Kasimir Malewitsch

Autor(en): **Gasser, Helmi**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 4: **Industriebauten**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-37574

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Helmi Gasser

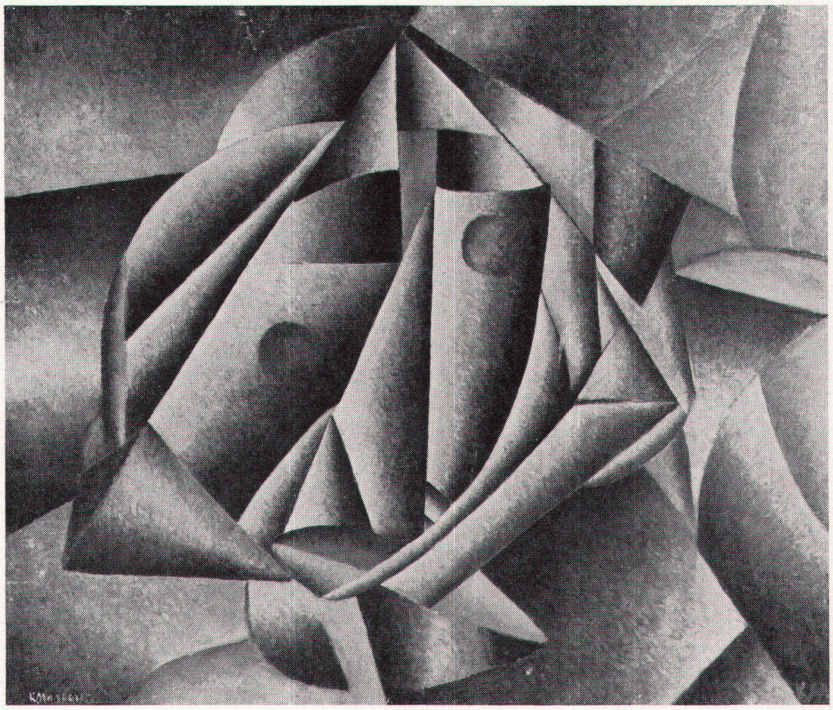
Kasimir Malewitsch

1

Unter jenen Künstlern Rußlands, die gebend und empfangend an den bildnerischen Umwälzungen dieses Jahrhunderts mitbeteiligt waren, uns jedoch, da sie in ihrem Lande verblieben, wenig bekannt sind, gebührt der Gestalt von Kasimir Malewitsch größte Aufmerksamkeit. Sein Beitrag zur Kunst der Moderne ist ein dreifacher: er hat, über alle äußeren Distanzen hinweg, Fauvismus und Kubismus unmittelbar aufgegriffen und als Weggenosse ihre Problemstellung um eigenständige Interpretationen bereichert, um dann, mit der Begründung des Suprematismus, eine schöpferische Leistung von großer Prägungskraft in die künstlerische Diskussion Europas zurückzuwerfen. Teil seiner künstlerischen Persönlichkeit bildet auch die Neigung zum Theoretischen (das nachgerade für einen bestimmten Künstlertypus dieser Umbruchszeit Kennzeichen ist). Malewitsch hat hierin einen ausgesprochen kunstpsychologischen Einschlag, mit dem offensichtlich praktischen Endziel des Pädagogischen. Seine Untersuchungen tragen den Charakter experimenteller Vorstudien oder Nachprüfungen, und es bleibt auffallend, daß seine Bildgebung nicht aus der Haltung eines künstlerischen Forschers, vielmehr visionär ersteht.

Die ersten Etappen seines Schaffens wandeln sich zusammenhängend mit dem Leitbild der französischen Malerei. Seine frühesten Bilder, zu denen Impressionisten und Nabis die Voraussetzung gaben, sind erfüllt von heller, feingestimmter Aktivität des Farblichen, das in den Lichterscheinungen symbolistisch-transzendenten Einschlag nimmt. Im Zusammentreffen mit den Fauves – mit Matisse vor allem –, im Erlebnis der Befreiung von der realistisch determinierten Form, in der Verselbständigung des farblichen Ausdrucks, scheint auch eine Befreiung eigener schöpferischer Kräfte übermächtig sich zu vollziehen und an Motiven russischer Maltradition und russischen Volkslebens sich zu erproben: der französische Stimmungs-

2

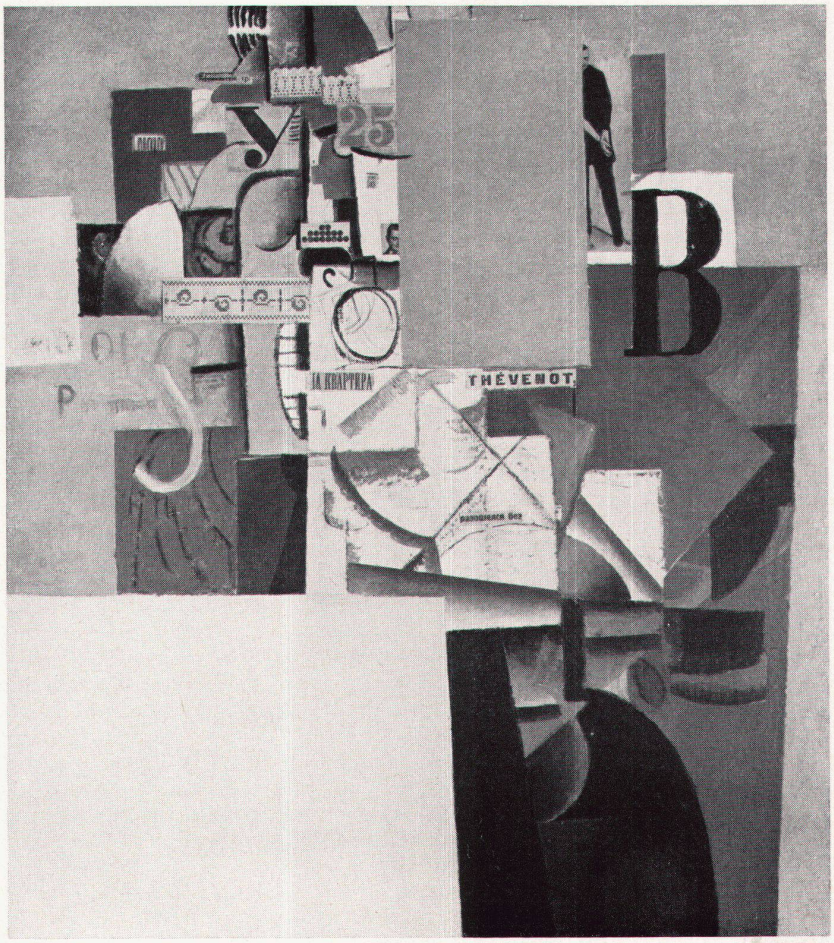


3

raum tritt denn auch völlig zurück; der gesamte Impetus der Darstellung fließt der Figur zu, welche in ihrer unbändigen Expansion dem Bildgefüge kaum sich anbequemt und sekundiert von farblicher Explosivkraft aus Gelb, Rot, Schwarz fast Sprengwirkung hat. Ihr schwer ausgezogener und unbekümmert ausgreifender Umriß biegt Ornamentales in drastisch zupackende Gestik um. Es könnte hier vielleicht ein gewisser Gleichlauf zum frühen deutschen Expressionismus aufgestellt werden, doch ist Malewitsch in einem naiveren Zugriff ganzheitlicher, gibt in expressiver Charakterisierung Typen aus dem Volksleben (dem Bauerngenre der alten Holländer nicht unverwandt), deren Menschlichkeit im ungebrochenen Bewegungsausdruck kraftvoll bejaht wird.

Mit fortschreitender Monumentalisierung vereinfachen und gerinnen Form und Umriß, und in den Gleichklang der «Betenden» senkt sich der Widerschein ikonenhafter Ruhe. Blockhaft Frühzeitliches vereinigt sich hierauf mit einer metallisch stereometrischen Formgebung, welche Kenntnis des frühen Léger vermuten läßt. Die selben Typen und Motive werden stereometrisch «umgebaut»; Raumgestaltung und Bildvorstellung bleiben jedoch durchaus konventionell, so daß gelegentlich eine gewisse künstlerische Schwächung sich bemerkbar macht. Höhepunkt und Umbruch vollzieht sich in der «Großen kubistischen Rose», von der aus rückblickend diese ganzen Bestrebungen weniger als eine mechanistische Stereometrisierung erscheinen denn als eine Veredelung und Entpersönlichung von Motiv und Materie: als plastische Konzentration, einer kubistischen Plastik vergleichbar, befindet sich die «Rose» in einem wohleingestimmten Umraum; in der zurückhaltenden Flächenkrümmung, der ausgewogenen Licht-Schatten-Lagerung, der scharf herausgehobenen Einzelform wird deutlich, daß hier weniger eine «Entschlüsselung» des Dings im kubistischen Sinne vorliegt denn eine kubistische Stilisierung, ein Läuterungsprozeß, durch den die Form über den Gegenstand hinauswächst, sich seiner Vergänglichkeit entledigt, nicht aber den dinglichen Charakter verliert.

Auch die Wendung zum synthetischen Kubismus, die wohl ausschließlich bei Picasso ansetzt, zeitigt neugeartete Ergebnisse: die streng logische Systematisierung bleibt Malewitsch, zumindest als Endziel, fremd; damit bleibt er auch objektbezogener als die Kubisten. Die flächige Auseinanderfaltung der Einzelformen hat bei ihm nicht raumdurchlässigen, raumintegrierenden Charakter; sie wirkt vielmehr ausgesprochen kompakt. Auch das Einsetzen starkfarbiger Felder trägt zu einer körperhafteren Erscheinung bei, und überdies verschaffen sich immer wieder perspektivisch-dreidimensionale Relikte Durchbruch. Vorgelagerten oder eingefügten Gegenständen, aufgeklebten Fremdelementen und breit vorgebauten Buchstaben und Wortfragmenten eignet starke Kraft des Evozierens. Es konstituiert sich also im Kubismus von Malewitsch eine kompakte erweiterte Figursphäre, die in ihrer kaleidoskopartigen



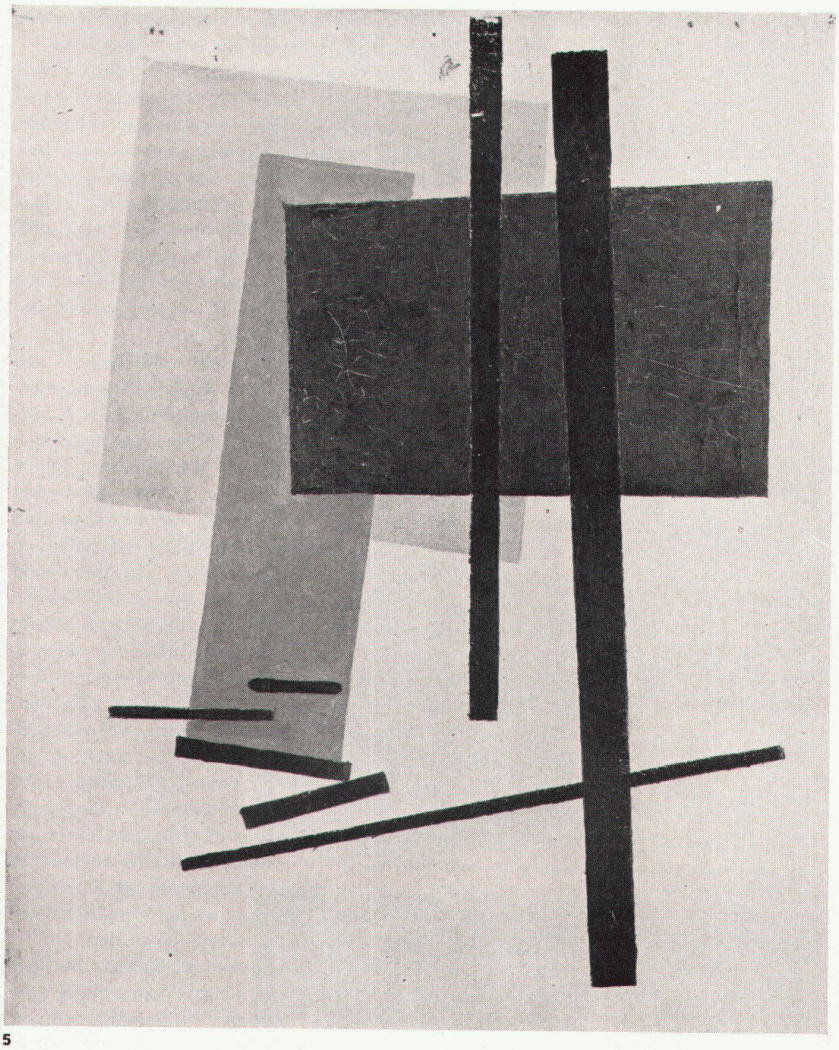
4

1
Kasimir Malewitsch, Schnellauf, 1909–11. Gouache
Course. Gouache
Sprint. Gouache

2
Kasimir Malewitsch, Gläubige, vor 1912
Fidèles
Women at Prayer

3
Kasimir Malewitsch, Große kubistische Rose, um 1913
Grande rose cubiste
Large cubist rose

4
Kasimir Malewitsch, Dame vor Plakatsäule, 1914. Collage
Femme devant une colonne d'affiches
Lady in front of advertising pillar



5

Facettierung eine umfassende Darstellung des Objekts in dem Sinne gewinnt, als sie die auf das Objekt eindringenden Sensationen aufnimmt und registriert. Womit, zumindest als Daseinserfahrung, auch eine zum Futurismus hinleitende Perspektive sich aufzeigt.

Die fortschreitenden Gestaltungsabsichten von Malewitsch – Herauslösung und Darstellung der reinen Empfindung – jedoch ließen sich von dieser seiner Version des Kubismus her nicht vollziehen. Ein schwarzes Quadrat, das er in einem Impuls völliger Negation auf eine weiße Fläche setzte, wurde ihm zum Erlebnis schöpferischer Einsicht; das Quadrat wurde zur Urzelle gleichsam einer neuen, elementaren Zeichensprache, die nun in einer nahezu logischen Genese aus ihm sich entwickeln ließ: Kreis, Kreuz und Rechteck, Formbildungen also, die mit elementarer Geometrie übereinstimmen und damit in einem tiefen Sinn ihr Wesen als menschliches «Urzeichen» bestätigen. Ihr Ursprung ist also keineswegs bildästhetischer Natur; vielmehr bedeuten sie für Malewitsch eine rückgewonnene Elementarsprache, die in ihrer Einfachheit und Reinheit, ihrer lapidaren Eindringsamkeit einen Weg öffnet zu einer aller Kausalität entrückten, von keiner vernutzten Vorstellung getrübten Schauung, zur Sichtbarmachung der reinen, jeglicher Subjektivität entrückten Empfindung.

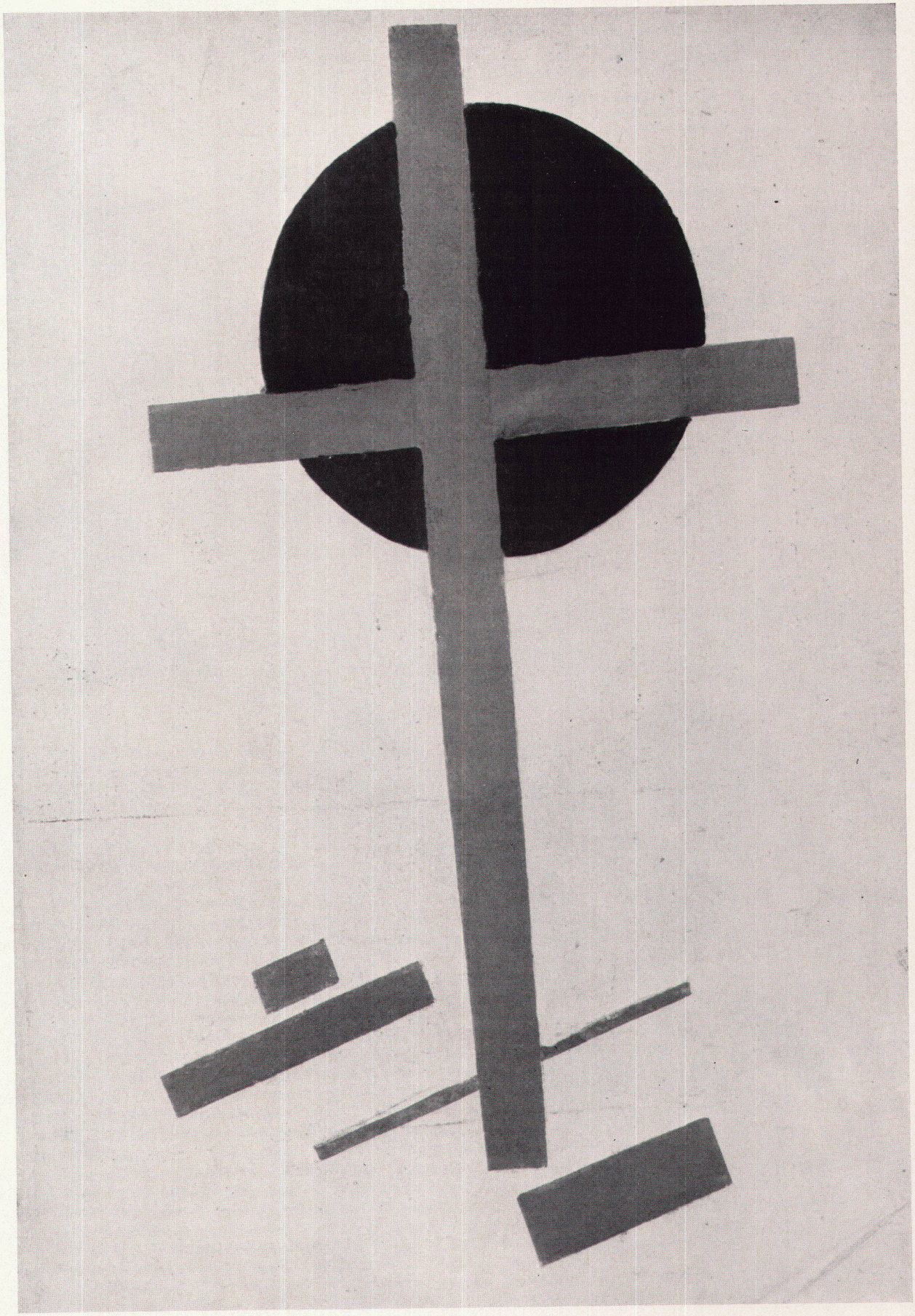
Wenn diese Ausdrucksweise äußerlich abrupt, in einem Abbrechen der bisherigen Entwicklung, im «Zurücksteigen» gefunden wurde und stilistisch hier eine Zäsur klafft, so gilt dies kaum für die grundlegende Bildvorstellung Malewitschs: Das Gegeneinanderstehen von kompakter Gestaltform und kaum definiertem Umraum wirkt kontinuierlich weiter, ja ihre Konfrontation erhebt sich zu dialektischer Schärfe: die Auseinandersetzung von Körper und Malgrund bleibt in diesen suprematistischen Werken primär und entscheidend. Die weiße Fläche, die allseits sich ausbreitet und zu einem ungeteilten Kontinuum wird, einer Unendlichkeit, der – rein im örtlichen Sinne – nur das Abbrechen des Bildfeldes Einhalt gebietet. Eine Wirkung, die von Malewitsch keineswegs aprioristisch vollzogen wird, sondern sich gestaltet: sowohl in der malerischen Durchlichtung dieses Weiß und – indirekt ablesbar – an den Farbkörpern, die als mächtige Erscheinungen das Bildgeviert durchmessen, am Bildrand oft brüsk zerschnitten werden, in ihrer Bahn jedoch ins Unendliche weiterziehen. Wenn also die Formkonstellation nicht von den Gesetzen des Bildfeldes her sich aufbaut, dieses vielmehr nur eine aus unendlich vielen Durchgangsstationen bedeutet, so wird dadurch die Bildgrenze freilich nicht in dem Maße wie bei heutigen Amerikanern illusorisch: als Rechtwinkelgerade bildet sie einen ideellen Maßstab, welcher die Bewegungsrichtungen der Bildgeraden reflektiert und unterstreicht.

Das Weiß des Grundes ist in seiner aufnehmenden Stille gespannt wie eine Membran; seine ungesättigte Helle wirkt wie eine Erwartung der Farbe und läßt denn auch der Strahlkraft der Farbkörper höchste Entfaltung angedeihen. Und da nun jede einzelne dieser frei gesetzten Farbformen von diesem Weiß umschlossen wird, ersteht jegliche Farbe primär aus diesem Kontrast zur Nicht-Farbe; somit haben alle diese Farbfelder den Aspekt von Primärfarben, wenngleich ihre Rot, Purpur, Blau, Gelb und Schwarz von erlesenster Tönung sind, besondere Eigenschaften der Lichthaltigkeit oder warmen Strahlkraft besitzen. Dabei sind diese regelmäßigen, in gleichbleibender Intensität aufgeladenen Farbfelder, die auf freier Fläche zueinander sich gruppieren, in ihrem Gegenüber nicht auf die Herausforderung gegensätzlichster Farbspannungen gerichtet. In ihrem Zusammensein vollzieht sich weniger ein Sich-Messen denn ein gemeinsames Sich-Steigern: verwandte Tonlagen scheinen sie zu verbinden, sie bestärken und tragen sich gegenseitig – eine scheint die andere zu rufen. Gleichstufig, in gänzlich freier Schwebung scheinen sie in der Unendlichkeit dieses Weiß, seiner Weite und Tiefe, sich herauszubilden und zu beharren.

Aber nicht nur die Einzelfarbform, sondern auch die bildliche Gesamtkonstellation ist im Gegenüber des Unendlichen errichtet, dies im Sinne eines Stellung-Beziehens, einer Be-Zeichnung im Räumlichen. Am vollkommensten führt sie wohl das Zeichen des Kreuzes aus, das Malewitsch, als mystische Weltformel, in einem zyklischen Schaffensprozeß in seinen Kräften freilegt. Als verborgener Zusammenhalt ist es in allen seinen Kompositionen wirksam. Den Formgruppierungen Malewitschs ist weiterhin eigen, daß eine Hauptform als sammelnde und ausstrahlende Bildkraft wirkt. In der Gestaltbildung der Elemente herrscht rechtwinklige Regelmäßigkeit vor; eine durchschlagende Hauptbewegung, eine Schräge zumeist, bestimmt den rhythmischen Grundimpuls, so daß Rektangularismus der Form und Parallelismus der Bewegung bildbestimmende Mächte werden, freilich, um immer wieder von scheinbar geringfügigen Abweichungen durchbrochen zu

5
Kasimir Malewitsch, Gelb, Orange, Grün, nach 1914
Jaune, orange, vert
Yellow, orange, green

6
Kasimir Malewitsch, Rotes Kreuz auf schwarzem Kreis, nach 1914
Croix rouge sur cercle noir
Red cross on black circle



6

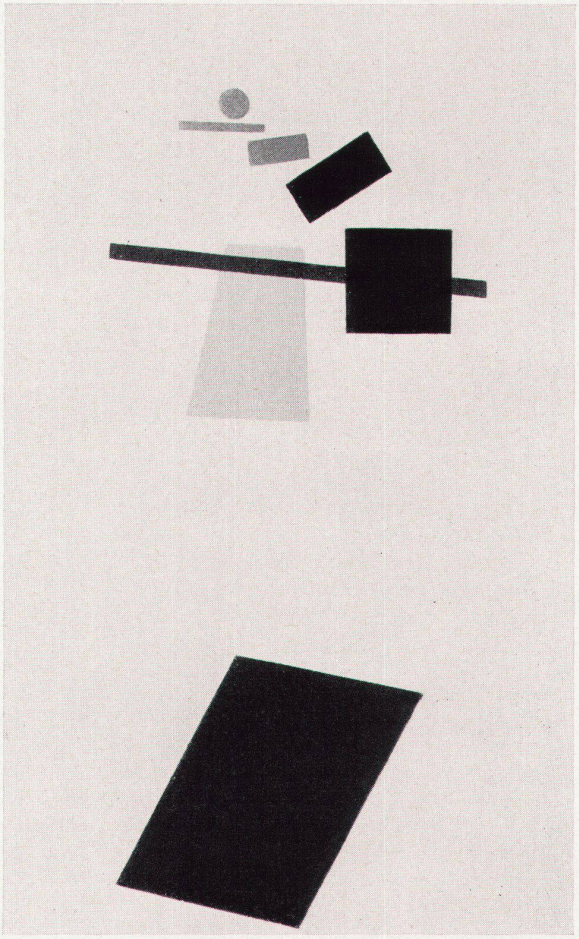
7
Kasimir Malewitsch, Acht rote Rechtecke, nach 1914
Huit rectangles rouges
Eight red rectangles

8
Kasimir Malewitsch, Fußballmatch, 1914
Match de football
Football match

9
Kasimir Malewitsch, Suprematismus als Vernichter der Konstruktion, 1917. Kohle
Le suprématisme destructeur de la construction. Fusain
Suprematism as Destroyer of Construction. Charcoal

10
Kasimir Malewitsch, Die Häuser der Zukunft. Bleistift
Les maisons de l'avenir
Houses of the Future. Pencil

Die abgebildeten Werke von Kasimir Malewitsch gehören dem Stedelijk Museum in Amsterdam

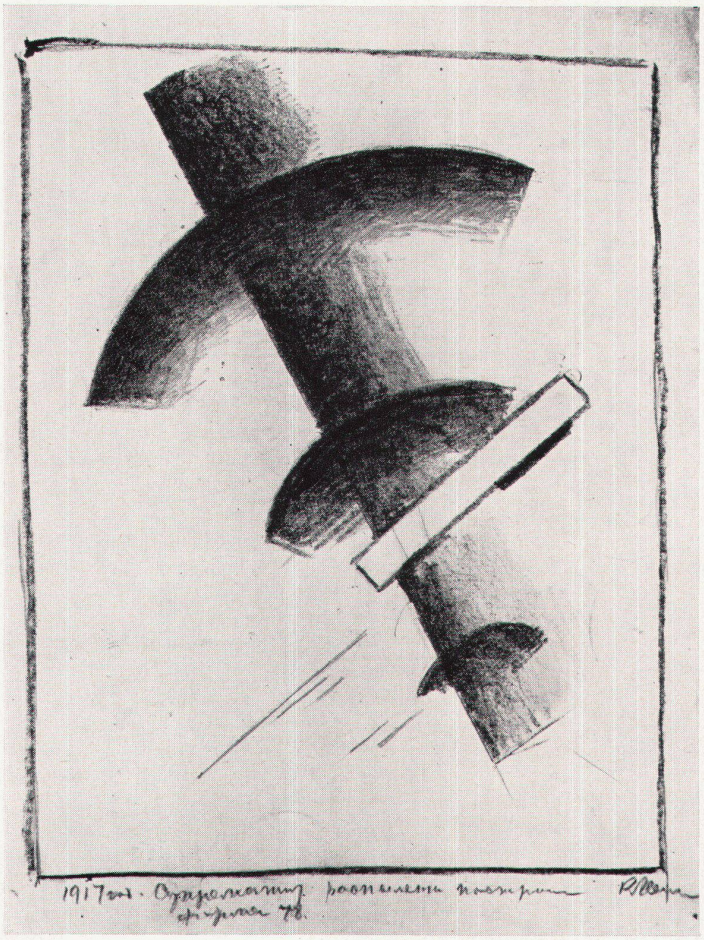


8

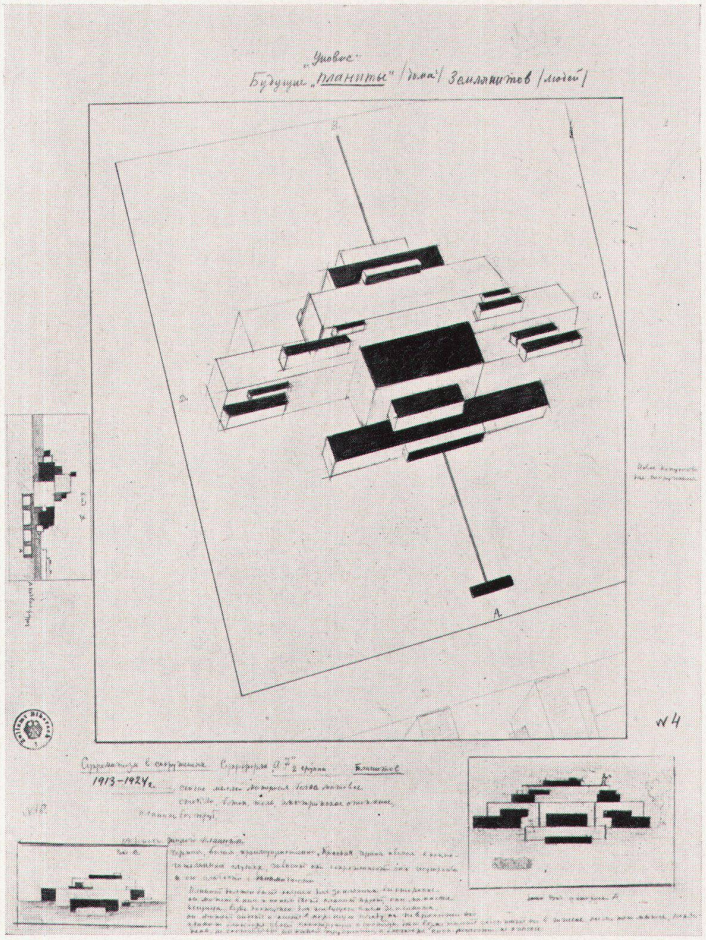
7

werden, womit plötzlich die unerhörten Beziehungsveränderungen evident werden, die daraus sich ergeben: die strenge, einfache Fügung erweckt eine neue Empfindlichkeit für jegliches Spannungsverhältnis. Es sind Richtungsverschiebungen überdies, die oft hervorzugehen scheinen aus der Anziehungskraft benachbarter Kraftfelder, wie denn auch in diesen scheinbar frei gelagerten Bildungen ein starker Magnetismus der Formen spürbar wird, auch eine wechselseitige Beeinflussung der raschen und der ruhenden Elemente, als Verlangsamung, beziehungsweise Aktivierung. So ergibt sich eine sich selbst zusammenhaltende Konstellation, deren Konzeption nicht konstruktivistisch zustande kommt, in jeder einzelnen Form vielmehr geschaut und empfunden ist. Allen diesen Formgebungen ist etwas ausgesprochen Grundrißhaftes eigen, eine Situierung im Räumlichen, in der sehr viel welträumliche Erfahrung gefaßt erscheint, allerdings spiritueller dargelegt als etwa bei Kandinsky: als Lösungsversuche für den großen Konflikt von Zeit und Unendlichkeit. Lösungsversuche, die sich schließlich in auf- und bereits wieder abklingenden Formen noch zugespitzter darlegen. In den späteren Jahren ergab sich für Malewitsch die Notwendigkeit einer Realisation seiner Schöpfungen im Raum; es entstanden architektonische Modelle, die das Phänomen der Architektur als Gesamtkunstwerk ohne funktionellen Charakter umkreisen.

Die Stellung von Kasimir Malewitsch liegt weniger in der sehr großen Ausstrahlung seiner Kunst, die auf seine russischen Weggenossen, aber auch auf Kandinsky und die Bauhaus-Künstler und bis heute fortwirkt, sondern in seinen Werken selbst, in denen er nicht nur Begründer der reinen Abstraktion ist, sondern einer ihrer tiefsten Gestaltgeber zugleich.



9



10

Lebensdaten

1878, am 11. Februar wird Kasimir Malewitsch in Kiew geboren. Väterlicherseits ist er polnischer Abstammung.
Um 1900 in Moskau. Besuch der Akademie Rerberg. Sieht moderne französische Bilder.
1906. Beginn der fauvistischen Phase.
1912 lädt Kandinsky Malewitsch zusammen mit Burljuk, Larionoff und Natalie Gontscharowa zur Teilnahme an der 2. Graphikausstellung des «Blauen Reiters» in München ein.
Wahrscheinlich Reise nach Paris, wo er von den Bildern der Kubisten beeindruckt wird.
1913 nimmt er mit 7 kubistischen Bildern an der Ausstellung «Die Zielscheibe» in Moskau teil. Bühnenbildner für die futuristische Oper «Der Sieg über die Sonne» von A. Krutschonjch. Zwischen 1913 und 1915 erstes suprematistisches Bild.
1915 ist er mit 18 kubistischen Bildern in der von Puni organisierten Ausstellung «Tramway W» in Petersburg vertreten, wo auch Tatlin ausstellt. Zu Beginn der Ausstellung veröffentlicht er das «Suprematistische Manifest».
1917. Nach der Oktoberrevolution Lehrer an der Kunstakademie in Moskau.
1918. Auf Vorschlag Lissitzkys wird Malewitsch von Chagall, damals Kunstkommissar von Witebsk, an die dortige Akademie berufen. Künstlerische Auseinandersetzungen zwischen Chagall und Malewitsch.
1919. Publikation der ersten theoretischen Schrift. – Lehrer für Malerei an den «Ersten staatlichen freien Kunst- und Dekorationswerkstätten» in Moskau. Gemeinsame Ausstellung mit Pevsner und Kandinsky.
1920 und folgende Jahre. Weitere theoretische Schriften, Abfassung des großen theoretischen Werks «Suprematismus, die Welt als Gegenstandslosigkeit».
1921 in Leningrad. Entwurf von suprematistischer Keramik für die Staatsmanufaktur Leningrad.
1922. Beteiligt an einer Ausstellung russischer Kunst in Berlin. Bühnenbilder und Kostüme für die «Mysterie Buff» von Maiakowski.
1923. Beschäftigung mit dreidimensionalen architektonischen Konstruktionen. – Publikation der «Betrachtungen» in «Künstlerbekenntnisse» (herausgegeben von Paul Westheim, Berlin).
1924 wird Malewitsch Direktor des «Instituts zur Erforschung künstlerischer Kultur (INCHUK)» in Leningrad.
1926. Publikation der «Theorie des additionalen Elements».
1927. Reise nach Berlin. In der «Großen Berliner Kunstausstellung 1927» wird dem Werk Malewitschs ein eigener Saal gewidmet. Besuch im Bauhaus. Wiederbegegnung mit Kandinsky. Publikation «Die gegenstandslose Welt» (als Schrift des Bauhauses). – Malewitsch-Ausstellung in Warschau. – Letzte Ausstellung von suprematistischen Bildern Malewitschs in Rußland.
1935 stirbt Malewitsch in Leningrad.
1958. Ausstellung des Kunstvereins Braunschweig.
1959. Ausstellungen in der Kunsthalle Bern und in Rom.
Ein wesentlicher Teil der Werke Malewitschs befindet sich im Besitz des Stedeljik Museum Amsterdam und ist dort permanent ausgestellt.