

Am Nullpunkt

Positionen der
russischen Avantgarde
Herausgegeben von
Boris Groys und
Aage Hansen-Löve
unter Mitarbeit
von Anne von der Heiden
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1764

Die Vorstellung des Anfangs bei Null in Bezug sowohl auf die gesellschaftliche Existenz als auch auf das künstlerische Schaffen stand im Mittelpunkt der Auseinandersetzung der russischen Avantgarde und schien im Zuge des Umsturzes im Oktober 1917 ihren utopischen Charakter zu verlieren: Die Avantgarde konnte in dieser einzigartigen historischen Situation nicht nur die Bestätigung ihrer theoretischen Konstruktionen und künstlerischen Intuitionen sehen, sondern auch eine einmalige Chance zu ihrer Umsetzung in die Praxis. Dies belegen die in diesem Band versammelten, zum Teil erstmals auf Deutsch vorliegenden Texte u. a. von Kazimir Malevič, Aleksej Kručenyč oder Nikolaj Tarabukin sowie der Oberiu-Gruppe um Daniil Charms, die dem kulturpolitischen Kahlschlag des Stalinismus als letzte Avantgarde-Gruppe bis zum Anfang der 1930er-Jahre widerstand. Sämtliche Texte sind sowohl theoretisch als auch historisch kommentiert.

Am Nullpunkt

Positionen der
russischen Avantgarde

Herausgegeben von Boris Groys
und Aage Hansen-Löve
unter Mitarbeit
von Anne von der Heiden

Kommentare
von Aage Hansen-Löve

*Aus dem Russischen
von Gabriele Leupold,
Annelore Nitschke,
Olga Radetzkaja*

Suhrkamp

Ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes
in Kooperation mit dem ZKM Karlsruhe
Zentrum für Kunst und
Medientechnologie
Karlsruhe

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. Auflage 2016

Erste Auflage 2005

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1764

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2005

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29364-5

Inhalt

Grußwort	9
<i>Boris Groy</i> : Im Namen des Lebens	11

I. Aufbruch der Avantgarde: Utopiekunst

<i>Nikolaj Berdjaev</i> : Die Krise der Kunst	25
<i>Aleksej Kručenyč</i> : Sieg über die Sonne	63
<i>Aleksej Kručenyč</i> : Die Apokalypse in der russischen Literatur	90
<i>Velimir Chlebnikov</i> : Vorschläge	153
<i>Velimir Chlebnikov</i> : Wir und die Häuser. Wir und die Straßenbauer	164
<i>Velimir Chlebnikov</i> : Aufruf der Vorsitzenden des Erdballs	176
<i>Velimir Chlebnikov</i> : Radio der Zukunft	181
<i>Kazimir Malevič</i> : Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung	188
<i>Kazimir Malevič</i> : Deklaration der Künstlerrechte	200
<i>Kazimir Malevič</i> : Über das Museum	203
<i>Kazimir Malevič</i> : Über die Partei in der Kunst	211
<i>Kazimir Malevič</i> : UNOVIS	227
<i>Ivan Kljun</i> : Das Schöpfertum	236
<i>Ivan Kljun</i> : Thesen zum Disput »Malerei und Epoche«	238
<i>Ivan Kljun</i> : »Nachdem der Futurismus ...«	241
<i>Ivan Kljun</i> : »Jene neue Strömung«	243
<i>Ivan Kljun</i> : Psychophysiologische Analyse	250
<i>Ivan Kljun</i> : Der neue Optimismus	256
<i>Ivan Kljun</i> : »In der letzten Zeit hat sich bei uns ...«	262

2. Am Nullpunkt der Kunst: Konstruktivismus

<i>Sergej Tret'jakov</i> : Perspektiven des Futurismus	267
<i>Aleksej Gan</i> : Der Konstruktivismus	277
<i>Aleksandr Rodčenko</i> : Gegen das summierende Porträt, für die Momentaufnahme	366
<i>Aleksandr Rodčenko</i> : Eine Warnung	373
<i>Boris Kušner</i> : Erfüllung einer Bitte	376
<i>Nikolaj Tarabukin</i> : Die Fotomechanik und ungenutzte Möglichkeiten in der Fotografie	381
<i>Nikolaj Tarabukin</i> : Was man wissen muss, um ein Plakat, einen Lubok, Reklame zu machen, um ein Buch, eine Zeitung, einen Anschlagzettel zu montieren, und welche Möglichkeiten die Fotomechanik eröffnet	398
<i>Nikolaj Tarabukin</i> : Von der Staffelei zur Maschine	416

3. Dekonstruktion des Konstruktivismus

<i>Andrej Platonov</i> : Literaturfabrik	477
<i>Andrej Platonov</i> : Der Antisexismus	494
<i>Kazimir Malevič</i> : Ökonomische Gesetze	514
<i>Kazimir Malevič</i> : Die Architektur als Grad der größten Befreiung des Menschen vom Gewicht	523
<i>Kazimir Malevič</i> : Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit	545
<i>Ivan Kljun</i> : Die Beerdigung K. Malevičs	600

4. Am Nullpunkt der Avantgarde

<i>Daniil Charms</i> : Elf Feststellungen	623
<i>Daniil Charms</i> : Gegenstände und Figuren	628
<i>Daniil Charms</i> : Wält	633
<i>Daniil Charms</i> : Null und Noll	636
<i>Daniil Charms</i> : Über den Kreis	639
<i>Daniil Charms</i> : Über die Zeit, über den Raum, über die Existenz	641
<i>Daniil Charms</i> : Traktat mehr oder weniger nach der Lektüre Emersons	651

<i>Leonid Lipavskij</i> : Abhandlung über das Entsetzen	657
<i>Jakov Druskin</i> : Der Tod	688
<i>Aage Hansen-Löve</i> : Im Namen des Todes: Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde	700
Quellenangaben	749
Literaturliste	750

Grußwort der Kulturstiftung des Bundes

Dieses Buch ist ein Teil des Forschungsprojektes »The Post-Communist Condition«. Im Ganzen besteht das Projekt aus drei Teilen: einem Stipendienprogramm, einer Ausstellung und einer Publikationsreihe. Die Kulturstiftung des Bundes hat »The Post-Communist Condition« im Rahmen ihres Programms Mittel- und Osteuropa gefördert. Im Zentrum steht dabei die Frage, unter welchen Bedingungen Kultur und Kunst im östlichen Europa nach dem Zerfall des Ostblocks existieren. Das Projekt schafft ein Forum, in dem sich Philosophen, Kulturwissenschaftler, Ausstellungsmacher und Künstler aus den verschiedenen Staaten des östlichen Europa über ihre Erfahrungen im Postkommunismus verständigen. Diese Positionen im Westen bekannt zu machen ist ein wichtiges Ziel des Projekts. Es geht darum, die Realitäten des Transformationsprozesses in den Ländern des ehemaligen Ostblocks präziser in den Blick zu bekommen. Und es geht darum zu verstehen, wie Wissenschaftler und Künstler den Wechsel zweier Modernisierungsmodelle – vom Kommunismus zum Kapitalismus – gegenwärtig reflektieren. Der vorliegende Band leistet hierzu zunächst die historische Vermittlung. Er präsentiert Leittexte der russischen Avantgarde: Utopien, Manifeste und Polemiken, die hier zum Teil erstmalig in deutscher Übersetzung vorgelegt werden.

Der besondere Dank der Kulturstiftung des Bundes gilt Boris Groys, der dieses Projekt künstlerisch geleitet, sowie Peter Weibel, der es mit dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie zuverlässig umgesetzt hat. Anne von der Heiden und ihrem Team danken wir für die profunde Realisierung sowie allen beteiligten Künstlern und Wissenschaftlern für die Mitwirkung an einem Projekt, das zeigt, wie eng das westliche und das östliche Europa unter dem Signum der »Post-Communist Condition« verbunden sind.

Hortensia Völckers

Kulturstiftung des Bundes/Künstlerische Direktorin

Editorische Vorbemerkung

Alle Übersetzungen von russischen Zitaten ins Deutsche, die in die Kommentare bzw. das Nachwort aufgenommen wurden, stammen von Aage A. Hansen-Löve, sofern nicht eine andere Quelle angegeben wird.

Boris Groys
Im Namen des Lebens

Der Kunstdiskurs der Moderne – vor allem der Kunstdiskurs des 20. Jahrhunderts – operiert bekanntlich mit allen möglichen Begriffen aus dem Militärbereich wie etwa denjenigen der Avantgarde oder der Kunststrategie. Man spricht von Sprengung der Normen, Zerstörung der Traditionen, Brechung der Tabus. Das zeigt: Die moderne Kunst begleitet, illustriert, besingt oder kritisiert den Krieg nicht nur, wie sie es früher schon oft genug getan hat, sondern sie führt selbst Krieg. Dieser Krieg kennt viele Helden und viele Opfer – reale und symbolische. In den letzten Jahrzehnten hat die Zahl der realen Opfer unter den Künstlern zwar abgenommen, die Zahl der symbolischen Opfer ist dafür aber angestiegen: Man spricht inzwischen über den Tod des Autors, den Tod des Subjekts, das Ende der Geschichte und das Ende der Avantgarde selbst. Das sind die Gefallenen der neueren Kunstkriege. Und so stellt sich die Frage: In welchem Krieg ist die moderne Kunst eigentlich involviert – wer kämpft gegen wen?

Wenn man den Manifesten der historischen Avantgarde Glauben schenken will, handelt es sich um den Krieg zwischen Leben und Tod. Alle Künstler und Theoretiker der historischen Avantgarde haben sich in der einen oder anderen Form als Kämpfer für eine lebendige Kunst gegen die toten Konventionen der Vergangenheit empfohlen. Die Kunst der russischen Avantgarde macht hier keine Ausnahme – ganz im Gegenteil. Die Lebendigkeit der neuen Kunst wird von den Künstlern der russischen Avantgarde besonders emphatisch beschworen. Die berühmteste ihrer Ausstellungen, die 1915 stattfand und in der das *Schwarze Quadrat* von Malevič zum ersten Mal gezeigt wurde, hatte den Titel 0,100. Dieser Titel sollte bedeuten, dass die zehn ausgestellten Künstler durch den Nullpunkt des Todes, durch den Nullpunkt der Auflösung aller vertrauten Lebensgestalten hindurchgegangen und trotzdem als Künstler am Leben geblieben sind – und somit den Tod besiegt haben. In seinen früheren Schriften verwies Kazimir Malevič immer wieder darauf, dass Menschen und Tiere auf den traditionellen, mimetischen, realistischen Bildern wie Tote aussehen, denn sie bewegen sich nicht. Dagegen wirken reine Formen und Farben durch ihre eigene, lebendige

Kraft, durch ihre unmittelbare Präsenz auf der Leinwand lebendig – nachdem sie von der Pflicht, die Toten und das Tote abzubilden, befreit worden sind.¹ Die russischen Kunstbewegungen damaliger Zeit, wie Futurismus, Suprematismus oder Konstruktivismus, die man heutzutage üblicherweise unter dem allgemeinen Begriff der russischen Avantgarde subsumiert, haben sich vor allem durch die Polemik gegen die symbolistische Kunst der Jahrhundertwende positioniert, die als eine dekadente, müde Kunst wahrgenommen wurde – als Ausdruck der Sehnsucht nach dem Tode. Die Avantgarde hat sich dagegen als gesunde, dynamische, kämpferische, energische Kunst präsentiert, die jenseits der Todesangst agiert und schafft, die die »geheimen Laster der Akademiker« erkannt und überwunden hat. Man hat Angst vor der Zukunft, weil die Zukunft letztendlich nur den Tod bringt – verstanden als Auflösung und Verwesung aller lebendigen Körper, inklusive des eigenen. Die Futuristen dagegen lieben die Zukunft, weil sie diesen Nullpunkt der Auflösung und Verwesung in ihrer Kunst immer schon überschritten haben.

Diese Selbstpositionierung jenseits der Angst vor der todbringenden Zukunft, welche die ganze Avantgarde zunächst durch eine gemeinsam erlebte Aufbruchsstimmung einte, hat allerdings mit der Zeit ihre tiefe Ambiguität offenbart. Für das Gros der Avantgarde bedeutete lebendig zu sein eigentlich, neu zu sein: Als lebendig durfte allein das gelten, was keine Vorbilder in den Archiven der Vergangenheit hatte und ausschließlich dem heutigen Tage oder sogar einer noch nicht eingetretenen Zukunft angehörte. Lebendig zu sein bedeutet hier also, sich von den Toten zu unterscheiden, eine lebendige, aktuelle Differenz in Bezug auf die Archive der Tradition einzuführen. Anderen Vertretern der Avantgarde reichte der Wunsch, sich von den Toten zu unterscheiden, als Beweis ihrer eigenen Lebendigkeit allerdings nicht. Lebendig zu sein hieß für sie vielmehr, dem Toten den Tod zu bringen, das heißt die tote Vergangenheit aktiv zu eliminieren, zu zerstören. So hat Emilio Filippo Tommaso

1 Vgl. Kazimir Malevič, »Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm« (Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus. Neuer Malrealismus), 1915/16, russisch in: K. M., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, tom 1: *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i dr. raboty. 1913-1929* (Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 1: Artikel, Manifeste, theoretische Werke u. a. Arbeiten. 1913-1929), Moskau 1995, S. 35-55, hier: S. 48. Zur Kurzfassung s. u., S. 188-194.

Marinetti den Krieg als eine Kraft besungen, die dem Toten, Überlebten, Antiquierten den definitiven Tod bringt. Jenseits der Todesangst zu sein bedeutete für einen Künstler des italienischen Futurismus aber auch, seinen eigenen Tod im Krieg enthusiastisch zu antizipieren und zu akzeptieren. Im Unterschied zum italienischen Futurismus waren russische Futuristen keineswegs kriegsbegeistert. Entscheidend wurde für sie nicht die Erfahrung des Ersten Weltkrieges, sondern die der Oktoberrevolution.

Die Künstler der russischen Avantgarde haben die Revolution umgehend und vorbehaltlos begrüßt. Für sie bedeutete die Revolution den Nullpunkt der politischen, sozialen und ökonomischen Ordnung in Russland: Das Leben hatte sich mit der Kunst synchronisiert. Das ganze Land fand sich am Nullpunkt der Geschichte wieder und musste völlig neu anfangen. Die Vergangenheit war politisch und ökonomisch entmachtet. Die Arbeit des politischen Protests gegen die tote Vergangenheit blieb der russischen Avantgarde erspart – sie wurde von der Kommunistischen Partei mit einer beispiellosen Radikalität erledigt. So ergab es für die russische Avantgarde keinen Sinn, gegenüber der politischen Macht kritisch zu sein: Die Kritik an der Sowjetmacht erschien in den ersten Jahren nach der Revolution notwendigerweise nostalgisch, der Vergangenheit verhaftet und entsprach somit nicht der futuristischen Grundstimmung der neuen Kunst. Revolutionär zu sein bedeutete für sie vielmehr, affirmativ zu sein in Bezug auf die herrschende revolutionäre Macht. Eine lebendige Kunst unter diesen Bedingungen zu praktizieren hieß für die meisten aus dem Milieu der russischen Avantgarde, sich am Aufbau der neuen, zukünftigen Gesellschaft aktiv zu beteiligen. Daraus ergab sich die berühmte Forderung, die Autonomie der Kunst radikal zu verabschieden und direkt ins Leben zu gehen. Nicht nur die Kunst der Vergangenheit, sondern die ganze autonome, das heißt nichtutilitäre, allein für die Kontemplation geschaffene Kunst wurde für tot erklärt. Als lebendig galt nur das, was dem heutigen und zukünftigen Leben unmittelbar diene. Die Kunst sollte dem Leben selbst eine neue Gestalt geben, um als lebendig gelten zu dürfen. Auch in der Kunst sollte die *vita activa* triumphieren – *vita contemplativa* wurde als ein anderer Name des Todes verstanden.

Man kann diesen Übergang von der autonomen Kunst zum künstlerischen Aktivismus, der von den russischen Konstruktivisten nach

dem Ende des Bürgerkriegs, also am Anfang der 1920er-Jahre, ausgerufen und propagiert wurde, aus der heutigen Perspektive ohne weiteres als Übergang von der Kunst zum Design interpretieren. Und in der Tat: Die künstlerische Gestaltung der utilitären Gegenstände ist nichts anderes. Nicht zufällig lernen auch die heutigen Designer gerne von den russischen Konstruktivisten damaliger Zeit. Es gibt aber einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem heutigen Design und demjenigen des russischen Konstruktivismus. Ersteres operiert innerhalb einer bestimmten, fest etablierten politischen und ökonomischen Ordnung. Deswegen stellt es sich nur partielle Aufgaben, ohne das Ganze des Lebens in Frage zu stellen. Der russische Konstruktivismus dagegen fing am Nullpunkt an und hatte sich deswegen das Ziel gesetzt, die ganze Gesellschaft neu zu gestalten, neu zu »designen«. Das Projekt des russischen Konstruktivismus war ein totales Projekt: Er wollte das Leben als Ganzes gestalten. Nur deswegen – und nur um diesen Preis – war der russische Konstruktivismus bereit, die autonome Kunst gegen die utilitäre einzutauschen: So wie der traditionelle Künstler das Ganze des Kunstwerks gestaltet, so wollte der konstruktivistische Künstler das Ganze der Gesellschaft gestalten. In einem gewissen Sinne hatten die Künstler damals auch keine andere Wahl, als einen solchen totalen Anspruch anzumelden. Die Kommunisten hatten den Kunstmarkt abgeschafft. Der Künstler hatte keine privaten Personen mit ihren privaten Interessen und ästhetischen Vorlieben mehr zum Gegenüber, sondern den gesamten Staat. Es ging dem Künstler also notwendigerweise um alles oder nichts.

Diese Lage zeigt sich deutlich in den Manifesten des russischen Konstruktivismus. So schreibt Aleksej Gan in seinem programmatischen Text unter dem Titel »Der Konstruktivismus«:

»Die Wirklichkeit nicht abbilden, nicht darstellen und nicht interpretieren, sondern real bauen und die Planaufgaben der neuen aktiv handelnden Klasse, also des Proletariats, ausdrücken [...]! Gerade heute, da die proletarische Revolution gesiegt hat und ihr zerstörerisch-schöpferischer Marsch die eisernen Schienen immer weiter in eine organisierte Kultur mit einem grandiosen Produktionsplan hineinverlegt, müssen alle – der Meister der Farbe und Linie, der Konstrukteur dreidimensionaler Raumkörper und der Organisator der Massenspiele – Konstruktivisten sein, die am gemeinsamen Werk des Aufbaus und der Bewegung millionenstarker Menschenmassen

arbeiten.«² Dieses konstruktivistische Programm einer Gestaltung der ›millionenfachen Menschenmassen‹ steht allerdings in einem mehr als ambivalenten Verhältnis zur führenden Rolle der Kommunistischen Partei. Auf der einen Seite wird diese Rolle anerkannt, indem von einem immer schon stattfindenden Prozess des Aufbaus einer neuen Gesellschaft die Rede ist. Auf der anderen Seite spricht Gan hier nur vage über ›die Revolution‹ als Subjekt dieses Prozesses – und nicht über die Partei. Mehr noch: Gan kritisiert ziemlich unverblümt die Politik der Partei in Sachen Kunst, indem er diese Politik als rückwärts gewandte, konservative, gar restaurative darstellt. Er schreibt:

»Die Wechselbeziehung zwischen der Basis und den Überbauten nach einer Zustandsänderung der Produktionskräfte – all das wird vergessen, sobald ein Kommunist das Schöne berührt. Er wird fremd und fügsam. Die heiligen und unvergänglichen Gaben der Ästhetik schwächen ihn. [...] So kommt es, dass neue Siege an den Fronten unserer Revolution neue Niederlagen an der Front der intellektuellen Anstrengungen herbeiführen.«³

Eine solche Kritik ist für alle zeitgenössischen, konstruktivistisch inspirierten Manifeste und polemischen Schriften charakteristisch. Sie richten sich gegen die Haltung der ästhetischen Neutralität in Bezug auf die verschiedenen Kunstrichtungen, welche die Sowjetmacht in ihrem frühen Stadium eingenommen hat.

Zu Recht verweisen Theoretiker des Konstruktivismus auf den inneren Widerspruch, der dieser Neutralität zugrunde liegt. Wenn die ganze Gesellschaft als einheitliche Konstruktion von einem einzigen Zentrum planmäßig produziert werden soll, dann muss auch die Ästhetik, das Design dieser Konstruktion einheitlich sein. Enthaltensamkeit in Fragen der Kunst seitens einer politischen Führung ist nur dann gerechtfertigt, wenn sich diese Führung nicht unmittelbar mit der Produktion beschäftigt. Wer aber, wie es die kommunistische Führung getan hat, die Verantwortung für die ganze Produktion und zugleich für den ganzen Konsum in einem Land übernimmt, der muss sich auch darüber Gedanken machen, wie sein Produkt im Endeffekt aussehen soll. In einer kommunistischen Gesellschaft, die eine politisch-ökonomische Einheit darstellt, muss

2 Aleksej Gan, »Konstruktivismus« (Der Konstruktivismus), Tver' 1922, in diesem Band, Übersetzung s. u., S. 335.

3 Ebd., S. 289.

auch die Ästhetik vereinheitlicht werden. Dadurch, dass die Partei die ästhetisch-politische Frage nicht beantwortet und noch nicht einmal richtig gestellt hatte, entstand nach Meinung der Konstruktivisten eine sowohl theoretische als auch praktische Lücke, die es zu besetzen galt. So haben sich die Konstruktivisten für zuständig erklärt, das ganze sowjetische Leben ästhetisch zu gestalten. Damit haben sie allerdings den Machtanspruch der Partei *de facto* in Frage gestellt – denn die Partei beanspruchte das ausschließliche Privileg, die Menschenmassen zu bewegen. Und die Partei war keineswegs bereit, auf dieses Privileg zugunsten einer Gruppe konstruktivistischer Künstler zu verzichten.

Schon Nikolaj Tarabukin musste in seiner damals berühmt gewordenen Schrift »Von der Staffelei zur Maschine« gestehen, dass der konstruktivistische Künstler keine prägende Rolle im Prozess der realen gesellschaftlichen Produktion spielen konnte. Seine Rolle konnte nur diejenige eines Propagandisten sein, der die Schönheit der industriellen Produktion ästhetisch genießt und preist, statt diese aktiv zu lenken. Der Künstler, wie ihn Tarabukin beschreibt, ist jemand, der die Gesamtheit der sozialistischen Produktion als Readymade betrachtet – ein sozialistischer Duchamp, der die sozialistische Industrie als Ganzes gut und schön findet. Aber auch diese Bestimmung der Kunst widerspricht der Einheit zwischen Produktion und Konsum oder Erzeugen und Bewerten, die für die sozialistische Wirtschaft zentral ist. Die kommunistische Parteiführung reagierte auf die ständigen Forderungen seitens der Konstruktivisten, Produktionisten und anderer »linker« Künstlergruppen, die Kunst zu zentralisieren und eine allgemein verpflichtende Ästhetik einzuführen, dadurch, dass sie im Jahre 1934 alle künstlerischen Gruppierungen im Lande auflöste und die allgemein verpflichtende Arbeitsweise des Sozialistischen Realismus einführte. Der Sozialistische Realismus hatte mit den Prinzipien des linken Konstruktivismus allerdings sehr wenig zu tun. Vielmehr erinnerte er an die ironische Beschreibung einer »Ideenmalerei«, wie sie Malevič im Jahre 1924 entworfen hat.⁴ Malevič hat bereits Anfang der 1920er-Jahre seine konstruktivistischen Kollegen gewarnt, dass ihr utilitaristisches Projekt letztendlich in einer solchen »Ideenmalerei« münden würde.

4 Vgl. Kazimir Malevič, »Suprematism. Mir kak bespredmetnost'« (Suprematismus. Die Welt als Ungegenständlichkeit), russisch in: K. M., *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Moskau 2003, S. 169.

Die Kunst von Malevič stellt somit fast die einzige Ausnahme in dem Panorama der avantgardistischen Bewegungen der sowjetischen '20er- und '30er-Jahre dar. In den ersten Jahren nach der Revolution formulierte Malevič ein künstlerisches Programm, das zum Ausgangspunkt der konstruktivistischen Bewegung geworden ist. In seinem Text »Zur Frage der bildenden Kunst« (1921) entwirft Malevič die Vision einer perfekten neuen Gesellschaft, in der Kirche, Familie und alte Kunst keinen Platz mehr finden, in der alles Private getilgt ist, Menschenrechte abgeschafft werden und das »Parlament der individuellen Geschmäcker« aufgelöst ist. Eine solche Gesellschaft ist eine ideelle, »ungegenständliche« Konstruktion; von der Last der privaten Interessen befreit, ist sie leicht und frei schwebend.⁵ Fast zur gleichen Zeit entwirft Malevič in einem anderen Text aber auch eine Kritik an diesem Modell der gesellschaftlichen Perfektion: »Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik«.⁶ Es ist eine Kritik im Namen des unendlichen kosmischen Lebens, das jedes Streben nach Perfektion zunichte macht. Dieses unendliche Leben hat mit den endlichen Zielen des Aufbaus einer neuen Gesellschaft, der künstlerischen Gestaltung der Lebensverhältnisse, der Visionen einer besseren Zukunft, des Fortschritts, der optimalen Organisation der Lebenspraxis nichts mehr zu tun. Vielmehr versteht Malevič das kosmische Leben als eine »ungegenständliche«, unendliche und unkontrollierbare Eigenbewegung der Materie.

Diese unendliche Bewegung führt zu gleichfalls unendlichen Metamorphosen der materiellen Formen. Alle Körper, inklusive des menschlichen, sind in diesen unendlichen Prozess der materiellen Metamorphosen involviert – und können ihn nicht stoppen, können ihm nicht entgehen. In diesem unendlichen materiellen Lebensfluss gibt es keine bessere oder schlechtere, schönere oder hässlichere Form. Alle Lebensformen sind als solche gleich, weil sie gleichermaßen das Leben manifestieren. Unsere menschlichen Un-

5 Vgl. Kazimir Malevič, »K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva« (Zur Frage der bildenden Kunst), Smolensk 1921, russisch in: K. M., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Moskau 1995, S. 208-222.

6 Kazimir Malevič, »Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika« (Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik), Vitebsk 1922, russisch in: K. M., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Moskau 1995, S. 236-265; deutsche Ausgabe: K. M., *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, herausgegeben und kommentiert von Aage Hansen-Löve, München 2004, S. 64-106.

terscheidungen und Präferenzen werden allein durch unseren Drang nach dem Überleben, persönlichen Wohlbefinden und Glück bestimmt. Das Streben nach dem Überleben bringt das einzige Kriterium für die Unterscheidung zwischen Gut und Böse, Schön und Hässlich hervor. Dieses menschliche, allzu menschliche Kriterium ist aber zugleich vollkommen illusorisch, denn die Materie und das Leben interessieren sich für das Überleben und Wohlbefinden der Menschen nicht. Wenn der Mensch krank ist, freuen sich die Viren, wenn der Mensch tot ist, freuen sich die Würmer – dem Leben als solchem sind aber Würmer und Viren genauso lieb und teuer wie die Menschen. Daraus folgt der illusionäre Charakter aller religiösen, politischen, ökonomischen und künstlerischen Programme zum Aufbau eines besseren menschlichen Lebens – inklusive des konstruktivistischen oder kommunistischen Programms. Sie alle wollen, wie Malevič sagt, die Materie als Material benutzen. Die Materie lässt sich aber nicht restlos vereinnahmen und gemäß den menschlichen Interessen einsetzen. Sie bleibt »ungegenständlich«, und so muss auch eine Kunst sein, die genuin lebendig sein will. Malevič verkörpert somit die radikalste und konsequenteste Opposition zu dem, was Michel Foucault als Biomacht bezeichnet hat.⁷ Foucault beschreibt den modernen Staat als denjenigen, der seine Aufgabe vornehmlich darin sieht, die Gesundheit seiner Bevölkerung zu pflegen und ihre Überlebenschancen zu erhöhen. Viele sowjetische Theoretiker der 20er- und 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts wollten den Auftrag der modernen Biomacht sogar erweitern und radikalisieren, um den totalen Herrschaftsanspruch des sowjetischen Staates zusätzlich zu legitimieren.⁸ Malevič sieht dagegen den Tod nicht als Feind des Lebens, den eine organisierte Biomacht bekämpfen sollte. Der Tod ist für Malevič illusorisch – bloß eine Metamorphose, eine Transformation der Materie von einer Form in eine andere. Was der Tod für die eine Lebensform ist, ist die Geburt für die andere, in welche die frühere Form nach ihrem Tod übergeht. Die Biomacht, die den Fluss des Lebens einfrieren will, um bestimmte Lebensformen vor dem Übergang in andere Lebensformen zu schützen, wird von Malevič vielmehr als schlimmster

7 Vgl. Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2001.

8 Vgl. Boris Groys, »Unsterbliche Körper«, in: *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, hg. von Boris Groys und Michael Hagemeyer, Frankfurt am Main 2005.

Feind des Lebens interpretiert und polemisch bekämpft. Der eigentliche Feind des Lebens ist das Überleben. Allein diejenige Kunst ist für Malevič genuin lebendig, die nicht dem Aufbau bestimmter Lebensformen dient, sondern den unausweichlichen Untergang aller Lebensformen, inklusive ihrer selbst, als höchste Manifestation des Lebens akzeptiert und bejaht.

In dieser Hinsicht ist ein kleiner, aber wichtiger Text von Kazimir Malevič, »Über das Museum« von 1919, besonders charakteristisch. Zu dieser Zeit fürchtete die sowjetische Regierung, dass die alten russischen Museen und Kunstsammlungen durch den Bürgerkrieg und den allgemeinen Zusammenbruch der staatlichen Institutionen zerstört würden. Die Kommunistische Partei reagierte darauf mit dem Versuch, diese Sammlungen zu schützen und zu retten. In dem Text protestiert Malevič gegen diese promuseale Politik der Sowjetmacht, indem er an den Staat appelliert, nicht zugunsten der alten Kunstsammlungen zu intervenieren, da gerade ihre Zerstörung den Weg zur wahren, lebendigen Kunst eröffnen könnte. Nach einigen rhetorischen Fragen wie: »Was braucht der Pilot auf der Höhe unserer neuen Erkenntnisse Rubens oder die Cheopspyramide, oder was braucht er die schamlose Venus? Was brauchen wir die alten Abgüsse von Lehmstädten, gestützt von Krücken griechischer Säulen?«, kommt Malevič zu der entscheidenden Feststellung:

»Das Leben weiß, was es tut, und wenn es danach strebt zu zerstören, dann soll man sich nicht einmischen, denn in dieser Störung verbauen wir den Weg zu neuen Vorstellungen eines in uns geborenen Lebens. Die Gegenwart hat die Krematorien für die Toten erfunden, doch ist ein jeder Toter lebendiger als ein schwach gemaltes Porträt. Wenn wir einen Toten verbrennen, erhalten wir 1 g Asche, folglich finden auf einem Apothekerregal tausende Friedhöfe Platz. Wir können den Konservativen ein Zugeständnis machen und ihnen freistellen, alle schon toten Epochen abzubrennen und eine Apotheke einzurichten.«

Schließlich nennt Malevič ein konkretes Beispiel für das, was er meint: Das Ziel der Apotheke »ist immer ein und dasselbe, selbst wenn der Betrachter vor der Asche von Rubens und seiner ganzen Kunst steht – er wird eine Menge Vorstellungen entwickeln, vielleicht lebendigere als das wirkliche Bild (und man braucht weniger Platz)«. ⁹

⁹ Kazimir Malevič, »O muzeu« (Über das Museum), 1919, in diesem Band, Übersetzung s. u., S. 203-207.