

INHALTSVERZEICHNIS

<u>VORWORT.....</u>	<u>2</u>
<u>1. LANDSCHAFT ALS GENRE IN DER RUSSISCHEN AVANTGARDE.....</u>	<u>7</u>
1.1. ALLGEMEINE TENDENZ.....	7
1.2. LANDSCHAFT ALS GENRE.....	10
1.2.1. <i>Definition der Landschaft</i>	10
1.2.2. <i>Philosophie der Landschaft der Unendlichkeit</i>	11
1.3. AM ANFANG: LANDSCHAFTSKUNST UM JAHRHUNDERTWENDE.....	21
1.3.1. <i>Nationale Schule</i>	21
1.3.2. <i>Europäischer Einfluss</i>	33
1.4. KRISE DER RENAISSANCE.....	45
1.4.1. <i>Neue Themen und Motive</i>	46
1.4.2. <i>Vorbeieilende Landschaft</i>	56
1.4.3. <i>Die Formel der Natur</i>	63
1.4.4. <i>Politische Voraussetzungen</i>	87
1.4.5. <i>1917 – 1921. Das Schaffen der realen Landschaft</i>	92
1.5. DIE TENDENZ IN DEN 20ER JAHREN.....	102
1.6. NADELWALD.....	112
<u>2. RÜCKBLICK ODER ZUFLUCHT?.....</u>	<u>118</u>
2.1. UNTEN: DIE LANDSCHAFT DER VERHEERUNG UND DES TODES.....	118
2.2. OBEN: FÜLLE UND GLÜCK.....	125
2.2.1. <i>Die Geschichte einer Mystifikation</i>	125
2.2.2. <i>Die nicht ausgearbeiteten Thesen der Theorie</i>	145
2.2.3. <i>Vom Realismus zum Realismus</i>	152
2.2.4. <i>„Andere Realität“</i>	164
2.2.5. <i>Der Blick von weitem</i>	174
2.3. LANDSCHAFT ALS SEINSVERGESSENHEIT.....	187
<u>SCHLUSSBETRACHTUNGEN.....</u>	<u>193</u>
<u>LITERATURVERZEICHNIS.....</u>	<u>200</u>
<i>Quellen</i>	200
<i>Periodika</i>	210
<u>VERZEICHNIS DER ARCHIVALIEN.....</u>	<u>211</u>
<u>VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN.....</u>	<u>212</u>
<u>VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.....</u>	<u>213</u>
<u>ABBILDUNGEN.....</u>	<u>217</u>
<u>QUELLENVERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.....</u>	<u>274</u>

1. Vorwort

...когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,
 помни: пространство, которому, кажется, ничего
 не нужно, на самом деле нуждается сильно во
 взгляде со стороны, критерии пустоты.
 И сослужить эту службу способен только ты.

Иосиф Бродский. Назидание. 1987

....wenn du unwillkürlich zusammenzuckst und fühlst, wie klein du bist,
 wisse: der unendliche Raum, dem nichts nötig zu sein scheint
 bedarf in Wirklichkeit durchaus den Blick des Außenstehenden,
 als Kriterium der Leere.
 Und nur du bist fähig, diesen Dienst zu tun.

Josef Brodskij. Belehrung. 1987.

Die Idee zu dieser Arbeit wurde bei mir ursprünglich vor 10 Jahren geboren, als ich mit der Eremitage-Kollektion von Otto Coester in St. Petersburg beschäftigt war. Sie entstand als Folge meiner Beobachtungen in Bezug auf die Stil- und Themenänderung in den Werken eines der besten deutschen Graphikkünstlers des 20. Jahrhunderts. Diese Änderungen vollziehen sich in der Zeitperiode 1933-42. Berücksichtigt man die Tatsache, dass die letzten drei Jahre vor dem Kriegsende eine Lücke in seiner künstlerischen Tätigkeit darstellen, dann fällt auf, dass die Stiländerungen jeweils zu den Zeiten stattfanden, die als klassisch bestimmte Zeitgrenzen des Dritten Reiches angesehen werden. Was zunächst nur eine Vermutung war, wurde nach langer intensiver Bearbeitung, mit den Recherchen über seine Schüler und dem Auswerten seines Nachlasses zur Erkenntnis. Coester stand nicht allein in seiner „Flucht“ vor dem totalitären System, mit der absichtlich erschwerten Technik und einer überlegenen Vereinfachung des Motivs - Ausblick aus dem Fenster, unendliche Landschaften Deutschlands und Frankreichs, die ihn weder vor noch nach diesen schrecklichen Zeiten interessiert haben. Eine Reihe von deutschen Künstlern, die als Künstler der

deutschen Moderne anfangen, widmeten sich in dieser Zeit ebenfalls dem Landschaftsmotiv.

Meine Arbeit erfuhr vor einigen Jahren eine unerwartete Fortsetzung, als ich an den Themen über die Geschichte der russischen Avantgarde arbeitete. Es stellte sich heraus, dass diese Erscheinung - das Zurückgreifen der Künstler auf die Landschaft als Genre in Zeiten des politischen Terrors - nicht nur für Deutschland typisch war. Auch russische Avantgarde-Künstler konnten diesem Schicksal nicht entkommen, sogar die bedeutendsten unter ihnen wie Malewitsch und Kliun waren davon betroffen, mit dem einzigen Unterschied, dass bei ihnen die Malerei den Charakter einer Retrospektion, einer Nostalgie nach dem Impressionismus am Anfang des Jahrhunderts angenommen hat.

Die russische Avantgarde der 10er und 20er Jahre, die durch eine erstaunliche schöpferische Kraft und einen Reichtum an Erscheinungsformen gekennzeichnet ist, zieht schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit von Forschern auf sich. Die tragische Schicksalswende vieler russischer Kunstvereine sowie der Künstler selbst in den 30er Jahren wirft die Frage auf: Wenn alle Kunstströmungen und Richtungen der russischen Avantgarde der 20er Jahre ihre endgültige und vollständige Entwicklung hätten erreichen können, würde dann die Entwicklung der Weltkunst in den 20er Jahren völlig anders ausgesehen haben? Der Einfluss der russischen Künstler auf die Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert ist unbestreitbar. Forschungen von Kunsthistorikern wurden aber bis zu den 60er Jahren nicht durchgeführt, der Zutritt der westlichen Wissenschaftler zu den Bildern und Dokumenten, die sich in der Sowjetunion befanden, war längere Zeit erschwert und die erste Welle von Publikationen waren die Publikationen von in Europa vorhandenen Archivmaterialien, Dokumenten, Briefen und theoretischen Abhandlungen von Künstlern.¹ Etwas später stellte man fest, dass sich einige Werke der Künstler schwer datieren lassen.² In den 80er und 90er Jahren befasste sich die

¹ Andersen, T.: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970; Malevich, K. S.: The World as Non-Objectivity (Unpublished Writings 1922-25). T. Andersen, ed. vol. 3. Copenhagen, 1976; Malevich, K. S.: The Artist, Infinity, Suprematism (Unpublished Writings 1913-1933). T. Andersen, ed. vol. 4. Copenhagen, 1978; Bowlt, John E.: Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934. New York 1976; Malévitch, K. S.: Ecrits. A. Nakov, Paris 1975.

² Douglas, Charlotte: Malevich's Painting – some problems of chronology, Moscow 1978.

Forschung mit der Periodisierung und dem Erfassen der historischen Rolle der russischen Avantgarde.³ Die private Sammlung der russischen Avantgarde⁴ von George Costaki's ermöglichte dem westlichen Publikum, die Originale kennenzulernen. Die Veröffentlichungen der Galerie Gmurzynska, Köln sind von grossem Interesse.⁵

Das Problem der Entstehung der gegenstandslosen Kunst in Russland war, dass ihr in ihrem Ursprungsland nicht so viele Publikationen gewidmet wurden, wie es zu erwarten gewesen wäre. Ein Artikel im Buch von Linda Henderson "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art"⁶ beschreibt den Einfluss der Idee der vierten Dimension auf die russische Avantgarde. Einige Forschungen von Evgenij Kovtun sind speziell der Anfangsphase des Suprematismus gewidmet.⁷ Von besonderem Interesse sind die wissenschaftlichen Abhandlungen von Andrej Nakov.⁸ Der erste Katalog von Ivan Kliun's Werken⁹ bietet umfassendes Material, das auch die Auffassungen über die Entstehung der gegenstandslosen Kunst in Russland sowie über die Gründe für ihr frühzeitiges Ende bestätigt. Einen neuen Impuls für meine Arbeit bekam ich, nachdem ich die Resultate der neuesten Forschungen im Bereich der Restaurierung und Datierung von Malewitsch's Werken kennenlernte.¹⁰

In der wissenschaftlichen Literatur wird gewöhnlich die Zeit von 1913 - 1932 als Zeit der russischen Avantgarde bezeichnet. Als obere Grenze dient das Datum der staatlichen Verordnung über das Verbot der freien Kunstvereine. Gerade dieser Periode sind zahlreiche Monografien, Artikel und

³ Gray, Camilla: The Russian experiment in Art 1863-1922. London 1986; Awangard, ostanovlennyj na begu, Leningrad 1989; Kowtun, Evgenij: Die russische Avantgarde in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, Aurora, Bournemouth, St. Petersburg, England 1996.

⁴ Rudenstine, A.Z.: The George Costakis Collection. Russian Avant-Garde Art. New York, London, 1981.

⁵ Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag. Galerie Gmurzynska, Köln 1978; Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Köln 1995; Kowtun, Evgenij: Wera Michailowna Ermolaewa, Künstlerin der Russischen Avantgarde, Galerie Gmurzynska, Köln 1979; Pavel Folonow in den 1920er Jahren. Die Physiologie der Malerei, Katalog von Nicoletta Misler und John Bowl, Köln 1992.

⁶ Henderson, Linda: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton University Press, New Jersey 1983.

⁷ Kovtun, Evgenij: Nachalo suprematizma. Malewitsch. Chudoznik i teoretik, Moskva 1990.

⁸ Abstrait/Concret. Art non-objectif russe et polonais. Paris, Transédition, 1981.

⁹ Kliunkova-Soloveichik, Svetlana: Ivan Vasilievich Kliun, New York 1993.

¹⁰ Kasimir Malewitsch in the Russian Museum, Palace Editions, St. Petersburg 2000; Russkij avangard. Problemy reprezentazii i interpretazii. Palace Edition, Sankt-Peterburg 1998.

wissenschaftliche Abhandlungen gewidmet. Was aber geschah nach 1932 mit den Künstlern der russischen Avantgarde? Wie viele von ihnen lebten und arbeiteten noch in der Sowjetzeit? In manchen Druckausgaben kann man Beispiele vom Schaffen der Künstler in den 30er Jahren antreffen.¹¹ Dabei ergibt sich, dass sich viele von ihnen dem Genre Portrait – *Kolchosbauer*, 1931, *Porträt*, 1938 von P. Filonow, *Arbeiterin*, 1933 von K. Malewitsch zuwendeten. Die meisten Portraits dieser Zeit wurden nach dem sogenannten Sozialauftrag ausgeführt, ihr Ziel war der Lobpreis des Menschen „der neuen Formation“. Seltener findet man in der wissenschaftlichen Literatur den Hinweis, dass sich die Künstler der Avantgarde in jener Zeit dem Genre Landschaft zugewandt haben. In welchem Maß diese „Zuwendung“ erfolgte und wer von den Avantgardisten diesen Weg für sich gewählt hat, wird ausführlich in dieser Arbeit untersucht.

Unser Vorhaben spielt sich in zwei Hauptgängen ab. Der erste Teil der Arbeit soll aufzeigen, welchen Platz und welche Rolle die Landschaft in der kurzen Geschichte der russischen Avantgarde einnimmt. Der zweite Teil ist der Avantgarde vom Ende der 20er bis zum Anfang 30er Jahre gewidmet. Einigen Künstlern wird eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil ihre künstlerische Entwicklung ein aussergewöhnliches Zeugnis dessen ist, was im Kunstleben der 30er Jahre geschah. Die Arbeit erhebt selbstverständlich nicht den Anspruch auf eine vollständige Darbietung aller komplizierten Prozesse der künstlerischen Bestrebungen. Es handelt sich auf keinen Fall um eine globale Interpretation, eher um eine wissenschaftliche Untersuchung mit einer bestimmten Tendenz.

Landschaft als Genre scheint auf den ersten Blick neutral zu sein, aber gerade Landschaft spiegelt alle politischen, sozialen und religiösen Veränderungen, die die Künstler zu erleben hatten, wider. Die Hauptaufgabe dieser Dissertation können wir folgendermassen beschreiben: Das Verfolgen des Ablaufs der Geschichte des Genres Landschaft in der russischen Avantgarde. Denn die Zuwendung zu diesem Genre in den 10er, 20er, oder 30er Jahren hatte unterschiedliche Bedeutungen und erstaunlicherweise beeinflusste es nicht nur die Position der Künstler, sondern auch das geistige, politische und intellektuelle Klima im Land.

¹¹ Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit. Edition Temmen 1993.

An dieser Stelle möchte ich einen ganz herzlichen Dank aussprechen an alle, die mir bei meiner Arbeit geholfen haben, an Nina Schebalina, die Direktorin der Handschriftenabteilung, an Luidmila Vostretsova, die Leiterin der Graphischen Abteilung, sowie an Natalia Kozirewa, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Graphischen Abteilung des Russischen Museums, St. Petersburg, und an Michail Dedinkin, einen wissenschaftlichen Mitarbeiter der Staatlichen Hermitage, St. Petersburg, die mir alle bei meinen Recherchen über die Russische Avantgarde geholfen haben. Außerdem erwähne ich besonders Dr. Alfons Wohlgemuth und Herrn Andreas Ludden, Fr. Gisela Schulte, die mir halfen, meine Doktorarbeit in der für mich fremden Sprache stilistisch zu gestalten.

2. Landschaft als Genre in der Russischen Avantgarde

2.1. Allgemeine Tendenz

Russische Avantgarde, ein eigenständiges und markantes Phänomen in der Geschichte der europäischen Kunst, hatte ihre Vorgeschichte, eine ungestüme Entwicklung, dann die Blütezeit, die auf 1913 fällt, als Dutzende von talentierten Künstlern an absolut originellen Lösungen von plastischen und malerischen Problemen arbeiteten, und, schließlich, ein plötzliches und gewaltsames Ende. Das Jahr 1932, als sämtliche Künstlergesellschaften liquidiert wurden,¹² könnte man formal als das letzte Jahr der Russischen Avantgarde bezeichnen, obwohl sich zweifellos der Rückgang schon nach 1924 angedeutet hatte.

Die Hauptidee der Russischen Avantgarde war die Idee der Verneinung der „optischen Illusion des narrativen Realismus“¹³. Der Künstler besitzt ein „sehendes“ und ein „wissendes“ Auge, so Pawel Filonow, der Gründer der analytischen Kunst, „das wissende Auge“ erlaubt dem Künstler die komplizierten Prozesse des Daseins zu erkennen und sie künstlerisch umzusetzen. Die russischen Künstler am Anfang des Jahrhunderts haben für sich die Gegenstandslosigkeit entdeckt, und die „hat den Künstlern nicht nur ein neues Weltbild eröffnet, sondern auch die Urelemente der künstlerischen Form freigelegt“¹⁴. Trotz aller Unterschiede zwischen den Richtungen und Gruppierungen, gab es ein gemeinsames Prinzip, das Prinzip der „Überwindung der Anziehungskraft“, die Künstler suchten – jeder auf seine Art und Weise, nach dem neuen „Raumverständnis“. Und im Laufe dieser Suche wurden solche künstlerischen Bewegungen, wie Neoprimitivismus, Analytische Kunst, Rayonismus, Kubo-Futurismus, Suprematismus und Konstruktivismus ins Leben gerufen. Und das war längst nicht alles, es gab viele originelle Künstler, die zu keiner davon gehörten.

Es muß auch gesagt werden, daß die meisten russischen Künstler (Kandinsky, Chagal, Tatlin, Matjuschin, Filonow und seine Schüler,

¹² Die Liquidation erfolgte nach dem „Beschuß ZKBKP(b) über Reorganisation der literarisch-künstlerischen Organisationen“, vom 23. April 1932.

¹³ Kowtun, J: Die Russische Avantgarde der 20er Jahre, Parkstone/Aurora, England, 1996, S. 9.

¹⁴ Ebd., S. 15.

Malewitsch und seine Schüler) die Oktoberrevolution als eine schon lange notwendige Erneuerung des Lebens sahen, als eine Explosion, die mit der veralteten und hinfälligen Welt abbricht und für das neue Schaffen den Weg bereitet. Viele sind nach der Oktoberrevolution in Rußland geblieben, und erst später, in den 20-er Jahren haben diejenigen von ihnen, die sich für das Ausland entschlossen haben, wie Chagal - 1922, Burliuk –1920, Kandinsky – 1921, das Land verlassen. Larionow und Goncharova arbeiteten zwar nach Diaghilev's Einladung 1915 in Europa, blieben aber nach 1917 für immer in Paris. Kandinsky wurde 1921 vom Volkskommissariat für Bildungswesen zu Vorträgen an das Bauhaus in Deutschland delegiert und ist dort bis 1933 geblieben, danach reiste er nach Frankreich aus.

Alle Künstlergruppierungen, die in den 10-20-er Jahren so reichlich vertreten waren, wurden 1932 einfach liquidiert, so „Die Meister der analytischen Kunst“, (MAI), Leningrad, „4 Künste“, Leningrad-Moskau, „Künstlerkreis“, Leningrad. Darunter waren auch die echt revolutionären Gruppierungen wie eine Assoziation der Künstler des revolutionären Rußlands (AChRR) Moskau-Leningrad, Gesellschaft „Oktober“ Moskau-Leningrad, Gesellschaft der Tafelmalers (OST) Moskau. Stattdessen wurde ein einheitlicher Künstlerverband gegründet, zu dessen Aufgaben es auch gehörte, die Verdächtigen unter Aufsicht zu stellen. Das Staatliche Institut für künstlerische Kultur (GINChUK), das im August 1923 in Leningrad eröffnet wurde und wo die Künstler selbst fünf Systeme der neuesten Kunst - den Impressionismus, Cezannismus, Kubismus, Futurismus und Suprematismus untersuchten, wurde 1926 geschlossen.

Die hochbegabten Künstler, die in Russland geblieben waren, wie Filonow oder Malewitsch, haben mit ihren progressiven Ideen schon am Ende der 20er Jahre viele Probleme gehabt: so hat Malewitsch 1930 drei Monate im Gefängnis gesessen und wurde dort verhört. Filonow wurde zum Klassenfeind erklärt, hat de facto ein Ausstellungsverbot bekommen. Das Schaffen des Meisters der analytischen Kunst mit dem originellen Prinzip des organischen Wachstums der Form und dem „Prinzip des Gemachtseins“ des Bildes hatte keinen Platz in eigenem Land. Die Künstler Vera Jermolaewa, Piotr Sokolow und Alexander Drewin unterlagen 1934 Repressalien und starben 1938 in Konzentrationslagern.

Von Anfang des allgemeinen Enthusiasmus und der Akzeptanz der Revolution, der Erarbeitung der neuen malerischen Systeme und der aktiven Teilnahme der Künstler an dem Aufbau der neuen Ausbildungsschulen vergingen etwa 10 Jahre, bis es zu kategorischen Ausstellungsverböten und Repressalien kam. In dieser Zeit interessierten sich die avantgardistischen Künstler mehr für eine künstlerische Verwirklichung der eigenen Idee im Bereich der Form, als für die Pflege des klassischen Genres. Landschaft als Genre verschwindet allmählich in den Jahren 1915-25. Sie kehrten später zur Landschaft zurück, wobei die von ihnen oft gewählte Manier eher als klassisch bezeichnet werden könnte. Es war so, als ob es keine zwei Revolutionen in Russland gäbe, die Entdeckung der Gegenstandslosigkeit, und das berühmte schwarze Quadrat. Aber die Motivation der Künstler, die sich wieder der Landschaftsmalerei zuwendeten, war eine andere und für den Betrachter der Bilder waren es nicht dieselben Wälder und Felder.

2.2. Landschaft als Genre

2.2.1. Definition der Landschaft

Zuerst versuchen wir das Wort „Landschaft“ zu definieren. In der Wissenschaft gibt es verschiedene Definitionen für den Begriff „Landschaft“, die auf unterschiedlichen Theorien und Paradigmen beruhen. Allgemein wird Landschaft als ein materiell und physisch vorhandener Gegenstand betrachtet. In der Naturwissenschaft gelten Landschaften als unabhängig vom Betrachter existierende Objekte. Anders begreifen Sozial- und Geisteswissenschaften die "Landschaft". Von ihnen wird überwiegend die kulturelle Konstruktion von Landschaft in den Mittelpunkt gerückt. Wie aber definieren Künstler die Landschaft? Sie treten vor allem als Menschen auf, die Landschaft wahrnehmen und gestalten. Landschaft wird von ihnen in dreifacher Form begriffen: als ein Objekt, als eine Vorstellung und als ein Bild. Als ein Objekt ist sie überall zu sehen. Als eine Vorstellung, als Imagination existiert sie im Laufe des gedanklichen Prozesses und diese wird in einen materiell physischen Gegenstand, in ein Bild umgewandelt. Dabei spielen die zwei letzten Formen der Landschaft – als künstlerische Vorstellung und als neu geschaffenes Bild - im Bewusstsein des Künstlers die wichtigste Rolle. Auf diesem Wege entsteht ein Genre in der Kunst – „Landschaft“, und gleichzeitig wird ein Versuch gemacht - einen unendlichen Raum der Außenwelt, eine Landschaft als reales Objekt auf die begrenzte Malfläche zu bringen. Der unendliche Raum geht dabei nicht verloren, er existiert weiter – in Form von Vorstellung, die durch das Bild hervorgerufen wird.

2.2.2. *Philosophie der Landschaft der Unendlichkeit*

Vor allem müssen wir den Begriff „Unendlichkeit“ im weitesten Sinne verstehen. Und zwar so, dass er verstanden wird; denn es ist unmöglich, dafür eine Standarddefinition zu geben. Eine beliebige Definition eines Gegenstandes setzt die Verwendung der Unendlichkeit voraus, denn jede Definition ist eine Eingrenzung (de-finire lat. = be-/ein-grenzen). Damit wird die ursprüngliche und damit zusammenhängende Bedeutung dieses Begriffes sichtbar: die Unendlichkeit ist das, was eine begrenzende Prozedur behindert, der „Überrest“, der auf die Begrenztheit einer begrenzenden Prozedur hinweist. In diesem Sinne ist es ganz unmöglich, der Unendlichkeit eine „positive“ Definition zu geben, denn sie ist ihrer Natur nach etwas Unbestimmbares, etwas „Negatives“. Aus diesem Grunde ist es „ein überaus wichtiges Ziel der Mathematik, Methoden zu entwickeln, mit deren Hilfe der endliche Intellekt das Unendliche studieren kann“.¹⁵

Jede Landschaft ist mit der Idee der Unendlichkeit verbunden. Das liegt vor allem daran, daß die Landschaft einen offenen Raum darstellt, d.h. einen in seiner Ausdehnung nicht begrenzten Raum. Die Grenzenlosigkeit tritt als eine Art Abwesenheit visueller oder gedanklicher Grenzen hervor. Der Zuschauer ist sich dessen bewusst, dass das, was als begrenzte Fläche dargestellt ist, in Wirklichkeit keine Grenzen hat. Die Unendlichkeit ist aber relativ, man kann sie nicht aus der Darstellung erfassen, sie wird vom Zuschauer nur vermutet. Daraus kann man schließen, dass das Sehen eine aktive Handlung bei der Schaffung einer Landschaft ist. Mit Hilfe des Sehens wird die Landschaft zuerst geschaffen, danach wird sie wieder mit Hilfe des Sehens als solche wahrgenommen. Die Suche nach dem Sinn der veränderten Existenz ist für den Künstler in erster Linie *schauen*. Das griechische Wort θεωρεω bedeutet vor allem „die Olympischen Spiele beobachten“, und in zweiter Bedeutung – „sehen, anschauen, beurteilen“. Das heißt anschauen, was dem Gotte zugewandt ist und so an ihm Teil hat. Auf diesem Wege ist Natur als Landschaft zum Ergebnis des theoretischen Geistes geworden. In der theoretischen Anschauung der Welt hat jedes Teil der Landschaft seine

¹⁵ Van Chao: Prozess und Sein in der Mathematik// Mathematische Logik und ihre Anwendung, Moskau, 1965, S. 339.

bestimmte Bedeutung. So ist der Himmel immer die Sichtbarkeit des Kosmos als „Weltordnung“ und die Erde ist der Ort für das Geschehen. Der Künstler stellt seine Landschaften bewusst leer dar: die unendliche Leere ist die Entsprechung für die Unendlichkeit eines nicht darstellbaren Gottes. In diesem Punkt nähert die Landschaft sich der Apophtie, *αποφατική θεολογία*, einer der ältesten Formen der Theologie an. Das Wort kommt von *αποφαινω*, „verneinen“, der gesamte Gang theologischer Überlegungen wird aus verneinenden Sätzen aufgebaut: Gott ist nicht dies und nicht jenes, Er ist nicht da und nicht hier... So stellt sich letztendlich das menschliche Bewußtsein, frei von der Gegenstandsbezogenheit und eigenen Vorstellungen, vor das unendliche Geheimnis eines nicht zu erkennenden Gottes.

Aber wie erkennt man die geheimnisvolle Sprache der Landschaft? Bei van Gogh klingt es so: „Ich sehe, dass die Natur zu mir gesprochen hat, dass sie mir etwas gesagt hat, was ich in Schnellschrift aufgeschrieben habe. In meiner Schnellschrift mögen Worte sein, die nicht zu entziffern sind – Fehler oder Lücken, doch etwas ist geblieben von dem, was der Wald oder der Strand oder die Figur gesagt haben.“¹⁶ Die Fähigkeit zu *schauen* und zu *hören* wird vom Künstler verlangt. In welchem Moment nehmen wir aber die Natur ästhetisch, wie Landschaft wahr? Straßen, Holzwege und Berge machen noch keine Landschaft aus – ohne den freien anschauenden Blick des Menschen, den Blick ohne praktischen Zweck. Landschaft wartet auf den Blick, um Landschaft zu werden. Dem Blick, der nur damit beschäftigt ist, das Nützliche und Praktische in der Landschaft zu erhaschen, fehlt die besinnliche Freiheit. Wenn das „praktische Ziel“ beim Blick auf die Landschaft verloren geht, geht auch die Möglichkeit, das „Nützliche“ zu erkennen, verloren. Das Genutzte und das Nutzlose der Natur verlieren in diesem Blick ihre Nützlichkeit oder Nutzlosigkeit. Aber dafür entsteht die Möglichkeit, die Landschaft als solche zu sehen.

Die ersten Interpreten der unendlichen Landschaft in der Philosophie waren Herder und Kant. Das Unendliche erscheint auf verschiedene Weise: in der Betrachtung der Natur und in der Betrachtung der menschlichen Stimmung, die bei der Beobachtung der Natur eine abstrakte Idee bekommt. Also, die

¹⁶ Brief von 1882, Nr. 228 nach der Zählung der Gesammelten Briefe, hrg. von Johanna van Gogh-Banger, Amsterdam-Antwerpen 1952.

Natur als Gegenstand betrachtet man begrenzt, als Idee – unendlich.¹⁷ Kant weist auf zwei Wege hin, auf denen der Mensch das Unendliche erfahren kann: der Sternenhimmel offenbart sich als erhaben, wenn man „ihn sieht, als weites Gewölbe, das alles umfasst“, der Ozean offenbart sich als erhaben, wenn man ihn sieht „wie die Dichter es tun“¹⁸. Die andere Richtung ist mit der moralischen Idee verbunden: „In der Tat lässt sich ein Gefühl für das Erhabene der Natur nicht wohl denken, ohne eine Stimmung des Gemüts, die der zum Moralischen ähnlich ist, damit zu verbinden.“¹⁹ So kommt man allmählich auf die Idee: „das Erhabene und Unendliche könne einzig und allein nur in der Landschaft malerisch dargestellt werden“²⁰ Die Geschichte der Landschaft erreicht mit Kant einen Punkt, wo die Darstellung des „Übersinnlichen“ der Natur sich transformiert in die ästhetische Betrachtung. Seine Verbindung des „gestirnes Himmels über mir“ und des „moralischen Gesetzes in mir“²¹ bestätigt die Herkunft der Natur als Landschaft aus der Tradition der philosophischen Theorie.

In der frühen „Landschaftologie“ gibt es einen Text vom jungen Friedrich Engels.²² Es handelt sich um eine kurze Arbeit „Landschaften“, die 1840 geschrieben und veröffentlicht wurde. Darin versucht der spätere „Klassiker“ eine Verbindung herzustellen zwischen Landschaften, die den Lebensmittelpunkt von verschiedenen Völkern darstellen, und deren Weltanschauungen. Natürlich beginnt Engels seinen Essay mit der Analyse der griechischen Landschaft. „Hellas war das Glück beschieden, zu sehen, wie der Charakter seiner Landschaft sich in der Religion seiner Bewohner widerspiegelte. Hellas ist das Land des Pantheismus. Seine ganze Landschaft ist, oder war zumindest, von Harmonie geprägt. Und dennoch tritt jeder Baum, jede Quelle, jeder Berg allzu plastisch in den Vordergrund, ist sein Himmel so über die Maßen blau, seine Sonne so überaus blendend, sein Meer derart großartig, als daß ihnen mit der strengen Vergeistigung des von Shelley besungenen "Spirit of Nature", eines sozusagen allumfassenden Pan, Genüge getan wäre. Jeder einzelne Bestandteil der Natur in seiner vortrefflichen

¹⁷ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft.

¹⁸ Ebd. S. 127/128.

¹⁹ Ebd. S. 125.

²⁰ Rehder, Helmut: Die Philosophie der Unendlichen Landschaft, Halle 1932, S. 4.

²¹ Kant, I.: Kritik der praktischen Vernunft, WW Akademie V, 161.

²² Engels, F.: Werke, 2. Ausgabe, B. 41.

Vollendung verlangt nach einem eigenen Gott, jeder Fluß fordert seine Nymphen, jeder Hain seine Dryaden; so entstand die Religion der Hellenen.“²³

Das Rheintal, wo neben den Bergen, die in den Horizont übergehen, grüne Felder und sonnenüberflutete Weinberge liegen, entspricht in den Augen Engels‘ dem „verkörperten Christentum“. Hier betrachtet sich der Himmel in der Erde, der er sich zuneigt, der Geist versinkt in der Materie und das Wort wird Fleisch. Als vollkommenen Gegensatz dazu sieht der Autor die norddeutsche Ebene als eine triste Landschaft, die in sich klägliche Pflänzchen, die sich an den Boden schmiegen, vereinigt mit einzelnen, vom Blitz getroffenen Bäumen. Jene Örtlichkeit stellt die jüdische Weltanschauung dar. Freilich gibt Engels zu, dass gerade jene Landschaft uns in die Welt der deutschen Volkskunst einführt, die von den Brüdern Grimm gesammelt wurde, die nur hier verständlich und sogar anschaulich wird.

„Wenn ich versuchen würde, den religiösen Charakter zu definieren, durch den sich der eine oder andere Ort auszeichnet, so wären die *holländischen* Landschaften ihrem Wesen nach calvinistisch. Dichte Prosa, die Unmöglichkeit der Vergeistigung, die auf der holländischen Landschaft lastet, wie der graue Himmel, welcher allein zu ihr paßt - dies alles ruft denselben Eindruck hervor, den auch die unfehlbaren Beschlüsse der Synode von Dordrecht in uns hinterlassen. Die Windmühlen, das einzige, das sich in dieser Landschaft bewegt, erinnern an die Auserwählten der Prädestination, die allein durch den Segen des göttlichen Odems angetrieben werden; alles übrige verharrt in „geistigem Tod“. Und der Rhein, gleich dem vorwärtsstrebenden lebendigen Geist des Christentums, verliert in dieser verknöcherten Orthodoxie seine befruchtende Kraft und wird ganz seicht!“²⁴ Der Autor durchquert Holland und gelangt nach England, und das Gefühl, dass die Begegnung mit dem Meer in ihm hervorrief, erinnert ihn an den Moment, als sich ihm die Idee der Gottheit der Hegelianischen Philosophie enthüllte – „des großartigsten Gedankens des 19. Jahrhunderts“. Gerade am Meer können wir fühlen, daß wir in Gott leben, handeln und existieren. Wenn Engels in den bisher angeführten Auszügen auch von mythologischen und religiösen Vorstellungen sprach, so ist dieses

²³ Ebd. S. 75.

²⁴ Ebd. S. 78.

Fragment das einzige, in dem es um Philosophie geht. Der Hauptgedanke bleibt jedoch die Verbindung, die er zwischen den verschiedenen Landschaften und den religiösen Weltanschauungen der jeweiligen Bewohner erstellt.

Die Russen haben eine andere Auffassung von der räumlichen Ausdehnung als die Europäer. Der Grund dafür liegt in den historischen Bedingungen: während die Kiewer Russen am Anfang nur über ein mittelgroßes Territorium verfügte, so breitete sich Rußland am Anfang des 20. Jahrhunderts zum größten Imperium der Welt aus. Dabei vollzog sich diese räumliche Ausdehnung des Territoriums über mehrere Jahrhunderte, infolge freiwilliger Zusammenschlüsse einer Reihe anderer ethnischer Gruppen mit Russland, und zu einem kleinen Teil durch kriegerische Eroberungen. Eine genauso große Rolle spielt die geographische Lage: Tausende Kilometer russischer Ebene lassen bei deren Einwohnern eine andere Weltanschauung entstehen als bei den Bewohnern der Alpen. Ein auf die Ebene gerichteter Blick trifft auf keine Grenzen, die Erde erscheint dem russischen Menschen endlos. Diese Endlosigkeit und Formlosigkeit erzeugten die landläufige Meinung, dass es, weil es in Rußland fast keine Berge, Täler oder Bergseen gibt, d.h. alle notwendigen Attribute von heldenhaften oder pastoralen Landschaften fehlen, es auch keine Landschaft an sich gäbe.

Berdjaew widmet diesem Thema einen ganzen Absatz in seinem Buch „Russlands Schicksal“⁹, das 1918, ein Jahr nach der Oktoberrevolution, geschrieben wurde. Seine Überlegungen sind sehr wichtig für unser Thema, deshalb gebe ich eine ganze Passage als Beispiel wieder: „Die Größe des russischen Staates bereitete dem russischen Volk fast unüberwindliche Aufgaben und hielt es in großer Anspannung. All seine Kräfte setzte der russische Mensch in den Staatsdienst ein. Dies hinterließ eine traurige Spur in seinem Leben. Russen können sich kaum freuen. Die russische Seele wird von unendlichen russischen Feldern und endlosen russischen Schneewehen unterdrückt, sie ertränkt sich und löst sich in dieser unendlichen Weite auf. Das Genie der Form ist kein russisches Genie, da es sich schwer mit der Herrschaft der Räumlichkeit über Seelen vereinbaren lässt. Und Russen kennen keine Freude der Form“. Diese letzte Behauptung gehört allerdings eher in die Zeiten der Entwicklung des russischen Bewusstseins vor Beginn des 20.

Jahrhunderts. Denn genau die russische Avantgarde ist zu einer Erscheinung geworden, die unausgeschöpfte Möglichkeiten russischer Künstler im Bereich der Arbeit über die Form bewies.

Berdjaew weiter: „Die russische Seele wird von der Weite verletzt, sie sieht keine Grenzen, diese Grenzenlosigkeit, statt zu befreien, unterdrückt sie. Die seelische Energie des russischen Menschen ist ins Innere gegangen, ins Bewusstsein, ins Seelische. Die Formen des russischen Staates machten die Russen unförmig. Die Demut des russischen Menschen wurde zu seinem Selbstschutz... Fast immer verlässt er sich zu sehr auf seine russische Erde, sein Mütterchen – Russland. Er verwechselt fast und identifiziert sein Vaterland mit der Mutter Gottes und rechnet mit ihrer Unterstützung. Der Mensch aus Westeuropa fühlt sich eingeengt durch die kleinen Größen der von ihm bewohnten Fläche und durch die genauso kleine Größe der Seele.“ Berdjaew sieht in der unendlichen Weite Russlands die Quelle vieler russischer Charakterschwächen wie: Sorglosigkeit, Faulheit, Mangel an Selbstinitiative und schwach entwickeltes Verantwortungsgefühl. Er ruft fast dazu auf, sich von der Herrschaft der Räumlichkeit zu befreien und sie selbst zu beherrschen.

Jedoch verändert sich die Wahrnehmung der Welt schon Anfang des Jahrhunderts. Die alte Welt war statisch, stabil und schön in dieser Ausdehnung und Statik. Die menschliche Energie richtet sich mit der Zeit auf die Entdeckung neuer und schnellerer Transportmittel – Autos, Flugzeuge, Züge, mit anderen Worten auf diejenigen Entdeckungen, die es möglich machen, früher endlose Strecken der Erde in einer bestimmten Zeit zu bewältigen. Beim schnellen Fahren wurden anstelle von einer unendlichen Weite viele zerstückelte Bilder wahrgenommen, aus denen sich erst später der Gesamteindruck über den zurückgelegten Raum bildete. Man hat aufgehört, die Ferne oder den Raum zu betrachten oder sich vorzustellen, und hat stattdessen angefangen, sie zu bewältigen. Genau dort befindet sich der Ursprung der zukünftigen Krise - die menschliche Wahrnehmung des Raums war nicht mehr synthetisch und einheitlich, „wie es ist“, sondern sie wurde geteilt und getrennt.

Berdjaew analysiert in seinem Vortrag, den er am 1. November 1917 in Moskau hielt, das Phänomen der Krise in der Kunst: „Der Mensch ist zu frei geworden, von dieser sinnlosen Freiheit innerlich zu leer, zu entkräftet von der

langen kritischen Epoche.²⁵ Die synthetische Suche in der Kunst bezeichnet er als eine liturgische, sakrale, analytische - als Teilung und Zersplitterung der alten Welt - „die obere Schicht aller Sachen ist abgerissen, alle Kleidungsstücke sind abgefallen,... mit solchem analytischen Zersplittern will der Künstler bis zum Skelett der Sachen gelangen, bis zu festen Formen, die sich hinter der markierten Bedeckung verstecken.“²⁶ Er vergleicht die Prinzipien der alten Kunst mit denen der neuen Kunst, vor allem auf der Basis der Wiedergabe der Mensch-Raum-Beziehung. In der klassischen Kunst war der Mensch von den Bildern einer anderen Welt abgetrennt.

Der Mensch mit seiner inneren Welt wurde dem endlosen Raum der Welt gegenübergestellt. Die neue Kunst neigt zum Vermischen, oder besser gesagt nicht Gott oder Mensch sind Maßstäbe, sondern der unendliche Raum selbst, „es geschieht eine Schwerpunktverlagerung vom Menschen auf die Materie.“²⁷ „Sie befreien sich von menschlichen Körpern, von Bäumen, Seen und Bergen, schaffen es aber nicht, sich von Motoren, elektrischem Licht, Flugzeugen... frei zu machen...“- bemerkt Berdjaew im Jahre 1917. In der ersten Entwicklungsphase des Futurismus wurden tatsächlich die Gegenstände der von Gott geschaffenen Welt. Natur und Mensch - durch die Gegenstände der technischen Welt ersetzt. Die Möglichkeiten der Technik scheinen unbegrenzt zu sein, die Welt sieht unendlich verändert aus. In der Weite der Landschaft interessiert der beschauliche Blick nicht mehr. Die Künstler betrachten sich die Nähe genauer, was sich bei schneller Bewegung unendlich verändert.²⁸ Die Teile eines sich bewegenden Motors, ebenso wie die Teile einer gespaltenen, sich mehrfach wiederholenden Landschaft²⁹, werden einander ähnlich. Schon einige Jahre später stellen sich die Künstler der russischen Avantgarde zur Aufgabe, in den Leib einzudringen, alles Undurchlässige zu überwinden. Das Hineinsehen in die unendlichen inneren Sphären und die Gesetze des Universums führen zur Entstehung einer außergewöhnlichen Erscheinung wie die Kunst von Pavel Filonov, dem „Zeugen des Unsichtbaren“. Der beschauliche Blick des Künstlers ist nicht auf

²⁵ Berdjaev, N.: Krise der Kunst, Moskau 1918, neue Auflage 1990, S. 5.

²⁶ Ebd., S. 7.

²⁷ Ebd., S. 10.

²⁸ *Dynamomaschine, 1913, Fahrradfahrer, 1913, Flugzeug über dem Zug, 1913* von N. Gontscharowa.

²⁹ *Vorbeieilende Landschaft* von I. Kliun.

die äußeren Formen der Natur gerichtet, sondern auf das Begreifen der inneren Strukturen der Gegenstände und Erscheinungen.

Der Suprematismus von Malewitsch und seiner Schule wurde zum Befreiungsakt der reinen Kunst von der natürlichen, gegenständlichen Welt. Er hat den Horizont der Wahrnehmungen unendlich ausgedehnt - von der Welt des Scheins zur Unendlichkeit des Absoluten. Darunter versteht man den Versuch, etwas zu entdecken, die verborgene Seite des Alltäglichen zu sehen, die sich hinter den sichtbaren Erscheinungsformen des Raums versteckt: hinter seiner Ausdehnung, seinem Volumen und seiner Unendlichkeit. Dieses Geheimnis ist ebenfalls hinter den Erscheinungen wie Bewegung, Farbe und Licht verborgen. Malewitsch hat den Horizont der Wahrnehmungen unendlich ausgedehnt – von der Welt des Scheins zum Absoluten. Es wurde einmal bemerkt³⁰, dass Malewitsch's Erfindungen bezüglich des Raumes sehr ähnlich dem phänomenologischen Denken Heideggers seien. „Dekryption des Seins in seinem Seienden“. Heidegger versteht unter „a-leiteia“ die Wahrheit als eine Begebenheit, eine Vollendung. Andere griechische Worte sind „abromos, achanes“. In der Denkkategorie bedeutet das Sein den Besitz eines Platzes, während das Nicht-Sein das Fehlen eines solchen darstellt. Das Fehlen eines Platzes- das Nicht-Zugewiesenbekommen eines Platzes heißt, dass es diesen Platz weder davor noch beizeiten gegeben hat. Er wurde jenseits des Seins gelassen. Wenn das Sein keinen Platz für seine Entfaltung findet, bleibt es unausgedrückt, verborgen, im Gegensatz zur „aleiteia“, der Wahrheit.

In den Landschaftsdarstellungen stellt man die Frage nach Raum und Zeit. Die Landschaften von Claude Lorrain, Poussin und Rembrandt - unendlich im Sinne der unendlichen Idee des Raumes und zeitlos - sie haben keine Zeiteinheit, es könnte ebensogut Gegenwart wie Vergangenheit oder Zukunft sein. Aber diese Ereignisse werden vergebens *als Sujet* in den Bildern gesucht, sie sind da *als Verborgene*. Die Landschaften der russischen Avantgarde-Künstler haben fast immer einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit: nämlich entweder das reale Russland oder das erfundene Russland. Allerdings ist es auch sinnlos, Russland als *Sujet* im Bild zu suchen, es existiert dort im Verborgenen.

³⁰ Jean-Claude Marcadé: Was ist Suprematismus?, im Buch: Kasimir Malewitsch, zum 100. Geburtstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S. 195.

Wie offenbart sich dieses Verborgene oder offenbart es sich überhaupt? Die Objekte einer Landschaft sind Objekte der belebten Natur, sie sind gegeben im Gegensatz zu den Objekten der nichtbelebten Natur nicht nur im „äußeren“ vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum, sondern auch im „inneren“ Raum, d.h. in der eigentlichen Zeitdimension. Gerade diese Unterscheidung in einen „äußeren“ und einen „inneren“ Raum ist das Merkmal der Daseinsweise dieser Sorte von Objekten. Solche Objekte sind nicht einfach „äußerlich“ gegeben, sie leben, d.h. existieren in der Zeit. Entsprechend kann man auch von zwei verschiedenen Unendlichkeiten sprechen, die diesen Objekten eigen sind. Die erste davon ist eine rein räumliche, extensive Unendlichkeit; von ihr war früher schon die Rede. Die zweite ist eine intensive, raum-zeitliche Unendlichkeit. Diese Form von Unendlichkeit ist auch mit unserem Gedächtnis verbunden. Diese Verbindung ist bisher – ungeachtet ihrer Offensichtlichkeit – noch sehr ungenügend untersucht. Hier genügt der Hinweis darauf, daß unsere Erinnerungsfähigkeit direkt verbunden ist mit einer sich ständig verändernden lebenden Natur. Bei „Proust gibt es erstaunliche Seiten, wo die Rede ist von drei Bäumen, die an einem Abhang wachsen, - hinter ihnen, erinnert er sich, war etwas sehr Wichtiges, doch hatte er vergessen was, es war wie aus seinem Gedächtnis entglitten. Der Autor bemüht sich vergebens, sich zu erinnern und den erhalten gebliebenen Ausschnitt der Landschaft mit dem zu vereinigen, was nicht mehr existiert: nur drei Bäumen gelang es, den Zusammenbruch des Gedächtnisses zu überleben“.³¹ Die Landschaft erstreckt sich weit über die Grenzen des ihr zugewiesenen Raumes: Sie bleibt ein Teil unseres Gedächtnisses und kann in diesem Sinne ästhetisch und geistig überleben.

Für den russischen Philosophen W. Solowjew ist die Einheit in der Vielfalt das Prädikat des unendlichen Gottes, der die Welt harmonisch genau erschaffen hat, und die Sprache dieser Schöpfung ist eine, die von unserer existierenden Sprache unabhängig ist. Genau diese Unabhängigkeit meint auch Kant, wenn er vom Transzendenten, d.h. von einer Sprache spricht, die nicht aus zufälligen sinnlichen Zeichen besteht, sondern aus notwendigen und ewigen Elementen des Bewusstseins, die auf der Grenze zwischen dem

³¹ Ortega y Gasset: *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*, "La Nouvelle Revue Française", 1923, S. 703-711.

Ausdrückbaren und dem Nicht-Ausdrückbaren existieren. Und solange wir diese absoluten Elemente nicht kennen, können wir nichts in der Welt ästhetisch sehen oder hören; ohne sie ist die Welt für uns ästhetisch ausdruckslos. Der Künstler malt eine Landschaft, doch in diesem – wie es scheint – rein naturalistischen Bild wird nichtsdestoweniger Bewusstsein geschaffen. Hier ist das Phänomen des nicht gemalten Wesens der Landschaft, das Phänomen der *Existenz der unendlichen Seele* im Bild, das in sich eine Transformation verbirgt, und nur auf deren unsichtbarer Grundlage enthüllen sich die sichtbaren Umrisse und Farben der russischen Welt, ihre unauslöschliche Individualität, und es ist wichtig, sie in einer ästhetischen Analyse der Landschaft zu rekonstruieren.

2.3. Am Anfang: Landschaftskunst um Jahrhundertwende.

2.3.1. *Nationale Schule*

Die ersten Landschaftsdarstellungen erscheinen in der russischen Malkunst auf den mittelalterlichen Ikonen. Die traditionellen Ikonenfelsen bestimmten oft die Komposition einer Ikone und teilten sie auch in verschiedene Motive ein. Manchmal diente der Wechsel von Landschaften dazu, den Übergang der nebeneinander dargestellten Bibelgeschichten kenntlich zu machen. Die meisten Bibelereignisse hatten das gleiche Landschaftsmotiv als Hintergrund, nämlich die Ikonenfelsen, wie z.B. auf der Novgoroder Ikone aus dem 15. Jahrhundert *Christi Geburt mit ausgewählten Heiligen*, (Abb. 1). Die Geburt Jesu Christi, die Weisen, die sich vor dem Neugeborenen beugen wollen, die Engel, die den Hirten ihren Segen sprechen, die Höhle, wo der Sohn Gottes geboren wurde - all diese Motive werden durch ein einziges Bergmassiv miteinander verbunden und gleichzeitig mittels Darstellung von einzelnen Felsen und Abhängen voneinander getrennt. Die zutiefst symbolische Bedeutung gerade der Gebirgslandschaft hängt zusammen mit der Vorstellung des im Gebet vollzogenen Aufstiegs vom Diesseits zum Jenseits. Der geometrische Aufbau der Ikonenfelsen, ebenfalls die Hauptprinzipien der umgekehrten Perspektive wurden erst im 20. Jahrhundert³² verstanden. Hier wird der Hauptunterschied der Linearperspektive zu der umgekehrten Perspektive folgendermaßen zitiert: „Nach der Linearperspektive bilden zwei parallele Linien, sich verkürzend, einen Fluchtpunkt auf der Höhe des Horizontes. Die *umgekehrte* Perspektive kommt dagegen zustande, wenn die seitlich begrenzenden Linien (dargestellter Gegenstände) auseinanderlaufen. Es bilden sich die sogenannten *offenen Formen der umgekehrten Perspektive*. In Wirklichkeit treten diese „offenen Formen der umgekehrten Perspektive“ bei der Summierung der Blickpunkte auf, die infolge der Bewegung des Blicks beim Betrachter entstehen: Wenn wir einen Gegenstand sowohl von der einen als auch von der anderen Seite visuell

³² Shegin, L.F.: Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst. VEB, Verlag der Kunst, Dresden 1981.

erfassen und unseren Eindruck summieren, dann erhalten wir Formen der umgekehrten Perspektive.³³

Die Ikonenfelsen stellen die traditionelle Landschaftsform in der altrussischen Kunst dar, die durch die Summierung der Blickpunkte erfolgt. Normalerweise ragen sie wie eine stillstehende steinige Welle hervor, die bis zur oberen Grenze der Darstellung reicht: *Grablegung, Schule von Novgorod*, Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 2). Wenn man diese Ikonenfelsen von der umgekehrten Perspektive aus betrachtet, fallen darin die von oben nach unten gehenden vertikalen Spalten auf, die Felsen selbst haben dabei die Form der einzelnen Würfel. Der geometrische Charakter der ganzen Landschaft wird auch durch die über die Fläche des Plateaus verlaufenden Spalten unterstrichen. Die Ikonenfelsen haben einen bedingten und abstrakten Charakter. Den Entstehungsprozess ihrer komplizierten Form kann man auch erklären.³⁴ Die Formen des Bergmassivs, wie auch andere Formen in der altrussischen Kunst, werden durch ein räumlich-optisches Prinzip determiniert, das auf einer Krümmung des Raums basiert. Die Berge stehen fast senkrecht auf der konkav gekrümmten Oberfläche. Die Krümmung des Raums war schon im Altertum bekannt. Danach ist diese Technik in Vergessenheit geraten und wurde durch die einfachen Prinzipien der Linearperspektive ersetzt. Jedoch spiegelt die Krümmung des künstlerischen Raums das Phänomen der realen Welt wider - die Krümmung des realen Raums.

Die altrussischen Ikonen wurden um die Jahrhundertwende von der Künstlerwelt wieder entdeckt. Fast alle Avantgarde-Künstler beschäftigten sich mit dem Erlernen der Prinzipien der Ikonenmalerei. Hier ziehen wir nur diejenigen Ereignisse ins Blickfeld, die eine unbestreitbare Bedeutung für die Entstehung und die Entwicklung des Raumverständnisses in der russischen Kunst hatten. Aus diesem Grund gehen wir in das 19. Jahrhundert zurück - zur unmittelbaren Vorperiode von Entdeckungen der Avantgarde. Die Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich aus durch das Abklingen der klassischen Landschaftsmalerei. Die festen Regeln für den Aufbau der normgerechten Landschaft schienen überholt zu sein. Die romantische Kunst war entstanden als eine Reaktion auf den Kunstaustausch der vorangegangenen Periode. Wir

³³ Ebd., S. 42.

³⁴ Das optisch-geometrische System der Ikonenfelsen wurde im Buch von Shegin erschlossen, siehe Anm. 1, S. 85-95.

können hier von einer Malerei sprechen, in der das Drama des Motivs herausgefordert wird von einer stärkeren Aufmerksamkeit für die Form und einer größeren Bedeutung der Farben. Damit stand die Ausführung eines Kunstwerkes und der Künstler selbst im Zentrum. Seine Position wandelte sich von der eines relativ objektiven Betrachters zu der eines subjektiven Teilnehmers. Nun war es das Innenleben des Künstlers und seine Gefühle, die in stärkerem Maße auf den Leinwänden hervortraten, sein Erleben der Welt um ihn herum, seine Sehnsüchte, seine Phantasiewelt und sein religiöser Eifer. Landschaft ist bei dem Romantiker ein Blick in die diesseitige Welt, aber er ist weit entfernt vom Realismus – es herrscht eher das Überirdische. Man sucht in den natürlichen Beziehungen zwischen dem Menschen und der Landschaft das Übernatürliche, man erkennt in der Bestimmung und in der Begrenzung das Unendliche. Ihre Landschaften sind keinesfalls topographische Ansichten, noch weniger – die Nachahmung der Natur. All diese Regeln wurden von einer geforderten Wiedergabe der Gefühle der heimatlichen Landschaft ergänzt, was typisch für Russland war. In erster Linie sollte der Künstler die Natur lieben, damit er in der Lage ist, dieses Gefühl auf der Leinwand dem Zuschauer zu vermitteln. Dabei wurde dieses Gefühl durch verschiedene Abstufungen wie Wärme, Freude und „klare Traurigkeit“ weitergegeben. Dieses Gefühl unterscheidet sich sehr stark vom Gefühl des Mystischen, der geheimnisvollen Landschaft der deutschen Romantiker. Sie sahen in der Landschaft kein phantastisches, rätselhaftes Sein, sondern einen von Leben durchpulsten Organismus, indem sie die formenden Kräfte der Natur aufspürten: die gesteinsauftürmende Urgewalt der Erde, das Wachstum der Pflanzen, das Strömen der Flüsse und die Macht des Windes.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts deutete sich eine stark ausgedrückte realistische Tendenz entweder des lebensverneinenden oder des fröhlichen, lebensbejahenden Tons an. Die Geschichte der klassischen russischen Landschaftsmalerei ist in erster Linie mit den Namen Alexeji Sawrasow (1830-1897), einem der „Wanderer“ und seiner Schule: mit Konstantin Korowin und Isaak Lewitan (1860-1900) verbunden. Ihre Werke liefern den Beweis dafür, dass sich die Fähigkeit zusehends verfeinerte, mittels der Landschaft die Gefühle und den Seelenzustand eines Menschen künstlerisch darzustellen. Das geschieht zu der Zeit, als die Landschaft keinen

besonders hohen Wert genoss. Interessant zu bemerken, dass die Landschaftsmaler innerhalb der Akademie der Künste am Ende des 19. Jahrhunderts von den Studenten nicht sehr hoch angesehen wurden. Nach allgemeiner Ansicht fehlte es der Landschaft an Kriterien zur Beurteilung: „...ob man einen Baumast kürzer oder länger malt, gleichgültig wie, man kann es sowieso nicht überprüfen, alles ist einfach. Daraus folgt, dass ein Landschaftsmaler nicht malen kann, deswegen flüchtet er auch zur Landschaft.“³⁵ Diese Gegenüberstellung von der klaren Form des Gegenstands und der Unbestimmtheit der Landschaft hinderte sie jedoch nicht daran, eine völlig neue Auffassung der Natur zu entwickeln. Einfache Motive der Heimatlandschaft mit ihrem innigen Anreiz wurden besonders ausdrucksvoll. Dabei bestand die Aufgabe des Künstlers darin, die Poesie der Natur zu sehen und wiederzugeben. Die wichtigste Eigenschaft der Landschaftsmaler der älteren Generation wie Sawrasow und Schischkin ist der in ihren Bildern typische Optimismus. In der schwierigen Zeit der Reformen erschien dieser eher als Bestärkung der Träume des Volkes über eine mögliche Freude und Zufriedenheit. Ihre Bilder wurden von den Zeitgenossen mit einem aufgeregten Gefühl, als Aufruf zum Leben aufgenommen. Das Hauptthema blieb für sie immer die Natur, die nah dem menschlichen Leben steht und mit Gefühlen von ihm wahrgenommen wird. Das Thema für die Landschaft wurde breitgefächert ausgesucht, es wurde nicht irgendein einzelnes Motiv, das den Maler berührte, sondern ein allumfassendes künstlerisches Bild des Landes mit seinen Feldern, Wäldern, alten Kirchen und einer nicht gleich zu sehenden Gegenwart der Menschen mit ihren Sorgen und Hoffnungen dargestellt.

Sawrasow fand zu seinen Lebzeiten nicht genug Anerkennung und ist posthum in die Geschichte eingegangen, nach Lewitans Bekenntnis als Begründer der russischen Landschaftsmalerei. Er sagte oft zu seinen Schülern der Moskauer Schule für Kunst, Bildhauerei und Architektur: „Kunst und Landschaft sind dort unnützlich, wo es keine Gefühle gibt, nur derjenige kann Maler werden, der die Natur liebt.“ „Lernt, und das wichtigste, fühlt es,“ - gab er ihnen immer mit auf den Weg.³⁶ Die Idee war neu am Ende des 19. Jahrhunderts - es ist sinnlos, die Landschaft von anderen Bildern abzumalen, es

³⁵ so drückt K. Korowin in seinen Erinnerungen die Stimmung in den Wänden der Kunstakademie aus: K. Korowin erinnert sich, Moskau 1990.

³⁶ Ebd., S. 66 – 75.

würde sowieso schlechter aussehen als in Wirklichkeit. Aber es ist möglich, die Schönheit der Natur einzufangen, zu fühlen und sie mit Hilfe der Farben auf der Leinwand wiederzugeben. Gerade im Bild *Saatkrähen sind da*, 1871 (Abb. 3) von Sawrasow werden solche inhaltliche Tendenzen angedeutet, die sich später am Anfang des Jahrhunderts in verschiedene Richtungen der Landschaftsmalerei weiterentwickelten. Eine von diesen Tendenzen stellt die metaphorische Sichtweise der Landschaft dar. Es wird ein farbloser Frühling ohne das Grüne, die Zeit des Erwachens der Baumsäfte dargestellt. Es wäre falsch, ein Bild nur als ein einfaches Dorfmotiv zu sehen. Das Bild eines großen Baumes erweckt ähnliche Gefühle, die man hat, wenn man an ein großes Land - Russland denkt. Das Bild wurde in hellen, transparenten Farben des Vorfrühlings gemalt, wenn der Märzschnee noch liegt, aber die Sonne ab und zu klar scheint. Diese inhaltsreiche Allegorie – die Darstellung der Bäume im Märzschnee gibt historische Umriss Russlands wieder und drückt ebenfalls „die Hoffnung auf Erneuerung“³⁷ aus. Die Metapher eines großen Baums, der für den Maler das Leben des Volkes verkörpert, ist im nachhinein so berühmt sowohl bei Malern als auch bei Verlegern geworden, dass fast jede Auflage von „Rodnaja Retsch“³⁸ bis heute noch die Saatkrähen von Sawrasow enthält. Sawrasow suchte als Grundlage ein Motiv aus, das am natürlichsten den Prozess des Aufwachens der Natur zeigt. Außerdem fügt er ein verallgemeinerndes Element hinzu, welche es möglich macht, im Bild das Land mit seiner eher armen Farbpalette, mit den für russische Landschaft typischen Birken, den breiten Feldern und alten Kirchen in der Nähe von Friedhöfen.

Eine andere Tendenz im Aufbau der Landschaft war, die Idee der Teilnahme der Natur an der Geschichte des Landes wiederzugeben. Denn am Beginn der Geschichte dieser Stilrichtung gab es Landschaften, die als Hintergrund dienten, sie sind sowohl in der mittelalterlichen europäischen Kunst als auch in der traditionellen Ikonenmalerei zu treffen. Die Landschaft hatte da immer die Funktion des Hintergrundes für die Erzählung. Zum ersten Mal setzten die Romantiker die Akzente woanders, die Landschaft wird bei ihnen zu einem eigenständigen Subjekt, das Zuschauer selbst anzusprechen

³⁷ G. Pospelow: „Russkoe iskusstvo nachala XX veka“, S. 25 („Russische Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts“).

³⁸ „Muttersprache“ - Lesebuch für die Grundschule in Russland.

vermag. Die russischen Landschaftsmaler fügten zu dieser Funktion der Landschaft eine neue hinzu. Die Landschaft ist nicht nur in der Lage, auf die Gefühle des einzelnen Individuums zu reagieren und an seiner Gefühlswelt teilzunehmen, sondern sie kann auch ein aktiver Teilnehmer an den historischen Ereignissen sein. Einerseits liegt der Ursprung einer solchen Wahrnehmung von Natur in der weiten heidnischen Vergangenheit der Ostslawen. Sie betrachteten die Natur- Sonne, Himmel, Wind, Flüsse, Wälder als Lebewesen, die in der Lage sind, solche Emotionen wie Freude, Wut oder Traurigkeit auszudrücken. Andererseits spielt hierbei auch eine Rolle das schon von Berdjaew beschriebene Phänomen der Naturwahrnehmung. Die unendlichen Weiten des Landes werden als mächtig empfunden und damit stellen sie entweder eine Gefahr dar oder können helfen. Von daher trägt jede Darstellung von Natur - eines Baumes oder eines Flusses - einen Teil dieser unendlichen metaphorischen Macht. In der Kunst Sawrasows kommt die Tendenz der Wiedergabe von nationaler Eigentümlichkeit, von demokratischem Charakter und von Volkstümlichkeit in vollem Maß zum Ausdruck.

Iwan Schischkin ist ein weiterer bedeutender Künstler des 19. Jahrhunderts, Vertreter der Petersburger Kunstschule. Später erzählen wir mehr über die Kunst Schischkins und seine Rolle in der russischen Avantgarde. Jetzt erwähnen wir die Hauptmerkmale und Entdeckungen, die der Maler in dem Genre Landschaftsmalerei gemacht hat. Schischkin hat sehr viel zu dem Bruch mit den Methoden des akademischen, naturfremden Systems der Landschaftsmalerei beigetragen. Er bekam für eins seiner bedeutendsten Werke *Mastholz im Wjatskoj Gouvernement*, 1872 (Abb. 4) den ersten Preis bei dem Wettbewerb, der in Petersburg von dem Verband für die Auszeichnung der Kunstwerke organisiert wurde. Alle bedeutenden Kritiker der damaligen Zeit reagierten auf das Erscheinen dieses Bildes und Tretjakow hat es sofort für seine Kunstgalerie gekauft. „Sie sahen in dieser Landschaft eine volkstümliche Basis, die vor allem in der Beziehung des Malers zum dargestellten Gegenstand enthalten war. Schischkin entschied sich für ein Motiv, das einem einfachen Menschen gefühlsmäßig nahe stand.³⁹ Mächtige, hohe Bäume, ein klarer Himmel, viele alltägliche Details - Bären unter einer

³⁹ Die Meister der russischen Landschaft, F. S. Malzew, Moskau 1999, S. 53.

Kiefer mit einem angebundenen Bienenstock. In der Gesamtkomposition des Bildes kann man seinen Aufbau und eine präzise Durchprüfung nachempfinden. Das Bild wird durch eine kurvenreiche Quelle hinter dem Wald und einen fliegenden Vogel belebt. Genauso wie sein anderes Bild *Roggen*, 1878, ist dieses Bild dermaßen typisch für die russische Landschaft, dass jeder Zuschauer dort die ihm zu Herzen gehenden Motive fand, die die Natur seines Landes widerspiegeln. Jedoch enthüllen die Bilder Schuschkins nicht die lyrische Seite der menschlichen Beziehung zur Natur. Das Poetische ist bei Schischkin in erster Linie im Epischen wieder zu finden. Er gibt nicht die Welt eines Individuums wieder, sondern die eines ganzen Volkes. Die Natur ist für ihn vor allem ein Tätigkeits- und Arbeitsbereich der Menschen.

Allerdings verschwindet bei Lewitan, dem Schüler von Sawrasow, diese „historisch-epische Auffassung der Landschaft, als Hintergrund des Volkslebens“⁴⁰. Die Landschaft wird von den Malern auf persönliche Art gesehen und wiedergegeben, ohne jegliche inhaltliche Andeutung auf Geschichte oder Volkstümlichkeit. Lewitan bereicherte die Landschaftsmalerei durch die Wiedergabe eines Naturzustandes selbst, z.B. konnte er die goldene Pracht des Herbstes *Der goldene Herbst* 1895 (Abb. 5) mit Hilfe von heiteren Farben ausdrücken, ebenso die Traurigkeit der Dämmerung und die Stille einer Mondnacht *Stille* 1898 (Abb. 6) oder das fröhliche Beben des Frühlingserwachens. Er wurde oft als Meister „der Stimmungslandschaft“ bezeichnet und er war tatsächlich derjenige, der in seinen Werken nach einer synthetischen Darstellungsform der russischen Natur suchte. Die Worte des Künstlers über die Natur schildern am besten seine Prinzipien hinsichtlich der Landschaftsmalerei: „Ich habe noch nie so die Natur geliebt, ich war noch nie so zärtlich ihr gegenüber, wie ich es jetzt bin; ich habe noch nie so stark dieses göttliche Etwas gefühlt, das überall vorhanden ist, das aber nicht jeder zu sehen vermag, man kann es nicht genau benennen, weil es weder unserer Vernunft noch einer Analyse unterliegt, das kann man nur mit Liebe erfassen.“⁴¹

Sein ständiges Verlangen nach intensiven und neuen Eindrücken und nach einzigartiger Unmittelbarkeit ist deutlich in einigen seiner Entwürfe zu sehen: *Die kleine Brücke*, 1894 (Abb. 7). Lewitans Werke sind weit entfernt

⁴⁰ Ebd., S. 25.

⁴¹ aus dem Brief von Levitan an A. Chehov vom 1887, aus dem Buch: Levitan. I. Pisma, Dokumenty, Vospominanija (Briefe, Dokumente, Erinnerungen) Moskau 1956.

von den strengen Vorschriften der realistischen Darstellung, jedoch kann man ihn auch nicht als einen Impressionisten bezeichnen, denn die Gegenständlichkeit des Dargestellten verschwindet bei ihm nicht, wie es bei den Impressionisten der Fall ist. Einer von seinen Schülern bemerkte Ende des 19. Jhs., dass die Skizzen des Malers klare Konturen haben, die mit Tinte gemalt wurden: „Lewitan war, was die Zeichnung und den Übergang von einer Farbe zur anderen angeht, dermaßen genau, dass er sehr oft Tinte benutzte, in der Angst, dass ein Bleistift leicht zu überdecken wäre und man dadurch eine Farbe von der anderen nicht richtig trennen könnte.“⁴² Die Angst, die Konturen zu verwischen, war typisch für die Renaissance. Dies konnte man auch Ende des 19. Jhs. in Russland beobachten, zur Zeit eines kulturellen und künstlerischen Aufschwungs. Im Großen und Ganzen versuchte man die Natur nachzuahmen, die nach Gottes Willen geschaffen wurde, so wie es auch die Künstler der Antike gemacht haben. Jedoch ging die Fähigkeit zur einheitlichen Wahrnehmung mit der Zeit verloren. 1890 lehnte Lewitan den französischen Impressionismus stark ab, 1899 jedoch schätzte er ihn sehr. Zu dieser Zeit steckte er selbst in einer seelischen Krise: „Ich arbeite kaum noch, bin unzufrieden mit alten Formen, es mangelt mir an Inspiration.“⁴³

Er empfand nicht als Einziger so. Die ganze Generation war auf der Suche nach einer neuen Orientierung. Einige Jahre später geriet auch Lewitan unter den Einfluss des Impressionismus. Lewitan's Malweise glich sich in den letzten Arbeiten auch derjenigen der Impressionisten an, sie ist gut zu erkennen in seinem letzten monumentalen Werk, das er kurz vor seinem Tod gemalt hat. *Der See*, von dem es viele Varianten und Skizzen gab (Abb. 8), bevor das endgültige Gemälde entstand. Allerdings zeigt das Bild, dem Lewitan auch den Namen *Rus' (Russland)* gab, keinerlei Anzeichen von dem tragischen Schicksal des Malers; das Land erschien ihm das letzte Mal in einem fröhlichen Lächeln.

Konstantin Korowin war der erste russische Impressionist, obwohl er sich immer gegen die Zuordnung seiner Arbeiten zu einer bestimmten Kunstrichtung gewehrt hat. Im Gegensatz zu Lewitan suchte er in seinen Bildern Lebensfreude, Farben, Sonnenlicht auszudrücken. Die Form spielt für

⁴² Ebd., S. 14.

⁴³ Ebd., S. 61, aus dem Brief an E. Karsinkina vom 16. 05. 97.

ihn in der Landschaft keine Rolle, ihm zufolge existiert „nur die Farbe in der Form“.⁴⁴ In seinen früheren Werken gelingt es ihm, die Farben aufeinander genau abzustimmen, sowie Farbtöne und -nuancen auf eine unglaubliche Weise wiederzugeben. Der Maler bekam ständig für seine „Malerei für Malerei“ von seinen Kollegen und Lehrern negative Bemerkungen zu hören. Solche Einstellung zur Kunst wurde für Franzosen und Spanier als normal und gesetzmäßig angesehen, aber als unzulässig für Russen. Mit anderen Worten gesagt wurde die Suche nach der Form wegen der Form selbst oder die Beschäftigung mit der Malerei wegen der Schönheit der Farben als anstößig aufgefasst. Nach Ansicht der Kritiker und Lehrer sollte die Malerei nicht das Ziel sein, sondern lediglich eine Methode zum Ausdruck einer bestimmten Idee. Das Vorhandensein einer Idee im Bild wurde seit dem Klassizismus gefordert. Die russischen „Peredwischniki“ haben diesen Gedanken auf eine andere Weise übernommen. Korowin sucht jedoch in der Malerei eine Harmonie der Farben und er hatte wirklich kein Interesse daran, irgendwelche Ideen dadurch auszudrücken. Am Anfang des Jahrhunderts findet er endlich den Mut dazu, sich von der komplizierten Tonabstimmung abzuwenden. Bei dem Bild *Im Süden von Frankreich*, 1908 (Abb. 9) verwendet er Farbe und Schatten getrennt voneinander, ohne zu tuschen. Ein blühender Garten wird als ein Wirbel von weißen, gelben, violetten und grünen Farben wiedergegeben. Dieser blendende Strom von Farben wird auch zum Hauptthema von *Herbstlicher Landschaft*, 1909 (Abb. 10). Der Maler zeigt auf einmal Interesse an dem Rhythmus der Pinselstriche und an dem Kontrast der Farben. Das geschah aber schon zu jener Zeit, als der Impressionismus keine Rechtfertigungen mehr erforderte und als Dutzende von Künstlern, den zukünftigen Avantgardisten, die eine neue Kunstrichtung für sich entdeckten, im Stil des Impressionismus gearbeitet haben. Im Rahmen dieser Arbeit ist es auch wichtig zu bemerken, dass Korowin im Jahre 1901 zum Lehrer der neugegründeten, auf Portrait und Landschaft spezialisierten Klasse der Moskauer Schule für Kunst, Architektur und Skulptur erwählt wurde. Dies bedeutete, dass eine ganze Generation der Maler, die in den Wänden seines Ateliers ausgebildet wurden, sich die impressionistischen Methoden des Aufbaus der Landschaft zu Eigen machten.

⁴⁴ K.Korowin erinnert sich, Moskau 1990, S. 54-57.

Das Werk von Archip Kuindshi steht außerhalb jeglicher Richtung und gehört keiner der Schulen an. Er sprach zum ersten Mal in den 70er Jahren von dramatischer Bedeutung der Landschaft und nahm die Methoden der Barbisoner Schule wahr. Seine Bilder stehen in dieser Zeit den Bildern von A. Aschenbach und W. Schirmer nah, nämlich den Landschaften der Düsseldorfer Schule. Später verzichtet er auf schwere Farben und benutzt stattdessen leichtere Farben. Der Maler verwendet eine von ihm erfundene Methode, nach der die Farben wie Perlmutter flimmern. Die impressionistische Vibration der Luftatmosphäre wird durch die Abtrennung der farbigen Pinselstriche erreicht. Dabei bemüht er sich fast immer, die Erde aus Panoramansicht darzustellen. Mit seinem Bild *Ukrainer Nacht*, 1876 setzt er neue Akzente hinsichtlich der Ziele und Ideale der Landschaft: die Weltanschauung der Peredwischniki mit deren Aufgabe, etwas zu entlarven, beschäftigt ihn nicht mehr, er arbeitet an der Erschaffung einer neuromantischen Form. Er wendete zum ersten Mal zusätzliche Farben an und bricht damit mit der Kunst seiner Vorgänger. Das Bild wurde 1978 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt und löste einen Begeisterungssturm der französischen Kritiker aus: „Einige Landschaftsmaler erwecken ein aufrichtiges Interesse, vor allem M. Kuindshi. Es gibt keine Spur vom ausländischen Einfluss und keine Anzeichen von Nachahmung: *Die ukrainische Nacht* löst Bewunderung aus und gibt den Eindruck des Unnatürlichen“⁴⁵ - schrieb P. Manz. Er bricht mit den Prinzipien der Peredwischniki und tritt aus dem Künstlerverband aus. Kuindshi stellt 1880 zwei Arbeiten *Birkenhain*, 1879 (Abb. 11) und *Mondnacht am Dnjepr* in einem dunklen Raum aus, wo ein gerichteter Lichtstrahl die Tiefe des Raums in den Bildern beleuchtet. Der Maler erreicht eine äußerst große Illusion des Lichtes durch die mehrschichtige Malerei und durch Licht- und Farbkontraste. Der Maler hat mit den Bildern einen vollen Erfolg errungen. Tausende Besucher standen Schlange, um die außergewöhnlichen Bilder zu sehen. *Die Ukrainer Nacht am Dnjepr* stellt kein genaues Bild dar, sondern einen weiten Luftraum, ein Weltall, die gesamte Existenz von Natur und Mensch. Allerdings zeigten viele Zeitgenossen des Malers keine Anerkennung für seine Entdeckungen im Bereich der Farb- und Lichtwiedergabe, sie waren sogar feindlich seiner Arbeit

⁴⁵ Zitat von W. Manin: Archip Iwanowitsch Kuindshi, Sankt-Petersburg, „Maler Russlands“, 1997, S. 26.

gegenüber eingestellt. Kramskoj sagte, dass er kein Verständnis für Farbprinzipien von Kuindshi habe: „Die Farbe auf dem weißen Bauernhäuschen ist dermaßen realitätsgetreu, dass meine Augen genauso beim Zusehen schmerzen, wie beim Sehen der echten Realität.“⁴⁶ - so war seine Bemerkung über eins der schönsten Werke von Kuindshi *Der Abend in der Ukraine*, 1878. Kuindshi stellt seine Bilder 20 Jahre lang nicht mehr freiwillig aus und beschäftigt sich weiter mit der Erforschung der Lichtwiedergabe und mit der Erschaffung eines ganzen Raums auf Leinwänden. 1901 organisiert er eine kleine Ausstellung und lädt dazu nur seine alten Freunde und Bekannte ein. Unter den ausgestellten Bildern befand sich auch der neu bearbeitete *Abend in der Ukraine*. Die absichtlich vereinfachte „naive“ Zeichnung ist nah dem volkstümlichen Primitivismus, dabei wird die Wirkung der zusätzlichen Farben vollkommen ausgenutzt: die schattigen Seiten ukrainischer Hütten sind türkis und stehen im Kontrast mit den himbeerfarbigen, von der Sonne beleuchteten Wänden. Der Aufbau des Bildes wird flacher ohne Details, dafür kommt aber das Dekorative noch deutlicher zum Ausdruck. Kuindshi schafft mit seinem künstlerischen Werk eine neue Richtung in der Landschaftsmalerei - die Neoromantik. Die romantische Kunst wurde in Moskau durch solche Maler wie M. Vrubel und V. Borissow-Mussatow vertreten.

Eben zu Beginn des neuen Jahrhunderts hatten die russische Künstler die malerischen Bilder von Borissow – Mussatow für sich entdeckt. Und es war kein Zufall, dass Larionow und Borissow-Mussatow an der Ausstellung des Russischen Künstlerverbandes 1905 teilgenommen hatten. *Frühling* von Mussatow, 1898-1901, (Abb. 12), wo Raumbeziehungen im Bild sowie die Form selbst aus Farbkombinationen und malerischem Stoff wachsen. Das Lieblingsmotiv von Musatow waren junge Frauen im Garten, an Springbrunnen, mythische Gestalten und Märchenfiguren. Die Natur bekommt bei dem Maler eine neue Rolle - sie steht im Einklang mit dem Seelenzustand der Dargestellten, ihre zarten Pastelltöne spiegeln die Reflexion, das In-Sich-Vertiefen und öfters die Traurigkeit wider. Dabei entsteht oft der Eindruck, als ob der Zuschauer einen Blick auf diese rätselhafte Welt werfen könnte, die mit unserer Welt nichts Gemeinsames hat und ihr kein bisschen ähnelt. Seine

⁴⁶ Ebd., S.40.

Bilder mit ihrer betont flächigen Malweise erinnern etwas an die Wandbilder von Bonnard, Maurice Denis, Vuillard.

Jedoch nahmen die Maler der russischen Avantgarde die Arbeiten von irgendwelchen berühmten französischen Malern als Grundlage für ihre eigenen Werke. Aus diesem Grund betrachten sie die ganze russische Landschaftsmalerei am Ende des 19. Jahrhunderts als erstarrt und der Regression unterworfen. Die neue Generation von russischen Malern wendet sich von der mit der Darstellung der „russischen Idee“ zu sehr beschäftigten Kunst ab und sucht in erster Linie nach neuen Formen. Sie empfindet sofort die Formenwelt der altrussischen Ikonenmalerei als Entdeckung und sieht die realistische Malerei der Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts als ein Erbe an, auf das man zugunsten der neuen Kunst unbedingt verzichten muss.

2.3.2. *Europäischer Einfluss*

Der Anfang des Jahrhunderts war für die russische Kunst eine Zeit engster Berührung mit der Kultur Frankreichs, mit den Werken grosser französischer Maler wie Cézanne, Monet, Passaro, Degas, Gauguin. Die Kenntnisse über die moderne französische Kunst erwarben die Russen oft aus Kunstzeitschriften oder aus den für die Künstlerschaft zugänglichen privaten Sammlungen zeitgenössischer Kunst von Schtschukin und Morosow.⁴⁷ Das erste impressionistische Bild, das 1897 aus Frankreich nach Russland kam, könnte entweder *Flieder in der Sonne*, 1872 oder *Felsen vor Belle Ile*, 1886 von Clode Monet gewesen sein. Sergej Schtschukin setzte den Kauf von Monet im Jahre 1899 fort: *Heuschober bei Geverny*, 1886, aber der echte Höhepunkt seiner Monet-Sammlung war das Bild *Möwen. Das Parlamentsgebäude in London*, 1903/04. Pjotr Schtschukin, ein wohlhabender Moskauer Sammler, kehrte 1898 aus Paris mit den Kunstwerken nach den Ratschlägen seines Bruders Ivan zurück. Den Anfang seiner Sammlung bildeten drei Bilder, die auch drei verschiedene impressionistische Landschaftstypen darstellen. So waren auch drei führende Künstler Monet, Sisley und Pissaro in seiner Sammlung vertreten. *Felsen von Etretat*, 1860 von Monet stellt die Bewegung in der Natur dar, die unruhige Meeresküste, das Bild *Villeneuve-la Garenne*, 1872 spiegelt den Übergang von dem klassischen Landschaftstypus zu dem impressionistischen wider. Ein gerade erst vollendetes Bild von Camille Pissaro *Place du théâtre Français*, 1898 zeigt einen Typus von Landschaftsmalerei, der gerade von Impressionisten entdeckt wurde: «die Stadt als lebendige Verkörperung unaufhörlicher Bewegung»⁴⁸ Zu dieser Zeit, 1898, fand schon der Impressionismus Anerkennung in seiner Heimat, aber für die russische Kunst wurden seine Prinzipien zu einer echten Offenbarung.

Der Impressionismus mit seinen Prinzipien des Verlustes einer strengen Bildanordnung, mit dem Auflösen in Skizzen, dem Verlust sowohl von Inhalt als auch von einer festen Gegenständlichkeit des Dargestellten, breitete sich in der russischen Kunst Anfang des 20. Jhs. aus. Im Impressionismus tauchen zum ersten Mal Symptome vom Ende der Renaissance auf. Als nächstes

⁴⁷ siehe darüber: Morosow und Schtschukin – die Russischen Sammler, Monet bis Picasso, Bild-Kunst, Bonn 1993.

⁴⁸ Ebd., S. 44.

kommt die analytische Suche in der Kunst. Im Grunde genommen ist das Streben selbst, einen unmittelbaren Eindruck (impression) der Umgebung wiederzugeben, ein analytisches Streben. Impressionisten bemühen sich, das gewonnene Naturerlebnis auf dem Gemälde wiederzugeben, indem sie dort Licht- und Luftillusionen oder eine an Licht reiche Umgebung darstellen. Sie zerlegen das Licht in seine Spektren und versuchen mit reinen Farben zu malen, ohne sie auf der Palette miteinander zu vermischen (denn die Farbvermischung ist eine synthetische Erscheinung). Dabei ist nur die optische Wahrnehmung durch die Augen wichtig, die einzelne Pinselstriche zu einem einheitlichen malerischen Bild vereinigt.

Und schon der Schüler von Korowin, Michail Larionow, dessen Werke eine ungewöhnlich malerische Schönheit ausstrahlten, fängt mit Impressionismus an. So zeigt Larionow in seinem *Garten*, 1904 (Abb. 13) ein ungewöhnliches Gefühl für die Farbe und die Eigenschaft des Künstlers, die Farbharmonien zu verwirklichen. Das ganze Bild baut auf feine Gegenüberstellung von naheliegenden Farbtönen auf: dunkelblau, blau, hellblau, türkis, grün, grasgrün, gelb. Die breite Farbpalette vermeidet aber die Farbbeziehungen, die zueinander in Kontrast stehen. Aber – was überhaupt bezeichnend für Impressionismus ist – das Bild vermittelt nicht die Gedanken oder Gefühle, sondern den Eindruck, denn die Vertreter des Impressionismus interessieren sich nicht mehr für die Suche nach einer einheitlichen Form, die solche Gefühle hervorruft. Nur die optische Wahrnehmung mit den Augen und die künstlerische Wiedergabe des gewonnenen Eindrucks werden für sie wichtig. Berdjaews Philosophie⁴⁹ zufolge versteckte sich schon allein in dieser Methode „die tiefe Erschütterung, die Zergliederung der menschlichen Formen... und der Bruch mit der Natur.“ Zweifellos meinte er damit die Wahrnehmung der Natur im Sinne der Renaissance, die Suche nach einer vollkommenen Form und die Fähigkeit zu einer einheitlichen Wahrnehmung der Gestalt.

Larionow stellt sich reine malerische Aufgaben, es scheint, als ob die Frage des „historischen Aussehens Russlands“, mit der sich fast alle bedeutenden Künstler gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigt haben, ihn

⁴⁹ N. Berdjaew: Philosophie des künstlerischen Schaffens, Kultur und Kunst, Moskau 1994, S. 396.

gar nicht interessiere. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts war russische Landschaftsmalerei so national geprägt, dass sie mit der Landschaft keines anderen Landes verwechselt werden konnte. Bei den Künstlern der Avantgarde geht dieses nationale Naturempfinden verloren. Die Landschaft hört auf, rein „russisch“ zu sein, genau gesagt das, was die Maler darstellen, könnte auf jedes andere europäische Land oder sogar weniger auf Russland zutreffen. An der Ausarbeitung der „echten russischen“ Landschaften arbeiten andere Künstler wie z.B. Nesterow mit seiner Suche nach dem „Geistlichen“ der russischen Natur, oder Juon mit seiner Anhänglichkeit zu alten russischen Städten und zu dem altertümlichen russischen Leben, oder Grabar, der bestrebt war, das Festliche der nationalen russischen Natur wiederzugeben. Die Künstler der russischen Avantgarde aber – oder diejenigen, die später so genannt werden – suchen nach neuen Wegen in der Malerei, nach Wegen, die zu allgemeinen, internationalen plastischen und malerischen Entdeckungen führten. Und das bedeutete für sie ein Verzicht auf den traditionellen Lösungsansatz. Und wenn früher die Hauptaufgabe des Landschaftsmalers die Wiedergabe des russischen, nationalen Charakters der Natur war, suchen die Künstler der Avantgarde um die Jahrhundertwende nach einem eigenen Ausdruck, dabei bleibt „die nationale Idee“ ausser Acht.

Im Bild *Akazienwipfel* 1904 (Abb. 14) von Larionow wird sehr stark das Bestreben gezeigt, so weit wie möglich nachzuvollziehen, wie der Mensch die Natur en plein air sieht. Wir sehen sie immer im Zusammenhang mit der Luftsphäre. Punin hat außerdem in dieser Arbeit den Ausdruck des russischen Nationalgefühls gesehen: „Die *Akazienwipfel* sind ein zutiefst lyrisches nationales Werk, zu dem sich in der französischen Kunst nichts Vergleichbares finden lässt.“⁵⁰ Aber diese Bemerkung des zeitgenössischen Kritikers zeugt eher von der alten kunsthistorischen Tradition – in jedem Bild seinen nationalen Charakter, seine Unähnlichkeit mit den westlichen Tendenzen und Richtungen zu unterstreichen. In diesem Bild ist kein „übertragener Sinn“, wie bei den Werken von Sawrasow zu sehen. Hier bemerkt man nichts Russisches. Der Künstler hatte auch keine Absicht, eine bestimmte Idee auszudrücken, eher – einen Eindruck vom blassem Frühlingshimmel, dünnen Ästen und leichten schwebenden Wolken zu vermitteln. Die impressionistische Periode Larionows

⁵⁰ Punin N: Die impressionistische Periode im Schaffen M. Larionows, S. 291.

betrug zeitlich nur 4 Jahre 1902 – 1906. Seine im Jahre 1906 auf Einladung von Djagilew nach Paris unternommene Reise bedeutete das Ende der impressionistischen Vibration. Ab jetzt sucht er nach fauvistischer Farbintensivierung, nach neuen Raum- und Formverhältnissen aus den lokalen Farbbindungen.

Die Auseinandersetzung mit den Landschaften von Paul Cézanne regten viele Künstler zu eigenen Studien an, so entstand der sogenannte „russische Cézannismus“, dessen wichtigste Vertreter auch Kontschalowski, Maschkow, Lentulow, Falk und Roschdestwenski in Moskau waren. In den privaten russischen Sammlungen waren zum Anfang des Jahrhunderts folgende Landschaften von Cézanne vorhanden: *Ufer der Marne*, 1888-95, *Landschaft bei Pontoise*, 1874-77, *Brücke über den Teich*, um 1898, *Das Bergmassiv Sainte-Victoire*, 1896-98, *Blaue Landschaft*, um 1904-06 (Sammlung I. A. Morosow), *Landschaft in Aix (Das Bergmassiv Sainte-Victoire)*, um 1906 (Sammlung S. I. Schtschukin). Ivan Morosow kaufte zum ersten Mal die Bilder von Cézanne nach der Ausstellung Salon d'Automne 1907, unter anderen auch die *Landschaft bei Pontoise*, 1874-77 (Abb. 15). In diesem Bild „geht Cézanne auf seine Art mit der Natur um, er vermischt die Baumgruppen, holt den Hintergrund nahe heran, verallgemeinert Details und erreicht eine solche Dynamik, die man von Pissaro nicht erwarten kann, obwohl Cézanne ihn als seinen Lehrer betrachtete. Seine *Landschaft bei Pontoise* sagt mehr über ihn selbst aus als über das von der Natur vorgegebene Motiv.“⁵¹ In demselben Jahre 1907 folgte Goncharowa den Prinzipien von Cézanne in der Komposition und der Malmethode: *Landschaft mit der roten Kirche*, 1907 (Abb. 16) Allerdings im Vergleich mit den ein bisschen gedämpften Tönen Cézannes wirken die Kontraste bei Goncharowa absichtlich frech. Die Aussage über die Landschaft von Cézanne könnte man auch bei dieser Landschaft von Goncharowa wiederholen: *Landschaft mit der roten Kirche* „sagt mehr über sie selbst aus als über das von der Natur vorgegebene Motiv.“ Die Künstlerin erreicht eine Geometrisierung des Bildes, indem sie die Arbeitsweise von Cézanne verwendet – die Formaufbau durch die Farbkraft. So stellt sie kein

⁵¹ A. Kostenewitsch. Russische Sammler französischer Kunst. Die Familienclans der Schtschukin und Morosow, im Buch: Morosow und Schtschukin – die Russischen Sammler, Monet bis Picasso, Bild-Kunst, Bonn 1993, S. 106.

getreues Abbild des Roggenfeldes in den Vordergrund, sondern baut die Form auf durch die genauen Pinselstriche und die bunte Farbe.

Der Einfluß von Gauguin auf Michail Larionow und Natalia Goncharowa wurde durch eine ganze Reihe von Gauguins Arbeiten in Schtschukins Speisezimmer gefördert. Die Analyse der Farbflecke auf Gauguins Bildern bringt sie zu eigenen Erkenntnissen und Neuentdeckungen in dem Bereich der räumlichen Organisation aufgrund der Farbenverteilung. Sie beginnen von jetzt an, nicht traditionell „nach der Natur“, sondern „mit ihr zusammen“ zu arbeiten. Goncharowas vierteilige Komposition *Obsternte*, 1908 (Abb. 17) wurde zweifellos von Gauguins Werk mit dem gleichen Titel, *Rupe Rupe, La Cueillette des Fruités*, 1899 (Abb. 18) inspiriert. Gontschrowa übernimmt von Gauguin nicht nur die Grundlage im Formaufbau, sondern oft auch seine Farbkombinationen. Sie ist gar nicht verwirrt, dass ihre Bilder eher wie eine Reminiszenz auf die Tahiti-Bilder von Gauguin wirken mögen. Gontschrowa deutet einen goldenen Hintergrund, die Körper von Früchtepflückern, die Tiergestalten und die bunte Farben des Bildes Gauguin ähnlich, und vor allem *La Récolte*, 1897 (Abb. 19), das sie auch in der privaten Sammlung sehen konnte. Allein die Bauernkleider eines kleinrussischen Dorfes geben noch den nationalen Charakter wieder. Dabei erscheinen die Bauern der russischen Dörfer nicht weniger exotisch als die Bewohner Tahitis. Die Frauen in der bunten Festkleidung auf dem goldenen Hintergrund sind ein Beispiel dafür, dass „die europäische Malerei in der Sprache gemeinsamer bildnerischer Zeichen zu sprechen begonnen hatte.“⁵²

Und wenn das Talent von Larionow und Gontschrowa eine große Rolle für die Erneuerung der Kunst mit neuen Prinzipien spielte, so verkörperte eben David Buliuk für die Zeitgenossen den „Futuristen von Futuristen“. „Alles bestätigte diese Meinung: seine kriegerische Rednerleidenschaft, seine verblüffenden Äußerungen in den Vorlesungen, die Zuhörer mit schwachen Nerven in Ohnmacht fallen ließen (solch ein Fall ist bekannt); das außergewöhnliche Aussehen: ein Glasauge, ein Monokel, das seiner Meinung nach dem Marshall Davout gehörte, schwerfällige Frauenfigur, immer

⁵² Marina Bessonowa, im Buch: Morosow und Schtschukin – die Russischen Sammler, Monet bis Picasso, Bild-Kunst, Bonn 1993, S. 350.

sackartige Kleidung und dazu noch ein Zylinder“⁵³. Er war nicht nur ein Maler, sondern auch ein Dichter, ein Theoretiker der russischen Avantgarde, er gehörte nicht nur irgendeiner Richtung an, wie es der Fall bei Malewitsch und Filonow war, sondern generell der avantgardistischen Richtung für die Erneuerung der Kunst. Dabei nannte Burluik sich selbst den „Vater des proletarischen Futurismus“. All diese großen und ein wenig übertriebenen Titel hatten ihre Vorgeschichte. Nachdem Burluik die Königsakademie in München (bei Willi Ditz und Anton Azhbe) von 1902-1904 besucht hatte, fuhr er nach Paris und arbeitete dort in Fernand Cormons Studio. 1905 kehrte er nach Russland zurück und veröffentlichte 1908 seine erste Deklaration „die Stimme eines Impressionisten für den Schutz der Kunst“. Die Deklaration ist zusammen mit dem Ausstellungskatalog „Zveno“⁵⁴ erschienen; die Ausstellung wurde im Jahre 1908 in Kiew organisiert. Burluik äußert sich dort scharf über die Peredwishniki, deren vornehmliche Idee es war, das Dorfleben darzustellen, die sich jedoch am Anfang des Jahrhunderts sentimental historischer Motive bedienten, ähnlich den Bildern Makowskys. Auch andere russische Maler werden kritisiert: Levitan, Vrubel, Serow, im Prinzip die ganze russische Malkunst Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. „Grobe Vulgarisation. Schock der Peredwishniki - völliges Aussterben... Eine verlangsamte Entwicklung, Suche nach neuen Idealen ist nichts anders als pure Leidenschaft und völlige Verwirrtheit. Mit der ersten Weltausstellung 1899 begann die neue Ära. Die Maler orientieren sich an dem Westen. Frischer Wind verweht den wertlosen Geist Repins, die Bastschuhe von Peredwishniki sind unnütz geworden. Aber weder Ansprüche von Serow, Levitan, und Vrubel noch die literarischen Anhänger von Djagelew, sondern vielmehr die „Blaue Rose“ und diejenigen, die sich um das „Goldene Vlies“ versammelten, sie wurden später russische Impressionisten, die nach westlichem Vorbild erzogen sind und die allein beim Anblick von Gauguin, Van Gogh und Cézanne (Synthese der französischen Richtung in der Kunst) zitterten, sie sind es, die die Hoffnung auf das Wiederbeleben der russischen Malerei verkörpern.“⁵⁵

⁵³ E. Basner: „The Phenomenon of David Burluik in the History of the Russian Avant-Garde Movement“, aus dem Buch: Burluik, St. Petersburg 1995, S. 11.

⁵⁴ „Zveno“, Ausstellungskatalog, Kiew 1908.

⁵⁵ ebd., S. 3.

Typisch waren grammatikalische Fehler und semantische Ungenauigkeiten der oben erwähnten Schrift und der nachfolgenden Schriften Burliuks und der anderen Futuristen. Die Fehler werden später zu Regeln. Dieses Phänomen trifft weder auf den feinen Stil der „Welt der Kunst“-Mitglieder noch auf das erhaltene Erbe an Briefen von den gut ausgebildeten Lewitan und Vrubel zu. Jedoch wurde dies zur allgemeinen Tendenz. Das ungebildete Russland missbilligte und verspottete das gebildete Russland. Interessant erscheint in den Bemerkungen Burliuks, dass er 1908 diejenigen beschimpft und verneint, bei denen er selbst seine Erinnerungen⁵⁶ nach 1904 gelernt hatte. Diese sonderbare Erscheinung bezeichnet man manchmal aus irgendeinem Grund in der Fachliteratur als „Evolution unter den Bedingungen wachsender revolutionärer Erschütterungen“.⁵⁷

Dabei näherte sich Larionow dank seines künstlerischen Spürsinnes schon 1902 dem Impressionismus, ohne zuvor im Ausland gewesen zu sein; im Gegensatz zu ihm brauchte Burliuk den Aufenthalt im Ausland, um seine „Stimme des Impressionisten“ zu erheben. Eine wichtige Rolle spielt auch die Bekanntschaft mit Larionow selbst im Jahre 1907. Jedoch war es Burliuk, dem es dank seines Redner- und Organisationstalentes gelungen war, die Ausstellung „Zveno“ 1908 in Kiew unter Beteiligung von Michael Larionow, Natalia Gontscharowa und Aristarch Lentulow zu organisieren. Die eigenen Arbeiten von Burliuk in dieser Zeit wie *Morgen, Wind* 1908 (Abb. 20), *Landschaft mit den Bäumen* 1910 (Abb. 21), *Landschaft mit dem Weg* 1910 (Abb. 22), *Landschaft mit dem rosa Haus*, 1910 (Abb. 23) liefern einen deutlichen Beweis dafür, dass weder die Bekanntschaft mit französischen Impressionisten noch diejenige mit Michael Larionow spurlos an ihm vorbeigegangen sind - Burliuk spricht nun die Sprache der Impressionisten. Allerdings gelingt es Burliuk nicht ganz, eine der wichtigsten Bestrebungen der Impressionisten, nämlich die Illusion von Licht und Luft mit Hilfe von künstlerischen Mitteln zu erreichen. Seine Arbeiten erinnern eher an bunte Mischgewebe aus Stoff, die zwar malerisch, jedoch statt durchsichtig dicht sind, wie *Landschaft mit dem rosa Haus*, 1910. Burliuk war mehr an der Struktur des Werkes als an der Wiedergabe der Licht- Luft- Sphäre gelegen. Er

⁵⁶ D. Burliuk: „Fragments iz vospominanij futurista. Pisma. Stichotvorenija.“ (Fragmente aus den Erinnerungen eines Futuristen. Briefe. Gedichte.), St. Petersburg 1994, S. 116.

⁵⁷ so E. Basner im Buch: David Burliuk, St. Petersburg 1995, S. 14.

teilt das Bild in eine „ebene“ und eine „unebene“ Fläche ein. Die ebene Fläche ihrerseits kann „stark glänzend, glänzend oder schwach glänzend“ sein, die Beschaffenheit des Glanzes selbst: „Stahl-, Glas-, Fett-, Perlmutter- und Seideglanz.“ Die „unebene“ Fläche hat auch ihre Eigenschaften: Sie kann „splitterig, hakig, erdig (matt und staubig) und muschelförmig“ sein.⁵⁸

Der Maler selbst war so angetan von den Ideen des Impressionismus, dass er viele Jahre später in seinen Erinnerungen schrieb: „Die Kunst, deren Keim von Cézanne, Gauguin und Van Gogh ausging, erschien als Vorbote des Sieges der Proletarier über die Zarenherrschaft und den Kapitalismus in Russland.“⁵⁹ Diese Bemerkung ist natürlich oberflächlich und naiv, wenn man die Kompliziertheit der geistigen, politischen und wirtschaftlichen Situation Russlands vor der Oktoberrevolution berücksichtigt. Aber sie spiegelt eine wichtige Tendenz in der Geschichte der russischen Kunst wider: genau mit impressionistischen Arbeiten tauchen zum ersten Mal in der russischen Kunst analytische, die Form auseinanderlegende Erscheinungen auf. Und wenn solche ähnlichen Prozesse auch für politisches und philosophisches Gedankengut dieser Zeit typisch waren, so geht es hier um Phänomene, die parallel zueinander verliefen.

Die russischen, im Stil des Impressionismus arbeitenden Maler mussten sehr viel Kritik seitens der Kunstkritiker über sich ergehen lassen, die ihnen vorwarfen, den Westen nachzuahmen. Diese Vorwürfe basierten in erster Linie auf der Tatsache, dass Frankreich und Russland unterschiedliche Wege im Bereich der Kunst gingen: die komplizierte Entwicklung der französischen Kunst in den letzten Jahrzehnten führte zwangsläufig zur Entstehung des Impressionismus. Die russische Kunst ging einen anderen Weg und die Übernahme des „letzten Wortes“ aus Paris erscheint nichts anders als Epigonie zu sein, beteuerten einstimmig Kritiker. Trotz allem gibt es kaum einen Maler der russischen Avantgarde, der sich nicht vom Impressionismus beeinflussen ließ. Sogar die radikalsten und „programmatischsten“ von allen Malern - Kasimir Malewitsch und Ivan Kliun konnten diesem Einfluss nicht entgehen.

Einige von den Graphikarbeiten aus der Costaki-Sammlung vermitteln uns ein Bild von Iwan Kliun, dem späteren Begründer der abstrakten

⁵⁸ D. Burliuk: „Poschetschina obschestwennomu wkusu“ (Eine Ohrfeige auf den allgemeinen Geschmack), Moskau 1912, S. 105.

⁵⁹ Anm. 16, S. 136.

Kompositionen und sphärischen Konstruktionen, der nicht nur den Motiven der heimlichen Natur Aufmerksamkeit schenkt, sondern auch versucht, die Methoden Lewitans bei der Herbstdarstellung nachzuahmen. Das mehrmals im Wasser gespiegelte herbstliche Gold in der Natur, eins der Lieblingsmotive des klassischen russischen Landschaftsmalers, taucht auch in seiner Arbeit *Der Sokolniki-See*, 1908 (Abb. 24) auf. Dabei stimmt die natürliche Verschwommenheit der Konturen von gespiegelten Bäumen mit der impressionistischen Verschwommenheit der echten Bäume überein. Die künstlerischen Akzente bei einigen auf der Wasseroberfläche gespiegelten Bäumen werden bei ihm sogar stärker hervorgehoben. Nur mit Hilfe der Beschriftung des Malers lassen sich der untere und obere Teil des Bildes bestimmen. Zwei andere Aquarellzeichnungen aus der Sammlung Costakis - *Ohne Titel*, 1909, *Scheunen*, 1909 (Abb. 25a,b) liefern Hinweise dafür, dass der Maler gründlich an den räumlichen Verhältnissen gearbeitet hat, dabei versuchte Kliun, der zweifelsohne die Arbeiten der französischen Puantillisten kannte, sie nachzuahmen, indem er russischen Weiden mit einer Reihe von dörflichen Heuscheunen auf dem Horizont Beachtung schenkte.

Auch bei Malewitsch war der künstlerische Anfang charakteristisch. Mit 18 Jahren, noch in der Zeit der Kiewer Zeichenschule wird er mit der Kunst der landschaftsmalenden „Wanderer“ vertraut. Er besuchte ab 1903 die Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, und gerade zu dieser Zeit sind alle seine impressionistischen Werke entstanden. Der zukünftige Schöpfer von *Schwarzes Quadrat* erweist sich als ein aufmerksamer, sich mit Licht und Farbe auskennender Impressionist. Seine *Kirche*, 1903 (Abb. 26) ist durch ein Farbenspiel von den sich ergänzenden Farben, von hellviolett, über pastellrosa bis zitronengelb und blau gekennzeichnet, dabei erinnert das Blau kaum an das Himmelblau - ein deutlicher Beweis dafür, dass der Maler bewusst an der Schaffung eines klaren, verschneiten Wintermorgens gearbeitet hat. Malewitsch lernte 1907 Iwan Kljun kennen und schenkte ihm ein kleines Bild, das sich in der Costakis-Sammlung befindet - *Ohne Titel*, 1902-03 (Abb. 27a). Diese Arbeit zeugt von einer Scheu, vergleichbar mit der eines Schülers. Der Eindruck, l'impression von einer sommerlichen Dorflandschaft, das zukünftige Urmotiv des Suprematismus, verfestigt sich in zärtlichen Pastelltönen, richtigen

Proportionen und Perspektive-Darstellung. Die nächsten Arbeiten lassen jedoch viel mehr Mut erkennen: *Ohne Titel*, 1904-05 (Abb. 27b). Malewitsch zeigt hier, dass ihm nicht nur die Licht-Luft-Wiedergabe gelungen ist, sondern auch die Wiedergabe der orangen Sonnenstrahlen, die mehrmals von den blätterlosen Baumästen übernommen und fortgesetzt werden. Dabei bringt ihn der diagonale Kontrast von zwei lokalen Hauptfarben: orange - violett schon zur fast expressionistischen Bildanordnung.

Seine erste nachweisbare Ausstellung wurde angeblich vom „Verband Moskauer Künstler“ im Jahr 1907 veranstaltet. Vor dieser Ausstellung hat Malewitsch einige Landschaften im Stil des Impressionismus gemalt, eine von denen ist z.B. *Landschaft mit gelbem Haus*, 1906/07 (Abb. 28). Vor unseren Augen erscheint der von Malewitsch so geliebte Winter, obwohl das sonst so häufige Motiv keine große Rolle bei den Impressionisten spielt. Die von ihm hoch geschätzte „reine malerische Qualität“ ist hier zu sehen. Seine Begeisterung für Monets *Kathedrale von Rouen am Mittag*, 1893 (Abb. 29) ist bekannt; er konnte das Bild in der Schtschukin-Sammlung 1904 sehen. Besonders interessiert ihn „eine Malerei.., die an den Wänden der Kathedrale wächst“⁶⁰, die farbige, reliefartige Struktur der Bildoberfläche. In seinem Bild *Landschaft mit gelbem Haus* beschäftigt er sich vor allem auch mit der „Faktur“ des Bildes – der Korrelation der farbigen Pinselstriche, dem Wachstum und der Verdichtung der Fläche, dem Streben nach Ausdruckskraft, die sich der Bildhauerkunst annähert. Die Begegnung mit Paul Signac (Malewitsch konnte zwei Bilder von ihm in der Sammlung sehen: *Hafen von Marseille*, um 1906/07 und *Die Pinie von Betaud*, 1909, (Abb. 30) führt ihn zu den eigenen pointillistischen Studien, was auch seine *Landschaft*, 1906/07 (Abb. 31) beweist.

Im Malewitsch's Schaffen gibt es noch ein Rätsel bezüglich der Datierung. Das betrifft eine Reihe seiner impressionistischen Werke, die noch 1995⁶¹ als Frühwerk betrachtet wurden, z. B. seine *Sommerlandschaft* oder *Auf dem Boulevard*, die 1903 datiert wurden. Andere hatten eine unbestimmte Datierung: 1903 oder nach 1927 – so die *Badende* oder *Blühende Apfelbäume*. Damals haben diese Werke den Kunsthistorikern viele Fragen gestellt: „Haben

⁶⁰ Malewitsch, K.: Über die neuen Systeme in der Kunst. Statik und Bewegung, 1919, hrsg. von Victor Fedjuschin, Zürich 1988.

⁶¹ Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Köln 1995, S. 84 – 85.

wir es mit einer Mystifikation Malewitschs zu tun, der am Ende seines Lebens entstandene Arbeiten auf frühere Jahre datierte? Oder hat er eine verlorengegangene Schicht seines Werkes rekonstruiert, um sich auf einer Einzelausstellung in seiner Entwicklung präsentieren zu können? Oder sind im russischen Teil seiner Hinterlassenschaft tatsächlich frühere Arbeiten erhalten geblieben, und hat nie eine Mystifikation stattgefunden?⁶² Es lag daran, dass er eine ganze Reihe Bilder nach 1927 gemalt, die aber selbst in die Jahre zwischen 1903 und 1908 datiert hat. Neue Forschungen von Elena Basner⁶³ haben das bewiesen und wir kommen noch einmal darauf zurück.

Diese kurze schöpferische Periode 1903 -1907, Impressionismus, ist um so charakteristischer für Malewitsch, wenn man bedenkt, dass er fünf Jahre später nicht nur aufhört, sich für die Darstellung der Licht-Luft-Sphäre bei der Landschaft zu interessieren, sondern er hört ganz auf, die Landschaft zu malen. Die Landschaft ist unbequem und ungeeignet für die Wiedergabe einer Idee, sie lässt keinen Raum für deren Ausdruck, oder - sie ist um so größer im Vergleich zu irgendeiner Idee, die im menschlichen Verstand geboren wird, dass allein die Gesetze ihres Seins die Bedingungen für den Bau und die Darstellung dessen vorschreiben, was nicht von menschlichem Verstand geschaffen wurde. Kommt es nicht daher, weil es an der Zeit zu sein schien, *eigene* Ideen und *eigene* künstlerische Systeme auszudrücken, dass die Landschaft als Genre aus den Arbeiten vieler Künstler total verschwand?

Die russische Kunst um die Jahrhundertwende steht ohne Zweifel unter dem Einfluss des französischen Impressionismus. Die Künstler übernehmen oft die Methoden von Licht- und Luftdarstellung, sowie ein Kolorit, wie es in obengenannten Beispielen zu sehen war. Die Bekanntschaft mit der impressionistischen Kunst basierte oft auf der Kenntnis von Abbildungen in den Kunstzeitschriften, die meisten Künstler hatten aufgrund der hohen Kosten keine Chance nach Europa zu reisen – mit diesen zwei Gründen kann man auch die Tatsache erklären, warum nur bestimmte französische Impressionisten Einfluss auf die russischen Künstler hatten. Auf der anderen Seite war diese Phase nicht lang. Impressionismus war für die russische Avantgarde notwendig, um sich auf europäisches Niveau der Kunstform zu erheben. Aber

⁶² Petrowa, J. im Buch: Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Köln 1995, S. 14.

⁶³ Basner, E: im Kat. Kasimir Malewitsch in the Russian Museum. St. Petersburg, The State Russian Museum/Palace Editions 2000.

kaum kam ihr eigenes schöpferisches Potenzial zu Kräften, lehnten sie alle die impressionistische Landschaftsmalerei ab und fanden ihren eigenen einmaligen Weg in der Kunst.

2.4. Krise der Renaissance

Wir haben dieses Kapitel als „Krise der Renaissance“ bezeichnet, obwohl in der Kunstliteratur die Zeit von 1912-15 umgekehrt „die Blüte“ der neuen avantgardistischen Kunst genannt wird. Diese zwei Bezeichnungen widersprechen einander nicht, sie ergänzen sich eher. Oder besser gesagt, die Blüte der russischen Avantgarde war ein Anfangssymptom, ein Teil von einem langwierigen Prozess - der Anfang eines „Inhumanitätsprozesses, eine Vermischung des Menschlichen mit dem Nicht-Menschlichen. Die Perfektion der Form im Sinne der Antikrenaissance verschwindet in dieser Kunst, es fängt ein neuer Rhythmus der kosmischen Zersplitterung.“⁶⁴ Interessant ist, dass Bredjaew diese Zeilen schon 1923 geschrieben hat, nämlich nachdem er aus Russland ins Ausland verbannt wurde.⁶⁵ In den 10er Jahren erschienen die Prozesse, die sich in der neuen Kunst ereigneten, überhaupt nicht so kritisch, sie wurden entweder von den Anhängern der traditionellen Kunst verspottet oder von den Besuchern der Ausstellungen nicht akzeptiert.

⁶⁴ Berdjaew, N: *Filosofija tvorcestwa, kultyry i iskusstwa* (Philosophie des Schaffens, der Kunst und Kultur), Moskau 1994, S. 395.

⁶⁵ Berdjaew gehört zu den sogenannten Philosophen des russischen Auslands, er wurde aus Russland zusammen mit den anderen Denkern im Jahre 1922 mit dem berühmten „philosophischen Schiff“ verbannt.

2.4.1. Neue Themen und Motive

Auf der Ausstellung „Der 1. Salon des Goldenen Vlieses“ 1908 werden neben Werken von Matisse, Redon, Signac, van Dongen, Bonnard, Derain und Braque auch Werke von Van Gogh, Gauguin und Cezanne, Vuillard gezeigt, aber auch von den russischen Künstlern Larionow und Goncharowa, die im Rahmen von Impressionismus und Symbolismus arbeiten. Aber schon im darauffolgenden Jahr 1909 erscheint eine neue künstlerische Bewegung in Russland, der Neoprimitivismus, und dieselben Künstler erarbeiten die neue Bildstruktur. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts kann man im Schaffen der Künstler der Russischen Avantgarde eine ganze Reihe von neuen Themen und Motiven beobachten. Sie werden manchmal aus dem sogenannten „niederen Genre“ genommen, neu gesehen und umgesetzt. Russische Bilderbögen (Lubok), Holzpuppen, Reklameschilder - schon tausendmal gesehen von allen Künstlern der Vergangenheit, wurden neu «entdeckt» von Larionow, Goncharowa, Kandinsky und Burliuk. Die Künstler stilisieren aber ihre Arbeiten nie „auf Schilderart“, sie nehmen die Themen, bearbeiten sie aber jeder auf seine Art. Michail Larionow macht eine ganze Serie von Friseuren und Soldaten - diese Motive waren früher undenkbar. Dabei ging es nicht um das Kriegspathos, sondern eher um koloristische und plastische Probleme. Das Interesse an diesem für die russische Kunst völlig neuen Motiv, das eines sich ausruhenden Soldaten, ist außergewöhnlich. Natürlich wurden Kriege auch früher geführt, man hat auch früher Soldaten dargestellt, jedoch immer heldenhaft. Das, was Larionow darstellte - einen ausruhenden Soldaten mit verrenkten Beinen und vier Fingern an der rechten Hand, auf kindische Weise gemalt - *Ausruhender Soldat*, 1911, - war absolut neu. Als einzelnes Motiv kommt der Soldat auch in die Landschaftskomposition *In der Nähe des Militärlagers*, 1910-1911 (Abb. 32), wobei sich das vom Maler beliebte koloristische Schema gelb-blau-grün auch bei den „friedlichen“ Landschaften wiederholt, wie *Boulevard in Tiraspol (Landschaft bei Mondschein)*, 1911 (Abb. 33). Man könnte sagen, dass die Ausgelassenheit und Laune des sich ausruhenden Soldaten viel Gemeinsames mit den promenierenden Damen auf dem Boulevard des südlichen russischen Städtchens Tiraspol hat. Viel

Gemeinsames haben auch diese Werke im Stil. Mit ihnen beginnt eine neue Richtung in der Entwicklung der russischen Malerei: Neoprimitivismus.

Als Analogie könnte man in einem bestimmten Sinn den französischen Fauvismus und den deutschen Expressionismus nennen, aber Neoprimitivismus unterschied sich von ihnen durch seine konsequente Orientierung an verschiedenen Formen primitiver Kunst. Dabei waren die Künstler noch nicht weit von den Formen des französischen Impressionismus, oder, wie sie selbst ihre malerischen Experimente nannten - Cezannismus entfernt. Es gab eine allgemeine Tendenz in der Entwicklung der französischen und russischen modernen Kunst - die Entdeckung der „großen Naiven“: Henri Rousseau in Frankreich, dessen exotische Urwaldlandschaft *Kampf des Jaguars mit dem Pferd* schon 1910 in der Sammlung Schtschukins zu sehen war, und den nationalen „großen Naiven“ - Niko Pirosmani in Georgien. Von da an bekommen die Avantgardisten die neue Orientierung: die frei aufgebaute Komposition des Bildes, und die Möglichkeit, mit reinen Farben arbeiten zu können. Und es waren russische Künstler, die als erste die Ziele der neoprimitivistischen Malerei theoretisch erstellt und viel gearbeitet haben, um sie umzusetzen. Die Bildmotive von Rousseau und Pirosmani, ihre kompositorische Klarheit und sogar Schlichtheit „ließen die Moskauer Maler Natur und Umwelt mit anderen Augen sehen.“⁶⁶ In dem gewöhnlichem Schema von Stadtlandschaft kommen neue Motive der „einfachen“ Szene vor: ein Kastenwagen in der kleinen Gasse - *Stadtlandschaft*, 1910 (Abb. 34) von O. Rosanowa, oder ein auf den Droschken einschummernder Kutscher - *Landschaft nach dem Regen*, 1910 (Abb. 35) von Larionow. Diese ungewöhnlichen Motive für das klassische Genre zusammen mit reinen, ungemischten Farben wirkten fast magnetisch. Die Farbkombinationen rotes Haus – rote Kastenwagen oder blauer Himmel - blaue Pfützen - blaues Pferd haben nichts Gemeinsames mehr mit den impressionistischen Reflexen. Das war eine Demonstration der Möglichkeiten, mit Farben zu arbeiten, so wie es auch die mittelalterlichen Künstler bei der Fertigung von Glasfenstern und Miniaturen gemacht haben. Bei den russischen Künstlern spielte auch ihre Begeisterung für den Lubok und naiven Volksbilderbogen eine Rolle.

⁶⁶ Bessonowa, M. im Buch: Morosow und Schtschukin. Die Sammler. DuMont Köln, 1994, S. 353.

«Kompositorischer Primitivismus» und betont flache Gestalten haben etwas von Kinderbildern. Die Kinder aber ahnen nichts von den Prinzipien der geraden Perspektive und bauen ihre Kompositionen in der umgekehrten Perspektive intuitiv. Die Künstler verzichten auf die früher erlernte gerade Perspektive bewusst, dabei verändert sich auch der Charakter der Szenen.

Um diese Zeit entstanden Goncharowa's Arbeiten mit Themen aus dem bäuerlichen Leben: *Ernte*, 1908, *Der Mäher*, 1911-12, *Kartoffellegen*, 1911, *Hopfenpflücken*, 1911, *Apfelpflücken*, 1911, *Sonnenblumenernte*, 1911-12, *Holzhacker*, 1910, *Bäuerinnen bleichen Leinen*, 1911, *Bäuerinnen mit Rechen*, 1911. Das Bild *Ernte*, 1908 (Abb. 36) aus der bäuerlichen Serie entstand noch in der Zeit ihrer Begeisterung für Gauguin, um die Zeit der Polyptychons *Obsternte*, 1908 (Abb. 17). Aber es ist deutlich zu sehen, dass sich die Künstlerin von den Methoden der französischen Malerei löst und sich dem Neoprimitivismus zuwendet. Die betonten Konturen der weiblichen Figuren, Bäume, Häuser, Katze auf dem Dach und der frischgeernteten Ähren kommen zum Vorschein. Die scharfen Konturen werden oft mit den lokalen Farben gefüllt – blau, zitronengelb, rot, braun. Gerade dieses Verfahren verwendet man in der Volkskunst, bei den naiven Volksbilderbögen, und oft verwenden es auch die Kinder bei der Zeichnungsbemalung.

So hat die Darstellung russischer Bäuerinnen, die ihre Wäsche am Ufer eines Flusses waschen in *Provinzialische Landschaft*, 1909-10 (Abb. 37) von Goncharowa, nichts Gemeinsames mit der traditionellen Darstellung der russischen Bauern im 19. Jahrhundert. Außerdem ist sie auch weit von den Ideen der „russischen Nationalcharaktere“ entfernt, selbst in der Landschaft lässt sich kaum die Stimmung der Provinz des mittlerrussischen Gebiets erkennen. Die von der Malerin ausgearbeitete neue künstlerische Sprache - die Sprache des Neoprimitivismus - betrachtet den Menschen in der Landschaft und die Landschaft selbst als ein Semiotiksystem. Gontscharowa interessiert sich nicht mehr für das Licht- Luft- Spiel im Bild, sie kümmert sich auch nicht mehr um die Wiedergabe des Eindrucks (l'impression) und kommentiert eher mit einer Genauigkeit, die vergleichbar ist mit der eines Kinderbuchillustrators: „das ist ein Fluss, das ist ein Haus und das ist eine Frau mit dem Eimer“. Nicht umsonst werden ihre Arbeiten, wie auch die Arbeiten anderer Avantgardisten der neoprimitiven Periode so gut von den Kindern aufgenommen. Auch die

Farbe an sich wird zu einem Zeichen, eingeschlossen in einem System der Zeichenverhältnisse. Es signalisiert uns - das Haus ist rot, der Fluss ist grünblau und der Schnee ist weiß.

Die Menschengestalt, die hin und wieder in der Landschaft auftaucht, hat aber nicht mehr die symbolische und philosophische Bedeutung, die sie bei den Landschaftsmalern der Vergangenheit gehabt hatte. Die Erscheinung der menschlichen Figur auf dem Bild ist manchmal durch die rein malerische Aufgabe bedingt, eine farbige Betonung deutlich zu machen, wie im Fall von Goncharowa *Winter in Moskau*, 1910-11 (Abb. 38). Drei schwarze Figuren im Vordergrund und zwei - etwas entfernt auf der schneevioletten Leinwand. Nehmen wir diese kleinen Figuren weg - verliert die Landschaft an Bewegung, „erstarrt“ unter dem Schnee und der weitverzweigten weißen Baumkrone, die gerade ein Drittel der Malfläche beansprucht. Wichtig aber vor allem ist die Erscheinung von absolut neuen malerischen Formen. Die impressionistische Verschwommenheit macht einer klaren, manchmal speziell betonten Silhouette Platz, und die Impressionswiedergabe - der funktionellen Klarheit der Handlung: Schlitten fahren, die Bäuerinnen - waschen die Wäsche, der Soldat - erholt sich. Wahrscheinlich haben die Künstler diese äußerste Klarheit des Dargestellten von den Kinderbildern entnommen?

Goncharowa, „die farbreichste Künstlerin“, wie sich über sie die zeitgenössischen Kritiker äußerten, zeigt sich auch wie eine Künstlerin, die einen feinen Sinn für die Harmonie der zwei im Winter dominierenden Farben hat - Weiß und Dunkelbraun. Ihr monochromes Werk *Winter* 1911 (Abb. 39) ist eine neue Transkription von Larionow's Thema *Akazienwipfel* 1904 (Abb. 14), eine Transkription der Neoprimitivistin. Bei Larionow sind das die vorbeifliegenden Wolken, die in den Luftzweigen steckenbleiben, bei Goncharowa - die klaren Konturen auf dem weißen Winterhimmel. Von jetzt an sucht sie kaum noch den Widerschein von rosa und violetten Schatten auf dem Schnee, wie es Malewitsch vor einigen Jahren getan hat - *Kirche*, 1903 (Abb. 26). Alles, was sie interessiert, ist der Klang der dunklen Linie auf hellem Grund, das ist ein fast gesticktes Volksmuster, für das sie schon immer Interesse hatte und so einige Ölbilder mit den Motiven aus der ukrainischen Handarbeit gemalt hat. Zweifelsohne kannte sie die traditionelle Malerei der

osteuropäischen Völker auf Glas, deren „glatte“ malerische Methode sie offensichtlich stilisiert.

Ihre künstlerische Position erklärt Goncharowa selbst eindeutig in 1913: „Ich habe alles durchgemacht, was der Westen bis zur Gegenwart geben konnte und auch alles, was meine Heimat mit dem Gegebenen geschaffen hat... Ich schüttelte den westlichen Staub von mir ab und entferne mich vom Westen, ich finde seine nivellierte Bedeutung kleinlich und unwichtig, mein Weg ist zur Urquelle aller Künste, nämlich zum Osten hin gerichtet.“⁶⁷ Aber solch eine wirkliche, räumliche fast „geographische“ Bewegung des Schaffens wie bei Goncharowa - nach Osten hin - war eigentümlich und selten. Bei den Künstlern der russischen Avantgarde Filonow, Malewitsch und Lentulow war die Aufmerksamkeit eher auf das Hervorheben der inneren Struktur der räumlichen Zusammenhänge ausgerichtet. Der Blick war weniger in die Ferne, als vielmehr in die Tiefe gerichtet, die Künstler wurden zu „Augenzeugen des Nicht-Sichtbaren.“⁶⁸

Viele Künstler übertrugen das Interesse auf das reine dörfliche Leben, und Malewitsch bekundet selbst: „Die Goncharowa und ich arbeiteten mehr auf bäuerlichem Gebiet, jedes Werk von uns barg einen Inhalt.“⁶⁹ Und der Bauernzyklus von Malewitsch aus dieser Zeit, 1911-1912 enthält eine ganze Reihe von Werken: *Bauernbegräbnis*, 1911, *Roggenernte*, 1911, *Arbeit in der Mühle*, 1911, *Die Wäscherin*, 1911, *Drusch*, 1911-12, *Bäuerin mit Eimern*, 1912, *Landschaft mit roten Häusern*, 1910-11 (Abb. 40) Diese letzte Landschaft Malewitschs ist der von Kliun sehr ähnlich: *Landschaft*, 1911 (Abb. 41). Eine Gemeinsamkeit im Motiv, rote zweistöckige Häuser, die hinter einem Zaun im Grün eines Gartens stehen, ein gemeinsamer „Inhalt“ also - nach Malewitsch, die diese Werke aber auf keinen Fall gleichartig macht. Während Malewitsch dieses Motiv aus freien Stücken wählt, es einfach zum Feld seiner Entscheidung, seiner formellen künstlerischen Aufgabe macht, ist Kliun noch fest an eine bestimmte objektiv vorhandene Landschaft „gebunden“⁷⁰. Die Wahl dieses Motivs, des provinziellen Randgebiets kann

⁶⁷ Natalia Goncharowa. *Gody v Rossii*, (Jahre im Russland) St. Petersburg 2002, S. 291.

⁶⁸ so Pavel Filonow über sich selbst.

⁶⁹ Malewitsch, K: Autobiographischen Notizen, zit. nach dem Buch: Shadowa, L: Malewitsch. Kasimir Malewitsch und sein Kreis, München 1982, S. 16.

⁷⁰ In der privaten Sammlung befindet sich ein Entwurf zu dem Werk mit dem Titel „Blick aus dem Fenster“, Aquarell und Bleistift auf Papier, 12, 4 x 14, 9, im Buch: Ivan Vasilievich

aber auch in gewisser Weise vorgeschrieben worden sein, durch die Rückkehr der zukünftigen Künstler der russischen Avantgarde zu den Motiven ihrer Kindheit, stammen doch alle - Malewitsch, Goncharova, Kliun - aus der russischen Provinz.⁷¹ Und als Larionov an der Entwicklung des Neoprimitivismus zu arbeiten beginnt, entspricht die Hinwendung der genannten Künstler zu einfachen dörflichen Motiven ganz den Gesetzen. Zumal die assoziative Kettenreaktion „primitiv - einfach – dörflich“, von der Nennung des Stils zur Wahl des Motivs fast automatisch abläuft. Während Kliun aber noch weiter mit den Ideen von Cezanne experimentiert und die Form am ehesten als farbliche Fläche mit deutlich umrandeten Konturen sieht, arbeitet Malewitsch schon streng im Rahmen des Neoprimitivismus. Häuser sind für ihn rote Backsteinwürfel, von einem hohen Punkt aus betrachtet, aus der Flughöhe eines Vogels oder mit den Augen eines Dorfjungen, der auf einen Baum geklettert ist und über einen schiefen Zaun schaut. Das extreme, deklarative Wiedererkennen des Abgebildeten (Vgl. mit dem erst vor kurzem geschaffenen Werk *Landschaft mit dem gelben Haus*, 1906/07) ist das Charakteristische am Neoprimitivismus. Und während ihn in dieser Zeit bei der Darstellung von Menschen nach seinen eigenen Worten „eine soziale Bestimmung“ einnimmt, sucht er bei der Landschaft Klarheiten, „Primitivität“ der Formen sowie kontrastierende Inhalte: rot - grün.

Der Raum, oftmals durch die analytischen Fähigkeiten des Künstlers verändert, erscheint abhängig, von der Kraft seiner Fähigkeiten verändert. Die Realität verschiebt sich von ihrem Platz, es erfolgt eine Trennung von der Natur und der Verfall ihrer ganzen Gestalt. Von nun an ist diese Gestalt fragmentarisch, als ob sie aus vielen bunten Glasperlen in einem Kaleidoskop zusammengesetzt würde, das eine tiefe Erschütterung und Zerstückelung erlebt hat, z.B. *Das Kloster* von Aristarch Lentulow, 1910 oder *Stadt*, 1913 von Alexandra Exter (Abb. 42). Die Suche nach einer vollkommenen Räumlichkeit in der Natur ist nicht mehr möglich. Die Fähigkeit der Wahrnehmung des Ganzen, die das vergangene Jahrhundert kennzeichnet, ist auch verlorengegangen. „Man reißt eine Hülle nach der anderen ab, um den

Kliun, by Svetlana Kliunkova-Soloveichik, New York 1993, S. 79.

⁷¹ Malewitsch wurde 1878 bei Kiew geboren, Goncharowa – in Laditschino bei Tula, Kliun – ab seinem 8. Lebensjahr wohnt in der Ukraine, in Kamenka und Kiev.

Innenbau des Naturwesens zu erfassen.⁷² Der Innenbau der Landschaft zeichnet sich in Linien und Ebenen ab; die Landschaft wird nicht mehr wie bei den Renaissance-Malern als ein aus großer Entfernung betrachtetes Bild wahrgenommen, sondern sie wird als eine mehrfach wiederholte, zerstückelte Ebene gesehen – wie bei der *Stadtlandschaft*, 1916 (Abb. 43) von Exter. So geben die russischen Formen des Kubismus und Futurismus im Jahr 1910 den Anstoß zum Keimen einer neuen Bewegung, dem Kubo-Futurismus.

Es muss erwähnt werden, dass für die neue Betrachtungsweise des Raums bei weitem nicht jeder Raum in Frage gestellt wurde. Das heißt, gerade das, was die Außergewöhnlichkeit der russischen Landschaften ausmachte, ihre Unendlichkeit, ihre grenzenlose Ausdehnung, die unendliche Weite, absolut nicht den Anforderungen der analytischen Auslegung der Avantgardisten entsprach. Das Fehlen von Hindernissen für den Ausblick lässt sich in klassischen, romantischen und sogar impressionistischen Landschaften gut vorstellen. Aber die Tatsache, dass keine Hindernisse für den Blick da waren, hätte durchaus zum Hindernis für die Analyse werden können. Dies ist auch der Grund, warum bei den Malern dieser Zeit die endlosen Landschaften als Motiv ganz verschwinden, sei es der Ausblick auf endlose Felder, auf eine in die Ferne führende Strasse oder einfach der Ausblick in den Himmel. Vor kurzem noch weit verbreitet, werden diese Motive fast gänzlich von städtischen Landschaften verdrängt, wie z. B. *Stadt*, 1913, *Stadtlandschaft*, 1916 von Alexandra Exter oder *Feuer in der Stadt (Stadtlandschaft)*, 1914 von Olga Rosanowa. Das analytische Denken erfordert ein Hindernis, um es zu durchdenken, der analytische Blick - eine Fläche oder einen Gegenstand. Daher ist ein weitaus häufigeres Motiv der Werke der russischen Avantgardekünstler in der Zeit von 1915 bis 1917, ein Haus oder Häuser, falls man überhaupt noch von der Existenz des Genres sprechen kann, da sich die Zahl der Werke lediglich auf einzelne beläuft. Wobei der Sprung von den neoprimitivistischen roten Häuschen Malevitschs zu den kubistischen Bauten Lentulows, *Landschaft mit dem roten Haus*, 1917 (Abb. 44), *Landschaft mit der Lawra*, 1920 (Abb. 45), leicht nachvollziehbar ist: von der Einfachheit dreier roter

⁷² Berdjaew, N: Konec renessansa i krosis gumanisma. (Das Ende der Renaissance und die Krisis des Gumanismus) aus dem Buch: Filisofija tworcestwa, kultyry i iskusstwa, Moskau 1994, S. 396.

würfelartiger Häuschen hin zu „zerlegten Flächen“ roter Backsteinwände der Lawra. Die vertikalen Baumzweige wiederholen jeden Bruch des Hintergrundes.

Die Suche nach einer neuen Form war manchmal an den offensichtlichen Wunsch gebunden, Zuschauer zu überraschen und Kritiker zu verärgern, was Burluk mit Erfolg erreichte. Eine von seinen Arbeiten in dieser Zeit: *Brücke oder Landschaft aus vier Blickwinkeln* (Abb. 46) war 1912 ausgestellt unter dem Titel *Synthetische Landschaft: Elemente des Himmels und Momente der Auflösung von Ebenen, eingeleitet in der Darstellung aus vier Blickwinkeln* - eine von vielen in dieser Zeit entstandenen pseudo-wissenschaftlichen Wortgefüge, deren Sinn selbst der Autor nicht verstand. Die Überschrift „Unterer Teil des Bildes“ erreichte auch ihr Ziel: Verblüffung der Besucher und das, was eigentlich angestrebt war: faire de l'épate. Michail Matjuschin schrieb diese Landschaft den Programmwerken zu, er betrachtete die Arbeit als „den Anfang des Kubo-Futurismus“. Einige Jahre später wiederholt Burliuk die Komposition, dieses Mal verwendet er allerdings eine andere Malpalette dafür. (Abb. 47) Hierzu die Beschreibung der Komposition von Benedikt Livschitz: „...ein in Schwarz gekleideter Mensch mit einem hohen Zylinder geht hinter seinem Pferd her, das sich überrascht seinen Rücken ansieht. Das sieht sehr naturalistisch aus, bis nach einer Viertelstunde die umgebende Ebene beginnt, spiralförmig aufzuwirbeln und unter rechtem Winkel auseinander zu brechen; über dem Kopf des Menschen im Zylinder spiegelt sich eine glatte Wasseroberfläche wider; ein kleiner Dampfer gleitet darüber und dringt mit dem Mast in die Erde ein und versucht mit einer fetten schlangenförmigen Rauchwolke den Fußgänger zu erreichen. Noch ein Bruch der Ebene und das Segelboot, ähnlich einem von den Kindern gemachten Papierschiffen, wird das Zelt unseres Urvaters Isaak durchstechen.“⁷³ Der räumliche Bruch ist das Hauptmotiv dieser Landschaft, mit dem der Maler seine Prinzipien und seine Fähigkeit, Verschiebung der Ebenen darzustellen, zeigt. Das Dargestellte, die Landschaft an sich scheint ihn überhaupt nicht zu interessieren. Burliuk und Benois streiten sich sehr heftig in dieser Zeit⁷⁴, der

⁷³ Livschitz, B: Polutoroglazyi strelez: Stihotvorenija, perevody, vospominanija. Eineinhalbbügiger Schütze. Gedichte, Übersetzungen, Erinnerungen), Leningrad 1989, S. 326-327.

⁷⁴ Es geht um den Disput im Jahre 1912 im Polytechnischen Museum in Moskau.

letztere betont die Wichtigkeit des Motivs, das Thema der Darstellung. „Der Vater des russischen Futurismus“ spricht jedoch darüber, dass „in der echten wissenschaftlichen Kunstgeschichte, die noch von keinem kommentiert wurde, am Anfang eine andere Methode festgelegt wurde - konsequente Aufeinanderfolge von künstlerischen Prinzipien, unabhängig vom Sujet, das bis jetzt mit dem Inhalt des Bildes gleichgesetzt wurde“.⁷⁵ Das fehlende Thema, das nicht vorhandene Motiv wird zum selbständigen Thema. Allerdings ist Gontscharowa (ebenfalls Larionow, obwohl man keine direkten Äußerungen von ihm zu diesem Thema hat) einer anderen Meinung. Sie behauptet, dass es „in keinen Zeiten belanglos war und sein wird, *was* und *wie* dargestellt werden soll“.⁷⁶ Bezogen auf unser Thema lässt sich sagen: die Landschaft verliert ein wichtiges, diesem Genre vor der Revolution in Russland eigenes Merkmal, nämlich ihre sakrale Bedeutung. Die Landschaft wurde im alten Russland als Schöpfung Gottes betrachtet, die Darstellung der berühmten „Ikonenberge“ und Bäume auf den alten russischen Ikonen war sakral. Diese Einstellung der Natur gegenüber bleibt sogar im Verlaufe der danach folgenden Entwicklung der Kunst im 18.-19. Jahrhundert erhalten. Ab 1880 bekommt die Heiligsprechung der Landschaft noch eine neue Bedeutung, in der russischen Landschaft entsteht ein originelles „Motiv des Zufluchtsortes“⁷⁷. Man kann es in den oben genannten Arbeiten Lewitans wie *Der goldene Herbst* oder *Die kleine Brücke*, 1844 sehen. Noch stärker kommt dieses Motiv in den Arbeiten von Nesterow zum Vorschein: „Russland ist bei Nesterow ein irdisches Kloster, ein Zufluchtsort in seiner konkreteren und zugleich übertragenen Wortbedeutung“⁷⁸. Man trifft bei ihm sogar auf eine Reihe metaphorischer Vergleiche: Sonnenlicht auf Blättern - Kerzen, Bäume - Mönche und selbst der Anfang eines großen Flusses ist Sergej von Radonesch ähnlich, Russlands heiliger Quelle. Das Motiv des Zufluchtsortes und des Heimes, an dem sehr gründlich 1880-1890 gearbeitet wurde, verschwindet in der Landschaftsdarstellung bei den Malern der russischen Avantgarde.

⁷⁵ Anm. 28, S. 361.

⁷⁶ aus dem Brief von Gontscharowa vom 3.16.1912, zit. nach: Burljuk, St.Petersburg 1995, S. 20.

⁷⁷ G. Pospelow: „Russkoe istusstvo nachala XX veka“ (Russische Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts), Moskau, Nauka (Wissenschaft) 1999, S. 36.

⁷⁸ ebenso dort, S. 36.

Die sakrale Seite der russischen Landschaft passte nicht mehr zu den von ihnen ausgewählten Methoden und zu der ständigen Suche nach neuen Formen in der Kunst. Der Grund dafür lag nicht nur in der selten gewordenen Anwendung religiöser Motive, sondern auch darin, dass man neue Akzente bei der Darstellung der Naturmotive setzte. Wenn man sie mit den Landschaften anderer Maler vergleicht, die nicht der Avantgarde angehörten und die weiter die Prinzipien der klassischen Malerei entwickelten, z.B. die *Vision des Knaben Bartholmäus*, 1890 von Nesterow, *Sergejew Posad*, 1910 von Juohn oder *Himmelazur im Februar*, 1904 von Grabar, so sind alle Bilder von Russland sakrale Landschaften voller Symbole und Metaphern. Ein wachsender Baum - Metapher des „lebendigen Russlands“, ein langsam fließender Fluss - Symbol der Wichtigkeit und Besonderheit des geschichtlichen Gangs Russlands, machen schon am Anfang des Jahrhunderts bei den Avantgardisten den Platz für eine bestimmte „Zufälligkeit“ des Dargestellten frei, z.B. ein Rosenbusch oder die Ecke eines Gartens oder ein alleinstehendes rotes Haus. Es steht außer Zweifel, dass die Akzente von der thematischen Bedeutung, „was“ darstellen, auf die rein künstlerische und formelle Entscheidung, „wie“ darstellen, übertragen wurden.

Die Avangardisten selbst begründeten ihre Wahl in zahlreichen Schriften und Manifesten, deren Ausdrucksstärke für sich selbst spricht: „Erst wenn die Angewohnheit des Bewusstseins, in den Bildern die Abbildung von Orten in der Natur, Madonnen und der schamlosen Venus zu sehen, werden wir lediglich das malerische Werk sehen. Liebgewonnene Gegenstände und Ecken der Natur wiederzugeben, ist dasselbe, wie wenn ein Dieb sich an seinen Fußfesseln erfreut.“ Und letztendlich die völlige Ablehnung der Formen der Natur: „Nur ein feiges Bewusstsein und das Nicht-Vorhandensein künstlerischer Kraft des Künstlers geben sich dem Betrug hin, und bauen sich ihre eigene Kunst auf den Formen der Natur auf, weil sie Angst haben, das Fundament, auf das sie ihre Kunst bauen, zu verlieren, sowohl der Wilde als auch die Akademie“⁷⁹.

⁷⁹ Flugblatt-Manifest von K. Malewitsch, I. Kliun und M. Menkow auf der Ausstellung „0-10“ in Petrograd 1915.

2.4.2. *Vorbeieilende Landschaft*

Es ist uns oft nicht bewusst, wie weit Bilder, die vom Blick beherrscht werden, verbreitet sind. Damit ist diejenige Blickart gemeint, die man als *gehaltenen Blick* bezeichnen könnte, oder der auf das bestimmte Objekt längere Zeit gerichtete Blick (d.h. länger, als es für die Wahrnehmung nötig ist). Die darstellende Kunst hat überwiegend mit den Werken zu tun, die gerade zum bewussten Anhalten des Blickes geschaffen wurden. Visuelle Konzentration auf das darstellende Objekt scheint schon selbstverständlich zu sein. Es wird vermutet, dass der Prozess des Fixierens, des Genau-Ansehens dem Künstler eigen ist und dass er für die künstlerische Wiedergabe das Gesehene festhält. Aufgrund dieser obligatorischen Funktion des künstlerischen Blickes könnte man ihn mit einer Stativkamera vergleichen. Auch ein anderes Phänomen spielt eine Rolle: das Bild sieht so aus, wie wenn Künstler Objekte, Landschaften und vor allem andere Personen mit sich kaum bewegenden Augen betrachten. Fixiere ich tatsächlich einmal starr einen bestimmten Punkt im Raum, verschwindet sogar das Umfeld. Das heißt, um überhaupt sehen und wahrnehmen zu können, braucht man offenbar irgendeine Bewegung. Wird sie nicht durch die Umwelt geliefert, muß ich sie durch Augenbewegung auf der Retina selbst erzeugen. Es geht also bei der repräsentativen Einstellung nicht um Stabilität des Stativs, es geht um den Anschein einer Art objektiver Stabilität.

Der Sehende bleibt bei der Illusion, dass das Bild eine Abbildung eines bestimmten Raumes in einer bestimmten Zeit ist. Diese klassische Vorstellung (hat sie ihre Wurzeln im antiken Theater?) ist aber relativ: in einem bestimmten Sinn haben wir als Konstante die Idee des Werkes, die Verwirklichung dieser Idee kommt aber zustande durch ständige unkontrollierte Augenbewegungen. Diese mikroskopischen Bewegungen haben eine Wirkung auf den Prozess der Wahrnehmung. Aber sie verlaufen unbewusst und sind viel zu gering, um eine einmal vom Zuschauer gefundene, scheinbare „objektive Stabilität“ zu zerstören. Obwohl die Bewegung (wie in Form von ununterbrochenen Objektveränderungen, als auch in Form von ständigen unkontrollierten Augenbewegungen) immer da war, spiegelt sie sich auf dem Niveau der darstellenden Kunst kaum wider. Der Grund dafür ist die Geschwindigkeit,

denn die Veränderungen der Außenwelt verlaufen relativ langsam, die Bewegungen der Retina aber sind für uns nicht spürbar.

Am Anfang des Jahrhunderts beobachtet man ein Phänomen, das später als Verdichtung und Schrumpfung, der zeitlichen und räumlichen Entfernungen⁸⁰ bezeichnet wird. Der Prozess der Verdichtung ist mit unserer Psyche verbunden. An ihm sind vor allem unsere Fähigkeit der Wahrnehmung und ihre Geschwindigkeit beteiligt. Diese plötzliche Veränderung der räumlichen Wahrnehmung um die Jahrhundertwende hatte ihren Grund im technischen Fortschritt. „Wohin der Mensch vormals wochen- und monatelang unterwegs war, dahin gelangt er jetzt durch die Flugmaschine über Nacht. Wovon der Mensch früher erst nach Jahren oder überhaupt nie eine Kenntnis bekam, das erfährt er heute durch den Rundfunk stündlich im Nu“.⁸¹ Ein Kinematograph war in der Lage, die Illusion einer vielfachen Wiederholung (mit beliebiger Geschwindigkeit) der mechanischen Bewegung und des Wachstums in der Natur zu schaffen. Die Entdeckung der elektromagnetischen Wellen machte die Nachrichtenübertragung erheblich schneller. Der Mensch konnte große Strecken in kürzester Zeit zurückzulegen. Er entdeckte, dass die Geschwindigkeit der menschlichen Wahrnehmung in einer Zeiteinheit nicht konstant bleibt, sondern auch von der Geschwindigkeit des wahrnehmenden Subjekts abhängt.

Das Interesse, dynamische Bewegungen darzustellen, erlebten wohl alle Maler der russischen Avantgarde. Von den Erfolgen der Technik beflügelt, predigten die russischen Kubo-Futuristen ähnlich den italienischen die Ära der Geschwindigkeit und der neuen Verkehrsmittel. Der Futurist Marinetti sang ein Loblied auf die veränderte Sicht der Landschaft, die durch die neuen technischen Verkehrsmittel wie Flugzeuge, Züge und Autos im menschlichen Bewusstsein entsteht. Dieses neue Bild bedeutete nichts anderes als eine infolge der Bewegung veränderte Wahrnehmung. Durch die Geschwindigkeit erhöht sich die Zahl der vom Beobachter wahrgenommenen Bilder exponentiell. Die Bilder; die bei der Bewegung entstehen, stellen das Gegenteil von einem auf einen Punkt konzentrierten, erstarrten Blick dar. Im Gegensatz

⁸⁰ M. Heidegger: „Alle Entfernungen in der Zeit und Raum schrumpfen sich.“ Das Ding. Vortrag, gehalten in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste am 6. Juni 1950. Zit. nach: Martin Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Günter Neske, Pfullingen 1954, S. 163.

⁸¹ Ebd., S. 163.

zu Marinetti, der den Imperialismus und den Militarismus pries, vertraten die russischen Maler die demokratische Gleichheit. „Die Kunst spiegelte das Leben und seine Verhältnisse ähnlich einem Barometer wider: die Wirtschaft, die Technologie, die Wissenschaft, das Alltagsleben, die ganze Kultur und diese Widerspiegelung geschehen eher qualitativ als inhaltlich“.⁸² Die qualitative Veränderung des Lebens wurde am Anfang des Jahrhunderts vor allem durch neue technische Möglichkeiten hervorgerufen. Diese haben die Maschinen und Mechanismen in Bewegung gesetzt. Das hat auch dazu geführt, dass sich die Geschwindigkeit unserer Wahrnehmung in jeder einzelnen Minute veränderte, indem sie das ganze Bild in unzählige Bruchstücke zersplittert.

Die statische Landschaft teilt sich in eine Vielzahl einzelner Fragmente, die zu verschiedenen Zeiten wahrgenommen wurden. Eine ähnliche Wiedergabe des Wahrgenommenen lässt sich in der russischen Kunst am Anfang des Jahrhunderts gut zurückverfolgen. Die Werke könnte man in zwei Kategorien teilen: zu der ersten gehören diejenigen, die rasch bewegende Objekte darstellen - *Flugzeug über einem Hauseingang*, 1913, *Flugzeug über dem Zug*, 1913, *Eisenbahnstation*, 1913, *Radfahrer*, 1913 und *Dynamomaschine*, 1913-1914⁸³ von Gontscharowa. Die anderen umfassen die bei der grossen Geschwindigkeit des Beobachters gesehenen Landschaften: *Stadtlandschaft* 1914 von Olga Rosanowa, *Vorbeieilende Landschaft*, 1914-15 von Ivan Kliun. Interessant ist, dass das Objekt in ersten Fall fast immer erkennbar ist. Es scheint stark verändert, deformiert, vielmals wiederholt, aber – erkennbar zu sein. - *Flugzeug über dem Zug*, 1913 (Abb. 48). Lichter und der ausgestoßene Rauch des vorbeifahrenden Zuges tragen dazu bei, die Schnelligkeit der Bewegung und die Lebhaftigkeit der Vorgänge wiederzugeben. Und es liegt wieder an der Geschwindigkeit unserer Wahrnehmung, dass wir die vorbeieilenden Objekte als Kunstwerke erkennen können. „Man verlangt eine gewisse Mindestlänge, damit man auch erkennen (und vermutlich benennen) kann, was auf dem Bild eigentlich repräsentiert werden soll. Diese Mindestlänge liegt zwischen einer und fünf Sekunden.

⁸² Ivan Vasilievich Kliun, by Svetlana Kliunkova-Soloveichik, New York, 1993, Material für die Theorie der Kunst. Kliuns Archiv, S. 1.

⁸³ Gontscharova, Stage Designs and Paintings, by Mary Chamot, London 1979, S. 53-54; Leonard Hutton Galleries, New York, 1971; no. 30.

Kürzere Einstellungen wirken wieder nur atmosphärisch»⁸⁴. Sogar die für den Anfang des Jahrhunderts grosse Geschwindigkeit von Eisenbahnen, Fahrrädern, Dynamomaschinen, Flugzeugen war immer noch gemässigt und erlaubte das Objekt als Ganzes wahrzunehmen. Die Erkennung des Objekts geht aber bei den veränderten Wahrnehmungsbedingungen verloren. Wenn das Objekt *unvergleichlich* grösser als der Beobachter ist (hier: Landschaft - Mensch), verändern sich seine Formen bis zur Unkenntlichkeit bei der schnellen Bewegung des Beobachters – *Stadtlandschaft*, 1914 (Abb. 49) von Olga Rosanowa, *Vorbeieilende Landschaft*, 1914 (Abb. 50) von Ivan Kliun. Die Suche nach der dreidimensionalen Darstellung führt zu der zweiten Variante des Bildes. Es wurde in einer Technik ausgeführt, die man heute Materialbilder nennt: mit der Verwendung von gefärbten Holzstücken, Metall, Porzellan und Draht (Abb. 51). Die Landschaft wird zu einer dynamischen Bewegung: eine aus dem Fenster eines schnell fahrenden Zuges erblickte Eisenbahnstation, an der der Zug nicht anhält, oder in kleine Stückchen zerteilter Himmel vermischen sich in der Bewegung mit dunklem Boden, und daraus entsteht eine neue fantastische Landschaft.

Die von ihrem üblichen Platz verschobene traditionelle Horizontlinie ermöglicht den Augen nicht, einzelne Details dieser Landschaft von einer entfernten Perspektive zu sehen. Die Horizontlinie befindet sich auf der Fläche der Leinwand, oder besser gesagt, die Leinwand selbst (bei der *Vorbeieilenden Landschaft* - 2 - einzelne Holzteile des Werkes) gibt die Horizontlinie wieder. Der Künstler ist der Forderung nach dem abgebildeten Horizont motiviert entkommen. Eine Abweichung von dieser Forderung ist so stark inhaltlich motiviert, dass selbst die Frage „wo ist die Horizontlinie?“ nicht entsteht. Man zeigt das Gesehene nacheinander, verbunden durch einen Schnitt. Dieses Verfahren ist aus der Kinematographie übernommen, deren Popularität um die Jahrhundertwende einen starken Einfluß auf die traditionellen Kunstarten ausübte. Im Fall des Kinos aber *verbindet* ein unsichtbarer Schnitt die aufeinander folgenden Szenen. Das bei Geschwindigkeit Gesehene wird auf dem Bild vom Kliun durch diesen Schnitt in einzelne Teile, Farben und Formen *getrennt*. Als Bindeglied dient die hohe Geschwindigkeit des Beobachters in Bezug zu dem Objekt Landschaft.

⁸⁴ Wyborny, K.: Elementare Schnitt-Theorie. Wissenschaftlicher Exkurs, 1998. S. 165.

Die Bilder haben ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit. Prinzipiell ist in der Bildwelt ständig Gegenwart, egal, ob es sich um ein starres oder fließendes Bild handelt. Die Beständigkeit der Zeit, das Fehlen der dargestellten Zukunft und der Vergangenheit sind typisch sowohl für die Idee des Bildes als auch für unsere Fähigkeit der Wahrnehmung des Bildes. Die malerische Wiedergabe der *Vorbeieilenden Landschaft* zeugt von dem Versuch, die sich zu jeder einzelnen Zeiteinheit verändernde Umgebung wiederzugeben. Dabei sind diese Veränderungen dem Raum selbst nicht immanent, sondern sie entstehen im Bewusstsein des wahrnehmenden Subjekts beim Übergang von einer vom Maler erfassten räumlichen Gegebenheit zu einer anderen. Die Begrenztheit der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit zur Zeit der Bewegung bestimmt die Auswahl der Gegenstände, die ins Blickfeld gelangen. Dabei wählt der Mensch auch aus, was er sehen will und konzentriert sich darauf. Dinge, die ihm uninteressant erscheinen, nimmt er nicht oder nur nebenbei wahr. Das Verhältnis Künstler-Raum bleibt immer noch im bekannten Sinn traditionell: der Künstler gibt auf der Leinwand denjenigen Raum wieder, den er wahrnehmen konnte.

Wie sehen die Formen des neuen Raums eines von neuen Transportmitteln überrumpelten Maler-Beobachters aus? Die gegenständliche Welt sieht er in gleicher Ferne und gleicher Nähe. Sie wird hinsichtlich der Wahrnehmung des Raums zu etwas „gleichförmig Abstandlosem“. Die Potenz der Gleichförmigkeit liegt hauptsächlich an der mehrfachen Wiederholung. Die Wolkenform wiederholt die Form der Räder eines vorbeifahrenden Zuges, die Teile des Flugzeuges sind dem Zugfenster ähnlich und verschobene Luftschichten gleichen dem Schimmern von Eisenbahnschienen- *Flugzeug über dem Zug*, 1913 von Gontscharowa. Die Formwiederholung auf dem Bild von Kliun bildet die Basis für die Komposition. Die vielmals wiederholte Gleichförmigkeit erhebt Anspruch auf den konzeptuellen Raum. Diesem Raum ist eine bestimmte Blickrichtung und eine bestimmte Betrachtungszeit eigen. Man kann sie aber nicht als langanhaltende Betrachtungszeit bezeichnen. Eine sinnsuchende, akribische Beobachtung der im gleichartigen *all over* der Darstellungsschärfe plötzlich bedeutungsgeladen wirkenden Details verwandelt sich in Porzellanteile und Draht bei Kliun – die im Bewusstsein des Künstlers unversehrt geblieben sind von den vorbeieilenden Überlandleitungen.

Der geschaffene konzeptuelle Raum hat die Fortsetzung einer repräsentativen Einstellung nach außen. Es handelt sich zunächst um die Fortsetzung von architektonischen und perspektivischen Linien. „Außerdem gibt es eine spekulative Fortsetzung nach außen, die das Bild als Teil eines Ganzen begreift und sich aus dem angebotenen Ausschnitt eine geographische und soziale Umgebung konstruiert. Die Existenz dieser reflexartig im Kopf des Betrachters entstehenden spekulativen Fortsetzung nach außen ist die Voraussetzung für das Schaffen des konzeptuellen Raumes.“⁸⁵ Gewöhnlich orientiert sich die Aufmerksamkeit des Betrachters im Bildzentrum. Bei einem sich bewegenden Betrachter wendet sich die Aufmerksamkeit automatisch der Bildkante zu, an der bis dahin noch nichts Sichtbares ins Bild kommt. Diese Form der Aufmerksamkeit reduziert die zentrumsorientierte spekulative Fortsetzung. Der Betrachter bildet sich ein Urteil über die mögliche Nachbarschaft der Abbildungsräume und ihren Zusammenhang. Diese Meinung ist aber auch spekulativ und relativ, weil es unmöglich zu beurteilen ist, was für uns während der Beobachtung bei der Bewegung als „nah“ und was als „fern“ zum Vorschein kommt. Das Fehlen der obengenannten Stabilität macht diese Kategorien stets veränderlich.

Der neue Raum ist *nicht narrativ*. Basis des narrativen Systems ist die Erzeugung einer Identität von Abbildung und Abgebildetem. Unter der Identität wird hier Identität zwischen dem Bild und dem, was es abbildet verstanden. Das Bild eines Raumes wird vom Zuschauer als identisch mit dem Raum begriffen, der abgebildet wird. Das Bild, das einen Raum repräsentiert, ist dieser Raum. Der Wunsch nach Herstellung einer Identität von Abbildung und Abgebildetem schränkt das technisch und künstlerisch Mögliche ein. Wenn der Wunsch nach Herstellung einer Identität fehlt, könnte man technische und künstlerische Möglichkeiten als unbegrenzt bezeichnen. Die Grenzenlosigkeit bei dem Schaffen des neuen künstlerischen Raumes hat eine Vorstellung über die unendlichen/unbegrenzten Formen des Raums ins Leben gerufen. Was geschieht, wenn man Wirklichkeit dann nach dem Maßstab der deformierten Wirklichkeit zu bewerten beginnt? Es gibt eine verbreitete Meinung, dass sich die Wirklichkeit ja jeden Moment in alle möglichen Richtungen entwickeln kann. Aber unser Bewusstsein weiß immer ganz genau

⁸⁵ Ebd., S. 179.

von *unmöglichen* Richtungen der weiteren Entwicklung. Dem im Zug sitzenden Mensch ist bewusst, dass es unwahrscheinlich ist, dass der Zug seine Geschwindigkeit bis zum Fliegen erhöhen kann. Alle Versuche, eine vorbeieilende Landschaft darzustellen, befinden sich im Rahmen des Möglichen, und zwar: die visuellen Bilder in einem Bild zu organisieren. Eine neue Raum-Zeit-Konstruktion ist eine Folge solcher repräsentativer Einstellungen. „Alle Entfernungen in der Zeit und im Raum schrumpfen ein“.

Der Prozess der räumlichen und zeitlichen Verdichtung, mit großer Begeisterung von Malern und Dichtern am Anfang des Jahrhunderts aufgenommen, hatte auch einen anderen philosophischen Aspekt. Die Begriffe „Nähe und Ferne“ mit all ihrer Bestimmtheit verschwinden aus dem realen Leben, ebenfalls verlieren die Begriffe „Tiefe“, „Ferne“, „Vordergrund“, „Hintergrund“ in der Kunst an Bedeutung. Aber „was ist die Nähe, wenn sie, trotz der Verringerung der längsten Strecken auf die kürzesten Abstände, ausbleibt? Was ist die Nähe, wenn sie durch das rastlose Beseitigen der Entfernungen sogar abgewehrt wird? Was ist die Nähe, wenn mit ihrem Ausbleiben auch die Ferne wegbleibt?Alles wird in das gleichförmig Abstandslose zusammenschwemmt... Das Entsetzende ist jenes, das alles, was ist, aus seinem vormaligen Wesen heraussetzt. Was ist dieses Entsetzende? Es zeigt und verbirgt sich in der Weise, *wie* alles anwest, dass nämlich trotz allem Überwinden der Entfernungen die Nähe dessen, was ist, ausbleibt.“⁸⁶ Alles Existierende wird gleich nah und gleich fern. Das Beseitigen aller Entfernungen brachte keine Nähe, die vorbeieilende Landschaft blieb rätselhaft und unverständlich.

⁸⁶ Heidegger, M.: Vorträge und Aufsätze, Das Ding. Günter Neske, Pfullingen 1954, S. 164.

2.4.3. Die Formel der Natur

Die Entdeckungen, die die Avantgarde-Künstler bei der Auffassung und Wiedergabe des Raumes machten, waren so umfassend, dass es keineswegs verwunderlich ist, dass nur so wenige ihrer Zeitgenossen die ganze Bedeutung dieser „Revolution in der Kunst“ einzuschätzen wussten. Den in der Tradition der akademischen Malerei ausgebildeten Künstlern und Kunstkritikern erschien ein solcher Umgang mit der Form wie eine Entweihung und Schmähung der traditionellen Regeln der Kunst. Den Künstlern, die der Vereinigung „Welt der Kunst“ angehörten und vorwiegend die dekorative Funktion der Form sahen, kamen die gegenstandslosen Formen der Avantgardisten anmaßend und kulturlos vor. Doch diese Entdeckungen sind nicht einfach aus dem Nichts heraus entstanden. Es wäre naiv, anzunehmen, dass ein im höchsten Grade abstraktes Werk wie das „Schwarze Quadrat“ Malewitschs 1913 nur in der Absicht entstand, die akademische Kunst abzulehnen, wie man es oft in der wissenschaftlichen Literatur zu erklären suchte. Zu dieser falschen Auffassung trugen Malewitsch und sein treuer Anhänger Ivan Kliun selbst nicht wenig bei. Kliun schrieb später (1919): „Die Leiche der Malkunst, der Kunst der abgemalten Natur, liegt jetzt in dem Sarg, der mit dem Schwarzen Quadrat des Suprematismus versiegelt ist, und ihr Sarkophag ist auf dem neuen Kunstfriedhof – dem Museum der Malkultur – fürs Publikum zur Besichtigung ausgestellt.“⁸⁷ Doch die Ablehnung der akademischen Malerei mit ihrem System verschiedener spezialisierter Genres war für die Avantgardekünstler nichts weiter als ein Ansporn für die Suche nach einem neuen Raum in der Kunst. Man darf nicht vergessen, daß diese Suche selbst auf den neuen Forschungen der Mathematik und der Physik beruhte. Und wenn wir uns darüber klar werden, wie und in welchem Grade die Avantgardisten diese neuen Entdeckungen auffassten und wiedergaben, dann verstehen wir, was die von ihnen ausgelöste „Revolution“ konkret ausmachte und wie stark deren Wirkung auf die folgende Entwicklung in der Kunst war.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts deckte sich die Vorstellung des realen physischen Raumes praktisch mit der des geometrischen Raumes

⁸⁷ Kliun, I: Kunst der Farbe. In: Katalog der Zehnten Staatlichen Ausstellung „Gegenstandslose Kunst und Suprematismus“. Moskau 1919, S. 15.

Euklids. Der Euklidische Raum mit seiner vorausgesetzten Dreidimensionalität, seiner qualitativen Homogenität, seiner Unendlichkeit und Unbegrenztheit, d.h. ein Raum, in dem man durch einen beliebigen Punkt die Parallele zu einer Geraden ziehen kann, - aber nur eine einzige -, dieser Euklidische Raum setzte bestimmte Annahmen voraus. Für die Schaffung und Wahrnehmung eines Kunstwerkes drückt sich die erste von diesen Annahmen in der festen Überzeugung aus, daß das Auge des Künstlers in diesem Raum einen absoluten Punkt darstellt, und zwar den einzigen Punkt, der genau diesen Euklidischen Raum richtig wahrnehmen und abbilden kann. Diese zum Gesetz erhobene Annahme diente seinerzeit als Grundlage der perspektivischen Sicht der Welt und ihrer Wiedergabe, sogar mehr – sie lag einer bestimmten Ästhetik zugrunde, deren Herrschaft ziemlich lange währte, nämlich von der Renaissance bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Wenn ein Künstler davon abwich, wurde das nicht nur so aufgefaßt, dass er die Gesetze der Linienperspektive nicht anwenden wollte, sondern es war ein unzulässiger Verstoß gegen die Gesetze der darstellenden Kunst.

Die Entstehungsgeschichte der perspektivischen Weltsicht wird von dem berühmten Theologen und Religionsphilosophen P. Florenskij in seinem Buch „Umgekehrte Perspektive“⁸⁸ dargestellt. 1922 stellte er die Frage, ob ein perspektivisches Bild der Welt die einzig mögliche Auslegung der Welt darstellt, oder ob es nur eine von vielen Möglichkeiten ist, wie eine bestimmte Orthographie, die nur für einen gewissen Zeitraum Gültigkeit besitzt. Die Entstehung der geraden Perspektive geht zurück auf Anaxagoras und die Herstellung der altgriechischen Bühnenbilder. Das heißt, ursprünglich hat man sie nur entwickelt, damit die Theaterdekoration ihre Wirkung entfalten konnte. Der Zweck der Theaterdekoration war nämlich nicht, dem Zuschauer eine absolute Wirklichkeit zu zeigen, sondern eine *Illusion der Wirklichkeit*, „eine *Imitation der Oberfläche des Lebens*“⁸⁹. Weiter wies Florenskij auf ein interessantes Phänomen hin, das typisch für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist. Die Kunstwerke des Altertums wurden nach einem Schema fortschreitender Evolution bzw. Entwicklung bewertet. Nach diesem Schema betrachtete man den Übergang von der archaischen Kunst zur klassischen und

⁸⁸ Florenskij, P.: Umgekehrte Perspektive, 1922: Die Philosophie der religiösen russischen Kunst XVI-XX, Moskau, Progress 1993, S. 261.

⁸⁹ Ebd., S. 255.

von da weiter zur illusionistischen ebenfalls als einen Fortschritt. Als Höhepunkt dieser Entwicklung betrachtete man die Renaissance, und im Lichte des oben gesagten erschien die Kunst des Mittelalters, die keine gerade Perspektive benutzte, als dekadente Kunst. Als ihr Hauptmangel wurde das „Fehlen eines räumlichen Verständnisses“ bezeichnet. Florenskij schreibt, dass unter „Raum“ der Euklidisch-Kantianische verstanden wurde, der sich vor allem in der Malerei durch die Anwendung der direkten oder linearen Perspektive auszeichnete.

Nach den Gesetzen der direkten Perspektive fasste man die Welt als starr und unveränderlich auf und das Auge des Künstlers - bar jeglicher physiologischer Prozesse des Sehaktes und des ganzen Komplexes der psychischen Prozesse: des Erkennens, der Identifizierung, Erinnerung, des Vergleichens, der emotionellen Einschätzung usw. D.h. nur bei Vorhandensein aller aufgezählten Bedingungen könne man die Welt in den Kategorien der direkten Perspektive wahrnehmen. Das Ziel, das durch die Anwendung der Linienperspektive erreicht werden sollte, war nicht „die Wahrhaftigkeit des Seins, sondern die Glaubwürdigkeit des Scheins“⁹⁰. Das Ersetzen der Wirklichkeit durch ihren Schein auf der Grundlage der zitierten Formel der Natur, d.h. die Schaffung eines relativen illusorischen Raumes in der Kunst hatte auch ihre ästhetischen Kriterien, nämlich: die Qualität der Verbundenheit der Elemente des illusorischen Raumes untereinander und wieder den Übereinstimmungsgrad mit den Gesetzen der „Illusornost“⁹¹. „Dabei wird vorausgesetzt, ... daß es in der Natur keine lebenden Formen gibt, die in ihrer eigenen kleinen Welt existieren, da es sowieso keine Realitäten gibt, die ihr eigenes Zentrum in sich tragen und darum ihren eigenen Gesetzen unterliegen, alles Sichtbare und Wahrnehmbare nur einfaches Material zur Erfüllung eines allgemeinen, ihm von außen auferlegten Ordnungsschemas, dem der Kantianische-Euklidische Raum dient, und dass folglich alle Naturformen das Wesen von nur scheinbaren Formen sind, die durch die Struktur des wissenschaftlichen Denkens unpersönlichem und indifferentem Material auferlegt wurden“⁹². Erinnern wir uns noch einmal daran, daß jahrhundertlang

⁹⁰ Ebd., S. 261.

⁹¹ Der Begriff wird von Florenskij verwendet im Sinn: falsche Vorstellung von der Wirklichkeit.

⁹² Ebd. S. 257.

der geometrische Raum Euklids für den physikalischen Raum gehalten wurde und keinerlei Unterscheidung zwischen beiden gemacht wurde. Dieser Raum hatte auch ein bestimmtes Modell, nämlich die unendliche Sphäre. Rein geometrisch wurde eine Sphäre nur durch ihren Mittelpunkt und drei aus diesem hervorgehenden Senkrechten bestimmt.

Erst durch die Entdeckungen der Mathematiker und Physiker Lobatschewskij⁹³, Minkowskij⁹⁴ und Einstein⁹⁵ gelang es, diese erstarrte Formel der Weltauffassung zu erschüttern. Das auf den ersten Blick rein geometrische Problem fand jedoch auf der geometrischen Ebene keine Lösung. Das heißt, bis heute hat man noch nicht herausgefunden, wie man eine vierte Senkrechte im Raum konstruieren kann. Die Herangehensweise an dieses Problem auf der Ebene der Physik und der Psychologie eröffnete neue Möglichkeiten für die Forschung. Die Unzugänglichkeit und Unfaßbarkeit der vierten Dimension erlaubte den Forschern kein Angehen des Problems auf die übliche Weise. Fechner⁹⁶ schlug eine interessante Methode vor, nämlich die vierte Dimension mittels Analogiekonstruktion zwischen Welten verschiedener Dimensionen zu erforschen, d.h. zwischen der ein- (Punkt) und der zweidimensionalen Welt (der gedachten Welt auf einer Fläche), zwischen der zweidimensionalen Welt und unserer dreidimensionalen und schließlich zwischen der dreidimensionalen und der vierdimensionalen Welt. Mit dieser Methode begann man praktisch alles zu erfassen zu versuchen, was sich mit der Frage der vierten Dimension beschäftigte. Mit Hilfe dieser Methode brauchte man schließlich den Raum nicht mehr als dreidimensional aufzufassen und konnte somit die Grenzen der Erkenntnis deutlich erweitern.

⁹³ Lobatschewskijs (1792-1856) Axiom „Für jede Gerade g und für jeden nicht auf g liegenden Punkt P gibt es mindestens zwei Geraden, die durch den Punkt P laufen und die Gerade g nicht schneiden.“ schien die Verneinung des Euklidischen Axioms über die parallelen Geraden zu sein. Sie löste im menschlichen Denken eine richtige Revolution aus. Doch außer von Gauß wurden Lobatschewskijs Ideen von niemandem anerkannt, zu seiner Zeit galten sie einfach als Irrtum. Auf jeden Fall möchte ich hier darauf hinweisen, daß Lobatschewskij die Geometrie Euklids, d.h. die Geometrie des dreidimensionalen Raumes, als einen Einzelfall der allgemeinen Geometrie betrachtete, die auf Räume mit beliebig vielen Dimensionen anwendbar ist.

⁹⁴ In der modernen Mathematik betrachtet man den vierdimensionalen Minkowskij-Raum unter Anwendung der Begriffe „Zukunft“ und „Vergangenheit“ und ebenfalls des *Quadrats der Entfernung ins Weltall*. Zu seinen Werken zählt z.B. Minkowski, H.: Volumen und Oberfläche. Teubner-Verlag. 1911.

⁹⁵ Einstein, Albert: *Relativity: The Special and the General Theory* (1917), New York 1921.

⁹⁶ Fechner, G. T.: *Elemente der Psychophysik*, Bretkopf & Härtel, Leipzig 1860.

1905 stellte Einstein seine neuen physikalischen Theorien auf, die bald die Bezeichnung „Spezielle Relativitätstheorie“ erhalten sollten. In der Reihe dieser wissenschaftlichen Entdeckungen entstand die Idee von der vierten Dimension bei den Mathematikern. Ursprünglich wurde von ihnen festgestellt, daß es möglich ist, den *geometrischen Raum* Euklids für den realen, physikalischen Raum zu nehmen, wenn man nur die Tatsache des Vorhandenseins der Zeit außer Acht lässt. Auf der Ebene der Physik waren diese Entdeckungen fest verknüpft mit dem Gebiet der Mechanik: die Berechnung einer beliebigen Figur, die als Ergebnis einer Bewegung entstand, erforderte die Existenz einer vierten Koordinate. So tauchten neue Raumhypothesen auf. Im Rahmen dieser Arbeit ist es leider nicht möglich, alle verschiedenen Einflüsse der Relativitätstheorie auf die Kunst zu erfassen, wir werden lediglich einige Thesen behandeln, die zum Ausgangspunkt für die Experimente der Künstler mit dem Raum geworden waren. Diese Idee Einsteins, daß der Begriff des Raumes für sich genommen keinen Sinn macht, sondern daß nur das gleichzeitige Existieren von Raum und Zeit real ist. Dank dieser Idee gelang es den Künstlern, neue Theorien zum malerischen Raum zu entwickeln: er hörte auf, illusionistisch zu sein, und erhielt den Status eines physikalischen Raumes. Eine andere Idee bestand in der Notwendigkeit, die geometrische Form eines Körpers von seiner kinetischen Form zu unterscheiden. Das heißt die Form (natürlich auch jede beliebige gemalte Form) der Körper ist keine konstante Größe, sie verändert sich während einer Bewegung, sie verkleinert sich nämlich. Die letztere Behauptung kann die Physik nicht beweisen: bei den uns bekannten Kompressionsgeschwindigkeiten ist die Verdichtung viel zu gering, als dass wir sie erfassen könnten. Dagegen erschien es möglich, diese Idee mit künstlerischen Mitteln darzustellen, wie weiter unten gezeigt werden wird.

Die Aufnahme der Ideen Einsteins in Rußland hat ihre eigene Geschichte.⁹⁷ Wichtig ist, dass schon vier Jahre danach auf dem 12. Kongreß der Russischen Naturforscher und Physiker im Jahre 1909 die verschiedenen Probleme der modernen Physik (die Konstanz der Lichtgeschwindigkeit, die Festkörperphysik, die Elektronenstruktur) im Licht der Relativitätstheorie diskutiert wurden. Bereits 1910/1911 äußerte Umov, Professor für Physik an

⁹⁷ Vucinich, A.: Einstein and Soviet Ideology, Stanford University Press, California, 2001.

der Universität Moskau, als erster, dass seiner Meinung nach die Relativitätstheorie einen Wendepunkt in der Geschichte der Physik und den Beginn einer neuen Ära in der Evolution des menschlichen Denkens darstelle. Dagegen schenkten die Philosophie-Professoren mit ihrer Hauptausrichtung auf idealistische Metaphysik den Grundlagen der Theorie bis zum Jahre 1916 kaum irgendeine Beachtung.⁹⁸ Wahrscheinlich waren die einzigen positiven Veröffentlichungen der Philosophie die Werke Juschkewitschs⁹⁹, der behauptete, dass gerade die Symbole mit ihrem hohen Abstraktionsniveau in der Lage seien, eine richtige Vorstellung von der Welt zu vermitteln. Interessanterweise haben ausgerechnet seine Bücher Lenin dazu veranlaßt, ironisch und spöttisch zu reagieren.¹⁰⁰ Das künftige Oberhaupt der ersten sozialistischen Regierung der Welt reduzierte alle objektiven Kenntnisse auf das Gebiet der mentalen Wiedergabe der äußeren Welt. Juschkewitsch jedoch trug mit seinen Übersetzungen der Arbeiten westlicher Physiker und Philosophen dazu bei, daß die Ideen Einsteins sich in Rußland verbreiten konnten. Und auch er war es, der betonte, wie wichtig die Ideen der relativen Zeit für das Denken der Zukunft seien.

Obwohl die Entdeckungen der Mathematiker und Physiker einen Einfluß auf die Wahrnehmung und die Wiedergabe des Raumes in der Kunst hatten, gaben nicht die Entdeckungen der Gelehrten den richtigen Anstoß für die Arbeiten über den vierdimensionalen Raum der russischen Künstler, sondern die philosophischen Arbeiten von Charles H. Hinton¹⁰¹ und Pjotr Ouspenskij¹⁰². Dabei wurde Hintons Buch *A New Era of Thought*, das schon 1888 erschienen war, erst 1915 ins Russische übersetzt.¹⁰³ Schon die Idee einer vierten Dimension gründete auf mathematischen Forschungen, genauer gesagt, auf der mathematischen Annahme, dass außer den uns bekannten drei Dimensionen des Raumes noch etwas uns nicht unmittelbar Zugängliches

⁹⁸ Ebd. S. 9.

⁹⁹ Juschkevich, P.: *Materialism i kriticheskij realism*, St. Peterburg, 1908, Prinzip otnositel'nosti i novoe uchenie o vremeni, Letopis', 1916.

¹⁰⁰ Lenin, W. I.: *Materialism i Imperio-Kritizism*, Polnoe sobranie cochinenij, Moskau 1958-65.

¹⁰¹ Hinton, Charles Howard: *A New Era of Thought*, London, Swann Sonnenschein & Co., 1888, *The Fourth Dimension*. London, Swann Sonnenschein & Co., 1904.

¹⁰² Ouspenskij, P. D.: *Chetvertoe izmerenie: Opyt izsledovanija oblasti neizmerimogo*. (The Fourth Dimension) St. Petersburg, Trud, 1909, *Tertium Organum*, St. Petersburg, 1911.

¹⁰³ Hinton, Charles Howard: *Chetvertoe izmerenie i era novoi mysli*. (The Fourth Dimension and a New Era of Thought) St. Petersburg, Novyi Chelovek, 1915.

existiert. Hinton bestimmte verschiedene geometrische Dimensionen, indem er den Begriff „Bewegung“ benutzt. Traditionell betrachtet er die Linie als einen Punkt, der sich im Raum bewegt, eine Fläche als eine Linie, die sich in einer Richtung bewegt, die nicht identisch mit ihrer Ausdehnung ist, „and the plane, moving in a direction not contained in itself, can generate solid space“. („und eine Ebene, die sich in eine Richtung bewegt, die in ihr selbst nicht enthalten ist, kann festen Raum schaffen“).¹⁰⁴ Weiter beschäftigt sich Hinton mit den Wechselbeziehungen des realen Raumes und mit unserer Vorstellung davon: „Similarly our idea of a solid thing is an abstraction, for in our idea there is not the four-dimensional thickness which is necessary, however slight, to give reality“. („Ebenso ist unsere Auffassung von einem festen Gegenstand eine Abstraktion, denn in unserer Vorstellung gibt es nicht die vierdimensionale Dichte, die nötig ist, wenn auch nur wenig, die Wirklichkeit wiederzugeben“).¹⁰⁵ Der Hauptgedanke von Hintons Methode war „principle of casting out the self“ bei der Vorstellung und Weltauffassung. Das heißt, man sollte lernen, sich die Welt nicht vom persönlichen Standpunkt aus vorzustellen, (also nicht vom Standpunkt des rechten Künsterauges aus gesehen, wie es der direkten Perspektive eigen war), sondern objektiv, so wie sie ist. Ein erster Schritt dazu war, sich die Fähigkeit der Vorstellung von Gegenständen anzueignen, wie sie auf der geometrischen Ebene erscheinen. Das heißt, einen Würfel, den wir nur von einer Seite sehen können, muß man sich von allen Seiten gleichzeitig vorstellen. Dafür hat Hinton eine Reihe von Übungen mit einem Würfel entwickelt, der aus bemalten kleinen Würfelchen besteht. Weiter ist es möglich, die Fähigkeit zu entwickeln, alle Gegenstände von allen Seiten aus zu sehen, d.h. das Entwickeln einer bestimmten Wahrnehmung, die Hinton selbst „höchstes Bewußtsein“ nennt.

Uspenskij schafft seine eigene einzigartige philosophische Theorie, wobei er die Idee von der vierten Dimension ausarbeitet. Uspenskij's Theorie hatte den Anspruch, allgemeingültig und allumfassend zu sein, er wollte mit ihr eine totale Veränderung und Transformation der menschlichen Existenz bewirken, eine absolute Bewusstseinsweiterung und eine neue Sicht der Welt. Eine Grundlage der Idee Uspenskij's war das Erreichen hoher

¹⁰⁴ Charles H. Hinton: *Speculations on the fourth dimension*, Dover Publications, Ink. New York, 1980, S. 122.

¹⁰⁵ Ebd., S. 129.

Bewusstseinssebenen durch die Schulung des „Raumsinnes“. Unsere räumliche Wahrnehmung ist begrenzt und in der dreidimensionalen Welt eingeschlossen, wobei „we see everything as very unlike what it really is.“ (wir alles sehr anders sehen, als es in Wirklichkeit ist...“).¹⁰⁶ Uspenskij bestand darauf, dass die vierte Dimension mit der psychischen Welt des Menschen verbunden sei. Und anstelle der mechanischen Bewegungen, die uns im dreidimensionalen Raum bekannt sind, betrachtete er die Bewegung des Bewusstseins in Bezug auf die vierte Dimension, die Zeit eingeschlossen. Denn in Bezug auf die dreidimensionale Welt kann man die vierte Dimension verstehen als existent und im Zeitablauf begriffen. Der zeitliche Verlauf bedeutet hierbei die Bewegung in eine unbekannte Zone hinein, deren Grenzen zu erfassen uns aufgrund der Begrenztheit unserer eigenen Wahrnehmung nicht gegeben ist, das bedeutet jedoch, dass die Zeit die vierte Dimension des Raumes darstellt. Uspenskij warnt jedoch davor, den Begriff „Zeit“ auf herkömmliche Weise zu verstehen, indem er erklärt, dass „Zeit“ zwei Bereiche umfaßt: die Auffassung eines uns unbekanntes Raumes und die Auffassung der Bewegung in diesem unbekanntes Raum.¹⁰⁷

Jedoch sind sowohl die Zeit als auch die Bewegung (das Wachstum in der Natur wurde ebenfalls als eine Form der vierdimensionalen Bewegung betrachtet) so, wie wir sie wahrnehmen, nicht mehr als die Folgen unserer unvollkommenen Wahrnehmung des Raumes der vierten Dimension. Die Unvollkommenheit unserer Wahrnehmung rührt von der Diskrepanz zwischen den Ebenen der Sinneswahrnehmung und der Gedanken. Bei der Entwicklung der intuitiven Fähigkeiten ist es möglich, die menschliche Wahrnehmung auch bis zur vierten Dimension auszuweiten. Hier kommt der Kunst und den Künstlern und deren hoch entwickelten Fähigkeiten intuitiver Wahrnehmung sowie Wissen in Form von Bildern weiterzugeben, eine besondere Rolle zu. Es ist offensichtlich, daß vom Standpunkt einer solchen Wahrnehmung aus gesehen unsere dreidimensionalen Vorstellungen von Raum, Zeit und Bewegung völlig irreführend sind. „That which before was regarded as real becomes unreal, and that which regarded as unreal becomes real“ („Was vorher

¹⁰⁶ Ouspensky, P.: *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, New York, 1922. S. 82, 70-71.

¹⁰⁷ Ebd. S. 45-47.

als real angesehen wurde, wird unwirklich, und was für unreal gehalten wurde, wird wirklich“.¹⁰⁸ Diese Ideen gingen einher mit einer räumlichen Suche der Künstler der Avantgarde, vor allem ihrer Suche nach Befreiung vom Gebundensein an die dreidimensionale Welt und nach Freiheit von der Notwendigkeit, ihre Formen so zu übertragen, wie es bereits viele Künstlergenerationen vor ihnen getan hatten. Fast alle Künstler der russischen Avantgarde, Matjuschin, Krutschenych, Chlebnikow, Larionow, Gontscharowa, Malewitsch, Kljun, Lisitzkij waren daran interessiert, den Bereich der vierten Dimension zu erforschen.¹⁰⁹

So war die Idee, ein Bild außerhalb der Gesetze der direkten Perspektive zu malen, natürlich nicht neu: schon die altrussische Kunst gab den Raum und seine Formen wieder, ohne die direkte Perspektive zu kennen. Eines der wichtigsten Verfahren der umgekehrten Perspektive ist *die Anwendung von unterschiedlichen Zentren des Dargestellten*, d.h. das Bild wird so gemalt, als ob das Auge wandern und dabei auf verschiedene Teile davon schauen würde. Die Darstellung einer Horizontallinie ist möglich, jedoch nicht für das Bild als Ganzes, sondern nur für einzelne seiner Teile. Im Gegensatz zu den Verfahren der direkten Perspektive zeichnete sich die umgekehrte Perspektive auch durch *das Fehlen einer definierten Lichtquelle* aus, sodass das Objekt der Malerei an bestimmten Orten bewusst erleuchtet oder abgedunkelt erschien. Oft wurde auch die sogenannte *Opis'* verwendet, d.h. *die bewusst betonte malerische Kontur*. Und alle diese Methoden dienten einem einzigen Ziel: die größtmögliche künstlerische Ausdruckskraft zu erreichen. Und die Künstler der russischen Avantgarde benutzten gerade diese Methode der umgekehrten Perspektive, indem sie in den Jahren 1910 bis 1915 den Neoprimitivismus schufen. Die umgekehrte Perspektive eröffnete nicht nur für die Malerei neue Möglichkeiten. Die Literaten fanden heraus, daß ein Satz, der nach den Gesetzen der umgekehrten Perspektive konstruiert wurde, d.h. mit „falscher“ Reihenfolge beim Satzbau bezogen auf die Syntax, einen neuen Sinn erhielt. Die ersten Experimente mit dieser Syntax führte Krutschenych durch,

¹⁰⁸ Ebd. S. 244-246, 258.

¹⁰⁹ Hendersen. L. D.: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, University Press, Princeton, New Jersey, 1983, S. 239-299.

die später von Chlebnikow auf der Ebene der Wortbildung und von Stepanowa bei der Lautmalerei fortgeführt wurden.

Verglichen mit der Idee, die umgekehrte Perspektive anzuwenden, war jedoch die Freiheit, Objekte aufgrund mentaler Vorstellungen zu deformieren, völlig neu. Und anfangs war diese für jene Zeit ungewöhnliche Freiheit im Umgang mit der Form das Vermächtnis des Kubismus. Der Künstler entwickelte bewusst die Fähigkeit, visuelle Formen eines Objekts gleichzeitig von allen Seiten hervorzurufen. Mit der Zeit konnte jedoch die klassische Methode des französischen Kubismus die russischen Futuristen nicht mehr befriedigen: etwa im Jahre 1913 bekam für sie die Entwicklung der intuitiven Schau eines Objektes noch eine andere Bedeutung. So vermutete man, dass es möglich sei, ein „höchstes Bewusstsein“ erreichen zu können, in welchem die menschliche Wahrnehmung imstande sei, die vierte Dimension des Raumes zu erfassen. Die rein mechanische Verwirklichung dieser transzendentalen Idee hätte folgendermaßen aussehen können: entweder bewegte sich der Künstler selbst in Bezug auf das Objekt oder er setzte das Objekt in Bewegung und hielt die verschiedenen Phasen der Bewegung fest. Doch sowohl der Künstler als auch sein Objekt befanden und bewegten sich in der Zeit, d.h. die vierte Dimension und die Veränderung, welcher der Künstler und sein Objekt unterworfen waren, gehörten nicht dem visuellen, sondern einem irrationalen Bereich an. Die Bewegung in der Zeit erforderte den Einschluss neuer Formen und Gegenstände in eine Komposition, deren Kombination in einem Bild irrational erschien. Doch diese scheinbare Unlogik war nicht willkürlich: sie umfasste jene Formen der äußeren Welt, die während der Arbeit am Thema im Bewußtsein des Künstlers auftauchten. D.h. gerade hier zeigte sich die unerlässliche und von Ouspenskij hoch geschätzte „höchste Intuition“.

Larionow war einer der ersten in der Geschichte der russischen Avantgarde, der versuchte, die vierte Dimension auf einer zweidimensionalen Leinwand wiederzugeben. Im Jahre 1912 gründeten Gontscharowa und Larionow die Gruppe „Eselsschwanz“, an der sich auch Malewitsch, Chagal, Filonow und Tatlin beteiligten. Im selben Jahr kritisiert Pavel Filonow Picasso und meint, genauso wie der russische Philosoph Michail Berdjaev, Picasso sei „...kein neuer Weg. Er ist das Ende des alten.“¹¹⁰ Diese Selbstsicherheit, der

¹¹⁰ Berdjaev, N: Picasso, Sofia 1914, S. 62.

Glaube an die Progressivität der russischen Kunst waren zu Anfang des Jahrhunderts charakteristisch für viele Künstler. Die Kunst der russische Avantgarde nimmt von diesem Zeitpunkt an tatsächlich eine absolut originelle Entwicklung, gerade in dieser Zeit entsteht in Russland eine eigene Kunstschule. Im Jahre 1912 kommt ein neuer Stil, der Rayonismus, auf, eine Art Kubofuturismus mit facettierenden farbigen Lichtstrahlungen, z.B. *Rayonistische Landschaft, 1912* von Larionow, (Abb. 52) oder *Rayonistische Konstruktion, 1912, Grüner und gelber Wald, 1913* (Abb. 53) von Goncharowa. Hier zeigt sich, dass russische Künstler ihren eigenen Weg gefunden haben, der später zur Gegenstandlosigkeit in der Malerei führte.

Sie malen die Lichtstrahlen, die von einem Objekt abgestrahlt werden und lehnen dabei die Darstellung des Objektes selbst vollkommen ab. „Die Malerei gleitet und vermittelt dabei das Empfinden, außerhalb von Zeit und Raum zu sein. Dabei taucht das Gefühl auf, daß man dies vierte Dimension nennen könnte, da die Länge, Breite und Dicke der Farbschichten nur die Zeichen einer anderen Welt sind.“¹¹¹ So schließt sich die Darstellung an das System der Semiotik an. Der Künstler setzt sich das Ziel, mit Hilfe des Zeichens das Vorhandensein einer anderen Welt zu vermitteln. Ein Zeichensystem ist jedoch nicht absolut. Es beinhaltet die Vielfalt von Interpretationen ebenso wie verschiedene Ebenen des Erfassens eines Zeichens. Bemerkenswert ist dabei, dass in den Jahren 1911/12 das Auftauchen der vierten Dimension in Rußland ebenso wie in Frankreich¹¹² so betrachtet wurde, als ob es bedingt sei durch das Vorhandensein dreidimensionaler Daten. Die russischen Künstler hatten zu jener Zeit die vierte Dimension noch nicht als Zeit definiert. Vielmehr wurde die vierte Dimension als irgendein spiritueller Raum betrachtet, in welchem jedem Gegenstand bestimmte Ausstrahlungen eigen waren, mit deren Ausdruck und Darstellung auch die Rayonisten beschäftigt waren. Von der Unbestimmtheit spiritueller Räume geht der Dichter Krutschenych 1913 zur pragmatischen Klassifikation der Dimensionen über und nennt die vierte Dimension Schwerkraft, die fünfte Dimension Bewegung und die sechste oder siebte Dimension Zeit.¹¹³

¹¹¹ Larionow, M.: Lutschism, Moskau 1913, S. 20.

¹¹² Apollinaire, G.: La Peinture nouvelle: Notes d'art, Les Soirées de Paris, no. 3, Paris 1912, S. 89-92.

¹¹³ Krutschenych, A.: Deklarazija slova kak takogo (Die Deklaration des Wortes als solchen), in: Markow, V.: Manifesty i programmy russkich futuristov (Manifeste und Programme

Man kann sagen, dass die Avantgardisten schon immer ein Interesse an der Mathematik gehabt haben¹¹⁴ und die Erfindung der Allgemeinen Relativitätstheorie brachte die Künstler auf den Gedanken, dass die Perspektive selbst auch relativ sei - und nur auf der Tradition der Wahrnehmung basiere. Die Suche nach einem neuen Raum hat letztendlich die Künstler zum Verzicht auf die traditionelle perspektivische Malfläche gebracht, denn gerade diese hat den Raum begrenzt und abgeschlossen. Und wenn das kubistische Verfahren den Horizont in den Vordergrund geholt hat und anschließend die Horizontlinie mit der Malfläche identifiziert, gehen die Suprematisten noch weiter. Von jetzt an bildet ausschließlich die Farbe das nötige raumorganisierende Element und die Entfernungen-Annäherungen werden nicht perspektivisch dargestellt, sondern durch den „Intensitätsgrad der Farbe und die Lage der straff begrenzten Farbfläche“ zum Ausdruck gebracht.¹¹⁵ Die jahrhundertealte Konstruktion von Horizontlinien und den dazugehörigen Perspektivlinien wischte er mit einem Satz vom Tisch: „Ich vernichtete den Ring - des Horizontes¹¹⁶, und ich trat heraus aus dem Kreis der Dinge, in dem der Künstler und die Formen der Natur eingeschlossen sind.“¹¹⁷ Er bezeichnet den Horizontkreis als „verflucht“ und die Künstler, die ein Bild malen und dabei die Horizontlinie berücksichtigen, Gefangene „wie Fische im Netz“.¹¹⁸ Der Suprematismus hat tatsächlich die Ebene der Illusion des planimetrischen, zweidimensionalen Raumes, des Raumes der zweiten und dritten Dimension, hinter sich gelassen. Malewitsch und seine Anhänger schufen eine neue Illusion in der Malerei – den irrationalen Raum mit seiner endlosen Ausdehnung *außerhalb* der Leinwand.

Zahlreiche theoretische Abhandlungen entstanden gerade um diese Zeit: 1912 erläutert Filonow erstmalig in dem Essay „Kanon i zakon“ („Kanon

russischer Futuristen). München, Fink 1967. S. 64.

¹¹⁴ Der Dichter W. Chlebnikow verfasst z. B. den Aufsatz „Der Kopf des Weltalls, die Zeit im Raum“, wo er auf die Zahl 365 Gesetze verschiedener Ursachen gründet, Matuischin liest alle erschienen Artikel und Bücher über die vierte Dimension, und Malewitsch schreibt die Thesen „Die Relativitätstheorie in Farbe und Form“ für seine Auslandsreise 1927.

¹¹⁵ Lissitzky, El: Kunst und Pangeometrie, Europa-Almanach, Potsdam, 1925, S. 103-113.

¹¹⁶ Die Originaltexte Malewitschs, die schon ziemlich schwer zu verstehen sind, werden oft durch seine futuristischen Sprachkonstruktionen noch schwieriger. So könnte man den Bindestrich im genannten russischen Zitat „den Ring - des Horizontes“ auch weglassen und sich auf die Genetivkonstruktion beschränken.

¹¹⁷ K. Malewitsch: Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus: Der neue Realismus in der Malerei, Moskau 1916, 3. Ausgabe.

¹¹⁸ Ebd. S. 5.

und Gesetz“) die Analytische Kunst und 1914 veröffentlicht er zusammen mit anderen Künstlern das Manifest „Sdelannye kartiny“ („Gemachte Bilder“); 1915 schreibt Kasimir Malewitsch „Ot kubisma i futurisma k supermatismu: Nowyi zhiwopisnyi realism“ („Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus: Der neue Realismus in der Malerei“). Etwas später wurde auch im Malunterricht ein neues Unterrichtssystem eingeführt: die Schüler sollten nicht mehr traditionell nach der Natur, sondern nach einem in Diagrammen festgehaltenen System arbeiten. Entsprechend diesen Diagrammen und der Formel von Malewitsch könnte man „die malerische Naturveränderung unter dem Einflusse des Ergänzungselements“¹¹⁹ nachvollziehen.

Der Vater der gegenstandslosen Kunst, Malewitsch, schlußfolgerte im Jahre 1913 mit seiner Formel mit der Genauigkeit eines Mathematikers: «Nach dieser Formel muss man eine Raumseite des Suprematismus entwickeln. Die erste Form wird der Kubus. Von der Farbe sollen diese Formen rot und schwarz sein.»¹²⁰ 1915 wurde das *Schwarze Quadrat* (Abb.54) vollendet, mit dem sich Malewitsch seit 1913 beschäftigte. Die matte schwarze Fläche auf der groben weißen Leinwand – der Raumbegriff, scheint auf der Malfläche die höchsteinfachste Verkörperung gefunden zu haben. Noch heute hoffen die Wissenschaftler, mit Hilfe der sprachlichen Zeugnisse den tieferen Sinn der Werke entschlüsseln zu können. Der Autor selbst hat aber seine Erläuterung gegeben: „Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das „Nichts“ außerhalb dieser Empfindung. Die Gesellschaft sah in der Gegenstandslosigkeit der Darstellung das Ende der Kunst und erkannte nicht die unmittelbare Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung.“¹²¹ An dieser Stelle gehen wir auf eine andere Erklärung für die Entstehung des „Schwarzen Quadrates“ ein, die Troels Andersen, ein Erforscher des Werkes von Malewitsch, gegeben hat: „*as expression of a desire to bring about a reduction of form*“¹²² (als Ausdruck des Wunsches, die

¹¹⁹ So ist eine von Malewitsch's Diagrammen, Nr. 6 genannt, im Buch: Troels Andersen: Malewitsch in Stedelijk Museum Amsterdam, 1970, S. 119.

¹²⁰ Kasimir Malevich in the Russian Museum, Palace Editions, St. Petersburg 2000. S. 376.

¹²¹ Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt, (Bauhausbücher 11.) München 1927, S. 74.

¹²² Andersen, T.: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970, S. 26.

Form zu reduzieren). Dabei bemerkt er zurecht, daß Malewitsch zur Zeit der Entstehung des Bildes „*had understood as an element was in fact a phenomenon... Heaviness, weight, displacement, spaciousness, all the categories he had attempted to express hitherto and present in a common form had been embodied in the form itself and had no need, on the surface of the picture, of being placed in analogy to other phenomena in the world around.*“¹²³ („als ein Element verstanden hat, was tatsächlich ein Phänomen war... Schwere, Gewicht, Deplazierung, Weitläufigkeit, alle Kategorien, die er bisher auszudrücken und in einer gewohnten Form darzustellen versucht hatte, verkörperten sich in der Form selbst und mußten an der Oberfläche des Bildes nicht mehr in Analogie zu anderen Phänomenen in der sie umgebenden Welt gesetzt werden.“).

Zweifellos mußte das Schwarze Quadrat ein Experiment in der Reihe einiger anderer sein, die mit der Auffassung der umgebenden Formen experimentierten. Nur die kategorische Überzeugung Malewitschs und seine Einschätzung des Quadrats als eine Erscheinung von außerordentlicher Wichtigkeit erhoben diese Form in den Rang eines Phänomens. Obwohl der Künstler hier anmerkt, daß das Quadrat kein Kunstwerk ist, sondern „*a piece of elementary binary thinking*“, d.h. jener Art von Denken, das mit Begriffen des sich zwischen „etwas“ und „nichts“-Befinden, „Vorhandensein eines Impulses“ und „Nichtvorhandensein eines Impulses“, das mit anderen Worten denselben „Zwischenzustand“ beschreibt, den Ouspenskij erforschte.

Ab 1913 beginnen Malewitsch und Kljun, die künstlerischen Möglichkeiten der Geometrie und die Arten der gegenseitigen Beeinflussung des geometrischen Raumes und des vierdimensionalen Raumes zu erforschen. Ouspenskij lehnte jedoch von Anfang an eine rein geometrische Auffassung der vierten Dimension ab, was in der Folge sogar zum Unverständnis seiner treuen Anhänger, der Avantgardisten, führte. 1914 sagt er, dass die Futuristen seine Ideen gefälscht hätten.¹²⁴ Er hielt deren Methode, die vierte Dimension durch die Gleichzeitigkeit des Sehens oder das Festhalten verschiedener Bewegungsphasen wiederzugeben, für zu vereinfacht und zu oberflächlich. Mehr noch, er behauptete, dass es praktisch unmöglich sei, die vierte

¹²³ Ebd. S. 26.

¹²⁴ Ouspenskij, P. Chetvertoe izmerenie, St. Petersburg 1914, S. 114 –117.

Dimension, die vor allem durch die Wahrnehmung einer „unendlichen Alogik“ charakterisiert würde, mit bildnerischen Mitteln darzustellen. Offensichtlich setzten die Thesen des Philosophen und Mystikers Ouspenskij voraus, dass der Künstler beim Schaffensakt einen Übergang in die Sphären des höchsten Bewusstseins erreichen kann. Und zweifellos gab er kein Rezept dafür, wie man die vierte Dimension auf der Leinwand darstellen könne.

Aber Malewitsch fühlt sich nicht entmutigt. Er findet wieder unerwartete Unterstützung in den theoretischen Werken Hinton. Hinton gibt in seinem Buch¹²⁵ sogar eine Beschreibung der Lehrmethode, wie man die vierte Dimension bewusst begreifen kann. Der Methode liegt das Konzept unserer verzerrten Wahrnehmung zugrunde: wir sehen die Dinge nicht so, wie sie tatsächlich sind. Ein einfacher geometrischer Gegenstand, ein Würfel, wird von uns von einer, zwei oder gar drei Seiten gesehen, was bis heute Künstler, die ihn darstellen wollen, einfach vor die Aufgabe der illusorischen Übertragung des „Volumens“ in die lineare Perspektive stellt. Für den menschlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsapparat schlug Hinton eine Reihe von Übungen mit einem Würfel vor, der aus 27 bunten Würfelchen bestand, die man sich zuerst in *einer* Lage merken mußte, dann in einer zweiten, dann in einer dritten usw. So gelang es, ohne die Vorstellung von „oben und unten“, „rechts und links“ auszukommen und die Würfel gleichzeitig in allen Kombinationen zu erkennen und sich vorzustellen. So erreicht man es nach Hinton Auffassung, dass man auf das „subjektive Element“ verzichten kann. Die Möglichkeiten unseres Vorstellungsvermögens sollten nicht von der verzerrten Wahrnehmung von Objekten der äußeren Welt abhängen. Hinton Idee bestand vor allem darin, dass man, bevor man daran dachte, die Sehfähigkeiten in der vierten Dimension zu entwickeln, lernen mußte, sich die Gegenstände so vorzustellen, wie sie aus der vierten Dimension heraus zu sehen wären, d.h. nicht in der Perspektive, sondern von allen Seiten gleichzeitig, so wie unser „Bewusstsein“ sie kennt.¹²⁶

Eine solche rein praktische Methode, um die Ebene unseres Vorstellungsvermögens qualitativ zu verändern, konnte in den Reihen der

¹²⁵ Casting out the self, Scientific Romances, Vol.1, 1884, im Buch: Charles H. Hinton: Speculations on the fourth dimension, Dover Publications, Ink. New York, 1980

¹²⁶ Uspenskij, P.: Chetvertoe izmerenie (Die vierte Dimension), im Buch: A New Model of the Universe, St. Petersburg, 1993, S. 93.

russischen Avantgarde nicht unbemerkt bleiben. Seinerzeit beschäftigten sich Matjuschin, Malewitsch und Kljun ausführlich damit. Malewitsch, der keine Fremdsprachen beherrschte, bat den umfassend gebildeten Matjuschin, ihn über alle Publikationen zu informieren, die sich mit der vierten Dimension befassen.¹²⁷ Es ist leicht zu erklären, warum Hinton ausgerechnet Übungen mit geometrischen Gegenständen wählte: für ihn als Mathematiker war es einfacher, mit geometrischen Objekten zu operieren, um eine neue Vorstellung der Welt auszuarbeiten. Für die Entstehungsgeschichte der Kunst hatte diese Wahl höchst entscheidende Folgen: die Künstler der Avantgarde wählten aus der ganzen Formenvielfalt der äußeren Welt nicht zufällig gerade die geometrischen Formen für die Darstellung der neuen Ideen über den Raum.

Entsprechend seiner Methode fuhr Hinton fort, die Eigenschaften der Objekte zu studieren, indem er sie unterteilte in „self-element und „permanent distinction“ (dauernde Unterscheidung). Dabei gehören räumliche Eigenschaften wie „rechts und links“ bei näherer Betrachtung zur Kategorie „self-element“, die man als unwesentlich verwerfen könne („could be cast out“), da sie lediglich zum Bereich unserer Vorstellung gehören. Gehört Farbe zur Kategorie „permanent distinction“? Nach Hintons Experimenten mit dem bemalten Würfel¹²⁸ wird die Farbe von uns nur solange als Eigenschaft des Objekts aufgefaßt, wie die traditionelle räumliche Organisation von „oben und unten“, „rechts und links“ in Kraft ist. Wenn man zu einer anderen, davon unabhängigen Wahrnehmungsebene übergeht, wird die Farbe nicht mehr als eine dem jeweiligen Objekt (oder der Würfelseite, wie in den Experimenten Hintons) innewohnende Eigenschaft aufgefasst. So konnte die Farbe in der darstellenden Kunst befreit werden und unabhängig von der Form sein. Der Verzicht auf die herkömmliche Verbindung von Form und Farbe führte zur Aufstellung von Farbtabelle, in denen die Farbe nicht die Assoziation bestimmter Formen hervorrief, sondern einfach zutage treten konnte. Die malerische Skala wurde durch dynamische Empfindungen wie Fliegen, Fallen, beschleunigte oder verlangsamte Bewegungen charakterisiert. Auf diese Weise erfolgte die Auswahl der Formen und Farben ausschließlich durch die

¹²⁷ Henderson, L.D.: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton University Press, New Jersey 1983.

¹²⁸ Casting out the self, im Buch: Charles H. Hinton: Speculations on the fourth dimension, Dover Publications, Ink. New York, 1980. S. 63.

Wahrnehmung ihrer Umgebung, egal ob sie sich in Ruhe oder in Bewegung befanden und nicht dadurch, wie man sie selbst wahrnahm.

Nach dieser Formel malt der Künstler 1915 das *Rote Quadrat* (Abb. 55), das auch *Malerischer Realismus der Bäuerin in zwei Dimensionen* genannt wurde. Wobei das Werk selbst wie auch sein Titel bezeugen: weder die Gestalt der Bäuerin (schon bei der Erwähnung dieses Wortes tauchen sogar bei Nichtkennern der russischen Kunst bestimmte Stereotypbilder auf: Bäuerinnen auf dem Feld, bei der Ernte, mit dem Schulterjoch usw.) noch ihre Umgebung wie Dorf oder Feld interessieren den Künstler. Traditioneller roter Trägerrock und weiße Bluse der Bäuerinnen wurden in ein flaches Quadrat umgestaltet – die erste Form, die tatsächlich eine neue Art von Darstellungen ist, dem entspricht Malewitsch „...eine reine Art, außerhalb von jeglichen praktischen Zwecken.“¹²⁹ Und ab 1915 malt Malewitsch gegenstandslose Bilder, die er auch als „Bilder des Suprematismus“ bezeichnet.

Und im Dezember 1915 stellt Malewitsch auf der Ausstellung *0.10 35* Arbeiten aus, von denen fünf die vierte Dimension zum Thema haben¹³⁰: *Der malerische Realismus eines Fußballspielers – malerische Massen in der vierten Dimension, Die Bewegung der malerischen Massen in der vierten Dimension, Das Auto und die Lady, malerische Massen in der vierten Dimension, Die Lady -malerische Massen in der vierten und zweiten Dimension*. Alle diese Bilder werden zusammen mit dem Schwarzen Quadrat ausgestellt, das damals noch ohne Bezeichnung ausgestellt wurde. Das *Rote Quadrat oder Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen* zeigt, dass Malewitsch zu jener Zeit einen neuen suprematistischen Raum erarbeitet, wobei er sehr genau zwischen den Begriffen der zwei- und dreidimensionalen Erscheinungen unterscheidet. In späteren suprematistischen Arbeiten überträgt er ein farbiges geometrisches Objekt auf die Leinwand, das sich im dreidimensionalen Raum bewegt, und schafft dadurch den fiktiven Raum der vierten Dimension nach Hinton. Aber erst gegen 1920 integrierte Malewitsch seine räumliche vierte Dimension als solche. Ein Beobachter, der sich im dreidimensionalen Raum befindet, ist in der Lage, Bewegung in der vierten

¹²⁹ Ebd. S. 376.

¹³⁰ Henderson, L.D.: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, New Jersey 1983, S. 238.

Dimension wahrzunehmen. In seinen theoretischen Arbeiten benutzte er auch oft den Begriff Relativität. Ein in der Zeit fliegendes (fallendes, sich bewegendes) Objekt hatte eine endlose Zahl „denkbarer“, auf der Leinwand darstellbarer Projektionen – so wurde die Idee der vierten Dimension in den späteren Arbeiten der Suprematisten verwirklicht.

Die Geburt der Gegenstandslosigkeit, die sich in Russland noch vor den Ereignissen von 1917 ereignete, stellt auf ihre Weise eine Revolution in der Kunst dar. Kandinsky, Larionow, Malewitsch, Filonow, Lissitzky und Tatlin arbeiten an der Entstehung eigener Formen der gegenstandslosen Kunst. Die Gedankenverbindung „gegenständliche Kunst - Welt des alten Russlands, gegenstandslose Kunst - Beginn des neuen Lebens“ führte dazu, dass die „Reformkünstler annahmen, der soziale Umbruch würde die von ihnen eingeleitete Revolution in der Kunst fortsetzen, es sei ihre Revolution und die Stunde wäre gekommen, sich an die Spitze der künstlerischen Prozesse in der neuen Republik zu stellen.“¹³¹ Die Idee, dass das Bild nach seinen eigenen Gesetzen aufgebaut werden und nicht die Natur nachahmen soll, war absolut neu, und ihr zufolge brach die Kunst der russischen Avantgarde mit der alten Kunsttradition mit ihrer Gattungen ab.

Wobei Malewitsch und seine zahlreichen Nachfolger den Suprematismus nicht für einen Kunststil hielten, sondern eher für ein bestimmtes System, dem entsprechend ein Aufbau der neuen Elemente des Universums möglich ist: «jeder neugebaute suprematistische Körper wird in eine naturliche Organisation einbezogen und stellt einen Sputnik dar. Man muss nur ein gegenseitiges Verhältnis zwischen zwei Körpern finden, die sich im Weltraum bewegen. Die Erde und der Mond, zwischen ihnen kann man einen neuen suprematistischen Sputnik erbauen, der mit allen Elementen ausgestattet wird und der sich nach der Umlaufbahn bewegt und seinen eigenen neuen Weg bildet.»¹³² Seine Experimente erinnern oft an die Aufgaben und ihre Lösungen im Kurs der speziellen Relativitätstheorie und der Allgemeinen Relativitätstheorie, die aber mathematisch so anspruchsvoll sind, dass in Einsteigerbüchern fast gänzlich auf die Mathematik verzichtet wird. Das Erstaunliche an dieser Idee ist: Schon im Jahre 1920 reflektiert Malewitsch auf

¹³¹ Kowtun, J: Avangard, ostanovlennyj na begu, Leningrad 1989, S. 3.

¹³² Malewitsch, K: Suprematismus. 34 Zeichnungen. UNOWIS, Witebsk 1920, S. 1.

Formen und Existenzbedingungen interplanetarischer Satelliten. Die rein malerischen Aufgaben scheinen ihn nicht mehr zu interessieren: „Es gibt keine Rede über Malerei im Suprematismus. Die Malerei hat sich längst überlebt und der Künstler selbst ist nur ein Vorurteil der Vergangenheit.“¹³³ Der Mensch als Thema der Kunst verschwindet auch in der Anfangsphase des Suprematismus und nebenbei stirbt auch allmählich die Landschaft als Genre: denn wer wird die Natur betrachten und darstellen, wenn der Sehende selbst verschwindet? Malewitsch stellt dem Künstler eine neue Aufgabe: „Der Maler muß die Malmaterie auch verwandeln und ein schöpferisches System schaffen, nicht aber Bildchen oder duftende Rosen malen, denn das alles wird eine tote Abbildung sein, die an Lebendiges erinnert.“¹³⁴

Nach der Auffassung der Suprematisten existiert die Materie nicht, es gibt nur die Kräfte und deren Beziehungen. Die Abstoßung der Naturformen, die „an Lebendiges erinnern“ könnten, führt fast automatisch zum Verschwinden von Kurven, Schraffuren und Übergangstönen bei Farben, die gerade als Ausdrucksmittel von lebendigem, irdischem Raum dienen. Die Welt ist nicht mehr Objekt der Kunst, sondern ihr Existenzraum. Bezeichnend ist, daß sogar der Begriff „Malfläche“ verändert wurde. Die traditionelle Auffassung der Malfläche als Existenzfläche, auf der die Idee des Künstlers umgesetzt wurde, wurde von Malewitsch abgelehnt. Er denkt sie sich als eine Art Energiefeld, unzählige, sich gegenseitig beeinflussende interagierende Energiefelder. Während ihrer Interaktion „verbrennen“ oder „verschwinden“ einige von ihnen und verursachen durch ihr Verschwinden sogar eine qualitative Veränderung der Materie. Wenn die Farbfläche verschwindet, erscheint der weiße Raum. Den Einfluß der Ideen Malewitschs auf andere Künstler der Avantgarde erkennt man z.B. an den Arbeiten von I. Kliun und K. Redko: Das Bild *Suprematismus*, 1921 drückt das Moment der „Interaktion der Flächen“ sehr deutlich aus.

Die Malerei benutzt das Licht nicht mehr als Hilfsquelle, die die Formen der Gegenstände auf dem Bild sichtbar macht. Die traditionelle Frage der Malerei „Wo befindet sich die Lichtquelle?“ wird nicht mehr gestellt, denn das Licht wird selbst in den Werken zum Thema. Die Farbe, die bisher die

¹³³ Ebd. S. 3.

¹³⁴ Ebd. S. 5.

verschiedenen Ebenen der Inhalte und Semiotik der Bildformen bestimmte, verläßt von nun an die Begrenzungen durch die Form. Als „Farbe außerhalb der Form“ erstreckt sie sich über die Grenzen des Bildes hinaus und schafft gerade dadurch einen offenen Raum. Der unendliche Raum kennt den Begriff „Bildzeit“ nicht, d.h. seine Ausdehnung ist nicht in der Zeit begrenzt, in diesem Sinne könnte man sogar – bezogen auf die gegenstandslose Kunst - den Begriff „Bildgrenzenlosigkeit“ einführen. Die Grenzen der gegenstandslosen Form rücken auseinander bis in die gedachte Unendlichkeit des Raumes. Und „der Zustand der Gegenstände wurde wichtiger als ihr Wesen oder ihre Bedeutung“.¹³⁵ Der Zustand der Malflächen wird außerdem durch die Dauer ihrer Existenz in der Zeit bestimmt. Malewitsch stellt verschwindende und erscheinende Flächen dar, d.h. gemäß den physikalischen Gesetzen - Flächen, die ihren energetischen Zustand ändern. Mit dem Verschwinden der letzten Fläche eröffnet sich die weiße Unendlichkeit des Raumes. Sein „Weißes Quadrat“ und das „Weiße Manifest“ entdecken 1918 den „freien Abgrund, die Unendlichkeit“.

Die Wiedergabe der Natur ist in Vergessenheit geraten, die traditionelle Vorstellung, die Natur sei ein Objekt, ist durchbrochen, weil das Objekt für Malewitsch nicht existiert. Im Zusammenhang mit dieser Vorstellung wandelt sich auch das Credo des Künstlers: „Ein Künstler kann nur dann ein Schöpfer sein, wenn die Formen seines Bildes nichts mit der Natur gemein haben.“¹³⁶ Dies erforderte ein ganz besonderes Training der Beobachtung, der Gewohnheit, in der Natur nicht reale Formen zu sehen, sondern beliebiges Material, um neue Formen zu schaffen, die mit den natürlichen Formen nichts gemein haben dürfen. Die Natur ist nicht Gegenstand der Beobachtung und kein Renaissance-Muster zur Nachahmung, denn in diesem Fall, während die Künstler versuchten, „das Leben der Formen wiederzugeben, haben sie jedoch etwas Totes als Bild geschaffen.“¹³⁷ Die Natur ist Ausgangsmaterial zur Verarbeitung, wobei das kategorische Konzept Malewitschs die *unbedingte Ablehnung natürlicher Formen* enthält. Das ist der „neue malerische

¹³⁵ Ebd. S. 12.

¹³⁶ K. Malewitsch: Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus: der neue Realismus in der Malerei, Moskau 1916, 3. Ausgabe.

¹³⁷ Ebd. S. 7.

Realismus“, malerisch deshalb, weil es in ihm keine realistischen Berge, Himmel oder Wasser gibt.“¹³⁸

Die Suprematisten gestalten ab jetzt sozusagen den Raum an sich, das gegenstandslose Sein. Stark beeindruckt von den Entdeckungen der Mathematiker und Physiker, streben die Künstler an, eine neue gegenstandslose Vorstellung von der kosmischen Ganzheit des Universums auszudrücken. Und die Formen, die ihrer Ansicht nach geeignet sind, einen universalen Raum auf der malerischen Fläche zu schaffen, so wie Quadrat, Kreuz, Kreis – finden ihre absolute Verwendung. Es geht darum, diesen Absolutismus nicht in der symbolischen oder mystischen Interpretation der Geometrieformen darzustellen, sondern um die Möglichkeit für den Künstler, durch diese Formen seine räumliche Vorstellung absolut auszudrücken. Und der Künstler sieht seine Aufgabe im neuen Schaffen, nicht im Malen des Geschaffenen.

Dabei arbeitet Malewitsch weiter an der Ausarbeitung einer theoretischen Grundlage für den Suprematismus und erreicht im Jahre 1919 mit seinen suprematischen Architektonen den „Ausgang in die dritte Dimension“. Der ausgedehnte Raum, der endlose Raum, d.h. genau das, was wir in der Lage sind zu denken, nimmt die Formen einer dreidimensionalen Ausführung an. Nach Malewitsch soll man ein Werk „in der Zeit und im Raum“¹³⁹ konstruieren, wobei diese Aussage unter keinen Umständen die rein rationale Bedeutung vom heute schlagwortartig gebrauchten „hier und jetzt“ hatte. Er meinte damit die ganze denkbare Zeitdauer und ebenso die ganze denkbare Raumausdehnung. An der Idee von der Unendlichkeit des Raumes wurde im Rußland des ausgehenden 19. Jahrhunderts auch vom Begründer der Aerodynamik K. Ziolkowskij gearbeitet, mit dem I. Kudrjaschow, ein Schüler und Nachfolger Malewitschs, eng befreundet war. Letzterer arbeitete in den Jahren 1918 bis 1920 an dekorativen Aufgaben des Suprematismus und erforscht die Wirkungen vom „Leuchten des Raumes“ und der dynamischen Fläche auf der Basis einer Diagonalkomposition. Bei Kudrjaschow kann man auch Arbeiten mit den Themen von Raumflügen und astronomischen Beobachtungen finden.

¹³⁸ Ebd. S. 9.

¹³⁹ Malewitsch, K.: Suprematismus, 1919.

So wurde der Wandel der bisherigen Sicht des Raumes gerade in Rußland eingeleitet. Die Werke anderer Künstler bestätigen dies: In den Jahren 1914 und 1915 schuf Tatlin seine Bilder, ohne sich in irgendeinem Fall auf reale Gegenstände oder gar deren Fragmente zu beziehen (in diesem Stadium befand sich gerade zu jener Zeit auch die schöpferische Suche Picassos). Tatlins Konterreliefs sind absolut abstrakt, es sind dreidimensionale geometrische Elemente, die der Leinwand gegenübergestellt sind oder Konstruktionen, die sich völlig von der Leinwand abheben und sich im realen dreidimensionalen Raum befinden. Olga Rosanowa vereinte auf geniale Weise die konstruktiven Ideen Tatlins mit der „Flächenhaftigkeit“ Malewitschs, als sie 1916 die ersten abstrakten Papier-Collagen für die Illustration eines Buches schuf.¹⁴⁰ Die gegenstandslosen Werke von L. Popowa und ihre „malerische Architektonik“ bestimmen in vielem die weitere Entwicklung der konstruktivistischen Malerei. Filonow, der ebenfalls die traditionelle Perspektive ablehnt, hat eine völlig originelle Methode, seine Bilder zu malen: er baut sie organisch auf – gleichsam als ob er sie züchten würde – vom Detail zum Ganzen. Das „Plastische Alphabet“ von P. Mituritsch im Jahre 1918 - über 200 Würfelchen mit einer Kantenlänge von 55 mm mit einer originellen „Raummalerei“ – stellt die erste Variante einer Plastik der Parallelzonen dar, d.h. jener Kunstrichtung, die sich im Westen erst in den 60er Jahren entwickelt.¹⁴¹

Matjuschin's Schüler arbeiteten 1919-21 in seiner Werkstatt für Raum-Realismus. Die Suche nach einem neuen Ausdruck von räumlicher Bewegung brachte Boris Ender auf die Idee, die Bewegung von organischen Formen zu untersuchen. Es entstanden viele Kompositionen z. B. die *Bewegung organischer Formen*, 1919 (Abb. 56), deren rein äußere Form beim heutigen Betrachter Assoziationen an Darstellungen der DNS-Spirale wachrufen kann, die jedoch im Jahre 1919 noch nicht bekannt war. Die räumliche Bewegung der organischen Form setzt nicht die Darstellung einer sichtbaren, sondern eher die einer gedachten Form voraus. Sein *Erweiterter Raum*, 1922-23 (Abb. 57) wurde ausschließlich nach dem Prinzip der Farbeninteraktion gemalt. Der sich erweiternde Raum verändert die Farben und ihre Intensität, wobei die

¹⁴⁰ Auf diese Idee kommt z. B. Matisse nach 40 Jahren.

¹⁴¹ in den Werken von Buren.

Erweiterung auch eine besondere Art "erweiterter" Betrachtung erforderlich macht, zu der Ender auch dozierte: „Studien zu Farbformen bei der Erweiterung des Sehens hinsichtlich ausgedehnter Räume der Natur“.

Der russische Kunsthistoriker W. Schklowski prophezeit aber im Jahre 1919: „Ich glaube nicht, dass die Malerei für immer gegenstandslos bleiben wird; die Maler haben nicht die vierte Dimension angestrebt, um nun bei zwei Dimensionen stehenzubleiben.“¹⁴² Aber das Streben der Künstler zu der vierten Dimension konnte man schon 1925 in dem Aufsatz von El Lissitzky „Kunst und Pangeometrie“ beobachten. Der Autor klassifiziert die Räume in planetarische, perspektivische, irrationale (die gerade aufgrund der Minkowski-Theorie entstehen können, also mehrdimensionale Räume) und imaginäre. Dabei gibt er zu, dass das Erschaffen von irrationalem Raum noch sehr große Schwierigkeiten in sich trägt, und der Übergang „ins 4-Dimensionale“ weder unseren Gesichtssinn noch unseren Tastsinn erfasst¹⁴³. In Anbetracht dessen sieht er die nächste Aufgabe der Kunst in der Schöpfung des imaginären Raums, also eines solchen, in dem die Bewegung des Gegenstandes im Raum (ursprünglich dreidimensionalen Raum) den Eindruck eines anderen Gegenstandes (z.B. einer Fläche oder einer Kurve) hervorruft. Es werden dabei unser Seh-Hörvermögen sowie die allgemeine Wahrnehmung herangezogen. Im Jahre 1925 spricht er auch über die Transformation akustischer Erscheinungen zu optischen in Kunstwerken. Mit dieser Idee setzten sich zahlreiche Künstler nur am Ende des 20. Jahrhunderts auseinander, und deren Ausführungen waren gerade auf den letzten Documenta-Ausstellungen zu sehen oder wahr zu nehmen. Und die Idee Malewitschs über die Natur, die sich in Wirklichkeit nicht bewegt, - nur formale Elemente wie Farbe, Formen und Energien befinden sich auf der Leinwand in Bewegung -, fand ihre Ausführung im Westen erst 50 Jahre später. Gerade mit den Werken *Méta – Malewitsch*, 1954 und *Blanc sur Blanc*, 1954 fängt Tinguely seine schöpferische Suche nach einer neuen Form-Raum-Bewegung an.¹⁴⁴

Jetzt stellt sich die Frage: wie konnte es dazu kommen, dass die Künstler von allen diesen genialen Ideen des Raumes, die in den Jahren 1913-1925

¹⁴² Schklowski, W: „Der Raum der Malerei und die Suprematisten“, aus der Zeitung „Iskusstwo“ („Kunst“), Nr. 8 vom 3. September 1919.

¹⁴³ Lissitzky, El: Kunst und Pangeometrie, Europa-Almanach, Potsdam, 1925, S. 103-113.

¹⁴⁴ Jean Tinguely. Stillstand gibt es nicht. Ausstellungskatalog, Mannheim 2002-2003, Prestel Verlag, München 2002.

erfolgreich erarbeitet wurden, in den 30er Jahren zu den alten Formen und Gattungen zurückkehrten? In gewissem Sinne überließen sie die Verwirklichung und Weitererarbeitung der räumlichen Ideen den westlichen Künstlern. Denn gerade Künstler wie Malewitsch, Matjuschin, Lissitzky, Tatlin haben damals in revolutionärer Weise eine neue Wahrnehmung der Natur erfunden: diese war nicht mehr auf die irdische, endliche Landschaft, sondern auf den unendlichen, grenzlosen Raum gerichtet und ließ einen neuen irrationalen, künstlerischen Raum, einen Raum des Ganzen, entstehen.

2.4.4. Politische Voraussetzungen

Die Krise, die zuerst im Bereich der Kultur und der Kunst auftrat, setzte sich auch in den sozialen und politischen Bereichen fort. An dieser Stelle ist eine kurze Erklärung zur Verwendung dieses Terminus notwendig: Die fast 70 Jahre lang vorherrschende Meinung der russischen Historiker bezüglich der Krise des letzten Zaren, Nikolaus II, die mit der „siegreichen Oktoberrevolution“ endete, war nicht mehr als eine vorausberechnete Verdrehung von Fakten. Die neuesten Veröffentlichungen und Untersuchungen des Archivmaterials, das erhalten geblieben ist, haben gezeigt, dass es weder eine ökonomische noch eine finanzielle Krise gegeben hat. Im Gegenteil, bis 1915 hat Russland außergewöhnliche Erfolge erzielt. So hat der Redakteur von „Economist European“, Mr. Edmon Terry, Ende 1913 eine Untersuchung der Zustände in der Wirtschaft in Russland und Europa durchgeführt. Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht angebracht, ausführlich auf alle Ergebnisse der Analyse einzugehen, wir führen uns nur seine ökonomische Prognose vor Augen: „Wenn die europäischen Nationen von 1912 bis 1950 so weitermachen wie von 1900 bis 1912, wird Russland bis Mitte des Jahrhunderts Europa überflügeln, sowohl politisch, als auch ökonomisch und finanziell.“¹⁴⁵ Das heißt, als Höhepunkt der Krise müssten gerade die Oktoberrevolution im Jahre 1917 und ihre Folgen genannt werden.

Der absolute Bruch mit der traditionellen Kultur Russlands, die auf der jahrhundertlangen geistigen Erfahrung eines ganzen Volkes beruht, ist ein Phänomen der Oktoberrevolution. Die Worte aus einer bekannten Revolutionshymne: „Wir zerstören die alte Welt bis zu den Wurzeln“ wurden faktisch zur Parole für die Begründer des neuen sowjetischen Staates. Und die Zerstörung war total. Gleich nach der Oktoberumwälzung hat man angefangen, die orthodoxe Kirche in großem Maße zu verfolgen. Die Anzahl der Priester, die erschossen wurden, eines grausamen Todes starben¹⁴⁶, ins Exil gehen mussten oder in Lager verbannt wurden, beläuft sich auf mehrere Tausende. Dabei dauerten die Erschießungen, die schon zwei Monate nach der Umwälzung begannen, die nächsten 20 Jahre an. Am allerwichtigsten war es

¹⁴⁵ Oldenburg, N.: Zarstivanie Nikolaja II (Regierungszeit des Zaren Nikolaj der II), S. 53.

¹⁴⁶ die grausamen Methoden der Mörder sind mit denen des Mittelalters zu vergleichen: die Geistlichen wurden gepöhl, von den Kirchenglocken heruntergeworfen.

für die neue Macht, die Religiosität der einfachen Gläubigen zu bekämpfen. „Religiöse Erziehung der Kinder wurde in den 20er Jahren als 58-10 abgestempelt, was Contra-revolutionäre Agitation bedeutete. Alle Gläubigen bekamen eine Zehn - die höchste Gefängnisstrafe.“¹⁴⁷ Die Innenpolitik des neuen Staates hat ihr Ziel erreicht - das gläubige Russland der Zeit vor der Oktoberrevolution (Fälle von Atheismus waren früher sehr selten, sie wurden eher als eine außergewöhnliche Ausnahmeerscheinung angesehen, beschrieben z.B. bei Turgenjew in „Väter und Söhne“ oder bei Dostojewski in „Die Dämonen“), verwandelte sich für mehrere Jahrzehnte in ein ungläubiges Russland.

Den in der Nacht vom 17. Juli 1918 erfolgten Mord am Zaren, seiner Frau und ihren fünf Kindern in Jekaterinburg nennen die Historiker später den „Mord des 20. Jahrhunderts“. Er hatte fatale Folgen für Russland. Was sehr ungewöhnlich und bedrückend erschien, war die seltsame Gefühllosigkeit des russischen Volkes, als es die Nachricht von diesem Mord erhielt. Weder Schock, noch Trauer, noch Empörung hat dieses Ereignis ausgelöst, man könnte sogar sagen: es geschah unbemerkt im allgemeinen Durcheinander revolutionärer Erschütterungen.¹⁴⁸ Es ist aber interessant, die Einstellung der Avantgardekünstler zu den Revolutionsereignissen zu betrachten. Pavel Mansurow, der später einer der führenden russischen Avantgardekünstler und ein Kollege von Malewitsch wurde, erzählte von den ersten Tagen der Revolution: „Ich bin schon am ersten Morgen in den Winterpalast zu Lunatscharski geeilt, um mit ihm zusammenzuarbeiten. Lunatscharski sagte zu mir, ich sei zu jung und sähe zu sehr wie ein Engelchen aus, sodass sie sich hier höchstens zwei Wochen aufhalten würden, dann würden sie an diesen Balkonen aufgehängt werden. Und da fand ich meine Sprache wieder und ich sagte diesmal mit Nachdruck: „Naja, was soll’s, dann hängen sie uns zusammen auf.“ So war mein Schicksal besiegelt und wir trennten uns nicht mehr.“¹⁴⁹ Diese anfängliche Begeisterung der Künstler für die Ereignisse der Revolution spiegelt die gemeinsame Idee wieder: die soziale Revolution setzt die von ihnen in der Kunst begonnene Revolution fort. Fast 50 Jahre später

¹⁴⁷ A. Solzenicyn: „Archipelag GULag“, 1918-56, Ymca- Press, Paris, 1973, S. 50.

¹⁴⁸ Darüber schreibt z.B. Marina Zwetajewa in ihren Erinnerungen.

¹⁴⁹ Brief von Mansurow, P. an Kowtun, E. vom 12.07.1971, aus dem Buch: Avangard, ostannovlennyj na begu, S. 3.

allerdings fertigt eben dieser Mansurow in Frankreich eine Collage¹⁵⁰ an, mit einem Foto getöteter Mitglieder der Zarenfamilie, mit dem Datum ihres Todes 17.7.1918 und Versen von Puschkin, die sich in diesem Kontext lesen wie eine bittere Beichte:

Wir sind verzagt, auf Lug vesessen,
sind schamlos, bös und dankvergessen;
Entmannt ist unser Herz und kalt,
Voll Lästerung, Knechtschaft und Gewalt;¹⁵¹

Während der Revolution brach die Verbindung zwischen den Zeiten ab, es entstand eine Kluft zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Das Kunst-, Literatur- und Kulturleben des Landes erfuhr eine Spaltung: Künstler, Schriftsteller und Schauspieler mussten in die westeuropäischen Länder emigrieren und dort ihre Entwicklung fortsetzen, andere hingegen sind in Sowjetrußland geblieben und haben versucht, ihre Tätigkeit unter den neuen Bedingungen fortzusetzen. Nicht alle sind aus Sympathie für das neue Regime geblieben, viele wollten das Schicksal ihres Landes teilen, gleichgültig wie schwer es sein mochte. Viele Künstler haben aber die Oktoberrevolution mit Begeisterung aufgenommen. So Valerij Briusov und Alexander Block, die die klassische russische Tradition tief verworfen haben, sie hießen die Machtübernahme der Bolschewiki willkommen und sahen in ihnen die Erneuerer der europäischen Zivilisation, die Skythen. Dieses Phänomen wurde mehrfach kommentiert und ist in der westlichen Kunstwissenschaft als „the great contradiction“¹⁵² bezeichnet worden. Tatsächlich stoßen diese überzeugte Akzeptanz und Ehrerbietung vor der immer näherkommenden Katastrophe, der Revolution, auf Verwunderung.

Die Künstler der Avantgarde aber haben die Oktoberrevolution begrüßt. Diese politische Orientierung basiert aber mehr auf ihrer sozialen Herkunft als auf Scharfsinnigkeit oder Beurteilungsfähigkeit dieses Ereignisses. Selbst eine nur oberflächliche soziologische Analyse der Kunstszene von 1917 genügt, um festzustellen, dass die meisten der aus oberen Schichten stammenden Künstler und viele Künstler mit klassischer akademischer Bildung sich ihren Platz in

¹⁵⁰ Pavel Mansurow. Perogradskij Avangard, St. Petersburg, 1995, Kat.- Nr. 220, Galerie Gmurzinka, Köln.

¹⁵¹ A. Puschkin: Der Dichter und die Menge, aus dem Buch: Alexander Puschkin. Die Gedichte, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1999, S. 651.

¹⁵² Bettiza, Enzo: „La grande contraddizione“, im Buch: „Russi 1900 - 1920“, Brescia, 2000.

dem neuen Land nicht vorstellen konnten. So bemerkt S. Friedrich Starr bei der Beschreibung der avantgardistischen Bewegung: „Wer waren diese Avantgardisten? - Es waren alles in allem etwa vierzig Künstler und Künstlerinnen, die überwiegend aus bescheidenen Kaufmanns- und Händlerfamilien aus der Provinz stammten, in St. Petersburg oder Moskau zur Schule gegangen waren, im Ausland studiert hatten und sich zwischen 1910 und 1923 wieder in Russland einfanden.“¹⁵³ Die adligen Natalia Gontscharowa, Vera Ermolaewa und Ljubow Popowa mit ihrer elitären Herkunft und Erziehung stellten eher eine Ausnahme dar.

Diese anfängliche Begeisterung hat sich folgendermaßen ausgewirkt: Malewitsch wurde zum Vorsitzenden der Abteilung Kunst des Moskauer Sowjets der Soldatendeputierten gewählt; Kliun arbeitete im Narkompros, und später - als Professor - in WChUTEMAS, nach dem Projekt von Marc Chagall liefen die Vorbereitungen zu dem ersten feierlichen Jahrestag der Oktoberrevolution in Vitebsk, und nach dem Projekt von Mansurow in Petrograd, Alexandra Exter gründete in Kiev ein Atelier, wo sie zusammen mit ihren Schülern in großem Ausmaß Agitprop produzierte, Filonow, der in Jahren 1916 - 18 an der Rumänischen Front in Bessarabien war, wurde mit Beginn der Revolution zum Vorsitzenden des Divisionskomitees der Baltischen Division und des Revolutionären Militärkomitees in Ismail und sogar zum Vorsitzenden des Exekutivkomitees des Donaukreises und in Sulin. Aber die Begeisterung für die Ideen der Revolution konnte nur ausgelöst werden durch die allen Menschen typische Eigenschaft: „von Angesicht zu Angesicht, ohne das Gesicht zu sehen“. Denn einige Jahre später finden viele Künstler in der neuen sozialistischen Gesellschaft keinen Platz mehr, nachdem sie die Folgen der Revolution gesehen haben. „Wenn das Pathos der Renaissance der Aufstieg menschlicher Individualität war, so war das Pathos des Sozialismus die Formierung eines neuen mechanischen Kollektivs, das alle sich unterordnet und das ganze Leben auf seinen Weg zwingt und für seine Zwecke einrichtet.“¹⁵⁴ Es kommt zur Selbstverneinung der menschlichen Individualität, der Mensch ist nicht mehr einzigartig, er unterscheidet sich

¹⁵³ siehe Einführung zu dem Katalog „Russische Avantgarde Kunst. Die Sammlung George Costakis“, Köln 1982, S. 14.

¹⁵⁴ N. Berdjaev: „Konec renesanca i krizis gumanizma“ (Das Ende der Renaissance und die Krise des Humanismus), im Buch: „Filosofia twortschestwa, kulture i iskusstwa“ (Philosophie der Schöpfung, Kunst und Kultur), Moskau 1994, S. 393.

nicht mehr von anderen Menschen und muss sein getrenntes, individuelles Sein aufgeben (erinnern wir uns an Majakowski: "Unglück für Einen, einer ist keiner").

Und die Geburt der Gegenstandslosigkeit, die noch vor den Ereignissen 1917 erfolgt war, beinhaltete auch eine Art Revolution in der Kunst. W. Stepanowa hat 1918 bemerkt: „Die gegenstandlose Malerei, die ihren literarischen Inhalt verloren hatte, war bestrebt, die Qualität ihrer Werke zu erhöhen, die bei ihren Vorläufern oft durch den Inhalt des Bildes gerettet schien.“¹⁵⁵ Kandinsky, Larionow, Malewitsch, Filonow und Tatlin arbeiten an der Schaffung eigener Formen der gegenstandslosen Kunst. Die Assoziation „die Gegenstandskunst ist die Welt des alten Russlands und die Gegenstandslosigkeit ist der Beginn eines neuen Lebens“ führte dazu, dass „die Künstler beschlossen, der soziale Umsturz solle die von ihnen begonnene Revolution fortführen, und dass dies ihre Revolution sei, und die Stunde gekommen sei, sich an den Anfang der künstlerischen Prozesse in der jungen Republik zu stellen.“¹⁵⁶

¹⁵⁵ W. Stepanowa, Katalog der X. Staatsausstellung Gegenstandslosigkeit in der Malerei, Moskwa 1918.

¹⁵⁶ Kowtun, J: Avangard, ostanovlennyj na begu, Leningrad 1989, S. 3.

2.4.5. 1917 – 1921. Das Schaffen der realen Landschaft

Im Jahr 1919 warnt Viktor Schklovskij in seiner Kritik davor, zwei Revolutionen zu verwechseln, die soziale Revolution und die Revolution im Bereich der künstlerischen Formen, und die eine durch die andere zu erklären.¹⁵⁷ In der Tat war die Revolution in der Kunst durch die ganze Entwicklung der gegenstandslosen Kunst seit 1913 vorbereitet worden. Hätte jedoch die Oktoberrevolution nicht stattgefunden, hätten die Avantgardisten nie die Möglichkeit bekommen, sich öffentlich zu ihrer Kunst zu bekennen. Auch wenn dieses Bekenntnis nur kurze Zeit dauern sollte, war es gesamtstaatlich. Dies zeigte sich sowohl in der Reorganisation des künstlerischen Bildungssystems, dadurch dass die Avantgardekünstler (die sich zuvor nie unterrichtet hatten) in der Lehrtätigkeit aktiv geworden waren, als auch in der Ausarbeitung spezieller Aufträge für sie. Gerade seit Oktober 1917 bekamen die Avantgardekünstler erstmals die Möglichkeit, staatliche Ausstellungen zu organisieren, Museen und eigene Kunstwerkstätten zu eröffnen. Auf diese Weise waren die Aufgaben und Ziele beider Revolutionen, nämlich die Ablehnung und Vernichtung der alten Kunst und die Schaffung neuer Grundlagen in den zwei Jahren von 1917-1919 weitgehend übereinstimmend.

Die bereits mehrere Jahre existierenden Richtungen Kubismus und Futurismus wurden sofort nach der Revolution von den russischen Künstlern der Avantgarde als die einzigen „revolutionären“ Richtungen in der Kunst anerkannt.¹⁵⁸ Andererseits wurde die zweidimensionale Fläche der Leinwand, die früher für die Wiedergabe illusorischer dreidimensionaler Räume verwendet wurde, in den ersten Jahren der Revolution oft als zu „kammerartig“, zu verbunden mit der bürgerlichen Vergangenheit und als nicht den großen revolutionären Ideen entsprechend abgelehnt. Die „kammerartigen“ Landschaften werden durch den Prozess der Erschaffung einer neuen revolutionären Stadtlandschaft abgelöst. Die Kunst verlässt die

¹⁵⁷ Schklovski, V.: Ob iskusstve i revolucii, „Iskusstvo kommuny“ (Über die Kunst und Revolution, „Die Kunst der Kommune“), 30 März 1919.

¹⁵⁸ Malewitsch, K.: Desjataja gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoje twortschestwo i suprematism. (Zehnte Staatliche Ausstellung. Gegenstandloses Schaffen und Suprematismus), Katalog, Moskau 1919.

Kunstwerkstätten: Plätze, Brücken, Parks und Alleen sollten zum Schauplatz des künstlerischen Schaffens werden. Von nun an sind die Künstler damit beschäftigt, Raum für reale Landschaften zu schaffen. Die Aufgabenstellung der anderen künstlerischen Ideen, die Schaffung einer neuen Kunst und eines neuen sozialistischen Staates zum Ausdruck bringen, erforderte ungewöhnliche Lösungen, die manchmal gar nicht in Zusammenhang mit der traditionellen Vorstellung des künstlerischen Schaffens standen.

Die erste offizielle Demonstration der neuen Herangehensweise an die Kunst war die Feier des Jahrestages der Revolution. In allen großen Städten, wie zum Beispiel Moskau, Petrograd, Vitebsk und Kiev nahmen die Künstler teil an den Dekorationen anlässlich der Festes, die den neuen räumlichen Ideen entsprachen. Dem Platz des Winterpalastes in Petrograd, der Schauplatz der Oktoberrevolution im Jahr 1917 war, kommt eine besondere Bedeutung zu. Die Gebäude, die den Platz säumen, der Winterpalast, das Hauptquartier und das Gardequartier bilden ein einziges architektonisches Ensemble. Das Zentrum der Komposition bildet ein Denkmal zu Ehren Aleksanders I. - die Ehrensäule Aleksanders, die in den Jahren 1830-1834 errichtet worden war und deren Höhe 47,5 Meter beträgt. Der Winterpalast hatte den russischen Zaren als Hauptresidenz gedient, von Juli bis 25. Oktober 1917 befand sich hier die vorübergehende Regierung, und 1922 wurde der Winterpalast an die Eremitage übergeben. In dem betrachteten Zeitabschnitt 1917-1919 war der Winterpalast zum erstenmal in seiner Geschichte ein Palast ohne Herrscher. Bei der Dekoration des Winterpalastes für die Jubiläumsfeierlichkeiten hat Natan Altmann das Sagen. Die Leinwand, die von vielen als Material für Bilder abgelehnt wurde, wurde in unglaublichem Übermaß zur Dekoration des Platzes verwendet. 12 Arschin¹⁵⁹ Leinwand verhüllten die Gebäude des Platzes.

Die Großzügigkeit der Barockarchitektur Rastrellis (1752-1762) wurde getarnt mit kubistischen und futuristischen Formen. Am Sockel des Hauptobelisken des Platzes wurde eine gigantische dynamische Konstruktion im Stil des späten Futurismus errichtet. Erhalten geblieben sind ein Entwurf Altmanns für den Platz des Winterpalastes (Abb. 58) und einige Fotos der Festlichkeiten. Petrograd hat sich ein Jahr nach der Oktoberrevolution verändert und ist nicht wiederzuerkennen. Das Denkmal zu Ehren Nikolaus I.

¹⁵⁹ Arschin – russischer Längenmaß, 0, 71m.

auf dem St. Isaaksplatz wurde aufgrund seines besonderen künstlerischen Wertes verschont, bis zum 1. Mai 1918 allerdings war es komplett mit roten Tüchern verhängt. Eine ähnliche Verhüllung war auch an den wichtigsten Brücken in der Stadt, der Palastbrücke und der Leutnant-Schmidt-Brücke, welche die Vasilevskij-Insel mit dem Zentrum der Stadt verbinden, zu beobachten.¹⁶⁰ Die anderen Städte Russlands eiferten es Petrograd nach. So wurden Moskau, Kiev, Ekaterinenburg und Vitebsk festlich dekoriert. In Vitebsk zum Beispiel kümmerte sich Mark Chagall um die Vorbereitung der Stadt für das feierliche Jubiläum. Er bereitete viele Dekorationen für Agitationsauftritte vor. Interessant ist der Kommentar von Andrej Nakov bezüglich der sozialen Rolle der Avantgardekunst im Jahr 1918. „Wenn wir zum Beispiel das spezifische Gewicht der Dekoration Malewitschs in Petrograd analysieren, wird deutlich, dass die gegenstandslose Kunst in diesem Moment als sanktioniertes Symbol der neuen Machthaber, der Bolschewiken verwendet wird“.¹⁶¹ Das ist für die Avantgarde eine ganz neue Rolle; ebenso neu waren die offiziellen staatlichen Aufträge für die Künstler, die zuvor nur belächelt wurden und auf Unverständnis trafen.

Anfang 1919 bekommt Tatlin von dem Kollegium des ISO NARKOMPROS¹⁶² den Auftrag, ein *Denkmal für das III. International*, das im Zentrum von Moskau errichtet werden sollte, zu entwerfen. Innerhalb von zwei Jahren schafft Tatlin ein Modell des Denkmals aus Metall und Holz, das mit seiner äußeren Form und seiner inneren Spannung eine neue Ära des Konstruktivismus in der bildenden Kunst schafft. Schon die Verwendung neuer Materialien für die Skulptur war neu. Das einige hundert Meter hohe Monument sollte aus Glas und Metall gefertigt werden: eine Metallsprirale, die einen Würfel, einen Kegel und einen Zylinder aus Glas stützt (Abb. 59). Dabei waren zeitgebundene räumliche Veränderungen des Monuments vorgesehen: so sollte sich der Würfel, der für die Räume der Gesetzgebenden Organe vorgesehen war, einmal im Jahr um seine eigene Achse drehen, der für die Räumlichkeiten der exekutiven Organe vorgesehene Kegel einmal im Monat,

¹⁶⁰ Kunst und Revolution, Russische und Sowjetische Kunst 1910-1932, Wien 1988, S. 45-46.

¹⁶¹ Nakov, A.: Russkij Avangard (Russische Avantgarde) Moskau. Iskusstvo 1991, S. 91.

¹⁶² wurde im Jahre 1918 gegründet, der Kommissar – Lunatschrskij, der einige Jahre vor der Oktoberrevolution in Europa (Berlin, München, Paris) verbrachte, und war über die neuen Ideen in der Kunst gut informiert. Diese Tatsache könnte bis zu einem bestimmten Grad bei der anfänglichen Unterstützung der Avantgarde von der Regierung eine Rolle gespielt haben.

und der an der Spitze befindliche Zylinder sollte sich einmal am Tag um die eigene Achse drehen und war für ein Informationsbüro oder einen Zeitungsverlag vorgesehen.

Das so utopisch wirkende konstruktivistische Projekt hatte eine durchaus pragmatische Grundlage: die Kunst als Mittel der Kommunikation zwischen der Revolutionsführern und der Gesellschaft. Die Kritiker waren damals hellauf begeistert. „Vor unseren Augen wird ein äußerst schwieriges Kulturproblem gelöst. Die utilitaristische Form erscheint hier als eine rein künstlerische“¹⁶³, schreibt N. Punin. Die nie verwirklichten Projekte für einen Radiosender N. Gabos (1918)¹⁶⁴ zeugen von demselben Bestreben, die Funktionalität des zukünftigen Baus der Idee von der „reinen Form“ unterzuordnen. Dieser Bau sollte sowohl die traditionelle Rolle der Glorifizierung der sozialen Revolution haben, als auch originelle Ehrensäule sein. Es sei angemerkt, dass die architektonische Idee auch das Lesen der mythologischen und biblischen Reminiszenzen beinhaltete. Die plastische Art der altertümlichen Form des Turms beinhaltet alle Komponenten des Konstruktivismus, die Linearität der Formen, die diagonale Dynamik und die Möglichkeit, die einzelnen Komponenten der Konstruktion sich drehen zu lassen.

Bereits 1917 machte sich eine neue Phase in der Entwicklung der gegenstandslosen Kunst bemerkbar. Das Zusammenwirken der Pläne in den Arbeiten von Rozanova, Udalzoza, Popova und Exter nimmt konstruktivistischen Charakter an, und von 1918 an kann man die kompositionellen Schemata und Prinzipien des Bildaufbaus bereits als konstruktivistisch bezeichnen. So schafft Matjuschin in dieser Zeit malerische musikalische Konstruktionen, wie zum Beispiel *Konstruktion* 1918. Er ist selbst Musiker, ist mit dem Erlernen der „musikalisch-farblichen Harmonie“ beschäftigt und arbeitet gleichzeitig neue Prinzipien des räumlichen Realismus aus. Seine Schüler Boris, Ksenia und Maria Ender schaffen in den 20er Jahren eine ganze Reihe hervorragender abstrakter Werke, wie zum Beispiel *Der erweiterte Raum*, 1922-23 von Boris Ender oder *Die Transkription der Klänge*, 1921 von Maria Ender. Thema ihrer Werke wird das Umsetzen von Klängen in

¹⁶³ Punin I.: Denkmal des III International. Projekt des Künstlers Tatlin. Petrograd 1920.

¹⁶⁴ Photos im Buch: Nakov A.: Russkij Avangard. Moskau, Iskusstvo 1991.

visuelle Formen. Im Jahr 1919 entstehen erste Prouns (*Projekte utverzdenija novogo*, Projekte von Grundlegung des Neuen) von Lissitzky, die selbst der Künstler als Zwischenstufe von Malerei und Architektur bezeichnet. „Die Oberfläche des Bildes...ist eine Konstruktion geworden, und man muß um sie herumgehen, um sie von oben zu sehen und von unten zu begreifen...Beginnen wir die Leinwand zu drehen.Und wenn wir sie bewegt und gedreht haben, stellen wir fest, dass wir uns selbst in diesem Raum wiedergefunden haben“. *Proun 1*, 1919, (Abb. 60). Dieser Übergang von der Fläche zu dem dreidimensionalen Raum ist in den modernen kinetischen Werken der Kunst so natürlich, war aber damals, im Russland von 1919, unbestreitbar eine geniale Idee. Ebenso ist bemerkbar, dass dieser Idee die Idee voraus war, auf der Leinwandfläche die Bewegung der Gegenstände darzustellen wie in den bereits erwähnten Werken von Gontscharova. Aber Raum auf einer Fläche „unterzubringen“, sogar einen sich bewegenden Raum, ist nach Lisizkij eine Errungenschaft der Vergangenheit. Der Zukunft gehört die Erschaffung von neuem Raum durch die Umsetzung des Entwurfs in die Bewegung. Lisizkij sagt weiter: „Bisher wurde der Raum durch Systeme der Flächen auf der Leinwand dargestellt. Auf den Oberflächen begannen wir uns der unendlichen Entfernung anzuhähern. Bei dieser Wendung haben wir die Anzahl der Gegenstände in der Projektion vervielfacht... Während der Futurismus den Betrachter ins Bild zog, ziehen wir ihn hinter die Fläche der Leinwand in einen wirklichen Raum. ... Als wir gesehen haben, dass der Inhalt des Bildes nicht mehr bildhaft ist, weil es angefangen hat sich zu drehen, ...haben wir uns entschlossen, ihm einen passenden Namen zu geben. Wir nannten es „Proun“.¹⁶⁵ Die Ideen Lisizkij's und Tatlins bezeugen dies: der reale Raum, der sichtbare Raum bleibt außerhalb des Interessensfeldes der Künstler, sie arbeiten daran, einen konstruktivistischen Raum zu erschaffen. Der Übergang zum imaginären Raum war verbunden mit einem aktiven Einbezug des Betrachters in dessen Schaffung: Lisizkij zum Beispiel rät dem Betrachter, das Blatt selbst zu drehen und weist dabei die Drehrichtung an.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Nach der Übersetzung ins Englische von John E. Bowl: Lissitzky, Galerie Gmurzynska, Köln 1976, S. 59-72.

¹⁶⁶ Lisizkij hat Russland im Jahre 1922 verlassen, seine Prouns 1923-24, die er in Berlin schuf, bezeugen von der Zuwendung zum rein konstruktivistischen Raum.

Die Werke L. Popova, ihre zahlreichen *Dynamischen Konstruktionen*, *Raum-Kraft-Konstruktionen* und *Architektonischen Konstruktionen* setzen Tatlin's und Lisizkij's Ideen fort. Der Begriff „Kräfte“, der von der Künstlerin in die räumliche Komposition eingeführt wurde, findet schon bald eine vollkommen reale Verwendung. Ihr *Modell des „kapitalistischen Schlosses“*, 1921, und *Modell der „Stadt der Zukunft“*, 1921, beinhalten zahlreiche gespannte Seile, die durch dynamische Spannungen die Vertikalen der Stadt halten. Und die hängenden Räder der „*Zukunftsstadt*“ sorgten offensichtlich für bestimmte Bewegungen durch die Drehkraft.¹⁶⁷ Zwischen diesen beiden komplizierten Konstruktionen waren zwei gigantische Zeppeline geplant, die durch Tauen an der Erde befestigt sein sollten. An den Tauen sollten Plakate und Transparente hängen. So sah *Entwurf für die Ausrichtung des Festes „Der Kampf und der Sieg der Sowjets“*¹⁶⁸, 1921 (Abb. 61) aus. Das Fest sollte im Mai 1921, zeitlich auf den III. Weltkongress der Kommunistischen Internationale (Komintern) abgestimmt, auf dem Chodinskij Feld in Moskau stattfinden.¹⁶⁹ Der Umfang des Festes beeindruckt sowohl durch seine Raum-Kraft Dekoration als auch durch die geplante Vielseitigkeit: und genauer durch „200 Kavalleristen, 2300 Marschierende, 16 Gewehre, 5 Flugzeuge mit Projektoren, 10 Automobilprojektoren, zahlreiche Panzer, Motorräder, Rettungsfahrzeuge, Gruppen Militärpflichtiger, Sportvereine, und Verbände der zentralen Leitung für Militärausbildung und ebenso verschiedene Militärorchester und Vereine“.

¹⁷⁰ Nach Meinung der Künstlerin ist der Mensch, der in einen gemeinsamen und organisierten Raum eingebunden ist, ein Teil der Kräftebeziehungen zwischen den dynamischen Konstruktionen und der Dynamik seinen eigenen Bewegungen.

Allerdings zeichneten sich bereits Anfang der 20er Jahre die Anfänge des „staatlichen Stils“ des Realismus ab, der in den 30er Jahren eine führende Stellung einnahm. Wenn man sich noch mal die räumlichen Experimente Natan Altmans direkt nach der Oktoberrevolution und seine aktive Teilnahme an der Dekoration des Platzes des Winterpalasts anlässlich der Feierlichkeiten vor Augen führt, ist es sehr verwunderlich, dass er nur zwei Jahre später seinen

¹⁶⁷ Entwurf im Buch: *Russische Avantgarde Kunst*. Die Sammlung George Costakis, Köln 1982, S. 389.

¹⁶⁸ Ebd. S. 388.

¹⁶⁹ Das Fest hat nicht stattgefunden.

¹⁷⁰ Ebd. S. 857.

Stil drastisch ändert: vom abstrakten zum realistischen. Im Jahr 1918 war der Platz vor dem Winterpalast nach seinem Projekt unter Verwendung von Elementen des Kubismus und des Futurismus geschmückt worden, und im Jahr 1920 arbeitet er zusammen mit Boguslavskaja und Puni für die Dekoration eine äußerst banale Version des revolutionären Realismus aus. Die theatraalisierte Version der Oktoberrevolution bestand aus der sich immer wiederholenden Figur des Kerenskij, dem Oberhaupt der stellvertretenden Regierung und einem Theaterstück über die Niederlage der Weißen Armee. Die Dekoration J. Annenkows anlässlich der Massenaufführung am 08.11.1920 „Die Besetzung des Winterpalastes“ erstreckte sich über die gesamte gigantische Spannweite des Bogens des Hauptquartiers auf dem Platz.¹⁷¹

Aber nicht nur mit der Schaffung einer realen Stadtlandschaft waren die russischen Avantgardekünstler beschäftigt. Die unermesslichen Weiten Russlands wurden in den gesamten Prozess des Niederreißen der alten Staatsvorstellungen miteinbezogen. Die geringe Verbreitung des Radiofunks wurde zu dieser Zeit durch Aufklärungsgesandte ergänzt. Malerisch verzierte Aufklärungszüge und -schiffe durchqueren die Weiten des Landes und bringen dabei eine grelle und unbedingt zu „Kampf und Arbeit“, zur Gründung einer „gemeinsamen Arbeitsfamilie“, o.ä. aufrufende Note in den Raum ein. Die aktive Tätigkeit der Avantgardekünstler bei einer Massenaufklärungsproduktion führt zur Gründung eines bestimmten Gestaltungsstils. Die Einfachheit der künstlerischen Bilder und die leicht zu lesenden Schriften vereinigten sich mit der schöpferischen Individualität der einzelnen Künstler.

Zu dieser Zeit finden, auch was Ausstellungen betrifft, Veränderungen statt. In Moskau und Sankt-Petersburg werden aufgrund der politischen Instabilität und der finanziellen Probleme im Jahr 1917 viel private Salons und Galerien, die zuvor kubistische und suprematistische Werke ausgestellt hatten, geschlossen. Und so war das folgende Jahr 1918, was das künstlerische Leben betrifft, eher spärlich. Von den Ausstellungen des Jahres 1919 sei die Ausstellung in Moskau „Vom Impressionismus zum Suprematismus“ (hier wurden 153 Werke Malewitschs ausgestellt) und die Ausstellung

¹⁷¹ Photo im Buch: Kunst und Revolution, Russische und Sowjetische Kunst 1910-1932, Wien 1988, S. 47.

„Gegenstandslose Kunst und Suprematismus“, welche die Künstler in zwei Lager gespalten hatte, aufzuführen. Viele Schüler und Kollegen wenden sich von Malewitsch ab und bilden die zukünftige aktive „Genossenschaft der Proisvodstvennikow“ (Werk tätigen), die sich mit dem Schaffen von Formen und Gegenständen des Alltags beschäftigten. Das Schaffen gegenstandsloser Formen wurde von ihnen als „unsozial“ beurteilt. Diese erstmals während einer künstlerischen Diskussion aufgetauchte Formulierung wirft einige Jahre einen unheilvollen und gefährlichen Schatten über den Künstler.

Die Arbeit der Künstler an der Schaffung einer „realen Landschaft“ wurde gleichzeitig von einer Veränderung des Verhältnisses zum traditionellen System der Genres begleitet. Es sind einige Worte zu der Schließung der Petersburger Kunstakademie und ihrem System der klassischen Kunstausbildung zu sagen. Im Sommer 1918 wurde die Akademie geschlossen, im Oktober desselben Jahres werden im Gebäude der Akademie Freie Werkstätten (SVOMAS) unter der Leitung des IZO gegründet. Eine eigene Werkstatt bei der Svomas hatten Altmann, Tatlin, Malewitsch, Sterenberg, Punin und Petrov-Vodkin. Die Schließung der Akademie bedeutete vor allem die Abschaffung des traditionellen Klassensystems, so zum Beispiel der Landschaftsmalerei, der Klasse der historischen Malerei, des Porträts und ebenso die Abschaffung des Genresystems. Die Freien Werkstätten, wie sie von Lunarcharskij gegründet worden waren, hatten allerdings nicht lange Bestand; so wurden sie im Jahr 1921 reorganisiert und im Jahr 1922 haben sie ihre Tätigkeit wieder nach dem von Kandinskij ausgearbeiteten Programm fortgesetzt. Vasilij Kandinski war bereits seit 1918 einer der Hauptorganisatoren des künstlerischen Lebens in Russland: er wurde Professor und war im Kollegium des IZO-NARKOMPROS. Und es war auch Kandinski, der die Pläne für die Gründung eines ganzen Netzes von Museen für moderne Kunst ausgearbeitet hatte. Das Petrograder Institut für Kunstkultur erarbeitet drei Abteilungen: eine suprematistische und eine für „Materielle Kultur“, die von Tatlin geführt wurden, und die theoretische Abteilung Kandinskijs. Es wird eine detaillierte Farbtheorie entwickelt, das Zusammenspiel der Farbe mit einfachen und komplizierten geometrischen Formen erlernt. Allerdings wird das Programm Kandinskijs, das die Kunst als intuitiven Prozess betrachtet, nicht von seinen Kollegen-Konstruktivisten anerkannt. Ein Teil der Künstler

vertritt die rationalen Grundlagen des schöpferischen Prozesses. So wird erstmals eine Spaltung in der avantgardistischen Strömung bemerkbar, die in kürzester Zeit eine soziale und politische Nuance bekommt.

Im Jahr 1918 beginnt in Moskau die Umstrukturierung der Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur und der Stroganovskij-Hochschule zu VCHUTEMAS (Höhere künstlerische und technische Werkstätten). Es ist interessant, dass in der Anfangszeit neben den Avantgardisten V.Kandinski, K.Malewitsch und R.Falk als Leiter auch der Vertreter der traditionellen russischen Landschaftsmalerei Konstantin Korovin ausgewählt wird. Während allerdings die Werkstätten Kandinskis und Konchalovskis überfüllt waren, war die Werkstatt Korovins immer leer. Allein die Tatsache, dass der berühmte und talentierte Künstler nur zwei Schüler hatte, zeugte davon, sowohl von der abgrundtiefen Krise des Genres als auch von dem fehlenden Interesse zu seiner impressionistischen Art. Und tatsächlich wird dies von den Arbeiten Korovins dieser Zeit, wie zum Beispiel *Frühling*, 1917 (Abb. 62) bekräftigt: der Meister konnte nur den Impressionismus lehren. Konnten die grellvioletten Schatten auf dem Schnee oder dem schneeweißen Tischtuch in den künstlerischen Kreisen 20 Jahre zuvor einen Tumult anrichten, so war der Impressionismus im Jahr 1917 bereits ein Stück Kunstgeschichte geworden. Und als der VCHUTEMAS eröffnet wurde und das Programm im Jahr 1920 ausgearbeitet wurde, war in den 12 Disziplinen für Korovin kein Platz mehr. So geht der letzte russische Landschaftsmaler von der künstlerischen Bühne.

Anstelle des alten Genresystems waren für den Unterricht neue Methoden des Erlernens der Raum-Farbe-Zusammenhänge erarbeitet worden. Jede der „Disziplinen“ basierte auf einer eigenen kritischen und analytischen Grundlage: „Malerischer Raum“ von L. Popova und A. Vesnin, „Farbe als malerische Fläche“ von I. Kliun, „Einmaligkeit der Form und der Farbe“ von A. Drevin, „Konstruktion des malerischen Raums“ von A. Rodchenko, „Konstruktion des Umfangs im Raum“ von N. Udalzoza, „Rhythmik der Massen: Übergang von der Natur zum Abstrakten“ von A. Exter und „Das malerische Raualphabet“ von P. Miturich. Das neue Unterrichtssystem der Kunst war auch in Vitebsk eingeführt worden, als im Jahr 1919 erst Lisizkij und dann Malewitsch dorthin kamen, wobei das Programm der Kunstbildung hier auch eine komplette Veränderung der Weltanschauung, die „suprematia

des Geistes“, beinhaltetete. Anstelle des (im Jahr 1920 noch lange nicht aufgebauten) Kommunismus sollte das Vermächtnis nach dem Suprematismus kommen.¹⁷² Und so verändert sich in den Jahren 1917-1920 die Vorstellung von der Landschaft als Genre: die Gründung der realen Stadtlandschaften durch Massenaufklärungen verdrängt die Naturstudien in dem Schaffen der russischen Avantgardekünstler. Die Veränderungen im künstlerischen Bildungssystem der postrevolutionären Zeit, die auf dem Erlernen neuer Methoden des künstlerischen Schaffens basieren, vervollständigen diesen Prozess. Und unter den zahlreichen Werken der Avantgardekünstler, die zu dieser Zeit angefertigt wurden, werden kaum welche zu finden sein, die zu dem Genre „Landschaft“ im traditionellen Sinn des Wortes gehören.

¹⁷² «An Stelle kommunistisches Vermächtnis tritt Vermächtnis vom Suprematismus», Unovis, 1920, Nummer 1, wurde in 5 Exemplaren herausgegeben von Lisizkijs Werkstatt, Handschriftabteilung der Staatliche Tretiakowgalerie, Fond 76, Aufbewahrungseinheit 9.

2.5. Die Tendenz in den 20er Jahren

Die Zwanziger Jahre waren reich an politischen und ökonomischen Ereignissen, die Auswirkungen auch auf das künstlerische Leben hatten. Im Jahre 1922 trat Lenin zurück, Stalin übernahm die Staatsführung. Eine schriftliche Notiz Lenins aus dem Jahr 1921 blieb erhalten, die deutlich seine Einstellung zu der neue Kunst zeigt: „...Genosse Pokrowskij! Ich bitte Sie, uns im Kampf gegen den Futurismus zu helfen. Gibt es denn keine zuverlässigen Anti-Futuristen?“¹⁷³ Es ist schwer zu sagen, ob Stalin schon im Jahre 1921 die Antipathie Lenins dem Avantgardismus gegenüber teilte, jedoch demonstrierten die Maßnahmen, die er nach der Übernahme der Regierung hinsichtlich der Künstler unternahm, deutlich seinen künstlerischen Geschmack. Lunatscharski, Leiter des Volkskommissariats für Volksaufklärung, war ein einflussreicher Kunstpolitiker bis 1927. „Da er sie für öffentliche Sammlungen erwerben ließ, sah es für eine Weile so aus, als sei die Kunst der konstruktivistischen und suprematistischen Avantgarde offizielle Staatskunst,“ – bemerkte Irma Schlagheck.¹⁷⁴ Seine „Thesen zur Kunstpolitik“¹⁷⁵ 1920 unterstützten indirekt die Kunst der Avantgarde. Unter anderen bestand auch er auf „Jede erdenkliche Förderung der Schaffung experimenteller Formen revolutionärer Kunst“ und „Objektive Einstellung zu allen künstlerischen Strömungen“. Diese Unterstützung kostete allerdings Lunatscharskij viel Mühe und heftige Diskussionen mit der Regierung. Aber schon Anfang der 20-er Jahre äußert Lunatscharski seine Meinung über Futurismus vorsichtig: zwar erkennt er noch die Dienste, die Avangardisten der Revolution geleistet haben: „weil diese beweglicheren, demokratischeren, weniger mit der Bourgeoisie verbundenen Künstler uns als erste halfen“¹⁷⁶,

¹⁷³ Lenin, ein Zettel vom 6.05.1921., aus dem Buch: Lenin o literature i iskusstve (Lenin über Literatur und Kunst), Moskau 1967, S. 61.

¹⁷⁴ Geniale Töchter der russischen Revolution, Art, 3, 1992, S. 46.

¹⁷⁵ A. Lunatscharskij: Thesen zur Kunstpolitik, 1920, aus: Vestnik rabotnikov iskusstv (Bote der Kunstarbeiter), Moskau, 1920, Nr. 1, S. 34. zit. n. dt. Übersetzung in: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, DuMont, Köln 1979, S. 61.

¹⁷⁶ A. Lunatscharskij: Unsere Aufgaben im Bereich des künstlerischen Lebens, aus: Krasnaja nov' (Rotes Neuland), 1921, Nr. 1, S. 146 –157, zit. n. der dt. Übersetzung in: K. Eimermacher, Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932, Stuttgart, Berlin, 1972, S. 98-99.

glaubt aber, dass „der Weg von der Kunst der Vergangenheit zur proletarischen, sozialistischen Kunst nicht über den Futurismus verläuft.“¹⁷⁷

Im Jahre 1921 fand in Moskau eine Ausstellung „5 x 5 = 25“¹⁷⁸ statt, fünf Maler, Exter, Popowa, Stepanowa, Rodtschenko und Wesnin haben mit je fünf Werken das Ende der Staffeleimalerei proklamiert – das heißt das individuelle Schaffen nur im Hinblick auf Technik und Industrieproduktion. „Das Ende der Staffeleimalerei“ sollte auf natürliche Weise das Ende der Geschichte des Genre legen. Viele Mitglieder des Instituts für Künstlerische Kultur (INCHUK) unterschrieben sogar 1921 ein Manifest, in dem sie sich von der Staffelmalerie lossagten und im Katalog dieser Ausstellung betrachteten die Künstler ihre Werke als einen Teil des Übergangs zur Konstruktion realer Gegenstände. „Die Absage an die alten künstlerischen Formen war in den ersten Jahren der Revolution auch damit verbunden, dass man in ihnen Prestige-Attribute sah, die eine bestimmte soziale Stellung des Menschen in der Klassengesellschaft verkörperten.“¹⁷⁹ Und tatsächlich arbeiteten die Künstler der russischen Avantgarde in den 20er Jahren oft als Bühnenbildern, Plakatmaler, Buchillustratoren, Mode- und Porzellan-designer und Innenarchitekten. Die Staffeleimalerei sollte der Vergangenheit angehören; Plakat, Buchumschlag, Theaterausstattung, Möbel, Geschirr und Mode waren die Symbole des neuen Schaffens. Aber warum eigentlich machten viele Künstler der russischen Avantgarde die Ideologie der Produktionskunst zu der eigenen? Es waren gerade Künstler, die in den letzten zehn Jahren das unwiderrufliche Recht jedes Künstlers auf freie künstlerische Äußerung außerhalb der von außen auferlegten Grenzen und Bestimmungen verteidigten. Aber schon am Anfang der 20er Jahren sprachen ihre Manifeste von der Notwendigkeit der Vereinigung von zwei Revolutionen, nämlich der künstlerischen mit der gesellschaftlichen.

Diese Ausstellung ist allerdings zu der letzten für einige ihrer Teilnehmer geworden: Stepanowa malte 17 Jahre lang keine Bilder mehr, sondern Stoffmuster und Plakate, Ljubow Popowa entwarf Porzellan, Plakate, Textil-und Modedesign. Rodtschenko gab auch die Staffeleimalerei auf, um

¹⁷⁷ Ebd., S. 98.

¹⁷⁸ Katalog der Ausstellung „5x5=25“, Moskau, 1921.

¹⁷⁹ Selim Omarowitsch Chan-Magomedow: Die Stileinheit der zeitgenössischen gegenständlich-räumlichen Umgebung. Aus dem Buch: Von der Malerei zum Design, Köln 1981, S. 43.

sich mit Plakatkunst, Büchergestaltung und Textildesign zu befassen. Der Prozess der Ablehnung der Staffeleimalerei verlief parallel zu dem Prozess der Ablehnung von gegenstandsloser Kunst. Tatlin erklärte in seinem Manifest vom 21. März 1922, dass Arbeit über „pure form“ ihn nicht mehr interessiert und beschäftigt sich danach Jahre lang mit Entwürfen für Kleidung, Porzellan, Möbel und Geschirr. Nadeschda Udalzowa, eine wichtige Vertreterin der Moskauer Avantgarde, arbeitete ab diesem Jahr in einem Realismus, der aber etwas impressionistischen Klang bekommen hatte. Selbst Ivan Kliun, der treue Anhänger von abstrakter Kunst und Freund von Malewitsch wendet sich zum Realismus. Wegen der Emigration gerade in den 20er Jahren ist die russische Kunstszene drastisch verarmt. Fast alle Künstler sollten ihre Wahl treffen: entweder in der Heimat zu bleiben und die künstlerische Arbeit aufzugeben oder zu emigrieren, was Vassilij Kandinskij (1921), Anton Pevsner (1922), Naum Gabo (1922), Mark Chagal (1922), David Burljuk (1920) und etwas später - Alexandra Exter (1924) und Pavel Mansurow (1928) machten.

In den 20er Jahren erschien eine neue Generation von sowjetischen Künstlern, den Künstlern des Proletariats, deren künstlerische Begabung (in manchen Fällen wurde die Abwesenheit einer solchen durch den fanatischen Glauben in die Ideen der proletarischen Regierung ersetzt) sich nach der Oktoberrevolution formte. Bemerkenswert, dass die Gründer einer der ersten realistischen Künstlergruppen ehemalige Schüler der Avantgardisten waren. S. Adlivankin (Schüler von Tatlin) und G. Rjazskij (Schüler von Malewitsch) gründeten 1921 die „Novoe obscestvo zivopiscev“ („Neue Gesellschaft der Maler“), ausschließlich aus dem Wunsch, gegen „die ganze Sinnlosigkeit weiteren analytisch-scholastischen Umherirrens“¹⁸⁰ anzukämpfen, damit war auch die künstlerische Suche ihrer Lehrer gemeint. Ihr eigenes Schaffen machte aber einen Rückschritt in Richtung zum Primitivismus im Sinn von Henri Rousseau. Aber der Anstoß für die Kritik an den „linken Künstler“ wurde gegeben. Die Kunstvereinigung „ACHRR“- „Assoziation der Künstler des revolutionären Russlands“ stellte bestimmte Anforderungen an die Kunstwerke: sie sollten inhaltlich alltäglich, modern und ideologisch sein. Diese Vereinigung, die mit der Zeit zum wichtigen Feind der Avantgarde

¹⁸⁰ Sovetskoe iskusstvo za 15 let, Materialy i dokumentacija (Sowjetische Kunst in 15 Jahren. Materialien und Dokumentation), Moskau-Leningrad 1933, S. 308-312.

wurde, verkündigte in ihrer Deklaration von 1922: „Unsere Aufgabe vor der Menschheit besteht darin, den größten Moment der Geschichte in seinem revolutionären Ausbruch auf künstlerisch-dokumentarische Weise festzuhalten. Wir stellen den heutigen Tag dar: den Alltag der Roten Armee, der arbeitenden Bauern, der Revolutionäre und der Arbeitshelden. Wir geben ein realistisches Bild der Ereignisse wieder und nicht abstrakte Hirngespinnste, die unsere Revolution vor den Proletariern der ganzen Welt diskreditiert.“¹⁸¹ Allein im Text ihrer programmatischen Deklaration verurteilte diese Vereinigung die Arbeit der „andersdenkenden“ Maler und erklärte ihnen faktisch ihre feindliche Gesinnung. Von irgendwelcher Suche nach der reinen Form oder nach der Entsprechung von Farbe und Form konnte keine Rede sein: „...Den Inhalt in der Kunst halten wir für das Zeichen der Echtheit eines Kunstwerkes, und der Wunsch danach, diesen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, zwingt uns, die Maler des revolutionären Russlands, sich zu verbünden, um die gegebenen Aufgaben zu erfüllen.“¹⁸² Nach langen Diskussionen über die Wahl eines Kunststils (die stattgefundenen Versammlungen für die Besprechung eines *einheitlichen* Kunststils stellten ein rein postrevolutionäres Phänomen dar) wurde eine Devise *Heroischer Realismus* hervorgehoben, zwei andere zur Besprechung vorgeschlagene Stile, die Romantik und der Naturalismus, wurden endgültig abgelehnt. Das Engagement der Versammlung war dermaßen aktiv, dass man schon nach fünf Jahren ihre Richtlinien für allgemeinverbindlich erklärte und den *Heroischen Realismus* als offiziellen Kunststil akzeptierte. Die Künstlergruppe wuchs sehr schnell zu einem großen Betrieb mit der realistischen Produktion. Im Jahre 1926 bestand sie schon aus 650 Künstlern in 34 Filialen des Landes.

Schon als die ACHRR sich ihrer Kraft und des quantitativen Übergewichtes bewusst wurde, trat diese Künstlergruppe aktiv gegen die gegenstandslose Kunst mit den Bezeichnungen „antisozial“ und „außerhalb der gesellschaftlichen Klassen stehend“ an. Im Jahre 1924 widersprach Malewitsch noch diesen Angriffen: «Wir sind keine Feinde, da unsere Wege allzu verschieden sind. ... Ihre Grundlage ist die Anschaulichkeit, unsere die

¹⁸¹ Deklaration der Assoziation der Maler des revolutionären Russlands, Mai 1925, aus dem Buch: „Kampf für den Realismus in der Kunst der 20er Jahre“, Moskau 1962, S. 120.

¹⁸² Ebd. S. 120.

Wissenschaft und das Leben selbst.»¹⁸³ Aber mit der Zeit erinnert die Auseinandersetzung immer weniger an Diskussionen über die Wahl eines Kunststils, sondern immer mehr an eine Hetzjagd gegen linke Künstler. Lunatscharskij, der die Avantgarde-Kunst während der Revolution verteidigte und unterstützte, schrieb 1926: „... es gab einmal den Futurismus, den Kubismus, den Suprematismus mit seiner Analyse der Disziplinen und seiner Deformation, nach all dem soll auf jeden Fall eine Periode eintreten, in der ein neues Tafelbild aus den im analytischen Prozess zerfallenen Elementen und auf der Basis der analytischen Suche gebaut werden muss...“¹⁸⁴ Im Jahre 1926 ging Lunatscharskij sogar gegen seine früheren Schützlinge aktiv vor: „... Es fällt deutlich auf, dass sogar namhafte Suprematisten - diese ausgestorbenen Ichthyosaurier der futuristischen und kubistischen Kunst - nicht mehr sprechen über ihre Laborversuche mit Farbe, Faktur und anderen Disziplinen.“¹⁸⁵

Jedoch viele von den „ausgestorbenen Ichthyosauriern“ setzten ihre Arbeit im Bereich der Kunstform fort. So beschäftigte sich Malewitsch über mehrere Jahre mit den Problemen des Aufbaus eines architektonischen Raums. 1928-29 entstand seine *Landschaft mit fünf Häusern* (Abb. 63) als rein architektonische und „leere“ Landschaft. Die bewusste Aufeinanderfolge von großen und kleinen Häusern stellt gleichzeitig die Entwicklung zweier Tendenzen dar: eine einfache „Pilzlandschaft“, bei der die Hausdächer mit Hüten der Pilze am besten assoziiert werden, und zuletzt die Schaffung einer allgemeinen, universellen und kosmischen Landschaft, bei der mit Hilfe von suprematischen Mitteln der Lebensraum des Menschen widergespiegelt wird: Rote Schichten der Erdoberfläche, blaue Schichten der Atmosphäre und dazwischen eine Reihe von weißen Häusern - Wohnraum des Menschen. Aber gleichzeitig entstanden auch die Bilder, die seine Suche nach neuen suprematistischen Formen illustrieren: *Suprematistische Konstruktion der Farbe*, 1928-29 und *Suprematismus*, 1928-29.

Im Oktober 1922 übernimmt Malewitsch die Leitung des Petrograder Instituts für künstlerische Kultur, das Institut wird 1924 verstaatlicht

¹⁸³ K. Malewitsch über die AchRR. 1924. *Zizn' iskusstva* (Kunstleben), 2.2.1924, Nr. 6, S. 24. zit. nach: der dt. Übersetzung von H. Barth, in: L. A. Schadowa, *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden 1978, S. 293.

¹⁸⁴ Ebd. S. 367, Material aus der Zeitschrift „*Revolution und Kultur*“, November 1926, S. 43, 45.

¹⁸⁵ Ebd. S. 367.

(GINChUK). 1926 wird er als Direktor des Instituts für künstlerische Kultur abgesetzt, wobei die Kunstsammlung dem Staatlichen Russischen Museum übereignet wird; das Institut selbst wird im Sommer aufgelöst. Deswegen sollte man die Bemerkung von Lunatscharskij über das Schweigen der Suprematisten im Jahre 1926 anders formulieren: gerade in diesem Jahr wurden sie offiziell zum Schweigen gezwungen. Im nächsten Jahr reiste Malewitsch zu einer Einzelausstellung nach Warschau und nach Deutschland und zeigte seine Bilder in einer eigenen Abteilung auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“, wo mehr als siebzig Gemälde, Zeichnungen und Architektonmodelle ausgestellt wurden. Seine eigenen Eindrücke von der Ausstellung und seinem Aufenthalt in Deutschland hat Malewitsch in einem Brief vom 7.05.1927, der an Judin nach St. Petersburg geschickt wurde, ausgedrückt: „mein Visum gilt nur bis zum 20., wenn es nicht weiter verlängert wird, muß ich abreisen, was ich gar nicht gerne will. Hier ist es so schön, schöner kann man es sich gar nicht vorstellen...meine Meinung wird wie ein Axiom behandelt.“¹⁸⁶ - und das war wirklich so: schon in gleichem Jahr erschienen in der Reihe der Bauhausbücher seine Schriften unter dem Titel „Die gegenstandlose Welt“,¹⁸⁷ weiter beklagt sich Malewitsch über finanzielle Schwierigkeiten: „...niemand auf die Idee kommt, mir zwischen die Ruhmesblätter ein paar Scheine zu stecken. Sie haben von mir die Meinung, dass ein so berühmter Künstler natürlich mit allem versorgt ist.“¹⁸⁸ Aber schon 1927 wurde Malewitsch aus Berlin abberufen und hinterließ einen Brief mit folgendem Anfang: „Im Todesfall oder im Fall einer ungerechten Gefängnishaft...“¹⁸⁹ Eine Gefängnishaft erfolgte aber erst in 3 Jahren. Für uns ist hier auch interessant, dass die in Deutschland gebliebenen Werke in der Nazizeit unbedingt versteckt werden sollten.

Seine Suche nach der absoluten Zukunft hat folgende Formel: „Die Zukunft ist gegenstandlos, die Vergangenheit ist gegenständlich; die eine ist

¹⁸⁶Handschriftabteilung des Russischen Museums, Behördliches Archiv, Fond 205, Aufbewahrungseinheit 40.

¹⁸⁷ Kasimir Malewitsch: Die gegenstandlose Welt. Bauhausbücher 11. Hrsg. Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy. München 1927.

¹⁸⁸Handschriftabteilung des Russischen Museums, Behördliches Archiv, Fond 205, Aufbewahrungseinheit 40.

¹⁸⁹ Ebenda.

sichtbar, die andere, die Zukunft, ist nicht sichtbar.“¹⁹⁰ Seine Forschungen in Bereich der „zukünftigen“ Räumlichkeit zeichnen sich durch die Darstellung lakonischer, halbleerer Architekturlandschaften aus, wie z.B. *Landschaft mit weißem Haus*, 1928-29 (Abb. 64). Ein weißes Quadrat stellt ein Haus dar, das auf einem schwarzen Streifen - Erde steht, über dem Haus ist überall blauer Himmel. Das Haus hat natürlich einen Besitzer, deshalb erstreckt sich der Zaun entlang des ganzen Bildes; wie wundervoll es sein muss, in diesem Haus mit einem Teich – dem blauem Fleck vor dem Haus zu wohnen. Von welchem der unzähligen Kinderbilder, die aktiv von den russischen Malern der Avantgarde gesammelt werden, hat Malewitsch dieses ewige Schema abgeguckt? Haben wir nicht alle in der Kindheit genau dieses Bild gemalt? Die psychologische Zeit eines Kindes verläuft anders als bei einem Erwachsenen: die Zeiteinteilung, die wir „Zukunft“ oder „Gegenwart“ nennen, nimmt in dem Bewusstsein eines Kindes den Hauptteil ein und verdrängt praktisch die „Vergangenheit“. In dem Bewusstsein eines Erwachsenen dominiert das Vergangene, die Erfahrung. Es ist schwer, über die Zukunft zu sprechen, weil ihre Formen nicht vorausschaubar sind. „Es existiert jedoch noch eine Vermutung, in etwas anderer Form, die aber ein und denselben Sinn hat, nämlich: Der leere Raum ist für Menschen der Ort, wohin er sich flüchten und vor den Dingen und Werkzeugen, vor allen Gegenständen, vor all den bildlichen Vorstellungen und Ideen, vor jenem Zwang retten kann.. In diesem leeren Raum ist nichts zu sehen; dort gibt es nichts, was das Auge fesselt, das heißt, den Blick in die dehnbare Unendlichkeit, die zugleich endlich und unendlich ist, behindern könnte. Und diese Einöde zieht ihn an, dort sucht er Ruhe – der Kampf ist ihm zuwider.“¹⁹¹ Malewitsch war aber einer der wenigen ehemaligen Künstler der Avantgarde, der seine Suche bis zum Ende der 20er Jahre fortsetzte.

Die anderen waren z. B. Matjuschin und Lissitzkij. Im Jahre 1923 stellt Matjuschin auf der „Staatlichen Ausstellung von Künstlern aller Richtungen“ in Petrograd seine „sverchtelo“ – „Superkörper“ aus. Es war eine Holzkonstruktion, die auch Stahlflächen beinhaltete, ein Ausdruck des

¹⁹⁰ Malewitsch, K: Zum Vortrag in der Leningrader Architekturgesellschaft. Die Ideologie der Architektur. Vom 22.12. 1924. Zitiert nach: Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Köln 1995, S. 44.

¹⁹¹ ebenda, S. 44.

vierdimensionalen Raumes. Malewitsch und Lissitzkij kommen in den 20er Jahren auf die Idee, den früher schwer definierbaren Begriff „vierte Dimension“ als Zeit zu bezeichnen. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Ideen von A. Einstein, die um diese Zeit eine große Popularität erworben hatten. Die Ideen von Lissitzkij über den endlosen Raum entsprachen eher Einstein's Theorie über zeit-räumliche Ausdehnung, als Malewitsch's „weiße Unendlichkeit“ mit ihren suprematischen Formen. Lissitzkij selbst lehnt den Zusammenhang zwischen dem unendlichen Raum seiner Prouns und den Experimenten von Malewitsch ab und weist auf die Relativitätstheorie als Quelle für sein Schaffen in den 20er Jahren hin.¹⁹² Und tatsächlich, im Unterschied zu Malewitsch's „irrationalen Raum“ brachte Lissitzkij die Idee vom „imaginären“ oder „scheinbaren“ Raum auf. Neuer dynamischer Raum wird während der Bewegung des Objekts erschaffen. Die Dauer der räumlichen Existenz wird durch die Dauerbewegung des Objekts bestimmt. Seine schöpferischen Experimente haben viel mehr Geometrie als Basis im Vergleich mit den räumlichen Experimenten von Malewitsch und Matjuschin. Jedenfalls, die mathematischen Grundlagen über imaginäre Einheiten und die zeitweilige Natur des Raums (so Lissitzkij) haben gemeinsame Wurzeln. Aber in den heftigen Diskussionen der 20er Jahre über „Konstruktion und Komposition“ oder über „einheitlichen Kunststil“ sind die Entdeckungen Lissitzkij und Malewitsch fast unauffällig geblieben.

Die traditionelle Kategorie „Komposition“ des Werkes hat ihren Platz und ihre Bedeutung bei den Konstruktivisten verloren: an deren Stelle verwenden sie die Kategorie „Konstruktion“. Der alte Begriff „Komposition“ wurde vor allem mit der Darstellungsform der Außenwelt verbunden. Außerdem wird Komposition als „Dauerhaftigkeit der Formenkorrelation verstanden“.¹⁹³ Die Künstler führten in die Definition der Konstruktion den Funktionsbegriff ein: „Definition der malerischen Konstruktion: Organische Einheit der materiellen Form durch die Verdeutlichung der Funktionen dieser Formen.“¹⁹⁴ Inwiefern die Bedeutung der Konstruktion im Kunstwerk steigt,

¹⁹² Lissitzky, El: Art and Pangeometry, in: Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, S. 350-351.

¹⁹³ Analyse der Begriffe Konstruktion und Komposition und das Moment ihrer Abgrenzung. Diskussion der Arbeitsgruppe für Objektive Analyse im INChuk, Frühjahr 1921. z. nach: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, DuMont, Köln 1979, S. 112.

¹⁹⁴ Ebd. S. 112.

sieht man aus der Diskussion von 21. Januar 1921 «Konstruktion und Komposition in Werken von Malewitsch». Führende Künstler russischer Avantgarde – Popova, Rodtschenko, Stepanowa, Altman besprechen ganz ernsthaft, in welcher Maße die Werke von Malewitsch konstruktiv sind. Stepanowa erklärt ihre Meinung: „Bei Malewitsch finde ich markante Kompositionsmerkmale, die sich von denen einer Konstruktion dadurch unterscheiden, dass hier bei Wegnahme irgendeines Teils der Rest seinen Sinn nicht definitiv verliert und zerstört wird...In einer Konstruktion ist das unzulässig, denn da führt die Wegnahme jedweden, auch des unbedeutendsten Teils zur Zerstörung des Ganzes.“¹⁹⁵ Nach der Diskussion wurden die Ergebnisse in einem Fragebogen festgehalten, in den die Teilnehmer das Aufbauprinzip des Werkes eintragen sollten. Jeder hat als Urteil „Komposition“ eingetragen, was im Diskussionskontext auch „negativ“ bedeutete.

Man muss aber vor allem berücksichtigen, dass sich gerade in den 20er Jahren „eine starke Veränderung des sozial-ethischen Kriteriums für die Beurteilung von Kunstwerken“¹⁹⁶ endgültig vollzog. Das bedeutete in erster Linie einen endgültigen Riss mit Ästhetik und Ethik der Vorrevolution. Jedes Kunstwerk wurde zuerst nach sozialen Gesichtspunkten beurteilt, d.h. nach seiner Angehörigkeit zum „Klassenkampf“ oder seiner Unnützlichkeit, die diesem Kampf im Wege steht oder von ihm ablenkt. Schon 3 Jahre nach der Revolution folgten die ersten schriftlichen Befehle und Verordnungen „aus Zentrum“ bezüglich der Dekorierung der staatlichen Massenfeste. Die Stadtdekorierung von Vitebsk zum 1. Mai 1920 wurde noch von Avantgardisten – Malewitsch, Lissitzkij, Suetin – durchgeführt. Tribünenprojekte, die Schilder für Fabriken, staatliche Einrichtungen, buntbemalte Strassenbahnen wurden im Stil des Suprematismus ausgeführt. Ein halbes Jahr später „in dem dritten Jubiläum der Oktoberrevolution“ wurde der ausgearbeitete Plan der Dekorierung von der Partkom aufgrund des Zirkular aus Zentrum abgelehnt“.¹⁹⁷ Das war Oktober 1920, Suprematismus wird als die der offiziellen Politik fremde Erscheinung wahrgenommen. Die

¹⁹⁵ Ebd. S. 111.

¹⁹⁶ Von der Malerei zum Design. Russische Konstruktivistische Kunst der Zwanziger Jahre, Köln 1981, S. 46.

¹⁹⁷ Staatliches Archiv der Russischen Föderation, Fond 1565, Aufbewahrungseinheit 32, Blatt 12.

Kunst der Avantgarde wird ab dem Anfang der 20er Jahre auf verschiedenen Niveaus abgelehnt: auf dem Niveau der Künstler-antiavantgardisten, auf dem staatlichen Niveau – die Künstler bekommen keine Aufträge mehr, und letztendlich auf dem Zuschauerniveau: die soziale Struktur der Gesellschaft hat sich geändert und das Arbeiter-und-Bauern-Publikum verlangt nach Kunst, die vor allem zugänglich und leichtverständlich ist.

2.6. Nadelwald

Ein russischer Landschaftsmaler kommt an dem Thema „Nadelwald“ nicht vorbei. Dafür gibt es mehrere Gründe: auf der einen Seite ist eine riesige Fläche von Russland mit Nadelbäumen bedeckt – besonders die Regionen im Norden, der Ural und Sibirien. Auf der anderen Seite ist es die Popularität der Meisterwerke von Schischkin (1832 - 1898), dem russischen realistischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. Der Absolvent der Naturklasse an der Akademie der Künste in St. Petersburg, Ivan Schischkin, brachte in die Geschichte des Genre einen neuen Klang. Anstatt ideeller, symbolischer Landschaften, deren Aufbau in der Akademie damals unterrichtet wurde, wandte sich Schischkin der Natur zu. Er verbrachte viele Stunden in malerischen Studien in Vororten von St. Petersburg und auf der Insel Valaam, später – während einer Auslandsreise – in den schweizerischen Bergen und in der Umgebung von Düsseldorf. So entstanden Ende 1850 – Anfang 1860 seine romantischen Landschaften, die viel Gemeinsames mit denen von C. D. Friedrich hatten, wo der Mensch der Landschaft gegenübertritt, eine Einheit mit der Natur sucht, einen tieferen Eindruck in jedem Augenblick hinterlässt. Der Mensch verschwindet aus den Landschaften fast ganz, oder – wenn doch nicht, dann teilt das Unendliche in der Landschaft mit dem Menschen die unendliche Einsamkeit. Nach seiner Rückkehr aus Europa schloss sich Schischkin dem Kreis der damals progressiven jungen Maler an, der künftigen Peredwischniki (Mitglieder der Gesellschaft für Wanderkunstausstellungen) und unter ihrem Einfluss fand er einen eigenen Weg, seine Malerei nahm nationale Züge an. Seine Lieblingsthemen wurden die für Russland typischen Nadelwald- oder Roggenfeldszenen. Für die Häufigkeit der Zuwendung zum Thema „Nadelwald“ steht die folgende Liste seiner Werke, die aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt: *Kiefernwald. Mastenwald im Gouvernement Wajtka*, 1872 (Abb. 4), *Fichtenwald*, 1879. *Waldesdunkel*, 1881. *Kiefernwald*, 1885. *Wald*, 1885. *Kiefern im Sonnenschein*, 1886. *Morgen in einem Kiefernwald*, 1889. *Winter* 1890. „*Im Norden auf kahler Höh' ...*“, 1891. *Nadelwald An einem sonnigen Tag*, 1895. *Hochwald*, 1898. *Jungkiefern an einer Sandkuhle*, 1890. *Kiefern. An einem sonnigen Tag*, 1990.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Iwan Schischkin. Aurora-Kunstverlag, Leningrad 1986.

Schischkin folgt konsequent den Prinzipien der realistischen Malerei, wobei komplizierte Farbabstufungen und die Art des Farbauftrags für die intensive Suche nach neuen Ausdrucksmitteln in dem Genre sprechen. Seinen berühmten *Kiefernwald. Mastenwald im Gouvernement Wajtka*, 1872 kann man als tief nationales Werk interpretieren. Hier erkennt man sowohl geografische Züge – ein Urwald im Voruralgebiet, als auch den ökonomisch-politischen Hintergrund: Russland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts - für den Dampferbau und den Aufbau des Schienennetzes holzte man die Wälder ab. Wichtig ist auch die Symbolik: Mastenwald, als Symbol der Macht, der Kraft des Landes, das in der Tradition seine Wurzeln hat.

Das Phänomen der Popularität¹⁹⁹ von Schischkin's Werken in Russland ist das Thema einer anderen kultur-psychologischen Abhandlung. Hier können wir nur unterstreichen, dass ein wirklich großer Meister der Landschaftsmalerei so populär war wegen seiner Hinwendung zu den Themen der Heimatnatur, und zwar der für Russland typischen Landschaften, sowie wegen seines realistischen Stils, des einzigen anerkannten in Russland seit 1932. Malewitsch – maître des Suprematismus, würde sich wahrscheinlich niemals auf der Spitze seines künstlerischen Erfolgs 1927 mit dem akademischen Realismus auseinandergesetzt haben²⁰⁰, wenn die Werke von Schischkin nicht so beliebt gewesen wären. Zusammen mit zwei Fotos (eines dazwischen – vom Nadelwald), gibt Malewitsch als Beispiel der akademischen Malweise das Werk von Schischkin *Roggenfeld*, 1878 (Abb. 65) wieder. Das Buch Malewitsch's *Die gegenstandlose Welt*, herausgegeben 1927 in der Serie Bauhausbücher, reproduziert alle Werke in schwarz-weiss, wobei bemerkenswert ist, dass das Bild von Schischkin in eine Reihe mit Fotos gestellt wird, sodaß es von einem unwissenden Zuschauer auch als Foto wahrgenommen werden kann. (was auch die Theorie von Malewitsch bestätigt) Und die Theorie von Malewitsch über das additional Element hatte als Grundlage eine Idee über die Relativität der menschlichen Wahrnehmung. „Die

¹⁹⁹ Die unendlichen Kopien und Abbildungen von Schischkin's Bildern trifft man auch heute noch in Russland. Die Geschicklichkeit, solche Kopien zu fertigen, hat vielen Künstlern in den Straflagern der 20-40er Jahre das Leben gerettet. Die Herstellung von Kopien wurde dann zur Hauptbeschäftigung der Häftlinge für viele Jahre. Darüber schreibt z.B. W. Schalamow in seinem Buch „Kolymskie rasskazy“ (Die Kolyma's Erzählungen), Schalamow, Warlam: Izbrannoe, St. Petersburg, Azbuka-klassika 2002.

²⁰⁰ K. Malewitsch. Die gegenstandlose Welt. München 1927, Abb. 42, S. 27.

auf uns einwirkenden Erscheinungen der Umgebung bilden jenes (sich hinzufügende) additional Element, das eine Umstellung in dem gewohnten (normalen) Verhältnis zwischen dem Element des Bewußtseins und dem des Unterbewußtseins hervorruft und in Bezug auf die „professionelle Reflex-Bewegung“ in einer neuen (ungewohnten) Technik, in einer gewissen Eigenartigkeit des Verhaltens gegenüber der Natur, - in der Neuartigkeit der Auffassung – zum Ausdruck kommt.²⁰¹ Die Tatsächlichkeit eines Realisten – am Beispiel der Werke von Schischkin illustriert, - ist nicht schöpferisch, sondern nur imitierend. Ihr wurde der Realismus von Cézannes gegenübergestellt - « wie das eigentliche, gegenständliche Element des Dargestellten (die Bäume, das Wasser... die Landschaft) sich in dem malerischen Element auflöst. Der Realismus Cézannes ist ein ausgesprochen malerischer...²⁰² Malewitsch erwähnt auch die Tatsächlichkeiten von Kubisten, Futuristen, Suprematisten, die eine „Erschütterung“ naturalistischer Darstellungsnormen unter dem Einfluss des additionalen Elements demonstrieren. Ihre Werke - „ sind keine Spiegelbilder der Natur, sondern neue Tatsächlichkeiten, die nicht weniger bedeutend sind als die Tatsächlichkeiten der Natur selbst.²⁰³ Malewitsch spricht fest entschlossen den Realisten Talent und schöpferisches Potential ab, ihnen fehlt „die Fähigkeit, frei zu gestalten und zu kombinieren“, und vorhanden ist nur eine einzige: Darstellen der Begebenheiten des Lebens, kopieren der Natur, „ ..denn das schöpferische Element ist nicht in der unveränderlichen Synthese der Natur als solcher zu suchen, sondern in der veränderlichen Synthese der Auffassung.“²⁰⁴

Und Suetin, Freund und Schüler von Malewitsch, schreibt 1927 in seinem Tagebuch: „Drei Erscheinungen von der russischen Kunst haben auf mich ihre Wirkung:

- Ikone
- Schischkin
- Malewitsch²⁰⁵

²⁰¹ Ebd. S. 10.

²⁰² Ebd. S. 26.

²⁰³ Ebd. S. 28.

²⁰⁴ Ebd. S. 28.

²⁰⁵ Suetin, Tagebuch vom 26.12.1927, zitiert nach: V. Rakitin: Suetin, Moskau 1998, S.144.

Die auf den ersten Blick paradox erscheinende Prioritätenliste (der Name des Lehrers steht erst an der dritten Stelle, nach der Ikone und dem Namen des Landschaftsmalers) ergibt durchaus Sinn, wenn wir als Ausgangspunkt nicht den Stil oder die Bestimmung des Bildes, sondern die Tiefe der künstlerischen Gestalt nehmen. Denn bezüglich der Tiefe der künstlerischen Gestaltung sind alle drei Erscheinungen nicht nur für die russische Malerei bedeutend, sondern auch für die Weltkultur. Interessant, dass der Name des Realisten Schischkin in der obengenannten Liste vor dem Namen von Malewitsch steht.

In seinem Tagebuch findet man auch die Beobachtungen bezüglich farbiger Linien (Nadelbäume) und farbiger Flächen (Laubbäume) in der Natur: ihr malerisches Potential scheint ihm unterschiedlich zu sein: „Der Kiefernwald – ist er dem Maler fremd? - er kann kaum ins System des malerischen Denkens übertragen werden. Ich gehe morgens, mittags, abends spazieren und sehe keine Möglichkeit ihn in die Malerei einzufügen. Und kaum werfe ich meinen Blick auf einen kleinen belaubten Strauch oder Baum – sofort funkelt Malerei bei mir auf...“²⁰⁶ Man könnte die Nadel mit der Farblinie, und das Blatt mit der Farbfläche vergleichen. Die Existenzdauer der Blattfläche und ihre Form werden von der Jahreszeit bestimmt. Das Blatt erscheint im Raum, verändert vielmals seine Färbung, Form und Volumen und verschwindet letztendlich. (wie auch die formalen Flächen der Suprematisten!) Mit den Nadeln sieht das ganz anders aus: die Veränderungen der Nadeln sind nicht so offensichtlich. Immergrüne Nadelwälder erheben Anspruch auf Veränderungen, die viel langsamer verlaufen als die Veränderungen, die der Beobachter selbst erlebt. Das Zittern der Blätter im Wind erzeugt verschiedene Arten von Bewegungen – von leicht bis stürmisch, verschiedene Geräusche – Rauschen, Rascheln. In den Nadelwäldern ist es deutlich leiser – nur ein starker Sturm verursacht Quietschen und Knarren der Baumstämme. Suetin weiter: „...für die Malerei ist charakteristisch das Temperament, die Wärme, dasselbe ist charakteristisch für das Laub.“²⁰⁷ Die Nadellinie ist eher konstruktiv, sie braucht einen Menschen mit guter Beobachtungsgabe. Sie gibt aber auch keine Vorstellung von dem Ganzen, wenn sie als Elementarteil der Konstruktion genommen wird. In diesem Fall ist die Erfindungsgabe von Tatlin oder

²⁰⁶ Ebd. S. 128.

²⁰⁷ Ebd. S. 131.

Lissitzky notwendig, um sich eine endgültige künstlerische Form vorstellen zu können. Die Blattfläche ist schon eine vollendete Form. „Grünlicher Farbton des Objekts – das ist eine Verbundenheit der ganzen Leinwand in das Ununterbrochene.“²⁰⁸ – so bestimmt der Künstler die Bedeutung vom Grün für das Gefühl einer unendlichen Dauer. Diese Beobachtungen zeugen von der forschenden Suche nach der Wechselwirkung von Farbton und Form in der Natur. Das war keine Rückkehr zur „Kunst der abgemalten Natur“²⁰⁹, auf jeden Fall jetzt noch nicht.

Wir haben nun zwei Quellen intensiver beleuchtet: das Buch Malewitsch's „Die gegenstandlose Welt“, - 1927, und das nur in der letzten Zeit zugänglich gewordene Tagebuch von N. Suetin, einem Schüler von Malewitsch. Die dem Thema „Landschaft“ gewidmeten Eintragungen in dem Tagebuch wurden auch im Jahre 1927 gemacht. In diesem Jahr ist Malewitsch auf der Spitze seines künstlerischen Erfolgs. Er gab ein Buch heraus, nahm an den Ausstellungen in Warschau und Berlin teil. Die Auslandsreise brachte ihm internationalen Ruhm und viele interessante Bekanntschaften, wie z. B. mit Gabo, Arp, Schwitters, Gropius. Die wichtigsten Leitsätze bezüglich der realistischen Landschaft in der Kunst und ihre Nutzlosigkeit drückt er absolut überzeugend aus. Diese These wurde schon 1913 aufgestellt, in der Zeit seines „Futuristischen Manifests“. Im Jahre 1927 entwickelt er Theorien zu seinen Ansichten über die realistische Malerei. Der realistischen Malerei fehlt „das Ergänzungselement“. Der einfachen Nachahmung der Natur fehlt es an schöpferischem Potenzial, - so Malewitsch. Die impressionistische, kubistische und suprematistische Malerei verfügt aber über das notwendige Ergänzungselement. Deswegen stellen die Landschaften, die im Stil von obengenannten Kunstrichtungen ausgeführt sind, eine neue Realität an sich vor. Diese Realität ist nicht einfach imitierend, sondern – schöpferisch.

Die Ansichten seines Schülers Suetin über die realistische Malerei sind nicht so entschieden. Er teilt die strenge Kritik von Malewitsch nicht und – erwähnt sogar den Namen Schischkin in der Reihe seiner Lehrer. Interessant, dass diese Eintragungen im Tagebuch Ende der 20-er Jahre entstanden sind, d. h. um diese Zeit war die meist radikale Gruppierung der russische Avantgarde

²⁰⁸ Ebd. S. 131.

²⁰⁹ berühmter Ausdruck von Malewitsch.

mit Malewisch und seinen Nachfolgern nicht einig. Es ist bemerkenswert, dass das Buch von Malewitsch „Die gegenstandlose Welt“ 1927 - eine der letzten Ausgaben des Meisters ist. Seit 1928 wendet sich der Künstler hauptsächlich dem Genre Landschaft zu, aber auf dieses Phänomen nehme ich noch später genaueren Bezug.

3. Rückblick oder Zuflucht?

3.1.Unten: Die Landschaft der Verheerung und des Todes

Nachdem die Kommunisten die Macht übernommen hatten, veränderte sich die äußere Erscheinung des Landes: seine Geistesverfassung, die Mentalität, seine soziale Struktur und auch das Aussehen der Landschaften. Die Verfolgung der orthodoxen Kirche dauerte an, am Ende der 30er Jahre waren etwa achtzig Prozent aller Dorfkirchen geschlossen. Die Kuppeln der Kirchen im Hintergrund einer Dorflandschaft, das Lieblingsmotiv vieler russischer Maler der Vergangenheit, verschwinden von den Gemälden. Die Abwesenheit der Kreuze, Kirchenglocken und Ikonen in leergeräumten Kirchen, oft auch zerstörte Kirchen - ein trauriges Bild, das keinen Anlass zur Inspiration gibt. Außerdem hindert die Angst, das Schicksal der Millionen Opfer der neuen Regierung teilen zu müssen, viele Maler daran, das alte Motiv wieder aufzugreifen. Die Klostergebäude, die wegen ihrer entlegenen Lage und ihrer abgeschlossenen Bauart gut für Klostereinsamkeit geeignet waren, wurden alsbald als Arbeitslager für Inhaftierte eingerichtet. Hier möchte ich nur einige der Klöster nennen, die zu Gefängnissen und Straflagern umfunktioniert wurden: Das Solovetzkij-Kloster, das Kloster vom heiligen Boris und Gleb, das Verchoturskij-Kloster im Ural und die Einsiedeleien Sarovskaja und Nilova. Die Anzahl der Klöster wurde schon in den 20-er Jahren durch die Zahl der Straflager weit übertroffen. Nach Bedarf entstanden Hunderte von neuen Lagern einfach im sibirischen Urwald, in der Taiga, in den Steppen von Kasachstan. „Und entsetzliche Beobachtungstürme wurden zum kennzeichnenden Zug unserer Landschaft und nur auf seltsame Weise gerieten sie entweder in die Bilder der Künstler oder in die Filme.“²¹⁰

Schon Anfang der 20er Jahren zeigte sich deutlich das Verhalten der neuen Regierung gegenüber den Gläubigen. Weihnachten 1920 war durch zahlreiche Inhaftierungen der geistlichen und gläubigen Intelligenz Leningrads gekennzeichnet, die Hungersnot von 1921-22 im Wolgagebiet war ein willkommener Anlass, mit der Kirche erneut abzurechnen. Die Botschaft des Patriarchen Tichon vom 19. Februar 1922 erlaubte den Kirchenräten, kirchliche Gegenstände, die keinen Wert für den Gottesdienst hatten, für die

²¹⁰ A.Solzenicyn :“Archipelag GULag“ III-IV, Paris, YMCA-Press, 1973, S. 72.

Hungernden zu opfern. Der Beschluss des Zentralkomitees für innere Angelegenheiten der Sowjetunion vom 26. Februar 1922 forderte gewalttätige Konfiszierung aller Wertgegenstände der Kirchen, das bedeutete eine faktische Zerstörung der Kirchen. Die Geistlichen protestierten gegen die Gewalt, daraufhin kam es zu dem Moskauer Kirchenprozess (26. April- 7. Mai), an dessen Ausgang 10 Personen, darunter Geistliche und Juristen, die die Seite der Kirche vertraten, zum Tode verurteilt wurden.

Es dürfen auch die Änderungen im Strafgesetzbuch nicht unberücksichtigt bleiben. Im Juli 1918 wurde die Todesstrafe wieder eingeführt. Gleich im ersten Jahr wurden über 16.000 Menschen erschossen²¹¹. Die als Kampfmittel gegen die Contrarevolution eingeführte Todesstrafe blieb 20 Jahre im Strafgesetzbuch erhalten. 1939 betrug die Zahl der Hingerichteten 1.700.000 Personen²¹². Verheerung und Not, die dem Ersten Weltkrieg, der Oktoberrevolution und dem Bürgerkrieg folgten, herrschten überall im Land. Zu alledem kam noch die gezielte Vertreibung und Verbannung der besten Wissenschaftler, Philosophen und Professoren des Landes im Jahre 1922.²¹³ Berdjaew gehörte zu den sogenannten Philosophen des russischen Exils, er wurde 1922 auf dem berühmten „Schiff der Philosophen“ mit 300 Andersdenkenden aus Russland deportiert.²¹⁴ Die russischen Emigranten nahmen allerdings diese Verbannung mit Begeisterung auf, denn Ausweisung anstelle der sonst üblichen Erschießung ermöglichte die Entstehung der literarischen Werke von O. Losskij, S.N. Bulgakow und L.P. Karsawin.

Eine wichtige geographische Besonderheit Russlands, die schier unendliche flächenhafte Ausdehnung hatte Auswirkungen auf die Verteilung der sozialen Schichten im Verlaufe der Jahrhunderte. Anfang der 30er Jahre waren achtzig Prozent der Gesamtbevölkerung Russlands in der Landwirtschaft tätig, meistens ungebildete Menschen, und das Projekt der allgemeinen Liquidation von Analphabeten (Likbez) betraf in der Hauptsache diese Schicht. Jedoch waren sie es, die den Reichtum der Sprache pflegten, die Sprichwörter,

²¹¹ A. Solzenicyn :“Archipelag GULag“ I-II, Paris, YMCA-Press, 1973, S. 436.

²¹² Ebd. S. 439.

²¹³ die Verbannung erfolgte nach einem Zettel von Lenin vom 19. Mai 1922; siehe: Lenin, 5. Ausgabe, 54. Auflage, S. 265-266.

²¹⁴ Berdjaew wurde zweimal verhaftet, 1922 nannte er jedoch offen während der Vernehmung diejenige religiösen und moralischen Prinzipien, wegen derer er die neue Regierung Russlands nicht akzeptierte.

Redewendungen, Lieder, Bräuche und den Glauben von einer Generation an die andere weitergegeben hatten. Die Abschaffung der Leibeigenschaft, die erst seit 1861 bestand, führte dazu, dass Bauern, deren Väter die Leibeigenschaft noch selbst erlebt hatten, noch nicht richtig in der Lage waren, ihr eigenes Land zu verwalten. Die breite Masse der russischer Bevölkerung, die oft in den Romanen Tolstoj's und Gogol's beschrieben wurde, führte ihr eigenes Leben, das sich sehr von dem der Stadtbewohner unterschied, die ihrerseits an den Krönungen, Aufständen und Revolutionen teilnahmen. Die Bauern waren meistens nicht in der Lage, die kommunistische Propaganda zu begreifen und sich mit den marxistischen Dogmen vertraut zu machen. Dieser Umstand stellte eine Gefahr für die Sowjetregierung dar. Stalin begegnete dieser Gefahr im Winter 1929-30 mit dem Plan zur zwangsweisen Kollektivierung der Landwirtschaft, was in der Praxis Liquidierung der Großbauern bedeutete. Viele wohlhabende Bauern wurden nach Sibirien, Mittelasien und in die nördlichen Regionen deportiert, privates Eigentum wurde in Gemeingut umgewandelt und für alle landwirtschaftlichen Erzeugnisse wurden vom Staat festgelegte Preise bestimmt. Menschen wurden in Regionen verbannt, wo sie unter unzumutbaren Bedingungen leben mussten, die Hälfte der Verbannten starb unterwegs, während man sie in Viehwaggons transportierte. Die Folgen der Kollektivwirtschaft waren katastrophal. Es waren davon über 120 Mil. Menschen betroffen, nach letzten Angaben betrug die Zahl der Opfer unter den Kulaken, wohlhabenden Bauern im Jahre 1937 6.500.000 Menschen. Insgesamt wurden 11.440.000 Menschen zu Opfern des Kollektivierungsplanes, der in Wirklichkeit Terror und Deportation in Konzentrationslager bedeutete.²¹⁵ Diese Zahl der Opfer kann man mit der von der Oktoberrevolution vergleichen, nannte doch Stalin die 30er Jahre „landwirtschaftlicher Oktober“.

Stalins Politik der Kollektivierung der Landwirtschaft löste 1932-33 eine Hungersnot in der Ukraine aus.²¹⁶ Die friedliche, fruchtbare, südliche Landschaft wurde zu einem schrecklichen Motiv: Menschenleichen auf den Straßen, die nur in Großstädten in einem gemeinsamen Loch zugeschüttelt

²¹⁵ Die statistischen Daten werden nach folgenden Ausgaben zitiert: Rudolf Rummel: „Death by Government, Transaction Pub, 1997; Allan Bullock: „Hitler und Stalin, Parallele Leben“, Berlin, Siedler 1991, S. 321.

²¹⁶ wir halten es für richtig, etwas näher die Lage in der Ukraine zu betrachten, weil wie gesagt, viele avantgardistische Künstler gerade ukrainischer Abstammung waren.

wurden. Dabei hatte das Land genügend Getreide, das sogar in andere Länder exportiert wurde: 1932 - 5,2 Mio. Tonnen, 1932-33 - 2 Mio. Tonnen.²¹⁷ Im Lande herrschte aber ein strenges Verbot, den Hungernden zu helfen und man konnte nichts über die Hungersnot in der Presse lesen. Aus diesem Grund scheiterten alle Versuche seitens des Auslands, den Hungernden zu helfen. Lüge und Schweigen bestimmten den Geist der Regierungspolitik. So war die Hungersnot von 1932-33 eine geplante Aktion, bei der die Menschen von ihrer eigenen Regierung zum Tode verurteilt wurden. Am Ende waren innerhalb von 2-3 Jahren 5 Mio. Menschen in der Ukraine an Hunger gestorben.

Stalin führte außerdem Krieg gegen „nationalistische Abweichungen in der Ukraine“, was in der Tat Krieg gegen ihre Nation und ihre Sprache bedeutete. In Russland sagt ein Sprichwort: „Wie die Natur, so sind die Lieder des Volkes“. Die unendlichen Steppen der Ukraine entsprechen den getragenen, melodischen Liedern ihres Volkes. Träger der Liedtradition waren seit jeher die Kobsaspieler, Volkssänger, die sehr oft blind waren. Oder besser gesagt, wenn eine Familie einen blinden Jungen hatte, schloss er sich üblicherweise den Kobsaspielern an und lernte bei denen die Lieder und Sagen der alten Ukraine. Sogar in den altrussischen Chroniken wurden die Kobsaspieler erwähnt, jedoch war diese alte Tradition den Augen der neuen Regierung nicht genehm. 1933 war der Erste Gesamtukrainische Kongress der Kobsaspieler einberufen worden. Tausende blinder Kobsaspieler, die zum Kongress gekommen waren, wurden festgenommen und getötet. Die Idee, einen Kongress zu organisieren, war heimtückisch geplant, denn es wäre bestimmt schwer gefallen, die Kobsaspieler im ganzen Land aufzufinden, außerdem waren sie beim Volk sehr beliebt und hätten bei ihm Unterstützung gefunden.

Die Neueinführung der Inlandpässe in den Jahren 1932-33, die sofort nach der Revolution abgeschafft worden waren, führte dazu, dass «Angestellte und Industriearbeiter an ihre Arbeitsstellen gebunden wurden, indem man an sie Pässe ausgab; die Bauern wurden an das Land gefesselt, indem man sie ihnen verweigerte... die Bauern betrachteten sich zu Recht als Sklaven des 20.

²¹⁷ Ebd. S. 373.

Jahrhunderts, denen es nicht besser, sondern eher noch schlechter ging als ihren Vorfahren vor der Abschaffung der Leibeigenschaft im Jahre 1861».²¹⁸

Letztendlich hat der Sicherheitsdienst des Landes (OGPU) praktisch das ganze Leben des Landes in den 30er Jahren bestimmt, unter anderem auch das der Künstler. Alan Bullock beschrieb sehr treffend, wie sich dieses System tatsächlich auswirkte: „Die Atmosphäre der Geheimhaltung, die alle Aktivitäten der OGPU umgab, die wahllosen Verhaftungen, die Folter und die Existenz der Lager, all das erzeugte überall Angst, die als starkes zusätzliches Kontrollmittel wirkte. Wer auch nur etwas davon öffentlich erwähnte, riskierte angezeigt und verhaftet zu werden. Es herrschte eine Verschwörung des Schweigens, an der Millionen Menschen teilhatten - verunsichert, weil sie wussten, was anderen geschehen war und ihnen jederzeit geschehen konnte, wenn sie Verdacht erregten.“²¹⁹

Viele Künstler haben dieses Schicksal erlebt: Malewitsch war Ende 1930 zwei Monate lang inhaftiert und verhört worden. Nach der dreimonatelangen Untersuchungshaft sagte er folgendes: „Die AChRR-Leute wollten mich endgültig vernichten. Sie sagten: Vernichten Sie Malewitsch, und der gesamte Formalismus verschwindet.“²²⁰ 1934-35 begannen die Inhaftierungen der Leningrader Intelligenz, die des geplanten Mordes an Kirow verdächtigt wurde. Solschenicin schrieb über diese Festnahmen, dass seiner Meinung nach ein Viertel der Intelligenz Leningrads von 1934 bis 1935 „gesäubert“ wurde.²²¹ Das tragische Schicksal der Leningrader Malerin Vera Ermolajewa, die mit Malewitsch 1919 in Witebsk arbeitete, wo auch Marc Chagall und R. Falk unterrichteten (ab 1923 in GinChuk, Petrograd), wurde typisch für diese Säuberungsmaßnahmen. Im Jahre 1934 entwarf sie zahlreiche Illustrationen im Verlag „Kinderliteratur“, im Dezember des gleichen Jahres wurde sie zusammen mit anderen Malern wie Sterligow, Sokolow und Baturin verhaftet. Der Grund für ihre Inhaftierung waren ihre Illustrationen zu dem Gedicht „Reineke-Fuchs“ von Goethe. Davon ist nur eine Illustration, die einen Wolf und einen Fuchs darstellt, erhalten geblieben. Den Erinnerungen nach gab es dort auch eine andere Illustration, die dem Text des deutschen Klassikers

²¹⁸ Alan Bullock: Hitler und Stalin, Parallele Leben, Siedler, Berlin 1991, S. 362.

²¹⁹ Ebd. S. 388.

²²⁰ Filonow P.N: Tagebuch, vom 4. November 1932.

²²¹ Solzenicyn, A: Archipelag GULag, Ymca-Press, Paris 1973, S. 70.

entsprechend einen Bären als Richter darstellte. Der Name des Vorsitzenden des Leningrader OGPU war Medwed' = „Bär“. Diese zufällige Übereinstimmung genügte, dass Ermolajewa zu fünf Jahren Haft im Lager verurteilt wurde, danach bekam sie Haftverlängerung und wurde 1938 auf einer der Inseln des Aralsees erschossen. Auch der talentierte Künstler des Moskauer Theaters P. Sokolow wurde ermordet. Das sind nur zwei Fälle von vielen anderen.

Chronologisch datiert man die Geschichte der russischen Avantgarde auf die Jahre von 1910 bis 1932. Dabei ist das Jahr 1932 bestimmt durch die Einführung des sozialistischen Realismus zum allgemein verpflichtenden staatlichen Stil. Die Partei veröffentlichte ihre Verordnung *Über die Neugliederung literarischer und künstlerischer Verbände* und ab jetzt wurde anstelle der zahlreichen Gruppen eine einzige übergeordnete Organisation vorgesehen. Aber schon 1931 verkündete die Partei ihr Dekret *Über die Plakat- und Bilderherstellung*, in dem sie eine strenge Überwachung der künstlerischen Produktion fordert, in diesem Jahr wurde auch der Russischer Verband Proletarischer Künstler gegründet, der die Kunst als „Ideologie, als revolutionäre Waffe im Klassenkampf“ anerkennt.

Einige Künstler sind zu dieser Zeit gestorben (L. Popowa, O. Rosanowa, Le Dantu). Andere (Gontscharowa, Larionow, Mansurow, Burliuk, Exster) emigrierten noch vor dem gefährlichen Datum. Auch das war ein Grund für die „Verwüstung“ des Landes durch den Verlust ihrer schöpferischen Kräfte. Die Arbeiten vieler von ihnen sind durch eine allmähliche Ablehnung der Experimente gekennzeichnet. Man kann nicht sagen, dass die Künstler, die im Land blieben, bis 1932 ihre kreative Suche fortsetzten. Sie griffen eher auf die Techniken zurück, die sie schon in den Jahren 1905-1913 angewandt hatten und zu den Genres wie Stilleben und Landschaftsmalerei, für die sie sich im Verlaufe ihrer Experimente im Bereich der gegenstandslosen Kunst kaum interessiert hatten.

In diesem Kapitel bin ich detailliert auf die sozial-politischen Ereignisse der 30-er Jahre eingegangen. So wird die Arbeitsatmosphäre der Künstler deutlicher, und die künstlerische Entwicklung erklärbar. Eine weit verbreitete Meinung, das Schaffen von echten Künstlern sei immer frei und unabhängig von der Politik, ist nur bis zu einem bestimmten Grad richtig. Die

Grenze, an der diese Behauptung ihre Kraft verliert, verläuft genau da, wo sie eine Gefahr für die Existenz darstellt. Außerhalb dieser Grenze sind verschiedene Varianten möglich: eine Emigration wegen der Freiheit, künstlerische Mimikry, voller Verzicht auf die Kunst. Was aber bemerkenswert ist: zwischen den umfangreichen Bildersammlungen der Avantgarde Kunst, die nach 1930 datiert sind, ist es sogar schwer, Bilder zu finden, die reale Ereignisse im Land widerspiegeln: die Folgen der Kollektivierung, Hunger, Arreste, antikirchliche Politik. Es ist besonders erstaunlich für die Künstler der russischen Avantgarde, die früher so aktiv auf die politischen Ereignisse - Erster Weltkrieg, Oktoberrevolution - reagierten. Einige Bilder habe ich jedoch gefunden, die auf die obengenannten Themen indirekt Bezug nehmen. In der Regel greifen die Künstler die traditionellen Themen und Genres auf. Bei den verschiedenen Künstlern lief dieser Prozess unterschiedlich, deswegen betrachte ich hier das Schaffen von einigen, bei denen die Tendenz - eine Zuwendung zum Genre Landschaft in den 30-er Jahren, besonders deutlich ausgeprägt war.

3.2.Oben: Fülle und Glück

3.2.1.Die Geschichte einer Mystifikation

In der Geschichte der Kunst gibt es viele Fälle, in denen die Maler ihre Werke nicht datiert haben. In diesen Fällen müssen Spezialisten die Entwicklungen der stilistischen Eigenarten des Künstlers analysieren und die Bilder, unter Berücksichtigung sicherer Datierungen vorhergehender und nachfolgender Bilder, datieren. Diese Arbeit wird deutlich vereinfacht, wenn das Bild in Archivadokumenten des Künstlers oder eines seiner Zeitgenossen erwähnt wird. Mit ungenauen Datierungen werden auch häufig Mitarbeiter von Museen konfrontiert, wenn es um die Klassifikation von Kunstfonds geht. Es gibt auch Fälle, in denen Werke von ihren Eigentümern falsch datiert worden sind. Seltener sind Fälle, in denen der Künstler sein Werk selbst falsch datiert hat. Offensichtlich hat der Künstler seine Gründe dafür, sein Werk bewusst falsch zu datieren. Es ist wichtig, an dieser Stelle auf das Phänomen des Vertrauens gegenüber der Hand des Meisters hinzuweisen, d.h. falls das Datum wirklich vom Künstler selbst stammt. In solchen Fällen vergehen oft viele Jahre, bis festgestellt wird, dass das Bild nicht in der vom Künstler angegebenen Zeit entstanden sein kann. Manchmal ist eine genaue Datierung nur mit Hilfe moderner technischer Analysemethoden möglich. Solche Fälle stellen eine ganze Reihe Bilder Kazimir Malewitsch's, die zwischen 1928 und 1930 entstanden sind, dar. Bis vor kurzem wurden diese Bilder sogar von so bekannten Kunstkennern der Werke Malewitschs, wie Troels Andersen und Larissa Shadowa, den frühen Werken zugeordnet.²²²

Die Geschichte der Entstehung der Werke ist folgende. Im Jahre 1929 wird eine Einzelausstellung von Malewitsch in der Moskauer Tretjakow-Galerie eröffnet. Bei der Vorbereitung datiert der Künstler viele der speziell für diese Ausstellung gemalten Werke auf die Zeit vor 1910. Wollte Malewitsch seine schöpferische Biographie neu schreiben und als Spätimpressionist in die Geschichte eingehen, als er 1928-29 eine Reihe von Landschaften impressionistisch malte und auf 1903-1904 datierte? Er greift

²²² Troels Andersen: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1970. Larissa A. Shadowa: Malewitsch. Kazimir Malewitsch und sein Kreis, München 1982.

nicht nur mit den einzelnen Themen sondern auch mit dem malerischen Stil auf eigene Arbeiten von 1908 zurück. Wie erklärt man diese Verwandlung vom „über alle anderen Kunstrichtungen herrschenden Suprematismus“ zu den alten Themen, Motiven und zu dem längst schon Kunstgeschichte gewordenen Stil? Warum wendet sich der Autor des *Schwarzen Quadrates*, in dem von ihm die „letzte Grenze des Darstellbaren erreicht wurde“²²³, und sucht nach möglicher Gegenständlichkeit? Wollte Malewitsch, als er in den Jahren 1928-1930 eine ganze Reihe Landschaften im Stil des Impressionismus malte und sie auf 1903-1904 datierte, seine künstlerische Biographie erneut umschreiben und als später Impressionist in die Geschichte der Kunst eingehen?

Eine der möglichen Erklärungen für die Zuwendung des Künstlers zu den impressionistischen Landschaften wäre die eilige Vorbereitung zu der Einzelausstellung in Moskau in der Tretjakow-Galerie 1929. Diese Version vertreten die russischen Kunstwissenschaftler.²²⁴ Da nach der Auslandsreise 1927 fast alle seine Werke in Deutschland geblieben waren, hat Malewitsch sich plötzlich in einer schwierigen Lage gesehen, nämlich als einen renommierten Künstler ohne Bilder. Deswegen malt er viele seiner Werke in Eile neu, wobei er sich sehr oft vom Original weit entfernt. Tatsächlich war der Anlass zur Entstehung dieser Bilder die kurze Vorbereitungszeit zu der Moskauer Einzelausstellung. Interessant aber, dass der Künstler bei den Vorbereitungen für die Moskauer Ausstellung nicht versucht, seine im Ausland gebliebenen Bilder neu zu malen. Von der ganzen Kollektion der Werke (73 Bilder, 24 Zeichnungen, 22 Tafeln), die 1927 nach Berlin gebracht wurden, war nur ein einziges im Stil des Impressionismus ausgeführt. Das ist das Bild *Portrait eines Mitglieds der Künstlerfamilie*, 1904, das er noch zu der Zeit, als er sich in Kursk befand, gemalt hat. Die übrigen Arbeiten zeigen aufeinanderfolgend alle Entwicklungsstufen des Künstlers: Neoprimitivismus, Kubismus, futuristische Kompositionen und danach suprematistische Arbeiten und Architektonen. Die Ausstellung hatte einen retrospektiven Charakter und erinnerte an seine erste persönliche Ausstellung in Moskau (1919-1920). Das heißt, diese eine im impressionistischen Stil gefertigte Arbeit, die er mit auf die Ausstellung genommen hatte, zeugt davon, dass Malewitsch den

²²³ Evelyn Weiss: Malewitsch und Deutschland – eine Schicksalhafte Reise, S. 11.

²²⁴ Kazimir Malevich in the Russian Museum, Palace Edition, St. Petersburg, 2000.

Impressionismus in seinem Schaffen als wichtige aber sehr kurze Etappe ansah; was ja auch der Tatsache entspricht. Gerade mit Impressionismus begannen fast alle Künstler der russischen Avantgarde ihre Suche nach neuen Wegen in der Kunst um die Jahrhundertwende. Dieser Stil gehörte aber schon lange der Vergangenheit an und der Künstler stellte dieses Bild auf der Berliner Ausstellung nur aus dem Grund auf, um die Linie der Retrospektive zu zeigen.

Bei den Vorbereitungen zur Moskauer Ausstellung 1929 konzentriert sich der Künstler auf den Impressionismus. Hätte es denn sein können, dass er für dieselbe Retrospektive seines Schaffens die ganze Reihe von Landschaften neu malt und sie auf 1903-1904 datiert? Dabei war Malewitsch bei den Vorbereitungen der Ausstellung durchaus nicht gezwungen, seine impressionistischen Landschaften neu zu malen, denn es gab in Russland noch genügend seiner früheren Arbeiten. Darunter waren *Landschaft*, 1906/1907 (Abb. 31), *Landschaft mit gelbem Haus (Winterlandschaft)*, 1906/1907 (Abb. 28), *Kirche*, 1903 (Abb. 26). Er hätte also für die Ausstellung in der Tretjakov-Galerie jede seiner alten Arbeiten nehmen können. Das heißt, er hatte auch andere Gründe, sich mit dem Genre Landschaft zu beschäftigen, und die oben angeführte Version der Ausstellungsvorbereitungen kann nur teilweise als Begründung angenommen werden. Wenden wir uns den Fakten seiner persönlichen Biographie und den historischen Ereignissen des Landes zu.

1929 wird das Leningrader Institut für Kunstgeschichte, in welchem Kasimir Malewitsch seit zwei Jahren seine Forschungstätigkeit ausübte, geschlossen. Er fährt in die Ukraine, nach Kiew und unterrichtet dort 1929-1930. Und irgendwann in den Jahren 1928-29 kann man in seinem Schaffen unendlich viele Variationen desselben Motivs beobachten, und zwar: ein weißes Haus, das im Grünen des Gartens steht. So gehört sein Werk *Frühling*, 1929 (Abb. 66) und *Landschaft mit kleinem Haus*, 1928-29 (Abb. 67), vom Autor selbst 1905 datiert, zu den späten Werken, was vor kurzem mit Hilfe von physikalischen und chemischen Analysemethoden technologisch nachgewiesen worden ist.²²⁵ Die Malerei deckt die Leinwand so dicht, dass man weder unter dem Mikroskop noch mit Hilfe von Infrarotlicht die Vorzeichnung erkennen kann. Und gerade die bei der Arbeit verwendeten Pigmente, Zinnober,

²²⁵ Rimskaya-Korsakowa, S.: Concerning the technological research of Malewitsch's paintings, im Buch: Kazimir Malewitsch in the Russian Museum, Palace Edition, St. Petersburg, 2000, S. 28-31.

Chromgelb, Chromgrün, Kobaltblau und Preußisch blau, sind charakteristisch für seine späten Werke. Diese Landschaft ist ebenso wie das Werk *Frühling* in einem Atelier entstanden. Das ergibt eine Röntgenphotographie, bei der gerade die ursprüngliche Zeichnung der Landschaft und deren Korrektur erkennbar sind. Davon zeugen auch die malerischen Effekte, der warme, glänzende Vordergrund und der kalte Hintergrund, also Effekte, die bei mehrmaliger Überarbeitung eines Bildes auftreten. Zwei andere seiner Arbeiten - *Sommerlandschaft*, 1929 (Abb. 69) und *Landschaft mit weißem Haus*, 1928-29 (Abb. 70) hingegen stellen Landschaften dar, die vor dem Objekt im Freien gefertigt worden sind. Darauf weisen die ein wenig unjustierte Komposition von *Sommerlandschaft*, und die unmittelbare weiche Malerei hin, bestätigt durch die Beobachtungen von Experten: „The many pin holes in the corners were clearly made on the dry coat of paint and indicate that the study may have been used by the artist when painting other pictures on the subject of an apple orchard“.²²⁶ So datiert Malewitsch seine während seines Aufenthaltes in der Ukraine entstandenen Landschaften auf 1904-1905. Erst in den 90er Jahren wurde es möglich, den tatsächlichen Entstehungszeitraum festzustellen – 1928-1930.

Und gerade in dieser Zeit gab es in der Ukraine Ereignisse, die Auswirkungen auf das Schicksal des Künstlers hatten. Stalin, der frühere Volkskommissar für Nationalitätenfragen, war davon überzeugt, dass jedes Nationalgefühl einen Streit zwischen den Völkern verursacht. Deshalb war seine Nationalpolitik vor allem auf die Unterdrückung dieses Nationalgefühls ausgerichtet. Der multinationale sowjetische Staat sollte seiner Meinung nach nicht nur politisch, sondern auch national einheitlich erscheinen. Das erforderte, die sprachlichen und kulturellen Eigenschaften der Völker auf ein Minimum einzuschränken. Dies wurde eng mit dem Prozess der Kollektivierung verbunden.²²⁷ Der erste Schritt war im Juli 1929 die Verhaftung von: „etwa 5000 Mitgliedern der angeblichen Untergrundorganisation *Bund für die Befreiung der Ukraine*“²²⁸, unter ihnen befanden sich auch 45 der bekanntesten Wissenschaftler und Intellektuellen.

²²⁶ Ebd. S. 29.

²²⁷ „die Zerstörung des individuellen Landbesitzes, der sozialen Basis des ukrainischen Nationalismus“- Robert Conquest, *Die Ernte des Todes*, München 1988, S. 268.

²²⁸ Allan Bullock: *Hitler und Stalin. Parallele Leben*, Siedler Verlag, Berlin 1991, S. 366.

Ein öffentlicher Schauprozess im Opernhaus von Charkow hatte von seiner Form her etwas Gemeinsames mit der Antike. „Unter den Anklagepunkten fand sich neben Verschwörung zum Zwecke der Machtergreifung auch der Vorwurf, darauf hingewirkt zu haben, den Unterschied zwischen dem Ukrainischen und dem Russischen besonders stark herauszustellen. Nachdem mit den üblichen Methoden Geständnisse der Angeklagten erpresst worden waren, verurteilte man sie zu langen Haftstrafen.“²²⁹ Die Absurdität der Formulierung der Anklage, wie auch die Folgerungen der Gerichtsmitglieder können nicht logisch nachvollzogen werden. Dieser Schauprozess im Jahre 1929 zeigte seine Wirkung. Gerade von 1929 an, wurde die ukrainische Nationalsprache immer mehr von der russischen verdrängt, und blieb schließlich zum Ende des Jahrhunderts hin ein eigentümlicher Dialekt.

Von den Wissenschaftlern wurde auch bemerkt²³⁰, dass Malewitsch trotz seiner polnischen Herkunft sich selbst immer für einen echten Ukrainer hielt. Darüber spricht er selbst in seiner Autobiographie.²³¹ Und er konnte innerlich von den in der Ukraine vorgehenden Arresten nicht unberührt bleiben. Allerdings kann man seinen zahlreichen Landschaften seine Einstellung zu dem Terror im Land nicht entnehmen. „Impressionistische Variationen“ über das Thema des weißen Hauses im Grünen des Gartens entstanden gerade im Frühling 1929, im Laufe der Vorbereitungen zu der Herbstausstellung. 1930 wurde diese Ausstellung auch in Kiew gezeigt. Im Frühling 1930 wandte sich Malewitsch der weiß-rosa Serie von blühenden Bäumen zu. Es sind auch einige Aussagen von seinen Zeitgenossen vorhanden,²³² die es uns erleichtern, seine Werke zu datieren, z. B. *Landschaft bei Kiew*, April, 1930 (Abb. 72). Das ist April, Frühlingsanfang in der Ukraine, seiner Heimat, die Knospen sind gesprungen, schwache Schatten liegen auf dem Weg. Malewitsch führt lediglich koloristische Aufgaben aus, indem er rosa mit lila kombiniert und zu weichen Kontrasten verschiedener

²²⁹ Ebd. S. 366.

²³⁰ Marcadé, V: Die Thematik des Bäurlichen im Werk von Kasimir Severinowitsch Malewitsch, im Buch: Kasimir Malewitsch, zum 100. Geburtstag, Gmurzynska, Köln 1978, S. 96.

²³¹ Es existieren zwei Autobiographien von Malewitsch: Troels Andersen, K. S. Malevich. Essays on Art, Kopenhagen, 1968; The Russian Avant-Garde, Hylaea Prints, Stockholm 1976.

²³² nach W. Rakitin, aus dem Buch: Russische Avantgarde Kunst. Die Sammlung George Costakis, Dumont Buchverlag, Köln 1982, S. 522.

Grüntöne übergeht. Das Ölbild wirkt fast wie ein Bild, das mit Pastellfarben ausgeführt wurde.

Aber seine nächsten Werke dürften wahrscheinlich im Mai 1930 entstanden sein, obwohl der Autor sie selbst auf 1903 -13 datiert hat. Jetzt ist es Spätfrühling, die Luft duftet nach blühenden Bäumen: *Der blühende Apfelbaum*, ca. 1930 (Abb. 73), *Blühende Äpfelbäume*, 1930 (Abb. 74), *Fluss in einem Wald*, 1930 (Abb. 75) und *Auf einem Boulevard*, ca. 1930 (Abb. 76). Malewitsch benutzt für die Bilder dieselbe Farbpalette. Der Kontrast zwischen Licht und Schatten in diesen Arbeiten ist sehr groß, die Pinselstriche sind sehr deutlich strukturiert. Er wählt dasselbe Motiv: den dörflichen Garten, blühende Bäume, frischgestrichene Hütten und grelle Zäune, die sich entlang der Straße abwechseln. Wobei die Farbvielfalt dieser Zäune beeindruckend ist: rot-orange in *Frühling*, 1929 (Abb. 66), dunkelviolett - *Blühende Äpfelbäume*, 1930 (Abb. 74), zitronngelb - *Der blühende Apfelbaum*, ca. 1930 (Abb. 73). Malewitsch führt diejenigen vorsätzlich in die Irre, die in diesen Arbeiten nur Variationen des Impressionismus sehen wollen. Sogar mit diesem kleinen Detail, den verschiedenfarbigen Zäunen in der Landschaft demonstriert er die Treue seiner suprematistischen Theorie: „I could also speak of my own works: in one and the same picture I create the same forms but colour them with different colours. I said that I colour them in order to underline that in my own pictures I draw a strict distinction between colour and form. And in the case in point I colour the form with this or that colour not because red or blue corresponds to this or that form, but because I paint in colours according to the scale that has arisen in my creative centre.“²³³ Malewitsch betont, dass die Übereinstimmung der Farbe mit der Form für ihn nicht von Bedeutung ist. Für ihn ist lediglich das Übereinstimmen der Farbe auf dem Bild mit der Absicht des Künstlers wichtig. Folglich führt er sein Konzept der Unabhängigkeit der Farbe von der Form auch bei seinen Bildern Ende der 20er Jahre durch. So führt er einerseits mit seiner frühen Datierung vorsätzlich die zukünftigen Kunsthistoriker für viele Jahre hinters Licht, andererseits zeigt er mit den grellen Kontrasten und der freien Wahl der Farben auf der Leinwand deutlich, dass diese Serie nicht spätimpressionistischer sondern viel eher pseudoimpressionistischer Art ist.

²³³ Malevich, K.: Essays on art. Vol. I-II, Copenhagen 1968, vol. II, S. 127.

Dabei ist der Übergang von dem kühnsten Werk, *Blühender Apfelbaum*, zum wärmsten, *Auf einem Boulevard*, geradezu behaftet mit Assoziationen aus der Vergangenheit, wie aus dem vorrevolutionären Russland. Das rosa Leinenkleid der Dame, die auf einer Bank sitzt, wiederholt die Koloration der vollen Krone des blühenden Apfelbaums. Solche Kleider trugen die Frauen vor nicht allzu langer Zeit im späten Frühling, als die Obstbäume blühten. Und die Mode, nach der die Spaziergänger auf dem Boulevard gekleidet sind, entspricht der des vorrevolutionären Russlands. Die Analyse der Malutensilien hat gezeigt, dass Malewitsch in den Jahren 1929 bis 1930 einige Malerutensilien, die vor der Revolution hergestellt wurden, verwendete; zum Beispiel Farben aus der Manufaktur Dossekis und handgewirkte Juteleinwand. Ohne Zweifel hat der Künstler das absichtlich gemacht, um den Effekt von der „Frühheit“ seiner Arbeiten zu erzielen. Und man muß zugeben, es ist dem Künstler gelungen. Malewitsch führt mit seinen auf 1903-1908 datierten Bildern viele Kunsthistoriker für lange Zeit hinter das Licht. Troels Anderson führt 1970 im Katalog zur Berliner Ausstellung *Blühende Apfelbäume* mit der Jahresangabe 1904 und *Fluß in einem Wald* mit 1908 auf.²³⁴ 1982 in einer der ersten Monografien über Malewitsch²³⁵ zählt Larisa Schadowa die genannten Arbeiten zu den frühen Werken. Das Bild *Boulevard* hat sie 1903 und *Blühender Apfelbaum* 1904 zugeordnet, d.h. den auf den Bildern vermerkten Jahreszahlen. Eine absichtlich falsche Datierung von Malewitsch führte zu falschen Schlussfolgerungen von Kunsthistorikern: „Die *Blühenden Apfelbäume* sind eine sonnenfunkelnde, heitere weiß-rosa Frühlingsblütenzeit. Durch die deutlich voneinander abgesetzten Striche reiner Farben gelingt Malewitsch eine koloristische Lösung, die die Unmittelbarkeit des visuellen Eindrucks exakt wiedergibt. Derartige Bilder mit ihrer konstruktiven eigenwertigen Pinselführung haben mehr von Seurat als von Signac. Doch damals gab es in Moskau keine Gemälde von Seurat, und Malewitsch bekam keine zu sehen!“²³⁶ Aber natürlich war zum tatsächlichen Zeitpunkt der Entstehung des Bildes, in 1930, Malewitsch das Schaffen von allen Impressionisten einschließlich Seurat gut bekannt. Seine Aussage von dieser

²³⁴ Troels Andersen, Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1970, S. 20.

²³⁵ Schadowa, L.: Malewitsch. Kazimir Malewitsch und sein Kreis, München 1982.

²³⁶ Ebd. S. 13.

Zeit illustriert es: wofür Impressionisten 40 Jahre gebraucht haben, das schaffen wir in einem.²³⁷ Die bekannten Wege sind immer leichter.

Die anderen zeitgenössischen Künstler jedoch nahmen seine spätimpressionistischen Werke ironisch: so schildert Lisitzki den Eindruck, den er auf andere Künstler in dieser Zeit gemacht hat: „...die Art seiner Malerei ist wieder erzählerisch und er signiert seine Werke 1910 usw.. eine mitleiderregende Geschichte.“²³⁸ An dieser Stelle bleibt zu bemerken, dass den Malewitsch bekannten Künstlern Kliun und Lisitzkij seine Mystifikation wohl bekannt war. Es ist aber nicht bekannt, ob sie von seiner Absicht wussten, es ist also sehr wohl möglich, dass Malewitsch ihnen auf irgendeine Weise in einem Gespräch hätte erklären können, warum sein Gemälde aufs Neue erzählerisch geworden war. Vom Maître des Suprematismus, der seit den Zeiten des „Futuristischen Manifests“ seine künstlerische Haltung nicht nur mündlich, sondern auch schriftlich offenbarte, hätte man es erwarten können. Die Beurteilung Lisitzkij: „Eine mitleiderregende Geschichte..“, kann man sich so erklären: die Ablehnung der Gegenstandslosigkeit und die erneute Zuwendung zu den Objekten in der Malerei bedeuten zweifellos eine Rückentwicklung. Was auch immer die Gründe für diese Rückkehr waren; die vom Künstler Ende der 20er Jahre für die impressionistische Landschaftsmalerei aufgewendete Zeit betrachtet Lisitzkij als eine für das wahre Schaffen verlorene Zeit.

Entsprechend der letzten wissenschaftlichen Datierung wurden seine Werke *Der blühende Apfelbaum* (Abb. 73), *Blühende Äpfelbäume* (Abb. 74), *Fluss in einem Wald* (Abb. 75) und *Auf einem Boulevard* (Abb. 76) nicht früher als im Frühling 1930 gemalt, das heißt, mindestens ein halbes Jahr später nach der Ausstellungseröffnung in Moskau 1929. Das bestätigt wiederum, dass die Annahme, Malewitsch habe sich in den Jahren 1929-1930 nur während der Vorbereitungen zur Ausstellung mit Landschaften beschäftigt, nicht zutrifft. Malewitsch hat angefangen, seine schöpferische Biographie bei der Vorbereitung zur Ausstellung neu zu schreiben und weiter, schon nach der Ausstellung schöpfte er seine Inspiration noch ein Jahr lang aus den alten Motiven und arbeitete so, als ob er nicht mehr aufhören konnte und datierte seine Werke auf die Zeit vor 1910. Das heißt, die Vorbereitung zur Ausstellung

²³⁷ aus dem Buch: El Lissitzky. Maler. Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden, 1967, S. 86.

²³⁸ Ebd. S. 88.

war nur einer der Gründe für den Künstler, vorübergehend zu der Gegenstandsmalerei zurückzukehren. Denn auch nach der Ausstellung hatte er seine Gründe noch einige Zeit Landschaften zu malen.

Was wollte er wohl mit seinen Landschaften aus den späteren 20-er Jahren ausdrücken? „In den Farben sind seine späten ‚französischen‘ Bilder zu forschen, in den Kontrasten setzen sie wie gesagt das eigene Oeuvre mit den suprematistischen Flächenfarben voraus, und in der Licht- und Schattenführung, zum Beispiel bei seinem *Frühling* 1928-29 (Abb. 66), fallen Sonnenstrahlen wie Scheinwerferlicht auf bestimmte Partien, während andere nicht, wie um 1880 üblich, farbig werden, sondern einfach dunkel bleiben.“²³⁹ Thomas Kellein hat recht: Als Malewitsch als Motiv Landschaften und den impressionistischen Stil wählt, lässt er alle seine mit dem Suprematismus gemachten Erfahrungen einfließen. Es erscheint nur auf den ersten Blick, als seien diese Bilder im Stil des Impressionismus gemalt worden. Man braucht nur einige Landschaften Malewitschs aus dieser Periode mit Arbeiten der französischen Impressionisten zu vergleichen, um den Unterschied festzustellen. Wie gesagt, die Bekanntschaft der russischen Avantgardisten mit den französischen Impressionisten erfolgte um die Jahrhundertwende, oftmals wie „im Fernstudium“ – über Abbildungen in Kunstzeitschriften. Die Kunstsammlungen Morosows und Schtschukins, der berühmten Sammler französischer Impressionisten, waren für die Künstler, die nicht ins Ausland gereist waren, zu denen auch Malewitsch gehörte, die einzige Möglichkeit, die Bilder tatsächlich zu sehen. Zweifellos kannte Malewitsch diese Sammlungen gut. Und 1929-1930 wußte er auch von dem traditionellen Schicksal privater Sammlungen des postrevolutionären Russlands. Gemeint sind die Beschlagnahme von Bildern bei den Eigentümern und Sammlern Morozov und Schtschukin und ihre Übernahme ins Staatseigentum. Dass Bilder in jenen Jahren in den Häusern ihrer Besitzer konfisziert und anschließend in Staatseigentum überführt wurden, geschah in jenen Jahren häufig.

Wenden wir uns nun den Moskauer Sammlungen zu, die Malewitsch schon bekannt waren, seit er sich mit dem Impressionismus beschäftigte (1903-1904). Der Vergleich führt zu überraschenden Ergebnissen: Die Werke

²³⁹ Thomas Kellein: Die Werke mit kunstgeschichtlichem Bezug, in dem Buch: Kasemir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld 2000, S. 76.

Malewitschs wirken wie „ukrainische Reminiszenzen“ zu den französischen Themen der Arbeiten Alfred Sisleys: *Villeneuve-la-Garenne*, 1872 (Abb. 68), oder *Hoschedés Garten*, 1881 (Abb. 71), d.h. wie Bilder aus dieser Sammlung. Doch ist ihnen nur die Wahl der Motive gemein: weiße Häuser mit braunen Dächern vor dem Hintergrund eines Frühlingshimmels mit traditionellen Wolken, Pfade im Garten, grünes Laub. Doch die gleichen Wolken haben – als Farbfilter - in den Bildern eine andere Wirkung: die Zirkuswolken Sisleys streuen das Sonnenlicht und verwandeln es in eine Vielzahl von Farbflecken auf der Wasseroberfläche und der Erde, im Laub der Bäume und an den Hauswänden. Malewitsch wählte als Tageszeit den Mittag (was die Impressionisten zu vermeiden suchten, sie wählten lieber das weiche Licht des frühen Morgens oder des Abends) und schwere Kumuluswolken, die schließlich zum erwähnten Effekt des „Scheinwerferlichts“ führten, den dunklen Flecken der Schatten im Gras. Was die Farben und Farbkontraste betrifft, hat Malewitsch seine Farbtheorie sozusagen hinter einzelnen impressionistischen Pinselstrichen „verborgen“, und seine Farbübertragung des Laubs und seiner Schatten auf die Hauswände und das Gras erscheint nur bei oberflächlichem Hinsehen „französisch“.

Die impressionistische Ausführung der Bäume in dem Werk *Hoschedés Garten*, 1881 von Sisley wird durch das gedämpfte Abendlicht gewährleistet. Die Krone, zum Beispiel, sieht leicht und locker aus, vergleichbar mit den Wolken am Himmel. Malewitsch wählt die Mittagssonne eines Sommertages. Durch die schweren Pinselstriche von Dunkelgrün, Ockergelb und Blau erscheint die Krone des Baumes fast wie eine Skulptur. Um den bunten Teppich der grellen Lichtflecken auf dem Gras in *Landschaft mit dem weißen Haus*, 1929 auf impressionistische Art zu interpretieren, muss man feststellen, dass der Künstler einen solchen „Eindruck“ nur bei brennender Sonne bekommen haben kann. Aber wenn man an die Worte des Meisters denkt: „I paint in colours according to the scale that has arisen in my creative centre“²⁴⁰, wird klar, dass die unerlässliche Verbindung von Farbe und Form, die er vor langer Zeit schon zurückgewiesen hat, für ihn auch in der retrospektiven Landschaftsmalerei keine Bedeutung hat.

²⁴⁰ Malevich, K.: *Essays on art*. Vol. I-II, Copenhagen 1968, vol. II, S. 127.

Hätte ein solcher Meister wie Malewitsch also wirklich die Geschichte seines eigenen Schaffens rekonstruieren wollen, so wäre es für ihn ein leichtes gewesen, sich an die malerischen Methoden zu erinnern, derer er sich 20 Jahre zuvor, in der Zeit seines frühen Impressionismus: *Kirche*, 1903 (Abb. 26) oder *Landschaft mit dem gelben Haus*, 1906/07 (Abb. 28) bedient hatte. Damals folgte er gerade der Methode Monets, der eine bestimmte Farbe auswählte und damit seine Leinwand anfüllte und ‚tränkte‘. Als Malewitsch die Methode Monets erlernte, wählte er anfangs, bei *Kirche*, eine ähnlich ‚füllende‘ Farbe, hellblau, die Farbe des Schattens auf dem Schnee, später, bei *Landschaft mit gelbem Haus*, experimentierte er mit gelb. Aber der Künstler nimmt Ende der 20er Jahre für die Landschaftsmalerei nicht die ihm wohlbekannt Malweise des Impressionismus zu Hilfe. Ende der zwanziger Jahre wählte Malewitsch scheinbar ganz bewusst alte ‚ungefährliche‘ Motive und Stile und befließigte sich unbewusst mit der Ausarbeitung eines für ihn neuen Ausdrucks der Malerei. Indem er gewagte Farbkontraste bei seinen suprematistischen Bildern verwendet, kehrt er aus irgendeinem Grund für eine bestimmte Zeit zurück zu den traditionellen Genres, Landschaft und später Portrait. Diese späten Arbeiten malt er im Rahmen der Hauptregel des sozialistischen Realismus - der Zugänglichkeit der Wahrnehmung.

Malewitsch arbeitet genau so intensiv auch nach der Ausstellung und nutzt so viele Zitate und Stilelemente, als ob er beweisen wolle, dass er alle großen Franzosen gut kenne: Renoir, Bonnard, Sisley, Cezanne. Bei dem Bild *Auf einem Boulevard* 1930 (Abb. 76) stellt er die Szene so dar „als habe er in der Jugend plein air in den Tuileries von Kursk gearbeitet. Seine Natur aus Baum- und Graspartien, Wegen, gut gekleideten Damen und Kindern ist mit pastös-divisionistischen Pinselstrichen hingeworfen.“²⁴¹ Er behandelt das Thema Boulevard mit seiner berühmten *Blumenverkäuferin*, 1930, *Boulevard*, ca. 1930, sowie mit zwei Variationen von *Blühenden Äpfelbäumen*, 1930 (Abb. 74), bei denen er die gleiche Farbpalette verwendet. War ihm das zeitgenössische Russland genau so schön erschienen, wie Boulevard um die Jahrhundertwende? Und könnte es sein, dass Malewitsch, der schon immer auf politische Ereignisse achtete, einige davon in seiner Zeit nicht bemerkt hat? Es

²⁴¹ Thomas Kellein: Die Werke mit kunstgeschichtlichem Bezug, in dem Buch: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld 2000, S. 74.

ist die Zeit, die Solzenicyn in seinem Roman „Archipel Gulag“ als die Zeit von Aufbau „unserer Kanalisation“ bezeichnet, womit er die Millionen von verschwundenen Menschen meint, die von der GPU verhaftet und verurteilt waren? Sind diese Bilder unter dem Einfluss von Angst gemalt worden, mit Vorsicht oder aus dem Versuch heraus, vorsätzlich die untere Grenze des künstlerischen Schaffens herabzusetzen, seine eigene Geschichte der Entwicklung zu schreiben? Wie dem auch sei, wir werden nie erfahren, wie der wahre Malewitsch der 1928-30er Jahre gewesen ist. Während dieser Jahre versteckte er sich hinter den vorsätzlich früher gewählten Datierungen und Pseudoimpressionismus.

Interessant ist auch ein anderes Phänomen, das mit den frühen Datierungen Malewitschs zusammenhängt. Der Künstler versuchte absichtlich seine Bilder viel weiter vorzudatieren, als das seiner tatsächlichen künstlerischen Entwicklung entsprach. So datiert er seine *Schnitterinnen* auf 1905 (Abb. 77), in eine Zeit, in welcher er sich ausschließlich mit dem Impressionismus beschäftigte und gar keine suprematistischen Versuche gemacht hat. Das Werk selbst jedoch zeigt einen Künstler, der den Weg der Entwicklung zum Suprematismus durchschritten hat. Davon zeugen sowohl der Aufbau des Volumens und der Formen, als auch die Verwendung von Farbkontrasten. Auf dem Bild aber, das in der Tat 1928-1929 entstanden ist, sieht man die „ersten“ Merkmale suprematistischer Farbenverwendung. Diese werden dann weiter vertieft und in seinem berühmten Bauernzyklus entwickelt - entsprechend Malewitsch's Mythologie - z. B. im Bild *Mädchen auf dem Feld*, datiert 1912, (Abb. 78). Seine Bauern aus diesen Jahren (alle datiert 1909-1912) erheben sich monumental auf dem Feld, sie arbeiten nicht, erholen sich aber auch nicht, ihre Existenz wird durch eine farbliche Übereinstimmung mit den abstrakten Flächen der Landschaft bestimmt. In den Jahren 1928-1929 wählt er als Motiv drei auf dem Feld arbeitende Frauen und malt das Bild *Mädchen auf dem Feld* (Abb. 78), datiert es jedoch auf 1912. Auf der Rückseite des Bildes kann man sogar seine persönliche Bezeichnung lesen - „SuproNaturalism“²⁴². Nach Malewitschs Idee sollte der Supronaturalismus der Stil sein, der unmittelbar vor dem Suorematismus steht. Auf ähnliche Weise malte er „Landschaft“, das er auf 1909 datierte. Malewitsch bediente sich schon

²⁴² Kazimir Malevich in the Russian Museum, Palace Edition, St. Petersburg, 2000, S. 337.

lange des ihm bekannten „zylindrischen“ Formaufbaus, ebenso verwendete er die Farben streng im Einklang mit seiner suprematistischen Lehre. Bei diesen Arbeiten handelt es sich zweifellos um ein erneutes Umschreiben der eigenen Schaffensbiografie. Entsprechend seiner Datierung sollte sein Bauernzyklus eine lange Vorphase zu seinem *Schwarzen Quadrat, 1913* darstellen. In der Tat scheint das schwarze Quadrat auf weißem Hintergrund keine künstlerische Vorgeschichte zu haben. Der plötzliche Übergang von Neoprimitismus zur „ersten Form des Suprematismus“ im Jahr 1913 scheint fast unerklärlich. Daher vervollständigt Malewitsch diese „Vorgeschichte“ in den Jahren 1928 und 1929 mit einer Reihe bäuerlicher Motive. Der Künstler versucht eine neue Linie der Entwicklung seines Schaffens aufzubauen, in der das Auftauchen des schwarzen Quadrats aussehen sollte, als sei es das Ergebnis seiner zahlreichen künstlerischen Experimente. Ansonsten kann man die Entstehung des Suprematismus in der Zeit von 1913 bis 1915 nur mit dem Interesse der Avantgardenkünstler an den theoretischen Arbeiten des englischen Mathematikers Charles Hinton und des russischen Philosophen Peter Uspenskij, die der vierten Dimension gewidmet waren, erklären. Das entspricht in der Tat auch der Realität, jedoch ist der Meister aus irgendeinem Grund damit nicht zufrieden, und er beschäftigt sich 1928-1939 mit der Korrektur der Geschichte seines eigenen Schaffens. Mit den zahlreichen früheren Datierungen will Malewitsch deutlich zeigen, dass das Erscheinen der suprematistischen Formen eine eigene innere Entwicklungslogik hatte.

Die politischen Ereignisse im Land hatten Einfluß auf sein Schicksal. Im September 1930 war er inhaftiert und wurde verhört. Im Zusammenhang mit dem Arrest Malewitschs gibt Troels Andersen als möglichen Grund dessen Beziehungen zu Deutschland an, wohin er erneut eingeladen worden war. Dieser Grund ist durchaus denkbar: Beziehungen zum Ausland wurden im Strafgesetzbuch häufig als „Beziehungen zur internationalen Bourgeoisie“ gewertet. Nach der drei Monate langen Untersuchungshaft sagte er im Gespräch mit P. Filinow folgendes: „Die AChRR-Leute wollten mich endgültig vernichten. Sie sagten: vernichten Sie Malewitsch, und der gesamte Formalismus verschwindet.“²⁴³ Daraus kann man schließen, dass ein Anlass zu seiner Inhaftierung die Denunziation von Mitgliedern einer anderen

²⁴³ Filinow P.N: Tagebuch, vom 4. November 1932.

künstlerischen Gruppierung - „Die Assoziation der Künstler des revolutionären Russlands“ war. Begründung für diese Denunziation boten seine Experimenten im Bereich der gegenstandslosen Kunst. Weitere ganz unterschiedliche Gründe für die Anklage ergaben sich in seiner Auffassung, dass sich das Ukrainische ganz erheblich vom Russischen unterscheidet, oder in seiner angeblichen Zugehörigkeit zu einer Untergrundorganisation, oder wegen internationaler Spionage, oder wegen seines starken Interesses für formalistische Ideen in der Kunst, - die Gründe blieben gleich: sie alle waren die Folgen des Terrors, der im ganzen Land herrschte. Und im Februar 1931 kam eine neue Welle von Inhaftierungen über die Ukraine, diesmal wurden die zurückkehrenden Emigranten inhaftiert, viele davon waren Wissenschaftler und Künstler. Der Artikel 58.4 des Strafgesetzbuches betraf gerade Emigranten, die Russland verlassen hatten. Ihnen wurde „die Unterstützung der internationalen Bourgeoisie“ vorgeworfen. Obwohl Malewitsch kein Emigrant war, waren allein seine Kontakte zu deutschen Künstlern und den Organisatoren der Ausstellung in Berlin und letztendlich auch das Zurücklassen der Bilderkollektion bei Dr. Hugo Häring verdächtig genug.

1932, ein trauriges Jahr für die Künstlergesellschaften in Russland, als das Zentralkomitee der Kommunistischen Allunionspartei die Gründung des „Verbands sowjetischer Schriftsteller“²⁴⁴ beschloss. Die Gründung des Schriftstellerbundes war der Anfang der äußersten Zentralisierung des künstlerischen Leben im Land. Mit diesem Beschluss wurde praktisch auch das Verbot aller anderen künstlerischen Gruppierungen und Strömungen angestrebt. So nahm der sowjetische Staat mit dieser Anordnung einen schwer kontrollierbaren Bereich, nämlich das Kunstschaffen, unter seine Kontrolle. In diesem Jahr fanden auch zwei Ausstellungen im Russischen Museum Leningrad statt: die Kunst der Imperialismusära und die Kunst der RSFSR-Künstler der letzten 15 Jahre, wobei jeweils auch Werke von Malewitsch ausgestellt wurden. Und in diesem Jahr entstanden auch einige Bilder, die Malewitsch's Suche nach einer neuen, postsuprematistischen Form illustrieren. Seine Werke illustrieren den Suprematismus ihres Schöpfers und gewinnen eine neue Objektivität für Malewitsch.

²⁴⁴ Verordnung von ZK VKP (b) über Reorganisation von literarisch-künstlerischen Organisationen, vom 23. April, 1932.

Rote Kavallerie 1932, (Abb. 79) zeigt eine absolut abstrakte Landschaft, die nur aus bunten Horizontallinien besteht. Das Werk erinnert mehr an die Erdschichten aus einem Lehrbuch für Geologie, eine eigenartige Landschaft, in der mehrere horizontale Ebenen farbig abwechseln, in Abhängigkeit von ihrer Zugehörigkeit zu unterirdisch-irdischen Schichten oder höheren Luftschichten der Atmosphäre. Alle diese Farben hatte er schon früher verwendet: *Suprematistische Konstruktion der Farbe*, 1928-29 und *Suprematismus*, 1928-29. In seiner Studie für das Gemälde aus dem Jahr 1930 bildet die landschaftliche Komposition nicht mehr als eine die Bildfläche teilende horizontale Linie, mit Bleistift auf Papier.. Die Rückseite des Bildes hat eine Beschriftung: ‚Eine Kavallerie reitet aus der Oktober-Hauptstadt, um die sowjetische Grenze zu verteidigen‘. Er fährt fort, den Mythos zu erarbeiten und datiert das Bild auf 1918, also um die Zeit nach der Oktoberrevolution, als der Bürgerkrieg im Land herrschte und die neue Regierung kämpfend ihre Macht verteidigte. Was die frühe Datierung dieses Bildes im Zusammenhang mit dem „Umschreiben“ der eigenen Geschichte betrifft, so zeigt sich hierin deutlich der Einfluss der politische Ereignisse. Allerdings sei erlaubt, anzumerken, dass es eine seiner letzten Arbeiten mit einer so frühen Datierung ist. Um alles noch einmal zusammenzufassen, hat Malewitsch im Zeitraum von 1928 bis 1932 eine ganze Reihe Bilder gemalt, die sein früheres Schaffen in den Jahren 1903-1918 widerspiegeln sollten.

Im Jahr 1932 hört Malewitsch mit der Rückdatierung von Werken auf. Seine Bilder aus den 30-er Jahren - die Bauern ohne Gesichter, ein Wechsel von farbigen Linien und eine ungewöhnliche Monumentalität der Komposition vermitteln dem Betrachter kosmische Gefühle. Ein Motiv vom rotem Haus wiederholt sich zweimal: im Bild *Rotes Haus*, 1932, (Abb. 80) und in der *Complicierten Vorahnung*, 1932 (Abb. 81). Das *Rote Haus* wurde erstmals in der Ausstellung „Die Kunst der RSFSR-Künstler für die letzten 15 Jahre“ im November 1932 gezeigt. Hierbei handelt es sich um eine der ersten echten Datierungen nach den pseudofrühen. Bei der x-ray Photographie kann man unter dem Bild ein männliches Porträt erkennen, das im deutlich ausgedrückten Sozialistischen Realismus-Stil gemalt war. Malewitsch hat, nach dem er sein Portrait beendet hat, (aller Wahrscheinlichkeit nach auf Bestellung) es später mit einer postsuprematistischen Landschaft übermalt. Diese Landschaft

widerspiegelt seine Experimente aus den Jahren 1924-27 im Leningrader Institut für Kunstkultur. Nach bisherigen Erkenntnissen, hatte Malewitsch 22 Tafeln angefertigt, die er 1927 zu der Berliner Ausstellung mitbrachte und damals auch in Deutschland ließ. Die Tafel NR.2²⁴⁵ stellte ein „Beispiel der Untersuchung der Malerei im Bezug auf die Entwicklung von Farbe und Form“ dar und beinhaltete die klassische Farbtabelle, vergleichbar mit der zweiten Entwicklungsstufe des Kubismus. Eine ähnliche Farbtabelle, die allerdings bereits dem System des Suprematismus entsprach, verwendete Malewitsch als Element bei *die Landschaft mit der roten Kavallerie*“, 1932 und bei *Das rote Haus*, 1932. Malewitsch selbst bezeichnete ein solches Einsetzen der Farben auf einer anderen erklärenden Tafel (NR.19) als „Farbwelle“. Hier beschäftigte er sich mit dem „Verschieben von Farbwellen des Kubismus und Suprematismus.“ Beim System der Farbwellen des Suprematismus stellt der Künstler sich eine ganz bestimmte Aufgabe: „Die Verdeutlichung der Reihenfolge der Zusammenhänge der einzelnen Farbtöne“²⁴⁶. Zu den Ergebnissen seiner theoretischen Untersuchungen der Jahre 1924-1927 kehrt er erst 1932, als er das „Umschreiben“ seiner Schaffensgeschichte beendet hat, zurück.

Die *Komplizierte Vorahnung (Torso im gelben Hemd)*, die ausdrucksvollste seiner späten Arbeiten, ist gleichzeitig auch die letzte seiner metaphysischen Serie. Wobei der zweite Name des Werks, *Torso im gelben Hemd* (nach seiner suprematistischen Theorie gehört zitronengelb zu den Ergänzungsfarben, ihre Verwendung ist eher selten der Fall), vor allem auf die für die russische Landwirtschaft traditionelle „Kosoworotka“²⁴⁷ verweist. Es ist eine Photographie aus dem Jahre 1900 erhalten geblieben, die Malewitsch in einer „Kosoworotka“ mit einer Skizzenmappe in der Hand zeigt.²⁴⁸ Die Gestalt auf dem Bild, ein mit einer Kosoworotka Bekleideter, ist nicht nur eine leichte Reminiszenz auf sein eigenes frühes Schaffen, sondern vor allem auch eine Gestalt der russischen Bauernschaft. Indem Malewitsch das Bild auf 1928-30 datiert, hat er formell damit aufgehört seine eigene Geschichte der Kunst zu schreiben; er befindet sich nun in der chronologisch realen Zeit. Da er aber ein

²⁴⁵ Troels Andersen, Malewitsch. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1970. S. 117.

²⁴⁶ Ebd. S. 130.

²⁴⁷ russisches Hemd mit Stehkragen und seitlichem Vorderverschluss.

²⁴⁸ Kazimir Malewitsch in the Russian Museum, Palace Edition, St. Petersburg, 2000, S. 432.

Meister der Camouflage und der Mystifikation ist, chiffriert er seine Gefühle und Gedanken auf dem Umschlag seines Bildes: „Komplizierte Vorahnung 1928-30. Die Komposition setzt sich zusammen aus Elementen der Leere, der Einsamkeit, der Auswegslosigkeit des Lebens Kunzewos, entstanden im Jahre 1913.“ Hier hat eine andere Mystifikation des Künstlers ihren Anfang. Warum nennt er das Jahr 1913, das ohne Zweifel eines der erfolgreichsten und ertragsreichsten seiner künstlerischen Biografie ist?

Malewitsch besuchte 1913 mindestens fünf Kunstaustellungen²⁴⁹, er war auch dem Künstlerverband „Bund der Jugend“ im Januar 1913 beigetreten und zeigte auf der Ausstellung seine ersten neo-primitivistischen Bilder. In diesem Jahr wurde am 3. und 5. Dezember „Der Sieg über die Sonne“, eine futuristische Oper (Libretto: Krutschonych, Musik: Matjuschin, Bühnenbilder und Kostüme: Malewitsch) aufgeführt. Er beteiligte sich an der Gestaltung vieler futuristischer Manifeste, an den öffentlichen Abendveranstaltungen und sogar an den futuristischen Demonstrationen, alleine in diesem Jahr wurden fünf Bücher herausgegeben, die Malewitschs buchhändlerische Arbeiten vorstellen. Letztendlich seine eigene Aussage von 1919: „Der Suprematismus ist 1913 in Moskau entstanden“²⁵⁰, damit gemeint sind die Bühnenbildentwürfe - und zwar ein Vorhang mit dem schwarzen Quadrat, den er für die Oper „Sieg über die Sonne“ im Herbst in Moskau ersonnen und teilweise ausgeführt hat. Als Malewitsch das Jahr 1913 das Entstehungsjahr des Suprematismus nennt, meint er vor allem die Schaffung seiner ersten suprematistischen Form, das schwarze Quadrat auf weißem Hintergrund. Und seine künstlerische Umgebung - Burljuk, Filonow, Goncharowa, Larionow, Matjuschin, Majakowski, Krutschonych, Klun, Tatlin, - sowie seine schöpferische Intensität erlauben es einfach nicht, diese Periode mit den Worten „Leere, Einsamkeit, Auswegslosigkeit“ zu bezeichnen. Diese Fakten, sowie die echte Datierung 1928-32 lassen uns annehmen, dass der Künstler fast absichtlich die ertragreichste Zeit seiner Biographie gewählt hat, um die Aufmerksamkeit von

²⁴⁹ Das sind: Pervaja vystavka. Sovremennaja zhivopis' (Erste Ausstellung. Die moderne Malerei), Moskau 1912-13, „Soyuz Molodezhi“ im Januar 1913, St. Petersburg, „Mishen“ (Zielscheibe), März-April in Moskau, „Vtoraja vystavka. Sovremennaja zhivopis'“ (Zweite Ausstellung. Die moderne Malerei) in Moskau 1913-14, „Soyuz Molodezhi“ (Bund der Jugend), November 1913- Januar 1914, St. Petersburg.

²⁵⁰ Malewitsch, K.: Gegenstandslose Kunst und Suprematismus, aus dem Katalog der Zehnten staatlichen Ausstellung „Gegenstandslose Kunst und Suprematismus“, S. 2.

der Zeit 1928-32 (diese Zeit beschreibt die Inschrift auf dem Umschlag haargenau), abzulenken. „Setzte sich die Komposition aus Elementen der Leere, der Einsamkeit und der Ausweglosigkeit des Lebens zusammen“, so waren dies die Emotionen Malewitschs zur chronologisch realen Zeit 1930-1932. Dies wird um einiges deutlicher, wenn man seine Biografie dieser Zeit betrachtet. Von der Ukraine zurückgekehrt, fährt Malewitsch in den Jahren 1930-1933 damit fort, im Bereich der gegenständlichen Kunst zu arbeiten und Architekturmodelle anzufertigen. Zusammen mit Chardschiew arbeitet er an einem Buch über den russischen Futurismus. Allerdings wird er häufig zum Opfer heftiger Kritik weil er sich mit dem Formalismus beschäftigt. Zu dieser Zeit hört er auch von seinen Kollegen und Bekannten von den Ereignissen in der Ukraine.

Malewitsch verweist 1930 aus Kiew und ohne Zweifel war er auch Augenzeuge des Dramas von der Liquidierung der Grossbauernschaft, das ein Jahr zuvor angefangen hatte und 1932 seine Fortsetzung fand. Stalin erließ die Verfügung vom 7. August 1932, welche die Erschießung oder (bei mildernden Umständen) zehn Jahre Haft für Diebstahl von Kollektiveigentum anordnete. Die Besonderheit dieses Beschlusses war, dass „jede, auch die kleinste Menge zur Verurteilung führen konnte, was häufig auch geschah, die Bauern nannten dieses Dekret *Fünf-Halme-Gesetz*. Es war keine leere Drohung: In kaum sechs Monaten wurden allein vom Charkower Gericht 55000 Menschen verurteilt und 1500 Todesurteile verhängt.“²⁵¹ Dieses Dekret ordnete auch Durchsuchungen wegen verborgener Vorräte an. Die Folgen dieser Innenpolitik wurden in dem vorigen Kapitel beschrieben. Hier fügen wir nur hinzu, dass im ganzen Winter 1932/33 Menschen vor Hunger starben und im Frühling 1933 erreichte die Zahl der Opfer fast die 5 Mio.-Grenze. „Entlang der Grenze der Ukraine zu Russland waren Truppen stationiert, um die Menschen an der Flucht zu hindern. Wer die Grenze zu Russland mit einem Brotvorrat überschreiten wollte, wurde verhaftet und seine Habe konfisziert.“²⁵² Zwar waren die Gerüchte aus der Ukraine schrecklich, aber es erschien kein einziger Bericht in der sowjetischen Presse über die Hungersnot.

²⁵¹ Alan Bullock: Hitler und Stalin. Parallele Leben, Berlin 1991, S. 367.

²⁵² Ebd. 371.

Es gibt keinen anderen russischen Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der sich so intensiv mit bäuerlichen Themen auseinandergesetzt hat, wie Kasimir Malewitsch. Dieses Thema kommt immer wieder seit 1910 und bis 1933 vor. Er hat schon immer versucht, den tiefen orthodoxen Glauben des Volkes zusammen mit der protestlosen schweigsamen Hinnahme der Not und des Elends auszudrücken. So in einer Skizze *Bauern*, 1932 (Abb. 82) die suprematistisch erarbeiteten Gesichter von Bauern sind von Bärten eingerahmt, dem Zeichen von Menschenwürde, die aber gleichzeitig vollkommen den Mund verdecken und die Gestalt stumm wirken lassen. Das Bild der russischen Bauernschaft war für den Künstler immer mit tragischen Emotionen verbunden, hervorgerufen durch Abhängigkeit, Armut und Demut. Bezog sich die *Vorahnung* des Künstlers im Jahre 1932 etwa auf das gegenwärtige Schicksal der Bauern? Die *Komplizierte Vorahnung* erweckt ein starkes Gefühl der Leere, der existenziellen Verlassenheit und der Einsamkeit - „a naked man on the naked earth.“²⁵³ Gerade die derzeitigen Verhältnisse der Bauernschaft, die durch die Politik ökonomischer Liquidation der Großbauernschaft zu Verzweiflung gebracht worden war, gibt der Künstler in seinem Bild wieder. Oder Malewitsch konzentriert sich wie jeder andere Künstler vor allem auf seine Gedanken und Gefühle, und im Zusammenhang damit, dass er im nächsten Jahr, 1933, tödlich erkrankt, erhält seine „komplizierte Vorahnung“ noch eine andere Bedeutung. Eines ist sicher, diese Arbeit bezieht sich sowohl faktisch als auch inhaltlich auf die Zeit ihrer Datierung.

Es bleibt nur hinzuzufügen, dass nach 1932 bis zu seinem Tod 1935 keine Landschaften mehr entstanden sind, der Künstler wendet sich vollkommen dem Genre Porträt mit starker Renaissancestilisierung zu. Interessant ist auch das Schicksal seiner späten Landschaften: nur wenige von seinen „spätimpressionistischen“ Landschaften wurden in der Herbstausstellung 1929 gezeigt – zum Beispiel sein *Frühling*. Es ist auch bekannt, dass das Russische Museum einige davon 1933 gekauft hat. 1935 verstirbt Malewitsch infolge einer schweren Krebserkrankung. Bereits ein Jahr später, 1936, kommt die Frage auf, ob seine Bilder von der Ausstellung ausgeschlossen werden sollen. Die Museumsarbeiter versuchen die Meinung

²⁵³ Basner. E: Malevich's paintings in the collection of the Russian Museum, im Buch: Kazimir Malevich in the Russian Museum, Palace Edition, St. Petersburg, 2000 S. 23.

durchzusetzen, dass Malewitschs Bilder die moderne russische Kunst zu vertreten. Dabei klingt ihr Argument für die Werke Malewitschs „politisch fundiert“: „Ohne Malewitsch wäre Sozialistischer Realismus undenkbar“²⁵⁴ Und gerade diese späten Werke – dazwischen auch das bekannte *Blumenmädchen*, 1930 (datiert 1904) wurden als Argument von den Mitarbeitern des Museums zur Verteidigung Malewitschs genannt. Der Verteidigungsversuch hatte aber keinen Erfolg. Sein internationaler Ruf als Begründer des Suprematismus und seine „verdächtigen“ Kontakte zum Ausland waren ein gewichtiger Grund für den Ausschluß der Bilder aus der Exposition.

Geben wir noch eine Zusammenfassung: die Wiederhinwendung Malewitschs zum Genre Landschaft und zu bäuerlichen Themen ergab sich in den Jahren 1928-1932, einer besonders schweren Zeit in der Geschichte der Ukraine. Nach seiner Rückkehr aus Berlin 1927 fertigte Malewitsch eine ganze Reihe von Arbeiten an, bei denen er Stilbesonderheiten und Elemente seines früheren Schaffens verwendet. Viele von ihnen reichen nahe an den Stil des sozialistischen Realismus heran. Diese Nähe diente sogar als Argument zu seiner Verteidigung als Künstler, der sich scheinbar von der „Verirrung“ der gegenstandslosen Kunst abgewandt hat und auf den Weg zum realistischen Schaffen gekommen ist. Der Künstler ist jedoch undurchschaubar (verschlossen/unaufrichtig?) was seine Auswahl des Stils, die Datierung der Bilder und seine Unterschrift betrifft. Lediglich bei einigen seiner Arbeiten wendet er sich der Farbpalette des Suprematismus und dessen Formen in dem von ihm ausgearbeiteten Stils zu.

²⁵⁴ Staatliches Russisches Museum, Handschriftabteilung, Fond 1, Inventarnummer 6, Aufbewahrungseinheit 137, Blatt 84.

3.2.2. Die nicht ausgearbeiteten Thesen der Theorie

Dieses Kapitel ist die logische Fortsetzung des vorangegangenen. Die Zeit und Energie, die Malewitsch aufbrachte, um seine eigene Kunstgeschichte neu darzustellen und seine Bilder vorzudatieren, hätte er bei einem günstigeren Verlauf der sozial-politischen sowie seiner eigenen Umstände dazu verwenden können, die gegenstandslose Kunst weiter zu entwickeln. Doch die Geschichte kennt keinen Konjunktiv, kein „wenn ich“ und „hätte ich“. Zu Beginn der 30er Jahre widmen die führenden Maler der gegenstandslosen Kunst wie Malewitsch, Kliun, Udalzowa und Redko ihre Zeit den Genres Landschaft und Porträt. Sie hören nicht nur auf, auf dem Gebiet der gegenstandslosen Kunst weiter zu forschen, sondern verbergen oft sogar ihre früheren Werke und Notizen zur Kunsttheorie. Ein solch plötzliche Umstellung hatte zur Folge, daß die abstrakte Kunst in Russland alsbald aufhörte zu existieren. Was die theoretischen Untersuchungen betrifft, so zählen wir hier in Kürze die Thesen der modernen Theorie zum Raum auf, die die Künstler immer interessiert haben und die sie aufgrund der oben angeführten Ursachen nicht mehr ausdrücken durften.

Es ist hier nicht möglich, auf die Ursprünge der gegenstandslosen Kunst einzugehen. Wir erinnern daran, daß die Arbeiten zur vierten Dimension der Mathematiker der erste Anstoß für die russische Avantgarde waren. Hintons Versuche, das Bewusstsein zu schulen, um die vierte Dimension wahrzunehmen, fanden anfangs mit einfachen Formen statt, zum Beispiel mit einem bemalten Würfel. Und kaum hatte die russische Avantgarde im Jahre 1913 die Thesen dieser Theorie kennengelernt, als auch schon die ersten abstrakten Arbeiten der Künstler erschienen. Hinton schrieb darüber, dass man in dem Maße, wie unser Bewusstsein lerne, die Welt nicht aus der verzerrten dreidimensionalen Dimension zu sehen, dazu übergehen könne, mit schwierigeren Formen zu arbeiten. Die Künstler der Avantgarde, die diese Idee damals ablehnten, begannen, die Grundlagen der gegenstandslosen Kunst zu erarbeiten. Auf keinen Fall darf man ihre Arbeiten als Illustrationen der Theorien Einsteins, Hintons und Ouspenskij's auffassen. Dennoch hatten sie eine gemeinsame Grundidee: die Wahrheit findet man nicht in dem Sehen der Dinge, sondern indem man ihr Wesen versteht. Unsere Vorstellungskraft muss

als Brücke zwischen dem Sehen und unserem Verstand dienen. Der Gedanke von der Existenz eines Quadrates als Objekt stammt aus dem Bereich der Abstraktion (wir sprechen hier von einem geometrischen Quadrat). Und analog dazu ist unsere Idee von einem dreidimensionalen Gegenstand ebenfalls eine Abstraktion, denn in unserem Denken gibt es noch keine vierdimensionale Ebene, die jedoch nötig wäre, um die Realität wiederzugeben. So könnte man zum Beispiel die *Thesen einer Theorie über die Unendlichkeit* zu folgender Behauptung zusammenfassen: wir haben kein Sinnesorgan, mit dem wir unendlich große oder unendlich kleine Dinge wahrnehmen könnten. Über unsere Augen können wir nur wahrnehmen, was in irgendeinem Verhältnis zum menschlichen Körper steht. Auch können wir uns eine Unendlichkeit nicht annähernd adäquat vorstellen. Die herkömmliche Vorstellung von Unendlichkeit war üblicherweise entweder mit dem Begriff der Zeit verbunden – im Sinne von unendlichem Leben, oder mit dem Begriff des Weltalls – im Sinne seiner unendlichen Ausdehnung. Der Gedanke Ouspenskij jedoch schloß den traditionellen Begriff der Unendlichkeit, der mit einer zeitlichen oder räumlichen Ausdehnung verbunden war, aus. Nach Ouspenskij war „die Unendlichkeit keine unendliche Ausdehnung in einer Richtung, sondern die unendliche Zahl von Varianten an einem Ort“.²⁵⁵ Malewitsch und seine Schüler kommen mit ihrer Malerei der Ausarbeitung dieser Idee nahe, indem sie eine potentiell mächtige, unendlich werdende Anzahl von Quadraten, Trapezen, Kreuzen und Rechtecken schufen. Dabei drückte sich die Idee der unendlichen Variationen wie in allen neuen Kompositionen ein- und derselben Objekte wie in der unendlichen Wiederholung ein und desselben Motivs, z.B. eines Quadrates oder Kreises in verschiedenen farblichen Ausführungen.

Das endlose, doch begrenzte Weltall bedeutet einerseits eine endlose Vielfalt an Variationen, die in jedem einzelnen Augenblick der Zeit entstehen, andererseits jedoch Begrenztheit, d.h. nach Ouspenskij „jenseits der Grenzen dieser Unendlichkeit an Möglichkeiten kann nichts sein“.²⁵⁶ Dieses „Nichts“ entspricht dem weißen Hintergrund der meisten suprematistischen Bilder. Der Begriff „Begrenztheit“ läßt sich am deutlichsten auf der geometrischen Ebene ausdrücken – in Form von Begrenzungen, Unterteilungen des inneren Raumes

²⁵⁵ Ouspenskij, P.: *Novaja model' vselennoj* (Ein neues Modell des Weltalls), Sankt Petersburg, 1993, S. 334.

²⁵⁶ Ebd. S. 444.

der Figuren vom Äußeren. Das bedeutet, die Unendlichkeit ließ sich sowohl für Ouspenskij wie auch für die Künstler der russischen Avantgarde in der *unendlichen Variation der begrenzten Formen* darstellen. Wir merken an, daß keiner von ihnen abstrakte Bilder gemalt hatte, in denen die Formen gefehlt hätten. Ein Chaos bunter Pinselstriche wäre für sie undenkbar gewesen. Diese Ebene erreicht die abstrakte Kunst erst viel später. Die Form wird von den Avantgarde-Künstlern nicht nur deutlich dargestellt, sondern sogar bewusst klar strukturiert im System des „malerischen Gedankens“.²⁵⁷

Im Wesentlichen hatte Einstein bereits darauf hingewiesen, wie unbefriedigend sowohl der drei- als auch der vierdimensionale Raum seien. Die Welt mit ihrer ganzen Vielfalt lässt sich auch nicht in einen Raum mit vier Koordinaten einsperren. Ein augenscheinlicher Beweis für die Komplexität des Raumes und dafür, dass es noch mehrere Dimensionen geben muss, ist seine Krümmung. Der Begriff der „Krümmung des Raumes“ wird in der modernen Physik schon lange angewandt, wobei man die Polaritäten plus/konvex und minus/konkav unterscheidet. Damals, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, hatten diese Zustände noch den Status einer Hypothese, und im Bereich der Darstellenden Künste versuchte man, diese Idee mit Hilfe der traditionellen malerischen Mittel auszudrücken. Die Krümmung des Raumes bewirkt eine Veränderung der Dichte der Materie im Verhältnis der zunehmenden Krümmung. Mit Hilfe der Malerei versuchte man auch den zu untersuchenden Begriff der *räumlichen Inhomogenität* darzustellen. Der Raum ist qualitativ [nicht homogen/inhomogen]. Von daher erschienen in den 20er Jahren die *Verswindenden Flächen* Malewitschs, d.h. der durch verschiedene Farben ausgedrückte Übergang von einer Raumqualität zu einer anderen. Ivan Kliun, der seine Bilder meistens nicht so radikal benannte wie Malewitsch, geht ebenso an den Ausdruck der Idee einer Veränderung des Raumes und seiner Inhomogenität heran – *Schwarzes Dreieck und ein gelber Kreis* (etwa 1918). Die Hauptformen des Suprematismus – Dreieck und Kreis – befinden sich auf einer Fläche, die diagonal von einer orangefarbenen Linie zerteilt wird, die wiederum im Geiste der „verswindenden Flächen“ konstruiert wurde, was sich in der Abschwächung der Farbintensität andeutet.

²⁵⁷ Ein Ausdruck des Malewitsch-Schülers N. Suetin, aus dem Buch: Rakitin, V.: Nikolaj Michajlovitsch Suetin, Palace Edition, St. Petersburg 1993, S. 128.

Das Raum-Zeit-Konzept Ouspenskij's vom Jahre 1929, das man damals einfach nicht mit den Mitteln der Malerei ausdrücken konnte, setzte eine Analogie der dreidimensionalen Zeit zum dreidimensionalen Raum voraus. Auch *innerhalb* der Zeit kann man drei Dimensionen finden. Zwei davon kann man ziemlich genau messen, die *Dauer* und die *Geschwindigkeit*. Die dritte Koordinate der Zeit, die *Richtung*, „wird von uns nicht als Größe, sondern als absolute Voraussetzung angesehen“.²⁵⁸ Im Zusammenhang mit dem Raum ist uns absolut klar, dass wir es mit einem dreidimensionalen Kontinuum zu tun haben. Dieselbe Dreidimensionalität gibt es, laut Ouspenskij, bei der Zeit. „Die drei Dimensionen der Zeit kann man als Fortsetzung der räumlichen Dimensionen auffassen, das heißt als die „vierte“, „fünfte“ und „sechste“ Dimension des Raumes. Der „sechsdimensionale“ Raum ist also zweifellos das „Euklidische Kontinuum“, jedoch mit Eigenschaften und Formen, die für uns nicht nachvollziehbar sind. Die sechsdimensionale Form eines Körpers ist für uns nicht begreiflich. Und wenn wir in der Lage wären, sie mit unseren Sinnesorganen wahrzunehmen, würden wir sie natürlich sehen und fühlen wie eine dreidimensionale... Der sechsdimensionale Raum ist eine real existierende Welt. Seine Realität nehmen wir durch den schmalen Spalt unserer äußeren Sinne wahr, hauptsächlich mit dem Tast- und dem Sehsinn, bezeichnen ihn als „dreidimensionalen Raum“ und schreiben ihm die Eigenschaften des Euklidischen Kontinuums zu“²⁵⁹. Das heißt, gerade kraft der Besonderheiten der darstellenden Kunst, der *sichtbaren* Darstellung der Gegenstände - ist ein Ausdruck des sechsdimensionalen Raumes mit den Dimensionen, die über unsere Wahrnehmung hinausreichen, nicht möglich.

Malewitsch kam der Idee, die *fünfte Dimension* auszudrücken, ziemlich nahe, so wie Ouspenskij diese Idee verstand und erklärte. Er verwendete dafür folgendes Modell: er stellte sich einen beliebigen uns bekannten dreidimensionalen Körper als einen sich im Raum bewegenden Punkt vor. Die Bewegungslinie dieses Punktes stellt die vierte Dimension dar, das heißt unsere herkömmliche Auffassung der Zeit als „vorher“, „jetzt/während“ und „danach/nachher“. Wenn wir zu dieser gedachten Zeitlinie die Senkrechten konstruieren, erhalten wir das, was Ouspenskij das „ewige Jetzt“ eines

²⁵⁸ Ebd. S. 438.

²⁵⁹ Ebd. S. 439.

bestimmten Augenblickes genannt hatte, wobei jeder Augenblick über ein solches „ewiges Jetzt“ verfügt, was auch die fünfte Dimension darstellt. „Die fünfte Dimension bildet die Oberfläche zur Zeitlinie“²⁶⁰. So sind die „verschwindenden Flächen“ von Malewitsch nichts anderes als Flächen, die im Schnitt des „ewigen Jetzt“ eines bestimmten Augenblickes existieren und die im darauf folgenden Moment der historischen Zeit aufhören zu existieren. Das heißt ihre Existenz ist nur auf der Ebene der *Dauer* einer Zeiteinheit denkbar, der Übergang zum folgenden Augenblick verursacht ihr Verschwinden.

Ouspenskij denkt sogar nicht nur über die „senkrechte“ Zeit nach, die sich in Form der Dauer eines „ewigen Jetzt“ ausdrückt, sondern auch über die Existenz anderer Zeitformen, wie zum Beispiel der Parallelzeiten. Dabei drängen sich diese oft in unser Bewusstsein, und nur die Tatsache, dass wir auf sie nicht vorbereitet sind und ihre Existenz nicht anerkennen wollen, verhindert, dass wir sie auch als solche erkennen.²⁶¹ Doch die Nichtbeweisbarkeit der Existenz von Parallelwelten führte dazu, daß diese Ideen nur noch in der Literatur ausgedrückt wurden.

Wenn wir zu einem bestimmten Augenblick in der Zeit zurückkehren, so enthält nach Ouspenskij jeder solche Moment „im Rahmen einiger begrenzter Bedingungen seines Seins oder seiner physischen Existenz eine bestimmte Menge an Möglichkeiten und eine unendliche Zahl von Unmöglichkeiten. So kann man die Linie der *Zeitrichtung* definieren als die Linie der Verwirklichung einer Möglichkeit aus der Zahl aller Möglichkeiten, die im vorherigen Punkt enthalten waren.“²⁶² Und die Idee der sechsten Dimension erklärt Ouspenskij als „Linie der Existenz von Möglichkeiten, die im vorherigen Moment enthalten waren, die jedoch nicht in der „Zeit“ verwirklicht wurden, das heißt in der vierten Dimension.“²⁶³ Der Tradition des Mathematikers Hinton folgend, erklärt er die Unmöglichkeit, die fünfte und

²⁶⁰ Ebd. S. 440.

²⁶¹ Hier sei angemerkt, daß die Vorstellung von Parallelwelten und –zeiten in England bereits bei den Mathematikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts entstanden war. Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-98) und Clive S. Lewis, professionelle Mathematiker, drückten diese Idee in ihren Erzählungen aus: Lewis Carroll - Alice's Adventure in Wonderland (Alices Abenteuer im Wunderland), Penguin Popular Classics 1994; Clive S. Lewis - The Chronicles of Narnia (Die Chronik von Narnia), Harper Collins Publishers Ltd 2001.

²⁶² Rakitin, V.: Nikolaj Michajlovitsch Suetin, Palace Edition, St. Petersburg 1993, S. 441.

²⁶³ Rakitin, V.: Nikolaj Michajlovitsch Suetin, Palace Edition, St. Petersburg 1993, S. 442.

sechste Dimension wahrzunehmen, rein mathematisch. Ebenso wie ein eindimensionales Wesen (d.h. ein Wesen des abstrakten geometrischen Raumes) nicht in der Lage ist, dreidimensionale Wesen vollständig wahrzunehmen, so sind auch wir nicht in der Lage, uns die Zeit anders vorzustellen (und in der Kunst auszudrücken!) als eine gerade Linie, die sich von der Vergangenheit in die Zukunft bewegt. Eine mögliche geometrische Darstellung der Zeit mit drei Dimensionen wäre eine Spirale. Doch die Form dieser Spirale wäre derart kompliziert, daß wir sie uns mit den unzulänglichen Fähigkeiten unseres Denkens nicht vorstellen könnten. Einstein schlug als Denkmodell für den Raum eine Molluske vor. Alle ihre Eigenschaften – die Fähigkeit, sich selbständig fortzubewegen, sich auszudehnen und zusammenzuziehen, sich selbst nicht ähnlich zu sein und unhomogen in Bezug auf sich selbst zu sein – könnten auch die Eigenschaften eines neuen Modells für das Weltall sein. Es sei hier betont, daß diese Gleichung einen rein symbolischen Charakter trägt.

Aber sogar Malewitsch, der weiter als die anderen Künstler gegangen ist und einen besonderen „suprematistischen Raum“ geschaffen hatte, war nicht bereit, die Möglichkeit zu ergreifen, mit Hilfe der Kunst Räume höherer Ordnung darzustellen. Ohne deren Vorhandensein abzustreiten, sah er jedoch in ihnen eine Gefahr: „When I saw the risk of a fifth and a sixth dimension I ran away, because a fifth and a sixth dimension would form a cube in which art would be smothered. Run away while there’s still time!“ („Als ich das Risiko einer fünften und sechsten Dimension begriff, lief ich weg, denn eine fünfte und sechste Dimension würden einen Würfel bilden, in dem die Kunst erstickt würde. Ich lief fort, solange noch Zeit war!“)²⁶⁴. Die Gründe, warum er aufhört, sich weiterhin mit der Suche in jener Richtung zu beschäftigen, sind interessant: die Räume der fünften und sechsten Dimension erhielten unter den Formen eine gewisse Macht und würden die uns zugänglichen Formen in solche verformen, die sich bereits außerhalb des Rahmens der Kunst befinden. Und als Künstler zog er die Liebe zur künstlerischen Form der räumlichen Suche vor.

²⁶⁴ Malewitsch, K.: Tajnye poroki akademikow (Die geheimen Laster der Akademiker), Moskau 1916, S. 31-32.

Die Avantgarde-Künstler hörten bereits Mitte der 20er Jahre auf, die räumlichen Ideen malerisch darzustellen. Bis zu den Jahren 1925/26 erreicht die Zahl der abstrakten Arbeiten Kliuns einige Dutzend, doch nach dieser Zeit trifft man sie in der Fülle seiner realistischen Landschaften nur noch selten an. 1929 ist Malewitsch dabei, eine Ausstellung in der Tretjakow-Galerie in Moskau vorzubereiten und durchzuführen, und für diese Ausstellung schuf er eine ganze Reihe impressionistischer Landschaften. Er kehrte zu den alten Genres und Motiven zurück und beschäftigte sich praktisch nicht mehr mit den neuen Ideen der Raumtheorie. Im selben Jahr 1929 arbeitete Ouspenskij, der sich schon als Emigrant im Ausland befand, neue Grundlagen für die Raumtheorie aus.

Hier muss unbedingt angemerkt werden, daß man alle oben erläuterten Thesen vom Standpunkt der modernen Physik aus zum Genre „Szenario“ rechnen kann. Das heißt, dass es nicht möglich ist, sie experimentell zu beweisen und dass sie als reine Idee existieren. Für uns ist jedoch wichtig, dass zu Beginn des letzten Jahrhunderts gerade solche Ideen oder Szenarien die Künstler der russischen Avantgarde inspirierten und dazu beitrugen, daß die abstrakte Kunst entstehen konnten.

3.2.3. *Vom Realismus zum Realismus*

Iwan Kliun (1873-1943), ein enger Freund von Malewitsch, ist einer der originellsten und gleichzeitig am wenigsten erforschten Figuren der russischen Avantgarde. Sein Name stand neben Malewitsch in dem Manifest der Suprematisten, das bei der berühmten Ausstellung „0.10“ in Petrograd im Jahre 1915²⁶⁵ verbreitet wurde, und seine Werke spielten eine wichtige Rolle bei der Entstehung der gegenstandslosen Kunst. Hat man über Malewitsch mehrere Monographien in vielen Sprachen geschrieben, so wurde das Werk Kliuns kaum erforscht. Seine Arbeiten befanden sich lange Zeit ausschließlich im Familienbesitz, weder Museen noch Kunstwissenschaftler zeigten zur Sowjetzeit für sie Interesse. Allein die Emigration des russischen Kunstsammlers Costaki in den 70er Jahren, in dessen Kollektion auch Werke Kliuns auf wunderbare Weise vorgestellt wurden, machte die Arbeiten des Künstlers zugänglich für Erforschungen. Aber selbst die Kenntnis von Kliun's Werk beim westlichen Publikum hat kaum etwas Neues für die kunstwissenschaftliche Erforschung seines Schaffens gebracht. Der Name Kliun wurde meistens nur in der Liste der russischen Avantgarde-Künstler erwähnt. In den 80-er Jahren erschien der erste Ausstellungskatalog des Malers.²⁶⁶ Die von seiner Enkelin erstellte Monografie²⁶⁷ vermehrte den Bekanntheitsgrad Kliuns. Im Vorwort schreibt die Autorin: „I could not allow this injustice to continue and, several years ago. I decided to write and publish this book.“²⁶⁸ Die Monografie enthält 500 Illustrationen seiner Arbeit, die fast alle zum ersten Mal veröffentlicht wurden. Sie ermöglicht, den schöpferischen Weg des Künstlers zu verfolgen.

Die Stärke seines Talents und der Grad seines Einflusses auf die Entwicklung der gegenstandslosen Kunst sind so groß, dass wir seinen Namen nicht einfach außer Acht lassen können. In seinem Werk lässt sich eine Tendenz deutlich zurückverfolgen, deren Betrachtung diese Arbeit gewidmet ist. Einige Arbeiten Iwan Kliuns wurden in den Kapiteln 1.3 und 1.4

²⁶⁵ Fotokopie vom Original siehe Anhang 1, Nr.2; Flugblatt – Manifest von K. Malewitsch, I. Kliun und M. Menkow auf der Ausstellung „0-10“ in Petrograd 1915.

²⁶⁶ Ivan Vasilievich Kliun, exhibition catalog, Matignon Gallery, by John Bowlt, Paul Kovesdy, Jane Rankin-Reed, New York 1983.

²⁶⁷ Ivan Vasilievich Kliun, by Svetlana Kliunkova-Soloveichik, New York 1993.

²⁶⁸ Ebd., Preface, S. XV.

beschrieben; sie spiegeln Impressionismus, Neoprimitivismus, Kubismus und Kubo-Futurismus in seinem Werk wider; doch kann man diese Arbeiten mit Recht Einzelstücke nennen. Seine Hauptrichtung war die gegenstandslose Kunst, Suprematismus. Dabei erschienen die ersten gegenstandslosen Bilder in den Jahren 1914-15; das letzte abstrakte Werk geht auf das Jahr 1936 zurück. Vorher und nachher gab es realistische Werke und der Wechsel von einem Stil zum anderen war manchmal so unerwartet, dass dafür sicherlich äußere Faktoren verantwortlich waren und nicht die innere Logik in der Entwicklung des Malers. Einer der besten Forscher der russischen Avantgarde, Andrej Nakov zählt zu diesen Faktoren vor allem politische Ereignisse im Land: „1921. Summer. V.I. Lenin declares a new Economic Policy (NEP). The activity of the avantgardists is halted. Several artists (I. Kliun. N. Udaltsova) reject abstract art.“²⁶⁹ Diese Behauptung kann man nur teilweise gelten lassen: Kliun hört tatsächlich auf, die Prinzipien der gegenstandslosen Kunst offen zu deklarieren, beschäftigt sich aber weiter mit der Gegenstandslosigkeit, wenn auch immer seltener.

Sein richtiger Name ist Iwan Wassiljewitsch Kliunkow, er wurde in „Bolschije Gorki“, einer Stadt des Gouvernements Wladimir geboren. Kliun und Malewitsch verbrachten beide ihre Kindheit in der Ukraine - eine Gemeinsamkeit, die sie später einander näherbrachte. Außerdem beschäftigten sich in jener Zeit ihre Väter mit der Zuckergewinnung. Nach seinem Umzug nach Moskau befasste sich Kliun mit Kunst im Studio Rerbergs von 1903 bis 1904, ebenso auch Kazimir Malewitsch und David Burliuk. Damals widmete sich Malewitsch völlig der Kunst, was bedeutete: er verließ sich vollkommen auf sein Talent, lebte vom Verkauf seiner Bilder und unterrichtete später Kunst. Im Gegensatz zu ihm verdiente Iwan Kliun seinen Lebensunterhalt mit seiner Arbeit als Buchhalter und malte nur in seiner Freizeit. Sein früheres Kunstinteresse richtete sich bei seinen Besuchen der Tretjakow Galerie in Moskau vor allem auf die Arbeiten Ilja Repins und Valentin Serows, beide Maler der realistischen Kunst Russlands. Er skizzierte oft Details ihrer Bilder und vervollständigte sie später zu Hause aus dem Gedächtnis. In seiner Freizeit besuchte er häufig russische Klöster, interessierte sich für die altrussische Kunst wie Ikonen- und Freskenmalerei.

²⁶⁹ Russian Avant-Garde, by Andre Nakov, Universe Books, New York 1988, S. 57.

Sein Hauptthema bis 1914 war zuerst Landschaftsmalerei im realistischen Stil und manchmal unter dem Einfluß Vrubels der Symbolismus, aber das waren eher einzelne Werke. Typisch waren kleine mit Stiften angefertigte Bilder, solche wie *Bach im Wald*, 1900, *Baum bei einem Tor*, 1900 und *Landhaus mit einem Baum*, 1901 (Abb. 83) Die laienhafte Sorgfältigkeit bei der Benutzung der Stifte und das häufigste Motiv eines einsam stehenden Baumes sprechen für den immer noch starken Einfluß der Landschaftsmalerei der Peredwischniki, und für das Bestreben, Motive der heimatlichen Natur, gefüllt mit persönlichen emotionellen Wahrnehmungen auf dem Bild wiederzugeben. Die wenig später erschienenen Bilder wie *Seelandschaft* oder *Waldlandschaft im Sommer*, 1905 (Abb. 84) deuten auf eine kurze Phase hin, in der Kliun sich für den Impressionismus begeisterte, wobei er in diesen Arbeiten wie auch in den fünf Jahre später entstandenen Bildern: *Bäume im Park*, 1909, *Birke am Waldrand*, 1909 (Abb. 85) die Prinzipien des französischen Impressionismus – komplizierte Gesetzmäßigkeiten der Wiedergabe von Licht-Luft-Umgebung und die optische Wahrnehmung des ganzen Bildes - kaum anwendet. Betrachten wir noch einmal die Datierung – 1909, zu dieser Zeit befanden sich viele Werke des französischen Impressionismus in Russland, in den privaten Sammlungen von Schtschukin und Morosov und sie waren für die künstlerischen Kreise zugänglich. Ausserdem haben russische Künstler schon zu dieser Zeit die Entdeckungen des Impressionismus ausgearbeitet und eigene originelle impressionistische Werke geschaffen: Larionow - *Garten*, 1904 (Abb. 13), *Akazienwipfel* 1904 (Abb. 14), Gontscharowa - *Landschaft mit der roten Kirche*, 1907 (Abb. 16), *Obsternte*, 1908 (Abb. 17), Malewitsch - *Kirche*, 1903 (Abb. 26), *Landschaft mit gelbem Haus*, 1906/07 (Abb. 28). Der impressionistische Beitrag von Kliun sieht eher bescheiden aus, er besteht aus einigen Entwürfen: *Der Sokolniki-See*, 1908 (Abb. 24) *Ohne Titel*, 1909, *Scheunen*, 1909 (Abb. 25a,b), *Seenlandschaft* oder *Waldlandschaft im Sommer*, 1905, (Abb. 84). Aber man kann sie auch kaum als streng impressionistisch bezeichnen. Die ungenauen und verschwommenen Linien des Dargestellten erinnern eher an die letzten Arbeiten Lewitans, die durch den für die russische Landschaftsmalerei charakteristischen Übergang vom Realismus zum Impressionismus gekennzeichnet sind. Kliun ist immer noch an das traditionelle

Landschaftsverständnis gebunden, das dem 19. Jahrhundert eigen war. Dieses Schrittempo, fast eine Verzögerung in seiner Entwicklung, wurde plötzlich in 1914 abgebrochen, als Iwan Kliun ein Werk schuf, welches ihn zu den führenden Vertretern der russischen Avantgarde emporhob, nämlich die *Vorbeieilende Landschaft*, 1914. Dieses Gemälde wurde in zwei Varianten angefertigt. Die nach den Prinzipien des Kubofuturismus umgearbeitete Landschaft (Abb. 50) wurde einmal mit Öl auf Leinwand und einmal mit Öl auf Holz, Draht, Metall und Porzellan ausgeführt (Abb. 51), was man in der modernen Kunstsprache „Materialbilder“ nennen würde. Diese unerwartete Veränderung wäre unerklärlich, wenn man nicht wüsste, dass Malewitsch, dessen wichtige kubistische Arbeiten 1913 entstanden waren, ein enger Freund von Kliun war. Diese beiden Freunde beeinflussten sich gegenseitig. Malewitsch führt seine kubistischen Experimente 1912-13 durch; *Kliun's Portrait*, 1914. *Die Vorbeieilende Landschaft*, 1914, war eines der ersten abstrakten Werke von Kliun. Danach malte er noch einige kubistische Kompositionen: *Selbstbildnis mit der Säge*, 1914, *Ozonator*, 1914, *Cubist Pitcher*, 1914, *Kubo-Futuristischer Kopf mit der Säge*, 1914, *Porträt von Kazimir Malewitsch*, 1914, *Kubistische Abstraktion*, 1914. Von der allmählichen Entwicklung im Realismus geht Kliun jetzt stürmisch zu dem Kubismus über, und später – zu seiner russischen Version, Kubo-Futurismus. Es wird gesagt, dass die Arbeiten von Kliun, Malewitsch und Men'kow von 1915 bis 1918 oft einander ergänzten und sich wiederholten²⁷⁰, sowie die Ideen des Futuristischen Manifests von 1915. Kubo-Futurismus beschäftigt Kliun aber nicht lange, denn schon ein Jahr später, 1915 widmet er seine Zeit der abstrakten Kunst, und zwar dem Suprematismus. Nachdem Kliun und Malewitsch jedoch fast gleichzeitig zur abstrakten Kunst kamen, entwickelten sie in der Folgezeit unabhängig voneinander ihre eigenen Ideen. Zum Schluss entwickelte Malewitsch ein originelles theoretisches System, die Suprematismus-Malerei. Kliun arbeitete mehrere Jahre an dem Ausdruck der Räumlichkeit und der Bewegung, dabei benutzte er nur die Gesetze der farbkompositorischen Beziehungen, ohne die traditionellen Arten der Perspektive und Schaffung ordinärer Gegenstandsformen auf der Leinwand anzuwenden.

²⁷⁰ Ebd. S. 8.

Geometrische Formen, die als Grundlage für die abstrakte Komposition dienten, ändern ihre Größe, ihre Farbe und Lage. Die *Komposition mit rotem Kreis und blauem Rechteck*, 1915 (Abb. 86) enthält die für Kliun grundlegenden Elemente – Linie, Rechteck, Kreis, zu denen „zusätzliche“ Elemente wie Raute, Trapez und Bogen hinzugefügt werden können. Der Künstler wiederholt oft einmal gefundene Kompositionen, ändert dabei nur die Farbe von einzelnen Elementen. So entstanden zwei Varianten von *Komposition mit schwarz-orangen Kreisen auf einer nach links gerichteten Schräge*, 1915. Bei der zweiten Variante wurden die Farbe anders angewendet, das Werk hat den Titel *Komposition mit schwarz-orangen Kreisen auf einer nach rechts gerichteten Schräge*, 1915. Er beschäftigte sich mit der Erforschung der Wechselwirkung zwischen Farben und Formen und suchte nach einem Einklang von abstrakten Formen mit konkreten Farbtönen. Charakteristisch dafür ist die mehrmals durchgeführte Wiederholung einer und derselben Kombination mit ein wenig veränderter Farbe. Diese Variationen der Farbkanone bei einer sonst gleichbleibenden Komposition konnten so lange fortgesetzt werden, bis die Grundkomposition irgendein zusätzliches geometrisches Element bekam. Auf diese Weise veränderte der Maler die ursprüngliche Komposition und fing mit neuen Farbvariationen an. Farbverbindungen gehören organisch zu den Mitteln für das Erreichen einer Harmonie. Manchmal verglich Kliun auf einer Leinwand alle Resultate seiner Farbexperimente mit den Formen, wie es auch im Falle der *Komposition*, 1920-23 (Abb. 87) geschah: „the upper portion - a construction according to the organic principle, the lower portion – a construction according to the decorative principle“. Die Ausarbeitung von „organischen Prinzipien“ setzte vor allem die Entdeckungen von Filonov voraus: das Bild „wächst“ nach den inneren, organischen Prinzipien, so wie auch Wachstum in der Natur abläuft. Der Begriff „Dekorativismus“ ist mit bestimmten Farbkombinationen verbunden, die zwar der Natur eigen sind, aber in Zusammenhang mit den geometrischen Formen den Eindruck von dekorativer Malerei machen.

Die meisten seiner Arbeiten von 1917 tragen den Titel „Suprematismus“: *Suprematismus mit rotem Oval*, 1917, *Suprematismus mit rotem Kreis*, 1917, *Suprematismus mit orangenem Dreieck* 1917. Sie demonstrieren den Suprematismus von Kliun in seinem Anfangsstadium –

ein buntes geometrisches Objekt auf weißem Hintergrund.– Die weitere Entwicklung seiner suprematischen Ideen führt zu den komplizierten Kompositionen: *Suprematismus: dreifarbige Komposition, 1917*, der weiße Hintergrund mit den schwarzen und roten Rechtecken, oder: „aufeinandergelegtes“ schwarzes Quadrat, schwarzes Dreieck und gelber Kreis auf weissem Hintergrund. Die Verwendung von Komplementärfarben erfolgte entsprechend den zusammen mit Malewitsch ausgearbeiteten Prinzipien. Die gleichzeitige und immer häufigere Zuwendung zu der „ersten Form der ersten suprematistischen Formel“, nämlich dem Quadrat, zeugt von der einmütigen Arbeit der beiden Freunde. Die Idee von „verschwundenen Flächen“ finden ihre Verwirklichung in Kliun's „atmosphärischen Kompositionen“: *Atmosphärische Komposition mit Blau und Orange, 1921*, *Komposition mit zwei Flächen, 1920*, *Raumdiagonalen, 1922-1923*, *Atmosphärische Komposition mit schwarzem Keil, 1924*. Die Dichte der gemalten Flächen ist innerhalb einer bestimmten Raumeinheit nicht konstant. Diesen Prozess drückt der Künstler durch die Senkung der Farbintensität bis zum vollen Verschwinden der Färbung aus, wonach der Übergang zu einer weißen Fläche folgt. Kliun versucht auch mit den ihm zugänglichen Mitteln die Lichterscheinung auszudrücken: *Rotes Licht, Sphärische Komposition, 1923*. Der leuchtende rote Fleck auf dem dunklen Hintergrund ist bezüglich seiner Farbintensität nicht homogen. Die Intensität lässt nach, vom Zentrum – der Quelle des Lichtes - zu dem Rand des Bildes.

Außerdem entwickelte er seine eigenen Theorien auch in den Schriften: „Cubism as a Method of Painting“, „The Problem of colour in Painting“ und „Primitiveves of the XX Century“.²⁷¹ In seinem Artikel „Cubism as a Method of Painting“, 1928, setzt sich Kliun nochmals mit der Entwicklung des Kubismus in der europäischen Malerei auseinander. Er verwendet Begriffe von Raum, Volumen, vierte Dimension, Dynamik, Bewegung und sogenannte „unfolded perspective“ im Kubismus. Besonders charakteristisch für Kliun war sein Interesse für die Darstellung der Bewegung. Die oben genannte Variante der *Vorbeieilenden Landschaft, 1917* wurde gerade im Stil von kinetischem Kubismus ausgearbeitet. Diesen beschreibt der Künstler mit folgenden Worten: „Kinetic Cubism, provided the greatest opportunity of evoking in us the

²⁷¹ veröffentlicht im Buch: „Ivan Vassilievich Kliun“, Addendum 1-7, S. 355 -377.

perception of motion, communicating several moments of this motion, and also its separate impressions and series of phenomena in their logical sequence.“²⁷²

Kliun bemerkte auch, dass eine Bewegungswiedergabe in der Kunst nur bei Verwendung des Begriffes “Zeit als vierte Dimension” möglich wäre. In diesem Fall wäre es auch möglich, Eindrücke zu gewinnen, die der Schnelligkeit der Kinematografie ähnlich sind.

Es gibt Dutzende von abstrakten Arbeiten Kliun’s, dabei sind es Werke, die ausschließlich die Theorie des Suprematismus weiter entwickelten. Da Kliun von der schöpferischen Kraft der abstrakten Kunst sehr überzeugt war, beachtete er im Verlaufe mehrerer Jahre keine anderen Kunstrichtungen, auch versuchte er sich nicht in anderen Genres. Im Jahre 1919 nahm er an der „Zehnten Staatlichen Ausstellung der Abstrakten Kunst und des Suprematismus teil. Für seine aktive, aufklärerische, künstlerische Tätigkeit wurde Kliun 1921 Mitglied der Vereinigung der Weltkunst, des Instituts für Kunstkultur (INChUK) und der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau (GAKhN). Seine suprematistischen Arbeiten wurden in Amsterdam und in Berlin 1924 ausgestellt.

Allerdings wurde diese bewundernswerte, ergiebige schöpferische Tätigkeit von 1926-1928 unterbrochen, als Kliun völlig aufhörte, abstrakte Werke hervorzubringen. Man hatte in der Presse die „Ziele und Aufgaben der Diktatur des Proletariats“ mit den Prinzipien der gegenstandslosen Kunst als unvereinbar erklärt. Der Ausdruck „Formalismus“ bekam einen negativen Ton und die Zugehörigkeit zu den Formatismus-Malern wurde lebensbedrohlich. Kliun hörte auf, seine Werke auszustellen, veröffentlichte nicht mehr so oft seine Artikel und griff selten auf suprematistische Kompositionen zurück. Dieser Prozeß wurde von einem langen Briefwechsel zwischen Malewitsch und Kliun begleitet, wovon die Frau Kliun’s berichtete. „When I. V. Kliun departed from non-objective art, he said, to the „renewed object“, Malevich immediately wrote him thunderous letters, accusing him of betrayal and treason, demanding that he ceases working in such art.“²⁷³ Malewitsch war wirklich besorgt über die Abwendung seines besten Freundes von der abstrakten Kunst, er verglich sich sogar metaphorisch mit einem einsamen

²⁷² Ebd. S. 366.

²⁷³ Ebd. S. 24.

Wanderer, “wandering with his twentieth square in the non-objective desert”.²⁷⁴ Jedoch war Kliun nicht davon abzubringen, er forderte sogar Malewitsch auf, seine „gegenstandslose Wüste“ zu verlassen, andernfalls würde sein Leben ein tragisches Ende nehmen. Kliun verteidigte nicht nur seine Position, sondern er prophezeite auch, dass Malewitsch früher oder später seinem Beispiel folgen würde.

Das geschah tatsächlich ein Jahr später, 1928: „One fine day, I.V.Kliun received a letter from Malevich, in which he wrote that after a long period of doubt and oscillation, he had come to the conclusion that it was time to return to the object. I.V.Kliun read this letter several times, jumping around on one foot from joy, and right then and there sat down to write his reply.”²⁷⁵ So trug Kliun entscheidend dazu bei, dass Malewitsch sich von der gegenstandslosen Kunst abwandte. Schon im nächsten Jahr, 1929, wendete sich Malewitsch dem Genre Landschaft zu, und etwas später – auch dem Porträt. Obwohl die beiden Künstler innerlich von der schöpferischen Kraft der gegenstandslosen Kunst überzeugt waren, hörten sie allmählich auf, die Suche und das Experiment in diesem Bereich auszuführen.

Es ist erwähnenswert, dass Malewitsch sein letztes abstraktes Bild *Schwarzes Rechteck* im Jahre 1933 als Geschenk zu Kliuns Geburtstag malte. Er brachte das Bild persönlich nach Moskau mit. Aber das war eher eine Art Tribut an die Vergangenheit. Von 1927 bis 1928 entstand bei Kliun eine große Anzahl von Entwürfen der Landschaften, die häufig mit Aquarellfarben oder Stiften angefertigt wurden. Insgesamt ist es charakteristisch für die Maltechnik Kliun's dass alle seine Werke im realistischen Stil mit Gouache, Aquarellfarben oder Stiften auf Papier gemalt wurden, als würde er die Ölmalerei bewusst vermeiden. Was seine abstrakten und suprematistischen Kompositionen von 1914-1927 angeht, wurden sie alle mit Öl gemalt, dabei dienten abstrakte Zeichnungen und Aquarelle oft nur als Skizzen für die zukünftigen Bilder. Sein künstlerisches Leben verlief auf zwei unterschiedlichen Niveaus: er machte Hunderte von realistischen Entwürfen, dabei verwendete er sie niemals für das richtige Ölbild. Über die abstrakte

²⁷⁴ Ebd. Brief I. Kliuns an Malewitsch von 1928, S. 376.

²⁷⁵ Ebd. S. 24.

Kunst, die er auch im tiefen Herzen bevorzugte, schrieb er einige theoretische Abhandlungen sogar noch nach 1930.

Im August 1928 besuchte er am Tag der Himmelfahrt Mariens das Kloster des heiligen Sawwa in Zwenigorod²⁷⁶ und machte eine Serie von Skizzen der Landschaft, *Kloster von Hl. Sawwa in Zwenigorod* (Abb. 88a) Kliun kehrte mehrere Male zum Motiv des Weges zum Kloster sowie des Weges aus dem Kloster zurück, dabei zeichnete er sorgfältig kleine Details in der Landschaft, *Weg aus dem Kloster* (Abb. 88b) Ein Jahr später, bei seiner Reise entlang dem Fluss Oka entstand eine neue Serie von Aquarellen. Dieses Mal interessierte er sich für die Darstellung des Menschen in der Landschaft und malte oft Bauern, die auf dem Feld arbeiteten oder Mehl mahlten. Obwohl es sehr schwer ist, die Werke Ivan Kliuns zeitlich einzuordnen, weil er selbst sie ja sehr selten datierte, kann man mit Sicherheit sagen, dass er in diesen 2 Jahren nicht mehr als 2 oder 3 abstrakte Bilder malte, die er zweifelsohne nirgendwo ausstellte.

Im Sommer 1930 starb sein Vater, daraufhin besuchte Kliun seinen Heimatort: Dörfer der Mali und Bolschij Gorki des Landkreises Pokrowki im Gouvernement Wladimir und auch das Dorf Owtschinino, in dem sein Vater beerdigt wurde. Dort machte Kliun einige Pleinair-Skizzen, *Maliye Gorki, Friedhof in Owtschinino, Das Feld* (Abb. 89). Im gleichen Jahr griff er auf den Realismus und den Naturalismus zurück und fertigte oft seine Bilder speziell in kleinem Format, z.B. 9 x 26, mit einer fotografischen Genauigkeit an. Es kam zu einer radikalen Veränderung in seinem Stil und seinem Genre, die durch Konzentration auf die Darstellung kleiner Details wie der Äste einer Lärche oder der Preiselbeeren gekennzeichnet war. Kliun benutzte dabei Aquarellfarben, obwohl sie für die Darstellung kleiner Details sehr schlecht geeignet sind. Denn mit Aquarellfarben lassen sich sehr gut Stimmung und Ton einer Landschaft wiedergeben, nicht aber kleine Details. Es sieht so aus, als verkomplizierte Kliun absichtlich seine technische Aufgabe, indem er für die Darstellung seiner Herbarien Aquarellfarben wählte: *Blätter*, 1930, *Blätter und Blumen*, 1930, *Blätter und Zweige*, 1930, *Beeren und Blätter*, 1930 (Abb. 90)

²⁷⁶ Das alte russische Kloster in Zwenigorod wurde im Sommer 1918 geplündert, die Vertreter der Sowjetmacht schändeten die dort aufbewahrten Reliquien des Heiligen Sawwa, was zu einem Volksaufstand führte, wobei einige von den Plünderern ermordet wurden. Alle Mönche wurden festgenommen und verurteilt.

u.s.w. Man könnte sich die häufige Beschäftigung Kliuns mit Malerei im Jahre 1930 folgendermaßen vorstellen: nach einem Spaziergang brachte er nach Hause einzelne Blätter vieler verschiedener Baumarten wie Eiche, Ahorn, Erle, Birke, Linde etc. mit, breitete sie auf dem Tisch aus und fing an mit einer Sorgfalt, die nur bei den Meistern der Renaissance anzutreffen war, Details zu malen. Nur zwei abstrakte Kompositionen Kliuns von 1930 sind uns bekannt: *Komposition auf dem blauen Hintergrund* und *Zwei Kompositionen mit dem Buchstaben O*, beide wurden mit Aquarellfarben auf Papier gemalt.

Kliun griff immer öfter auf das Motiv seines Heimatdorfes zurück und malte manchmal Landschaftsbilder, die an seinen früheren Symbolismus-Stil erinnern: *Vollmond, Bol'schie Gorki*, 1933 (Abb. 91), sowie realistische Abbildungen einiger Orte in seinem Dorf: *Die Farm von Bol'schie Gorki*, 1930, eine Dorfstraße: *Mein Dorf Gorki* 1931, *Gorki*, 1932 (Abb. 92 a, b, c, d, e), den Friedhof von Owtschinino, auf dem sein Vater beerdigt wurde: *Ohne Titel* (Abb. 93a, b, c), *Das Grab meines Vaters* 1932 (Abb. 93d). Ab und zu fertigte er Portraits an, wie z.B. *Das Portrait von Kasimir Malewitsch* 1933 oder *Das Portrait von Pjotr Efimowitsch Eremin, dem Vorsitzenden vom Kolchos Bol'schie Gorki* 1933. Alle Portraits wurden sehr realistisch gemalt. Trotz allem blieb die Landschaftsmalerei sein Hauptmotiv. Landschaften im Winter mit Schnee, im Herbst, während der Erntezeit, im Sommer mit reichlichem Grün, das Dorf Bolschie Gorki zu unterschiedlichen Jahreszeiten beschäftigten ihn viel mehr als Probleme der Wechselwirkung zwischen Form und Farbe.

1935 starb Kasimir Malewitsch an Krebs; dieses Ereignis erschütterte Kliun tief, er malte am 15.05.1935, am Todestag Malewitsch's, einige abstrakte Kompositionen, die er Malewitsch widmete: *In Erinnerung an Malewitsch*, 1935 (Abb. 94). Beide Kompositionen enthalten die als notwendig angesehenen Elemente - das Russische Orthodoxe Kreuz, Malewitsch's schwarzes Quadrat und die für Malewitsch typische Unterschrift K.M. Im ersten Fall sind die Details ziemlich wirr angeordnet, sie befinden sich in einer ununterbrochenen Bewegung und bilden so eine Komposition. Im Gegensatz dazu ist die zweite Komposition statisch gesehen viel ausgeglichener, das schwarze Quadrat mit dem über ihm herausragenden Kreuz bedeutet nichts Anderes als ein Grab. Gleich nach dem Tod seines Freundes beendete Kliun

ganz seine Beschäftigung mit der abstrakten Kunst. Im Jahre 1935 wurde auch sein Sohn Georgij, Architekt von Beruf, festgenommen und nach 1,5 Jahren Haft nach Sibirien deportiert. Diese zwei tragischen Ereignisse hatten wahrscheinlich entscheidende Auswirkungen auf den weiteren schöpferischen Weg des Künstlers, jedenfalls entstammte seine letzte abstrakte *Komposition mit dem gelben Dreieck und schwarzen Kreis* dem Jahre 1936 (Abb. 95).

Man muss bemerken, dass Kliuns Angst im Jahre 1928 und seine Versuche, Malewitsch von der abstrakten Kunst abzubringen, berechtigt waren. Als Beispiel könnte das Schicksal eines anderen russischen Avantgarde-Künstlers, Valentin Justizkijs (1821-1951) dienen. Er beschäftigte sich ähnlich wie Kliun und Malewitsch mit der gegenstandslosen Kunst, dabei berücksichtigte er nur die rein formalen Aufgaben der Malkunst.²⁷⁷ In den 20er Jahren kehrte er wie Malewitsch der Malerei den Rücken, richtete sein Interesse auf das Gebiet der reinen Architekturform und fertigte planimetrische Konstruktionen aus Draht an. Seine in dieser Periode entstandenen Arbeiten blieben kaum erhalten. Über den Maler ist nur bekannt, dass er 1936 Repressalien unterzogen wurde und dass er für seine Experimente im Bereich der Form 10 Jahre im Lager verbringen musste.

Kliun wurde 1938 aus der Vereinigung der Maler wegen seiner unzureichenden Arbeit im Bereich der Malkunst ausgeschlossen. Dieser Ausschluss war zweifelsohne nicht auf die letzte Periode des Schaffens des 65-jährigen Künstlers zurückzuführen. Es war so, als hätte ihm die Sowjetmacht mit dieser erniedrigenden Geste seine ganzen Verdienste im Bereich der gegenstandslosen Kunst aberkennen wollen. Mit anderen Worten, wenn man der Logik des Vorsitzenden der Vereinigung der Künstler folgt: die gegenstandslose Kunst überzeugte nicht die Diktatur des Proletariats, sie ist unverständlich für die Zuschauer und entspricht nicht den neuen Aufgaben bei dem Aufbau der Kommunistischen Gesellschaft. Aus diesem Grund schieden die Künstler, die sich mit der abstrakten Kunst beschäftigten, aus dem Bereich des neuen künstlerischen Lebens aus. Dieses Ereignis bedrückte Kliun sehr, da er für die Zukunft der Möglichkeit beraubt wurde, offizielle Einladungen zu Eröffnungen von Ausstellungen zu bekommen.

²⁷⁷ aus dem Vorwort zur Ausstellung von 1923 in Saratow, Zitat: „Avantgardist, der in seinem Lauf aufgehalten wird...“, Leningrad, 1989, S. 232.

Bis zu seinem Tod beschäftigte sich Ivan Kliun mit Kunst. Russland in seinen Landschaften ist ein ruhiges und friedliches Land, mit weiten Feldern und Heuhaufen, Birkenhainen und Alleen, im Wasser gespiegelten Bäumen und dichten Fichtenwäldern wie in *Sommerlandschaft mit Fluß*, 1939 oder in *Ausblick von Batnicha*, 1940 (Abb. 96) mit Bauern, die Getreidekörner dreschen oder Gras mähen. Mit einem Wort gesagt: es waren unendlich viele Landschaftsbilder, die jedem bekannt, leicht erkennbar, verständlich und völlig gefahrlos vorkamen. Seine Äußerung von 1919: «The art of Painting, for many years delighting the viewer with depictions of corners of nature, with repeated experiences of previously experienced passions – has finally died»²⁷⁸ gehört ab jetzt der Vergangenheit an. „Die Kunst der abgemalten Natur“, wie Malewitsch die traditionelle Landschaftskunst auch genannt hat, wurde in den Händen des russischen Avantgardisten Ivan Kliun zwangsweise wieder lebendig. Ausgehend vom Realismus um die Jahrhundertwende kam er in den 30-er Jahren zum Realismus zurück, dabei blieb er der abstrakten Kunst in seinen Gedanken treu.

²⁷⁸ The Art of Color, from the catalog to the Tenth State Exhibition of abstract Art and Suprematism, 1919.

3.2.4. „Andere Realität“

Im Jahre 1928 fand im Russischen Museum von Leningrad eine Ausstellung der Arbeiten Alexander Drewins und Nadeshda Udalzowas statt. In der Handschriftenabteilung des Russischen Museums wurde das Protokoll über die Sitzung der Kunstabteilung des Museums vom 9. Februar 1928 aufbewahrt. Dieses Dokument²⁷⁹ zeigt deutliche Meinungsverschiedenheiten unter den Teilnehmern der Sitzung. So äußerte sich Tyrsa abfällig über die Arbeiten, er hielt die Ablehnung der formalen Aufgaben²⁸⁰ für gefährlich und bezeichnete die Werke als Rückkehr zur früheren Peredwischniki-Bewegung. Matjuschin verurteilte den Mangel an Kultur der Farbe und sprach von unentwickelter Erfassung der Räumlichkeit. Es gab auch Argumente, die dafür sprachen: „es handelt sich hierbei um die Kultur der versteckten Farbe“,²⁸¹ die Realität entsteht auf der Grundlage der Farbkombinationen, denn die Farbe stellt den Hauptorganisator der Räumlichkeit dar. Die Meinungen der Mitglieder des Kunstrates waren zeitweise so gegensätzlich, dass der Eindruck entstand, die Teilnehmer der Sitzung sprächen über verschiedene Themen. Einige beurteilten die Suche nach dem illusorischen Charakter der Natur als eine regressive Erscheinung. Andere waren der Meinung, dass die Werke Udalzowas und Drewins den „Forderungen“ nicht entsprächen: „In Moskau wird jetzt gefordert, dass das Bild nach „Erde und Mist“ riecht. Das ist hier auch der Fall. Die Ausstellung muss geschlossen werden.“²⁸² So weit ist es nicht gekommen, die Ausstellung wurde nicht geschlossen, obwohl sie nicht den „Forderungen aus Moskau“ entsprach, aber andererseits auch nichts „Explosives“ an sich hatte, wie z. B. die geplante und nicht stattgefundene Einzelausstellung von P. Filonov. Für uns ist hier von Interesse, dass zwei avantgardistische Künstler mit ihren ausgestellten Werken einen neuen Blick auf die Natur versuchten.

Die Ausstellung im Russischen Museum hatte folgende Vorgeschichte: 1912 reiste Udalzowa nach Paris, wo sie unter anderen auch die Ateliers von

²⁷⁹ Materialien zu der Ausstellung vom 29. Januar 1928 von N. A. Udalzowa und der Vereinigung „Kreis“, die Handschriftenabteilung des Russischen Museums, St-Petersburg, Fonds 127, Nr. 69.

²⁸⁰ Ebd. S. 2.

²⁸¹ Ebd. S. 3.

²⁸² Zitat von Sagoskin, S. 6.

Metzinger und Le Fauconnier besuchte und das Werk von Picasso kennenlernte. Ihr Werk aus der Zeit 1913-17 stand unter der russischen Avantgarde der Pariser Schule am nächsten. 1916-17 bezeichnete sie sich als Suprematistin und begann am Journal „Supremus“ zu arbeiten; Alexander Drevin arbeitete 1918-22 im figurlichen wie auch im abstrakten Stil. 1920-21 war er auch INChUK-Mitglied und verließ das Institut zusammen mit Udalzowa und Kljun: sie alle wollten nicht der Ablehnung der reinen Staffeleimalerei durch die Produktivisten zustimmen: „Diejenigen Meister, die bisher Mitglieder des INChUK waren, aber weiter auf den Farbformen der Staffeleikunst beharrten und sich nicht der produktivistischen Plattform anschlossen, schieden aus dem Institut aus... so haben Korolev, Kljun, Drevin, Udalzowa die Verbindung zu dem Institut abgebrochen.“²⁸³ Udalzowa und Drevin beteiligten sich 1922 an der Ersten russischen Kunstausstellung in der Galerie Van Diemen in Berlin. Die experimentelle Ausstellung wurde im darauffolgenden Frühling auch im Stedelijk Museum in Amsterdam gezeigt. Aber es waren ihre letzten Ausstellungen mit abstrakten Werken. Ab 1923 wandte Udalzowa sich den Genres Landschaft und Porträt²⁸⁴ zu und gab ihre abstrakte Suche für immer auf. Drevin kehrte in den späten zwanziger Jahren zum naturalistischen Stil und fast ausschliesslich zur Landschaftsmalerei zurück.

Es lohnt sich zu erwähnen, dass in den 20er Jahren eine neue Erscheinung auftrat: „Künstler-Reisen“ über die unendlichen Weiten Russlands, zum Beispiel nach Mittelasien, nach Altai,²⁸⁵ ans Kaspische Meer, an die Barentssee,²⁸⁶ nach Zentralasien und in den Kaukasus.²⁸⁷ 1926-28 macht Drevin mit Udalzowa eine Reise in den Ural, 1929-31 in das Altai-Gebiet, 1932-34 nach Armenien. Bisher waren Italien oder Frankreich die traditionellen Reiseländer für russische Maler. Allerdings war es einerseits nicht mehr so leicht, Russland zu verlassen, um das Kulturerbe der europäischen Länder kennen zu lernen, und andererseits entstand eine neue Vorstellung über die geographische Unendlichkeit des ersten proletarischen

²⁸³ Informationsabteilung des INChUK. Rechenschaftsbericht über die INChUK-Tätigkeit), *Russoje iskusstvo*, 1923, Nr. 2-3, S. 85-88.

²⁸⁴ die Ausstellungen 1923 auf der Wchutemas *Gemäldeausstellung* und 1924 auf der *Biennale* in Venedig.

²⁸⁵ seine erste Reise macht Drevin 1923.

²⁸⁶ am Barenzowo Meer war die Malerin Vera Ermolaewa 1928.

²⁸⁷ diese Reise macht Malerin Serafima Rjangina in den 1930-er Jahren.

Staates der Welt. Die Maler versuchten diese unermessliche Weite mit dem Pinsel zu erfassen. Sie alle brachten aus diesen Reisen zahlreiche Bilder und Entwürfe mit. So brachte zum Beispiel Drevin Zeichnungen aus Altai mit und bemerkte: „Altai beeinflusste mich sehr mit seiner prächtigen Natur und seinen riesigen Flächen; die ungewöhnliche Stärke seines Lichtes veränderte meine Malerei.“²⁸⁸

Udalzowa und Drevin wendeten aber nicht die strikt vorgeschriebene Art des Realismus an, sie bestätigten aber mit ihren Arbeiten, dass das Wichtigste in der Schaffung einer „anderen Realität“ läge (nach Drevin). Eben diese erschaffene „andere Realität“ entsprach nicht den Erwartungen Tyrsas und Matjuschins und wurde von ihnen als ein Rückschritt und eine Ablehnung der formalen Aufgaben angesehen. Diese „andere Realität“ stellte auch die Befürworter der offiziellen Ideologie nicht zufrieden. Wie Drevin selbst seine Methode beschreibt: „ich versuchte die gleiche Natur zu malen, aber jetzt im Atelier, und es war seltsam: sie begann sich allmählich in etwas anderes zu verwandeln; die Natur verschwand, die Sprache der Malerei jedoch wurde stärker, eine andere Realität wurde geschaffen.“²⁸⁹ Und tatsächlich entdeckte Drevin ein neues Prinzip der räumlichen Komposition im Genre Landschaft. Das klassische Prinzip des Aufbaus einer offenen Landschaft setzte vor allem den „leichten“ und „luftigen“ Himmelsraum voraus. Seine Apotheose hatte dieses Prinzip in der englischen Malerei, in den Werken von Turner und in den theoretischen Abhandlungen von John Ruskin. Die oben beschriebene Landschaftsmalerei des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts übernahm dieses Prinzip, gab ihm aber auch einen neuen Farbklang. Drevin widersprach diesem Prinzip und machte den Himmel schwerer und vorherrschender als die Erde. Der Raum des Himmels bekommt die Kraft der Unendlichkeit nicht in einer illusorischen Leichtigkeit und Luftigkeit des Bildes, sondern in einer bestimmten gedachten Realität; im Vergleich dazu erscheint die Begrenztheit des irdischen Raums leicht und fast immateriell.

Anfang der 30er Jahre beschäftigte sich Drevin fast ausschließlich mit der Landschaftsmalerei. In der Zuwendung zum klassischen Genre Landschaft

²⁸⁸ A. Drevin: Katalog A. Drevin, Moskau 1979.

²⁸⁹ A. Drevin: Der Künstler über sich selbst, aus: Twortschestwo (Künstlerisches Schaffen), Moskau 1934, Nr. 4.

fand der Künstler aber einen neuen Gesichtspunkt: er betrachtete die Natur „als ein einziges großes gegenstandloses Gemälde, als essentielle Übung in plastischen Werten. Die malerische Anschauung wurde Subjekt und Objekt zugleich, während malerischer Ausdruck und innere Kontemplation eine neue Einheit bildeten.“²⁹⁰ So sind z.B. Drewin's *Rehe*, 1930 (Abb. 97) oder *Gazellen*, 1930-31 (Abb. 98) Diese Arbeiten entstanden 1930 nach der Altai-Reise Udalzowas und Drewins. Seine Farbpalette ist eher spärlich: Blau, Ocker, und Weiß – „maximal angenähert an die natürlichen, aus der Natur kommenden Farbstoffe.“²⁹¹ Drewin's Farbtöne spielen sowohl beim Raumaufbau, als auch bei der Lichtwiedergabe eine Rolle – die Farben selbst sind eine Lichtquelle.

Er folgte nicht den „ideologischen Anforderungen“ hinsichtlich der Darstellung des Menschen (deren wichtigste war die Gestalt des Menschen als Bauarbeiter der neuen Gesellschaft), sondern er ordnete die menschliche Figur in den Raum ein und richtete sich dabei ausschließlich nach der plastischen und künstlerischen Einheit: *Landschaft mit zwei Figuren*, 1930 (Abb. 99), *Nude*, 1930 (Abb. 100). Aber diese „Übung in plastischen Werten“ sah Anfang der 30er Jahre dermaßen unangemessen aus, dass manche Kritiker sie als naive, unprofessionelle Malerei empfanden: „Vor uns liegt eine rohe, wenig aussagende, naive und unvollständige Malerei“.²⁹² Aber in Wirklichkeit stellten seine späteren Landschaften wie *Die ersten Dorfsowjets*, 1932 (Abb. 101) oder *Landschaft*, 1931 (Abb. 102), nämlich diejenige Arbeiten, bei denen schon der Name „Die ersten Dorfsowjets“ den ideologischen Inhalt und das vorgegebene Programm der Entfaltung des Themas beinhalten sollte, eigentlich genau die Ablehnung dieses Programms dar. Drewin beschäftigte sich mit der Konstruktion der Realität aus Farben, dabei wurde die Farbe für ihn zum Organisator aller Sachen. Alle Töne der Farbe Braun nehmen 2/3 der Leinwand ein, es sind hauptsächlich leere Felder im Frühling mit einem einzigen Haus und nur ein roter Fleck, eine Fahne, hebt sich auf dem trostlosen grauen

²⁹⁰ W. Rakitin, aus dem Buch: *Amazonen der Avantgarde*, Guggenheim Museum/Hatje 1999, S. 275.

²⁹¹ E. Drewina: *Alexander Davidowitsch Drewin*, aus: *Sieben Moskauer Künstler*, Köln 1984, S. 47.

²⁹² *Materialien zu der Ausstellung vom 29. Januar 1928 von N. A. Udalzowa und der Vereinigung „Kreis“*, Handschriftenabteilung des Russischen Museums, St. Petersburg, Fonds 127, Nr. 69.

Himmel ab. Diese plastischen Experimente brachten Udalzowa und Drevin einen in den 30er Jahren gefährlichen Titel „Formalisten“ und „Kosmopoliten“ ein. Im Jahre 1933 wurde in Moskau ein Buch von Osip Beskin „Formalismus in der Malerei“ veröffentlicht, in dem die Werke von Drevin aus dieser Zeit wegen „formalistischer“ Tendenzen streng kritisiert wurden.²⁹³

Damals „formalistisch“ genannt, zeigten diese Erscheinungen aber eine allgemeine Tendenz der Rückkehr zum malerischen Realismus. Diese Tendenz konnte man im künstlerischen Schaffen der 20er Jahre in Europa beobachten. In unserer Zeit bekommt die malerische Methode Drevin's eine neue Einschätzung: „Drevin taucht nicht in die Natur ein, sondern sammelt gewisse Stücke ihrer farblichen, rythmischen und kompositionellen Anschaulichkeit. Hier realisieren sich die Erfahrungen des Lutschismus (Rayonismus) von Larionow, die Tradition des Neoprimitivismus des 1. Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts mit der scharfen Herausstellung des Charakteristischen, sowie die Idee der Beseeltheit der Gegenstände und der Natur, die in der Kunst jener Zeit eine mannigfaltige Realisierung erfahren hat, und die in einer völligen Originalität im Werk von Drevin zu Tage getreten ist.“²⁹⁴ Sein Schicksal endete tragisch: 1938 wurde Alexander Drevin verhaftet und verschwand für immer im Exil irgendwo in der Altai-Region.²⁹⁵ Sein Arrest hat Udalzowa dazu gezwungen, nahezu alle ihre früheren Werke zu vernichten.

Sie hatten auch Schüler, die die Experimente im Bereich der nicht geometrischen, sondern rein farblichen Konstruktion der Räumlichkeit fortsetzten. Boris Rybtschenkow lernte in Moskau unter der Leitung von Drevin und Udalzowa von 1921 bis 1925 und arbeitete später selbst als Kunstlehrer in der Moskauer Schule. Sein Bild (zweifelsohne nirgends und niemals während der Sowjetzeit ausgestellt) *Hinter der Grenzwahe von Butyrk*, 1930 (Abb. 103) ist eine Erscheinung von fast dokumentarischer Größe: Autos, die wegen ihrer schwarzen Farbe „Voronki“, („Raben“) genannt

²⁹³ Beskin, O: Formalizm v iskusstve, Moskva 1933.

²⁹⁴ D. Sarabjanow, aus dem Buch: Sieben Moskauer Künstler, 1910-1930, Ausstellungskatalog, Köln 1984, S. 25.

²⁹⁵ Die Gründe für seinen Arrest sind unklar geblieben. Es könnten auch seine Beziehungen zu den roten lettischen Schützen sein, die, hochgehört in der Revolutionszeit, Anfang der 30er Jahre fast alle verhaftet wurden. Drevin beteiligte sich 1912 und 1913 an der „Ausstellung für lettische Kunst“ im städtischen Kunstmuseum von Riga; 1918 nimmt er im Kreml teil an einer Ausstellung, die den roten lettischen Schützen gewidmet war.. Selbst seine Herkunft war schon „verdächtig“: - der Vater war Lette, die Mutter eine Deutsche.

werden und die Festgenommenen in Untersuchungshaft transportieren, fahren für gewöhnlich auf den Stadtstraßen nachts.²⁹⁶ Eines der Moskauer Gefängnisse, Butyrki, wohin sofort nach der Machtübernahme Hunderte von Gefangenen gebracht wurden, vermutet man auf dem Bild in derselben Richtung, wohin auch die Droschke und das Auto fahren. Er bleibt der Farbpalette seines Lehrers treu: blau, ocker, schwarz, weiß. Entsprechend dem Prinzip des Farbaufbaus der Landschaft macht Rybtschenkow die Sphäre des Himmels schwerer im Vergleich mit der leichten weißen Erdoberfläche. Der schwarze Fleck des „Raben“ organisiert die Fläche des Bildes und klingt an den dunklen Himmel an; das kalte Mondlicht beleuchtet eine leere, verschneite Straße. Strenggenommen kann man nicht sagen, dass der Mond oder die Straßenlaterne die Lichtquellen auf dem Bild darstellen. Der Bildraum ist außerhalb der klassischen Regeln der Lichtwiedergabe gebaut. Die Farben selbst und die Gegenstände, die mit „leuchtenden“ Farbtönen dargestellt sind – die Mondscheibe, die Wolken, der Platz, die Dächer – dienen als Lichtquelle. Als „Halbschatten“ dienen die Gebäude (ocker und blau), und die „absoluten Schatten“ werden durch den schwarzen Himmel und ebenso durch das schwarze Auto „Rabe“ ausgedrückt.

Das Schaffen der „anderen Realität“ – wenn unter diesem Begriff nicht nur unbedingt die plastischen Experimente Drevin's verstanden werden – wurde für viele Künstler in den 30er Jahren zu einem eigenartigen künstlerischen Credo. „Andere Realität“ in dem Bereich Kunst bedeutete einerseits den Verzicht auf die gegenstandslose Kunst, andererseits eine Annäherung an die Forderungen des Realismus als Kunststil. Das aber war ein modifizierter, abgeänderter Realismus: in der Auffassung von realen Objekten und Formen fühlten sich die Künstler berechtigt, in den Bereichen Farben und Lichtwiedergabe zu experimentieren. Ein 1930 gemaltes Bild von Elena Nagaewskaj, Schülerin Nadeshda Udalzowas, dokumentiert die Ereignisse, die im Land vorgingen: auf der Vorderseite befindet sich eine *Chromatische Tabelle* (Abb. 104), die sich umdreht, um auf der Hinterseite den Platz für eine

²⁹⁶ hinsichtlich ihrer „Arbeit“ tagsüber findet man eine interessante Bemerkung über das Jahr 1919 bei Solzenicyn: „Zu Ljubjanka, Butyrk fahren *sogar tagsüber* die „Raben“, PKWs, überdeckte LKWs und offene Droschken“. A. Solzenicyn: Archipelag Gulag, 1918-1956, YMCA-PRESS-Paris 1973, S.55. (die Wörter *sogar tagsüber* wurden von A. Solzenicyn kursiv geschrieben).

standardisierte und nichtsaussagende *Landschaft mit dem Zeppelin*, (Abb. 105) frei zu machen. Die gegenwärtige Realität ist die gleiche geblieben: in den 30er Jahren flogen sehr oft über den Städten Zeppeline mit bunter Werbung, Aufrufen und Spruchbändern, auch ähnelten sich die traditionellen Demonstrationen zu Feiertagen durch ihre roten Töne. Die verwendete Farbpalette von etwas gedämpften Tönen und die häufige Zuwendung zu Braun und Grau schaffen keine fröhliche Stimmung des Bildes. Die chromatische Tabelle – ein Echo der INChUK Forschungen, das zu dieser Zeit schon geschlossen war, - all dies sind Merkmale und Zeichen einer Parallelenwelt, einer verborgenen Realität, die nur im Unterbewusstsein der Künstlerin existiert.

1938 kehrte Warwara Stepanowa zur Malerei wieder zurück und beschäftigte sich vor allem mit Landschaften und Stilleben. Einige dörfliche Landschaften sind in der Umgebung von Moskau entstanden. Ihre Landschaft „Moskau Blick aus dem Fenster mit Luftschiff“¹³ von 1938 zeigt einen über die Häuser Moskaus fliegenden Zeppelin, die andere „Kirow Strasse, Demonstration am 7. November“¹⁴ von 1939, einen roten Strom von Plakaten und Transparenten, der zwischen den Häusern der Hauptstadt dahinfließt. In beiden Fällen bevorzugt die Malerin einen erhöhten Blickpunkt, nämlich aus dem Fenster, und eine tonige Farbigkeit. Aber der Zeppelin von Stepanowa sieht sehr trostlos aus, er ruft nicht herbei, sondern hängt über den zahllosen Dächern Moskaus. Will Stepanowa damit sagen: „wenn schon Sozialistischer Realismus – dann nach meinen Regeln“? Ihre Malweise erinnert an die vorimpressionistische Zeit der klassischen russischen Malerei um die Jahrhundertwende, wo dicke pastöse Pinselstriche für den Rauminhalt sorgten.

Vera Ermolaewa²⁹⁷, eine überzeugte Suprematistin in den Jahren 1918-22 und Mitarbeiterin Malewitsch's in UNOWIS, macht in den 20er Jahren eine grafische Serie *Barentssee*, 1928 (Abb. 106). Es ist Ende der 20-er Jahre in Russland – für die linke Kunst kommen schlechte Zeiten. Die letzten

¹³ Abb. im Buch: Warwara Stepanowa, Weingarten 1988, S. 157.

¹⁴ Ebd. S. 154.

²⁹⁷ W. Ermolaewa. Geboren in Petrowsk, gestorben 1938 in Karaganda (unterlag Repressalien). Studierte in Petersburg im Studio von M. Bernstein und L. Scherwud (1911-14). 1919-23 Rektor am Witebsker Institut für Kunstpraxis, 1923-26 Leiterin des Farbenlabors am GINChUK. Seit 1925 arbeitete sie in der Kinderabteilung des Staatsverlags „Gosisdaf“.

Experimente beim Aufbau des suprematischen Raums in UNOWIS räumen den Platz für den Aufbau des rein malerischen Raums. Im Rahmen des seit Jahrzehnten vergessenen Genres Landschaft schuf die Künstlerin auffallende grafische Werke. Die Meeresoberfläche, Wellen, Meeresschaum, ein Segelschiff und ein Dampfer – *Dampfer*, 1928 (Abb. 107) - das ist keine „abgemalte Natur“, gegen die sich ihr Lehrer Malewitsch auflehnte. Die Tradition des russischen Neoprimitivismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde mit eigenen originellen Farb- und Kompositionsexperimenten ergänzt. Das Bild „wächst“ aus bestimmten Farbkombinationen. Der Farbton baut die Form: ein grosser Fleck in Ocker ist ein Segel, weiße dicke Pinselstriche auf dunklem Hintergrund sind Meeresschaum, dynamische grau-violette Striche ist Rauch aus dem Dampferrohr. Der rythmische Bildaufbau vermittelt eine ungewöhnliche Lebhaftigkeit.

Alle in diesem Kapitel erwähnten Werke wurden nicht als Sozialauftrag geschaffen. Dieses System bildete sich in Russland erst zum Ende der 20er Jahre, als es an die Stelle der vor der Oktoberrevolution vorhandenen wirtschaftlichen Basis trat. Damals bestimmten einige wohlhabende Sammler und Mäzene mit der Unterstützung von Kritikern das Geschehen auf dem Kunstmarkt. Das System der Sozialaufträge wurde zum ersten Mal im Jahre 1927 ausprobiert, als der Staat rund 160 000 Rubel für den Ankauf und Auftrag der Kunstwerke ausgab, die die erfolgreichen Revolutionsideen widerspiegeln sollten. Die Avantgardisten verloren zu dieser Zeit die staatliche Untertützung, die ihnen sofort nach der Revolution so reichlich geleistet wurde. Sich in das System der Sozialaufträge einzureihen bedeutete, streng nach angeordneten Regeln des Sozialistischen Realismus zu arbeiten und einer von zahlreichen Genossenschaften beizutreten. Zum Anfang der 30er Jahre hatten diese Genossenschaften schon Hunderte von Mitgliedern im ganzen Land. Sie sollten nicht nur künstlerischen sondern auch sozialen Forderungen entsprechen: „die Heranziehung von proletarischen Arbeitskadern“ und die „Verstärkung der Parteipräsentation“²⁹⁸. Und die Werke, die nach dem Sozialauftrag ausgeführt wurden, hatten ihren konkreten sozialen Kontext. Als Mitglied einer Genossenschaft hatte man viele Vorteile:

²⁹⁸ Was das Plenum der Föderation entschieden hat. Resolution des 2. Plenums des Rates der Föderation der Arbeiter der räumlichen Künste. Künstlerbrigade, 1931, Nr. 5-6, S. 31-32.

eine Arbeit, vom Staat finanzierte Aufträge, eine feste Position in der Gesellschaft. „Darüber hinaus entwickelte sich diese einflussreiche und mächtige Institution immer mehr zu einem Kontrollorgan, über das die Partei mit materiellen Hebeln auf die Künstler einwirken konnte“.²⁹⁹ Die Beziehungen der Avantgarde-Künstler zu diesem System waren nicht eindeutig. Echte Künstler nahmen alle Besprechungen über den „einheitlichen künstlerischen Stil“ und die „politische Orientierung“ nicht ganz ernst. Als das System der Sozialaufträge sich endgültig manifestierte, fanden viele von ihnen keinen Platz in diesem System von geregelter Schaffen, was praktisch bei aller Berühmtheit doch eine halbhungrige Existenz bedeutete.³⁰⁰ Die Hinwendung zu den Genres Portrait und Landschaft wurde für viele zu einer Art „Nische“: klassische Genres erregten keinen Ärger oder Unzufriedenheit bei den Kritikern und Parteimitgliedern, wie es auch mit der gegenstandslosen Kunst der Fall war.

Es ist unmöglich, das Schaffen von allen Avantgarde-Künstlern im Rahmen dieser Arbeit zu betrachten, die am Ende der 20er bis zum Anfang der 30er Jahre sich dem Genre Landschaft zuwendeten. Ich erwähne nur einige Namen von Künstlern, in deren Schaffen die obengenannte Tendenz leicht nachzuvollziehen ist. Kliment Nikolaewitsch Redko (1897 - 1956), nach einer kurzen Phase der Beschäftigung mit dem Suprematismus bis 1921, ging er in seiner Malerei zum „Ingenieur-Organismus“ über. In den Jahren 1923-24 entwickelte er einen künstlerischen Stil Swetschenism (Luminismus). 1927-35 hielt Redko sich in Paris auf, im Jahre 1935 kehrte er nach Moskau zurück und widmete sich der Landschaftsmalerei. Antonina Fedorowna Sofronowa (1892-1966), eine Künstlerin aus Moskau. Sie war bekannt mit A. Drewin, Lew Schegin, N. Tarabukin. Ihre Malerei von Anfang der 20er Jahre ist gegenstandslos, Ende der 20er bis Mitte der 30er Jahre malte sie fast ausschließlich Landschaften. Konstantin Alexandrowitsch Wjalow (1900-1976), studierte 1917-23 bei Lentulow und Morgunow in Moskau. Nach dem Studium entwarf er Bühnenbilder, war als Plakatkünstler und Buchillustrator tätig. Ende der 20er Jahre wandte er sich der Landschaftsmalerei zu. Für sie alle war die Landschaftsmalerei keine Berufung, sondern eben diese „Nische“,

²⁹⁹ Gaßner, Hubertus: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, DuMont Buchverlag, Köln 1979, S. 411.

³⁰⁰ in solcher Lage war z. B. der Meister der analytischen Kunst P. Filonov.

die es ihnen erlaubt hat, das künstlerische Leben weiterzuführen, ohne sich in die strengen Forderungen des Sozialsystems einordnen zu müssen. Es war eine speziell geschaffene „andere Realität“, deren parallele Existenz einen schützenden Schirm zu der gegenstandslosen Kunst der Vergangenheit dieser Maler bildete.

3.2.5. Der Blick von weitem

Was kann abstrakter als ein Land sein, das man nie gesehen hat? Ein Fleck mit einem Namen auf einer Landkarte, einige Aufsätze oder Bücher, die man darüber gelesen hat. Jedoch bleibt das Land, das man verlässt und zu dem man niemals wiederkehrt,³⁰¹ im Bewusstsein als etwas unverändert Schönes, Fernes und unendlich Geliebtes. Russland ist in den Werken der emigrierten Maler wie Gonscharowa und Larionow eine Bewertung aus der Ferne, kein reales, historisches Land, sondern ein stilistisches und bildhaftes. Selbst die Gattungen, die man wählte, waren am besten für die Darstellung des künstlerischen Stils geeignet: Bühnenbilder, Skizzen für Theaterspiele und Buchillustrationen. In den 20er und 30er Jahren widmet man viele illustrierte Ausgaben dem berühmten Djagelews Ballett in Paris³⁰², deshalb benötigt man Illustrationen für sie. Goncharowa bekam die Aufträge von französischen Verlagen. Politische Ereignisse spielen jedoch oft ein böses Spiel mit den Werken der Künstler: Malewitsch war gezwungen, alle seine Bilder, die er für die Ausstellung in Berlin 1927 gebracht hat, in Deutschland zu hinterlassen, und viele Werke von Gontscharowa, unter ihnen auch die Vorbereitungsbühnenbilder für Djagilew's Ballett, sind in Moskau geblieben. Und selbstverständlich, hatte Goncharowa in den 30-er Jahren nicht nur keine Möglichkeit ihre Werke mitzunehmen, sondern auch keine, einen Blick auf sie zu werfen. Ihr blieb nichts anderes übrig als Kopien herzustellen. Die wiederholten Arbeiten wichen mehr und mehr von den Originalen von 1914 ab, wie auch die Themen der Illustrationen weniger und weniger den Ereignissen in der Heimat entsprachen.

Die Oper „Le Coq d'Or“ von Rimsky-Korssakoff wurde zum ersten Mal 1914 aufgeführt. Sie ist eine bewundernswert harmonische musikalische Übertragung des berühmten Märchens Pushkins „Das Märchen vom goldenen Hahn“. Es ist die Geschichte von dem Zarenreich Dodons und einem mysteriösen Astrologen, der dem Zar einen goldenen Hahn schenkt. Der

³⁰¹ Gontscharowa und Larionow begaben sich zusammen 1915 nach Europa, um für Djagilews Balletttruppen zu arbeiten, aber nach den Revolutionsereignissen 1917 haben sie beschlossen, in Frankreich zu bleiben. Später, im Jahre 1938 nahmen beide die französische Staatsbürgerschaft an.

³⁰² Die von Goncharowa ausgeführten Bühnenbilder für die Balletts Russes: *Le Coq d'Or*, 1914, *Les Noces*, 1923, *L'Oiseau de Feu*, 1926; von Larionow: *Le Soleil de Nuit*, 1915, *Kikimora*, 1916, *Chout*, 1921, *Le Renard*, 1922.

einzigartige Hahn kündigt dem Zar mit seinem Schrei die Ankunft seiner Feinde an. Diese zauberhafte Eigenschaft des Hahns entpuppt sich als trügerisch und unbeständig. Aufgrund seiner Sorglosigkeit und seiner unbändigen Leidenschaft sterben am Ende der Zar und seine Erben und das ganze Reich geht unter. Gontscharowa entwarf 1914 für die Oper zahlreiche Kostümentwürfe und drei Bühnenbilder im Stil des russischen Primitivismus. Das erste von ihnen stellte das Zarenreich Dodons dar, das sich im Hintergrund und an den beiden Seiten der Kulissen befand (Abb. 108)³⁰³. Eine seltsame Architektur mit bunter Ornamentik in hellroten, blauen, grünen und gelben Farbtönen diente als Umrandung des Himmelbettes des Zaren. Hinter dem Himmelbett, dem Ort, an dem der Zar sich hauptsächlich aufhielt, ragte ein riesiger Baum mit exotischen Blumen heraus. Das zweite Bühnenbild stellte ein Schlachtfeld dar, eine nach einer Schlacht verwüstete Landschaft mit wenig Grün (Abb. 110). Das dritte Bühnenbild – der Platz vor dem Schloß des Zaren Dadon wurde in rosa-roten Tönen ausgeführt (Abb. 111).

Die Aufführung der Oper hatte so viel Erfolg, dass sie zu der am meisten besuchten Vorstellung von 1914 in Paris wurde. Und das alles trotz der scharfen Kritik seitens des Malers Benois. Er bezeichnete die Farbkombinationen Gontscharowas als „asiatic colours“³⁰⁴ und ihr letztes Bühnenbild als eine Darstellung, der es an tragischer Stimmung mangelt, seiner Meinung nach sollte die Sonne sich hinter einer Wolke verstecken. Am Tag der Abrechnung mit dem Sterndeuter für seine Dienste und seinen Goldenen Hahn bleibt Zar Dadon sorglos und erstattet das Versprochene nicht zurück:

Will ich deinen ersten Willen,
Den du kundtust, dir erfüllen,
Was auch immer dein Begehrt –
Gleich als ob's mein eigener wär.“

Der gleich darauffolgende Streit bringt den Zar in Wut und er tötet den Sterndeuter, wofür er auch selbst bald den Tod vom Goldenen Hahn erleiden wird. Das Puschkinsche Märchen ruft bei der ersten Lesung immer ein Gefühl einer plötzlichen Tragödie hervor. Sie bricht bei dem allgemeinen Jubel des

³⁰³ Es gibt einige Entwürfe für die erste Szene. Einer von ihnen befindet sich im Russischen Museum, St. Petersburg, R 464. Die von uns beigelegte Abbildung stammt aus der privaten Sammlung von Mr. und Mrs. Lobanov-Rostovsky, London.

³⁰⁴ Benois, A.: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941, S. 363.

Volkes aus, das gerade hinter der Kutsche des Zaren und der Zarin von Schamachen herzieht. Die Gestalt einer heranziehenden Wolke fehlt im Text des Märchens. Sie entstand eher in der Bildtradition – die Künstler malten in der Finalszene eine von Wolken verdeckte Sonne, oder sogar eine sich nähernde Sonnenfinsternis, deren Höhepunkt gerade auf den Tod des Sterndeuters fällt.³⁰⁵ Gontscharowa lässt bewusst diese „traditionelle“ Wolke weg, bei ihr scheint die Sonne auf dem Bühnenbild weiter und die Blumen an den Wänden des Schlosses des Zaren Dadons blühen sogar noch kurz vor seinem Untergang (Abb. 111). Wenn wir aber über Übereinstimmung mit dem Text reden, entspricht das Bühnenbild zu der zweiten Szene (Abb. 110) - Schlachtfeld, - kaum der wörtlichen Beschreibung. Goncharowa schuf tatsächlich ein Feld mit Hügel und Anhöhen. Im Text des Märchens erwähnt Puschkin oft hohe Berge, die die Schlucht umgeben: „Ins Gebirge tritt der Zar“, „zwischen hohen Bergesrücken, mitten in die Schlucht gestellt“, „bis hinauf zu Bergeshöhn drang ihr Jammer und Gestöhn“³⁰⁶.

1937 gibt es eine Neuaufführung davon für Colonel de Basil, und Gontscharowa verfertigt mehrere Dekorationen in Wiederholung der alten. Das Original von 1914 (Abb. 108) und ein wiederholtes Bühnenbild von 1937 (Abb. 109)³⁰⁷ unterscheiden sich in Details: Auf dem Bild von 1917 ist eine Pyramide von Bojaren dargestellt, ein Rat, dessen Aufgabe in Altrussland die Staatsregierung war. Auf dem Bild von 1937 verschwinden sie, stattdessen schlafen vier altersschwache Greise im Sitzen vor dem Palast. Eine unendliche Reihe von Bojaren wird 1937 durch Ammen und Kinderfrauen ersetzt, die traditionell in Märchen die minderjährigen Monarchen erziehen. Im Korsakow's Ballett und auf den Kostümentwürfen steht für sie der Name „sennye devuschki“, Dienstmädchen. Jetzt findet man auf dem ganzen Bild keine einzige wache Figur: der schlafende Zar, seine schlafenden vier Bojaren und zahlreiche Dienstmädchen, die die Fliegen wegjagen. Die Blumen blühen auf Statuen und Türmen des Schlosses Zar Dadons und in seiner Loge auf.

³⁰⁵ siehe Z. B. Ausgabe: A. S. Puschkin. Skazki. Zeichnungen von O. Zotow. Malysch, Moskwa 1980.

³⁰⁶ Puschkin, A.S: Gesamte Werke in sechs Bänden, Das Märchen vom goldenen Hahn, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1973, S. 386.

³⁰⁷ der Fundort des Bildes ist unbekannt; die Dekoration wurde bei Sotheby's am 17 Juli 1968 verkauft.

Diese mehrfach dargestellten Blumen mit ihrem süßem Duft und bunten Farben waren eher eine ferne Erinnerung an das Paradies, an die vergangene Herrschaft Dadons, und im Kontext der Oktoberrevolution bekommen ihre Dekorationen sogar einen neuen Klang. Die persönliche Lebenserfahrung der Künstlerin hat hier eine bestimmte Rolle gespielt. Wenn Gontscharowa sich an diese Jahre erinnert, klagt sie über das gewöhnliche Leben der Pariser, über die Notwendigkeit, nach rechts oder links abzubiegen zu müssen, wenn man aus dem Haus geht. In ihrer Heimat, auf dem Gut Polotnjanyi Zavod (Leinenunternehmen) in Russland war es ganz anders. Das Gut befand sich auf einem Hügel, von dort aus hatten Blick und Phantasie freien Raum und konnten in alle vier Richtungen gehen. Überall blühte und duftete die Natur. Jedoch war das Gut im Jahre 1937 schon längst konfisziert, es blieb nur eine ferne Erinnerung im Bewusstsein, die mehrfach mit den Blumen des Schlosses Dadons geschmückt ist.

Aber sie übernimmt unverändert eine Gestalt vom Bühnenbild 1914 in ihre späteren Wiederholungsbilder: das ist ein roter Reiter auf der Wand über dem Palasttor. Diese Gestalt wiederholt die Züge von Erzengel Michael aus ihrem Zyklus „Krieg. Mystische Bilder des Krieges“, der auch im Jahre 1914 geschaffen wurde. Dem Reiter auf dem Bühnenbild fehlen nur die Attribute des Erzengels: Flügel, Nimbus, Trompete, Weihrauchfass. Aber sogar ohne diese Attribute interpretiert man den roten Reiter als eine Warnung für die kommende Tragödie. In der russischen Literaturwissenschaft gibt es eine Theorie, die das berühmte Märchen Puschkins im Zusammenhang mit der Russischen Geschichte erklärt. Dort verkörpert der sorglose und schläfrige Dadon einen Herrscher, der vom Paradies träumt und seine Pflichten vernachlässigt. Seine beiden Söhne töten sich gegenseitig und als der Vater mit Verspätung das Schlachtfeld betritt:

Zar Dadon dem Zelte naht...

Oh, wer hier nicht seufze, stöne!

Vor ihm seine beiden Söhne,

Ohne Helme, unbewehrt,

Tot. Und eines jeden Schwert

In des andern Brust getrieben.³⁰⁸

Dieses Bild wird später als Allegorie des Bürgerkrieges angesehen. Gontscharowas Landschaft von 1914, die ursprünglich nur den Kontext des Märchens hatte, wurde von vielen russischen Immigranten in Paris als eine real - tragische Landschaft im Jahr 1937 aufgefasst.

Das Ballett „Sorochinskaja Jarmarka“ (Der Jahrmarkt in Sorotschin), nach dem gleichnamigen Werk Gogols, wurde erstmalig im Theater „Champs Elysées“ 1926 aufgeführt, begleitet von der neubearbeiteten Musik Musorgskis und Gontscharowas Bühnenbildern. Das ist ein früheres Werk von Gogol, eine Novelle aus dem Sammelband „Abende auf dem Weiler bei Dikanka“. Die „Abende“ haben schon im Jahre 1931 den jungen Schriftsteller berühmt gemacht. Dieser Ruhm nahm seinen Anfang in der Druckerei, wohin Gogol während des Umbruches seines Buches vorbeikam. Kaum hatten die Setzer ihn gesehen, fingen sie an, Blicke zu wechseln, prustend zu lachen und brachen zum Schluss in schallendes Gelächter aus. Das Lachen war durch sein Buch verursacht, das als „äusserst lustig“ von ihnen bezeichnet wurde. Das Thema von „Abende auf dem Weiler bei Dikanka“ ist die Ukraine, das Leben der Dorfbewohner, ihre Charaktere, Gewohnheiten und Lieder, und dieses Thema war ungewöhnlich für das Hauptstadtpublikum. Gogol war in der Ukraine geboren, dort verbrachte er auch seine Kindheit und Jugend. Die Novellen waren so poetisch und schön, dass viele Künstler und Komponisten sich später dem Thema von „Abende“ zuwandten: Tschaikowskij, Musorgskij, Rimski-Korsakow. Das Motiv von den schönen ukrainischen Landschaften kommt in dem Buch vor. Die Beschreibung des Sommertages („Der Jahrmarkt in Sorotschin“,) der ukrainischen Nacht - („Der Johannismacht“) oder die Beschreibung von dem Fluss Dnjepr („Schreckliche Rache“) sind in Form eines kleinen Prosagedichtes verfasst.

Das Ballett „Der Jahrmarkt in Sorotschin“ wurde von Maria Kuznetzovas Privatopera in Buenos Aires 1932 und später von Balletts Russes de Paris in Salle Pleyel 1940 wiederaufgeführt. Jedoch greift Gontscharowa jedes Mal auf ihre erste Version des Bühnenvorhangs von 1926 zurück: eine friedliche Dorflandschaft der Ukraine mit Kindern am Ufer und Kühen auf der

³⁰⁸ Aus: A. S. Puschkin: „Eugen Onegin und andere Versdichtungen. Dramen und Gedichte.“ Aus dem Russischen übertragen von Manfred von der Ropp und Felix Zielinski, München 1972. Das Märchen vom goldenen Hahn, S. 424.

Wiese (Abb. 112). Das ist ein Entwurf für den Bühnenvorhang, der gerade die erste Szene der Novelle illustriert: eine poetische Beschreibung der Landschaft in der Mittagshitze. Die von der drückenden Hitze erschöpften Reisenden, die gerade zum Jahrmarkt in Sorotschin fahren, näherten sich dem Fluss: „Doch jetzt leuchtete vor den Augen unserer Reisenden bereits der Psjoll-Fluss auf; schon wehte aus der Ferne eine frische Kühle herüber, die nach der ermattenden, zehrenden Hitze um so deutlicher spürbar war. Durch das Dunkel und Hellgrün des Laubes schwarzer und schlanker Pappeln und Birken, die hie und da auf der Wiese zerstreut waren, leuchteten feurige, in schattige Kühle gehüllte Funken auf, und der Strom entblößte blitzend, wie ein schönes Weib, seine silberne Brust, auf die die dichten grünen Locken der Bäume üppig herabsanken. In jenen köstlichen Stunden, wo der treue und beneidenswerte Spiegel den stolzen und blendenden Glanz von des Flusses Stirn, seine lilienweißen Schultern und seinen Marmorhals, der von einer dunkel vom blonden Haupte fallenden Flut überschattet ist, in sich aufnimmt, wo der Strom verächtlich den einen Schmuck von sich streift, um ihn durch einen anderen zu ersetzen, und seine Launen kein Ende finden wollen, - in diesen Stunden wechselt er mutwillig, wie er ist, fast jedes Jahr seine Umgebung, wählt sich einen neuen Weg und umgibt sich mit neuen, mannigfaltigen Landschaften.“³⁰⁹

Goncharowa wendet sich irgendwann dem von ihr entdeckten Neoprimitivismus wieder zu. Klare Konturen von Ästen auf dem blauem Himmel wiederholt das Bild aus dem Jahre 1911: Winter (Abb. 39). Diesselbe Linienschärfe, diesselben Figuren von Menschen in der Landschaft. Beide Werke wurden durch volkstümliche Stickerei hervorgerufen, wo der hohe Baum – ein Symbol der Kraft und Fruchtbarkeit – die menschlichen Gestalten begleitet, sowie die Tiere und Vögel. Diese für Goncharowa in den 20er Jahren stilistisch typischen Gestalten sorgen für die Atmosphäre der verträumten Harmonie. Das Thema von Kindern, die auf die ruhige Wasserfläche blicken, wird zum ersten Mal für das Marionettentheater von Julia Sazonowa für Vieux Colombier zu Weihnachten 1924 eingeführt.³¹⁰

Ein anderes Bühnenbild: Ukrainisches Dorf mit klarem Himmel, gepflegten Häuschen und Goldkuppeln in der Ferne (Abb. 113). Goncharowa

³⁰⁹ Gogol, N.: Abende auf dem Weiler bei Dikanka. Phantastische Novellen, Berlin 1923, S. 43.

³¹⁰ Chamot, M.: Goncharova. Stage Designs and Paintings, London 1979, S. 96.

mit ihrer Vorliebe für vielsprechende Details vergisst auf keinen Fall die typischen kleinen Vorgärten mit den Sonnenblumen vor den Dorfhütten. Dabei entsprach die wahre Ukraine der 30er Jahre kaum diesem Idyll: Zerstörung und Schließung der Kirchen waren von grausamer Hungersnot begleitet. Aber hätte selbst Gontscharowa mit ihrer reichen künstlerischen Phantasie sich etwa vorstellen können, welche grausamen und hinterlistigen Pläne in der fruchtbaren und schönen Ukraine, die so von Gogol gepriesen worden ist, in die Tat umgesetzt wurden? Wenn man einmal in der Ukraine war, so fällt es einem schwer, die Schönheit ihrer Natur zu vergessen. Das Bild eines bunten, singenden Landes haftet stärker im Bewusstsein als die nüchternen Berichte der Auslandsreporter über die Armut im Land.

Ein Bühnengestalter richtet sich sicherlich zuallererst nach der Idee einer Aufführung, der literarischen Zeit und Handlung. Im Falle der russischen Avantgarde-Maler und der von uns betrachteten Zeitperiode spielte jedoch die Wahrnehmung der Zuschauer eine wichtige Rolle. Das wohlhabende russische Publikum in Frankreich versuchte, keine der Aufführungen des Balletts Russes zu versäumen und nahm die russischen Ballette in Verbindung mit seinen eigenen Erinnerungen wahr und verglich sie mit der gegenwärtigen Situation. Die Bühnenkunst existiert im Unterschied zur Tafelmalerei- oder Graphik nur in der Aufführungszeit. Sobald der Vorhang fällt, verlieren Musik, Tanz und Dekoration ihre Einwirkung. Gontscharowa und Larionow erweckten mit ihren Dekorationen der 20er und 30er Jahre Bilder von einem nicht mehr existierenden Russland zum Leben. Die russischen Zuschauer wurden somit unwillkürlich aufgefordert, ihre reale, verlassene Heimat mit den Theaterdarstellungen der vergangenen Zeit zu vergleichen. Die Bilder aus der Vergangenheit, die durch ruhige russische und ukrainische Landschaften hervorgerufen wurden, wirkten aufs Publikum stärker als die Realität. So kam es allmählich zu einer „Illusion des Stillstands der sichtbaren Welt“.³¹¹ Aber die Beziehungen zur Heimat waren nicht einfach und hatten sogar eine tragische Fortsetzung: So hatten Gontscharowa und Larionow allen Grund dafür, sich 1945 darüber zu freuen, dass Paris nicht von russischen Militärtruppen befreit wurde. So hatte das im Jahre 1926 erschienene Strafgesetzbuch einen Artikel 58 mit der Untereintragung 4, der zufolge alle Emigranten, die das Land sogar

³¹¹ Pospelov, G: Russkoe iskusstvo nachala XX veka, Moskva 1999, S. 69.

vor der Einführung dieses Gesetzes verließen, der Zusammenarbeit mit der internationalen Bourgeoisie angeklagt wurden und zu 10 Jahre Gefängnis oder zum Tod durch Erschießung verurteilt wurden. Und es gab sehr viele von solchen Fällen auf dem Territorium Osteuropas, das gerade von russischen Militärtruppen befreit wurde, zwischen 1945 und 1946.

Im Jahre 1926 arbeitete Gontscharowa an den Dekorationen und Kostümen für das Ballett Fokins „L'Oiseau de Feu“ nach der Musik von Strawinsky³¹² am Lycenium Theatre in London. Das von ihr entworfene Bühnenbild am Schluss der Ballettaufführung, das den Tod Koshschejs³¹³ und den Triumph der Einwohner einer russischen Stadt darstellt, war außergewöhnlich schön. Zahlreiche goldene Kuppeln der schneeweißen Kirchen auf einem strahlend blauen Himmel (Abb. 114). Diese enorme Anzahl an Kuppeln deutete auf die berühmte Metapher hin „vierzig vierziger“, dass es vor der Oktoberrevolution in Moskau und Umgebung tatsächlich mindestens so viele Kirchenkuppeln gab. Das abschließende Bühnenbild hatte auch andere Varianten, z.B. ein riesiger, blühender Garten vor den Kirchen (Abb. 115)³¹⁴, dabei blieben jedoch die große Zahl der Kuppeln und ihre Pracht unverändert. Das Ballett wurde erstmalig am 25. November 1926 auf einer Londoner Bühne aufgeführt. Das russische Publikum sah es zum ersten Mal 1961, bei einer Tournee des Royal Ballets in Moskau. So bekam die Heimat der Künstlerin, ein Jahr vor ihrem Tod, ein Stück ihrer Welt, einer nur noch in Erinnerungen und Märchen zurückgebliebenen Welt eines alten Moskaus, der Stadt der goldenen Kuppeln, zu Gesicht. Die Nachricht von dem Erfolg der Aufführung erfreute Gontscharowa sehr, das war wie die Situation der Gedichtrolle von Ovid vor 2000 Jahren, nur seine Gedichte erschienen in der Heimat, dem Künstler selbst blieb diese Möglichkeit verwehrt.

Larionow arbeitete 1922 an den Dekorationen für das neue Ballett von Strawinsky *Le Renard* im Théâtre National de l'Opéra. Das volkstümliche

³¹² Das Ballett wurde 1910 inszeniert. Die ursprünglichen Dekorationen, die Faszination und Magie des russischen Märchens ins Leben riefen, wurden von Golowin entworfen. 1922 wurden sie bei einer Zugfahrt während eines starken Regens völlig zerstört. Gontscharowa fertigte neue Dekorationen an.

³¹³ Ein der häufigsten Charaktere der russischen Märchen, der das Böse personifiziert. Seine Gestalt wird häufig mit Tod assoziiert, deswegen wird Koshchej oft als Skelett im prächtigen Mantel mit einer Krone auf dem Kopf dargestellt.

³¹⁴ diese Variante befindet sich in der Sammlung von Mr. und Mrs. Lobanov-Rostovsky, London.

Märchen erzählt die Geschichte eines schlaunen Fuchses, der für seine bösen Streiche von einer Katze und einem Ziegenbock zur Rechenschaft gezogen wird. Das Bühnenbild stellte eine riesige Scheune dar, deren Rückwand eine Spalte hatte, durch welche man eine winterliche Landschaft: blätterlose dunkle Bäume auf einem hellen Hintergrund sehen konnte. Braune, schwarze, weiße und graue Farben der Dekoration und einfache Masken der Tänzer schufen einen beunruhigten und trostlosen Eindruck des russischen Taigawaldes. Dieses Bild war vor allem für Larionow sehr überraschend, denn für gewöhnlich zeichnete sich seine Palette durch bunte und manchmal bewusst provokative Farben aus. 1921, ein Jahr davor, wurde das Ballett „Chout“ nach Musik von Sergej Prokoffiev auf der Bühne des Pariser Theaters aufgeführt. Dabei wurden das Ballett selbst und die Dekoration dafür 1915 vorbereitet und stellten die radikalste Form der Farbenpracht dar. „Larionov’s settings, inspired as usual by Russian peasant art, interpreted in the spirit of cubism, were brilliantly conceived, but the colour contrasts, accentuated by the angular shapes composing the design, were so vivid and so dazzling that it was almost painful to look at the stage”.¹⁴ Die Aufführung des Balletts war erfolglos, Robert C. Hansen sagte dazu zutreffend: „for in 1921 Chout was a stylistic anachronism“.¹⁵ Aber das war, wie man sagt, Larionow von 1915, in der Zeit seiner mutigen Experimente mit Form und Stil. Die Dekoration für sein letztes Ballett *Le Renard* für die *Balletts Russes* war jedoch monochrom, mit einer einsamen Hühnerstange, einer Leiter und der bedrückenden Winterlandschaft in der Tiefe der Bühne. Diese Wahrnehmung wurde durch die bewusst übertriebenen Bewegungen der Tänzer, ihrer Masken im Stil der mittelalterlichen Krieger, z.B. ein Helm, der die Form eines Mauls von einem Hund hatte, verstärkt. Die Landschaft im Hintergrund, sowie das Ballett beruhten im Großen und Ganzen auf Typen und Symbolik.

In der zweiten Version des gleichen Balletts, seiner letzten Bühnendekoration, griff Larionow im Jahre 1929 auf die Prinzipien des Shakespeares Theaters zurück. Die neue Aufführung des Balletts veranlasste ihn, die Bühne und die Dekoration dafür neu zu überdenken, dieses Mal im Stil des Konstruktivismus. Die Aufschriften auf den einfachen Trikots von Tänzern

¹⁴ Beaumont, C.: *The Diagelev Ballet in London*, London 1940, p. 190, cit. nach: Hansen, R.: *Scenic and Costume Design for the Ballets Russes*, S. 79.

¹⁵ Ebd. S. 79.

und Gymnastikern dienten zur Identifikation der Charaktere des Balletts. Anstelle einer Hühnerleiter- und Stange entstanden andere Requisiten: Turngeräte wie Böcke, Trapeze und Rutschen. „Chaque élément du décor avait ainsi sa fonction propre et permettait d'utiliser la scène sur toute sa hauteur conformément aux objectifs visés par le constructivisme“.¹⁶ So stellte ein flaches Holzbrett, das von einem vertikalen Stab gehalten wurde, die Hühnerstange dar. Ein anderes Holzbrett diente als Zaun, über den ein Akrobat mit der auf seinem Kostüm stehenden Aufschrift „Ziegenbock“ sprang. Der hohe Utilitarismus der Gegenstände hatte als Grundlage die Prinzipien des dreidimensionalen Konstruktivismus. Das einzige traditionelle Element, das die Bühne enthielt, war der verschneite Wald im Hintergrund. Man kann ihn auf einem aus dem Archiv Larionows¹⁷ entstammten Photo der Ballettproben von 1929 wiedererkennen. Dieses eine Element war wahrscheinlich das Einzige, was das konstruktivistische Bühnenbild mit der Atmosphäre des volkstümlichen Märchens gemeinsam hatte. Mit diesem dichten verschneiten Urwald mitten auf der Bühne wollte Larionow unterstreichen: das Märchen selbst, seine musikalisch-künstlerische Organisation gehören Russland. Zu dieser Periode des künstlerischen Schaffens Larionows gehören auch einige Landschaften im Stil des Impressionismus, z.B. *Zwei Mädchen am Bachufer*, Ende der 20er Jahre (Abb. 116). Wenn es nicht die völlig zuverlässige Datierung des Bildes und die Tatsache gäbe, dass das Bild der ehemaligen Sammlung Tomilina-Larionowas in Paris gehörte - ein unbestreitbarer Beweis für seine spätere Entstehung - hätte man annehmen können, dass das Bild 1903-1905 entstanden sei. Stilistisch ist es sehr ähnlich dem *Rosenstrauch nach dem Regen* von 1904 (Abb. 117). Gerade dieses Bild von Larionow war eines der ersten, das auch den Anfang des Impressionismus in Russland angekündigt hat. Damals sorgte es für heftigen Streit über die Wege der russischen Kunst. Vibrierende Farben des *Rosenstrauchs* vermitteln dem Zuschauer das Gefühl der Frische und Freude; die herbstlichen Farben des Waldes, die im Wasser mit einem vorbeischwimmenden Fetzen einer Zeitung widergespiegelt werden, erwecken eine melancholische und traurige Stimmung.

¹⁶ Larionow, cit: aus dem Buch: Larionow, par Waldemar George, Paris 1966, S.100.

¹⁷ ebd. S.126.

Das Erscheinen des Menschen in der Landschaft – zwei am Bachufer liegende Mädchen - belebt und personifiziert das Bild. Die Pose einer von ihnen könnte man wie eine Reminiszenz zu seinem berühmten „Ausruhenden Soldat“ interpretieren. Die Haltung und besonders die Fussstellung des Mädchens am Bachufer erinnern an die des ausruhenden Soldaten – *Ausruhender Soldat*, 1910-1911 (Abb. 118). Das Motiv des am Bach-Ufer liegenden Mädchens war schon immer traditionell in der Kunst. Im Jahre 1910 wurde aber das Thema vom ausruhenden Soldaten als Revolution in der Kunst wahrgenommen, und seine seltsam verrenkten Beine wurden vielfach von der Kritik erwähnt und verspottet. Wenn es nicht die völlig zuverlässige Datierung des Bildes und die Tatsache gäbe, dass das Bild der ehemaligen Sammlung Tomilina-Larionowas in Paris gehörte - ein unbestreitbarer Beweis für seine spätere Entstehung, hätte man annehmen können, dass das Bild 1903-1905 entstanden sei. Jedoch gehört das Bild *Zwei Mädchen am Ufer* zweifelsohne zu den späteren Werken Larionows. Seine unerwartete Rückkehr zu dem Genre der Landschaftsmalerei im Stil des Impressionismus kann man eher als einen Blick in die Vergangenheit, in die Themen und in den Stil, die ihn vor 15 Jahren interessierten, bewerten.

David Burliuk hatte ein anderes Schicksal. Im Verlaufe des Jahres 1919 machte er eine große Tournee durch Sibirien, indem er von einer Stadt zur anderen reiste. Er veranstaltete poetische Lesungen nach seinem eigenen Wortlaut: «In allen sibirischen Städten gelesen. Die Namen von Majakowskij und Wasja (Kamenskij) in Taiga und auf den Bergwerken gepredigt.»³¹⁵ Die Bezeichnung „alle sibirische Städte“ hat auch ihren Grund: Burliuk tritt in Kurgan, Petropawlowsk, Omsk, Tomsk, Chita, Irkusk auf. Danach fuhr er über Wladiwostok nach Japan 1920, wo er ein Jahr verbrachte, 1922 begab er sich von Vancouver nach den USA und blieb dort bis zu seinem Tod im Jahre 1967. Sein künstlerisches Leben hörte nie auf, abwechslungsreich zu sein: er nahm an den Ausstellungen in den Kunstgalerien Amerikas und Europas teil, schrieb Bücher und veröffentlichte Zeitschriften. Seine zeitlich lange Emigration mit vielen Ortswechseln wurde in mehreren Landschaften Japans und des Fernen Ostens festgehalten. Die „tausend Kilometer der russischen Erde“ Berdjaews, die von Burliuk gesehen und zurückgelegt wurden, verdrängten aus seinem

³¹⁵ Evseewa, S. David Burliuk. Faktura I Zvet , Ufa 1994, S. 32.

Bewusstsein die von ihm 1911 entdeckte und propagierte Fähigkeit, die Landschaft aus vier Blickpunkten zu sehen. Nun sah er die Landschaft wieder aus einem einzigen traditionell-perspektivischen Punkt wie auf seinem Bild *Straße im Dorf*, 1930. Diese Arbeit kann man sehr schwer einem bestimmten Ort zuordnen. Das könnte sowohl eines von vielen unterwegs gesehenen Dörfern im Fernen Osten sein, als auch eins von den Dörfern in der Ukraine oder im Gouvernement Charkow, wo er seine Kindheit verbrachte. Die dargestellte Straße mit Holzhäusern und Vorgärten vor den Fenstern könnte aber auf keinen Fall zu seiner Umgebung in New York gehören. Das Bild wurde 1930 gemalt, im gleichen Jahr erhielt Burliuk eine amerikanische Staatsbürgerschaft. Dieser Schritt bedeutete, dass es für ihn nicht mehr möglich wurde, in seine Heimat zurückzukehren. Burliuk malte weiter Bilder mit russischen Motiven aus dem Gedächtnis, ohne jemals wieder Russland zu besuchen. Dabei griff er stilistisch auf die Periode der 10er Jahren zurück, der Zeit, als seine *Landschaft mit dem rosa Haus* (Abb. 23) entstand.

Seine Reisen in die Vergangenheit bereicherten zuallererst das Genre der Landschaft und sein Stil veränderte sich in Richtung „des früheren Burliuks“, der sich für die Prinzipien des Neoprimitivismus von 1907 bis 1910 interessierte: *New Mexiko*, 1949 (Abb. 120). Wenn man seine zwei Arbeiten *Weg im Garten* (Abb. 121) und *Französische Stadt*, (Abb. 122) nebeneinander stellt, so könnte man, ohne die genaue Datierung zu wissen, sie seiner früheren impressionistischen Periode zuordnen, der Zeit, als er seine erste Deklaration „Stimme eines Impressionisten für den Schutz der Malkunst“ im Jahre 1908 veröffentlichte und dann zwei Jahre später die Sammlung Morosowas und Tschschukins in Moskau kennen lernte. Aber nur eins von den oben genannten Bildern wurde in dieser Zeit, nämlich 1910 gemalt. Sein zweites Bild *Französische Stadt* entstand 40 Jahre später, 1950. Burliuk sprach erneut mit der „Stimme eines Impressionisten“, besser gesagt, er erwies in beiden Fällen seine Ehrerbietung gegenüber dem französischen Impressionismus. Aber wenn Impressionismus in Russland um 1910 ein neues Phänomen war, wofür auch die Stimme erhoben werden musste, wirkt Burliuk's Impressionismus der 50-er Jahre wie eine nostalgische Erinnerung an Europa und Russland. Es war tatsächlich nicht mehr als eine Erinnerung an seine Jugend, künstlerische Dispute, „freche“ Bilder. Diese Tendenz, auf die vergangenen Motive

zurückzugreifen, ist charakteristisch für viele russische Avantgarde-Künstler, die nach der Oktoberrevolution emigrierten. In den Werken Larionows und Gontscharowas, die an der Aufführung der Ballette in Paris für Balletts Russes arbeiteten, nahm diese Tendenz einen bestimmten Theaterstil an, Burliuk dagegen wiederholte seinen eigenen Malstil von 1907 bis 1910. Dabei wurde das Bild von Russland immer mit der Vergangenheit in eine Wechselbeziehung gestellt, das heisst mit dem Bild aus Erinnerungen und Vorstellungen. Das Heimweh und die Unmöglichkeit, die Heimat zu besuchen, hat ein interessantes Phänomen ins Leben gerufen. Impressionismus der russischen Künstler basiert nicht mehr auf den Eindrücken der Natur, dem Licht- und Schattenspiel, sondern auf den Erinnerungen an diese Eindrücke. Was die Bühnenbilder betrifft, hier deutete die Wahrnehmung des russischsprechenden Publikums in 20-30er Jahren im Ausland das Libretto und die Bühnenbilder anders. Und bei dieser Deutung schienen märchenhafte Landschaften einmalig, aussergewöhnlich, verbunden mit den jüngsten Ereignissen der russischen Geschichte.

3.3. Landschaft als Seinsvergessenheit

Die Notwendigkeit, das Phänomen unter philosophischen Gesichtspunkten zu betrachten, kommt dadurch zustande, dass man in der modernen Kunstgeschichte diesen Aspekten des Problems nicht genügend Aufmerksamkeit schenkte. Es wurden Fakten beschrieben, aus Bruchstücken Biographien zusammengestellt und viele Monographien verfasst. Die kindische Frage „warum“ wird dabei nicht gestellt, als ob die Antwort darauf schon davor allen bekannt wäre. In Wirklichkeit aber erfolgt gar keine Suche nach einer Antwort, wenn die Frage nicht gestellt wird. Am Anfang versuchen wir jedoch, die Frage als solche zu formulieren. Das totalitäre System, der sogenannte sowjetische Kommunismus brachte einige, ganz bestimmte, ihm entsprechende Kunstformen hervor. Dabei hatte die Entsprechung, Ent-sprechung sowohl einen positiven Charakter - Mitarbeit, Kooperation, als auch einen negativen - Nichtbeteiligung, Verweigerung, nach vorgegebenem Muster zu arbeiten, Emigration. Wir untersuchten aber eine dritte Form dieser Erscheinung. Deren Beschreibung ist allerdings nicht möglich, wenn man dafür nur schwarzweiße Töne verwendet. Es geht um die Entsprechung als einer Fähigkeit, zu antworten oder sich zu äußern. Die übliche und hauptsächliche Bedeutung dieses Wortes - die Anforderungen erfüllen, oder im stilistischen Kontext - jemandem einen Wunsch erfüllen, einem Wunsch entgegenkommen, jemandes Wunsch entsprechen.

Wie antwortet Kunst auf politische Veränderungen? Und ob sie überhaupt antwortet? Die Kunst spricht. Ihr narratives Ausdrucksvermögen setzt einen Zuhörer voraus. Deswegen bedeutet ent-sprechen in erster Linie den Anfang einer Handlung oder eines Prozesses, in unserem Falle eines Prozesses des Sprechens. Der Prozess selbst, nämlich das Sprechen tritt später in Erscheinung. Denn wir befinden uns jetzt ganz am Anfang der Entstehung dieser Erscheinung. Die Kunst spricht also, dabei geht dem Akt des Sprechens die Zustimmung zum Sprechen voraus. Die Entsprechung schließt den Akt des Sprechens verborgen ein. Bei der Entsprechung, der Zustimmung zu einer Reaktion oder einer Antwort (positiv oder negativ) wird eine Äußerung ausgedrückt - bei der bildenden Kunst geschieht dies durch darstellende

Formen. Aber was geschieht, wenn die innere Zustimmung zu einer Antwort ausbleibt, wenn keine Reaktion erfolgt? Das Fehlen einer Antwort auf veränderte Situation ist auch eine Art von Antwort. Sie könnte durch Angst (Angst, etw. zu verlieren? Todesangst?), Unsicherheit, sowie mangelnde Reaktionsbereitschaft oder durch alles zusammen ausgelöst werden. Für uns ist es von Bedeutung, dass die Reaktion, vor allem die Zustimmung zu einer Reaktion bzw. einer Antwort nicht erfolgt ist. Das scheinbare Fehlen der Reaktion oder eine unterdrückte Reaktion bedeuten jedoch nicht, dass das Individuum sich bei der Veränderung der Situation nicht selbst ändert. Hinzu kommt, dass die Veränderung der Situation (sozial-politisch) eine totale Veränderung war. Allerdings führt das Fehlen der inneren Zustimmung zur Reaktion, das Fehlen der Entsprechung als Fähigkeit zu sprechen, zu antworten, zu einer ziemlich paradoxen Situation. Zwar setzt das Individuum fort, sich zu äußern, es spricht (das heißt für uns: malt, radiert, zeichnet, baut, formt...) weiter, jedoch *entspricht* es der neuen Situation nicht. Wenn man sich aber einmal in diesen Zustand begibt, bekommt dieser im Verlaufe der Jahre einen festen Charakter. Das Wesen ohne Entsprechung. Dies ist besonders schwer für die bildende Kunst, die von der Außenwelt inspiriert wird. Wenn aber nichts von diesem veränderten Alltag auf dem Bild zum Ausdruck kommt, was undenkbar für das innere Leben des Künstlers ist, sieht er sich gezwungen, um seine Arbeit fortzusetzen, eine erfundene Welt zu schaffen, die er nicht vor den Augen sieht, die er aber braucht.

Warum dann eigentlich Landschaft? Sie ist das Erste, was der Mensch vor seinen Augen sieht, wenn er nach einem Thema sucht, um sich selbst auszudrücken. Oder besser gesagt, *die Landschaft ist vorhanden*, und aufgrund ihres natürlichen Daseins und der unendlichen räumlichen Weite - überall vorhanden - sie zeigt sich jedem. In dieser Eigenschaft – natürlichem Dasein gleicht Landschaft der orthodoxen Ikone, denn diese *ist vorhahanden*, wie eine Art „Fenster in eine andere Welt“. Allerdings wenn Ikone schon durch ihre Erscheinung existiert, erfordert die Landschaft, im Gegensatz zur Ikone, eine besondere Betrachtung vom Maler. Die Landschaft vermag kaum politische Gesinnung eines Malers zum Ausdruck zu bringen. Dies unterscheidet sie vom Portrait oder von der historischen Malerei, die sowohl Sympathien als auch Antipathien eines Künstlers widerspiegeln. In diesem Sinn ist die Landschaft

ungefährlich. Die Landschaft *war* schon immer da, auch vor der Veränderung der Situation, und höchstwahrscheinlich wird sie für immer da bleiben. Steht der Mensch vor dem Weltuntergang, erstreckt sich vor seinen Augen eine apokalyptische Landschaft. Außerdem ist die Wahl einer Landschaft als Thema ungefährlich für einen Maler, weil sie von ihm nicht erfordert, seine Meinung oder eine unmittelbare Reaktion zu zeigen. Sogar bei so einer schlagartigen Situationsveränderung in einem Land ändert sich die Landschaft sehr langsam, wenn vor allem der Mensch - Träger der Veränderungen dort (zufällig oder absichtlich) nicht dargestellt wird. Einige Jahrzehnte menschlichen Lebens, voller Leiden und mit Millionen von Toten, sind unmerklich, unbedeutend im Vergleich zur Lebensdauer einer Kiefer, deren Lebensdauer Hunderte von Jahren betragen kann.

Neben der Frage „was darstellen“ steht die Frage „wie darstellen“. Die Wahl des Stils konnte sogar bei einem scheinbar neutralen Thema wie Landschaft einen Aufruf beinhalten. Abstrakte Landschaft oder Portrait waren bei aller Konventionalität des vorgegebenen Themas gefährlich für ihren Schaffer: das Bild könnte einem breiten Publikum unverständlich erscheinen und leicht dazu führen, dass der Maler abgelehnt oder isoliert würde und in extremen Fällen sein Leben damit in Gefahr brächte. Die Kunstformen und Stile sollten verständlich und zugänglich sein - das wurde zum Hauptkriterium des künstlerischen Schaffens. Die Stile der Vergangenheit, die in den 30er Jahren schon zum geschichtlichen Bestand geworden waren, - Impressionismus und Realismus erschienen von neuem in den Werken der Avantgarde-Künstler.

Die Frage des Raums und die Frage der Zeit in den Landschaftsdarstellungen: die Landschaften von Claude Lorrain, Poussin und Rembrandt unendlich im Sinne der unendlichen Idee des Raumes und zeitlos - sie haben keine Einheit der Zeit, es kann die Gegenwart genau so gut wie die Vergangenheit oder die Zukunft sein. Im Gegensatz zu ihnen haben die Landschaften der Avantgarde-Künstler der 30-er Jahre fast immer ihre bestimmte Zeit und ihren bestimmten Raum – das ist Russland (reales oder erdachtes), gegenwärtiges Russland oder Russland aus der weiten Vergangenheit. Aber es wird vergebens *als Sujet* in den Bildern gesucht, es ist da *als etwas Verborgenes*. Die metaphorischen Bilder wurden zur Regel: die Abbildungen zu den russischen Märchen, blühende Apfelbäume, die über den

Städten hängenden Zeppeline, alleinstehende Häuschen der ersten Kolchosen in den unendlichen Steppen. Die unendliche Weite des russischen Raums, wie auch wasserreiche russische Flüsse dienten mehrfach als Vergleiche in der Literatur: den Strom von Häftlingen von 1929-30 vergleicht Solzenicyn „mit dem guten Ob“ und die von 1944-45 „mit dem guten Jenissej“.³¹⁶ Mit diesen Vergleichen ist alles gesagt - wenn man sich die zwei riesigen sibirischen Flüsse vorstellt, wird die Bedeutung der Metapher sofort klar.

Dem Genre Landschaft wendeten sich oft auch die deutschen Künstler in der nationalsozialistischen Zeit zu. Im Schaffen von Otto Coester³¹⁷ aus der Zeit 1933-1945 beobachtet man das oben genannte Phänomen, die Kunst, die in keine der Kategorien passt, die dem formalen Ansuchen der Nationalsozialisten nicht entspricht, aber auch nicht widerspricht. Sie bleibt abseits der Strömungen und Richtungen, sucht in den einfachen landschaftlichen Motiven die traditionellen humanistischen Ideale. Viele Landschaften aus der Zeit vermitteln auch einen besonderen Eindruck: die Leere der Landschaft als Folge der *Seinsvergessenheit*, das Göttliche hat das Ort verlassen und die Künstler treten als Beobachter der verlassenen Landschaften auf. Wir dürfen nicht vergessen, in welcher Zeit diese Werke entstanden sind. „Im Zeitalter der ausschließlichen Macht der Macht, d. h. des unbedingten Andranges des Seienden zum Verbrauch in die Vernutzung, ist die Welt zur Umwelt geworden... Das Seiende ist wirklicher als das Wirkliche. Überall ist Wirkung und nirgends ein Welten der Welt und gleichwohl noch, obzwar vergessen, das Sein. Jenseits von Krieg und Frieden ist die bloße Irrnis der Vernutzung des Seienden in die Selbstsicherung des Ordners aus der Leere der Seinsverlassenheit.“³¹⁸

Der Mensch, als Subjekt des Seins wird im Totalitätsregime durch den Mensch als *Subjekt aller Vernutzung* und zugleich als „Objekt“ der *Seinsverlassenheit* verdrängt. Als solcher interessiert er manche Künstler nicht mehr. Deswegen bleibt die Landschaft auf den Bildern vom Mensch verlassen, die Landschaft bleibt leer. Die menschenleere Landschaft wartet, bis der Mensch aufwacht und an sie denkt. Die fugürlichen Darstellungen

³¹⁶ Solzenicyn, Alexander: Archipelag GULag, B. 1-2, Paris, YMCA-Press 1973, S. 37.

³¹⁷ Otto Coester; Monographie mit Oeuvreverzeichnis, bearbeitet von C. Borchers, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1991.

³¹⁸ Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze. Überwindung der Metaphysik, Pfullingen: Neske, 1954. S. 92.

verschwinden aus den Bildern allmählich, und wenn sie doch einmal auftauchen, dann – völlig verändert. Heidegger meint, „die Totalitärssysteme entstanden als Folge zu lange dauernder Irrnis des Daseins: die Irrnis kennt keine Wahrheit des Seins; dafür aber entwickelt sie die vollständig durchgerüstete Ordnung und Sicherheit jeglicher Planung in jedem Bezirk.“³¹⁹ – sogar in den Bezirken, die sich ziemlich schwer beeinflussen lassen, wie die Kunst. Das planende, organisierende, berechnende Denken ist auf keinem Fall das begreifende und erfassende Denken, es ist unfähig über den Sinn, der in allem herrscht, was es gibt, nachzudenken. Dasein aber wartet, wann der Mensch sich an es erinnert und denkt. In der Denkkategorie bedeutet das Sein den Besitz eines Platzes, während das Nicht- Sein das Fehlen eines solchen darstellt. Das Fehlen eines Platzes - das Nicht-Zugewiesensein eines Platzes heißt, dass es diesen Platz weder davor noch beizeiten gegeben hat. Er wurde jenseits des Seins gelassen. Wenn das Sein keinen Platz für seine Entfaltung findet, bleibt es unausgedrückt, geheim, im Gegensatz zur „aletheia“, der Wahrheit.

Der Philosoph stellt in seinem Aufsatz eine prinzipielle Frage: ob in dieser Zeit das verborgene und einzigartige Ereignis geschehen ist, und zwar: *Vergessenheit des Seins*, und, als Folge der Vergessenheit – „Einsturz der Welt und Verwüstung der Erde. Einsturz und Verwüstung finden den gemäßen Vollzug darin, daß der Mensch der Metaphysik, das animal rationale, zum arbeitenden Tier fest-gelegt wird. Diese Fest-legung bestätigt die äußerste Verblendung über die Seinsvergessenheit...“³²⁰ „Die Zeichen der letzten Seinsverlassenheit sind die Ausrufungen der „Ideen“ und „Werte“, das wahllose Hin und Her der Proklamation der „Tat“ und der Unentbehrlichkeit des „Geistes“. All dieses ist schon eingespannt in den Mechanismus der Rüstung des Ordnungsvorganges. Dieser selbst ist bestimmt durch die Leere der Seinsverlassenheit.“³²¹

Ein „organisiertes Chaos“, das entsetzliche Phänomen, diktierte auch die Bildaufgaben, und Landschaft als Genre war für die einen zum Mittel sich anzupassen geworden, für die anderen – eher ein Zufluchtsort, wo die Künstler der ideologischen Propaganda entgehen konnten und über den Sinn des

³¹⁹ Ebd. S. 93.

³²⁰ Ebd. S. 72.

³²¹ Ebd. S. 91.

veränderten Daseins nachdenken. Ihre Themen sind einfach. Der Wald, das Feld, die Brücke, die Vögel. Aber gerade diese Einfachheit enthält das Rätsel von Großem und Ewigem. Ihre Landschaften sind den Überlegungen von Heidegger aus der Nachkriegszeit ähnlich. Heidegger beschreibt in dem Büchlein 'Der Feldweg', das kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, 1949 entstand, den Weg zum Ehnried in der Stadt Meßkirch. Trotz aller Veränderungen, insbesondere durch das Wachsen der Stadt und die Befestigung mit Asphalt, ist der Verlauf geblieben. Am Wegrand steht noch ein Feldkreuz, und eine Bank unter einer alten Eiche gibt es weiterhin. „Wenn die Rätsel einander drängten und kein Ausweg sich bot, half der Feldweg. ... Immer wieder geht zuweilen das Denken in den gleichen Schriften oder bei eigenen Versuchen auf dem Pfad, den der Feldweg durch die Flur zieht. ... Die Weite aller gewachsenen Dinge, die um den Feldweg verweilen, spendet Welt.“³²² Es ist nach seiner Vorstellung das Einfache in der Welt, das nicht mehr wahrgenommen wird, das Einfache, das durch einen Feldweg symbolisiert wird. Die Stimme des Einfachen hört aber nicht jeder, die Erinnerung an das Dasein sucht nach Ruhe und Weite. Die Werke von Avantgarde-Künstlern aus den 30-er Jahren werden zum Nachdenken, zur Überlegung über das vergessenen Dasein.

³²² Heidegger, M. Der Feldweg, Klostermann, Frankfurt am Main, 1962, S. 12.

Schlußbetrachtungen

In dieser Arbeit interessierte mich vor allem das Thema des künstlerischen Schaffens unter dem Einfluss der Totalitätsregime. Stile und Kunstrichtungen wurden verändert, der Bereich von freien Experimenten wurde allmählich immer enger und stattdessen wendeten sich die Avantgardisten den traditionellen Genres Landschaft und Portrait zu. Die Künstler selbst und ebenso die Kunsthistoriker betrachten diesen Prozess oft als negativ. Es gibt kaum wissenschaftliche Abhandlungen zu diesem Thema, aber diese negative Beurteilung habe ich oft zu hören bekommen: „Schon in den 30er Jahren ist nichts von der russischen Avantgarde übrig geblieben!“ – dabei waren die meisten Vertreter der russischen Avantgarde noch am Leben und setzen ihre Arbeit fort. Oder: „Er malte aber nichts mehr – nur die Landschaften!“ – und es bleibt gewöhnlich unberücksichtigt, unter welchen sozial-politischen Umständen die Künstler lebten. Und was ist Landschaft? Selbst die Zuwendung der Avantgarde-Künstler zum Genre Landschaft bezeichnet man als einen Verfall des künstlerischen Schaffens. Diesem Phänomen ist das Kapitel „Landschaft als „Seinsvergessenheit“ gewidmet. Bei genauer Betrachtung dieses Themas aber wird klar, dass Landschaft als Genre immer noch den Sinn behielt, den ihr der Künstler verliehen hat.

Landschaft erschien erstmals auf altrussischen Ikonen, als Genre aber kam sie erst später nach Russland, unter dem Einfluss europäischer Kunst. Aber sie entwickelte sich originell, was uns anregt, über die russische Landschaftsmalerei zu sprechen. Die Hauptgründe dieser Originalität liegen im völlig anderen Landschaftscharakter der russischen Natur und in ihrer anderen Wahrnehmung. Russen haben eine andere Auffassung von räumlicher Ausdehnung als die Europäer. Tausende von Kilometern der russischen Ebene lassen bei ihren Bewohnern eine andere Weltanschauung entstehen als bei den Bewohnern der Alpen: die Erde erscheint dem russischen Menschen endlos und diesem Thema ist das Kapitel „Philosophie der Landschaft der Unendlichkeit“ gewidmet. In diesem Kapitel ist die Rede von zwei verschiedenen Arten der Unendlichkeit. Die erste davon ist eine rein räumliche, extensive Unendlichkeit, die zweite ist eine intensive, raum-zeitliche Unendlichkeit, die auch mit unserem Gedächtnis verbunden ist. Unsere

Erinnerungsfähigkeit ist mit einer sich ständig verändernden lebenden Natur verbunden. Viele Künstler der russischen Avantgarde, die sich in der Zeit ihrer Blüte hauptsächlich mit der räumlichen, extensiven Unendlichkeit beschäftigten, kehrten in den 30er Jahren zu dem Genre Landschaft zurück und sahen darin die Möglichkeit, sich einer zweiten Form der Unendlichkeit zuzuwenden - einer intensiven, raum-zeitlichen Unendlichkeit.

Wir bezeichnen es als „Rückkehr“, weil es kaum einen Künstler in der Geschichte der Avantgarde gibt, der sich am Anfang seiner schöpferischen Tätigkeit nicht mit den traditionellen Genres beschäftigt hätte. Die Zeit davor gehörte der reichen Tradition der russischen nationalen Kunstschule, aber den entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Avantgarde übte der Impressionismus aus: Monet, Sisley, Pissaro, Cézanne, Gauguin und Van Gogh. Der Einfluss von Gauguin auf Michail Larionow und Natalia Goncharowa wurde durch eine ganze Reihe von Gauguins Arbeiten in Schtschukins Speisezimmer gefördert. David Burliuk schrieb in seinen Erinnerungen: „Die Kunst, deren Keim von Cézanne, Gauguin und Van Gogh ausging, erschien als Vorbote des Sieges der Proletarier über die Zarenherrschaft und den Kapitalismus in Russland.“³²³ Die Aussage scheint übertrieben, drückt aber genau die Meinung der Futuristen über den Einfluss des Impressionismus aus. Impressionismus war für die russische Avantgarde sehr wichtig: durch ihn erhob sich die russische Kunst auf europäisches Niveau. Aber schon bald lehnten die Avantgardisten die impressionistische Landschaftsmalerei ab und fanden ihren eigenen einmaligen Weg in der Kunst. In dem Kapitel „Neue Themen und Motive“ wird eine ganze Reihe origineller Entdeckungen russischer Künstler betrachtet. Die Themen werden manchmal aus dem sogenannten „niederen Genre“ entnommen, neu gesehen und umgesetzt. Russische Bilderbögen (Lubok), Holzpuppen, Reklameschilder - wurden neu «entdeckt» von Larionow, Goncharowa, Kandinsky und Burliuk – so entstand der Neoprimitivismus in Russland. In diesem Stil wurden besonders viele Landschaften gemalt. Der Bauernzyklus und die Dorflandschaften von Malewitsch und Gontscharowa aus der Zeit 1911-1912 enthalten Dutzende

³²³ D. Burliuk: „Fragmenty iz vospominanij futurista. Pisma. Stichotvorenija.“ (Fragmente aus den Erinnerungen eines Futuristen. Briefe. Gedichte.), St. Petersburg 1994, S. 136.

solcher Bilder. Zuvor noch weit verbreitet, werden diese Motive in den Jahren 1913-1917 fast gänzlich von städtischen Landschaften verdrängt. Diese entsprachen eher avantgardistischer Auslegung. Die Entstehung des ganz neuen Landschaftsform, „vorbeieilende Landschaft“ bedeutet den Anfang einer neuen Ära. Die veränderte Wahrnehmung der Landschaft im menschlichen Bewusstsein war bedingt durch die neuen technischen Verkehrsmittel wie Flugzeuge, Züge und Autos. So teilte sich die statische Landschaft in eine Vielzahl von Fragmenten, die zu verschiedenen Zeiten wahrgenommen wurden.

Zu der echten Revolution in der Kunst kam es erst, als die Künstler Interesse für die Entdeckungen der Mathematiker und Physiker Lobatschewskij, Minkowskij und Einstein aufbrachten. Den richtigen Anstoß aber für die Arbeiten über den vierdimensionalen Raum gaben in Russland die philosophischen Werke von Charles H. Hinton und Pjotr Uspenskij. Die Idee Uspenskij's war das Erreichen höherer Bewusstseinsstufen durch die Schulung des „Raumsinnes“ und Wahrnehmung des Raumes der vierten Dimension, was in dem Kapitel „Die Formel der Natur“ näher beschrieben wurde. Fast alle Künstler der russischen Avantgarde, Matjuschin, Krutschenyh, Chlebnikow, Larionow, Gontscharowa, Malewitsch, Kljun, Lisitzkij waren daran interessiert, den Bereich der vierten Dimension zu erfassen. Der Suprematismus, dessen Beginn mit dem Jahr 1913 angesetzt ist, hat die Illusion eines planimetrischen, zweidimensionalen Raumes, des Raumes der zweiten und dritten Dimension, hinter sich gelassen. Malewitsch und seine Anhänger schufen den irrationalen Raum mit seiner endlosen Ausdehnung *außerhalb* der Leinwand. Die Künstler der Avantgarde wählten aus der ganzen Formenvielfalt der äußeren Welt gerade die geometrischen Formen für die Darstellung der neuen Ideen über den Raum. Und neben allen diesen neuen Ideen geriet das Genre Landschaft natürlich in Vergessenheit. Malewitsch behauptet: „Ein Künstler kann nur dann ein Schöpfer sein, wenn die Formen seines Bildes nichts mit der Natur gemein haben“³²⁴, von jetzt an interessiert ihn nur noch der Raum an sich, das gegenstandslose Sein.

³²⁴ K. Malewitsch: Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus: der neue Realismus in der Malerei, Moskau 1916, 3. Ausgabe.

Die anfängliche Begeisterung der Avantgarde-Künstler für die Ereignisse der Revolution hatte zur Folge, dass viele von ihnen sofort danach höhere Stellen in der Kunstausbildung und in der Stadtverwaltung bekleideten. Sie bekamen auch erstmals die Möglichkeit, staatliche Ausstellungen zu organisieren, Museen und eigene Kunstwerkstätten zu eröffnen. Die Künstler verstanden die soziale Revolution als die Fortsetzung der von ihnen in der Kunst begonnenen Revolution. Und die gegenstandslose Malerei, die noch vor den Ereignissen von 1917 begonnen hatte, beinhaltete auch eine Art Revolution in der Kunst. Die neue Aufgabe, die Schaffung einer neuen Kunst erforderte ungewöhnliche Lösungen, die manchmal gar nicht mit der traditionellen Vorstellung des künstlerischen Schaffens übereinstimmten. Die Künstler nahmen teil an den Dekorationen anlässlich des Oktoberfestes in allen grossen Städten. Petrograd, Moskau, Kiev, Ekaterinenburg und Vitebsk bekamen ein neues Gesicht. Von jetzt an waren die russischen Avantgardisten mit der Schaffung einer realen Stadtlandschaft beschäftigt. Das war eine ganz neue Rolle. Neu waren auch die offiziellen staatlichen Aufträge für die Künstler, die zuvor nur belächelt wurden und auf Unverständnis trafen.

Aber schon Anfang der 20er Jahre traten die ersten Schwierigkeiten auf. Die Kunstvereinigung „ACHRR“- („Assoziation der Künstler des revolutionären Russlands“), die sehr schnell zu einem großen Betrieb mit der realistischen Produktion angewachsen war, trat aktiv gegen die gegenstandslose Kunst mit den Bezeichnungen „antisozial“ und „außerhalb der gesellschaftlichen Klassen stehend“ an. Die Kunst der Avantgarde wird seit dem Anfang der 20er Jahre auf verschiedenen Niveaus abgelehnt. Das Land erlebte totale Veränderungen: Geistesverfassung, Mentalität, soziale Struktur und selbst das Aussehen der Landschaften änderte sich innerhalb von 10-15 Jahren. Ende der 20er bis Anfang der 30er Jahre erlebten viele Künstler auch die Folgen des Terrors an eigener Haut, und gerade um diese Zeit vollzieht sich im Schaffen der Avantgarde-Künstler eine Zuwendung zum Genre Landschaft.

Malewitsch malte 1928-30 eine Reihe von Landschaften impressionistisch und datierte sie auf 1903-1904, was zu einer langjährigen Verwirrung der Kunsthistoriker führte. Diese rätselhafte Rückkehr vom „über alle anderen Kunstrichtungen herrschenden Suprematismus“ zu den alten

Themen, Motiven und zu dem längst schon Kunstgeschichte gewordenen Stil lässt sich erklären, wenn wir die tragische Ereignisse in der Ukraine in den Jahren 1929-1930 genauer betrachten. Malewitsch hielt sich selbst trotz seiner polnischen Herkunft immer für einen echten Ukrainer und reagierte betroffen – aber auf eine besondere Art und Weise. Er malte unendliche Landschaften, verwendete dabei Farben aus der Manufaktur Dossekins und handgewirkte Juteleinwand – also die Malutensilien, die noch vor der Revolution hergestellt wurden. Malewitsch führte mit seiner Datierung dieser Landschaften auf 1903-1908 viele Kunsthistoriker für lange Zeit hinters Licht. Aber es erscheint nur auf den ersten Blick so, als seien diese Bilder im Stil des Impressionismus gemalt worden. Bei der genauen Untersuchung wurde klar, dass Malewitsch seine suprematistische Farbtheorie sozusagen hinter einzelnen impressionistischen Pinselstrichen verborgen hat. Der Künstler versuchte mit seiner Früherdatierung eine neue Linie der Entwicklung seines Schaffens aufzubauen, in der das Auftauchen des schwarzen Quadrats aussehen sollte, als sei es das Ergebnis seiner zahlreichen künstlerischen Experimente.

Die Zeit und Energie, die Malewitsch aufbrachte, um seine eigene Kunstgeschichte neu darzustellen und seine Bilder vorzudatieren, hätte er bei einem günstigeren Verlauf der sozial-politischen sowie seiner eigenen Umstände dazu verwenden können, die gegenstandslose Kunst weiter zu entwickeln. Die Avantgarde-Künstler hörten bereits Mitte der 20er Jahre auf, die räumlichen Ideen malerisch darzustellen. So trug Kliun, ein enger Freund von Malewitsch entscheidend dazu bei, dass er sich von der gegenstandslosen Kunst abwandte. Bis zu den Jahren 1925/26 erreicht die Zahl der abstrakten Arbeiten Kliuns einige Dutzend, doch nach dieser Zeit trifft man sie in der Fülle seiner realistischen Landschaften nur noch selten an. „Die Kunst der abgemalten Natur“, wie Malewitsch die traditionelle Landschaftskunst auch genannt hat, wurde in den Händen des russischen Avantgardisten Ivan Kliun zwangsweise wieder lebendig. Ausgehend vom Realismus um die Jahrhundertwende kam er in den 30-er Jahren zum Realismus zurück, dabei blieb er der abstrakten Kunst in seinen Gedanken treu.

Ab 1923 wandte Udalzowa sich den Genres Landschaft und Porträt zu und gab ihre abstrakte Suche für immer auf. Drevin kehrte in den späten zwanziger Jahren zum naturalistischen Stil und fast ausschliesslich zur

Landschaftsmalerei zurück. Udalzowa und Drewin wendeten aber nicht die strikt vorgeschriebene Art des Realismus an, sie bestätigten aber mit ihren Arbeiten, dass das Wichtigste in der Schaffung einer „anderen Realität“ läge. Sie entdeckten ein neues Prinzip der räumlichen Komposition im Genre Landschaft, der Raum des Himmels bekommt die Kraft der Unendlichkeit nicht in einer illusorischen Leichtigkeit und Luftigkeit des Bildes, sondern in einer bestimmten gedachten Realität; im Vergleich dazu erscheint die Begrenztheit des irdischen Raums leicht und fast immateriell auf ihren Bildern. „Andere Realität“ war ein modifizierter, abgeänderter Realismus. In der Auffassung von realen Objekten und Formen fühlten sich die Künstler berechtigt, in den Bereichen Farbe und Lichtwiedergabe zu experimentieren.

Russland ist in den Werken der emigrierten Maler wie Gontscharowa und Larionow eine Bewertung aus der Ferne, nicht ein reales, historisches Land, sondern ein stilistisches und bildhaftes. Sie wählten die Gattungen, die am besten für die Darstellung des künstlerischen Stils geeignet waren: Bühnenbilder, Skizzen für Theaterspiele und Buchillustrationen. Gontscharowa verfertigte einige Bühnenbilder für die Oper „Le Coq d’Or“ von Rimsky-Korssakoff im Stil des russischen Primitivismus. Das erste von ihnen stellte das Zarenreich Dodons dar, das zweite ein Schlachtfeld, das dritte den Platz vor dem Schloß des Zaren Dadon. Ihre Bühnenbilder von 1914, die ursprünglich nur den Kontext des Märchens hatten, wurden von vielen russischen Immigranten in Paris als eine real-tragische Erinnerung an die Heimat, ihre Natur, aber auch an Zarentod und Bürgerkrieg im Jahr 1917 aufgefasst. Ihre Bühnenbilder für das Ballett „Der Jahrmarkt in Sorotschin“ (wurde von Maria Kuznetzovas Privatopera in Buenos Aires 1932 und von Balletts Russes de Paris in Salle Pleyel 1940 aufgeführt) stellte friedliche Dorflandschaften der Ukraine dar: klaren Himmel, gepflegte Häuschen und Goldkuppeln in der Ferne. So erweckten Gontscharowa und Larionow mit ihren Dekorationen der 20er und 30er Jahre Bilder von einem nicht mehr existierenden Russland zum Leben. David Burliuk malte in Amerika die Bilder mit russischen Motiven aus dem Gedächtnis, ohne jemals wieder Russland besucht zu haben, dabei griff er stilistisch auf die Periode der 10er Jahren zurück. Sein Impressionismus basierte nicht mehr auf den Eindrücken der Natur, dem Licht- und Schattenspiel, sondern auf den Erinnerungen an diese Eindrücke.

Die totalitären Regime bevorzugten Realismus in seinen verschiedenen Ausführungsformen: sozialistischer Realismus in Russland, oder, was man als pragmatischen Realismus bezeichnen kann, in Deutschland. Die Künstler waren gezwungen, sich den traditionellen Genres wie Stilleben und Landschaft zuzuwenden. In diesem Fall wurde Landschaftsmalerei eine Art Zuflucht, oder für die Künstler, die sich für eine Emigration entschieden hatten, ein Rückblick. Sie griffen oft auf die Techniken zurück, die sie schon in den Jahren 1905-1913 angewandt hatten, und auf die Stile der Vergangenheit, die in den 30er Jahren schon zum geschichtlichen Bestand geworden waren, den Impressionismus und klassischen Realismus.

Literaturverzeichnis

Quellen

Abstraction: Towards a New Art, Painting, 1910-20. Ex. cat. Tate Gallery, London 1980

Alexander Davidovitsch Drevin. Katalog, Moskwa 1979

Aleksanders Drevins. Catalog of exhibition, Riga 1981

Amazonen de Avantgarde, Guggenheim museum/Hatje, New York 1999

Andersen, T. et Grigorieva, K.: Art et poésie russes 1900-1930. Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979

Andersen, T.: Essays on art. Vol. I-II, Copenhagen 1968

Andersen, T.: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970

Andersen, T.: Moderne rusisk kunst. Copenhagen 1967

Andersen, T. : Vladimir Tatlin. Stockholm, 1968

Art and Architecture USSR 1917-32. Ex. cat. Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1971

Art and Revolution, Ex. cat. Seibu Museum, Tokyo 1982

Awangard, ostanovlennyj na begu, Leningrad 1989

Benua, A.: Poworot k lubku, Retsch', Sankt-Peterburg 1909

Benois, A.: Reminiscences of the Russian Ballet, London 1941

Berdjaew, N.: Krisis iskusstwa, Moskva 1918

Berdjaew, N.: Opyt eschatologitscheskoi metafiziki, Paris 1947

Berdjaew, N.: Filosofia tworchestwa, kul'tury i iskusstwa, Moskva 1994

Beskin, O: Formalizm v iskusstwe, Moskva 1933

Bespredmetnoje tvortschestwo i suprematizm. Katalog, Moskva 1919

Boris Ender. Pittore d'avanguardia nell'unione sovietica, Roma 1977

Bor'ba za realizm v izobrazitelnom iskusstve 20-ch godov, Moskva 1962

Bowler, Anne Elizabeth: Art and politics in the historical avant-garde: Italian futurism and Russian constructivism. New School for social research, Michigan, Ann Arbor Univ., Phil. Thesis 1992

Bowl, J.E.: Lissitzky's Proun Room, Berlin, 1923, Ex. cat. Dallas Museum of fine Arts, 1977

Bowl, John E.: Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934. New York 1976

Bullock, Alan: Hitler und Stalin. Parallele Leben. Siedler Verlag, Berlin 1991

Burliuk, D.: Faktura – Poschtschetschina obschtschestvennomu vkusu, Moskva 1912

Burliuk, D.: Fragmenty iz vospominanij futurista. Pisma. stichotvorennija, Sankt-Peterburg 1994

Chamot, M.: Goncharova. Stage Designs and Paintings, London 1979

Chklovsky V.: La Marche du Cheval, Champ Libre, Paris 1973

Chlebnikov, V.: Tvorenija, Moskva 1986

Ciurlionis, M: Ausstellungskatalog der berliner Festwochen, Berlin 1979

Compton, S.: Malevitch et l'avant-garde, Lausanne 1979

Cooke, C.: Russian avant-garde. Theories of art, architecture and the city, London 1995

David Burliuk. Exhibition of works from the State Russian Museum and museums and private collections of Russia, USA and the Germany, St. Petersburg 1995

David Burliuk. Texture and Colour. David Burliuk's pictures in the museums of Russian provinces. Catalogue. Ufa 1993

Die russische Avantgarde und die Bühne 1890-1930, Schleswig 1991

Douglas, Ch.: Malevich's Painting – some problems of chronology, Moscow 1978

El Lissitsky. Maler, Architect, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitsky-Küppers, Dresden 1967

Fantastic and Imaginative Works by Russian Artists, Leningrad 1989

Filonov. Edition du Centre Pompidou, Paris 1990

Filonov, P.: Die Ideologie der analytischen Kunst. Staatliches Russisches Museum, Leningrad 1930

Fitzpatrick, S.: The Commissariat of Enlightenment; Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-21, Cambridge 1970

Florenskij, P.: Mnimosti v geometrii, Mokau 1922

Forbidden art. The Postwar Russian Avantgarde, New York 1998

Futurism and the International Avant-Garde, by A. d'Harnoncourt. Ex. cat. Philadelphia Museum of Art, 1980

Gaßner, H.: Alexander Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984

Gaßner, H.: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare, Köln 1979

Gauguin. Tahiti, l'atelier des tropiques, Paris 2003

George, W.: Larionov, La Bibliothèque des arts, Paris 1966

Grabar, I.: Istorija russkogo iskusstva, 1-13, Moskva 1953-69

Gramm, Joseph: Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung, Freiburg 1912

Gray, Camilla: The Russian experiment in Art 1863-1922. London 1986

Gusarowa, A.: Konstantin Korowin, Moskwa 1990

Hansen, R.: Scenic and Costume Design for the Ballets Russes, Uni Research press, Ann Arbor, Michigan 1985

Heidegger, M.: Vorträge und Aufsätze, Günther Neske, Pfullingen

Heidegger, M.: Die Kunst und der Raum. Erker-Verlag, Sankt Gallen 1969

Henderson, L.: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton University Press, New Jersey 1983

Internazionalnye swjazi v oblasti izobrazitel'nogo iskusstwa 1917-1940, Moskva 1987

Ioffe, I.: Krisis sovremennogo iskusstwa, Leningrad 1925

Iwan Schischkin. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, Aurora, Leningrad 1986

Jablonskaja, Mjuda N.: Russische Künstlerinnen 1900-1935, Bergisch Gladbach 1990

Jean Pougny, Ausstellungskatalog, Musée d'Art de la Ville de Paris, Paris 1993

Kandinskij, Malewitsch e le avanguardie russe, Electa, Milano 1995

Kandinskij, V.: O duchovnom v iskusstwe, (Über das Geistige in der Kunst), New York 1967

Kandinsky, the Munich years 1900-14, Edinburgh 1979

Katalog vystavki kartin petrogradskih hudoznikov vseh naoravlenij 1918-1923, Petrograd 1923

Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld 2000

Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt, (Bauhausbücher 11.), München 1927

Kasimir Malewitsch in the Russian Museum, Palace Editions, St. Petersburg 2000

Kasimir Malewitsch: Die gegenstandlose Welt, München 1927

Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag. Galerie Gmurzyska, Köln 1978

Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Köln 1995

Kasimir Malewitsch v Russkom muzee, Sankt-Peterburg, 2000

Kasimir Malewitsch, Ausstellungskatalog, Leningrad-Amsterdam 1988

Kazimir Malevich e le sacre icone russe, St. Petersburg-Milano 2000

Kazimir Malevich. Suprematism, by Matthew Drutt, Guggenheim museum, New York 2003

Kliun, I.: Kubism kak zivopisnyj metod, SA 6, Moskwa 1928

Kliunkova-Soloveichik, S.: Ivan Vasilievich Kliun, New York 1993

Katalog kartin A. D. Drevina i N. A. Udalzowoj, Leningrad 1928

Konstantin Korowin vspominaet, Moskwa 1990

Koudriaschov, catalogue, galerie Chauvelin, Paris 1970

Kowalenskaja, T.: Iskusstwo wtoroj poloviny 19-nachala 20 veka, Moskva 1970

Kowtun, E.: Die russische Avantgarde in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, Aurora, Bournemouth, St. Petersburg, England 1996

Kowtun, E.: Michail Larionow, Parkstone Press, Bournemouth 1998

Kowtun, E.: Nachalo suprematizma. Malewitsch. Chudoznik i teoretik, Moskva 1990

Kowtun, E.: Zangezi. Chlebnikow und seine Maler, Zürich 1993

Kowtun, E.: Wera Michailowna Ermolaewa, Künstlerin der Russischen Avantgarde, Galerie Gmurzynska, Köln 1979

Kunst in der Revolution, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1972

Kunst und Revolution. Russische und Sowjetische Kunst 1910-1932, Wien 1988

Larionov, M.: Diaghilev et les Ballets Russes, La Bibliothèque des Arts, Paris 1970

Lawrentjew, A.: Warwara Stepanowa. Ein Leben für den Konstruktivismus, Weingarten 1988

Lazarev, V.: Die russische Ikone, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997

Lentulow A. W. Ausstellungskatalog, Moskwa 1968

Levitan, I: Le mystère de la nature, Bournemouth-Saint-Petersbourg 1995

Lebedew, P.: Borba za realizm v izobrazitel'nom iskusstwe 20-h godov, Moskva 1962

Lissitzky-Küppers, S.: El Lissitzky. Life. Letters. Texts. Intr. by Herbert Read, Dresden and London, 1967

Lobanow, B.: Chudozestvennyye gruppirovki za poslednie 25 let, Moskva 1930

Lewin, E.: Vasilij Nikolaevich Chekrygin, Katalog, Moskva 1969

Liwschiz, B.: Polutoraglazyj strelez: Stichotworenija, perewody, vospominanija, Leningrad 1989

Lodder C.: Russian Constructivism. London, Yale University Press, 1983

Lunacharskij, A.: Ob izobrazitel'nom iskusstwe, B.1-2, Moskva 1967

Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky. The suprematist straight line, London 1977

Malévitch, K. S.: Ecrits. A. Nakov, Paris 1975

Malévitch, K. S.: De Cézanne au Suprématisme. J.-C. Marcadé, ed. Lausanne, 1974

Malevich, K. S.: The Artist, Infinity, Suprematism (Unpublished Writings 1913-1933). T.Andersen, ed. vol.4. Copenhagen, 1978

Malevich, K. S.: The World as Non-Objectivity (Unpublished Writings 1922-25). T. Andersen, ed. vol.3. Copenhagen, 1976

Malewitsch, K: Über die neue Systeme in der Kunst. Statik und Bewegung, 1919, hrsg. von Victor Fedjuschin, Zürich 1988

- Malzewa, F. S.: Aleksej Kondratiewitsch Sawrasow, Moskva 1977
- Malzewa, F. S.: Mastera russkogo pejzasha, Moskva 1999
- Manin, V.: Arkhip Kuinji, St. Petersburg 1997
- Marcade, J.-Cl.: Le Futurisme russe. Paris 1989
- Marconi, Gio: Suprematisti russi degli anni 20. Fabri, Bompiani 1991
- Markov V.: Russian Futurism: A History. Berkeley and Los Angeles, 1968
- Matuschin, M.: Zakonomernost' izmenjaemosti zvetovych sochetanij, Moskva-Leningrad 1932
- Maza, I.: Sowetskoe iskusstwo za 15 let, Moskva-Leningrad 1933
- Mischen'. Katalog, Moskva 1914
- Morosow und Schtschukin – die Russische Sammler, DuMont Köln 1993
- Nakov, A.: Abstrait/Concret. Art non-objectof russe et polonais. Paris, Transédition, 1981
- Nakov, A.: Liberated colour and Form: Russian Non-objektive Art 1915-1922, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1978
- Nakov, A.: Russian Pioneers : at the Origins of Non-objective Art, Annely Juda Fine Art, London 1976
- Nakov, A.: Russkij Avangard, Moskwa, Iskusstwo 1991
- Natalia Goncharova. The russisan years, Sankt-Petersburg, Palace Edition 2002
- Nikolskij, W.: Alexandr Wassiljewitsch Kuprin, Moskwa 1935
- Nikolskij, W.: Istorija russkogo iskusstwa, Berlin 1923
- Nikolskij, W.: Pjotr Petrowitsch Kontschalowski, Moskwa 1936
- Novizkij, P: Izofront. Klassovaja borba na fronte prostranstvennyh iskusstw, Moskwa-Leningrad 1931
- O Rossii i russkoj filosofskoj kulture. Filosofij russkogo posleoktjabr'skogo zarubezja, Moskva 1988
- Ouspensky, P.: In search of the Miraculous. Fragments of an unknown teaching, A Harvest Book, New York and London 1977

- Paris-Moscou. Catalogue de l'exposition, Paris 1979
- Pavel Filonov: a Hero and his Fate. Nicoletta Misler and John Bowl. Austin 1983
- Pavel Mansurow. Petrogradskij Avangard, St. Petersburg, Palace Edition 1995
- Pavel Nikolaevich Filonov, Leningrad 1988
- Pavel Filonow und seine Schule, Düsseldorf, DuMont 1990
- Pavel Folonow in den 1920er Jahren. Die Physiologie der Malerei, Katalog von Nicoletta Misler und John Bowl, Köln 1992
- Pjotr Petrowitsch Kontschalowski, Ausstellungskatalog, Moskau 1976
- Pospelow, G.: Russkoe iskusstwo nachala XX veka, Moskva 1999
- Polonskij, B.: Mastera sovremennoj graviury i grafiki, Moskva-Leningrad 1928
- Powelichina A.: Das russische Reklameschild und die Künstler der Avantgard. Leningrad 1991
- Punin, N.: Novejschie techenija v russkon iskusstwe, Leningrad 1927-28
- Punin, N.: Die impressionistische Periode im Schaffen M. Larionows. In: Materialien zur russischen Kunst. Leningrad 1928
- Puschkin, A. S.: Die Gedichte, Insel, Frankfurt am Main und Leipzig 1999
- Rakitin, V.: Nikolaj Michajlowitsch Suetin, Moskva 1998
- Rudenstine, A. Z.: Peggy Guggenheim Collection, New York 1985
- Rudenstine, A.Z.: The George Costakis Collection. Russian Avant-Garde Art. New York, London, 1981
- Rudenstine, A. Z.: The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945, New York 1976
- Rummel, R.J.: Death by Government, Transaction Pub 1997
- Russi. Larionov, Goncharova, Kandinsky e gli altri le radici dell' avanguardia, Torino 2000
- Russian Painting of the Avantgarde, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 1993
- Russische Avantgarde Kunst. Die Sammlung George Costakis, Köln 1982

Russische und Sowjetische Kunst – Tradition und Gegenwart, Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985

Russkij avangard. Nedopisannye stranicy. Pamjati E. F. Kowtuna, Palace Editions, Sankt- Peterburg 1999

Russkij avangard. Problemy reprezentazii i interpretazii. Palace Edition, Sankt- Peterburg 1998

Sarabjanow D.: Malewitsch K.S. Suprematism. Moskva 1993

Sarabjanow D.: Ocherki russkoj ziwopisi konza 1900-nachala 1910 godow., Moskva 1971

Schalamow, W.: Izbrannoe, St. Petersburg, Azbuka-klassika 2002

Schatkich, A.: Kazemir Malewitsch, Moskva 1996

Schklovskij, V.: Marsch konja. Berlin 1923

Schwarz, E., Ermolaewa, W.: Poezd, Leningrad 1929

Segal, S.: Nowaja shiwopis v ee istokach i razvitii, Berlin 1923

Sevcenko A.: Sammelband von Materialien. Moskau 1980

Shadowa, L.: Malewitsch. Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment, Schirmer/Mosel, München 1982

Shegin, L.: Die Sprache des Bildes, VEB, Verlag der Kunst, Dresden 1981

Sieben Moskauer Künstler, 1910-1930, Galerie Gmzynska, Köln 1984

Smolik, N.: Von der Ikone zum gegenstandlosen Bild der Maler Vasilij Kandinskij. Edition Slavica, München 1992

Solshenicyn, A.: Archipelag GULag, B. 1-2, Paris, YMCA-Press 1973

Solzenicyn, A.: Archipelag GULag, B. 3-4, Paris, YMCA-Press 1974

Sowetskie chudozniki. Avtobiografii, Moskva 1937

Speculations on the fourth dimension. Selected writings of Charles H. Hinton, edited by Rudolf v. B. Rucker, New York 1980

Starejschie sovetskie khudoshniki o Srednej Azii i Kavkaze. Katalog. Moskwa 1973

Stepanowa W. F. Catalog of one-woman show at the Regional Museum of Visual Arts, Kostroma 1975

- Tager, E.: Russkoe iskusstwo, Moskva-Leningrad 1938
- Taraboukine, N.: Le Dernier Tableau, Camp Libre, Paris 1972
- Tarabukin, N.: Sovremennye risovalschtschiki i gravery, Moskva 1923
- The First Russian Show, London 1983
- Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928. The Israel Museum, Jerusalem 1988
- Tupitsyn, M.: Alexander Rodtschenko. Das neue Moskau, München 1998
- Uspenskij, P.: Auf der Suche nach dem Wunderbaren, Stuttgart 1951
- Uspenskij, P.: Der vierte Weg, Basel 1983
- Uspenskij, P.: Novaja model vselennoj, St. Petersburg 1992
- Uspenskij, P.: Tertium Organum, München 1988
- Von der Fläche zum Raum, Galerie Gmurzynska, Köln 1974
- Von der Malerei zum Design. Russische konstruktivistische Kunst der Zwanziger Jahre, Galerie Gmurzynska, Köln 1981
- Vucinich, A.: Einstein and Soviet Ideology, Stanford University Press, California 2001
- Weiss, Peg: Kandinsky in Munich, Princeton, New Jersey 1979
- Whitman, W.: Ermolaewa, W: Pionery, Leningrad 1935
- Woinow, W.: Graficheskoe iskusstwo v SSSR 1917-1927. Sbornik statej, Leningrad 1927
- Wystawki sovetskogo izobrazitelnogo iskusstwa, 1, 1917-32, Moskva 1965

3.3.1.Periodika

Art in America, July-August 1971, vol. 59, Nr. 4

Arts Magazine, New York, 1973, Nr. 6

Iskusstwo (Kunst), Nr. 8 vom 3. 09. 1919

Iskusstwo Kommuny, vom 30 März 1919

Kommunist, Moskau, 1934, Nr. 119

Krasnaja nov' (Rotes Neuland), 1921, Nr. 1

Leben der Kunst, 1923, Nr. 20

Revoliuzia i kul'tura (Revolution und Kultur), Nr. 43, 45, 1926

Ruskoe iskusstwo (Russische Kunst), 1923, Nr. 2-3.

Sovetskoje iskusstvo (Sowjetische Kunst), Moskau-Leningrad 1926-28

Twortschestwo (Künstlerisches Schaffen), Moskau 1934, Nr. 4

Vestnik iskusstv (Bote der Kunst), Moskau 1922

Vestnik rabotnikov iskusstv (Bote der Kunstarbeiter), Moskau, 1920, Nr. 1

Verzeichnis der Archivalien

Handschriftabteilung des Russischen Museums, St. Petersburg

Materialien über die Ausstellung vom 29. Januar 1928. N. A. Udalzowa und der Gesellschaft „Kreis“, Fond 127, Aufbewahrungseinheit 69.

Der Brief von Malewitsch an Judin und Jermolaewa, Fond 205, Aufbewahrungseinheit 40.

Der Brief von V. Ermolaewa an M. Dobuzinskij (vom 25.04.1914 und 7.06.1919), Fond 115, Aufbewahrungseinheit 137.

Der Brief von V. Ermolaewa an I. M. Zdanewitsch, Fond 177, Aufbewahrungseinheit 79.

Der Brief von Milaschewskij an B. Suris, Fond 195, Aufbewahrungseinheit 7.

Photos von Ermolaewa's Werken, Fond 212, Aufbewahrungseinheit 128.

Photo von V. Ermolaewa aus dem Jahr 1893, Fond 100, Aufbewahrungseinheit 399.

Photo von K. Malewitsch, Fond 100, Aufbewahrungseinheit 821.

Handschriftabteilung der Staatlichen Tretiakowgalerie, Moskau

Unowis, 1920, Nr. 1, Fond 76 Aufbewahrungseinheit 9.

Verzeichnis der Abkürzungen

Organisationen in Russland:

AchRR – Assotiation der Künstler des revolutionären Rußlands

Detgis – Staatliche Kinderbuchverlag

GAKhN – Staatliche Akademie für künstlerische Wissenschaft

GINChUK – Staatliches Institut für künstlerische Kultur in Petrograd

INChUK – Institut für künstlerische Kultur in Moskau

MAI – Meister der analytischen Kunst

NARKOMPROS – Volkskommissariat für Bildung

OST - Gesellschaft der Tafelmaler in Moskau

UNOWIS – Verfechter der neuen Kunst

WChUTEIN – Höheres künstlerisch-technisches Institut (1922-30 in Leningrad, 1926-36 in Moskau)

WChUTEMAS – Höhere künstlerisch-technische Werkstätten (1921-26 in Moskau, 1921-22 in Petrograd)

ZKWKP(b) – Zentralkomitee der Kommunistischen Partei (bolschewikov)

Verzeichnis der Abbildungen

Nationale Schule

1. *Christi Geburt mit ausgewählten Heiligen*, 15. Jahrhundert
2. *Grablegung, Schule von Novgorod*, Ende des 15. Jahrhunderts
3. A. Sawrasow, *Saatkrähen sind da*, 1871
4. I. Schischkin. *Kiefernwald. Mastenwald im Gouvernement Wajtka*, 1872
5. J. Lewitan. *Der goldene Herbst*, 1895
6. J. Lewitan. *Stille*, 1898
7. J. Lewitan. *Die kleine Brücke*, 1894
8. J. Lewitan. *Der See*, 1899
9. K. Korowin. *Im Süden von Frankreich*, 1908
10. K. Korowin. *Herbstlicher Landschaft*, 1909
11. A. Kuindshi. *Birkenhain*, 1879
12. V. Borissow-Mussatow. *Frühling*, 1898-1901

Europäischer Einfluss

13. M. Larionow. *Garten*, 1904
14. M. Larionow. *Akazienwipfel* 1904
15. P. Cézanne. *Landschaft bei Pontoise*, 1874-77
16. N. Goncharowa. *Landschaft mit der roten Kirche*, 1907
17. N. Goncharowa. *Obsternte*, 1908
18. P. Gauguin. *Rupe Rupe, La Cueillette des Fruites*, 1899
19. P. Gauguin. *La Récolte*, 1897
20. D. Burliuk. *Morgen, Wind* 1908
21. D. Burliuk. *Landschaft mit den Bäumen* 1910
22. D. Burliuk. *Landschaft mit dem Weg* 1910
23. D. Burliuk. *Landschaft mit dem rosa Haus*, 1910
24. I. Kliun. *Der Sokolniki-See*, 1908
25. I. Kliun. *Ohne Titel, 1909, Scheunen*, 1909 (Abb. 25a,b)
26. K. Malewitsch. *Kirche*, 1903
27. K. Malewitsch. *Ohne Titel*, 1902-03 (Abb. 27a, b)
28. K. Malewitsch. *Landschaft mit gelbem Haus*, 1906/07
29. C. Monet. *Kathedrale von Rouen am Mittag*, 1893
30. P. Signac. *Die Pinie von Betaud*, 1909
31. K. Malewitsch. *Landschaft*, 1906/07

Neue Themen und Motive

32. M. Larionow. *In der Nähe des Militärlagers*, 1910-1911

33. M. Larionow. *Boulevard in Tiraspol (Landschaft bei Mondschein)*, 1911
34. O. Rosanowa. *Stadtlandschaft*, 1910
35. M. Larionow. *Landschaft nach dem Regen*, 1910
36. N. Goncharowa. *Ernte*, 1908
37. N. Goncharowa. *Provinzialische Landschaft*, 1909-10
38. N. Goncharowa. *Winter in Moskau*, 1910-11
39. N. Goncharowa. *Winter* 1911
40. K. Malewitsch. *Landschaft mit roten Häusern*, 1910-11
41. I. Kliun. *Landschaft*, 1911
42. A. Exter. *Stadt*, 1913
43. A. Exter. *Stadtlandschaft*, 1916
44. A. Lentulow. *Landschaft mit dem roten Haus*, 1917
45. A. Lentulow. *Landschaft mit der Lawra*, 1920
46. D. Burliuk. *Brücke oder Landschaft aus vier Blickwinkeln*, 1912
47. D. Burliuk. *Brücke oder Landschaft aus vier Blickwinkeln*, 1912

Vorbeieilende Landschaft

48. N. Goncharowa. *Flugzeug über dem Zug*, 1913
49. O. Rosanowa. *Stadtlandschaft*, 1914
50. I. Kliun. *Vorbeieilende Landschaft*, 1914
51. I. Kliun. *Vorbeieilende Landschaft*, 1914

Die Formel der Natur

52. M. Larionow. *Rayonistische Landschaft*, 1912
53. N. Goncharowa. *Grüner und gelber Wald*, 1913
54. K. Malewitsch. *Schwarzes Quadrat*
55. K. Malewitsch. *Rotes Quadrat*
56. B. Ender. „*Bewegung organischer Formen*“, 1919
57. B. Ender. *Erweiterter Raum*, 1922-23

1917 – 1921. Das Schaffen der realen Landschaft

58. N. Altmann. *Entwurf für den Platz des Winterpalastes*, 1918
59. V. Tatlin. *Denkmal für das III. International*, 1919
60. El Lissitzky. *Proun 1*, 1919
61. L. Popova. *Entwurf für die Ausrichtung des Festes „Der Kampf und der Sieg der Sowjets*, 1921
62. K. Korowin. *Frühling*, 1917

Die Tendenz in den 20er Jahren

- 63. K. Malewitsch. *Landschaft mit fünf Häusern*, 1928-29
- 64. K. Malewitsch. *Landschaft mit weißem Haus*, 1928-29

Nadelwald

- 65. I. Schischkin *Roggenfeld*, 1878

Die Geschichte einer Mystifikation

- 66. K. Malewitsch. *Frühling*, 1929
- 67. K. Malewitsch. *Landschaft mit kleinem Haus*, 1928-29
- 68. A. Sisley. *Villeneuve-la-Garenne*, 1872
- 69. K. Malewitsch. *Sommerlandschaft*, 1929
- 70. K. Malewitsch. *Landschaft mit weißem Haus*, 1928-29
- 71. A. Sisley. *Hoschedés Garten*, 1881
- 72. K. Malewitsch. *Landschaft bei Kiew*, 1930
- 73. K. Malewitsch. *Der blühende Apfelbaum*, ca. 1930
- 74. K. Malewitsch. *Blühende Äpfelbäume*, 1930
- 75. K. Malewitsch. *Fluss in einem Wald*, 1930
- 76. K. Malewitsch. *Auf einem Boulevard*, ca. 1930
- 77. K. Malewitsch. *Schnitterinnen* 1928
- 78. K. Malewitsch. *Mädchen auf dem Feld*, 1928-29
- 79. K. Malewitsch. *Rote Kavallerie* 1932
- 80. K. Malewitsch. *Rotes Haus*, 1932
- 81. K. Malewitsch. *Complizierten Vorahnung (Torso im gelben Hemd)*, 1932
- 82. K. Malewitsch. *Skizze Bauern*, 1932

Vom Realismus zum Realismus

- 83. I. Kliun. *Baum bei einem Tor*, 1900
- 84. I. Kliun. *Seelandschaft oder Waldlandschaft im Sommer*, 1905
- 85. I. Kliun. *Bäume im Park*, 1909, *Birke am Waldrand*, 1909
- 86. I. Kliun. *Komposition mit rotem Kreis und blauem Rechteck*, 1915
- 87. I. Kliun. *Komposition*, 1920-23
- 88. I. Kliun. *Kloster von Hl. Sawwa in Zwenigorod* (Abb. 88a)
Weg aus dem Kloster (Abb. 88b)
- 89. I. Kliun. *Maliye Gorki, Friedhof in Owtschinino*
- 90. I. Kliun. *Blätter und Zweige*, 1930

91. I. Kliun. *Vollmond, Bol'schie Gorki*, 1933
 92. I. Kliun. *Die Farm von Bol'schie Gorki*, 1930, *Mein Dorf Gorki* 1931, *Gorki*, 1932 (Abb. 92a, b, c, d, e)
 93. I. Kliun. *Ohne Titel* (Abb. 93 a, b, c); *Das Grab meines Vaters* 1932 (Abb. 93d)
 94. I. Kliun. *In Erinnerung an Malewitsch*, 1935
 95. I. Kliun. *Komposition mit dem gelben Dreieck und schwarzen Kreis*, 1936
 96. I. Kliun. *Sommerlandschaft mit Fluß*, 1939; *Ausblick von Batnicha* 1940 (Abb. 96a, b)

„Andere Realität“

97. A. Drowin. *Rehe*, 1930
 98. A. Drowin. *Gazellen*, 1930-31
 99. A. Drowin. *Landschaft mit zwei Figuren*, 1930
 100.A. Drowin. *Nude*, 1930
 101.A. Drowin. *Die ersten Dorfsowjets*, 1932
 102.A. Drowin. *Landschaft*, 1931
 103.B. Rybtschenkow. *Hinter der Grenzwache von Butyrk*, 1930
 104.E. Nagaewskaj. *Chromatische Tabelle*
 105.E. Nagaewskaj. *Landschaft mit dem Zeppelin*
 106.V. Ermolaewa. *Barentssee*, 1928
 107.V. Ermolaewa. *Dampfer*, 1928

Der Blick von weitem

- 108.N. Gontscharowa. *Le Coq d'Or*, erste Szene, Dodon's Palast, 1914
 109.N. Gontscharowa. *Le Coq d'Or*, erste Szene, Dodon's Palast, 1937
 110.N. Gontscharowa. *Le Coq d'Or*, zweite Szene, Schlachtfeld, 1913
 111.N. Gontscharowa. *Le Coq d'Or*, dritte Szene, der Platz vor dem Schloß des Zaren Dadon, 1913
 112.N. Gontscharowa. *Sorochinskaja Jarmarka* (Der Jahrmarkt in Sorotschin), 1926, 1932, 1940
 113.N. Gontscharowa. *Sorochinskaja Jarmarka*, 1932
 114.N. Gontscharowa. *L'Oiseau de Feu*, 1926
 115.N. Gontscharowa. *L'Oiseau de Feu*, 1926, die zweite Variante
 116.M. Larionow. *Zwei Mädchen am Bachufer*, Ende der 20er Jahre
 117.M. Larionow. *Rosenstrauch nach dem Regen*, 1904
 118.M. Larionow. *Ausruhender Soldat*, 1910-1911
 119.D. Burliuk. *Straße im Dorf*, 1930
 120.D. Burliuk. *New Mexiko*, 1949
 121.D. Burliuk. *Weg im Garten*, 1910
 122.D. Burliuk. *Französische Stadt*, 1950

