

Herausgegeben von Katia Baudin und Elina Knorpp



Russische Avantgarde im Museum Ludwig

KASIMIR MALEWITSCH
UND DER SUPREMATISMUS IN DER SAMMLUNG LUDWIG

WIENAND

MUSEUM LUDWIG

VORWORT Kasper König	05			
DIE RUSSISCHE AVANTGARDE IM MUSEUM LUDWIG Katia Baudin	06			
KASIMIR MALEWITSCH	14	... UND SEIN UMFELD	50	
MALEWITSCHS ZEICHNUNGEN Tatjana Gorjatschewa	16	MALEWITSCHS UMFELD Irina Karasik	52	
DAS KREUZ, DER BAUER UND DER SUPREMATISMUS Noemi Smolik	28	IWAN KLJUN DREIFARBIGE SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION, 1917 Tatjana Michienko	60	
KASIMIR MALEWITSCH SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION, 1915 Andréi Nakov	34	ILJA TSCHASCHNIK SUPREMATISTISCHES RELIEF, UM 1922/23 Tatjana Michienko	64	
DIE GEMÄLDE KASIMIR MALEWITSCHS IM BESTAND DER SAMLUNG LUDWIG AUS KUNSTTECHNOLOGISCHER SICHT Petra Mandt	40	MALEWITSCH UND DAS „RAHMENLOSE“ BILD IM 20. JAHRHUNDERT Eva Mendgen	68	
				ZEITDOKUMENTE 1906–1930
				74
				BILD UND WORT IM DIALOG: DIE POESIE VON MALEWITSCH, 1906–1924 ausgewählt von Iwona Malewicz, Großnichte des Künstlers
				76
				VOM KUBISMUS ZUM SUPREMATISMUS IN DER KUNST. ZUM NEUEN REALISMUS IN DER MALEREI ALS DER ABSOLUTEN SCHÖPFUNG, 1915 Kasimir Malewitsch
				77
				BRIEF AN ALEXEI KRUTSCHONYCH, DEZEMBER 1915 Olga Rosanowa
				79
				JENE NEUE STRÖMUNG, 1916–1918 Iwan Kljun
				80
				ANALYTISCHE ENTWÜRFE, 1924 Nikolai Suetin
				81
				DAS ARBEITSPROGRAMM DES FORSCHUNGLABORS FÜR DEKORATIVE KUNST VON K. MALEWITSCH, 1926 Ilja Tschaschnik
				83
				KASIMIR SEWERINOWITSCH MALEWITSCH, ERINNERUNGEN Iwan Kljun
				84
				ARCHITEKTUR, ATELIERMALEREI UND PLASTIK, 1930 Kasimir Malewitsch
				86
				ZEITGENOSSEN ERINNERN SICH AN MALEWITSCH
				87
				ANHANG
				90
				KÜNSTLERBIOGRAFIEN Elina Knorpp
				92
				AUTOREN
				95
				ABBILDUNGSVERZEICHNIS
				96
				GLOSSAR
				98
				IMPRESSUM
				100

DIE RUSSISCHE AVANTGARDE IM MUSEUM LUDWIG

Ein Beispiel für bürgerliches Engagement in Köln

Katia Baudin

Dass sich gerade im Rheinland, weit entfernt von der Grenze zum Osten, eine der weltweit größten Sammlungen Russischer Avantgarde aus der vor- und nachrevolutionären Zeit – sie umfasst circa 830 Werke – befindet, ist nichts weniger als erstaunlich. Dass es sich dabei um eine der größten Sammlungen außerhalb Russlands handelt, in der neben bekannten Künstlern wie Exter, Larionow, Gontscharowa, Puni, Jawlensky, Kandinsky oder Chagall – die nach Frankreich oder Deutschland ausgewandert sind und praktisch zur westeuropäischen Kunstgeschichte gehören – auch Schlüsselfiguren wie Malewitsch, Rodschenko und Lissitzky, die für viele die Russische Avantgarde par excellence verkörpern, und zahlreiche weniger bekannte Künstler vertreten sind, die kaum in westlichen Museumssammlungen zu sehen sind, ist außergewöhnlich.

Dass diese Werke zum größten Teil über private Sammler ins Museum Ludwig gekommen sind, verbindet das Kölner Museum mit einem anderen westeuropäischen Museum, das ein umfangreiches Konvolut in diesem Bereich besitzt: das Staatliche Museum für zeitgenössische Kunst in Thessaloniki. Einzigartig ist jedoch, dass die sich in Köln befindlichen Werke nicht über einen sowjetischen Sammler wie Costakis in das Museum Ludwig gelangt sind – wie etwa in Thessaloniki –, sondern über deutsche und sogar auch rheinische Privatsammler.

Eine Kölner Tradition

Diese Einzigartigkeit ist auf eine Kölner Tradition zurückzuführen: die des Mäzenatentums. Dabei stammt das besondere kulturelle Engagement der Bürger der Domstadt nicht erst aus dem letzten Jahrhundert; schon im Mittelalter, als Auftragswerke noch eine Domäne von Kirche und Adel waren, haben Bürger für ihre Stadt bedeutende Kunstwerke gestiftet, wie etwa das berühmte Dombild Stephan Lochners (*Anbetung der Könige* oder auch *Altar der Kölner Stadtpatrone*, 1445), das von einer Gruppe von Ratsherren für die Ratskapelle beauftragt worden war.¹ Diesem besonderen Engagement der Bürger ist schließlich auch die Gründung der Kölner Museen zu verdanken. Ob Wallraf-Richartz-Museum (gegr. 1824), Museum Schnütgen (gegr. 1899) oder

Rautenstrauch-Joest-Museum (gegr. 1906) – die ersten Museen der Stadt Köln wurden nach den Sammlern benannt, deren Schenkungen an die Stadt zur Gründung der entsprechenden Museen führten.² Mit dem Museum Ludwig (gegr. 1976, Neubau 1986) verhielt es sich nicht anders: Die Urschenkung eines der Sammlungskonvolute des Ehepaars Peter und Irene Ludwig führte dazu, dass die Stadt im Namen der Stifter ein Museum für moderne und zeitgenössische Kunst errichtete, das darüber hinaus den Bestand der klassischen Moderne des Wallraf-Richartz-Museums übernehmen sollte.³

Josef Haubrich, Peter und Irene Ludwig, Günther und Carola Peill, L. Fritz Gruber – dies sind die Namen der engagierten Sammler, die der Kölner Öffentlichkeit im Laufe der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts große Werkkonvolute zur Verfügung gestellt haben. Obwohl sich die Sammlungsschwerpunkte, die sie dem Museum Ludwig hinterlassen haben, deutlich voneinander unterscheiden – Expressionismus und Neue Sachlichkeit bei Haubrich, Informel beim Ehepaar Peill, Fotografie des 20. Jahrhunderts bei Gruber, Picasso und Pop-Art beim Ehepaar Ludwig –, teilten diese Sammler, wenn auch in unterschiedlichem Maße, das Interesse für die russische Kunst der Moderne: Während jeweils drei Werke über Peill und Gruber sowie 17 Arbeiten über Haubrich in den Bestand gelangten, haben Peter und Irene Ludwig über 550 Werke der Russischen Avantgarde für das Kölner Museum erworben.

Haubrich und die Russen Westeuropas

Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges stiftete der Kölner Rechtsanwalt Josef Haubrich (1889–1961) im Jahr 1946 der in Trümmern liegenden Heimatstadt seine Sammlung klassischer Moderne mit dem Ziel, den von den Nazis beschlagnahmten Bestand an moderner Kunst des Wallraf-Richartz-Museums wieder aufzubauen.⁴ Der Sammler wollte auf diese Weise auch dazu beitragen, den Ruf Kölns als Zentrum der modernen Kunst, den sich die Stadt lange vor der Nazizeit durch die Sonderbundausstellung im Jahr 1912 und die Werkbundausstellung 1914 erworben hatte, wiederherzustellen.⁵ Die Sonderbundausstellung war für den damals 24 Jahre alten

Haubrich der Auslöser für seine Sammlungstätigkeit: „Ich liebte die großen alten Meister und trat gut vorbereitet in die Sonderbundausstellung. Ihre Wirkung war schockartig. Hier liegen auch die Wurzeln meiner Kunstsammlung.“⁶

Unter den Werken der deutschen Expressionisten, für die er sich kurz darauf engagieren sollte, befanden sich in der Sonderbundausstellung auch Arbeiten der in Deutschland lebenden russischen Künstler Wassily Kandinsky und Alexei von Jawlensky.⁷ Im 660 Kunstwerke umfassenden Konvolut, das über Haubrich ins Museum kam – erst als Schenkung und dann zwischen 1947 und 1957 durch Erwerbungen –, finden sich ebenfalls Werke dieser beiden Künstler des Blauen Reiters: ein Aquarell von Kandinsky (1910) sowie fünf Gemälde von Jawlensky (1909–1916). Haubrichs Interesse für die in Paris lebenden Russen Alexander Archipenko und Marc Chagall motivierte ebenfalls Ankäufe, wobei drei Gemälde und vier Aquarelle allein von Chagall stammen. Der Sammler war mit Chagall befreundet und trug dazu bei, dass der jüdische Künstler 1925 im Kölnischen Kunstverein ausstellte, wobei Haubrich selbst die Bilder für diese Ausstellung auswählte und eines davon für seine Sammlung erwarb (*Das Gelbe Haus*, 1924).⁸ Obwohl sein Sammlungsinteresse der figurativen Kunst galt – was sich bei seinen russischen Ankäufen bestätigte –, trug er doch dazu bei, dass 1953, als dem Nachkriegszeitgeist entsprechend, eher gegenstandslose Kunst ausgestellt und gesammelt wurde, die ersten zwei konstruktivistischen Arbeiten für die Sammlung des Kölner Museums erworben wurden. Dabei handelte es sich allerdings nicht um Werke russischer Künstler, sondern um Arbeiten von zwei in Deutschland lebenden Konstruktivisten: Friedrich

Vordemberge-Gildewart und László Moholy-Nagy. Haubrichs Mäzenatentum war beispielhaft und ermunterte nach dem Krieg auch andere Stifter zu Schenkungen von Werken russischer Künstler. Besonders Jawlensky wurde in jener Zeit sehr geschätzt, und so gelangten zum Beispiel 1947 durch den Münchner Sammler Ludwig Grote (*Haus in Bäumen*, 1911) und 1969 durch das Wallraf-Richartz-Kuratorium und die Fördergesellschaft (*Rote Giebel*, 1910) einzelne Gemälde des Künstlers in den Bestand des Wallraf-Richartz-Museums. Darüber hinaus hat Haubrich 1958 für das Wallraf-Richartz-Museum zwei Jawlensky-Gemälde von Willi Strecker erworben, der wiederum dem Museum eine Grafik stiftete. Der Chagall-Bestand des Museums wurde ebenfalls gestärkt, insbesondere 1960 durch das Kuratorium (*Moses zerbricht die Gesetzestafeln*, 1955/56). Die nächste große Schenkung sollte erst durch den 1974 verstorbenen Günther Peill und seine Frau Carola stattfinden, der seine Sammlung testamentarisch der Stadt Köln übermachte. Unter den 23 Werken, die 1976 auf diese Weise in das neu gegründete Museum Ludwig gelangten, befanden sich zwei Gemälde Jawlenskys – darunter die berühmte *Märchenprinzessin mit Fächer* (1912) – und ein Aquarell Kandinskys aus der Bauhauszeit (*Rotes Segment*, 1927). Die Schenkung spiegelte das Engagement des seit 1963 in Köln lebenden Sammlerehepaars Peill für Expressionismus und Geometrische Abstraktion wider, wobei es sich auch hier fast ausschließlich um Werke von Künstlern handelte, die in Deutschland lebten. Eine bedeutende Ausnahme bildete allerdings die *Bildarchitektur* (1922) des ungarischen Konstruktivisten Lajos Kassák, welche das Paar über die Galerie Gmurzynska erworben hatte, eine Galerie, die die



Blick in die Ausstellung *Kasimir Malewitsch und der Suprematismus in der Sammlung Ludwig*, Februar 2010 bis Februar 2011 im Museum Ludwig, Köln

MALEWITSCHS ZEICHNUNGEN

Tatjana Gorjatschewa

Ein großer, wenn nicht der größte Teil von Malewitschs Werken, die sich in Museen und Privatsammlungen befinden, besteht aus grafischen Arbeiten; die meisten zeigen Entwürfe oder Studien für Bilder – von denen die einen später realisiert wurden, die anderen nicht – beziehungsweise für deren Details.

Die kleinen Bleistiftzeichnungen, oft auf karierten Notizblättern ausgeführt, waren nicht für die öffentliche Präsentation gedacht und wurden zu Lebzeiten des Künstlers nicht ausgestellt. Doch sie dokumentieren auf unschätzbare Weise den lebendigen Schaffensprozess und die Heraustriskalisierung künstlerischer Ideen; sie enthüllen die Besonderheiten von Malewitschs Arbeits- und Denkweise und damit die Gesetzmäßigkeiten der Bildstrukturierung und der Ausgestaltung von Details; durch sie wird die Suche nach der optimalen künstlerischen Lösung anschaulich. In den verschiedenen Varianten desselben Motivs, in Wiederholungen oder Korrekturen mit dem Radiergummi spiegelt sich die Komplexität und Vielstufigkeit des Wegs vom ersten Impuls bis zum durchreflektierten Kunstwerk.

Malewitsch betrachtete die Zeichnungen nicht als eigenständige Facette seines Œuvres; er sah sich nicht als Grafiker oder Zeichner und unterstrich stets die Bedeutung der Malerei für sein Schaffen. Sein ungestümes künstlerisches Temperament realisierte sich in weit höherem Maße auf dem Gebiet der Malerei, während die Zeichnung für ihn eine Hilfsfunktion hatte, Skizze, Entwurf, Vorbereitung auf das Malen war. Konstantin Roschdestwenski berichtete, dass Malewitsch von seinen Schülern ange-regt wurde, im Museum Arbeiten von Wladimir Faworski anzusehen: „Malewitsch schaute sich das an und sagte: Das ist ja Grafik! Und stand auf und ging – mehr sagte er nicht. Jenseits der Farben gab es für ihn keine Kunst.“¹

Darüber hinaus war diese Haltung zur Zeichnung auch in der spezifischen Situation der 1910er- und 1920er-Jahre begründet. In einer Zeit, in der Avantgardkünstler erbittert miteinander konkurrierten und um Einfluss kämpften, war es für Malewitsch von extremer Bedeutung, sich zu behaupten und Anerkennung zu erringen, und in diesem Zusammenhang war die Zeichnung viel weniger repräsentativ als die Malerei (nicht umsonst hatten die Ausstellungstitel damals häufig den Zusatz „Bilderausstellung“).

Malewitsch zeichnete unentwegt. In seiner Leidenschaft für Arbeiten auf Papier manifestierte sich das Bedürfnis nach pausenloser Tätigkeit – er war praktisch übervoll von neuen Ideen. Seine unaufhörliche künstlerische Aktivität zog das Verlangen nach sich, jeden Einfall unverzüglich in einer Zeichnung zu fixieren, eine Skizze aus dem Augenblick heraus zu verfertigen, um später zu ihr zurückzukehren (was durchaus nicht immer geschah, da viele Pläne aus unterschiedlichen Gründen nicht auf der Leinwand realisiert wurden).

Derselben spontanen Fixierung waren auch Malewitschs theoretische Überlegungen unterworfen, die er oft auf Zettel oder in Notizbücher schrieb; einige wurden später überdacht, überarbeitet, in ein Heft übertragen, andere wurden nicht weiterentwickelt. Der Vergleich von Malewitschs Art zu zeichnen mit seiner Niederschrift von Texten ist



2 Kasimir Malewitsch, *Schnittnerinnen*, um 1911/12, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



4 Kasimir Malewitsch, *Schnittnerinnen*, um 1911/12, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



3 Kasimir Malewitsch, *Die Hochzeit*, um 1907, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

nicht zufällig – in seinem Werk sind Theorie und Praxis des Suprematismus nicht voneinander zu trennen. Das Zeichnen war nicht nur künstlerischer Akt, sondern auch eine Methode zur Veranschaulichung von Grundsätzen. Ende der 1920er-Jahre verwendete Malewitsch häufig seine Zeichnungen in der Arbeit mit Studenten am GINChUK (Staatliches Institut für künstlerische Kultur). Neue suprematistische Motive oder solche von früher, die er von Neuem zeichnete, dienten der Illustration der Gestaltgesetze des Suprematismus.

Malewitsch zeichnete mit Bleistift und Schwarzkreidestift. Wenn er Bleistift benutzte, wählte er den weichsten, der eine intensive Schwarzfärbung und einen gleichmäßigen Strich ermöglicht.

Die Technik der Bleistiftzeichnung beherrschte Malewitsch virtuos. Indem er den Druck verstärkte oder abschwächte, Flächen dichter oder transparenter schraffierte, erzielte er feinste Nuancen von Grau und Schwarz, die in der Zeichnung die mögliche Realisierung in Farbe markierten. Dieses Verfahren setzte Malewitsch in Studien und Entwürfen für suprematistische Bilder mit mehreren Figuren ein; er skizzierte so nicht nur die Konstruktion geometrischer Formen, sondern auch die Farbtöne und ihre Intensität. Obwohl die Zeichnungen mit einem gewöhnlichen Bleistift ausgeführt wurden, wirken sie erstaunlich „farbig“, ein Effekt, der von der Palette unterschiedlich gesättigter Grau- und Schwarztöne hervorgerufen wird. Interessanterweise fertigte Malewitsch keine farbigen suprematistischen Skizzen an, er benutzte keine Farbstifte, Aquarell- oder Gouachefarben: Die schwarz-weiße Zeichnung enthielt bereits die ganze Vorarbeit.

Manchmal gab er auf der Zeichnung die Farben an, die er bei der malerischen Lösung zu verwenden beabsichtigte. Dabei notierte Malewitsch akribisch für jedes Detail ein Pigment oder einen Farbton (Smaragd-



9 Kasimir Malewitsch, *Wäscherin*, 1911, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



10 Kasimir Malewitsch, *Fuhrleute*, um 1910/11, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



11 Kasimir Malewitsch, *Reicher Mann*, um 1910, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

„Vorortgenre“ (Zimmerleute, Gärtner, Datscha-Orte, Badende). Die vierte war die Periode der ‚Städtischen Ladenschilder‘ (Bohnerer, Dienstmädchen, Lakaien, Angestellte).² Die Zeichnungen aus der Sammlung des Museums Ludwig zeigen Bauern, Vorort- und Stadtmotive. Alle waren sie Studien oder Vorarbeiten zu großen Arbeiten in Gouache, von denen einige erhalten sind.

Die Zeichnung *Die Wäscherin* (Abb. 9) diente als Skizze für ein gleichnamiges Gouachebild, das sich heute in einer Privatsammlung in Zürich befindet. Es war auf der *Eselsschwanz*-Schau 1912 ausgestellt (vgl. Foto S. 21). 1929 führte Malewitsch diese Arbeit erneut aus, diesmal in Öl. Er imitierte dabei seine Malweise vor der Karobube-Periode.

Entwurf für das Gemälde „Die Roten Häuser“ (Abb. 12) – nach Malewitschs Klassifizierung kann man ihn zu den Datschen-Sujets zählen – wurde ebenfalls als Gemälde gearbeitet; das Bild ist Teil einer Privatsammlung in Köln.

Die Zeichnung *Fuhrleute* (Abb. 10) erweckt den Eindruck, als habe der Künstler hier nachlässig von der Natur abgezeichnet. Sie ist wohl kaum ein Entwurf, eher eine Ausarbeitung des Motivs männlicher Figuren mit Säcken, das sich auf einigen Zeichnungen und Gouachebildern von Malewitsch aus den 1910er-Jahren findet.³ Bei den verschiedenen Varianten fällt auf, dass die Darstellung der Schwere, des Gewichts, der Masse des Sacks für den Künstler besonders interessant war – ob es um einen prallen Sack geht, der dem Druck des darauf Sitzenden widersteht, oder um einen vollgestopften, der schwer von der Schulter eines Mannes hängt.

Die Abgeschlossenheit und Gründlichkeit der Zeichnung *Reicher Mann* (Abb. 11) und der typische Ausstellungstitel, der unten auf dem Bild steht, verweisen darauf, dass die Arbeit eine Vorstudie war (ob ein entsprechendes Gemälde realisiert wurde oder nicht, steht nicht fest). In den 1910er-Jahren versah Malewitsch Figuren und Gegenstände häufig mit



12 Kasimir Malewitsch, *Entwurf für das Gemälde „Die roten Häuser“*, 1910, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



13 Kasimir Malewitsch, *Sämann*, um 1911/12, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



Blick in die Ausstellung *Eselsschwanz* (1912, Moskau) mit Werken von Kasimir Malewitsch, u. a. die Gouache *Wäscherin* in der unteren Reihe links

dicken schwarzen Konturen (auch in Gouachearbeiten). In Zeichnungen erzielte er diesen Effekt mit dem Schwarzkreidestift, der Linien eine besondere Intensität und Sättigung verlieh. Im vorliegenden Beispiel sind die Konturen nicht durch eine bloße Linie markiert – der Umriss, der in seiner Plastizität an das Bleinetz der Glasmalerei erinnert, ist akzentuiert und sorgfältig verstärkt durch viele gleichmäßige zusätzliche Striche; so sollte er in einer künftigen Gouachevariante aussehen.

Die „Bauernserie“ ist mit einigen Zeichnungen vertreten; die ausdrucksstärkste davon ist *Sämann* (Abb. 13), die betont deformierte Monumentaltüchtigkeit eines Bauern mit übertriebenen, tatzenähnlichen Händen und Füßen. In dieser Brutalität realisiert sich Malewitschs Bestreben, die Alltagsbeschreibung zu überwinden und den Formbildungsprozess seinem kreativen Willen zu unterwerfen.

Die Zeichnung *Schnitter* (Abb. 14) mit zwei umrandeten Darstellungen auf einem Blatt zeigt den Weg von der Skizze einer Alltagsszene (unten) zu einer überarbeiteten, exakt aufgebauten Kompositionsskizze (oben). Indem Malewitsch aus der Skizze eine Szene auswählte und diese in ein Quadrat setzte, schnitt er alles Überflüssige ab und konzentrierte Figuren und Gegenstände im Raum; um die Abstufung der Farbtöne zu kennzeichnen, variierte er sorgfältig die Dichte von Schraffierungen. Das Blatt *Schnitterinnen* (Abb. 4) war der Entwurf eines großen Gouachebildes, das nach der Berliner Ausstellung 1927 verloren ging; es ist nur auf Ausstellungsfotos erhalten.

Zwei kleine Zeichnungen aus der Museumssammlung – *Schneider*, *Alogische Komposition* (Abb. 15, die Zeichnung stammt offensichtlich aus den 1920er-Jahren, zeigt aber ein Motiv von 1914/15) und *Alogische Komposition* (Abb. 16) – gehören zu der Richtung in Malewitschs Werk, die der Künstler selbst „Alogismus“ oder „Saum-Realismus“ (transrationaler Realismus) nannte. Während dieser Zeit schloss Malewitsch sich den Futuristen an und wurde dort zu einer tonangebenden Figur.

KASIMIR MALEWITSCH, SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION, 1915

Andréi Nakov

In memoriam Wilhelm Hack

Ich dagegen habe in der Null der Formen eine neue Gestalt gefunden und bin über die Null hinaus zum Schöpferischen gelangt, d. h. zum Suprematismus, zum neuen Realismus in der Malerei – zum gegenstandslosen Schaffen. Der Suprematismus ist der Beginn einer neuen Kultur.

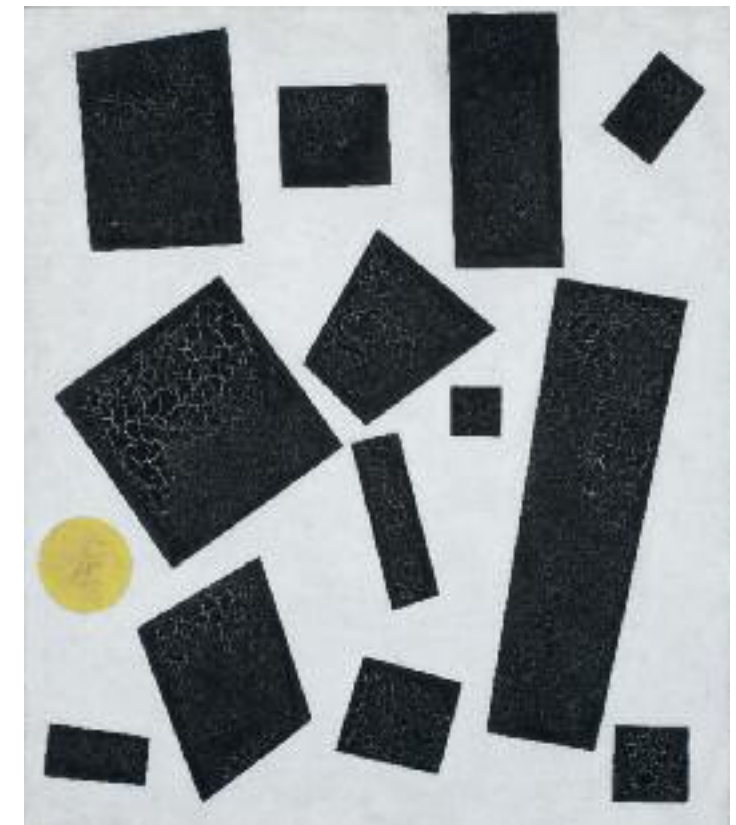
K. Malewitsch (aus: „Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus. Der neue Realismus in der Malerei“, 1916)

Im Dezember 1915 wurde die Komposition S-60¹ bei der ersten öffentlichen Präsentation des Suprematismus in der Ausstellung *0,10* von Malewitsch² unterhalb des ursprünglichen Vierecks – das später als *Schwarzes Quadrat* bezeichnet wurde – gehängt. Dort besetzte das Bild die Innenreihe einer Hängung auf vier unterschiedlichen Höhen und ist Teil einer Werkgruppe, der ihr Schöpfer im Ausstellungskatalog zu *0,10* (Nr. 48 bis 59) den Oberbegriff „Malerische Massen in Bewegung“³ gab (vgl. Foto S. 34). Die Platzierung inmitten von Arbeiten, die noch narrative Titel trugen – *Selbstbildnis in zwei Dimensionen*, *Dame* oder *Malerischer Realismus eines Jungen mit Ranzen* (S-139) –, wie auch die unmittelbare Nachbarschaft zur Komposition S-82, die direkt über S-60 hing und eng mit dem Bühnenbild für das Stück *Sieg über die Sonne* verbunden war, sprechen ohne jeden Zweifel für eine Zugehörigkeit von S-60 zur allerersten Gruppe gegenstandsloser Werke, die – wie wir heute wissen – ab Frühsommer 1915 entstand. Diese frühen gegenstandslosen Kompositionen gingen unmittelbar aus Malewitschs Erfahrungen mit dem Kubofuturismus und insbesondere mit dem Alogismus hervor und bereiteten den Weg für den Suprematismus, der als Begriff und ästhetisches Programm erst nach der Realisierung dieser ersten Serie abstrakter Gemälde voll ins Bewusstsein treten sollte.

Die Komposition S-60 besteht aus sechs großen und sieben weiteren gegenstandslosen Flächenelementen, alle in der Farbe Schwarz, sowie einem bernsteingelben Kreis im unteren linken Teil. Letzterer ist mit seiner energetischen Bedeutung entscheidend für die bildnerische Gestaltung der Komposition, denn er bestimmt maßgeblich die Bewegungsrichtung der Formen des Ensembles; ausgehend von dem gelben Punkt unten links, führt sie in einer Aufwärtsbewegung nach rechts oben. Ein solcher energetischer Punkt, eine Art Zentrifugalpol für die Dynamik der gegenstandslosen Flächen, erscheint in mehreren Arbeiten – Gemälden wie auch Zeichnungen – einer frühen, schon abstrakten Werkfolge, bestehend aus S-18, S-28 (Abb. 43), S-40, S-42 (Abb. 42), S-216 und S-219.⁴ Besonders auffällig ist dessen Funktion bei zwei im Hinblick auf die Kompositionslogik mit S-60 vergleichbaren Bildern: bei S-14, das Malewitsch in der Ausstellung *0,10* unter dem Titel *Malerischer Realismus eines Fußballspielers* zeigte, und bei S-33 (Abb. 40), das einen gelben Punkt (oder kleinen Kreis) aufweist, der bei S-14 grün ist. In einer strikt formalen Sichtweise lassen sich beide Kompositionen als Weiterentwicklungen von S-60 auffassen. Unter den Zeichnungen aus der frühen, noch protosuprematistischen Phase können mehrere Kompositionen (S-18, S-28 oder S-38 und S-43⁵) als Übergangswerke vom alogischen Stadium



Blick in die *Letzte futuristische Ausstellung 0,10* (1915, Petrograd) mit Werken von Kasimir Malewitsch. Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* hängt in der Raumecke direkt unter der Decke und nimmt dort den traditionellen Platz einer Ikone ein. Die *Suprematistische Komposition* (heute im Museum Ludwig) befindet sich zwei Reihen unter dem *Schwarzen Quadrat* auf der linken Wand.



38 Kasimir Malewitsch, *Suprematistische Komposition*, 1915, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

hin zum Suprematismus gelten, und aus diesem Grund sind sie auch umso wertvoller für das Verständnis von Malewitschs formaler Entwicklung zum damaligen Zeitpunkt.

Kennt man die Logik in der formalen Entwicklung des Künstlers auf seinem Weg zur Gegenstandslosigkeit, so sucht man zu Recht in jeder der frühen gegenstandslosen Kompositionen nach kubofuturistischen oder alogischen Wurzeln, denn formal leiten sich die Arbeiten dieser präsuprematistischen Gruppe meist aus der vorangehenden Schaffensperiode her. Dies gilt etwa für das *Selbstbildnis in zwei Dimensionen* (S-21, 1915 Stedelijk Museum, Amsterdam) und vor allem für die Komposition S-82, wie die Zeichnung S-80 (heute im Literaturmuseum, Moskau) belegt, eine didaktische Fassung mit deutlichen Bezügen zur futuristischen Oper *Sieg über die Sonne*. Wenn man nun die „figurative Archäologie“ der gegenstandslosen Elemente untersucht, aus denen sich S-60 zusammensetzt, so fällt ganz oben ein vertikales, lang gestrecktes Viereck auf, eine Form mit perfekten rechten Winkeln, die sich durch ihre Position und Ausbildung als regelmäßiges Rechteck von den anderen gegenstandslosen Flächen im Bild abhebt. Dieses Element findet sich in derselben Anordnung und mit derselben deklamatorisch-regelmäßigen Skansion in den Zeichnungen F-405 und F-406⁶ (Abb. 41) wieder, die ebenfalls zu den Bühnendekorationen für die Inszenierung der futuristischen Oper von 1913 gehören.

Zusammenfassende Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung

Formate²⁴

Vergleicht man die Angaben im Werkverzeichnis, lässt sich eine große Vielfalt unterschiedlicher Formate feststellen, wobei Mittelformatgrößen überwiegen. Die beiden Gemälde aus der suprematistischen Werkphase, *Suprematistische Komposition* mit 66,5 x 57 cm und *Supremus Nr. 38* mit 102,4 x 66,9 cm Größe, sind als Hochformat ausgeführt. Für die beiden Landschaftsdarstellungen, *Landschaft (Winter)* mit 48,5 x 54 cm Größe und *Landschaft* mit 31 x 52 cm, wählte Malewitsch dagegen das traditionelle Querformat.

Bildträger

Obwohl Malewitsch auch Malpappen und Holzbildträger verwandte, sind seine Gemälde mehrheitlich auf textilem Bildträger ausgeführt. Bei den untersuchten Werken nutzte er in einfacher Leinenbindung gefertigte Bastfasergewebe, die in Webdichte und Gewebestruktur variieren. Bei der *Suprematistischen Komposition* liegt eine Webdichte von 15/16 Fäden pro Quadratzentimeter mit einer gleichmäßigen Fadenstärke vor. Das Gewebe ist trotz seiner hohen Dichte locker gewebt. Für *Supremus Nr. 38* wurde ein etwas gröberes Gewebe mit 12 Kett- auf 13 Schussfäden pro Quadratzentimeter genutzt, die Fadenstärke ist ungleichmäßig und weist Garnverdickungen auf.

Auch bei den beiden Gemälden aus der Spätphase liegen unterschiedliche Webdichten vor: ein feineres Gewebe mit 13/15 Fäden pro Quadratzentimeter bei *Landschaft (Winter)* und ein gröberes Gewebe mit 10 Kett- auf 12 Schussfäden pro Quadratzentimeter bei *Landschaft*. Charakteristisch für beide Gewebe ist eine ungleichmäßige Fadenstärke mit Garnverdickungen, Knoten und eingelagerten Basteinschlüssen.

Keilrahmen und Aufspannung

Die originalen Keilrahmen sind nicht erhalten. Für *Supremus Nr. 38* ist der frühere, möglicherweise originale Keilrahmen mit einem Foto aus dem Jahr 1975 dokumentiert: Er war vermutlich aus Nadelholz gearbeitet, besaß eine stumpfe Eckverbindung (Schlitz-/Zapfverbindung) und war doppelt keilbar.²⁵ Die Aufspannung der Gewebe ließ sich bei beiden suprematistischen Werken anhand historischer Fotos und der Röntgenaufnahmen rekonstruieren.

Das historische Foto der Ausstellung der *Letzten futuristischen Ausstellung 0,10*, die 1915 stattfand,²⁶ zeigt die suprematistischen Gemälde größtenteils ungerahmt, so auch das Werk *Suprematistische Komposition*. Am Umspannrand ist eine in gleichmäßigen Abständen erfolgte Nagelung sichtbar. Auf dem 1992 entstandenen Foto, welches das Gemälde in abgespanntem Zustand zeigt, sind die ursprünglichen Befestigungspunkte der Nagelung noch deutlich erkennbar.²⁷

Das Trägergewebe von *Supremus Nr. 38* wurde mit großem Zug aufgespannt. Dies führte zu ausgeprägten Spannungsrändern. Der Verlauf der Spannungsränder und die früheren Befestigungspunkte sind im Röntgenbild ablesbar. Der Umspann selbst erfolgte dabei an der rechten Seite nur knapp über die Außenkante des Keilrahmens. Hier blieb die Webkante erhalten. Bei *Landschaft (Winter)* wurde das Gewebe aus einem größeren Teilstück herausgeschnitten, die Abstände der originalen Nagelung variieren an allen vier Umspannkanten zwischen 5,3 und 8 cm. Auch bei der impressionistischen *Landschaft* wurde das Gewebe aus einem größeren Teilstück herausgeschnitten. Am unteren Bildrand sind heute Spannungsränder sichtbar, die bis auf ca. 10 cm Höhe in das Ge-



Gesamtaufnahme der Rückseite von *Supremus Nr. 38* mit der vom Künstler angebrachten Beschriftung vor der Restaurierung im Jahr 1975



Detail aus dem Gemälde *Landschaft (Winter)* (Abb. 46, Maßstab: mm). Die mit Bleistift ausgeführte Unterzeichnung und die mit dem Pinsel aufgetragene Unterma- lung gibt den Blick auf die Grundierung frei.



Detail aus dem Gemälde *Suprematistische Komposition* (Abb. 38). Die Unterzeichnung am Außenrand des mit Gelb ausgemalten Kreises blieb sichtbar.

webe einlaufen. Der Gewebeabschluss ist an diesem Rand teilweise erhalten. Am linken Bildrand, in Höhe von 15,3 cm, findet sich eine kreisrunde Druckspur in der Malschicht. Dies könnte darauf hindeuten, dass das grundierte Gewebe während des Malprozesses nicht auf einen Keilrahmen aufgespannt, sondern nur mit Heftzwecken fixiert war.²⁸

Grundierung

Die untersuchten Gemälde weisen alle eine helle Grundierung auf. Neben einer reinen Kreidegrundierung²⁹ wurden Ölgründe mit einer Mischung aus Kreide und Bleiweiß³⁰ sowie Zinkweiß und Bariumsulfat³¹ nachgewiesen. Der Farbton der Grundierung wird durch die jeweiligen Pigmentbeimischungen bestimmt, die auch Einfluss auf die Leuchtkraft des Untergrundes haben. Bei den Gemälden *Suprematistische Komposition*, *Landschaft (Winter)* und der impressionistischen *Landschaft* wurden vorgrundierte Leinwände in Form größerer Leinwandbahnen genutzt, die auf das entsprechende Maß zugeschnitten wurden. Bei der impressionistischen *Landschaft* wurden auf die Grundierschicht Markierungen für den Zuschnitt des grundierten Gewebes angebracht. Diese Begrenzungslinien sind am linken und oberen Bildrand teilweise erhalten. Die Grundierschichten der Werke *Suprematistische Komposition* und *Landschaft (Winter)* besitzen eine sehr glatte Oberfläche und sind nicht auf die Geweberückseite durchgedrungen. Es ist daher von einer Vorleimung auszugehen. Dies betrifft vor allem den feinen, locker gewebten Bildträger des suprematistischen Werkes. Bei *Supremus Nr. 38* erfolgte der eigenhändige Auftrag der Grundierung nach Aufspannung des Gewebes. Die während der Aufspannung entstandenen Spannungsränder wurden auf diese Weise endgültig fixiert. Die Umspannränder blieben unbehandelt.

Bei dem impressionistischen Gemälde *Landschaft* bleibt die Struktur des Gewebes prägend für den Oberflächencharakter des Bildes, da die Grundierschicht lediglich die Gewebeoberfläche und die Fadenzwischenräume deckt.

Vorzeichnung – Unterzeichnung

Drei der untersuchten Gemälde weisen eine Unterzeichnung auf. Sie ist stets mit Bleistift (Graphit) auf die grundierte Leinwand ausgeführt. Wo diese nicht während des späteren Malprozesses abgedeckt wurde, blieb sie zum Teil für das bloße Auge sichtbar oder konnte bei der mikroskopischen Untersuchung und mittels Infrarot-Reflektografie nachgewiesen werden. Zu allen drei Gemälden existieren separate Zeichnungen.³²

Die kleinformatigen Vorstudien zu *Suprematistische Komposition* und *Supremus Nr. 38* wurden in Bleistift auf kariertem Papier ausgeführt, dessen Verwendung typisch ist für die erste Serie suprematistischer Entwürfe (vgl. Abb. 39).³³

Die Proportionen und die Anordnung der Einzelformen sind in der Vorzeichnung zu der *Suprematistischen Komposition* bereits im Wesentlichen angelegt. Bei Übertragung der Vorzeichnung auf die grundierte Fläche fügte Malewitsch jedoch in der unteren linken und rechten Ecke ein Rechteck und ein Quadrat hinzu und schob die geometrischen Formen in der Mitte dichter zusammen.

Die Vorzeichnung zu *Supremus Nr. 38* war viel detailreicher. Die Anordnung der großen geometrischen Formen in der Fläche wird zwar in die Unterzeichnung übertragen, die Anzahl der kleinteiligen Formen aber deutlich reduziert. Dies betrifft vor allem die obere rechte Eckzone und den mittleren Bildbereich. Die geplante Farbabstufung der einzelnen Felder deutete Malewitsch in der Vorzeichnung in Graustufen an. In der großen rechteckigen Form in der oberen linken Ecke ist in kyrilli-

wenn er das Wesen der neuen Kunst erklärte, „gegenstandslos“ mit „gesichtslos“ und „gestaltlos“ synonym. Seine Menschen waren nicht einfach aus spannungsreichen suprematistischen Flächen kombiniert, sie hatten keine Gesichter und wurden deshalb von einer Gestalt zu einem Zeichen.

Vielleicht stammen die deutlichsten Beispiele für einen authentischen „suprematistischen Figurativismus“ von Suetin. Er orientierte sich nur an der „Idee“, während andere bereits die visuelle Quelle vor Augen hatten. Außerdem war Suetin von allen, die sich der abbildenden Malerei zuwandten, der einzige überzeugte und „praktizierende“ Suprematist. Es ist bezeichnend, dass er 1927 gleichzeitig an seinen Bäuerinnen und an Entwürfen für suprematistische Möbel arbeitete (ein großer Teil der Skizzen befindet sich im Museum Ludwig in Köln, Abb. 57/58), offenbar ohne einen allzu großen gestalterischen Unterschied wahrzunehmen.

Suetins Bäuerinnen wurden zu Recht „Supremoikonen“ genannt.¹¹ Die weibliche Figur auf einem vorzüglichen Blatt aus der Sammlung Museum Ludwig (Abb. 51) ist Malewitschs Sparsamkeitsprinzip unterworfen, ist in eine Formel verwandelt: aufs Äußerste geometrisiert, plastisch geschärft, keinerlei Details, nur grundlegende Merkmale. Die Neigung des Kopfes ist besonders ausdrucksstark vor dem Hintergrund der schroffen, eckigen „Konstruktion“ von Schultern und Armen. Die schwarzen Ovale von Gesicht und

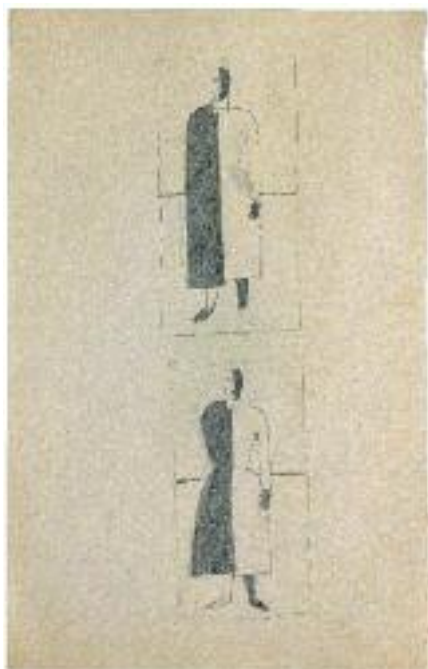
Händen, das Trapez des Rocks sind als unabhängige, „schwebende“ suprematistische Elemente gestaltet; das Auge nimmt sie gleichsam isoliert von den übrigen Formen wahr, mit denen sie nicht durch direkte Berührung, sondern durch magnetische Anziehung verbunden sind. Die „Isoliertheit“ wird von der Gestaltung von Torso und Haar hervorgerufen, die am ehesten wohl auf den kubistischen Konstruktionsprinzipien eines „gewichtigen“ Volumens beruht, stilistisch denjenigen ähnlich, die Malewitsch vor langer Zeit im *Porträt von Iwan Kljun* angewandt hatte. Suetin wird auch später unterschiedliche Werkperioden seines Lehrers zusammenbringen und damit gleichsam dessen Versuch einer neuen Chronologie kommentieren. In *Bäuerin* zum Beispiel (1929, Tretjakow-Galerie) hat das schwarze suprematistische Oval eine Form, die auf Malewitschs Bild *Kopf eines Bauernmädchens* verweist (1912/13, Stedelijk Museum).

Wenn im Fall Suetin also schwer festzustellen ist, wer der erste war, er oder Malewitsch, so kommen die anderen eindeutig nach dem Lehrer. Anfang der 1930er-Jahre erschienen „Semifiguren“ im Werk von Konstantin Roschdestwenski, Anna Leporskaja, Wladimir Sterligow, Eduard Krimmer und Vera Ermolaewa. Selbst Lew Judin, der dem thematischen Repertoire des Postsuprematismus fernstand, näherte sich etwas später in einigen seiner Stillleben dessen Metaphysik und „unerträglicher Reinheit“¹² von Farben und Formen an. Natürlich besteht eine

Ähnlichkeit, sowohl zwischen den Werken der Schüler als auch zwischen ihnen und den Arbeiten des Lehrers. Doch es geht hier keineswegs um Wiederholung, Imitation oder Übernahme. Passender erscheint im vorliegenden Fall der Begriff Kanon, der von Forschern bereits zur Erklärung der Malewitsch-Schule hinzugezogen wurde.¹³ Anders als das System (der Suprematismus etwa war ein System), erlaubte der Kanon nicht nur eine gewisse individuelle „Ungleichartigkeit der Formen“¹⁴, sondern auch durchaus sichtbare Differenzierungen von Sinn, Stileigenart, Auffassung. Da er auf der Reduktion einer konkreten Erscheinung auf eine Formel beruhte (Reinigung von überflüssigen Details, Wiederholung von grundlegenden Merkmalen, Verwandlung von realen Gegenständen in Attribute und Zeichen sowie von Alltagsszenen in konstante Symbolmotive), konnte der Kanon den Künstler außerdem vor der Gefahr bewahren, sich in der Natur aufzulösen, den „großen Plan“ einzubüßen.¹⁵ Hier ließ sich die von vielen verspürte Anforderung realisieren, „das Natürliche mit der plastischen Konstruktion zu vereinen“, „das Plastische zu entziffern und dabei die Naturgemäßheit zu belassen“.¹⁶

Malewitschs Schüler beteiligten sich nicht zufällig so entschlossen und zahlreich an der Ausarbeitung des „neuen Stils“. Mittlerweile waren die eigenen Kräfte gefestigt, waren die Präferenzen geklärt, die im Wesentlichen auf das hinausliefen, was man plasti-

schen Realismus nannte. Seinerzeit hatte der Suprematismus viele abgeschreckt, da man ihn als abstrakte Kunst begriff, fern von individueller Erfahrung, Empfindung des Malerischen, Naturbeobachtung oder direktem Kontakt mit der Natur. Es schien, als lähmte die im GINChUK übliche wissenschaftliche Methode, die sich vor allem an einer tiefen Kenntnis der fremden Form orientierte, die lebendige kreative Arbeit in anderen Systemen. Malewitschs unbestreitbare Führerrolle, seine „Willensdisziplin“, hatte die Schüler belastet, der gereifte Nachwuchs wollte nicht mehr wie früher die Dinge „fast immer auf Treu und Glauben annehmen“.¹⁷ Und die Schüler hatten gezweifelt, rebelliert, Malewitsch verlassen und dabei schwer unter dem Gefühl gelitten, ihre Prinzipien verraten zu haben. Der Postsuprematismus ließ sie von Neuem den notwendigen Fluchtpunkt von „Eigenem“ und „Allgemeinem“ finden, löste entstandene psychologische und gestalterische Kollisionen. „Nichtsuprematisten“, die sich nicht selten ausgestoßen fühlten, erhielten die Möglichkeit, ohne Aufgabe ihrer persönlichen kreativen Interessen wieder „ins Glied zurückzukehren“¹⁸ und sich als Teilnehmer der kollektiven Sache zu fühlen. Und während Malewitsch noch 1927 im Gespräch mit Anna Leporskaja den Weg der Schule („der man sich anschließen muss, um von innen ihre Prinzipien weiter auszuarbeiten“) und die „individuelle Suche nach neuen Prinzipien“¹⁹ für jene, die die Malerei nicht nur als „universitären Ge-



49 Kasimir Malewitsch, *Weibliche Figuren*, um 1928–30, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



50 Kasimir Malewitsch, *Sportler*, 1930/31, Russisches Museum, St. Petersburg



51 Nikolai Suetin, *Weibliche Figur*, 1927, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



52 Konstantin Roschdestwenski, *Bäuerin auf dem Feld (Suprematistische Figur)*, 1931, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

IWAN KLJUN

Dreifarbige suprematistische Komposition, 1917¹

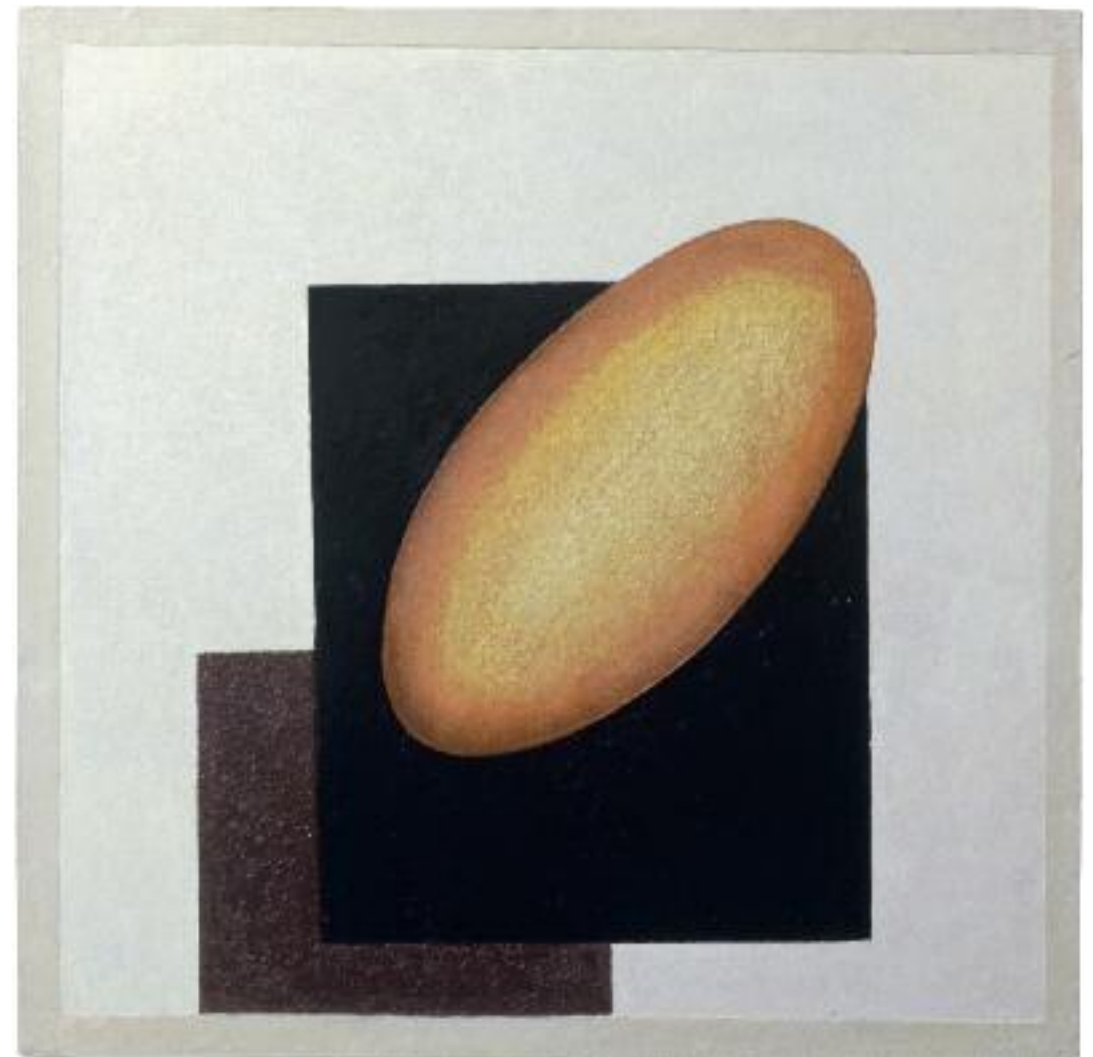
Tatjana Michienko

Iwan Kljun, Freund und Mitstreiter von Kasimir Malewitsch, war eine der Schlüsselfiguren der Russischen Avantgarde der 1910er- und 1920er-Jahre. Als eigenwilliger Künstler und Forscher trug er entscheidend zur Entwicklung der gegenstandslosen Kunst bei; er war engagierter Anhänger und Propagandist des Suprematismus. Auf dessen Basis entstand auch Kljuns eigenes Werk, seit Malewitsch erstmals (auf der *Letzten futuristischen Bilderausstellung 0,10* von Dezember 1915 bis Januar 1916) seine suprematistischen Arbeiten gezeigt hatte. Malpraxis und theoretische Reflexion der suprematistischen Methode brachten ihn jedoch allmählich dazu, sich zugunsten einer eigenen Variante gegenstandsloser Kunst von deren Prinzipien abzuwenden. Das erforderte Zeit: In der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre vermehrten sich in Kljuns suprematistischen Arbeiten Anzeichen, die mit Malewitschs Postulaten im Widerstreit standen. Erstmals präsentierte Kljun seine suprematistische Malerei auf einer Ausstellung der Künstlervereinigung Karo Bube im November 1916 in Moskau. Die Titel der Arbeiten spiegeln, wie sehr der Künstler sich auf das Thema Farbe konzentrierte: *Bewegung von Farbmassen*, *Spezifisches Gewicht des Farbeffekts*, *Dezentralisation der Farbe* etc. Er beschäftigte sich in seinen Werken mit dem Verhältnis von Farbe und Form, ihrer gegenseitigen Anziehung, der Bewegung der Farbe, unterschiedlichen Verfahren farblicher Komposition (Farbzentrum, Farbperspektive), der Faktur und vielem mehr. „Jede Farbe“, stellte er fest, „hat ihre Oberfläche, ihre Tiefe, ihre Flächenbeschaffenheit, ihre Trockenheit, Härte, Samtigkeit, Weichheit, ihre Schärfe und ihr spezifisches Gewicht (ihre Leichtigkeit, ihre Schwere).“² Den Suprematismus betrachtete Kljun vor allem unter dem Aspekt der Farbgestaltung. Im Artikel „Das gegenstandslose Werk“ von 1916/17 bemerkte er: „Die Schönheit der Naturformen hat in der Kunst keine Bedeutung mehr – die Kunst kennt ihre eigene Schönheit, ihre eigene Form, die unmittelbar und ausschließlich aus den Eigenschaften der Elemente hervorgeht [...] und in der Malerei aus den Eigenschaften der Farbe [...] Ein Bild beeindruckt uns ausschließlich durch die Relation der Farbmassen, nur durch den Farbeffekt. Ein blaues Quadrat auf einem Bild ist kein Quadrat im engeren

Sinne, sondern nur eine Form, die eine Farbmasse von bestimmter Farbe und Intensität enthält.“³ Man kann wohl ohne Übertreibung behaupten, dass die „Bewegung von Farbmassen“⁴ für Kljun der wichtigste, wenn nicht der einzige Inhalt gegenstandsloser Bilder war.

In den Jahren 1917 und 1918 versuchte Kljun, auf der Suche nach einem eigenen künstlerischen Weg über das suprematistische System hinauszugelangen oder, genauer gesagt, dessen Grenzen zu erweitern. Er glaubte, dass „im Suprematismus jede Form für sich lebt, ohne irgendeine Abhängigkeit von anderen Formen; die Teile eines Bildes existieren, doch sie interagieren nicht“.⁵ In seiner Malerei wollte er diese Autonomie von Form und Farbe überwinden, indem er sich auf die Verbindung zwischen den Bildelementen konzentrierte. Damals entfernte sich Kljun auch allmählich von den suprematistischen Kombinationen identisch bemalter Flächen. Auf diese Weise kamen in seinem Werk Abweichungen von der Generallinie des Suprematismus auf, die den zukünftigen rigorosen Bruch ankündigten.

Eine maßgebliche Arbeit, die den neuen Weg des Künstlers markierte, ist die heute im Museum Ludwig Köln befindliche *Dreifarbige suprematistische Komposition* von 1917 (Abb. 59). Im Entstehungsjahr wurde sie vermutlich als eine von sechs *Dreifarbigen Kompositionen* auf einer Karo-Bube-Ausstellung in Moskau gezeigt (Kat.-Nr. 78–83). Unter dem Titel *Farbforschungen* präsentierte Kljun hier eine Art Bilderformeln – *Einfarbige*, *Zweifarbige*, *Dreifarbige* und *Mehrfarbige*, die entsprechend aus einer, zwei, drei oder mehr farbigen geometrischen Formen bestehen. „Ich finde, eine Farbe ist eine Farbe, und zwei Farben sind bereits ein Bild“, erklärte der Künstler und zog den Schluss: „Die Kunst der Farbe ist eine eigenständige Kunst.“⁶ Indem er die Anzahl der Formen im Bild reduzierte, konzentrierte er sich vor allem auf die Untersuchung der Prinzipien ihrer Kohäsion und auf die Erforschung der Möglichkeiten von Farbe. „Das Wichtigste, was wir im Leben sehen, ist Farbe und Form, durch sie erleben wir die Welt“,⁷ bekräftigte Kljun. Die Aufgaben bezüglich Komposition und Farbe werden von den „einfarbigen“ bis zu den „mehrfarbigen“ Arbeiten komplizierter. Unterschied-



59 Iwan Kljun, *Dreifarbige suprematistische Komposition*, 1917, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

BILD UND WORT IM DIALOG: DIE POESIE VON MALEWITSCH, 1906–1924

ausgewählt von Iwona Malewicz, Großnichte des Künstlers

„Der Dichter ist durch die Form, durch jene Gestalt, die wir Mensch nennen, gefesselt. Der Mensch als Form ist ebenso ein Zeichen, wie die Note, der Buchstabe – und nichts anderes.“¹

¹ K. Malewitsch: „Über Dichtung“, veröffentlicht 1919 in der Petrograder Zeitschrift *Bildende Kunst*. Übersetzung nach Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *Kasimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München u. Wien 2004, S. 57.

Kasimir Malewitsch hinterließ ein umfangreiches schriftliches Werk – Briefe, Artikel und theoretische Abhandlungen zur Kunst im Allgemeinen, zum Suprematismus sowie philosophische Überlegungen. Wenig bekannt ist jedoch, dass Malewitsch auch Gedichte verfasste und sich theoretisch mit Poesie auseinandersetzte.

Iwona Malewicz, die Großnichte des Künstlers, setzt sich für den Erhalt und die Verbreitung des künstlerischen und dichterischen Erbes von Kasimir Malewitsch ein. Für die vorliegende Publikation wählte sie drei Gedichte aus verschiedenen Schaffensphasen des Künstlers aus, die eigens für diese Publikation aus dem Russischen übertragen wurden und die in Dialog treten mit Werken aus der Sammlung Ludwig. Das erste Gedicht von 1906 ist eines der frühesten dichterischen Werke Malewitschs.



64 Kasimir Malewitsch, *Gesellschaft in Zylindern*, 1907, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



65 Kasimir Malewitsch, *Supremus Nr. 55*, um 1916, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

1906

Jeden Abend verlöschen die Strahlen der Sonne
Jeden Abend breiten Diener Teppiche über den grünen Wall
Jeden Abend zünden Diener Holzstöße an
Jeden Abend tragen Diener Früchte auf und Wein
Jeden Abend bringen Diener kristallene Kelche
Jeden Abend füllen sich die Kelche mit Wein in vielen Farben
Jeden Abend sind die Teppiche besät mit Frauen
Jeden Abend liegen entflammte Männer zu ihren Füßen
Jeden Abend heben sie die vollen kristallinen Kelche
Jeden Abend schleudern Männer goldene Feuer in den Himmel
Jeden Abend singen sie dem Sommer Abschiedslieder
Jeden Abend begrüßen sie mit Kelchen die Dunkelheit
Jeden Abend gehen entflammte Paare in dunkle Haine
Zehn Abschiedsabende gaben sie dem Sommer.

(Ein Zufallssommer, verbracht 1906 beim Gutsbesitzer Romanow)

um 1918

Ich weiß nicht, verkleinerte sich die Erde oder vergrößerte sich das Bewusstsein unserer Kunst zu schaffen.
Ich weiß aber, die Rahmen des Schaffens erweiterten sich über die Grenzen des Horizonts der Erde hinaus.
Ich trenne mich von der Erde, das Bewusstsein durchdringen Ströme und es vergrößert sich der Verstand.
Wir gehen über den Horizont hinaus um abzuheben von der Erde und verstreuen uns in der Kuppel des Raums und lassen uns herab auf den verstreuten Punkten.



66 Kasimir Malewitsch, *Supremus Nr. 38*, 1916, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

1924

Folgt meinen Spuren
sagt jeder Führer
was heißt [,] dass das heißt
wenn man den Spuren des Führers folgt
wohin kann man dann kommen, natürlich
zu ihm, er aber verwandelt sich
nach seinem Tod in ein Bild,
wird unerreichbar und ungreifbar.
Das heißt, ihn erreichen,
heißt sich in ein Bild verwandeln,
heißt genauso zu werden
wie er. Folglich hat er das Material
umgebildet ins Bild als
Idealismus. Materialisten
müssen kraft dessen im Moment,
wenn er gestorben ist und sein Bild
als ungreifbare Erscheinung der Idee aufkommt,
anhalten und etwas anderes schaffen,
um nicht sein Bild zu erschaffen.

VOM KUBISMUS ZUM SUPREMATISMUS IN DER KUNST. ZUM NEUEN REALISMUS IN DER MALEREI ALS DER ABSOLUTEN SCHÖPFUNG, 1915

Kasimir Malewitsch

Dieser Text erschien 1915 in St. Petersburg zeitgleich mit der *Letzten futuristischen Bilderausstellung 0,10* unter dem Titel *Ot kubizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*. In diesem Manifest verkündet Malewitsch den Übergang vom Futurismus zum Suprematismus, einer von ihm entwickelten Richtung der gegenstandslosen Kunst, die auf der genannten Ausstellung Premiere hatte.

Der Raum ist ein Behälter ohne Maß, in ihm schafft der Geist sein Werk. Auch ich möchte meine schöpferische Form vorstellen.

Die gesamte bisherige und heutige Malerei vor dem Suprematismus, die Skulptur, das Wort und die Musik, waren Sklaven der Naturformen; sie warten auf ihre Befreiung, um ihre eigene Sprache sprechen zu können und nicht mehr abhängig zu sein vom Verstand, vom Sinn, von der Logik, Philosophie, Psychologie und von verschiedenen Gesetzen der Ursächlichkeit sowie der technischen Veränderung des Lebens. Das war die Zeit des babylonischen Turmbaues in der Kunst. Die Kunst der Malerei, der Skulptur und des Wortes war bisher ein Kamel, beladen mit allerlei Plunder der Odalisen, der ägyptischen und persischen Könige, der Salomone und Salomoneen, der Prinzen und Prinzessinnen mit ihren Schoßhündchen, mit Jagden und der Unzucht der Venus.