

Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik. Herausgegeben und kommentiert von Aage A. Hansen-Löve. Übersetzungen von Thomas Kleinbub und Aage A. Hansen-Löve (*Edition Akzente*); München: Carl Hanser Verlag 2004; 602 S., ill.; ISBN 3-446-17341-2; € 25,90

„Von Malerei kann im Suprematismus nicht die Rede sein. Die Malerei ist längst abgetan, und der Künstler ist ein Vorurteil der Vergangenheit“ (S. 280).

Für Kazimir Malevič (1878–1935) war das Schreiben von mindestens ebenso großer – wenn nicht zeitweise sogar größerer – Bedeutung als das Malen. Daher verdienen seine Schriften auch eine besonders gründliche und kritische Edition, die bisher im Deutschen noch nicht vorgelegen hat. Diese Lücke füllt nun die Neuausgabe von Malevičs Schriften aus der suprematistischen Phase der vor- und nachrevolutionären Jahre 1915–1924. Der Herausgeber Aage A. Hansen-Löve, Lehrstuhlinhaber für Slavistik an der Universität München, war zuvor schon durch zahlreiche Veröffentlichungen zum russischen Symbolismus, Formalismus sowie zur russischen Avantgarde hervorgetreten. Im vorliegenden Fall liegt sein besonderes Verdienst im gründlichen und eingehenden Kommentar zur Übersetzung, die zum größten Teil von Thomas Kleinbub stammt, sowie in einem äußerst kenntnisreichen Nachwort, das etwa die Hälfte des Buches einnimmt. Die Schriften Malevičs liegen zwar seit 2000 in einer nahezu vollständigen russischen Ausgabe vor, doch müssen Kunsthistoriker aufgrund fehlender Sprachkenntnisse meist mit Übersetzungen arbeiten. So wurde bisher überwiegend auf die umfassende Übersetzung von Troels Andersen ins Englische (1968–1978) Bezug genommen, außerdem auf die Übersetzungen von Jean-Claude Marcadé ins Französische (1974–1994) und die Übertragung Hans von Riesens ins Deutsche (1962). Von letzterer distanziert sich Hansen-Löve, da sie den Text Malevičs stilistisch zu glätten suche und ihn zudem auch inhaltlich durch Korrekturen und Auslassungen verfälsche. Wie Hansen-Löve nachweist, hat von Riesen Malevičs Kritik am Kommunismus teilweise übergangen oder abgemildert, ebenso wie die religiösen und metaphysischen Aspekte, die wohl nicht ins Bild des Avantgardisten paßten. Hansen-Löve bemüht sich demgegenüber um eine Übersetzung, die den Inhalt vollständig wiedergibt und auch den oft wenig eleganten, stakkatohaften Stil des Künstlers in die deutsche Sprache überträgt. Von allen bisherigen Übersetzungen unterscheidet sich die vorliegende Ausgabe durch den äußerst kritischen und umfangreichen Kommentar, wie er sonst bei Ausgaben von Künstlerschriften nur selten zu finden ist. Hansen-Löve verfolgt in den Anmerkungen sensibel und differenziert die Denkbewegungen des Künstlers, weist auf Inkohärenzen in der Argumentation hin und macht stellenweise den oft kryptischen Text des Künstlers durch seine Erläuterungen überhaupt erst verständlich. Als Literaturwissenschaftler nimmt Hansen-Löve die Schriften Malevičs dementsprechend ernst, ordnet sie in literarische Gattungen ein und charakterisiert den Sprachstil des Künstlers. Hansen-Löve vertritt dezidiert die Auffassung von der Eigenständigkeit des Schreibens gegenüber dem Malen, was vor dem Hintergrund von Malevičs eigenen Aussagen (s. Eingangszitat)

sicherlich sinnvoll ist. Zudem hat Malevič nie auf eigene Werke in seinen Schriften Bezug genommen. Der Herausgeber betrachtet die Texte zugleich aber auch als „Bild“, indem er auf die Besonderheiten der graphischen Gestaltung sowie auf die Textmontagen eingeht. Da er im Unterschied zu den meisten Kunsthistorikern die Texte nicht allein hinsichtlich ihres Erkenntnisgewinns für die Kunstwerke untersucht, treten zahlreiche neue Aspekte zutage. So gibt Hansen-Löve im Kommentar wichtige Hinweise zum Kontext, in dem die Schriften entstanden sind, und macht etwa Angaben zu Personen und zu Bezügen zur Philosophie, Literatur, Religion und russischer Kultur. Viele dort angesprochene Erkenntnisse werden im umfangreichen Nachwort vertieft. In diesem liefert der Herausgeber mit Rekurs auf neuere Erkenntnisse zu Malevič, insbesondere aus der russischen Forschung, eine umfassende Darstellung der Diskurse zum Denken des Künstlers, die über den unmittelbaren Bezug zu den Schriften hinausgeht.

Kazimir Malevičs Denken fehlt im Unterschied zu dem seines Landsmanns Wassily Kandinsky die innere Kohärenz wie auch der Hintergrund einer profunden philosophischen Bildung. Ähnlich wie Nietzsche oder Kierkegaard ist Malevič ein „Prozess-Denker“ (S. 12), ein „Diskursphilosoph“ (S. 360). So läßt sich auch die Begrifflichkeit dieses „Privatdenkers und Dilettanten“ (S. 15) in kein stringentes System fassen, sein Schreiben ist durchzogen von Wiederholungen, „Absurdismen“ (vgl. Daniil Charms) und Wortneuschöpfungen. Treffend schreibt Hansen-Löve: „Bei Malevič steht jedenfalls immer wieder der verbale Volltreffer erbarmungslos neben der Bruchlandung“ (S. 21).

Im Mittelpunkt dieser „Mal-Denklehre“ (S. 12) steht das große Nichts, das als wahrer Grund des Seins gegen die letztlich falschen Wege zur Vollkommenheit verteidigt werden muß. Der moderne Mensch hat sich zwischen den drei Heilssystemen „Kunst, Kirche, Fabrik“ – so der Untertitel der zentralen Schrift „Gott ist nicht gestürzt“ – dreigeteilt. Mit diesen drei Systemen, die in Konkurrenz zueinander stehen, sind neben der Kunst die institutionalisierte Religion sowie das praktisch-naturwissenschaftliche Denken gemeint. Alle drei Wege sind zum Scheitern verurteilt, da sie einem zweckgerichteten Nützlichkeitsdenken, einem „Futtertrog-Realismus“ (Malevič) entspringen. Das wahre Sein ist jedoch nicht gegenständlich, nicht vorstellbar und kann daher auch nicht als ein Ziel erreicht werden. Gott, Seele, Religion, Technik, Kunst, Raum und Zeit sind letztlich Null. „Als Vollkommenheit der kosmischen Bewegung oder Gottes mag gelten, daß der Mensch selbst den Beweis dafür gefunden hat, daß in ihr nichts verschwindet, sondern lediglich neue Gestalt annimmt. Somit deutet das Verschwinden des Anscheins nicht darauf hin, daß alles verschwunden wäre. Zerstört wird also der Anschein, nicht jedoch das Wesen! Das Wesen aber ist seiner durch den Menschen gesetzten Bestimmung nach Gott; es ist unzerstörbar, und ist das Wesen unzerstörbar, ist auch Gott unzerstörbar. Gott ist also nicht gestürzt“ (S. 106).

Daß Malevičs Schrift vor allem von Seiten der Linksutopisten heftig kritisiert wurde, die ihm vorwarfen, die Vorherrschaft der Religion neu etablieren zu wollen, verwundert nicht. Malevič grenzt sich jedoch gleichermaßen gegen kirchliche Lehrmeinungen ab wie gegen den Atheismus und technisch-rationale Utopievorstellungen.

gen. Als Affront gegen das sozialistische Arbeitsethos mußte auch die Schrift mit dem Titel „Die Faulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit“ (S. 107 ff.) empfunden werden. Mit der Ideologie des Kommunismus geriet Malevič zwangsläufig in Konflikt, da beide Systeme einen grundverschiedenen, alleingültigen Erlösungsanspruch für die Menschheit vertreten. „Suprematie“ bedeutet Herrschaft (S. 281 ff.) – diese fordert der Suprematismus, indem er das Irdische ins Ungegenständliche, ins Kosmische hin überschreiten und so die Menschheit von der Ur-Schuld befreien will, die darin bestanden hat, sich gegen die ewige Ruhe Gottes aufzulehnen (S. 326).

Der Aspekt der Religion nimmt in Hansen-Löves Nachwort einen besonderen Stellenwert ein. Er weist nicht nur auf den in der Forschungsliteratur bereits erkannten Einfluß der Ikonen auf Malevičs Malerei und insbesondere auf das ‚Schwarze Quadrat‘ hin, sondern führt das „religiöse“ Denken Malevičs auf die verschiedensten Quellen zurück: neben der klassischen Philosophie auf gängige christliche Vorstellungen wie die Lehre von der Trinität, auf die asketisch-mystische Tradition, insbesondere das Denken der Wüstenväter, auf Licht- und Visionsmystik, auf die negative Theologie und auf die Mystik, auf häretisch-gnostische Strömungen russischer Sekten sowie auf den Buddhismus. Zugleich weist der Herausgeber aber auch differenziert auf die fundamentalen Unterschiede zwischen der „häretischen Privattheologie“ Malevičs zur christlichen Religion hin. Der wesentliche Unterschied besteht in dem Außerkraftsetzen der Erlösungslehre durch das Ineinssetzen von Gott und Mensch (S. 310), das bereits in der frühen Schrift „Ich bin der Ursprung von allem“ zum Ausdruck kommt. Hansen-Löve weist auf Parallelen der Vorstellung vom Menschen als Gott bei Friedrich Nietzsche und Ludwig Feuerbach sowie im Okkultismus hin.

Zum weiteren philosophischen Umfeld des Künstlers zählt der Herausgeber Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, Martin Heidegger und insbesondere Edmund Husserl, dessen phänomenologisches Denken er in Malevičs Malerei realisiert sieht (S. 377).

Ein weiteres Thema des Nachworts ist die Verortung Malevičs in der Kunst der Avantgarde, insbesondere sein Verhältnis zu Futurismus, Archaismus und Neo-Primitivismus. In dem nachfolgenden Zitat zu diesem Thema zeigt sich auch die Gabe des Autors, genaueste wissenschaftliche Erkenntnisse auf hohem stilistischen Niveau und mit Witz darzustellen: „Der Weg zum Überübermorgen verlief über das Vorvorgestern – und umgekehrt: Der Pilot sitzt im Schamanen, Ikarus wachsen Propeller“ (S. 261). Wie der Futurismus fordert Malevič die Zeitgenossenschaft der Kunst, die in entsprechend modernen Formen zum Ausdruck kommen müsse, zugleich kritisiert er jedoch den Futurismus, da er das moderne Leben mit seinem Geschwindigkeitsrausch *nachahme*.

Von mindestens ebenso großer Bedeutung wie der Kontakt zu bildenden Künstlern waren auch die engen Verbindungen zu Dichtern und Komponisten wie Michail Matjušin, Aleksej Kručenyč und Velimir Chlebnikov, die ebenfalls eine selbstreferentielle, gegenstandslose Kunst propagierten. Ähnlich wie die Vertreter der „zaum“-Dichtung geht Malevič von der Eigenwertigkeit des künstlerischen Materials aus. So tritt an die Stelle der Vermittlung von Ideen die reine Farbe und die „Faktur“,

der Materialcharakter, dem in der Malerei wie in der Dichtung eine zentrale Rolle zukommt. In der Schrift „Philosophie des Kaleidoskops“ (S. 173 ff.) trägt Malevič seine ikonoklastische Position besonders deutlich vor, die sich nicht nur gegen jegliche Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, sondern auch von „Ideen“ wendet: da es letztlich immer nur die eine unwandelbare Natur gäbe, müßten alle Vorstellungen von ihr Trugbilder sein. Hansen-Löve betont die Bedeutung der ikonoklastischen Position gegenüber Versuchen der Herleitung des ‚Schwarzen Quadrats‘ aus der Tradition der Ikonenmalerei.

Diese Haltung unterscheidet Malevič auch von Kandinsky, wie Hansen-Löve in einem eingehenden Vergleich ausführt. Obwohl beide aus Rußland stammenden Künstler Schlüsselfiguren in der Entwicklung zum ungegenständlichen Bild sind und das Denken beider auf Quellen in Mystik und Theosophie beruht, gehen sie von einem grundlegend anderen kunstphilosophischen Konzept aus: während Kandinskys Kunst in der Tradition des Symbolismus „Ideen“ expressiv verarbeitet und ein Prinzip des musikalischen Zusammenklangs vertritt, ist Malevičs Kunst jenseits des personalen Erlebens angesiedelt, unabhängig von Gegenständen und „zutiefst unmusikalisch“ (S. 357).

Ferner vertieft Hansen-Löve die Erörterung von Einflüssen aus dem zeitgenössischen Denken wie der für viele Künstler wichtigen Theorie der 4.- bzw. 5. Dimension. Ein weiteres Thema ist die Bedeutung des utopischen Denkens in der russischen Kultur: Einerseits verfolgte auch Malevič den Gedanken eines „Neuen Menschen“, andererseits verstand er diesen nicht im Sinne der Revolution, der ein zweckgerichtetes „Futtertrog-Denken“ zugrunde gelegen habe.

In den letzten Kapiteln untersucht der Autor Malevičs Situation nach der Revolution, seine Kritik am Kommunismus sowie an Lenin und am Leninkult.

Die vorliegende Veröffentlichung kann sicherlich zu den bedeutendsten Editionen von Künstlerschriften in neuerer Zeit gerechnet werden, und es ist der Kunstwissenschaft zu wünschen, daß mehr Künstlerschriften mit einer derart textkritischen und aufschlußreichen Ausgabe gewürdigt werden.

RUTH LANGENBERG
Freising

Beate Eickhoff: John Anthony Thwaites und die Kunstkritik der 50er Jahre;
Weimar: VDG 2004; 328 S.; ISBN 3-89739-337-9; € 50,-

Noch 1998 schrieb Andreas Strobl in seinem Literaturbericht zur deutschen Kunstkritik, daß die Zeit nach 1945, von wenigen Publikationen abgesehen, „auf dem Gebiet der Rezeptionsforschung eine *terra incognita*“ sei¹. Auch über die Kontinuität der Kritiker von den 1930er bis in die 1950er Jahre sowie über die Nischen und Spielräume

1 ANDREAS STROBL: Vielgescholten, gern benutzt und doch kaum bekannt: Zum Stand der Erforschung der deutschen Kunstkritik, in: *Kunstchronik* 8, 1998, S. 389–401, hier S. 398.