

*Malewitschs Ohrfeige
dem modernen Geschmack*

Noemi Smolik

Malewitschs Ohrfeige dem modernen Geschmack

Die andere, russische Moderne



Matthes & Seitz Berlin

»Putin erzählt der Welt, Russland sei ein konservatives, rückständiges Land, das nicht reif für Schwulenrechte sei und seine Kinder vor Schwulen schützen müsse. Nun, Herr Putin, ich möchte Ihnen sagen, dass das eine Lüge ist. Russland ist eines der fortschrittlichsten Länder der Welt. Hier haben Frauen das Wahlrecht und andere Rechte früher als in den meisten anderen Ländern erkämpft. Und Russland war der Geburtsort der künstlerischen Avantgarde.«

Nadja Tolokonnikowa¹

»[...] angesichts des westlichen epistemischen Monopolismus gibt es für die indigenen Menschen bis jetzt nur den einen, einzigen Weg, auf dem sie die Sphäre der Philosophie, Historiografie, Soziologie und der anderen sozialen Wissenschaften betreten können, den Weg über die Literatur und die Kunst, die Kultur des Alltäglichen, des Nichtrationalen und des esoterischen Wissens [...].«

Madina V. Tlostanova und Walter D. Mignolo²

Inhalt

Prolog

11

Episode 1

Ikonenheilige werden zu Boten
der Gegenstandslosigkeit: Kandinskij

29

Episode 2

Bauern werden als untauglich
für die Revolution angeklagt:
Tschernyschewskij

51

Episode 3

Prophet einer anderen Moderne:
Dostojewskij

75

Episode 4

Das Geistige ersetzt das moderne
Wissen: Solowjow

95

Episode 5

Die russische Bildungselite
steht unter Schock: Djagilew

125

Episode 6

Der Formalismus stellt Kants

Vernunft infrage: Belyj

149

Episode 7

Die Ikone führt die moderne Kunst

aus der Sackgasse:

Punin und Gontscharowa

173

Episode 8

Russische Futuristen werden von

Marinetti zu Lügenfuturisten erklärt:

Chlebnikow und Malewitsch

215

Episode 9

Auch der Ursprung des Strukturalismus

ist im Wissen der Bauern zu suchen:

Jakobson

257

Episode 10

Die subversive Macht des Absurden:

Tatlin

291

Episode 11

Das Scheitern der Versöhnung

des Sozialismus mit der Religion:

Lunatscharskij

327

Episode 12

Der Abgrund öffnet sich

351

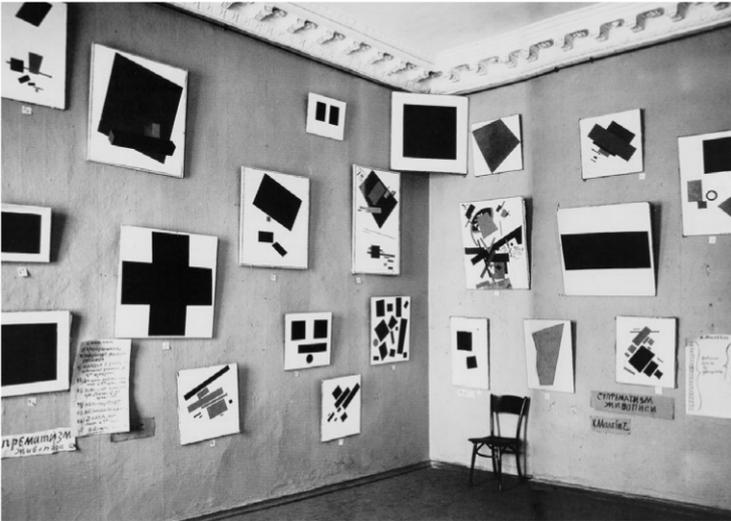
Epilog

401

Anmerkungen 425

Abbildungen 465

Literatur 467



Letzte futuristische Bilderausstellung 0,10, Petrograd, 1915 (Foto).
Während dieser Ausstellung wurde das heute legendäre **Schwarze Viereck** von Kasimir Malewitsch wie eine Ikone quer über die Raumecke zum ersten Mal gezeigt.

Prolog

»Methode dieser Arbeit: literarische Montage.
Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.«

*Walter Benjamin*¹

»Ich habe mir damals gesagt, wenn ich ein Revolutionär sein will – das war 1905 –, dann werde ich mich nicht mit einem Revolver in der Hand schlagen, ich werde Bilder malen, die in meiner Wahrnehmung gespeichert sind.«

*Kasimir Malewitsch*²

Der 13. April 1946 ist der Tag, an dem sich ein alter Konflikt wieder einmal zuspitzt, der seit den 1920er Jahren die Kulturpolitik der Sowjetunion prägt: der Konflikt zwischen der staatlich verordneten Doktrin des Sozialistischen Realismus und dem Formalismus. Es ist der Tag, an dem der Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker Nikolaj Nikolajewitsch Punin seinen Vortrag mit dem Titel »Impressionismus und Probleme des Bildes« (Impressionism i problemy kartiny) vor den Mitgliedern der Leningrader Abteilung des sowjetischen Künstlerverbandes hält.³ Dieser Verband ist als Folge des Dekrets des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei vom 23. April 1932 gegründet worden, mit dem die Auflösung aller bisherigen kulturellen Gruppierungen und Organisationen sowie die Gründung fachbezogener Verbände angeordnet wurden. Aufgabe der neuen Fachverbände ist es, die sowjetischen Kulturschaffenden zu disziplinieren und zu kontrollieren und so die Einhaltung des Prinzips des Sozialistischen Realismus durchzusetzen.

Zwei Jahre nach dem Erlass dieses Dekrets, am 17. August 1934, eröffnet Andrej Alexandrowitsch Schdanow als Vertreter des Zentralkomitees der Partei den ersten Kongress des neu gegründeten Schriftstellerverbandes, dessen erster Vorsitzender Maxim Gorkij ist. In seiner Eröffnungsrede erklärt der Schriftsteller Gorkij die künstlerische Methode des Sozialistischen Realismus als für alle Kulturschaffenden verbindlich und die Malerei der *Wanderer* (Peredwischniki), deren wichtigster Vertreter der Maler Ilja Jefimowitsch Repin ist, als Vorläufer dieser Methode. Ab jetzt, so Gorkij, muss alles »mit den Aufgaben der Umformung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus« abgestimmt werden. Der Sozialistische Realismus wird zur einzigen alle Bereiche der sowjetischen Kultur bestimmenden Vorgabe. Bei Nichteinhaltung drohen schwere Konsequenzen.

Im April 1946 ist es nicht einmal ein Jahr her, dass der furchtbare Vaterländische Krieg, wie in der Sowjetunion der Zweite Weltkrieg genannt wird, zu Ende ging. Nach so viel Leid hoffen viele auf eine Öffnung, die auch gegenüber der Kunst und Literatur mehr Toleranz zeigt. Zumal Stalin, um den Zusammenhalt der sowjetischen Bevölkerung während des Krieges zu fördern, einige Zugeständnisse gemacht hat, etwa die Rundfunkauftritte der bis dahin verfemten Dichterin und Lebensgefährtin Punins Anna Andreewna Achmatowa oder des Schriftstellers Boris Leonidowitsch Pasternak. In dieser Hoffnung verfasst nun Punin seine Rede, in der er etwas Unvorstellbares wagt: Er hebt die westliche Kunst, vertreten durch bekannte Künstler wie Cézanne, Picasso und Van Gogh, als innovative künstlerische Leistungen hervor, während er dem normativen Sozialistischen Realismus und seinen Vorläufern, der Malergruppe der *Wanderer*, eine erbärmliche Nachahmung des im Westen bereits längst überholten Realismus des 19. Jahrhunderts vorwirft.⁴

Fassungslos ergreift sofort der Vorsitzende des Leningrader Künstlervereins, Wladimir Alexandrowitsch Serow, »im Grunde

ein eifersüchtiger Psychopath, der viele progressive Künstler und Kunstkritiker ruinierte«, wie Natalia Murray, die Verfasserin von Punins Biografie, ihn charakterisiert, das Wort.⁵ Serow wirft Punin Anbiederung an die dekadente Kunst der zum Untergang verurteilten westlichen Bourgeoisie vor und spricht von unerhörter Beleidigung der Leistungen der demokratischen Kunst der Gruppe der *Wanderer* wie der Künstler des Sozialistischen Realismus. Er nennt Punin einen »Ideologen des Formalismus«. Mit Formalismus wird in der Sowjetunion jede Art von künstlerischen Richtungen bezeichnet, die sich dem Nachahmen der Wirklichkeit im Stile der französischen realistischen Malerei und des realistischen Romans der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entziehen. Und mit dem Vorwurf des Formalismus liegt Serow sogar richtig. Denn Punin, der inzwischen 58 Jahre alt ist, bezeichnete sich bereits 1920 selbst als einen Anhänger des Formalismus: »Wir sind formal. Ja, wir sind stolz auf diesen Formalismus.«⁶ Doch was meinte Punin mit diesem Bekenntnis? Und woher kommt überhaupt der Begriff Formalismus?

Mit demselben Vorwurf des Formalismus wird auch Punins Lebensgefährtin, die Dichterin Achmatowa angegriffen, die vor gar nicht so langer Zeit auf Stalins Bitte im Rundfunk ihre Mitbürger zum Kampf gegen Hitler aufgerufen hat und noch im April 1946 ihre Gedichte vor Publikum vorlesen durfte, das ihr mit stehenden Ovationen dankte. Achmatowa, deren erster Ehemann, der Dichter Nikolaj Stepanowitsch Gumiljow, schon 1921 mit 35 Jahren ohne Gerichtsverfahren von der Tscheka, Lenins gefürchteter Geheimpolizei, erschossen und deren gemeinsamer Sohn Lew Nikolajewitsch Gumiljow gerade wieder einmal verhaftet worden ist, wird besonders übel zugesetzt. Schdanow, immer noch Mitglied des Zentralkomitees und für die Kultur zuständig, beschreibt sie in seiner Rede als »eine der typischen Dienerinnen einer hohlen, leeren Dichtung der aristokratischen Salons, der die sowjetische Literatur völlig fremd« sei, und bezeichnet sie abfällig als »zur

Hälfte Nonne, zur Hälfte Hure, eher Hurennonne, deren Sünde sich mit Gebet mischt«. ⁷ Entsetzt notiert Punin im August 1946 in sein Tagebuch: »Ich wusste, es wird schlimm enden, aber das hier habe ich nicht erwartet.« ⁸

Nach seiner Rede im April 1946 wird Punin aus dem Künstlerverband ausgeschlossen. Anschließend verliert er seine Stelle an der Leningrader Universität, wo er Kunstgeschichte unterrichtete. Arbeitslos und bereits das Schlimmste ahnend, verbringt er den Sommer 1949 zusammen mit Achmatowa in Leningrad. Am 25. August fragt er in einem Brief an Tochter und Enkelin in Erwartung ihrer Rückkehr aus dem Sommerurlaub, ob er sie am Bahnhof abholen und was er anlässlich ihrer Ankunft kochen solle. Doch er wird sie nie wiedersehen. Nur einen Tag später, am 26. August, wird er in Gegenwart von Achmatowa verhaftet. Achmatowa selbst bleibt verschont. Nach neun Monaten in der Moskauer Lubjanka, dem Hauptsitz der Tscheka, wird Punin zu 25 Jahren Haft im Arbeitslager Abez in der Republik Koni nördlich des Polarkreises verurteilt. Im Lager angekommen schreibt er an Freunde: »Wenn ich jemals gefragt werden sollte, wie die Hölle aussieht, ich würde diesen Ort beschreiben.« ⁹ Nur drei Jahre später, am 21. August 1953, stirbt er mit 65 Jahren in diesem Lager.

Doch wer war Punin? Kaum jemand im Westen kennt diesen Namen. Dabei spielte Punin innerhalb des russischen und später sowjetischen Kunstgeschehens eine essenzielle Rolle, sonst hätte sich das Zentralkomitee der Partei mit seinem Fall kaum beschäftigt, ihn nicht zu 25 Jahren Haft verurteilt und über seine Verurteilung sogar in der Leningrader *Prawda* berichten lassen. Trotzdem kennen hierzulande selbst Experten der russischen Kunst den Namen Punin nicht, obwohl er als einer der wichtigsten Theoretiker nicht nur Förderer, sondern auch enger Freund des Malers Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch war, den dieser um 1933 neben sich selbst und seiner Frau als einen Menschen

der Renaissance porträtierte. Auch war es Punin, zusammen mit dem Künstler Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin, der 1918 im damaligen Petrograd das Museum künstlerischer Kultur (Museum chudoshestwennoj kultury) gründete, weltweit das erste Museum zeitgenössischer Kunst überhaupt. Später wurde das Museum in Staatliches Institut künstlerischer Kultur (Gosudarstwennyj institut chudoshenstwennoj kultury) umbenannt, besser bekannt unter dem Akronym GINChUK, wobei Punin die Stelle des Exekutivdirektors behalten durfte. In dieser Funktion ernannte er 1924 Malewitsch zum künstlerischen Leiter des Instituts. Als nach nur zwei Jahren das Institut 1926 wieder schließen musste, war es Punin, dem es gelang, dessen Kunstsammlung wie auch später den Nachlass Malewitschs in den Kellerräumen des St. Petersburger Russischen Museums unterzubringen und sie so vor der Zerstörung zu retten. Doch als Punin 1946 seine Rede hielt, war Malewitsch bereits tot und Tatlin fristete sein Dasein als Kulissenmaler. Als Kommentar seiner eigenen Lage und der seiner früheren Mitstreiter malte er blutige Fleischstücke und arrangierte Stilleben aus Büchern und Schädeln.

Aus dem Bericht in der Leningrader *Prawda* über die Verurteilung Punins, verfasst von dem Journalisten K. Dzakow, einem Freund des Verbandsvorsitzenden Serow, erfährt man die Gründe für Punins Bestrafung. Das Gericht hielt ihn für den »ideologischen Führer« jener Kritiker, welche »die »Errungenschaften« der formalistischen bourgeoisen Kunst propagieren und die Rolle der sowjetischen Kunst und die große Bedeutung des Erbes der russischen demokratischen Künstler des 19. Jahrhunderts verleugnen«. ¹⁰ Zur Strafe wurde Punin hinter den Polarkreis in ein Lager verbannt. Und während er dem nahen Tod ins Auge blickte und Achmatowa ohne die Hilfe ihrer Freunde den Hungertod gestorben wäre, erklimm sein Widersacher Serow auf der Karriereleiter erstaunliche Höhen: Er wurde nicht nur Präsident der Leningrader Kunstakademie und Vorsitzender des gesamtsojetischen

Künstlerverbandes, sondern auch Abgeordneter des Obersten Sowjets der Sowjetunion.

Wenn ich den Konflikt zwischen dem Sozialistischen Realismus und dem Formalismus erwähne, dann weiß ich aus eigener Erfahrung, wovon ich spreche. Ich bin in Prag, in der damaligen Tschechoslowakei aufgewachsen, die unter dem Einfluss der Sowjetunion stand. Schon als Jugendliche wurde ich mit dem absoluten Anspruch des Sozialistischen Realismus auf der einen Seite und dem ganze Existenzen vernichtenden Vorwurf des Formalismus auf der anderen Seite konfrontiert. Und schon damals ging mir die Tatsache nicht in den Kopf, dass es Menschen geben sollte, die bereit sind, andere Menschen ins Gefängnis zu stecken oder gar in den Tod zu schicken, nur weil sie ein abstraktes Bild wie das eines schwarzen oder roten Quadrats einem realistisch gemalten Bild einer strahlenden Kolchosarbeiterin vorzuziehen wagten. Um diese Ungeheuerlichkeit zu begreifen, begann ich alles zu lesen, was mir aus der Zeit vor und nach der »Großen Sozialistischen Oktoberrevolution« von 1917, wie damals Lenins Machtergreifung genannt wurde, in die Hände kam. Heute wissen wir, dass es ein Putsch war, der von einer kleinen, mit den neuesten, vom deutschen Kaiser finanzierten Waffen ausgestatteten Gruppe von Berufsrevolutionären durchgeführt wurde. Auch wurde im Winterpalast nicht eine aus Vertretern der Kapitalisten und der Bourgeoisie bestehende provisorische Regierung verhaftet – wie es damals in unseren tschechischen Lehrbüchern stand und heute noch weltweit behauptet wird. Die verhaftete Regierung, deren Vorsitzender Alexander Fjodorowitsch Kerenskij war, bestand fast ausschließlich aus Sozialisten. Kerenskij selbst war als Mitglied der radikal links orientierten Partei der Sozialrevolutionäre (Partija sozialistow-revoljuzionerow) Mitbegründer des Petrograder Sowjets und noch als Vorsitzender der provisorischen Regierung gleichzeitig auch Mitglied des Exekutivkomitees des Petrograder Sowjets.

1971 verließ ich die Tschechoslowakei und begann in Köln Kunstgeschichte zu studieren. Doch die Frage nach dem Ursprung des Konflikts zwischen dem Sozialistischen Realismus und dem Formalismus ließ mich nicht los. Weiter las ich alles zur russischen Kunst und Literatur vom Anfang des 20. Jahrhunderts, und das vorwiegend in russischer Sprache, da es kaum Übersetzungen gab. Und je mehr ich las, umso mehr staunte ich. Denn was ich den russischen Quellen – den Zeitschriften und Zeitungen der Zeit, den Tagebüchern und Erinnerungen der Beteiligten – entnahm, widersprach den Erzählungen, die sich inzwischen an den westlichen Universitäten etabliert hatten. Erzählungen von einer »Russischen Avantgarde«, die als ein Teil einer von Westeuropa ausgehenden, global sich ausbreitenden modernen Entwicklung betrachtet wurde, die ideologisch durch die drei Postulate der Aufklärung – Rationalismus, Materialismus, Atheismus – und formal durch den in Paris entstandenen Kubismus ausgestattet die Abstraktion, diesen Gipfel der Moderne, bestieg. Mit jeder neuen Quelle, mit jeder Seite, die ich las, steigerte sich mein Staunen, und die Frage begann sich in ihrer ganzen Bedrohlichkeit vor mir aufzubauen: Ob diese Bewegung tatsächlich als eine Avantgardebewegung und damit als ein Teil der in Westeuropa entstandenen Moderne gelten könne?

Denn nach und nach begannen die zuerst vereinzelt auftretenden Hinweise ein immer klareres Bild abzugeben, das darauf deutete, dass diese russische Bewegung keineswegs als ein Teil der westlichen Moderne erzählt werden kann. Im Gegenteil. Alles deutete darauf hin, dass diese bahnbrechende Bewegung ihr Selbstverständnis, vor allem aber ihre erstaunliche Energie aus einer bewussten, sozial motivierten Auflehnung gegen das von Westeuropa ausgehende, hegemonial ausgerichtete Streben der Moderne schöpfte. Sie war eindeutig kritisch eingestellt gegenüber dem Überlegenheitsanspruch des Rationalismus, des historischen Materialismus und des Atheismus, wie auch gegenüber

dem modernen Konzept der Geschichte, vor allem aber der Kunstgeschichte als der eines kontinuierlichen, unaufhaltsamen Fortschritts. Als einer Art des Besteigens eines Gipfels, an dessen Spitze sich die Kultur der westlichen Moderne befand, die nachzuahmen als heilige Pflicht aller erst teilweise oder noch gar nicht von dieser Moderne erfassten kulturellen Formationen betrachtet wurde.

Diese Ablehnung einer so gearteten Teleologie führte die Vertreterinnen und Vertreter einer neuen Bewegung zur Aufwertung des bis dahin von der russischen Bildungselite verachteten, da im Sinne des modernen Fortschritts »primitiven« Wissens der russischen Bauernkultur. Deren Überlieferungen – die Ikonen, die Legenden, die Rituale, die Märchen, Lieder, Beschwörungen, Rhythmen und Tänze – dienten ihnen nun als Quelle ihrer eigenen literarischen, künstlerischen und musikalischen Anstrengungen. Daher lehnten sie auch das als typisch westlich verstandene, seit der Renaissance in Europa vorherrschende Konzept des Bildes als Abbild der Wirklichkeit ab. Stattdessen nahmen sie sich die Ikone als Vorbild, die konzeptuell eine eigene Wirklichkeit konstruiert, die sie der alltäglich gelebten gegenüberstellt und so eine produktive Spannung zwischen diesen beiden Wirklichkeiten erzeugt. Aus dieser Spannung schöpften die russischen Kulturschaffenden nach 1900 – denn diese Bewegung erfasste alle Bereiche der russischen Kultur – nicht nur ihre Energie, sondern auch den Glauben an eine alles Bisherige umwälzende Zukunft.

Noch größer war mein Erstaunen, als sich abzeichnen begann, dass es nicht, wie noch 2017 der Ausstellungstitel *A Revolutionary Impuls: The Rise of the Russian Avant-garde* des New Yorker Museum of Modern Art zu suggerieren versuchte, die sogenannte Große Sozialistische Oktoberrevolution war, die den künstlerischen Aufbruch ermöglichte, sondern dass das wirklich Innovative bereits vor Lenins Machtergreifung geschehen war: die Manifeste, die performativen Auftritte des im Westen kaum bekannten, jedoch unnachahmlichen Dichters und Vordenkers Welemir

Chlebnikow wie auch die spektakuläre Aufführung der Oper *Sieg über die Sonne* und die Eröffnung der *Letzten futuristischen Bilderausstellung 0,10*, während derer Malewitsch sein heute legendäres *Viereck* zeigte. Tatsächlich war eine der ersten Handlungen Lenins das Verbot der von Chlebnikow und Tatlin bereits einstudierten Aufführung des prädadaistischen Dreiakters *Tod durch Fehler* (*Smert po oschibke*), die im Dezember 1917 im Theater der Eremitage stattfinden sollte. Anschließend wurden nach und nach durch Manipulation, falsche Versprechungen, Vereinnahmung und Ausgrenzung Chlebnikow, Punin, Malewitsch und Tatlin, diese Initiatoren der Bewegung, von jungen Aktivisten zur Seite gedrängt, von denen die meisten ihre Berechtigung, im Namen der Kunst und Kultur zu sprechen, von ihrer Mitgliedschaft in Lenins Partei, einige sogar in der Tscheka, glaubten ableiten zu können. Sie eigneten sich geschickt die vor der bolschewistischen Machtübernahme geschaffenen formalen Elemente an, die sie, klinisch um den Inhalt und das dadaistisch Provokative bereinigt, für ihre Propagandazwecke einsetzten. Verblüfft über diese Feststellung begann ich mich zu fragen, wie es zu dieser Missinterpretation des russischen Geschehens als einer vom Westen ausgehenden, modern ausgerichteten und gedanklich wie tatkräftig Lenins Machtetablierung unterstützenden Bewegung kommen konnte. Wie war es möglich, dass ihre kritisch-emanzipatorische Haltung gegenüber der von Westeuropa sich ausbreitenden Hegemonie der Moderne in ihrer einmaligen, die heutige postkoloniale Kritik vorwegnehmenden Eigenständigkeit nicht erkannt wurde?

Naiv, wie ich war, glaubte ich, diese Fragen mit einigen ausgewiesenen Experten der russischen Kunst teilen zu können. Ihre Reaktionen haben mich mehr als verblüfft. »Das, was sie hier vorgeführt haben, nennen wir unter uns Kunsthistorikern Coffee-Table-Kunstgeschichte«, war einer der noch harmloseren Kommentare zu meinen Überlegungen. Solche Vorwürfe, ich sei unwissenschaftlich, kamen fast vorwiegend von Kunsthistorikerinnen und

Kunsthistorikern, die der russischen Sprache gar nicht mächtig waren. Wie wollten sie da die Wissenschaftlichkeit meines Vorgehens prüfen, fragte ich mich, wenn ich meine Argumente fast ausschließlich aus in russischer Sprache verfassten Quellen bezog? Überhaupt fand ich es bemerkenswert, dass sich an den westlichen Universitäten Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen ohne Kenntnis der russischen Sprache zu Experten der russischen Kunst erklären können. Ich fragte mich, ob diese Experten umgekehrt einen russischen Kollegen ohne Kenntnis einer der westlichen Sprachen als einen Experten zum Beispiel des US-amerikanischen abstrakten Expressionismus akzeptieren würden.

Enttäuscht, aber nicht entmutigt, da die Heftigkeit der Reaktionen mich nur darin bestätigte, dass ich etwas Wesentliches angesprochen hatte, zog ich mich zurück. Die Zeit schien mir noch nicht reif zu sein für meine Fragestellung. Also widmete ich mich der zeitgenössischen Kunst, schrieb Texte für internationale Kunstzeitschriften wie das New Yorker *Artforum* oder das in London erscheinende *Frieze* und für die deutsche *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die Zeitschrift *Kunstforum*. Auch kuratierte ich einige Ausstellungen, unterrichtete Kunsttheorie und Kunstkritik an den Kunsthochschulen Hamburg und Dresden und abwechselnd an den Universitäten in Bonn, Köln, Düsseldorf und Münster und zog meine Tochter auf. Dann kam 1991, das Jahr, in dem die Sowjetunion regelrecht implodierte und dem bald eine Flut von bis dahin unbekanntem Schriften, Erinnerungen und Tagebüchern folgte, die mich alle zu bestätigen schienen.

Auch begannen sich während dieser Zeit, angeregt durch einige Schriften der postkolonialen Studien, namentlich durch das Buch *Orientalismus* des US-amerikanischen Literaturkritikers palästinensischen Ursprungs Edward Said und das Buch *Kritik der postkolonialen Vernunft* der brillanten indischen Philosophin Gayatri Chakravorty Spivak, meine Überlegungen um eine weitere Dimension zu erweitern.¹¹ Said zeigt in seinem bahnbrechenden Werk

Orientalismus, wie in der westlichen Kultur der Orient als »das andere« konstruiert wurde, das zu einer Projektionsfläche der eigenen Fantasien wurde. Und da begann ich mich zu fragen, ob nicht etwas Ähnliches bei der Erforschung der russischen Bewegung passiert sein könnte? Ob diese von den westlichen Forscherinnen und Forschern vielleicht ebenfalls zu einer Projektionsfläche ihrer eigenen utopischen, im Westen nicht zu verwirklichenden Träume umfunktioniert worden ist? Außerdem untersucht Said, wie und warum anschließend die im Orient beheimateten Forscher und Forscherinnen diese Projektion annahmen, statt sich ihr zu widersetzen. Das würde erklären, warum auch die russische Kunstgeschichtsschreibung, obwohl ihre Vertreter und Vertreterinnen – einen wenn auch bis zum Kollaps der Sowjetunion sehr begrenzten – Zugang zu den Quellen hatten, die an den westlichen Universitäten entstandene Erzählung bruchlos übernahm.

Die an der Columbia University in New York lehrende Spivak zeigt in ihrem nicht minder richtungsweisenden Buch *Kritik der postkolonialen Vernunft*, wie die »drei großen weißen Männer« – gemeint sind Kant, Hegel und Marx – mit ihren Denkstrukturen und dem Prinzip des Universalismus den Glauben an die Überlegenheit der europäischen Moderne begründet hatten, aus dem heraus dann der Kolonialismus ethisch gerechtfertigt werden konnte:

In diesem Bereich brachte Deutschland verbindliche »universale« Erzählungen hervor, in denen das Subjekt unverkennbar europäisch blieb. Diese Erzählungen – Kants Kosmopoliten, Hegels Reiseweg der IDEE, Marx' soziale Homöopathie – setzten weder eine spezifisch wissenschaftliche Kontrolle des Themas Imperialismus ein, noch konsolidierten sie eine.¹²

Spivaks Nachfolger, die indischen Kulturtheoretiker Dipesh Chakrabarty und Pankaj Mishra, gehen weiter und untersuchen, welche Wunden der mit dem Kolonialismus einhergehende und oft

äußerst gewaltsame Prozess der Modernisierung der vormoder-
nen kulturellen Formationen in Ländern Asiens und Afrikas hin-
terließ. Wunden, die noch lange nicht verheilt sind und die das
Gefühl der Leere, der Haltlosigkeit, der Entwurzelung, der Ernied-
rigung und Entfremdung hervorrufen, das heute in einen nicht
mehr zu kontrollierenden Zorn umzuschlagen droht.¹³

Meine Überraschung war kaum zu beschreiben, als ich in
Mishras Buch *Das Zeitalter des Zorns* entdeckte, dass er in seine
Untersuchung der Folgen der Modernisierungsprozesse vormo-
derner Gesellschaften auch das Geschehen in Russland in der
zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einbezieht. Gleich im Prolog
kündigt er an: »Und ich interessiere mich dafür, wie ein gebildeter
junger Russe, der zwischen der artifiziellen Welt des frankopho-
nen St. Petersburg und den verachteten Massen im vormodernen
Russland hin und her wechselte, das emotionale und ideologische
Spektrum aufzeigte, in dem sich heute auch viele jungen Asiaten
und Afrikaner bewegen.«¹⁴ Mishra hält Russland für das Land,
das bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Folge
der Modernisierung dank der oft brutalen Maßnahmen der seit
Peter dem Großen Richtung Westen blickenden – und oft selbst
aus Westeuropa stammenden – Zaren Entfremdung, Entwurze-
lung und Ohnmachts- sowie Minderwertigkeitsgefühle durchlebte,
wie sie die heutigen Länder Afrikas und Asiens prägen: »Indem
die muslimischen Länder durch ihre Modernisierung Unzufrie-
dene und Radikale solcher Couleur wie am Fließband produzierten,
folgten sie [...] einem von Russland vorgegebenen Muster – dem
ersten Land, in dem Autokraten zu einem Rendezvous mit der
Moderne aufgerufen hatten.«¹⁵

Und noch mehr überraschte mich, dass sich Mishra wiederholt
auf den russischen Dichter und Denker Fjodor Michailowitsch
Dostojewskij beruft, den er für den Ersten überhaupt hält, der das
tragische Dilemma einer Gesellschaft, in der das moderne und das
prämoderne Wissen aufeinanderprallen, und seine sozialen wie

psychischen Folgen zur Sprache brachte und damit, wie wir noch sehen werden, entscheidende Impulse für die kommende Entwicklung gab, die im Westen jedoch völlig missverstanden worden sind. Es war das tragische Dilemma einer Gesellschaft, die, wie Dostojewskij schrieb, »die europäische Lebensart mit jeder Pore aufgesogen hat, nur um daraus die Lehre zu ziehen, dass sie nie wirklich europäisch sein wird«. ¹⁶ Was, so Dostojewskij weiter, ein Gefühl der Entwurzelung, Leere, Sinnlosigkeit, Vergeblichkeit und Demütigung zur Folge habe, alles Gefühle, die in Selbsthass und Aggression umschlagen können. Auch zitiert Mishra den aus Trinidad und Tobago stammenden Nobelpreisträger für Literatur, Vidiadhar Surajprasad Naipaul, der sich bereits in den 1970er Jahren bei der Beschreibung einiger Symptome, »die er bei Hindus der gehobenen Kasten der Mittelschicht beobachtet hatte«, auf »dieselbe Mischung aus Selbstbewunderung und Selbstverachtung, die Dostoevski bei den verwestlichten Russen bemerkt hatte«, berief. ¹⁷ Zu welcher Aggression dieser gefährliche Cocktail aus Gefühlen der Entwurzelung, der Leere, der Enttäuschung und der Demütigung, vor dem schon vor mehr als 150 Jahren Dostojewskij warnte, führen kann, erleben wir seit mehr als zwei Jahren. Diese Gefühle sind es, die Russlands Aggression gegenüber der Ukraine erzeugen, diesem Stellvertreterland für den Westen.

Ja, dachte ich, kein Zufall, dass diese beiden Autoren, durch ihre eigenen, in Indien und in der Karibik gemachten Erfahrungen geprägt, sich ausgerechnet auf das Geschehen in Russland und auf Dostojewskij berufen. Denn es war genau dieses Dilemma, das am Ende des 19. Jahrhunderts bei einigen jungen russischen Männern und für die damalige Zeit auch bei erstaunlich vielen jungen Frauen ein Unbehagen hervorrief, aus dem heraus eine Bewegung entstand, die unter Berufung auf Dostojewskij und den im Westen fast unbekanntem Philosophen Wladimir Sergejewitsch Solowjow eine kritische, heute würde man sagen postkoloniale Haltung gegenüber dem Hegemoniestreben

der Moderne und ihren Paradigmen einnahm. Gegenüber Paradigmen, welche die russische Bildungselite vertrat, die jedoch kaum den tiefgläubigen russischen Bauern zu vermitteln waren, welche mehr als 80 Prozent der damaligen Bevölkerung stellten. Ihre kritische Haltung führte die jungen Leute zur Aufwertung des Wissens dieser Bauern und deren kultureller Überlieferungen – die Ikonen, die Märchen, die Lieder – und machte diese zur Quelle ihrer eigenen literarischen, künstlerischen und musikalischen Bestrebungen.

Wir betrachteten die menschliche Gesellschaft nicht als ein Ganzes, sondern als zweigeteilt. Aus unserem Blickwinkel, jenem Burljuks, meinem, Gontscharowas und Larionows, gab es zwei Gesellschaften: jene der Intelligenz (die städtische) und die bäuerliche. Letztere bewerteten wir höher und stützten uns mehr auf sie. Mehr deshalb, weil unter den Bauern die Freiheit des Ausdrucks eine wirkliche Erscheinung war.¹⁸

So beschreibt kein anderer als Malewitsch die Situation, in der sich seine Generation befand. Und genau in diesem von Malewitsch beschriebenen Aufeinanderprallen zweier Kulturen, der Kultur der modernen, dem Westen nacheifernden städtischen Eliten einerseits und dem vormodernen Wissen der russischen Bauern andererseits, ist der Ursprung einer der innovativsten, alle Bereiche der Kultur und auch Teile der Wissenschaft erfassenden Bewegungen des 20. Jahrhunderts zu suchen.

Das geht ganz eindeutig aus Malewitschs Erinnerungen hervor:

Zum Beispiel galt die hauptsächliche Ausrichtung Larionows und der Gontscharowa und derer, die sich ihnen anschlossen, nicht dem Westen, sondern dem Osten. Auch meine Ausrichtung war eine östliche [...]. Ich blieb auf der Seite der bäuerlichen Kunst und begann, Bilder in einem primitiven Geist zu

malen. Zu Beginn, in der ersten Phase, ahmte ich die Ikonenmalerei nach.¹⁹

Nur leider wurde dieses für das Verständnis des Werdeganges von Malewitsch und seinen Mitstreitern so wichtige Zeugnis erst im Jahr 2020 in eine westliche Sprache, die deutsche übersetzt. Daher schreibt auch im Nachwort der Übersetzer und Herausgeber Walter Koschmal: »Vieles in den so lebendig geschriebenen autobiografischen Texten dürfte überraschen, heutige Leserinnen und Leser wohl ebenso wie manche Malewitsch-Spezialisten und Kulturhistoriker.«²⁰ Wie bitte, es gibt »Malewitsch-Spezialisten«, die Malewitschs Autobiografie überrascht? Nun schien mir die Zeit endlich reif zu sein, und ich beschloss, ermutigt durch Texte postkolonialer Denker wie Mishra und Chakrabarty, es zu wagen, mein Buch, an dem ich neben meinem Einsatz für die zeitgenössische Kunst über Jahre immer wieder gearbeitet habe, der Öffentlichkeit vorzustellen. Als einem der wenigen, die mich in diesem Vorhaben von Anfang an unterstützt haben, möchte ich dem verstorbenen Peter Weber, Direktor des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe, danken. Mein Dank gebührt auch dem Benediktinerkloster Broumov an der tschechisch-polnischen Grenze, wohin ich mich während der Pandemie zurückziehen und die letzten Kapitel meines Buches schreiben konnte.

Beim Schreiben des Buches hielt ich mich an den von Walter Benjamin formulierten Grundsatz: »Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.«²¹ Denn es geht mir darum, in Form einer Montage aus Ereignissen, Zeugenaussagen, Erinnerungen und Presseberichten zu zeigen, was sich in Russland zwischen 1861, dem Jahr der Aufhebung der Leibeigenschaft, welche den Bauern ihre Stimme gab, und Lenins Machtergreifung 1917 abspielte. Dabei habe ich selbst wenig Neues zu sagen, denn alles Wichtige wurde bereits von dem Theoretiker Punin, von den Künstlern Gontscharowa, Malewitsch, Tatlin

und dem Dichter Chlebnikow und von dem später weltbekanntem Sprachwissenschaftler Roman Jakobson, einem weiteren Zeugen des Geschehens, gesagt. Aber wer in den Hochburgen der westlichen Universitäten hörte diesen Stimmen zu, die die indische Philosophin Spivak als »die Stimmen einheimischer Informanten und Informantinnen« (*native informant*) bezeichnet. Damit meint sie Stimmen, die, selbst wenn sie laut sprechen, kein Gehör finden, weil diese Stimmen stets von der Logik der großen Erzählung verschlungen werden: »Während sich das historische Narrativ«, damit meint sie die große Erzählung »der letzten DREI WEISSEN MÄNNER der kontinentalen (europäischen) Tradition«, »von der Kolonie zur Postkolonie und hin zu Globalität bewegt, wird die einheimische Informantin verworfen – um die Freudsche Konzeptmetapher der *Verwerfung* (dt. im Orig.) zu verwenden – als Kryptononym hinein in die diskursive Welt, und sie bewohnt uns, so dass wir die Anerkennung unseres Eigennamens nicht geltend machen können.«²²

Ich habe lange nach einem Weg gesucht, wie ich jenseits einer chronologischen Abfolge im Sinne des modernen Fortschrittsgedankens das Geschehen in Russland erzählen kann. Denn es war ja gerade dieser Bruch mit dem auf Fortschritt ausgerichteten, linearen Denken, der den zornigen russischen jungen Männern und Frauen die Wertschätzung der bäuerlichen Überlieferungen ermöglichte. Ein Bruch mit der modernen Zeitauffassung, der sich weigert, wie es der französische Kulturphilosoph Bruno Latour formuliert, »alle Elemente, die dem Kalender nach gleichzeitig sind, der gleichen Zeit« zuzurechnen.²³ Die Ikone gehört trotz ihrer realen Gleichzeitigkeit mit dem realistisch gemalten Bild nicht der gleichen Zeit an. Nach langer Suche fand ich einen Weg. Ich beginne jedes Kapitel mit der am 19. Dezember 1915 eröffneten *Letzten futuristischen Bilderausstellung*, in deren Rahmen Malewitsch sein heute legendäres *Viereck*, wie er das schwarze Quadrat auf weißem Grund nannte, wie eine Ikone aufstellte.²⁴

Denn in dieser Geste oszilliert wie in einem Spiegel eine von Sprüngen, Rückgriffen, Unterbrechungen, Wiederholungen und neuen Rückgriffen geprägte Bewegung. So wage auch ich, jedes Mal von der *Letzten futuristischen Bilderausstellung* ausgehend, in meiner Erzählung Sprünge nach vorne und zurück, Wiederholungen, Rückgriffe und wieder Sprünge, um am Ende doch voranzukommen. Dabei stütze ich mich auf eine Methode, »die entfaltet, statt zu entlarven; die hinzufügt, statt wegzulassen; die verbrüdert, statt zu denunzieren; die sortiert, statt zu demaskieren« und die Latour als »nichtmodern« oder »amodern« bezeichnet.²⁵

»Es ist Zeit, sich zu bewegen«, schrieb 2013 in der US-amerikanischen Zeitschrift für zeitgenössische Kunst *Artforum* der belgische Kunsthistoriker und Theoretiker Thierry de Duve, als er in seinem Text mit dem Titel »Don't Shoot the Messenger« versuchte, einen neuen Blick auf das Werk des Künstlers Marcel Duchamp zu werfen. Eines Künstlers, der neben Malewitsch wie kein anderer die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts beeinflusste: »Es ist Zeit, sich zu bewegen, Zeit, die Kritikfähigkeit in nichtutopischen Begriffen zu fassen, Zeit, damit aufzuhören, den Engel mit dem Propheten zu verwechseln (*Engel* meint einen Boten). Und es ist Zeit, die kunsthistorische Erzählung neu zu schreiben – die Logik der Fakten respektierend, nicht sie verdrehend.«²⁶ Genau, dachte ich, es ist höchste Zeit, das Geschehen in Russland zwischen 1861 und 1921 mit Respekt vor den Fakten und vor allem ohne die Verdrehung ihrer Logik neu zu erzählen. Und das auch auf die Gefahr hin, dass ich für einen gefallenen Engel gehalten werde, was ich persönlich dem Vorwurf einer falschen Prophetin vorziehe. Denn von denen gab es innerhalb der akademischen Erzählung über die sogenannte russische Avantgarde schon mehr als genug.

Erste Auflage Berlin 2025

© 2025 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57A, 10965 Berlin, Deutschland
info@matthes-seitz-berlin.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die Nutzung des Werks
für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG.

Layout und Satz: Tom Mrazauskas, Berlin
Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-7518-2042-4

www.matthes-seitz-berlin.de