellt. Mit der großen gesichtslosen Figur in der schlichten Russenbluse hat sich der Künstler wohl selbst abgebildet, und dass das umzäunte Gebäude im Hintergrund nur ein Gefängnis sein kann, beweisen nicht nur die vergitterten Fenster, sondern auch das turmartige Wachlokal.

Obschon das Bild, das Malewitsch mit Hilfe mehrerer Entwurfszeichnungen vorbereitet hat, unmittelbar nach seiner Entlassung entstanden sein muss, ist es auf der Leinwand ins Jahr 1915 datiert. Solche bewussten Vordatierungen gibt es in dieser Schaffenszeit viele. Ohne Zweifel hatten sie den Zweck, die künstlerische Tätigkeit von Malewitsch, die, wie er am eigenen Leib hatte erfahren müssen, unter dem Verdacht der Subversivität stand, als etwas längst Vergangenes und Überwundenes darzustellen. Der Grund war Möglicherweise das er damit auf bessere Zeiten vor Stalin hinweisen wollte, traute sich aber nicht, das öffentlich zu

zeigen. So konnte er sagen , das Bild sei schon lange vor Stalins Zeit entstanden und sei nicht als Kritik an der Regierung zu verstehen.<sup>26</sup>

Malewitsch hatte seit 1933, dem Jahr seiner schweren Krebserkrankung, kaum noch arbeiten können, aber Fotografien aus dieser Zeit beweisen, dass er auf seinem Krankenlager Bilder aller Perioden seines Schaffens um sich versammelte. Bis heute gibt es nicht den geringsten Hinweis darauf, dass er selbst sein Spätwerk als ein Scheitern oder Verlassen seines Weges begriff. ( Abb., 26)

Am 15. Mai 1935 starb Malewitsch und wurde in seiner Wohnung aufgebahrt.

Sein Leichnam wurde von Leningrad mit dem Zug nach Moskau überführt und nach seinem letzten Willen verbrannt. Seine letzte Ruhestätte fand er nahe seiner Datscha in einem weißen Holzkubus mit einem schwarzen Quadrat, der im Laufe der Zeit zerfallen ist.

### **7.3) Theoretisch, geistiger Hintergrund des Suprematismus.**

Kasimir Malewitsch sah in dem Suprematismus, wie bereits zuvor an anderen Stellen bemerkt, mehr als nur einen neuen Kunststil, sondern er zielte mit seinem Selbstverständnis auf eine Änderung des Lebens der Menschen in bzw. zu einer neuen Welt. Um dieses allen „Zeitgenossen“ klar zu machen , verfasste Malewitsch in den Jahren 1922, 1923 und 1924 eine Vielzahl von Schriften, in denen er sich mit nach seiner Meinung notwendigen Veränderungen im Wesen und Denken der Menschheit auseinandersetzte und seine Meinung ( seinen Glauben ?) niederschrieb.

Das Kernstück bildete die Schrift „*Suprematismus – Die gegenstandslose Welt oder das befreite Nichts.*“ Teil I und Teil II (Buchangabe), niedergeschrieben in den Monaten Januar/Februar 1922 in Witebsk. Diese Schrift ist Malewitschs Glaubensbekenntnis, ist seine „*Form der Verteidigung der Kunst*“. Damit wird sie zu einer scharfen Polemik gegen Dialektischen Materialismus.

In seiner im Jahr 1923 in Petrograd niedergeschriebenen Abhandlung leitete „Suprematistische Manifest Unowis“ vom 2 Mai 1924 wendete sich unter anderem

26) <http://batlinerart.net/gemalde/man-in-sprematistischer-landschaft/zoom>

gegen den Eklektizismus im Städtebau. Er schrieb: „*Der Sieg über den Eklektizismus garantiert eine neue Lebensform einheitlicher Ordnung. Die Verbindung von Formen verschiedener Epochen verschwindet in diesem gesäuberten, gesunden Lebensbewusstsein. Wir müssen uns vom Eklektizismus befreien und uns rückhaltlos zum Heute bekennen.*“<sup>27</sup>

Es wäre zu umfangreich sich mit der oben genannten Schrift in aller Einzelheit zu beschäftigen, und ich verweise an dieser Stelle auf die genannte Quelle. Dennoch möchte ich aus dem Teil II, von dem Malewitsch sagte, dass dieser Zweite Teil das gleiche Thema behandelt wie Teil I, nur straffer zusammengefasst, den Schluss erwähnen: „*Der Weg des Menschen muss befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrtausenden angesammelt hat. Dann erst wird der Rhythmus der kosmischen Erregung voll wahrgenommen werden können, dann wird der ganze Erdball eingebettet sein in eine Hülle ewiger Erregung, in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens.*“<sup>28</sup>

In dem von Malewitsch verfassten „*Suprematistischen Manifest Unowis*“ vom 2. Mai 1924 wird deutlich, dass er sich nunmehr immer intensivere Gedanken zur Gestaltung der neuen Welt machte und immer mehr die räumliche Gestaltung zum Ziel der neuen und zukünftigen Lebensgrundlage machte. Inwieweit hier der immer stärker werdende *Konstruktivismus* einen nicht unerheblichen Einfluss ausübte, möchte ich hier nicht weiter untersuchen. Vor allen kann ein Einfluss von seinem ehemaligen Weggenossen *Alexander Rodschenko*, der sich 1922 von der Malerei verabschiedet hatte und sich selbst als Künstler-Ingenieur, Konstruktivist oder Produktionskünstler bezeichnete, nicht widerlegt werden. (Dazu zum Konstruktivismus unter Kapitel 8 weitere Ausführungen).

Wieweit Malewitsch dieser neuen, aufkommenden Richtung nachging, wurde besonders in diesem Manifest deutlich. Zu Beginn des Manifestes schrieb Malewitsch: „*Die Kunst der Gegenwart und insbesondere die Malerei hat auf der ganzen Front gesiegt. Das Bewusstsein hat die Fläche überwunden und ist zur Kunst räumlicher Gestaltung vorgestoßen. Das Bildermalen bleibt fortan denen*

27) Buchangabe : Hg.Werner Haftmann,Hans von Riesen,: Kasimir Malewitsch, Suprematismus-Die gegenstandslose Welt. Verlag DuMont Schauberg,Köln,1962., Seite 284

28) Siehe 27, Seite 254

*überlassen, die nicht vermocht haben, trotz unermüdlicher Arbeit ihr Bewusstsein von der Fläche zu befreien, deren Bewusstsein flach geblieben ist, weil sie die Fläche nicht überwinden konnten.“<sup>29</sup>*

Weiter führte Malewitsch aus: *„Schwer wird der Weg sein, sehr schwer! Schier unerschütterlich ist das Beharrungsvermögen ökonomischer und ästhetischer Begriffe. Darum hat auch der Futurismus mit seiner Dynamik gegen jedes Verharren gekämpft. Dieser Kampf war das Unterpfand für die rechtzeitige Ablösung der Dinge. ( ... ) Seit dem Jahre 1913 wird dieser Kampf verstärkt geführt unter der Devise des Suprematismus als der „ ungegenständlichen Weltanschauung!“<sup>30</sup>*

Wie besessen Malewitsch von der Idee war die Menschheit in eine neue freiheitliche Welt zu führen, beschreibt er so: *„ Die provisorischen Behausungen der neuen Menschen müssen sowohl im Weltraum als auch auf der Erde den Aeroplanen angepasst sein. [ ... ] Wir Suprematisten schlagen daher die gegenstandslosen Planeten als Grundlage für die gemeinsame Gestaltung unseres Seins vor. Wir Suprematisten werden uns Bundesgenossen für den Kampf gegen die veralteten Formen der Architektur suchen.“<sup>31</sup>* Zum Schluss seines Manifest bestätigt er noch einmal seine Sicht der Zukunft: *„ Wir wollen neue Beziehungen zum heutigen Inhalt schaffen, Beziehungen, die sich nicht auf der Ebene der Antike bewegen, sondern auf der Ebene der Gegenwart, des Heute! Wir betrachten die Front ästhetischer malerischer Darstellung als erledigt. Der Suprematismus verlegt den Schwerpunkt seines Werks an die Front der Architektur und ruft alle revolutionären Architekten auf, sich ihm anzuschließen.“* Wie bereits erwähnt, hatte Malewitsch seine letzte im Ausland veranstaltete Ausstellung 1927 in Berlin. Hier in Berlin machte er sich Hoffnung auf eine Weiterentwicklung und eine Arbeit am Bauhaus in Dresden. Aus Anlass dieser Ausstellung stellte Malewitsch ein Buch zusammen, in dem er nochmals die Grundgedanken seines Suprematismus erläuterte. Dieses Buch erschien im Rahmen der Neue Bauhausbücher von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy, der Titel: *„Die gegenstandslose Welt“*. Darin schrieb Malewitsch als Fazit: *„Die neue Kunst des Suprematismus, die durch das Gestaltwerden der*

29) Siehe 27, Seite 283

30) Siehe 27, Seite 284

31) Siehe 27, Seite 285

*malerischen Empfindungen neue Formen und Formverhältnisse geschaffen hat, wird indem sie diese Formen und Formverhältnisse von der Fläche der Leinwand in den Raum überträgt, zur neuen Baukunst. Das Element des Suprematismus ist, sowohl in der Malerei als in der Architektur von jeder sozialen oder sonstigen materialistischen Tendenz frei.(...) Durch den Suprematismus werden der bildenden Kunst insofern neue Möglichkeiten eröffnet, als durch den Fortfall der sogenannten „Zweckmäßigerücksichten“ eine auf der Bildfläche wiedergegebene, plastische Empfindung in den Raum übertragen werden kann. Der Künstler(der Maler) ist nicht mehr an die Leinwand ( an die Bildfläche ) gebunden und kann seine Kompositionen von der Leinwand in den Raum übertragen“.*<sup>32</sup>

## **8) Wege vom Suprematismus zum Konstruktivismus**

### **8.1) Einleitung**

Parallel zur Entwicklung des Suprematismus entwickelten einige Künstler eine weitergehende Gestaltung in der bildenden Kunst. Darin sollte eine Einbeziehung von Form und Material eine bedeutende Rolle spielen.

Diese Richtung nannte sich „Konstruktivismus“. Diese Kunstrichtung entwickelte sich etwa um 1913 und gilt als eine der großen Kunstströmungen neben dem Suprematismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als streng gegenstandslose Stilrichtung hatte er für die Entwicklung der abstrakten bzw. konkreten Kunst eine große Bedeutung. Basierend auf geometrischen Formen reflektierte der Konstruktivismus einerseits die autonome Wirkung von Form und Farbe, andererseits zeigte er praxisorientierte Tendenzen, welche die neue Asketik für gesellschaftliche Aufgaben nutzbar zu machen suchte. Kennzeichnend sind außerdem interdisziplinäre Bestrebungen, Malerei, Bildhauerei, Kunstgewerbe und Architektur auf eine gemeinsame Grundlage zu stellen. Die Technikbegeisterung des Konstruktivismus führte nicht nur zur Verwendung industrieller Materialien, sondern auch die formalästhetischen Mittel lehnten sich z.B. an den Ingenieurbau an.

Vertreter dieser Richtung waren u.a. Rodtschenko, Tatlin, Puni u.a. Auch hier spielte die politische Entwicklung in Russland eine wesentliche Rolle. 1920/21 schrieb

32) Siehe 27. Seite 98

Rodschenko in einem Artikel der Zeitschrift „Die Linie“ dem Fanal des Konstruktivismus *„Auch im Leben sind wir, die Menschheit, ein Experiment für die Zukunft.“*<sup>33</sup> Danach sollte sich die weitere Entwicklung in der russischen Kunst ausrichten.

## 8.2) Entwicklung des Konstruktivismus.

Unter dem Eindruck der Begegnung mit Pablo Picasso 1913 in Paris befreite Wladimir Tatlin in seinen „Kontra- Reliefs“ (Abb. 27) die kubistische Technik der Collage von jeder gegenständlichen Bedeutung, um ihr durch Metallplatten, Draht, Holz oder Glas einen reliefartigen Charakter zu verleihen. Im selben Jahr fand Kasimir Malewitsch mit seinem Bild „Schwarzes Quadrat auf weißen Grund“ zu einer extremen Reduktion auf eine einzige geometrische Primärform.

In der von Malewitsch vertretenen Auffassung der suprematistischen Kunst und der Kunstauffassung Tatlins stehen sich die funktionalistische und die transzendente Ausprägung des Konstruktivismus diametral gegenüber. Die künstlerischen Intentionen Tatlins, El Lissitzkys und Alexander Rodtschenkos sind geprägt von der Absicht, die Kunst den Bedürfnissen der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen, wie Beispiele in den Bereichen (Ausstellungs-)Architektur, Bühnenbild, Design oder Typografie veranschaulichen.

Bereits im Februar 1919 erklärte Punin: *„Der Suprematismus hat in Moskau Blüten in prachtvollen Farben getrieben. Plakate, Ausstellungen, Cafés – alles in Suprematismus. Und dieses ist von außerordentlicher Bedeutung. Man kann getrost behaupten, dass der Tag des Suprematismus nahe ist, und an eben diesem Tag muss der Suprematismus in schöpferischer Hinsicht seine Bedeutung verlieren. Was ist Suprematismus? Eine schöpferische Erfindung ohne Zweifel, aber eine Erfindung, die streng auf die Malerei beschränkt ist.“*<sup>34</sup>

33) Gaßner, Hubertus: Alexander Rodtschenko Konstruktion 1920, Fischer TB, Frankfurt/Main 1984

34) 28) Nikolaj Punin, „O nnowych gruppirowok“, Iskusstow kommunii, Nr10, (9. Februar 1919) Übersetzung in: Larissa Zhadovo, Malewitsch; Suprematism and revolution in Russian Art 1910 – 1930, ins Englische übers. V. Alexander Lieven (London: Thames and Hudson, 1982), S. 322

Die erste Arbeitsgruppe der Konstruktivisten, kurz als Arbeitsgruppe der Konstruktivisten bekannt, bildete sich im März 1921 innerhalb des Instituts für Künstlerische Kultur ( INCHUK ) in Moskau.<sup>35</sup>

Zu der Gruppe gehörten Alexej Gan, Warwara Stepanowa, Alexander Rodtschenko, Karl Joganson und Georgij Stenberg.<sup>36</sup>

In dieser Vereinigung fanden lange und intensive Diskussionen zwischen den Künstlern statt, in denen es um eine Unterscheidung zwischen Konstruktion und Komposition als Prinzip der künstlerischen Gestaltung ging.

Die Konstruktivisten, wie sie sich offiziell bezeichneten, bekannten sich gemeinsam zu der Anschauungsweise, die Rodtschenko im Januar 1921 formulierte: *„Alle neuen Ansätze der Kunst entstehen aus Technologie und Ingenieurwesen und führen weiter zu Organisation und Konstruktion“* und *„Echte Konstruktion ist eine praktische Notwendigkeit“*.<sup>37</sup> Diese Aussagen waren die Antwort der Künstler auf die Fragen, was der Künstler zu der neuen kommunistischen Ordnung beitragen und die Werte der bolschewistischen Revolution von 1917 feiern kann.

In ihrem Programmentwurf vom 1. April 1921, verfasst von Gan, verkündete die Gruppe eine neue Synthese von Kunst und Industrie. Sie wollte ihre rein künstlerischen Versuche auf die Bedeutung von „Laborarbeit“ reduzieren und ihre Experimente mit der Verwendung dreidimensionaler abstrakter Formen auf die reale Umwelt ausdehnen, indem sie sich an der industriellen Herstellung von Gebrauchsgegenständen beteiligte.

Eine der Strategien, die sie vorschlugen, war die Erforschung der sowjetischen Bauindustrie und die Aufnahme von Kontakten zu Komitees, die für die Produktion verantwortlich waren. Diese Maßnahmen sollten von einer Propagandakampagne in

35) Siehe „Programma utschebnoj podgruppj konstruktivistow INCHUKa“ Schreibmaschinenmanuskript, Moskau 1921, Privatarchiv, Moskau

36) Alle sind in Report No., in Khan-Magomedov, Rodtschneko, S.290 aufgeführt

37) Siehe Protokoll sasedanija INCHUKa vom 1 Januar 1921 und vom 21 Januar 1921, Privatarchiv, Moskau



Ausstellungen und Publikationen begleitet werden. Gan erklärte: „ *Um eine Vorstellung unserer Arbeit zu vermitteln, sollte eine Ausstellung räumlicher konstruktivistischer Werke veranstaltet werden, die nicht nur zeigt, was wir heute tun, sondern auch, was unsere Ziele sind und welche Aufgaben wir uns gestellt haben.*“<sup>38</sup>

Etwa zwei Monate nachdem sich die Gruppe gebildet hatte, zeigten einige Konstruktivisten ihrer damaligen praktischen Arbeit in der 2. Frühjahrsausstellung der OBMOCHU (Obschtschestwo molodijch chudoschnikow – Gesellschaft junger Künstler. ( Abb. 28)

Bezeichnenderweise begann Malewitsch in Witebsk, das suprematistische Vokabular in hypothetischen architektonischen Gebilden anzuwenden. ( Abb. 29)

Sein Nachfolger El Lissitzky entwickelte den Proun (Projekt zur Bejahung des Neuen) als die „ Umsteigestation von der Malerei zur Architektur“<sup>39</sup>, (Abb. 30) und in einem Vortrag 1922 in Berlin erklärte er: „*Zwei Gruppen haben den Konstruktivismus gefördert, die OBMOCHU [...] und die UNOWIS [...] Die erste Gruppe hat in Material und Raum gearbeitet, die zweite in Material und Fläche. Beide erstreben dasselbe Resultat, nämlich die Erschaffung des realen Gegenstandes und der Architektur. Sie bekämpfen einander wegen der Begriffe der Zweckmäßigkeit und utilitär geschaffener Dinge. Einige aus der ersten Gruppe [...] gingen bis zur völligen Vereinigung der Kunst und widmeten in dem Drang, Erfinder zu sein, ihre Kräfte der reinen Technik. UNOWIS trennten den Begriff der Funktionalität, d.h. der Notwendigkeit der Erschaffung neuer Formen, von der Frage unmittelbarer Gebrauchsfähigkeit.*“<sup>40</sup> ( Abb. 31) In der allmählichen Entwicklung einer konstruktivistischen Position innerhalb der Moskauer Avantgarde spielte Rodtschenko als Künstler und Polemiker eine besondere Rolle. Im Frühjahr 1921 stand er eindeutig im Mittelpunkt der

38) Siehe „Programme of the Working Group of Constructivists of Inkhuh“, in Khan-Magomedov ,Rodtschenko, S.290, und die Diskussion des Treffens vom 28.März 1921, Ebd.,S.92 n.14

39) El Lissitzky und Hans Arp, Die Kunstisten 1914 – 1924 ( Zürich-München-Leipzig; Eugen Rentch 1925) S. XI

40) El Lissitzky, „Neue Russische Kunst(Vortrag)“1922 in Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky: MalerArchitekt Typoograph Photograph. Erinnerungen Briefe Schrieften, (Dresden: Verlag der Kunst 1980, 3. Aufl.) S. 340

konstruktivistischen Abteilung der OBMOCHU - Ausstellung. „*Der Künstler unserer Epoche ist der Mensch, der sein Leben, seine Arbeit und sich selbst zu organisieren vermag. Man muss für das Leben arbeiten, nicht für die Paläste, Kirchen, Friedhöfe und Museen*“<sup>41</sup> proklamierte Rodtschenko 1921. (Abb. 32)

### 8.3 Die russische Kunst und die Wirklichkeit.

In dieser Zeit des Aufbruchs nach der russischen Oktoberrevolution brauchte das Volk dringend eine „Alltagskunst“. Sie brauchte die Arbeiten der Künstler, Architekten, Maler, Bildhauer, die die Botschaft der neuen Gesellschaft im täglichen Leben visuell erfahrbar machen sollten. Neue Kunstschulen wurden in Petrograd, Witebsk und Moskau gegründet; Denkmäler, Umzüge, Paläste der Arbeit, Arbeiterclubs, öffentliche Gebäude, auch Briefmarken und Dienstsiegel wurden neu gestaltet. Die Idee einer Synthese der Kunst mit dem Alltagsleben hatte neben praktischen Auswirkungen einen stark utopischen Zug. Das abstrakte Vokabular des Suprematismus war die Ausgangsbasis für die neue Sprache, in der Arbeit und Kunst, Kunstschaffen und Produktion, geistige und materielle Kultur miteinander verschmelzen sollten. Künstlerpersönlichkeiten wie Rodtschenko und Stepanowa, El Lissitzky und die Malewitsch-Schüler Suetin und Chaschnik, setzten in der sowjetischen Kunst nach der Revolution Maßstäbe in der Typographie, in der Photographie, im Design, in der Plakatgestaltung und im Porzellanentwurf, die bis heute gültig sind. Mit großer Begeisterung wurde nach neuen Wegen gesucht, um Bücher zu gestalten, um Bühnenbilder zu entwerfen, um neue Formen für Möbel, Geschirr und Kleidung zu finden. Auch wurden die Innenräume von öffentlichen Gebäuden neu gestaltet, sowie Maifeste, Plakate und Aufrufe in den künstlerischen Bereich integriert. Die Kunst umfasste alle Bereiche des sozialen Lebens, von politischen Aufmärschen bis hin zu Theater und Film. In diesen Jahren wurde in Russland ein künstlerisch-soziales Gesamtkunstwerk ganz eigener Prägung geschaffen.

Jedoch in all dieser Aufschwung-Stimmung vereitelte langfristig eine neue Richtlinie der „Neuen ökologischen Politik“, welche 1921 von Lenin ausgegeben wurde, jede weitere Entwicklung. Gefordert wurde in diesen Richtlinien statt der neuen, von

41) A. Rodtschenko, Losungen von 1921, zit. N. G. Karginov, Rodtschenko, London, 1979, S. 90

den Künstlern der Avantgarde verfolgten Befreiung der Kunst, eine Rückkehr zu einer realistischen Kunst, die wenige Jahre später in den staatlich verordneten Sozialistischen Realismus mündete.

Alle Künstler, die in der Sowjetunion geblieben waren, haben schließlich Zugeständnisse an die repressive Kunstpolitik Stalins gemacht, selbst Kasimir Malewitsch soll, jüngsten sowjetischen Forschungen zufolge, staatliche Aufträge angenommen haben, und vielleicht tauchen die Ergebnisse dieser moralischen Schwäche eines Tages wirklich auf. Aber bei den Konstruktivisten und Produktivisten erhielt das Politische an sich eine andere Dimension. Im Gegensatz zu Malewitsch, der auch ein Anhänger der bolschewistischen Revolution war, versuchte er die Autonomie der Kunst zu verteidigen, und setzte sich somit in Gegnerschaft zu Tatlin, Rodtschenko und den Konstruktivisten. Deren innerste Überzeugung gipfelte in einem Satz aus dem „Programm zum Seminar > Grundlagen eines neuen Bewusstseins in der Kunst <“, das von Warwara Stepanowa stammt: *„Aus der Trennung von Kunst und Leben folgt das Unverständnis der Massen für die Kunst.“* Für Rodtschenko und die Konstruktivisten folgte aus dieser Erkenntnis zwingend, dass die Kunst zu Gunsten des Lebens aufgegeben werden musste.<sup>42</sup>

## **9)Schlussbemerkung**

Das Thema der Abschlussarbeit lautet *„Freiheit zwischen Ideal und Wirklichkeit“*. Diese Freiheit sollte an Hand der bildenden Kunst und als Beispiel, ob diese Freiheit zu erreichen ist, an Hand des Weges dahin an dem Leben des Malers Kasimir Malewitsch untersucht beziehungsweise nachvollzogen werden.

Ich bin überzeugt, dass genügend Argumente, Ausführungen und Beweise dafür sprechen, und es viele Hinweise gibt, wie auch in der bildenden Kunst eine Möglichkeit besteht, Freiheit zu erfahren. Aber auch in anderen Richtungen der Kunstgeschichte z.B. Musik und vor allen in der Literatur können entsprechende Beispiele für den Begriff Freiheit gefunden werden. In erster Linie nach der französischen Revolution (1789 – 1799) gibt es Beispiele dafür, dass das Thema

42 ) Riese, Hans-Peter, Von der Avantgarde in den Untergrund, Wienand Verlag, Köln, 92 ff.

Freiheit eine große Bedeutung auch in der bildenden Kunst hat wie bereit in der Zeit der Romantik. Ich möchte mich hier auf die Zeit ab den Jahr 1850 bis ca. 1935 beziehen und hier in erster Linie auf die Entwicklung der bildenden Kunst in Russland.

Wie bereits im Kapitel 3 näher ausgeführt, versuchte in der Zeit des kritischen Realismus um 1860 die neue Generation von Künstlern, und hier insbesondere die Maler, die bis dahin einseitige, von der Aristokratie und dem Klerus bestimmte akademische Malerei, zu verändern. Sie akzeptierten nicht mehr die Bevormundung der Herrschenden und widersetzten sich den Bestimmungen der akademisch vorgeprägten Malerei. Aus Protest schlossen sich in Russland einige junge Maler zusammen und gründete eine Vereinigung welche sich ( Peredwischniki ), „Die Wanderer“ nannten. (siehe Kapitel 3 Seite: 5 – 9)

Die Kunst der „Wanderer“ entwickelte sich zu einer ständigen Auseinandersetzung mit der offiziellen, akademischen Kunst und banalen Salonmalerei. Sie zeigten in ihren Bildern nicht die triviale, inhaltsleere Kunst mit den vielen halbnackten und nackten „antiken“ Schönheiten, sondern gaben die Probleme der Gegenwart in ihren Bildern wieder.

Was aber hat das mit *Freiheit* zu tun?

Die Entwicklung des kritischen Realismus war aber nicht nur eine Änderung der Bildthemen und Maltechniken, sondern hinter dieser Stilart stand auch eine ideologische Vorstellung, nämlich auf diesen Weg dem Volk eine Kunst anzubieten, mit der es sich identifizieren konnte und sich verinnerlichen sollte, um sich aus dem Joch der Unterdrückung zu befreien. Gerade die Maler Strassow und Kranskoj waren die Wortführer und erklärten: „[...] *in keinen anderen europäischen Ländern gibt es eine so breite, konsequente und so stabile organisierte Bewegung („Wanderer“) wie in Russland.*“

Die Schwierigkeit der Künstler die Entwicklung der Malerei und die Bemühungen, die neuen Strömungen der Bevölkerung nahe zu bringen, verlangte von den einzelnen Künstlern größte Anstrengungen. Die Masse der Bevölkerung konnte weder lesen noch schreiben. Das Hauptproblem bestand darin, dass es bis 1917 nur einer privilegierten Minderheit möglich gewesen ist Museen und Theater zu besuchen und sich somit mit Kunst und Kultur auseinanderzusetzen. Dem Großteil

der russischen Bevölkerung war unter der Zarenherrschaft selbst die elementarste Bildung verwehrt. So waren 1897 im europäischen Russland 77%, im Nordkaukasus 85% und in Sibirien 90% der Bevölkerung Analphabeten.<sup>43</sup>

Dennoch ist die Entwicklung der bildenden Kunst und sind die freiheitlichen Gedanken der Künstler nicht zu unterschätzen. Auch die Zeit, in der der Symbolismus sich entwickelte, hat einen großen Anteil an der Befreiung der Gedanken, obgleich sich diese Anhänger in eine geradezu sphärische Welt der Sagen und Märchen flüchteten.

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts brachte zahlreiche namhafte Künstler in Russland hervor. Filmemacher wie Sergej Eisenstein oder Dsiga Wertow, die Konstruktivisten El Lissitzky, Alexander Rodtschenko oder Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, der mit seinem Suprematismus die abstrakte Kunst revolutionierte, Wassily Kandinsky, Schriftsteller wie Maxim Gorki oder Futuristen wie Wladimir Majakowsky wurden weltweit berühmt, und viele von ihnen avancierten zu Wegbereitern der Avantgarde. Wie also konnte es geschehen, dass so ein unterentwickeltes Land im Bereich der Moderne eine derartige Vorreiterrolle einnehmen konnte?

Aufbauend auf der Revolution 1905 und der Februarrevolution 1917 kam es im Oktober 1917 zu einer grundlegenden Umwälzung der russischen Gesellschaft. Der Zar wurde durch eine Bewegung von unten entmachtet und ein Rätssystem, gewählt aus Arbeitern, Bauern und Soldaten an seine Stelle gesetzt.

Diese Aufbruchsstimmung erfasste auch die Kunst. Kasimir Malewitsch forderte in seinem 1919 veröffentlichten Manifest: *„Lasst uns die Welt den Händen der Natur Entreißen und eine neue Welt errichten, die dem Menschen gehört“* (Camilla Ray 1963, S. 203) Die Futuristen um Majakowski riefen dazu auf, die Kunst auf die Straße zu holen. *„Maler und Schriftsteller müssen unverzüglich zu den Farbtöpfen und Pinsel greifen und mit all ihrem Können alle Seiten, Stirn und Brust der Städte, Bahnhöfe und ewig dahineilende Eisenbahnzüge bemalen und illuminieren.“* (Dekret Nr.1 1918a, S. 112). Die Ideen von Revolution, Veränderung und Demokratisierung der Gesellschaft spiegelte sich direkt und im übertragenen Sinn in der Kunst wider.

43) Redler, Leonie, Kunst in der russischen Revolution 1917 – 1924, SAV – Berlin, Seite 8.

Wie groß die Hoffnung der Künstler war und auch ein überwiegender Teil der Bevölkerung auf eine neue freiheitliche Gesellschaftsordnung setzte, wird in den nachfolgenden Untersuchungen von Barbara Lesak klar, sie schreibt: „*Bereits in der vorrevolutionären Epoche – etwa ab 1900 – geriet bei den Künstlern im sich liberalisierenden Russland, das den Anschluss an die vom Westen ausgehende industrielle wie auch soziale Revolution suchte, ein lange unterdrücktes Ideenpotential in Bewegung und Entfaltung, das Innovationen auf allen Gebieten der Kunst in Gang setzte, auf die sehr bald dann auch der westliche Teil Europas mit Faszination blicken sollte. Russlands Künstler hatten aus dem Westen die fortschrittlichen Stilformen – Impressionismus, Cezannismus, Symbolismus, Kubismus, Expressionismus, und Futurismus – importiert, diese jedoch nicht artig imitiert, sondern alsbald zu einer gegenständlichen, die Vorlage weit hinter sich lassende Kunstform transformiert und dabei haben sie ab 1913 - das ist das tief in die Geschichte der Moderne eingegrabene Datum der Entstehung des Schwarzen Quadrats auf weißen Grund, des ersten abstrakten Bildes von Kasimir Malewitsch – am konsequentesten die unermesslichen Regionen der „Gegenstandslosigkeit“ abgetastet [...]*“ (Lesak 1993, S. 11)

Viele Künstler versuchten, ihre Kunst in den Dienst und den Kontext der neuen Gesellschaft zu stellen. Die neue Gesellschaft sollte durch die Kunst mit gestaltet und auf eine neue Stufe gehoben werden. Ein Beispiel für diese Verknüpfung von Avantgarde und Revolution ist der Entwurf von El Lissitzky für die Lenintribüne aus dem Jahre 1924 (Abb.33) oder der gemeinsam vom Malewitsch und Lissitzky entworfene Vorhang für die Jubiläumssitzung des Komitees zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit „Suprematismus“ aus dem Jahre 1922 (Abb.34). Ein weiteres Beispiel ist das Plakat „Schlag die Weißen mit dem roten Keil“ von El Lissitzky aus dem Jahre 1920. (Abb. 35) Dieses Plakat hatte eine eindeutige politische Aussage. Lissitzky und Malewitsch versuchten ihre suprematistischen und konstruktivistischen Werke einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen und thematisch an die politischen Herausforderungen der neuen Gesellschaft anzupassen.

Wie wir heute wissen, waren die in den ersten Jahren positiven gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen nicht von langer Dauer. Spätestens mit Lenins Tod am 21. Januar 1924 und den damit einhergehenden Beginn der Stalin-Ära, setzte sich in Russland eine abgehobene bürokratische Clique durch. Diese erstickte mit

der Zeit jegliche künstlerische Freiheit und schaltete auf brutalste Weise politische Kontrahenten aus. In der Kunst setzte sich der von oben verordnete Sozialistische Realismus durch und viele Künstler emigrierten, verfielen in Passivität oder nahmen sich das Leben.

Unter Stalins Machtherrschaft wurden die Freiheit der Kunst und auch die errungene Freiheit der Menschen wieder beschnitten. Unter seinem Regime wurde der Sozialistische Realismus als dominierende Kunstform eingeführt. Bereits 1925 wurde der sowjetische Realismus unter Lunatscharski angestoßen, damals war er jedoch nicht mit Verboten von anderen Kunstrichtungen verbunden. 1927 begannen die Gleichschaltung in der Kunst und die Ausschaltung der Opposition. Lunatscharski verlor seinen Einfluss auf die Kunstpolitik. 1932 wurde dann ein Dekret zur Neustrukturierung der Künstlerorganisationen erlassen, das zur Auflösung der meisten Verbände führte und den Boden für den Sozialistischen Realismus bereitete. Ab 1934 setzte sich der Sozialistische Realismus endgültig durch. Stalin forderte dabei von den Künstlern die Vermittlung von revolutionärer Romantik, einer Glorifizierung der Revolution und die Darstellung eines utopischen Menschenbildes im Gegensatz zur Auseinandersetzung mit der Realität.<sup>43</sup>

War die Avantgarde per Definition und nach ihrem Selbstverständnis eine politische Kunst, und wenn ja, ist sie durch ihre Bezüglichkeit auf das System in der Sowjetunion an diesem und seinen Verbrechen mitschuldig?

Aus all diesen Überlegungen und dem russischen Beispiel kann geschlossen werden, dass Freiheit und Kunst nicht zu trennen sind. Kunst kann sich nur in Freiheit entfalten. Doch wie es sich zeigt, lassen sich Ideal und Wirklichkeit der Freiheit nicht so einfach in die Realität umsetzen.

43) Redler, Leonie, Kunst in der russischen Revolution 1917 – 1924, SAV – Berlin, Seite 21 ff.

**10 ) Abbildungen**

Abb. 01



Kramskoj, Iwan, Porträt des Malers Iwan Schischkin, 1873, Öl auf Leinwand.  
Tretjakowgalerie Moskau

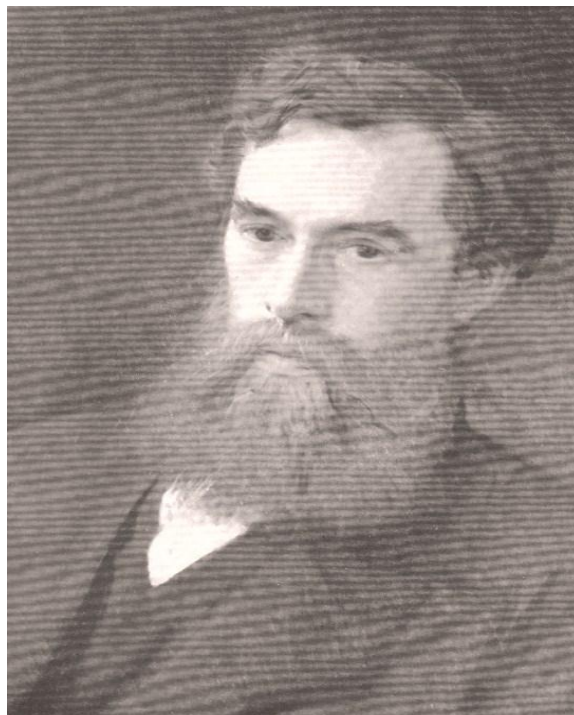


Abb. 02



Ilarion Michailowitsch Prjanischnikow, Vor dem Marionettentheater, Öl auf Leinwand. 64x88cm, Staatliches Russisches Museum, Petersburg

Abb. 03



Kramskoj, Iwan, Porträt Pawel m. Tretjakow, 1876, Öl auf Leinwand, 59x49 cm, Unbezeichnet, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

Abb. 04



Repin.( 1844-1930), Die Saporosher Kosaken schreiben dem türkischen Sultan einen Brief. , 1891, Öl auf Leinwand, 67 x 87 cm, Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau )

Abb. 05

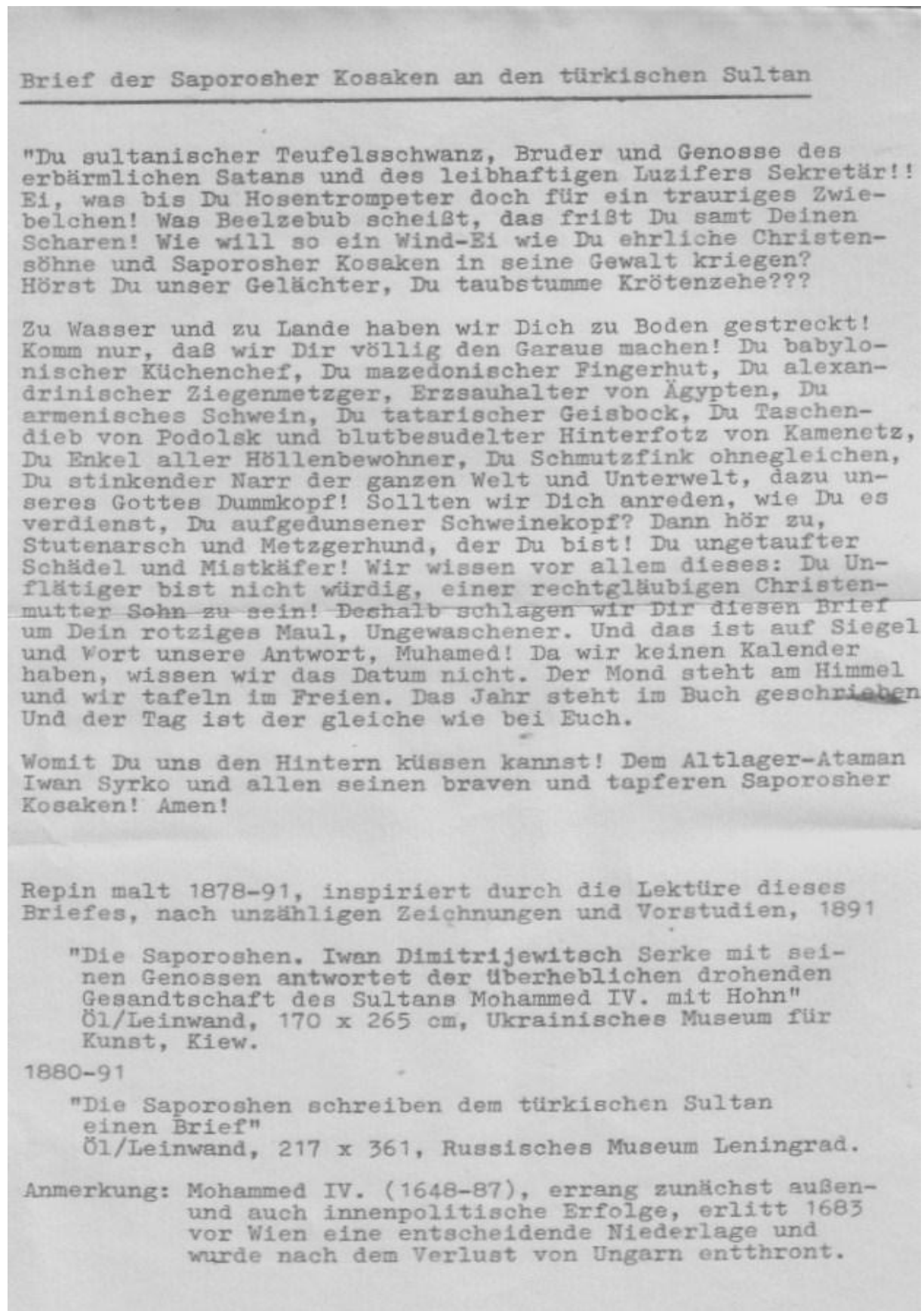


Abb. 06



Wrubel, Michail Alexandrowitsch, Sitzender Dämon, 1890, Öl auf Leinwand, 112 x 211 cm  
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

Abb. 07



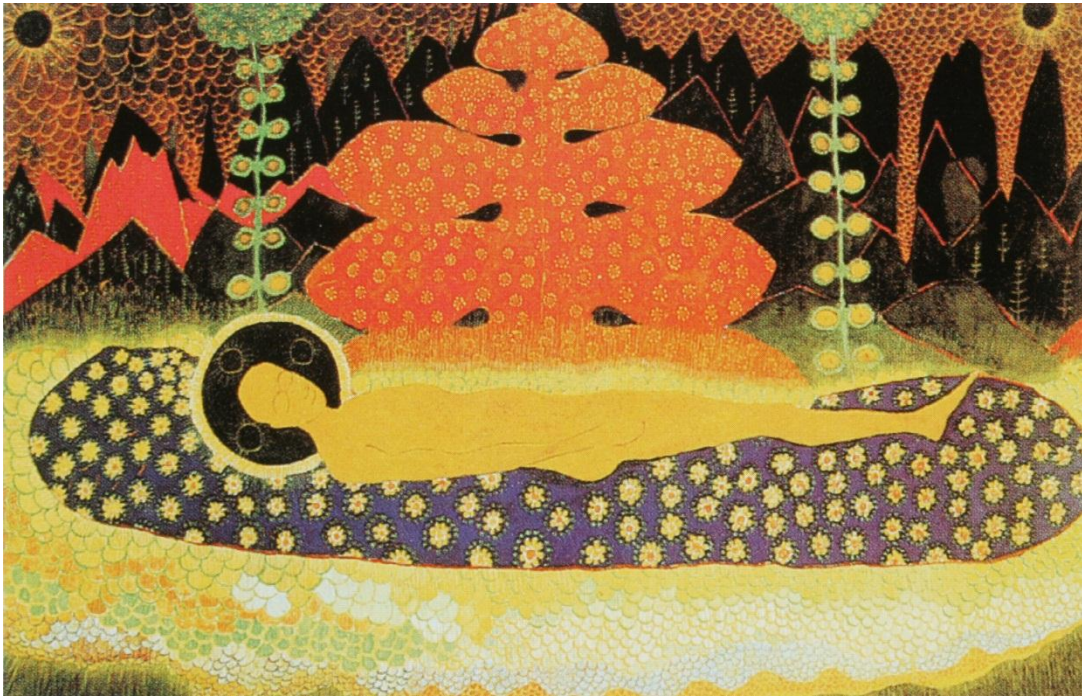
Ge, Nikolai Nikolajewitsch, Das letzte Abendmahl, 1863, Öl auf Leinwand,  
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

Abb. 08



Viktor Vasnetsov, Drei Prinzessinnen aus der Unterwelt, 1884, Museum für russische Kunst, Kiev, aus: Sarabianov, Dmitri V.: Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London 1990.

Abb. 09



Malewitsch, Kasimir , Das Leichentuch, 1908, Gouche ,Pape,  
23,4 x 34,3 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau.

Abb. 10



Kandinsky, Wassily, Leier, 1907, Linolschnitt, Papier,  
18,5 x 18,8 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau.

Abb. 11



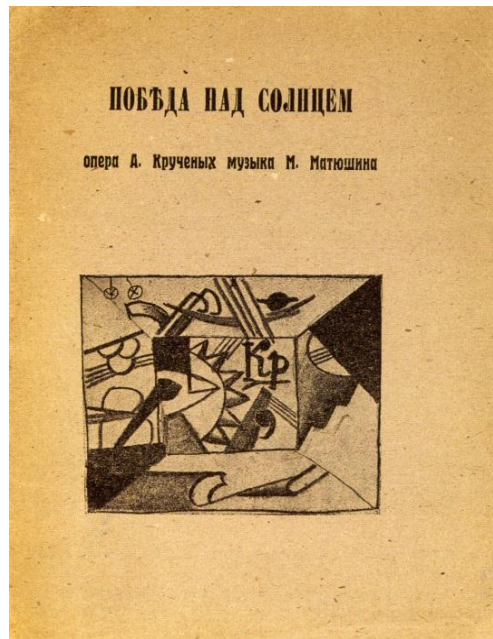
Malewitsch, Kasimir, Badender, 1910/11, Gouache auf Papier,  
105 x 69 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Abb. 12



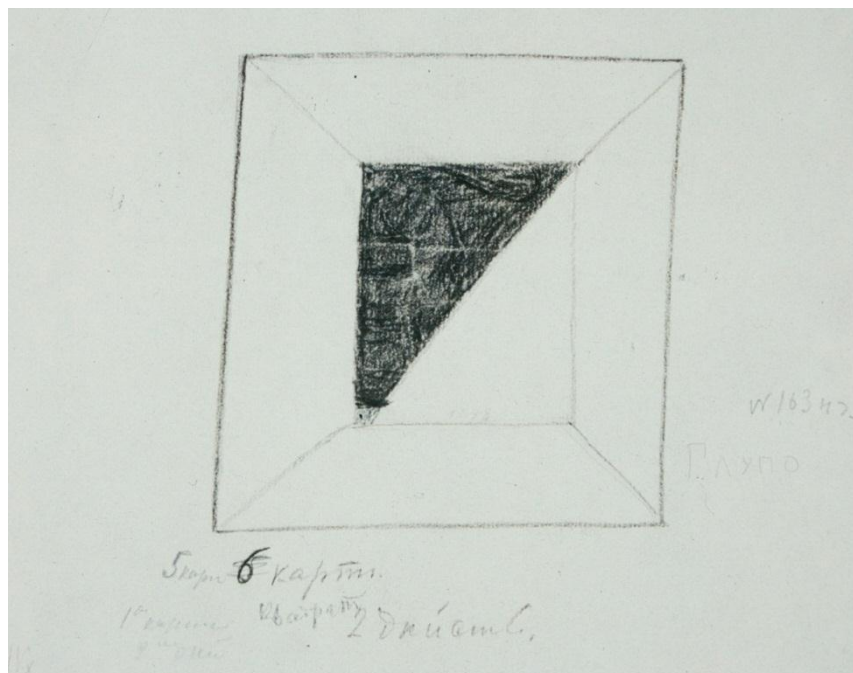
Malewitsch, Kasimir, Messerschleifer, 1913, Öl auf Leinwand,  
79,5 x 79,5 cm, University Art Gallery, Yale

Abb. 13



Malewitsch, Kasimir,: Sieg über die Sonne, Umschlag, Die Russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler, Zürich: Edition Stemmler AG 1993 S. 22/ Abb. 28

Abb. 14



Malewitsch, Kasimir, Der Sieg über die Sonne-  
Bühnenbildentwurf, 1913, Bleistift/Papier, 21x27cm, St. Petersburg

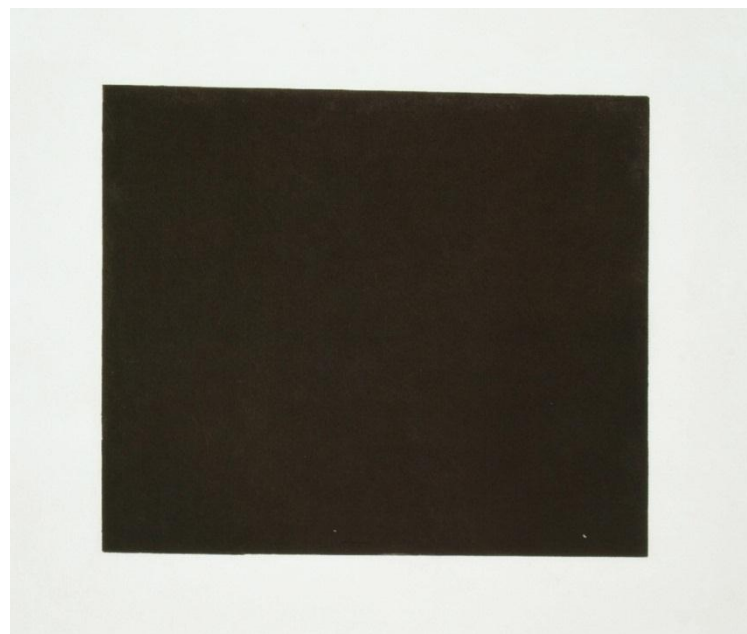


Abb. 15



Malewitsch, Kasimir, Der Sieg über die Sonne-Entwurf für ein  
Bühnenkostüm, 1913, Aquarellfarbe/Blei/Tinte/Papier, 26x21cm, St. Petersburg

Abb. 16



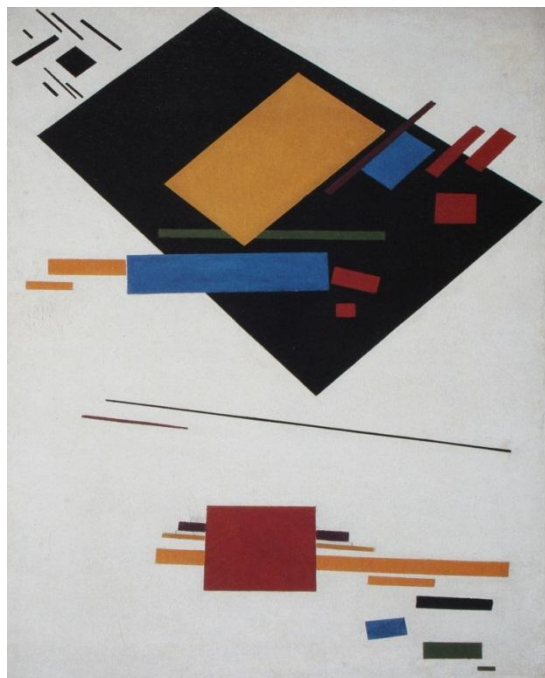
Malewitsch, Kasimir, Schwarzes Quadrat, 1915, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm,  
Russisches Staatsmuseum St. Petersburg

Abb. 17



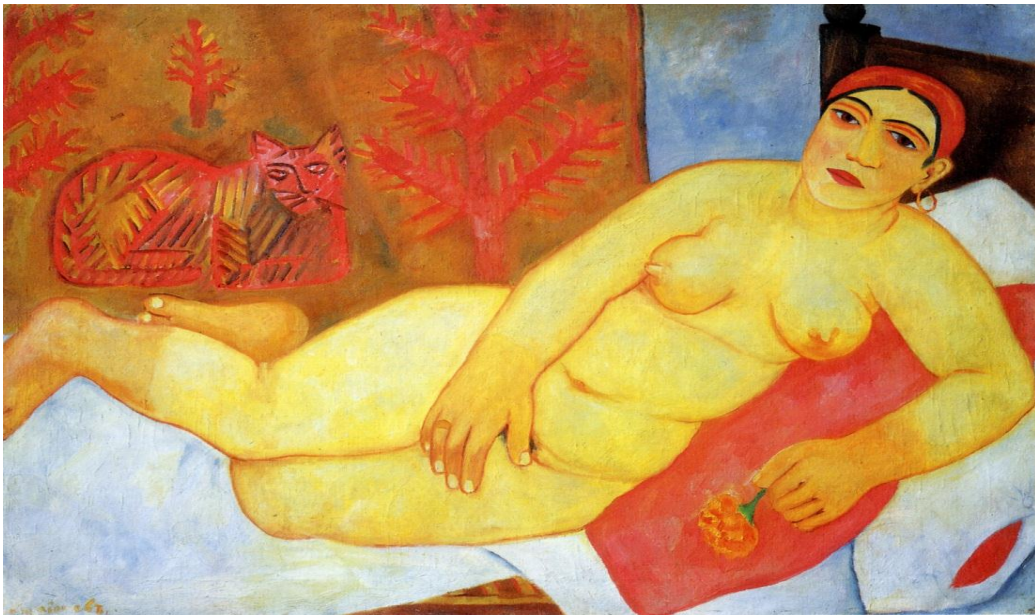
Malewitsch, Kasimir, Dielenbohnerer, 1911/12, Gauache auf Papier, 77,7 x 71 cm,  
Stedelijk Museum, Amsterdam

Abb. 18



Malewitsch, Kasimir, Suprematistisches Gemälde, Öl auf Leinwand, 1915,  
101,5x62 cm, Amsterdam

Abb. 19



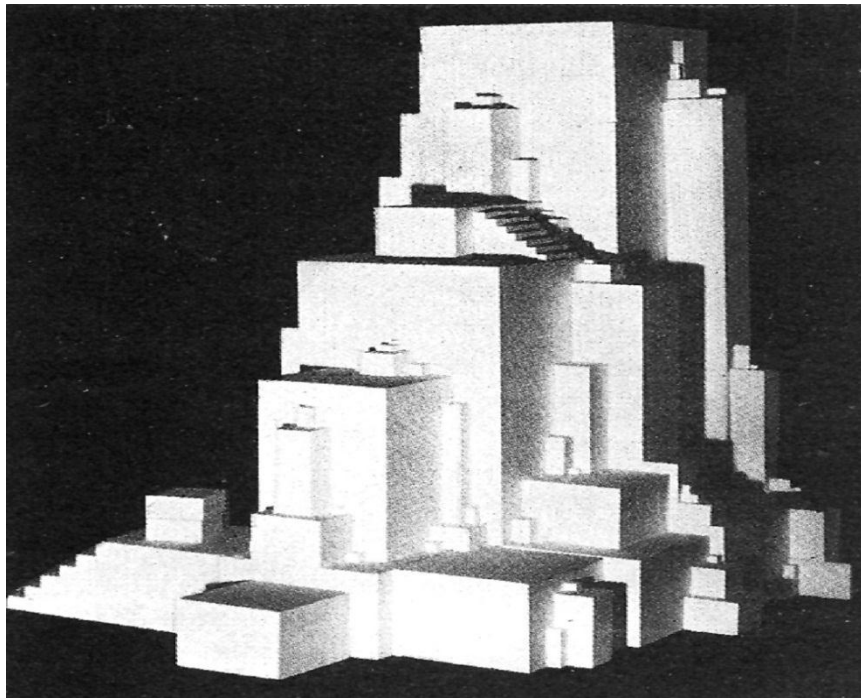
Larionow, Michail F. , Kazapskaer Venus, Öl auf Leinwand, 1912,  
99,5 x 129,5 cm, Staatliches Kunstmuseum, Nishni Nowgorod

Abb. 20



Malewitsch, Kasimir, Bäuerin mit Eimer und Kind, 1912,  
Öl auf Leinwand, 73 x 73 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Abb. 21



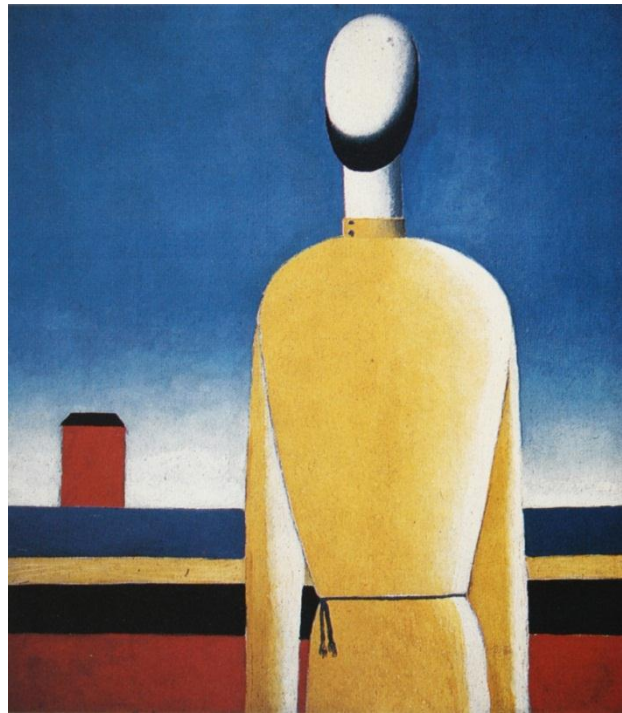
Malewitsch, Kasimir, Architektone Alpha Plaatre, 1920, 31,5x80,5x34 cm,  
St.-Petersburg, russisches Museum

Abb. 22



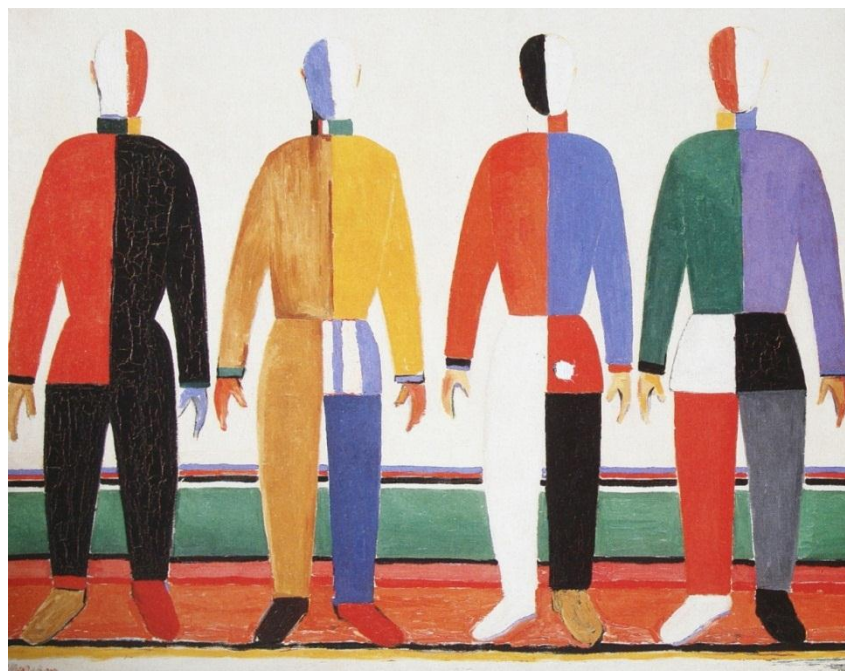
Ausstellungsraum Berlin 1927

Abb. 23



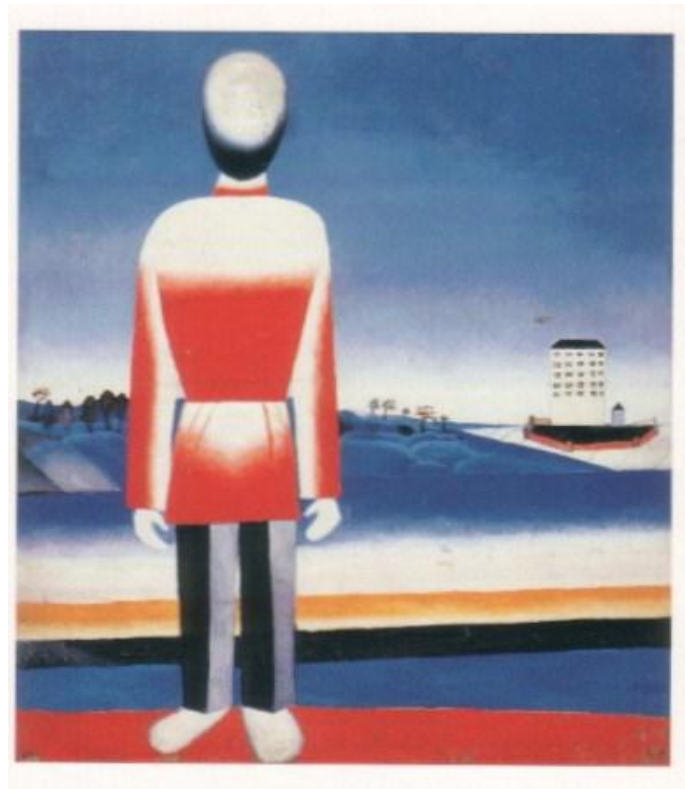
Kasimir Malewitsch, Torso im gelben Hemd, 1928/39, Öl auf Holz, 98,5 x 78,5 cm  
Staatliches Museum Petersburg

Abb. 24



Kasimir Malewitsch, Sportler, 1928/30, 142 x 164 cm, staatliches Russisches  
Museum Petersburg

Abb. 25



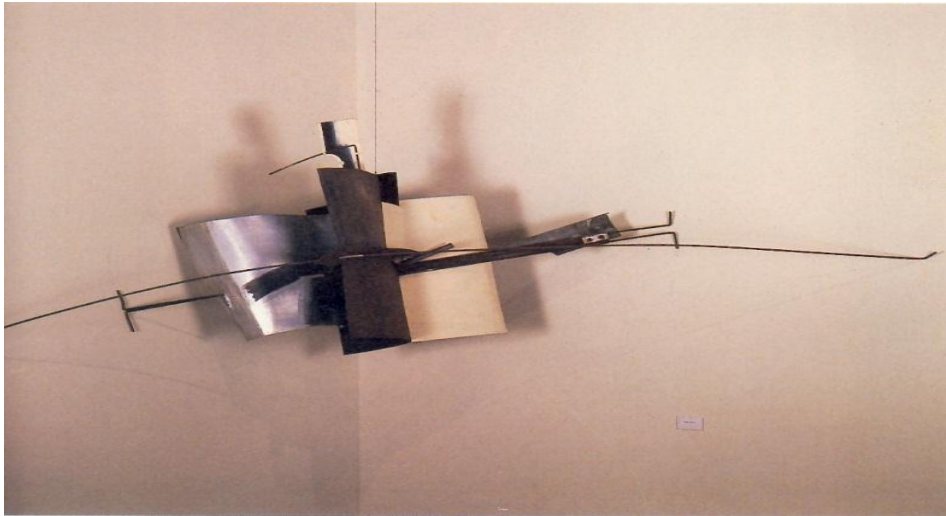
Malewitsch, Kasimir, Mann in suprematistischer Landschaft, Öl auf Leinwand, 98x78 cm, Albertina, Wien

Abb. 26



Kasimir Malewitsch, Selbstporträt, 1933, Öl auf Leinwand, 73 x 66 cm, Staatliches Russisches Museum Petersburg

Abb. 27



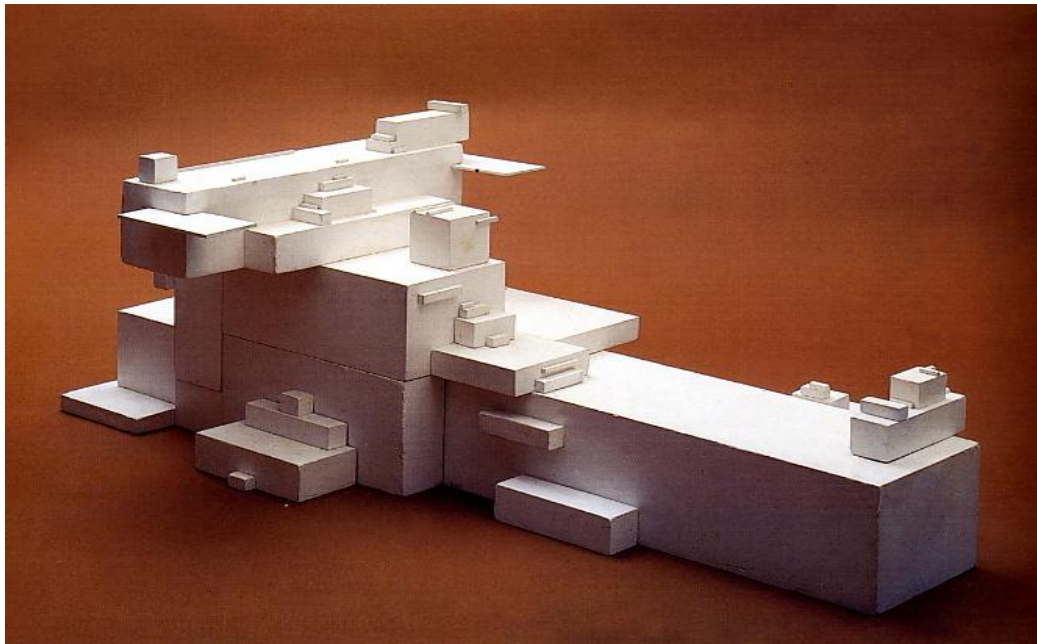
Tatlin, Wladimir, Komplexes Eck Relief, Eisen, Aluminium, Zink,  
78,8x152,4x76,2 cm, London, Courtesy Annely Juda Fine Art

Abb. 28



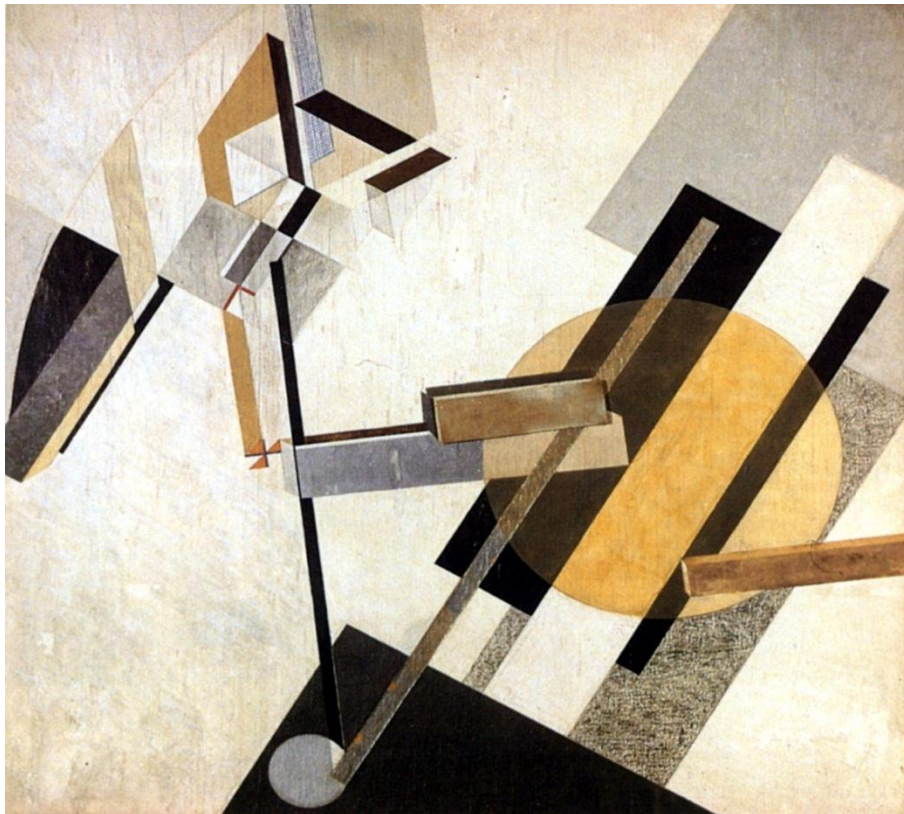
Blick in die Ausstellung von OBMOCHU, Moskau, Mai 1921. Werke von Rodtschenko, Joganson, Medunekij und den Brüdern Stenberg

Abb. 29



Malewitsch, Kasimir, Vertikale Architektonen Gesamtansicht, 1925 Der Weg zur neuen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre, Dresden 1983, S. 35 Abb.45

Abb. 30



El Lissitzky, PROUN 19D, Gesso, Öl und Collage auf Sperrholz, 1922, 97,5x97,2 cm, New York, Museum of Modern Art.

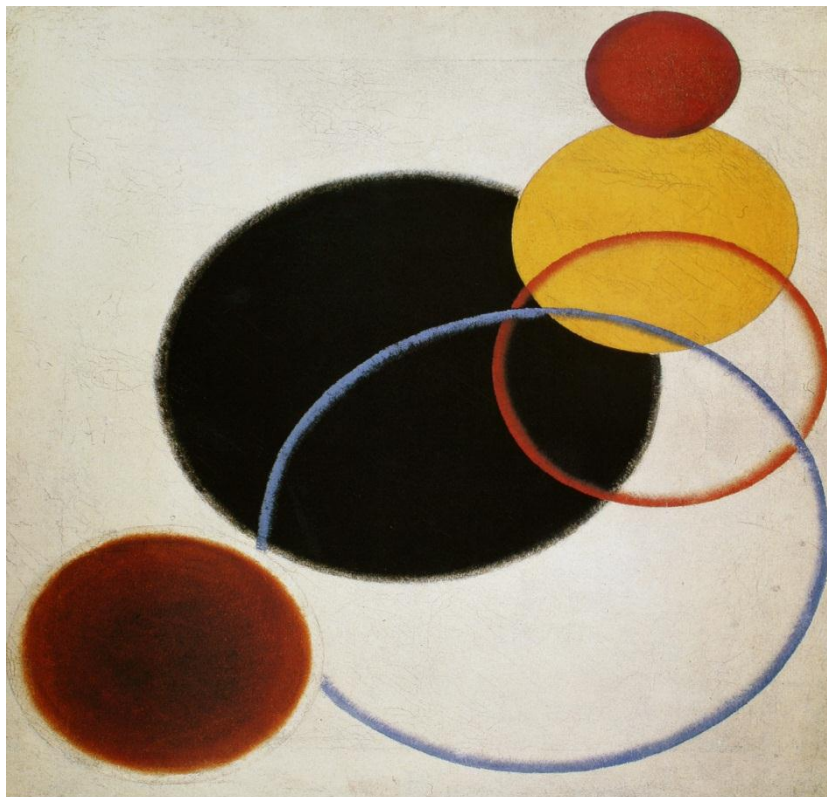


Abb. 31



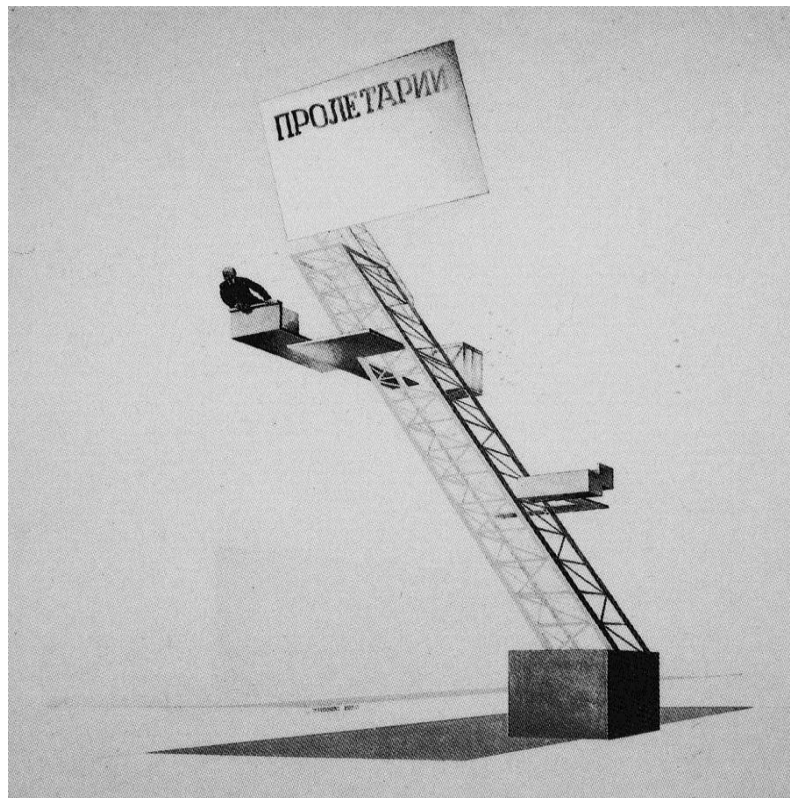
Tschaschnik, Ilja, Teller „Suprematismus“ 1919, Staatliches Porzellan-  
Keramikmuseum Moskau

Abb. 32



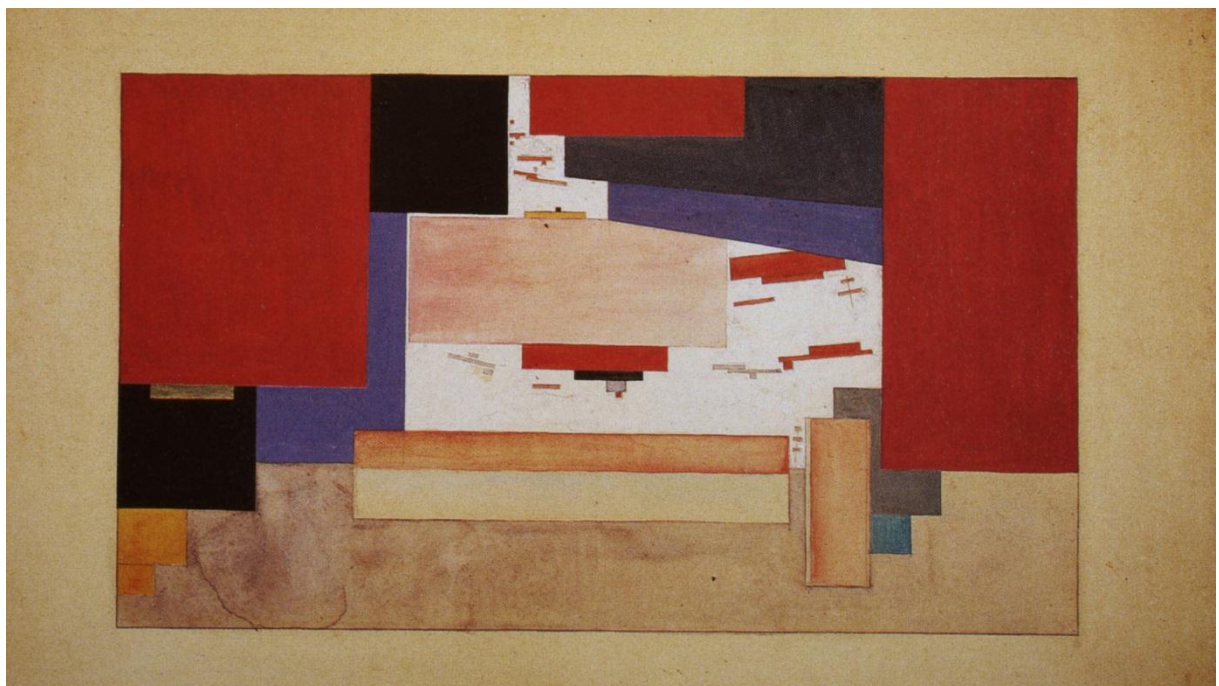
Rodtschenko, Alexander, Komposition, Öl auf Leinwand, 1918, 71 x 62,3 cm,

Abb. 33



Lissitzky, EI, Entwurf für die Lenintribüne,

Abb. 34



Lissitzky, EI, / Malewitsch, Kasimir, Studie für Vorhänge für den Konferenzraum  
des Arbeitslosenkomitees, Aquarell, Gauche, Tusche, Papier, 1919/1920

Abb. 35



Lissitzky, El, Schlag die weißen mit dem roten Keil, 1919, 49,3 x 69,1 cm

**11 ) Abbildungsverzeichnis und – Nachweis****Abb. 01 :**

Kramskoj, Iwan, Porträt des Malers Iwan Schichkin, 1873,  
Öl auf Leinwand, 110,5 x 78 cm,  
Tretjakow – Galerie, Moskau  
Kunsthistorisches Institut, LMU München.

**Abb. 02:**

Prjanischnikow, I., Vor dem Marionettentheater, 1882,  
Öl auf Leinwand, 64 x 88 cm,  
Staatliches Russisches Museum, Leningrad(Petersburg)  
Aus: Russischer Realismus 1850-1900, S.130. Abb.51

**Abb. 03:**

Kramskoi, Iwan Nikolajewitsch, Porträt Pawel M. Tretjakow, 1876,  
Öl auf Leinwand, 59 x 49 cm,  
Staatliches Tretjakow-Galerie, Moskau,  
Aus: Russischer Realismus 1850 – 1900, S.115, Abb. 44

**Abb. 04:**

Repin, Ilja Jefimowitsch, Die Saporosher Kosaken schreiben dem türkischen Sultan einen Brief, 1891,  
Öl auf Leinwand, 67 x 87 cm,  
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau  
Aus: Russischer Realismus 1850-1900, S.181. Abb. 72

**Abb. 05:**

Repin malte 1878 – 1891, inspiriert durch die Lektüre dieses Briefes, nach vielen Vorzeichnungen und Vorstudien das Bild Abb.04  
Quelle: Privat

**Abb. 06:**

Wrubel, Michail Alexandrowitsch, Sitzender Dämon, 1890,  
Öl auf Leinwand, 114 x 211 cm,  
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau  
Aus: Symbolismus, Köln ( 2006) Seite 177

**Abb. 07 :**

Ge, Nikolai Nikolajewitsch, Das letzte Abendmahl, 1863  
Öl auf Leinwand,  
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau  
F.S. Roginskaja: Peredvizniki, Moskau 1997 Tf.3

**Abb. 08:**

Vasnetsov, Viktor, Drei Prinzessinnen aus der Unterwelt, 1884,  
Museum für russische Kunst, Kiev,  
Aus: Sarabianov, Dmitri V., Russian Art. From Neoclassicism to The Avant-Garde,  
London 1990

**Abb. 09:**

Malewitsch, Kasimir , Das Leichentuch, 1908, Gouche ,Pape,  
23,4 x 34,3 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau.

**Abb. 10:**

Kandinsky, Wassily, Leier, 1997, Linolschnitt, Papier,  
18,5 x 18,8 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau.

**Abb. 11:**

Malewitsch, Kasimir, Badender, 1910/11, Gouche auf Papier,  
105 x 69 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

**Abb. 12:**

Malewitsch, Kasimir, Messerschleifer, 1913, Öl auf Leinwand,  
79,5 x 79,5 cm, University Art Gallery, Yale

**Abb. 13:**

Malewitsch, Kasimir, Der Sieg über die Sonne, Umschlag, 1913,  
Bleistift,Papier,  
Die Russische Avantgarde,Chlebnikow und seine Maler, Zürich: Edition Stemmler  
AG 1993 S. 22 Abb.28

**Abb. 14:**

Malewitsch, Kasimir, Der Sieg über die Sonne, Bühnenbildentwurf, 1913  
Bleistift,Papier, 21 x 27 cm,  
St.Petersburg Theatermuseum

**Abb. 15:**

Malewitsch, Kasimir, Der Sieg über die Sonne, Entwurf für ein  
Bühnenkostüm, 1913  
Aquarell, Blei, Tinte, Papier, 26 x 21 cm,  
St.Petersburg,Theatermuseum,  
Arte Russe e Soviética, Mailand (1989 ), Seite 330

**Abb. 16:**

Malewitsch, Kasimir, Schwarzes Quadrat, 1922/1924  
Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm,  
St. Petersburg, Russisches Museum  
Kat. Ausst. „ Bonjour Russland“ Düsseldorf ( 2007) Seite 287

**Abb. 17:**

Malewitsch, Kasimir, Dielenbohnerer, 1911/1912  
Gouche auf Papier, 77,7 x 71 cm,  
Stedelijk Museum, Amsterdam,  
Malewitsch,Kasimir, Werk und Wirkung, Aust. Kat. Hrsg.v. Evelyn Weiss, Köln  
1995, Museum Ludwig Köln: 10 Nov. 1995 – 28. Jan. 1996 S. 100, Kat.Nr.29

**Abb. 18:**

Malewitsch,Kasimir, Suprematistisches Gemälde, Öl auf Leinwand,1915,  
101,5x62 cm,Amsterdam

**Abb. 19:**

Larionow, Michail F. , Kazapskaer Venus, Öl auf Leinwand, 1912,  
99,5 x 129,5 cm, Staatliches Kunstmuseum, Nishni Nowgorod

**Abb. 20:**

Malewitsch, Kasimir, Bäuerin mit Eimer und Kind, 1912,  
Öl auf Leinwand, 73 x 73 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

**Abb. 21:**

Malewitsch, Kasimir, Architectone Alpa. Platre, 1920  
St.Petersburg, Russisches Museum, 31,5 x 80,5 x 34 cm  
Malewitsch, Kasimir, :[ Ausstellung im Kunstforum Wien, 5. September bis 2.  
Dezember 2001 ]

**Abb. 22:**

Malewitsch – Einzelausstellungsraum der großen Kunstaussstellung 7. Mai bis 30.  
September 1927

Aus : db- artmag.com/archiv Thema avantgarde.html

**Abb. 23:**

Malewitsch, Kasimir, Torso im gelben Hemd, 1928-1930,  
Öl auf Holz, 98,5 x 78,5 cm,  
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg  
Aus. „ Die große Utopie „, Frankfurt (1992) Abbildung 407

**Abb. 24:**

Malewitsch, Kasimir, Die Sportler, 1928-1930,  
Öl auf Leinwand, 142 x 164 cm,  
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg,  
Aus „ Die große Utopie „ , Frankfurt (1992) Abbildung 410

**Abb. 25:**

Malewitsch, Kasimir, Mann in suprematistischer Landschaft, 1930-19317  
Öl auf Leinwand, 98 x 78 cm  
Albertina Museum, Wien,  
[www.albertina-artivity.at](http://www.albertina-artivity.at)

**Abb. 26:**

Malewitsch, Kasimir, Selbstbildnis, 1933,  
Öl auf Leinwand,  
Aus: „ Die große Utopie „, Frankfurt(1992) Abbildung 413

**Abb. 27:**

Tatlin, Wladimir, Komplexes Eck Relief, 1915,  
Eisen, Aluminium, Zink, 78,8 x 152,4 x 76,2 cm  
Courtesy Annely Juda Fine Art, London  
Wolter, Bettina-Martine [Hrsg] : Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915  
– 1932; Frankfurt( 1992) Abbildung 24

**Abb. 28:**

Ausstellungsraum der BMOCHU, Moskau, 1921  
Aus : „Die große Utopie“ Frankfurt (1992) Abbildung 274

**Abb. 29:**

Malewitsch, Kasimir , Vertikale Architektonen Gesamtansicht, 1925  
Architekturmodell  
Der Weg zur neuen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger  
Jahre, Dresden 1983, S. 35 Abb.45

**Abb. 30:**

El Lissitzky, PROUN 19D, 1922  
Gesso, Öl und Collage auf Sperrholz, 97,5 x 97,2 cm,  
New York, Museum of Modern Art.  
Wather, Ingo, [ Hg ] : Malerei der Welt, Taschen Köln, 1995, Seite 596

**Abb. 31:**

Tschaschnik, Ilja, Teller „Suprematismus“ 1919,  
Porzellan  
Staatliches Porzellan- Keramikmuseum Moskau  
Aus: „ Die große Utopie „ Frankfurt ( 1992 ) Abbildung 169

**Abb. 32:**

Rodtschenko, Alexander, Komposition,  
Öl auf Leinwand, 1918, 71 x 62,3 cm,  
Perm, Gemäldegalerie  
Aus: „ Die große Utopie „ Frankfurt (1992 ) Abbildung 239

**Abb. 33:**

Lissitzky, El, Entwurf für die Lenintribüne ( Tribünenentwurf für einen Platz)1920-  
1924  
Trejakow,-Galerie, Moskau  
Berlin-Moskau. 1900- 1950, [ Hrsg ] von Irina Antonowa, Jörg Merkert, ( Kat. Der  
Ausstellung , Berlin-Moskau, 1996 ) München: Prestel, 1995, Seite 256

**Abb. 34:**

Lissitzky,El, / Malewitsch, Kasimir, Studie für Vorhänge für den Konferenzraum  
des Arbeitslosenkomitees,1919/1920  
Aquarell, Gauche, Tusche, Papier, 49 x 62,5 cm  
Aus: „Die große Utopie „ Frankfurt ( 1992 ) Abbildung 122

**Abb. 35:**

Lissitzky, El, Schlag die weißen mit dem roten Keil, 1919  
( Rekonstruktion nach dem Entwurf 1967 )  
Offsetdruck, 49,3 x 69,1 cm,  
Hornbostel, Wilhelm/ Kopanski, Karlheinz/ Rudi, Thomas [ Hrsg ] Mit voller Kraft.  
Russische Avantgarde 1910-1934. Kat.: Hamburg,Heidelberg 2001. Seite 118

**12 ) Literatur Nachweis****Literaturliste:**

Recki, Birgit: Freiheit, Facultas Verlags- und Buchhandlung, Wien 2009

Riese, Hans-Peter: Von der Avantgarde in den Untergrund, Texte zur russischen Kunst, Wienand Verlag, Köln 2009

Koppe, Franz [ Hrsg], Perspektiven der Kunstphilosophie, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1991,

Bertram, Georg W. , Kunst – Eine philosophische Einführung, Philipp Reclam jun. GmbH & Co.KG, Stuttgart, 2011

Antonowa, Irina/Merkert,Jörg (1995):Berlin – Moskau 1900-1950,Prestel:München/New York

Behruzi, Daniel, ( 2000): Die Sowjetunion 1917-1924, Neuer ISP-Verlag:Köln

Gray, Camilla ( 1963 ) : Die Kunst der Oktoberrevolution, Aurora-Kunstverlag/Brückenverlag : Leningrad/Düsseldorf

Riese, Hans-Peter : Kasimir Malewitsch, Rowolt TB, Reinbeck 1999

Grassi, Ernesto u. Hess, Walter (Hg): Malewitsch, Kasimir, Suprematismus – Die Gegenstandlose Welt, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1962

Gaßner, Hubertus: Alexander Rodtschenko Konstruktion 1920, Fischer TB, Frankfurt/Main 1984

Figes, Orlando : Nataschas Tanz, Bloomsbury Verlag, Berlin 2011

Glozer, Laszlo : Westkunst - Zeitgenössische Kunst seit 1939, DuMont Buchverlag, Köln 1981

Wingler, Hans M ( Hg ): Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, Neue Bauhausbücher , Florian Kupferberg, Berlin 1927

Reader, Leonie, Kunst in der russischen Revolution 1917 – 1924, SAV, Berlin

Ausstellungskatalog: Russischer Realismus 1850 – 1900, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972 Dr. Cantzsche Druckerei, Stuttgart – Bad Cannstatt



Ausstellungskatalog: Russische Malerei 1890 – 1917, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/Main 1977 Dr. Cantzsche Druckerei, Stuttgart – Bad-Cannstatt

Ausstellungskatalog: Russische Avantgarde 1910 – 1930, Sammlung Ludwig, Köln in der Kunsthalle Köln 1986, Wenschow, München, 1986

Ausstellungskatalog: Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915 – 1932. Schirn – Kunsthalle, Frankfurt/Main 1992

Kowtun, Jewgeni / Dalbcjewa, Veröffentlichung Klaus Carl, Russische Avantgarde, Parkstone international.

[http// www.batlinerart.net/gemälde/mann-in-suprematistischet-landschaft/zoom](http://www.batlinerart.net/gemälde/mann-in-suprematistischet-landschaft/zoom)

[http// www. Db-artmag.com/archiv/06/d/thema-avantdarde.html](http://www.Db-artmag.com/archiv/06/d/thema-avantdarde.html)

[http// www.designlexikon.net/Fachbegriffe/K/konstruktivismus.html](http://www.designlexikon.net/Fachbegriffe/K/konstruktivismus.html)