

## Das eigentliche Gesicht bekommen wir nicht zu sehen

Andréi Nakovs vierbändiges Monumentalwerk über Kasimir Malewitsch fordert zu einer Neubewertung des 20. Jahrhunderts heraus

Der todkranke Kasimir Malewitsch liegt wie aufgebahrt im Bett, den ruhigen Blick auf den Fotografen gerichtet. Vor ihm vier Frauen: rechts vorne, die anderen überragend, die riesige Mutter, links dahinter, zu einer Dreiergruppe gefügt, Tochter, Gattin (aus dritter Ehe) und Assistentin. Die Fotografie von Nikolai Suetin, dem Freund des Malers, ist komponiert. Noch in der Todeserwartung meldet sich der Kunstanpruch und macht das „Dokument“, um mit Karl Kraus zu reden, zur „Figur“. Vielleicht dachte Suetin an eine Grablegung Christi, vielleicht kannte er eine Zeichnung Malewitschs von 1928, die auf ein „Motiv“ von 1918 zurückgeht. Dieses kleine quadratische Blatt zeigt vorne drei geschlechtslose Gestalten mit geschwärtzten Ovaleköpfen ohne Physiognomien. Darüber eine beherrschende Gestalt, deren weißes Kopfoval leer ist.

Diese Ovaleköpfe sind uns heute geläufig als das Merkmal der Bildideen, mit denen sich Malewitsch in seinen letzten Jahren nach der Rückkehr aus Polen und Deutschland beschäftigte, wo er 1927 seine letzten künstlerischen Ehrungen erfahren durfte. Zunächst in der Großen Berliner Kunstausstellung, in der sein Werk dominierte und wo er mit Hans Arp, Kurt Schwitters und Willi Baumeister zusammentraf. Danach am Dessauer Bauhaus, in dessen Buchreihe László Moholy-Nagy seine Schrift „Die gegenstandslose Welt“ herausgab. Gezwungen, wieder nach Leningrad zurückzukehren, ließ Malewitsch viele seiner Werke in der Obhut deutscher Freunde (Hans von Riesen, Hugo Häring) zurück, wohl in der Annahme, noch einmal in den Westen reisen zu können.

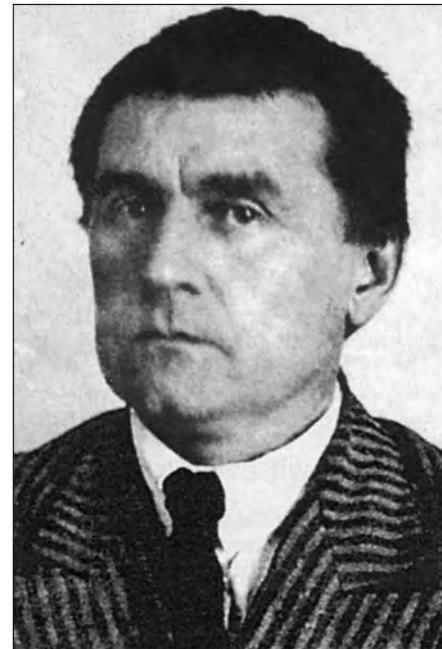
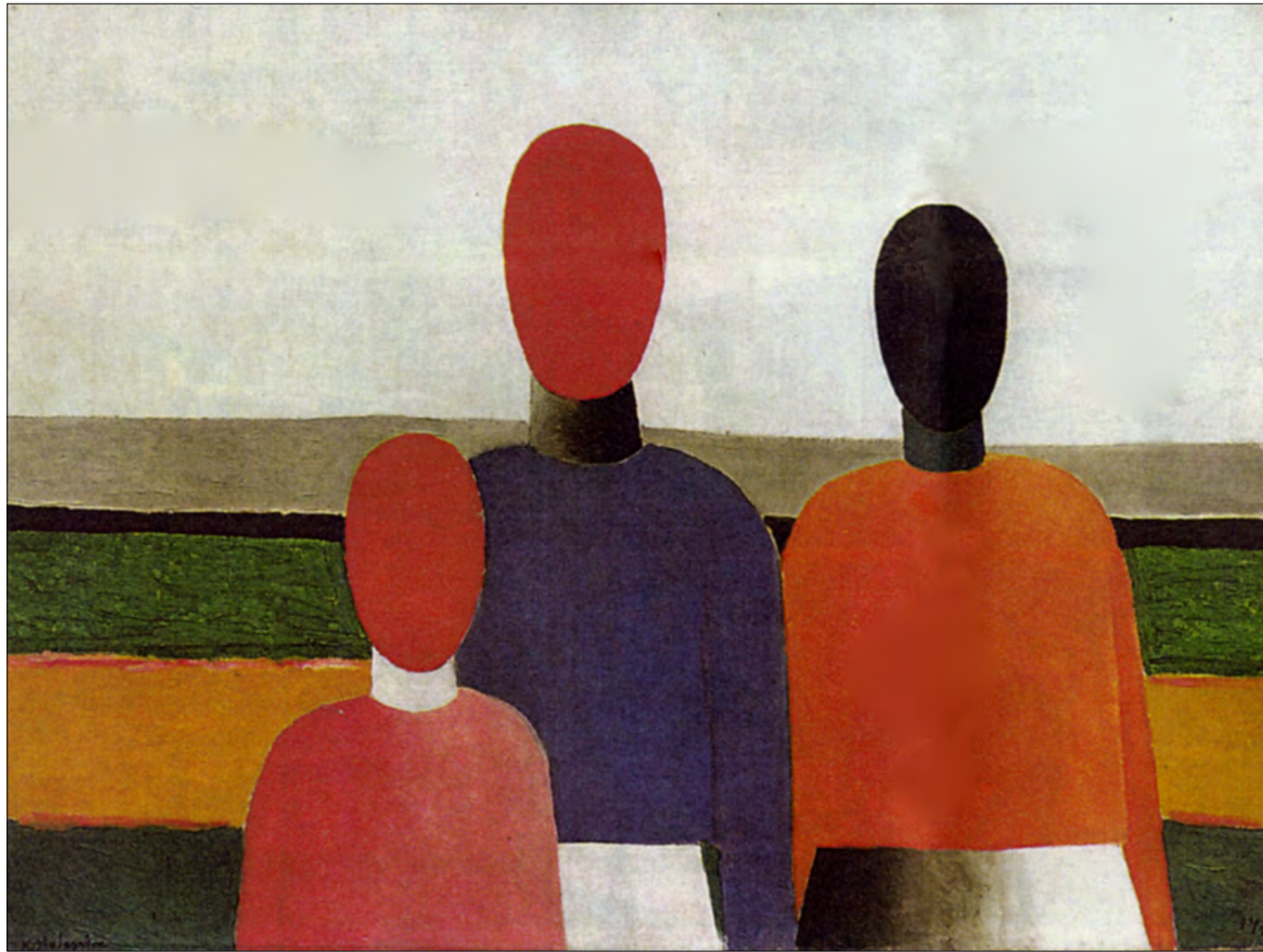
Die sowjetischen Instanzen wussten das zu verhindern. Dazu kam seine Krebserkrankung, der er 1935 erlag. Er war 54 Jahre alt, vom Ausland abgeschnitten, von den Behörden zur Unperson erklärt und aus dem Kunstleben der Sowjetunion ausgeschlossen. Das hinterließ seine Freunde nicht, ihm einen letzten

Die späten „Ikonen“ waren keine Anpassung an die parteiamtliche Linie der Sowjetunion

Gruß zu entbieten. Als ein Lastwagen, der auf dem Kühler ein schwarzes Quadrat trug, am 18. Mai 1935 Malewitschs Asche zum Moskauer Bahnhof in Leningrad brachte, begleitete ihm eine stumme Trauergemeinde. Wir kennen sie aus einem Foto von Suetin, über die Menge verstreut sieht man das schwarze Quadrat, schwebend und wie entmaterialisiert, denn der Freund hatte - achtlos oder absichtlich? - die Platte mehrmals belichtet. Nun wird die „Figur“ (das Gemälde) zum „Dokument“, bewahrt aber so erst recht ihre rätselhafte Aura. Die Diffusion des Gemäldes in der Menge - kann man sich eine schönere Epiphanie und eine treffendere Deutung der entgrenzenden Absichten vorstellen, die Malewitsch verfolgte?

In jener Stunde des Abschieds verhielten sich die Behörden noch tolerant. Hingegen wurde das improvisierte Grab auf dem Moskauer Nemcinovka-Friedhof als bald stillschweigend beseitigt, ebenso die Eiche dahinter, die Malewitsch viel bedeutete. Drei Jahre danach befand die Große Sowjetische Enzyklopädie kurz und bündig: Ein Lebenswerk ohne jegliche gedankliche Bedeutung, dessen Schöpfer sich allerdings in seiner letzten Periode mit den Problemen des sozialistischen Realismus beschäftigte.

Mit eben dieser letzten Periode setzt sich Andréi Nakov im dritten der vier Bände seines Malewitsch-Werkes auseinander - ebenso gründlich wie neue Perspektiven erschließend. Vorweg gesagt: Dieses Opus magnum ist an Fülle der Informationen und Quellenkenntnis kaum zu übertreffen, in ihm steckt die Beharrlichkeit einer Lebensarbeit. Der Autor, gebürtiger Bulgare, ist mit der Kenntnis aller Sprachen ausgestattet, über die ein



Anfang der dreißiger Jahre machte Kasimir Malewitsch (Foto rechts) den Menschen zum leeren Oval, das für viele Inhalte offen ist. Oben das Ölbild „Drei weibliche Figuren“. Als er 1935 starb, brachte man auf dem Kühler seines Leichenwagens ein schwarzes Quadrat an, in Anspielung auf sein berühmtestes Werk; das Foto des Trauerzu es machte sein Künstlerfreund Nikolai Suetin, der die Platte - achtlos oder absichtlich - mehrmals belichtete. Fotos: AKG, Nakov, Interfoto

Malewitsch-Forscher verfügen muss. Zur Leidenschaft für das Detail kommt ein weiträumiger Blick, der sich stets auf das gesamte europäische Umfeld richtet: die Pariser und die Berliner Szene, die polnische Avantgarde, das Wien der Jahrhundertwende. So macht es Nakov keine Mühe, für die Rückkehr zum Gegenständlichen, die in den ausgehenden zwanziger Jahren offenkundig wird, mögliche Anregungen von Oskar Schlemmer und Baumeister (der in der Berliner Ausstellung 1927 prominent vertreten war) zu vermuten.

Solche Berührungen begünstigte der enge internationale Austausch der ersten Nachkriegsjahre. Als Iwan Puni sich 1921 in Berlin in einem suprematistischen Sandwichmann verkleidete, wusste er nicht, dass er das Triadische Ballett von Schlemmer ankündigte. Die Zeit war reich an Parallelen und Analogien. In Brechts Parabel „Die Rundköpfe“ und die Spitzköpfe“ (1932, uraufgeführt 1934 in Kopenhagen) wird die Rassenlehre ad absurdum geführt. Nicht in der unterschiedlichen Kopfbildung steckt das Spezifikum des Menschen, sondern im

„Unterschied zwischen arm und reich“, den die Kleidung veranschaulicht. Damals entwarf Malewitsch in seinen Rundköpfen den Umriss eines neuen Menschen, der uns in ikonenhafter Strenge frontal entgegentritt. Wir sehen Prototypen, die auf verschiedene, veränderbare Rollenträger verweisen. „Das eigentliche Gesicht des Menschen“, heißt es in der „Gegenstandslosen Welt“, „bekommen wir so gut wie gar nicht zu sehen“, wir sehen einen „Ingenieur“ oder einen „Bauern“. Hebt man die Standes- und Berufsmasken ab, wird der Mensch zum leeren Oval, das für viele Inhalte offen ist. Allein darin unterscheidet sich der neue Mensch von Malewitsch von der klassenspezifischen Doktrin des sozialistischen Realismus.

Aber war denn das, was der Maler sich in seinen letzten Schaffensjahren vornahm, wirklich bloß eine Ruckkehr? Keinesfalls war es Anpassung an die parteiamtliche Kunstlehre. Vielmehr meldet Malewitsch ältere Rechte auf den Menschen als Symbol und Emblem an. Nakov weist nach, dass er für seine „Ikonen“, der zwanziger Jahre „Motive“ von

1911/12 verwendet, Zeichnungen, die er damals in heute verschollene Bilder umgesetzt haben dürfte. Das berühmte „Blumenmädchen“ (1928/30) geht sogar auf eine frühe (impressionistische) Version von 1904/05 zurück. Seine Frontalität, eine Huldigung an das Barmädchen von Manet, ist die Formzelle, aus der die Stehenden des Spätwerks hervorgehen werden. Deren massive Körperlichkeit bereitet sich in den „fauvistischen“ Bildern um 1910 vor, als Malewitsch aus einem Badenden, hinter dem Cézanne steht, das Freizeitverhalten entfernt und ihn als derben Bauern auftreten lässt. Das sind keine bloßen Versuche, sondern Beispiele für ein Volksgemaltes, das Malewitsch neben der Hochsprache beherrscht, die er bei den Kubisten gelernt hat. Er meistert beide Höhenlagen und wendet sie abwechselnd an.

Andréi Nakov verschiebt langsam und gründlich die Akzente unseres Malewitsch-Bildes. Neben den ersten tritt ebenbürtig ein zweiter Malewitsch, der seine figurativen Sprachmittel über ein Vierteljahrhundert hinweg in emblematische Zeichen verdichtet. Das geschieht

parallel zum schrittweisen Rückzug aus der Gegenständlichkeit, der 1915 im Schwarzen Quadrat einen Nullpunkt erreicht, an dem das Ende des Staffeleibildes potentiell in eine neue Dinglichkeit umschlägt, in die Dreidimensionalität der „Architektona“. Fortan wird Malewitsch in erster Linie als Erfinder des Suprematismus auftreten - gefeiert und bekämpft. Diese Rolle verlangt von ihrem Träger Disziplin und Askese: Verzichte ähnlich denen, die Schönberg sich abringen musste, als er sich in das Korsett der Zwölftonreihen begab.

Malewitsch bewegt sich gleichzeitig auf den beiden Ebenen, für die Wassily Kandinsky schon 1911 zwei Leitbegriffe, die Große Abstraktion und die Große Realistik, vorgeschlagen hatte. „Diese beiden Pole“, schrieb er, „eröffnen zwei Wege, die schließlich zu einem Ziel führen.“ Anders gesagt: das „Reinkünstler-

Abstrakt und gegenständlich - die Mehrsprachigkeit der Epoche gewinnt einen neuen Stellenwert

sehen“ und das „Gegenständliche“. Malewitsch hat beide beschränkt.

Solcherart bekräftigte er die offene Diagnose, die Kandinsky 1922 dem geschichtlichen Augenblick ausstellte, als er gefragt wurde: Kommt ein neuer Naturalismus? Seine Antwort: ein kategorisches Nein. Eingedenk seines Grundgedankens, „dass es keine Formfrage an sich gibt“, plädiert er neuerlich für die Quadratur des Kreises, das Zusammenwirken von Realismus und Abstraktion als den entgegengesetzten Wegen, die „heute zu einem Ziel laufen“. Das Ideal Inhalt gleich Form kann nur entstehen, „wenn der Inhalt die Form schafft“. Darum geht es Malewitsch in seinen Figuren.

Andréi Nakov hat mit seiner phänomenalen materialkenntnis sowohl unser Faktenwissen bereichert als auch in die Koordinaten tiefergründiger Analysen gestellt. Sein Fazit reicht aus, um nach neuen Maßstäben für die Bewertung des 20. Jahrhunderts Ausschau zu halten: Da Nakovs Analysen einer Schlüsselfigur des 20. Jahrhunderts gelten, legen sie es nahe, ihre Umwertungen auf das gesamte Jahrhundert auszudehnen. Indem Nakov den Erfinder des Schwarzen Quadrates endgültig vom Ruf des einsinnigen Doktrinärs entlastet, gewinnt die Mehrsprachigkeit der Epoche einen neuen Stellenwert: Sie tritt aus der Randposition heraus, die ihr von der Abstraktion zugewiesen worden war. Malewitsch hat sich der Gegenständlichkeit nicht aus Gründen der politischen Opportunität zugewandt, im Gegenteil: Er sah in den kunstpolitischen Geboten des sozialistischen Realismus eine Herausforderung, der er in seinen Gestalten einen anderen, idealistischen Weg entgegenhielt.

Das von den Avantgardisten des 20. Jahrhunderts aufgespürte vielfältige Terrain der Kunstmöglichkeiten muss nun neu gemessen werden. Kandinskys Schwerbeziehungswise Eckpunkte - das „Reinkünstlerische“ und das „Gegenständliche“ - könnten dabei, als gleichrangige Partner verstanden, eine wichtige Orientierungshilfe bilden.

Die Bewunderung, die der Pariser Thalia-Edition für ihr moralisches und materielles Engagement gilt - der Autor musste weder seinen Schreibdrang zügeln noch auf Abbildungen verzichten -, würde man gern auf einen deutschsprachigen Verlag ausdehnen, denn der russische „peintre absolu“ verdient es, durch Nakovs Feder in dem Land umfassend bekannt gemacht zu werden, wo er schon zu Lebzeiten in seiner bahnbrechenden Rolle erkannt worden war.

WERNER HOFMANN

ANDRÉI NAKOV: Kasimir Malewitsch le peintre absolu. Vier Bände in einer Kasette. Thalia Edition, Paris 2007. 1596 Seiten, 1642 Farb- und Schwarz/Weiß-Abb., 295 Euro.