

**Farbe, Form, Linie, Fläche, Faktur. Im Spannungsfeld von Kunst und
Wissenschaft: Ivan Kljuns und Vasilij Kandinskijs theoretische
Ausführungen zu den gestalterischen Elementen der Kunst.**

DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie eingereicht
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der
Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Viktoria Schindler

Berlin 2018

Erstgutachter: Professor Dr. Werner Busch

Zweitgutachter: Professor Dr. Gregor Stemmrich

Tag der Disputation: 18.07.2018

1	Inhalt	
2	<i>Danksagung</i>	4
3	<i>Vorbemerkung</i>	6
4	<i>Einleitung</i>	7
5	<i>Zum Stand der Forschung</i>	12
6	<i>Ziele und Aufgaben der vorliegenden Arbeit</i>	15
7	<i>Kljuns künstlerischer Werdegang</i>	17
7.1	Biographischer Überblick	18
7.2	Kljun und Malevič	21
7.3	Das künstlerische Werk Kljuns	24
7.4	Kubismus und Futurismus in Russland	32
7.5	Kubistische und futuristische Einflüsse in den Werken und Schriften Kljuns	36
7.5.1	Kljuns kubofuturistische Stillleben und Landschaftsbilder: <i>Vorbeieilende Landschaft</i> als Grafik, Ölgemälde und Holzrelief	44
7.5.2	Variationen der Köpfe der Säger	48
7.5.3	Die Skulpturen	52
7.6	Im Bann des Suprematismus	54
7.6.1	Die Künstlergesellschaft und die Zeitschrift <i>Supremus</i>	62
7.6.2	Unter dem Emblem des <i>Schwarzen Quadrats</i>	64
7.7	Kulturelle Tätigkeit Kljuns in Moskau von 1918 bis 1923	70
7.8	Sphärische Kompositionen – Die Dematerialisation des Gegenstandes	72
7.9	Sozialistischer Realismus	78
8	<i>Die Grundelemente der Kunst in den kunsttheoretischen Schriften Kandinskis</i>	82
8.1	Theoretische Bemerkungen Andrej Belyjs zu den Gattungen der Kunst	90
8.2	Kandinskis Abhandlung <i>Über das Geistige in der Kunst</i> als Inspirationsquelle für die russische Avantgarde	93
8.3	Auf der Suche nach den objektiven Untersuchungsmethoden in der Kunst. Auf dem Weg zur Etablierung einer Kunstwissenschaft und ihrer Theorie	97
9	<i>Kandinskis Beitrag zur Gründung der Kunstakademien INChUK, VChUTEMAS und RACHN Anfang der 20er-Jahre in Moskau</i>	102
9.1	Kandinskis Vortrag „Osnovnye elementy živopisi“ („Die Grundelemente der Malerei“) vom 1. September 1921	109
10	<i>Entwürfe einer Malgrammatik: Ivan Kljuns Farben- und Formenlehre</i>	118
10.1	Aus dem unveröffentlichten Exzerpten-Manuskript Kljuns „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“)	120
10.1.1	Exzerpte aus dem Buch Richteras <i>Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem</i>	121
10.1.2	Exzerpte aus Wilhelm Ostwalds <i>Farbkunde</i>	126

10.2	Das unveröffentlichte Exzerpten-Manuskript ohne Titelblatt "Svoi mysli . . . , Zadanija po cvetu . . . , Čužie mysli . . ." („Eigene Gedanken..., Aufgaben für die Farbenlehre..., Fremde Gedanken...")	131
10.3	Das Heft „Kompozicija i faktura“ („Komposition und Faktur“)	133
10.3.1	Zur Datierung des Heftes „Komposition und Faktur“	134
10.3.2	Das Heft „Komposition und Faktur“: Aufstellung eines universellen Regelsystems für abstrakte Malerei	137
10.4	Diskurs über die „Grundelemente der Malerei“ in Schriften Kljuns	138
10.5	Farbunterricht in den VChUTEMAS und Kljuns experimentelle Tätigkeit danach	149
10.6	Assoziative Wirkung und psychische Wahrnehmung der Farbe. Parallelen und Unterschiede in den theoretischen Ausführungen zur Farbe in den Schriften Kljuns und Kandinskijs	153
10.7	Chemische Eigenschaften der Farben	159
11	<i>Farbtabelle und Diagramme in Kljuns künstlerischem Œuvre</i>	161
11.1	<i>Ausführungen zur Tabelle Nr. 1 Zum Problem der Komposition: Bildaufbau nach dem dekorativen und dem organischen Prinzip</i>	164
11.2	<i>Zur Tabelle Nr. 1 „Gradacii Tonov“ („Farbabstufungen“)</i>	165
11.3	<i>Die Farb-Form-Studie auf einem schwarzen Kreis</i>	166
11.4	<i>Der Farbkreis und das farbtongleiche Dreieck nach Ostwald</i>	172
11.5	<i>Die Abbildungen und Diagramme zum Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“</i> 173	
12	<i>Schlussbetrachtung</i>	178
13	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	183
14	<i>Literaturverzeichnis</i>	187
15	<i>Anhang</i>	215
	DOKUMENTE	216
	KURZFASSUNG	218
	ABSTRACT	220
	CURRICULUM VITAE	222
	PUBLICATIONS	223
	ORGANIZATION OF CONFERENCES OR CONFERENCE PANELS	225
	TALKS	226
	ABBILDUNGEN	227

2 DANKSAGUNG

Auf meinem langen Weg der Forschung und der Archivrecherche für die vorliegende Dissertation haben mich mehrere Institutionen, Stiftungen und Personen unterstützt, ohne die dieses Projekt überhaupt nicht zustande gekommen wäre. Mein herzlicher Dank gilt in erster Linie meinem Betreuer Prof. Werner Busch, der mich unermüdlich mit Tat und väterlichem Rat durch Höhen und Tiefen dieses langen Forschungsweges begleitete und Hilfestellung bei allen meinen Unternehmungen leistete.

Ich möchte ebenso meinem zweiten Gutachter Prof. Gregor Stemmrich danken, der während des Studiums mein glühendes Interesse für die Kunst des Bauhauses, die russische Avantgarde und die Kunst der Abstrakten Amerikanischen Expressionisten weckte und spontan bereit war, meine Dissertation als Zweitgutachter zu betreuen. Gedankt sei Prof. Michael Thimann für die vielen interessanten Anregungen auf dem Weg zur Promotion und für die Stellungnahmen an die Stiftungen. Die Empfehlungen von Prof. Thimann und Prof. Busch trugen zur Förderung meines Dissertationsprojektes bei.

Einen herzlichen Dank möchte ich auch der *Gerda Henkel Stiftung* für die Gewährung des Promotionsstipendiums und für das entgegengebrachte Vertrauen aussprechen. Sie hat mein Dissertationsprojekt großzügig über fast drei Jahre mit einem Stipendium gefördert und mir ermöglicht, meinem weitreichenden Forschungsinteresse nachzugehen. Dank der Förderung hatte ich die einzigartige Gelegenheit, umfangreiche Archivrecherchen zu ausgewählten russischen Avantgardisten sowohl in Deutschland, den Niederlanden, Griechenland, Russland und den USA durchzuführen sowie mich konzentriert meinem Dissertationsvorhaben zu widmen.

Ich möchte mich bei der Hochschulkommission der *Freien Universität Berlin* für das entgegengebrachte Vertrauen und für die Gewährung des *Elsa-Neumann-Stipendiums des Landes Berlin* herzlich bedanken.

Prof. Isabel Wünsche war eine meiner Hauptpatgeberinnen und Initiatorin der *Russian Art and Culture Group*, mehrerer Konferenzen und daraus entstandener Publikationen zur russischen Avantgarde, an denen ich mich mit großem Interesse beteiligen konnte und denen ich viele unentbehrliche Erfahrungen verdanke.

Mein herzlicher Dank gilt den Museumsleitern, Kuratoren und wissenschaftlichen Mitarbeitern Geurt Imanse und Michiel Nijhoff (*Stedelijk Museum Amsterdam*), Maria Tsantsanoglou (*The State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki (SMCA)*), Michael Siebenbrodt (*Klassik Stiftung Weimar*), Derek Christian Quezada (*Getty Research Institute*),

Natal'ja Adaskina, Irina Vakar, Maria Valova und Marina Ivanova (Staatliche Tret'jakov Galerie), die mir den Zugang zu den für mich wichtigen Archivmaterialien und Werken der von mir untersuchten Künstler gewährten und für die äußerst freundliche Betreuung während meiner Archivrecherche sorgten.

Meiner Freundin Oksana Peretyatko (geb. Matviiv) will ich danken, die mir all diese Jahre mit seltenen Literaturquellen zur russischen Avantgarde weiterhalf.

Einen großen Dank möchte ich der Lektorin der vorliegenden Arbeit, Ingrid Gloede, für die vielen konstruktiven Ratschläge und den unermüddlichen Einsatz ausdrücken. Ebenso möchte ich Russell Alt-Haaker für das Lektorieren der englischen Kurzfassung herzlich danken.

Meinem Ehemann Dr. Wolfram Schindler gebührt für die Beratung hinsichtlich der physikalischen und naturwissenschaftlichen Fragen und für die vielseitige Unterstützung ebenso ein herzlicher Dank.

3 VORBEMERKUNG

In der vorliegenden Dissertation wurde für alle russischen Namen, Begriffe und Akronyme die wissenschaftliche Transliteration des kyrillischen Alphabets (DIN 1460) verwendet. Die Patronyme werden größtenteils auf den Anfangsbuchstaben reduziert. Im deutschen Sprachraum etablierte Vor- und Nachnamen der russischen Künstler werden der Einheitlichkeit wegen an die wissenschaftliche Transliteration angepasst, also „Vasilij Kandinskij“ statt „Wassily Kandinsky“, „Malevič“, statt „Malewitsch“, „Rodčenko“ statt „Rodtschenko“ usw. Eine Ausnahme bilden gegebenenfalls Namen, die in den Titeln nicht russischer Literaturquellen und in direkten Zitaten aus solchen Quellen vorkommen. Akronyme und Abkürzungen sowie feststehende russische Bezeichnungen wie „ZORVED“ oder „cvetopis“ werden zwar übersetzt und erklärt, aber weiterhin wird dafür der russische Begriff verwendet.

Die Schreibweise der russischen Zitate aus alten Quellen sowie aus Ivan Kljuns Schriften wurde an die Regeln der modernen Orthografie und Interpunktion angepasst.

Wenn nicht anders vermerkt, sind alle Übersetzungen aus dem Russischen von der Verfasserin getätigt.

4 EINLEITUNG

Der Beginn des 20. Jahrhunderts gilt in der russischen Kunst als Geburtsstunde der ungegenständlichen Malerei, die von der Nachahmung der Natur wegstrebte und nach Autonomie der bildnerischen Mittel, nach Neuschöpfungen und neuen Seherfahrungen trachtete. Die bildnerischen Mittel wie Farbe und Form wurden zu Zentralbegriffen in den kunsttheoretischen Schriften und den Werken der russischen Avantgarde, die sich gegen die etablierten Stilrichtungen und Traditionen in der Kunst wandte. Der Farbe, ihrer Wirkung auf Psyche und Sinne des Menschen, ihrer Interaktion mit der Form wurde eine besondere Rolle zugewiesen.

Auf der Suche nach neuen unbeschrifteten Wegen in der Kunst experimentierten die herausragenden russischen Avantgardisten, in erster Linie Vasilij Kandinskij (1866–1944), Kazimir Malevič (1879–1935), Aleksandr Rodčenko (1891–1956), Vladimir Tatlin (1885–1953) sowie die im Westen weniger bekannten, aber nicht weniger bedeutenden Künstler wie Ivan Kljun (1873–1943), Ljubov' Popova (1889–1924), Ol'ga Rozanova (1886–1918), Vladimir Baranov-Rossiné (1887–1944) und Nadežda Udal'cova (1886–1961) in ihren Gemälden mit den unendlichen Variationen geometrischer Farb-Formen und mit schwebenden, sich überlagernden architektonischen Farbflächen.

Nach der Oktoberrevolution 1917 begünstigte die politische Situation in Russland die Entstehung zahlreicher Kunstakademien und Kulturorganisationen in den beiden Metropolen Moskau und Petrograd¹, dazu zählen die Abteilung für Bildende Künste des Volkskommissariats für Bildung (IZO NARKOMPROS²), die Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS³), das Institut für Künstlerische Kultur (INChUK⁴), die Russische Akademie der Kunstwissenschaften (RACHN/GACHN⁵) und das Staatliche Institut für künstlerische Kultur (GINChUK⁶). Diese waren wahre Refugien für Kunst und

¹ Von 1914 bis 1924 hieß St. Petersburg Petrograd, 1924 wurde die Stadt in Leningrad umbenannt und erst 1991 bekam sie ihren ursprünglichen Namen St. Petersburg zurück.

² IZO NARKOMPROS – Narodnyj komissariat prosvješčenija. Otdel izobrazitel'nych iskusstv, dt. Volkskommissariat für Bildung, Abteilung für Bildende Künste, gegründet im Januar 1918 in Moskau.

³ VChUTEMAS – Vysšie gosudarstvennye chudožestvenno-techničeskie masterskie, dt. Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten, eine von 1918 bis 1927 bestehende staatliche Kunsthochschule in Moskau.

⁴ INChUK – Institut Chudožestvennoj Kul'tury, dt. Institut für Künstlerische Kultur, initiiert und gegründet von Vasilij Kandinskij und Aleksandr Rodčenko 1920 in Moskau.

⁵ RACHN – Rossijskaja Akademija Chudožestvennych Nauk, dt. Russische Akademie der Kunstwissenschaften, wurde 1921 in Moskau gegründet und existierte bis 1931. 1925 wurde sie in Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk, abgekürzt GACHN, dt. Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften umbenannt.

⁶ GINChUK – Gosudarstvennyj Institut Chudožestvennoj Kul'tury – dt. Staatliches Institut für künstlerische Kultur, bestand von 1924 bis 1926 in Leningrad.

Wissenschaft, wo die experimentelle und theoretische Arbeit, oft begleitet von der industriellen Produktion der Designgegenstände, einen Wandel in der russischen Kunstgeschichte vollzog.

Die russischen Avantgardisten, vor allem Kandinskij und Matjušin, bemühten sich Anfang der 20er-Jahre in den neu gegründeten Institutionen wie dem INChUK (1919–1922), der RACHN und dem GINChUK (1924–1926) im Rahmen der Programme dieser Einrichtungen, die bildnerischen Mittel und ihre Wirkung auf die menschliche Psyche zu erforschen. Kandinskij proklamierte in seinen programmatischen Aufsätzen die interdisziplinäre Erforschung der Elemente verschiedener Künste und ihrer psychophysiologischen Wirkung auf den Menschen sowie die Gründung experimenteller Labors für diesen Zweck.

In St. Petersburg führte Michail Matjušin (1861–1934) seit Anfang der 20er-Jahre zusammen mit den Geschwistern Boris (1893–1960), Xenia (1895–1955), Maria (1897–1942) und Jurij Ender (1898–1963), seinen Studenten, Experimente mit Farben und Formen im Rahmen seiner Theorie ZORVED (Zorkoje Vedanije, dt. „scharfsichtiges Wissen“ oder „wissendes Sehen“) im von Malevič gegründeten GINChUK durch.⁷ ZORVED implizierte die Schulung der menschlichen Sinne und der Wahrnehmung der Welt, die zu einer ganzheitlichen Erfahrung führen sollte, dank der der Mensch zu einer höheren Bewusstseinsstufe aufsteigen könnte. Darüber hinaus ging es um die Verbindung von Intellekt und Geist sowie um die intuitive Erkenntnis der verborgenen Weisheiten und der unsichtbaren Zusammenhänge auf der Erde und im Universum. Die Erweiterung des Seh- und Wahrnehmungsvermögens, aber auch des menschlichen Bewusstseins durch neue Betrachtungsweisen der Welt, bei denen alle Sinne des Menschens zusammen mit der Intuition eingesetzt werden, war eines der Hauptziele, die ZORVED formulierte.

Die gemeinsame Intention von Kandinskij, Matjušin, Rodčenko, Malevič und anderen Avantgardisten war, eine fundierte, auf interdisziplinären Untersuchungsmethoden basierende Kunstwissenschaft in Russland zu etablieren. Zu deren zentralen Aufgabe wurde die Suche nach objektiven Forschungsmethoden in der Kunst erklärt. Die Erforschung der Elemente der Kunst sollte es den Künstlern ermöglichen, die Gesetze der Kunst zu verstehen und gezielt anzuwenden. Die Begründung einer Kunstwissenschaft und damit die Aufwertung der Kunst,

⁷ ZORVED (Zorkoje Vedanie) bedeutet ein „scharfsichtiges Wissen“ (siehe Isabel Wünsche, *Kunst und Leben. Michail Matjušin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg*, Köln 2012, S. 159) oder „wissendes Sehen“ (siehe Sabine Flach, *Die Wissenskünste der Avantgarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915–1930*, Image, Band 97, Bielefeld 2016, S. 162). ZORVED impliziert nicht nur, dass man etwas sieht und erkennt, sondern auch die Fähigkeit Neues zu erforschen und in die Tiefe des Unsichtbaren vorzudringen.

ihre Anhebung auf das Niveau der Naturwissenschaften machte eine interdisziplinäre Forschungsarbeit auf diesem Gebiet unabdingbar. Die Kunstwerke sollten interdisziplinär von Künstlern und Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Bereichen wie Physik, Physiologie, Psychologie, Chemie und Philosophie untersucht und bewertet werden, um die Gesetzmäßigkeiten, die Wahrnehmung und Wirkung der Elemente der Kunst zu ergründen. Die Daten wurden mit Hilfe von Fragebögen und zahlreichen Experimenten in den eigens dafür eingerichteten Labors gesammelt und ausgewertet.

Die Auseinandersetzung mit den Elementen der Malerei in den Kreisen der russischen Avantgarde zwischen 1915 und dem Ende der 1920er-Jahre war keine kurzfristige Modeerscheinung, sondern eine Notwendigkeit, da der neu eingeschlagene Weg in der Kunst viel Empörung und Ablehnung in den öffentlichen Kreisen auslöste. Für die Kunst der Avantgarde musste eine theoretische Grundlage geschaffen werden, damit die abstrakten Werke der Öffentlichkeit nicht als bloße für sich stehende Artefakte präsentiert wurden, sondern einen gleichwertigen Platz unter den alten Meistern in den staatlichen Museen beanspruchen konnten.

Ivan Kljun, Mitstreiter und Freund von Malevič, war ein Künstler-Kollege von Kandinskij, Popova, Rodčenko u. a., die Anfang der 20er-Jahre in denselben kulturellen Einrichtungen wirkten, somit war Kljun gut über die experimentelle Tätigkeit seiner Kollegen unterrichtet und setzte sich ebenfalls über die Jahre hinweg theoretisch und praktisch mit den bildnerischen Mitteln auseinander, um ihre Gesetzmäßigkeiten und ihre psychophysiologische Wirkung auf den Betrachter zu erforschen. Er hinterließ eine große Anzahl von Manuskripten und wegbereitenden Aufsätzen zu fundamentalen kunsttheoretischen Fragen wie zum Beispiel zur Ungegenständlichen Kunst, zum Suprematismus, Kubismus, zur Farbe und ihrer Wirkung, zu den Korrespondenzen zwischen Farben und Formen, zu Faktur, Licht, Rhythmus, Komposition u. a. Kljuns zahlreiche Exzerpte aus den Farbtraktaten von Johann Wolfgang von Goethe⁸, Wilhelm Ostwald⁹, Leopold Richtera¹⁰, Matthew Lukiesh¹¹,

⁸ Kljun hielt Auszüge aus Goethes „Farbenlehre“ fest, die er aus verschiedenen Übersetzungen kannte.

⁹ Wilhelm Ostwald, *Farbkunde*, Leipzig 1923. Russische Ausgabe: V. Ostwal'd, *Cvetovedenie*, Moskau, Leningrad 1926.

¹⁰ Leopold Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem. Die Grundlagen der Farbenlehre für Künstler und Kunstgewerber*, Halle (Saale) 1924. Russische Ausgabe: *Osnovy učenijsa o cvetach dlja chudožnikov i dejatelej chudožestvennoj promyšlennosti*, übers. ins Russische von Prof. N. T. Fëdorov, Moskau 1927.

¹¹ Matthew Luckiesh, *Light and color in advertising and merchandising*, erste Ausgabe 1923, zweite Ausgabe, New York 1927.

Fëdor K. Šestakov¹² und seine kunsttheoretischen Untersuchungen zu Farbe, Form, Rhythmus und Komposition offenbaren die unermüdlichen Bestrebungen des Künstlers, eine theoretische Grundlage für die abstrakte Bildsprache sowie eine Malgrammatik für die Malerei zu erarbeiten.

Neben solchen Größen wie Kandinskij, Malevič und Matjušin erscheint Kljuns schriftlicher Nachlass nicht weniger umfangreich und spannend und verdeutlicht, dass es dem Künstler weder an Kreativität noch an intellektuellem Scharfsinn mangelte.

Darüber hinaus dienen Kljuns Manuskripte als wichtiger dokumentarischer Beleg für das künstlerische Leben in Moskau und St. Petersburg Anfang des 20. Jahrhunderts. Man kann sie als eine wahre Fundgrube bezeichnen, der wesentliche Informationen rund um Leben und Werk der bedeutendsten Avantgardisten sowie Fakten zu Kunstorganisationen, Ausstellungen und Kunstakademien und zu den bedeutenden kulturellen Ereignissen im vorrevolutionären und kommunistischen Russland entnommen werden können.

In den Jahren 1912 bis 1919 kam Kljun mit den wichtigsten Repräsentanten der russischen avantgardistischen Bewegung in Kunst und Literatur zusammen, darunter Vladimir Tatlin, Michail Larionov, Natal'ja Gončarova, Aleksej Kručënych, Vladimir Majakovskij, Ivan Puni, David Burljuk (1882-1967) und dessen Bruder Vladimir Burljuk, Velimir Chlebnikov, Ol'ga Rozanova, Nadežda Udal'cova, Ljubov' Popova, Aleksandra Ekster und viele andere. Durch sein künstlerisches Engagement und die enge Freundschaft mit Malevič geriet Kljun in den Strudel zahlreicher kultureller Ereignisse und beteiligte sich an der Organisation sowie der Durchführung vieler gemeinsamer Veranstaltungen und Ausstellungen.¹³ Es fanden rege Diskussionen in den avantgardistischen Künstlerkreisen statt, was sich auch in Kljuns Werken widerspiegelt.

Kljuns Gemälde und Skulpturen nahmen bereits in den 10er-Jahren einen Platz neben Malevičs, Tatlins, Kandinskijs, Rodčenkos, Punis, Larinovs, Gončarovas und Matjušins Kompositionen ein. Kljuns kubofuturistische, suprematistische und die Anfang der 20er-Jahre geschaffenen sphärischen Kompositionen, seine abstrakten Holzreliefs und Skulpturen und die zahlreichen innovativen Skizzen seiner allerersten Mobile-Konstruktionen von ca. 1915-1916, angelehnt an die suprematistischen Werke des Künstlers, zeichnen ihn als Wegbereiter der ungegenständlichen Kunst in Russland aus.

¹² Fëdor K. Šestakov, *Soglasovanie cvetov dlja koloristov, chudožnikov, chudožnikov-prikladnikov i dlja studentov i učaščichsja (Harmonisierung der Farben für Koloristen, Maler, Gewerbmaler, Studenten und Lehrlinge)*, Ivanovo-Voznesensk 1928.

¹³ Vgl. I.V. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve.“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki* S. 50-104.

Ab 1918 nahm der Künstler aktiv an der Organisation und Lehre in Kunsthochschulen wie den VChUTEMAS und dem INChUK teil, leitete das zentrale Ausstellungsbüro der IZO NARKOMPROS und trug wesentlich zur Entwicklung einer Kunstwissenschaft bei.

Doch obwohl Kljun gemeinsam mit den wichtigsten Avantgardisten in Russland Anfang des 20. Jahrhunderts agierte und einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des Suprematismus und der nichtfigurativen Kunst leistete, haben sein Name und sein künstlerisches Erbe bis heute kaum eine Würdigung erfahren und bilden daher den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit.

Die Zeit von 1917 bis in die 50er-Jahre ist in Russland durch viele politische Umbrüche geprägt, die das Land überrollten. Die Kunst der Avantgarde war von den kommunistischen Führungskräften Mitte und Ende der 20er-Jahre als Überrest des kapitalistischen Gedankenguts aufgefasst worden und stand somit im Konflikt mit der Ideologie des Kommunismus. Spätestens 1933 schlossen alle nach der Oktoberrevolution gegründeten Kunstakademien und Kulturorganisationen für immer ihre Tore. Die Werke der russischen Avantgarde wurden aus der Gesellschaft verbannt und verschwanden für mehr als ein halbes Jahrhundert in den Depots der Museen oder wurden ganz vernichtet. Erst Anfang der 70er-Jahre stießen sie auf großes Interesse in Westeuropa und den Vereinigten Staaten, und erst später, in den 80er-Jahren, wurde die Kunst der Avantgarde in Russland neu entdeckt.

Heute betrachtet man die theoretische und künstlerische Praxis der russischen Avantgarde-Künstler zu Beginn der 20er-Jahre als einzigartiges und einmaliges Experiment in der Geschichte der Kunst, das in keinem anderen Land jemals vergleichbare Dimensionen erreichte. Die künstlerischen Errungenschaften und Ideen der russischen Avantgardisten prägten somit nachhaltig die Kunstauffassungen der späteren Generationen und vieler Kunstströmungen in ganz Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika.

5 ZUM STAND DER FORSCHUNG

Kapriolen des Schicksals ließen Kljuns künstlerische Werke und mehrere seiner kunsttheoretischen Schriften über mehr als fünfzig Jahre in Vergessenheit geraten. Zwar hat die Tret'jakov Galerie in Moskau Anfang der 20er-Jahre ausgewählte Arbeiten Kljuns erworben, bereits neun Jahre später aber wurden einige davon zu Werken „ohne künstlerischen Wert und finanziellen Nutzen“ erklärt und sollten zerstört werden.¹⁴ Kljuns künstlerischen Nachlass, der Werke der Malerei, Grafik und zahlreiche Manuskripte umfasst, erbte nach dem Tod des Künstlers seine jüngste Tochter Serafima Ivanovna Solovejčik (geb. Kljunkova) (1907–89), die diese Dokumente und Werke ordnete und aufbewahrte.¹⁵ Die Tochter von Serafima Ivanovna Solovejčik, die Enkelin Kljuns, Svetlana Kljunkova-Solovejčik (*1938), überreichte 1990 einen Teil der wichtigsten Manuskripte Kljuns, zum Beispiel „Tag für Tag in der Kunst“, sowie Materialien zur Kunsttheorie der Tret'jakov Galerie.¹⁶ Zahlreiche Manuskripte und Werke Kljuns erwarb der griechische Sammler George Costakis (1913–1990), andere waren im Besitz von Nikolaj I. Chardžiev, der Rest befindet sich bis heute in verschiedenen Privatsammlungen sowie inzwischen im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI).¹⁷

Infolge der Recherche hat sich herausgestellt, dass es kaum Veröffentlichungen und Untersuchungen zu der künstlerischen Tätigkeit und den Arbeiten von Ivan Kljun gibt, obwohl dieser Künstler eng mit Malevič, Rodčenko, Popova, Matjušin, Tatlin, Udal'cova im INChUK und in den VChUTEMAS zusammenarbeitete. Kljuns zahlreiche Manuskripte zu den unterschiedlichen Fragen der Kunst sowie seine autobiographischen Erinnerungen zeichnen ihn als Kunsttheoretiker und Schöpfer der Neuen Kunst aus und werfen ein Licht auf viele wichtige Ereignisse in den Kreisen der russischen Avantgarde-Künstler in den 10er und 20er-Jahren. Nur wenige der Texte sind publiziert, und das ausschließlich in russischer Sprache. Somit sollen Kljuns kunsttheoretische Schriften im Mittelpunkt der vorliegenden Dissertation stehen. Es wird angestrebt, seine kunsttheoretischen Auffassungen, seine Farbenlehre und damit seinen Anteil am Diskurs zu den Grundelementen der Malerei unter den russischen Avantgardisten zu rekonstruieren. Das Thema Farbe und Form in Kljuns Manuskripten wurde

¹⁴ Vgl. *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj galeree: K 125-letiju so dnja roždenija*, Ausst.-Kat., hrsg. von Andrej Sarab'janov, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, Moskau 1999, S. 29. (im Weiteren: *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj galeree*, 1999). Ob die Werke tatsächlich zerstört wurden und welche genau, dazu werden im Katalog keine Angaben gemacht.

¹⁵ Vgl. *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj galeree*, 1999, S. 44.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 39.

¹⁷ RGALI – Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva, dt. Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst.

in der Forschungsliteratur bis jetzt noch nicht bearbeitet. Es stellte sich heraus, dass die wichtigen Schriften des Künstlers dazu in mehreren Archiven und Privatsammlungen verstreut sind; so war eine umfangreiche Archivrecherche unentbehrlich.

Die in der Fachliteratur vorhandenen früheren biographischen Aufsätze zu Kljun und seinem künstlerischen Werk enthalten viele Unstimmigkeiten und fehlerhafte Informationen und sind kaum erforscht, darauf wies auch der Herausgeber der Schriftensammlung Kljuns, A. Sarab'janov, hin.¹⁸ Einer der Gründe dafür ist, dass die Manuskripte und Werke Kljuns den Forschern fast ein halbes Jahrhundert lang nicht zugänglich waren, da sie lange Zeit Bestandteil von Privatsammlungen waren. Ein anderer Grund für die Ungenauigkeiten in Bezug auf Kljun sind seine rückblickend erstellten autobiographischen Aufzeichnungen: oft verstrichen Jahrzehnte, bevor der Künstler die für ihn relevanten Ereignisse festhielt. Nicht selten unterliefen Kljun Fehler bei der Nennung der genauen Daten und Namen zu einigen der von ihm beschriebenen Begebenheiten. Einzelne Angaben des Künstlers lassen sich überhaupt nicht mehr nachprüfen, weil dazu keine schriftlichen Quellen mehr existieren. Diese Situation erschwert die Rekonstruktion von Kljuns künstlerischem Werdegang und seiner kunsttheoretischen Forschungsarbeit.

Die zwei umfangreichsten autobiographischen Aufsätze Kljuns, „Moj put' v iskusstve“ („Mein Weg in der Kunst“) und „Den' za dnëm v iskusstve“ („Tag für Tag in der Kunst“) und viele andere kunsttheoretische Manuskripte wurden von Sarab'janov nach Themen geordnet und bezüglich der Korrektheit der Daten und Fakten ausführlich kommentiert; nichtdestotrotz sind immer noch viele Fragen und Lücken vorhanden. Vor allem während der Archivrecherche stieß ich auf gänzlich unbekannte Manuskripte, die bei Sarab'janov keine Erwähnung finden. Dagegen waren manche der von ihm erwähnten Manuskripte, die sich im Besitz der Familie Costakis in Athen befanden und an das Staatliche Museum für Zeitgenössische Kunst in

¹⁸ Vgl. Andrej Sarab'janov, „Azbuka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Ivan V. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von V. Rakitin und A. Sarab'janov, Moskau 1999, S. 38, Anmerkung 4. Wie A. Sarab'janov richtig bemerkte, steht im Ausstellungskatalog *Aspects of Russian Experimental Art 1900-1925*, herausgegeben 1967 von der Grosvenor Gallery in London, dass Kljun in Paris gestorben ist. Bisher sind mir keine dokumentarischen Beweise bekannt, die Kljuns Reise oder einen Aufenthalt im Ausland belegen würden. Auch seine autobiografischen Notizen enthalten diesbezüglich keinerlei Informationen. Es wird ebenso angenommen, dass Kljun keine Fremdsprache beherrschte. Das hat ihn aber nicht gehindert, die neuesten ausländischen Bucherscheinungen zu studieren, die rasch von seinen Kollegen oder Verlagen ins Russische übersetzt wurden. Siehe dazu den Aufsatz in der Zeitschrift *Experiment*: Viktoria Schindler, „Color Theories from Western Europe and the United States in the Writings of Ivan Kliun“, *EXPERIMENT: A Journal of Russian Culture*, ed. John E. Bowlit, Volume 23, 2017, S. 253–266.

Thessaloniki übergeben werden sollten, dort nicht vorhanden, wie zum Beispiel „Cvet, svet, sladost’...“ („Farbe, Licht, Süße“)¹⁹ und einige andere.

Es existieren nur wenige Veröffentlichungen dazu, inwiefern Kandinskij, Malevič und Rodčenko einander beeinflussten. Und es gibt überhaupt keine Untersuchungen zu der Frage, ob ein Ideenaustausch zwischen dem westlich geprägten Künstler Kandinskij und Kljun und Künstlerinnen wie Popova, Rozanova, Udal’cova stattfand. Anhaltspunkte für diesen ideellen Austausch sehe ich in dem Diskurs zu den Grundelementen der Malerei wie Farbe, Form, Faktur, Linie und in den Fragen zur Komposition und Konstruktion. Daher widmet sich mein Vorhaben der Untersuchung von Kljuns und Kandinskijs schriftlichem Nachlass zu den Primärelementen der Malerei und der Untersuchung des diesbezüglichen Diskurses innerhalb des Avantgardistenkreises in den damals wichtigsten russischen Kulturmetropolen Moskau und St. Petersburg.

¹⁹ Ivan Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Cvet, svet, sladost’...“ („Farbe, Licht, die Süße...“), datiert auf Ende 20er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 369–372.

6 ZIELE UND AUFGABEN DER VORLIEGENDEN ARBEIT

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, den Ideenaustausch und die Entwicklung der Kunsttheorie in den Kreisen der russischen Avantgarde zwischen 1905 und 1942 anhand von Kljuns autobiographischen Aufzeichnungen und kunsttheoretischen Manuskripten zu rekonstruieren. Für viele Begebenheiten und Ereignisse, die der Künstler in seinen autobiographischen Aufzeichnungen rückblickend reflektiert, lassen sich heute nur schwer schriftliche Belege finden. Kljuns handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“ (1941–1942) sowie die von M. Javorskaja Ende der 20er-Jahre verfasste kurze Biografie Kljuns entstanden nämlich erst dann, als Kljun längst ein etablierter Künstler war, und lassen ebenfalls einige Ungenauigkeiten und Unstimmigkeiten in der Wiedergabe der Ereignisse vermuten.²⁰

Den Schwerpunkt der vorliegenden Dissertation bildet die Analyse des schriftlichen Nachlasses von Ivan Kljun. Es soll mit der vorliegenden Dissertation eine Lücke in der bisherigen Forschung bezüglich der nahezu unbekanntem Farbtheorie von Ivan Kljun, insbesondere im Vergleich mit der Kandinskijs, geschlossen werden. Zwar weisen Kljuns kunsttheoretische Schriften – die sich mit der Wirkung der Farbe und ihrer Interaktion mit den geometrischen Formen befassen – eine Reihe von Parallelen mit dem Gedankengut Kandinskijs auf, stellen aber dennoch einen Fundus einzigartiger selbständiger Ideen dar. Anhand ausgewählter Auszüge aus den kunsttheoretischen Schriften Kandinskijs und anhand ausgewählter unveröffentlichter Manuskripte Kljuns wird versucht, die Gemeinsamkeiten und Diskrepanzen bezüglich der Grundelemente der Malerei, wie Farbe und Form, in den Schriften beider Künstler herauszukristallisieren.

²⁰ Vgl. I.V. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *I. V. Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von Vasilij Rakin und Andrej Sarab'janov, Moskau 1999, Anm. 5, S. 38. (das Buch im Weiteren: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*).

Vgl. M. Javorskaja, „Kljun, I.V. (avtobiografija)“ (Autobiografie), Sammlung Costakis, Thessaloniki, Dok. AB-092, S. 2. (im Weiteren: Javorskaja „I.V. Kljun. Avtobiografija“). Hier handelt es sich um einen von M. Javorskaja mit der Schreibmaschine erstellten Personalfragebogen zu den biografischen Daten Kljuns und seinem künstlerischen Werk. Der Stil des Textes und die Detailfülle lassen vermuten, dass der Künstler bei der Erstellung des Textes anwesend war und viele Angaben selbst diktiert hat. In dem Dokument gibt es keine Angaben darüber, zu welchem Zweck die Autobiografie verfasst wurde, und am Ende ist vermerkt: „Personalfragebogen angefertigt von M. Javorskaja“, statt „N. Javorskaja“ wie bei Sarab'janov. Vgl. Javorskaja „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 10.

Laut Sarab'janov befinden sich die Kopien der Autobiografie Kljuns in mehreren Archiven. Sie wurde Ende der 20er-Jahre von N. Javorskaja für die GACHN angefertigt. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Anm. 5, S. 38.

Es werden in der vorliegenden Arbeit Kljuns zum Teil immer noch unveröffentlichte Schriften zu den Grundelementen der Malerei wie Farbe, Farbwirkung, Korrespondenz zwischen Farben und Formen, Faktur, zu Rhythmus, Licht und Fragen der Komposition besprochen und es werden die Farb-Form-Tabellen, die der Künstler zusammenstellte, um seine theoretischen Ausführungen zu untermauern, rekonstruiert. Dabei werden die Fehler bei der Datierung einzelner theoretischer Schriften aufgedeckt und behoben.

Es soll hier demonstriert werden, dass Kljuns kunsttheoretische Schriften, die sich mit der Wirkung der Farbe und deren Interaktion mit den geometrischen Formen auseinandersetzen, eine Synthese der damals kursierenden Ideen und Bestrebungen der russischen Avantgardisten bezüglich der wissenschaftlichen Analyse der bildnerischen Mittel darstellen und gleichzeitig ein Dokument der damals stattgefundenen Debatten über zahlreiche Fragen und Probleme der Kunst sind. Anhand ausgewählter Auszüge aus den veröffentlichten und unveröffentlichten Schriften Kljuns wird versucht, seinen Beitrag zur Entwicklung einer Kunstwissenschaft in Russland aufzuzeigen.

Des Weiteren wird auf die Entwicklung der kunsttheoretischen Auffassungen Kljuns zur Erforschung der Primärelemente der Malerei und auf den diesbezüglichen Ideenaustausch mit seinen russischen Kollegen Malevič, Matjušin, Rodčenko und Popova eingegangen. Die neu gefundenen Belege ermöglichen es somit, den stattgefundenen Diskurs unter den oben erwähnten russischen Avantgardekünstlern zu rekonstruieren. Es wird angestrebt zu klären, von wo der Diskurs zu den Grundelementen der Malerei herrührt und zu welchem Zweck Kljun so zahlreiche kunsttheoretische Texte verfasste, die größtenteils bis heute unveröffentlicht geblieben sind. Vor allem diese neu entdeckten Manuskripte Kljuns eröffnen Einsichten in bislang unbeleuchtete Aspekte dieses Diskurses.

Ein anderer wichtiger Beitrag der vorliegenden Arbeit ist die Analyse von Kljuns künstlerischen Werken im Kontext seiner theoretischen Schriften, was bislang in der Fachliteratur ausblieb. Kljuns Grafik, Aquarelle, Gemälde und Skulpturen werden nun unter Berücksichtigung seiner theoretischen Gedanken behandelt und nicht separat von einander.

7 KLJUNS KÜNSTLERISCHER WERDEGANG

Der Maler, Grafiker und Bildhauer Ivan Vasilevič Kljun (1873–1943) ist heute nur noch wenigen bekannt. Sein Name wurde, gleichsam wie Spuren im Sand, vom Wind der Geschichte fast gänzlich verweht. Dies gilt umso mehr für den eigentlichen Namen des Künstlers, Ivan Vasilevič Kljunktov. Nur unter dem einst angenommenen Pseudonym Kljun²¹ findet man den Russen heute noch in der Fachliteratur. Wobei Kljun in den Jahren 1911–1913, als er seine Werke erstmals in Ausstellungen zeigte, zunächst als Künstlernamen seinen ein wenig veränderten Geburtsnamen Ivan Vasilevič Kljunov benutzte.

Im Unterschied zu den Anführern der avantgardistischen Bewegung in Russland wie Malevič, Rodčenko, Tatlin, Larionov, Gončarova, Kandinskij, die Brüder Brljuk und Puni wird Kljun heute nur noch sporadisch in der Literatur erwähnt. Er gehört zu den Künstlern seiner Zeit, deren Werk in Vergessenheit geraten ist, obwohl er eine intensive künstlerische Entwicklung durchmachte und seine Arbeiten von 1911 bis zum Beginn der 1930er-Jahre zusammen mit Werken der progressivsten Künstler seiner Zeit ausgestellt wurden. Obwohl Kljuns Werke zu seinen Lebzeiten an vielen Ausstellungen sowohl in Russland als auch in Berlin (1922/1923) und Amsterdam (1923) teilnahmen²², gab es bis zu Kljuns Tod nur wenige Publikationen zu seinem künstlerischen Werk, und auch von ihm selbst erschienen zwischen 1915 und 1932 nur vereinzelt kunsttheoretische Aufsätze zur Farbe, zum Suprematismus und Kubismus in russischen Zeitschriften. Die meisten Aufsätze und theoretischen Abhandlungen blieben unveröffentlicht. Kljuns künstlerische Arbeit ist zu seinen Lebzeiten mit keiner einzigen persönlichen Ausstellung gewürdigt worden.²³ Erst 1999, zu seinem 125. Geburtstag, wurde eine umfangreiche Retrospektive seiner Werke aus unterschiedlichen Schaffensperioden in der Tret'jakov Galerie veranstaltet.

²¹ Die Schreibweise des Namens in der englischsprachigen Fachliteratur: *Ivan Kliun*.

²² An dieser Stelle ist Kljun und seiner Enkelin Svetlana Kljunktova-Solovejčik, die im Grunde genommen die autobiografischen Aufzeichnungen des Großvaters wiedergibt, ein Fehler unterlaufen, da bei Kljun in dem Typoskript „Vystavki“ und entsprechend bei Kljunktova-Solovejčik für die *Erste russische Kunstausstellung* in Berlin das Jahr 1923 und für die Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam das Jahr 1924 angegeben sind. Vgl. Svetlana Kliunkova-Soloveichik, *Ivan Vasilievich Kliun*, New York 1994, S. 12. – Die erwähnten zwei im Ausland organisierten Ausstellungen sind dokumentarisch belegt: Die *Erste russische Kunstausstellung* feierte ihre Eröffnung in der Galerie van Diemen in Berlin nicht 1923, sondern bereits im Oktober 1922 und wurde anschließend vom 29.4 bis zum 28.5.1923 im Stedelijk Museum Amsterdam gezeigt. Kljun zählt seine Ausstellungen im Typoskript „Vystavki“ („Ausstellungen“) auf, AB-152, Costakis Archiv in The State Museum of Contemporary Art (S.M.C.A.) in Thessaloniki, S. 1.

²³ Vgl. *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, Ausst.-Kat. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, Moskau 1999, S. 38.

7.1 Biographischer Überblick

Geboren 1873 in einer Bauernfamilie in dem Dorf Bol'shie Gorki im Gouvernement Vladimir, zeichnete Kljun bereits als kleines Kind mit leidenschaftlicher Hingabe, aber eine systematische Ausbildung an einer Kunstakademie blieb ihm letztlich verwehrt. Doch das zeichnerische Talent des Jungen blieb dennoch nicht unbemerkt. Als Ivan zehn Jahre alt war, gelangten einige seiner Arbeiten in die Hände des Grafen Potockij, und dieser bot dem Vater an, das Talent Ivans zu fördern. Dafür sollte der Junge aber zu ihm übersiedeln, und sein Vater durfte sich in die Erziehung des Kindes bis zu dessen Volljährigkeit nicht mehr einmischen. Da Ivan sein einziger Sohn war, lehnte der Vater dieses Angebot ab.²⁴

Nach eigener Aussage begann Kljun seine künstlerische Ausbildung in der Schule für Bildende Kunst der Gesellschaft für Kunstförderung in Warschau.²⁵ Andrej Sarab'janov weist darauf hin, dass sich für manche der von Kljun gemachten autobiographischen Angaben keine dokumentarischen Belege finden lassen. Dies gilt auch für Kljuns Ausbildung in Warschau.²⁶

Ab 1898 lebte Kljun in Moskau und arbeitete als Angestellter in verschiedenen Betrieben. Ab 1902 nahm er Malunterricht in den privaten Malschulen und Studios von Anatolij Bol'sakov, Il'ja Maškov, Vladimir Fišer und ab 1906 bei Fëdor Ivanovič Rerberg (1865–1938).²⁷ Maškov eröffnete sein privates Atelier für Malerei und Zeichnung 1904. Dort unterrichteten außer ihm Pëtr Končalovskij und möglicherweise Natal'ja Gončarova und Michail Larionov.²⁸ Kljun gibt in seiner Autobiografie an, er habe sein Studium an der Malschule Rerbergs in den Jahren 1902/1903 begonnen und in den folgenden fünf Jahren Unterricht in Fächern wie Zeichnung, Anatomie und Kunstgeschichte erhalten.²⁹ Höchstwahrscheinlich hat er hier die Jahreszahlen verwechselt, und seine Ausbildung bei Rerberg begann tatsächlich erst 1906. Sarab'janov wies darauf hin, dass die *Fachschule für bildende Kunst (Chudožestvennoe učilišče F. I. Rerberga)* von Fëdor Ivanovič Rerberg offiziell erst 1906 eröffnet wurde. Bis zur offiziellen Eröffnung gab Rerberg Privatunterricht,

²⁴ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 52.

²⁵ Vgl. Javorskaja, „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 3.

²⁶ Vgl. A. Sarab'janov, „Azбука bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 8.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 2.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 7.

²⁹ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 64.

den sich Kljun und andere Kunstinteressierte mit geringem Einkommen vermutlich nicht leisten konnten.³⁰

Wie Kljun in seinen Memoiren berichtet, unterrichtete Rerberg seine Studenten in Zeichnung, Malerei und Kunstgeschichte, außerdem reiste er viel durch Europa und interessierte sich für Farbe, bildnerische Mittel sowie für die Werke alter Meister.³¹ Laut Kljun setzte sich Rerberg mit der Farbe und ihrer Wirkung auseinander und untersuchte die Farben auf ihre chemischen Eigenschaften, vor allem ihre Haltbarkeit, und die Auswirkungen des Sonnenlichts auf sie bei Zimmertemperatur usw. Seine Untersuchungen und Gedanken zur Farbe veröffentlichte Rerberg 1905 als Buch unter dem Titel *Kraski i chudožestvennyje materialy*³². Vermutlich hat Kljun es Rerberg zu verdanken, dass seine Begeisterung für die Farben und ihre Wirkung geweckt wurde.

Seine ersten Arbeiten präsentierte Kljun 1908 ebenso in der *Fachschule für bildende Kunst* von Rerberg, wo seine Landschaftsaquarelle ausgestellt wurden. Weitere Ausstellungen mit Werken Kljuns fanden zwischen 1908 und 1911 in weit von Moskau entfernten Städten wie Kursk und Orel statt.³³

Die Jahre 1914 bis 1918 waren politisch und sozial gesehen sehr turbulent in Russland. Eine Welle von Neuerungen in der Kunst rollte durch das Land. Der Erste Weltkrieg und die Oktoberrevolution von 1917 brachten nicht nur Hunger und Not für die Bevölkerung mit sich, sondern auch große positive soziale Veränderungen. Der Arbeiterklasse eröffneten sich neue Möglichkeiten wie eine bessere Bildung und die Mitgestaltung des öffentlichen Lebens, die bis dahin nur der gebildeten und vermögenden Elite vorbehalten waren.

Da Kunst in gewissem Sinne eine Reflexion des Lebens ist, fanden in ihr viele Umwälzungen statt. Der unaufhörliche Wandel sowie das Loslösen vom auf klassischen Prinzipien aufgebauten Kunstwerk und die Orientierung auf industriell hergestellte Designobjekte für die breite Masse der Bevölkerung nahmen hier ihren Anfang. Es brodelte, es kochte, neue Richtungen, neue Wege wurden in der Kunst beschritten. Unter den Künstlern fand ein heftiger Wettbewerb, ja sogar ein Kampf um neue Ideen, die Erschaffung und Etablierung neuer Stilrichtungen statt. Akribisch verfolgten sie die Neuschöpfungen ihrer

³⁰ Vgl. A. Sarab'janov, „Azbučka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 8 und Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: ebenda, S. 64.

³¹ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: ebenda, S. 64.

³² Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: ebenda, S. 64. Das Buch von F. I. Rerberg ist erschienen unter dem Titel *Kraski i drugie chudožestvennyje materialy*, Moskau 1905.

³³ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 70.

Kollegen, entwickelten sie weiter, strebten danach, etwas vollkommen Einzigartiges, bislang noch nicht Dagewesenes zu erfinden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts mussten viele Künstler in Russland noch einen zweiten Beruf ausüben, um ihre Familie ernähren zu können. Kljun bildet hier keine Ausnahme. So war er zunächst bei der Bahnverwaltung und danach in einer Textilfabrik jeweils von morgens bis abends tätig und konnte die Vorlesungen in der Malschule nur in der verbleibenden Zeit besuchen. Kljun erinnerte sich später, dass es sehr nachteilig für ihn gewesen wäre, wenn seine Vorgesetzten erfahren hätten, dass er zu der „linken“, damals aufsehenerregenden und provokativen, Künstlerbewegung gehörte, deren Anhänger die allgemeine Vorliebe für die klassische Kunst missbilligten und verurteilten und stattdessen die neue ungegenständliche Kunst priesen.³⁴ Er wollte auf keinen Fall die Versorgung seiner fünfköpfigen Familie gefährden.³⁵ So hielt Kljun seine künstlerische Tätigkeit vor den Vorgesetzten geheim. Um unerkannt an den zahlreichen futuristischen und kubistischen Ausstellungen teilnehmen zu können, legte er sich den Künstlernamen *Kljunov* zu. Die sprachliche Nähe zu seinem echten Nachnamen veranlasste ihn aber bald, ein anderes Pseudonym zu wählen, und so nahm er schließlich den Namen seines Großvaters, Kljun, an.³⁶ In den Jahren von 1922 bis 1927 arbeitete Kljun neben seinen zahlreichen künstlerischen Verpflichtungen als Buchhalter.³⁷

Die vom künstlerischen Schaffen unabhängige Einkommensquelle hatte auch eine positive Seite. Sie ermöglichte es Kljun, frei zu experimentieren, viele unterschiedliche Stile auszuprobieren und sie in seine Werke einfließen zu lassen. Er strebte danach, neue Wege in der Kunst zu beschreiten und Alternativen zu bestehenden malerischen Traditionen zu entdecken. Die negative öffentliche Meinung zu seinen innovativen Arbeiten brachte ihn nicht von seinen Ideen und der eingeschlagenen Richtung ab. Erst Ende der 20er-Jahre begann er daran zu zweifeln und war gezwungen, öffentlich seine Abkehr von der ungegenständlichen Kunst zu erklären.³⁸ Bekanntermaßen machte die herrschende Ideologie den „linken“³⁹

³⁴ Vgl. Javorskaja, „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 2.

³⁵ Kljun war und blieb bis an sein Lebensende mit Ekaterina Konstantinovna [Slepněva](#) (1879–1939) verheiratet. Sie zogen gemeinsam zwei Töchter, Ekaterina und Serafima, sowie einen Sohn, Georgij, groß.

³⁶ Vgl. I. V. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 76.

³⁷ Vgl. I. Kljun, unveröffentlichtes Typoskript „Raznoe“ („Verschiedenes“), Nr. AB–153, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 1.

³⁸ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 96–98.

³⁹ Als „linke Künstler“ wurden alle innovativ, avantgardistisch sowie ungegenständlich schaffenden Künstler in den Kulturmetropolen Moskau und St. Petersburg im Zeitraum von 1915 bis zum Ende der 20er-Jahre bezeichnet. Sie bildeten eine Opposition zu den „rechten“ Künstlern, die nach klassischen Prinzipien ihre Werke konzipierten und ausführten. Während des erwähnten Zeitraums haben mehrere Künstlergruppen, die sich von den dominierenden Kunstanschauungen abgrenzen wollten, die Begriffe „linke Kunst“ oder „linke Künstler“ für sich übernommen, obwohl sie mit der Kunst der Avantgarde nichts gemeinsam hatten.

Künstlern das Leben in Russland immer schwerer: sie bekamen keine Aufträge mehr, wurden aus den staatlichen künstlerischen Organisationen ausgeschlossen und mussten sogar um ihr Leben fürchten.

7.2 Kljun und Malevič

Während des Studiums an der Malschule Rerbergs, das fünf Jahre dauerte, lernten Kljun und Malevič sich kennen und blieben bis zu Malevičs Tod befreundet. Laut Kljun wechselte Malevič von der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur⁴⁰ an die Malschule Rerbergs, weil ihm an der Staatlichen Hochschule weder die Unterrichtsmethodik noch die dortige Atmosphäre gefielen. Auch der Futurist David Burljuk, der die klassische Kunst stark ablehnte, wechselte später zu Rerberg.⁴¹ Außer Malevič und Burljuk lernte Kljun im Studio von Rerberg Künstler wie Konstantin Jasinskij (ca. 1878–1905) kennen.⁴²

Kljun und Malevič verband eine ähnliche Herkunft: sie wuchsen beide weit entfernt vom städtischen Leben in ukrainischen Dörfern und in Bauernfamilien auf. Sie erwarben ihre künstlerische Ausbildung nicht an einer Kunstakademie, sondern in privaten Studios und Schulen in Moskau, wodurch sie unter den Künstlerkollegen als Autodidakten galten.⁴³ Eine Zeit lang, bis zum Kriegsbeginn 1914, wohnte Malevič mit seiner Familie im gleichen Haus im Moskauer Stadtteil Sokol'niki wie die Familie Kljun. In seinen autobiographischen Aufzeichnungen erwähnt Kljun, dass sie in Sokol'niki des Öfteren von Matjušin⁴⁴ aus Leningrad und von Tatlin besucht wurden. Dies änderte sich, als der Konkurrenzkampf zwischen Tatlin und Malevič seinen Höhepunkt erreichte und die beiden sich endgültig zerstritten. Eine Versöhnung kam nie wieder zustande, und sie blieben bis zum Ende verfeindete Rivalen.⁴⁵

Laut eigener Aussage war Kljun der engste Freund von Kazimir Malevič, mit dem er unzählige Gespräche und polemische Auseinandersetzungen zu den verschiedensten Fragen

⁴⁰ Russ. Moskovskoe učilišče živopisi, vajanija i zodčestva (verkürzt MUŽVZ).

⁴¹ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 64–66, und Kljun, „Kazimir Severinovič Malevič. Vospominanija“, in: ebenda, S. 130.

⁴² Vgl. Javorskaja, „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 2.

⁴³ Vgl. A. D. Sarab'janov, „Azbuca bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 6.

⁴⁴ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 86–87.

⁴⁵ Als Kljun Matjušin kennenlernte, war dieser nach jahrelanger Tätigkeit als Geiger im Orchester des Leningrader Operntheaters bereits im Ruhestand. Matjušin widmete sich damals der Malerei und fertigte nebenbei wunderschöne Arbeiten aus Baumwurzeln an, die er während der Sommerferien in der Umgebung seiner Datscha in Finnland sammelte. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 86.

und Problemen der Kunst führte. Sie tauschten ihre Meinungen auch in Briefen aus, die von Kljun sorgfältig aufbewahrt wurden. Am Anfang des zweiten Weltkriegs ist das Archiv mit den Briefen von Malevič während der Evakuierung Kljuns von Moskau nach Ufa 1941 verloren gegangen, samt anderen wichtigen Dokumenten Kljuns.⁴⁶

Von 1908 bis 1919 erkundeten Kljun und Malevič gemeinsam neue Stilrichtungen, diskutierten über verschiedene kunsttheoretische Probleme. Sie nahmen an zahlreichen, teils von ihnen selbst initiierten Ausstellungen teil und stellten dort zusammen mit anderen Avantgardisten ihre kubofuturistischen und suprematistischen Arbeiten aus. In den Jahren 1908 bis 1912 zeugten das gegenseitige Porträtieren und die sehr ähnliche Thematik zahlreicher Arbeiten der beiden Künstler von ihrer privaten Freundschaft und ihrem künstlerischen Konsens. Porträts von Kljun und Malevič in Form von flüchtigen Skizzen und Zeichnungen oder größeren Ausführungen in Öl entstanden in dieser Periode. Malevič fertigte mehrere Studien zu einem Porträt seines Freundes an, die dann in zwei Ölgemälde mündeten.⁴⁷ 1912–13 präsentierte Kljun in der Künstlervereinigung *Moskauer Salon* ein Porträt von Malevič, ein Aquarell, ausgeführt auf Papier.⁴⁸

Malevič war für Kljun der Inbegriff des Ideengenerators und der eigentliche Begründer des Suprematismus. Kljun hielt seine Erinnerungen an Malevič in zwei größeren Aufsätzen, „Kazimir Severinovič Malevič. Erinnerungen“ und „Begräbnis des Suprematisten“ (1935–1936) fest.⁴⁹ Den ersten Aufsatz verfasste Kljun in Ufa 1941–1942, in der Stadt seiner Evakuierung aus Moskau während des Zweiten Weltkriegs, kurz vor seinem Lebensende, als ob er die dringende Verpflichtung verspürt hätte, seine Erinnerungen für die Nachwelt festzuhalten. In seinen Erinnerungen schreibt Kljun, dass Malevič sehr originell, talentiert, sehr temperamentvoll, energisch und stets voller kreativer Ideen war.⁵⁰ Aber gleichzeitig konnte Malevič laut Kljun bei aller Begabung, neue Ideen zu generieren, seine höchst originellen Einfälle nicht wissenschaftlich genug zu Papier bringen. Kljun beschreibt die Sprache von Malevič als zu bildhaft, schwer verständlich und holperig.⁵¹

In der Tat verwendete Malevič oft von ihm selbst kreierte Wörter, deren Sinn nur aus dem Kontext erschlossen werden konnte, und langatmige Sätze, bestehend oft ausschließlich

⁴⁶ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 504.

⁴⁷ Siehe dazu Abb. 83–86, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 236–237.

⁴⁸ Vgl. A. D. Sarab'janov, „Azbuka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 97, S. 242. Vgl. I. V. Kljun v *Tret'jakovskoj galeree*, 1999, S. 11.

⁴⁹ Vgl. I. V. Kljun, „Kazimir Severinovič Malevič. Vospominanija“, S. 130–145, und I. V. Kljun, „Pochorony suprematista“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 146–164.

⁵⁰ Vgl. I. V. Kljun, „Kazimir Severinovič Malevič. Vospominanija“, S. 130–145.

⁵¹ Vgl. ebenda, S. 145.

aus pathetischen Substantiven und revolutionären Floskeln. Diese besondere Art, seine Ideen festzuhalten, macht seine Manuskripte schwer zugänglich für den Leser, der mit Malevičs Werk und Leben nicht gut vertraut ist.

Einen Unterschied zu den Schriften Malevičs bilden die Schriften Kljuns. Die logische Abfolge der Gedanken, seine akkurat niedergeschriebenen Ideen über den Suprematismus, den Futurismus und die ungegenständliche Kunst sowie seine Schilderungen der Diskussionen und Begebenheiten mit Malevič und den anderen Künstlerkollegen beeindrucken und bringen Klarheit in viele Ereignisse rund um die Kunstszene in Russland zwischen 1906 und 1942. Ohne Kljuns künstlerischen Beitrag zu schmälern, ist allerdings ein gewisser Abstand bei der Lektüre der Schriften angebracht, da er auch um das Kreieren seines eigenen Images und die Hervorhebung seiner Rolle bei der Entwicklung der ungegenständlichen Kunst in Russland für die nachfolgenden Generationen bemüht war.

Im Gegensatz zu Malevič strebte Kljun, wie er zumindest in seiner Autobiografie behauptet, nicht nach Ruhm und Anerkennung und nach der Position des Anführers unter den Künstlerkollegen, sondern überließ diese Rolle gern seinem besten und temperamentvollsten Freund Malevič, der es nicht leiden konnte, der Zweite zu sein.⁵²

Wie Selim Chan-Magomedov bemerkte, war Kljun derjenige, der die suprematistischen Ideen Malevičs in seinen Werken umsetzen konnte und das Wesen des Suprematismus in den begleitenden Texten zu den ersten suprematistischen Ausstellungen schlüssig und rational darlegte.⁵³

Kljun polemisierte viel mit Malevič über die gegenständliche und die gegenstandslose Malerei und vertrat in der Polemik die Meinung, dass dem Künstler früher oder später keine andere Wahl mehr bleibe, als von der Abstraktion zur figurativen Malerei zurückzukehren, was die beiden Maler Ende der 20er-Jahre auch praktizierten. Die drei Protagonisten Kandinskij, Malevič und Kljun verbindet die Tatsache, dass sie, obwohl sie große Verfechter der ungegenständlichen Malerei waren, niemals aufhörten, figurativ zu malen oder, im Fall von Kandinskij, von den organischen Formen auszugehen. Sowohl Kljun als auch Malevič kehrten in ihrer Malerei Mitte/Ende der 20er-Jahre wieder zu den gegenständlichen Motiven zurück. In Bezug auf diese Entwicklung steht Kljun zusammen mit Malevič in der Tradition der französischen Künstlervereinigung *Groupe de Puteaux*, die Jacques Villon (1875–1963) zusammen mit seinen zwei jüngeren Brüdern Raymond Duchamp-Villon (1876–1918) und

⁵² Vgl. Kljun, „Kazimir Severinovič Malevič. Vospominanija“, S. 130–145.

⁵³ Vgl. S. O. Chan-Magomedov, *Suprematizm i arhitektura. Problemy formoobrazovanija*, Moskau 2007, S. 126.

Marcel Duchamp (1887–1968) sowie Francis Picabia (1879–1953) gründete und der sich weitere Künstler wie Henri Le Fauconnier (1881–1946), Albert Gleizes (1881–1953), Jean Metzinger (1883–1956), Juan Gris (1887–1927), Fernand Léger (1881–1955), Robert Delaunay (1885–1941) und Roger de La Fresnaye (1885–1925) anschlossen. In diesem Kreis wurde die Loslösung vom Gegenstand und von den damit verbundenen erzählerischen Inhalten diskutiert. Viele dieser Künstler arbeiteten zwar abstrakt, Ausgangspunkt ihrer Malerei war dennoch ein Gegenstand, und die absolute Ungegenständlichkeit ohne jeglichen Bezug zur Wirklichkeit blieb eher eine Utopie. Inspiriert von Theorien von Leonardo da Vinci wählten die Künstler für ihre große Ausstellung im Oktober 1912 den Titel *La Section d'Or* („Der Goldene Schnitt“). Parallel zu dieser Ausstellung veröffentlichten Albert Gleizes und Jean Metzinger ihre berühmte theoretische Abhandlung *Du Cubisme*, in der sie die Entwicklung der Kunst vom Impressionismus bis zum Kubismus umrissen.⁵⁴ *Du Cubisme* erschien übersetzt ins Russische im März 1913 in St. Petersburg unter der Redaktion von Michail Matjušin. Kljun kannte *Du Cubisme* sehr gut, und man findet in seinen Schriften immer wieder Zitate und Gedanken daraus.

Manuskripte und Briefe Kljuns bezeugen gegen Mitte der 20er-Jahre seine Zweifel an der ungegenständlichen Malerei und ihrer weiteren Entwicklung. Diese Phase ist durch Kljuns Rückkehr zur gegenständlichen Malerei gekennzeichnet, in der viele Werke im Stil des französischen Purismus entstehen. Auch das politische Regime spielte dabei eine entscheidende Rolle, da allen abstrakt arbeitenden Künstlern keine künstlerischen Aufträge mehr erteilt wurden und Gefängnis drohte.

7.3 Das künstlerische Werk Kljuns

In der Zeit zwischen 1911 und 1918 folgte Kljun den allgemeinen Tendenzen in der Kunst und erkundete ähnlich wie seine Kollegen Malevič, Popova, Udal'cova, Rozanova, Rodčenko, Tatlin verschiedene Stilrichtungen, vor allem den Kubismus, den italienischen Futurismus und den Suprematismus. Der künstlerische Werdegang Kljuns durchlief, zumindest nach seiner eigenen Darstellung, folgende Stilrichtungen:⁵⁵

- *Realismus/Stillleben, Landschaften (1907–1909)*

⁵⁴ Vgl. Viktoria Schindler, „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, in: *Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst*, Ausst.-Kat., hrsg. von Susanne Orlando, Galerie Orlando, Schweiz 2017, S. 4.

⁵⁵ I. V. Kljun, unveröffentlichtes Typoskript „Raznoje“, Nr. AB–153, 2 Seiten, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 3.

- *Impressionismus (1910)*
- *Neoimpressionismus (1911)*
- *Kubismus (1912–14)*
- *Suprematismus (1914–20)*
- *Ungegenständliche Kunst (Farb-Licht- oder Sphärische Kompositionen (cveto-svetovyje / sferičeskije kompoziciji))*⁵⁶ (1921)
- *Neuer Realismus, Konstruktivismus (Geschirrdesign) (1925)*
- *Neue ungegenständliche und thematische Kunst (1933)*

Laut eigener Aussage begann Kljun mit Stilleben und ging dann zur Landschaftsmalerei über, die mehr und mehr impressionistische und pointillistische Züge annahm.⁵⁷ Während in der naturalistischen Malerei Linie und Kontur für den Künstler relevant waren, nahmen in der ungegenständlichen Malerei Farbe und Licht eine zentrale Stellung ein.⁵⁸

Kljun notierte, dass in einigen seiner impressionistischen Landschaftsbilder die Umrisse der Objekte lange betont blieben, bis der Umriss schließlich seine Autonomie erlangte und nicht mehr an den Gegenstand gebunden war. Es entstand dabei eine Reihe von Arbeiten, die Kljun in seiner Autobiografie als *Farbige Grafik* (1907) bezeichnete, bei der die Gegenstände durch eine starke Kontur hervorgehoben wurden.⁵⁹ 1912 ereignete sich ein Brand in der Wohnung Kljuns, und die Mehrzahl seiner frühen Arbeiten ging im Feuer verloren, viele waren stark beschädigt.⁶⁰ Aus diesem Grund gibt es keine direkten Beispiele für die *Farbige Grafik*.⁶¹

Wie Kljun bemerkt, steht seine Malerei zwischen 1908 und 1910 unter dem Einfluss des litauischen Künstlers Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911).⁶² Inspiriert von dem musikalisch-malerischen Symbolismus des litauischen Malers, ließ Kljun „farbige Sinfonien“

⁵⁶ Gemälde dieses Typus wurden bereits von Kljun selbst als „cveto-svetovaja, sferičeskaja kompozicija“ („Farb-Licht-, Sphärische Kompositionen“) oder engl. „spherical compositions“ bezeichnet, vermutlich wegen der gleichsam in der Sphäre schwebenden halbtransparenten Kreise auf diesen Bildern (Abb. 45, 46).

⁵⁷ Als Beispiel können hier die Landschaftsbilder aus der Sammlung Costakis dienen: ein Aquarell *Ohne Titel* (1905), Kat.-Nr. C369; eine Gouache *Sokolniki See*, Kat.-Nr. 226.80; *Scheunen* (1909), Kat.-Nr. 809.79. Abbildungen siehe *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde*. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Papanikolaou, Köln 2004, S. 99, 103.

⁵⁸ Vgl. Javorskaja, „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 7.

⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 7.

⁶⁰ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put’ v iskusstve“, in: *Kljun, Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 76.

⁶¹ Vgl. Javorskaja, „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 7.

⁶² Vgl. I. V. Kljun, unveröffentlichtes Typoskript „Raznoje“, Nr. AB–153, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2.

mit märchenhaften Sujets entstehen. Kljun schrieb, dass er in dieser Phase Werke wie *Musikalische Märchen*, *Die Frau des Künstlers* (1910) und *Familie* (1911) schuf.⁶³ Das Bild *Märchen*⁶⁴ (1910) aus der Tret'jakov Galerie, ausgeführt in Gouache auf Papier, könnte ein Beispiel für die Art der *Musikalischen Märchen* sein. Man kann sie durchaus mit den symbolistisch-mystischen Kompositionen von Čiurlionis vergleichen, denen eine rhythmische Farbanordnung und ein ornamentaler Verlauf der Linie eigen sind. Dabei steht Kljun nicht allein mit den märchenhaften und mystischen Motiven. Bei Malevič findet man wenige Jahre zuvor ebenfalls einige mystisch anmutende Sujets wie zum Beispiel *Leichentuch Christi* (1908), *Gebet* (1907) und andere.⁶⁵

Parallel dazu entstehen bei Kljun mehrere Stilleben und impressionistische Landschaftsbilder.⁶⁶

Bei näherer Betrachtung der malerischen Werke Kljuns stellt sich heraus, dass die Grenzen zwischen den oben aufgeführten Schaffensperioden und den ihnen zugeordneten Stilrichtungen fließend sind. Vor allem während der suprematistischen Phase entstehen weiter einzelne kubofuturistische Arbeiten. Und ab 1925 bis Mitte der 30er-Jahre, als Kljun mehrere Stilleben⁶⁷ im Stil des französischen Purismus schuf, malte er weiterhin auch einige ungegenständliche Werke.

Es stellt sich die Frage, ob Kljuns späte suprematistische Werke, wie zum Beispiel die *Komposition mit drei Mittelpunkten*⁶⁸ (1932) aus der Tret'jakov Galerie, eher als „ungegenständliche Kompositionen“ bezeichnet werden sollten. Kljun sah bereits Anfang der 20er-Jahre in dem Suprematismus eine Sackgasse. Nichtsdestotrotz entstanden auch nach 1920 einige weitere suprematistische Werke. Warum er weiterhin Arbeiten im

⁶³ Vgl. Javorskaja, „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 8. Siehe Abbildungen und Skizzen dazu in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb.6–12, S. 182–183 und in: *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abb. 127, 130, S. 141–142, sowie *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde*. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Papanikolaou, Köln 2004, Kat. Nr. C549 und 85.78, S. 98.

⁶⁴ Abbildung siehe *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, S. 57.

⁶⁵ Abbildungen siehe *Kasimir Malevič und die russische Avantgarde*, Ausst.-Kat., Bonn 2014, S. 27, 23 und 22.

⁶⁶ Siehe Fußnote 57.

⁶⁷ Abbildungen siehe *Interieur II* (Kat. Nr. C789) und *Ohne Titel* (C538) siehe *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde*. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Papanikolaou, Köln 2004, S. 88.

⁶⁸ Laut Katalogeintrag auf dem Keilrahmen auf der Rückseite des Gemäldes befand sich ein Aufkleber mit Kljuns Notiz: „Kompozicija s 3mja centrami 1919 g“ (*Komposition mit drei Mittelpunkten*, 1919). Das Gemälde war, laut Katalog, auf der Rückseite der Leinwand ebenso von Kljun signiert und datiert auf 1932. Das könnte bedeuten, dass das Gemälde nach einer Vorlage von 1919 ausgeführt wurde. Vgl. *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree*, Nr. 15, S. 94. Abbildung siehe ebenda, S. 84.

suprematistischen Stil schuf und ob er diese persönlich weiter als suprematistisch bezeichnete, bleibt zunächst offen.

Kljun wurde Mitbegründer und Vorstandsmitglied der neuen Künstlervereinigung *Moskovskij salon (Moskauer Salon)*, die 1910 ins Leben gerufen wurde mit dem Ziel, die Kunst durch neue, von jeglichem Akademismus freie Ideen zu bereichern. Unmittelbar nach der Gründung dieser Vereinigung schloss sich eine große Gruppe junger Künstler aus der *Moskauer Fachschule für Malerei, Skulptur und Architektur*⁶⁹ und der St. Petersburger Kunstakademie dem *Moskauer Salon* an. Die Mitbegründer des *Moskauer Salons* waren außerdem Kazimir Malevič, Vasilij Nikolaevič Olejnik und Aleksandr Avakumovič Kurenyj.⁷⁰

Während der ersten Ausstellung des *Moskauer Salons* im Februar 1911 zeigte Kljun seine Aquarelle *Musikalische Märchen*, aber auch *Die Frau des Künstlers*, *Familie* sowie Landschaftsbilder.⁷¹ Laut Kljun wurden sie in der Presse sogar mit den Arbeiten von Čiurlionis verglichen, dessen Werke zu dem Zeitpunkt ein hohes Ansehen unter russischen Künstlern genossen.⁷²

Kljun schreibt, dass die jungen Künstler sich als weniger innovativ erwiesen und auf der akademischen Malerei beharrten. So lehnten die Mitglieder die kubistischen⁷³ Werke Kljuns für die vierte Ausstellung des *Moskauer Salons* 1914 ab, weil sie angeblich die Anforderungen an ein Kunstwerk nicht erfüllten.⁷⁴ Dieser Vorfall bescherte Kljun jedoch eine viel bessere Möglichkeit, seine kubistischen Arbeiten dem Publikum vorzustellen. Wie sich der Künstler später erinnerte, hatte Rodčenko die Ablehnung mitbekommen und Tatlin davon erzählt. Nach dem Gespräch wurde Kljun eingeladen, seine Arbeiten 1916 in der von Tatlin organisierten *Futuristischen* (bei Kljun: „kubistischen“) *Ausstellung Magazin (Der Laden)*⁷⁵ in Moskau zu präsentieren, zusammen mit den progressivsten Künstlern seiner Zeit: Rodčenko, Tatlin, Malevič, Udal'cova, Ekster, Pestel', Popova, Aleksandr Vesnin (1883–1959), Stepanova u.

⁶⁹ Moskovskoje učilišče živopisi, vajanija i zodčestva.

⁷⁰ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 71.

⁷¹ Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 505.

⁷² Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 71.

⁷³ Den Begriff „Kubofuturismus“, da dieser sich erst später, nach 1915, in Russland etablierte, findet man in Kljuns Schriften erst um ca. 1919. Die Ausführungen zum Begriff siehe im Kapitel 7.4. „Kubismus und Futurismus in Russland“.

⁷⁴ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 72.

⁷⁵ Russ.: Futurističeskaja vystavka *Magazin*. Futuristische Ausstellung *Der Laden* fand vom 19 März bis 20 April 1916 in Moskau in Petrovkastraße 17 statt.

a.⁷⁶ Die Künstlervereinigung *Moskauer Salon* existierte zwar bis 1921, Kljun ließ sich aber 1916 aus der Mitgliederliste streichen.⁷⁷

Kljun, aber auch andere Avantgardisten wie Malevič, Popova, Rozanova, Tatlin, Rodčenko, Udal'cova standen zwischen 1911 und 1916 unter dem Einfluss der modernen französischen Kunst. Ausgehend von Cézanne, setzten sie sich mit dem Impressionismus, dem Pointillismus und dem Kubismus von Pablo Picasso und Georges Braque auseinander.⁷⁸ Die Begeisterung für das Werk Braques und Picassos, dieser beiden innovativen französischen Künstler, schlug sich zwischen 1911 und 1914 in den Arbeiten von Kljun nieder – bis die kubistischen Werke schließlich auf ihre Grundformen reduziert wurden und eine Metamorphose hin zum Suprematismus durchmachten. Ab 1915 stand Kljun im Bann von Malevičs Suprematismus und war ein passionierter Anhänger des suprematistischen Bildkonzepts überhaupt, das er in Theorie und Praxis mitkreierte.

Es soll erwähnt werden, dass die russischen Künstler bestens über die neuesten Entwicklungen in der Kunst des Westens unterrichtet waren und den allmählichen Übergang vom Impressionismus zum Kubismus mitverfolgten. Die zwei signifikanten und richtungsweisenden Ausstellungen des Salons *Das Goldene Vlies*, die Larionov im April 1908 und im Januar 1909 organisierte, zeigten in Moskau Werke der wichtigsten Vertreter der modernen französischen Malerei, darunter Degas, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Matisse, Rouault, Bonnard, Vuillard, Denis, Vallotton, Redon, Signac, Derain, Le Fauconnier, Gleizes, Vlaminck, Friesz, Marquet, Braque, Metzinger sowie zwei Niederländer, van Dongen und der früh verstorbene van Gogh.⁷⁹ Dominierten in der ersten französisch-russischen Ausstellung des Salons *Das Goldene Vlies* von 1908 impressionistische, postimpressionistische und fauvistische Arbeiten, so waren im Januar 1909 in der zweiten Ausstellung bereits vorkubistische Arbeiten von Braque wie *Le Grand Nu* (1908) und das *Stilleben* zu sehen.⁸⁰

Darüber hinaus boten die berühmten Sammlungen von Sergej Ivanovič Ščukin und Ivan Abramovič Morozov in Moskau den Künstlern und anderen Intellektuellen die Möglichkeit,

⁷⁶ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 82. In der Anmerkung Nr. 101 der Herausgeber wird darauf hingewiesen, dass es die erste futuristische Ausstellung *Magazin* war.

⁷⁷ Anmerkung Nr. 64 in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 460.

⁷⁸ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 73.

⁷⁹ Vgl. Nikolaj Chardžiev, *Stat'i ob avangarde*, 2 Bände, hrsg. von V. Rakitin, R. Sarab'janov, Moskau 1997, Bd. 1, S. 32. Vgl. Camilla Gray, *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*, Köln 1974, S. 72–82.

⁸⁰ Vgl. *Zolotoje Runo* Nr. 2/3, Moskau 1909, S. 20. Vgl. Camilla Gray, *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*, Köln 1974, S. 82.

die französische Kunst im Original zu studieren. Die Sammler erwarben Werke von Cézanne, van Gogh, Gauguin, Monet, Renoir, Degas, Matisse, Braque, Picasso und anderen französischen Künstlern direkt in Paris.

Die Ščukin Galerie beherbergte zu der Zeit (1907–1917) eine der bedeutendsten Gemäldesammlungen des französischen Impressionismus und Kubismus. Ab 1908 kaufte Ščukin mehrere vorkubistische Arbeiten von Picasso. In der Zeitspanne zwischen 1912 und 1914 erwarb Ščukin weitere Werke von dem Erfinder des Kubismus, somit war Picasso in der Sammlung Ščukins mit dem vorkubistischen und ab 1912 mit dem kubistischen Werk sehr gut vertreten.⁸¹ Malevič, Kljun, Popova, aber auch andere russische Avantgardisten wie Larionov, Gončarova, Tatlin, Rozanova, die Brüder Burljuk besuchten die Sammlungen von Ščukin und Morozov und verarbeiteten in ihrer Malerei die Einflüsse der französischen Impressionisten, Fauvisten und Kubisten.

Kljun erwähnt in dem autobiographischen Manuskript „Mein Weg in der Kunst“ Besuche zusammen mit seinem Lehrmeister Rerberg in der Ščukin Galerie in Moskau. Laut Kljun war unter den herausragenden russischen Künstlern die Meinung verbreitet, dass die Ščukin Galerie und nicht die St. Petersburger Kunstakademie die beste Kunsthochschule Russlands sei.⁸² Kljun faszinierten die kontrastierenden, leuchtenden Farben der französischen Impressionisten, die man in Russland bis dahin bei keinem der bekannten Künstler gesehen hatte. Die Werke der genialsten Impressionisten wie Manet, Monet, Renoir, Degas und der Pointilisten Signac, Cross, der Kubisten Braque, Derain, Picasso und anderer Künstler wie Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Van Dongen, Bonnard und Denis waren in der Sammlung Ščukin vertreten und begeisterten die russischen Maler mit ihrer Ausdrucks- und Leuchtkraft.⁸³ Die Werke von Gauguin lobte Kljun besonders, dann folgten Cézanne und danach Picasso.⁸⁴ Kljun zufolge konnten sich viele seiner Künstlerkollegen, die die Ščukin Galerie aufsuchten, dem Einfluss der französischen Impressionisten nicht entziehen. Manche waren mehr von Matisse, andere von Renoir, Corot, Monet, Manet oder vor allem von Cézanne angetan. Wie Kljun berichtet, sahen die meisten russischen Künstler in Cézanne den Vorläufer des Kubismus und der ungegenständlichen Malerei. Seiner Meinung nach war Picasso nicht für jeden verständlich, obwohl alle die Größe seines Talents anerkannten. Kljun

⁸¹ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Anm. 104, S. 462. Vgl. *Morosow und Schtschukin – Die russischen Sammler. Monet bis Picasso*, Ausst.-Kat., hrsg. von Georg-W. Költzsch, Köln 1993, S. 49–83.

⁸² Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 70.

⁸³ Vgl. ebenda.

⁸⁴ Vgl. Javorskaja, „I.V. Kljun. Avtobiografija“, S. 2.

bemerkt, dass nur Malevič, Tatlin, Udal'cova und er selbst die Werke Picassos eingehend studierten und es verstanden, den kubistischen Bildaufbau und die Segmentierung des Gegenstandes in den eigenen Arbeiten anzuwenden.⁸⁵ Dabei vergaß Kljun, wie bereits A. Sarab'janov bemerkte, Popova zu erwähnen, die um 1911 zusammen mit Udal'cova für mehrere Monate nach Paris reiste, um dort vor Ort die kubistische Bildsprache zu erlernen.

Ausschlaggebend für das Verständnis von Kljuns künstlerischem Werk und seiner Passion für das Experimentieren mit Farben und Formen ist folgende Passage aus seinen Memoiren. Er erinnert sich:

Посещение Щукинской галереи имело своим последствием то, что художники углубили свою работу в области искания новых форм в искусстве, а также углубили работу в самой живописи, то есть в живописных приемах. Предметы и вообще содержание в картине, [...] отошли на второй план – они уступили место искусству живописи в ее чистом виде. В картинах появились цветовые гармонии, цветовой колорит; на выставках лицо художника узнавалось не по содержанию, не по его излюбленным темам, а по тону его картин и по его красочной гамме. И эти выставки отличались от прежних выставок тем, что произведения художников сразу же, как войдешь на выставку, разнились друг от друга своим особенным индивидуальным колоритом, а выставка в целом производила впечатление великолепной красочной симфонии.

В этом заключается коренное различие между искусством двадцатого века и искусством прежних времен.⁸⁶

Die Besuche in der Ščukin Galerie in Moskau bewirkten, dass viele Künstler ihre Arbeit bei der Suche nach neuen Formen in der Kunst und in der Malerei selbst, d.h. in den malerischen Kunstgriffen vertieften. Die Gegenstände und der Inhalt in einem Gemälde spielten nur noch eine untergeordnete Rolle und gaben den Weg frei für die neue Kunst der Malerei in ihrer reinsten Form. In den Gemälden zeigten sich die Farbharmonien, das Kolorit; man erkannte den Künstler nun nicht mehr an den von ihm bevorzugten Sujets, sondern an dem Ton und der Farbpalette seiner Gemälde. Und diese Ausstellungen unterschieden sich stark von den früheren dadurch, dass die Werke der Künstler, sobald man die Ausstellung betrat, sich durch das jeweilige individuelle Kolorit voneinander abhoben und die Ausstellung an sich einer wunderschönen Farbsinfonie ähnelte.

Genau darin bestand der Unterschied zwischen der Kunst des 20. Jahrhunderts und der Kunst der vergangenen Zeit.⁸⁷

⁸⁵ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 70.

⁸⁶ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, 1999, S. 72.

⁸⁷ Vgl. ebenda.

Wie bereits erwähnt, war einer der wichtigsten französischen Maler, dessen Malerei viele russische Künstler beeinflusste, Paul Cézanne. Eine Gruppe russischer Künstler, zu der u. a. Pëtr Končalovskij (1876–1956), Ilja Maškov (1881–1944), Aristarch Lentulov (1882–1943), Robert Fal'k (1886–1958) und Aleksandr Kuprin (1870–1938) gehörten, waren Verfechter der Malerei von Cézanne, weswegen sie als „russische Cézannisten“ bezeichnet wurden. Sie initiierten zusammen mit Larionov und Gončarova eine der ersten Ausstellungen von *Bubnovyj Valet (Karo-Bube)*, die von Dezember 1910 bis Januar 1911 in Moskau stattfand. Die kubistischen Arbeiten der französischen Künstler Luc-Albert Moreau sowie Gleizes und Le Fauconnier aus der Gruppe *La Section d'Or* und die Arbeiten der in Deutschland lebenden Expressionisten Gabriele Münter, Vasilij Kandinskij, Marianna Verëfkina⁸⁸, Aleksej Javlenskij⁸⁹ u. a. waren von Dezember 1910 bis Januar 1911 in der Ausstellung *Karo-Bube* zu sehen. Die zweite Ausstellung *Karo-Bube* präsentierte von Januar bis Februar 1912 außer Arbeiten der deutschen Expressionisten und der russischen Cézannisten auch den französischen Kubisten Braque, Gleizes sowie Léger, Camoin und van Dongen. Delaunay, Picasso und Matisse beteiligten sich an der zweiten *Karo-Bube*-Ausstellung nicht.⁹⁰

Aus der Ausstellungsgemeinschaft *Karo-Bube* entstand die gleichnamige Künstlervereinigung, in der bis 1917 fast alle namhaften russischen Avantgardisten ihre Werke ausstellten, wobei Larionov und Gončarova *Karo-Bube* nach der ersten Ausstellung verließen und 1912 zunächst die neue Ausstellungsgemeinschaft *Oslinyj chvost (Eselschwanz)* sowie 1913 dann *Mišen' (Zielscheibe)* gründeten. Die nationalistisch orientierten Larionov und Gončarova widmeten sich ab 1911 ausschließlich russischen Motiven. Sie griffen in ihrer Malerei auf russische folkloristische Druckgrafiken, z. B. Lubki⁹¹ und Aushängeschilder, ferner auf Sujets und Stile alter russischen Ikonen, auf primitive Kunst und Kinderzeichnungen zurück. Ihre Hinwendung zu den Ursprüngen der russischen Geschichte, zu den Traditionen und zum Kunsthandwerk sollte die moderne russische Kunst von der westeuropäischen Maltradition abgrenzen und den Vorrang der Kunst Russlands gegenüber der europäischen Schule unterstreichen. Nichtsdestotrotz vermischen sich in ihren Arbeiten Einflüsse aus dem Westen mit der traditionellen russischen Kunst.

⁸⁸ Marianne von Werefkin (1860–1938).

⁸⁹ Alexej von Jawlensky (1865–1941).

⁹⁰ Camilla Gray, *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*, Köln 1974, S. 109–110.

⁹¹ Russ. Lubok, Pl. Lubki, dt. Lindenholztäfel. Als „Lubok“ bezeichnet man einen mittels Holzstöcken aus Lindenholz gedruckten Volksbilderbogen humoristischen, parodistischen oder belehrenden Inhalts. Im 17. und 18. Jahrhundert waren Lubki eine der gängigen Arten der Druckgrafik in Russland und erfreuten sich durch ihre einfache Sprache, volkstümlichen Motive und ausdrucksstarke Darstellungsform in allen Bevölkerungsschichten großer Beliebtheit.

7.4 Kubismus und Futurismus in Russland

Der Kubismus als bedeutendste künstlerische Bewegung in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts veränderte nachhaltig das visuelle Denken der nachfolgenden Künstlergenerationen. Er legte den Grundstein für die Entwicklung der abstrakten Malerei und die Herausbildung anderer bahnbrechender Stilrichtungen wie den Orphismus, Rayonismus, Suprematismus, Kubofuturismus und Konstruktivismus in Russland. Die Wiege des Kubismus war Paris, wo die Begründer dieser neuen Kunstrichtung, Pablo Picasso (1881–1973) und George Braque (1882–1963), die Malerei revolutionierten, indem sie durch die Technik des Facettierens mehrere Ansichten eines Gegenstands aus verschiedenen Blickwinkeln in einem Gemälde vereinten. Geleitet von dem Grundgedanken Paul Cézannes (1839–1906), dass sich alle Formen in der Natur auf die drei Grundformen Kugel, Kegel und Zylinder zurückführen lassen, brachen die Kubisten mit der naturgetreuen Gegenstandswiedergabe und orientierten sich an der geometrisierenden Abstraktion der Form. Ein klassisches Motiv verschwand auf ihren Gemälden unter einem Gerüst aus Vertikalen, Horizontalen und gebogenen Linien oder wurde in zahlreiche Facetten aufgesplittert. Zwischen 1907 und 1914 entstanden die bedeutendsten kubistischen Werke von Picasso und Braque, die durch ihren Reichtum an neuen Techniken und Kunstgriffen den Künstlern in der ganzen Welt neue Möglichkeiten aufzeigten.⁹²

Der Kubismus mit seiner Vielfalt an Formen, verschiedenartigen Materialien und Imitationen der Oberflächenstrukturen sowie mit seinen verschlüsselten Bildinhalten bot nicht nur den französischen Künstlern eine völlig neue Gestaltungssprache, sondern öffnete auch der internationalen Kunstszene die Tür zu einer neuen Welt der Wirklichkeitsvisualisierung. Blickt man nach Russland, so bediente sich die russische Avantgarde sehr erfolgreich des kubistischen Vokabulars und entwickelte daraus ihre eigenen, folkloristisch-primitiv angehauchten Werke. Der Kubismus brachte eine Vielzahl an Ausdrucksmöglichkeiten und eine dem modernen Leben gemäße Kunstsprache mit sich. Mehrere russische Avantgardisten – darunter Popova, Lentulov, Ekster, Rozanova und Tatlin – gingen nach Paris, um dort vor Ort die neuesten Entwicklungen in der Kunst zu studieren und sie später in ihrer russischen Heimat zu neuen, innovativen Stilrichtungen zu synthetisieren. So nehmen Rayonismus, Kubofuturismus und Suprematismus zwischen 1912 und 1915 in Russland ihren Anfang.

⁹² Vgl. Schindler, „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, in: *Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst*. Ausst.-Kat., hrsg. von S. Orlando, Schweiz 2017, S. 3.

Lentulov, Popova, Udal'cova, Ekster sowie Vera Efimovna Pestel' (1887–1952) absolvierten zwischen 1911 und 1913 ihre Ausbildung in der *Académie de la Palette* unter der Leitung von Henri Le Fauconnier (1881–1946) und Jean Metzinger (1883–1956). Hier konnten sie Bekanntschaft mit Künstlern wie Albert Gleizes (1881–1953), Fernand Léger (1881–1955) und Amédée Ozenfant (1886–1966) schließen. Die Einflüsse der erwähnten französischen Maler verarbeiteten die Künstlerinnen in ihrer Malerei, die zwischen 1912 und 1917 eine Synthese der Stilmerkmale des französischen Fauvismus, Kubismus, des italienischen Futurismus, deutschen Expressionismus sowie der traditionellen russischen Kunst darstellt.

Vor allem Gleizes war in Russland sehr bekannt und beliebt. Das 1912 veröffentlichte Buch von ihm und Metzinger, *Du Cubisme*, lasen fast alle russischen Avantgardenkünstler.⁹³ Matjušin war nicht nur der Herausgeber des Buches, sondern auch der Autor des Aufsatzes „Zum Buch von Gleizes und Metzinger *Du Cubisme*“, der in der dritten Nummer der Zeitschrift *Sojuz moloděži (Bund der Jugend)* erschien und in dem Matjušin seine Überlegungen über die vom Kubismus eröffnete neue Dimension, die Verschmelzung von Raum und Zeit und die Wahrnehmung der Gegenstände aus der Perspektive der vierten Dimension darlegte. Matjušin wurde seinerseits von den Schriften des britischen Wissenschaftlers Charles Howard Hinton (1853–1907) inspiriert, der Thesen zum vierdimensionalen Raum verfasste und mit seinen Theorien den russischen Philosophen und Theosophen Pëtr D. Uspenskij (1878–1947) beeinflusste.⁹⁴

Die von dem berühmten deutsch-französischen Kunsthistoriker und Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler eingeführte Differenzierung zwischen dem „analytischen“ und „synthetischen“ Kubismus geht auf Immanuel Kants „synthetische und analytische Urteile“ zurück.⁹⁵ Diese Einteilung etablierte sich im Laufe der Zeit als allgemein gültige Charakterisierung kubistischer Bilder. Ihr zufolge nimmt der „analytische“ Kubismus seinen Anfang beim Gegenstand und zerlegt ihn in abstrakte Grundformen, während der „synthetische“ Kubismus die Bildgegenstände aus abstrakten Grundformen aufbaut.⁹⁶

Einen reinen „analytischen“ oder „synthetischen“ Kubismus oder Futurismus, wie man sie im Westen kennt, gab es in Russland nie. Der „analytische“ Kubismus von Braque und

⁹³ Vgl. *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Ausst.-Kat, hrsg. von Heinrich Klotz, München 1991, S. 96. Vgl. Schindler, „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, Schweiz 2017, S. 9.

⁹⁴ Vgl. Michail Matjuschin, „Zum Buch von Gleizes und Metzinger ‚Du Cubism‘“, in: *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, S. 72–76.

⁹⁵ Vgl. Nicolaj van der Meulen, *Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder*, München 2002, S. 138.

⁹⁶ Vgl. ebenda.

Picasso fand kaum Verbreitung in Russland, womöglich wegen der „reduzierten“ Farbpalette. Dagegen knüpften die russischen Avantgardisten an den „synthetischen“ Kubismus an, der ihnen viele unterschiedliche Gestaltungstechniken bot wie zum Beispiel die Imitation der Oberflächenstrukturen verschiedener Materialien, die Verwendung der Collage, die Einbeziehung von einzelnen Druckbuchstaben, Schriftzügen und Ziffern in das Werk, wodurch die Inhalte verschlüsselt wurden. Dank dem Kubismus stand bei den Künstlern das Experimentieren mit den Elementen der Malerei wie Farbe, Form, Faktur und deren Kontrasten im Mittelpunkt. Die kubistischen Arbeiten der russischen Avantgardisten unterschieden sich von Anfang an stark durch ihre intensive Farbgebung von den französischen Originalen.

Darüber hinaus übernahmen die russischen Künstler von den Franzosen den Begriff „reine Malerei“, der seine Verbreitung in Schriften mehrerer Avantgardisten fand. Der französische Dichter und Kunstkritiker Guillaume Apollinaire (1880–1918) entwickelte in seinem Aufsatz „Über den Bildgegenstand in der modernen Malerei“ (1912)⁹⁷ den von Mallarmé übernommenen Gedanken der „poésie pure“ zur „peinture pure“ („reinen Malerei“) weiter.⁹⁸ Apollinaire proklamierte die „peinture pure“ ebenfalls in seiner 1913 veröffentlichten Zusammenstellung kunstkritischer Texte zu den wichtigsten Vertretern des Kubismus mit dem Titel *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, in der er als Erster die Bedeutung der außergewöhnlichen Werke seiner Protagonisten Picasso, Braque, Gleizes, Metzinger, Léger u. a. erkannte und formulierte.⁹⁹

Der Begriff „reine Malerei“ verbreitete sich rasant in den französischen Künstlerkreisen und unter den Kunstkritikern und machte Apollinaire zum Verfechter der abstrakten Malerei. Ihm zufolge soll die Malerei von ihrer naturnachahmenden Funktion befreit werden und nicht an literarische Inhalte gebunden sein.

In Kandinskis Schriften findet man den Ausdruck „Malerei als reine Kunst“, der sogar als Titel eines Aufsatzes von 1913 fungierte, in dem Kandinskij das Ziel der Malerei so definierte: „das Erreichen der höheren Stufe der *reinen Kunst*; in ihr sind die Überreste des praktischen Wunsches vollkommen abgesondert. Sie redet in künstlerischer Sprache von Geist zu Geist und ist ein Reich malerisch-geistiger Wesen (Subjekte).“¹⁰⁰ Der Begriff der „reinen“

⁹⁷ Der Aufsatz erschien im Februar 1912 in der ersten Ausgabe von *Les Soirées de Paris*.

⁹⁸ Guillaume Apollinaire, „Über den Bildgegenstand in der modernen Malerei“, in: Hajo Düchting, *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905–1918*, Köln 1989, S. 151.

⁹⁹ Vgl. Viktoria Schindler, „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, S. 3–4.

¹⁰⁰ Wassily Kandinsky, „Malerei als reine Kunst“ (1913), in: *Der Sturm*, Monatsschrift für Kultur und die Künste, hrsg. von Herwarth Walden, Berlin, 4 (Sept. 1913), Nr. 178–179, S. 98–99. Vgl. Kandinsky, „Malerei als reine Kunst“, in: *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. von Max Bill, Stuttgart 1955, S. 63–69.

Malerei und Kunst war mit Sicherheit den übrigen Mitgliedern des *Blauen Reiters* geläufig und wurde von russischen Avantgardisten wie Kljun, Malevič, Udal'cova in ihren Schriften aufgegriffen.¹⁰¹ Die neue Kunst sollte auf die naturgetreue Wirklichkeitsnachahmung und auf die Perspektive, so wie sie uns in einem Gemälde der Renaissance begegnet, verzichten. Farbe, Form, Linie und Licht entfalteten ihre Wirkung auf der Leinwandfläche und verwandelten sie in einen Kosmos abstrakter Gefüge.¹⁰²

1909 erschien in Paris parallel zur Entstehung des Kubismus auf der Titelseite des *Figaro* Tommaso Marinettis anarchistisches, den Krieg verherrlichendes *Manifest des Futurismus*, das mit seinem rebellischen und destruktiven Aufruf zur Zerstörung der alten Traditionen in erster Linie eine Welle der Erneuerung in der russischen Dichtung und Prosa auslöste.

1910 gründeten Michail Matjušin und seine Frau Elena Guro in St. Petersburg die Künstlervereinigung *Sojuz moloděži* (*Bund der Jugend*), zu der der Maler und Dichter Velimir Chlebnikov, die Brüder David und Vladimir Burljuk, Pavel Filonov und Ol'ga Rozanova zählten, die Einflüsse aus dem Westen in ihrer Kunst reflektierten sowie mehrere bahnbrechende Ausstellungen ins Leben gerufen haben. Gemeinsam mit ihnen stellten die Vertreter der Moskauer Ausstellungsgemeinschaft *Karo-Bube* aus. 1911 lernte das Mitglied des *Bundes der Jugend* David Burljuk Vladimir Majakovskij kennen, und zusammen mit Aleksej Kručënych bildeten die drei den Kern des literarischen futuristischen Bundes *Gileja*.¹⁰³

Im Laufe der Zeit stellte sich heraus, dass der russische Futurismus von dem italienischen nur den Begriff „Futurismus“ entliehen hatte, ansonsten aber zu einer eigenständigen Kunstströmung geworden war, die in Russland später als „Kubofuturismus“ bezeichnet wurde. In den Arbeiten vieler russischer Avantgardisten ging der Kubismus mit dem Futurismus einher, so dass oft über die „kubofuturistischen“ Einflüsse im Werk der russischen Avantgarde reflektiert wird. Nikolaj Chardžiev und der seine Auffassung teilende Dmitrij Sarab'janov führen die Entstehung des russischen Begriffs „kubofuturizm“ auf den engen Zusammenschluss der russischen futuristischen Dichter und der kubistisch malenden

¹⁰¹ Aleksandra Šackich, *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus*, Moskau 2009, siehe im Anhang des Buches *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus* in der Rekonstruktion der Zeitschrift *Supremus* den Aufsatz von Udal'cova „Esl' kubisty issledovali formy vesčej...“ S. 30–31.

¹⁰² Vgl. Viktoria Schindler, „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, S. 4.

¹⁰³ Vgl. *Russkij futurizm: stichi, stat'i, vospominanija*, hrsg. von V. N. Terëchina, A. P. Zimenkov, St. Petersburg 2009, S. 10.

Künstler zurück.¹⁰⁴ D. Sarab'janov begab sich auf die Suche nach den Ursprüngen des Begriffs „Kubofuturismus“ in den Werken und Schriften der russischen Avantgardisten. Er stellte fest, dass bis 1913 beide Bezeichnungen, Futurismus und Kubismus, in Künstlerkreisen verbreitet waren, sie jedoch nicht in der Zusammensetzung „Kubofuturismus“ auftauchten. D. Sarab'janov weist auf eine Briefstelle von 1913 bei Malevič hin, wo der Künstler zum ersten Mal das Doppelwort „kubizmo-futurističeskij“ („kubo-futuristisch“) verwendet, und kommt zu dem Schluss, dass „Kubofuturismus“ bis dahin kein feststehender Begriff in Künstlerkreisen war.¹⁰⁵ Laut D. Sarab'janov findet man erst um 1915 in den Schriften von Malevič und auch von Udal'cova „kubofuturizm“ als ein Wort vor.¹⁰⁶ Man darf nicht übersehen, dass sich der russische Kubofuturismus von dem von Italien ausgehenden Futurismus in vielerlei Hinsicht unterschied. Diese Stilrichtung vereinte Züge des in Moskau verbreiteten Neoprimitivismus, dessen Ursprünge in der alten russischen Volkskunst und der Ikonenmalerei lagen, sowie Züge der Malerei von Cézanne und den Fauvisten, der deutschen Expressionisten, aber auch des französischen Kubismus und des italienischen Futurismus.

Die russische Avantgarde hat die beiden Kunstströmungen Kubismus und Futurismus durch das Prisma der traditionellen Kunst wahrgenommen, mit eigenen Motiven und Sichtweisen aufgeladen, durch neue Techniken und Ausdrucksweisen bereichert. Die Folge war eine Synthese aus unterschiedlichen Stilmerkmalen der westeuropäischen Strömungen und der osteuropäischen literarischen, anthroposophischen und religiösen Kunst.

7.5 Kubistische und futuristische Einflüsse in den Werken und Schriften Kljuns

Das Jahr 1913 markiert ziemlich genau den Anfang der kubistischen Periode im Schaffen Kljuns.¹⁰⁷ Zum Kubismus gelangte Kljun durch das Studieren und Verinnerlichen in erster Linie der Werke von Cézanne und Gauguin, kubistischer Arbeiten von Picasso und Braque und der Werke der französischen Impressionisten, die er, wie bereits erwähnt, in den Sammlungen Ščukins und Morozovs studieren konnte.

In Cézanne sieht Kljun den Begründer des Kubismus. Kljun schrieb: „Cézanne sagte, dass alle Erscheinungen der Natur auf die drei Grundformen Kugel, Kubus und Zylinder

¹⁰⁴ Vgl. D. V. Sarab'janov, „Kubofuturizm': Termin i real'nost'“, in: *Russkij kubofuturizm*, St. Petersburg 2002, S. 3.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 4–5. Vgl. Nikolaj I. Chardžiev, *Stat'i ob avangarde*, Bd. 1., S. 131.

¹⁰⁶ D. V. Sarab'janov, „Kubofuturizm': Termin i real'nost'“, in: *Russkij kubofuturizm*, St. Petersburg 2002, S. 5.

¹⁰⁷ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 74.

reduziert werden können und die Erforschung des Volumens dieser geometrischen Körper für die Kunst neue, unermessliche Horizonte eröffnen wird.“¹⁰⁸ Diese Feststellung greift Kljun in seiner Malerei wie auch in den Schriften auf. Laut Kljun reformierte der Kubismus die Kunst und befreite die künstlerische Vorstellungskraft aus der Abhängigkeit von der Naturnachahmung. Kljun konstatierte: „Der Kubismus ist nicht nur eine neue künstlerische Stilrichtung im Sinne einer ästhetischen Herangehensweise an den Gegenstand, sondern auch eine neue malerische Methode, über die man wie über ein bestimmtes System reden sollte. Der Kubismus besitzt seine eigenen Gesetze und Kunstgriffe und wird in der heutigen Zeit als eine Schule begriffen.“¹⁰⁹

Kljun notiert in seinen Schriften, das wichtigste Prinzip des Kubismus sei die Reduktion der Form auf die einfachen geometrischen Formen sowie der „sdvig formy“ (die „Verschiebung der Form“)¹¹⁰; dafür eigneten sich laut Kljun organische Objekte eher weniger, denn die organische Form dulde keine Veränderungen und Verzerrungen. Am besten geeignet seien konstruktivistische Gegenstände wie Maschinen, Werkzeug oder Musikinstrumente. Das entsprach auch dem Zeitgeist, wurden Technik und Ingenieurwesen doch hoch gefeiert.¹¹¹ Der Gegenstand wurde somit auf die einfachsten geometrischen Formen reduziert, danach wurden diese nach und nach in einzelne Segmente zerlegt. Verfolgt man Kljuns Werke bis in die 20er-Jahre, so werden auch die Segmente weiter in kleinste Partikel aufgelöst und münden in die *Sphärischen Kompositionen*, die den Höhenpunkt in Kljuns künstlerischem Schaffen markieren und die absolut höchste Abstraktion verkörpern.

Nicht nur malerisch setzte sich Kljun mit dem Kubismus und dem Futurismus auseinander, sondern auch in seinen Schriften, und er hielt die stilistischen Merkmale und Besonderheiten dieser neuen Kunststile in mehreren Aufsätzen und Essays fest. Eine Interpretation des Kubismus und eine Antwort auf die Frage, welche Rolle dieser für die Entwicklung der ungegenständlichen Kunst in Russland spielte, formulierte Kljun vorerst in

¹⁰⁸ „Сезанн говорил, что всё в природе может быть сведено к цилиндру, шару, кубу, – что изучение основных объемов геометрических тел откроет искусству невиданные горизонты.“ Ivan Kljun, „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“), in: *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)*, Nr. 6, Moskau 1928, S. 195.

¹⁰⁹ „Кубизм – не только новое художественное направление в смысле эстетического подхода к вещи, но и новый живописный метод, о котором можно говорить как об определенной системе, имеющей свои каноны, свои приемы, и в настоящее время кубизм уже школа.“ Ivan Kljun, „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“), in: *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)*, Nr. 6, Moskau 1928, S. 194.

¹¹⁰ Ein beliebter Kunstgriff der französischen Kubisten, z. B. verwendet von Jean Metzinger in „L'ora del té“ (1911), wo die Tasse gleichzeitig aus zwei Perspektiven dargestellt wird. Bei Kljun findet man dieses Verfahren vor allem in dem Entwurf zum *Krug*, siehe *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abbildung 281 unten links, S. 188.

¹¹¹ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 83.

seinem für einen Sammelband des INChUK¹¹² Anfang der 1920er-Jahre verfassten, bislang unveröffentlichten Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Die Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“).

Er befasste sich damit später in seinem 1928 in der Zeitschrift *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)* veröffentlichten Aufsatz „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“). Darin fasste Kljun die theoretischen Grundlagen des Kubismus zusammen und fertigte dazu erklärende Abbildungen an.¹¹³

Diese beiden Schriften zeugen von einem fachmännischen Blick und der Fähigkeit Kljuns zur theoretischen Analyse in Bezug auf die Kunst. Betrachtet man Kljuns kubistische Arbeiten, so wird klar, dass sich der Künstler zwischen 1912 und 1916 mit vielen der im Aufsatz angesprochenen Stilmerkmale des Kubismus, mit Darstellungsproblemen und ihren Lösungen in seinen Werken auseinandersetzte. Hier sind einige Ausschnitte aus seinen Schriften:

Задача кубизма состоит не в том, чтобы отказавшись от сложных форм тела, начать писать цилиндры, квадраты, кирпичи в оптической перспективе и в условном освещении. Живописная истина находится за пределами реализма и подойти к ней можно только через внутреннюю структуру.

Для Сезанна цвет был светотенью.¹¹⁴ Он не создал иллюзию природы, а иллюзию формы. Сезанн пренебрегал перспективой, и у него перспектива развёрнутая, а от неё к сдвигу—один шаг. В кубизме нет перспективного пространства, а есть только пространство объёма. Существует три основных вида кубизма: просто кубизм (статический), кубофутуризм (дивизионизм) и кинетический кубизм.¹¹⁵

Die Aufgabe des Kubismus besteht nicht darin, auf die Wiedergabe der komplizierten Formen des Körpers zu verzichten und anzufangen, Zylinder, Quadrate, Backsteine in optischer Perspektive und

¹¹² Diese Notiz findet man in dem folgenden Archivdokument: Ivan Kljun, „Novyje osnovanija dlja opredelenija ponjatija, chudožestvennaja konstrukcija“, „utilitarnost“. Tezisy dokladov“, Oktober 1921, 4 Seiten, Nr. 627, Khardzhiev Archiv, Amsterdam. Vgl. Anmerkung von A. Sarab'janov in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, unter „Credo“, S. 499.

¹¹³ Vgl. Ivan Kljun, „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“), in: *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)*, Nr. 6, Moskau 1928, S. 194–199. Für die englische Übersetzung dieses Aufsatzes siehe „Cubism as Method of Painting“, in: Svetlana Kliunkova-Soloveichik, *Ivan Vasilievich Kliun*, New York 1994, S. 362–369.

¹¹⁴ Ein ähnlicher Satz taucht in Kljuns Aufsatz „Kubismus als malerische Methode“ auf, hier korrigierte und ergänzte Kljun seine Feststellung: „И действительно, цвет для Сезанна был главным средством выражения; света и светотени, как их принято изображать в картине, для него не было, а был у него свой разбел цвета для выявления формы и объёма.“ („Und tatsächlich, Farbe war für Cézanne das wichtigste Ausdrucksmittel; Licht und Helldunkel, so wie man sie üblicherweise im Gemälde wiedergibt, existierten für Cézanne nicht, er verwendete seine eigene Aufhellung der Farbe, um Form und Volumen zum Ausdruck zu bringen.“) Kljun, „Kubismus als malerische Methode“, S. 197.

¹¹⁵ Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“), S. 36.

fiktiver Beleuchtung wiederzugeben. Die malerische Wahrheit liegt hinter den Grenzen des Realismus, man kann sie ausschließlich durch die innere Struktur erreichen.

Cézanne begriff die Farbe als Helldunkel.¹¹⁶ Er kreierte nicht die Illusion der Natur, sondern schuf die Illusion der Form. Cézanne verzichtete auf die lineare Perspektive, seine Perspektive zeigt die Gegenstände gleichzeitig frontal und von oben [Kljuns Begriff dafür: „razvernutaja perspektiva“, d.V.], und von dieser Darstellung ist es nur ein Schritt bis zum Kubismus. Im Kubismus gibt es keine Raumperspektive, sondern nur die Räumlichkeit des Volumens. Es existieren drei grundlegende Arten des Kubismus: der einfache (statische) Kubismus, der Kubofuturismus (Divisionismus) und der kinetische Kubismus.¹¹⁷

Kljun unterschied zwischen diesen drei Arten des Kubismus und erläuterte sie in seinem Aufsatz „Kubismus als malerische Methode“¹¹⁸:

1. **Der einfache synthetische (statische) Kubismus.** Bei dieser Kubismusart geht es um die Vereinfachung der Formen der Natur, die bis zur geometrischen Einfachheit abstrahiert werden. Die Form ist dem Volumen untergeordnet. Der dargestellte Gegenstand wird als Summe der voluminösen geometrischen Formen angesehen.
2. **Der Kubofuturismus (Divisionismus).** Die Darstellung des Gegenstands von allen vier Seiten verlangt dessen Zerlegung in einzelne Segmente, die in unterschiedlichen Teilen des Bildes erscheinen. Der Divisionismus zerstört das statische Gleichgewicht im Gemälde.
3. **Der kinetische Kubismus.** Den kinetischen Kubismus charakterisierte Kljun folgendermaßen:

Мы не можем представить себе музыку вне времени: она все время движется; искусство же живописное есть по преимуществу искусство статическое, так как **движение** как таковое в картине передать нельзя: нельзя заставить изображение двигаться, – но художник живописными средствами стремится воздействовать на нашу психику с целью иллюзорно вызвать в нас представление движения.

Прежняя живопись могла передавать только один момент каждого данного движения: она фиксировала позу, характеризующую движение, и фиксировала **статически**.

Футуризм, затем **кубофутуризм**, особенно **кинетический кубизм**, давал наибольшие возможности вызвать в нас представление движения, передавая несколько моментов этого движения, а также разорванные впечатления и смену явлений в их логической последовательности.[...]

¹¹⁶ Siehe Fußnote 110.

¹¹⁷ Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“), S. 36.

¹¹⁸ Vgl. Ivan Kljun, „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“), in: *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)*, Nr. 6, Moskau 1928, S. 194–199.

Кинетика движения в картине достигается при помощи дивизионизма расчлененных тел или предмета, находящихся в движении.

Это движение было схвачено при помощи введения времени, как четвертого измерения пространства, что дает импессию движения, идентичную кинематографу (рис. И. Ключ, Озонатор (электрический переносной вентилятор)).¹¹⁹

Wir können uns die Musik ohne ihre Gebundenheit an die Zeit nicht vorstellen: sie ist stets in **Bewegung**; die Kunst der Malerei ist vorwiegend eine statische Kunst, da die Bewegung an sich in einem Gemälde nicht wiedergegeben werden kann: man kann eine Abbildung nicht zwingen, sich zu bewegen – aber der Künstler ist bestrebt, mit malerischen Mitteln unsere Psyche zu beeinflussen, um in uns die illusionäre Vorstellung von Bewegung hervorzurufen.

Die frühere Malerei konnte nur einen Moment jeder gegebenen Bewegung wiedergeben: sie fixierte die Pose, die Bewegung ausdrückte; fixierte sie statisch.

Der Futurismus, danach der **Kubofuturismus** und besonders der **kinetische Kubismus** schufen die größten Möglichkeiten, die Vorstellung von Bewegung in uns hervorzurufen, indem sie einige Momente der Bewegung sowie die zerrissenen Eindrücke und den Wechsel der Ereignisse in ihrer logischen Abfolge wiedergaben. [...]

Die Bewegung wird in einem Gemälde [es geht hier um die *Kinetische Kunst*, Anm. der Verf.] durch den Divisionismus (die Zerteilung, Aufgliederung) der in Bewegung befindlichen Körper- oder Objektteile erreicht. Diese Bewegung wurde festgehalten mit der Einführung der Zeit, die als vierte Dimension des Raumes gilt, wodurch ein Eindruck von Bewegung erzeugt wird, vergleichbar mit der Kinematographie. (Abb. Ivan Kljun, *Ozonator (elektrischer tragbarer Ventilator)*)¹²⁰

In Kljuns künstlerischem Œuvre sind viele Entwürfe, Studien und mehrere Ölgemälde mit Darstellungen verschiedener technischer oder elektrischer Geräte wie *Ozonator (električeskij perenosnoj ventiljator)* (*Ozonator (elektrischer tragbarer Ventilator)*) (Abb. 16)¹²¹, *Grammophon*¹²², *Arithmometer*¹²³ vorhanden, die die Facettierung, die Mehransichtigkeit, die Schriftzüge des Kubismus sowie die Bewegung und die Geschwindigkeit des futuristischen Werkes in sich vereinen.

¹¹⁹ Ivan Kljun, „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“), in: *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)*, Nr. 6, Moskau 1928, S. 197. Siehe Abb. 16.

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Bildzitat von Kljun, *Ozonator* (1914), in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von Matthew Drutt, Basel 2015, S. 99. Für Studien dazu siehe *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abbildungen 262, 263, 264, S. 181. Für weitere Abbildungen von Studien und Entwürfen siehe *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 25–37, S. 190–193.

¹²² Abbildung siehe *Chagall bis Malewitsch. Die Russischen Avantgarden*, hrsg. von Evgenia Petrova und Klaus Albrecht Schröder, Katalog zur Ausstellung in der Albertina, Wien und dem Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg, München 2016, S. 118.

¹²³ Abbildung siehe *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 98.

In seinem Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“) schrieb Kljun über die futuristischen Einflüsse in Russland:

Выступление итальянских футуристов было подобно неожиданному взрыву, революцией в искусстве. Хотя русский футуризм более решительно порвал со старым миром, умертвивший поэзию он пошел от пня, от клюквы, от естества.

Футуризм чрезвычайно характерное явление XX века. Только в футуризме отразилась современная действительность. Футуризм есть реализм.

[...] Нельзя попутно не отметить, что большинство поэтов футуристов – художники: Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых, в Италии: Маринетти, Прателла, Балла. [...]

Вполне определённо выявился в футуризме реализм 20 века, с его авто, аэро, электричеством, радио, телефоном, телеграфом, экспрессом и всей вообще сильно развитой промышленной жизнью.

Поэтами воспевался город, его трамваями, витринами, небоскрёбами, лифтами; город становится излюбленной темой в произведениях художников футуристов. В наш век появляется в картине совершенно новый Nature Morte, который раньше не смог вдохновить художника с прежними традициями и шокировал публику, тем не менее любоваться предметом допускалось, только не в произведениях искусства. Озонатор, барометр, граммофон, примус, авто и аэромобили, вообще машины, преобладают на выставках картин современных художников.¹²⁴

Die Auftritte der italienischen Futuristen kamen einer unerwarteten Explosion gleich – einer Revolution in der Kunst. Obwohl der russische Futurismus viel radikaler mit der alten Welt brach und die Poesie tötete, nahm er seinen Ursprung doch im Baumstumpf, in der Moosbeere, in der Natur.

Der Futurismus ist eine sehr charakteristische Erscheinung des 20. Jahrhunderts. Ausschließlich im Futurismus spiegelte sich die moderne Wirklichkeit wieder. Der Futurismus ist Realismus. [...]

Man darf nicht unerwähnt lassen, dass viele futuristische Dichter auch Maler sind: Majakovskij, Kamenskij, Burljuk, Kručënych. In Italien: Marinetti, Pratella,¹²⁵ Balla.¹²⁶

[...] Im Futurismus kam der Realismus des 20. Jahrhunderts mit seinen Autos, mit Luftfahrt, Elektrizität, Radio, Telefon, Telegraph, mit dem Expresszug und mit seinem stark entwickelten industriellen Leben sehr deutlich zum Ausdruck.

Die Dichter priesen die Stadt mit ihren Straßenbahnen, Schaufenstern, Wolkenkratzern, Aufzügen. Die Stadt wird zum beliebten Thema in den Werken der futuristischen Maler. In unserem Jahrhundert erscheint im Gemälde ein ganz neues Stillleben, das in der Vergangenheit einen Künstler mit den früheren Traditionen nicht inspirieren konnte und das Publikum schockierte; nichtsdestotrotz war es erlaubt den Gegenstand zu bewundern, nur nicht in den Kunstwerken. Ozonator, Barometer, Grammophon,

¹²⁴ Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“), S. 35–37.

¹²⁵ Francesco Balilla Pratella (1880–1955) war ein italienischer Musiker und Schriftsteller des Futurismus.

¹²⁶ Giacomo Balla (1871–1958) war ein italienischer Maler und Dichter des Futurismus.

Primuskocher, Auto- und Aeromobile, Maschinen überhaupt überwiegen in den Ausstellungen der modernen Künstler.¹²⁷

Es war Kljuns Absicht, die Parallelen und Unterschiede zwischen dem Futurismus und dem Kubismus zu charakterisieren. Zu den Unterschieden zwischen den Prinzipien des Kubismus und denen des Futurismus notierte er:

Кубизм в своей замкнутой системе давал движение путем деформации и сдвигов форм. Футуризм исходит из механического движения, которое также разрушает изолированность тел и неподвижность связей, разрушает в доступной эмпирическому (пропущено слово: восприятию?), хотя враждебной рационализму, форме. Движущийся человек в движущемся мире имеет множество перспектив и видит предметы во всевозможных отношениях. И так как сознание, как и глаз, сохраняют впечатление некоторое время после восприятия, то кажется, что движущиеся предметы устремляются один в другой, врезаются друг в друга, два предмета занимают в одно и то же время одно и то же место, предметы теряют непроницаемость и пронизывают друг друга. Движущиеся предметы продолжают излучать формы в пространство (лошадь кажется на 20 ногах). Футуризм дает в одновременность последовательные впечатления, пронизанные одно другим.[...]

Эмпирическая живопись одинаково передает движущиеся формы и покоящиеся. Футуризм передает движение, оторванные формы, смещение, сплетение, нагромождение, неустойчивый хаос спутанных форм в диком устремлении. Эмпиризм рисует мир вне себя, объективно, с точки зрения, со стороны; футуризм рисует мир изнутри; все на него устремляется и он – на все. Он политематичен и конкретизируя человека, он рисует также все, что видит человек; в картине элементы сознания присутствуют наряду с элементами зрительного мира. «Картины должны быть синтезом того, что видишь и что вспоминаешь.» Футуристы любят больше динамику механических вещей – машину, автомобиль, чем органические, биологические тела. Свет прожекторов они рисуют не как освещение предметов, но как напряженный поток лучей или воплощенную динамическую энергию города. Предмет в движении имеет другую форму, чем в покое. Велосипедист, кажется, имеет несколько линий спины и туловища, колеса, несколько ободов; шинель вошла в булыжник; вывески, витрины, улицы мелькают разорванными кусками.

Кубизм и футуризм Малевич считает выводом из всей истории живописи и высшим ее достижением.¹²⁸

¹²⁷ Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“), S. 35–37.

¹²⁸ Kljun verweist hier auf die Abhandlung von Malevič: *Von Cézanne bis zum Suprematismus*, Seite 9, gemeint ist womöglich aber das Manifest *Vom Kubismus zum Suprematismus*. In Kljuns Text folgt weiter die Beschreibung von Malevičs Werk „Žatva“ („Ernte“) (1928–29) aus dem Staatlichen Russischen Museum: „В ‚Жатве‘ не бытовая характеристика труда, а решение пространственных отношений посредством цветоформы. Здесь статуарность и движение даются соотношением цветовых зон, а не изображением покоя и действия. Отсюда поиски абсолютных соотношений цветоформ. (От кубизма и футуризма к супрематизму“, стр. 10).“

„In der *Ernte* wird nicht die alltägliche Charakteristik der Figur und der körperlichen Arbeit wiedergegeben, sondern die Auflösung der räumlichen Verhältnisse dank der Farbform. Hier werden Statik und Bewegung durch die Verhältnisse der Farbzonen zueinander und nicht durch die Darstellung von Ruhe und Handlung

[...] Передача футуристами движущихся форм всё же имеет изобразительные, эмпирические элементы; глаз художника ещё прикреплён к видимой предметности и механическому движению.[...] ¹²⁹

Der Kubismus erzeugte in seinem geschlossenen System Bewegung durch die Deformation und die Verschiebung der Formen. Der Futurismus ging von der mechanischen Bewegung aus, die ebenfalls die Isolation der Körper und die Starre der Verbindungen zerstörte, in einer unserer empirischen Wahrnehmung zugänglichen, wenn auch dem Rationalismus feindlichen Form. Der sich bewegende Mensch in der sich bewegenden Welt hat viele Perspektiven und sieht die Gegenstände in allen möglichen Beziehungen. Und da unser Bewusstsein und unsere Augen Seheindrücke nach ihrer Wahrnehmung für einige Zeit bewahren, hat es den Anschein, als ob die sich bewegenden Gegenstände ineinanderfliegen, aufeinanderstoßen; zwei Gegenstände belegen gleichzeitig eine und dieselbe Stelle; die Gegenstände verlieren ihre Undurchdringlichkeit und durchdringen einander. Die sich bewegenden Gegenstände strahlen weiter Formen in den Raum aus (das Pferd scheint zwanzig Beine zu haben). Der Futurismus gibt simultan aufeinanderfolgende Eindrücke wieder, die einander durchdringen. [...]

Die empirische Malerei gibt sich bewegende und in Ruhe befindliche Formen in gleicher Weise wieder. Der Futurismus gibt Bewegung, abgespaltene Formen, Verschiebung, Verflechtung, Auftürmen, das unbeständige Chaos verwickelter Formen in wilder Beschleunigung wieder. Der Empirismus gibt die Welt äußerlich wieder, objektiv, von einem Standpunkt aus, von der Seite aus; der Futurismus stellt die Welt aus ihrem Inneren dar, es fliegt alles auf ihn zu und er auf alles. Er hat viele Themen, und indem er den Menschen konkretisiert, malt er auch alles, was der Mensch sieht; im Bild sind die Elemente des Bewusstseins zugleich mit den Elementen der sichtbaren Welt präsent. „Die Bilder sollen eine Synthese aus dem Gesehenen und den Erinnerungen darstellen.“ Die Futuristen lieben die Dynamik der mechanischen Dinge – der Maschine, des Automobils – mehr als die organischen, biologischen Körper. Das Licht von Scheinwerfern malen sie nicht als Beleuchtung der Gegenstände, sondern als intensive Strahlenflut oder materialisierte dynamische Energie der Stadt. Der sich bewegende Gegenstand hat eine andere Form als der ruhende. Der Radfahrer scheint mehrere Rücken- und Rumpflinien zu haben, die Räder mehrere Felgen; die Reifen schneiden in die Pflastersteine ein; Aushängeschilder, Schaufenster, Straßen wimmeln wie zerfetzte Stücke. ¹³⁰

Den Kubismus und Futurismus hält Malevič für das Resultat der gesamten Geschichte der Malerei und für ihre höchste Errungenschaft. [...] ¹³¹

wiedergegeben. Hier rührt die Suche nach den absoluten Verhältnissen der Farbformen her. (Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus', Seite 10).“ Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“). Diese Passage befindet sich auf schmalen losen Blättern, ohne Seitenzahl.

¹²⁹ Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“), schmale lose Blätter.

¹³⁰ Kljun beschreibt hier das Gemälde „Radfahrer“ (1913) von N. Gončarova aus dem Russischen Museum in St. Petersburg.

¹³¹ Kljun verweist hier auf die Abhandlung von Malevič: „Ot Cezanna do suprematizma“ und beschreibt Malevičs Gemälde „Žatva“ („Ernte“) (1928-29), Staatliches Russisches Museum St. Petersburg. Siehe dazu Fußnote 128.

[...] Die futuristische Wiedergabe der sich bewegenden Formen enthält noch darstellende, empirische Elemente; das Auge des Künstlers ist noch auf die sichtbare Welt der Gegenstände und die mechanische Bewegung fixiert. [...] ¹³²

Die oben angeführten Ausschnitte aus Kljuns Schriften fassen nicht nur die Besonderheiten des Kubismus und Futurismus als Stilrichtungen zusammen, die Kljun ausformulierte und logisch miteinander verknüpfte, sondern sie spiegeln auch die in den avantgardistischen Kreisen kursierenden Ansichten und Meinungen zu den beiden bahnbrechenden Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts wider.

Kljuns Schriften und sein künstlerisches Werk zeugen davon, dass die künstlerische Praxis in seinem Schaffensprozess an erster Stelle stand und seine theoretischen Ausführungen ihr erst später folgten. Noch bevor Kljun die theoretischen Grundlagen zum Kubismus und Futurismus ausarbeitete, setzte er sich in seinen Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen praktisch mit diesen Stilrichtungen auseinander.

7.5.1 Kljuns kubofuturistische Stilleben und Landschaftsbilder: *Vorbeieilende Landschaft als Grafik, Ölgemälde und Holzrelief*

Wie Dmitrij Sarab'janov richtig bemerkte, waren solche Sujets wie Portrait, Stilleben und die Landschaft im Zeitraum zwischen 1913 und 1915 bei vielen russischen Avantgardisten sehr beliebt und wurden direkt von den Franzosen übernommen. ¹³³ Die Darstellungen von Fruchtschalen oder Vasen, Musikinstrumenten und Musizierenden, Portraits sowie Landschaften brachten die Ideen des Kubismus und Futurismus am besten zum Ausdruck. Außer Kljun greifen auch seine Kollegen Popova, Rozanova, Udal'cova, Malevič, Puni u.a. zu den gleichen Sujets.

Die Formfindung bestand in Kljuns Schaffen, vor allem bei den Entwürfen seiner kubofuturistischen Werke, immer aus mehreren Schritten und endete in vielen unterschiedlichen Skizzen und Ausführungen. Die Zeichnung (mit Bleistift oder Tusche) in Kljuns Schaffen ist als impulsgebendes Medium im ideellen Entwicklungsprozess anzusehen. Die zahlreichen Bleistiftskizzen, Studien in Aquarell, Tusche oder Tinte in der Sammlung Costakis, in der Tret'jakov Galerie sowie in den Privatsammlungen veranschaulichen, dass

¹³² Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“), schmale lose Blätter, ohne Seitenzahl.

¹³³ Dmitrij Sarab'janov, *Ljubov' Popova: Živopis*, Moskau 1994.

jedem Gemälde und jeder Skulptur von Kljun viele vorbereitende Entwürfe zugrunde liegen, wie unten noch dargelegt wird. Die vorbereitenden Skizzen und Aquarelle verdeutlichen die einzelnen Arbeitsschritte Kljuns. Wenn das Konzept stimmig war, folgte erst danach die Ausführung in Aquarell, Öl oder in Holz (als Relief oder Skulptur). Anzumerken ist, dass Kljun oft mit ein und demselben Motiv lange experimentierte und es immer wieder in verschiedenen Medien ausführte, wie zum Beispiel bei dem Werk *Probegajuščij pejzaž* (*Vorbeieilende Landschaft*). Es sind mehrere Entwürfe in Bleistift, Tusche und Aquarell erhalten geblieben (Abb. 32–34)¹³⁴, die als Grundlage für ein Holzrelief¹³⁵ (1913) und ein Gemälde (1913-1914) dienten (Abb. 36, 37)¹³⁶.

Das Ölgemälde *Vorbeieilende Landschaft* existiert in mehreren mir bekannten Ausführungen¹³⁷, besprechen möchte ich hier folgende zwei Werke. Eine Version, datiert auf 1914–15, befindet sich im Regionalen Kunstmuseum Viktor und Apollinarij Vasnecov in Kirov (Vjatskij Chudožestvennyj Muzej Imeni V. M. i A. M. Vasnecovyh) (Abb. 37)¹³⁸ und war mit dem Holzrelief (Abb. 36) *Vorbeieilende Landschaft* in der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* ausgestellt. Eine zweite Ausführung stellt eine Kljun zugeschriebene und bislang unveröffentlichte Ölstudie dar, die zu einer Privatsammlung gehört. Auf der Rückseite der Ölstudie befinden sich in Kljuns Handschrift die Datierung „1914“ und der Titel „Probegajuščij pejzaž (proba)“ („Vorbeieilende Landschaft“ (Versuch/Studie)). Diese Kljun zugeschriebene Ölstudie, die mit den drei oben erwähnten anderen, in Bleistift, Tusche und Aquarell ausgeführten Studien viele Ähnlichkeiten aufweist, war vermutlich erst nach diesen, um 1914, entstanden. Die von Kljun angebrachte Datierung 1914 auf der Rückseite der Ölstudie zeugt davon, dass das Ölgemälde aus dem Regionalen Kunstmuseum Viktor und Apollinarij Vasnecov in Kirov nicht früher als 1914 entstanden sein kann, also erst nach der Fertigstellung des Holzreliefs, das auf 1913 datiert wird. Dies wiederum bestätigt die Aussage Kljuns in seinem autobiographischen Essay „Moj put v iskusstve“ („Mein Weg in der Kunst“),

¹³⁴ Alle drei Studien zu *Vorbeieilende Landschaft* sind abgebildet in: *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, S. 160, 461. Zur Technik der Studie Abb. 37 auf S. 160 und S. 461 bei der Abb. 75 II ist „Bleistift auf Papier“ angegeben, was höchstwahrscheinlich falsch ist. Es handelt sich hier vielmehr um ein Aquarell. Vgl. *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abb. 132, 133, 134, S. 144.

¹³⁵ Kljun erwähnt die Entstehung des Holzreliefs *Vorbeieilende Landschaft* in dem Typoskript erstellt von M. Javorskaja „I. V. Kljun. Avtobiografija“, Sammlung Costakis, S. 8. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 41, S. 195.

¹³⁶ Ivan Kljun, Holzrelief *Vorbeieilende Landschaft* (1914–15) und Ölgemälde *Vorbeieilende Landschaft* in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 97, 95.

¹³⁷ Nur die dritte, bislang unveröffentlichte Ölstudie aus einer Privatsammlung konnte ich persönlich von allen Seiten betrachten.

¹³⁸ Ivan Kljun, Ölgemälde *Vorbeieilende Landschaft* in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 95.

dass er zuerst das Holzrelief *Vorbeieilende Landschaft* geschaffen hat und dieses erst später in Öl ausführte.¹³⁹ Daher ist die Anmerkung Sarab'janovs, in der er behauptet, dass Kljun zuerst das Ölgemälde schuf, unstimmig.¹⁴⁰

Die Komposition und der Aufbau der Ölstudie ebenso wie das schmale Hochformat, die Zahl und die identische Anordnung der Halbkreise sowie die Positionierung der keramischen Isolatoren gleichen dem in Tusche ausgeführten Entwurf (Abb. 34)¹⁴¹, in dem Kljun alles Gegenständliche sowie den in den zwei anderen Studien angebrachten Namen der Haltestelle des Zuges „Pokrov“ eliminiert. Die breite von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale dominiert die Bildmitte in allen vier Studien sowie in dem Holzrelief. Kljun war in allen diesen Studien und in den daraus resultierenden Werken (Ölgemälde und Holzrelief) bemüht, mit reduzierten Mitteln einen Moment der Wirklichkeit wiederzugeben, dabei aber die vorhandenen gegenständlichen Artefakte in abstrakte Formen zu übersetzen oder gar zu eliminieren.

Die drei Studien und das Gemälde samt dem Holzrelief *Vorbeieilende Landschaft* vereinen gleichermaßen kubistische und futuristische Stilelemente in sich. Durch die starke Segmentierung der Bilder und die Wiederholung der einzelnen Kreis- und Dreiecksegmente sowie die Aneinanderreihung mehrerer keramischer Isolatoren für Telegrafmasten – ein beliebtes Element bei Kljun – wird die Bewegung der Landschaft während einer Zugfahrt evoziert. Kljun verzichtet dabei auf eine perspektivische Darstellung und komprimiert die vielen Ansichten der Landschaft aus dem Fenster des Zuges auf mehrere zweidimensionale Flächen, die er im nächsten Schritt in einzelne Segmente zerteilt und aneinanderreihet. So erzielt er den Eindruck einer rasanten Bewegung des Zuges und der vorüberziehenden Landschaft. Diese Art der Darstellung wird von Kljun als „kinetischer Kubismus“ bezeichnet und mit der Kinematografie verglichen, bei der viele aufeinander folgende Einzelbilder zu demselben Effekt führen. In seinem Aufsatz „Kubismus als malerische Methode“ beschrieb Kljun die drei unterschiedlichen Arten des Kubismus (1927), die oben bereits ausführlicher erläutert wurden. Kljun zufolge erlaubte vor allem der „kinetische Kubismus“ dem Künstler am besten, die Bewegung auf der Leinwandoberfläche wiederzugeben.

¹³⁹ Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 90.

¹⁴⁰ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Anmerkung Nr. 130, S. 463.

¹⁴¹ Studie für die *Vorbeieilende Landschaft*, in: *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 75 III, S. 160.

In seinem Ölgemälde *Vorbeieilende Landschaft* (Abb. 37)¹⁴² erreichte Kljun eine fast völlige geometrische Abstraktion. Dies gelang ihm dank der Abstrahierung der gegenständlichen Formen der Landschaft und ihrer rhythmischen Anordnung in Form kontrastierender geometrischer Farbfacetten, die in größere dreieckige Strahlen eingebettet sind. Allein die Isolatoren erinnern uns noch an ihre Zugehörigkeit zu den Telegrafmasten, die aus dem Fenster des fahrenden Zuges zu sehen sind.

Darüber hinaus entstehen in der Zeit zwischen 1912 und 1915 Kljuns kubofuturistische Stillleben wie *Ozonator* (1914) (Abb. 16)¹⁴³, *Grammophon* (1914)¹⁴⁴, *Arithmometer* (1915)¹⁴⁵ sowie die Köpfe der Säger¹⁴⁶, die an den französischen Kubismus, gepaart mit Merkmalen des italienischen Futurismus, anknüpfen. Die erhaltenen vorbereitenden Entwürfe zu *Ozonator*¹⁴⁷ und zu *Grammophon*¹⁴⁸ veranschaulichen die unterschiedlichen Ansichten und die Zusammenstellung verschiedener Teile der beiden Geräte. Auf der Suche nach einer perfekten Komposition kombiniert Kljun die Teile immer wieder anders miteinander. Typisch für Kljuns kubofuturistische Werke ist eine gewisse Transparenz der Objekte, deren Flächen sich schneiden, kreuzen oder durchdringen und darunter liegende Schichten zum Vorschein treten lassen. Dieser von Kljun gern verwendete Kunstgriff erzeugt eine räumliche Tiefe in einem Gemälde und lässt es komplex wirken.

In einer Privatsammlung befindet sich ein Kljun zugeschriebenes Holzrelief *ohne Titel*. Vermutlich kann man die Entstehung dieses noch weitgehend unbekanntes Werkes auf das

¹⁴² Ivan Kljun, Ölgemälde *Vorbeieilende Landschaft* in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 95.

¹⁴³ Kljun, *Ozonator* in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von Matthew Drutt, Basel 2015, S. 99. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 25, S. 190.

¹⁴⁴ Abbildung siehe *Chagall bis Malewitsch. Die Russischen Avantgarden*, hrsg. von Evgenia Petrova und Klaus Albrecht Schröder, Katalog zur Ausstellung in der Albertina, Wien und dem Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg, München 2016, S. 118. Die vorbereitenden Studien und Skizzen dazu siehe Abb. 85 (I-IV) in: *The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, S. 165. Vgl. I. V. Kljun *v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, Ausst.-Kat., Abb. 14–16, S. 66.

¹⁴⁵ Siehe Abbildungen dazu in: *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, Ausst.-Kat., S. 67. Es sind ausschließlich Bleistiftentwürfe dazu erhalten geblieben. Der Verbleib des in mehreren Ausstellungen (beginnend mit der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10 1915 bis 1919*) gezeigten Ölgemäldes ist unbekannt. Das Werk wurde zum letzten Mal 1919 in der *Ersten Staatsausstellung der einheimischen und Moskauer Künstler (Russ.: Pervaja Gosudarstvennaja vystavka kartin mestnych i moskovskich chudožnikov)* in Vitebsk ausgestellt. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 506–511. Ein anderer Entwurf siehe in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 98. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 22, 24, S. 189.

¹⁴⁶ Diese werden unten ausführlich behandelt.

¹⁴⁷ Vorbereitende Studien und Skizzen dazu siehe: *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, S. 164–165. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 26–29, S. 191.

¹⁴⁸ Abbildungen siehe Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 17–21, S. 187–188.

Ölgemälde *Ozonator* zurückführen (Abb. 16)¹⁴⁹. Das Werk *Ozonator* könnte aufgrund einiger struktureller Ähnlichkeiten und wegen seiner Farbgebung als Vorlage für das Holzrelief gedient haben. Die vergleichbare Farbgebung des Ölbildes, bei dem moosgrüne, gelbe, braune und rötliche Ockertöne gemischt mit Rot dominieren, lässt vermuten, dass Kljun das Gemälde in der Folge als Holzrelief ausführte. In seinem künstlerischen Œuvre existieren auch andere Beispiele, bei denen er ein und dasselbe Motiv zuerst in Öl und dann skulptural ausführte, wie im Falle des Werkes *Vorbeieilende Landschaft*.

7.5.2 Variationen der Köpfe der Säger

Zu der kubofuturistischen Phase im Schaffen Kljuns zählen außerdem die vier Köpfe der Säger (Abb. 24, 28, 29, 31)¹⁵⁰, manche davon von Kljun als Selbstportraits bezeichnet, deren Entstehungsdaten sich bis heute nicht eindeutig bestimmen lassen und deren Titel in den Katalogen stark variieren. Wegen der stilistischen Nähe, des gleichen Motivs und der zeitnahen Entstehung kann man die letzten drei Köpfe der Säger und die Studien dazu heute nur schwer exakt datieren.

1. Das voluminöse und wahrscheinlich früh entstandene kubistische Werk Kljuns *Säger (Pil'ščik)* wird von A. Sarab'janov auf 1913 und im Katalog *In Search of 0,10* auf 1915 datiert (Abb. 24)¹⁵¹. Die Wucht und das Volumen der dem Zylinder, Kubus und Kegel ähnlichen Formen und der daraus gebildeten Flächen lassen Parallelen zu den Werken der französischen Künstlergruppe von Puteaux und der von Mitgliedern dieser Gruppe gebildeten Ausstellungsgemeinschaft *La Section d'Or* erkennen. Mit großer Wahrscheinlichkeit gehört dieses Werk zu den früheren Arbeiten Kljuns und kann auf 1913 datiert werden.

2. Während der Recherche bekam ich einen bisher in der Fachliteratur dokumentarisch nicht erfassten, Kljun zugeschriebenen *Längsschnitt-Säger (Prodol'nyj pil'ščik)* in einer Privatsammlung zu Gesicht. Die zwei vorbereitenden Studien (Bleistift und Aquarell auf

¹⁴⁹ Kljun, *Ozonator* in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von Matthew Drutt, Basel 2015, S. 99. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 25, S. 190.

¹⁵⁰ *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 101, 100 sowie in: *Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 78 II, 79, S. 162–163.

¹⁵¹ *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 101. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 45, S. 198. Zu den vorbereitenden Skizzen dazu siehe Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 46–49, S. 199. Vgl. *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 81 I und 81 II, S. 162–163.

Papier (Abb. 29, 30))¹⁵² sind mit dem Gemälde fast identisch. Sie befinden sich in der Sammlung Costakis und veranschaulichen ausführlich die Entwicklungsetappen des Ölgemäldes.

Angelica Zander Rudenstine weist in dem Katalog *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis* darauf hin, dass von dem späten *Selbstporträt mit Säge (Längsschnitt-Säger) (Avtoportret s piloj (Prodol'nyj pil'sčik))* von 1922 (siehe unten die Ausführungen zum vierten Säger) eine frühe Variante von 1914 existiert, der Verbleib ist allerdings unbekannt.¹⁵³ Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um genau den *Längsschnitt-Säger*, der bislang als verschollen galt.

Wenn dieses Werk samt Studien auf 1914 datiert werden kann, bedeutet das, dass dieses Werk als *Längsschnitt-Säger (Kopf) (Prodol'nyj Pil'sčik (golova))* von März bis April 1915 in der *Ersten Futuristischen Bilderausstellung „Tramvaj V“*¹⁵⁴, Katalog Nr. 6, als *Kopf* von Dezember 1915 bis Januar 1916 in der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10*¹⁵⁵, Katalog Nr. 22, und vom März bis April 1916 in der *Futuristischen Ausstellung Magazin (Der Laden)*¹⁵⁶ als *Kopf des Sägers*, Katalog Nr. 18, gezeigt wurde.

Dieser unveröffentlichte *Längsschnitt-Säger* samt Studien (Abb. 29, 30)¹⁵⁷ diente vermutlich als Vorlage für das späte *Selbstporträt mit Säge (Längsschnitt-Säger) (Avtoportret s piloj (Prodol'nyj pil'sčik))* (Abb. 31)¹⁵⁸.

3. Das dritte Werk mit dem Kopf des Sägers, datiert ebenso auf 1914, wird als *Selbstporträt mit Säge (Avtoportret s piloj))* bezeichnet und stammt aus dem Museum in Astrachan' (Abb. 28)¹⁵⁹. Die vorbereitende Aquarellstudie (Abb. 27)¹⁶⁰ dazu ist ebenfalls erhalten und veranschaulicht, wie der Künstler seine Ideen bezüglich der Mehransichtigkeit und Dreidimensionalität des Bildes umsetzte. Das Gemälde *Selbstporträt mit Säge* wurde womöglich zwischen 1914 und 1915 fertiggestellt, also parallel zu der Entstehung des

¹⁵² *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 78 (I, II), S. 162.

¹⁵³ *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Anmerkung 155, S. 149.

¹⁵⁴ Russ. *Pervaja futurističeskaja vystavka kartin „Tramvaj V“*, Petrograd. In Kljuns Typoskript ist die Ausstellung fälschlich auf 1914 datiert.

¹⁵⁵ Russ. *Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin 0,10*, Petrograd.

¹⁵⁶ Siehe dazu die Fußnote 72, S. 27.

¹⁵⁷ *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 78 (I, II), S. 162.

¹⁵⁸ *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 79, S. 163.

¹⁵⁹ Die Arbeit „Pil'sčik“ („Säger“) von 1914 befindet sich in Astrachan' im Museum von B. M. Kustodiev. Siehe Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. 54, S. 201, vorbereitende Skizzen dazu auf S. 200. Vgl. *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 100. Hier wird das Gemälde als *Self-Portrait with a Saw (Selbstporträt mit Säge)* bezeichnet.

¹⁶⁰ *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, Ausst.-Kat., Moskau 1999, Abb. 10, S. 63.

Längsschnitt Sägers. Die Annahme, dass genau dieses Gemälde als *Selbstporträt mit Säge* betitelt werden könnte, legt die erwähnte Aquarellstudie von 1914 (Abb. 27) nahe, die mit dem Ölgemälde mehrere Gemeinsamkeiten aufweist und unten rechts mit dem Bleistift von Kljun als *Selbstportät* betitelt ist.

Der Kopf des Sägers in diesem Werk und der ihn umgebende Raum werden aus bunten, flachen, streng geometrischen und semitransparenten Flächen konstruiert, die sich mehr an der Oberfläche des Bildes konzentrieren, ohne eine große perspektivische Tiefenwirkung zu erzeugen (Abb. 28)¹⁶¹. Kljun gibt in diesem Werk die Holzmaserung des gesägten Brettes, die typisch für den sogenannten „synthetischen“ Kubismus ist, getreu wieder.¹⁶² Diesen Kunstgriff, die Oberflächenstrukturen der Hölzer und der verschiedenen Materialien nachzuahmen, übernahmen die russischen Avantgardisten direkt von den französischen Kubisten und setzten ihn oft ein. Kljuns frühes *Selbstporträt mit Säge* könnte zum ersten Mal in der *Futuristischen Ausstellung Magazin* unter der Kat.-Nr. 20 als *Selbstporträt* ausgestellt worden sein. Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass genau dieses Selbstporträt mit Säge während der berühmten *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* präsentiert wurde und unter der Kat.-Nr. 22 als *Golova (Kopf)* verzeichnet war.¹⁶³

4. Das späte *Selbstporträt mit Säge (Längsschnitt-Säger) (Avtoportret s piloj (Prodol'nyj pil'sčik))* von 1922 ist eine Schenkung Costakis' an die Tret'jakov Galerie (Abb. 31)¹⁶⁴. Laut Katalog stammt die auf der Rückseite angegebene Datierung des Gemäldes, 1922, von Kljun. Darüber hinaus war das Gemälde auf der Rückseite mit einem Papieraufkleber versehen, auf dem Kljun notierte, dass als Vorlage dazu seine Studie von 1917 diene.¹⁶⁵ Sarab'janov gibt mit Fragezeichen folgende Datierungen des Werkes an: 1915 und 1917–1922.¹⁶⁶ Im Kontext der neuen Befunde soll die Angabe des Katalogs gelten und zwar 1922.

¹⁶¹ *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 100.

¹⁶² Zur Begriffsdefinition siehe Fußnote 95.

¹⁶³ Vgl. *Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin 0,10 (Die Letzte Futuristische Bilderausstellung 0,10)*, Ausst.-Kat., Petrograd 1915, S. 2. Vgl. *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 80.

¹⁶⁴ *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 79, S. 163.

¹⁶⁵ *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, Ausst.-Kat., Moskau 1999, Kat. Nr. 8, S. 93.

¹⁶⁶ A. Sarab'janov datierte das Gemälde auf 1915, aber fügte 1917–1922 als mögliche Datierung mit Fragezeichen ein. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Abb. Nr. 59, S. 203 und die Skizzen auf S. 202. Siehe auch Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Anm. 123, S. 463. Zur Entstehung womöglich des Entwurfs (Aquarell) zu diesem Werk machte Kljun Angaben in seiner Autobiografie und erwähnte in dem Zusammenhang den Besuch von Moskau, vermutlich von 1917. Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Costakis Archiv, Thessaloniki, S. 52. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 88.

In Kljuns kubistischen und kubofuturistischen Arbeiten dominieren erdige, warme Töne wie Gelb, Rot oder Rotorange, Grün und Braun, gemischt mit Ocker, die oft von ihm noch abgedunkelt oder aufgehellt werden. Grau-Blau, Grün-Blau und Violett sorgen für den ausgleichenden Kontrast im Gemälde, werden sparsam eingesetzt und dem Hauptton des Gemäldes angeglichen. Kljuns Gemälde aus dieser Periode weisen eine hohe Komplexität sowie einen logischen Bildaufbau auf.

In seinem Aufsatz „Kubismus als malerische Methode“ notierte Kljun folgende Gedanken zur Farbgebung in einem kubistischen Gemälde:

Живописный метод кубизма основывается на принципе контраста. Отрицая влияние среды на окраску живописного объекта, кубизм отбрасывает систему рефлексов в живописи и сходит из основной окраски предмета, доводя окраску до максимальной силы. Максимальность цвета в кубизме достигается путём сопоставления контрастирующих цветов (красного с зелёным, синего с желтым, красного с черным, лилового с оранжевым и т.д.) при сильном разбеле. Это даёт большую силу кубистической живописи.

Кубистическая картина не включает также в себе организованного света; светотени как таковой в ней нет, – поэтому в кубизме не было разложения цветов по спектральному принципу; изображение формы предмета достигается путем разбела цвета; причем этот разбел производится так, как будто предмет освещен из различных фокусов, почему кубистическая картина имеет вид беспокойный.

В кубизме все друг другу противопоставляется, поэтому не может быть в нем одного тона, доминирующей формы, допускается только постепенный переход одного цвета в другой и разбел цвета.¹⁶⁷

Die kubistische Malerei basiert auf dem Prinzip der Kontraste. Im Kubismus werden die Auswirkungen der äußeren Einflüsse sowie Lichtreflexe auf die Farbe des Gegenstandes missachtet. Die Hauptfarbe des Gegenstands wird zur maximalen Leuchtkraft gebracht. Das Maximum an Farbwirkung im Kubismus wird durch die Gegenüberstellung der Kontrast bildenden Farben (Rot mit Grün, Blau mit Gelb, Rot mit Schwarz, Lila mit Orange usw.) und ihre kräftige Aufhellung erzeugt. Dies verleiht der kubistischen Malerei eine große Ausdruckskraft.

Ein kubistisches Bild enthält kein organisiertes Licht; Helldunkel als solches gibt es darin nicht. Deswegen wurden die Farben im Kubismus nicht nach dem spektralen Prinzip zerlegt; die Darstellung der Form eines Gegenstands wird durch Aufhellung der Farbe erreicht, und die Aufhellung wird so ausgeführt, als ob der Gegenstand von verschiedenen Standpunkten aus beleuchtet wird – weshalb das kubistische Bild sehr unruhig wirkt.

Vgl. Ivan Kljun, Ölgemälde „Selbstporträt mit Säge“ (1917), zwei Skizzen in: *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abb. 155, 156, S. 149 und Abb. 266, S. 182.

¹⁶⁷ Kljun, „Kubismus als malerische Methode“, in: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 6, Moskau 1928, S. 198. Übers. der Verf.

Im Kubismus wird alles einander gegenübergestellt, deswegen kann das Bild nicht nur einen Ton oder eine dominierende Form haben, erlaubt sind vielmehr nur der allmähliche Übergang einer Farbe in die andere und die Aufhellung der Farbe.¹⁶⁸

Die hier geschilderten Prinzipien der Farbgebung in einem kubistischen Gemälde setzte Kljun getreu in seinen Werken um. Er verwendete in seinen kubofuturistischen Werken die Kontraste so, dass die komplementären Farben nebeneinandergesetzt wurden. Die kontrastierenden Farben füllen in Kljuns Werken immer die unmittelbaren Nachbarfelder aus, so dass eine bestimmte logische Abfolge oder sogar ein Muster darin gesehen werden können.

7.5.3 Die Skulpturen

Außer kubofuturistischen Gemälden und Holzreliefs schuf Kljun einige kubistische Skulpturen, wie zum Beispiel *Dama za tualetom (Dame am Schminktisch)*¹⁶⁹ (1915) und *Flejtist*¹⁷⁰ (*Flötist*).¹⁷¹ Die verschollene Skulptur „Dame am Schminktisch“ ist heute ausschließlich von Abbildungen bekannt. Sie war in der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* in Petrograd 1915 ausgestellt. Der *Flötist* befindet sich heute in der Tret’jakov Galerie.

Erhalten geblieben sind Kljuns zahlreiche erfinderische Skizzen zu den Mobile-Konstruktionen, die zu ihrer Zeit eine absolute Innovation waren.¹⁷² Anfang der 30er-Jahre verwirklichte Alexander Calder seine ersten hängenden, aus mehreren miteinander verbundenen Teilen bestehenden beweglichen Objekte, eine Idee, die Kljun zwischen 1915 und 1916 entwickelte und damit bereits vorweggenommen hat. Seine Mobile-Konstruktionen zeichnen Kljun als Pionier der ungegenständlichen Skulptur in Russland aus. Die grundlegenden Prinzipien der Skulptur beschäftigten Kljun bereits 1914 und 1915. In der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* präsentierte er sieben Arbeiten, die den Sammeltitle *Osnovnye prinzipy skulptury (Grundprinzipien der Skulptur)* (Kat.-Nr. 25–31)

¹⁶⁸ Ebenda.

¹⁶⁹ Abbildung siehe *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 22, 102. Abbildungen mit Skizzen zu der Skulptur siehe in: Kjun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 206–207.

¹⁷⁰ Der Titel, den Kljun selbst verwendete. Vgl. Ivan Kljun, Manuskript „Moj put’ v iskusstve“, in: *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 90.

¹⁷¹ *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S.103. Abbildungen mit Skizzen zu der Skulptur siehe in: Kjun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 208–211. Erwähnung finden die beiden Skulpturen in: M. Javorskaja, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 8.

¹⁷² Abbildungen siehe *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 152 I–VI, S. 222–223.

trugen sowie ein Werk mit dem Titel *Letjaščaja skul'ptura (Fliegende Skulptur)* (Kat.-Nr. 32) und zwei Werke mit dem Titel *Skul'ptura v ploskosti (Skulptur in der Fläche)* (Kat.-Nr. 33–34). Man kann heute nur annehmen, wie diese Werke ausgesehen haben könnten. Ihr Verbleib bleibt unbekannt. Dies betrifft ebenfalls die restlichen im Katalog verzeichneten vier Werke unter den Nummern 35–38.

Seine kubistischen und kubofuturistischen Werke begann Kljun ab 1913 auszustellen. *Pil'sčik (Säger)* war in der vom *Bund der Jugend* in St. Petersburg organisierten Ausstellung ab November 1913 bis Januar 1914 zu sehen.¹⁷³ 1914 zeigte Kljun in der Ausstellung *Chudožniki Moskvy – žertvam vojny (Moskauer Künstler für die Opfer des Krieges)* *Ozonator* (Abb. 16) und das Werk *Vorbeieilende Landschaft*¹⁷⁴.

An der im März 1915 von Puni, Boguslavskaja und Malevič in Petrograd organisierten *Ersten Futuristischen Bilderausstellung „Tramvaj V“* haben Tatlin, Popova, Rozanova, Kljun, Ekster, Udal'cova, Aleksej Morgunov und Vasilij Kamenskij teilgenommen. Dort waren solche Werke Kljuns wie *Ozonator* (Kat.-Nr. 3), *Grammophon* (Kat.-Nr. 4), *Krug auf einer Schale* (Kat.-Nr. 5), *Längsschnitt-Säger (Kopf)* (Kat.-Nr. 6) sowie *Vorbeieilende Landschaft* als Gemälde (Kat.-Nr. 7) und Holzrelief (Kat.-Nr. 8) zu sehen.

In der bahnbrechenden *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10*, die von Dezember 1915 bis Januar 1916 im Kunst-Büro von Nadežda Dobyčina in Petrograd organisiert wurde, zeigte Kljun mehrere Werke, darunter Skulpturen, die oben bereits beschrieben wurden.¹⁷⁵ Kljuns Angaben zu den Ausstellungen und seinen Werken helfen nur bedingt dabei, die Varianten dieser Werke auseinander zu halten. In dem unveröffentlichten Typoskript „Vystavki“¹⁷⁶ listet der Künstler auf, welche seiner Werke in welchen Ausstellungen zu sehen waren. Die Liste stimmt nicht mit der Datierung und der Anordnung von Kljuns Werken bei Sarab'janov überein. Die Feststellung der Reihenfolge, in der die Werke entstanden sind, wirft einige Fragen auf. Laut Typoskript wurde *Pil'sčik (Säger)* – vermutlich das frühe Werk von 1913 mit dem voluminösen Säger, der bei Sarab'janov als *Kopf des Sägers (Golova pil'sčika)* betitelt ist – 1913 im *Sojuz moloděži (Bund der Jugend)* ausgestellt. *Prodol'nyj pil'sčik (Längsschnitt-Säger)* war im März 1915 in der *Ersten Futuristischen Bilderausstellung „Tramvaj V“*¹⁷⁷ zu sehen, und *Golova (Kopf)* war im Dezember 1915 und Januar 1916 in der

¹⁷³ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve.“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 72, sowie Anmerkungen 61–62, S. 459, 506.

¹⁷⁴ Es war das Ölgemälde, vermutlich die Version aus dem Regionalen Kunstmuseum Viktor und Apollinarij Vasnecov in Kirov, Abb 37. Das Holzrelief mit dem gleichnamigen Titel, welches heute auf 1913 datiert ist, muss zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt gewesen sein.

¹⁷⁵ Mehr über die *Letzte Futuristische Bilderausstellung 0,10* siehe S. 57.

¹⁷⁶ Kljun, Typoskript „Vystavki“, Nr. AB-152, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 1.

¹⁷⁷ In Kljuns Typoskript ist die Ausstellung fälschlicherweise auf 1914 datiert.

Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10 ausgestellt. Welchen seiner drei *Säger* Kljun als *Kopf* bezeichnete, konnte bis heute nicht geklärt werden.

Zeitgleich mit der Arbeit an den kubistischen und kubofuturistischen Werken wuchs Kljuns Interesse für die Grundelemente der Malerei wie Farbe, Form und Faktur. Er entdeckte die Farbe für sich und untersuchte die mit ihr zusammenhängenden Phänomene. Kljun konstatierte in seinen Manuskripten, dass harmonische Farbzusammenstellungen in einem Werk nicht nur durch die Anpassung der Farbtöne erreicht werden können, sondern ebenso durch die Anordnung der kontrastierenden Farben, wobei die Unterschiede in der Faktur auch eine wichtige Rolle spielen.¹⁷⁸ So experimentierte er mit unterschiedlichen Fakturen der Flächen und fokussierte sein Interesse auf die Wechselwirkungen zwischen Farben und Formen. Als Malevič 1915 zum Suprematismus gelangte, begann auch Kljun als sein treuer Anhänger, sich mit der Farbproblematik auseinanderzusetzen. Aber die wissenschaftliche Arbeit mit Farben und Formen nahm er vermutlich erst später auf, und zwar als er ab 1918 eine Professur an den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) erhielt.¹⁷⁹ Dabei untersuchte Kljun, welche Wechselwirkungen zwischen Farbe und Form bestehen und welche abstrakten Formen mit welchen Farben korrelieren.¹⁸⁰ Parallel befasste er sich mit den Gesetzen der Bildkonstruktion: den Prinzipien des Kräftegleichgewichts, der Kontraste und der Wirkung der Schwerkraft zur Mitte oder zu den Rändern des Bildes.

7.6 Im Bann des Suprematismus

Eine der wichtigsten und umwälzenden Phasen in Kljuns Schaffen ist die Zeitspanne von 1915 bis Anfang der 20er-Jahre, als er inspiriert von Malevičs Suprematismus zu dessen engstem Anhänger wurde und viele suprematistische Werke schuf. Durch die Reduktion des Gegenstandes auf einfache geometrische Formen gelangte Kljun 1916 zum Suprematismus, der auf der Kombination der geometrischen Grundformen basiert. Er hat niemals bestritten, dass trotz seiner engen Freundschaft mit Malevič und vieler gemeinsamer Diskussionen über die abstrakte Kunst allein Malevič der Erfinder des Suprematismus war. Kljun erinnert sich:

В кубизме форма природы доведена была до почти геометрической простоты; затем эта форма была сдвинута; в последующей стадии кубизма натура сведена к плоскости (Леже, Глэз и

¹⁷⁸ Vgl. Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Costakis Archiv, Thessaloniki, S. 46.

Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 83.

¹⁷⁹ Dazu ausführlicher unten.

¹⁸⁰ Vgl. Javorskaja, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiografija“, datiert auf Ende der 1920er-Jahre, Nr. AB-092, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 8–9.

др. французы) также к плоскости сведена и вся картина (французы, русские. Малевич, Удальцова, я и др.) Но в картине оставался еще какой-то здравый смысл, какая-то логика вещей – аллогизм разрушил и их. Литература в картине, с её философией, моралью, анекдотом были устранены из искусства живописного, - путь к беспредметному искусству был расчищен. Но это уже мой последующий теоретический вывод, и в действительности художники все шли к этой цели бессознательно, путем творческим. Например, художник Малевич вписал в картину несколько цветных квадратов и уверял, что это „Мальчик с самоваром“, а в другой картине, написанной по этому же принципу он изобразил несколькими четырехугольниками „Мальчика в розовой рубашке“. Этот живописный прием он называл „высшим реализмом“. Мне стоило больших усилий убедить его, что это „никакой“ [не] реализм, а простые цветные беспредметные плоскости. Через некоторое время я как-то приехал к нему на дачу в Кунцево и увидел на крыше сарая во дворе много подрамников с натянутым на них холстом сушатся на солнышке. Я спросил у Малевича, для какой это цели. „А вот видите ли, Иван Васильевич, я хочу написать сорок картин, где будут изображены простые геометрические формы различных цветов, причём формы эти будут изображены так, чтобы никакой связи и никакого тяготения между ними не было, ни внутренней, ни внешней; то же самое и между цветами – ни гармонии и никакого созвучия.“ Этот принцип заинтересовал меня и еще кое-кого из художников нашей группы. Мы тоже нарисовали по несколько картин. Устроили собрание, на котором выяснилось, что Малевич этот живописный прием ограничивает весьма узкими рамками и настаивает на том, чтобы назвать его „супрематизмом“. Многие не соглашались с этим, но всё-таки решили устроить выставку общую. Я и Ольга Розанова условно приняли это предложение. Таким образом у нас в России возникло новое направление в искусстве живописи „Супрематизм“. Основное его свойство и отличие от других направлений заключается в том, что геометрическая плоскость – будь то четырехугольник, треугольник, круг, крест, эллипс, ромб и другие удлинённые формы, должны быть просты, строго очерчены в своих границах и выкрашены в один цвет без всяких его ослаблений или перехода в другой тон.

Название „супрематизм“ произошло от слова „супремус“, что означает – господствующий, главенствующий. По мысли Малевича, это направление должно главенствовать над всеми направлениями в искусстве. Но поскольку в эти работы было вложено много творческих усилий, то в конце концов оказалось, что эти независимые формы подчинены каким-то законам композиции, а „негармоничные“ цвета подобраны по законам контрастных и дополнительных тонов. В этих картинах со всей очевидностью определилось движение цветовых масс. Малевич мне говорил, что в моих супрематических картинах он видит лирику и даже романтику, Розанова вскоре умерла, другие члены нашей группы отошли и стали понемногу склоняться к реализму. Супрематистов осталось трое: в Ленинграде – Малевич да его ученик Суегин, а в Москве – я. Чем дальше, тем больше Малевич ограничивал содержание своих супрематических картин. Предпоследняя его супрематическая картина – „Черный квадрат“, последняя – „Белое на Белом“.¹⁸¹

¹⁸¹ Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Costakis Archiv, Thessaloniki, S. 58–59. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 92–93.

Im Kubismus erreichten die Naturformen eine fast geometrische Einfachheit; danach wurden diese Formen verschoben. So wurde die Natur in der letzten kubistischen Phase bis auf die Fläche reduziert (Fernand Léger, Albert Gleizes und andere Franzosen), und sogar das ganze Bild wurde bis auf die Fläche reduziert (Franzosen, Russen – Malevič, Udal'cova, ich und andere.) Aber im Bild blieb noch irgendeine gesunde Vernunft, irgendeine gesunde Logik vorhanden – der Alogismus zerstörte auch diese. Die Literatur im Gemälde mit ihrer Philosophie, Moral und Anekdote wurde endgültig aus der Malerei verbannt, und somit wurde der Weg zur ungegenständlichen Kunst frei gemacht.

Aber dies ist schon meine nächste theoretische Schlussfolgerung, in Wirklichkeit gelangten alle Künstler unbewusst durch ihr kreatives Schaffen zu diesem Ziel. Zum Beispiel malte der Künstler Malevič auf der Leinwand einige farbige Quadrate und versicherte, dass das ein „Junge mit Samovar“ sei, in einem anderen Gemälde, das nach demselben Prinzip entstand, stellte er mit einigen Vierecken einen „Jungen im rosa Hemd“ dar. Diese Art der Malerei nannte er „höchsten Realismus“. Es kostete mich sehr viel Mühe, ihn zu überzeugen, dass diese Malerei kein Realismus sei, sondern einfache, farbige, ungegenständliche Flächen. Einige Zeit später besuchte ich Malevič auf seiner Datscha in Kuncovo und sah auf dem Dach der Scheune im Hof viele Keilrahmen mit darauf aufgezogenen Leinwänden hängen, die in der Sonne trockneten. Ich fragte Malevič, was er damit vorhabe. Er antwortete: „Sehen Sie, Ivan Vasilevič, ich möchte vierzig Bilder malen, auf denen einfache geometrische Formen in verschiedenen Farben dargestellt werden, wobei diese Formen so verteilt werden, dass sie keinen inneren oder äußeren Zusammenhang aufweisen. Dasselbe gilt auch für die Farben – keine Harmonie und kein Einklang.“ Diese Idee weckte mein Interesse und das einiger anderer Künstler aus unserer Gruppe. Wir malten dann ebenfalls einige Bilder nach diesem Prinzip. Wir organisierten eine Versammlung und es stellte sich heraus, dass Malevič dieser malerischen Methode einen engen Rahmen setzte und darauf beharrte, sie „Suprematismus“ zu nennen. Viele waren damit nicht einverstanden, aber letztendlich willigten sie ein und beschlossen, eine gemeinsame Ausstellung zu organisieren. Ich und Ol'ga Rozanova nahmen diesen Vorschlag nur bedingt an. So entstand bei uns in Russland die neue Stilrichtung in der Malerei – „Suprematismus“.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Suprematismus und der ungegenständlichen Kunst besteht darin, dass im suprematistischen Gemälde die geometrischen Flächen, ob Viereck, Dreieck, Kreis, Ellipse, Rhombus oder andere längliche geometrische Formen, einfach sein und strenge Umrisse sowie eine einzige Farbe ohne Aufhellungen oder Übergänge in einen anderen Farbton aufweisen sollen.

Der Name „Suprematismus“ stammt vom Wort „supremus“ ab, was „herrschender, oberster“ bedeutet. Laut Malevič soll diese Stilrichtung die Vorherrschaft über alle anderen Richtungen in der Kunst haben. Da aber diese Arbeiten sehr große schöpferische Kraft erforderten, stellte sich am Ende heraus, dass auch diese unabhängigen Formen bestimmten Kompositionsgesetzen unterworfen und die „unharmonischen“ Farben nach den Gesetzen der Kontrast- und Komplementärfarben zusammengestellt sind. In diesen Gemälden ist mit voller Evidenz die Bewegung der Farbmassen zu sehen.

Malevič sagte mir, dass er in meinen suprematistischen Arbeiten Lyrik und sogar Romantik sieht. Rozanova ist bald darauf gestorben, andere Mitglieder unserer Gruppe sind gegangen und wandten sich langsam dem Realismus zu. Wir sind nur drei Suprematisten geblieben: Malevič und sein Schüler

Suëtin¹⁸² in Leningrad und ich in Moskau. Je weiter er ging, desto mehr schränkte Malevič den Inhalt seiner suprematistischen Gemälde ein. Sein vorletztes suprematistisches Gemälde war *Das Schwarze Quadrat*, sein letztes *Weiß auf Weiß*.¹⁸³

So schilderte Kljun in seinen Erinnerungen die Geburtsstunde des Suprematismus und dessen weitere Entwicklung. Die zwei oben von Kljun erwähnten Gemälde von Malevič *Junge mit Samovar* und *Junge im rosa Hemd* existieren unter solchen Titeln nicht. Die Beschreibung Kljuns könnte aber auf das im Museum of Modern Art in New York befindliche Werk Malevičs *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack - Color Masses in the Fourth Dimension* (1915) zutreffen.¹⁸⁴ Höchstwahrscheinlich bezieht sich Kljun in dem obigen Ausschnitt auf die Werke Malevičs, die 1915 in der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* in Petrograd ausgestellt und im Ausstellungskatalog verzeichnet waren.¹⁸⁵ Insgesamt waren es 39 ungegenständliche Gemälde, die Malevič während der Ausstellung präsentierte.¹⁸⁶ Darunter befand sich auch das emblematische *Schwarze Quadrat*. Das *Schwarze Quadrat* trug hier den Titel *Četyřchugol'nik (Das Viereck)* und war unter Nr. 39 verzeichnet.

Die Arbeiten von Ivan Kljun, insgesamt 18 Werke, waren unter den Nummern 21 bis 38 zu finden und beinhalteten den *Arithmometer*, den *Kopf*¹⁸⁷, das Holzrelief *Vorbeieilende Landschaft* und die Skulptur *Dame am Schminktisch*. Die Nummern 25 bis 31 trugen den Sammeltitle *Osnovnye principy skul'ptury (Grundprinzipien der Skulptur)*, die Nummer 32 den Titel *Letjaščaja skul'ptura (Fliegende Skulptur)*, die Nummern 33 und 34 *Skul'ptura v ploskosti (Skulptur in der Fläche)*. Die Werke unter den Nummern 35 bis 38 trugen keinen Titel und waren von 1 bis 4 durchnummeriert.¹⁸⁸

¹⁸² Nikolaj Michajlovič Suëtin (1897–1954).

¹⁸³ Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Costakis Archiv, Thessaloniki, S. 58–59. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: Kjun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 92–93.

¹⁸⁴ Vgl. Anmerkung Nr. 47 von A. Sarab'janov in: Kjun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 472. Ein Gemälde unter dem Titel „Der Samovar“ schuf Malevič 1913, aber dies ist ein kubofuturistisches Werk, bestehend aus vielen unterschiedlichen Segmenten. Das Bild weicht von der Beschreibung Kljuns stark ab.

¹⁸⁵ Siehe den Ausstellungskatalog der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 80.

¹⁸⁶ Der Katalogbestand beinhaltet 39 Werke von Malevič. Die Werke unter den Nummern 40 bis 47 trugen unterschiedliche Titel, manche beinhalten aber die Bezeichnung *Živopisnyj realizm (Malerischer Realismus)*; die Werke unter den Nummern 48 bis 59 trugen den Sammeltitle *Živopisnye massy v dviženii (Bewegung der malerischen Massen)*, die unter den Nummern 60 bis 77 trugen den Sammeltitle *Živopisnye massy v dvuch izmerenijach v sostojanii pokoja (Malerische Massen in zwei Dimensionen im Ruhezustand)*. Im Ausstellungskatalog *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, ist auf den Seiten 105–133 die Rekonstruktion eines Teils der Werke von Malevič für die Ausstellung *0,10* zu sehen.

¹⁸⁷ Wie bereits erwähnt es ist nicht ganz klar, welches seiner drei *Säger*-Werke Kljun hier als *Kopf* bezeichnete.

¹⁸⁸ Siehe den Ausstellungskatalog der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 80.

Kljuns obige Behauptung, dass das *Schwarze Quadrat* die vorletzte suprematistische Arbeit Malevičs war, ist falsch. Wie auch Sarab'janov richtig bemerkte, entstand nach dem *Schwarzen Quadrat* noch ein ganzer Zyklus suprematistischer Arbeiten von Malevič in Farbe.¹⁸⁹

In einem gemeinsam mit Kljun, Michail Men'kov, Ivan Puni und seiner Frau Ksenija Boguslavskaja verfassten Manifest anlässlich der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10* verkündete Malevič die Ziele der neuen Kunst. Kljun äußerte sich darin zur neuen Rolle der Skulptur in der neuen Kunst und vertrat die Meinung, dass die Skulptur bislang nur eine die Natur nachahmende Funktion erfüllt habe, womit jetzt abgeschlossen sei. Die Skulptur sei von jeglichen Inhalten und Anspielungen befreit und stelle eine reine Form der Kunst in den Werken der „linken“ Künstler dar.¹⁹⁰

Es muss angemerkt werden, dass die russischen Avantgardisten die ungegenständliche Kunst (*bespredmetnoe iskusstvo*) und den Suprematismus (*suprematizm*) auseinanderhielten, womöglich, weil der Suprematismus ausschließlich Malevičs subjektive Weltanschauung zum Ausdruck brachte und eine „personengebundene“ Stilrichtung war. Kljun trennte diese Begriffe ebenfalls.

Sinn und Bedeutung des Suprematismus erläuterte Malevič etwas später ausführlicher in der Broschüre *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*¹⁹¹. Darin proklamierte er:

Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым.

Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма. В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы природы. Новый живописный реализм именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды...

До сей поры был реализм вещей, но не живописных, красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависеть ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой.

Каждая форма свободна и индивидуальна.

Каждая форма есть мир.

Всякая живописная плоскость живет всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка. [...]

[...] Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т.е. к Супрематизму, к новому живописному реализму – беспредметному творчеству. Супрематизм – начало новой культуры. [...]

¹⁸⁹ Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 92-93, und Anmerkung Nr. 150, S. 464.

¹⁹⁰ Vgl. Manifeste und Briefe der erwähnten Künstler in: *In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, S. 230–233.

¹⁹¹ Kazimir Malevič, *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*, in: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty: 1913–1929 (Schriftensammlung in 5 Bänden. Bd.1: Aufsätze, Manifeste, theoretische Essays und andere Arbeiten: 1913–1929)*, hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 1995, S. 53.

Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума.

Лицо нового искусства!

Квадрат живой, царственный младенец.

Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии природы.¹⁹²

Unsere Welt der Kunst ist neu, ungegenständlich und rein geworden. Es ist alles verschwunden, außer der Masse des Materials, daraus wird die neue Form erschaffen. In der Kunst des Suprematismus werden die Formen leben, wie alle lebendigen Formen der Natur. [...] Der neue malerische Realismus ist malerisch im wahren Sinne des Wortes, ohne realistische Darstellungen von Bergen, Himmel, Wasser....

Bislang hatten wir einen Realismus der Gegenstände, aber keinen der malerischen, farbenprächtigen Einheiten, die so aufgebaut sind, dass sie weder durch ihre Farbe noch durch ihre Form oder die Anordnung im Bild voneinander abhängen. Jede Form ist frei und individuell.

Jede Form ist die Welt.

Jede malerische Fläche ist lebendiger als jedes Gesicht mit Augenpaar und Lächeln. [...]

[...] In der Null der Formen habe ich mich verwandelt und bin über die Null hinaus zum Schaffen gelangt, d.h. zum Suprematismus, zu dem neuen malerischen Realismus - dem ungegenständlichen Schaffen.

Der Suprematismus ist der Beginn einer neuen Kultur. [...]

Das Quadrat ist keine unterbewusste Form. Es ist das Werk der intuitiven Vernunft.

Das Antlitz der neuen Kunst!

Das Quadrat ist ein lebendiges, majestätisches Baby.

Er ist der erste Schritt des reinen Schaffens in der Kunst. Bis dahin waren es nur naive Hässlichkeit und Kopien der Natur.¹⁹³

Kljun erwähnt, dass Malevič diese Art der Malerei „Suprematismus“ nannte und dass sie ein strenges Regelsystem aufwies. Tatsache bleibt, dass während des nächsten gemeinsamen Kollegentreffens wurde in der Runde beschlossen wurde, eine Ausstellung zu organisieren. Malevičs Idee gefiel Kljun, und er malte ebenfalls einige Arbeiten des gleichen Typus.¹⁹⁴ Kljun schreibt, dass außer ihm Ol'ga Rozanova und noch ein paar Künstler den Ideen von Malevič folgten.¹⁹⁵ Kljun übernahm Malevičs Idee und schuf etwas später mehrere Bilder mit jeweils einer geometrischen Form wie Kreis, Oval, Dreieck, Viereck auf weißem

¹⁹² Kazimir Malevič, *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*, in: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty: 1913–1929* (Schriftensammlung in 5 Bänden. Bd.1: *Aufsätze, Manifeste, theoretische Essays und andere Arbeiten: 1913–1929*), hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 1995, S. 53.

¹⁹³ Ebenda, S. 53.

¹⁹⁴ Vgl. Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 58–59. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 93.

¹⁹⁵ Vgl. ebenda.

Hintergrund (Abb. 43)¹⁹⁶. Vermutlich ab jetzt setzte sich Kljun intensiver mit den Wechselwirkungen zwischen Farben und Formen sowie mit deren Anordnung in der Komposition auseinander.

Laut Aleksandra Šackich stammte der Begriff „supremus“, mit dem Malevič seine neu erfundene Kunstrichtung bezeichnete, aus dem Latein des katholischen Gottesdienstes. In der polnischen Sprache, die gleichzeitig Malevičs Muttersprache war, gibt es das abgeleitete Wort „supremacja“. Es bedeutet „Vorrangstellung“, „Dominanz“. Anfangs verkörperte „supremus“ für Malevič die Autonomie und das Vorherrschen der Farbe in der Malerei.¹⁹⁷

Wie man weiß, hielt Malevič seine suprematistischen Arbeiten streng geheim, bis Puni kurz vor der Ausstellung *0,10* Malevič in seiner Werkstatt bei der Arbeit ertappte und die Werke sah. Malevič war gezwungen, seine malerische Erfindung früher als geplant publik zu machen und seine Stellungnahme dazu in der Broschüre *Vom Kubismus zum Suprematismus. Der neue malerische Realismus*, die von Matjušin herausgegeben wurde, zu veröffentlichen. Nach Punis Besuch verfasste Malevič unverzüglich einen Brief an Matjušin, in dem er schrieb:

Дорогой Михаил Васильевич, я попался как кур во щи. Сижу, развесил свои работы и работаю. Вдруг отворяются двери и входит Пуни. Значит, работы видены. Теперь во что бы то ни стало нужно пустить брошюрку о моей работе и окрестить ее и тем предупредить мое авторское право.¹⁹⁸

Lieber Michail Vasilevič, ich bin in die Patsche geraten wie der Hahn in die Kohlsuppe. Ich sitze, habe meine Werke aufgehängt und arbeite. Plötzlich öffnen sich die Türen, und herein kommt Puni. Das bedeutet, die Werke wurden gesehen. Jetzt sollte man um jeden Preis eine Broschüre über meine Arbeit herausgeben und sie taufen, damit meine Autorschaft im Voraus angekündigt wird.¹⁹⁹

Die *Letzte Futuristische Bilderausstellung 0,10* ging in die Kunstgeschichte ein als Geburtsstunde des Suprematismus. A. Sarab'janov vermutet, dass die ersten suprematistischen Malereien von Kljun, der auch an dieser Ausstellung teilnahm, nicht früher als 1916 entstanden sind und erst in der Ausstellung *Karo-Bube* von 1916 gezeigt wurden.²⁰⁰ Inspiriert

¹⁹⁶ Ivan Kljun, *Farb-Form-Studien*, 1917, Öl auf Papier, 27 x 22,5, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Inv.-Nr. in der Sammlung Costakis von oben links nach unten rechts: 89.78, 87.78, 90.78c, 86.78, 90.78a, 88.78c, 90.78b.

¹⁹⁷ Šackich, *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus (Kazimir Malevič und die Gesellschaft Supremus)*, S. 61. Vgl. Malevič, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty: 1913–1929*, S.12. Vgl. Dmitrij Sarab'janov, Aleksandra Šackich, *Kazimir Malevič: žīvopis', teorija*, Moskau 1993, S. 90.

¹⁹⁸ Malevičs Postkarte aus Moskau vom 25.09.1915 an Matjušin in Petrograd, zitiert nach Šackich, *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus*, Moskau 2009, S. 61.

¹⁹⁹ Ebenda.

²⁰⁰ Vgl. Sarab'janov, „Azбука bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 19.

von Malevičs Idee, fertigte Kljun mehrere suprematistische Gemälde an und suchte gleichzeitig nach eigenen Wegen im Suprematismus. Er charakterisierte Malevičs Suprematismus folgendermaßen:

Супрематизм живописи, по определению Малевича, есть „новый живописный реализм“. Супрематично изобразить природу, значит нужно взять от нее только цвета, заключивши каждый из них в двухмерную плоскость, размер которой должен, с одной стороны отвечать натуре, а с другой – дать определенный вес цвету, заключенному в данную плоскость. „Supremus“ значит превосходный, что, по первоначальной мысли супрематистов, господство живописи над натурой. [...] Супрематизм – искусство, пришедшее на смену кубизму; он завершил собой развитие формы искусства реалистического. Супрематическое восприятие мира, весь мир растворился в беспредметности.

Мистическое объяснение супрематизма, квадрата есть вещь очень эффектная для популярных лекций, но в мастерской художника, серьезного исследователя не имеет существенного значения, это химерический идеал.

Квадрат – лицо нового искусства.

Квадрат – царственный младенец, первый шаг нового искусства.

В картине каждая отдельная форма связана с целым. В супрематизме каждая форма живет самостоятельно, вне всякой зависимости от других форм; части картины существуют, но не взаимодействуют.

В картинах супрематических ставилась задача нарушения всех старых стилей и законов; так например, если все формы движутся в одном направлении, то чтобы разрушить ритм, симметрию, одну какую-либо форму строили вразрез, то же и с цветом.

[...] У Малевича в супрематизме только изучение движения плоскостей.²⁰¹

Die suprematistische Malerei ist laut Malevič „der neue malerische Realismus“. Um die Natur suprematistisch darzustellen, muss man ihr nur die Farben entnehmen und jede von ihnen in eine zweidimensionale Fläche übertragen, deren Größe einerseits der Natur entsprechen, andererseits der übertragenen Farbe ein bestimmtes Gewicht verleihen muss. Supremus bedeutet der Herrschende, d. h. der ersten Idee der *Suprematisten* nach soll die Malerei über die Natur herrschen. [...] Der Suprematismus löste den Kubismus ab, der Kubismus schloss die Formentwicklung der realistischen Kunst ab. Die suprematistische Weltwahrnehmung bedeutet: die ganze Welt hat sich in der Ungegenständlichkeit aufgelöst. [...]

Die mystische Auslegung des Suprematismus, des Quadrats ist eine sehr effektvolle Sache für die populären Vorlesungen, aber in der Werkstatt des Künstlers, eines ernsthaften Forschers, hat diese trugbildhafte Wertvorstellung keine essenzielle Bedeutung.

²⁰¹ Kljun, „Suprematizm“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 268–269. Kljun zitiert hier aus dem Buch von Malevič *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*. Vgl. Kazimir Malevič, *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*, in: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty: 1913–1929*, S. 52–53.

[...] Quadrat – das Antlitz der neuen Kunst.

Quadrat – das majestätische Baby, der erste Schritt der neuen Kunst.

In einem Gemälde ist jede einzelne Form mit der Gesamtheit verbunden. Im Suprematismus lebt jede Form eigenständig, ohne jeglichen Zusammenhang mit den anderen Formen; Einzelteile des Bildes existieren, aber interagieren nicht.

In den suprematistischen Gemälden stellte sich die Aufgabe der Negierung aller alten Stile und Gesetze; wenn alle Formen sich zum Beispiel in eine Richtung bewegten, so hat man, um den Rhythmus und die Symmetrie zu zerstören, eine dieser Formen in Gegenrichtung platziert, dasselbe galt auch für die Farbe.

[...] In Malevičs Suprematismus wird ausschließlich die Bewegung der Flächen erforscht.²⁰²

Kljun setzte sich nicht nur künstlerisch, sondern auch theoretisch mit dem Suprematismus auseinander; so findet man in seinen Manuskripten viele Definitionen und theoretische Begründungen für die neue Stilrichtung. 1919 während der *Zehnten Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus* verkündete er bereits den Bruch mit dem Suprematismus.²⁰³ Somit teilte er in Wirklichkeit Malevičs Kunstauffassung bis ca. 1918–19.

In Kljuns Werk findet man aber einzelne suprematistische Arbeiten, die er nach Vorlagen aus früheren Schaffensperioden bis Mitte der 30er-Jahre schuf wie die *Komposition mit drei Mittelpunkten* (1932) aus der Tret'jakov Galerie.²⁰⁴

7.6.1 Die Künstlergesellschaft und die Zeitschrift *Supremus*

Um 1916 gruppierte Malevič einige Künstler um sich, die den Kern der Künstlergesellschaft *Supremus* bilden sollten. Im Dezember des gleichen Jahres kündigten sie der Presse an, dass die Künstlervereinigung eine gleichnamige Zeitschrift herausgeben würde, mit Beiträgen von Malevič, Men'kov, Udal'cova, Popova, Davydova, Kljun, Jurkevič, Roslavec, Matjušin, Ėkster und Pestel' zur Malerei, Musik, Literatur und Architektur.²⁰⁵ Anzumerken ist, dass diese Zeitschrift genau wie der Almanach *Der Blaue Reiter*, herausgegeben von Vasilij Kandinskij und Franz Marc in Deutschland, verschiedene Künste nicht separat betrachtete, sondern sie zu einem Gesamtkunstwerk verschmelzen sah. Malevič

²⁰² Kljun, „Suprematizm“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 268–269. Kljun zitiert hier aus dem Buch von Malevič *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*. Vgl. Kazimir Malevič, *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus*, in: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty: 1913–1929*, S. 52–53.

²⁰³ Russ. *Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, Katalog vystavki, Moskau 1919.

²⁰⁴ Siehe Abbildung 48 in: I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: *K 125-ju so dnja roždenija*, S. 84.

²⁰⁵ Vgl. Šackich, *Kazimir Malevič i obsčestvo Supremus*, S. 257–305. Vgl. I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: *K 125-ju so dnja roždenija*, S. 20–21.

bat Matjušin, die Herausgeberschaft der Zeitschrift zu übernehmen. Es ist überliefert, dass Kljun für die erste *Supremus*-Ausgabe einen Artikel mit dem Titel „Bespredmetnoe tvorčestvo“ („Das ungegenständliche Schaffen“) verfasste.²⁰⁶

Diese Zeitschrift ist aus bis heute ungeklärten Gründen nicht erschienen. Trotz der Bemühungen der Mitglieder blieb das Projekt *Supremus* unverwirklicht. Laut Šackich scheiterte die Publikation im letzten Moment, als die erste Ausgabe bereits in der Druckerei war. Eines der Hindernisse war sicherlich ein ungünstiger Zeitpunkt, weil die Zeitschrift 1917, im Jahr der Oktoberrevolution, publiziert werden sollte, als in allen Institutionen Anarchie und Durcheinander herrschten. Kurz danach kam die Inflation, und die Herausgabe einer Zeitschrift wurde zu einem kostspieligen Unterfangen. Diese Gründe benennt auch Šackich in ihrem Buch *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus*. Šackich liefert in ihrem Buch eine Rekonstruktion der Zeitschrift „Supremus“. Sie verfolgt anhand von Briefen und über unterschiedliche Archive zerstreuten Dokumenten, die lange als verschollen galten, den komplizierten Weg der Entstehung dieser Zeitschrift, die zu vielen Kontroversen und Konflikten innerhalb des Künstlerkreises führte. Am Ende wurden Popova und Ekster von Malevič aus der Mitarbeiterliste entfernt und damit auch ihre schriftlichen Beiträge gestrichen.

In den Beiträgen der übrigen Mitglieder der Künstlergesellschaft *Supremus* findet der Diskurs zu den gestalterischen Elementen statt, so dass man seinen Anfang auf 1916 datieren könnte. Der Diskurs über Farbe, Form und ihre Wechselwirkung ist ein verbreitetes Phänomen in den Kreisen der russischen Avantgarde zwischen 1915 und Mitte bis Ende der 20er-Jahre. Dieser Weg führte vom Kubismus und Delaunays Orphismus zu Malevičs Suprematismus. Wobei Rozanova bereits im Herbst 1915 ihre ersten abstrakten geometrischen Linolschnitte schuf, die sie für die Gestaltung der futuristischen Bücher von Kručënych verwendete. So setzte sie sich in ihrem Werk intensiv mit den Grundelementen der Malerei und den geometrischen Formen auseinander, völlig unabhängig von Malevič. Ihre Gedanken zu den gestalterischen Elementen der Kunst hielten die Künstler, wie Rozanova, Udal'cova und Kljun, in ihren Aufsätzen für die Zeitschrift *Supremus* ca. 1916 fest.²⁰⁷

²⁰⁶ Vgl. Sarab'janov, „Azbučka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki* S. 18–19.

²⁰⁷ N. Udal'cova, „Otnošenje kritiki i obščestva k sovremennomu russkomu iskusstvu“ („Die Haltung der Kritik und der Gesellschaft zur modernen russischen Kunst“) und „Esli kubisty issledovali formy veščej...“ (Wenn die Kubisten die Formen der Gegenstände erforschten ...); Ol'ga Rozanova, „Kubizm. Futurizm. Suprematizm“, in: Aleksandra Šackich, *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus*, Moskau 2009, Anhang mit der Rekonstruktion der Zeitschrift *Supremus*, hier S. 15–17, 30–31, S. 18–22.

7.6.2 Unter dem Emblem des *Schwarzen Quadrats*

Seine ersten suprematistischen Kompositionen, die aus reinen Farb-Form-Zusammenstellungen bestanden, präsentierte Kljun in der Ausstellung *Karo-Bube* im November 1916, ein Jahr nachdem Malevič der Welt sein *Schwarzes Quadrat* präsentiert hatte. Hier zeigte Kljun zum ersten Mal seine suprematistischen Werke, die seine Suche und seine Leidenschaft für das Experimentieren mit Farben und Formen bezeugten. Wenn auch keine Abbildungen von der Ausstellung überliefert sind, so lässt sich aus den Gemäldetiteln wie *Auf Rotem Hintergrund*, *Fliegende Form*, *Die Bewegung der Farbmassen*, *Farbdezentralisation*, *Wichte des Farbeffekts*, *Im weißen Kreis*, *Weiß-Schwarz-Chromgelb-Grasgrün* ableiten, dass Farbe und Form den Aufbau der Bilder bestimmten. Kljun folgte dem von Malevič eingeschlagenen Weg in die Ungegenständlichkeit.²⁰⁸

1916 veröffentlichten Kljun, Malevič und Kručěnych die kleine Broschüre *Tajnye poroki akademikov*²⁰⁹, was übersetzt bedeutet *Die geheimen Laster der Akademiker*. Hier publizierte Kljun seinen Aufsatz „Primitivy XX veka“ („Die Primitiven des XX. Jahrhunderts“) und proklamierte die Erschaffung einer absolut neuen Form der Kunst.

Während der folgenden *Karo-Bube*-Ausstellung im Jahr 1917 stellte Kljun seine Gemäldereihe *Iskanija v Cvete (Farbuntersuchungen)* aus. Insgesamt waren es 33 Werke, die einfarbige, zweifarbige, dreifarbige und mehrfarbige Kompositionen darstellten, bestehend aus Kombinationen einfacher bunter geometrischer Formen.²¹⁰ In den Zeitungen und Zeitschriften bekam die Ausstellung allerdings negative Kritiken. So urteilte zum Beispiel Abram M. Efros in der Zeitschrift *Apollon*:

Последний, наконец, кусок выставки составила группа «супрематистов» - Малевич, Ключ, Пуни, Розанова, Давыдова и т.п. «Геометрия в красках» здесь процветает; как и в минувшем году, все те же параллелограммы, круги, треугольники, заполненные краской разного цвета и стоящие к друг другу в известных пространственных отношениях. Выдумка – скучная и скудная, явившаяся результатом не слишком остроумных поисков старого алхимического камня – пресловутой «чистой живописности». Но служебной полезности подобного рода опытов отрицать не приходится. Тональность, разработка поверхности, туше²¹¹ кисти – все это здесь холится и

²⁰⁸ Vgl. I. V. Kljun v *Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, S. 12, 21.

²⁰⁹ Alexej Kručěnych, Kazimir Malevič, Ivan Kljun, *Tajnye poroki akademikov*, Moskau 1916.

²¹⁰ Vgl. ebenda, S. 12–13. Abbildungen siehe *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde*. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Papanikolaou, Köln 2004, Abb. 30, 31, S. 88.

²¹¹ Aus dem Französischen: *toucher* – berühren, anfassen. In der Malerei bedeutet dies die Art und Weise des Farbauftrags oder des Pinselstrichs.

поощряется, и для создания в будущем «настоящих картин» будет очень и очень кстати. Только не место на выставках лабораторным опытам этого типа.²¹²

Den letzten Teil der Ausstellung belegte die Gruppe der *Suprematisten* – Malevič, Kljun, Puni, Rozanova, Davydova usw. „Geometrie in Farbe“ ist hier aufgeblüht; wie im vergangenen Jahr die immer gleichen Parallelogramme, Kreise, Dreiecke, mit unterschiedlichen Farben ausgefüllt und in bestimmten räumlichen Verhältnissen zueinander stehend. Das ist ein langweiliger und karger Einfall, Resultat der nicht besonders geistreichen Suche nach dem alten Stein der Alchimisten – der berühmt-berüchtigten „reinen Malerei“. Die Nützlichkeit solcher Versuche ist allerdings nicht zu leugnen. Tonalität, Ausarbeitung der Oberfläche, die Manier des Farbauftrags und der Pinselstriche, all das wird hier gepriesen und begrüßt, und für die künftige Erschaffung „echter Gemälde“ wird es durchaus nützlich sein. Nur in Ausstellungen sind solche Laborexperimente unangebracht.²¹³

Die gesamte Komposition und alle Formen waren in Kljuns Gemälden der Farbe untergeordnet und nicht umgekehrt, dies wurde in vielen seiner Manuskripte betont. Im Gegensatz zu Malevič waren und blieben Kljuns geometrische Formen in suprematistischen Gemälden bunt. Dagegen hatte Malevič nur eine kurze Phase des farbigen Suprematismus zwischen 1915 und 1916. Malevič schrieb 1920 in seiner Broschüre *34 Zeichnungen*: „Der Suprematismus hatte drei Phasen, ausgehend von der Zahl der Quadrate – Schwarz, Rot und Weiß, die schwarze, die bunte und die weiße Periode. Alle drei Entwicklungsphasen fanden zwischen 1913 und 1918 statt.“²¹⁴

Im Mai 1919 stellte Kljun in der *Zehnten Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus*²¹⁵ bereits 62 Werke unter dem Titel *Kunst der Farbe* aus, darunter suprematistische Malerei, die aus ein-, zwei- und dreifarbigem Farb-Form-Kompositionen bestand, Grafik und abstrakte Skulpturen. Kljun betonte in seinem erläuternden Beitrag zum Ausstellungskatalog, dass die *Neue Kunst* gänzlich der Farbe gewidmet sei, die sich hier als selbständiges Element zu offenbaren beginne. Die Parallelen zwischen Malevič und Kljun bestehen darin, dass sie für ihre Malerei den Begriff „*cvetopis*“ (engl. „colorwriting“) verwendeten und postulierten, Farbe solle zum autonomen Element des Bildes erhoben werden, und die Konstruktion des Gemäldes solle den Farbgesetzen folgen und nicht umgekehrt. Zwar ähneln sich Malevičs und Kljuns Stellungnahmen zur Farbe in den Aufsätzen des Ausstellungskatalogs in ihrer Grundauffassung, doch es kristallisieren sich hier bereits mehrere Unterschiede heraus, die Kljun schließlich dazu veranlassten, seine Abkehr

²¹² Abram Efros, „Vystavki“, *Apollon*, Oktober-Dezember, Nr. 8-10, 1917, S. 110.

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ D. Sarab'janov, A. Šackich, *Kazimir Malevič: živopis', teorija*, S. 232.

²¹⁵ Russ.: *Desjataja gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*.

vom Suprematismus zu erklären. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich für Kljun der Suprematismus als neue Tendenz in der Kunst bereits erschöpft. Die Kunst der Avantgarde implizierte einen ständigen Evolutionsprozess, und Kljun sah im Suprematismus viele Faktoren, die die Weiterentwicklung der Malerei verhinderten, wie zum Beispiel die unverändert strengen Umrisse der geometrischen Formen, die eine einzige Farbe ohne Aufhellungen oder Übergänge in einen anderen Farbton aufwiesen. Kljun fühlte sich mit der Zeit in seinem Schaffen durch den Suprematismus ziemlich eingeschränkt und sah einen Ausweg aus dieser Sackgasse ausschließlich in der ungegenständlichen Kunst, die dem Künstler nach seiner Auffassung unendliche Möglichkeiten bot.²¹⁶ So verkündete der Künstler während der *Zehnten Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus* öffentlich den Bruch mit dem Suprematismus.²¹⁷

In seinem in der Fachliteratur meistzitierten Manifest *Die Kunst der Farbe*, das im Begleitkatalog zur Ausstellung erschien, proklamierte er:

Ныне труп Искусства Живописного, искусства размалеванной природы, положен в гроб, припечатан Черным Квадратом супрематизма, и саркофаг его выставлен для обозрения публики на новом кладбище искусства – Музее Живописной Культуры.

Но если умерло искусство Живописи, искусство передачи природы, то Цвет, Краска,²¹⁸ как основной элемент этого искусства, не умерли, а освободившись от многовековой кабалы природы, стали жить своей собственной жизнью, свободно развиваться и выявлять себя в Новом Искусстве Цвета, и наши цветовые композиции подчинены уже только законам цвета, но не законам природы. В Искусстве Цвета цветовая масса живет и движется, давая цвету наибольшую силу напряжения.

А застывшие, неподвижные формы Супрематизма выявляют не новое искусство, но показывают лицо трупа с остановившимся мертвым взглядом.²¹⁹

Der Leichnam der Malerei, der Kunst der angepinselten Natur, wurde in einen Sarg gelegt und dieser mit dem Schwarzen Quadrat des Suprematismus versiegelt, und sein Sarkophag wurde auf dem neuen Friedhof der Kunst – im Museum für malerische Kultur – dem Publikum zur Schau gestellt.

Wenn die Malerei als Kunst der getreuen Wirklichkeitsnachahmung bereits gestorben ist, ist die Farbe²²⁰ als Hauptelement dieser Kunst immer noch lebendig. Sie (die Farbe im doppelten

²¹⁶ Aus dem Gespräch mit Irina Vakar (Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Tret'jakov Galerie) und Natal'ja Adaskina (Leiterin der Grafikabteilung des XX Jahrhunderts in der Staatlichen Tret'jakov Galerie).

²¹⁷ Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 94.

²¹⁸ Siehe die Fußnote 248, 511.

²¹⁹ Kljun, „Iskusstvo cveta“, in: *Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, Katalog vystavki, Moskau 1919, S. 15.

²²⁰ Kljun differenziert hier zwischen Farbe, engl. color, und Farbe als Pigment, engl. paint.

Sinne: engl. color und engl. paint) befreite sich von der jahrhundertelangen Sklaverei der Naturnachahmung und begann, ein eigenständiges Leben zu führen, sich frei zu entwickeln und sich in der Neuen Kunst der Farbe zu offenbaren. Und unsere Farbkompositionen folgen bereits ausschließlich den Gesetzen der Farbe und nicht den Gesetzen der Natur. In der Kunst der Farbe lebt und bewegt sich die Farbmasse, die der Farbe höchste Spannkraft verleiht. Dagegen bekunden die erstarrten, unbeweglichen Formen des Suprematismus keine Neue Kunst mehr, sondern zeigen das Antlitz eines Leichnams mit versteinertem Blick.²²¹

Die *Zehnte Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus* markierte nicht nur einen Wendepunkt in Kljuns, sondern auch in Malevičs Schaffen. Im Unterschied zu Kljun äußerte dieser in seinem Katalogbeitrag einen neuen Gedanken, in dem er das Weiß zum Absoluten erhob und als transzendente Seherfahrung im Farbenreich anpries. Dagegen gab es für Kljun „keinen höchsten oder vorherrschenden Farbton“, die Farbe an sich hielt ihn im Bann.

Demenstsprechend begann in Malevičs Werken die Farbe, die sowieso nur eine der Form untergeordnete Rolle spielte, sich peu à peu aufzulösen. Und während der *Zehnten Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus* wurde sie vollständig eliminiert. Da präsentierte Malevič zum ersten Mal das *Weißes Quadrat* auf dem weißen Leinwandhintergrund, die bei ihm den Ursprung des Lichts und damit der Farbe verkörperten. Darüber hinaus symbolisiert Weiß in Malevičs monochromen Werken die Unendlichkeit des Universums und die Vollkommenheit des schöpferischen Akts.²²²

In derselben Ausstellung stellte Aleksandr Rodčenko seine Werke aus, die als Pendant zu Malevičs Arbeiten zu sehen sind und dabei andere Farbextreme verkörpern. Rodčenko schuf abstrakte geometrische Flächen in Schwarz auf schwarzem Hintergrund, wobei er mattes und glänzendes Schwarz verwendete, um die Formen und den Hintergrund voneinander abzuheben. Die Polaritäten dieser beiden Werkgruppen erinnern uns an das Weltall, seine unendliche schwarze Tiefe samt den schwarzen Löchern, die dank der sehr starken Gravitation das Licht der Sonne absorbieren und sogar die Sterne verschwinden lassen. Dieser Gedanke kann durch das allgemeine Interesse der russischen Avantgardisten, besonders ausgeprägt bei Rodčenko und Malevič, für den Kosmos, seine Gesetze und kosmische Energien, aber auch für Flugapparate belegt werden, das sich in ihren Werken widerspiegelt.

²²¹ Kljun, „Iskusstvo cveta“, in: *Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, Katalog vystavki, Moskau 1919, S. 15.

²²² Vgl. Malevič, „Suprematizm“, in: *Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, Katalog vystavki, Moskau 1919, S. 17–18.

Ein paar Einblicke in die *Zehnte Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus* geben Varvara Stepanovas Tagebuchaufzeichnungen, die die harte Konkurrenzstimmung unter den Künstlern der Avantgarde und eine gewisse Voreingenommenheit gegenüber dem Suprematismus widerspiegeln: „Ein historischer Tag, am 27. April 1919 wurde die erste Ausstellung *Ungegenständliche Kunst und Suprematismus* der Welt eröffnet. Der einzige zugelassene Kompromiss – der Suprematismus; es wäre besser, auch ihn loszuwerden und nur ungegenständliche Kunst auszustellen.“²²³ Stepanova führte in ihrem Tagebuch ebenfalls die Künstler auf, die im künftigen Museum für Malerische Kultur ausgestellt waren, und die jeweilige Stilrichtung, der sie angehörten: „Suprematismus: Popova, Malevič, Kljun, Men'kov, Udal'cova, Drevin. Ungegenständliche Kunst: Rozanova, Rodčenko, Tatlin.“²²⁴ Kandinskijs Werke gehörten laut Stepanova zum Expressionismus.²²⁵

Die späteren suprematistischen Arbeiten Kljuns unterscheiden sich stark von den suprematistischen Werken Malevičs. Sie gleichen mehr den Farb- und Formexperimenten, die Malevič als lyrisch und romantisch bezeichnete.²²⁶ Für Malevič war es unvorstellbar, die strenge Geometrie der Komposition der Wirkung der Farbe unterzuordnen. In seinen Schriften betonte Kljun dagegen Malevičs Abgehobenheit von der Realität. Kljun war der Auffassung, Malevič stagniere künstlerisch, indem er weiter dutzende Quadrate auf seinen Leinwänden entstehen lasse. So verfasste Malevič Ende 1926 einige auf Kljun und Kručěnych gemünzte satirische Gedichte, in denen er noch einmal seine Treue zum Suprematismus bezeugte.²²⁷ Er warf den Künstlern darin vor, dass sie ähnlich wie Ozenfant und Le Corbusier „vom Parasit der Gegenständlichkeit befallen“ seien. Er selbst werde auch noch das zwanzigste Quadrat malen, um zu zeigen, dass er noch lebe und an der ungegenständlichen Kunst festhalte.²²⁸ Malevič schrieb Kljun in einem Brief vom 11. November:

²²³ Aus dem Tagebuch von Stepanova, Eintrag vom 19. April 1919: „Исторический день – открыли 27 апреля 19 года первую во всем мире выставку „Беспредметного творчества“ „супрематизма“. Единственный допущенный компромисс – супрематизм, лучше было бы и от него избавиться и выставиться только беспредметникам...“. Varvara Stepanova, *Čelovek ne mozet žit' bez čuda: pis'ma, poëtičeskie opyty, zapiski chudožnicy*, Moskau 1994, S. 90.

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 86.

²²⁵ Vgl. ebenda.

²²⁶ Vgl. Sarab'janov, „Azбука беспредметного искусства. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: I. V. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 20.

²²⁷ Natal'ja B. Avtonomova, „I. V. Kljun. Očerk žizni i tvorčestva“, in: I. V. Kljun v *Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, S. 24.

²²⁸ Malevič schrieb im Brief: „Преподнесу ему (Бенуа) квадрат двадцатый, чтобы свидетельствовал он ему, что жив я, беспредметник, и чтобы он не обманывал народ предметным миром. Такого мира больше нет.“ Chardžiev, *Stat'i ob avangarde*, Bd. 1., S. 214.

Иван Васильевич, любезный! Вам и Крученому скучно стало с пустыней и со мною, к антикварам пошли, чтобы мебель старую обновить. Идите! А я пойду и похожу в раскрытом беспредметном поле, пока еще далеко горе, а миру преподнесу квадрат двадцатый, чтобы свидетельствовал он ему, что жив я, беспредметник.²²⁹

Geschätzter Ivan Vasilevič, Sie und Kručënych sind gelangweilt von der Wüste und von mir, Sie sind zu den Antiquitätenhändlern gegangen, um die alten Möbel zu erneuern. Gehen Sie! Ich gehe und werde auf dem offenen ungegenständlichen Felde wandeln, die Misere ist noch weit. Und der Welt werde ich das zwanzigste Quadrat präsentieren, damit es der Welt bezeugt, dass ich, der ungegenständliche Künstler, noch lebe.²³⁰

Kljun konterte schlagfertig:

Почему не сороковой, не сотый? – Искусство, Казимир Северинович, не терпит повторений [...] Вы сами говорили, что смотрите на мир глазами искусства, а Вы отказались от искусства живописного? Вы остановились в живописи на супрематизме, на беспредметности и в философии дальше этого не ушли и не уйдете – все будете блуждать в пустыне беспредметной, где даже дети (Ленинградская Ваша группа) скоро покинут Вас.²³¹

Warum nicht das vierzigste und nicht das hundertste Quadrat? Die Kunst, Kazimir Severinovič, duldet keine Wiederholungen [...]. Sie haben selbst gesagt, dass Sie mit den Augen der Kunst auf die Welt blicken, verzichten aber inzwischen auf die Malerei? Sie sind in der Malerei beim Suprematismus stehen geblieben, bei der Ungegenständlichkeit, und in der Philosophie sind Sie ebenfalls nicht vorangekommen und werden es niemals tun. Sie irren umher in der ungegenständlichen Wüste, und Ihre Kinder (die Leningrader Studenten) werden Sie bald verlassen.²³²

Malevič entfernte sich in seiner suprematistischen Periode von jeglicher sinnlichen Wirkung der Farbe, obwohl die geometrischen Flächen in seinen frühen suprematistischen Arbeiten ziemlich bunt sind. Er behauptete, dass die Farbe von ihrer abbildenden Funktion in seinen Werken befreit wurde. Für Malevič konnten das Geistige und das Absolute nicht anhand verschiedener Farbzusammenstellungen zum Ausdruck gebracht werden. Das Wichtigste war und blieb für ihn die FORM. Im Gegensatz zu Malevič lässt Kljun die FARBE in seinen Gemälden sichtbar werden und erklärt sie zum wichtigsten Element der Malerei. In

²²⁹ Aus dem Brief von Malevič, in: Chardžiev, *Stat'i ob avangarde*, Bd. 1., S. 214.

²³⁰ Vgl. ebenda.

²³¹ Brief von Kljun an Malevič von 1928 aus dem Archiv der Familie Kljuns, zitiert nach Natal'ja B. Avtonomova, „I. V. Kljun. Očerk žizni i tvorčestva“, in: *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, S. 24–25.

²³² Ebenda.

dieser Hinsicht kann Kljuns Position mit Kandinskijs verglichen werden, der Farbe als einen psychologischen und die Saiten der Seele in Schwingungen versetzenden Reiz sah.

7.7 Kulturelle Tätigkeit Kljuns in Moskau von 1918 bis 1923

Die Jahre nach der Oktoberrevolution 1917 waren sehr erfolgreiche und produktive Jahre für Kljun. Sie waren angefüllt mit zahlreichen Organisations- und Leitungstätigkeiten im Bildungs- und Kultursektor. Kljun beteiligte sich aktiv am Aufbau des kulturellen Lebens in Moskau. Von 1918 bis 1921 leitete er das Gesamtrussische Zentrale Ausstellungsbüro (Vserossijskoe central'noe vystavočnoe bjuro), das vom Volkskommissariat für Bildung: Abteilung für Bildende Künste (IZO NARKOMPROS²³³) ins Leben gerufen wurde.²³⁴

Neben seiner Tätigkeit im Zentralen Ausstellungsbüro²³⁵ in Moskau bekam Kljun Lehraufträge in den Ersten Staatlichen Freien Kunstwerkstätten²³⁶ (russ. Akronym GSChM), die 1920 mit den Zweiten Staatlichen Freien Kunstwerkstätten²³⁷ fusionierten und in *Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten (VChUTEMAS)*²³⁸ umbenannt wurden.²³⁹

In den VChUTEMAS bekam Kljun eine Professur und unterrichtete in der Disziplin Farbe zusammen mit anderen Künstlerkollegen wie Popova, Vesnin, Os'merkin, Èkster, Rodčenko, Drevin und Baranov-Rossiné.²⁴⁰ Ab 1920 leitete Kljun in den VChUTEMAS die Hauptabteilung an der Fakultät für Malerei und erteilte Unterricht an der Fakultät für Keramik.²⁴¹ In den VChUTEMAS setzte er seine Farb-Form-Studien fort, die er bereits ca.

²³³ Otdel izobrazitel'nych iskusstv v Narodnom Komissariate Prosveščeniija.

²³⁴ Vgl. Javorskaja, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 3. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 88.

²³⁵ In Kljuns Aufzeichnungen steht, dass er den Posten des Leiters des Gesamtrussischen Zentralen Ausstellungsbüros innehatte. Vgl. Javorskaja, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiografija“, S. 3; I. Kljun, unveröffentlichtes Typoskript „Raznoe“ („Verschiedenes“), Nr. AB-153, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 3.

T. V. Vlasova erwähnt in ihrem Aufsatz zu der Tätigkeit des Gesamtrussischen Zentralen Ausstellungsbüros den Namen Kljuns nicht. Vgl. T. V. Vlasova, „Iz istorii Chudožestvennoj žizni Moskvy: dejatel'nost Vserossijskogo central'nogo vystavočnogo bjuro 1918–21“, in: *Sovetskoe iskusstvoznanie*, Vyp. 23, Moskva 1988, S. 320–336.

²³⁶ Russ.: *Pervye Gosudarstvennye Svobodnye Chudožestvennye Masterskie*, ehemalige *Stroganov-Schule für Angewandte Kunst (Stroganovskoe chudožestvenno-promyšlennoe učilišče)*.

²³⁷ Russ.: *Vtorye Gosudarstvennye Svobodnye Chudožestvennye Masterskie*, ehemalige *Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur (Moskovskoe učilišče živopisi, vajanija i zodčestva)* (Akronym MUŽVZ).

²³⁸ Russ.: *Vysšie Chudožestvenno-Techničeskie Masterskie*.

²³⁹ Laut Sarab'janov arbeitete Kljun in den Zweiten GSChM, vgl. Andrej Sarab'janov, „Azbuka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 25; Dagegen war Kljun laut Chan-Magomedov in den Ersten GSChM tätig. Vgl. Selim Chan-Magomedov, *VChUTEMAS: 1920–1930: Architektura, derevo, metall, keramika, grafika, živopis', skul'ptura, tekstil*, Moskau 1995, Bd. 1, S. 117.

²⁴⁰ Chan-Magomedov, *VChUTEMAS*, Bd. 1, S. 39.

²⁴¹ Vgl. Kljun, *Autobiografie*, Archiv SMCA in Thessaloniki, AB-092, S. 3.

1916 angefangen haben könnte. Die Disziplin, die Kljun in den VChUTEMAS unterrichtete, hieß laut Chan-Magomedov „Farbe auf der Fläche“²⁴². Kljun jedoch erwähnt in seinen Manuskripten, dass Rodčenko und er Unterricht zum Thema „Konstruktion und Relation von Farbflächen“ gaben.²⁴³

Wenn Kljun anfangs Erkenntnisse über den Umgang mit Farben aus seiner eigenen künstlerischen Praxis gewonnen hatte, so musste er sich umfassender mit der Farbtheorie und ihrer Anwendung in der bildenden Kunst auseinandersetzen, als er im September 1918 die Professur antrat.

Außerdem wurde Kljun 1920 Mitglied des Instituts für Künstlerische Kultur in Moskau (INChUK), das Vasilij Kandinskij und Alexander Rodčenko 1919 ins Leben gerufen hatten. Darüber hinaus arbeitete Kljun als Ausstatter und Dekorateur in verschiedenen Stadtteilen Moskaus.²⁴⁴

Im Sommer 1919 beschloss das NARKOMPROS, das Museum für Malerische Kultur (Muzej Živopisnoj Kul'tury) zu gründen, dessen Initiativgruppe und Leitungskomitee Tatlin, Rodčenko, Malevič, Stepanova, Kandinskij, Drevin und Dymšic-Tolstaja bildeten und in dem Kljun Mitte der 20er-Jahre seine Experimente mit Farben und Formen durchführte.²⁴⁵

1922 war er eingeladen, zwei seiner suprematistischen Werke zusammen mit führenden russischen Künstlerkollegen, darunter David Burljuk, Mark Šagal, Vasilij Kandinskij, Kazimir Malevič, El Lissitzky, Ivan Puni, Alexandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Nadežda Udal'cova und Ljubov' Popova in der Galerie Van Diemen in Berlin im Rahmen der *Ersten Russischen Kunstausstellung* und danach von Ende April bis Ende Mai 1923 in Amsterdam im Stedelijk Museum zu präsentieren.²⁴⁶

²⁴² Chan-Magomedov, *VChUTEMAS*, Bd.1, S.69.

²⁴³ Disciplina Nr. 3, „Konstrukcija i sootnošenie cvetovych ploskostej.“ Rukovoditeli: A. M. Rodčenko i I. V. Kljun. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 434.

²⁴⁴ Vgl. Sarab'janov, „Azbučka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: I. V. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 21.

²⁴⁵ Vgl. Svetlana Džafarova, „Muzej Živopisnoj Kul'tury“, in: *Die große Utopie: Die russische Avantgarde 1915–1932*, hrsg. von Bettina-Martine Wolter, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main 1992, S.84. Vgl. T. V. Vlasova, „Iz istorii chudožestvennoj žizni Moskvy“: dejatelnoš' Vserossijskogo central'nogo vystavočnogo bjuro 1918–21, in: *Sovetskoje iskusstvoznanie*, vyp. 23, Moskva 1988, S. 320.

²⁴⁶ Kljun, Typoskript „Vystavki“, Nr. AB-152, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2. Kljuns Werke sind in beiden Ausstellungskatalogen aufgelistet, somit waren sie tatsächlich ausgestellt.

7.8 Sphärische Kompositionen – Die Dematerialisation des Gegenstandes

Anfang der 1920er-Jahre erreichte Kljun seinen künstlerischen Durchbruch: Er gelangte zu den *Sphärischen Kompositionen*. Der Suprematismus als Stilrichtung war dagegen bereits passé für ihn. Kljun betonte:

Искусство живописное, окончательно очищенное от всего того, что тормозило его развитие, – вышло на свободный, самостоятельный путь чистого искусства; ведь в сущности оно и влияет главным образом тем или иным сочетанием своих элементов искусства, а не содержанием; содержание в произведении искусства без гармоничного сочетания элементов искусства не может произвести нужного впечатления на зрителя, а иногда и производит впечатление, обратное тому, на которое рассчитывал автор. В супрематизме еще были элементы, которые ограничивали дальнейшее развитие искусства, как то: геометрическая простейшая форма, локальный цвет, строго определенные очерченные границы формы и цвета. Это тоже ограничивало дальнейшую эволюцию искусства.²⁴⁷

Die Malerei, befreit und gereinigt von allem, was ihre Entwicklung behinderte, beschritt den freien, eigenständigen Weg der reinen Kunst. Die reine Kunst wirkt auf den Betrachter hauptsächlich mittels der Zusammenstellung der malerischen Elemente und nicht mittels des Inhalts. In einem Kunstwerk ohne harmonische Kombination der malerischen Elemente kann der Inhalt beim Betrachter nicht den notwendigen Eindruck hervorrufen und evoziert manchmal sogar einen ganz anderen Eindruck, als der Autor beabsichtigte. Im Suprematismus gab es noch einige Elemente, die die Weiterentwicklung der Kunst hemmten, wie zum Beispiel die einfachste geometrische Form, die Lokalfarbe, die streng umrissenen Grenzen von Form und Farbe. Auch dies erschwerte die weitere Evolution der Kunst.²⁴⁸

Laut Kljun enthält nur die „ungegenständliche Kunst“ keine Begrenzungen, keine Hindernisse und ist der wahrhaft reine Weg der reinen Kunst. Suprematistische Werke sind für Kljun nicht automatisch „ungegenständlich“. Der Suprematismus war in seinem letzten Stadium zwar „ungegenständlich“, aber er stellte sich keine weiteren Aufgaben außer denen, die er selbst enthielt und war somit nur eine Voraussetzung für die weitere Entwicklung der Kunst. Die Evolution der „ungegenständlichen Kunst“ begann laut Kljun mit der Zerstäubung der suprematistischen Formen im Bild.²⁴⁹

²⁴⁷ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 60, veröffentlicht, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 94.

²⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 94.

²⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 95.

Obwohl die Farbigekeit im Laufe der Zeit in den Werken Kljuns an Kraft gewann, räumte der Maler dem Umriss und der Linie dabei eine nicht weniger wichtige Rolle ein.²⁵⁰ Er begann um 1920, sich mit dem Licht und seinen Eigenschaften auseinanderzusetzen, um diese in seinen ungegenständlichen Kompositionen zu visualisieren. Der Umriss oder die geometrische Figuren bezeichnende Linie verschwanden nun in Kljuns *Sphärischen Kompositionen* vollständig, als der Künstler nach langem Experimentieren mit Farben das Phänomen des Lichts auf die Leinwand projizierte. Kljun sah Licht als ein zusätzliches Element im malerischen Werk, das eine besondere Wirkung auf Farbe und Form ausübt. Er schrieb: „Licht als zusätzliches Element in einem Werk der Malerei beeinflusst die Farbe und die Formen darin. Es zerstäubt die Formen und intensiviert die Farbe; das maximale Licht zerstäubt sowohl Farbe als auch Formen.“²⁵¹ Langsam lösten sich die scharfen Konturen der suprematistischen Flächen in Kljuns Gemälden auf, semitransparente dreidimensionale Formen erfüllten nun wie ineinandergefügt den imaginären Raum der Bildes. Diese Arbeiten unterschied Kljun von seinen suprematistischen Werken und bezeichnete sie als wahre „ungegenständliche Kunst“, da sich die Formen und Flächen in diesen Gemälden auflösten.²⁵² Kljun erreichte dank eines speziellen Farbauftrags und der feinen Abstufung der Töne eine leuchtende Transparenz der geometrischen Formen in seinen Gemälden. Die Flächen dieser halb transparenten Formen, sprich Rechtecke, Kreise, Dreiecke, Pyramiden, überschneiden sich, führten zur Farbüberlagerung und schienen sich dank dem Farbauftrag in feinen Pinselstrichen aufzulösen. Bei näherer Betrachtung entsteht die Illusion, dass die Farbe durch feinkörniges Aufsprühen auf die Leinwand aufgetragen wurde, was aber nicht der Fall war. Durch bestimmte Farbkombinationen und präzise tonale Abstufungen gelang es Kljun, unterschiedliche Kontraste zu erzeugen und die Farben dank des semitransparenten Auftrags zum Leuchten zu bringen. Die Formen in seinen *Sphärischen Kompositionen* erscheinen wie farbige Wolken, die nur für einen kurzen Moment ihre geometrische Struktur und Leuchtkraft entwickeln und schon im nächsten sich aufzulösen und für immer zu verschwinden scheinen. Dieser Logik folgend, bedeutete „ungegenständlich“ für Kljun „ohne festen Umriss“, „nicht gegenstandsbezogen“, „frei erfunden“, aber gleichzeitig „formgebend“ und „organisiert“. Kljun schrieb, dass er sehr viele ungegenständliche Werke schuf, in denen er auf die simplen

²⁵⁰ Vgl. Javorskaja, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiografija“, Nr. AB-092, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 7.

²⁵¹ „Свет, являясь дополнительным элементом в живописном произведении, оказывает свое определенное влияние на цвет и формы в нем. Он распыляет формы, а цвет делает более интенсивным, максимальный же свет распыляет и цвет и формы.“ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 47.

²⁵² Vgl. Javorskaja, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiografija“, Nr. AB-092, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 8-9.

geometrischen Formen und auf die primitiven Lokalfarben verzichtete und stattdessen komplizierte und vielfältige Farbzusammenstellungen verwirklichte.²⁵³

Man könnte in den *Sphärischen* oder *Farb-Licht-Kompositionen* Kljuns ein ambivalentes Spiel mit Farbe und Licht vermuten. Ausschließlich dank des Lichts funktioniert das Wahrnehmen der Farben und der materiellen Welt der Dinge. Licht oder „lux“ diente bereits seit dem Mittelalter in der sakralen Malerei der Darstellung der göttlichen Präsenz oder des Jenseits als Gegenpol zu unserer realen, sichtbaren Welt. In seinen autobiographischen Erinnerungen wies Kljun darauf hin, dass er nach seiner Übersiedlung nach Moskau regelmäßig die dortigen Kirchen und Klöster besuchte, um die alte Ikonenmalerei zu studieren. Genauso begeisterte ihn die Kunst des Expressionismus und Pointillismus. So verband er nun das Licht und die abstrakten geometrischen Formen in seinen semitransparenten *Sphärischen Kompositionen*, die leuchtend und schwerelos im Kosmos der Bildoberfläche schwebten.

„Gott ist Licht“ und „Licht ist eine geistige Substanz der Göttlichen Glorie“, schrieb der Mathematiker und Religionsphilosoph Pavel Aleksandrovič Florenskij²⁵⁴ 1919 in seinem Aufsatz „Nebesnye znamenija. Razmyšlenija o simbolike cvetov“ („Himmelszeichen. Gedanken zur Symbolik der Farben“).²⁵⁵ Ein Jahr später schuf Kljun seine ersten sphärischen Farb-Licht-Kompositionen. Bemerkenswert ist eine Passage im Text von Florenskij. Unsere Luftsphäre, so postuliert er, besteht aus feinsten Staubpartikeln, die an sich körnig und unter keinem Mikroskop wahrnehmbar sind. Wenn das ununterbrochene Sonnenlicht die Atmosphäre durchquert, wird es von diesen Teilchen reflektiert und gebrochen, so dass unterschiedliche Spektralfarben entstehen.²⁵⁶ Florenskij schreibt:

Но те оптические среды, которые светом наполняются и свет нам передают, — они не непрерывны, они зернисты, они представляют собою некоторую тончайшую пыль и сами содержат другую пыль, пыль по тонкости своей недоступную никакому микроскопу, но тем не менее состоящую из отдельных зернышек, из отдельных кусочков вещества. Те роскошные цвета, которыми украшается небосвод, есть ничто иное, как способ соотношения неделимого света и раздробленности вещества: мы можем сказать, что цветность солнечного света есть тот привкус, то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли, самая тонкая пыль земли и, может быть, еще более тонкая пыль неба.²⁵⁷

²⁵³ Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 95.

²⁵⁴ Florenskij unterrichtete ebenfalls Anfang der 20er-Jahre (1921–24) in den VChUTEMAS.

²⁵⁵ Pavel Florenskij, *Izbrannye trudy po iskusstvu*, verf. von Igumen Andronik (A.S. Trubačev) u. a., Moskau 1996, S. 281.

²⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 279.

²⁵⁷ Florenskij, *Izbrannye trudy po iskusstvu*, S. 279–280.

Jene optischen Medien, die Licht aufnehmen und an uns weitergeben, sind unbeständig, körnig, stellen feinsten Staub dar und enthalten selbst wiederum einen Staub, der so fein ist, dass er mit keinem Mikroskop zu erkennen ist, und trotzdem besteht dieser letzte Staub aus einzelnen Körnchen, aus einzelnen Substanzpartikeln. Die prächtigen Farben, die unser Himmelsgewölbe schmücken, sind nichts anderes als eine Art des Verhältnisses zwischen dem unteilbaren Licht und der zersplitterten Materie: wir können sagen, dass die Farbigekeit des Sonnenlichts jener Beigeschmack, jene Veränderung ist, die der Staub der Erde im Sonnenlicht auslöst. Womöglich ist es nicht nur der hauchfeine Staub der Erde, sondern der feinste Staub des Himmels.²⁵⁸

In jedem Fall wäre die Frage berechtigt, ob Kljuns Maltechnik ihren Anfang in diesem metaphysischen Text von Florenskij nahm. Kljuns „Zerstäubungstechnik“ erinnert sehr an feine Staubpartikel, die Licht und Farbe reflektieren. Unter diesem Aspekt betrachtet, können Kljuns sphärische Lichtkompositionen als Visualisierung der Gedanken zu Licht und Farbe von Florenskij in seinem Aufsatz „Himmelszeichen. Gedanken zur Symbolik der Farben“ bewertet werden. Dank eines monochromen Farbauftrags, jedoch von unterschiedlicher Tonalität und in hauchdünnen Schichten, wird die Auflösung der Formkonturen erzielt und der Eindruck semitransparenter Materie erzeugt. Darüber hinaus leuchten die geometrischen Körper auf Kljuns Gemälden von innen heraus. Vollzieht sich gerade eine Metamorphose vor den Augen des Betrachters? Man erkennt aber keinen eindeutigen Hinweis auf den Zeitpunkt und den weiteren Verlauf. Kljun lässt den Betrachter eine Ambivalenz dieser Kompositionen erleben: Nimmt man sich auflösende schwindende Formen oder umgekehrt die Verdichtung der Materie wahr, die ausschließlich dank des Lichts wahrgenommen werden können? Ein solcher Farbauftrag kann sowohl die Zerlegung der Materie zu dem „feinen, farbigen Staub“, der dem Sonnenlicht die Spektralfarben entlockt, als auch die Verdichtung der feinen Partikel zu einer festen Form evozieren (Abb. 46). Es entstanden einige Dutzend solcher Werke, die aber zu Kljuns Lebzeiten kaum Anerkennung fanden. Die meisten Abbildungen von Werken aus dieser Reihe befinden sich im Katalog von Kljunkova-Solovejčik.²⁵⁹

Die Verschiebung der Flächen durch den Kubismus, die Dematerialisation des Gegenstandes, die Zerlegung der Materie in die kleinsten Partikel durch den Futurismus und Suprematismus sprach bereits der russische Philosoph Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev in seinen Aufsätzen „Picasso“ (1914) und „Krizis iskusstva“ (1918) („Krise der Kunst“) an. In „Krise der Kunst“ schrieb er:

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ Svetlana Kliunkova-Soloveichik, *Ivan Vasilievich Kliun*, Werkverzeichniskatalog, New York 1994.

В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. [...] В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность. Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности. У Пикассо колеблются границы физических тел. В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется. Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства. [...] Ветхие одежды бытия гниют и спадают. Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется.²⁶⁰

In der Malerei geschieht etwas, was der Natur der bildenden Künste widerspricht. Nicht der Geist materialisiert sich in der modernen Malerei, sondern die Materie dematerialisiert sich, löst sich auf, verliert ihre Festigkeit, Gestalt. Die Malerei taucht in die Tiefe der Materie ein und dort, in den letzten Schichten, trifft sie auf keine Materialität mehr. Bei Picasso schwanken die Grenzen der physischen Körper. In der modernen Kunst schwindet der Geist, und der Körper dematerialisiert sich. Die Dematerialisation in der Malerei kann den Eindruck hinterlassen, dass die Kunst endgültig zerstört wird. [...] Die zerrissene Kleidung des Daseins verfault und fällt nieder. Es werden alle festen Formen des Daseins negiert, alles dekristallisiert sich, zerfällt in verschiedene Schichten, löst sich auf.²⁶¹

Das Wort „raspyljaetsja“, das übersetzt so viel wie: „wird aufgelöst“, „verwandelt sich in staubähnliche Partikel“, „verliert an Materialität“ bedeutet, wird sowohl von Berdjajev in der Charakteristik der modernen Kunst verwendet als auch von Kljun bei der Beschreibung seiner *Sphärischen Kompositionen*.

Kljun erreichte mit den *Sphärischen Kompositionen* den Höhepunkt seiner künstlerischen Reife. Ähnlich wie bei den suprematistischen Gemälden ist der Horizont der Bildfläche in diesen Werken aufgehoben. Es gibt kein Oben und kein Unten, sondern nur den durch den Rahmen des Bildes geschlossenen Raum. Schwerelos schweben dreidimensionale schimmernde Formen darin und verzaubern den Betrachter mit ihren leuchtenden Effekten. Im folgenden Zitat erläutert Kljun seine *Sphärischen Kompositionen*:

Распыление супрематических форм и формы предметов вывело меня на путь сферических изображений: все плавало и распылялось в воздушной сфере, переливалось разными гармоничными цветами; однако порой врывалась и конкретная форма. А это в свою очередь привело к передаче „света и теней“, которые также изображались одним или многими цветами.

²⁶⁰ Nikolaj Berdjajev, *Krizis iskusstva*, Ausgabe von G. A. Leman und S. I. Sacharov, Moskau 1918; neue Auflage, Moskau 1990, S. 9. Öffentlich vorgetragen in Moskau am 1. November 1917.

²⁶¹ Berdjajev, *Krizis iskusstva*, neue Auflage, Moskau 1990, S. 9.

Ведь свет в природе существует как реальность. Он может быть или только синий, красный, зеленый и так далее; а по форме: круглый, овальный, треугольный и других цветов (sic! форм). Эти формы и цвета могут быть смежными, пересекать один другой и взаимно сливаться. При этом, если свет какой-нибудь формы выражен одним каким-нибудь цветом, то чем ближе он будет подходит к границе формы, которая рассеивается и в конце концов теряется в воздухе или какой-нибудь иной среде,- то в основной цвет будут вливаться другие цвета (по большей части дополнительные) и чем ближе к границе, тем больше. Если основной цвет будет перекрыт или пересечен светом другого цвета, то получается чудесная игра цветов и переливы цвета.

Самыми убедительными примерами реальности света в природе являются: радуга и северное сияние.²⁶²

Die Zerstäubung der suprematistischen Formen und der Gegenstandsformen brachte mich zu den *Sphärischen Kompositionen*: alles schwebte und löste sich in der Luftsphäre auf, schillerte in verschiedenartigen harmonischen Farben, wobei ab und zu auch eine konkrete Form eindrang. Dies wiederum führte zur Wiedergabe von „Licht und Schatten“, die auch mit einer oder mehreren Farben dargestellt wurden.

Licht existiert ja real in der Natur. Es kann entweder nur blau oder rot oder grün und so weiter sein; das Licht kann runde, ovale, dreieckige und beliebige andere Formen annehmen. Diese Formen und Farben können komplex sein, ineinanderfließen oder miteinander verschmelzen. Wenn nun das Licht einer beliebigen Form durch eine beliebige einzelne Farbe dargestellt ist, so werden, je näher das Licht der Umrissgrenze dieser schwindenden und sich schließlich in der Luft oder irgendeinem anderen Medium auflösenden Form kommt, andere Farben in diese erste Grundfarbe einfließen (größtenteils Komplementärfarben) – je näher an der Formgrenze, desto mehr. Wenn die Grundfarbe durch das Licht einer anderen Farbe überdeckt oder durchquert wird, so entstehen wunderschöne Farbspiele und Farbverläufe. Sehr überzeugende Beispiele der Existenz des Lichtes in der Natur sind der Regenbogen und das Polarlicht.²⁶³

Licht und Lichteffekte in dreidimensionalen geometrischen Figuren stellten für Kljun die reinste Form der abstrakten Kunst und damit die nächste Entwicklungsstufe des vorausgegangenen Suprematismus dar.²⁶⁴

Es ist wichtig anzumerken, dass man im Begleitkatalog der bereits erwähnten *Zehnten Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus* von 1919 Werke von Rodčenko mit den Titeln *Licht* und *Farbe* findet. Rodčenko experimentierte bereits 1918 mit

²⁶² Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 63. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 96–97.

²⁶³ Ebenda.

²⁶⁴ Vgl. Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 61. Vgl. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 94–95.

Farb-Licht-Kompositionen. So haben die Werke aus der zweiten Jahreshälfte 1918 unter den Katalognummern 192 bis 213 folgende Titel:

Positionen: 192–204: Konzentration der Farbe – „cvetopis“ (engl.: „colorwriting“). Die sich frei ergießende Farbe wird zum Selbstzweck. Das Leuchten der Farbe. Licht – Farben. Farbfaktur;

Positionen: 205–213: Abstraktion der Farbe, Verlust des Lichts (obessvečivanie) (ohne Gegenstand, ohne Farbe und ohne Licht).²⁶⁵

Es ist nicht auszuschließen, dass Rodčenkos Ideen von Kljun als Inspirationsquelle für die Erschaffung *sphärischer Kompositionen* genutzt wurden.

Mit seinen Farb-Licht-Kompositionen gelang es Kljun, noch einen Schritt weiter zu gehen als Malevič mit dem Suprematismus. Wenn Malevič sich in seinen suprematistischen Arbeiten bemühte, die Unendlichkeit des Kosmos samt allen unsichtbaren Anziehungskräften und verborgenen Energien festzuhalten, so begannen diese materiellen, abstrakten Körper bei Kljun, sich in die feinsten Lichtteilchen aufzulösen. Licht vollzog hier den alchemistischen Prozess der Dematerialisation. Feste Farbmaterie schwindet, verliert ihr Gewicht und wird letztendlich ins Licht transformiert, das als Ursprung des Lebens im Universum gilt. Alles kehrt irgendwann zu seinem Ursprung zurück. Im Verfall der Materie vollzieht sich die Rückkehr in den göttlichen transzendenten Zustand. Die abstrakten geometrischen Formen, die bereits als Inbegriff der entmaterialisierten Welt des Geistigen fungieren, werden durch die Farbe auf der Leinwandoberfläche materialisiert, treten durch das Licht in Erscheinung und werden gleichzeitig unter seiner Wirkung in den ursprünglichen Zustand transformiert. Die Formen lösen sich auf, und somit triumphiert die unsichtbare, geistige, die sogenannte energetische Seite der materiellen Welt. Manche Arbeiten Kljuns veranschaulichen sehr deutlich die Bewegungen des Lichts und der semitransparenten geometrischen Figuren im Raum, ähnlich den kosmischen Körpern im dunklen Weltall.

7.9 Sozialistischer Realismus

Die späte Schaffensphase ist bei Kljun durch den sozialistischen Realismus gekennzeichnet. Als Kljun bereits 64 Jahre alt war, erlebte er, wie für die ungegenständliche

²⁶⁵ Auszug aus dem Katalog: „Творчество 2-ой половины 1918 г.; 192–204: Концентрация цвета - цветопись. Свободно разливающийся цвет делается самоцелью. Свечение цвета. Свет – цвета. Цветная фактура. 205–213: Абстракция цвета. Обессцвечивание (без предмета, цвета и света).“ Vgl. Rodčenko, *Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, Katalog vystavki, Moskau 1919, S. 26–27.

Malerei in der Sowjetunion jegliches Interesse verloren ging. Mitte der 30er-Jahre beschloss Kljun, den einst gewählten experimentellen Weg in der Kunst zu verlassen und sich dem sozialistischen Realismus zu widmen. Wobei sich die Zweifel Kljuns an der nichtfigurativen Malerei bereits Mitte der 20er-Jahre zeigten.

Ab ca. 1925 kehrte Kljun zur gegenständlichen Malerei zurück und ließ sich von den Werken der Begründer des Purismus, Amédée Ozenfant (1886–1966) und Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier, 1887–1965) inspirieren. Darüber hinaus schuf er mehrere Kopien ihrer Werke sowie der Werke Picassos und Juan Gris'. Kljun entnahm die Vorlagen solchen Veröffentlichungen wie *Cahiers d'Art* oder *La Peinture Moderne* von Ozenfant und Jeanneret oder *L'Esprit Nouveau*. Die Sammlung Costakis besitzt etwa dreißig solcher Kopien.²⁶⁶ Die Sujets dieser Werkgruppe stellen Stilleben aus Glasflaschen und Geschirr dar, auf welchen die Gegenstände halbtransparent dargestellt sind. Dank der sorgfältig gewählten Farbpalette und der feinen Farbabstufungen wird eine gewisse Tiefenwirkung in Kljuns puristischen Werken erzeugt wie zum Beispiel im *Interieur II* (ca.1925–1927) oder „Ohne Titel“ (1925) aus der Sammlung Costakis.²⁶⁷

Kljun hatte Recht, wenn er schrieb, in Russland fehlten wegen der schwachen sozialwirtschaftlichen Lage die notwendigen Voraussetzungen für die Entwicklung der abstrakten Kunst, die im Westen vorhanden waren und dort die Grundlage für eine analytische und rationale Kunst schufen.²⁶⁸ In Russland war der Künstler gezwungen, immer wieder zwischen der figurativen und nichtfigurativen Kunst hin und her zu balancieren, weil sich die rein analytische Malerei, historisch bedingt, auf Dauer erschöpfte.²⁶⁹ Genauso wäre es wahrscheinlich auch Kandinskij ergangen, wenn er nicht nach Deutschland emigriert wäre. Früher oder später wäre er unter gesellschaftlichen Druck geraten, der in Russland um die 30er-Jahre enorm war. Die Regierung begann in dieser Periode, die Tätigkeit vieler führender Künstlerpersönlichkeiten unter die Lupe zu nehmen und ließ alle selbstständigen Vereinigungen schließen, sofern sie nicht unter dem Etikett „sozialistischer Realismus“ wirkten. Die Andersdenker, Außenseiter mit besonders wagemutigen Ideen wurden nach Sibirien in die Arbeitslager verbannt.

²⁶⁶ Vgl. *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, S. 165.

²⁶⁷ Ivan Kljun, *Interieur II*, 1925–32, Öl auf Leinwand, 48,8 x 48,9 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki (C789). Ivan Kljun, *Ohne Titel*, 1925, Öl auf Leinwand, 69,1 x 51,8 cm (C538). Abbildungen Nr. 32, 33 siehe *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde*. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Papanikolaou, Köln 2004, S. 88.

²⁶⁸ Vgl. Javorskaja, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiografija“, Nr. AB-092, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 10.

²⁶⁹ Vgl. ebenda.

Kljun begann an der Richtigkeit seiner Ideen zur ungegenständlichen Kunst mehr denn je zu zweifeln. Er stand auch unter öffentlichem Druck. Die politische Situation in Russland, die kommunistische Partei und die sowjetische Regierung duldeten keine Freidenker und Kämpfer für die abstrakte Kunst. Im Laufe seines Werdegangs war Kljun mehrmals versucht, wieder auf die figurative Malerei umzuschwenken. Nun aber wurden Kljuns kubofuturistische und abstrakte Arbeiten nicht mehr für öffentliche Ausstellungen angenommen, weil sie nicht mit den sozialistischen Idealen vereinbar waren. Der Maler notierte rückblickend, „er könne und wolle nicht weiter gegen die Gesellschaft und ihre Ideale ankämpfen“.²⁷⁰ Seine Entscheidung, in das Lager des sozialistischen Realismus zu wechseln, wurde öffentlich während eines Disputs zur Kunst am 29. März 1934 verkündet.²⁷¹ Rückblickend schrieb Kljun in einem seiner Essays von 1935–38:

Начав с реализма, я затем последовательно прошел и проработал весь путь так называемого Нового Искусства вплоть до Пикассо и до сюрреализма, за что и был сопричислен к формалистам, а поэтому несу большие невзгоды. Из всех существовавших живописных методов, которые я знаю, мне более всего были по душе работы французских художников, то есть их живописные приемы. Но, по мере того как социализм все больше и больше внедрялся в сознание народа и во всю нашу жизнь, у меня начали появляться сомнения в правильности моих художественных воззрений и года 1928 – 1930 были годами великих сомнений и колебаний, тем более, что от жизни отставать я не хотел. Работал я в это время мало. Наконец, придя к сознанию, что большие социально-политические сдвиги вызывают изменения всех человеческих отношений, в том числе и изменение формы искусства, - я принял решение изменить в корне метод работы и перешел к реализму, так как считаю, что всякий новый класс, пришедший к власти, требует изображений себя в произведениях искусства в образах реалистических, а поскольку наша жизнь насыщена идеей социализма, то и реализм данной эпохи будет социалистический.²⁷²

Beginnend mit dem Realismus, folgte ich der Neuen Kunst und arbeitete mich auf diesem Weg durch alle Kunststile hindurch, einschließlich Picasso und sogar Surrealismus, weshalb ich als Formalist galt. Dies bereitete mir viel Kummer. Aus allen damals existierenden Maltechniken, die mir bekannt waren, sprachen mich am meisten die Arbeiten der französischen Maler und ihre malerischen Kunstgriffe an. Je mehr aber der Sozialismus in das Bewusstsein des Volkes und in alle Facetten unseres Lebens eindrang, desto mehr begann ich an der Richtigkeit meiner künstlerischen Ansichten zu zweifeln. So waren die Jahre von 1928 bis 1930 die Zeit des großen Zwiespalts und der Unsicherheit, umso mehr, weil ich mit der Zeit gehen wollte. Ich arbeitete in dieser Periode recht wenig. Letztendlich kam ich zu der Erkenntnis, dass die

²⁷⁰ Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 64, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 98, Siehe Anmerkung 172 auf S. 465.

²⁷¹ Vgl. ebenda.

²⁷² Kljun, Essay „Den' za dnem v iskusstve. Mysli, vpečatlenija, vospominanija, fakty i proče“, („Tag für Tag in der Kunst. Gedanken, Eindrücke, Erinnerungen, Fakten und Sonstiges“) in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 106.

sozial-politischen Umbrüche einen Wandel in allen menschlichen Beziehungen und ebenso in den Formen der Kunst auslösen, und so beschloss ich die Methode meines Schaffens grundlegend zu ändern und ging zum Realismus über. Ich bin der Meinung, dass jede neue Gesellschaftsklasse, die an die Macht kommt, verlangt, realistisch in der Kunst dargestellt zu werden. Da unser Leben mit sozialistischen Ideen erfüllt ist, ist der Realismus in unserer Epoche *sozialistisch* geprägt.²⁷³

Darüber hinaus wurde die künstlerische Krise Kljuns von großen Entbehrungen im Privatleben begleitet. Obwohl der Künstler seinen Entschluss, ausschließlich im Geiste des sozialistischen Realismus zu arbeiten, im März 1934 öffentlich verkündete, wurde sein Sohn Georgij Kljunktov im Dezember des gleichen Jahres von den Regimeanhängern verhaftet und erst nach vier Jahren freigelassen. Die letzten acht Lebensjahre Kljuns waren von vielen Entbehrungen und Verlusten gekennzeichnet. 1934 starb sein Leningrader Kollege Michail Matjušin, im Jahr darauf, 1935, starb sein Freund Kazimir Malevič mit 56 Jahren an Krebs. Wenige Jahre später, 1938, wurde Kljun aus der Künstlervereinigung „Vsekochudožnik“²⁷⁴ ausgeschlossen. Damit war seine künstlerische Karriere offiziell beendet. 1939 nahm der Tod ihm seine Ehefrau. Am Anfang des zweiten Weltkriegs verlor sein Sohn als Soldat das Leben an der Front. Und 1943 endete das Leben Kljuns, nachdem er aus der Evakuierung in Ufa nach Moskau zurückgekehrt war.

²⁷³ Ebenda, S. 106.

²⁷⁴ „Vsekochudožnik“ – Vserossijskij sojuz kooperativnych tovaričestv rabotnikov izobrazitel'nogo iskusstva (Allrussischer Bund der kooperativen Genossenschaften der Mitarbeiter der Bildenden Kunst, existierte von 1928 bis 1953).

8 DIE GRUNDELEMENTE DER KUNST IN DEN KUNSTTHEORETISCHEN SCHRIFTEN KANDINSKIJS

Die Wirklichkeitsnachahmung brachte die Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts in eine Sackgasse, und die russischen Avantgardisten, unter ihnen Vasilij Kandinskij, sahen den einzigen Ausweg daraus in der Erneuerung der Kunst.

Das Thema der Grundelemente der Malerei, vor allem der Farbe²⁷⁵ und der Form, ist bei Kandinskij unmittelbar mit dem Übergang von der gegenständlichen Kunst zur Abstraktion verbunden. Kandinskij's malerische Entwicklung vom Gegenständlichen hin zur Abstraktion und seine Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* (1911) sind als kritische Antwort auf die positivistische und die materialistische Ideologie, die seit 1860 in Russland Verbreitung fanden, anzusehen. Nicht ohne Grund erhielt Kandinskij's bedeutendstes theoretisches Werk seinen Titel. Der Künstler war der Überzeugung, dass die sichtbare materielle Wirklichkeit nur eine äußere täuschende Hülle ist, hinter der die wahre Welt des Geistes verborgen liegt. Kandinskij schrieb: „Jetzt weiß ich, dass jene „Vollkommenheit“ trügerisch ist und rasch zerrinnt, und dass es keine vollkommene Form ohne vollkommenen Inhalt geben kann: der Geist bestimmt die Materie und nicht umgekehrt.“²⁷⁶

Kandinskij's Denken und künstlerisches Schaffen lehnten jede Form des Materialismus und Utilitarismus ab und legten die Betonung auf das Geistige. In seinen Schriften findet man auf Schritt und Tritt die Gegensatzpaare „materiell-geistig“, „äußerlich-innerlich“, „Form-Inhalt“.²⁷⁷ In der Kunst sah Kandinskij die Rettung. Sie sei der „Ort der Offenbarung des Geistes“, und die abstrakte Malerei sei die reinste Manifestation des Geistigen.²⁷⁸

Für Kandinskij war eine abstrakte Gestaltungssprache in der Kunst die einzig adäquate Form, um dem Rezipienten die geistigen Inhalte zu vermitteln und zur Entwicklung seiner Seele beizutragen. War das Frühwerk Kandinskij's noch an die Formen der Natur gebunden, so beobachtet man in den Werken nach 1910 einen langsamen Verzicht auf die Naturformen und den Übergang in die Gegenstandslosigkeit. Kandinskij setzte sich in seinen Schriften intensiv mit der Frage auseinander, wie man die Formen des „gegenständlichen Ursprungs“ durch abstrakte Formen ersetzen könne. In diesem Zusammenhang wies Hubertus Gaßner auf

²⁷⁵ Im Russischen unterscheidet man zwischen Farbe als physikalisch-psychologischer Erscheinung (russ. *cvet*, engl. *color*) und Farbe als Material (russ. *kraska*, engl. *paintcolor*).

²⁷⁶ Wassily Kandinsky, Anmerkungen zu „Rückblicke“, in: Wassily Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften I*, hrsg. von K. H. Roethel, J. Hahl-Koch, Bern 1980, S. 164.

²⁷⁷ Vgl. Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, Stuttgart 1993, S. 14.

²⁷⁸ Vgl. Johannes Langner, „Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimes. Kandinsky und der Symbolismus“, in: *Der frühe Kandinsky 1900–1910*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.–Kat., München 1994, S. 71.

die Selbstreferentialität der abstrakten Kunst hin. Er behauptet, dass die abstrakte Kunst nie ausschließlich auf sich selbst bezogen sein kann, sondern immer ein reales Objekt braucht, um nicht in purem Formalismus oder Ornamentik zu enden.²⁷⁹ Das war Kandinskij vollkommen bewusst, deshalb verlief seine Entwicklung hin zum abstrakten Bild stufenweise. In seinem theoretischen Werk *Über das Geistige in der Kunst* vertrat Kandinskij die Auffassung, dass man nicht sofort auf den Gegenstand verzichten sollte.

Wir sind heutzutage noch fest an die äußere Natur gebunden und müssen unsere Formen aus ihr schöpfen. Die ganze Frage ist nun die: wie dürfen wir das machen? D. h. wie weit darf unsere Freiheit gehen, diese Formen zu ändern und mit welchen Farben dürfen sie verbunden werden?²⁸⁰

[...] Wenn wir schon heute anfangen würden, ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung loszusteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von reiner Farbe und unabhängiger Form zu begnügen, so würden wir Werke schaffen, die wie eine geometrische Ornamentik aussehen, die, grob gesagt, einer Krawatte, einem Teppich gleichen würden. Die Schönheit der Farbe und der Form ist [...] kein genügendes Ziel in der Kunst. Wir sind eben infolge unseres elementaren Zustandes in der Malerei sehr wenig fähig, von ganz emanzipierter Farben-, Formenkomposition schon heute ein inneres Erlebnis zu erhalten.²⁸¹

Kandinskij war sich also von Anfang an der Gefahr bewusst, durch den Verzicht auf das Gegenständliche in der Ornamentik zu enden. Wie er in seinen „Rückblicken“ schrieb, hat ihn die wichtige Frage, was den fehlenden Gegenstand ersetzen sollte, jedoch lange beschäftigt. „Erst nach vielen Jahren geduldiger Arbeit, angestregten Denkens, zahlreicher vorsichtiger Versuche, [...] kam ich zu den malerischen Formen, mit denen ich heute arbeite [...].“²⁸²

In „Mein Werdegang“ von 1914 konstatiert Kandinskij drei große „Gefahren“, die sich dem Maler bei der Entwicklung neuer abstrakter Formen in den Weg stellen:

1. Die Gefahr der stilisierten Form, die entweder tot geboren auf die Welt kommt, oder lebensschwach bald stirbt.
2. Die Gefahr der ornamentalen Form, die hauptsächlich die Form der äußeren Schönheit ist, indem sie äußerlich ausdrucksvoll und innerlich ausdruckslos sein kann und in der Regel ist.

²⁷⁹ Vgl. Hubertus Gaßner, „Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung. Autonomiewünsche und Mythen der Selbstbegründung bei Kandinsky und Malewitsch“, in: *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 1998, S. 42–43.

²⁸⁰ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), 4. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz 1952, S. 117.

²⁸¹ Ebenda, S. 115.

²⁸² Wassily Kandinsky, „Rückblicke“ (1913), in: Wassily Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, Bd. I, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 38.

3. Die Gefahr der experimentellen Form, die auf experimentellem (Wege), also ganz ohne Intuition entsteht, wie jede Form einen gewissen inneren Klang hat, der trügerisch die innere Notwendigkeit vortäuscht.²⁸³

Diese ausführlichen Überlegungen zeigen, dass Kandinskij eine wissenschaftlich fundierte Grundlage, ein Fundament brauchte, auf dem er die „erfüllten“ und innerlich „starken“ Formen kreieren und seine Theorie einer abstrakten Sprache der Kunst entwickeln konnte. Dieses Fundament findet er in den Grundelementen verschiedener Künste, die im Grunde genommen die abstraktesten Komponenten der Kunstwerke darstellen.

Die ersten Schritte in Richtung Abstraktion sind, laut Kandinskij, der Rückgriff auf die „Urelemente“ verschiedener Künste und ihre Erforschung. Wie zum Beispiel durch die vergleichende Analyse der „musikalischen“ und der „farbigen“ Töne. Laut Kandinskij besitzt jede einzelne Kunst ihre besonderen, nur für sie typischen künstlerischen Ausdrucksmittel. In der Musik ist dies der Ton, in der Skulptur das Volumen, in der Literatur das Wort und in der Architektur die Linie. Somit bilden diese abstrakten Elemente die „reine Sprache der Kunst“ oder die „reinen Formen der Kunst“.²⁸⁴ Kandinskij suchte nach den Gesetzmäßigkeiten in der Malerei und setzte sich mit der Frage einer „Malgrammatik“ auseinander. Die harmonischen Zusammenstellungen der Farbtöne, die Parallelen und Unterschiede zwischen dem musikalischen Ton und dem Farbton, die Wechselwirkungen zwischen Farben und Formen sowie der Rhythmus werden in seinen Schriften behandelt. Kandinskij wandte sich der abstraktesten aller Künste zu – der Musik, in der Hoffnung, vergleichbare Mittel in der Malerei zu entdecken, die ähnlich wie musikalischer Ton, Melodie und Rhythmus einen hohen Abstraktionsgrad aufweisen und für das Festhalten der geistigen Inhalte prädestiniert sind.

Die ersten Aufzeichnungen Kandinskis zu den bildnerischen Gestaltungsmitteln wie Farbe und Form finden sich in zwei Schriften aus dem Jahr 1904. Es sind die Aufsätze „Definieren der Farben“ und „Die Farbensprache“.²⁸⁵ In seinem frühen Aufsatz „Die Farbensprache“ reflektiert er:

²⁸³ Vasilij Kandinskij, „Mein Werdegang“ (1914), in: Wassily Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, Bd. I, hrsg. von Hans K. Roethel und J. Hahl-Koch, Bern 1980, S. 58.

²⁸⁴ Vgl. Vasilij Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: Natal'ja Avtonomova, Dmitrij Sarab'janov, Valerij Turčin (Hg.), *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, (Vasilij Kandinskij. Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst), Bd. 1 (1901–1914), Moskau 2008, S. 113-114. Vgl. Vasilij Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Tvorčestvo*, Nr. 8, Moskau 1988, S. 18.

²⁸⁵ Vasilij Kandinskij, „Definieren der Farben“ (1904), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889-1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 249-258. Kandinsky, „Die Farbensprache“ (1904), in: ders., S. 267–275.

Da die Farbe beinahe immer eine der Form untergeordnete Rolle spielte, selbst nur die Zwecke der schönen Erscheinung des Bildes bestrebe, so ist sie als selbständiges Element der Komposition fürs erste nur sehr beschränkt brauchbar. Erstens muß sie emanzipiert werden, zweitens muß sie hervorgehoben werden, als Mitelement der Komposition. Und erst dann gewinnt sie an der nötigen Kraft, um auch ganz selbständig [sic!] zu wirken, so wie es bis jetzt nur die Zeichnung konnte oder die Form. Von der ersten stammt ja die ganze schwarz-weiß Graphik, die zweite ist die Mutter der Bildhauerei. Und nur das dritte für den Maler mächtigste, nötigste Element, die Farbe, spielte bis heutzutage die Sklavin, die zu jeder Stunde rausgeschmissen werden konnte.²⁸⁶

In seinen frühen Werken, die oft als expressiv bezeichnet werden, hatte Kandinskij die Farbe zum Hauptelement im Bild ernannt und sie emanzipiert. Kandinskij ging aber noch darüber hinaus. Die Farbe sei nicht einfach ein Pigment, sie könne „seelische Vibrationen“ beim Rezipienten erzeugen. Wegen ihrer Wirkung auf die menschliche Psyche wurde sie von Kandinskij mit geistigen Eigenschaften versehen.

Den Zusammenhang zwischen Farben und Formen deutete Kandinskij bereits 1904 in dem Aufsatz „Die Farbensprache“ an. Er ging in diesem Text auf die Wechselwirkung zwischen der Farbe und den zwei Grundformen Kreis und Quadrat ein. Er konstatierte, dass die Farbe die psychische Wirkung der Form stark beeinflusse und die zahlreichen Kombinationen beider unendliche Ausdrucksmöglichkeiten böten. Das Manuskript behandelt die Farben und ihre Qualitäten nicht einzeln, sondern nur in der Komposition.

In dem zweiten, zeitgleich entstandenen Aufsatz von 1904, „Definieren der Farben“, bringt der Künstler die Assoziationen der Farben mit bestimmten menschlichen Gefühlen und Empfindungen in Verbindung. Er äußert sich zu den Farbzusammenstellungen, Simultankontrast und Kalt-Warm-Kontrast und erklärt die Farbe zum Hauptelement der Komposition, in welcher alle Objekte der Farbe untergeordnet werden müssen.²⁸⁷

Es existiert noch ein dritter Text, der auch „Farbensprache“ heißt, aber erst 1908/09 entstanden ist.²⁸⁸ Dieser Text wurde beinahe unverändert in Kandinskij's 1911 im Piper Verlag erschienenen Buch *Über das Geistige in der Kunst* übernommen und bildete somit den Kern seiner Farbentheorie.²⁸⁹

²⁸⁶ Vasilij Kandinskij, „Die Farbensprache“ (1904), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 269.

²⁸⁷ Vgl. Vasilij Kandinskij, „Definieren der Farben“ (1904), in: ders., S. 249–258.

²⁸⁸ Vasilij Kandinskij, „Farbensprache“ (1908–09), in: ders., S. 289.

²⁸⁹ Kandinskij beendete sein Buch *Über das Geistige in der Kunst* bereits 1909 und datierte es: „Murnau, 3. August 1909“, demzufolge vergingen bis zur Veröffentlichung bereits zwei Jahre. Vgl. *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S. 377.

Am 29. und 31. Dezember 1911 wurde im Laufe des Zweiten Allrussischen Künstlerkongresses in St. Petersburg²⁹⁰ die Essenz des Buches *Über das Geistige in der Kunst* von Nikolaj Kul'bin (1868–1917) in Abwesenheit des Autors vorgetragen.²⁹¹

Die von Kul'bin referierte russische Version von Kandinskij's Buch, *O duchovnom v iskusstve* (*Über das Geistige in der Kunst*), geht auf den deutschen Text von 1908/1909 zurück. Das ist die allererste Version der Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*, die Kandinskij vermutlich im Oktober 1910 für die oben genannte Veranstaltung ins Russische übersetzte und überarbeitete.²⁹² Die von Kul'bin vorgetragene Variante des Textes wurde 1914 in der Dokumentation zur St. Petersburger Tagung²⁹³ publiziert und war den russischen Künstlern somit leichter zugänglich als die 1912 erschienene deutsche Version.²⁹⁴

Die Suche nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst stellte Kandinskij vor die Herausforderung, zur Benennung der abstrakten Kunstinhalte adäquate Begriffe und Definitionen auf der Sprachebene zu finden. In seinem Werk *Über das Geistige in der Kunst* führte er als erster unter den russischen Avantgardisten solche Begriffskreationen wie „Urelemente“ (Russ.: *pervoëlementy*), „Elemente“ (Russ.: *elementy*), „Mittel der Kunst“ (Russ.: *sredstva*), „Primärelemente“ (Russ.: *pervičnye elementy*), „Ausdruckselemente“ (Russ.: *elementy vyraženija*), „Ausdrucksmittel“ (Russ.: *sredstva vyraženija*) und „rein malerische Mittel“ (Russ.: *čisto živopisnye sredstva*) ein, womit er die gestalterischen Mittel verschiedener Künste bezeichnete, die dem Künstler zur Materialisierung der ihm vorschwebenden Ideen zur Verfügung stehen.²⁹⁵

Unter „Urelementen“ in der Malerei und unter „rein malerischen Mitteln“ verstand Kandinskij in erster Linie die Farbe und die zeichnerische Form. In seinen Schriften nach 1915 kamen noch zeichnerische Elemente wie Linie, Punkt und Fläche dazu. Zur Faktur äußerte sich Kandinskij dagegen kaum.

Einige Jahre später präzisierte der Maler in einem seiner Vorträge von 1919 den Begriff „Urelemente“ und bildete den neuen Begriff „Grundelemente der Malerei“ (Russ.: *osnovnye elementy živopisi*), der von Kljun ebenfalls aufgegriffen wurde. Bei Kandinskij wird die

²⁹⁰ Russ.: Vtoroj Vserossijskij S'ezd Chudožnikov.

²⁹¹ Kandinskij war in der Zeit mit der Vorbereitung der Ausstellung des *Blauen Reiters* in München ausgelastet, die am 18. Dezember in *Thannhausers Moderner Galerie* stattfand. Vgl. *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg von H. Friedel, München 2007, S. 697.

²⁹² Vgl. *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S.379.

²⁹³ Russ. Izdanie v trudach Peterburgskogo s'ezda.

²⁹⁴ Vgl. *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S. 156–157. Vgl.

Kandinskij, „O duchovnom v iskusstve“, in: *Tvorčestvo*, Nr. 1, Moskau 1989, S. 378–379.

²⁹⁵ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), 10. Auflage, Bern-Bümpliz 1952. Vgl. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Moskau 2008, S. 104.

Komposition, die ausschließlich aus „rein malerischen Mitteln“ entstanden ist, als „rein malerische Komposition“ bezeichnet, worunter der abstrakte Bildaufbau aus variablen Formen und Farben verstanden wird. Dabei beeinflusst die Form die Farbe. Manche Farben werden durch bestimmte Formen hervorgehoben, durch andere in ihrer Wirkung abgeschwächt.²⁹⁶

Kandinskij wie auch Kljun artikulierten in ihren Schriften Parallelen zwischen Musik und Malerei und vertraten die Auffassung, dass der Malerei, im Gegensatz zur Musik, die abstrakten Ausdrucksmittel fehlten. Aus diesem Grund sei der Maler gezwungen, auf die Formen der Natur zurückzugreifen oder in der Malerei nach ähnlichen Prinzipien wie in der Musik zu suchen. Diese Hinwendung zur Musik als „reiner Kunst“ und die Verwendung musikalischer Termini in der Malerei der Moderne rührt aus der Ästhetik der deutschen Frühromantik her.²⁹⁷ Kandinskij konstatierte in der russischen Version seines Buches *O duchovnom v iskusstve (Über das Geistige in der Kunst)*:

Художник не видящий своей цели в хотя бы художественном изображении природы и являющийся творцом, ищущим вылить во внешности свой внутренний мир, с завистью видит, как подобные цели в нематериальнейшем из искусств – музыке – естественно и легко достижимы. Понятно, что он обращается к ней и пробует, не найдутся ли в его искусстве те же средства. Отсюда и вытекало нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т.д.²⁹⁸

Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine *innere Welt* zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst - der Musik - natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden. Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.²⁹⁹

In seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* fasste Kandinskij die wahre Bestimmung der Kunst zusammen und stellte die Weichen für neue Ansätze in der Kunst und für ihre Genese. Die auf der getreuen Wirklichkeitswiedergabe basierende Malerei, hatte laut Kandinskij ihre Ressourcen ausgeschöpft, da sie „blind“ für die Transformation der

²⁹⁶ Vgl. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Tvorčestvo*, Nr. 9, Moskau 1988, S. 18.

²⁹⁷ Vgl. Hajo Düchting, *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Köln 1989, S. 28.

²⁹⁸ Kandinskij, „O duchovnom v iskusstve“, in: *Tvorčestvo*, Nr. 8, Moskau 1988, S. 18. Vgl. *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S. 117.

²⁹⁹ Die deutsche Originalversion stammt hier aus: Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 55–56.

„geistigen Inhalte“ blieb und ausschließlich auf der Wiedergabe der sichtbaren materiellen Welt und der Dinge verharrete, die immer dieselben blieben. Solche Kunst, die ihre Inhalte ausschließlich aus der „harten Materie“ schöpft, fördert den spirituellen Verfall, behauptete Kandinskij. Sein Aufruf: Weg von der naturgetreuen Wirklichkeitswiedergabe zur Kreation „neuer abstrakter Formen“! impliziert den Rückgriff auf die „Urelemente der Kunst“, ihre „reine Sprache“, die bestmöglich zur Wiedergabe der „geistigen Inhalte“ geeignet sind.³⁰⁰ Insofern soll die Kunst ihr wahres Ziel verfolgen, und zwar die Befreiung von der „toten Materie“ und die Vermittlung der geistigen Inhalte, aber auch die Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele.³⁰¹

Gleichzeitig äußerte Kandinskij seine Bedenken gegen den sofortigen Verzicht auf die Formen der Natur und ihre Umgestaltung in abstrakte oder organische Formen ohne Bezug zur Natur. Die Darstellung reiner Farb-Form-Kombinationen auf der Leinwand stellte Kandinsky zu diesem Zeitpunkt noch in Frage. Wie bereits oben zitiert, war er der Ansicht, man würde damit rein dekorativ-ornamentale Werke kreieren. Er behauptete, die Schönheit von Farbe und Form allein reiche nicht aus, um zum eigentlichen Ziel und Zweck der Kunst zu werden.³⁰²

Als Visionär erweist sich Kandinskij in folgendem Abschnitt:

Может быть, к концу нашего, теперь брезжащего, периода разовьется новая орнаментика, которая, однако, едва ли будет состоять из геометрических сочетаний. Но там, куда мы дошли нынче, силою попробовать создать этот орнамент было бы подобно попытке силою пальцев едва наметившуюся почку развернуть в цветок.

Нынче мы еще слишком привязаны к этой внешней природе и из нее вынуждены черпать наши формы. Весь вопрос сводится к тому: как можно это делать? Т.е. как далеко можем мы пойти в свободе изменения этих форм и с какими связывать их красками.³⁰³

Vermutlich gegen das Ende unserer jetzigen dämmernden Periode wird eine neue Ornamentik entstehen, die aber womöglich kaum aus reiner Zusammenstellung geometrischer Formen bestehen wird. Heute aber sind wir an die Stelle gelangt, an der ein Versuch dieses Ornament mit Gewalt zu schaffen, dem Versuch gleichen würde, eine kaum ausgeschlagene Knospe durch Gewalt der Finger zu einer Blume zu öffnen. Heutzutage sind wir noch sehr an die

³⁰⁰ Vgl. Kandinskij, V., *O duchovnom v iskusstve*, in: *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S. 111–113. Vgl. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Tvorčestvo*, Nr. 8, Moskau 1988, S. 17–18.

³⁰¹ Vgl. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S. 167. Vgl. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Tvorčestvo*, Nr. 1, Moskau 1989, S. 14.

³⁰² Vgl. *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S.156–157. Vgl. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Tvorčestvo*, Nr. 1, Moskau 1989, S. 12.

³⁰³ *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, Bd. 1, Moskau 2008, S. 158.

Formen der äußeren Natur gebunden und gezwungen, daraus unsere Formen zu schöpfen. Die Frage läuft darauf hinaus, wie kann man dies tun, das heißt, inwiefern können wir diese Formen der Natur frei verändern und mit welchen Farben würden diese Formen harmonieren.³⁰⁴

Mit diesen Sätzen bahnte Kandinskij unbewusst den Weg zur ungegenständlichen Kunst und auch zum Suprematismus in Russland. 1915 gibt es, Zufall oder nicht, eine Wende in der Russischen Kunst. Nicht nur wird der Suprematismus von Malevič erfunden, es beginnen ab diesem Zeitpunkt, wie bereits erwähnt, auch andere russische Avantgardisten, mit geometrischen und organischen Formen in den verschiedensten Farben zu experimentieren. Reine Farb-Form-Kompositionen finden sich in den künstlerischen Werken nicht nur von Malevič und Kljun, sondern auch von Rodčenko, Popova, Udal'cova, Rozanova, Ekster, Matjušin, den Geschwistern Ender u. a. Und die Ironie des Schicksals will es, dass Kandinskij die Wichtigkeit dieser neuen Bewegung übersieht und Malevičs suprematistische Kompositionen zunächst als reinen Konstruktivismus bezeichnet.³⁰⁵

Im Laufe der Zeit überarbeitete Kandinskij seine Auffassungen zu den „Grundelementen der Malerei“. Demzufolge stand die Erforschung der „Grundelemente der Kunst“ ab 1919 auf dem von ihm entworfenen Programm für das INChUK und ab 1921 für die RACHN, wo Kandinskij jeweils als Gründer und Vizepräsident agierte.³⁰⁶ Wie man heute weiß, ging der Künstler spätestens am Bauhaus in Deutschland zu abstrakten geometrischen Kompositionen über, die Gebilde von frei schwebenden Formen in unterschiedlichsten Farben darstellen. 1926 erschien sein zweites Buch, *Punkt und Linie zur Fläche*, in dem die grafischen Elemente der Malerei behandelt werden. Behält man diese Entwicklung im Hinterkopf, so ist es einleuchtend, dass es sogar auf einem Gebiet wie der Kunst nicht auf die Generierung von Ideen, sondern auf deren Umsetzung ankommt. Und da hatte Malevič das notwendige Gespür und etwas mehr Glück bei der Etablierung des Suprematismus, der am Anfang öffentliche Empörung hervorrief und als unseriöse, triviale Kunst wahrgenommen wurde.

An dieser Stelle soll noch auf die Parallelen zwischen den theoretischen Schriften des bedeutendsten symbolistischen Dichters und Kunsttheoretikers Andrej Belyj und den Schriften Vasilij Kandinskijs hingewiesen werden.

³⁰⁴ Ebenda, S. 158. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*, in: *Tvorčestvo*, Nr. 1, Moskau 1989, S. 12. Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 117.

³⁰⁵ Hahl-Koch, *Kandinsky*, Stuttgart 1993, S. 242–243.

³⁰⁶ Kandinskijs Tätigkeit in INChUK und RACHN und seine Vorträge sowie Programme zu den „Grundelementen der Malerei“ wurden bereits in einzelnen Aufsätzen von Nicoletta Misler, Selim O. Chan-Magomedov, T. M. Perceva, und Nadežda Podzemskaja behandelt. Siehe Literaturverzeichnis.

8.1 Theoretische Bemerkungen Andrej Belyjs zu den Gattungen der Kunst

Andrej Belyj, geboren 1880 in Moskau, entstammte einer gescheiterten Ehe zwischen dem Mathematikprofessor Nikolaj Vasilevič Bugaev und der zwanzig Jahre jüngeren Aleksandra Egorova. Er wuchs als Einzelkind auf und studierte an der Moskauer Universität Naturwissenschaften. Belyj war ein Dichter, Prosaschriftsteller, Kritiker und Essayist und der produktivste Theoretiker unter den russischen Symbolisten. Er eignete sich auch ein enzyklopädisches Wissen in Philosophie und Ästhetik an. Belyj war von den Ideen so berühmter Philosophen und Theosophen wie Vladimir Solov'ëv, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Helena Blavatsky, Annie Besant und Rudolf Steiner beeinflusst. Im Mai 1912 lernte er Steiner persönlich in Köln kennen, besuchte seine Seminare in verschiedenen Teilen Deutschlands und übersiedelte 1914 nach Dornach, wo er und viele andere russische Anthroposophen sich am Bau des ersten Goetheanums beteiligten.³⁰⁷ Belyj setzte sich intensiv mit Goethes und Steiners Farbenlehren auseinander, worüber er ein umfangreiches Buch mit dem Titel *Rudolf Steiner und Goethe in der Weltanschauung der Gegenwart* in russischer Sprache verfasste.³⁰⁸

In seinem Aufsatz „Formen der Kunst“, der 1902 in der Zeitschrift *Die Welt der Kunst* veröffentlicht wurde, stützte sich Belyj, wie er angegeben hat, auf die Ästhetik von Schopenhauer, der die Aufgabe der Kunst in der Veranschaulichung der Ideen sah. Belyj sprach hier ebenfalls von den Elementen der verschiedenen Künste und hat Kandinskijs Thema somit vorweggenommen.

Располагая изящные искусства в порядке их совершенства, мы получаем следующие пять главных форм: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка.

Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущие всем формам, причудливо переплетены в каждой форме. [...] формы искусства способны до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться духом близлежащих форм. Элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотворяют ее, и обратно. [...]

Так, хотя элемент цветности мы считаем центральным для живописи, однако бесформенная живопись или бессмысленная живопись (т. е. лишенная внешнего смысла) до некоторой степени осуществима лишь в орнаменте. С одной стороны, орнамент нисколько не выигрывает от придаваемого ему смысла, орнамент и без этого смысла выразит индивидуальность народа. С другой стороны, немислимо требовать от живописи одной орнаментальности. В исторической,

³⁰⁷ Vgl. Andrej Belyj. *Geheime Aufzeichnungen. Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911–1915)*, hrsg. von Christoph Hellmundt, Dornach 1992, S. 7.

³⁰⁸ Andrej Belyj, *Sobranie sočinenij*, Bd. 7: „Rudolf Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominanija o Štejner“, Moskau 2000.

жанровой и религиозной живописи нас останавливает смысл изображаемого. Здесь же мы обращаем внимание и на форму. Нам дорога осмысленность, духовность Рафаэля, Джотто, Сандро Боттичелли, но мы восхищаемся формами Микеланджело. Причинность, мотивация - главнейшие элементы поэзии; причинный элемент в живописи приближает ее к поэзии - искусству более совершенному.³⁰⁹

Wenn man die Schönen Künste nach dem Grad ihrer Vollkommenheit in eine Rangfolge bringen wollte, wären die fünf wichtigsten „Formen der Kunst“³¹⁰ die Architektur, die Skulptur, die Malerei, die Dichtung und die Musik. Jede einzelne „Form der Kunst“ ist in sich nicht vollkommen abgeschlossen. Die Elemente, die allen „Formen der Kunst“ eigen sind, werden auf wundersame Weise in jeder einzelnen Form miteinander verflochten. [...] Die „Formen der Kunst“ können bis zu einem gewissen Grad miteinander verschmelzen und von den jeweils nächstgelegenen „Formen der Kunst“ beeinflusst werden. Die Elemente der vollkommeneren Kunstgattungen veredeln und vollenden dabei die niedriger stehenden Gattungen und umgekehrt. [...]

Die Farbe ist zentral für die Malerei. Die gegenstandslose oder die inhaltlose Malerei (die jeglichen Sinnes entbehrt) ist jedoch bis zu einem gewissen Grad nur im Ornament möglich. Das Ornament gewinnt nicht an Qualität dadurch, dass es mit Inhalt gefüllt wird. Es kann den individuellen Charakter des Volkes auch ohne Sinn zum Ausdruck bringen. Andererseits ist es undenkbar, von der Malerei ausschließlich Ornamentalität zu verlangen. In der Historien- und Genremalerei sowie der religiösen Malerei berührt uns der *Inhalt* des Dargestellten. Hier lenken wir gleichzeitig unsere Aufmerksamkeit auf die Form. Wir schätzen die Tiefe, den geistigen Inhalt der Werke von Raffael, Giotto und Sandro Botticelli, wir bewundern aber auch die Formen Michelangelos. Kausalität und Motivation sind die wichtigsten Elemente der Dichtung. Kausalität in der Malerei bringt sie der Dichtung näher, die vollkommener ist als die Malerei.³¹¹

Laut Belyj verfügt jede „Form der Kunst“ über ihre eigenen Mittel, das Schöne zum Ausdruck zu bringen. Die Dichtung bedient sich des Wortes, die Musik des Tons, die Malerei der Farbe, und das Mittel der Architektur und Skulptur ist die Materie. Je gröber die Materie ist, die benötigt wird, um den Inhalt eines Gegenstands am besten wiederzugeben, desto unvollkommener ist diese „Form der Kunst“. Die grobe Materie schränkt nach Belyj die künstlerische Freiheit ein, die in den niedrigsten Gattungen der Kunst wie Skulptur und Architektur sehr durch die dreidimensionale Wiedergabe der Wirklichkeit eingegrenzt ist.³¹² Die Vollkommenheit einer „Form der Kunst“ hängt von ihrer Verankerung in der dreidimensionalen Wirklichkeit, der Quantität und Qualität der sie bildenden Materie ab. Die Ideen des Bildhauers und des Architekten müssen die Trägheit der Materie überwinden, um

³⁰⁹ Belyj, „Formy iskusstva“ („Formen der Kunst“) (1902), in: *Symbolismus*, Moskau 1910, S. 153–154.

³¹⁰ Belyj verwendete überall den Begriff „Formen der Kunst“, meinte aber damit die Gattungen.

³¹¹ Belyj, „Formy iskusstva“ („Formen der Kunst“) (1902), in: *Symbolismus*, Moskau 1910, S. 153–154.

³¹² Ebenda.

verwirklicht werden zu können. Dem Maler gelingt es viel leichter, große Landschaftsszenen mit einer kleinen Menge Farbe auf der zweidimensionalen Leinwand wiederzugeben, was in der Bildhauerei und Architektur unmöglich wäre. Daraus folgt, dass die Malerei eine vollkommenerere Gattung als die Skulptur und Architektur ist. „Die vollkommenste Kunstform ist aber die Musik.“ Laut Belyj beeinflusst die Musik alle Formen der Kunst. Belyj wirft die Frage auf, wie die Musik in der Zukunft die schönen Künste beeinflussen wird.³¹³ Die Musik war sowohl für Schopenhauer als auch für Belyj allen anderen Künsten wie der Malerei, der Skulptur, der Architektur, dem Tanz und der Dichtung überlegen. Belyj behauptete, Musik bringe den Willen der Dinge, also ihr Wesen zum Ausdruck. Die Erscheinungen oder die Dinge an sich zu begreifen, bedeute, ihre Musik zu hören. Die Musik ermögliche die Annäherung an das Wesentliche der Erscheinungen.³¹⁴ Diese Auffassung Belyjs erinnert sehr stark an Kandinskij's Äußerungen, für den die Dinge und die Farbe einen inneren Klang besaßen und dadurch eine bestimmte Vibration im Menschen hervorrufen konnten.³¹⁵ Belyj äußerte sich folgendermaßen über die abstrakteste der Künste – die Musik:

„Наше самосознание имеет свою форму не пространство, а только время“, – говорит Шопенгауэр. В мире господствует движение, имеющее форму познания время, а представление является моментальной фотографией этой непрерывной смены явлений, этого вечного движения. Всякий пространственный образ, становясь доступным нашему сознанию, является необходимо связанным с временем; закон познания имеет своим основанием закон причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетание пространства и времени. [...] не будь музыки, необходимо связанной с временем через последование звуковых колебаний, в формах, подчиненных пространству, мы не усматривали бы причинности этих образов. Отсюда впервые зарождается мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм. Забегая вперед, скажем, что всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку как чистое движение.³¹⁶

Nach Schopenhauer ist die Form unseres Bewusstseins die Zeit und nicht der Raum. Im Universum herrscht eine Bewegung, deren Erkenntnisform die Zeit ist. Unsere Vorstellung ist die Fotografie eines Augenblicks dieses unaufhörlichen Erscheinungswechsels der ewigen Bewegung. Jede räumliche Gestalt, die unserem Bewusstsein zugänglich wird, ist notwendigerweise mit der Zeit verbunden. Die Grundlage des Erkenntnisgesetzes ist das Gesetz der Kausalität, welche nach Schopenhauer die Verbindung des Raumes mit der Zeit darstellt. [...] Gäbe es die Musik nicht, die, aufgrund der aufeinander folgenden

³¹³ Vgl. Belyj, „Formy iskusstva“ (1902), in: *Symbolismus*, Moskau 1910, S. 158–161.

³¹⁴ Vgl. ebenda, S. 152. Vgl. Noemi Smolik, *Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij*, Diss., München 1992, S. 83.

³¹⁵ Vgl. Kandinsky, „Musik! Das ist immer die abstrakteste Kunst gewesen ...“ (1909/10), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 337.

³¹⁶ Belyj, „Formy iskusstva“ (1902), in: *Symbolismus*, Moskau 1910, 152–153.

Tonvibrationen, notwendig mit der Zeit verbunden ist, würden wir in den Formen, die dem Raum untergeordnet sind, die Kausalität der räumlichen Gestalten nicht erkennen. Aus dieser Annahme folgt der Gedanke, dass die Musik alle Gattungen der Kunst beeinflusst, ohne von diesen Gattungen abhängig zu sein. Um es vorweg zu sagen, jede Kunstgattung hat als ihren Ausgangspunkt die Wirklichkeit und als ihr Endziel die Musik als reine Bewegung.³¹⁷

Und Kandinskij fasste ebenfalls die Musik, wie es vor ihm bereits Belyj tat, als reinste Form der Kunst auf:

In diesem Falle zieht man die reichste Lehre aus der Musik. Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne.³¹⁸

Wenn man die Ideen der zitierten Textpassagen auf einen gemeinsamen Nenner bringen wollte, so bewegten sich die theoretischen Überlegungen sowohl Belyjs als auch Kandinskijs eindeutig in Richtung der Etablierung der abstrakten Kunst, die den realen Gegenstand und damit das Materielle in der Darstellung eliminierte. Sie strebten beide danach, jeder auf seine Art und Weise, dank der Kunst zu den Tiefen der Seele vorzudringen und deren Läuterung durch die Sprache der Kunst anzuregen. Die Schönheit ohne geistigen Inhalt betrachteten sie als oberflächlich und wertlos.

8.2 Kandinskijs Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* als Inspirationsquelle für die russische Avantgarde

Von 1915 bis Mitte der 20er-Jahre bildeten Künstler und Künstlerinnen wie Malevič, sein langjähriger Mitstreiter und Freund Kljun³¹⁹, Popova, Udal'cova, Rozanova u. a. eine

³¹⁷ Ebenda.

³¹⁸ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), 4. Auflage, Bern-Bümpliz 1952, S. 54.

³¹⁹ Wie bereits oben erwähnt, lebten Kljun und Malevič lebten eine Zeit lang mit ihren Familien im gleichen Haus in Moskau, wo sie von Matjušin und Tatlin besucht wurden. Nachdem Malevič aus beruflichen Gründen nach Petrograd (St. Petersburg) übersiedelt war, unternahm Kljun regelmäßig Reisen, um dort seine Kollegen Matjušin, und Malevič zu besuchen. Er blieb bis zum Lebensende seiner Freunde in engem Kontakt mit ihnen. 1918 trat Matjušin eine Assistentenstelle bei Malevič in den Petrograder SVOMAS an, und 1919 gründete er dort das Studio für den Räumlichen Realismus, wo er mit den Geschwistern Boris, Marija, Ksenija und Georgij Ender bis 1922 unterschiedliche Experimente zur Wahrnehmung von Farben und Formen durchführte.

Unter Kljuns Gemälden findet man einige, die er an enge Freunde aus seinem künstlerischen Umkreis verschenkte, darunter Boris Ender, ein Student von Michail Matjušin, der zusammen mit seinen Geschwistern unter der Leitung von Matjušin Experimente mit Farben und Formen im GINChUK durchführte. Eines der Ölgemälde enthält unten links die Inschrift „Dem verehrten Boris Ender. Glück und Gesundheit wünschend, I. Kljun. 14.10.1924, Moskau“. Russ.: „Уважаемому Борису Ендер. Желая счастья и здоровья. И. Ключ. 14.X.1924, Москва“. Das Gemälde ist unter dem Titel *Atmospheric Composition with a Black Wedge* in dem

Gruppe junger Avantgardisten, die die Erneuerung der Kunst³²⁰ propagierten, zusammen mehrere Ausstellungen ins Leben riefen und anschließend mit ihren Publikationen an der Herausgabe einer Zeitschrift mit dem Namen *Supremus* beteiligt waren.³²¹ Ihre künstlerische Tätigkeit konzentrierte sich auf Moskau und St. Petersburg. Aleksandr Rodčenko und seine Frau Varvara Stepanova, Vladimir Tatlin, Natal'ja Gončarova, Michail Larionov, die Brüder Burljuk waren oft an den von ihren Kollegen organisierten Ausstellungen beteiligt, wie zum Beispiel an *Karo-Bube*.

Obwohl Kandinskij sich seit 1896 in München aufhielt, pflegte er doch einen engen Kontakt zu den dort lebenden russischen Künstlern Marianna Verëvkina und Aleksej Javlenskij und zu den in Russland wirkenden Künstlern wie Larionov, Gončarova, Malevič, den Brüdern Vladimir und David Burljuk sowie Nikolaj Kul'bin.³²² Entscheidend für die Entwicklung von Kandinskij's Kunsttheorie scheint sein andauernder Kontakt zum russischen Kunstmilieu gewesen zu sein. Er blieb im Geiste fest mit seiner Heimat, ihrer Kultur und mit ihren Traditionen verbunden. Kandinskij sammelte russische folkloristische Kunst: Lubki, Aushängeschilder, tauschte mit seinen russischen Künstlerkollegen auch Arbeiten aus und lud sie als Vorsitzender der *Neuen Künstlervereinigung* und Gründer des *Blauen Reiters* zu gemeinsamen Ausstellungen nach Deutschland ein.³²³ Im Gegenzug waren Kandinskij's Werke regelmäßig in russischen Kunstsalons und Ausstellungen wie *Karo-Bube* (ab 1910) in Moskau oder den von Vladimir Izdebskij organisierten Ausstellungen (1909–1910) in Odessa, St. Petersburg, Kiew und Riga zu sehen.

Kandinskij war damals viel älter als die meisten Avantgardisten und genoss bereits internationale Anerkennung. Bezeichnenderweise gelang es aber dem jüngeren Malevič mit dem Suprematismus, eine neue Stilrichtung in der Kunst zu etablieren und viele Mitstreiter zu gewinnen.

Werkverzeichnis-katalog von Svetlana Kliunkova-Soloveichik abgebildet: *Ivan Vasilievich Kliun*, New York 1994, S. 229.

Die enge Zusammenarbeit und privaten Kontakte trugen dazu bei, dass Fragen der Kunst und alltägliche Schwierigkeiten in engem Kreis diskutiert wurden. Somit fand ein reger Ideenaustausch unter den erwähnten Künstlern statt, der phasenweise stärker gewesen sein muss als bisher angenommen.

³²⁰ Es wurde oben bereits erwähnt, dass in Russland zwischen dem Suprematismus, der Erfindung von Malevič, und der ungegenständlichen Malerei (*russ. bezpredmetnaja živopis'*) immer unterschieden wurde. Das Wort „abstrakt“ wurde damals nicht verwendet. Wie Kljun bemerkte, „unterschied sich der Suprematismus von der ungegenständlichen Kunst dadurch, dass die geometrischen Flächen, ob Viereck, Dreieck, Kreis, Ellipse, Rhombus oder andere Formen, strenge Konturen und nur einen einzelnen Farbton ohne Farbverläufe aufweisen“. Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 93.

³²¹ Siehe dazu ausführlich Aleksandra Šackich, *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus*, Moskau 2009.

³²² Nikolaj Nikolaevič Kul'bin, Arzt, Künstler, Musiktheoretiker und Begründer des Kunstvereins *Treugol'nik* („Dreieck“) (1909), zu dem auch Michail Matjušin zählte. Er lebte und wirkte in St. Petersburg.

³²³ Vgl. Kandinskij's Briefe an Gabriele Münter und den Briefwechsel zwischen ihm und Nikolaj Kul'bin, in: Hahl-Koch, *Kandinsky*, S. 133–136.

Der Einfluss von Kandinskij's programmatischer Schrift *Über das Geistige in der Kunst* auf die Herausbildung neuer Stilrichtungen in Russland wie Suprematismus, ungegenständliche Kunst und Konstruktivismus ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Dies wurde bereits von einigen Kunsttheoretikern wie Jelena Hahl-Koch und Max Bill angesprochen. Max Bill sieht im Vorwort zu Kandinskij's *Über das Geistige in der Kunst* mehrere Parallelen in der Kunst von Kazimir Malevič, Franz Kupka und Piet Mondrian, die alle drei möglicherweise in Berührung mit den Ideen Kandinskij's kamen. Ebenso verweist Jelena Hahl-Koch in ihrer Kandinskij-Monografie auf die konzeptuellen Analogien in Malevič's Suprematismus und in Kandinskij's programmatischer Schrift *Über das Geistige in der Kunst* sowie in seinen ausformulierten Thesen zu den Farb- und Form-Wechselwirkungen. In einem Auszug aus dem Brief von Kandinskij an seinen New Yorker Galeristen Jerome Neumann polemisierte der Künstler über Alfred Barrs Buch *Kubismus und abstrakte Kunst*. Er sah sich nicht ohne Grund als Vorreiter der ungegenständlichen Kunst:

Barr leitet den Suprematismus auch vom Kubismus heraus. Es stimmt wohl, deckt aber nicht das Ganze. Als der Begründer des Suprematismus von meinem Buch „Über das Geistige“ hörte, bat er, ihm das ganze Buch zu übersetzen, da er Deutsch nicht konnte. Zu dieser Zeit malte er expressionistische russische Bauern, vielleicht auch kubistische. Nach der Übersetzung aber entdeckte er sofort seinen Suprematismus, was Barr natürlich nicht wissen konnte. [...] Sehr übertrieben ist zum Beispiel der Einfluss des Russen (Polen) Malevič, der sogar mich beeinflusst hätte.³²⁴

Die Annahme von Hahl-Koch, dass Malevič aus Kandinskij's Buch *Über das Geistige in der Kunst* Anregungen für sein *Schwarzes Quadrat* und den Suprematismus schöpfte, mag nicht stimmen. Es bleibt aber eine Tatsache, dass man die schriftliche Begründung der ungegenständlichen Kunst zuerst bei Kandinskij findet.

Es ist schwer zu sagen, wann Kljun und Kandinskij sich zum ersten Mal begegneten. Bei *Karo-Bube* stellte Kljun seine Arbeiten ab 1916 aus, aber höchstwahrscheinlich besuchte er von Anfang an alle berühmten Ausstellungen der „linken“ Künstler. Kandinskij und Kljun dürften sich bei einer der vielen Ausstellungen zwischen 1907 und spätestens 1915 begegnet sein. Ab 1919 waren Kljun und Kandinskij in denselben Kulturorganisationen wie der IZO

³²⁴ Kandinskij's Brief vom 10. Mai 1936 an J. B. Neumann (Archives of the Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles), zitiert nach Hahl-Koch, *Kandinsky*, Stuttgart 1993, S. 242–243.

NARKOMPROS, den VChUTEMAS und dem INChUK tätig.³²⁵ Die erste Begegnung mit Kandinskij findet in Kljuns Manuskripten keine Erwähnung.

Im Februar 1912 hielt Kandinskij den Vortrag *Über das Geistige in der Kunst* in einer von *Karo-Bube* organisierten Veranstaltung. Da Malevič ebenfalls bei *Karo-Bube* ausstellte, konnten er und auch Kljun diesen Vortrag von Kandinskij gehört haben.

Mit großer Wahrscheinlichkeit kannten Kljun und Malevič Kandinskij's Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*. In Bezug auf die Grundelemente der Kunst erwähnte Kljun Kandinskij in einigen seiner Manuskripte, die erst Anfang der 20er-Jahre entstanden sind, und die vielen ähnlich formulierten Gedanken lassen die Annahme zu, dass er Kandinskij's Schriften gelesen hat. Die theoretischen Überlegungen Kljuns zu den Primärelementen der Malerei entstehen aber nicht früher als 1916. Ab 1919 konnte Kljun sich von den Vorträgen Kandinskij's zu den Grundelementen der Kunst im INChUK, der RACHN und den VChUTEMAS Inspirationen holen. Kandinskij's Buch *Über das Geistige in der Kunst* zog Kljun vermutlich erst dann zu Rate, wenn ihn ein bestimmtes Thema interessierte, wie zum Beispiel die Wirkung der Farbe. Kljun übernahm die Gedanken von Kandinskij nicht vollständig, sondern nur zum Teil und entwickelte sie selbständig weiter.

Fest steht, dass Kandinskij jedoch der Erste war, der das Thema der Grundelemente der Malerei wie Farbe und Form in seinen Manuskripten aufgegriffen und auf die bestehenden Wechselwirkungen zwischen Farbe und geometrischen Formen hingewiesen hat. Diese Feststellung Kandinskij's und sein Hinweis auf die psychologische Wirkung der Farbe zieht sich wie ein roter Faden durch die Schriften Kljuns. Wie aus wenigen Erwähnungen hervorgeht, war Kljuns persönliche Haltung gegenüber Kandinskij eher kühl und basierte auf Rivalität. Umgekehrt sind in Kandinskij's Schriften und Briefen bislang keine Verweise auf Kljun gefunden worden.

Obwohl Kljun die von Malevič erfundenen suprematistischen Ideen teilte und stark von ihnen beeinflusst war, schlug er um 1919, nach seiner suprematistischen Schaffensperiode, seinen eigenen Weg in der Kunst ein. Kljuns jahrelange Untersuchungen und Beobachtungen der Farbe mündeten in die wunderbaren *Sphärischen Kompositionen*, die ausschließlich Kljuns Erfindung waren (Abb. 46).

³²⁵ Vgl. das Typoskript „Vystavki“, Nr. AB–152, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 1. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 508. Vgl. *Russische Avantgarde-Kunst: die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, S. 506.

8.3 Auf der Suche nach den objektiven Untersuchungsmethoden in der Kunst. Auf dem Weg zur Etablierung einer Kunstwissenschaft und ihrer Theorie

Die Erforschung der gestalterischen Primärelemente unterschiedlicher Künste und ihrer psycho-physiologischen Wirkung auf den Betrachter wird bei Kandinskij nicht nur in seiner 1911 veröffentlichten Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* hervorgehoben, sondern auch in anderen Schriften. Er machte somit als einer der ersten russischen Künstler die Untersuchung der Grundelemente einzelner Künste und ihrer Wirkung zu seinem Ziel und nahm dieses Vorhaben Anfang der 20er-Jahre in die Programme des INChUK und der RACHN auf. Die Erforschung der Elemente verschiedener Künste und ihrer psycho-physiologischen Wirkung auf den Menschen, die Behandlung ihrer Einbindung in die Komposition und die Auseinandersetzung mit Fragen der Konstruktion sollten dazu beitragen, eine fundierte und auf interdisziplinärer Forschungsarbeit basierende Kunstwissenschaft zu etablieren. Die Fragebögen und Experimente in den speziell dafür eingerichteten Labors sollten bei der Erforschung der Elemente der Kunst und ihrer Wirkung auf den Menschen helfen. Dieses Programm wurde ebenso in der RACHN umgesetzt, jedoch erst ab 1924, als Kandinskij längst in Deutschland lebte und am Bauhaus als Meister tätig war. Zur RACHN-Gründung verfasste Kandinskij den Artikel „Über die Arbeitsmethode der synthetischen Kunst“, in dem die Einzelheiten seines Vorhabens und seiner Programmatik wiedergegeben sind. Er konstatierte im März 1921:

Die Wissenschaft von der Kunst ist vor folgende, klar definierte Aufgaben gestellt:

1. Die Untersuchung der Eigenschaften der einzelnen Elemente der jeweiligen Künste auf analytischem Wege.
2. Die Untersuchung des Prinzips der Verbindung von Elementen und schließlich der Gesetzmäßigkeiten dieser Verbindungen. [...]
3. Die Untersuchung der Unterordnung der einzelnen Elemente wie auch des Konstruktionsprinzips unter den das Werk insgesamt organisierenden Aspekt der Kompositionsidee.

Eine Gruppe von Theoretikern, die sich aus Malern, Musikern, Vertretern des Tanzes, der positiven Wissenschaft und der Kunstwissenschaft zusammensetzt, führt zu den genannten Fragen Arbeiten durch, die immer systematischer werden.³²⁶

³²⁶ Kandinsky, „Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst“, in: Karlheinz Barck, „Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften als europäischer Inkubationsort für Psychophysik“, in: *Trajekte*, Nr. 4, 2. Jahrgang, April 2002, S. 6.

Da Kljun ebenfalls zu den Mitgliedern des INChUK zählte, konnte er Kandinskijs erarbeitete Programme und die Diskussionen zu den Elementen der Kunst mitverfolgen. Laut Sarab'janov befand sich in Kljuns schriftlichem Nachlass eine Kopie der im INChUK gehaltenen Rede Kandinskijs „Die Grundelemente der Malerei“ vom 29. Mai 1920.³²⁷ Es muss angemerkt werden, dass Kljun dort ein Anhänger der Ideen Kandinskijs war und auch mit ihm zusammen das Institut verließ. Gestützt auf die von Kandinskij entwickelten Programme für INChUK und RACHN, strebte Kljun die Etablierung der Kunstwissenschaft und die Erkundung objektiver Untersuchungsmethoden in der Kunst an.

Im INChUK, in der *Sektion der Monumentalen Kunst*, die Kandinskij leitete, entwickelte er im Rahmen des Programms einen Fragebogen zu Farbe, Form und ihrer Wechselwirkung, mit dem die Befragung der Mitglieder des Instituts durchgeführt wurde.³²⁸ In abgewandelter Form verteilte Kandinskij diesen Fragebogen auch an die Mitglieder und Studierenden des Bauhauses in Weimar und befragte sie zu den Zusammenhängen zwischen den drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb und den drei Grundformen Dreieck, Kreis und Quadrat.

Vergleichbar mit Kandinskij versucht Kljun ebenfalls, sich wissenschaftlich der Erforschung der Elemente der Kunst sich zu nähern. In einem seiner Manuskripte, „Kompozicija i Faktura“ („Komposition und Faktur“), datiert auf Ende der 30er-Jahre – verfasst aber vermutlich zum Teil bereits Ende der 20er-Jahre – unterstrich Kljun die wissenschaftliche Herangehensweise bei der Erforschung der künstlerischen Mittel. Er schrieb:

Когда я перешёл после импрессионизма, кубизма, к супрематизму, а затем к искусству беспредметному, мне стало ясно, что искусство всякое состоит из составляющих его чистых элементов и изучение законов и свойств этих элементов приведет меня к поставленной цели. [...]

Невольно я в своей исследовательской работе стал на путь, которым шла наука, а именно: для того, чтобы исследовать какое-либо вещество, это вещество в лаборатории разлагают на составляющие его элементы и исследуют эти элементы в чистом их виде и каждый в отдельности, а потом уже – во взаимной их связи друг с другом. Таким путем определяются главнейшие ценнейшие элементы и элементы малоценные. [...] Очевидно путь этот является единственным необходимым для всякой исследовательской работы. [...]

³²⁷ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Anmerkung 186, S. 465. Diesen Vortrag konnte ich nicht ausfindig machen.

³²⁸ Im Archiv der Tret'jakov Galerie befindet sich die Antwort L. Popovas auf den Fragebogen Kandinskijs, die sie mit einigen Farb-Form-Illustrationen versah. Sie begründet darin, welche Farbe in welcher geometrischen Form am besten zum Ausdruck kommt. Da Popova und Kljun an den VChUTEMAS in der Disziplin Farbe unterrichteten, gibt es in ihren Ansichten einige Parallelen. Zu Popovas Ausführungen über Farbe und Form siehe N. L. Adaskina „Ljubov' Popova. O sootnošenii cveta i formy“ in: *Trudy VNIITE. Techničeskaja estetika*, Heft 17, Moskau 1978, S. 97–100 sowie Kap. 11.3 in der vorliegenden Arbeit.

Только после некоторого упражнения на простых формах можно ясно понимать и чувствовать все особенности, законы композиции в живописи всех направлений. Особенности композиции яснее всего чувствуются в конструктивизме, кубизме, беспредметном искусстве, затем в классическом и псевдоклассическом искусстве, искусстве Китая, Персии, Египта и других древних народов, а также в произведениях мастеров эпохи возрождения. [...]

Разложив искусство живописи на составляющие его элементы (цвет, форма, композиция, фактура, содержание) я творческим путём, путём напряжения интуиции и всех внутренних душевных чувств, создавал простейшие композиции из весьма ограниченного количества цветов, в простейших формах, стремясь при этом связать их в единое гармоничное целое. Несколько позднее я изучал их и подвергал анализу. [...]

Проделав эту работу, я считаю, что это только начало какой-то большой работы, которую нужно продолжать делать, чтобы довести её до полного завершения. Для меня важно, что я сделал начало, выявив элементы искусства живописного и установил принцип и метод исследования всякого искусства вообще.

В пояснение своей теории композиции, мною разработана таблица с примерными рисунками, которые наглядно поясняют композиционные закономерности. [...]³²⁹

Als ich nach der impressionistischen und kubistischen Periode zum Suprematismus und danach zur ungegenständlichen Kunst wechselte, wurde mir bald klar, dass jede Kunst aus sie bildenden reinen Elementen besteht und die Erforschung der Gesetze und Eigenschaften dieser Elemente mich zum erwünschten Ziel bringt. [...]

Unbeabsichtigt habe ich in meiner Forschungsarbeit den Weg betreten, den die Wissenschaft geht und zwar: um irgendein Medium zu erforschen, zerlegt man dieses Medium im Labor in seine Bestandteile und erforscht diese Elemente einzeln in ihrer reinen Form, danach ihre Wechselwirkung untereinander. Auf diese Weise bestimmt man die wertvollsten und die wertlosen Elemente. [...] Offensichtlich ist dieser Weg der einzig notwendige für jegliche wissenschaftliche Arbeit. [...]

Erst nach einer gewissen Übung mit den einfachen Formen kann man alle Besonderheiten und die Gesetze der Komposition in der Malerei aller Stilrichtungen deutlich verstehen und fühlen. Die Besonderheiten der Komposition nimmt man am deutlichsten im Konstruktivismus, Kubismus und der ungegenständlichen Kunst wahr, aber auch in der klassizistischen und pseudoklassizistischen Kunst³³⁰, der Kunst Chinas, Persiens, Ägyptens und in der Kunst anderer alter Völker sowie in den Werken der Meister der Renaissance.[...]

Nachdem ich die Kunst der Malerei in die sie bildenden Elemente zerlegt hatte (Farbe, Form, Komposition, Faktur, Inhalt), gelangte ich intuitiv und unter Anspannung aller meiner geistigen Kräfte und Sinne zu der Bildung der einfachsten Kompositionen, bestehend aus wenigen Farben kombiniert mit einfachsten Formen. Angestrebt habe ich dabei, die Formen in ein harmonisches Ganzes einzubeziehen. Danach erforschte und analysierte ich sie. [...]

³²⁹ Kljun, handgeschriebenes Heft „Kompozicija i faktura“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2–3.

³³⁰ Womöglich meinte Kljun damit den Neoklassizismus.

Nachdem ich diese Arbeit ausgeführt habe, bin ich zu der Überzeugung gekommen, dass dies erst der Anfang einer sehr großen Arbeit ist, die fortgesetzt und zu Ende geführt werden muss. Für mich ist wichtig, dass ich den Grundstein gelegt habe, indem ich die Elemente der Malerei bestimmt und das Prinzip und die Methode der Erforschung jeglicher Kunst überhaupt festgelegt habe.

Zur Erläuterung meiner Kompositionstheorie wurde von mir eine Tabelle mit exemplarischen Zeichnungen erarbeitet, die die Gesetzmäßigkeiten der Komposition veranschaulichen und erklären. [...] ³³¹

Laut Kljun zerlegten erst Kubismus und Suprematismus die Kunst in ihre Bestandteile und ermöglichten eine analytische Herangehensweise an die Kunst. Kljun war sich der mangelnden wissenschaftlichen Begründung seiner Untersuchungen bewusst und verwies immer wieder darauf, schloss aber die wissenschaftliche Herangehensweise zur Erforschung der Elemente der Kunst nicht komplett aus. Er glaubte, ein streng wissenschaftliches oder mechanisches Vorgehen töte die Kunst, deswegen sollte man sich im Schaffensprozess von den seelischen Eindrücken und Empfindungen leiten lassen. ³³² Kljun merkte an:

Я в своих таблицах не претендую на научность, я всё делаю по впечатлению и считаю, что строго научный подход к искусству, особенно механический, губит искусство.

Но все-таки я не отрицаю возможности подхода научного к искусству, но считаю, что такой подход возможен будет в отдаленном будущем, когда будут изобретены аппараты или приборы, для измерения силы цвета и его насыщенности, разницы влияния цветов при равной их интенсивности на психику человека. ³³³

Ich beanspruche mit meinen Tabellen nicht die Wissenschaftlichkeit meiner Methode, sondern lasse mich von meiner Empfindung leiten und bin der Meinung, dass eine streng wissenschaftliche Herangehensweise an die Kunst, vor allem eine mechanische, die Kunst tötet.

Nichtsdestotrotz lehne ich die wissenschaftliche Herangehensweise an die Kunst nicht ab. Ich bin der Meinung, dass eine solche Herangehensweise in der fernen Zukunft möglich sein wird, wenn die entsprechenden Geräte oder Instrumente für die Messung der Farbkraft, der Farbsättigung und der Wirkung ihrer Unterschiede auf die Psyche des Menschen erfunden sind. ³³⁴

³³¹ Kljun, handgeschriebenes Heft „Kompozicija i faktura“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2–3.

³³² Kljun, rotes handgeschriebenes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, 1941–42, Abschnitt „Moi tablicy cvetovych gamm“ („Meine Tabellen der Farbskalen“). Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 379.

³³³ Kljun, rotes handgeschriebenes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“, Abschnitt „Moi tablicy cvetovych gamm“ („Meine Tabellen der Farbskalen“). Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 379.

³³⁴ Ebenda.

Unermüdlich suchte Kljun nach Wegen und Methoden, eine Art Handbuch oder Malgrammatik für die Malerei zu erstellen, wo die Grundlagen zu Farbe und Form und zu deren Interaktion und Einbindung in die Komposition dargelegt werden.

Darüber hinaus setzte sich Kljun, ähnlich wie Kandinskij, mit den Fragen der Komposition und der Konstruktion auseinander: „Nachdem ich die Farbe und ihre Gesetzmäßigkeiten im größtmöglichen Maße für mich erschlossen hatte, befasste ich mich mit dem nächsten Element – der ‚Komposition‘ und ihrer Interaktion mit Formen und Farben.“³³⁵ Die während der Sitzungen im INChUK formulierte Definition der malerischen Konstruktion: – „Konstruktion ist eine zielgerichtete Organisation der materiellen Elemente“ – kommentierte Kljun folgendermaßen:

Это определение верно для конструкции технической. Там действительно организуются материальные силы, чтобы в их взаимодействии (упор, устремление) была достигнута единая цель, причем организация может быть различна: упор углом и упор дугообразный, прямой, кривой и так далее. Но в искусстве не всегда действуют материальные силы. Я даже склонен думать, что материальным силам в искусстве совсем нет места. Можно говорить о конструкции материальной рояля, смычка, но как организовывать материальные силы в музыке? [...] Действие материальных сил поддается математическому учету, действие же сил художественных учету не поддается, так как это восприятие.³³⁶

Diese Definition stimmt für die technische Konstruktion. Dort werden tatsächlich die materiellen Kräfte organisiert, damit durch ihr Wechselspiel (Stützpunkt, Ausrichtung) ein gemeinsames Ziel erreicht wird, wobei die Organisation (der Elemente) unterschiedlich sein kann: in einem Winkel zu der Fläche, bogenförmig, geradlinig, gekrümmt und so weiter. Aber in der Kunst wirken nicht immer materielle Kräfte. Ich neige sogar zu der Auffassung, dass die materiellen Kräfte nichts in der Kunst verloren haben. Man kann über die materielle Konstruktion eines Klaviers, eines Geigenbogens sprechen, aber wie lassen sich materielle Kräfte in der Musik organisieren? [...] Die Wirkung der materiellen Kräfte kann mathematisch erfasst werden, die der künstlerischen Kräfte dagegen nicht, denn dies ist die Wahrnehmung.³³⁷

Nach Kljuns Auffassung ist die Erforschung der malerischen Komposition und ihres Zusammenhangs mit Farben und Formen ausschließlich in abstrakten Gemälden möglich. In der realistischen und gegenständlichen Malerei spielen das Sujet und dessen Inhalt eine

³³⁵ Kljun, handgeschriebenes Heft „Kompozicija i faktura“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 355.

³³⁶ Kljun, „Celesoobraznaja organizacija material'nych sil...“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 441–42.

³³⁷ Ebenda.

bedeutende Rolle, wovon dementsprechend der Aufbau der Komposition beeinflusst wird. Am deutlichsten kommen diese Besonderheiten der Komposition laut Kljun in Konstruktivismus, Kubismus und ungegenständlicher Kunst zum Vorschein.³³⁸

9 KANDINSKIJS BEITRAG ZUR GRÜNDUNG DER KUNSTAKADEMIEN INChUK, VChUTEMAS UND RACHN ANFANG DER 20ER-JAHRE IN MOSKAU

Die vielen Abhandlungen und Publikationen, die die Entstehung des Instituts für Künstlerische Kultur (INChUK) beleuchten, stammen von dem bereits verstorbenen Kunsthistoriker Selim Chan-Magomedov (1928–2011), der etwa ein halbes Jahrhundert der Erforschung der Kunst und Architektur der russischen Avantgarde widmete und Autor des zweibändigen Werkes *VChUTEMAS* (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten), erschienen 1990 in Paris, sowie vieler einzelner Aufsätze zur Gründung, Funktion und Arbeit des Instituts für Künstlerische Kultur war.

Als eine der ersten experimentellen künstlerischen Einrichtungen in Moskau legte das INChUK das Fundament für die zahlreichen Kunstauffassungen und Theorien der ungegenständlichen und konstruktivistischen Kunst, welche die kunstgeschichtlichen Konzepte im Laufe des 20. Jahrhunderts weltweit nachhaltig geprägt haben. Das INChUK war eng mit den VChUTEMAS verbunden, da seine Mitglieder auch in den VChUTEMAS unterrichteten und die Tätigkeit dieser beiden Institutionen eng zusammenhing. Folgende Künstler zählten zu den wichtigsten Mitgliedern des INChUK: Vasilij Kandinskij, Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Aleksandr Drevin³³⁹, Ljubov' Popova, Robert R. Fal'k, Vladimir F. Franketti, Aleksandr V. Ševčenko, der Bildhauer Aleksandr T. Matveev, Vladimir G. Bechteev.³⁴⁰

Eine allumfassende Analyse der herrschenden Theorien und Programmatik am INChUK ist von großer Bedeutung, um die Herausbildung unterschiedlicher Kunstströmungen und Ideen sowohl in Ost- und Westeuropa als auch in den Vereinigten Staaten zu verstehen. Die Rekonstruktion der kunsttheoretischen Zusammenhänge innerhalb und im Umfeld des

³³⁸ Vgl. Kljun, handgeschriebenes Heft „Kompozicija i faktura“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2.

³³⁹ 1920 heiratete Drevin Nadežda Udal'cova. Er arbeitete im IZO NARKOMPROS und unterrichtete in den VChUTEMAS. Im Januar 1938 wurde Drevin verhaftet und während der *Großen Säuberung* (1936–1938) erschossen, im Zuge derer auf Stalins Geheiß ca. zwei Millionen Menschen und viele ihrer Angehörigen als angebliche Feinde des Regimes verhaftet und hingerichtet wurden oder in die Lager des GULAGS kamen. Drevin wurde 1957 postum rehabilitiert.

³⁴⁰ Die online Enzyklopädie der Russischen Avantgarde:

<http://rusavangard.ru/search/?q=%D0%98%D0%BD%D1%85%D1%83%D0%BA%20&page=3>, abgerufen am 02.03.2018 um 10:29.

INChUK und die endgültige Erforschung dieser Organisation werden mangels öffentlicher Zugänglichkeit vieler Dokumente noch eine gewisse Zeit in Anspruch nehmen.³⁴¹ Bis dahin kann man nur auf die Publikationen von Chan-Magomedov zurückgreifen, die in zahlreichen sowjetischen Zeitschriften verstreut erschienen sind und nur wenige Fußnoten und Anmerkungen zum Verbleib der Unterlagen aufweisen.

Laut Chan-Magomedov wurde das INChUK als ein öffentlicher Künstlerverein gegründet. Bis in die 1980er-Jahre waren die Gründungsdaten des INChUK unbekannt, und nur sehr wenig war bekannt über die Funktion und die Ziele des Instituts. Es lagen weder über Anzahl und Namen der Mitglieder, noch über die Abläufe und über die Sitzungen des Instituts sowie über die dort existierenden sogenannten Sektionen Informationen vor. Ende der 70er-, Anfang der 80er-Jahre veröffentlichte Chan-Magomedov einige auf Archivmaterial aus Privatsammlungen basierende Aufsätze dazu, ohne die Quellen zu nennen. Im Wesentlichen blieb dennoch die Erforschung des INChUK bis heute auf demselben Stand.

Zur Entstehungsgeschichte des INChUK findet sich im Aleksandr Rodčenko und Varvara Stepanova Archiv ein Manuskript aus dem Jahr 1921, in dem Stepanova schreibt, dass im Dezember 1919 einige Künstler, darunter Vasilij Kandinskij, Vladimir Franketti (1887–1969), Aleksandr Rodčenko und andere die Initiative zur Organisation eines Meisterrates ergriffen. Stepanova, die Ehefrau von Rodčenko, war im INChUK als wissenschaftliche Sekretärin tätig. Der Meisterrat sollte die Rolle einer Gewerkschaft erfüllen und die Interessen der Künstler in der Öffentlichkeit vertreten. Es sollten Künstler aller Stilrichtungen aufgenommen werden.³⁴²

Als die Mitgliederlisten für den Meisterrat vorbereitet wurden, schrieb Stepanova Einladungen für die erste Versammlung am 17. Januar 1920. Zu dieser Versammlung erschienen nicht alle, die sich in die Listen eingetragen hatten. Insgesamt fanden vier Versammlungen des Meisterrats statt (am 17. und 29. Januar, am 28. Februar und am 6. März 1920), bis er letztendlich in das Institut für Künstlerische Kultur überführt wurde. Im Rodčenko und Stepanova Archiv existieren die Protokolle dieser vier Versammlungen und ebenso die während der Versammlungen verabschiedeten Dokumente.³⁴³ Chan-Magomedov beschreibt nur das Wesentliche, ohne detailliert wiederzugeben, was in diesen Protokollen und Dokumenten festgehalten wurde. Insgesamt hatten sich 41 Mitglieder in die Listen

³⁴¹ Eine Erforschung dieses Instituts erfolgte bis jetzt noch nicht, da der größte Teil der Dokumente zum INChUK in unbekanntem Privatsammlungen aufbewahrt wird.

³⁴² Vgl. Selim Chan-Magomedov, „INChUK: vozniknovenie, formirovanie i pervyj period raboty (1920)“, in: *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 80/2, Moskau 1981, S. 333.

³⁴³ Vgl. ebenda, S. 333–334.

eingetragen, aber nur die Hälfte von ihnen war während der vier Sitzungen anwesend. Der Grund für die Abwesenheit vieler Künstler war ihre unerträgliche ökonomische Lage. Arbeitslosigkeit, Hunger, Unterversorgung, Mangel an Wohn- und Arbeitsraum führten dazu, dass die meisten Künstler in der Gründung des Meisterrats eine Chance für die Verbesserung ihrer Lebenssituation sahen. Auf der von der Initiativgruppe angefertigten Liste finden sich neben Kandinskij, Kljun, Popova, Rodčenko, Stepanova, Malevič und Udal'cova folgende Künstler: A. K. Archipov, M. Ch. Aladžalov, V. N. Bakšeev, V. G. Bechteev, S. A. Vinogradov, I. E. Grabar', S. Ju. Žukovskij, K. A. Korovin, N. P. Krymov, P. P. Končalovskij, P. V. Kuznecov, A. V. Kuprin, A. V. Lentulov, S. V. Maljutin, F. A. Maljavin, I. I. Maškov, I. I. Nivinskij, N. I. Nesterov, A. A. Osměrkin, P. I. Petrovičev, L. O. Pasternak, V. D. Polenov, M. S. Pyrin, N. A. Pevzner, V. V. Roždestvenskij, A. V. Sredin, I. V. Sinezubov, R. R. Fal'k, V. F. Franketti, D. P. Šterenberg, A. V. Ševčenko, N. I. Šestakov, K. F. Juon, G. B. Jakulov³⁴⁴.

Das Institut für Künstlerische Kultur hatte einen Vorstand, in dem einige Dutzend Mitglieder wirkten. Während der Plenarsitzungen diskutierten sie über die unterschiedlichen Fragen der Kunst, wobei die speziellen Aufgaben und Themen verschiedenen Sektionen zugeordnet waren (1. *Sektion der einzelnen Künste*; 2. *Sektion der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten*; 3. *Sektion der Monumentalen Kunst oder der Kunst allgemein*). Die Sektionen bestanden aus einzelnen Arbeitsgruppen: Arbeitsgruppe Malerei, Objektivistengruppe (von ob'ekt, Gegenstand), Musik-, Architektur- und Konstruktivistengruppe.

Das INChUK existierte nur kurze Zeit, nichtsdestotrotz wurden dort viele heftige Debatten geführt, in deren Folge sich neue Konzepte herausbildeten, die oft mit der Meinung der Mehrheit nicht vereinbar waren. Aufgrund solcher Meinungsverschiedenheiten verließen immer wieder Mitglieder das Institut.

Im Grunde genommen gab es im Institut für Künstlerische Kultur zwei maßgebliche Positionen. Die Vertreter der ersten setzten sich für eine praktische Tätigkeit des Instituts und für industrielle Produktion ein. Die Vertreter der Opposition, darunter auch Kandinskij, strebten die Ausarbeitung der theoretischen Grundlagen der Kunst und die psychologische Analyse der bildnerischen Mittel der verschiedenen Künste an. Die Struktur und die Zusammensetzung des INChUK waren stets im Wandel. Und ebenso wechselten auch die Vorstandsvorsitzenden. Kandinskij wurde als erster zum Vorsitzenden gewählt, danach folgten Aleksandr Rodčenko, Ossip Brik und anschließend Boris Arvatov. Aleksej Babičev

³⁴⁴ Vgl. S. Chan-Magomedov, „INChUK: vzniknoenie, formirovanie i pervyj period raboty (1920)“, in: *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 80/2, Moskau 1981, S. 333–335.

war eines der aktivsten Mitglieder des Instituts. Er nahm an fast allen Vorstandssitzungen teil und bestimmte die neuen Führungskräfte mit.³⁴⁵

Laut Chan-Magomedov zeugen die Protokolle dieser Sitzungen davon, dass es viele Auseinandersetzungen und sehr unterschiedliche Positionen unter den Mitgliedern gab. Einigkeit herrschte nur bei dem Beschluss, sich wegen der katastrophalen ökonomischen Situation, in der sich viele russische Künstler und ihre Familien Anfang der 20er-Jahre befanden, an den Volkskommissar für Bildung A. V. Lunačarskij zu wenden.³⁴⁶ Es wurde ein Brief an Lunačarskij verfasst, in dem die Mitglieder ihn um eine Art Verpflegungszuteilung baten. Dieser Brief wurde von 22 Künstlern unterschrieben, darunter Rodčenko, Kandinskij, Stepanova, Grabar' und Franketti.

Kandinskij leitete im INChUK die *Sektion für Monumentale Kunst*. Das von ihm entworfene Programm für das INChUK nannte Ende März 1920 laut Chan-Magomedov als Ziel eine „Kunstwissenschaft, die analytisch und synthetisch die Grundelemente der einzelnen Künste sowie der Kunst allgemein erforscht. Darüber hinaus stand die Untersuchung der objektiven Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung der Kunstwerke und des Wirkungsgrades der bildnerischen Mittel verschiedener Künste auf den Menschen im Mittelpunkt.“³⁴⁷

Im Laufe des Jahres gingen die Meinungen der Mitglieder des INChUK über die Ausrichtung der Arbeit des Instituts stark auseinander, und Kandinskij sah sich gezwungen, das INChUK im Februar 1921 (ca. ein Jahr nach der Gründung) zusammen mit einigen Anhängern zu verlassen; darunter befanden sich Kljun, Drevin, Šterenberg und Udal'cova. Kandinskij hielt aber an seinem Plan, eine fundierte Kunstwissenschaft in Russland zu etablieren, fest. Im Frühsommer desselben Jahres gründete er zusammen mit einigen Gleichgesinnten die Russische Akademie der Kunstwissenschaften (Russ. Akronym: RACHN), die ab 1925 in Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften (Russ. Akronym: GACHN) umbenannt wurde.

Ab Mitte Juni bis Mitte Dezember 1921 war Kandinskij intensiv mit der Gründung der Russischen Akademie der Kunstwissenschaften (RACHN) befasst, für die er das Programm und die Forschungsschwerpunkte zusammenstellte. Er wurde dort zum Vize-Präsidenten der Akademie und zum Leiter der ersten *psycho-physischen Abteilung*³⁴⁸ gewählt, Ämter, die er

³⁴⁵ Ebenda, S. 333.

³⁴⁶ Vgl. Chan-Magomedov, „INChUK: voznikovenie, formirovanie i pervyj period raboty (1920)“, in: *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 80/2, Moskau 1981, S. 335.

³⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 341.

³⁴⁸ Russ. *Fiziko-Psichologičeskoje Otdelenie*; die wörtliche Übersetzung lautet: *physikalisch-psychologische Abteilung*. Karlheinz Barck übersetzte diese Bezeichnung in seinem Aufsatz mit *psycho-physisches Department*, was gut zutrifft. Allerdings wird in der vorliegenden Dissertation statt des englischen Wortes „Department“ das deutsche Wort „Abteilung“ verwendet. *Die Psycho-Physische Abteilung* wird nach der

bis zum Dezember 1921 innehatte.³⁴⁹ Dabei übernahm er mit einigen Korrekturen das für das INChUK konzipierte Programm. In diesem kurzen Zeitraum gelang es Kandinskij, die Ziele und Aufgaben der Akademie für mehrere Jahre im Voraus zu bestimmen.

Im Mai 1921 wurde eine kunstwissenschaftliche Kommission gegründet, die den Kern der Akademie bilden sollte. Um diesen Kern herum sollten sich die Kunsthistoriker, die Künstler und die Vertreter der Naturwissenschaften, also Physiker, Psychologen, Physiologen, gruppieren. Die Forschungsarbeit der Russischen Akademie der Kunstwissenschaften war in die folgenden drei wichtigen Bereiche unterteilt: den psycho–physiologischen, den geschichtsphilosophischen und den soziologischen Bereich. Die Erforschung der Elemente der verschiedenen Künste mit Hilfe objektiver Methoden, in erster Linie der Malerei, und ihrer psycho-physiologischen Wirkung auf den Menschen, ihre Einbindung in die Komposition und Fragen der Konstruktion sollten die Forschungsarbeit der Akademie der Kunstwissenschaften vorantreiben und eine fundierte, auf interdisziplinärer Forschungsarbeit basierende Kunstwissenschaft in Russland etablieren. Wie man heute weiß, fanden in dem psychophysischen Labor von RACHN und später von GACHN, das im September 1924 eingerichtet wurde, zahlreiche interdisziplinäre Untersuchungen zu den bildnerischen Mitteln der unterschiedlichen Künste (Musik, Theater, Tanz, Malerei, Bildhauerei usw.) und zu ihrer Wahrnehmung statt. Die Forschungsarbeit des Labors wurde von G. G. Špet geleitet; der stellvertretende Leiter war V. M. Ekzemplarskij, die Sekretärin N. P. Ferster. Dort wurden die psycho–physischen Prozesse untersucht, die einen Teil unserer ästhetischen Wahrnehmung und unseres ästhetischen Urteilens (*èstetičeskoj ocenki*) bilden sowie das künstlerische Schaffen beeinflussen. Die Untersuchung sollte aus drei Etappen bestehen. Erstens sollten *die objektiven Bedingungen* des ästhetischen Urteilens untersucht werden, die an der Schnittstelle zwischen dem ausgelösten Reiz und dem ästhetischen Erlebnis liegen, wie zum Beispiel unsere Seh- und Höreindrücke. Dazu zählen die ästhetische Auswertung von Linien, simplen und komplizierten Formen, isolierten und kombinierten Farben, die Zusammenstellung verschiedener musikalischer Töne und Melodien usw. Die Experimente sollten dabei die unterschiedlichen äußeren Einflüsse berücksichtigen, wie zum Beispiel den

Abreise Kandinskij nach Berlin im Januar 1922 in die *Sektion der Räumlichen Künste (Sekcija prostranstvennych iskusstv)* umbenannt. Vgl. *Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk (GACHN): Otčet 1921–1925*, Moskau 1926, S. 8. Vgl. Karlheinz Barck, „Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften als europäischer Inkubationsort für Psychophysik“, in: *Trajekte*, Nr. 4, 2. Jahrgang, April 2002, S. 4.

³⁴⁹ Vgl. Nadežda Podzemskaja, „Doklad V. Kandinskogo „Osnovnye elementy živopisi“ v kontekste razvitija ego teorii živopisi“, in: *Voprosy iskusstvoznanija XI (2/97)*, Moskau 1997, S. 75–86.

Einfluss des Hintergrundes auf die Farben, den Zeitrahmen, die Wiederholung eines Reizes, die Veränderung der Intensität und die Wechselwirkung der Reize.³⁵⁰

Zweitens sollten die *subjektiven Einflüsse* während der ästhetischen Wahrnehmung untersucht werden. Dazu zählen die assoziativen Einwirkungen auf unsere ästhetische Wahrnehmung und zwar: einzelne elementare Eindrücke sowie die höheren Prozesse im künstlerischen Schaffen, wie die Tätigkeit unserer Fantasie, das Gedächtnis für die Objekte der Ästhetik und das emotionale Gedächtnis der ästhetischen Gemütsbewegungen.

Drittens sollten die physiologischen Reaktionen der Probanden auf die ästhetischen Erlebnisse festgehalten werden. Dabei könnte die Schnelligkeit der Reaktionen, zusätzlich dazu die qualitativen Unterschiede in der Mimik und in der Gestik der Probanden untersucht worden sein usw.³⁵¹

Wie die Zusammenfassung des Forschungsprogramms zeigt, war die Laborarbeit auf interdisziplinäre Untersuchungen ausgerichtet und sollte die kognitiven, assoziativen und physiologischen Wahrnehmungsprozesse während der Rezeption der Objekte und der bildenden oder darstellenden Künste erforschen. Die mehrere Tausend Seiten der Sitzungsprotokolle und Akten, die die experimentelle Forschung und wissenschaftliche Arbeit der GACHN dokumentieren, zeugen von der Einzigartigkeit und Einmaligkeit dieses gigantischen Projektes, dessen Keimzelle oder besser gesagt Grundlage Kandinskij's Programm bildete. Die Forschungen, die dort stattfanden, wurden in ihrer Relevanz bislang nur wenig untersucht und beleuchtet. Die interessantesten Experimente des psycho-physischen Labors sind bis heute unveröffentlicht geblieben und daher unbekannt.

Der Aufsatz „Über die Arbeitsmethode der synthetischen Kunst“³⁵² entstand, als Kandinskij intensiv an der Gründung der RACHN beteiligt war; er beschreibt detailliert das Vorhaben, die Kunstwerke in ihre Einzelelemente zu zerlegen und diese in Labors zu untersuchen. Kandinskij schrieb im März 1921:

„Die Wissenschaft von der Kunst ist vor folgende, klar definierte Aufgaben gestellt:

³⁵⁰ Vgl. Aus dem unveröffentlichten Archivmaterial der GACHN. „Programma rabot laboratorii eksperimental'no-psyhologičeskich issledovanij pri Akademii Chudožestvennyh Nauk i smeta po oborudovaniju laboratorii“ (Arbeitsprogramm des Labors für psycho-physische Forschung an der Akademie der Kunstwissenschaften und Kostenvoranschlag für die Ausstattung des Labors), RGALI, Fond Nr. 941. Op. Nr. 12., ed. chran.12, S. 4.

³⁵¹ Vgl. ebenda.

³⁵² Unter Synthetischer Kunst verstand Kandinskij eine Kunst, deren Werke mit den Mitteln verschiedener Künste geschaffen werden, gleichgesetzt mit Wagners „monumentaler Kunst“. Darunter sind auch Werke, die durch verschiedene Arten der Verbindung der Künste entstanden sind, wie zum Beispiel die farbige Skulptur, die melorhythmische Deklamation, das Ballett, die Oper, farbige Raumkunst, Architektur, die mit den Werken von Skulptur und Malerei geschaffen worden ist. Vgl. W. Kandinsky, „Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst“, in: Karlheinz Barck, „Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften als europäischer Inkubationsort für Psychophysik“, in: *Trajekte*, Zeitschrift Nr. 4, 2. Jahrgang, April 2002, S. 5–6.

1. Die Untersuchung der Eigenschaften der einzelnen Elemente der jeweiligen Künste auf analytischem Wege,
2. Die Untersuchung des Prinzips der Verbindung von Elementen und schließlich der Gesetzmäßigkeiten dieser Verbindungen [...],
3. Die Untersuchung der Unterordnung der einzelnen Elemente wie auch des Konstruktionsprinzips unter den das Werk insgesamt organisierenden Aspekt der Kompositions-idee.³⁵³

Kandinskij betonte stets in seinen Vorträgen die Notwendigkeit einer festgelegten Terminologie, um die Prozesse und Ergebnisse der stattgefundenen Untersuchungen einheitlich dokumentieren zu können.³⁵⁴ Der Maler artikulierte in seinen Schriften die Verwandtschaft zwischen Musik und Malerei und vertrat die Auffassung, dass die Malerei auf ähnlichen Prinzipien aufgebaut werden sollte wie die Musik. Die harmonischen Zusammenstellungen der Farbtöne, die Affinitäten und Unterschiede zwischen dem musikalischen und dem Farbton, die Interaktion von Farbe und Form, der Rhythmus gehörten zu den Themenschwerpunkten, die Kandinskij in das Forschungsprogramm aufnahm.

Um eine deutsche Außenstelle der RACHN in Berlin zu organisieren und die internationalen Beziehungen mit Deutschland sowie mit den anderen westeuropäischen Ländern und Amerika zu festigen, trat Kandinskij mit seiner Ehefrau Nina im Dezember 1921 eine Dienstreise an. Er blieb aber weiterhin für einige Jahre Mitglied der RACHN, und sein Name wird in den Sitzungsprotokollen erwähnt. Da wusste Kandinskij noch nicht, dass er Russland nie wiedersehen würde. Im Herzen aber blieb er eng mit seiner Heimat verbunden. Wie die verbliebenen Dokumente im Thüringischen Staatsarchiv belegen, besuchte Gropius Kandinskij im März 1922 in Berlin und überbrachte ihm die offizielle Einladung an das Weimarer Bauhaus.³⁵⁵ Vermutlich war in diesem Moment bereits klar, dass Moskau keine ausreichenden Mittel für das Projekt zur Verfügung stellen würde. So blieb Kandinskij nichts anderes übrig, als die Berufung anzunehmen, da in seiner Heimat zu diesem Zeitpunkt eine ungewisse Zukunft und viele Entbehrungen auf ihn gewartet hätten.

Am Bauhaus setzte Kandinskij seine Untersuchungen fort und arbeitete weiter an denselben theoretischen Fragen, die er für das INChUK und die RACHN ausformuliert hatte. Die in der Fachliteratur verbreiteten falschen Annahmen bezüglich der Ausreisegründe

³⁵³ Wassily Kandinsky, „Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst“, in: Karlheinz Barck, „Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften als europäischer Inkubationsort für Psychophysik“, in: *Trajekte*, Zeitschrift Nr. 4, 2. Jahrgang, April 2002, S. 6.

³⁵⁴ Wassily Kandinsky, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles, S. 1–2.

³⁵⁵ Vgl. Volker Wahl (Hg.), *Die Meisterprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, Weimar 2001, S. 366. Vgl. *Punkt und Linie zur Fläche: Kandinsky am Bauhaus*, Ausst.-Kat., hrsg. von Erik Stephan, Kunstsammlung Jena, 6. September – 22. November 2009, S. 13.

Kandinskij, dass Gropius Kandinskij an das Bauhaus berufen hat oder dass Kandinskij ausschließlich wegen der schlechten wirtschaftlichen Lage Russlands verlassen hat, können damit endgültig widerlegt werden.

Die neuen Erkenntnisse zeigen ihn als einen Kosmopoliten und Visionär, der die Nationen mit Hilfe von Kunst, Wissenschaft und Zusammenarbeit zu einem friedlichen Miteinander bewegen wollte und sein Leben diesem noblen Ziel widmete. Nur waren die Zeiten äußerst ungünstig dafür. Weder in Russland noch in Deutschland war das politische Klima für solche Ziele günstig, was letztendlich überall zur Schließung der wissenschaftlichen und kulturellen Einrichtungen führte sowie dazu, dass die Kunst etlicher progressiver Künstler, darunter Kandinskij und auch Kljun, als entartet und regimfeindlich abgestempelt wurde.

9.1 Kandinskij's Vortrag „Osnovnye elementy živopisi“ („Die Grundelemente der Malerei“) vom 1. September 1921³⁵⁶

Kandinskij's Forschungsziele werden in seinem bisher unveröffentlichten Vortrag über „Die Grundelemente der Malerei“ vom 1. September 1921 evident, den er als Vizepräsident der Russischen Akademie der Kunstwissenschaften (RACHN) und Leiter der *Psycho-Physischen Abteilung* präsentierte. Ein Auszug aus dem Vortrag „Die Grundelemente der Malerei“ erschien in englischer Übersetzung in dem Aufsatz von Nicoletta Misler „The Primary Elements of Painting (Extracts)“³⁵⁷; außerdem ging Nadežda Podzemskaja in einem in Russisch abgefassten Aufsatz kurz auf Kandinskij's Vortrag ein.³⁵⁸ Aber bislang war dieses Dokument nirgendwo ausführlich besprochen und mit keinem der früheren Vorträge oder Aufsätze Kandinskij's direkt verglichen worden.

Das Dokument enthält 35 Schreibmaschinenseiten. Es existieren mehrere Fassungen des Vortrags mit dem Titel „Die Grundelemente der Malerei“³⁵⁹, die gewisse Abweichungen oder

³⁵⁶ Wassily Kandinsky, Typoskript „Zasedanie Naučno-Chudožestvennoj Komissii“ (Sitzung der kunstwissenschaftlichen Kommission). Das Typoskript beinhaltet Kandinskij's unveröffentlichten Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), 35 Seiten, Box 4, Folder 7, Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles. [Im Weiterem: Vasilij Kandinskij, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles.] Der russische Originaltext wird hier aus copyright-Gründen nicht wiedergegeben.

³⁵⁷ Nicoletta Misler, „The primary Elements of Painting“, in: *RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences, Experiment: A Journal of Russian Culture*, hrsg. von John E. Bowlt und Nicoletta Misler, Institute of Modern Russian Culture, Bd. 3, Los Angeles 1997, S. 161–168.

³⁵⁸ Siehe N. Podzemskaja „Doklad V. Kandinskogo ‘Osnovnye elementy živopisi’ v kontekste razvitija ego teorii živopisi“, in: *Voprosy iskusstvoznanija*, XI (2/97), Moskau 1997, S. 75–86.

³⁵⁹ Die wichtigsten Schriften und Vorträge Kandinskij's, das Programm und der Fragebogen für das INChUK bezüglich der Grundelemente der Malerei erschienen in: Natalija Avtonomova, Dmitrij V. Sarab'janov, Valerij

Ergänzungen enthalten. So wurde der Vortrag zunächst am 29. Mai 1920 im Institut für Künstlerische Kultur (INChUK)³⁶⁰, dann am 2. Juni 1920 während der Sitzung der Sektion der Monumentalen Kunst³⁶¹, ebenfalls im INChUK, und schließlich am 1. September 1921 in der vorliegenden Fassung in der RACHN gehalten. Dieser Vortrag behandelt das Thema der Grundelemente der Malerei, das Kandinskij im Programm³⁶² sowie in einem Fragebogen³⁶³ für das INChUK ausformuliert hatte.

A. Sarab'janov wies darauf hin, dass sich im Costakis Archiv unter den Schriften Kljuns neun maschinell erstellte Seiten von Kandinskij's Vortrag „Die Grundelemente der Malerei“ befinden. Auf der ersten Seite steht eine Notiz in der Handschrift Kandinskij's: „Vortrag vorgelesen im I.CH. K. [INChUK] am 29. Mai 1920“³⁶⁴. Die erwähnten neun Seiten waren nicht auffindbar, aber es besteht kein Zweifel, dass Kljun mit Kandinskij's Rede zu den Grundelementen der Malerei vertraut war. Dieser Vortrag wurde wegweisend für sein Werk sowie für seine wissenschaftlichen Untersuchungen zu Farben und Formen. Dies spiegeln seine Schriften und zahlreiche Überlegungen zu den Grundelementen der Malerei wider.

Der Vortrag „Die Grundelemente der Malerei“ veranschaulicht Kandinskij's Bestreben, seine früheren Auffassungen zu den Grundelementen der Malerei wissenschaftlich fundiert zu präsentieren. Auch seine auf Sinneseindrücken und Assoziationen aufgebaute Farbenlehre, die er in der Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* dargestellt hatte, erfuhr in dem Vortrag erhebliche Änderungen. Die wichtigsten Punkte dieses Vortrags lassen sich wie folgt zusammenfassen.

Zu Beginn betont Kandinskij die Notwendigkeit einer feststehenden Terminologie; diese sei ungemein wichtig für die Vereinheitlichung der kunsttheoretischen Begriffe, die bis dato von den Kunsttheoretikern und Künstlern nicht sinngemäß und einheitlich verwendet worden

S. Turčín (Hg.), *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva (Vasilij Kandinskij. Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst)*, Bd. 1 (1901–1914), Bd. 2 (1918–1938), Moskau 2008.

³⁶⁰ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Fußnote 186, S. 465.

³⁶¹ Vgl. S. O. Chan-Magomedov, „V. V. Kandinskij v sekcii monumental'nogo iskusstva INChUK (1920)“ in: *Vasilij Vasil'jevič Kandinskij (1866–1944): živopis, grafika, prikladnoe iskusstvo*, Katalog vystavki, Leningrad 1989, S. 46–56.

³⁶² Siehe „Das Institut der Künstlerischen Kultur (INChUK) in Moskau am IZO NARKOMPROS.

Šematičeskaja programma rabot Instituta chudožestvennoj kul'tury po planu V. V. Kandinskogo (1920)“ (Das schematische Programm des Instituts für künstlerische Kultur, erstellt nach dem Plan von V. V. Kandinskij), in: *Sovetskoje iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentacija*, hrsg. von I. L. Maca, Bd. 1, Moskau 1933, S. 126–139.

³⁶³ Vgl. S. O. Chan-Magomedov, „V. V. Kandinskij v sekciji monumental'nogo iskusstva INChUK (1920)“ in: *Vasilij Vasil'jevič Kandinskij (1866–1944): živopis, grafika, prikladnoe iskusstvo*, Katalog vystavki, Leningrad 1989, S. 50.

Vgl. Vasilij Kandinskij, „Oprosnij list“ („Fragebogen“), in: Natalija Avtonomova, Dmitrij V. Sarab'janov, Valerij S. Turčín (Hg.), *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva (Vasilij Kandinskij. Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst)*, Bd. 2 (1918–1938), Moskau 2008, S. 74–78, 406.

³⁶⁴ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Fußnote 186, S. 465.

sein, was die auf die Werke der Kunst bezogene wissenschaftliche Arbeit erschwert oder gar unmöglich gemacht habe.³⁶⁵

Um auf das Thema der Grundelemente der Malerei zu kommen, charakterisiert Kandinskij den Inhalt eines Gemäldes. Er bestehe aus drei Hauptelementen, und zwar 1. dem Element der Künstlerpersönlichkeit bzw. der Individualität des Künstlers, 2. dem Element der Epoche (Stil), in der der Künstler lebe und schließlich 3. dem zeitlosen, rein künstlerischen Inhalt des Gemäldes.³⁶⁶

Ein Gemälde gleicht Kandinskij zufolge einem „Lebewesen“, das aus zwei weiteren Elementen besteht: einem **inneren Element** (dem **Inhalt**) und einem **äußeren** (der **Form** im weiteren Sinne). Wenn es sich um ein Kunstwerk handele, so sehe man, dass die einzelnen Teile darin organisiert und nach bestimmten festen Gesetzen miteinander verbunden seien.³⁶⁷ Diese **äußere** Verbundenheit der einzelnen Komponenten eines Gemäldes, sei es der **zeichnerischen Elemente** (**zeichnerische Form**) oder der **Farbe**, nennt Kandinskij **Konstruktion**.

Das **innere** Schema oder den inneren Sinngehalt, den die konstruktiv miteinander verbundenen Elemente bilden, bezeichnet er als **Komposition**. Laut Kandinskij konzentriert man sich bei der wissenschaftlichen Annäherung an ein Gemälde auf drei Schwerpunkte: 1. die Erforschung seiner **Elemente**, 2. die Erforschung seiner **Konstruktion** und schließlich 3. die Erforschung seiner **Komposition**.³⁶⁸

Zu den wichtigsten Elementen des Bildes zählt Kandinskij in seinem Vortrag **Farbe und zeichnerische Form**. Hier kristallisiert sich der Unterschied zu seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* heraus, in der der Begriff „Form“ nicht präzisiert wurde, obwohl fast immer ausschließlich die **zeichnerische Form** gemeint war. In dem Vortrag von 1921 grenzt Kandinskij die **zeichnerische Form** von dem Begriff der **Form der Kunst**³⁶⁹ ab. **Farbe und Form** sind demnach die bildnerischen Elemente, die dem Künstler bei der Erschaffung eines Gemäldes zur Verfügung stehen.

Kandinskij teilt die Elemente in folgende Kategorien ein: *abstrakte (otvlečënnnye)* und *materielle (elementy materii)*. Als Beispiel nennt er die Spektralfarbe (cvet) und die Pigmentfarbe (kraska). Die Spektralfarbe ist ein abstraktes Element, weil man sie abstrakt

³⁶⁵ Vgl. Vasilij Kandinskij, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles, S. 1–2.

³⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 4.

³⁶⁷ Ebenda, S. 6.

³⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 7.

³⁶⁹ Der Begriff „Form der Kunst“ oder Russ. „Forma iskusstva“ wird ebenso in Schriften Kljuns oft gebraucht. Der Begriff „Forma iskusstva“ bedeutet, aus meiner Sicht, Kunstgattungen: bildende und darstellenden Künste sowie Kunststile.

vorstellen kann; sie kann nur mithilfe von Materie, in diesem Fall von Farbpigmenten, materialisiert werden.

Die Elemente, ohne die ein Werk der jeweiligen Kunst nicht denkbar wäre, nennt Kandinskij in seinem Vortrag **Grundelemente**. Zu diesen zählt er den **Raum des Bildes** und die **Farbe**. Es gibt aber auch noch **zusätzliche Elemente** (privchodjaščie elementy); Kandinskij präzisiert aber nicht, welche er damit meint.

Die nächste Gruppe von Elementen enthält solche, die weder zu den **Grundelementen** noch zu den **zusätzlichen Elementen** gehören; dazu zählt die **Zeit**. Laut Kandinskij braucht man immer eine gewisse Zeit, um ein Gemälde zu betrachten. Interessant ist seine Anmerkung, dass ein Künstler den Betrachter dazu bringen kann, beim Betrachten eines Gemäldes einer gewissen Ordnung zu folgen und an bestimmten Stellen länger oder kürzer zu verweilen.³⁷⁰ Diese Frage erschien Kandinskij seinerzeit so wichtig, dass sie im Labor weiteren Untersuchungen unterzogen werden sollte.

Kandinskij's Weltanschauung war von Anfang an anthropomorphisch. Farbe und Form und ebenso das **erste und kleinste zeichnerische Element, der Punkt**, waren für ihn lebendige Wesen. In seinem Vortrag führt er aus, wie durch die Einwirkung von Kräften – Anstoß, Bewegung und Anhalten – auf den Punkt eine gerade **Linie** erzeugt wird, die als **zweite zeichnerische Form** gilt. Die auf einen Widerstand stoßende Linie bildet einen Winkel, einen Zickzack oder eine Kurve. Der durch eine in Bewegung versetzte Linie gezeichnete Raum wird zur **Fläche**, die als **dritte zeichnerische Form** gilt.³⁷¹ Die Fläche lässt sich, vergleichbar mit der Linie, weiter klassifizieren. Zur ersten Art malerischer Flächen zählen die geometrischen Formen wie **Dreieck, Quadrat und Kreis**. Der zweiten Art ordnet Kandinskij durch verschiedene Kräfte deformierte oder abgeschnittene geometrische Formen wie **Rhombus, Parallelogramm und Ellipse** zu. Die dritte Art bilden **freie malerische Flächen**. Als **freie malerische Flächen** bezeichnet Kandinskij solche, die nicht von den geometrischen Formen abgeleitet sind oder den Zusammenhang mit einer ursprünglichen geometrischen Form gänzlich verloren haben, wie zum Beispiel die Darstellung des Baltischen oder des Schwarzen Meeres auf einem Gemälde. Kandinskij postuliert auch: „Alles in der Natur besteht aus drei geometrischen Formen: Dreieck, Quadrat und Kreis“³⁷², eine Cézanne

³⁷⁰ Vgl. Vasilij Kandinskij, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles, S. 8.

³⁷¹ Vgl. ebenda, S. 9.

³⁷² Ebenda, S. 11.

nahekommende Auffassung, der 1904 behauptet hatte: „Alle Formen der Natur lassen sich auf Kugel, Kegel und Zylinder zurückführen.“³⁷³

Weiterhin wählt Kandinskij aus den drei geometrischen Grundformen Dreieck, Quadrat und Kreis die am stabilsten erscheinende zeichnerische Form, das gleichseitige Dreieck. Wenn dieses auf seiner Basis steht, ist es sehr stabil. Würde man es kippen und auf die Spitze stellen, würde daraus eine der instabilsten Formen resultieren. Sobald man die übliche Position einer Form verändert, geht der **absolute** Wert dieser Form in den **relativen** Wert über. Der relative Wert der Form ist eines der wichtigsten künstlerischen Mittel. Auf ihm basiert die Komposition. Vergleicht man das Dreieck mit dem Quadrat, so zeigt das Quadrat eine geringere Stabilität. Man stelle sich ein Quadrat auf einer Horizontalen stehend vor. Laut Kandinskij kann das Quadrat leichter in verschiedene Richtungen gekippt oder geschoben werden, da es von allen Seiten gleich schwer ist. Ein stumpfer Winkel drückt eine faule, träge Bewegung aus, die zwar von außen kaum Wirkung zeigt, die Form aber trotzdem in Bewegung versetzt. Die Bewegung in einem Quadrat spürt man besonders, wenn man es mit dem Kreis vergleicht. Sobald man aber das Quadrat auf der Horizontalen auf eine seiner Ecken stellt, wird eine starke Instabilität erzeugt, **vergleichbar mit dem auf der Spitze stehenden Dreieck**. Bei einem solchen Dreieck ist der obere Teil sehr schwer, der untere Teil dagegen sehr leicht. Die Bewegung der Form auf der Leinwandfläche erschien Kandinskij ebenfalls sehr wichtig. Er greift in seinem Vortrag als Beispiel das in einem bestimmten Winkel zur Horizontale platzierte Dreieck auf und stellt die Frage, ob hier eine fallende oder aufsteigende Bewegung vorliege. Kandinskij fügt gleichzeitig hinzu, dass die Studenten diese und ähnliche Fragen in den Staatlichen Freien Werkstätten in Moskau untersuchten.³⁷⁴

Und zum Schluss geht Kandinskij auf die **dritte geometrische Grundform** ein – den **Kreis**. Der Kreis ist sehr stabil und stellt das Gegenteil des Dreiecks dar. Egal, wie man den Kreis platziert, er zeigt keine Bewegung und keine Beschleunigung nach außen. Alles scheint sich beim Kreis im Zentrum zu verdichten und in die Tiefe zu bewegen. Das Thema der deformierten geometrischen Formen behandelt Kandinskij bei seinem Vortrag nicht.

Nachdem Kandinskij die drei Grundformen und ihre Bewegung auf der Fläche charakterisiert hat, geht er zur Wahrnehmung der Farbe und zur Korrespondenz zwischen Farben und Formen über, dem Thema, mit dem er sich bereits in *Über das Geistige in der Kunst* befasst hatte. Kandinskij verweist vor allem auf die Wirkung der Farbe auf die Form;

³⁷³ Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, dritte Auflage, Ludwigsburg 1987, S. 276

³⁷⁴ Vgl. Vasilij Kandinskij, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles, S. 11, 12.

er führt aus, dass der Künstler je nach Wahl der Farbe kleine Formen größer oder umgekehrt große Formen kleiner wirken lassen kann.³⁷⁵ Dabei wirke die Farbe mehr auf unsere Psyche als die Form. Es gebe angenehme und unangenehme Farben, passende und unpassende, schöne und unschöne, heitere und traurige. Laut Kandinskij ist die Frage der Farbwirkung nicht so einfach, wie es zunächst scheinen mag. Kandinskij streift in diesem Zusammenhang Fragen der Synästhesie, erwähnt farbiges Hören, farbige Musik und farbigen Geschmack, Wirkungen also, die Farbe auf unsere Sinne haben kann, und merkt in einem Satz an, dass die Farbe in der Seele eine „Vibration“ auslöse und das Gleiche für die Form gelte. Er vertieft dieses Thema aber nicht weiter. „Die Farben auf einem Gemälde oder auf der Palette können den Eindruck von Feuchtigkeit oder Trockenheit, Wärme oder Kälte, sogar von Härte vermitteln. Farbe erleben wir physiologisch, und solche physiologischen Erlebnisse werden zu psychologischen“, schlussfolgert Kandinskij.³⁷⁶ Eine gleichlautende Behauptung äußerte er bereits 1911 in *Über das Geistige in der Kunst*.

Im Weiterem behandelt Kandinskij in seinem Vortrag die drei Primärfarben **Rot**, **Blau** und **Gelb** und die daraus gebildeten Gegensatzpaare: **Gelb-Blau**, **Weiß-Schwarz**, **Rot-Grün**. Kandinskij betont, dass ein Künstler Farbe ausschließlich in Verbindung mit einer Form denken und eine zeichnerische Form mit ihr füllen sollte, eine von Gleizes und Metzinger 1912 in ihrem Buch *Du Cubisme* geäußerte Idee, die Kljun ebenfalls teilte und auf die er in seinen Schriften oft einging.

Beim **Gelb** unterstreicht Kandinskij dessen exzentrische Bewegung und dass es den Rahmen einer Form sprengt. **Blau** dagegen besitze eine konzentrische Bewegung und neige dazu, sich zu vertiefen.

Weiß und **Schwarz** ist das zweite Gegensatzpaar. Diese beiden Farben seien wie ein Schweigen und drückten nichts aus. Der Gegensatz zwischen ihnen bestehe darin, dass **Weiß** lebendig sei und im Gegensatz zu **Schwarz** einen starken Widerstand bilde. **Schwarz** sei dagegen ein Schlund, ein Schweigen, ein absolutes Nichts. Aus diesem Grund wirke jede andere Farbe auf **Schwarz** besonders stark.³⁷⁷

Und jede einzelne Farbe neige zur Wärme oder zur Kälte, also zu **Gelb** oder **Blau**. **Blau** könne aber auch warm sein und **Gelb** könne kalt werden. Man könne die Wärme und die Kälte sowie die Helligkeit jeder dunklen oder hellen Farbe erhöhen.³⁷⁸

³⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 15.

³⁷⁶ Vasilij Kandinskij, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles, S. 13.

³⁷⁷ Ebenda, S. 15.

³⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 15–16.

Einzig **Rot** steht laut Kandinskij ziemlich isoliert da. **Rot**, das innerlich „wie ein Feuertopf koche“, bezeichnete er als sehr kraftvoll und intensiv.³⁷⁹ Es könne sowohl kalt als auch warm sein, deswegen platziert er es zwischen den entsprechenden beiden Farben. Wenn **Gelb** bis zum **Weiß** aufgehellt werden könne, sei es unmöglich, es tief abzdunkeln. **Rot** dagegen lasse sich sehr stark aufhellen und abdunkeln.

In der Farbe **Grün** besteht laut Kandinskij ein absolutes Gleichgewicht zwischen **Gelb** und **Blau**. Im **Grün** gibt es keine Bewegung, nur absolute Ruhe. **Grün** beruhigt, **Rot** erregt. In der Malerei ermüdet die grüne Harmonie die Augen, zu ruhig, zu passiv wirkt **Grün**. Mit etwas Gelb aber setzt man Grün in Bewegung, so dass die Farbe zu strahlen beginnt. Kandinskij stellt **Rot** dem **Grün** gegenüber, weil in diesen beiden Farben die Bewegung an Ort und Stelle stattfindet und nicht nach außen. Er gibt außerdem eine kurze Charakteristik der Farben **Violett** und **Orange**, die durch Mischung von **Rot** mit **Blau** und **Gelb** entstehen. Laut Kandinskij ist **Violett** eine erloschene Farbe, in der man eine traurige Ruhe erkennen kann.³⁸⁰

Am Ende seines Vortrags unterstreicht Kandinskij noch einmal, dass alle von ihm verwendeten Begriffe und Vergleiche wie „traurig“, „heiter“ und „seriös“ relativ sind. Es gibt seiner Meinung nach, keine Mittel außer den hier von ihm verwendeten, um die Gefühle beim Betrachten eines Bildes oder von Farben auszudrücken.

Somit schlägt Kandinskij vor, die Elemente der Kunst mit allen möglichen zur Verfügung stehenden Mitteln zu erforschen. Die Naturwissenschaften (positiven Wissenschaften) sollten diese Untersuchungen von ihrer Warte aus unterstützen.

Schließlich geht Kandinskij in seinem Vortrag kurz auf die *Synthetische Kunst* ein, deren Erforschung in der GACHN besonders viel Zeit gewidmet wurde.³⁸¹

Am Ende des Vortrags äußert Kandinskij eine sogar von ihm selbst als utopisch bezeichnete Zielvorstellung:

Man sollte die Elemente der verschiedenen Künste isolieren, um ihre Natur mit allen uns zugänglichen Mitteln sowie mit Hilfe von Experten und der Naturwissenschaften von allen Seiten beleuchten und erforschen zu können, auch in Bezug auf die Probleme der Konstruktion und der Komposition. Und um alle diese Elemente in ein ganzes monumentales Kunstwerk einzubeziehen, müsste man die Gemeinsamkeiten (die gleiche Wurzel), aber auch die Unterschiede finden, die einer Synthetischen Kunst im Wege stehen.³⁸²

³⁷⁹ Vgl. Vasilij Kandinskij, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles, S. 16.

³⁸⁰ Vgl. ebenda.

³⁸¹ Vgl. ebenda, S. 18.

³⁸² Vgl. ebenda, S. 19.

Und Kandinskij fügt hinzu:

In einer Sitzung wurde bereits die Überlegung geäußert, ob eine so rigorose Art, Kunst zu untersuchen, angemessen wäre. Ich denke, diese Frage ist jetzt vollkommen überflüssig. Jede Theorie der Kunst schaut immer auf die Vergangenheit, sie ist die Schlussfolgerung von allem, was gewesen ist und kann nicht vorhersagen, was wird, weil die Zukunft sich immer evolutionär und revolutionär zugleich vollzieht. Die große Kunst wirft alles, was früher war, ab und baut Neues auf, und die historische Perspektive soll nur einen kleinen Schritt nach vorne machen. Man darf keine Angst davor haben. Was die Synthetische Kunst und ihre Verwirklichung in der Praxis angeht, so warte ich sehr ungeduldig darauf, wann der innere Klang – die Farbe, der innere Klang – der akustische Ton, die innere Bewegung – Malerei, Musik und Tanz sich zeigen werden.³⁸³

In diesem Abschnitt kommt Kandinskij's Philosophie zum Ausdruck. Womöglich ist das Wesen der Dinge gemeint, sozusagen ihre Essenz, die geistiger Natur ist. Farbe, akustischer Ton, Tanz und Musik bringen sie zum Ausdruck und materialisieren das Geistige in der uns umgebenden Welt.

Wie die kurze Zusammenfassung des Vortrags Kandinskij's zeigt, versuchte der Autor sehr objektiv und sachlich, den Weg zur Analyse der Elemente der Kunst zu bahnen. Es scheint so zu sein, dass Kandinskij's Theorie noch im Entstehen war, weil der Text mehrere Fragen unbeleuchtet lässt und einige Schwachstellen enthält. Wie zum Beispiel die, dass Kandinskij mit dem Begriff „Elemente“ recht viele Prozesse und Erscheinungen in der Kunst charakterisiert, was etwas verwirrend ist. Oder dass als Grundelemente hier nur Raum und Farbe aufgeführt werden, nicht aber die zeichnerische Form.

Kandinskij sah sich gezwungen, mit den Assoziationen und Sinnesempfindungen aus seiner Farbenlehre in *Über das Geistige in der Kunst* sparsam umzugehen. Seine theoretischen Schriften bezeugen ab ca. 1919, als der Künstler eine Schlüsselrolle in den neu errichteten Instituten zu spielen begann, einen radikalen Wandel. Nüchtern und objektiv analysierend ist nun sein Stil, und auf die assoziative Wahrnehmung der Farben geht er nicht mehr ein. 1926 behandelte Kandinskij in seiner Abhandlung *Punkt und Linie zur Fläche* die grafischen Elemente wie Punkt, Linie und daraus entstehende Flächen in logischer Abfolge. Damit strebte Kandinskij die Erarbeitung einer Theorie der bildenden Elemente der Kunst an und entfernte

³⁸³ Vasilij Kandinskij, unveröffentlichter Vortrag vom 1. September 1921 „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei), Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles, S. 19. „Что касается синтетического искусства на практике, я с невероятным нетерпением жду, когда появится внутреннее звучание – цвет, внутреннее звучание – звук, внутреннее движение – живопись, музыка и танец.“

sich vollkommen von seiner esoterisch-assoziativen Farbenlehre, wie sie in seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* 1911 dargestellt ist.

10 ENTWÜRFE EINER MALGRAMMATIK: IVAN KLJUNS FARBEN- UND FORMENLEHRE

Im schriftlichem Nachlass Kljuns sind mehrere akkurat handgeschriebene Manuskripte und Hefte überliefert, die unzählige Aufsätze und Notizen, aber auch persönliche Reflexionen zu kunsttheoretischen Themen wie Kubismus, Suprematismus, Ungegenständliche Kunst, Rhythmus, Licht, Komposition und Konstruktion sowie die Ergebnisse seiner jahrelangen Untersuchungen zu den Primärelementen der Malerei wie Faktur, Farbe, Form und Wirkung der Farbe beinhalten. Besonders viel Zeit widmete Kljun der Erforschung der Farbe, ihrer Wirkung und ihrer Interaktion mit der Form in der Malerei, und er fertigte mehrere Farb-Form-Tabellen an, die weiter unten ausführlich besprochen werden. Folgende Aufsätze Kljuns befassen sich mit Farbe, Form und ungegenständlicher Kunst, um nur die wichtigsten zu nennen: „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položenija“ („Ungegenständliche Kunst. Grundbegriffe“)³⁸⁴, „Bespredmetnoe iskusstvo“ („Ungegenständliche Kunst“)³⁸⁵, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“)³⁸⁶, „To novoe tečenje“ („Jene neue Strömung“)³⁸⁷, „Cvet v iskusstve živopisnom. (Psihologičeskij étjud)“ („Farbe in der Malerei (Psychologische Studie)“)³⁸⁸, „Iskusstvo kak ritm. Suprematizm, bespredmetnost“ („Die Kunst als Rhythmus. Suprematismus, Ungegenständlichkeit“)³⁸⁹ und „Suprematizm – iskusstvo čistoformy“ („Suprematismus – die Kunst der reinen Form“)³⁹⁰.

Ein anderer Teil von Kljuns Manuskripten, oft mit eigenen Kommentaren und mit genauen Autoren-, Quellen- und sogar Seitenangaben versehen, stellt eine Exzerptensammlung aus wissenschaftlichen Abhandlungen zur Farbenlehre, zu den Farbpigmenten sowie ihren chemischen Eigenschaften, zu Firnis- und Pigmentrezepturen und Gedanken zur Kunst von Philosophen, Kunsttheoretikern, Schriftstellern und Künstlern dar. Die meisten

³⁸⁴ Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položenija“, datiert nach 1923, 5 Blätter, 9 Seiten, Nr. 630, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Fast vollständig veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 273–277.

³⁸⁵ Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo“, Nr. 621, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Zum größten Teil veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 260–263.

³⁸⁶ Ivan Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44–48.

³⁸⁷ Ivan Kljun, handgeschriebener Aufsatz „To novoe tečenje“, 5 Seiten, datiert auf 1916–1918, Nr. 615, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 255–258.

³⁸⁸ Ivan Kljun, unveröffentlichter, undatierter Aufsatz „Cvet v iskusstve živopisnom. (Psihologičeskij étjud)“, Nr. 633, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

³⁸⁹ Ivan Kljun, unveröffentlichtes Manuskript „Iskusstvo kak ritm. Suprematizm, bespredmetnost“, Nr. 624, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

³⁹⁰ Ivan Kljun, unveröffentlichter Aufsatz „Suprematizm – iskusstvo čistoformy“, 5 handgeschriebene Seiten, Nr. 614, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

Aufsätze und Exzerpten-Manuskripte Kljuns entstanden im Zeitraum von Mitte der 1920er- bis Anfang der 1940er-Jahre.

Kljun war bestrebt, das am Anfang des 20. Jahrhunderts vorhandene Wissen über Farbe für sich zu dokumentieren, um daraus eine theoretische Grundlage für die Malerei zu erarbeiten. Dazu gehören: das unveröffentlichte Exzerpten-Manuskript ohne Titelblatt „Svoï mysli..., Zadanija po cvetu..., Čužie mysli...“ („Eigene Gedanken..., Aufgaben für die Farbenlehre..., Fremde Gedanken...“)³⁹¹, das Exzerpten-Manuskript „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“)³⁹², das Heft „Materialy po teorii iskusstva“ („Materialien zu einer Theorie der Kunst“)³⁹³ und andere.

All diese Schriften zählen neben Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen und Skulpturen zu einem unentbehrlichen Teil von Kljuns künstlerischem Œuvre. Sie zeichnen ihn als einen richtungsweisenden und produktiven Kunsttheoretiker aus, sind aber bis heute kaum erschlossen.

Bevor ein Teil von Kljuns Manuskripten und Aufsätzen, oft in gekürzter Fassung, Ende der 90er-Jahre in dem Buch „I. V. Kljun. Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki“³⁹⁴ herausgegeben und kommentiert wurde, waren seine Schriften ein halbes Jahrhundert lang in verschiedenen Privatsammlungen verstreut und der Forschung nicht zugänglich. Die meisten kunsttheoretischen Aufsätze Kljuns wurden bislang keiner vergleichenden Analyse mit den Texten anderer Avantgardekünstler unterzogen und nicht kunstwissenschaftlich analysiert. Dies gilt vor allem für seine Schriften zur Farbe, die in der vorliegenden Dissertation zum ersten Mal ausführlich besprochen werden.

1927 ging Kljun nach schwerer Erkrankung in den Ruhestand und konnte sich endlich der Lektüre und den Themen widmen, die ihn besonders interessierten. In dieser Zeit entstand sein bisher unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“³⁹⁵. Das Manuskript stellt eine Zusammenfassung relevanter Erkenntnisse zu den physikalischen Farbeigenschaften, den Kontrastlehren und der sinnlichen Wirkung der Farbe dar, die Kljun drei wissenschaftlichen

³⁹¹ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Manuskript ohne Titelblatt, „Svoï mysli ..., Zadanija po cvetu ..., Čužie mysli ...“, (kann auf Ende der 1930er-Jahre datiert werden), Nr. AB-086, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 1.

³⁹² Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Exzerpten-Manuskript „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“), Nr. AB-075, (ca. 1927–28), Sammlung Costakis, Thessaloniki. Im Weiteren: Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis.

³⁹³ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Exzerptenheft „Materialy po teorii iskusstva“, Fond 178, ed. chr. 6, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

³⁹⁴ Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von Vasilij Rakitin und Andrej Sarab'janov, Moskau 1999.

³⁹⁵ Zu dem Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“ siehe ebenfalls Viktoria Schindler, „Producing a Grammar of Painting: Color and Form in the Manuscripts of Ivan Kliun,“ in: Isabel Wünsche and Wiebke Gronemeyer Hg., *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*, Newcastle upon Tyne, 2016, S. 69–94.

Abhandlungen dreier bekannter Naturwissenschaftler entnommen hat: F. K. Šestakovs *Harmonisierung der Farben für Koloristen, Maler, Gewerbemaler, Studenten und Lehrlinge*³⁹⁶, W. Ostwalds *Farbkunde*³⁹⁷ und L. Richteras *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem*³⁹⁸. Die letzten beiden Bücher erschienen zwischen 1926 und 1928 in russischer Übersetzung, somit kann das Exzerpten-Manuskript auf ca. 1927–28 datiert werden. Da Kljun sich regelmäßig mit anderen Avantgardekünstlern über theoretische Fragen in der Kunst austauschte, ist anzunehmen, dass auch Rodčenko, Udal'cova, Matjušin, Malevič, Tatlin und andere Kollegen über ein ähnliches Farbwissen verfügten und diese Quellen gut kannten.

10.1 Aus dem unveröffentlichten Exzerpten-Manuskript Kljuns „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“)³⁹⁹

Kljuns Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“ enthält insgesamt 45 handgeschriebene Seiten. Die Texte darin sind mit genauen Autoren-, Quellen- und sogar Seitenangaben versehen, was Kljun als wissenschaftlich korrekt forschenden Künstler ausweist. Kljuns Exzerpten-Heft „Farbenkunde“ entstand, als der Künstler an zwei bereits erwähnten Publikationen arbeitete: an „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“)⁴⁰⁰, erschienen 1928 in der Zeitschrift *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)*, und „Das Problem der Farbe in der Malerei“⁴⁰¹. Dieser Titel sollte 1928–29 in der gleichen Zeitschrift erscheinen, wurde aber aus unbekanntem Gründen nicht veröffentlicht und kam erst 1931 in der Zeitschrift *Maljarnoe delo* heraus. Für die Abfassung dieser Aufsätze griff Kljun zu den vorhandenen wissenschaftlichen Abhandlungen zur Farbe und fasste einige davon für sich zusammen. In den Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ ließ Kljun mehrere Passagen aus dem Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“ einfließen, die er im

³⁹⁶ F. K. Šestakov, *Soglasovanie cvetov dlja koloristov, chudožnikov, chudožnikov-prikladnikov i dlja studentov i učaščichsja (Harmonisierung der Farben für Koloristen, Maler, Gewerbemaler, Studenten und Lehrlinge)*, Ivanovo-Voznesensk 1928.

³⁹⁷ Wilhelm Ostwald, *Farbkunde*, übers. ins Russische von Z. O. Milman, Izdat. Promizdata, Moskau 1926, deutsche Ausgabe 1923, Leipzig.

³⁹⁸ Leopold Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem. Die Grundlagen der Farbenlehre für Künstler und Kunstgewerber (Osnovy učenija o cvetach dlja chudožnikov i dejatelej chudožestvennoj promyšlennosti)*, übers. ins Russische von Prof. N. T. Fjodorov, Moskau 1927. Deutsche Ausgabe erschien 1924 in Halle (Saale). Prof. Leopold Richtera unterrichtete 1920–25 Farbenlehre an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien.

³⁹⁹ Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis. Vgl. Exzerpt aus: L. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 1.

⁴⁰⁰ Zu diesem Aufsatz siehe Fußnoten 108, 109, 113.

⁴⁰¹ Ivan Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44–48.

Aufsatz referierte und kommentierte. Somit verkörpert „Farbenkunde“ einen seltenen Glücksfall: man kann anhand dieses Manuskripts exemplarisch nachvollziehen, wie der Künstler sich dem Thema Farbe näherte, aus welchen Quellen er seine Ideen schöpfte, wie er sie umsetzte und daraus eigene Theorien entwickelte. Und man kann daraus schließen, dass die Exzerpten-Hefte Kljun sowohl als Nachschlagewerke wie auch als Quellen für seine theoretischen Aufsätze und seine experimentelle Arbeit dienten.

Einige Beispiele dafür sind die folgenden von Kljun zusammengefassten Passagen aus Richteras Buch.

10.1.1 Exzerpte aus dem Buch Richteras *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem ...*

Kljun vertrat genau wie Richtera die Meinung, dass die Farbenlehre ein vielseitiges Thema sei und mehrere Wissenschaftsgebiete, sowohl Physik als auch Chemie, Physiologie, Psychologie und Philosophie, umfasse.⁴⁰² Die Farbenkunde wurde Mitte der 20er-Jahre als Disziplin an der philosophischen Fakultät der Berliner Universität, an der Wiener Akademie der Künste und an anderen Hochschulen Westeuropas wie der Technischen Hochschule Dresden unterrichtet.⁴⁰³ Richtera wies insbesondere darauf hin, dass die Fragen der Farbästhetik bis zum damaligen Zeitpunkt, also Mitte der 20er-Jahre, immer noch nicht wissenschaftlich begründet waren.⁴⁰⁴

Aus dem langen physikalischen Teil von Richteras Buch notierte sich Kljun grundlegende Informationen z. B. zur Brechung der Strahlen, zur Wirkung des farbigen Lichts auf die Beleuchtung der Gegenstände, zum Experiment von Newton (Zerlegung des weißen Lichts in die Spektralfarben), zur Beschreibung des Maxwell'schen Farbkreisels⁴⁰⁵, zum Experiment von Chevreul, dazu Auszüge aus dem Vortrag von Hermann Helmholtz „Optisches über Malerei“⁴⁰⁶ und Auszüge aus Ostwalds *Farbkunde*.⁴⁰⁷ Ebenfalls von

⁴⁰² Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 1. Vgl. Exzerpt aus: L. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 1. Kljun verwendete die russische Version des Buches, übersetzt aus dem Deutschen von Prof. N. T. Fëdorov, Moskau 1927. In der vorliegenden Arbeit werden dennoch ausschließlich die Seiten der deutschen Ausgabe angegeben.

⁴⁰³ Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 1.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 1. Vgl. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 1.

⁴⁰⁵ Vgl. Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 6. Exzerpt aus: Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 27, 32.

⁴⁰⁶ Vgl. Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 9. Vgl. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 66–68.

⁴⁰⁷ Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis.

Bedeutung waren für Kljun der Teil über die drei farbbestimmenden Konstanten Farbton, Sättigung und Helligkeit und die genaue Beschreibung der Kontraste wie Sukzessiv-, Simultan-, Hell-Dunkel-Kontrast sowie ihrer Rolle in der Kunst. Die Fragen der Farbästhetik und ihrer Wirkung interessierten Kljun aber am meisten.

Im Folgenden wird eine Auswahl von Exzerpten aus Kljuns unveröffentlichtem Manuskript „Farbenkunde“ präsentiert, die seine Schwerpunkte bei der Auseinandersetzung mit Farben festhalten. Anzumerken ist, dass Kljun die Passagen, die ihn interessierten, beim Notieren oft stark kürzte oder abänderte, so dass seine Exzerpte nicht immer wortwörtlich mit dem Original übereinstimmen. Aus diesem Grund wurden die Exzerpte Kljuns von der Verfasserin der vorliegenden Dissertation neu übersetzt und sind an das Original, hier Richtera, nur angelehnt.

Опыты (Дофе в картинной галерее в 1852) доказали, что при уменьшении дневного света прежде всего красные тона теряют свою цветистость, и синий дольше всего видится как цвет. Преобладание синих и голубых тонов при незначительной яркости дает возможность художнику создавать иллюзию лунного освещения. Это явление открыто ученым Пуркинью. Красный мак и василек при дневном свете кажутся одинаково светлыми, вечером же василек выглядит значительно светлее мака.⁴⁰⁸

Die Experimente (von Dove⁴⁰⁹ in der Gemäldegalerie, 1852) bestätigten, dass bei weniger Tageslicht vor allem die roten Töne ihre Sättigung verlieren und Blau am längsten als Farbe sichtbar bleibt. Das Vorherrschen blauer und hellblauer Töne gibt dem Künstler bei niedriger Helligkeit die Möglichkeit, die Illusion von Mondlicht zu schaffen. Dieses Phänomen wurde von dem Wissenschaftler Purkinje⁴¹⁰ entdeckt. Die rote Mohnblume und die Kornblume erscheinen bei Tageslicht gleich hell, in der Abenddämmerung erscheint aber die Kornblume viel heller als die Mohnblume.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 5. Vgl. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 23.

⁴⁰⁹ Hier ist der Physiker Heinrich Wilhelm Dove (1803–1879) gemeint. Er verfasste ebenfalls Beiträge zur Farbenlehre (1853) sowie zu optischen Studien (1859). Die gemeinte Stelle findet man in: H. W. Dove, *Darstellung der Farbenlehre und Optische Studien*, Berlin 1853, S. 183–189. Die Neuauflage seiner Texte erschien in: Heinrich Wilhelm Dove, *Darstellung der Farbenlehre und optische Studien*, Saarbrücken 2007.

⁴¹⁰ Johann Evangelist Purkinje (1787–1869) war ein tschechischer Physiologe, Embryologe, Philosoph und Politiker. Nach ihm wurde der Effekt benannt, dass die Farben aus dem kurzwelligen Spektrum, sprich Blau und Violett, ihre Leuchtkraft am längsten bei Dämmerlicht entfalten, wohingegen die Farben aus dem langwelligen Spektrum dann schnell erlöschen. Dieses Phänomen ist auf die Physiologie des Auges und die verschiedenen Rezeptorensysteme: das photopische Sehen bei Tageslicht (mithilfe der Zapfen der Netzhaut) und das skotopische Sehen bei Nacht (mithilfe der Stäbchen) zurückzuführen.

⁴¹¹ Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 5. Vgl. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, Halle (Saale) 1924, S. 23.

Kljun wählte aus dem naturwissenschaftlichen Teil des Buches von Richtera vorwiegend solche Informationen aus, die ihm für sein künstlerisches Schaffen notwendig erschienen. Man stellt fest, dass der Fokus des Künstlers im Wesentlichen auf die Wirkung der Farbe gerichtet war. Kljun notierte aus Richteras Buch fast das gesamte Kapitel „Aesthetik der Farbe“⁴¹² und ließ nur wenige Absätze, wie zum Beispiel zu den Irrtümern von Fields Lehre, eine Beschreibung der Farben Weiß und Schwarz sowie Passagen zur praktischen Anwendung der Grundsätze aus Ostwalds neuester Theorie der Farbenharmonie aus. Field vertrat die Meinung, dass „die verschiedenen Farben in einem Kunstwerk solche Töne haben und in solcher Flächengröße auftreten sollten, dass das Werk, von ferne gesehen, einen neutral grauen Ton ergibt, also keine Farbe vorherrscht“.⁴¹³

Dagegen notierte Kljun Ausführungen zur Harmonie und Wirkung der Farbe sehr ausführlich, zum Beispiel:

Проблема гармонии цветов чрезвычайно сложна; [...] как мы видим раньше, даже физик пытался подойти к этому вопросу статистическим путем [...]. С неподражаемым совершенством выразился об этом Гёте в „Учении о цветах“ (Дидактическая часть VI глава „Чувственно-моральное действие цвета.“).

Цвет производит на нас „безотносительно к особенностям или форме материала, на поверхности которого мы его видим, взятый в отдельности, некоторое специфическое, в сочетании же – частью гармоническое, частью характерное, негармоническое, но всегда определенное и значительное действие.

Опыт учит нас, что отдельные цвета вызывают особые душевные настроения. Для того, чтобы вполне почувствовать эти действия, следует совершенно окружить глаз цветом – например находиться в одноцветной комнате, смотреть через цветное стекло.⁴¹⁴

Die Harmonie der Farben ist einer der schwierigsten Teile der Farbenlehre. [...] Wie wir sehen, versuchte sogar ein Physiker, diese Frage auf statistischem Wege zu lösen. [...] In unübertrefflicher Vollkommenheit äußert sich darüber Goethe in seiner *Farbenlehre* (Didaktischer Teil. Kapitel VI. Sinnlich-Sittliche Wirkung der Farbe).⁴¹⁵

Die Farbe übt unabhängig von der Beschaffenheit oder Form des Materials, auf dessen Oberfläche wir sie sehen, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch disharmonische, immer aber eine entscheidende und bedeutende Wirkung auf uns aus. Einzelne

⁴¹² Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 78–82.

⁴¹³ Ebenda, S. 81.

⁴¹⁴ Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 11. Vgl. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 78–79.

⁴¹⁵ Der Originaltitel lautet: „Zur Farbenlehre. Sinnlich-Sittliche Wirkung der Farbe (Sechste Abteilung)“, in: Goethe, *Schriften zu Literatur und Leben, zur Politik, zur Kunst und zur Naturwissenschaft*, hrsg. von Ernst Johann, Frankfurt a. M. 1959, S. 568–594.

Farben rufen besondere seelische Stimmungen hervor. Um diese Wirkung zu erforschen, sollte man sich ausschließlich mit einer Farbe umgeben, zum Beispiel in einem in einer Farbe gestrichenen Zimmer sein oder durch Farbglas schauen.⁴¹⁶

Richtera bringt in seinem Buch auch Ausschnitte aus Goethes *Farbenlehre* über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, die Kljun sich notierte.

Красный в наиболее чистом виде действует по Гёте, серьёзно и достойно и вызывает также чувство роскоши, а также и ужаса. [...]

Желтый наивысшей чистоты действует светло и ясно, блестящий же желтый вызывает чувство роскоши и благородства. Он очень чувствителен к загрязнениям и в виде, например, серо-желтого действует уже неприятно. В голубом лежит что-то противоречивое между раздражением и покоем; он действует холодно, а также сентиментально. Зеленый вызывает чувство приятного спокойствия. Мы видим из этого, как действовали отдельные цвета на Гёте⁴¹⁷.

Rot wirkt nach Goethe im reinsten Zustand ernst und würdig, auch prächtig, doch auch furchtbar. [...]

Gelb wirkt in höchster Reinheit hell und heiter, wenn glänzend, so prächtig und edel. Es ist aber sehr empfindlich gegen Verunreinigung und wirkt z. B. als grau-gelb schon unangenehm. In Blau liegt etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe; es wirkt kalt, auch sentimental. Grün löst wohltuende Ruhe aus usw. Damit soll angedeutet sein, wie einzelne Farben auf Goethe wirkten.⁴¹⁸

Genauso wichtig erschien Kljun der Abschnitt, in dem zwei verschiedene Auffassungen von der spezifischen Wirkung der Farben dargestellt werden. Die eine Sichtweise führt diese Wirkung darauf zurück, dass jede Farbempfindung in bestimmter Weise gefühlsbetont sei, während die andere sie auf bestimmte Assoziationen zurückführt, indem sie beispielsweise annimmt, dass die erregende Wirkung von Rot durch den Gedanken an Blut oder Feuer hervorgerufen wird.⁴¹⁹ Die Wirkung der Farben sei nichts Absolutes. Die Farbempfindungen unterschieden sich abhängig vom persönlichen Geschmack, von den Gewohnheiten und sogar von der Stimmung einer Person. Außerdem hänge die Wirkung der Farbe nicht nur vom Ton, sondern auch vom Grad ihrer Helligkeit und Sättigung ab. Es bestehe ein großer Unterschied zwischen der feurigen Wirkung des Purpurs und der beruhigenden Wirkung der Farbe Rosa.⁴²⁰ Eine besonders starke Wirkung übt laut Richtera die räumliche Verteilung der Farbe aus. Sehr

⁴¹⁶ Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 11. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 78–79.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 11–12. Vgl. Ebenda, S. 78–79.

⁴¹⁸ Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 78–79.

⁴¹⁹ Vgl. Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 11. Vgl. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 79.

⁴²⁰ Vgl. Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 12. Vgl. Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 79.

unterschiedlich wirkt Blau, je nachdem ob man auf ein Stück blaues Papier von der Größe einer Visitenkarte blickt oder sich in einem blau gestrichenen Zimmer befindet. Richtera schlussfolgerte: „Die Frage der sinnlich-sittlichen Wirkung der einzelnen Farben ist nicht nur sehr kompliziert, sondern überhaupt kaum lösbar.“⁴²¹

Kljun gewann aus den drei oben erwähnten wissenschaftlichen Abhandlungen von Richtera, Ostwald und Šestakov Anregungen für seine eigenen Aufsätze, schrieb die entsprechenden Stellen ab und versah sie mit eigenen Kommentaren. Eine solche Stelle lautet zum Beispiel bei Richtera:

[...] die Beurteilung der Helligkeit verschiedener Farben ein sehr schwieriges Problem ist. Während uns unser Gefühl mit großer Sicherheit sagt, wann und ob zwei gleichfarbige Flächen gleich hell sind oder nicht, wird dieses Gefühl sofort unsicher, wenn es sich zum Beispiel darum handelt, zu sagen, ob ein vorgegebenes blaues und rotes Papier gleich hell sind.⁴²²

Im Exzerpten-Heft notierte Kljun:

До сей поры нет прибора (спектрофотометра), которым можно было бы измерить яркость цвета, например, нельзя сказать одинаково ли светлы данные красная и синяя бумажка.⁴²³

Bis heute gibt es kein Gerät (Spektralphotometer), mit dem man die Helligkeit der Farbe messen könnte. Man kann zum Beispiel nicht sagen, ob zwei gegebene Blatt Papier, ein rotes und ein blaues, gleich hell sind.

Diese Feststellung findet man etwas abgeändert in Kljuns Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ wieder:

Можно измерить техническую конструкцию, можно до точности установить силу давления и сопротивления, но нельзя измерить силу цвета: никто не может сказать, какой из данных двух цветов ярче – красный или голубой, а если скажет, то исключительно по внутреннему своему ощущению, а доказать такое утверждение невозможно.⁴²⁴

Man kann eine technische Konstruktion messen, man kann mit großer Genauigkeit die Größe des Drucks und des Widerstands bestimmen, aber die Kraft der Farbe kann man nicht messen. Keiner kann sagen,

⁴²¹ Ebenda.

⁴²² Richtera, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem...*, S. 25.

⁴²³ Vgl. Kljun, unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript „Farbenkunde“, Sammlung Costakis, S. 6.

⁴²⁴ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44 mit einem Verweis auf das Buch Richteras.

welche von diesen zwei Farben greller ist: Rot oder Hellblau. Und wenn einer dies sagen kann, dann nur dank seiner inneren Empfindung. Die Behauptung jedoch zu beweisen, ist unmöglich.⁴²⁵

Dieses Beispiel, vor allem den unterstrichenen Teil, führte Kljun in mehreren seiner Schriften und Aufsätze an.

10.1.2 Exzerpte aus Wilhelm Ostwalds *Farbkunde*⁴²⁶

Aus Ostwalds *Farbkunde* fasste Kljun die Stellen über die Mischung der Farben, die Parallelen zwischen musikalischen Tönen und Farbtönen, die Anfertigung der achromatischen Farbtonleiter sowie über die physikalischen Charakteristika des Lichts und die chemischen Eigenschaften von Farbpigmenten und Bindemitteln zusammen.

In Kljuns schriftlichem Nachlass befinden sich das Modell eines 24teiligen Farbkreises und das eines farbtongleichen Dreiecks, ausgeführt nach Modellen in Ostwalds *Farbkunde* (Abb. 51). Vermutlich kopierte Kljun die beiden Abbildungen als Anlage für sein Exzerptenheft, um bei der Lektüre auf sie zurückzugreifen. Es ist eher unwahrscheinlich, dass Kljun diese beiden Modelle als Hilfsmittel benutzte, um seine Farbzusammenstellungen und Farbtabelle anzu fertigen.

Kljun unterstrich, dass Ostwald das Problem der Farbe in der Kunst hauptsächlich unter Berücksichtigung der Gesetze der naturalistischen Malerei erforschte. Die reine Kunst der Farbe, die, vergleichbar mit der Musik, von der Funktion der Naturnachahmung befreit ist, zog der Physiker noch nicht in Betracht. Kljun erwähnte, dass Ostwald seine Ansichten später überarbeitete, so dass das Hauptthema der zweiten Ausgabe der *Farbkunde* die reine Kunst der Farbe war, fügte aber hinzu: „Suprematismus und ungegenständliche Kunst verstehen wir als Kunst der reinen künstlerischen Mittel, wir wissen also nicht, welche ‚reine Kunst‘ Ostwald meinte.“⁴²⁷

Es soll angemerkt werden, dass Kljun die Harmonielehre von Ostwald kritisch betrachtete und ihm vorwarf, bei der Herstellung seiner Farbtabelle nicht wissenschaftlich genug vorzugehen, da er ungleichmäßige Intervalle bei der Mischung der Farben erzeuge.

⁴²⁵ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44 mit einem Verweis auf das Buch Richter's. Übers. der Verfas.

⁴²⁶ Wilhelm Ostwald, *Farbkunde*, Leipzig 1923; Wilhelm Ostwald, *Cvetovedenie*, russische Ausgabe von Z. O. Milman, Moskau 1926.

⁴²⁷ „Нам неизвестно, о каком чистом искусстве он (Оствальд) говорит, – ведь искусство чистых живописных элементов, – это супрематизм и беспредметное искусство. Ivan Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 48.

Kljun schlug einen Weg vor, wie man sich der Harmonie der Farben wissenschaftlich nähern könne:

Нет красивых и некрасивых цветов, – все зависит от их взаимных сочетаний. Чтобы определить и дать научное обоснование гармоничности сочетаний тех или иных цветов, необходимо точно определить какими-либо оптическими приборами, какому количеству колебаний волн эфира соответствует каждый из той группы цветов, которую мы исследуем на гармоничность.

Сопоставляя полученные цифры, мы обращаем свое внимание на их ритмичное чередование. И ту гармонию цветов, которую художники определяют только своим внутренним чувством, мы получим в ряде чисел, которые будут ритмично чередоваться.

Только такой подход к определению гармонии цветов можно считать научно обоснованным.

Цвета будут превращены в цифры, и последовательный порядок их расположения и числовые интервалы покажут: есть ритмичная закономерность в сопоставлении этих чисел или нет.

Поэтому знаменитая теория гармонии цветов, построенная Вильгельмом Оствальдом, неправильна и ненаучна. Его известные таблицы цветов, созданные им на основе якобы научно обоснованных, правильно построенных интервалов, – совершенно неправильны и не имеют строго научного основания, так как по его словам он строил их следующим образом: он брал две краски, к примеру, белую и красную; к красной он прибавлял одну каплю самых лучших белил, затем к капле красной – две капли белил, потом три капли, четыре и так далее, и уверял, что интервалы будут правильные и строго равномерные. То же самое он проделал и с другими цветами. Он считал, что сопоставляя смешанные таким образом цвета, мы получим сочетания гармоничные, научно обоснованные и с правильно и равномерно построенными интервалами.

Но здесь упущено, что качество красок бывает различное: одни краски сильнее, другие слабее; и если при смешении капли какой-либо краски с каплей белил мы получим один цвет, то при смешении капли другой краски с каплей тех же белил получим цвет другой. Совершенно ясно, что цвета эти ни в какую связь один с другим ставить нельзя, никакой гармонии и никакой закономерности здесь может и не быть, а если они и будут тяготеть друг к другу, то это случайно.

[...]

Кроме того, краски одного и того же цвета, но приготовленные из разных материалов, имеют разные свойства. Некоторые краски при смешении с другими красками дают грязный цвет. Трудности получения этим путем гармоничных и взаимно тяготеющих друг к другу цветов увеличивается во много сотен, а может быть, и тысяч, раз, если мы цвет разной насыщенности (интенсивности) будем смешивать (разбавлять) не с каплями белил, а с каплями красок других хроматических цветов, притом различных тонов. При этом химическим путем в исследовании цветов не получим гармонично сочетающихся цветов или их тонов, так как не получим равномерных интервалов. [...]

У красок разных фабрик различные свойства, зависящие от материалов и способов обработки этих материалов.

В. Оствальд – химик и поэтому он подходил к решению этого вопроса химическим путем, а как мы видим выше, этот путь далеко не научный, а случайный и желательных результатов он не дает, что впрочем признает и сам Оствальд: во втором издании своей книги «Цветоведение» он заявляет, что при составлении своих таблиц, он внес некоторый корректив «по впечатлению».

Следовательно, путь исследования, примененный Оствальдом не является строго научным, - не даром он вносил к нему корректив. Всё-таки его таблицы пользуются большой популярностью, но главным образом среди красочных мастеров и фабрикантов красок за границей. Оствальд предложил свою теорию гармонии цветов немецким художникам, но те полностью её отвергли; [...] Немецкие художники не признали его таблиц, так как не увидели в них никакой гармоничности, даже не увидели закономерных интервалов в каждом отдельном цвете при смешении его с другими цветами.

Итак научный подход к определению гармонии цветов посредством химии не дает положительных результатов. Только психофизиологическим методом исследования мы можем достигнуть этой цели; причем физиологический метод – это мы имеем ввиду исследование физическими (оптическими) приборами, а психофизиологический – это путь исследования вкусового, эстетического чувствования.⁴²⁸

Kljun beschreibt Ostwalds Vorgehensweise bei der Erzeugung der Farbtonintervalle folgenderweise:

Es gibt keine schönen und unschönen Farben – alles hängt von ihrer Zusammenstellung ab. Um zu bestimmen und wissenschaftlich zu begründen, ob die Zusammenstellung bestimmter Farben harmonisch ist, ist es notwendig, mit Hilfe von optischen Geräten genau zu messen, welche Schwingungszahl der Ätherwellen jeder Farbe aus der Farbengruppe entspricht, die wir auf ihre Harmonie hin untersuchen. Beim Vergleich der gewonnenen Zahlen lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf ihre rhythmische Abfolge. Und so erhalten wir jene Harmonie der Farben, die die Künstler nur dank ihres inneren Gefühls erfassen, in einer Reihe von Zahlen, die rhythmisch aufeinander folgen. Nur eine solche Herangehensweise an die Bestimmung der Farbharmonie ist wissenschaftlich begründet.

Farben werden übersetzt in Zahlen, und deren Reihenfolge und die Intervalle zwischen den Zahlen zeigen an, ob eine rhythmische Gesetzmäßigkeit bei der Gegenüberstellung dieser Zahlen existiert oder nicht.

Deswegen ist die berühmte Harmonielehre von Wilhelm Ostwald falsch und unwissenschaftlich. Seine bekannten Farbtabelle, die angeblich auf der Grundlage wissenschaftlich fundierter und richtig gewählter Intervalle aufgebaut sind, sind vollkommen fehlerhaft und verfügen über keine wissenschaftliche Grundlage. Nach eigener Aussage ist Ostwald folgendermaßen vorgegangen: Er nahm zwei Farben, zum Beispiel Weiß und Rot, und fügte dem Rot einen Tropfen des besten Weiß zu, danach

⁴²⁸ Ivan Kljun, rotes handgeschriebenes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, datiert auf 1941–42, S. 2–3; veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanja, stat'i, dnevnik*, S. 376–382, hier S. 377–378.

zwei Tropfen Weiß, dann drei und vier usw. und versicherte, dass die Intervalle dabei richtig und absolut gleichmäßig ausfallen. Dasselbe tat er mit den anderen Farben. Er meinte, dass die Gegenüberstellung von auf solche Weise gemischten Farben harmonische Farbkombinationen ergibt, die wissenschaftlich fundiert sind und richtige und gleichmäßige Intervalle aufweisen.

Es wurde hier aber übersehen, dass die Farbqualität sehr unterschiedlich ist: manche Farben sind stärker, andere schwächer, und bei der Mischung einer beliebigen Farbe mit Weiß wird die eine Farbe erzeugt, und bei der Mischung einer anderen Farbe mit dem Tropfen des gleichen Weiß erhalten wir eine andere Farbe. Es ist klar, dass diese Farben in keine Beziehung zueinander gebracht werden können, hier gibt es keine Harmonie und keine Gesetzmäßigkeit, sollten die Farben doch miteinander korrespondieren, wäre dies ein Zufall. [...]

Außerdem haben Farben des gleichen Tons, die aber aus verschiedenen Materialien hergestellt sind, unterschiedliche Eigenschaften. Manche Farben ergeben bei der Mischung mit anderen Farben einen schmutzigen Ton. Die Schwierigkeit, auf diese Art und Weise harmonische und korrespondierende Farben zu erzeugen, wird noch hundert, vielleicht auch tausend Mal größer, wenn wir eine Farbe unterschiedlicher Sättigung (Intensität) nicht mit Weiß mischen (verdünnen), sondern mit Tropfen anderer chromatischer Farben von unterschiedlichen Schattierungen. So werden wir auf chemischem Weg bei der Erforschung der Farbe keine harmonischen, zusammenpassenden Farben oder ihrer Abstufungen davon erzielen, da wir keine gleichmäßigen Intervalle erzeugen können. [...]

Farben aus verschiedenen Fabriken besitzen verschiedene Eigenschaften, die von den Materialien und deren Bearbeitungsverfahren abhängen.

V. Ostwald ist Chemiker, so näherte er sich der Lösung dieser Frage auf chemischem Weg, und wie wir oben sehen können ist dieser Weg nicht wissenschaftlich, sondern zufällig und führt nicht zu den gewünschten Ergebnissen, was Ostwald eigentlich auch selbst zugibt. In der zweiten Ausgabe seines Buches *Farbkunde* behauptet er, dass er gewisse Korrekturen „nach seinen Empfindungen“ anbrachte.

Demzufolge ist der Forschungsweg, den Ostwald beschritten hat, nicht strikt wissenschaftlich, nicht umsonst nahm er Korrekturen vor. Nichtsdestotrotz genießen seine Tabellen eine große Popularität, vor allem aber bei den Anstreichern und den Farbhherstellern im Ausland. Ostwald schlug seine Theorie der Farbharmonie den deutschen Künstlern vor, die seine Theorie aber vollkommen abgelehnt haben. [...]

Deutsche Maler haben seine Tabellen nicht anerkannt, weil sie darin keine Harmonie, keine gesetzmäßigen Intervalle in jeder einzelnen Farbe bei deren Mischung mit anderen Farben gesehen haben.

Und so führt eine wissenschaftliche Herangehensweise zur Feststellung der Farbharmonie mit Hilfe der Chemie zu keinen positiven Ergebnissen.⁴²⁹ Nur dank der psycho-physiologischen Forschungsmethode können wir dieses Ziel erreichen, wobei die physiologische Methode die Erforschung der Farben mithilfe physikalischer (optischer) Geräte wäre und die psycho-physiologische Methode die Erforschung des Geschmacksinns und der ästhetischen Empfindungen beinhalten würde.⁴³⁰

⁴²⁹ Gemeint ist der Vorgang, bei dem eine reine Farbe mit Weiß oder Schwarz tropfenweise aufgehellt oder abgedunkelt wird. Die Intervalle werden anhand der Menge der zugefügten Farbe gemessen und nicht anhand der optischen Erscheinung der Farben. Dabei entstehen ziemlich große Abstufungen zwischen den zwei nebeneinanderliegenden Farbtönen, die miteinander nicht korrelieren.

⁴³⁰ Ivan Kljun, rotes handgeschriebenes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, datiert auf 1941–42, S. 2–3; veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 376–382, hier S. 377–378.

Diese Passage aus Kljuns Manuskript verdeutlicht, warum der Künstler eher wenig von den Farbmodellen und dem Farbkreis übernahm, die Ostwald entwickelt hatte. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde er sogar von anderen Farbsystemen in seiner Malerei inspiriert, und die Ostwaldsche Methode war für ihn eher aus wissenschaftlicher Sicht interessant.

Nichtsdestotrotz stimmte Kljun mehreren Behauptungen Ostwalds zu, darunter auch der, dass die Erforschung und Systematisierung der Farbe durch „den Mangel an Maß und Zahl“ erschwert würde und eine Grundregel fehle, nach welcher die grauen und bunten Reihen richtig abzustufen seien.⁴³¹ Kljun entwickelte diesen Gedanken am Ende seines Artikels „Das Problem der Farbe in der Malerei“ so:

Науке предстоит колоссальная работа—установить законы всех этих сложнейших цветовых соотношений в искусстве и переложить их на язык цифр. [...]

Произведение искусства не может быть выражено простыми числами, а только числовыми отношениями. Для определения этих отношений необходим какой-то критерий. Когда критерий такой будет найден, только тогда возможно будет не только определить гармоничность и дисгармоничность форм с заключенными в них цветами, не только ощущать композицию, но и прочитывать ту грамоту искусства, которую написали великие мастера прошлого.⁴³²

Die Wissenschaft erwartet die kolossale Arbeit, die Gesetzmäßigkeiten all dieser schwierigen Farbverhältnisse in der Kunst zu erforschen und sie in die Sprache der Zahlen zu übersetzen. [...]

Ein Kunstwerk kann nicht durch einfache Zahlen wiedergegeben werden, sondern nur durch Zahlenverhältnisse. Um diese Verhältnisse zu finden, benötigt man ein Kriterium. Ist ein solches Kriterium gefunden, dann wird es möglich sein, nicht nur die Harmonie oder Disharmonie der Formen und darin eingeschlossenen Farben zu bestimmen, nicht nur die Komposition wahrzunehmen, sondern auch die Grammatik der Kunst zu verstehen, die die alten Meister mit ihren Werken geschaffen haben.⁴³³

Ostwald schrieb, dass das Auge die einzelnen Spektralfarben im weißen Licht nicht erkennen könne, während unser Ohr die einzelnen Töne bei Tongemischen durchaus unterscheiden könne.⁴³⁴ Kljun widersprach folgendermaßen:

⁴³¹ Vgl. Ivan Kljun, unveröffentlichtes, undatiertes, handgeschriebenes Exzerpten-Manuskript „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“), Nr. AB-075, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 33. Vgl. Ostwald, *Farbkunde*, S. 32.

⁴³² Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 47–48.

⁴³³ Ebenda.

⁴³⁴ Vgl. Ostwald, *Farbkunde*, S. 114.

Между тем Оствальд говорит: “Ухо благодаря своему особенному устройству производит физическое разложение сложнейших колебаний на их составные элементарные синусоидные волны, которые мы после некоторой тренировки можем слышать отдельно друг от друга. К подобному анализу наш глаз абсолютно не приспособлен. Он воспринимает любую цветовую смесь всегда как единое целостное ощущение, Гельмгольц утверждает то же самое. [...]

Это утверждение совершенно неверно. Достаточно взглянуть на палитру художника-живописца, чтобы убедиться в противном. Эти ученые физики просто забыли о французских импрессионистах Монэ, Синьяке и др. Очевидно глаз художника лучше усовершенствован и острее видит разложение цветов без всяких приборов, чем глаз лучших из физиков.”⁴³⁵

Inzwischen behauptet Ostwald: „Das Ohr zerlegt dank seiner Beschaffenheit die kompliziertesten Schwingungen in sie bildende sinusförmige Wellen, die wir nach etwas Übung getrennt voneinander hören können. Unser Auge kann dies überhaupt nicht. Das Auge nimmt jede Farbmischung als Ganzes wahr. Helmholtz behauptete dasselbe. [...]

Diese Behauptung ist völlig falsch. Es genügt, einen Blick auf die Palette des Malers zu werfen, um das Gegenteil zu sehen. Diese gelehrten Naturwissenschaftler haben die französischen Impressionisten Monet, Signac und andere vergessen. Offensichtlich sind die Augen eines Künstlers vollkommener und sehen die Zerlegung der Farben ohne jegliche Geräte deutlicher als die Augen der besten Physiker.“⁴³⁶

10.2 Das unveröffentlichte Exzerpten-Manuskript ohne Titelblatt “Svoi mysli . . . , Zadanija po cvetu . . . , Čužie mysli . . .” („Eigene Gedanken..., Aufgaben für die Farbenlehre..., Fremde Gedanken...“)⁴³⁷

Ein anderes unveröffentlichtes Exzerpten-Manuskript Kljuns ohne Titelblatt, “Svoi mysli . . . , Zadanija po cvetu . . . , Čužie mysli . . .” enthält Kljuns persönliche Äußerungen und Gedanken zur Farbe, zu ihrer psychologischen Empfindung und Symbolik, aber auch Exzerpte aus Goethes *Farbenlehre* und aus *Licht & Farbe* von Robert Alexander Houstoun⁴³⁸.

Das Exzerpten-Manuskript entstand ca. 1928–1932 und zählt dreißig Seiten. Wie bereits oben angeführt, halten mehrere Exzerpte Kljuns aus verschiedenen Farbhandbüchern Auszüge aus Goethes *Farbenlehre* fest, die Kljun mit seinen eigenen Kommentaren versah;

⁴³⁵ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 47.

⁴³⁶ Ebenda.

⁴³⁷ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Manuskript ohne Titelblatt, “Svoi mysli . . . , Zadanija po cvetu . . . , Čužie mysli . . .” (kann auf Ende der 1930er-Jahre datiert werden), Nr. AB–086, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 1.

⁴³⁸ Robert Alexander Houstoun, *Light & Colour*, London 1923. Russische Version: R. A. Chausten, *Svet i cveta*, Moskau, Leningrad 1926.

ebenso enthält dieses Exzerpten-Manuskript mehrere Passagen mit Übersetzungen aus Goethes Text.

In diesem Exzerpten-Manuskript fasste Kljun viele Informationen aus der Zeitschrift *Moderne Architektur* von 1928 und 1929 über die Verwendung der Farbe in der Architektur und farbige Beleuchtung zusammen und machte Notizen zu den unterschiedlichen Farbenlehren. Zum Beispiel entnahm er dem Aufsatz von B. Teplov „Osnovy primenenija nauki o cvete v architekture“ („Grundlagen der Anwendung der Farbenlehre in der Architektur“)⁴³⁹ Informationen zum Farbton, zur Helligkeit und zur Sättigung der Farbe. Teplov seinerseits verwendete amerikanische und deutsche Quellen für seinen Aufsatz, und zwar den *Report of committee on colorimetry for 1920–21*⁴⁴⁰, *Atlas of the Munsell Color System*⁴⁴¹, *Color Standarts and Color Nomenclature*⁴⁴² und W. Ostwalds *Farbnormenatlas*⁴⁴³. Somit waren Kljun die amerikanischen Quellen bekannt, die sich mit Farbenlehre und ihrer Systematisierung befassten.⁴⁴⁴

In Kljuns Schriften finden sich Auszüge und Zitate zu Farben und Formen aus dem oben bereits erwähnten Buch von Gleizes und Metzinger *Du cubisme*⁴⁴⁵ sowie aus dem Buch von T. Däubler und Gleizes *V bor'be za novoe iskusstvo (Im Kampf um die neue Kunst)*⁴⁴⁶.

Die beiden Bücher von Matthew Luckiesh, *Light and Color in Advertising and Merchandising* und *Color and its applications*⁴⁴⁷ waren ins Russische übersetzt und in Künstlerkreisen bekannt. Unter den zahlreichen Exzerpten Kljuns finden sich auch vier Schreibmaschinenseiten mit der russischen Übersetzung des Kapitels zur Farbsymbolik aus dem Buch von Matthew Luckiesh *Light and color in advertising and merchandising*.⁴⁴⁸ Hier sind die symbolischen Bedeutungen von Rot, Orange, Gelb, Gold, Grün, Blau, Purpur, Weiß, Schwarz und Grau aufgeführt.

⁴³⁹ B. Teplov, „Osnovy primenenija nauki o cvete v architekture“ („Grundlagen der Anwendung der Farbenlehre in der Architektur“), *Sovremennaja architektura*, Nr. 2, Moskau 1929, S. 82–86.

⁴⁴⁰ L. T. Troland, „Report of committee on colorimetry for 1920–21“, *Journal of the optic Society of America*, Nr. 6, 1922, S. 531, zitiert nach *Sovremennaja architektura*, Nr. 2, Moskau 1929, S. 82.

⁴⁴¹ *Atlas of the Munsell Color System*, zuerst veröffentlicht 1913. Die zweite Ausgabe des *Atlas* wurde veröffentlicht in: *The Munsell Book of Color*, Baltimore 1929, zitiert nach *Sovremennaja architektura*, Nr. 2, Moskau 1929, S. 84.

⁴⁴² Robert Ridgway, *Color Standarts and Color Nomenclature*, Wash 1912, zitiert nach *Sovremennaja architektura*, Nr. 2, Moskau 1929, S. 84.

⁴⁴³ Wilhelm Ostwald, *Farbnormenatlas*, Leipzig 1923.

⁴⁴⁴ Zu den Exzerpten Kljuns zur Farbenlehre siehe Viktoria Schindler, „Color Theories from Western Europe and the United States in the Writings of Ivan Kliun“, *EXPERIMENT: A Journal of Russian Culture*, ed. John E. Bowl, Volume 23, 2017, S. 253–266.

⁴⁴⁵ Albert Gleizes und Jean Metzinger, *Du cubisme*, Paris 1912.

⁴⁴⁶ Theodor Däubler und Albert Gleizes *V bor'be za novoe iskusstvo (Im Kampf um die neue Kunst)*, Übersetzung von M. Bi., Moskau 1923.

⁴⁴⁷ Matthew Luckiesh *Color and its applications*, New York 1921.

⁴⁴⁸ Matthew Luckiesh, *Light and Color in Advertising and Merchandising*, New York 1923. S. 63–71.

Diese Tatsachen zeigen, dass die russischen Künstler und Kunstwissenschaftler zumindest ab der Mitte der 20er-Jahre Zugang zu den aktuellsten Quellen zur weltweiten Farbforschung hatten.⁴⁴⁹

10.3 Das Heft „Kompozicija i faktura“ („Komposition und Faktur“)⁴⁵⁰

In Kljuns schriftlichem Nachlass existieren sechs handgeschriebene Hefte, die der Künstler thematisch anlegte, mit den Titeln: „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenie“ („Farbe, Form und der Raum in der Kunst und ihre Wechselwirkung“)⁴⁵¹ (1941–42), „Kompozicija i faktura“ („Komposition und Faktur“)⁴⁵² (1929–42??), „V pojskach stilja social'nogo realizma“ („Auf der Suche nach dem Stil des sozialistischen Realismus“), „Ritm, garmonija i dissonans v iskusstve“ („Rhythmus, Harmonie und Dissonanz in der Kunst“), „Suprematizm: Bespredmetnoe iskusstvo“ („Suprematismus: ungegenständliche Kunst“), „Ob iskusstve voobščee“ („Über die Kunst allgemein“). Die Hefte beinhalten eine Fülle praktischer Ratschläge und theoretischer Ausführungen für Maler, Handwerker und Kunstinteressierte bei der Zusammenstellung abstrakter Kompositionen und für die Verwendung geometrischer Formen und mit ihnen harmonisierender Farben.

Das handgeschriebene Heft „Kompozicija i faktura“ zählt 17 Seiten und wurde nur zur Hälfte von A. Sarab'janov und V. Rakitin in dem Buch „Ivan Kljun: Moj put' v iskusstve“ veröffentlicht.⁴⁵³ Folgende Kapitel strukturieren Kljuns theoretische Abhandlung: „Problema Kompozicii“ („Problem der Komposition“),⁴⁵⁴ „Pojasnenie k tablicam s primernymi risunkami“ („Erläuterungen zu den Tabellen mit Bilderbeispielen“)⁴⁵⁵, „Faktura kak element kompozicii“ („Faktur als Kompositionselement“)⁴⁵⁶, „Kompozicija v iskusstve architektury“

⁴⁴⁹ Mehr zu den Exzerpten Kljuns zur Farbenlehre siehe Viktoria Schindler, „Color Theories from Western Europe and the United States in the Writings of Ivan Kliun“, *EXPERIMENT: A Journal of Russian Culture*, ed. John E. Bowl, Volume 23, 2017, S. 253–266.

⁴⁵⁰ Der russische Originaltext befindet sich im Anhang, Erstveröffentlichung des Heftes im vollen Umfang mit deutscher Übersetzung.

⁴⁵¹ Kljun, handgeschriebenes rotes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenie“, 1941–1942, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 376–382.

⁴⁵² Ivan Kljun, handgeschriebenes Heft „Kompozicija i faktura“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, zum Teil veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 354–358.

⁴⁵³ Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*.

⁴⁵⁴ Vgl. Kljun, Heft „Kompozicija i faktura“, S. 1–3. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 354–356.

⁴⁵⁵ Vgl. Kljun, Heft „Kompozicija i faktura“, S. 4–11. Siehe im Anhang das Kapitel „Pojasnenie k tablicam s primernymi risunkami“ („Erläuterungen zu den Tabellen mit Bilderbeispielen“).

⁴⁵⁶ Vgl. Kljun, Heft „Kompozicija i faktura“ („Komposition und Faktur“), S. 12–13. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 356–357.

(„Komposition in der Architektur“)⁴⁵⁷, „Zaključenie“ („Schlußfolgerung“)⁴⁵⁸, „Dopolnenija“ („Ergänzungen“)⁴⁵⁹. Dem Heft sind anschließend zwei kleine Einzelblätter mit Notizen zur Komposition und ihrer Wechselwirkung mit Farben und Formen beigelegt.

10.3.1 Zur Datierung des Heftes „Komposition und Faktur“

Laut Sarab'janov kann das Manuskript „Komposition und Faktur“ auf 1941–42 datiert werden.⁴⁶⁰ Im Text des handgeschriebenen Manuskripts machte Kljun auf Seite neun eine beachtenswerte Anmerkung. Er schrieb, dass er ausführlich die Wechselwirkung der Farben und Formen in seinem Aufsatz „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“) behandelt habe, der bereits in der Zeitschrift *Sovremennaja Arhitektura* (SA, *Moderne Architektur*) in der Nr. ... aus dem Jahr 19... veröffentlicht worden sei.⁴⁶¹

Es gibt zwei mögliche Interpretationen dieser Anmerkung. Falls Kljun diese Notiz Ende der 30er-, Anfang der 40er-Jahre machte, so musste er bereits gewusst haben, dass der Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ nicht in der Zeitschrift *Moderne Architektur* erschien, sondern erst 1931 in der Zeitschrift *Maljarnoe delo* (*Malerarbeit*). Da insgesamt nur zwei seiner umfangreichen Aufsätze zwischen 1928 und 1931 in Zeitschriften veröffentlicht wurden, kann man wohl ausschließen, dass der Künstler dies vergessen oder verwechselt haben könnte.

Die zweite mögliche Interpretation dieser Anmerkung ist, dass Kljun zur Zeit der Abfassung des Abschnitts kein Datum und keine Ausgabe der Zeitschrift angeben konnte, weil der Verlag ihm bereits zugesagt hatte, aber noch nicht klar war, in welcher Nummer der Zeitschrift der Aufsatz erscheinen würde. Die Zeitschrift *Moderne Architektur* kam sechs Mal im Jahr heraus, allerdings wurde sie 1930 durch das kommunistische Regime eingestellt.⁴⁶² Kljuns anderer Aufsatz „Kubismus als malerische Methode“⁴⁶³ erschien 1928 im letzten Heft

⁴⁵⁷ Vgl. Kljun, Heft „Komposition und Faktur“, S. 14–15. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 357–358.

⁴⁵⁸ Vgl. Kljun, Heft „Komposition und Faktur“, S. 16. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 359.

⁴⁵⁹ Vgl. Kljun, Heft „Komposition und Faktur“, S. 17. Siehe im Anhang das Kapitel „Dopolnenija“ („Ergänzungen“).

⁴⁶⁰ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 488.

⁴⁶¹ „Решению этого вопроса мною отведено много места в статье моей ‚Проблема Цвета в Живописи‘, помещённой в журнале ‚СА‘ (Современная Архитектура) в Nr. ... за 19... г.“ Vgl. Kljun, Heft „Kompozicija i faktura“, bislang unveröffentlichter Teil, S. 9.

⁴⁶² Internetquelle: <http://tehne.com/library/sovremennaya-arhitektura-zhurnal-1926-1930>, abgerufen am 05.03.2018, 14:00. Hier befinden sich alle digitalen Versionen der Zeitschrift *Sovremennaja Arhitektura* (*Moderne Architektur*) von 1926 bis 1930.

⁴⁶³ Kljun, „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“), *Sovremennaja Arhitektura* (*Moderne Architektur*), Nr. 6, Moskau 1928, S. 194–199.

des Jahres. Der nächste Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ hätte durchaus noch bis Ende 1930 in der *Moderne Architektur* erscheinen können. Er wurde dann aber aus unbekanntem Gründen doch nicht veröffentlicht. Das alles lässt darauf schließen, dass Kljun den Abschnitt mit der Anmerkung genau in diesem Zeitraum verfasste.

Ein Verweis auf denselben Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ mit dem Hinweis auf seine Veröffentlichung in der Zeitschrift *Moderne Architektur*, steht auch in dem vorletzten Kapitel „Zaključenie“ („Schlußfolgerung“) des Heftes „Komposition und Faktur“. Hier machte Kljun folgende Anmerkung:

Цвет в композиции играет выдающуюся роль, но о цвете я здесь пишу мало, так как цвет в живописи является, пожалуй, проблемой более значительной, чем форма, и о нем мною написан и опубликован в журнале „СА“ за ...? отдельный труд, который будет еще дополнен.⁴⁶⁴

Die Farbe spielt in der Komposition eine herausragende Rolle, aber darüber schreibe ich hier wenig, weil die Farbe in der Malerei womöglich ein viel größeres Problem darstellt als die Form und ich bereits eine separate Arbeit dazu verfasst und in der Zeitschrift *SA* vom ...?? veröffentlicht habe, die noch ergänzt werden wird.⁴⁶⁵

Kljun beschreibt hier die Veröffentlichung des Aufsatzes im Perfekt als eine vollendete Tatsache. Wenn man nach dem Zeitpunkt fragt, zu dem diese Sätze verfasst wurden, drängt sich die Annahme auf, dass Kljun sie höchstwahrscheinlich vor 1931 geschrieben hat, als er sicher war, dass sein Aufsatz in der Zeitschrift *Moderne Architektur* erscheinen würde.

Und einen weiteren ganz ähnlichen Vermerk findet man in dem Manuskript „Kljun. Avtobiografija“, der auf Ende der 20er-Jahre datiert ist.⁴⁶⁶ In diesem Lebenslauf Kljuns wird ebenfalls der Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ erwähnt. Dort steht:

Научная работа заключается в работе над цветом и формой, которую ведет (Клюн), начиная с 1914 года. Работает, с одной стороны – над разложением определенного цвета, с другой стороны – над вопросом, какая абстрактная форма соответствует какому цвету. Выясняет взаимоотношение цветов и форм. Аналитическая работа демонстрировалась в Музее Живописной Культуры и на выставках „левых“ художников. В № „СА“ будет помещена статья Ив. Вас. Клюда по данному вопросу. Кроме того, следует отметить статью Ив. Вас. Клюда о кубизме в „СА“ № 6, 1928 г.

⁴⁶⁴ Vgl. Kljun, „Komposition und Faktur“, S. 16. Vgl. Kljun, *Moi put' v iskusstve. Vospominania, stat'i, dnevniki*, S. 359.

⁴⁶⁵ Ebenda.

⁴⁶⁶ Vgl. M. Javorskaja, „Kljun. Avtobiografija“, S. 4.

Die 1914 begonnene wissenschaftliche Arbeit von Kljun beinhaltet die Erforschung der Farbe und der Form. Er befasst sich einerseits mit dem Problem der Zerlegung bestimmter Farben, andererseits forscht er zu der Frage, welche abstrakte Form welcher Farbe entspricht und untersucht die Wechselwirkungen zwischen Farben und Formen. Kljuns analytische Arbeit wurde im Museum für Malerische Kultur⁴⁶⁷ sowie in den Ausstellungen der „linken“ Künstler präsentiert. Der Aufsatz von I. V. Kljun, der diese Fragen behandelt, wird in die Zeitschrift *Moderne Architektur* aufgenommen. Außerdem soll hier auf den (bereits veröffentlichten) Aufsatz über den Kubismus von I. V. Kljun in SA Nr. 6 von 1928 hingewiesen werden.⁴⁶⁸

Vermutlich entstand diese Anmerkung 1929, da der Aufsatz zum Kubismus, wie bereits erwähnt, im letzten Heft des Jahres 1928 veröffentlicht wurde.

Diese Verweise auf den Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ aus dem Heft „Komposition und Faktur“ und dem Typoskript „Kljun. Avtobiografija“ können als Anhaltspunkte für den Zeitrahmen der Abfassung des Heftes „Kompozicija i faktura“ dienen. Kljun arbeitete ungefähr ab 1927 intensiv an den Regeln einer Malgrammatik. Sein Heft „Komposition und Faktur“, zumindest ein Teil davon, könnte Anfang 1928 bis Ende 1930 entstanden sein, da Kljun auf das Erscheinen seines Aufsatzes „Das Problem der Farbe in der Malerei“ in der Zeitschrift *Moderne Architektur* wartete.

Somit widerlegen alle oben angeführten Fakten die bisherige Datierung des Heftes „Kompozicija i faktura“ auf 1941 bis 1942.⁴⁶⁹ Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Kljun einen großen Teil, also ungefähr elf Seiten des Manuskripts – vor allem die Einführung und die Erklärungen zu den Tabellen – zwischen 1929 und Ende 1930 niedergeschrieben. Der Einführungstext und die Erklärungen zu den Tabellen gehen nahtlos ineinander über, die Tintenfarbe ist dieselbe und es liegt kein leerer Raum dazwischen, es wurden auch keine zusätzlichen Blätter hinzugefügt oder bestehende entfernt. Diese Tatsachen deuten darauf hin, dass das Heft fast vollständig Anfang der 30er-Jahre verfasst worden sein könnte.

Es stellt sich die Frage nach weiteren Farb-Form-Tabellen, deren Vorhandensein ja auch der Titel des Kapitels „Pojasnenie k tablicam s primernymi risunkami“ („Erläuterungen zu den Tabellen mit Bilderbeispielen“) andeutet. Man kann davon ausgehen, dass mehrere Tabellen existierten, die aber nicht mehr aufzufinden sind. Höchstwahrscheinlich hatte Kljun bis 1929 bereits das gesamte Regelsystem seiner Grammatik der Malerei ausformuliert und dazu auch die passenden Abbildungen geschaffen. Erhalten geblieben ist aber nur die

⁴⁶⁷ Russ.: Muzej Živopisnoj Kulturey.

⁴⁶⁸ Vgl. Javorskaja, „Kljun. Avtobiografija“, S. 4.

⁴⁶⁹ Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 359, 488.

umfassende Tabelle von 1942, die kurz vor dem Tod des Künstlers entstand und höchstwahrscheinlich alle Beispiele aus den früheren Tabellen in sich vereint und ergänzt.

10.3.2 Das Heft „Komposition und Faktur“: Aufstellung eines universellen

Regelsystems für abstrakte Malerei

Nach Kljuns Auffassung ist die Erforschung der malerischen Komposition und ihres Zusammenhangs mit Farben und Formen ausschließlich in abstrakten Gemälden möglich. In der realistischen und gegenständlichen Malerei spielen das Sujet und dessen Inhalt eine bedeutende Rolle, wodurch der Aufbau der Komposition entsprechend beeinflusst wird. Am deutlichsten kommen diese Besonderheiten der Komposition in Konstruktivismus, Kubismus und ungegenständlicher Kunst zum Vorschein.⁴⁷⁰

In dem Heft „Kompozicija i faktura“ schrieb sich Kljun sogar die Vorreiterrolle bei der Entdeckung der Elemente der Malerei zu:

Разложив искусство живописи на составляющие его элементы (цвет, форма, композиция, фактура, содержание) я творческим путем, путем напряжения интуиции и всех внутренних душевных чувств, создавал простейшие композиции из весьма ограниченного количества цветов, в простейших формах [...]. Несколько позднее я изучал их и подвергал анализу. [...]

Для меня важно, что я сделал начало, выявив элементы искусства живописного и установил принцип и метод исследования всякого искусства вообще.⁴⁷¹

Als ich die Malerei in die sie bildenden Elemente zerlegte (Farbe, Form, Komposition, Faktur, Inhalt) habe ich auf intuitivem Weg unter Anspannung all meiner seelischen Kräfte aus einfachen geometrischen Formen, kombiniert mit einer kleinen Menge an Farben, einfache Kompositionen kreiert [...]. Später habe ich sie erforscht und analysiert. [...] Für mich ist es von Bedeutung, dass ich diesen Anfang gemacht habe, indem ich die Elemente der Malerei bestimmte und somit die Prinzipien und Untersuchungsmethoden beliebiger Künste überhaupt aufgezeigt habe.⁴⁷²

Der Name Kandinskijs wird in Bezug auf die Grundelemente der Malerei ebenfalls an einigen Stellen in Kljuns Schriften erwähnt. In seiner Autobiografie beispielsweise erinnert sich Kljun an einen unangenehmen Zwischenfall zwischen ihm und Kandinskij, der sich im Juni 1920 in Moskau während der *Ersten Versammlung der Lehrenden und Lehrlinge*⁴⁷³

⁴⁷⁰ Vgl. Kljun, „Komposition und Faktur“, S. 2.

⁴⁷¹ Ebenda, S. 3. Das vollständige Zitat samt Übersetzung befindet sich auf der Seite 91.

⁴⁷² Siehe Fußnote 447.

⁴⁷³ Russ. Vserossijskaja konferencija učasčich i učasčichsja (*GSCHM*), stattgefunden vom 1. bis 9. Juni 1920.

ereignete. Laut Kljun verfasste er einen Aufsatz mit dem Titel „Über die Elemente der Kunst“ und überreichte diesen Kandinskij für die Veröffentlichung in der nächsten Zeitschriftenausgabe der IZO NARKOMPROS.⁴⁷⁴ Nachdem einige Zeit vergangen und der Artikel immer noch nicht erschienen war, erkundigte sich Kljun bei Kandinskij danach, der dann lediglich auf den neuen Leiter der Literaturabteilung O. M. Brik verwies. Als Kljun Brik schließlich begegnete und sich nach dem Aufsatz erkundigte, wusste Brik nichts davon. Kljun warf Kandinskij deshalb vor, er habe seinen Artikel „Über die Elemente der Kunst“ verschwinden lassen und daraus einen eigenen Vortrag erarbeitet, der anschließend öffentlich vorgetragen wurde.⁴⁷⁵ Kandinskij soll bei diesem Vortrag über die Gründung des INChUK gesprochen haben, dessen Programm die Untersuchung der „Elemente der Kunst“ vorsah.⁴⁷⁶ Das Programm des INChUK sah tatsächlich die Untersuchung der Elemente der Kunst vor, aber Kljuns Beschuldigungen, Kandinskij habe seine Ideen gestohlen, sind nicht glaubwürdig. Kandinskij's Schriften widerlegen Kljuns Beschuldigungen, da Kandinskij sich bereits ab 1904 in seinen Schriften mit den Elementen der Kunst auseinandersetzte. Es steht aber auch fest, dass Kljun seine Farb- und Formuntersuchungen unabhängig von Kandinskij's theoretischen Ausführungen betrieb und teilweise zu anderen Ergebnissen gekommen ist. Es ist eine Tatsache, dass einige Passagen in Kljuns Schriften mit Kandinskij's Gedanken übereinstimmen und dass diese, umformuliert, zitiert werden, aber nicht als Zitate vermerkt sind. Die einzig plausible Erklärung dafür wäre, dass Kandinskij seine Vorträge öffentlich hielt, und dass seine Ideen nicht nur als programmatische Grundlage des INChUK und der RACHN dienten, sondern sich auch rasant unter den Kollegen in den erwähnten Einrichtungen sowie in den VChUTEMAS verbreiteten. Daher waren diese Ideen ein Allgemeingut, so dass man nicht mehr unterschied, woher und von wem sie eigentlich ursprünglich stammten.

10.4 Diskurs über die „Grundelemente der Malerei“ in Schriften Kljuns

Die Auseinandersetzung mit den gestalterischen Elementen der Malerei begann Kljun ab ca. 1915-1916, als er sich nach seiner kubistischen Periode dem von Malevič erfundenen Suprematismus zuwandte. Zu den Grundelementen der Malerei zählte Kljun: Farbe, Form, Licht, Faktur, Linie, Konstruktion, Fläche, Raum und Volumen. Er war der Meinung, dass es „die Aufgabe der Elemente der Kunst ist, die Psyche und die Vorstellungskraft des Menschen

⁴⁷⁴ Abteilung für Bildende Künste des Volkskommissariats für Bildung.

⁴⁷⁵ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 103–104, 498.

⁴⁷⁶ Vgl. ebenda, S.103–104.

zu beeinflussen“.⁴⁷⁷ 1923 notierte Kljun folgende Thesen zu den Grundelementen der Malerei in einem seiner Aufsätze:

Все элементы искусства суть психофизическое восприятие, а материал сам по себе еще не есть искусство.

Поэтому элементы искусства не поддаются геометрическому измерению, а только психическому (эстетическому). [...]

Цвет, свет, конструкция, отделённые от предмета, являются чистыми элементами искусства живописного, и как таковые могут подвергаться исследованиям своих свойств.

Работа художников по выявлению этих свойств ведётся в разных направлениях.

Главным образом работают:

по цвету – Клюн, Попова, Баранов-Россине, Малевич.

по свету – Клюн

по объёму – Татлин, Попова, Удальцова

по пространству – Древин, позднее Кудряшов

по конструкции – Родченко, Медунецкий, братья Стенберги, Иогансон, Лавинский.

Конечно, из одного элемента картину не построишь, но у каждого из упомянутых художников свой элемент доминирует.

Итак, создалась картина, построенная из чистых элементов. Это и есть чистое искусство, в жизни обыденной никуда неприменимое, так как оно является только лабораторной работой. [...]

Произведение искусства, построенное из одних чистых элементов, будет все-таки работой лабораторной, очень ценной для людей художественно просвещенных.

Совершенной вещью будет вещь, построенная из чистых элементов. [...]

Элементы искусства начинают влиять на простого зрителя только тогда, когда они взяты вместе с содержанием, как приемлемая вещь для воображения.

Через сюжет оказывают свое влияние и элементы искусства, и чем лучше обработать и использовать эти элементы, тем сильнее впечатление от произведения (а не от сюжета).

Итак существует два вида искусства: искусство чистое, то есть искусство, построенное на чистых элементах, и искусство синтетическое, сдобренное сюжетом. И то и другое нужно, пока, конечно.⁴⁷⁸

Das Wesentliche aller Elemente der Kunst ist ihre psycho-physische Wahrnehmung und Wirkung, das Material allein ist noch keine Kunst.

Deswegen lassen sich die Elemente der Kunst nicht mit geometrischen Parametern messen, sondern unterliegen nur der psychischen oder ästhetischen Wahrnehmung.

⁴⁷⁷ „Назначение элементов искусства – влиять на психику, на воображение человека.“ Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položeniija“ (Ungegenständliche Kunst. Grundbegriffe), Nr. 630, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 3. Vgl. Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 275.

⁴⁷⁸ Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položeniija“, Nr. 630, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 2–4. Vgl. Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 274–275.

Farbe, Licht und Konstruktion bilden, abgetrennt vom Gegenstand, die reinen Elemente der Malerei, und ihre Eigenschaften können als solche erforscht werden.⁴⁷⁹

Folgende Künstler arbeiten, in jeweils verschiedenen Bereichen, an der Erfassung der Eigenschaften der Elemente der Malerei:

Arbeiten zur Farbe – Kljun, Popova, Baranov-Rossiné, Malevič.

zum Licht – Kljun

zum Volumen – Tatlin, Popova, Udal'cova

zum Raum – Drevin, später Kudrjašov

zur Konstruktion – Rodčenko, Meduneckij, die Brüder Stenberg, Joganson, Lavinskij.

Sicherlich kann man aus einem Element kein Gemälde aufbauen, aber bei jedem der erwähnten Künstler dominiert das eigene Element.

Und so entsteht ein Gemälde aus reinen Elementen. Eben das ist die reine, im Alltagsleben völlig unbrauchbare Kunst, weil diese Kunst eine reine Laborarbeit ist. [...]

Ein Kunstwerk, konstruiert ausschließlich aus reinen Elementen, ist letztendlich eine Arbeit aus dem Labor und besonders wertvoll für die Kunstkenner.

Ein vollkommener Gegenstand wird einer sein, der aus reinen Elementen besteht [...]

Elemente der Kunst üben ihren Einfluss auf den einfachen Betrachter erst dann aus, wenn sie mit einem Inhalt verbunden sind, als angemessener Gegenstand für die Vorstellungskraft.

Die Elemente der Kunst üben ihre Wirkung durch das Sujet aus, und je besser diese Elemente aufgearbeitet und verwendet werden, desto stärker ist der Eindruck des Werks (und nicht des Sujets).

Es gibt also zwei Arten der Kunst: eine reine Kunst, d. h. eine, die aus reinen Elementen besteht, und eine synthetische Kunst, die durch das Sujet aufgewertet wird. Beide Arten sind sicherlich immer noch notwendig.⁴⁸⁰

Wie bereits erwähnt, stand die Farbe zeitlebens im Mittelpunkt von Kljuns experimenteller und künstlerischer Tätigkeit. So wie Kandinskij erklärte er die Farbe zum Hauptelement der Malerei. Kljun setzte sich ebenfalls mit den psychologischen Eigenschaften und der Wahrnehmung der Farbe auseinander und hielt seine Beobachtungen und die Ergebnisse seiner Untersuchungen in zahlreichen Schriften und Farbtabelle fest. Im schriftlichen Nachlass Kljuns findet man Aufzeichnungen zur Farbe bereits ab 1917. In einer seiner früheren Notizen⁴⁸¹ erfasste Kljun die Lebensbereiche, in denen Farbe einen wichtigen Platz einnimmt, und zeigte den Werdegang der Farbe zum autonomen Element in der Malerei auf:

⁴⁷⁹ Vgl. Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položenija“, Nr. 630, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 2. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 274.

⁴⁸⁰ Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položenija“, Nr. 630, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 2–4. Vgl. Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 274–275.

⁴⁸¹ A. Sarab'janov datierte diese frühe Notiz Kljuns zu Farbe auf 1917, vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Anmerkung 153, S. 46.

Цвет как искусство.

1. Значение цвета в жизни. Цвет в природе. Цвет у животных и людей. Цвет на востоке.
2. Тяжелое положение цвета. Зависимость его от природы.
3. Освобождение.
4. Цвет и музыка. Ощущения.
5. Цвет как самостоятельное искусство.⁴⁸²

Farbe als Kunst.

1. Bedeutung der Farbe im Leben. Farbe in der Natur.
Farbe im Tierreich und in der Gesellschaft. Farbe im fernen Osten.
2. Schwierige Situation der Farbe. Abhängigkeit der Farbe von der Natur.
3. Befreiung.
4. Farbe und Musik. Sinneseindrücke.
5. Farbe als eigenständige Kunst.⁴⁸³

Diese Notiz belegt, wie bedeutend und allumfassend das Thema Farbe für Kljun war, in ihr kristallisiert sich bereits sein Bestreben heraus, die Farbe, die bis dahin nur eine naturnachahmende Funktion erfüllte, zum eigenständigen Element der Kunst zu erheben.

Mehrere Schriften Kljuns zur Farbe sind aber nicht datiert, und somit lässt sich ihr Entstehungszeitpunkt nur ungefähr bestimmen. Kljuns Farbexperimente finden zum ersten Mal ihre praktische Ausführung in den Arbeiten, die der Künstler während der *Karo-Bube*-Ausstellung 1916 präsentierte, die oben bereits erwähnt wurde.⁴⁸⁴ In der Ausstellung von *Karo-Bube* in Moskau im November 1917 stellte Kljun seine ersten reinen ein-, zwei- und dreifarbigem Form-Farb-Kompositionen aus (Abb. 43)⁴⁸⁵.

Bei der Suche nach Wechselwirkungen zwischen Farbe, Form und Faktur kombinierte Kljun einfache geometrische Formen in vielen Farbvariationen, die sich über die Leinwand

⁴⁸² Kljun, „Postroenie“, „Ritm“, „Slijanje promyšlennosti“, „Supra“ i drugie zapisi i nabroski. Avtograf“, Anfang der 1920er-Jahre, Nr. 641, Chardžiev Archiv, Stedelijk Museum, Amsterdam. Vgl. A. Sarab’janov, „Azbučka bespredmetnogo iskusstva. Žizn’ i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, Anmerkung 153, S. 46.

⁴⁸³ Kljun, „Postroenie“, „Ritm“, „Slijanje promyšlennosti“, „Supra“ i drugie zapisi i nabroski. Avtograf“, Anfang der 1920er-Jahre, Nr. 641, Chardžiev Archiv, Stedelijk Museum, Amsterdam. Vgl. A. Sarab’janov, „Azbučka bespredmetnogo iskusstva. Žizn’ i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, Anmerkung 153, S. 46.

⁴⁸⁴ Siehe Kapitel 7.6.1 Die Künstlergesellschaft und die Zeitschrift *Supremus*.

⁴⁸⁵ Foto von Viktoria Schindler. Vgl. Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 503. Ivan Kljun, *Farb-Form-Studien*, 1917, Öl auf Papier, 27 x 22,5, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Inv.-Nr. in der Sammlung Costakis von oben links nach unten rechts: 89.78, 87.78, 90.78c, 86.78, 90.78a, 88.78c, 90.78b. Weitere Abbildungen siehe *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde*. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Papanikolaou, Köln 2004, S. 88, 172, 173.

zerstreut oder in Gruppen verteilt oft überlappten und neue Flächenkombinationen, neue Wirkungen sowie Räumlichkeiten erzeugten. Kljun merkt an:

Картина поражает нас исключительно соотношением цветовых масс, только красочным эффектом. Синий квадрат в картине не будет квадратом в узком смысле, а только формой, заключающей в себе цветовую массу определенного веса и силы.

Каждый отдельный цвет имеет свои собственные свойства, свою остроту, глубину и выразительность, а два цвета, сопоставленные вместе, дают подчас очень ценную композицию.⁴⁸⁶

Das Bild beeindruckt uns ausschließlich durch das Verhältnis der Farbmassen, nur durch den Farbeffekt. Das blaue Quadrat hört im Bild auf, ein Quadrat im engeren Wortsinn zu sein, es dient nur als Form, die eine Farbmasse von bestimmter Wichte und Kraft enthält.

Jede einzelne Farbe hat ihre typischen Eigenschaften, ihre Schärfe, Tiefe und Ausdruckskraft, und zwei einander gegenübergestellte Farben ergeben eine wertvolle Komposition.⁴⁸⁷

In diesem Abschnitt ähnelt der letzte Satz frappierend der Formulierung Kandinskij's in der Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* und in dem Vortrag vom 1. September 1920 über die Grundelemente der Malerei.⁴⁸⁸

In einem anderen, auf Ende der 20er-Jahre datierten Aufsatz, „Vse čuvstva človeka“ („Alle Sinne des Menschen“) äußert Kljun einen ähnlichen Gedanken:

Все чувства человека, следовательно, и глаз и слух, совершенствуются, утончаются. Культура дает все новые цвета и формы. Художник дает все больше и больше цветов, самых тонких их переливов. [...]

Мы отделили цвет от природы, рассматриваем его, исследуем его вне всяких посторонних влияний.

Произведение живописи организовано, как и всякий другой организм. [...]

Изучение элементов углубляет и расширяет свойства искусства. Мы должны изучать свойства цвета.

⁴⁸⁶ Kljun, Typoskript „Bespredmetnoe tvorčestvo“, 1917, 8 Seiten, Nr. 617, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Vgl. Kljun, „Bespredmetnoe tvorčestvo“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 253. Den zweiten Teil dieser Formulierung verwendete Kljun in seinem Aufsatz „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 46. Vgl. *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 368. Diese Tatsache zeugt davon, dass der Künstler viele seiner Feststellungen als Axiome immer wieder in verschiedenen Schriften wiederholte.

⁴⁸⁷ Kljun, Typoskript „Bespredmetnoe tvorčestvo“, 1917, 8 Seiten, Nr. 617, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Vgl. Kljun, „Bespredmetnoe tvorčestvo“, in: *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 253. Den zweiten Teil dieser Formulierung verwendete Kljun in seinem Aufsatz „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 46. Vgl. *Kljun, Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 368.

⁴⁸⁸ Siehe Kapitel 9.1.

Каждый цвет имеет свою поверхность, свою глубину, свойства своей плоскости, свою сухость, жесткость, бархатистость, нежность и т.д., свою остроту и свой удельный вес.⁴⁸⁹

Каждый цвет имеет свою форму, ему более всего свойственную; форма эта меняется от присутствия другого цвета.

В каждом произведении искусства ценны только его элементы, а остальное мало ценно и вовсе не нужно. [...]

Цветовые композиции глубже проникают в душу и сильнее волнуют, чем композиции музыкальные, т.к. влияние цвета длительнее, чем влияние звука. [...]

Свойства цвета влияют на наше психическое состояние: одни цвета, например, мы находим гармоническими, другие нет.

1. Каждый цвет по-своему влияет на чувства.
2. Форма находится в прямой зависимости от цвета.
3. Цветовое построение вызывает ощущения более глубокие, чем музыкальная композиция.
4. Цвет, заключенный в форму, меняет ее при усилении или ослаблении цвета, а также от присутствия другого цвета и даже может под влиянием других соседних цветов перейти в форму, противоположную основной, свойственной ему, форме.
5. Форма теряет значение, когда цвет передается в различных его градациях.
6. Каждый цвет требует свою фактуру.
7. Понятие цвета и формы субъективно.
8. Усиление цвета через посредство света. Усиление цвета путем сопоставления контрастов.
9. Влияние соседних цветов на изменение формы и цвета [...]

„Глез и Метценже говорят, что всякое изменение цвета сопровождается изменением формы и изменение формы обуславливает изменение цвета.“⁴⁹⁰

Неподвижность формы ослабляет цвет. Движение цвета и распыление формы увеличивают напряжение цвета.⁴⁹¹

Alle Sinne des Menschen, also auch Sehsinn und Hörsinn, vervollkommen sich, verfeinern sich. Die Kultur lässt immer neue Farben und Formen entstehen. Der Künstler kreiert mehr und mehr Farben und die feinsten ihrer Nuancen. [...]

Wir haben Farbe von der Natur getrennt, betrachten und erforschen sie ohne jegliche fremden Einflüsse. Das malerische Werk ist genauso organisiert wie jeder andere Organismus. [...]

⁴⁸⁹ Diese Formulierung erinnert an Kandinskij's Gedanken zur Farbe in seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*.

⁴⁹⁰ Kljun bringt hier ein Zitat aus dem Buch „Du cubisme“ von Gleizes und Metzinger, das ins Russische übersetzt wurde und unter der Redaktion von Matjušin 1913 erschien, mit dem Kljun befreundet war.

⁴⁹¹ Ivan Kljun, undatiertes Typoskript „Vse čuvstva človeka ...“, 5 Seiten, AB–155, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 374–376. Der Text im Buch von Sarab'janov weicht an einigen Stellen vom Typoskript ab. Der Text kann auf Anfang, Mitte der 20er-Jahre datiert werden. Der letzte Satz ist identisch mit dem Satz in dem Typoskript „Ob osnovnyh elementach iskusstva živopisi...“, AB–156, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2. Daher stammt die Vermutung, dass das Typoskript nicht auf Ende der 20er-Jahre, wie bei Sarab'janov, sondern auf Anfang der 20er-Jahre datiert werden kann. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 352–353.

Die Erforschung der Elemente vertieft und erweitert die Kunst. Wir müssen die Farbeigenschaften erforschen.

Jede Farbe hat ihre charakteristische Oberfläche, ihre Tiefe, ihre Eigenschaften auf der Fläche, ihre Trockenheit, ihre Härte, ihre Samtigkeit, Zartheit, ihre Schärfe, ihre Wichte und so weiter.⁴⁹²

Jede Farbe hat ihre charakteristische Form, der sie am besten entspricht; diese Form verändert sich in der Gegenwart einer anderen Farbe.

In jedem Kunstwerk sind nur seine Elemente wertvoll, alles andere hat wenig Bedeutung oder ist überhaupt überflüssig. [...]

Die Farbkompositionen dringen tiefer in die Seele ein und berühren stärker als die musikalischen Kompositionen, da die Farbwirkung anhaltender als die Wirkung des akustischen Tons ist. [...]

Die Farbeigenschaften wirken auf unsere psychische Verfassung: manche Farben empfinden wir zum Beispiel als harmonisch, andere dagegen nicht.

1. Jede Farbe wirkt auf eigene Art und Weise auf die Gefühle.
2. Die Form ist direkt abhängig von der Farbe.
3. Eine Farbkonstruktion ruft tiefere Sinneseindrücke hervor als eine musikalische Komposition.
4. Eine Form mit darin eingeschlossener Farbe wird verändert, wenn diese Farbe verstärkt oder abgeschwächt wird oder wenn eine andere Farbe hinzutritt, ja sie kann sich unter Einwirkung benachbarter Farben in eine ihr gänzlich entgegengesetzte Form verwandeln.
5. Die Form verliert ihre Bedeutung, wenn Farbe in verschiedenen Abstufungen wiedergegeben wird.
6. Jede Farbe verlangt nach ihrer typischen Faktur.
7. Die Begriffe von Farbe und Form sind subjektiv.
8. Verstärkung der Farbe durch das Licht. Verstärkung der Farbe durch die Gegenüberstellung der Kontraste.
9. Wirkung benachbarter Farben auf die Veränderung von Form und Farbe [...]

„Gleizes und Metzinger behaupten, dass jede Veränderung der Farbe von der Veränderung der Form begleitet wird und umgekehrt eine Formveränderung auch eine Farbveränderung bedingt.“⁴⁹³

Die Statik der Form schwächt die Farbe ab. Die Bewegung der Farbe und die Auflösung der Form vergrößern die Spannung der Farbe.⁴⁹⁴

⁴⁹² Kljun, undatiertes Typoskript „Vse čuvstva človeka ...“, AB–155, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 3, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 375. Vgl. „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 46. Vgl. Kljun, unveröffentlichtes Typoskript „Problema cveta v živopisi. Tezisy doklada i stat'ja“ („Das Problem der Farbe in der Malerei. Stichworte zum Vortrag und Aufsatz“), ca. 1928, Nr. 632, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 6. Vgl. Kljun, Typoskript „Bespredmetnoe tvorčestvo“, 1917, Nr. 617, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 6 (auf einem extra Blatt), veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 253. Vgl. Kljun, Manuskript „Elementy iskusstva“, datiert auf 1918–20, Nr. 623, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 16. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 368.

⁴⁹³ Kljun zitiert aus dem Buch „Du cubisme“ von Gleizes und Metzinger, das ins Russische übersetzt wurde und unter der Redaktion von Matjušin 1913 erschien, mit dem Kljun befreundet war.

⁴⁹⁴ Ivan Kljun, undatiertes Typoskript „Vse čuvstva človeka ...“, 5 Seiten, AB–155, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 374–376. Der Text im Buch von Sarab'janov weicht an einigen Stellen vom Typoskript ab. Der Text kann auf Anfang, Mitte der 20er-Jahre datiert werden. Der letzte Satz ist identisch mit dem Satz in dem Typoskript „Ob osnovnych

Kljun charakterisierte in diesem Abschnitt die materielle Erscheinung der Farbe sehr ähnlich wie Kandinskij. Dieser schrieb 1911 in *Über das Geistige in der Kunst*:

Manche Farben können unglatt, stechend aussehen, wogegen andere wieder als etwas Glattes, Samtartiges empfunden werden, so dass man sie gern streicheln möchte (Ultramarin dunkel, Chromoxydgrün, Krapplack). [...] Es gibt ebenso Farben, die weich erscheinen (Krapplack) oder andere, die stets als harte vorkommen (Kobaltgrün, grünblau Oxyd), so dass die frisch aus der Tube ausgepreßte Farbe für trocken gehalten werden kann.⁴⁹⁵

Auch die russische Variante dieses Abschnitts, die Kljun eher hat verwenden können, verfasste Kandinskij; sie ist mit dem deutschen Text vollkommen identisch:

Некоторые краски представляются негладкими, колючими, причем другие, напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что все их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак.) [...] Также есть краски, представляющиеся мягкими (краплак), или другие, кажущиеся всегда жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что только что выпущенную из тюбика такую краску легко принять за высохшую.⁴⁹⁶

Dies zeugt davon, dass Kljun Kandinskijs Rede „Die Grundelemente der Malerei“ und auch die Abhandlung sehr wohl kannte.

In einem unveröffentlichten Manuskript von ca. 1920 nimmt Kljun Bezug auf Kandinskijs Rede und pflichtet dessen Position zu den Grundelementen der Malerei bei:

В. В. Кандинский в своем докладе об Институте Художественной Культуры тоже подтверждает, что основные свойства искусства, его элементы, самое ценное что есть в искусстве и только они и имеют значение; все же остальное мало ценно или вовсе не нужно.⁴⁹⁷

elementach iskusstva živopisi...“, AB–156, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 352–353.

⁴⁹⁵ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), 10. Auflage, Bern-Bümpliz 1952, S. 62–63.

⁴⁹⁶ Vasilij Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve (Über das Geistige in der Kunst)*, in: Natalija Avtonomova, Dmitrij V. Sarab'janov, Valerij S. Turčin (Hg.), *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva* (Vasilij Kandinskij. Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst), Bd. 1 (1901–1914), Moskau 2008, S. 121–122.

⁴⁹⁷ Kljun, zum Teil veröffentlichtes Manuskript, bestehend aus mehreren Aufsätzen: „Elementy iskusstva“, „Discipliny“, „Faktura“, „Svet“, „Iskusstvo, kak ritm – Bespredmetnost“, „Priroda kartiny“, „Nauka mehanika“, „Cvet i forma, Elementy“, datiert auf 1918–20, 18 Seiten, Nr. 623, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Das obige Zitat stammt aus dem unveröffentlichten Abschnitt „Farbe und Form“, S. 16.

V. V. Kandinskij bestätigte in seinem Vortrag über das Institut für Künstlerische Kultur ebenfalls, dass die Grundeigenschaften der Kunst, ihre Elemente, das Wertvollste sind, was die Kunst besitzt, und dass ausschließlich sie von Bedeutung sind. Alles andere ist weniger wert oder gar überflüssig.⁴⁹⁸

In einem anderen Aufsatz, „Bespredmetnoe iskusstvo“ („Ungegenständliche Kunst“)⁴⁹⁹, behandelt Kljun Farbe ebenfalls als autonomes Element der Malerei. Die Farbe hat sich laut Kljun in der neuen Kunst von der literarisch beschreibenden, der mimetischen Funktion befreit. Sie wird nicht mehr als Erkennungsmerkmal für Gegenstände aufgefasst, sondern sie bestimmt die Formen, in denen sie am besten zum Ausdruck kommt und ihre Eigenschaften entfalten kann. Kljun verwendet in diesem Zusammenhang nicht den im Russischen für Malerei üblichen Begriff *živopis'* (das Wort besteht aus zwei Stämmen: lebhaft, naturgetreu und schreiben, malen, was die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit suggeriert), sondern *cvetopis'*, was Farbmalerie bedeutet. Im Begriff *cvetopis'* (Farbe und malen) steht das Medium Farbe und seine Wirkung auf den Betrachter im Vordergrund, ohne jegliche Eingrenzung durch die Formen, ohne Gegenstandsbezug.

Es ist umstritten, wer der Erfinder dieses Begriffs war, ob Aleksej Kručënych, Ol'ga Rozanova oder Kazimir Malevič.⁵⁰⁰ Schriftlich festgehalten wurde der Begriff zum ersten Mal von Malevič in seinem Text „Kubismus“, datiert auf Ende 1916 oder Anfang 1917, und damit gehörte er zu Malevičs künstlerischem Vokabular.⁵⁰¹ Kljun war dieser Begriff mit Sicherheit ziemlich früh bekannt, da er Malevič am nächsten stand. Er selbst verwendete den Begriff in seinen Schriften nicht früher als Ende 1919. Während der *Zehnten Staatsausstellung: Ungegenständliche Kunst und Suprematismus*, die im April 1919 eröffnet wurde, bezeichneten Rodčenko und Rozanova wie auch Malevič ihre dort ausgestellten Werke der Malerei mit dem Begriff *cvetopis'*.⁵⁰² Da Kljun unter den Ausstellern war, setzte er sich mit Sicherheit mit den Konzepten und Werken seiner Kollegen auseinander, und ein wenig später findet man diesen Begriff ebenso in Kljuns Manuskript „Ob osnovnych elementach iskusstva živopisi“ („Über

⁴⁹⁸ Kljun, zum Teil veröffentlichtes Manuskript, bestehend aus mehreren Aufsätzen: „Elementy iskusstva“, „Discipliny“, „Faktura“, „Svet“, „Iskusstvo, kak ritm – Bespredmetnost“, „Priroda kartiny“, „Nauka mehanika“, „Cvet i forma. Elementy“, Nr. 623, datiert auf 1918–20, 18 Seiten, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Das obige Zitat stammt aus dem unveröffentlichten Abschnitt „Farbe und Form“, S. 16.

⁴⁹⁹ Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo“, Nr. 621, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Der Aufsatz ist zum größten Teil veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniky*, S. 260–263.

⁵⁰⁰ Dazu Nina Gurianova, *Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde 1910–1918*, translated from Russian by Charles Rouble, Amsterdam: G & B Arts International 2000, S. 166–167.

⁵⁰¹ Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 5: *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekci, zapisi i zametki, poëzija*, hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 2004, S.60–62.

⁵⁰² Siehe den Katalog von *Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, Ausst.-Kat., Moskau 1919.

die Grundelemente der Malerei“).⁵⁰³ Dieses Typoskript enthält außerdem einen Teil des Manifestes „Iskusstvo cveta“ („Kunst der Farbe“), das Kljun für den Katalog der *Zehnten Staatsausstellung* verfasste.⁵⁰⁴ Kljun postuliert hier:

Нами заложено основание нового искусства цветописи и в этой области кое-что уже сделано нами, а именно:

- установлено, что цвет вызывает форму, и поэтому основные цвета имеют свою основную форму;
- установлено, также, что соседний цвет влияет на форму и изменяет ее.

Неподвижность формы ослабляет цвет, движение же цвета и распыление формы увеличивает напряжение цвета.⁵⁰⁵

Wir haben eine Grundlage für die Neue Kunst der Farbmalerie (cvetopis') geschaffen und haben auf diesem Gebiet bereits einiges geleistet:

- Es wurde festgestellt, dass Farbe die Form bestimmt, deswegen haben die Grundfarben ihre Grundformen;
- Es wurde ebenso festgestellt, dass eine benachbarte Farbe die Form beeinflusst und verändert.

Die Unbeweglichkeit der Form schwächt die Farbe ab, Die Farbbewegung dagegen und die Auflösung der Grenzen der Form erhöhen die Spannung der Farbe.⁵⁰⁶

In diesem Typoskript „Über die Grundelemente der Malerei“ wird der Begriff *cvetopis'* (Farbmalerie) als „Neue Kunst“ bezeichnet. Die „Neue Kunst der Farbmalerie“ wird als neue Weltanschauung und als Neubeginn in der Kunst zelebriert und gleichzeitig sowohl mit der ungegenständlichen Kunst wie auch mit Malevičs Suprematismus verknüpft.

Um die Rolle der Farbe in einem Gemälde zu betonen, verwendete Kljun für seine Farbkompositionen nur die einfachsten geometrischen Formen wie Vierecke, Kreise, Ovale, Halbkreise, Quadrate und andere, damit die Aufmerksamkeit des Betrachters ausschließlich der Farbe galt. Er empfahl, die Farbe nicht in die Hülle irgendeines Gegenstands zu füllen, sondern ausschließlich in die geometrischen Formen.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Vgl. Ivan Kljun, Typoskript „Ob osnovnych elementach iskusstva živopisi. Cvet, forma, svet, prostranstvo, ob“ëm, ploskost', linija, faktura, konstrukcija. Teoretičeskoje obosnovanie iskusstva ‚bespredmetnogo““, datiert auf 1919–Anfang 1920, Nr. AB–156, 3 Seiten, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

⁵⁰⁴ Siehe Zitat aus dem Katalog auf Seite 64–65.

⁵⁰⁵ Ivan Kljun, Typoskript „Ob osnovnych elementach iskusstva živopisi...“, AB–156, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2.

⁵⁰⁶ Ivan Kljun, Typoskript „Ob osnovnych elementach iskusstva živopisi...“, AB–156, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 352–353.

⁵⁰⁷ Ivan Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo“, Nr. 621, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 14. Der Aufsatz ist zum Teil veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 260–263, hier S. 261.

Kljun befasste sich mit harmonischen Farbzusammenstellungen, mit der psychologischen Wirkung der Farbe, mit den Korrespondenzen zwischen Farben und Formen, zwischen Farbe und Faktur, mit dem Phänomen der Synästhesie und mit den Fragen der Einordnung der Farbformen in die Komposition und die Konstruktion. Die Fragen der Synästhesie sowie der psychischen Wirkung der Farbe, des Lichts, des akustischen Tons, des Geschmacks und Geruchs auf die menschlichen Sinne und wie man diese Wirkung wissenschaftlich festhalten und begründen könne, behandelte Kljun in seinem Aufsatz „Cvet, svet, sladost’...“ („Farbe, Licht, die Süße...“).⁵⁰⁸ Bei der Erklärung der psychophysiologischen Reize auf unsere Sinnesorgane geht Kljun in diesem Aufsatz auf das Weber-Fechner-Gesetz ein und bringt Beispiele aus Helmholtz’ Ausführungen zum Sehorgan und zum Farbsehen.⁵⁰⁹

Kljun sah den Ausgangspunkt für die Erforschung der Elemente der Malerei im Kubismus und Suprematismus, also in der abstrakten, nicht an ein Sujet oder einen literarischen Kontext gebundenen Formensprache. In der Zerlegung der Kunst in die sie bildenden Elemente sah Kljun ein Potenzial für die wissenschaftlich-analytische Herangehensweise bei der Erforschung der Gesetzmäßigkeiten der Kunst:

[...] супрематизм и так называемое „беспредметное“ искусство своими простыми, геометрическими формами способствовали установлению аналитического метода в искусстве.

После того, как супрематизм разложил искусство на составляющие его элементы, стало возможно вести исследовательскую работу в искусстве в ином плане, чем она велась раньше. До того времени исследованию подвергалось главным образом влияние социально-экономических, этнографических и других тому подобных причин на формы искусства, теперь же исследуются отдельные элементы искусства и их взаимоотношения, их связь, влияние, зависимость друг от друга.⁵¹⁰

[...] Suprematismus und die sogenannte „ungegenständliche“ Kunst mit ihren einfachen geometrischen Formen bedingten die Etablierung der analytischen Methode in der Kunst. Nachdem der Suprematismus die Kunst in die einzelnen sie bildenden Elemente zerlegt hatte, konnte die Forschungsarbeit in der Kunst anders durchgeführt werden als bisher. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Wirkung der sozial-ökonomischen, ethnografischen und anderer ähnlicher Faktoren auf die Formen der

⁵⁰⁸ Ivan Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Cvet, svet, sladost’...“ („Farbe, Licht, die Süße...“), datiert auf Ende der 20er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 369–372.

⁵⁰⁹ Vgl. Ivan Kljun, „Cvet, svet, sladost’...“ („Farbe, Licht, die Süße...“), in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 370–371.

⁵¹⁰ Ivan Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44.

Kunst untersucht. Jetzt werden die einzelnen Elemente der Kunst und ihre Wechselwirkungen, ihr Zusammenhang, ihre Wirkung und ihre Abhängigkeit voneinander erforscht.⁵¹¹

Die Analogie zwischen dem musikalischen und dem Farbton wird bei Kljun vergleichbar mit Kandinskij angesprochen. Kljun betonte in seiner Schrift „Kunst als Rhythmus. Suprematismus, Ungegenständlichkeit“:

В доказательство истины в искусстве живописном так часто приходится ссылаться на музыку. Между всеми искусствами существует соотношение, и если некоторым кажется, что некоторые звуки соответствуют определенным цветам, то в этом вероятно есть большая доля истины. Если музыкальный тон имеет волну определенной длины, то и соответствующий этому тону цвет стоит к нему в каком-то отношении, в котором другой звук стоит к другому цвету.⁵¹²

Um die Wahrheit in der Malerei zu beweisen, muss man oft zur Musik greifen. Zwischen allen Künsten besteht ein Zusammenhang, und wenn manche glauben, dass gewisse musikalische Töne mit bestimmten Farbtönen korrespondieren, so ist das größtenteils wahr. Wenn der musikalische Ton eine gewisse Wellenlänge hat, so steht auch ein zu diesem Ton passender Farbton in einer gewissen Beziehung zu ihm, einer Beziehung, in der ein anderer musikalischer Ton zu einem anderen Farbton steht.⁵¹³

Wie aus diesem Abschnitt ersichtlich ist, stimmt Kljuns Meinung bezüglich der Parallelen zwischen Musik und Malerei in dieser Hinsicht mit der von Kandinsky überein.

10.5 Farbunterricht in den VChUTEMAS und Kljuns experimentelle Tätigkeit danach

Gewann Kljun seine Erkenntnisse am Anfang aus eigener experimenteller Arbeit, so setzte er sich im Laufe der Zeit grundlegender mit der Farbtheorie und der Farbwirkung auf die Form auseinander und griff zur Fachliteratur, vor allem während seiner Tätigkeit in den VChUTEMAS. Im September 1918 übernahm er eine Lehrtätigkeit in den Staatlichen Freien Kunstwerkstätten (Vtorye Gosudarstvennye svobodnye masterskie, GSChM), die 1920 in Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten (VChUTEMAS) umbenannt wurden.

⁵¹¹ Ivan Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44.

⁵¹² Ivan Kljun, unveröffentlichtes Manuskript „Iskusstvo kak ritm. Suprematizm, bespredmetnost“ („Kunst als Rhythmus. Suprematismus, Ungegenständlichkeit“), vier handgeschriebene Seiten, datiert auf 1918–1920, Nr. 624, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 1.

⁵¹³ Ebenda.

Kljun bekam in den VChUTEMAS eine Professur und unterrichtete in der Disziplin „Farbe“ bis 1921, zudem leitete er die Hauptabteilung der Fakultät für Malerei.

Sein theoretisches Wissen zur Farbe und ihren Eigenschaften hatte Kljun an die Studierenden weiterzuvermitteln. Möglicherweise genau zu diesem Zeitpunkt hatte der Künstler begonnen, die verfügbaren wissenschaftlichen Traktate zur Farbenlehre zu studieren und für sich zusammenzufassen. Es lässt sich heute nur schwer sagen, welche wissenschaftlichen Quellen Kljun und den anderen avantgardistischen Künstlern am Anfang ihrer Tätigkeit in den VChUTEMAS (1918 bis 1923) zur Verfügung standen, da aus dieser Zeit keine Quellenverweise existieren. Einige Anhaltspunkte dazu, wie Kljuns Aufgabenblatt für die VChUTEMAS aussah und welche Fragestellungen es beinhaltet haben könnte sowie welche Farbmodelle unterrichtet wurden, liefern die Aufgabenblätter von ihm und seinen Kollegen, die im schriftlichem Nachlass Kljuns⁵¹⁴, aber auch in Popovas Archiv in der Tret'jakov Galerie erhalten sind. Wie bereits erwähnt, unterrichtete Kljun Anfang der 20er-Jahre unterrichtete Kljun zusammen mit L. Popova, A. Rodčenko, V. Baranov-Rossine, A. Vesnin, G. Fjodorov, A. Osměrkin u. a. in den VChUTEMAS Farbe als Disziplin.⁵¹⁵ Dieses Thema teilten die Künstler untereinander auf. Die maschinell erstellten Unterrichtsprogramme hielten die Schwerpunkte fest, welche die Lehrer den Studierenden vermitteln wollten. Als markantes Beispiel kann das folgende von Kljun zusammengestellte Aufgabenblatt für die Hauptabteilung der Fakultät für Malerei der VChUTEMAS (1920–21) mit seiner stichwortartigen Aufgabenliste dienen:

**Fachgebiet der sechsten Gruppe
unter der Leitung von I. V. Kljun⁵¹⁶**

Das Fachgebiet der sechsten Gruppe hat folgende Lehrinhalte und Aufgaben:

- 1) Umfassende Erforschung der Farbe als wichtigstes Element der Malerei.
 - ihrer Helligkeit
 - ihrer Intensität
 - ihrer Wichte
 - ihrer Tonalität

⁵¹⁴ Ivan Kljun, „Chudožestvennye discipliny, kak pedagogičeskij metod v Moskovskich vysšich chudožestvenno-techničeskich masterskich“, AB-100, Costakis Archiv, Thessaloniki.

⁵¹⁵ Siehe dazu Khan-Magomedov, VHUTEMAS: Moscou 1920–1930, Paris 1990, S. 257, 263.

⁵¹⁶ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Dokument „Disciplina 6-j gruppy, rukovoditel' I. V. Kljun. Programma osnovnogo otdelenija VChUTEMASa: „Cvetovoe i ploskostnoe postroenie“, Fond 148, ed. chr. 128., list 1, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie, Erstveröffentlichung.

2) Konstruktion

- Flächenkonstruktion
- Farbkonstruktion
- räumliche Konstruktion
- nicht räumliche Konstruktion

4) Faktur: einheitliche, verschiedenartige

5) Chromatische Farbenskala: Grundtöne, Komplementärtöne, harmonische und disharmonische Töne, Kontrasttöne.

Ausführung:

Die Farbintensität wird nicht nur durch die Bearbeitung jeder einzelnen Farbe erreicht, sondern auch durch die Zusammenstellung einiger Farben nach dem Prinzip des Kontrastes.

Aufbau abstrakter Formen im Raum und auf der Fläche.

Der Raum soll durch Farbe hervorgehoben werden.

Aufbau basierend auf dem Gleichgewicht der Farbe.

Interaktion der Form und der Farbe.

Statischer Aufbau.

Dynamischer Aufbau.

Dynamischer Aufbau mit einer hohen Spannung.

Anziehungskraft zum Zentrum des Bildes.

Dezentralisation.

Bearbeitung der Farbe um ihre maximale Kraft, Tiefe und Wichte zu erzielen.

- Glatte Faktur
- Raue Faktur
- Glänzende Faktur
- Matte Faktur
- Dichte Faktur
- Lockere Faktur usw.

Im ersten Studienjahr werden die allgemeinen Grundbegriffe in allen oben stehenden Aufgabenbereichen vermittelt. Im zweiten Studienjahr werden diese Grundbegriffe vertieft, und man geht zur Auflösung der konkreten Form und der Farbe über.⁵¹⁷

⁵¹⁷ Ivan Kljun, unveröffentlichtes Archivmaterial „Disciplina 6-og Gruppy. Rukov. I. V. Kljun“, Fond 148, ed. chr. 128, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

Vergleichbare Programme oder Aufgabenblätter von Kljuns Kollegen wie Rodčenko, Baranov-Rossini, Popova, Vesnin, Osměrkin, Fëdorov, Udal'cova, Drevin sind ebenso erhalten geblieben und veranschaulichen wie komplex die experimentelle Arbeit mit Farbe, Form und anderen Elementen der Malerei war.

Ende 1921 verließ Kljun die Werkstätten auf eigenen Wunsch, wie er selbst anmerkte, wegen der „unaufrichtigen Politik und dem unaufrichtigen Verhalten von D. P. Šterenber, der damals die VChUTEMAS leitete“.⁵¹⁸ Es ist ein Brief von Kljun an die Vergleichskommission erhalten geblieben, datiert auf November 1921, in dem der Künstler die Kommission bittet, seine Position und die Verpflegungszuteilung in den VChUTEMAS nochmals zu überdenken.⁵¹⁹ Kljun war zu dem Zeitpunkt bereits seit drei Jahren in den VChUTEMAS in der Position des Leiters der Hauptabteilung der Fakultät für Malerei tätig und bestürzt darüber, dass alle Kollegen die Verpflegung von der Direktion zugesprochen bekommen hatten, während seine Bemühungen trotz langer Zeit auf der Warteliste und mehrerer Anträge ins Leere liefen. Als Reaktion auf diese Entscheidung der Geschäftsführung kündigte Kljun an, sein Amt niederzulegen.

Es soll hier angemerkt werden, dass das Leben der Menschen Anfang der 20er-Jahre in Moskau durch einen Mangel an Essen und viele Nöte gekennzeichnet war. Viele Menschen hungerten, und deshalb war die Verpflegungszuteilung für die Mitarbeiter verschiedener Organisationen überlebenswichtig. Hunger und Lebensmittelknappheit nötigten Kljun, die VChUTEMAS zu verlassen, weil er im Unterschied zu seinen Kollegen die rechtmäßige Lebensmittelzuteilung nicht bekam, aber eine große Familie ernähren musste.

1924 übernahm Kljun die Organisation der wissenschaftlich-theoretischen Abteilung am Museum für Malerische Kultur⁵²⁰ (MŽK) und führte dort experimentelle Arbeiten mit Farben und Formen durch.⁵²¹ Kljun erwähnt seine experimentelle Tätigkeit im MŽK oft in seinen Schriften. Dazu, wie seine Experimente ausgesehen haben mögen, schreibt er nichts. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass Unterlagen dazu existieren. Nur im Aufsatz „Cvet, svet, sladost'...“ findet man eine kurze Beschreibung eines Experiments mit Sonnenstrahlen. Kljun geht dabei auf die physikalischen Welleneigenschaften ein: die konstruktive (Verstärkung) und destruktive (Auslöschung) Interferenz. So beschreibt Kljun das Experiment: „Ein durch ein kleines Loch in ein dunkles Zimmer einfallender Sonnenstrahl

⁵¹⁸ Kljun, Manuskript „Moj put' v iskusstve“ Kapitel 14, S. 56–57. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 91.

⁵¹⁹ Ivan Kljun, Brief an die Vergleichskommission von XI. 1921, AB-101, 2 Seiten, Costakis Archiv Thessaloniki.

⁵²⁰ Russ. Muzej Živopisnoj Kultury (russ. Akronym MŽK), Moskau.

⁵²¹ Javorskaja „I.V. Kljun. Avtobiografija“, S. 3. Belege für diese Experimente sind nicht erhalten geblieben.

bildet auf einem Schirm einen hellen Kreis.“ Kljun behauptet: „Würde man einen zweiten Sonnenstrahl durch ein zweites Loch auf den ersten Kreis lenken, so dass der erste Kreis vom Kreis des zweiten Strahls bedeckt wäre, so würde man sehen, dass der bedeckte Teil des Kreises dunkler ist, was bedeutet, dass die Kraft des Lichts sich verringert hat.“⁵²² Laut Kljun verschmelzen zwei Wellen übereinstimmender Länge, wenn sie aufeinander treffen, und eine Welle gewinnt dabei an Stärke. Bei den Wellen, deren Längen nicht übereinstimmen, folgt bei der Interferenz die Destruktion der beiden Wellen.⁵²³ Auf die eigentlich erwarteten Interferenzmuster geht Kljun hier nicht ein, was bedeutet, dass er vermutlich dieses Experiment nicht selbst durchgeführt hat.

Ende der 20er- bis Anfang der 30er-Jahre hielt Kljun Vorträge über Farbe im Museum der Westeuropäischen Kunst, in der Staatsakademie der Kunstwissenschaft Moskau⁵²⁴ und beim Künstlerverband „Vier Künste“ (Obščestvo chudožnikov „4 Iskusstva“).⁵²⁵ Es muss angemerkt werden, dass die meisten erhaltenen Exzerpten-Hefte zur Farbe sowie Kljuns umfangreicher Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ Ende der 20er- sowie Ende der 30er-Jahre entstanden sind, d. h. als Kljun längst im Ruhestand war. Vermutlich aus Zeitgründen kamen zahlreiche weitere Untersuchungen und Aufzeichnungen der Ergebnisse zur Farbe erst nach Kljuns beruflicher Tätigkeit in INChUK, VChUTEMAS und Museum für Malerische Kultur zustande. Bei der Durchsicht der Dokumente und Mitgliederlisten der RACHN war der Name Kljuns nirgendwo anzutreffen. Somit gehe ich davon aus, dass er kein offizielles RACHN-Mitglied war.

10.6 Assoziative Wirkung und psychische Wahrnehmung der Farbe. Parallelen und Unterschiede in den theoretischen Ausführungen zur Farbe in den Schriften Kljuns und Kandinskijs

Die Farbe war für Kljun der Leitbegriff des ästhetischen Denkens, er bezeichnete sie als Hauptelement der Malerei. Dabei spielte die Form eine untergeordnete Rolle für Kljun und

⁵²² Ivan Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Cvet, svet, sladost’...“ („Farbe, Licht, die Süße...“), in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 370–371.

⁵²³ Hier bezieht sich Kljun vermutlich auf das historische Doppelspaltexperiment von Thomas Young von 1804. Der Spalt, durch den der Sonnenstrahl geleitet wurde, war mit einer feinen Nadel in Papier gestochen. Siehe <http://psi.physik.kit.edu/133.php>, abgerufen am 30.03.2018, um 10.10. Vgl. Ivan Kljun, handgeschriebenes Manuskript „Cvet, svet, sladost’...“ („Farbe, Licht, die Süße...“), in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 370–371.

⁵²⁴ Russ. Gosudarstvennaja Akademija Iskusstvovedenija, verkürzt GAIS.

⁵²⁵ Vgl. Kljun, Typoskript „Raznoe“ („Verschiedenes“), AB–153, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Vgl. I. V. *Kljun v Tret’jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, Ausst.-Kat., S. 22–23.

hatte in gewissem Maße nur eine Hilfsfunktion, um die Farbe sich im Gemälde manifestieren zu lassen.

Kljun interessierte sich besonders für die Wirkung der Farbe auf unsere Psyche. Mehrere seiner Manuskripte und Exzerpte aus verschiedenen Farbhandbüchern beinhalten Auszüge zu den psychologischen Eigenschaften der Farbe, sind aber absolut frei von theosophischen oder esoterischen Einflüssen.

Kljun versuchte, an das Medium Farbe objektiv und pragmatisch heranzugehen, wobei ihm dies nicht immer gelungen ist. Es war ihm bewusst, dass die Farbwirkung sich rationalen Erklärungen entzieht und hauptsächlich auf subjektiven Sinneseindrücken beruht. Diese Gedanken hat er im bislang unveröffentlichten und nirgendwo erfassten Aufsatz „Cvet v iskusstve živopisnom. (Psihologičeskij étjud)“ („Farbe in der Malerei (Psychologische Studie))“ so festgehalten:

Чтобы понять физическую природу цвета, к нему надо подходить научно, а не окутывать его какой-то мистикой, которая затуманивает, как это делает художник Малевич.

Правда, цвет имеет и мистическое значение, так например красный цвет возбуждает, желтый злит, а черный и белый успокаивает. [...]

Я рассматриваю цвет не с точки зрения его физических свойств, – это дело физиков устанавливать его физические законы, – а с точки зрения его психического восприятия.

Но мне скажут: это субъективно. Действительно это верно. Но в субъективных наших восприятиях имеется много объективных данных. Есть явления, которые у большинства людей вызывают одни и те же субъективные впечатления и следствия.⁵²⁶

Um die physikalische Natur der Farbe zu begreifen, muss man wissenschaftlich an sie herangehen und sie nicht mit irgendwelchen mystischen Eigenschaften umhüllen, wie es der Künstler Malevič tut.

Wobei die Farbe freilich auch eine mystische Bedeutung hat; so erregt zum Beispiel Rot, während Gelb ärgert und Weiß und Schwarz beruhigen. [...]

Ich betrachte die Farbe nicht vom Standpunkt ihrer physikalischen Eigenschaften aus – ihre physikalischen Gesetze zu erforschen ist die Aufgabe der Physiker –, sondern vom Standpunkt ihrer psychischen Wahrnehmung aus.

Viele würden sagen: „Das ist doch sehr subjektiv.“ Das ist wahr. Aber in unserer subjektiven Wahrnehmung gibt es auch viel Objektives. Es existieren viele Erscheinungen, die bei den meisten Menschen ein und dieselben subjektiven Empfindungen und Folgen hervorrufen.⁵²⁷

⁵²⁶ Ivan Kljun, unveröffentlichter, undatierter Aufsatz „Cvet v iskusstve živopisnom. (Psihologičeskij étjud)“, 4 handgeschriebene Seiten, Nr. 633, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 2–3.

⁵²⁷ Ebenda.

Hier macht Kljun eine wichtige Aussage. Das angestrebte Ziel Kljuns und Kandinskij's und auch vieler Experimente, die Kljun im Museum für Malerische Kultur Mitte der 20er-Jahre durchgeführt hat, war die Untersuchung und Auswertung der subjektiven Empfindungen der Probanden, um darin ein gewisses System zu finden und so zu objektiven Ergebnissen zu gelangen.

Das von Kandinskij entwickelte Programm und seine Fragebögen für das INChUK, die die Probanden aufforderten, den Farben die passendsten geometrischen Formen zuzuordnen, sind ebenfalls Versuche gewesen, aus den subjektiven Wahrnehmungen der Probanden objektive Ergebnisse herauszukristallisieren und gewisse Gesetzmäßigkeiten zu erkennen. Ein Beispiel eines solchen Fragebogens mit Antworten und Zeichnungen dazu ist im Archiv von Popova erhalten. Dasselbe gilt für das Programm für die RACHN, das die Untersuchung der Wirkung der Elemente der Kunst in Laborexperimenten vorsah.

Die Farbeigenschaften und ihre evozierte psychologische und assoziative Wirkung auf die Seele des Betrachters analysierte Kandinskij in seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*, dabei lehnte er sich im vierten Kapitel „Sinnlich–sittliche Wirkung der Farbe“ an Goethes *Farbenlehre* an. Dieses Kapitel zur Farbe und den harmonischen Zusammenstellungen mit den geometrischen Formen ist bis heute in der Fachliteratur umstritten; es gilt als Abriss des subjektiven Wahrnehmungsvermögens des Malers. Zwar versuchte Kandinskij, sich der Untersuchung der Farbe, ihrer Eigenschaften und ihrer Wechselwirkung mit den Formen wissenschaftlich zu nähern; er hielt aber die subjektiven Empfindungen und Assoziationen zu den unterschiedlichen Farben und Formen fest. Wie die obige Zusammenfassung von Kandinskij's Vortrag vom 1. September 1921 zeigt, waren seine Überlegungen zu Farbe und Form einige Jahre später sachlicher und objektiver geworden.⁵²⁸

Kljun war ebenso mit Goethes Gedanken über die Wirkung der Farbe aus verschiedenen Übersetzungen vertraut und versah die Auszüge daraus sogar mit eigenen Kommentaren, wie zum Beispiel in diesem Manuskript ohne Titelblatt:

Гёте утверждает, что самый приятный цвет – зеленый. По-моему, это не совсем точное определение и ,пожалуй, неверное: в зеленом цвете заключается много желтого, а желтый цвет неприятен. Мне больше всего нравится цвет бирюзовый, морской воды, Поль-Веронез или Швейнфуртская зелёная, т.е. светло-голубая краска, чуть зеленоватая. Этот цвет спокойный и приятный. Ну это, конечно, субъективно.⁵²⁹

⁵²⁸ Siehe Kapitel 9.1.

⁵²⁹ Kljun, unveröffentlichtes, handgeschriebenes Manuskript ohne Titelblatt “Svoi mysli ..., Zadanija po cvetu ..., Čužie mysli ...”, S. 1.

Goethe behauptet, dass Grün eine der angenehmsten Farben ist. Meiner Meinung nach ist dies keine sehr genaue Feststellung und womöglich sogar falsch. Grün enthält viel Gelb, und Gelb ist unangenehm. Mir gefällt am besten Türkis, die Farbe des Meeres, Pol-Veronese oder Schweinfurter Grün, d. h. die hellblaue Farbe mit einem etwas grünlichen Ton. Diese Farbe wirkt ruhig und angenehm. Dies ist aber meine subjektive Empfindung.⁵³⁰

In einer von Kljuns Schriften erhält die Farbe ähnlich wie bei Kandinskij eine symbolische und assoziative Bedeutung. In diesem Abschnitt, der eigentlich eine Ausnahme bildet, treten Kljuns subjektive Farbassoziationen zutage:

Сочетание черного с белым – это печаль и глубокий все примиряющий покой; фиолетово-серый – томление, нежная грусть. Лилово-синий – тоска, граничащая с отчаянием. Бурокоричневый с темно-лиловым – ужас. Темно-зеленый со светло-желтым – страх. Травянисто-зеленый с желтым – злость, ненависть. Белый со светло-голубым – искренность, чистота сердца, наивность. Розовый – радость жизни, любовь. Красный – революционность, геройство, большая активность.⁵³¹

Die Zusammenstellung von Weiß mit Schwarz bedeutet Trauer und alles ausgleichenden Frieden; Grau-Violett – Sehnsucht, zarte Wehmut. Lila-Violett – Grauen. Dunkelgrün mit Hellgelb bedeutet Angst. Grasgrün mit Gelb – Zorn, Hass. Weiß mit Hellblau – Innigkeit, Reinheit des Herzens, Naivität. Rosa – Lebensfreude, Liebe. Rot – Revolution, Heldentum, starke Aktivität.⁵³²

Die Analyse der Schriften Kandinskijs zu Farbe und Form offenbart einen grundlegenden Unterschied zu Kljuns Schriften, die sich ebenfalls mit den zwei Grundelementen der Malerei befassen. Zahlreiche Manuskripte Kandinskijs beschäftigen sich mit der Frage des Inhalts der abstrakten Form; diese ist ohne Inhalt nicht denkbar. Kljun ließ jedoch die Form ohne inhaltlichen Aspekt erscheinen. Er vertrat die Meinung, dass nur ein absoluter Verzicht auf das Inhaltliche in abstrakten Farb-Form-Kreationen diese zur wahren „ungegenständlichen“ Kunst werden lässt. Ebenso gibt es in Kljuns abstrakten Gemälden keine verborgenen, mystischen, insgeheim auf unser Unterbewusstsein wirkenden Kräfte, wie man es von Werken Kandinskijs kennt.

Mag für Kandinskij – vor allem in seinen frühen Schriften – Farbe die Verkörperung der hinter der materiellen Wirklichkeit verborgenen „inneren“, „geistigen“ Realität⁵³³ sein,

⁵³⁰ Ebenda, S. 1.

⁵³¹ Kljun, unveröffentlichtes, handgeschriebenes Manuskript ohne Titelblatt „Svoi mysli ..., Zadanija po cvetu ..., Čužie mysli ...“, S. 2.

⁵³² Ebenda.

⁵³³ Vgl. Reinhard Zimmermann, „Kandinsky. Der Weg zur Abstraktion“, in: *Kandinsky. Malerei 1908–1921*, hrsg. von Lothar Knatz und Tanehisa Otabe, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2006, S. 19–20.

vergleichbar mit einer Tür in eine geheime Welt der menschlichen Sinne und des Geistes, ist dagegen für Kljun Farbe vor allem ein malerisches Mittel, das zwar eine psychische Wirkung auf den Betrachter ausübt und über eine gewisse Ästhetik verfügt, aber ohne übersinnliche oder anthroposophische Bedeutung ist. In Kljuns suprematistischen, kubistischen und kubofuturistischen Gemälden und den *Sphärischen Kompositionen* erweist sich Farbe ohne symbolische oder assoziative Konnotation, dagegen trägt bei Kandinskij Farbe in den Gemälden zwischen 1907 und 1915 zusätzlich noch einen symbolischen Charakter. Nicht nur die Wirkung, Assoziationen oder Symbolik der Farbe, sondern auch ihre Materialität⁵³⁴ greift Kljun in seinen Schriften auf. Folgende oben bereits zitierte Axiome wiederholen sich in mehreren Aufsätzen: „Jede Farbe hat ihre Oberfläche, ihre Tiefe, ihre Eigenschaften auf der Fläche, ihre Trockenheit, ihre Härte, ihre Samtigkeit, Zartheit, ihre Schärfe und ihre Wichte (Leichtigkeit, Schwere).“⁵³⁵

Nach Auffassung Kljuns kann man auf der Leinwand mithilfe des Farbauftrags unterschiedliche Fakturen erzeugen: glänzende, matte, glatte, raue, bröselige, scharfe, grobe usw.⁵³⁶ Laut Kljun kann die Faktur die Farbe, vergleichbar mit der Form, stärker betonen oder dämpfen. Farbe wirkt intensiver, wenn man sie mit einer entsprechenden Faktur versieht. Dies ist der Grund, warum die Farbe durch eine bestimmte Faktur hervorgehoben und durch eine andere gedämpft wird.⁵³⁷ Kljun zufolge übt die Faktur folgende Wirkungen auf die Farbe aus: eine glänzende Faktur vertieft und entfernt die Farbe, eine matte, glatte Faktur hält die Farbe an der Oberfläche, eine grobe, rau-matte Faktur lässt die Farbe näher erscheinen.⁵³⁸

In Kljuns schriftlichem Nachlass befindet sich ein maschinell erstellter Text, der festlegt, durch welche Faktur welcher Farbton am besten zum Ausdruck gebracht wird.⁵³⁹ Eine kurze,

⁵³⁴ Im Russ. wird dafür der Begriff *kraska*, im Engl. *paint* verwendet.

⁵³⁵ Ivan Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 46. Vgl. Ivan Kljun, unveröffentlichtes Typoskript „Problema cveta v živopisi. Tezisy doklada i stat'ja“, ca. 1928, Nr. 632, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 6. Vgl. Ivan Kljun, Typoskript „Bespredmetnoe tvorčestvo“, 1917, 8 Seiten, Nr. 617, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 6 (auf einem extra Blatt); veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve*, S. 253. Vgl. Ivan Kljun, Manuskript „Elementy iskusstva“, S. 16. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevnik*, S. 368; Vgl. Kljun, undatiertes Typoskript „Vse čuvstva čeloveka ...“, AB–155, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 3, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevnik*, S. 375.

⁵³⁶ Vgl. Ivan Kljun, handgeschriebenes Heft „Kompozicija i faktura“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 12, siehe Anhang, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevnik*, S. 356.

⁵³⁷ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Manuskript ohne Titelblatt, „Svoi mysli ..., Zadanija po cvetu ..., Čužie mysli ...“ („Eigene Gedanken..., Aufgaben für die Farbenlehre..., Fremde Gedanken...“), Nr. AB–086, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 1.

⁵³⁸ Ivan Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 46.

⁵³⁹ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Manuskript ohne Titelblatt, „Svoi mysli ..., Zadanija po cvetu ..., Čužie mysli ...“ („Eigene Gedanken..., Aufgaben für die Farbenlehre..., Fremde Gedanken...“), Nr. AB–086, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

mit Bleistift angebrachte Notiz des Künstlers besagt, dass diese Farbe-Faktur-Kombinationsmöglichkeiten für den Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ bestimmt waren, aber aus unbekanntem Gründen nicht veröffentlicht wurden.

<i>Фактура, свойственная цветам</i> ⁵⁴⁰	
ЦВЕТ	ФАКТУРА
Красный	Матовая гладкая
Оранжевый	Матовая, рыхлая
Желтый (охра светлая)	Мелко шероховатая (кисть торчком)
Желтый светлый	Блестящая как стекло
Зеленый	Мягкая, матовая (как мат мрамора)
Голубой	Гладкая (обработка мастихином)
Синий	Гладкая, глубокая, прозрачная
Лиловый	Гладкая, плотная как кожа
Фиолетовый	Волокнистая
Коричневый	Грубая, шероховатая или слоистая (в зависимости от тона)
Розовый	Матовая, рыхлая (Кисть торчком)

<i>Faktur als Kompositionselement</i> ⁵⁴¹	
Farbe	Faktur
Rot	Matt, glatt
Orange	Matt, locker
Gelb (Ocker hell)	Feine Rauigkeit (gebauschter Pinsel)
Hellgelb	Glänzend wie Glas
Grün	Weich, matt wie Marmor
Hellblau	Glatt (Bearbeitung mit dem Malspachtel)
Blau	Glatt, tief, durchsichtig
Lila	Glatt, dicht wie Leder
Violett	Faserig
Braun	Grob, rau oder vielschichtig (abhängig vom Ton)
Rosa	Matt, locker (gebauschter Pinsel)

⁵⁴⁰ Ebenda.

⁵⁴¹ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Manuskript ohne Titelblatt, „Svoi mysli ..., Zadanija po cvetu ..., Čužie mysli ...“ („Eigene Gedanken..., Aufgaben für die Farbenlehre..., Fremde Gedanken...“), Nr. AB-086, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

10.7 Chemische Eigenschaften der Farben

Außer an der psychologischen Wirkung und den haptischen Eigenschaften der Farbe war Kljun auch an den chemischen Eigenschaften der Farben sowie an ihrer Beständigkeit interessiert. In seinem Manuskript „Farbenkunde. Farbwissenschaft“ („Cvetovedenie. Nauka o cvetach“) befindet sich auf einem losen Blatt ein Exzerpt mit der Auflistung der Pigmentfarben samt ihren chemischen Eigenschaften. Wie sich herausstellte, stammt diese Zusammenfassung aus Ostwalds *Farbkunde*, die 1926 ins Russische übersetzt wurde.⁵⁴² Kurze Notizen zu den Farbpigmenten und ihrer Beständigkeit findet man auch in anderen Notizheften Kljuns.

⁵⁴² Wilhelm Ostwald, *Farbkunde*, Leipzig 1923. Russische Ausgabe: V. Ostwal'd, *Cvetovedenie*, Moskau, Leningrad 1926.

Краски по степени прочности		Farben sortiert nach ihrem Beständigkeitsgrad ⁵⁴³	
1. Ультрамарин светло-желтый		1. Ultramarin hellgelb	
2. Кадмий	Темный прочнее Хромосвинцовая соль	2. Kadmium (Zinkerde),	Das Dunkle ist beständiger Bleichromat
3. Хром желтый		3. Chromgelb/Königsgelb	
4. Охра	Светопрочна, Натуральный продукт разных смесей	4. Ocker	Lichtbeständig, Naturprodukt verschiedener Mischungen
5. Терра ди Сиенна	Охры прочны	5. Terra di Siena	Ocker, beständig
6. Умбра		6. Umbra	
7. Красная охра, мумия, венецианская красная, индийская красная, Caput' mortuum	(вполне прочны) окись железа	7. Roter Ocker, Eisenrot, Venetianischrot, Indischrot, Caput mortuum	vollkommen beständig Eisenoxid
8. Сурик	Непрочен. Окись свинца	8. Menninge, Bleirot, Saturnrot, Sandix	Unbeständig, Bleioxid
9. Киноварь	Светопрочная, но многие сорта на воздухе чернеют, сернистая ртуть	9. Zinnober	Lichtbeständig, aber viele Sorten werden an der Luft schwarz, Quecksilbersulfid
10. Краплаки	минеральные	10. Krapplacke	mineralisch
Abweichung in der Reihenfolge von Ostwald			
11. Швейнфуртская зелень	Ядовитая мышьяковидная- медная соль, непрочна	11. Schweinfurter Grün, (fr. Vert Véronèse, engl. Emerald green, Anm. der Verf.)	Giftiges, arsenhaltiges Kupfersalz, unbeständig
Ende der Abweichung			
12. Марганцевый фиолетовый	Очень прочен	12. Manganviolett	Sehr beständig
12. Кобальтовая фиолетовая – мышьяковый кобальт	Светопрочна	12. Kobaltviolett, arsenhaltiges Kobalt	Lichtbeständig
Ultramarinviolett wurde ausgelassen			

⁵⁴³ Ivan Kljun, loses Blatt aus dem unveröffentlichten, undatierten Exzerpten-Manuskript „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“), Nr. AB-075, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Hier handelt es sich um ein Exzerpt aus Ostwalds „Farbkunde“, Leipzig 1923, S. 219–221, 225–230. Die folgenden Farbstoffe sind so aufgezählt, wie sie im ostwaldschen Farbkreis vorkommen, Kljun änderte bei den grünen Pigmenten die Reihenfolge. Es ging ihm dabei primär um chemische Farbeigenschaften.

13. Ультрамарин синий	Силикат натрия, глубина и чистота тона очень велики, кроющая способность мала, прочна к свету	13. Ultramarinblau (Königsblau), Natriumsilicat	Tiefe und Reinheit des Tons sind sehr hoch, Deckungskraft ist schwach, lichtbeständig
14. Синий кобальт	Как и ультрамарин, прочен, но дорог	14. Kobaltblau	wie Ultramarin sehr beständig, aber teuer
15. Берлинская лазурь	Довольно прочная	15. Berlinerblau (Preußischblau)	Ziemlich beständig
16. Зеленый ультрамарин	Как ультрамарин	16. Grünes Ultramarin	wie Ultramarin
17. Зеленый хром	(окись хрома), прочна	17. Chromoxidgrün, Chromoxid	beständig
18. Цинковая зелень, зеленая киноварь, смесь желтой с берлинской лазурью		18. Zinkgrün, Grüner Zinnober, Mischung aus Chromgelb mit Berlinerblau	
18. Зеленая земля	Железисто калистый силикат, прочная	18. Grüne Erde, Eisenkaliumsilicat	beständig
19. Кармин	светонепрочны	19. Carmin	lichtunbeständig
20. Гуммигут		20. Gummigutt	

11 FARBTABELLEN UND DIAGRAMME IN KLJUNS KÜNSTLERISCHEM ŒUVRE

Zur Veranschaulichung der Ergebnisse seiner empirischen Untersuchungen und theoretischen Ausführungen fertigte Kljun Farb-Form-Tabellen und Farbabstufungstabellen an, die die Eigenschaften der Farbe und ihre Interaktion mit unterschiedlichen Formen demonstrieren sollten. Kljun war ebenso wie Matjušin und Kandinskij bemüht, die Wirkung der Farben in unterschiedlichen Formen einzufangen und eine objektive Begründung dafür zu finden. Um die Gesetzmäßigkeiten der Wirkung zu bestimmen, versuchte Kljun dabei, folgende Fragen zu beantworten:

1. Welche Farben harmonieren mit welchen Formen?
2. Erzeugen Formen und Farben in der Komposition eine statische oder eine dynamische Wirkung?
3. In welche Richtung bewegen sie sich?
4. Wie viele Zentren gibt es in der Komposition, und wo werden die wichtigsten Kräfte des Bildes gebündelt?
5. Wie kann man Farben und Formen schwerelos wirken lassen?

Die Entstehung der ersten grundlegenden Farbtabelle fällt höchstwahrscheinlich auf Anfang der 1920er-Jahre, als Kljun im INChUK und den VChUTEMAS tätig war. Sie wurden im Laufe der Zeit von ihm überarbeitet und ergänzt. Die Erklärungen und die theoretischen Ausführungen zu den Tabellen entstanden womöglich etwas später. Der Künstler machte in seiner Schrift „Farbe, Form und der Raum in der Kunst und ihre Wechselwirkung“ folgende Bemerkung bezüglich der Tabellen:

Необходимо составить наглядные таблицы простых форм, психологически увязывающихся, а также неувязывающихся вместе, тяготеющих друг к другу или отталкивающихся одна от другой – гармонично неувязывающихся. В искусстве живописи такие таблицы будут весьма убедительны в беспредметном характере живописи или в прикладном искусстве. [...]

В искусстве архитектуры эти таблицы могут стимулировать и служить исходным моментом не только для внутренней отделки, но и для создания внешней формы (фасадов зданий и сооружений, как дополнение к принципам архитектуры: конструктивность, целесообразность.)

Я составил таблицы органических и декоративных отношений форм и цветов. Многие могут подумать, что таблицы, построенные из идеально простых форм с целью исследования взаимоотношений и взаимодействия цветов и форм – это есть „супрематизм.“ Но такое толкование будет не верно. Супрематизм построен на отрицании всякой зависимой связи, всякой гармоничности форм и цветов. Он рассматривает всякий цвет, всякую форму, совершенно самостоятельно и ему чужды всякая созвучность и закономерность. [...]

Мои таблицы не для красочного мастера или фабриканта, а для художника; они имеют целью наглядно показать принципы последовательного получения тонов от смешения цветов. Это азбука, грамота искусства живописи; это то же, что ноты для музыканта. [...] и я в своих таблицах взял только основные цвета в пяти их градациях только для установления принципа и чтобы не спутать понимание.⁵⁴⁴

Es ist notwendig, anschauliche Tabellen mit einfachen Formen zu erstellen, in denen die Formen entweder psychologisch miteinander in Einklang stehen oder nicht miteinander korrespondieren, sich gegenseitig anziehen oder abstoßen oder nicht miteinander harmonieren. [...] Solche Tabellen werden vor allem in der ungegenständlichen Malerei oder im Kunsthandwerk sehr überzeugen.⁵⁴⁵

In der Architektur können solche Tabellen als Vorlage nicht nur für die Innenausstattung, sondern auch für die Erschaffung der äußeren Form (Gebäudefassaden, Anlagen) nützlich sein und als Ergänzung solcher Prinzipien der Architektur wie Konstruktivität und Zweckmäßigkeit dienen.

Ich habe Tabellen für die organischen und die dekorativen Kombinationen der Formen und Farben erstellt. Viele werden denken, dass Tabellen, die sich auf die einfachsten Formen beziehen und der

⁵⁴⁴ Ivan Kljun, rotes handgeschriebenes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“ („Farbe, Form und der Raum in der Kunst und ihre Wechselwirkung“), Sammlung Costakis, Thessaloniki, datiert auf 1941–42, S. 6, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 376–382, hier S. 380.

⁵⁴⁵ Ebenda.

Erforschung der Wechselwirkungen zwischen Formen und Farben dienen – „Suprematismus“ sind. Aber diese Deutung ist falsch. Der Suprematismus baut auf der Negierung jeglichen Zusammenhangs, jeglicher Harmonie der Formen und Farben auf. Er betrachtet jede Farbe, jede Form gesondert, und ihm sind jeder Zusammenklang und jede Gesetzmäßigkeit fremd. [...]

Meine Tabellen sind nicht für Anstreicher oder Fabrikanten bestimmt, sondern für Maler; sie sollen die Prinzipien aufzeigen, nach denen sich beim Mischen von Farben die richtigen Abfolgen der neuen Farbtöne ergeben. Dies ist das ABC, die Malgrammatik; das ist dasselbe wie die Noten für einen Musiker. [...] Und für meine Tabellen habe ich nur die Grundfarben in fünf Farbabstufungen benutzt, um lediglich das Prinzip aufzuzeigen und Verwirrung zu vermeiden.⁵⁴⁶

In Kljuns Manuskripten werden mehrere unterschiedliche Farbtabelle sowie Diagramme erwähnt und beschrieben, aber nicht benannt, was die Zuordnung der Beschreibungen zu den erhaltenen Tabellen erschwert, da nicht alle Tabellen überliefert wurden. Nach eigener Aussage präsentierte Kljun seine Farbtabelle 1925 im Museum für Malerische Kultur, wo er experimentell zu Farbe und Form gearbeitet hatte. Um welche Tabellen es sich dabei handelte und wie viele sowie welche Experimente dort von ihm durchgeführt wurden, ist nicht überliefert. Aus dem Zeitraum vor 1927 sind keine Tabellen erhalten geblieben. Folgende Tabellen und Diagramme sind erhalten geblieben:⁵⁴⁷

1. Die umfassende *Tabelle Nr. 1: K probleme kompozicii: postroenie po Dekorativnomu i Organičeskomu principam (Zum Problem der Komposition: Bildaufbau nach dem dekorativen und dem organischen Prinzip)*⁵⁴⁸ von 1942, in der Farb-Form-Kombinationen dargestellt sind (Abb. 52).
2. Die *Tabelle Nr. 1: Gradacii Tonov (Farbabstufungen)* (Abb. 53), ebenfalls von 1942, die Farbmischungen mit Tonabstufungen der drei Grundfarben und der Sekundärfarben veranschaulicht.
3. Die *Farb-Form-Studie* auf einem schwarzen Kreis (Abb. 50, 54).
4. Der *Farbkreis* und das *farbtongleiche Dreieck* nach Ostwald (Abb. 51).
5. Die Abbildungen und Diagramme zum Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ (Abb. 54, 55).

⁵⁴⁶Höchstwahrscheinlich ist hier Kljuns *Tabelle Nr. 1 Gradacii Tonov (Farbabstufungen)* gemeint, die unten ausführlicher beschrieben wird. Ivan Kljun, rotes handgeschriebenes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“ („Farbe, Form und der Raum in der Kunst und ihre Wechselwirkung“), Sammlung Costakis, Thessaloniki, datiert auf 1941–1942, S. 6, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 376–382, hier S. 380.

⁵⁴⁷ Während meiner Archiv- und Museumsrecherche konnten bislang nur die hier erwähnten Tabellen ausfindig gemacht und im Original betrachtet werden.

⁵⁴⁸ Russ.: *K Probleme kompozicii: Postroenie po dekorativnomu i organičeskomu principam*. Die Tabelle Nr. 2 wurde offensichtlich geplant, aber ob sie jemals angefertigt wurde, ist nicht bekannt.

11.1 Ausführungen zur *Tabelle Nr. 1 Zum Problem der Komposition: Bildaufbau nach dem dekorativen und dem organischen Prinzip*

1942 fertigte Kljun eine umfassende Tabelle mit dem Titel „Zum Problem der Komposition. Bildaufbau nach dem dekorativen und dem organischen Prinzip“ an, die viele Farb-Form-Kombinationen sowie gegenständliche Darstellungen enthält (Abb. 52). Wie bereits oben angemerkt, müssen mit Sicherheit frühere Vorlagen dieser Tabelle existiert haben, deren Verbleib unbekannt ist. Die Erklärungen zu seinen Farb-Form-Studien aus der Tabelle treffen auf Kljuns Beschreibungen und Erklärungen im Heft „Komposition und Faktur“ zu.⁵⁴⁹ Sie stimmen größtenteils mit den Abbildungen in dieser Tabelle überein, andere weichen aber davon ab. Vermutlich existierte noch eine frühere Variante der Tabelle.

Kljun unterscheidet in seinen Schriften und in der Tabelle zwei Arten der Komposition: die „organische“ und die „dekorative“. In einer *organisch* aufgebauten Komposition sind Formen und Farben logisch miteinander verknüpft und stehen in enger Verbindung zueinander. Diese *organisch* aufgebaute Komposition veranschaulichen die Abbildungen Nr. 2, 4, 8, 9, 10, 11, 16–23, 25–30, 35, 42, 46, 57.⁵⁵⁰ *Dekorative* Kompositionen werden dagegen nach äußeren ästhetischen Prinzipien aufgebaut. In der *dekorativen* Komposition besitzen die Elemente keine enge Verbindung zueinander. In der Tabelle Nr. 1 „Zum Problem der Komposition ...“ gehören dazu die Abbildungen Nr. 1, 3, 6, 7, 14, 38, 39, 40, 37, 45. Eine Komposition, die beide Farb-Form-Typen in sich vereint, wird als „Mischkomposition“ bezeichnet. Die Mischkomposition veranschaulichen die Abbildungen Nr. 5, 13, 37, 45, 47.

Diese von Kljun angefertigte Tabelle soll auch Statik, Dynamik und Bewegung in der Komposition veranschaulichen. Nach Kljuns Auffassung rufen die Formen und Farben in der statischen Komposition harmonische Ruhe und erhabene Lyrik hervor, wie zum Beispiel die Figuren in Nr. 1, 2, 10, 11, 16, 24, 27, 28, 35, 39, 40, 41, 42, 51, 53–60. Dynamik wird in der Komposition durch eine verborgene Spannung zwischen den Farb-Form-Zusammenstellungen erzeugt. Laut Kljun soll die Dynamik einer Komposition vom Betrachter weniger gesehen als vielmehr gefühlt werden. Bewegung in der Komposition wird durch die Ausrichtung der Formen in die eine oder die andere Richtung erzielt, wie zum Beispiel bei den Figuren Nr. 4, 8, 25–28, 29–33, 47, 48, 46. In den Zeichnungen Nr. 4 und 25–28 bewegen sich die Formen auf den Betrachter zu. Die Abbildung Nr. 8 zeigt eine schnelle

⁵⁴⁹ Kljun, handgeschriebenes Heft „Komposition und Faktur“, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Zum Teil veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 354–358.

⁵⁵⁰ Kljun, handgeschriebenes Heft „Komposition und Faktur“, unveröffentlichter Teil, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 4. Kljun unterstrich in diesem Heft in jeder Reihe die Ziffern, die die formale Zusammengehörigkeit der Abbildungen veranschaulichen.

abwärtsgerichtete, hinabstürzende Bewegung. Die Bewegung in der Abbildung Nr. 30 wird nach rechts durch die blaue Form verhindert.⁵⁵¹

Weiter behandelt Kljun in seinem Heft „Komposition und Faktur“ das kompositorische Gleichgewicht, das durch die Kombination unterschiedlicher Formen und Farben erreicht wird, wie dies die Farbformen in Nr. 4, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 24, 27, 33, 34, 35, 41, 46, 47–49 demonstrieren. Darüber hinaus gibt Kljun Erklärungen zur Dissonanz, zu harmonischen Farb-Form-Zusammenstellungen und zu den Kontrasten von Farben und Formen, die anhand von Beispielen aus der Tabelle Nr. 1 veranschaulicht werden. Kljun erwähnt die Meister der Renaissance wie Leonardo Da Vinci, Raffael, Veronese, Van Dyck, die neben den harmonisierenden Farbtönen auch Kontrasttöne in ihren Werken verwendeten.

Der Künstler unterscheidet in seiner Abhandlung zwischen dem Kontrast unter Grundfarben und dem Kontrast unter Mischfarben. In der Tabelle demonstrieren die Figuren Nr. 6, 15, 9, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 38, 45, 47, 58 den Kontrast unter Grundfarben. Den Kontrast unter Mischfarben veranschaulichen die Zeichnungen Nr. 5, 10, 24, 45, 46, 53, 55. Die Nummern 53, 55, 45, 46 weichen von dieser Erklärung ab.⁵⁵² Das könnte als Beweis dafür dienen, dass eine andere Tabelle existiert hat, auf die diese Beschreibung zutrifft.

11.2 Zur Tabelle Nr. 1 „Gradacii Tonov“ („Farbabstufungen“)

Die Tabelle Nr. 1 „Farbabstufungen“ (Abb. 53) stellt sechs große Quadrate dar, bezeichnet durch die russischen Buchstaben А (A), Б (B), В (V), Г (G), Д (D) und Е (E), die jeweils in 36 quadratische Segmente unterteilt sind. In diesen Segmenten erstellte Kljun die Farbmischungen und Farbverläufe folgender drei Grundfarbenpaare: Gelb und Rot (A), Blau und Gelb (Б), Rot und Blau (В) sowie der Mischfarbenpaare Grün und Violett (Г), Orange und Violett (Д), die er mit Weiß zur linken oberen Ecke hin aufhellt. Im letzten Quadrat mit dem Buchstaben (Е) enthalten die Segmente eine Zusammenstellung der Farbtöne aus den Segmenten der fünf anderen Quadrate.

In der oberen rechten und der unteren linken Ecke jedes großen Quadrats befinden sich die reinen Farben, die zur oberen linken Ecke mit Weiß aufgehellt werden und in feinen Abstufungen miteinander vermischt werden. Kljun nimmt immer einen Ton aus der ersten Senkrechten und mischt diesen mit dem entsprechenden Ton in der Waagerechten. So ergeben sich die Farbverläufe von Gelb zu Rot durch Orange, von Blau und Gelb durch Grün, von Rot

⁵⁵¹ Kljun, Heft „Komposition und Faktur“, unveröffentlichter Teil, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 4–5.

⁵⁵² Ebenda, S. 8.

und Blau durch Violett, von Grün und Violett durch Olivgrün, von Orange und Violett durch bräunliche Töne.

Die Tonabstufung von Orange und Grün hat Kljun hier ausgelassen. Höchstwahrscheinlich war er bemüht, in dem letzten Quadrat eine ausgewogene und harmonische Zusammenstellung verschiedener Farbtöne zu demonstrieren. Ein paar Erklärungen zu den Tabellen (auch speziell für diese) liefert Kljun in seinem roten handgeschriebenen Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“ („Farbe, Form und der Raum in der Kunst und ihre Wechselwirkung“).⁵⁵³

11.3 Die Farb-Form-Studie auf einem schwarzen Kreis

Kljuns Bestrebungen, die Korrespondenzen zwischen Farben und Formen sowie den farbigen und musikalischen Tönen zu erforschen, waren in Russland zwischen 1911 und 1925 keine Einzelercheinung. Er hielt fest:

Представьте себе, что вся наша природа всегда была бы одного цвета, хотя бы серого, и жизнь наша стала бы таковой, душу нашу стал бы давить тяжелый гнет, и никакой музыкой нельзя было бы рассеять этого гнетущего состояния.

Цветовые композиции глубже проникают в душу и сильнее волнуют, чем композиции музыкальные, так как влияние цвета длительнее, чем влияние звука музыкального.

И цвет и звук имеют свои особые свойства, и в этих свойствах вся их сущность, всё их значение.

Нужно больше присматриваться к цвету и проанализировать свои ощущения и мы скоро убедимся, что цвет вызывает в нас радостное чувство жизни и самые разнообразные ощущения.⁵⁵⁴

Stellen Sie sich bitte vor, dass alles in unserer ganzen Natur immer nur grau wäre, dann würde auch unser Leben grau werden, dies würde unsere Seele schwer belasten, und keine Musik könnte diesen bedrückenden Zustand vertreiben.

Farbkompositionen dringen tiefer in unsere Seele ein und wirken stärker als die musikalischen Kompositionen, weil die Farbwirkung länger anhält als die Wirkung des musikalischen Tons.

Farbe und musikalischer Ton haben ihre besonderen Eigenschaften, und diese Eigenschaften bilden ihr Wesen und ihren Sinn.

⁵⁵³ Siehe die Abschnitte aus Kljuns Schriften gekennzeichnet mit den Fußnoten 544 und 546.

⁵⁵⁴ Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo“ („Ungegenständliche Kunst“), 16 handgeschriebene Seiten, Nr. 621, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Der Aufsatz ist zum Teil veröffentlicht in: Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 260–263. Das Zitat hier stammt aus dem unveröffentlichten Teil, S. 11.

Man sollte Farbe genauer betrachten und die eigenen Eindrücke dabei analysieren. Auf die Weise wird man bald feststellen, dass Farben Lebensfreude und ganz unterschiedliche Sinneseindrücke bei uns hervorrufen.⁵⁵⁵

Vergleichbare Überlegungen und Versuche findet man auch in Schriften und Experimenten Kandinskij und Matjušin. Kandinskij bestand in seiner russischen Veröffentlichung der Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*, die 1911 von Nikolaj Kul'bin in St. Petersburg vorgestellt wurde, auf einer farbigen Abbildung, die die korrespondierenden Formen und Farben darstellt, und zwar Gelb in einem Dreieck, Rot in einem Quadrat und Blau in einem Kreis. Kandinskij war der Auffassung, dass die Eigenschaften einer Form durch Farbe unterstrichen oder abgestumpft werden können. So wirken helle, warme Farben stärker in einer spitzen Form, wie z. B. Gelb in einem Dreieck. Dagegen entfalte das zur Vertiefung tendierende Blau seine Wirkung am besten im Kreis und das Rot in einem Quadrat.⁵⁵⁶ Matjušin kam infolge seiner Experimente mit Farbformen im GINChUK zu dem Schluss, dass „der warme Teil des Farbspektrums (von Rot bis Gelb) zu breiten, kreisförmigen Formen neigt und der kalte Teil (von Gelb-Grün bis Violett) Kanten zu bilden beginnt. Zum Beispiel unterstützen die warmen Farben die Kontinuität der Kurve des Kreises, während die kalten an der Kreisoberfläche dazu neigen, scharfe Winkel und die gradlinige Kanten zu bilden.“⁵⁵⁷ Kljun äußerte sich in einem seiner Aufsätze zu Matjušins experimenteller Tätigkeit:

В Ленинграде в Исследовательском институте при Музее художественной культуры художником М. В. Матюшиным также велась исследовательская работа по цвету, но работа эта велась в физиологическом плане, например, изменение формы и цвета (предмета) при условиях расширенного смотрения и так далее.

Меня всегда интересовали свойства цветов и взаимоотношение их к форме при самом обыкновенном смотрении, как вообще мы рассматриваем картину.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo“ („Ungegenständliche Kunst“), 16 handgeschriebene Seiten, Nr. 621, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Der Aufsatz ist zum Teil veröffentlicht in: Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 260–263. Das Zitat hier stammt aus dem unveröffentlichten Teil, S. 11.

⁵⁵⁶ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Auflage, S. 69.

⁵⁵⁷ Matjušin, *Spravočnik po cvetu*, mit einer Einführung von L. A. Žadova, Moskau 2007, S. 24. Vgl. Isabel Wünsche, *Kunst und Leben. M. Matjušin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg*, Köln 2012.

⁵⁵⁸ Ivan Kljun, Aufsatz „V poslednee vremja vsë bolee i bolee“, datiert auf Ende der 20er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 372–373.

In Leningrad führte M. V. Matjušin im Forschungsinstitut am Museum der künstlerischen Kultur ebenfalls Forschungsarbeit zur Farbe durch. Diese Arbeit war jedoch mehr physiologisch ausgelegt; so wurde zum Beispiel die Veränderung von Form und Farbe [eines Gegenstandes] unter den Bedingungen *erweiterten Sehens* etc. untersucht.

Mich interessierten die Farbeigenschaften und ihre Wechselwirkung mit der Form, wenn man diese mit dem ganz gewöhnlichen Sehen⁵⁵⁹ betrachtet, so wie wir ein Gemälde anschauen.⁵⁶⁰

Den Begriff *das erweiterte Sehen*⁵⁶¹ griff Matjušin 1920 in seinem Vortrag „Nicht erforschte Möglichkeiten des Sehens“ an der kunsthistorischen Fakultät der Petrograder Universität auf. Unter „erweitertem Sehen“ verstand er die Wahrnehmung eines künstlerischen Gegenstandes durch eine Synthese unserer sinnlichen Erfahrungen wie Sehen, Hören, Tasten und Denken. Das *erweiterte Sehen* könne auch gezielt geschult werden. Drei Jahre später 1923 formulierte Matjušin seine ZORVED-Theorie, die die allseitige Entwicklung der Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen bezweckte. Matjuschin schrieb: „ZORVED“ bedeutet „wissendes Sehen“⁵⁶²: physiologischer Wandel der früheren Sehweise und folglich eine völlig andere Darstellungsweise des Gesehenen. ZORVED bezieht erstmalig Beobachtung und Erfahrung des bisher verschlossenen „Hintergrundes“ ein, des ganzen Raumes, der aufgrund mangelhafter Erfahrung „außerhalb“ menschlicher Reichweite blieb.“⁵⁶³ Laut Sabine Flach diente die Abstraktion bei den russischen Avantgardisten als „Bindeglied zwischen Kunst und Wissenschaft“, weil sie sich unserem Wahrnehmungsvermögen entzieht und damit den Betrachter zu einem *erweiterten Sehen* zwingt.⁵⁶⁴

Kljun trieb seine Untersuchungen nicht so weit wie Matjušin, nichtdestotrotz versuchte er, die Korrespondenzen zwischen Farben und Formen herzuleiten und aus persönlichen, subjektiven Eindrücken, zahlreichen Befragungen sowie Experimenten allgemeingültige und universelle Gesetze für die Malerei zu erarbeiten. Nicht ohne Ironie oder einen gewissen Sarkasmus konstatierte er jedoch:

⁵⁵⁹ Das *gewöhnliche Sehen* bezieht sich hier auf den von Matjušin entwickelten Begriff des *erweiterten Sehens*.

⁵⁶⁰ Kljun, Aufsatz „V poslednee vremja vsë bolee i bolee“, datiert auf Ende der 20er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 372 – 373, S. 373.

⁵⁶¹ Vgl. Margareta Til'berg, *Cvetnaja vseleennaja. Michail Matjušin ob iskusstve i zrenii (Farbuniversum: Michail Matjuschin über die Kunst und das Sehen)*, Moskau 2008, S. 180.

⁵⁶² Für eine alternative Übersetzung des Begriffs siehe Fußnote 7.

⁵⁶³ Vgl. Michail Matjušin „Nicht Kunst, sondern das Leben (1923)“, in: Heinrich Klotz, *Matjuschin und die Lenigrader Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Stuttgart, München 1991, S. 80.

⁵⁶⁴ Vgl. Sabine Flach, „Abstraktion zwischen Kunst und Lebenswissenschaften. Laborarbeiten von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Michail Matjuschin“, in: *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, hrsg. von C. Blümle und A. Schäfer, Zürich-Berlin 2007, S. 117.

Самое главное, что мы видим в жизни, это цвет и форма, через них познается мир.

Исследуя цвет и форму, я исхожу из чисто субъективных понятий, но и из субъективных понятий прихожу к объективным выводам, так, например, по представлению одного художника, элементарный красный цвет требует для своего выражения элементарную форму, круглую, а по представлению другого художника квадратную.

[...] форма неправильного четырехугольника по моим наблюдениям у всех лиловая с различными оттенками, в зависимости от того, от какого основного цвета и формы идет художник. Правильный треугольник в представлении всех окрашивается в желтый цвет.

Опять, смотря по тому, от какого основного цвета идет художник и изменение формы треугольника идет в сторону синего (зеленый) или в сторону красного (оранжевый). [...]

Мною замечено, что огромное большинство утверждает, что круглой форме подходит более всего красный цвет, но некоторые отдельные лица (Малевич) находят, что круглой форме подходит цвет синий.

Я все-таки из этого делаю соответствующие выводы, так как несогласие во взглядах некоторых личностей доказывает только особенность их психофизической организации, которую тоже необходимо исследовать какому-нибудь психиатру.⁵⁶⁵

Das allerwichtigste, was wir in unserem Leben wahrnehmen, sind Farbe und Form, durch sie erfahren und erkennen wir die Welt. Wenn ich Farbe und Form erforsche, gehe ich von rein subjektiven Vorstellungen aus, wobei ich auch von den subjektiven Anschauungen zu objektiven Schlussfolgerungen komme. So ist der eine Künstler der Auffassung, um die Grundfarbe Rot auszudrücken, sei eine runde Grundform erforderlich, der andere aber besteht auf einer quadratischen.

[...] Für die Form eines unregelmäßigen Vierecks wählen nach meinen Beobachtungen alle Künstler Lila in verschiedenen Schattierungen, je nachdem von welcher Grundfarbe und -form sie ausgehen. Ein gleichseitiges Dreieck muss nach den Vorstellungen aller gelb gefärbt werden. Es hängt natürlich wiederum davon ab, von welcher Grundfarbe der Künstler ausgeht; so verändert sich die Dreiecksform entweder in Richtung Blau (Grün) oder in Richtung Rot (Orange). [...]

Nach meiner Beobachtung behaupten viele, dass zum Kreis am besten Rot passt, aber bestimmte einzelne Personen (Malevič) finden, zum Kreis passe Blau.

Ich ziehe daraus trotzdem entsprechende Schlüsse, da die Diskrepanzen in den Anschauungen einzelner Personen nur die jeweiligen Besonderheiten ihrer psycho-physischen Beschaffenheit beweisen, die auch von einem Psychiater untersucht werden sollten.⁵⁶⁶

Zwar werden hier keine Namen der Künstler genannt, aber mit Sicherheit meinte Kljun mit dem, der eine runde Form für Rot wählt, Matjušič, und mit dem, der die quadratische Form

⁵⁶⁵ Kljun, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položenija“ („Ungegenständliche Kunst. Allgemeine Thesen“), Nr. 630, Chardžiev Archiv, Amsterdam, Blatt 5, S. 9. Vgl. Kljun, „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položenija“ in: Kljun, *Moj put' v iskusstve, Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 276–277.

⁵⁶⁶ Ebenda.

wählt, Malevič und eventuell Kandinskij. Bekanntlich folgte bei Malevič unmittelbar auf das erstgeborene *Schwarze Quadrat* das *Rote Quadrat*. Beide wurden während der *Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10 1915* in Petrograd präsentiert.⁵⁶⁷

1931 erarbeitete Kljun statt eines schwarzen Vierecks wie bei Kandinskij eine Farb-Form-Studie auf schwarzem Kreis mit insgesamt zehn Farben und ordnete ihnen zehn geometrische Figuren zu, die die gegebenen Farben am schönsten zur Entfaltung bringen sollten (Abb. 50, 54). Nach Kljuns Verständnis erlaubte es eine solche Anordnung der Farben im Kreis, ausgehend von einem sehr warmen Rot bis zum kalten Blau, die Farb-Form-Polarität wie auch unterschiedliche Farbintensität zu veranschaulichen.⁵⁶⁸

Kljun beschrieb seinen Kreis folgendermaßen:

Здесь (в кругу) цвета по форме, в которую они заключены, противостоят друг другу, а также теплые и интенсивные цвета противостоят холодным и спокойным. [...]

Что касается форм, в которые я заключил эти цвета, то формы эти мною разрабатывались и проверялись в течении многих лет, как путем опроса (статистическим путем), так и путем наблюдения над работами других художников.⁵⁶⁹

Die Farben in den unterschiedlichen Formen bilden Gegenpaare in diesem Kreis, in dem die warmen und intensiven Farben den kalten und ruhigen direkt gegenüberstehen.

Was die Formen angeht, die ich den Farben zugeordnet habe: Sie wurden von mir im Laufe vieler Jahre entwickelt und mithilfe von Umfragen (statistisch) überprüft und außerdem durch Beobachtung der Arbeit meiner Künstlerkollegen gewonnen.⁵⁷⁰

Auf Kljuns Farblithografie ist das Dreieck gelb, was Matjušins Untersuchungen widerspricht, dafür aber mit Kandinskij's Modell übereinstimmt. Umgekehrt verhält es sich mit dem roten Kreis, der bei Kandinskij blau und bei Matjušin dem Rot zugeordnet ist. Kljuns Farb-Form-Tabelle weicht sowohl von Kandinskij's Tabelle in *Über das Geistige in der Kunst* als auch von Matjušins Ergebnissen aus den experimentellen Untersuchungen im GINChUK⁵⁷¹ ab.

⁵⁶⁷ Die Ausstellung fand vom 19. Dezember bis zum 17. Januar 1916 auf dem Marsfeld (Marsovo Pole) in Petrograd statt.

⁵⁶⁸ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoje delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 45.

⁵⁶⁹ Kljun, ein unveröffentlichtes Typoskript „Problema cveta v živopisi. Tezisy doklada i stat'ja“ („Das Problem der Farbe in der Malerei. Vortragsstichpunkte und Aufsatz“), ca. 1928, Nr. 632, Chardžiev Archiv, Amsterdam, S. 3. Mit den Künstlerkollegen meinte Kljun mit großer Sicherheit Matjušin, Malevič, Baranov-Rossine und womöglich Kandinskij.

⁵⁷⁰ Ebenda.

⁵⁷¹ Darüber ausführlich in: Isabel Wünsche, *Kunst und Leben. Michail Matjušin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg*, Köln 2012, S. 187.

Anfang der 20er-Jahre befasste sich die Konstruktivistin Ljubov' Popova mit den Grundelementen der Malerei; sie war zu dem Zeitpunkt Mitglied des INChUK und Dozentin in den VChUTEMAS, wo sie gemeinsam mit Rodčenko, Kljun, Osmärkin und Vesnin von 1920 bis 1922 Farbe als Disziplin unterrichtete. In Popovas Archiv ist der von Kandinsky erstellte Fragebogen aus dem INChUK erhalten geblieben, ebenso wie Popovas Antworten darauf zusammen mit Abbildungen (Abb. 56)⁵⁷². Popova setzte sich mit den von Kandinsky festgelegten Farb-Form-Zusammenstellungen auseinander und fertigte ihre eigenen Entsprechungen an. Sie ordnete dem Dreieck Gelb, dem Kreis Orange, dem Halbkreis Ocker zu. Violett erscheint bei ihr in einem spitzen Winkel, Ultramarin in einem Quadrat, Grün füllt einen stumpfen Winkel aus. Weiß ist in Form einer offenen Mondsichel dargestellt, Schwarz als eine dicke Linie, Dunkelblau bildet einen rechten und einen spitzen Winkel (Abb. 56).⁵⁷³

Popova notierte, dass die Farben der ersten Hälfte des Spektrums, also Rot, Orange und Gelb, etwas Gemeinsames haben, obwohl ihre Formen, der Kreis und das Dreieck, komplett unterschiedlich seien. So könne der Kreis gelb werden (ähnlich wie die Sonne) und das Dreieck sich (wenn auch mit großer Schwierigkeit) in Orange verfärben. Rot könne man als einen offenen Halbkreis darstellen.

Die Farben der zweiten Hälfte des Spektrums haben noch mehr Ähnlichkeit miteinander, und aus einem Kreis wird ein stumpfer Winkel gebildet, gefüllt mit Grün. Aus dem Rechteck des blauen Quadrats wird der spitze Winkel des Violetts gebildet.

Schwarz hat keine besondere Form und verändert sich unter dem Einfluss der Nachbarfarben. Schwarz neben Violett wird einen sehr spitzen Winkel bilden. Neben Blau bildet Schwarz einen rechten Winkel. Im Vergleich zu Orange und Gelb erscheint Schwarz als eine schmale Linie. Runde Linien sind bei Schwarz nicht vorhanden. Weiß dagegen hat keine Winkel, sondern nur runde Linien. Weiß kann ebenfalls nicht in einer geschlossenen Form dargestellt werden.⁵⁷⁴

Vergleichbare Untersuchungen findet man bei Kljun. Sie stellen eine Synthese aus eigenen Überlegungen, aus der Farb-Form-Theorie von Matjušin und den empirischen

⁵⁷² Ljubov' Popova, Popovas Antwort auf Kandinskijs Fragebogen zur Interaktion zwischen Farben und Formen (1920), Abb. 255-258, in: *Die große Utopie: Die russische Avantgarde 1915–1932*, hrsg. von Bettina-Martine Wolter, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1992, Teil: Konstruktion und Komposition, Ausstellung „5 x 5=25“.

⁵⁷³ Ljubov' Popova, Manuskript „Pervaja polovina spektra i risunki k nej“ („Die erste Hälfte des Spektrums und Zeichnungen dazu“), ca. 1921, Fond. 148, ed. chr. 13, listy 2–11, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

⁵⁷⁴ Ljubov' Popova, Manuskript „Pervaja polovina spektra i risunki k nej“ („Die erste Hälfte des Spektrums und Zeichnungen dazu“), ca. 1921, Fond. 148, ed. chr. 13, listy 2–11, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

Untersuchungen Kandinskijs dar, aber auch Popovas Schlussfolgerungen und Farb-Form-Entsprechungen spiegeln sich darin wider.

Die von Kandinsky vorgeschlagene Methode, die malerischen Mittel wissenschaftlich zu untersuchen, wurde von mehreren seiner Kollegen aufgegriffen und weiterentwickelt mit dem Ziel, einen Grundstein zur Etablierung einer Kunstwissenschaft in Russland zu legen.

Bemerkenswert ist folgendes Detail. In der Zeitschrift *Maljarnoe delo* wurde eine frühere Version der Farb-Form-Studie Kljuns veröffentlicht, auf der die Figur in Orange vier gradlinige Kanten und als fünfte Seite einen konkaven Halbkreis aufweist, während in der späteren Version von 1931 diese Figur zwei parallel angeordnete abgerundete Kanten und zwei parallele gradlinige Kanten hat. Kljun lehnt sich hier womöglich an Matjušins Farb-Form-Theorie an. Sie erschien zwar erst 1931 in der Abhandlung *Das Handbuch der Farbe*⁵⁷⁵, aber da Kljun seine Kollegen Matjušin und Malevič sehr häufig in St. Petersburg bzw. Petrograd besuchte und ebenfalls mit Boris Ender befreundet war, konnte er über Matjušins Experimente und die Ergebnisse seiner Untersuchungen gut unterrichtet gewesen sein.

Obwohl Kljuns Ergebnisse sich von denen Kandinskijs und Matjušins unterscheiden, bleibt der Grundgedanke derselbe, und zwar: „Farbe beeinflusst unsere Psyche und verlangt nach einer bestimmten Form, in der sie ihre Wirkung am besten entfaltet.“⁵⁷⁶

Es wäre aber definitiv nicht gerecht, die vielen Errungenschaften in der Entwicklung der ungegenständlichen Kunst ausschließlich Kljuns Kollegen Kandinskij, Malevič und Matjušin zuzuschreiben und so Kljuns Beitrag zur Etablierung einer Kunstwissenschaft zu schmälern. Im Gegenteil ist es ungemein wichtig, das kontinuierliche Ineinanderfließen der neuen kreativen Ideen und den Austausch unter den Künstlern zu veranschaulichen.

11.4 Der Farbkreis und das farbtongleiche Dreieck nach Ostwald

Unter Kljuns Manuskripten zur Farbe sind ein Farbkreis und ein farbtongleiches Dreieck zu finden (Abb. 51), die nach der Vorlage des Ostwaldschen Farbkreises und seines farbtongleichen Dreiecks angefertigt wurden, beide abgebildet in Ostwalds Buch *Farbkunde* von 1923, dessen russische Übersetzung in Moskau 1926 erschien. Kljun exzerpierte mehrere

⁵⁷⁵ M. Matjušin, *Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovych sočetańij. Spravočnik po cvetu (Die Gesetzmäßigkeit der Veränderung der Farbkombinationen. Handbuch der Farbe)*, Moskau Leningrad 1932. Vgl. Wünsche, *Kunst und Leben. Michail Matjušin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg*, Köln 2012, S. 206.

⁵⁷⁶ Kljun, Typoskript „Ob osnovnych elementach iskusstva živopisi. Cvet, forma, svet, prostranstvo, ob“čëm, ploskost', linija, faktura, konstrukcija. Teoretičeskoje obosnovanie iskusstva ,bespredmetnogo“, 1919 – Anfang 1920, 3 Seiten, AB–156, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 2. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 352–353.

Kapitel aus diesem Buch in sein Heft „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“)⁵⁷⁷. Höchstwahrscheinlich wurden der Farbkreis und das farbtongleiche Dreieck von Kljun als Anlage zu dem Exzerpten-Heft kopiert, damit er sie als Modell für seine theoretischen Ausführungen verwenden und bei der Lektüre verschiedener Abhandlungen zur Farbe auf sie zurückgreifen konnte. Es ist unwahrscheinlich, dass Kljun Ostwalds Farbtheorie und Farbsysteme für seine vor Mitte der 1920er-Jahre entstandenen Gemälde verwendete. Kljun befasste sich frühestens ab 1924 mit Ostwalds *Farbkunde*, da die deutsche Ausgabe 1923 erschien. Kljuns Schriften, die sich mit Ostwalds Farbtheorie befassen, sind auf Ende der 20er-Jahre datiert. Wie bereits oben erwähnt wurde, kritisierte Kljun Ostwalds ungenaue Methode bei der Herstellung der feinen Abstufungen unterschiedlicher Farbtöne. Dies lässt die Annahme zu, dass Kljun den Ostwaldschen Farbkreis und das farbtongleiche Dreieck kaum als Hilfsmittel für seine Malerei, sondern vielmehr für die Ausarbeitung theoretischer Grundlagen und die Konzeptualisierung der kunsttheoretischen Ideen in seinen Schriften verwendete. Kljun stimmte mehreren Aussagen Ostwalds zu, darunter der Aussage, dass die Erforschung und Systematisierung der Farbe schwierig sei und es an einer Grundregel mangle, nach welcher die grauen und bunten Reihen richtig abzustufen seien.⁵⁷⁸

11.5 Die Abbildungen und Diagramme zum Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“

Zusätzlich zu den beschriebenen Farbtabellen fertigte Kljun mehrere Abbildungen für seinen Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ an (Abb. 54, 55)⁵⁷⁹. Auf dem Blatt V sind viele Paare aus sich überlappenden farbigen geometrischen Formen dargestellt, die mit einigen der Farb-Form-Zusammenstellungen in der Tabelle „Zum Problem der Komposition...“ vergleichbar sind. Das Modell des schwarzen Kreises mit den Farbformen ist hier ebenso abgebildet (Abb. 54).

Blatt VI (Abb. 55) veranschaulicht die chromatische Farbtonleiter, bestehend aus Streifen mit jeweils 17 warmen (von Gelb über Orange, Rot, Rosa, Braun, Ocker bis Grüngelb) und mit 13 kalten Farbtönen (von Grau über Blau, Hellblau, Dunkelblau bis Violett).

⁵⁷⁷ Siehe Kapitel 10.1.

⁵⁷⁸ Vgl. Kljun, unveröffentlichtes, undatiertes, handgeschriebenes Exzerpten-Manuskript „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft“), Nr. AB-075, Sammlung Costakis, Thessaloniki, S. 33. Vgl. Ostwald, *Farbkunde*, Leipzig 1923, S. 32. Vgl. Kap. 10.1.2. Exzerpte aus Wilhelm Ostwalds *Farbkunde* in der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷⁹ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, Abb. Blatt V, VI, S. 44–45.

Zwar erschien der überarbeitete Aufsatz erst 1931 in der Zeitschrift *Maljarnoe delo*, er mag aber einige Jahre davor entstanden sein, da Kljun in einigen seiner Manuskripte das Erscheinungsjahr 1929 und die Zeitschrift *Moderne Architektur* erwähnt. Man könnte daher den Aufsatz „Das Problem der Farbe in der Malerei“ und die erstellten Abbildungen auf Ende 1928 datieren.

In diesem Aufsatz fasste Kljun nach jahrelangen Untersuchungen seine gewonnenen Erkenntnisse zur Farbe zusammen. Auf dieser Basis postulierte er folgende Axiome:⁵⁸⁰

– *Jede Farbe verlangt nach einer Form, die den Eigenschaften dieser Farbe besonders entspricht. (Formen im Kreis).*⁵⁸¹ (Abb. 50).

– *Jede Farbveränderung bedingt die Veränderung der Form und umgekehrt.* Jede Farbe kann unter dem Einfluss der Nachbarfarben ihre Hauptform verändern und sogar eine ihr gegensätzliche Form annehmen.⁵⁸²

– *Jede Farbe hat ihre charakteristische Oberfläche, Tiefe, ihre Trockenheit, Härte, samtene Oberfläche, Schärfe und ihre Wichte (gemeint sind Schwere oder Leichtigkeit).*⁵⁸³

– *Manche Farbtöne rufen bei uns die Illusion der Wärme, andere die der Kälte hervor.* Die kalten und warmen Töne spürt man nicht physisch, sondern nur psychisch. Dank der Assoziation mit Feuer und Sonnenlicht gehören Rot und Gelb zu den warmen Farben, das mit ihnen kontrastierende Blau aber zu den kalten.⁵⁸⁴ (Abb. 54, 55).

– *Der Künstler kann die Farben so zusammenstellen, dass sie den Eindruck von Entfernung erwecken.* Wenn die Formen mit unterschiedlichen Farben ausgefüllt werden, die aber von gleicher Helligkeit sind, was man durch Lasieren erreichen kann, so erwecken sie den Anschein, auf einer Ebene zu liegen. Sobald die Farben aber eine unterschiedliche Helligkeit aufweisen, wird der Eindruck von ungleichmäßiger Tiefe erzeugt.⁵⁸⁵ (Abb. 54)

Nach der Lektüre zahlreicher wissenschaftlicher Abhandlungen zur Farbe kam Kljun zu dem Schluss:

Многочисленные „учения о цветах“ убеждают нас, что в большинстве эти учения составлены физиками и мало затрагивают проблему искусства. Физика, как точная наука, изучает цвет вне всякой зависимости от формы, для художника же цвет неотделим от формы. Я установил,

⁵⁸⁰ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 45.

⁵⁸¹ Ebenda, S. 45.

⁵⁸² Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 45.

⁵⁸³ Ebenda, S. 46.

⁵⁸⁴ Ebenda, S. 47.

⁵⁸⁵ Ebenda, S. 46.

что даже самая простая геометрическая форма тесно увязывается с каким-либо определенным цветом. Даже в отношении к самому цвету существует большая разница между художниками и физиками: художники оперируют красочными пигментами, а физики – спектральными цветами, художник считает основными цветами красный, желтый и синий, а Гельмгольц, например – красный, зеленый и фиолетовый, на том основании, что они в своей совокупности дают белый цвет. Физики заявляют, что из спектральных цветов самым насыщенным является фиолетовый, а художники, имеющие дело с красителями, сказать этого никак не могут.⁵⁸⁶

Zahlreiche „Farbenlehren“ überzeugen uns davon, dass diese „Lehren“ in ihrer Mehrzahl von Physikern entwickelt wurden und nur wenig Berührungspunkte mit den Problemen der Kunst haben. Physik als eine Naturwissenschaft erforscht Farbe ohne jeglichen Zusammenhang mit der Form, für einen Künstler dagegen ist Farbe von der Form nicht zu trennen. Ich habe festgestellt, dass sogar die einfachste geometrische Form in einem engen Zusammenhang mit einer bestimmten Farbe steht. Bereits in der Haltung der Farbe gegenüber existiert ein großer Unterschied zwischen Künstlern und Physikern. Die Künstler verwenden die Farbpigmente, und die Physiker haben mit den Spektralfarben zu tun. Für einen Künstler sind die Grundfarben Rot, Gelb und Blau, für Helmholtz aber sind Rot, Grün und Violett die Grundfarben, weil sie alle zusammen Weiß (Licht) ergeben. Physiker erklären, dass Violett die Farbe mit der größten Sättigung ist; Künstler dagegen, die mit Farbstoffen arbeiten, können das nicht behaupten.⁵⁸⁷

In mehreren seiner Schriften wies Kljun auf die Wirkung der Elemente der Kunst auf unsere Psyche hin sowie auf die Problematik, diese Wirkung objektiv festzuhalten und zu definieren. Gleichzeitig versuchte er eine plausible, auf wissenschaftlichen Erkenntnissen basierende Erklärung dafür zu finden. In seinem Aufsatz konstatierte er letztendlich: „Offensichtlich existieren irgendwelche psychologischen (ästhetischen) und intuitiven Gesetze, denen sich die Elemente der Kunst unterordnen.“⁵⁸⁸ Kljun kommt in seinen Untersuchungen zu dem Schluss, dass sich die psychische Wirkung der Elemente der Kunst, vor allem der Farbe, wissenschaftlich nicht begründen lässt.

Изучение основных элементов искусства углубляет и расширяет сущность и самое понимание искусства.

Но элементы искусства отвечают чисто психофизиологическому восприятию и потому не поддаются геометрическому измерению. Можно измерить техническую конструкцию, можно до точности установить силу давления и сопротивления, но нельзя измерить силу цвета: никто не может сказать, какой из данных двух цветов ярче – красный или голубой, а если скажет, то

⁵⁸⁶ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44.

⁵⁸⁷ Ebenda.

⁵⁸⁸ Ebenda.

исключительно по внутреннему своему ощущению, а доказать такое утверждение невозможно. Разве можно научно определить холодные и теплые цвета?⁵⁸⁹

Die Erforschung der Grundelemente der Kunst vertieft und erweitert das Wesen und das Verständnis der Kunst.

Aber die Elemente der Kunst sind ausschließlich der psycho-physiologischen Wahrnehmung zugänglich und keinen geometrischen Messungen. Man kann mit einer technischen Konstruktion den Druck und den Widerstand messen, aber nicht die Kraft der Farbe. Keiner kann sagen, welche von diesen zwei Farben greller ist: Rot oder Hellblau, und wenn einer dies sagen kann, dann nur dank seiner inneren Empfindung. Es ist unmöglich, solch eine Behauptung zu beweisen. Können die kalten und die warmen Farben überhaupt wissenschaftlich definiert werden?⁵⁹⁰

Gleichzeitig war Kljun sich über das mangelnde Maß an Wissenschaftlichkeit seiner Farb-Form-Untersuchungen im Klaren und verwies darauf immer wieder in seinen Schriften, schloss aber die wissenschaftliche Herangehensweise bei der Erforschung der Elemente der Kunst nicht komplett aus. Er schrieb:

Я в своих таблицах не претендую на научность, я всё делаю по впечатлению и считаю, что строго научный подход к искусству, особенно механический – губит искусство.

Но все-таки я не отрицаю возможности подхода научного к искусству, но считаю, что такой подход возможен будет в отдаленном будущем, когда будут изобретены аппараты или приборы для измерения силы цвета и его насыщенности, разницы влияния цветов при равной их интенсивности на психику человека.⁵⁹¹

Ich beanspruche mit meinen Tabellen nicht die absolute Wissenschaftlichkeit meiner Methode, sondern lasse mich von meiner Empfindung leiten und bin der Meinung, dass eine streng wissenschaftliche Herangehensweise an die Kunst, vor allem eine mechanische, die Kunst tötet. Nichtsdestotrotz lehne ich eine wissenschaftliche Untersuchung der Kunst nicht ab. Ich bin der Meinung, dass eine solche Herangehensweise in ferner Zukunft möglich sein wird, wenn die entsprechenden Geräte oder Instrumente für die Messung der Farbkraft und der Farbtintensität sowie der Wirkungsunterschiede auf die Psyche des Menschen erfunden worden sind.⁵⁹²

⁵⁸⁹ Ebenda.

⁵⁹⁰ Kljun, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: Maljarnoe delo, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44.

⁵⁹¹ Kljun, handgeschriebenes rotes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenje“, 1941–1942, Sammlung Costakis, Thessaloniki, Abschnitt „Meine Tabellen der Farbzusammenstellungen“. Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 379.

⁵⁹² Ebenda, S. 379.

Die oben besprochenen kunsttheoretischen Ausführungen, Tabellen und Diagramme zeigen, wie ernsthaft Kljun darum bemüht war, seine Untersuchungen zu systematisieren, und wie akribisch und ausführlich er seine Erkenntnisse festhielt.

Kljun suchte sein Leben lang nach Wegen und Methoden, die Farben und Formen in Kunstwerken objektiv zu untersuchen, die gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den Elementen des Bildes aufzuzeigen und daraus eine Art Handbuch oder eine Malgrammatik zu entwickeln, in der die Grundlagen der Farben- und Formenlehre und ihre Einbindung in die Komposition dargelegt werden. Mit Sicherheit strebte er, vergleichbar mit Kandinskij und Matjušin, eine Wissenschaft der Kunst an und untermauerte deswegen die Ergebnisse seiner Beobachtungen mit konkreten Experimenten und Laboruntersuchungen.

12 SCHLUSSBETRACHTUNG

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Untersuchung des kunsttheoretischen und künstlerischen Œuvres des russischen Avantgardisten Ivan Kljun. Als scharfsinniger Denker und unermüdlicher Experimentator mit dem starken Drang zur allumfassenden Analyse in den Fragen der Kunst hielt Kljun seine Gedanken und theoretischen Ausführungen in unzähligen Schriften fest, die ihn auch als wahren Kunsttheoretiker auszeichnen. Seine Schriften stellen einen Fundus einzigartiger Ideen dar und sind gleichzeitig Dokumente der zwischen 1910 und 1932 stattgefundenen Debatten über verschiedene Fragen der Kunst. Dank der Auszüge aus den veröffentlichten und unveröffentlichten Manuskripten Kljuns, die in dieser Arbeit behandelt werden, wird sein Beitrag zur Entwicklung der ungegenständlichen Kunst und einer Kunstwissenschaft in Russland evident.

Zu Kljuns Leben und Werk erschienen bis heute außer verstreuten Katalog- und Sammelbandaufsätzen nur vier Druckwerke, die meisten in russischer Sprache, aber noch keine Künstlermonografie. Somit sind Kljuns zahlreiche kunsttheoretische Schriften und sein Werk weder ausführlich erforscht noch vollständig veröffentlicht und bilden daher den Schwerpunkt dieser Arbeit.

Für die Anfertigung der vorliegenden Dissertation wurden größtenteils unveröffentlichte Archivmaterialien aus ost- und westeuropäischen Archiven sowie aus dem Archiv des Getty Research Institute in Los Angeles verwendet. Viele dieser Dokumente sind bis heute nicht vollständig geordnet; es sind handschriftliche Manuskripte, die erst im Rahmen dieser Dissertation aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt wurden.

Mit der vorliegenden Dissertation soll eine Lücke in der bisherigen Forschung bezüglich der nahezu unbekanntes Farbtheorie von Ivan Kljun geschlossen werden, und das insbesondere im Vergleich mit der Farbtheorie Kandinskijs. Zum ersten Mal werden hier Kljuns zum Teil unveröffentlichte kunsttheoretische Aufsätze und Experimente zu den Grundelementen der Malerei wie Farbe, Farbwirkung, zur Korrespondenz zwischen Farben und Formen, zu Faktur, Rhythmus, Licht und Fragen der Komposition untersucht und besprochen. Bei der Datierung einzelner theoretischer Schriften werden Fehler aufgedeckt und behoben. Darüber hinaus findet zum ersten Mal die Rekonstruktion seiner erhaltenen Farb-Form-Tabellen statt, die der Künstler zusammenstellte, um seine Untersuchungen und theoretischen Ausführungen wissenschaftlich zu untermauern. Kljun fasste die gesamten Regeln, nach denen Farben und Formen sich in einer Komposition verhalten, in seinem Heft

„Kompozicija i faktura“ („Komposition und Faktur“)⁵⁹³ zusammen, das exemplarisch für die anderen kunsttheoretischen Schriften Kljuns stehen kann und in der vorliegenden Arbeit in seinem vollen Umfang erstmalig besprochen wird.⁵⁹⁴

Wie die angeführten Zitate aus Kljuns Manuskripten belegen, beabsichtigte Kljun, eine fundierte Kunsttheorie, eine Art Grammatik oder ein universelles Regelsystem für die abstrakte Malerei auszuarbeiten, das eine theoretische Grundlage für die künstlerische Gestaltung bilden und zum Verständnis der alten und neuen Werke der Kunst dienen sollte. Die zahlreichen Manuskripte zur Farbproblematik, teils eigene Gedanken, teils Exzerpte aus wissenschaftlichen Beiträgen, sowie die Farbtabelle bezeugen Kljuns Intention, seinen empirischen Untersuchungen zu Farbe und Form eine wissenschaftliche Grundlage zu geben. Darüber hinaus dienten ihm seine Aufzeichnungen als Nachschlagewerke für seine künstlerische und experimentelle Arbeit und für die Vorbereitung der öffentlichen Vorträge.

Ein anderer wichtiger Beitrag der vorliegenden Arbeit ist die Analyse der kunsthistorischen Schriften Kljuns in Bezug auf sein künstlerisches Werk, die bislang in der Fachliteratur ausblieb. Kljuns Grafiken, Aquarelle, Gemälde und Skulpturen werden hier unter Berücksichtigung seines umfassenden kunsttheoretischen Œuvres untersucht und beleuchtet und nicht separat davon.

Bis heute stand eine Vergleichsanalyse von Kljuns Ideen und theoretischen Ausführungen mit denen von Vasilij Kandinskij und anderen Kollegen und Freunden wie Kazimir Malevič, Michail Matjušin und Ljubov' Popova aus. Diese Zusammenhänge werden samt den Diskursen zu den Grundelementen der Malerei im künstlerischen Umfeld der erwähnten Künstler hier ebenfalls beleuchtet.

Kandinskij war einer der ersten russischen Künstler, der die Erforschung der Grundelemente der Kunst und ihrer psycho-physiologischen Wirkung auf den Betrachter zu seinem Ziel machte und dieses Vorhaben nicht nur 1911 in seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* verfolgte, sondern auch Anfang der 20er-Jahre in die Programme des INChUK und der RACHN aufnahm. Bereits in seiner Abhandlung erklärte Kandinskij Farbe und Form zu den „Urelementen“ der Malerei, die als „rein malerische Mittel“ ihre Wirkung auf die Seele des Betrachters ausüben. Er betrachtete diese *Urelemente* als abstrakte Sprache der Kunst; sie seien für die Wiedergabe der geistigen Inhalte besonders geeignet und dienten

⁵⁹³ Kljun, handgeschriebenes Heft „Komposition und Faktur“, datiert auf 1940–42 (?), Entstehungszeitraum vermutlich ab Ende der 20er-Jahre bis in die 40er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Zum Teil veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 354–358.

⁵⁹⁴ In dem Buch *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki* wurde dieses Manuskript nur zur Hälfte veröffentlicht, der Teil mit Erklärungen zu den Tabellen wurde ausgelassen.

dadurch der Entwicklung des menschlichen Geistes. In Kandinskijs abstrakter Sprache der Kunst vorkommende Begriffe wie „Malgrammatik“, „Grundelemente der Malerei“ und „reine malerische Mittel“ sind zentral auch in Kljuns kunsttheoretischen Schriften. Es fallen zwischen Kljun und Kandinskij mehrere konzeptuelle Parallelen und frappierend ähnliche Formulierungen auf, wenn sich auch kein direkter Hinweis in Kljuns Schriften dazu fand, dass er Kandinskijs Abhandlung gelesen hat. Da Kljun ebenfalls in INChUK und VChUTEMAS tätig war, war er mit den von Kandinskij erarbeiteten Programmen und den kursierenden Meinungen dazu sicherlich vertraut. Im Zuge der Recherche stellte sich heraus, dass mehrere Gedanken Kljuns von den Vorträgen Kandinskijs zu den Grundelementen der Malerei, aber auch von seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*, von den Experimenten Matjušins sowie von Kljuns Tätigkeit in den VChUTEMAS herrühren und grundlegende Parallelen zu den Antworten Ljubov' Popovas auf Kandinskijs Fragebogen aufweisen.

Laut Sarab'janov befand sich in Kljuns schriftlichem Nachlass eine Kopie von der im INChUK gehaltenen Rede Kandinskijs „Die Grundelemente der Malerei“ vom 29. Mai 1920.⁵⁹⁵ Verankert in der Tradition der von Kandinskij entwickelten Programme für INChUK und RACHN, strebte Kljun ebenfalls die Etablierung einer Kunstwissenschaft in Russland sowie die Entwicklung objektiver Untersuchungsmethoden für die Werke der Kunst an, mit deren Hilfe die von den künstlerischen Mitteln hinterlassenen subjektiven Eindrücke auf Probanden objektiv untersucht und gedeutet werden konnten. Er stellte seine eigenen Theorien auf und untermauerte sie anhand unterschiedlicher wissenschaftlicher Abhandlungen sowie experimentell. Was die chemischen und physikalischen Farbeigenschaften und die Farbpigmente betrifft, so war Kljun damals auf dem weltweit aktuellsten Wissensstand. Kljuns Vorhaben, eine für Künstler brauchbare Malgrammatik zu erarbeiten, war mit Sicherheit ein bei Kandinskij entlehnter Gedanke, dessen Verwirklichung Kljun aber eigenständig verfolgte. Seine Untersuchungen führten aber teilweise zu ganz anderen Ergebnissen als bei Kandinskij, und ihm gelang sogar ein eigener künstlerischer Durchbruch mit den semitransparenten geometrischen Formen, den sogenannten *Sphärischen Kompositionen*.

Darüber hinaus trug Kljun zur Entwicklung der theoretischen Grundlagen von Malevičs Suprematismus bei und setzte sich in seinem künstlerischen und schriftlichen Werk intensiv damit auseinander. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit den suprematistischen Ideen Malevičs entdeckte er für sich Farbe und Form als autonome Elemente der Malerei.

⁵⁹⁵ Vgl. Kljun, *Moj put' v iskusstve, Vospominanija, stat'i, dnevniki*, Anmerkung 186, S. 465.

Die neu entdeckten Manuskripte Kljuns zeigen, wie richtungsweisend Kandinskij's Gedanken und Schriften für Kljuns Schaffen und somit teilweise auch für Malevič waren. Kandinskij war somit mit einigen seiner Ideen den bedeutendsten Künstlern der Avantgarde voraus und evozierte damit eine wahre Revolution in der Kunst Russlands. Und trotzdem gelang es zunächst Malevič, diesen neuen Ideen im Suprematismus Gestalt zu geben.

Die Verankerung in östlichen esoterisch-philosophischen Doktrinen, anthroposophischen Weltanschauungen und der organischen Sichtweise, wonach der Mensch ein Teil der Natur und des Kosmos ist und Ganzheitlichkeit und Harmonie anstreben sollte, vereinte Kandinskij und die Künstler aus dem Kreis um Nikolaj Kul'bin in St. Petersburg wie Matjušin und Elena Guro; Kljun dagegen waren solche Anschauungen eher fremd. Die Entwicklung des menschlichen Geistes, das Erreichen einer neuen Bewusstseinssebene und die Überwindung der Materie mit Hilfe der Kunst, all das wird in Kljuns Schriften überhaupt nicht artikuliert. Dieser Aspekt unterscheidet ihn von Kandinskij und auch Matjušin, die mit ihrem Werk und ihren Schriften die Läuterung der Seele, die Schulung der menschlichen Sinne und die intuitive Wahrnehmung der unsichtbaren Energien anstrebten.

Kljuns Interesse galt in erster Linie der Farbe, ihrer Wirkung sowie der Wahrnehmung abstrakter Formen in einem Gemälde, ihrem Bezug zur Konstruktion und wie man ihre Wirkung auf den Betrachter am besten für künstlerische Zwecke einsetzen könnte. Ebenso waren die Erzeugung von Kontrasten und ihre Einsetzung in den Kunstwerken Gegenstand seiner Untersuchung. Es ging Kljun darum, die visuellen Phänomene aufzudecken, die in einem abstrakten Gemälde zum Vorschein kommen, und nicht um eine praktische Anleitung, die festhalten sollte, wie man perspektivisch richtig und mit naturgetreuen Farbabstufungen ein naturalistisches Gemälde malt. Nur eine Tabelle ist erhalten geblieben, in der er die Grund- und Sekundärfarben in schachbrettähnlichen Quadraten mischte und ihre Tonwertskala anfertigte. In seinen zahlreichen Untersuchungen und theoretischen Ausführungen bewegte sich Kljun bewusst in Richtung der Wahrnehmungsforschung. Er fragte zum Beispiel danach, wie die eine oder andere geometrische Form die Farbe beeinflusst und umgekehrt, wie sich in einer Komposition Bewegung, Statik und Kontraste durch Farben und Formen erzielen lassen, wie und dank welcher Mittel der Malerei man den Schwerpunkt in einem Gemälde verlagert. Sicherlich waren diese Fragestellungen und Gesetzmäßigkeiten eher auf abstrakte Kompositionen anwendbar. So stellt seine umfassende Tabelle „Zum Problem der Komposition: Bildaufbau nach dem dekorativen und dem organischen Prinzip“ mit zahlreichen Farb- und Form-Zusammenstellungen auf den ersten Blick eine methodische Anleitung für künstlerisches Handwerk und Design dar, da sie die mannigfaltigen

Kombinationsmöglichkeiten von Formen und Farben demonstriert, ohne dabei den inhaltlichen Kontext zu berühren. Wenn man aber Kljuns Ausführungen dazu liest, offenbart sich eine viel tiefere Sicht der Dinge und zwar, dass Kljun damit in den Bereich der Wahrnehmungspsychologie vorstößt und zeigt, wie die menschliche Wahrnehmung von Farben und Formen funktioniert und manipuliert werden kann.

13 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- ABBILDUNG 1.** IVAN KLJUN, *SCHEUNEN*, 1909, AQUARELL, BLEISTIFT AUF PAPIER, 13,3 x 17,3 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (809.79)
- ABBILDUNG 2.** IVAN KLJUN, *SKAZKA (MÄRCHEN)*, 1910, GOUACHE UND TUSCHE AUF PAPIER, 20,5 x 18 CM, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE.
- ABBILDUNG 3.** IVAN KLJUN, *DIE FRAU DES KÜNSTLERS (PORTRÄT)*, 1910, AQUARELL, KOHLE UND BLEISTIFT AUF PAPIER, 34,2 x 29,1 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C549)
- ABBILDUNG 4.** IVAN KLJUN, *FAMILIE*, 1911, ÖL AUF HOLZ, 46,4 x 36,3, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (85.78)
- ABBILDUNG 5.** IVAN KLJUN, *OHNE TITEL*, 1905, AQUARELL UND BLEISTIFT AUF PAPIER, 23,3 x 25,4, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C369)
- ABBILDUNG 6.** KAZIMIR MALEVIČ, *LEICHENTUCH CHRISTI*, 1908, GOUACHE AUF KARTON, 23,4 x 37,3 CM, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE.
- ABBILDUNG 7.** KAZIMIR MALEVIČ, *GE BET (STUDIE ZU EINEM FRESKO)*, 1907, ÖL AUF KARTON, 70 x 74,8 CM, STAATLICHES RUSSISCHES MUSEUM, ST. PETERSBURG.
- ABBILDUNG 8.** NATALIJA GONČAROVA, *RADFÄHRER*, 1913, ÖL AUF LEINWAND, 78 x 105 CM, STAATLICHES RUSSISCHES MUSEUM, ST. PETERSBURG.
- ABBILDUNG 9.** KAZIMIR MALEVIČ, *ER NTE (ŽATVA)*, 1928-29, ÖL AUF SPERRHOLZ, 52,8 x 72,8 CM, STAATLICHES RUSSISCHES MUSEUM, ST. PETERSBURG.
- ABBILDUNG 10.** IVAN KLJUN, *ENTWURF FÜR DIE KOMPOSITION KRUG*, PAPIER, BLEISTIFT, 11,5 x 8,9 CM, BLATT 22, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C560 VERSO)
- ABBILDUNG 11.** IVAN KLJUN, *DIE ENTWÜRFE FÜR DAS GEMÄLDE OZONATOR*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C562 VERSO, C555 VERSO)
- ABBILDUNG 12.** IVAN KLJUN, *DER ENTWURF FÜR DAS GEMÄLDE OZONATOR*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C562)
- ABBILDUNG 13.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM GEMÄLDE OZONATOR*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, GALERIE JOHANNA RICARD, NÜRNBERG.
- ABBILDUNG 14.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM DAS GEMÄLDE OZONATOR*, 1914, AQUARELL UND TUSCHE AUF PAPIER, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (262.80.)
- ABBILDUNG 15.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM GEMÄLDE OZONATOR*, 1914, BLEISTIFT, AQUARELL UND TUSCHE AUF PAPIER, 14,1 x 8,8 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (285.80.)
- ABBILDUNG 16.** IVAN KLJUN, *OZONATOR*, 1914, ÖL UND COLLAGE AUF LEINWAND, 75 x 66 CM, STAATLICHES RUSSISCHES MUSEUM, ST. PETERSBURG, IN: *IN SEARCH OF 0,10: THE LAST FUTURIST EXHIBITION OF PAINTING*, AUSST.-KAT., HRSG. VON MATTHEW DRUTT, BASEL 2015, S. 99.
- ABBILDUNG 17.** IVAN KLJUN, *ENTWURF FÜR DAS ÖLGEMÄLDE GRAMMOPHON*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER 10,4 x 15,5 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C562 RECTO)
- ABBILDUNG 18 (A, B).** IVAN KLJUN, *ENTWÜRFE FÜR DAS ÖLGEMÄLDE GRAMMOPHON*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C562 RECTO)
- ABBILDUNG 19.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM ÖLGEMÄLDE GRAMMOPHON*, 1914, FEDER UND TUSCHE AUF PAPIER 12,5 x 10,3 CM, STAATLICHES RUSSISCHES MUSEUM, ST. PETERSBURG. (R-4882)
- ABBILDUNG 20.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM ÖLGEMÄLDE GRAMMOPHON*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, GALERIE JOHANNA RICARD, NÜRNBERG.
- ABBILDUNG 21.** IVAN KLJUN, *GRAMMOPHON*, 1914, ÖL AUF LEINWAND, 80,5 x 76 CM, STAATLICHES RUSSISCHES MUSEUM, ST. PETERSBURG.
- ABBILDUNG 22.** IVAN KLJUN, *ENTWÜRFE FÜR DAS VERSCHOLLENE GEMÄLDE, ARITHMOMETER*, UM 1915, BLEISTIFT AUF PAPIER, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI.

- ABBILDUNG 23.** IVAN KLJUN, *ENTWÜRFE ZUM GEMÄLDE KOPF DES SÄGERS*, 1913 (?), BLEISTIFT AUF PAPIER, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI.
- ABBILDUNG 24.** IVAN KLJUN, *KOPF DES SÄGERS (KUBISMUS)*, 1913 (?), ÖL AUF LEINWAND, HEIMATS- UND KUNSTMUSEUM VON KRASNODAR, IN: *IN SEARCH OF 0,10: THE LAST FUTURIST EXHIBITION OF PAINTING*, AUSST.-KAT., HRSG. VON M. DRUTT, BASEL 2015, S. 101.
- ABBILDUNG 25.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM GEMÄLDE SÄGER*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, 7,7 x 7 CM, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE.
- ABBILDUNG 26.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM GEMÄLDE SÄGER (LÄNGSSCHNITT-SÄGER?)*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, VERBLEIB UNBEKANNT.
- ABBILDUNG 27.** IVAN KLJUN, VON KLJUN BETITELT ALS *AVTOPORTRET (SELBSTPORTRÄT)*, 1914, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE, IN: *I. V. KLJUN V TRET'JAKOVSKOJ GALEREE: K 125-JU SO DNJA ROŽDENIJA*, AUSST.-KAT., MOSKAU 1999, ABB. 10, S. 63.
- ABBILDUNG 28.** IVAN KLJUN, *SELBSTPORTRÄT (?)*, 1914, ÖL AUF LEINWAND, 71 x 62 CM, GEMÄLDEGALERIE B. M. KUSTODIJEV IN ASTRACHAN', IN: *IN SEARCH OF 0,10: THE LAST FUTURIST EXHIBITION OF PAINTING*, AUSST.-KAT., HRSG. VON M. DRUTT, BASEL 2015, S. 100.
- ABBILDUNG 29.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM ÖLGEMÄLDE PRODOLNYJ PIL'SČIK (GOLOVA?) (LÄNGSSCHNITT-SÄGER (KOPF?))*, 1914–16(?), AQUARELL AUF PAPIER, 14,1 x 8,5 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI (C559 VERSO, 5), IN: *AVANT-GARDE 1910–1930. THE G. COSTAKIS COLLECTION*, AUSST.-KAT., HRSG. VON ANNA KAFETSI, ATHEN 1995, ABB. 78 II, S. 162. DAS BISLANG ALS VERSCHOLLEN GELTENDE ÖLGEMÄLDE, DAS MIT DIESER STUDIE FAST IDENTISCH IST, BEFINDET SICH IN EINER PRIVATSAMMLUNG.
- ABBILDUNG 30.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM ÖLGEMÄLDE PRODOLNYJ PIL'SČIK (GOLOVA?) (LÄNGSSCHNITT-SÄGER (KOPF?))*, 1914–(16)?, BLEISTIFT AUF PAPIER 22,5 x 18,2 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (822.79), IN: *RUSSIAN AVANT-GARDE 1910–1930. THE G. COSTAKIS COLLECTION*, AUSST.-KAT., HRSG. VON ANNA KAFETSI, ATHEN 1995, ABB. 78 (I), S. 162.
- ABBILDUNG 31.** IVAN KLJUN, *AVTOPORTRET S PILOJ (PRODOLNYJ PIL'SČIK) (SELBSTPORTRÄT MIT SÄGE (LÄNGSSCHNITT-SÄGER))*, 1922 (?), ÖL AUF LEINWAND, 67 x 54 CM, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE, IN: *AVANT-GARDE 1910-1930. THE G. COSTAKIS COLLECTION*, AUSST.-KAT., HRSG. VON ANNA KAFETSI, ATHEN 1995, ABB. 79, S. 163. DIE VERSCHOLLENE FRÜHER ENTSTANDENE VARIANTE DIESES WERKES, DIE ANGELICA ZANDER RUDENSTINE IN IHREM KATALOG ERWÄHNT, BEFINDET SICH IN EINER PRIVATSAMMLUNG. (VGL. *RUSSISCHE AVANTGARDE-KUNST: DIE SAMMLUNG GEORGE COSTAKIS*, HRSG. VON ANGELICA ZANDER RUDENSTINE, KÖLN 1982, S. 149, ANMERKUNG 155).
- ABBILDUNG 32.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM WERK PROBEGAJUŠČIJ PEJZAŽ (VORBEIELENDE LANDSCHAFT)*, 1913, BLEISTIFT AUF PAPIER, 19,7 x 25,2 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI, IN: *RUSSISCHE AVANTGARDE-KUNST: DIE SAMMLUNG GEORGE COSTAKIS*, HRSG. VON ANGELICA ZANDER RUDENSTINE, KÖLN 1982, ABB. 133, S. 144.
- ABBILDUNG 33.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM WERK PROBEGAJUŠČIJ PEJZAŽ (VORBEIELENDE LANDSCHAFT)*, 1913, LAVIERUNG AUF PAPIER, 16 x 14,8 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI, IN: *RUSSISCHE AVANTGARDE-KUNST: DIE SAMMLUNG GEORGE COSTAKIS*, HRSG. VON ANGELICA ZANDER RUDENSTINE, KÖLN 1982, ABB. 132, S. 144.
- ABBILDUNG 34.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM WERK PROBEGAJUŠČIJ PEJZAŽ (VORBEIELENDE LANDSCHAFT)*, 1913, TUSCHE AUF PAPIER, 13,4 x 8,7 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI, IN: *RUSSISCHE AVANTGARDE-KUNST: DIE SAMMLUNG GEORGE COSTAKIS*, HRSG. VON ANGELICA ZANDER RUDENSTINE, KÖLN 1982, ABB. 134, S. 144.
- ABBILDUNG 35.** IVAN KLJUN, *STUDIE ZUM WERK PROBEGAJUŠČIJ PEJZAŽ (VORBEIELENDE LANDSCHAFT)*, 1914, BLEISTIFT AUF PAPIER, 11 x 13 CM, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE.
- ABBILDUNG 36.** IVAN KLJUN, *HOLZRELIEF PROBEGAJUŠČIJ PEJZAŽ (VORBEIELENDE LANDSCHAFT)*, 1913, HOLZ, ÖL, METALL, PORZELLAN, DRAHT, SCHENKUNG AUS DER SAMMLUNG COSTAKIS AN DIE STAATLICHE TRET'JAKOV

GALERIE, IN: *IN SEARCH OF 0,10: THE LAST FUTURIST EXHIBITION OF PAINTING*, AUSST.-KAT., HRSG. VON M. DRUTT, BASEL 2015, S. 97.

ABBILDUNG 37. IVAN KLJUN, *PROBEGAJUŠČIJ PEJZAŽ (VORBEIELENDE LANDSCHAFT)*, 1914, ÖL AUF LEINWAND, 55,5 X 61 CM, REGIONALES KUNSTMUSEUM VIKTOR UND APOLINARIJ VASNETSOV IN KIROV, IN: *IN SEARCH OF 0,10: THE LAST FUTURIST EXHIBITION OF PAINTING*, AUSST.-KAT., HRSG. VON M. DRUTT, BASEL 2015, S. 95.

ABBILDUNG 38. IVAN KLJUN, *ENTWURF FÜR DIE SKULPTUR KUBISTKA ZA TUALETOM (KUBISTIN AM SCHMINKTISCH)*, 1915, BLEISTIFT AUF PAPIER, 9,2 X 7,8 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI.

ABBILDUNG 39. IVAN KLJUN, *EIN ALTES FOTO DER SKULPTUR KUBISTKA ZA TUALETOM (KUBISTIN AM SCHMINKTISCH)*, 1915, VERSCHOLLEN.

ABBILDUNG 40. IVAN KLJUN, *ENTWURF FÜR DIE SKULPTUR FLÖTIST/MUSIKER*, 1916, BLEISTIFT AUF PAPIER, PRIVATSAMMLUNG.

ABBILDUNG 41. IVAN KLJUN, *SKULPTUR FLÖTIST/MUSIKER*, 1916, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE.

ABBILDUNG 42. IVAN KLJUN, *ENTWÜRFE FÜR DIE FLIEGENDEN SKULPTUR (MOBILE)*, UM 1917, BLEISTIFT AUF PAPIER, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI.

ABBILDUNG 43. IVAN KLJUN, *FARB-FORM-STUDIEN*, 1917, ÖL AUF PAPIER, 27 X 22,5, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. FOTO: VIKTORIA SCHINDLER. (INV.-NR. VON OBEN LINKS NACH UNTEN RECHTS: 89.78, 87.78, 90.78c, 86.78, 90.78a, 88.78c, 90.78b)

ABBILDUNG 44. IVAN KLJUN, (LINKS) *OHNE TITEL*, UNDATIERT (1917) (?), AQUARELL, TUSCHE UND BLEISTIFT AUF PAPIER, 30,5 X 26 CM, (75.78); (RECHTS) *SUPREMATISMUS*, UM 1917, ÖL AUF LEINWAND, 33,6 X 35,7 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (77.78)

ABBILDUNG 45. IVAN KLJUN, *ROTES LICHT, SPHÄRISCHE KOMPOSITION*, UM 1923, ÖL AUF LEINWAND, 69,1 X 68,9 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. FOTO: VIKTORIA SCHINDLER. (84.78)

ABBILDUNG 46. IVAN KLJUN, *SPHÄRISCHE KOMPOSITION*, 1922–25, ÖL AUF LEINWAND, 101,8 X 70,7 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (83.78)

ABBILDUNG 47. IVAN KLJUN, *SUPREMATISMUS*, UM 1916, ÖL AUF LEINWAND, 89 X 71 CM, STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE.

ABBILDUNG 48. IVAN KLJUN, *KOMPOSITION MIT DREI MITTELPUNKTEN*, 1932, ÖL AUF LEINWAND, 65 X 46,5 CM, SCHENKUNG AUS DER SAMMLUNG COSTAKIS AN DIE STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE.

ABBILDUNG 49. IVAN KLJUN, *INTERIEUR II*, 1925–32, ÖL AUF LEINWAND, 48,8 X 48,9 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C789)

ABBILDUNG 50. IVAN KLJUN, *FARB-FORM-STUDIE*, 1931, FARBLITHOGRAPHIE, 22,5 X 17 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (282.80)

ABBILDUNG 51. IVAN KLJUN, *FARBKREIS UND FARBDREIECK*, 1927 (?) ERSTELLT NACH W. OSTWALD, UNDATIERT, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (LINKS OBEN: AB074), (LINKS UNTEN: AB072).

ABBILDUNG 52. IVAN KLJUN, *TABELLE NR. 1, ZUM PROBLEM DER KOMPOSITION: BILDAUFBAU NACH DEM DEKORATIVEN UND ORGANISCHEN PRINZIP*, 1942, AQUARELL AUF PAPIER, 36,4 X 47,3 CM, SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI. (C88)

ABBILDUNG 53. IVAN KLJUN, *TABELLE NR. 1, GRADACII TONOV (FARBABSTUFUNGEN)*, UFA 1942, ARCHIVMATERIAL, ERSTVERÖFFENTLICHUNG, TRET'JAKOV GALERIE MOSKAU.

ABBILDUNG 54. IVAN KLJUN, *FARBTAFEL: BLATT V ZUM AUFSATZ „PROBLEMA CVETA V ŽIVOPISI“ („DAS PROBLEM DER FARBE IN DER MALEREI“)*, IN: *MALJARNOE DELO*, NR. 2, MOSKAU 1931, QUELLE: STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE MOSKAU.

ABBILDUNG 55. IVAN KLJUN, *FARBTAFEL: BLATT VI ZUM AUFSATZ „PROBLEMA CVETA V ŽIVOPISI“ („DAS PROBLEM DER FARBE IN DER MALEREI“)*, IN: *MALJARNOE DELO*, NR. 2, MOSKAU 1931, QUELLE: STAATLICHE TRET'JAKOV GALERIE MOSKAU.

ABBILDUNG 56. LJUBOV' POPOVA, *POPOVAS ANTWORT AUF KANDINSKY'S FRAGEBOGEN ZUR KORRESPONDENZ ZWISCHEN FARBEN UND FORMEN*, 1920, TRET'JAKOV GALERIE MOSKAU, IN: *DIE GROßE UTOPIE: DIE RUSSISCHE AVANTGARDE 1915–1932*, HRSG. VON BETTINA-MARTINE WOLTER, AUSST.-KAT., SCHIRN

KUNSTHALLE FRANKFURT, FRANKFURT AM MAIN 1992, TEIL: KONSTRUKTION UND KOMPOSITION,
AUSSTELLUNG „5 x 5=25“, ABB. 255-258.

14 LITERATURVERZEICHNIS

Archive

ARCHIV DES GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ANGELES

SAMMLUNG COSTAKIS IM STAATLICHEN MUSEUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST
THESSALONIKI
[ABGEKÜRZT: SAMMLUNG COSTAKIS, THESSALONIKI]

HANDSCHRIFTENABTEILUNG UND GRAFIKABTEILUNG DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS IN
DER TRET'JAKOV GALERIE MOSKAU

CHARDŽIEV-ČAGA SAMMLUNG UND ARCHIV BEIM STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM
[ABGEKÜRZT: CHARDŽIEV ARCHIV, AMSTERDAM]

LANDESARCHIV THÜRINGEN - HAUPTSTAATSARCHIV WEIMAR

ARCHIV LITERATURY I ISKUSSTVA, (RGALI), MOSKAU

BAUHAUS-ARCHIV – MUSEUM FÜR GESTALTUNG, BERLIN
[ABGEKÜRZT: BAUHAUS-ARCHIV BERLIN]

Archivdokumente

VLADIMIR BARANOV-ROSSINÉ, „Programma osnovnogo otdelenija VChUTEMASa: Osnovnye položenija (cel' i zadači), discipliny odnoveennyh formy i cveta“, Handschriftenabteilung der Tret'jakov Galerie, 1 maschinell erstellte Seite, Fond 148, ed. chr. 122, list 1.

M. JAVORSKAJA, Typoskript „I. V. Kljun. Avtobiographija“, datiert auf Ende der 20er-Jahre, Nr. AB-092, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

WASSILY KANDINSKY, Typoskript „Zasedanije Naučno-Chudožestvennoj Komissii (Sitzung der kunstwissenschaftlichen Kommission)“, enthält Vasilij Kandinskij's unveröffentlichten Vortrag „Osnovnye elementy živopisi“ (Die Grundelemente der Malerei) vom 1. September 1921, 35 Seiten, Box 4, Folder 7, Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles.

WASSILY KANDINSKY, BRIEFE, Bauhaus-Archiv Berlin, Mappen Nr. 1, 6, 7, 8, 10, 24.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Exzerpten-Heft „Materialy po teorii iskusstva“, Staatliche Tret'jakov Galerie, Handschriftenabteilung, Fond 178, ed. chr. 6.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes Dokument „Disciplina 6-j gruppy, rukovoditel' I. V. Kljun. Programma osnovnogo otdelenija VChUTEMASa: „Cvetovoe i ploskostnoe

postroenie““, Fond 148, ed. chr. 128., list 1, Handschriftenabteilung der Tret'jakov Galerie, Erstveröffentlichung.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Typoskript „Bespredmetnoe tvorčestvo“, 1917, 8 Seiten, Nr. 617, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, „Novye osnovanija dlja opredelenija ponjatija ‚chodožestvennaja konstrukcija‘, ‚utilitarnost‘. Tezisy dokladov“, Oktober 1921, 4 Seiten, Nr. 627, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, rotes handgeschriebenes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenie“, Sammlung Costakis, Thessaloniki, datiert auf 1941–42, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 376–382.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes handgeschriebenes Manuskript „Analiz razvitija formy iskusstva“ („Analyse der Entwicklung der Formen der Kunst“), ca. 57 Seiten, enthält schmale lose Notizblätter mit der Fortsetzung des Textes, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Auf dem Titelblatt verso notierte Kljun das Inhaltsverzeichnis des Manuskripts. Das Manuskript enthält Exzerpte aus den Schriften von Kazimir Malevič, Otton Krasnopol'skij, Albert Gleizes, Rabindranath Tagore, Ilja Erenburg, Oswald Spengler, Henry Bergson, Dmitrij I. Mendelejev, Jakov I. Perel'mann. Datiert von A. Sarab'janov auf die 1920er-Jahre, siehe Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 523.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, „Postroenie“, „Ritm“, „Slijanie promyšlennosti“, „Supra“ i drugie zapisi i nabroski. Avtograf“, Anfang der 1920er-Jahre, Nr. 641, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Aufsatz „Čto takoe iskusstvo bespredmetnoe“, 1918–1920, 8 Seiten, Nr. 622, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Aufsatz „Suprematizm – iskusstvo čistoj formy“, 1916–1917, 5 Seiten, Nr. 614, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichter Aufsatz „Suprematizm – iskusstvo čistoj formy“, 5 handgeschriebene Seiten, Nr. 614, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Vermutlich veröffentlicht in: *A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian avant-garde*, hrsg. von John E. Bowl, Mark Konecny, St. Petersburg 2002.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, „Chudožestvennye discipliny kak pedagogičeskij metod v Moskovskich Vysšich chudožestvenno-techničeskich masterskich“, Nr. AB–100, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Manuskript „Elementy iskusstva“, Kapitel „Cvet i Forma“, ca. 1918–1920, Nr. 623, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, zum Teil veröffentlichtes Manuskript, bestehend aus mehreren Aufsätzen: „Elementy iskusstva“, „Discipliny“, „Faktura“, „Svet“, „Iskusstvo, kak ritm – Bespredmetnost“, „Priroda kartiny“, „Nauka mehanika“, „Cvet i forma, Elementy“, datiert auf 1918–20, 18 Seiten, Nr. 623, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Brief an die Vergleichskommission, XI. 1921, Nr. AB–101, 2 Seiten, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Typoskript „Faktura svojstvennaja cvetam (K stat’je ‚Problema cveta v živopisi)’“ („Den Farben charakteristische Faktur ((Zum Aufsatz ‚Das Problem der Farbe in der Malerei’)),“ 1 Seite, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Typoskript „Ob osnovnyh elementach iskusstva živopisi. Cvet, forma, svet, prostranstvo, ob“ëm, ploskost‘, linija, faktura, konstrukcija. Teoretičeskoe obosnovanie iskusstva ‚bespredmetnogo“, 1919 – Anfang 1920, 3 Seiten, AB–156, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Veröffentlicht in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 352–353.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, undatiertes Typoskript „Vse čuvstva čeloveka ...“, 5 Seiten, AB–155, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put’ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki*, S. 374–376. Der Text im Buch von Sarab’janov weicht an einigen Stellen vom Typoskript ab. Der Text entstand Anfang, Mitte der 20er-Jahre.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes Manuskript „Iskusstvo kak ritm. Suprematizm, bespredmetnost“, vier handgeschriebene Seiten, datiert auf 1918–1920, Nr. 624, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichter, undatierter Aufsatz „Cvet v iskusstve živopisnom. (Psichologičeskij ètjud)“, 4 handgeschriebene Seiten, datiert auf Anfang der 20er-Jahre, Nr. 633, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes, undatiertes, handgeschriebenes Exzerpten-Manuskript „Cvetovedenie. Nauka o cvetach“ („Farbenkunde. Farbwissenschaft.“), Nr. AB–075, ca. 45 handgeschriebene Seiten, kann auf 1927–1928 datiert werden, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes Typoskript „Vystavki“, Nr. AB–152, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes Typoskript „Raznoe“, Nr. AB–153, 2 Seiten, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes handgeschriebenes, undatiertes Manuskript ohne Titelblatt, „Svoi mysli ..., Zadanija po cvetu ..., Čužie mysli ...“ (Eigene Gedanken..., Aufgaben für Farbenlehre..., Fremde Gedanken...“), (kann auf Ende der 1930er-Jahre datiert werden), ca. 30 Seiten, Nr. AB–086, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, „Programma 6-oj gruppy I.V. Kljuna. Chudožestvennaja disciplina 6-oj gruppy“, 1 maschinell erstellte Seite, Fond 148, ed. chr. 127, list 1, Handschriftenabteilung, Tret’jakov Galerie.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes Archivmaterial „Disciplina 6-oj Gruppy. Rukov. I. V. Kljun. Programma osnovnogo otdelenija VChUTEMASa. Cvetovoe i ploskostnoe postroenie. Disciplina 6-oj gruppy“, Fond 148, ed. chr. 128, list 1, Handschriftenabteilung, Tret’jakov Galerie.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, unveröffentlichtes Typoskript „Problema cveta v živopisi. Tezisy doklada i stat'ja“ (Problem der Farbe in der Malerei. Stichworte zum Vortrag und Aufsatz), ca. 1928, Nr. 632, Chardžiev Archiv, Amsterdam.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, handgeschriebenes Heft „Kompozicija i faktura“ („Komposition und Faktur“), 17 handgeschriebene Seiten, höchstwahrscheinlich falsch datiert auf 1940–1942(?), Entstehungszeitraum ab Ende der 20er-Jahre bis in die 40er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Zum Teil veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 354–358.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, handgeschriebenes Manuskript „Moj put' v iskusstve“, Sammlung Costakis, Thessaloniki. Dies ist ein Heft mit 75 handgeschriebenen Seiten, es enthält einige gelbe lose Blätter, zum größten Teil veröffentlicht und kommentiert in: Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von Vasilij Rakitin und Andrej Sarab'janov, Moskau 1999, 50–104.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, handgeschriebener Aufsatz „To novoe tečenie“, 5 Seiten, datiert auf 1916–1918, Nr. 615, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Veröffentlicht in: Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von Vasilij Rakitin und Andrej Sarab'janov, Moskau 1999, S. 255–258.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo. Obščie položenija“ (Ungegenständliche Kunst. Grundbegriffe), datiert nach 1923, 9 Seiten, Nr. 630, Chardžiev Archiv, Amsterdam, fast vollständig veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 273–277.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Aufsatz „Bespredmetnoe iskusstvo“, 16 handgeschriebene Seiten (die Handschrift der zweiten Hälfte weicht von Kljuns Handschrift ab), Nr. 621, Chardžiev Archiv, Amsterdam. Der Aufsatz ist zum Teil veröffentlicht in: Ivan Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 260–263.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Aufsatz „V poslednee vremja vsë bolee i bolee“, datiert auf Ende der 20er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 372–373.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, handgeschriebenes rotes Heft „Cvet, forma i prostranstvo v iskusstve i ich vzaimootnošenie“, 1941–1942, Text nur auf 8 Seiten des Heftes, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 376–382.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, handgeschriebenes Manuskript „Cvet, svet, sladost'...“ („Farbe, Licht, die Süße...“), datiert auf Ende der 20er-Jahre, Sammlung Costakis, Thessaloniki, veröffentlicht in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, S. 369–372.

MICHAIL MATJUŠIN, unveröffentlichter maschinell erstellter Aufsatz „Nauka v iskusstve“ (1926), F. 656, op. 1, Nr. 128, Institut Russkoj literatury, St. Petersburg.

ALEKSANDR OS'MĚRKIN, „Programma osnovnogo otdelenija VChUTEMASa. Vyjavlenie formy i cveta“, 2 maschinell erstellte Seiten, Fond 148, ed. chr. 130, list 1, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

LJUBOV' POPOVA, Manuskript „Pervaja polovina spektra‘ i risunki k nej” („Die erste Hälfte des Spektrums und die Zeichnungen dazu“), ca. 1921, Fond. 148, ed. chr. 13, listy 2–11. Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

LJUBOV' POPOVA, „Primernye zadači na postroenie cveta“, 4 handgeschriebene Seiten; „Programma Discipliny cveta Osnovnogo Otdelenija VChUTEMASa“, 4 handgeschriebene Seiten, Fond 148, ed. chr. 43, listy 1, 2, 3, 4, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

LJUBOV' POPOVA, „Programma Ploskostno-cvetovoj koncentracii“, 3 maschinell erstellte Seiten, „Ob'ëmno-prostranstvennyj koncentracii“, Fond 148, ed. chr. 44, listy 1, 2, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

LJUBOV' POPOVA, „Vyjavlenie cveta, discipliny Nr. 1“, 1923, 2 handgeschriebene Seiten, Fond 148, ed. chr. 42, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

ALEKSANDR RODČENKO, „Programma zanjatij osnovnogo otdelenija VChUTEMASa. Disciplina konstrukcij: I. Konstrukcija formy i cveta, II. Konstrukcija živopisnogo prostranstva“, 1 maschinell erstellte Seite, Fond 148, ed. chr. 121, list 1, Handschriftenabteilung, Tret'jakov Galerie.

Verwendete Literatur

MARION ACKERMANN, „Rückblicke“: *Kandinskys Autobiographie im Kontext seiner frühen Schriften*, Diss. Göttingen 1995.

NATAL'JA ADASKINA, „Ljubov' Popova o sootnošenii cveta i formy“, in: *Trudy VNIITE. Tehničeskaja estetika*, Heft 17, Moskau 1978, S. 97–100.

NATAL'JA ADASKINA, *Ljubov' Popova*, aus dem Projekt „Tvorcy russkogo klassičeskogo chudožestvennogo avantgarda“, Moskau 2011.

GÖTZ ADRIANI, *Paul Cézanne: Leben und Werk*, München 2006.

A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian avant-garde, ed. by Evgenija Petrova, St. Petersburg: Palace Editions 2002.

GUILLAUME APOLLINAIRE, „Über den Bildgegenstand in der modernen Malerei“, in: Hajo Düchting, *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905–1918*, Köln 1989, S. 151–152.

Apollon. Chudožestvenno-literaturnyj žurnal, Petrograd, 1909–1917.

Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst, Zeitschrift, München 1918–1921.

ARMEN AVANESSIAN (Hg.), *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Zürich 2009. (Dieses Buch geht auf die Jahrestagung 2007 des Sonderforschungsbereichs 626 „Ästhetische Erfahrung der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin zurück.)

NATAL'JA AVTONOMOVA, „I. V. Kljun. Očerok žizni i tvorčestva“, in: *I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, S. 16–26.

NATALIJA AVTONOMOVA, *Mnogogrannyj mir Kandinskogo*, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, Moskau 1999.

NATALIJA AVTONOMOVA, Dmitrij V. Sarab'janov, Valerij S. Turčin (Hg.), *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva* (Vasilij Kandinskij. Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst), Bd. 1 (1901–1914), Bd. 2 (1918–1938), Moskau 2008.

IRINA AZIZJAN, *Dialog iskusstv Serebrjanogo veka* (Arts' Dialog of Silver Century), Moskau 2001.

KARLHEINZ BARCK, „Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften als europäischer Inkubationsort für Psychophysik“, in: *Trajekte*, Nr. 4, 2. Jahrgang, April 2002, S. 4–8.

VIVIAN ENDICOTT BARNETT (HG.), *Kandinsky: Werkverzeichnis der Aquarelle*, Bd. 1 (1900–1921), München 1992.

VIVIAN ENDICOTT BARNETT (HG.), *Kandinsky: Werkverzeichnis der Aquarelle*, Bd. 2 (1922–1944), München 1994.

VIVIAN ENDICOTT BARNETT (HG.), *Kandinsky: Werkverzeichnis der Zeichnungen*, Bd. 1, München 2006.

VIVIAN ENDICOTT BARNETT (HG.), *Kandinsky: Werkverzeichnis der Zeichnungen*, Bd. 2, München 2007.

Vladimir Baranov-Rossiné: The Artist of Russian Avant-Garde, St. Petersburg 2007.

ANDREJ BELYJ, *Sobranie sočinenij*, Bd. 7: „Rudolf Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominanija o Štejneru“, Moskau 2000.

ANDREJ BELYJ, „Die zukünftige Kunst (1907)“, in: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Kunsthalle Zürich, Ostfildern-Ruit 1998, S. 250–253.

ANDREJ BELYJ, *Geheime Aufzeichnungen. Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911–1915)*, hrsg. und aus dem Russ. von Christoph Hellmundt, Dornach 1992.

ANDREJ BELYJ, *Simvolizm*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910, München 1969.

ANDREJ BELYJ, „Formy iskusstva“ (1902), in: *Simvolizm*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910, München 1969.

ANDREJ BELYJ, *Simvolizm kak miroponimanie (1903)*, in: ders., *Arabeski*, Moskau 1911, S. 220–238.

ANDREJ BELYJ, *Svjaščennye cveta (1903)*, in: ders., *Arabeski*, Moskau 1911, S. 115–129.

ANDREJ BELYJ, „Symbolismus als Weltanschauung“, in: *Andrej Bely – Pawel Florenski. Der Briefwechsel. Texte „...nicht anders als über die Seele des anderen“*, hrsg. von Fritz und Sieglinde Mierau, Ostfildern 1994, S. 85–110.

NIKOLAJ BERDJAEV, *Krizis iskusstva*, Ausgabe von G. A. Leman und S. I. Sacharov, Moskau, 1918; Neue Auflage, Moskau 1990. Öffentlich vorgetragen in Moskau am 1. November 1917.

ANNI BESANT UND CHARLES W. LEADBEATER, *Gedankenformen (Thought-Forms)*, 6. Auflage, Freiburg im Breisgau 1994.

Ustav Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych Nauk, *Bjulleteni GACHN*, Nr 6–7, Moskau 1927, S. 78–83.

EKATERINA BOBRINSKAJA, *Russkij avangard: granicy iskusstva*, Moskau 2006.

V. A. BOGDANOV (HG.), *F. M. Dostoevskij ob iskusstve: stat'i i recenzii. Otryvki iz „Dnevnika pisatelja“*. Pis'ma; Iz zapisnych tetradej i zapisnych knižek. Iz chudož. Proizvedenij. Iz vospominanij o F. M. Dostoevskom, Moskau 1973.

HILDE BOOS-HAMBURGER, *Die schöpferische Kraft der Farbe*. Ein Studiengang zum Impuls Rudolf Steiners zu einer neuen Kunst der Farbgestaltung, Basel 1979.

ULRIKE BOSKAMP, *Primärfarben und Farbharmonie. Zur Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Diss. Weimar 2009.

JOHN E. BOWLT / NICOLETTA MISLER (HG.), *Experiment: A journal of Russian Culture*, Los Angeles 1995.

JOHN E. BOWLT, „Concepts of Color and the Soviet Avant-Garde“, in: *The Structurist*, Nr. 13, 1973, S. 21–29.

JOHN E. BOWLT, „Wassily Kandinsky: Verbindungen zu Rußland“, in: *Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Grafik aus sowjetischen und westlichen Museen*, hrsg. von Sibylle Ebert-Schifferer, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1989, S. 59-78.

JOHN E. BOWLT und Rose-Carol Washton Long (Hg.), *The life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of „On the Spiritual in Art“*. 2. Aufl., Newtonville 1984.

HORST BREDEKAMP, GABRIELE WERNER UND MATTHIAS BRUHN (HG.), *Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 4, 1: *Farbstrategien*, Berlin 2006.

KLAUS BRISCH, *Wassily Kandinsky. Untersuchung zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei an seinem Werk von 1900–21*, Diss. Bonn 1955.

HEINZ BRÜGGEMANN, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007.

WERNER BUSCH (HG.), *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien. 67, München 2008.

WERNER BUSCH, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

WERNER BUSCH, „Abbild, Erscheinung, Erfindung. Landschaftsgraphik und Ungegenständlichkeit“, in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, hrsg. von Werner Busch und Oliver Jehle, Zürich-Berlin 2007, S. 97–116.

WERNER BUSCH UND REINER HAUSSHERR (HG.), *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978.

WERNER BUSCH, „Die ‚große, simple Linie‘ und die ‚allgemeine Harmonie‘ der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise“, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 105, Weimar 1988, S. 144–164.

NADEŽDA A. CARĚVA, *Russkij simvolizm: osnovnye principy i istoriosofija. Na materialach tvorčestva Dm. Merežkovskogo, V. Brjusova i A. Belogo*, Vladivostok 2005.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, „INChUK: vzniknovenie, formirovanie i pervyj period raboty (1920)“, in: *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 80/2, Moskau 1981, S.332–368.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, „Diskussija v INChUKE o sootnošenii konstrukcii i kompozicii (janvar’–aprel’ 1921 goda)“, in: *Trudy VNIITE, Techničeskaja estetika*, Heft 20, Moskau 1979, S. 40–78.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, „V. V. Kandinskij v sekciji monumental’nogo iskusstva INChUK (1920)“, in: *Vasilij Vasil’jevič Kandinskij (1866–1944): živopis, grafika, prikladnoe iskusstvo*, Katalog vystavki, Leningrad 1989, S. 46–56.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, „V. V. Kandinskij o vosprijatii i vozdejstvii sredstv chudožestvennoj vyrazitel’nosti. Iz materialov archiva Sekcii monumental’nogo iskusstva INChUKa“, in: *Trudy VNIITE. Techničeskaja estetika*, Heft 17, Moskau, 1978, S.77–96.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, „Konstrukcija, izobretenie i konstruktivizm. K probleme formirovanija koncepcii chudožestvennogo konstruirovanija“, in: *Trudy VNIITE. Techničeskaja Estetika*, Heft 23, Moskau 1980, S. 48–80.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, „Molodoe i staršee pokolenija chudožnikov-proizvodstvennikov na étape ‚ot izobraženija k konstrukcii‘. Konstruktivisty iz OBMOCHU i Tatlin (INChUK, 1921–1922 gg.)“, in: *Trudy VNIITE. Techničeskaja estetika*, Heft 21, Moskau 1979, S. 63–110.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, „Nekotorye problemy istorii otečestvennogo dizajna“, in: *Trudy VNIITE. Techničeskaja estetika*, Heft 21, Moskau 1979, S. 3–12.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, *Suprematizm i arhitektura. Problemy formoobrazovanija*, Moskau 2007.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, *U istokov formirovanija ASNOVA i OSA - dve arhitekturnye gruppy INChUKa*, Moskau 1994.

SELIM OMARVIČ CHAN-MAGOMEDOV, *VChUTEMAS: 1920–1930: Arhitektura, derevo, metall, keramika, grafika, živopis’, skulptura, tekstil*, 2 Bände, Moskau 1995.

SELIM KHAN-MAGOMEDOV, *VHUTEMAS: Moscou 1920–1930*, 2 Bände, Paris 1990.

NIKOLAJ I. CHARDŽIEV, *K istorii russkogo avantgarda: Poezija i živopis'*; Kazimir Malevič: *Avtobiografija*; Michail Matjušin: *Russkie kubo-futuristy*, s poslesloviem Romana Jakobsona, Stockholm 1976.

NIKOLAJ I. CHARDŽIEV, *Stat'i ob avangarde*, 2 Bände, hrsg. von V. Rakitin, R. Sarab'janov, Moskau 1997.

THEODOR DÄUBLER, *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Darmstadt 1988.

HEINRICH WILHELM DOVE, *Darstellung der Farbenlehre und Optische Studien*, Berlin 1853. Die Neuauflage: Heinrich Wilhelm Dove, *Darstellung der Farbenlehre und optische Studien*, Saarbrücken 2007.

HILMAR DRESSLER, KARL-HEINZ HAHN, „Goethes Ansätze für eine Analogie von Farbe und Ton und deren Bestätigung aus heutiger Sicht“, *Goethe-Jahrbuch*, Band 107, Göttingen 1990, S. 243–252.

HAJO DÜCHTING, *Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie*, Ausst.-Kat., Berlin, Dessau 1996.

HAJO DÜCHTING, *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905–1918*, Köln 1989.

SVETLANA DŽAFAROVA, „Muzej Živopisnoj Kultury“, in: *Die große Utopie: Die russische Avantgarde 1915–1932*, hrsg. von Bettina-Martine Wolter, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1992, S. S.84–96.

CHRISTA EBERT, *Symbolismus in Rußland. Zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys*, Berlin 1988.

ABRAM EFROS, „Vystavki“, *Apollon*, Oktober–Dezember, Nr. 8–10, 1917, S. 109–112.

Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, hrsg. von Carl Einstein und Paul Westheim, Heft 1, Potsdam 1925.

PAVEL DAVYDOVIČ ETTINGER, *Stat'i. Iz perepiski. Vospominanija sovremennikov*, hrsg. von A. A. DEMSKAJA, N. Ju. Semenova, Moskau 1989.

THEODOR GUSTAV FECHNER, *Über die Seelenfrage*, 2. Auflage, Hamburg, Leipzig 1907.

THEODOR GUSTAV FECHNER, *In Sachen der Psychophysik*, Leipzig 1877.

THEODOR GUSTAV FECHNER, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1860.

THEODOR GUSTAV FECHNER, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1907.

HELMUT FISCHER, *Die Ikone: Ursprung – Sinn – Gestalt*, Freiburg im Breisgau 1989.

SABINE FLACH, „Abstraktion zwischen Kunst und Lebenswissenschaften. Laborarbeiten von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Michail Matjuschin“, in: *Struktur, Figur*,

Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften, hrsg. von C. Blümle und A. Schäfer, Zürich-Berlin 2007, S.115–137.

SABINE FLACH, *Die Wissenskünste der Avantgarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915–1930*, Image, Band 97, Bielefeld 2016.

SABINE FLACH UND MARGARETE VÖHRINGER (Hg.), *Ultravision: zum Wissenschaftsverständnis der Avantgarde*, Paderborn 2010.

PAVEL ALEKSANDROVIČ FLORENSKIJ, *Sobranie sočinenij: stat'i i issledovanija po istorii i filosofii, iskusstvu i archeologii*, hrsg. von Igumen Andronik (A. S. Trubačev), Moskau 2000.

PAVEL ALEKSANDROVIČ FLORENSKIJ, *Izbrannye trudy po iskusstvu*, hrsg. von Igumen Andronik (A.S. Trubačev) u. a., Moskau 1996.

JOHN GAGE, *Color and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999.

JOHN GAGE, *Die Sprache der Farben: Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999.

JOHN GAGE, *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 2004.

HUBERTUS GABNER, *Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung. Autonomiewünsche und Mythen der Selbstbegründung bei Kandinsky und Malewitsch*, in: *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle; Kunsthalle Zürich, Ostfildern-Ruit 1998, S. 41–53.

Geschichte der russischen Kunst, hrsg. von der Akademie der Künste der UdSSR, Moskau, Dresden 1975.

ALBERT GLEIZES, *Kubismus*, Faksimile-Druck nach der Ausgabe von 1928, Mainz 1980.

ALBERT GLEIZES, JEAN METZINGER, *Du Cubisme*, Paris 1912. Eine russische Ausgabe des Buches erschien 1913 in St. Petersburg unter dem Titel *O Kubizme*, übersetzt aus dem Französischen von E. Nisen, und redigiert von Michail Matjušin.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Schriften zu Literatur und Leben, zur Politik, zur Kunst und zur Naturwissenschaft*, hrsg. von Ernst Johann, Frankfurt a. M. 1959.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, „Zur Farbenlehre“, in: ders., *Schriften zu Literatur und Leben, zur Politik, zur Kunst und zur Naturwissenschaft*, hrsg. von Ernst Johann, Frankfurt a. M. 1959, S. 551–609.

Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk. Academie d'État des Sciences de l'Art, Moskau 1926.

CAMILLA GRAY, *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863–1922*, Köln 1963.

CAMILLA GRAY, *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*, Köln 1974.

WILL GROHMANN, „Wassily Kandinsky“, in: *Der Cicerone*, Nr. 19, September 1924, S. 887–898.

WILL GROHMANN, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958.

BORRIS GROYS (HG.), *Am Nullpunkt*, Frankfurt am Main 2005.

NINA GURI'JANOVA, *Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde 1910–1918*, translated from Russian by Charles Rouble, Amsterdam: G & B Arts International 2000.

KARL GUTBROT (HG.), „*Lieber Freund ...*“. *Künstler schreiben an Will Grohmann*, Köln 1968.

BRUNO HAAS, „Syntax“, in: *Kandinsky. Malerei 1908–1921*, hrsg. von Hartwig Fischer, Sean Rainbird, Ausst.-Kat., Tate Modern, London; Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2006, S. 183–205.

JELENA HAHL-KOCH (HG.), *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel*, Salzburg 1980.

JELENA HAHL-KOCH, *Kandinsky*, Stuttgart 1993.

JELENA HAHL-KOCH, *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus*, Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie, Slavistische Beiträge, Bd. 24, München 1967.

MATTHIAS HALDEMANN, *Kandinskys Abstraktion. Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts*, Diss. München 2001.

AAGE HANSEN-LÖVE, Brigitte Obermayr, Georg Witte Hrsg., *Form und Wirkung, Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013.

HERMANN VON HELMHOLTZ, *Optisches über Malerei: I. Die Formen; II. Die Helligkeitsstufen; III. Die Farbe; IV. Die Farbenharmonie: Umarbeitung von Vorträgen, die [1871-1873] in Berlin, Düsseldorf und Cöln gehalten worden sind*, 2. Aufl., Braunschweig 1876.

ANKE HENNIG, GEORG WITTE (Hg.), *Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarden zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wiener Slawistischer Almanach, Sb. 71, Wien / München: Kubon & Sagner 2008.

ANKE HENNIG U. A. (HG.), *fRaktur: gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde* [Tagungsbeiträge der internationalen Konferenz des Teilprojekts „Gegenstandslosigkeit als Herausforderung ästhetischer Erfahrung“ vom 22. bis 24. Oktober 2004 in Berlin], München 2006.

ANKE HENNIG (HG.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg 2010.

BARBARA HENTSCHEL, *Kandinsky und Goethe. Über das Geistige in der Kunst in der Tradition Goethescher Naturwissenschaft*, Berlin 2000.

WALTER HESS, *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian*, Mittenwald 1981.

ANNEGRET HOBERG (HG.), *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914*, Briefe und Erinnerungen, 3. Auflage, München 1996.

ANNEGRET HOBERG, „Wassily Kandinsky – Abstrakt. Absolut. Konkret“, in: *Kandinsky. Absolut Abstrakt*, hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München; Centre Pompidou, Paris; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, München 2008, S. 191–225.

WERNER HOFMANN, *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, dritte Auflage, Ludwigsburg 1987.

HANS H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, 3. Aufl., Köln 1975.

CHRISTOPH HÖLZ, *Grenzgänger: Wassily Kandinsky - Maler zwischen Murnau, Moskau und Paris*, München 1997.

JESSICA HORSLEY, *Der Almanach des „Blauen Reiters“ als Gesamtkunstwerk*, Diss. Frankfurt am Main 2006.

ROBERT ALEXANDER HOUSTOUN, *Light & Colour*, London 1923. Russische Version: R. A. Chausten, *Svet i cveta*, perevod s anglijskogo pod redakciej N. P. Kasterina, Seria *Priroda i Kul'tura*, kniga Nr. 21, Moskau, Leningrad 1926.

MAX IMDAHL, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, 2. unveränderte Auflage, München 1988.

„Das Institut für Künstlerische Kultur (INChUK) in Moskau am IZO NARKOMPROS. Schematičeskaja programma rabot Instituta chudožestvennoj kul'tury po planu V. V. Kandinskogo (1920)“ (Das schematische Programm des Instituts für Künstlerische Kultur, erstellt nach dem Plan von V. V. Kandinskij), in: *Sovetskoje iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentacija*, hrsg. von I. L. Maca, Bd. 1, Moskau 1933, S. 126–139.

JOHANNES ITTEN, *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961.

JOHANNES ITTEN, *Gestaltungs- und Formenlehre: Mein Vorkurs am Bauhaus und später*, Ravensburg 1978.

BORIS KALAUŠIN (HG.), *Nikolaj Kul'bin*, Chudožestvenno-literaturnyj žurnal *Apollon*, Tom 1, Knigi 1, 2, Sankt-Peterburg 1994.

Vasilij Kandinskij, „Oprosnij list“ („Fragebogen“), in: Natal'ja Avtonomova, Dmitrij V. Sarab'janov, Valerij S. Turčin (Hg.), *Vasilij Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva (Vasilij Kandinskij. Ausgewählte Schriften zur Theorie der Kunst)*, Bd. 2 (1918–1938), Moskau 2008, S. 74–78, 406.

Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler, hrsg. von Max Bill, Stuttgart 1955.

Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007.

WASSILY KANDINSKY, „Großer Gegensatz ...“ (1904), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 277.

WASSILY KANDINSKY, „Musik! Das ist immer die abstrakteste Kunst gewesen ...“ (1909/10), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 337.

WASSILY KANDINSKY, *On the spiritual in Art*, hrsg. von H. Rebay, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1946.

WASSILY KANDINSKY, *Unterricht am Bauhaus 1923–1933: Vorträge, Seminare, Übungen*, zusammengestellt von Angelika Weißbach, Band 1, 2, Berlin 2015.

WASSILY KANDINSKY, „Zusammenstellung schöner Farben [...]“ (1904), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 279.

WASSILY KANDINSKY UND FRANZ MARC, *Almanach Der Blaue Reiter*, Faksimile-Druck nach der Ausgabe von 1912, München 1976.

WASSILY KANDINSKY, „Briefe aus München“ (1909), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 328–330.

WASSILY KANDINSKY, „Definieren der Farben“ (1904), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 249–260.

WASSILY KANDINSKY, „Die Farbensprache“ (1904), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 267–275.

WASSILY KANDINSKY, *Die Gesammelten Schriften I, Autobiographische Schriften*, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980.

WASSILY KANDINSKY, „Farbensprache“ (1908–09), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 289–314.

WASSILY KANDINSKY, „Inhalt und Form“ (1910), in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007, S. 399–406.

WASSILY KANDINSKY, „Malerei als reine Kunst“, in: *Der Sturm, Monatsschrift für Kultur und die Künste*, Jg. 4, Nr. 178–179, Berlin September 1913, S. 98–99.

WASSILY KANDINSKY, „Mein Werdegang“ (1914), in: *Die Gesammelten Schriften*, Bd. I, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 51–60.

WASSILY KANDINSKY, *Punkt und Linie zur Fläche* (1926), 3 Aufl., mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz 1955.

WASSILY KANDINSKY, „Rückblicke“ (1913), in: *Die Gesammelten Schriften*, Bd. I, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 27–51.

WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), 4. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz 1952.

WASSILY KANDINSKY, „Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst“, in: Karlheinz Barck, „Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften als europäischer Inkubationsort für Psychophysik“, in: *Trajekte*, Zeitschrift Nr. 4, 2. Jahrgang, April 2002, S. 5–8.

WASSILY KANDINSKY, „Über die Formfrage“, in: Almanach *Der Blaue Reiter*, hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc, Faksimile-Druck nach der Ausgabe von 1912, München 1976, S. 74–100.

WASSILY KANDINSKY, „Über Kunstverstehen“, in: *Der Sturm, Monatschrift für Kultur und die Künste*, Jg. 3, Nr. 129, Berlin Oktober 1912, S. 157–158.

WASSILY KANDINSKY, „Plan for the psychophysiological Department of the Russian Academy of Artistic Sciences“, in: *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, hrsg. von John E. Bowlt, London 1988, S. 196–199.

VASILIJ KANDINSKIJ, verkürzte russische Fassung seines Buches *O duchovnom v iskusstve* (*Über das Geistige in der Kunst*), vorgetragen von Nikolaj Kul'bin während des Gesamtrussischen Künstlerkongresses in St. Petersburg am 29. und 31. Dezember 1911, in: *Tvorčestvo*, Nr. 8, Moskau 1988, S. 16–18; *Tvorčestvo*, Nr. 9, Moskau 1988, S. 17–20; *Tvorčestvo*, Nr. 10, Moskau 1988, S. 22–26; *Tvorčestvo*, Nr. 1, Moskau 1989, S. 12–14.

DAVID KATZ, *The World of Color*, London 1935.

KATHARINA KATZ, „Kandinskys Hauskatalog der farbigen Zeichnungen“, in: *Kandinsky: Werkverzeichnis der Aquarelle*, hrsg. von Vivian Endicott Barnett, Bd. 1 (1900–1921), München 1992.

WOLFGANG KEMP, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

WOLFGANG KEMP, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. von Hans Belting, Berlin 1996, S. 241–258.

SVETLANA KLIUKOVA-SOLOVEICHIK, *Ivan Vasilievich Kliun*, Werkverzeichniskatalog, New York 1994.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Manuskript „Moj put' v iskusstve“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von Vasilij Rakitin und Andrej Sarab'janov, Moskau 1999, S. 50–104.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, Manuskript „Den' za dnëm v iskusstve. Mysli, vpečatlenija, vospominanija, fakty i proče“, in: Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von Vasilij Rakitin und Andrej Sarab'janov, Moskau 1999, S. 105–129.

IVAN VASILEVIČ KLJUN, „Iskusstvo cveta“, in: *Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, Katalog vystavki, Moskau 1919, S. 14–15.

- IVAN VASILEVIČ KLJUN, „Kubizm kak živopisnyj metod“ („Kubismus als malerische Methode“), *Sovremennaja Architektura (Moderne Architektur)*, Nr. 6, Moskau 1928, S. 194–199.
- IVAN VASILEVIČ KLJUN, „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), in: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, S. 44–48.
- IVAN VASILEVIČ KLJUN, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von Vasilij Rakitin und Andrej Sarab'janov, Moskau 1999.
- CHRISTINA LODDER, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven und London 1983.
- LOTHAR KNATZ, TANEHISA OTABE (HG.), *Ästhetische Subjektivität. Romantik & Moderne*, Würzburg 2005.
- ALEXANDRE KOJÈVE, *Die konkrete Malerei Kandinskys*, übers. und hrsg. von Hans Jörg Glattfelder, Bern 2005.
- RUDOLF KORN, *Kandinsky und die Theorie der abstrakten Malerei*, Berlin 1960.
- GEORGIJ KOVALENKO (HG.), *Simvolizm v avangarde*, Moskau 2003.
- GEORGIJ KOVALENKO (HG.), *Russkij avangard 1910–1920-ch godov: Problema kollaža*, Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznanija, Moskau 2005.
- GEORGIJ KOVALENKO, *Russkij kubofuturizm*, Rossijskaja Akademija Nauk, Komissija po Izučeniju Iskusstva Avangarda 1910–1920-ch godov, St. Petersburg 2002.
- EVGENIJ KOVTUN, *Russkij avangard: nedopisannye stranicy*, Gosudarstvennyj Russkij Muzej, Sankt Petersburg, Bad Breisig 1999.
- JEWGENIJ KOWTUN, *Russische Avantgarde*, London 2007.
- ROSALIND E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, zehnte Ausgabe, Massachusetts und London 1994.
- VERENA KRIEGER, „Die Farbe als ‚Seele‘ der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33, 2006, S. 91–112.
- VERENA KRIEGER, *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*, Köln 2006.
- VERENA KRIEGER, „Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone“, in: *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle; Kunsthalle Zürich, Ostfildern–Ruit 1998, S. 31–40.
- KLAUS KROPFINGER, *Über Musik im Bilde, Schriften zur Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und Bildender Kunst*, 2 Bände, hrsg. von Bodo Bischoff u. a., Köln–Rheinkassel 1995.
- ANDREJ KRUSANOV, *Futurističeskaja revoljucija: 1917–1921*, 3 Bände, Moskau 2003.

ALEXEJ KRUČENYCH, KAZIMIR MALEVIČ, IVAN KLJUN, *Tajnye poroki akademikov*, Moskau 1916.

IL'JA KUKUJ, *Konzept „Vešč“ v jazyke ruskogo avangarda*, München 2010.

NATASHA KURCHANOVA, „Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache?“, in: *Der frühe Kandinsky 1900–1910*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen, München 1994, S. 57–71.

JOHANNES LANGNER, „Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimes. Kandinsky und der Symbolismus“, in: *Der frühe Kandinsky 1900–1910*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen, München 1994, S. 71–83.

KLAUS LANKHEIT (HG.), *Wassily Kandinsky – Franz Marc, Briefwechsel*, München 1983.

ALEKSANDR LAVRENT'EV, „V. F. Stepanova o rannem konstruktivizme“, in: *Trudy VNIITE. Techničeskaja estetika*, Heft 21, Moskau 1979, S.111–117.

VIKTOR LAZAREV, *Novgorodskaja ikonopis'*, Moskau 1969.

CHARLES LEADBEATER, *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch*, 11. Auflage, Grafing 2005.

CHRISTA LICHTENSTERN (HG.), *Symbole in der Kunst, Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes*, St. Ingbert 2002.

SOPHIE LISSITZKY-KÜPPERS UND JEN LISSITZKY (HG.), *El Lissitzky: Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden 1977.

CARL LOEF, *Farbe, Musik, Form*, Zürich 1974.

MATTHEW LUCKIESH, *Color and its applications*, New York 1921

MATTHEW LUCKIESH, *Light and color in advertising and merchandising*, erste Ausgabe 1923, zweite Ausgabe, New York 1927, hier S. 63–71.

ANATOLIJ VASILEVIČ LUNAČARSKIJ, *Ob izobrazitel'nom iskusstve*, Bd. 1, hrsg. von I. A. Sac, Moskau 1967.

Sovetskoje iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentacija, hrsg. von I. L. Maca, Bd. 1, Moskau 1933.

BARBARA MACKERT, „Erzählende Farbensprache. Rekonstruktion der Bildsyntax anhand einer frühen Selbstinterpretation von Wassily Kandinsky“, in: *Bildgrammatik: interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper, Magdeburg 1999, S. 239–254.

BARBARA MACKERT-RIEDEL, *Wassily Kandinsky über eigene Bilder*, Weimar 2003.

KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty: 1913–1929*, hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 1995.

KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 2: *Stat'i i teoretičeskie sočinenija, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine: 1924–1930*, hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 1998.

KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 3: *Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Večnyj pokoj*, hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 2000.

KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 4: *Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov: s priloženiem perepiski K. S. Maleviča i Èl' Lisickogo (1922–1925)*, hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 2003.

KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 5: *Proizvedenija raznych let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poëzija*, hrsg. von A. S. Šackich und D. V. Sarab'janov, Moskau 2004.

KASIMIR MALEWITSCH, *Die gegenstandslose Welt*, Bauhausbücher Bd. 11, hrsg. von W. Gropius und L. Moholy-Nagy, München 1927

KAZIMIR MALEVIČ, *Gott ist nicht gestürzt!* Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, hrsg. von A. Hansen-Löve, Wien 2004.

JEAN-CLAUDE MARCADE, „Maler und Sprachschöpfer. Kandinsky – ein russischer Autor“, in: *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916*, hrsg. von Helmut Friedel, München 2007.

MICHAIL MATJUŠIN, *Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovych sočetańij. Spravočnik po cvetu (Die Gesetzmäßigkeit der Veränderung der Farbkombinationen. Handbuch der Farbe)*, Moskau, Leningrad 1930 in: M. Tillberg, *Coloured Universe and the Russian Avant-Garde: Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932*, Diss. Stockholm 2003, S. 311–342.
Deutsche Übersetzung in: I. Wünsche, *Kunst & Leben. Michail Matjuschin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg*, Köln 2012, S. 230–240.

MICHAIL MATJUŠIN, *Tvorčeskij put' chudožnika. Avtomonografija*, Muzej Organičeskoj Kul'tury, Kolomna 2011.

MICHAIL MATJUŠIN, „Zum Buch von Gleizes und Metzinger ‚Du Cubisme‘“, in: Heinrich Klotz, *Matjuschin und die Lenigrader Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Stuttgart, München 1991, S. 72–76.

RUPPRECHT MATTHAEI, *Goethes Farbenlehre*, Ravensburg 1971.

DMITRIJ MEREŽKOVSKIJ, *Polnoje sobranie sočinenij*, Bd.1–16, St. Petersburg 1911–1913.

NICOLAJ VAN DER MEULEN, *Transparente Zeit: Zur Temporalität kubistischer Bilder*, München 2002.

FRITZ UND SIEGLINDE MIERAU (HG.), *Andrej Bely – Pawel Florenski: Briefwechsel. Texte „...nicht anders als über die Seele des anderen“*, Ostfildern 1994.

Mir iskusstva, Zeitschrift, hrsg. von S. Djagilev, St. Petersburg 1899–1904.

Nicoletta Mislér, “Vasilii Kandinsky at RAKhN”, in: *RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences*, Bd. 3, *Experiment: A Journal of Russian Culture*, hrsg. von John E. Bowlt und Nicoletta Mislér, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles 1997, S. 148–156.

Nicoletta Mislér, “Work Plan for the visual Arts Section of the Academy (Theses)”, in: *RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences*, Bd. 3, *Experiment: A Journal of Russian Culture*, hrsg. von John E. Bowlt und Nicoletta Mislér, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles 1997, S. 157–160.

Nicoletta Mislér, “The primary Elements of Painting”, in: *RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences*, Bd. 3, *Experiment: A Journal of Russian Culture*, hrsg. von John E. Bowlt und Nicoletta Mislér, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles 1997, S. 161–168.

JUTTA MÜLLER-TAMM, *Abstraktion als Einfühlung: zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2005.

NATASCHA NIEMEYER-WASSERER, *Wassily Kandinsky und die Malerei des russischen Symbolismus in den formativen Jahren 1896–1907. Eine vergleichende Studie*, Diss. München 2006.

ANDREAS OHME UND ULRICH STEINER (HG.), *Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst*, Specimina Philologiae Slavicae, Bd. 128, München 2000.

KONRAD ONASCH (HG.), *Altrussische Heiligenleben*, Berlin 1977.

KONRAD ONASCH (HG.), *Altrussische Ikonen*, Berlin 1977.

WILHELM OSTWALD, *Farbkunde*, Leipzig 1923. Russische Ausgabe: V. Ostwal'd, *Cvetovedenie*, Moskau, Leningrad 1926.

Wilhelm Ostwald, *Farbnormenatlas*, Leipzig 1923.

Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk (GACHN): Otčet 1921–1925, Moskau 1926.

PAUL OVERY, *Kandinsky. Die Sprache des Auges*, Köln 1969.

AMEDEE OZENFANT, CHARLES-EDOUARD JEANNERET, *La Peinture moderne*, Paris 1925.

JOHANNES PAULSEN, *Der Begriff der Empfindung bei Fechner*, Inaugural-Dissertation Marburg 1907, in: *Marburg. Philosophische Dissertationen*, Nr. 4, 1907.

T. M. Perceva, „V. V. Kandinskij i GACHN“, in: *Vasilij Vasil'jevič Kandinskij (1866–1944): živopis', grafika, prikladnoe iskusstvo*, Katalog vystavki, Leningrad 1989, S. 57–65.

T. M. PERCEVA, „Poiski form vzajmosvjazi nauki i iskusstva. Po materialam GACHN“, in: *Trudy VNIITE, Tehničeskaja estetika*, Heft 21, Moskau 1979, S. 30–43.

EVGENIJA PETROVA (HG.), *Malevič: chudožnik i teoretik*, Moskau 1990.

PAUL PLAUT, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart 1929.

NADEŽDA PODZEMSKAJA, „Doklad V. Kandinskogo „Osnovnye elementy živopisi“ v kontekste razvitija ego teorii živopisi“, in: *Voprosy iskusstvoznanija*, XI (2/97), Moskau 1997, S. 75–86.

NADEŽDA PODZEMSKAJA, „Vozvraščenie iskusstva na put' teoretičeskoj tradicii i „nauka ob iskusstve“: Kandinskij i sozdanie Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych Nauk“, in: *Issledovanija po istorii russoj mysli*. Ežegodnik 8 (2006/2007), hrsg. von M. A. Kolerov und N. S. Plotnikov, Moskau 2009, S. 150–172.

NADEŽDA PODZEMSKAJA, „Die Kunsttheorie V. Kandinskijs und die Anfänge der GACHN“, in: *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er-Jahre in der Europäischen Diskussion*, Sonderheft Nr. 12 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, hrsg. von Nikolai Plotnikov, Hamburg 2014, S. 179–198.

VLADIMIR POLIAKOV, *Knigi russoego kubofuturizma (Bücher des Russischen Kubofuturismus)*, zweite Ausgabe, Moskau 2007.

CLARK POLING, *Kandinsky – Unterricht am Bauhaus*, Weingarten 1982.

CLARK POLING, „Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915–1933“, in: *Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933*, Bauhaus Archiv, Berlin 1984 S. 9–59.

Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation, Hg. ISABEL WÜNSCHE AND WIEBKE GRONEMEYER, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016.

NIKOLAJ PUNIN, „V zaščitu živopisi“, in: *Apollon*, Chudožestvenno-literaturnyj žurnal, Nr. 1, Moskau 1917, 61–64.

RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences, Bd. 3 der Zeitschrift *Experiment: A Journal of Russian Culture*, hrsg. von John E. Bowlt und Nicoletta Misler, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles 1997.

VASILIJ RAKITIN, „Zwischen Himmel und Erde oder Wie befreit man das Rationale vom trockenen Rationalismus“, in: *Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Grafik aus sowjetischen und westlichen Museen*, hrsg. von Sibylle Ebert-Schifferer, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1989, S. 79–88.

LEOPOLD RICHTERA, *Die Farbe als wissenschaftliches und künstlerisches Problem. Die Grundlagen der Farbenlehre für Künstler und Kunstgewerber*, Halle (Saale) 1924. Russische

Ausgabe: *Osnovy učeniya o cvetach dlja chudožnikov i dejatelej chudožestvennoj promyšlennosti*, übers. ins Russische von Prof. N. T. Fëdorov, Moskau 1927.

ROBERT RIDGWAY, *Color Standarts and Color Nomenclature*, Wash 1912.

ANSELM PETER RIEDL, *Wassily Kandinsky: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 2001.

SIXTEN RINGBOOM, *The Sounding Cosmos*, Helsingfors 1970.

SIXTEN RINGBOOM, „Die Steiner-Annotationen Kandinskys“, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*, hrsg. von Armin Zweite, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1982, S. 102–105.

SIXTEN RINGBOOM, „Kandinsky und das Okkulte“, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*, hrsg. von Armin Zweite, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1982, S. 85–101.

OGDEN NICHOLAS ROOD, *Die Moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe*, Leipzig 1880.

HANS KONRAD ROETHEL, JEAN BENJAMIN, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Bd. I, 1900–1915, München 1982.

HANS KONRAD ROETHEL, JEAN BENJAMIN, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Bd. II, 1916–1944, München 1984.

HANS KONRAD ROETHEL, *Kandinsky: das graphische Werk*, Köln 1970.

ROBERT ROSENBLUM, *Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1960.

Russkij avangard: manifesty, deklaracii, programmnye stat'i (1908–1917). K 100-letiju russkogo avangarda, St. Petersburg 2008.

Russkij avangard: iz sobranija Rossijskogo Gosudarstvennogo Archiva Literatury i Iskusstva (RGALI), hrsg. von Ju. V. Cybova, Moskau 2004.

KLAUS SACHS-HOMBACH UND KLAUS REHKÄMPER (HG.), *Bildgrammatik: interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg 1999.

ANDREJ SARAB'JANOV, „Azbuca bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943)“, in: I. V. Kljun, *Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki*, hrsg. von V. Rakitin und A. Sarab'janov, Moskau 1999, S. 5–49.

DMITRIJ SARAB'JANOV, *Istorija Russkogo Iskusstva konca XIX – načala XX veka*, Moskau 1993.

DMITRIJ SARAB'JANOV, “‘Kubofuturizm‘: Termin i real'nost’”, in: *Russkij kubofuturizm*, hrsg. von Georgij Fedorovič Kovalenko, Rossijskaja Akademija Nauk, Komissija po Izučeniju Iskusstva Avangarda 1910–1920-ch godov, St. Petersburg 2002, S. 3–10.

DMITRIJ SARAB'JANOV, *Ljubov' Popova: Živopis'*, Moskau 1994.

DMITRIJ SARAB'JANOV, NATAL'JA ADASKINA, *Popova*, hrsg. von Harry N. Abrams, New York 1989.

DMITRIJ SARAB'JANOV, *Russian art: from neoclassicism to the avant-garde. Painting, Sculpture, Architecture*, London 1990.

DMITRIJ SARAB'JANOV, NATALIJA AVTONOMOVA, *Vasilij Kandinskij: put' chudožnika, chudožnik i vremena*, Moskau 1994.

DMITRIJ SARAB'JANOV, ALEKSANDRA ŠACKICH, *Kazimir Malevič: živopis', teorija*, Moskau 1993.

ALEKSANDRA ŠACKICH, *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus*, Moskau 2009.

VIKTORIA SCHINDLER, “Color Theories from Western Europe and the United States in the Writings of Ivan Kliun”, in: *EXPERIMENT: A Journal of Russian Culture*, ed. John E. Bowl, Volume 23, 2017, S. 253–266.

VIKTORIA SCHINDLER, einführender Text zum Katalog „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, in: *Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst. Cuno Amiet, Max Bill, Gustave Buchet, Roman Clemens, Sonia Delaunay, Otto Freundlich, Fritz Glarner, Albert Gleizes, Peter Hächler, Auguste Herbin, Hans Hinterreiter, Gottfried Honegger, Johannes Itten, Erika Giovanna Klien, Jaques Lipchitz, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Otto Nebel, Otto Ritschl, Xanti Schawinsky, Jacques Villon*, Ausst.-Kat., hrsg. von Susanne Orlando, Galerie Orlando, Schweiz 2017, S. 3–17.

VIKTORIA SCHINDLER, “Producing a Grammar of Painting: Color and Form in the Manuscripts of Ivan Kliun,” in *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*, Hg. Isabel Wünsche and Wiebke Gronemeyer, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, S. 69–94.

EVMARIE SCHMITT, „Lebensdaten 1866–1944“, in: *Der frühe Kandinsky 1900–1910*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat. Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen, München 1994, S. 15–47.

THOMAS SCHOBER, *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart 1994.

FĚDOR K. ŠESTAKOV, *Soglasovanie cvetov dlja koloristov, chudožnikov, chudožnikov-prikladnikov i dlja studentov i učaščichsja (Harmonisierung der Farben für Koloristen, Maler, Gewerbmaler, Studenten und Lehrlinge)*, Ivanovo-Voznesensk 1928.

PAUL SIGNAC, „Neoimpressionismus“, in: *Farben des Lichts*, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat., Ostfildern 1996, S. 377–398 [erstmalig erschienen in *Pan*, Jg. 4, H.1, Juli 1898, S. 55–62].

NOEMI SMOLIK, „Auferstehung und kulturelle Erneuerung“, in: *Kandinsky. Malerei 1908–1921*, hrsg. von Hartwig Fischer, Sean Rainbird, Ausst.-Kat., Tate Modern, London; Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2006, S. 137–156.

NOEMI SMOLIK, „Die russische Avantgarde im Spannungsverhältnis zwischen Ost und West“, in: *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle; Kunsthalle Zürich, Ostfildern-Ruit 1998, S.19–29.

NOEMI SMOLIK, *Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij*, Diss., München 1992.

Sovremennaja nauka o cvete i problemy cvetovogo proektirovanija. Materialy konferencij, soveščanij, Vsesojuznyj Naučno-Issledovatel'skij Institut Techničeskoj Ėstetiki (VNIITĖ), Moskau 1989.

VARVARA STEPANOVA, *Čelovek ne možet žit' bez čuda: pis'ma, poëtičeskie opyty, zapiski chudožnicy*, Moskau 1994.

VARVARA STEPANOVA, „Vystavka Ol'gi Rozanovoj“, in: *Iskusstvo. Vestnik otdela IZO Narkomprosa*, Nr. 4, Moskau 1919.

VARVARA STEPANOVA, „Iz dnevnika. Zapisi o podgotovke i provedenii X i XIX Gosudarstvennyh vystavok“, in: A. M. Rodčenko, V. F. Stepanova. *Buduščee - edinstvennaja naša cel' ...*, Ausst.-Kat, hrsg. von Peter Noever, mit Beiträgen von Aleksandr N. Lavrent'ev und Angela Völker, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, München 1991.

HANS CHRISTOPH VON TAVEL, „Johannes Itten: sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk“, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, hrsg. von R. Bothe und P. Hahn, Ausst.-Kat., Ostfildern 1994.

Boris Michailovič Teplov, „Osnovy primenenija nauki o cvete v architekture“ („Grundlagen der Anwendung der Farbenlehre in der Architektur“), *Sovremennaja architektura*, Nr. 2, Moskau 1929.

V. N. TERĚCHINA, A. P. ZIMENKOV, *Russkij futurizm: stichi, stat'i, vospominanija*, St. Petersburg, 2009.

The Avant-Garde in Russia, 1910–1930. New Perspectives, Los Angeles County Museum of Art, 1980.

MARGARETA TILLBERG, *Coloured Universe and the Russian Avant-Garde: Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932*, Diss. Stockholm 2003. // Russische Ausgabe: Margareta Til'berg, *Cvetnaja vseleennaja. Michail Matjušin ob iskusstve i zrenii*, Moskau 2008.

- FÜRST EUGEN N. VON TRUBETZKOY, *Altrussische Ikonenmalerei*, Paderborn 1927.
- TRUDY VNIITE, *Techničeskaja estetika*, Vsesojuznyj Naučno-Issledovatel'skij Institut Techničeskaj Ėstetiki Gosudarstvennogo Komiteta Soveta Ministrov SSSR po Nauke i Tehnike, Moskau 1976–90.
- MAURICE TUCHMAN UND JUDI FREEMAN, *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985*, Stuttgart 1988.
- MARGARITA TUPITSYN, *Gegen Kandinsky, Against Kandinsky*, Ausst.-Kat. anlässlich der Ausstellung im Museum Villa Stuck, München, 23.11.2006 – 18.02.2007, Ostfildern 2006.
- VALERIJ TURČIN, „Želtyj zvuk“- sinestetičeskaja koncepcija V. V. Kandinskogo“, in: *Dekorativnoe iskusstvo*, Nr.1–2, Moskau 1993, S. 24–27.
- Tvorčestvo. Žurnal teorii i praktiki sovremennogo chudožestvennogo processa, istorii i kul'tury izobrazitel'nogo iskusstva*, Meždunarodnyj Chudožestvennyj Fond, Moskau 1958–2001.
- KONSTATIN UMANSKIJ, „Rußland. IV. Kandinskijs Rolle im russischen Kunstleben“, in: *Der Ararat*, Mai-Juni, München 1920, S. 28–30.
- KONSTANTIN UMANSKIJ, *Neue Kunst in Russland 1914–1919*, Potsdam 1920, S. 20–21.
- IRINA VAKAR (Hg.), *Malevič o sebe, sovremenniki o Maleviče*, 2 Bände, Moskau 2004.
- T. V. VLASOVA, „Iz istorii chudožestvennoj žizni Moskvy“: dejatel'nost' Vserosijskogo central'nogo vystavočnogo bjuro 1918–21, in: *Sovetskoe iskusstvoznanie*, vyp. 23, Moskva 1988, S. 320–336.
- WILHELM WAETZOLDT, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921.
- CHRISTOPH WAGNER, „Farbe und Thema – eine Wende in der Koloritforschung der 1990er-Jahre? Ein Forschungsbericht“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, hrsg. von Lorenz Dittmann, Bd. 42/2, Bonn 1997, S.181–250.
- VOLKER WAHL (HG.), *Die Meisterprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, Veröffentlichungen aus thüringischen Staatsarchiven, Bd. 6, Weimar 2001.
- HERWARTH WALDEN (Hg.), *Der Sturm*, Monatsschrift für Kultur und die Künste, Berlin 1910–1932.
- ROSE-CAROL WASHTON LONG, *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*, Oxford 1980.
- Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Von Malewitsch bis Kabakov*, hrsg. von Evelyn Weiss, Die Sammlung Ludwig, Köln 1993.
- CHRISTOPH WETZEL, *Sachlexikon der Kunst*, Stuttgart 2007.
- RAINER WICK, *Bauhauspädagogik*, Köln 1988.

ANDREA WITTE, „Alexej Jawlensky und Wassily Kandinsky – Bezüge zum Neoimpressionismus“, in: *Farben des Lichts*, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat., Ostfildern 1996, S. 245–266.

ANDREA WITTE, „Signacs Rezeption in Deutschland bis 1906“, in: *Farben des Lichts*, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat., Ostfildern 1996, S. 211–244.

WILHELM WORRINGER (HG.), *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, hrsg. von Helga Grebing, mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger, Paderborn 2007.

WILHELM WUNDT, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 1. Bd. 6. Auflage, Leipzig 1908.

ISABEL WÜNSCHE, *Kunst & Leben: Michail Matjuschin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg*, Köln 2012.

ISABEL WÜNSCHE, *The Organic School of The Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles*, Farnham: Ashgate 2015.

KAZUKO YAMAGUCHI, „Farbenlehre bei Kant, Schelling und Hegel“, in: *Ästhetische Subjektivität & Moderne*, Würzburg 2005, S. 274–288.

LARISA ŽADOVA, „Lisickij – teoretik vizual'noj kul'tury“, in: *Trudy VNIITE, Techničeskaja estetika*, Heft 17, Moskau 1978, S. 55–76.

LARISA ŽADOVA, „Cvetovaja sistema M. Matjušina“, *Iskusstvo*, 8, Moskau 1974.

LARISSA SHADOWA, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, Dresden 1978.

Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982.

DÖRTE ZBIKOWSKI, *Geheimnisvolle Zeichen: Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Paul Gauguin, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Willi Baumeister, Julius Bissier, Joaquín Torres-García, Adolph Gottlieb, Mark Tobey*, Göttingen 1996.

REINHARD ZIMMERMANN, „Der Bauhaus-Künstler Kandinsky – ein Esoteriker?“, in: *Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik*, hrsg. von Christoph Wagner, Ausst.-Kat., Bielefeld 2005, S. 47–55.

REINHARD ZIMMERMANN, „Kandinsky. Der Weg zur Abstraktion“, in: *Kandinsky. Malerei 1908–1921*, hrsg. von Lothar Knatz und Tanehisa Otabe, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2006.

ANDREA ZINK, *Andrej Belyjs Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und der Neukantianer*, Diss., Slavistische Beiträge, Bd. 368, München 1998.

Zolotoje Runo (Das Goldene Vlies), Zeitschrift, Nr. 2/3, Moskau 1909.

Ausstellungskataloge

Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Buduščee - edinstvennaja naša cel' ... (die Zukunft ist unser einziges Ziel ...), Ausst.-Kat., hrsg. von Peter Noever, mit Beiträgen von Aleksandr N. Lavrent'ev und Angela Völker anlässlich der Ausstellungen im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, Wien, und im Staatlichen Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, München 1991.

Aspects of Russian Experimental Art 1900–1925, Ausst.-Kat., Grosvenor Gallery, London 1967.

Avant-Garde Masterpieces of the Costakis Collection, hrsg. von Miltiades Papanikolaou, Ausst.-Kat., Thessaloniki, 2001.

Bauhaus-Künstler: Malerei und Grafik aus den Beständen der Kunstsammlungen zu Weimar und der Deutschen Bank, hrsg. von den Kunstsammlungen zu Weimar / Michael Siebenbrodt u. a., Ausst.-Kat., Kunsthalle Weimar; Museum Wiesbaden; Bauhaus Dessau, Weimar 1993.

Baumeister der Revolution: Sowjetische Kunst und Architektur 1915–1935, Ausst.-Kat. zur gleichnamigen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, mit Beiträgen von Jean-Louis Cohen, Maria Tsantsanoglou, Christina Lodder u. a., Essen 2011.

Berlin–Moskau/Moskau–Berlin 1900–1950, hrsg. von Irina Antonova und Jörn Merkert, Ausst.-Kat., München 1995.

Catalogue of Twentieth Century Russian Paintings, Drawings and Watercolours 1900–1930, Sotheby's, London 1973.

Chagall bis Malewitsch. Die Russischen Avantgarden, hrsg. von Evgenia Petrova und Klaus Albrecht Schröder, zur Ausstellung in der Albertina, Wien und dem Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg, München 2016.

Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle; Kunsthalle Zürich, Ostfildern-Ruit 1998.

Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1995.

Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hrsg. von R. Bothe und P. Hahn, Ausst.-Kat., Ostfildern 1994.

Der frühe Kandinsky 1900–1910, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen, München 1994.

Desjataja Gosudarstvennaja vystavka. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm, Ausst.-Kat., Moskau 1919.

Die 20er Jahre in Osteuropa, The 1920s in Eastern Europe, Ausst.-Kat. zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Gmurzynska, Köln 1975.

Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Der Kubofuturismus und der Aufbruch der Moderne in Russland, hrsg. von Katia Baudin, Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Köln 2010.

- Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie*, Ausst.-Kat., Berlin, Dessau 1996.
- Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian*, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat., Ostfildern 1996.
- Gegen Kandinsky, Against Kandinsky*, hrsg. von Margarita Tupitsyn, Ausst.-Kat. anlässlich der Ausstellung im Museum Villa Stuck München, Ostfildern 2006.
- I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija*, hrsg. von Andrej Sarab'janov, Ausst.-Kat., Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, Moskau 1999.
- In den hellsten Farben. Aquarelle von Dürer bis Macke*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2003.
- In Search of 0,10: The last Futurist exhibition of painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von Matthew Drutt, Fondation Beyeler, Basel 2015.
- Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik*, hrsg. von Christoph Wagner, Ausst.-Kat., Bielefeld 2005.
- Kandinsky in Rußland und im Bauhaus 1915–1933*, Ausst.-Kat., Zürich 1984.
- Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*, hrsg. von Armin Zweite, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1982.
- Kandinsky. Absolut Abstrakt*, hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; Centre Pompidou Paris; Solomon R. Guggenheim Museum New York, München 2008.
- Kandinsky. Malerei 1908–1921*, hrsg. von Hartwig Fischer, Ausst.-Kat., Tate Modern, London; Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2006.
- Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933.*, hrsg. von Peter Hahn, Ausst.-Kat. des Bauhaus-Archivs, Museum für Gestaltung, Berlin 1984.
- Kasimir Malewitsch und der Suprematismus in der Sammlung Ludwig*, Bd. 2 der Reihe Russische Avantgarde, hrsg. von Katia Baudin und Elina Knorpp, Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Köln 2011.
- Kasimir Malewitsch und die russische Avantgarde. Mit Werken aus den Sammlungen Chardschijew und Costakis*, Ausst.-Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2014.
- Georgij Kostaki, k 100-letiju kollektionera*, Ausst.-Kat., Staatliche Tretjakov Galerie, Moskau 2014.
- Landschaften von Brueghel bis Kandinsky. Die Ausstellung zu Ehren des Sammlers Hans Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza*, hrsg. von Jutta Frings, Ausst.-Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Ostfildern-Ruit 2001.
- Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki*, Ausst.-Kat., hrsg. von Miltiades Papanikolaou, Martin-Gropius-Bau in Berlin, Köln 2004.

Matjuschin und die Leningrader Avantgarde, Ausst.-Kat., hrsg. von Heinrich Klotz, Stuttgart, München 1991.

Morosow und Schtschukin – Die russischen Sammler. Monet bis Picasso, Ausst.-Kat., hrsg. von Georg-W. Költzsch, Köln 1993.

Organika: bespredmetnyj mir prirody v russkom avangarde XX veka, Moskau 2000. Dies ist die verkürzte russische Fassung des Ausstellungskatalogs *Organica: Organic, The Non-Objektive World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, hrsg. von Alla V. Povelikhina [Povelichina] zur Ausstellung in der Galerie Gmurzynska, Köln 1999.

Organika: Nowaja Mera vosprijatija Prirody chudožnikami russkogo avangarda 20 veka / Organica, New Perception of Nature in the Russian Avant-Gardism of the 20th Century, hrsg. von Alla Povelichina, Marina Lošak, Nadja Bukreeva, Ausst.-Kat., St. Petersburg 2001.

Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin 0,10 (Die Letzte Futuristische Bilderausstellung 0,10), Ausst.-Kat, Petrograd 1915.

Professor Michail Matjušin i ego utčeniki 1922–1926 godov, vystavka Oktjabr' 2007 god, k 250 letiju Akademii chudožestv, hrsg. von Natal'ja Adaskina, Ausst.-Kat., St. Petersburg 2007.

Punkt und Linie zu Fläche: Kandinsky am Bauhaus, Ausst.-Kat. anlässlich der Ausstellung „Punkt und Linie zu Fläche - Kandinsky am Bauhaus“, hrsg. von Erik Stephan für die Städtischen Museen Jena, 2009.

Punkt, Linie, Kreis, Fläche, Ausst.-Kat., mit einem einführenden Text von Dr. Marina Dmitrieva, hrsg. von Susanne Orlando, Galerie Orlando, Zürich 2012.

Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst. Cuno Amiet, Max Bill, Gustave Buchet, Roman Clemens, Sonia Delaunay, Otto Freundlich, Fritz Glarner, Albert Gleizes, Peter Hächler, Auguste Herbin, Hans Hinterreiter, Gottfried Honegger, Johannes Itten, Erika Giovanna Klien, Jaques Lipchitz, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Otto Nebel, Otto Ritschl, Xanti Schawinsky, Jacques Villon, Ausst.-Kat., mit einem einführenden Text von Viktoria Schindler „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, hrsg. von Susanne Orlando, Galerie Orlando, Schweiz 2017.

Russian Avant-Garde 1910–1930. The G. Costakis Collection, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, 2 Bände, Athen 1995.

Russische Avantgarde – „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“, hrsg. von Moez Ben Hazaz und Ariane M. Hofstetter, Ausst.-Kat., Wiesbaden 2006.

Russische Avantgarde 1910–1930 aus sowjetischen und deutschen Sammlungen, Ausst.-Kat., Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1990.

Russische Avantgarde 1910–1930: Bilder, Konstruktionen, Ausst.-Kat., hrsg. von der Galerie Bagera, Köln 1978.

Russische Avantgarde aus der Sammlung Costakis, hrsg. von Margit Rowell, Angelika Zander Rudenstine, Jelena Hahl (Redaktion der deutschen Ausgabe), Ausst.-Kat., 18. Januar – 12. März 1984, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1984.

Russische Kunst aus den Nachlässen und Sammlungen Dauman, Ellenberg, Kljunkowa, Poletschko, Tomilina-Larionow und anderen. Von Jawlensky bis Kljun. Von Gontscharowa bis Maschkow, Ausst.-Kat., mit einem einführenden Text von PD Dr. Waltraud Bayer „Private Sammler der russischen Avantgarde in der UdSSR“, hrsg. von Susanne Orlando, Galerie Orlando, Zürich 2010.

Russkij simvolizm. Golubaja Rosa, hrsg. von Ida Hoffmann, Ausst.-Kat., Musée d'Ixelles, Brüssel; Staatliche Tret'jakov-Galerie, Moskau 2005.

Vasilij Vasil'levič Kandinskij (1866–1944): živopis', grafika, prikladnoe iskusstvo, Katalog vystavki, Leningrad 1989.

Velikaja Utopija: Russkij i sovetskij avangard 1915–1932, Ausst.-Kat., hrsg. von A. Sarab'janov, I. Sorovina u. a., Bern, Moskau 1993. Deutsche Version: *Die große Utopie: Die russische Avantgarde 1915–1932*, hrsg. von Bettina-Martine Wolter, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1992.

Vom Klang der Bilder, hrsg. von Karin v. Maur, Ausst.-Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985.

Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914, hrsg. von Tayfun Belgin, Ausst.-Kat., Museum am Ostwall Dortmund, 3. Auflage, Heidelberg 1996.

Von der Fläche zum Raum. Russland 1916–24, From Surface to Space, Russia 1916–24, Ausst.-Kat., hrsg. von der Galerie Gmurzynska, Köln 1974.

Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle, hrsg. von Erika Hanfstaengel, Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, München 1974.

Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen, Ausst.-Kat., hrsg. von Sibylle Ebert-Schifferer, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau; A.D.A.G.P. Paris; Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1989.

Werke aus der Sammlung Costakis: Russische Avantgarde 1910–1930, hrsg. von Stephan von Wiese, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Düsseldorf 1977.

Internetquellen

Die online Enzyklopädie der Russischen Avantgarde: <http://rusavangard.ru>

<http://psi.physik.kit.edu>

15 ANHANG

ДОКУМЕНТЕ

Дисциплина 6-й группы руководитель И. В. Ключ.⁵⁹⁶

Дисциплина 6-й группы преследует следующие задачи.

1) Максимальное выявление цвета как главного элемента искусства живописного.

-его яркости

-его силы

-его веса

- его тени

2) Конструкция:

плоскостная

цветовая

пространственная

без пространства

4) Фактура:

-однообразная

-разновидная

5) Хроматическая гамма тонов:

-основных

-дополнительных

-гармонических

-дисгармонических

-контрастных

Выполнение:

Интенсивность цвета достигается не только путем обработки каждого отдельного цвета, да и еще путем сопоставления нескольких цветов по принципу контраста.

Построение отвлеченных форм в пространстве и вне пространства.

Выявление пространства цветом.

Построения на равновесии цвета.

Взаимодействие формы и цвета.

Построение статическое.

Построение динамическое.

Динамическое построение высокого напряжения.

⁵⁹⁶ Ivan Kljun, unveröffentlichtes handgeschriebenes Dokument „Disciplina 6-j gruppy, rukovoditel‘ I. V. Kljun. Programma osnovnogo otdelenija VChUTEMASa: ‚Cvetovoe i ploskostnoe postroenie‘“, Fond 148, ed. chr. 128., list 1, Handschriftenabteilung, Tret’jakov Galerie, Erstveröffentlichung.

Тяготение к одному центру.
Децентрализация.

Обработка цвета для достижения его максимальности, глубины и веса.

Фактура гладкая,

– шероховатая,

–глянцевая,

–матовая,

–плотная,

– рыхлая и т. д.

В первый год обучения даются общие понятия во всех выше указанных задачах, а во второй год эти понятия углубляются с переходом к распылению конкретной формы и цвета.

KURZFASSUNG

Den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet das künstlerische und kunsttheoretische Œuvre des bis heute wenig bekannten russischen Avantgardisten Ivan Kljun (1873–1943).

Obwohl dieser Künstler eng mit Kazimir Malevič (1878–1935), Aleksandr Rodčenko (1891–1956), Ljubov' Popova (1889–1924), Vladimir Tatlin (1885–1953), Ol'ga Rozanova (1886–1918) und Nadežda Udal'cova (1886–1961) ausstellte, Manifeste veröffentlichte und mit den erwähnten Künstlern im Institut für Künstlerische Kultur (INChUK) und in den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) zusammenarbeitete, gibt es kaum Veröffentlichungen und Untersuchungen zu den von Kljun hinterlassenen zahlreichen kunsttheoretischen Manuskripten, die viele wichtige Ereignisse und Diskurse in den Kreisen der russischen Avantgarde-Künstler in der Zeitspanne zwischen 1910 und 1935 beleuchten. Nur ein Teil dieser Schriften ist publiziert worden und das fast ausschließlich in russischer Sprache. Die in dieser Arbeit besprochenen Auszüge aus veröffentlichten, aber vor allem aus neu entdeckten, unveröffentlichten Manuskripten Kljuns machen seinen Beitrag zur Entwicklung der ungegenständlichen Kunst und einer Kunstwissenschaft in Russland Anfang der 1920er-Jahre evident.

Die vorliegende Dissertation schließt eine Lücke in der bisherigen Forschung bezüglich der nahezu unbekanntem Farbtheorie von Ivan Kljun. Zum ersten Mal werden hier Kljuns zum Teil immer noch unveröffentlichte theoretische Aufsätze zu den Grundelementen der Malerei wie Farbe, ihre Wirkung, zur Korrespondenz zwischen Farben und Formen, zu Faktur, Rhythmus, Licht und Fragen der Komposition untersucht und besprochen. Kljun ging es darum, die visuellen Phänomene aufzudecken, die in einem abstrakten Gemälde zum Vorschein kommen, und nicht um eine praktische Anleitung für Gewerbmaler oder Kunsthandwerker. In seinen zahlreichen Untersuchungen und theoretischen Ausführungen bewegte sich Kljun bewusst in Richtung der Wahrnehmungsforschung. Es stellte sich heraus, dass er eine Art Grammatik oder ein universelles Regelsystem für die abstrakte Malerei auszuarbeiten beabsichtigte. Dieses Regelsystem sollte eine theoretische Grundlage für die künstlerische Gestaltung bilden und zum Verständnis der modernen abstrakten Malerei aber auch der Werke Alter Meister verhelfen.

Darüber hinaus fand zum ersten Mal die Rekonstruktion seiner erhaltenen Farb-Form-Tabellen statt, die der Künstler zusammenstellte, um seine Untersuchungen zur Korrespondenz zwischen Farben und Formen wissenschaftlich zu begründen. Die zahlreichen Regeln, nach denen Farben und Formen sich in einer Komposition verhalten, fasste der Künstler in seinem Heft „Komposition und Faktur“ zusammen, das in der vorliegenden Arbeit in seinem vollen Umfang erstmalig behandelt wird.

Ein anderer wichtiger Beitrag der vorliegenden Arbeit ist die Analyse des künstlerischen Werkes Kljuns unter Einbeziehung seiner kunsttheoretischen Ausführungen, die bislang in der Fachliteratur ausblieb. Ausgewählte künstlerische Werke Kljuns werden hier im Kontext seines umfassenden theoretischen Œuvres zum ersten Mal vorgestellt und besprochen.

Bis heute stand eine Vergleichsanalyse von Kljuns Ideen und theoretischen Ausführungen mit denen von Vasilij Kandinskij und anderen Kollegen und Freunden wie Kazimir Malevič, Michail Matjušin und Ljubov' Popova aus. Diese Zusammenhänge wurden hier samt den Diskursen zu den Grundelementen der Malerei im künstlerischen Umfeld der erwähnten Künstler beleuchtet.

Kljuns Vorhaben, eine für Künstler brauchbare Malgrammatik zu erarbeiten, war mit Sicherheit ein bei Kandinskij entlehnter Gedanke, dessen Verwirklichung Kljun aber eigenständig verfolgte. Verankert in der Tradition der von Kandinskij entwickelten Programme für das Institut für Künstlerische Kultur (INChUK) und die Russische Akademie der Kunstwissenschaften (RACHN), strebte Kljun die Entwicklung objektiver Untersuchungsmethoden für die Werke der Kunst an, mit deren Hilfe die subjektive Beurteilung der künstlerischen Mittel durch die Probanden objektiv untersucht und gedeutet werden konnten. Er stellte seine eigenen Theorien auf und untermauerte sie anhand unterschiedlicher wissenschaftlicher Abhandlungen zur Farbenlehre sowie experimentell.

Die vorliegende Arbeit veranschaulicht welche Theorien Kljun in Bezug auf gestalterische Elemente aufstellte und praktisch umsetzte, welche Quellen er dabei verwendete, wie stark er im unter den russischen Avantgardisten verbreiteten Topos der Erneuerung der Kunst verankert war und mit welchen Neuerungen und einzigartigen Ideen er die Kunst bereicherte.

ABSTRACT

This dissertation focuses on works of art and theoretical writings of the lesser-known Russian avant-gardist Ivan Kliun (1873–1943).

Kliun exhibited his work and published manifestos with such renowned avant-garde artists as Kazimir Malevich (1878–1935), Alexander Rodchenko (1891–1956), Liubov' Popova (1889–1924), Vladimir Tatlin (1885–1953), Olga Rozanova (1886–1918), and Nadezhda Udaltsova (1886–1961). Even though Kliun worked in the Institute of Artistic Culture (INKhUK) and the Higher State Art-Technical Studios (VKhUTEMAS) together with Wassily Kandinsky (1866–1944) and all of the aforementioned artists, many of his theoretical writings have been neither examined nor published. Only a fraction of Kliun's manuscripts have been published and mostly in Russian. His numerous manuscripts on art theory and autobiographical notes shed light on relevant events and discourses on non-objective art among Russian avant-gardists in the period between 1910 and 1935. The numerous excerpts from Kliun's manuscripts investigated in this dissertation reveal his contribution to the development of non-objective art and the science of art in the 1920s in Russia.

This dissertation closes a gap in previous research on Ivan Kliun's nearly unknown color theory. Here, for the first time, Kliun's art theory essays on the primary elements of painting like color and its effect, on the interaction between colors and forms, on texture, rhythm, and light, and on questions of composition are investigated and discussed. Kliun aimed to uncover the visual phenomena that appear in an abstract painting instead of creating a practical guide for graphic designers or craftspeople. In his numerous investigations and theoretical analyses, Kliun deliberately moved towards research of perception. It turned out that he intended to create a kind of grammar or universal system of rules for abstract painting. This system was meant to serve as a theoretical base for artistic composition and to help understand both modern abstract painting and works of the old masters.

Furthermore, Kliun's preserved color-form-tables have been reconstructed. The artist composed these tables to ground his studies on the interaction between color and form scientifically. He summarized the large number of rules on how colors and forms interact within a composition in his manuscript "Composition and texture," which is discussed in its entirety in this thesis for the first time.

Another important contribution that has been neglected in academic literature so far is the analysis of Kliun's artistic works, specifically graphics, watercolors, paintings, and sculptures, in relation to his manuscripts on art theory. Some of Kliun's selected artworks have been presented and examined here for the first time within the context of his numerous theoretical manuscripts.

Until now, a comparative analysis of Kliun's ideas and theoretical statements with those of Wassily Kandinsky and other colleagues like Kazimir Malevich, Liubov' Popova, and Mikhail Matiushin (1861–1934) had never been performed. This thesis examines such relations, including the discourses on the primary elements of painting in the artistic world of the artists mentioned.

Kliun's plan to develop a useful grammar of painting for artists is certainly an idea borrowed from Kandinsky, although Kliun went about pursuing this plan independently. Rooted in the tradition of Kandinsky's programs developed for INKhUK and the Academy of Artistic Sciences (RAKhN), Kliun strove to develop objective methods of artistic analysis with which test persons would be able to objectively investigate and interpret the subjective assessment of artistic means. He crafted his own theories and underpinned them with scientific treatises on color theory and with experiments.

This dissertation sheds light on those theories related to the primary elements of painting that Kliun created and implemented in practice, which sources he used in the process, how strongly rooted he was in the topos of art's renewal (which was widely embraced by the Russian avant-garde), and with which new and innovative ideas he enriched non-objective art.

CURRICULUM VITAE

Aus Datenschutzgründen wurde der Lebenslauf aus der elektronischen Version entfernt.

Aus Datenschutzgründen wurde der Lebenslauf aus der elektronischen Version entfernt.

PUBLICATIONS

Article in Edited Volume

1. “Color Theories from Western Europe and the United States in the Writings of Ivan Kliun”, *EXPERIMENT: A Journal of Russian Culture*, ed. John E. Bowlt, Volume 23 (2017): 253–266. (ISSN 1084-4945/ e-ISSN 2211-730X)
<http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/2211730x/23/1>

2. “Producing a Grammar of Painting: Color and Form in the Manuscripts of Ivan Kliun,” in *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*, ed. Isabel Wünsche and Wiebke Gronemeyer (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 69–94. (ISBN-978-1-4438-9734-1)
<http://www.cambridgescholars.com/practices-of-abstract-art>

Introducing Article in the exhibition catalogue

3. „Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst“, in *Robert Marc im Spannungsfeld von kubistischer, konstruktiver und konkreter Kunst. Cuno Amiet, Max Bill, Gustave Buchet, Roman Clemens, Sonia Delaunay, Otto Freundlich, Fritz Glarner, Albert Gleizes, Peter Hächler, Auguste Herbin, Hans Hinterreiter, Gottfried Honegger, Johannes Itten, Erika Giovanna Klien, Jaques Lipchitz, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Otto Nebel, Otto Ritschl, Xanti Schawinsky, Jacques Villon*, exh. cat., ed. Sussane Orlando, GALERIE ORLANDO, (Switzerland: 2017), 3–17. (ISBN 978-39524484-3-4)

ORGANIZATION OF CONFERENCES OR CONFERENCE PANELS

Organizer and one of chairs of the the 5th Workshop of the RUSSIAN ART AND CULTURE GROUP *Russian Art on the Rise* | *Russische Kunst im Aufbruch* at FREE UNIVERSITY OF BERLIN, 21-22 September 2017.

<http://russian-art.user.jacobs-university.de/2016-workshop-call-for-papers/>

<https://networks.h-net.org/node/166842/discussions/213056/fifth-graduate-workshop-russian-art-rise-freie-universit%C3%A4t-berlin>

TALKS

- 1 “Wassily Kandinskys kunsttheoretische Schriften und ihre Rezeption in den Kreisen der russischen Avantgarde”, 5th Graduate Workshop *Russian Art on the Rise | Russische Kunst im Aufbruch* of *Russian Art and Culture Group*, Kunsthistorisches Institut at FREE UNIVERSITY OF BERLIN, Berlin, Germany, 2017 (collaboration between Department of Humanities and Social Sciences at JACOBS UNIVERSITY BREMEN and FREE UNIVERSITY OF BERLIN). Find attached the booklet of conference. (<http://russian-art.user.jacobs-university.de/news-and-events/>)
- 2 “Searching for Objective Methods of Investigation in Art: Ivan Kliun’s Scientific Approach to Artistic Media”, 4th Graduate Workshop of *Russian Art and Culture Group*, Department of Humanities and Social Sciences, JACOBS UNIVERSITY, Bremen, Germany, 2016. (<http://russian-art.user.jacobs-university.de/2016-workshop-program-fall/>)
- 3 “Color Theories in the Manuscripts of Russian Avant-Garde Artist Ivan Kliun”, 1st Graduate Workshop of *Russian Art and Culture Group*, Department of Humanities and Social Sciences, JACOBS UNIVERSITY, Bremen, Germany, 2014. (<http://russian-art.user.jacobs-university.de/workshop-program/>)
- 4 „Wassily Kandinsky’s Theory of Color and Form: From Theosophy to a Science of Art“, *The Fourth Biennial Conference of the European Network for Avant-garde and Modernism Studies (EAM)*, UNIVERSITY OF HELSINKI, Finland, 2014. Panel abstract published online (<http://eam-europe.be/sites/eam-europe.be/files/EAMUtopia2014Conference.pdf>), abstract on page: 174.
- 5 “Ivan Kliun and science of color”, conference *Neue Forschungen und Quellen zum Werkstoff Farbe*, TECHNICAL UNIVERSITY MUNICH, Germany, 2013. (<https://www.ar.tum.de/aktuell/news-singleview/article/doktorandenfachkonferenz-neue-forschungen-und-quellen-zum-werkstoff-farbe-1/>)

ABBILDUNGEN

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 1. Ivan Kljun, *Scheunen*, 1909, Aquarell, Bleistift auf Papier, 13,3 x 17,3 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (809.79)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 2. Ivan Kljun, *Skazka (Märchen)*, 1910, Gouache und Tusche auf Papier, 20,5 x 18 cm, Staatliche Tret'jakov Galerie.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 3. Ivan Kljun, *Die Frau des Künstlers (Porträt)*, 1910, Aquarell, Kohle und Bleistift auf Papier, 34,2 x 29,1 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C549)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 4. Ivan Kljun, *Familie*, 1911, Öl auf Holz, 46,4 x 36,3, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (85.78)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 5. Ivan Kljun, *Ohne Titel*, 1905, Aquarell und Bleistift auf Papier, 23,3 x 25,4, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C369)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 6. Kazimir Malevič, *Leichentuch Christi*, 1908, Gouache auf Karton, 23,4 x 37,3 cm, Staatliche Tret'jakov Galerie.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 7. Kazimir Malevič, *Gebet* (Studie zu einem Fresko), 1907, Öl auf Karton, 70 x 74,8 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 8. Natalija Gončarova, *Radfahrer*, 1913, Öl auf Leinwand, 78 x 105 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 9. Kazimir Malevič, *Ernte (Žatva)*, 1928-29, Öl auf Sperrholz, 52,8 x 72,8 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 10. Entwurf für die Komposition *Krug*, Papier, Bleistift, 11,5 x 8,9 cm, Blatt 22, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C560 verso)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 11. Ivan Kljun, Entwürfe für das Gemälde *Ozonator*, 1914, Bleistift auf Papier, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C562 verso, C555 verso)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 12. Ivan Kljun, Entwurf für das Gemälde *Ozonator*, 1914, Bleistift auf Papier, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C562)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 13. Ivan Kljun, Studie zum Gemälde *Ozonator*, 1914, Bleistift auf Papier, Galerie Johanna Ricard, Nürnberg.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 14. Ivan Kljun, Studie zum Gemälde *Ozonator*, 1914, Aquarell und Tusche auf Papier, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (262.80.)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 15. Ivan Kljun, Studie zum Gemälde *Ozonator*, 1914, Bleistift, Aquarell und Tusche auf Papier, 14,1 x 8,8 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (285.80.)



Abbildung 16. Ivan Kljun, *Ozonator*, 1914, Öl und Collage auf Leinwand, 75 x 66 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, Abb. zitiert nach: *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von Matthew Drutt, Basel 2015, S. 99.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 17. Ivan Kljun, Entwurf für das Ölgemälde *Grammophon*, 1914, Bleistift auf Papier 10,4 x 15,5 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C562 recto)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 18 (a, b). Ivan Kljun, Entwürfe für das Ölgemälde *Grammophon*, 1914, Bleistift auf Papier, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C562 recto)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 19. Ivan Kljun, Studie zum Ölgemälde *Grammophon*, 1914, Feder und Tusche auf Papier 12,5 x 10,3 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg. (R-4882)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 20. Ivan Kljun, Studie zum Ölgemälde *Grammophon*, 1914, Bleistift auf Papier, Galerie Johanna Ricard, Nürnberg.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 21. Ivan Kljun, *Grammophon*, 1914, Öl auf Leinwand, 80,5 x 76 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 22. Ivan Kljun, Entwürfe für das verschollene Gemälde *Arithmometer*, um 1915, Bleistift auf Papier, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 23. Ivan Kljun, Entwürfe für das Gemälde *Kopf des Sägers*, 1913 (?), Bleistift auf Papier, Sammlung Costakis, Thessaloniki.



Abbildung 24. Ivan Kljun, *Kopf des Sägers* (Kubismus), 1913 (?), Öl auf Leinwand, Heimats- und Kunstmuseum von Krasnodar, Abb. zitiert nach: *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 101.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 25. Ivan Kljun, Studie zum Gemälde *Säger*, 1914, Bleistift auf Papier, 7,7 x 7 cm, Staatliche Tret'jakov Galerie.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 26. Ivan Kljun, Studie zum Gemälde *Säger (Längsschnitt-Säger?)*, 1914, Bleistift auf Papier, Verbleib unbekannt.

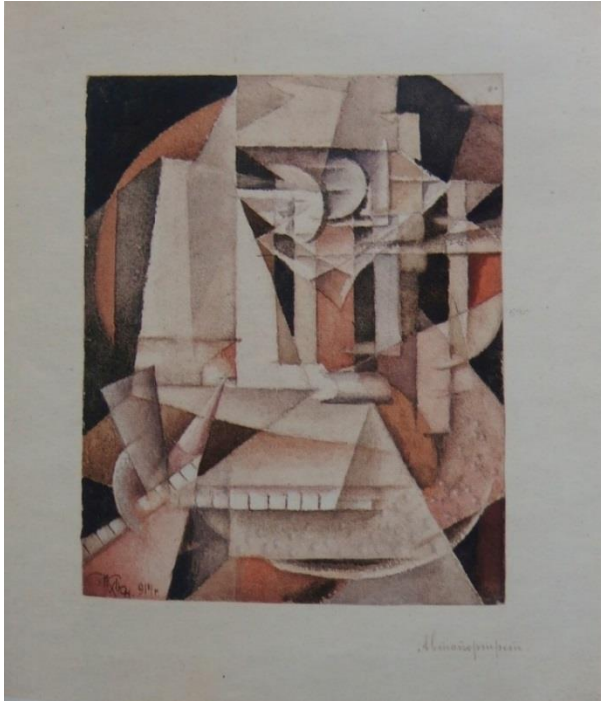


Abbildung 27. Ivan Kljun, von Kljun betitelt als *Avtoportret (Selbstporträt)*, 1914, Staatliche Tret'jakov Galerie, Abb. zitiert nach: I. V. Kljun v Tret'jakovskoj Galeree: K 125-ju so dnja roždenija, Ausst.-Kat., Moskau 1999, Abb. 10, S. 63.

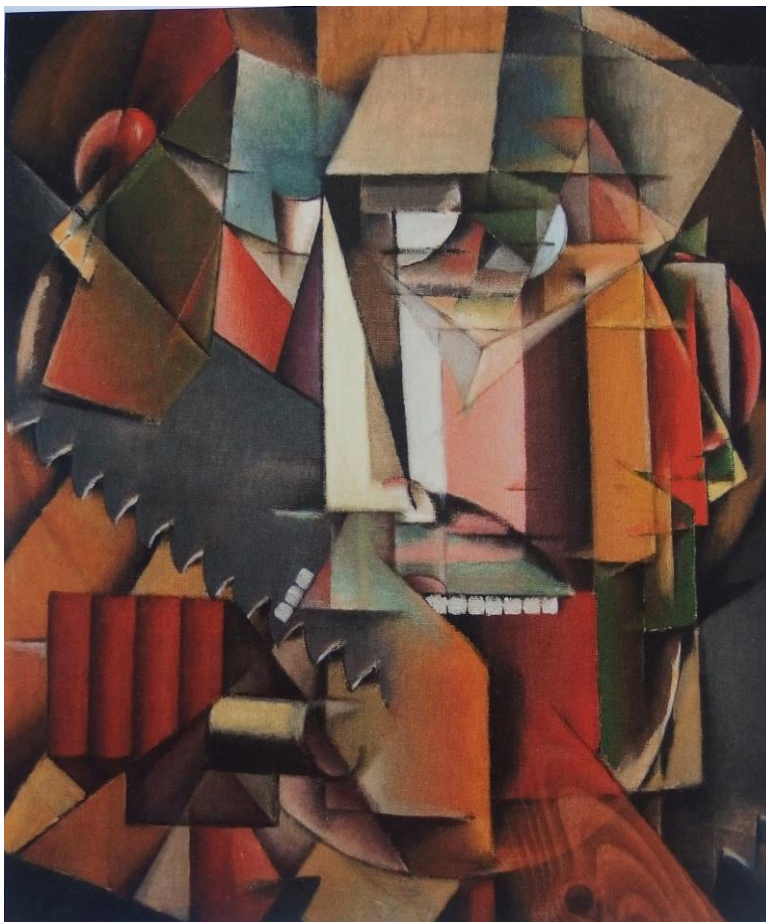


Abbildung 28. Ivan Kljun, *Selbstporträt (?)*, 1914, Öl auf Leinwand, 71 x 62 cm, Gemäldegalerie B. M. Kustodiev in Astrachan', Abb. zitiert nach: *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 100.



Abbildung 29. Ivan Kljun, Studie zum Ölgemälde *Prodolnyj pil'sčik (Golova?) Längsschnitt-Säger (Kopf?)*, 1914-16 (?), Aquarell auf Papier, 14,1 x 8,5 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki (C559 verso, 5), Abb. zitiert nach: *Avant-Garde 1910–1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 78 (II), S. 162.

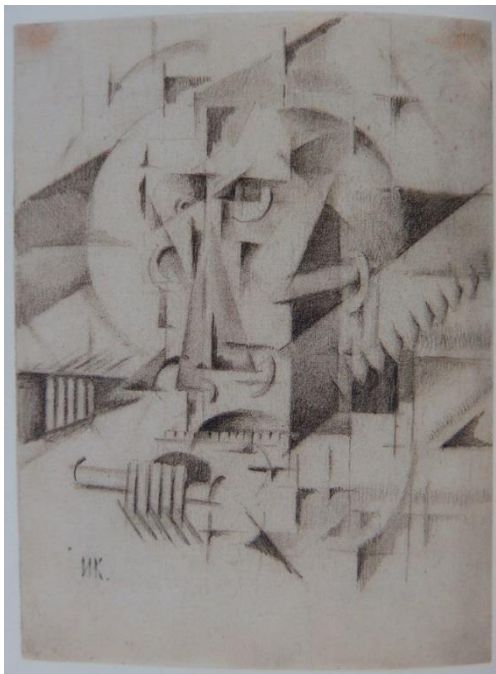


Abbildung 30. Ivan Kljun, Studie zum Ölgemälde *Prodolnyj pil'sčik (Golova?) Längsschnitt-Säger (Kopf?)*, 1914-16 (?), Bleistift auf Papier 22,5 x 18,2 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (822.79), Abb. zitiert nach: *Avant-Garde 1910–1930. The G. Costakis Collection*, Ausst.-Kat., hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 78 (I), S. 162.



Abbildung 31. Ivan Kljun, *Avtoportret s piloj (Prodolnyj pil'sčik) (Selbstporträt mit Säge (Längsschnitt-Säger))*, 1922 (?), Öl auf Leinwand, 67 x 54 cm, Staatliche Tret'jakov Galerie, Abb. zitiert nach: *Avant-Garde 1910–1930. The G. Costakis Collection, Ausst.-Kat.*, hrsg. von Anna Kafetsi, Athen 1995, Abb. 79, S. 163.

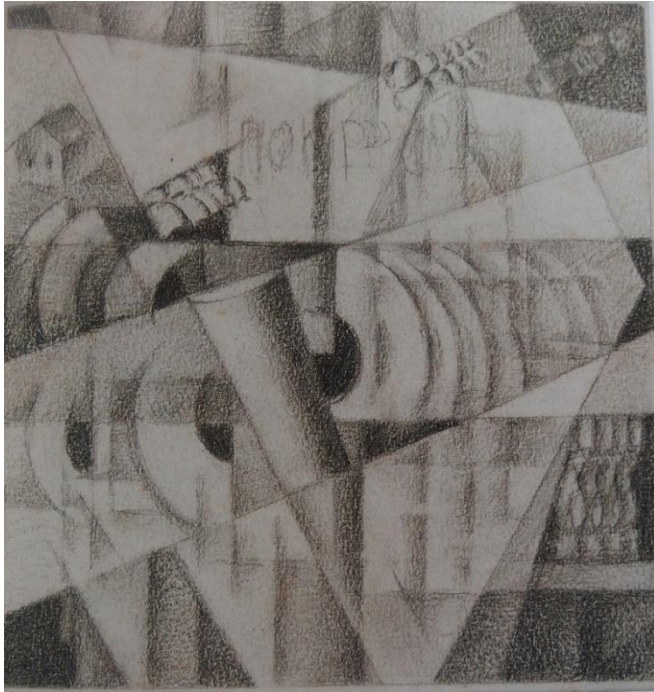


Abbildung 32. Ivan Kljun, Studie zum Werk *Probegajuščij pejzaž* (*Vorbeieilende Landschaft*), 1913, Bleistift auf Papier, 19,7 x 25,2 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki, Abb. zitiert nach: *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abb. 133, S. 144.

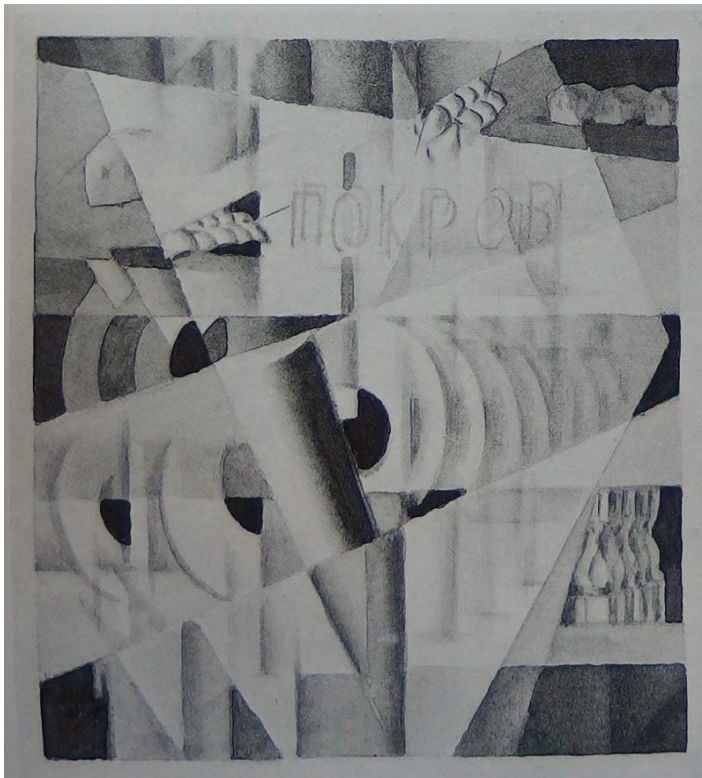


Abbildung 33. Ivan Kljun, Studie zum Werk *Probegajuščij pejzaž* (*Vorbeieilende Landschaft*), 1913, Lavierung auf Papier, 16 x 14,8 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki, Abb. zitiert nach: *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abb. 132, S. 144.



Abbildung 34. Ivan Kljun, Studie zum Werk *Probegajuščij pejzaž (Vorbeieilende Landschaft)*, 1913, Tusche auf Papier, 13,4 x 8,7 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki, Abb. zitiert nach: *Russische Avantgarde-Kunst: Die Sammlung George Costakis*, hrsg. von Angelica Zander Rudenstine, Köln 1982, Abb. 134, S. 144.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 35. Ivan Kljun, Studie zum Werk *Probegajuščij pejzaž (Vorbeieilende Landschaft)*, 1914, Bleistift auf Papier, 11 x 13 cm, Staatliche Tret'jakov Galerie.

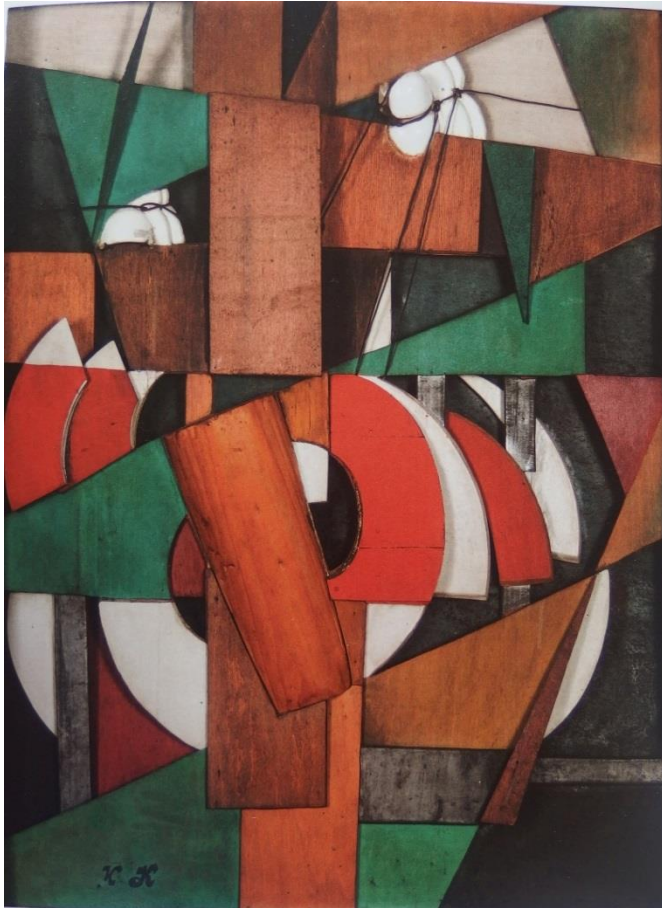


Abbildung 36. Ivan Kljun, Holzrelief *Probegajuščij pejzaž* (*Vorbeieilende Landschaft*), 1913, Holz, Öl, Metall, Porzellan, Draht, Schenkung aus der Sammlung Costakis an die Staatliche Tret'jakov Galerie, Abb. zitiert nach: *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 97.



Abbildung 37. Ivan Kljun, *Probegajuščij pejzaž (Vorbeieilende Landschaft)*, 1914, Öl auf Leinwand, 55,5 x 61 cm, Regionales Kunstmuseum Viktor und Apolinarij Vasnetsov in Kirov, Abb. zitiert nach: *In Search of 0,10: The last Futurist Exhibition of Painting*, Ausst.-Kat., hrsg. von M. Drutt, Basel 2015, S. 95.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 38. Ivan Kljun, Entwurf für die Skulptur *Kubistka za tualetom (Kubistin am Schminktisch)*, 1915, Bleistift auf Papier, 9,2 x 7,8 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 39. Ivan Kljun, ein altes Foto der Skulptur *Kubistka za tualetom (Kubistin am Schminktisch)*, 1915, verschollen.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 40. Ivan Kljun, Entwurf für die Skulptur *Flötist/Musiker*, 1916, Bleistift auf Papier, Privatsammlung.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 41. Ivan Kljun, Skulptur *Flötist/Musiker*, 1916, Staatliche Tret'jakov Galerie.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 42. Ivan Kljun, Entwürfe für die *Fliegende Skulptur* (Mobile), um 1917, Bleistift auf Papier, Sammlung Costakis, Thessaloniki.



Abbildung 43. Ivan Kljun, *Farb-Form-Studien*, 1917, Öl auf Papier, 27 x 22,5, Sammlung Costakis, Thessaloniki, Foto: Viktoria Schindler.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 44. Ivan Kljun, (links) *Ohne Titel*, undatiert (1917) (?), Aquarell, Tusche und Bleistift auf Papier, 30,5 x 26 cm, (75.78); (rechts) *Suprematismus*, um 1917, Öl auf Leinwand, 33,6 x 35,7 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (77.78)



Abbildung 45. Ivan Kljun, *Rotes Licht, Sphärische Komposition*, um 1923, Öl auf Leinwand, 69,1 x 68,9 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (84.78), Foto: Viktoria Schindler.

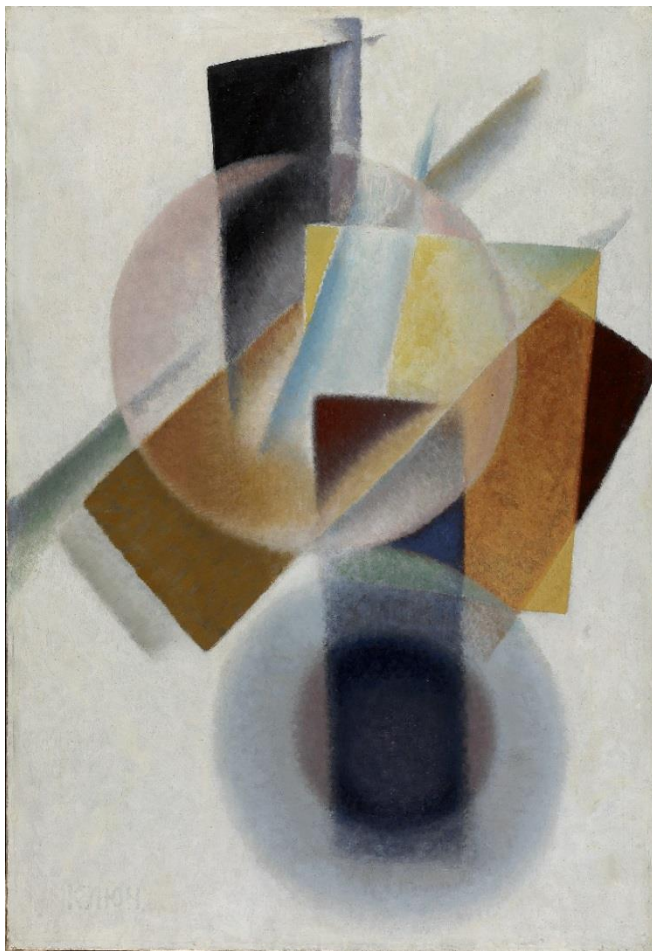


Abbildung 46. Ivan Kljun, *Sphärische Komposition*, 1922–25, Öl auf Leinwand, 101,8 x 70,7 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (83.78)

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung in der veröffentlichten Version.

Abbildung 47. Ivan Kljun, *Suprematismus*, um 1916, Öl auf Leinwand, 89 x 71 cm, Staatliche Tret'jakov Galerie.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung in der veröffentlichten Version.

Abbildung 48. Ivan Kljun, *Komposition mit drei Mittelpunkten*, 1932, Öl auf Leinwand, 65 x 46,5 cm, Schenkung aus der Sammlung Costakis an die Staatliche Tret'jakov Galerie.

Aus bildrechtlichen Gründen entfällt die Abbildung
in der veröffentlichten Version.

Abbildung 49. Ivan Kljun, *Interieur II*, 1925–32, Öl auf Leinwand, 48,8 x 48,9 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C789)



Abbildung 50. Ivan Kljun, *Farb-Form-Studie*, 1931, Farblithographie, 22,5 x 17 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (282.80)

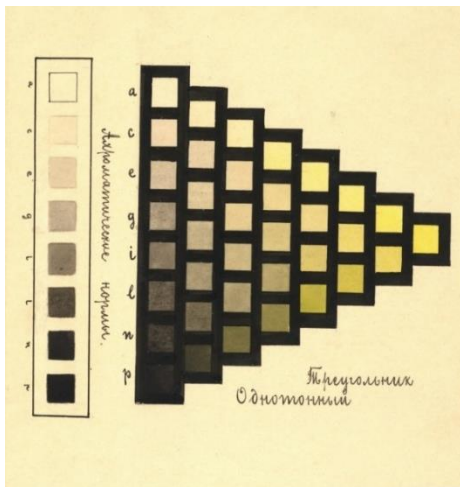
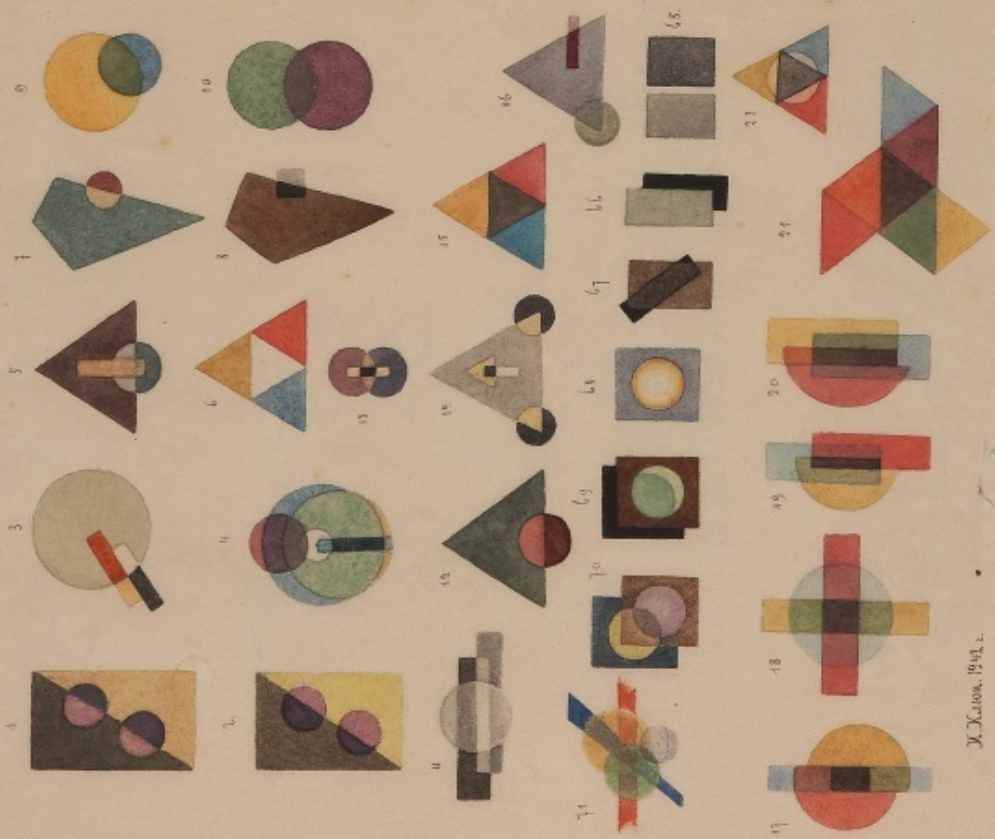


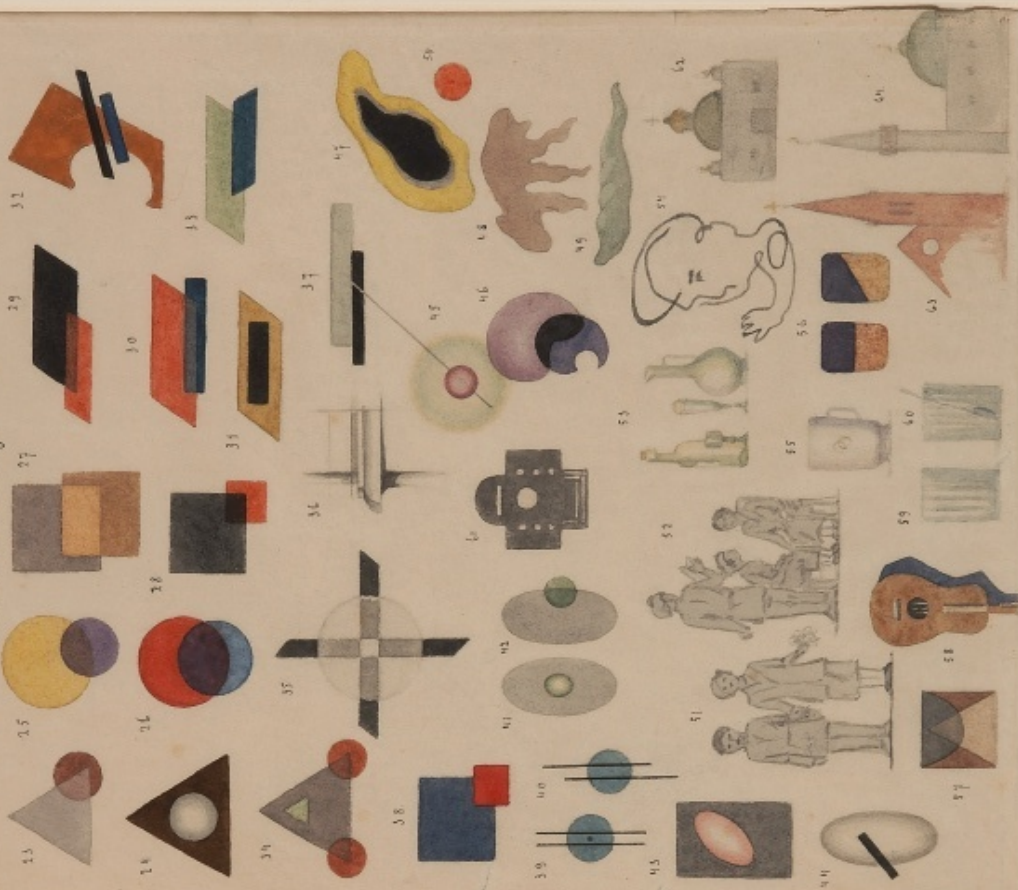
Abbildung 51. Ivan Kljun, *Farbkreis und Farbdreieck*, 1927 (?) erstellt nach W. Ostwald, undatiert, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (links oben: AB074), (links unten: AB072).

Таб. I.

К Проблеме Композиции:



построение по Декоративному и Статическому принципам.



Ж. Халков, 1914 г.

Abbildung 52. Ivan Kljun, *Tabelle Nr. 1. Zum Problem der Komposition: Bildaufbau nach dem dekorativen und dem organischen Prinzip*, 1942, Aquarell auf Papier, 36,4 x 47,3 cm, Sammlung Costakis, Thessaloniki. (C88)



Abbildung 53. Ivan Kljun, *Tabelle Nr. 1, Gradacii tonov (Farbabstufungen)*, Ufa 1942, Erstveröffentlichung, Staatliche Tret'jakov Galerie Moskau.



Abbildung 54. Ivan Kljun, Farbtafel: Blatt V zum Aufsatz „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), Abb. zitiert nach: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, Quelle: Staatliche Tret'jakov Galerie Moskau.



Abbildung 55. Ivan Kljun, Farbtafel: Blatt VI zum Aufsatz „Problema cveta v živopisi“ („Das Problem der Farbe in der Malerei“), Abb. zitiert nach: *Maljarnoe delo*, Nr. 2, Moskau 1931, Quelle: Staatliche Tret'jakov Galerie Moskau.

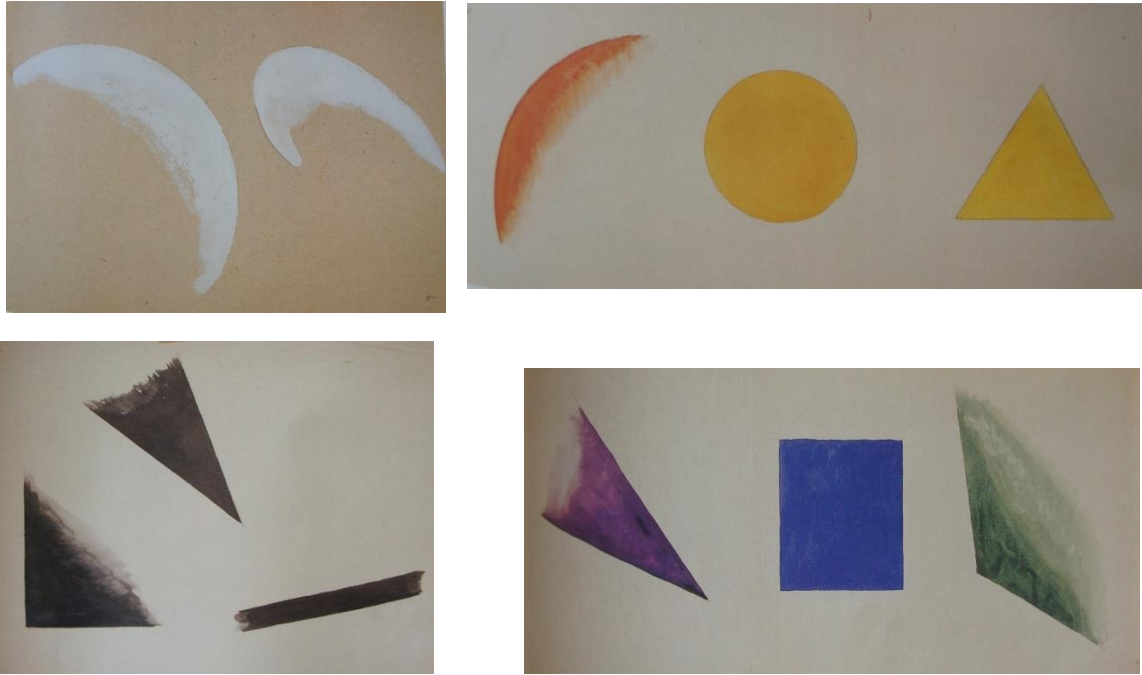


Abbildung 56. Ljubov' Popova, Popovas Antwort auf Kandinskys Fragebogen zur Korrespondenz zwischen Farben und Formen, 1920, Tret'jakov Galerie Moskau, Abb. zitiert nach: *Die große Utopie: Die russische Avantgarde 1915–1932*, hrsg. von Bettina-Martine Wolter, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1992, Teil: Konstruktion und Komposition, Ausstellung „5 x 5=25“, Abb. 255-258.