

Aage A. Hansen-Löve

## ZWISCHEN KÖRPER- UND PERSONENKULT. FEDOROV, MALEVIČ, PLATONOV

### 1. Malevičs postnatürlicher Kosmos und Fedorovs Auferweckung der Körper<sup>1</sup>

Ganz im gnostisch-häretischen Gegen-Sinne ist Malevičs Kosmologie sowohl eine Kosmo-A-Logik als auch eine Art Akosmismus,<sup>2</sup> basierend auf der apophatischen Gleichsetzung von All(em) und Nichts – und die große Negation und Destruktion der Kosmo-Logik auf der Grundlage einer (neo-)platonischen Ästhetik der Harmonikalen Ordnung. Schmuck, Schönheit, Wohlgeordnetheit – all das vermutet Malevič hinter gängigen Kosmologien, die ja zur Jahrhundertwende in Russland so sehr Konjunktur hatten, dass sie als Kosmologik und Theurgie der Apokalyptik geradezu Konkurrenz machten.<sup>3</sup> Da Malevič aber keine Apokalyptiken predigte, sondern eine suprematistische Eschatologie entwarf, konnte und wollte sein Kosmos kein Ordnungsprinzip kennen, sondern für Alles und/oder Nichts stehen. Malevičs Welt-Raum, das All, ist total unstrukturiert, ungegenständlich, koordinaten- und orientierungslos, ohne Zentrum und ohne Perspektive: der im Mittelpunkt stehende Mensch hat hier keinen Ort (er ist eher schon atopisch als utopisch), keine Position; er *ist* vielmehr als „pars“ zugleich schon das „totum“.

<sup>1</sup> Vgl. zu Malevičs „Naturrevolutionen“ A. H.-L. 2004a, 380-452; ders. 2004b.

<sup>2</sup> Akosmismus lautete der Vorwurf in der spätantiken Philosophie an die Adresse von Konzeptionen, die Ordnung und harmonikale Schönheit des Kosmos in Frage stellten (wie etwa aus der Sicht des Neoplatonismus – die Gnosis, die für die Moderne insgesamt und speziell für den Suprematismus grundlegend war). Bei Malevič wird der Akosmismus gesteigert zu einer radikalen Verneinung der Existenz der Welt – jedenfalls als eines Produkts aus „Wille und Vorstellung“ (vgl. A. H.-L. 2007).

<sup>3</sup> Aus einer diffus ganzheitlichen Sicht des „Silbernen Zeitalters“ der russischen Kultur um die Jahrhundertwende (1890-1930) wird in der letzten Zeit auch in Russland Malevič in ein solches harmonikales Ganzheits-Denken integriert. Die äußerste Skepsis Malevičs gegenüber einer solchen Vereinnahmung wird aus seinen philosophischen Texten ebenso deutlich – wie in dieser Darstellung. So zuletzt in der umfangreichen Studie von Irina A. Azzijan 2001, 111-129.

Der Welt-Raum ist der Unort des Weißen, das hinter dem Blau des Firmaments (und dem Grün der Fleisch-Erd-Natur)<sup>4</sup> unsichtbar/unsagbar und absolut unirdisch wirkt. Wieder greift Malevič zum Fenster-Bild (s.o.), um die Absolutheit des Jenseits im Bild-Fenster sichtbar zu machen:

Разбирая холст, мы прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна – синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучи зрения идти, не встречая себе предела. (К.М., *Супрематизм. 34 рисунка*, SS I, 185-207, hier: 186-187)<sup>5</sup>

Die Leinwand-Analyse läßt uns in ihr vor allem ein Fenster erblicken, durch das wir das Leben konstatieren. Die suprematistische Leinwand stellt den weißen Raum dar, den blauen jedoch nicht. Der Grund ist klar – der blaue gibt keine reale Vorstellung des Unendlichen. Die Sichtstrahlen prallen quasi in eine Kuppel und können nicht ins Unendliche vordringen. Das suprematistische unendliche Weiß läßt den Sichtstrahl laufen, ohne daß er auf eine Barriere stößt. (dt. Übers. in: H.-P. Riese, *Kasimir Malewitsch*, Reinbek 1999, 86)

Anders als im Symbolismus (oder anderen literarischen „Kosmismen“) hat der Suprematismus als Kunst nicht die Aufgabe, eine „kosmische Wirklichkeit“ darzustellen, sondern eine solche selbst zu sein.<sup>6</sup> In diesem Sinne verbindet Malevič Chlebnikovs archaischen Erd-Körper = Körper-Erde-Mythos<sup>7</sup> (die Erde als Fortsetzung des menschlichen Körpers und vice versa) mit seinem Anthropozentrismus im Geiste Feuerbachs, wenn er etwa schreibt:

Природа есть живая картина, и можно ею любоваться. Мы живое сердце природы. Мы самая ценная конструкция этой гигантской живой картины. Мы ее живой мозг, который увеличивает ее жизнь. Повторить ее есть воровство.. (К.М., *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*, SS I, 35-55, hier: 40)

Die Natur ist ein lebendes Bild, und man kann sich an ihm erfreuen. Wir sind das lebendige Herz der Natur. Wir sind die wertvollste Konstruktion dieses gigantischen lebendigen Bildes. Wir sind das lebendige Hirn, das

<sup>4</sup> Auch in der Mythopoetik Andrej Belyjs steht die Natursphäre als „grüne Welt“ dem Kosmos mit seiner metaphysischen Farbsymbolik (Azur, Violett u.a.) radikal entgegen (vgl. dazu Monika Mayr 2001, 352ff. und A. H.-L. 1998, 614 zur Naturfarbe „Grün“).

<sup>5</sup> Zitiert nach: К.М., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskau 1995-2004.

<sup>6</sup> V. Krieger 1998, 134-135.

<sup>7</sup> Vgl. dazu den Erd-Mythos der futuristischen Neoprimitivisten – v.a. Chlebnikovs (A. H.-L. 1986, 129ff.).

sein Leben vergrößert. Sie zu wiederholen ist ein Diebstahl.. (K.M., *Vom Kubismus zum Futurismus*, 10)<sup>8</sup>

Die All-Natur des „prirodoestestvo“ (= wörtlich: „Natur-Wesen“, „Natur-Natur“) – ein für Malevič typischer Tautologie-Überbegriff – tritt im Suprematismus, d.h. in der weißen Zone der Evidenz und postkulturellen Eschatologie, an die Stelle der „Buchwelt“, deren bloße Fiktionalität und Symbolik durch direkte Erfahrung und Handlung ersetzt wird. Damit aber wird der Neue Mensch als Natur-Wesen mit dem „All-Schaffen“ („vsetvorčestvo“) eins (K.M., *Suprematismus. 34 Zeichnungen*, dt. in: L.A. Shadowa 1978, 286).<sup>9</sup>

In dieser Neuen Welt gibt es keine Differenz mehr – und damit auch keinen Aufschub – zwischen Kultur und Natur, Semiosphäre und Biosphäre, Zeichen (piktoral oder verbal) und Ding, Ersatz und Evidenz; damit erübrigt sich auch in einer solchen Neuen Ökonomie (des totalen Nullsummenspiels) der Mehrwert der Arbeit oder Leistung, die sich nach Marx und giftig im Kommunismus der Natur durch Kultur-Technik entledigen wollte.<sup>10</sup>

Die späten Nachwehen jenes prometheischen Impulses, den die russische Kultur der Jahrhundertwende geradezu messianisch propagierte, rückte ganz im Geiste der Anthropologie Feuerbachs den Menschen, v.a. den Erfinder-Revolutionär, an die Stelle des gnostisch abgewerteten Welterschöpfers: Der Mensch selbst als Wissenschaftler, Denker, Techniker, Revolutionär (und eben auch Künstler) sollte an die Stelle des biblischen Welterschöpfers treten und selbst die Rolle des Demiurgen, eines mundanen Gottes übernehmen. Fedorov hegte keinerlei Zweifel an der totalen Organisierbarkeit des Kosmos in all seinen Dimensionen – und darin war ihm Malevič durchaus geistesverwandt.

Eben die Ausweitung der Kunst auf eine demiurgische Umschöpfung des Mikro- und Makrokosmos charakterisiert auch den Biokosmismus der 10er und 20er Jahre und seine avantgardekünstlerische bzw. suprematistische Radikalisierung bei Malevič.<sup>11</sup> Während Fedorov aber einen Menschen phantasiert, der sich selbst ähnlich sein würde, postuliert Malevič einen Neuen Menschen so, wie er bisher noch nie existiert hatte.<sup>12</sup> Dies gilt v.a. für die „Umorganisation der Verdauungs- und Sexualorgane“ – ein Konnex von Sex und Essen (und Kreativität), der auch in Chlebnikovs Poetik des Kannibalismus eine zentrale

<sup>8</sup> Vgl. auch L.A. Shadowa 1978, 55.

<sup>9</sup> *Suprematism. 34 risunka*, Vitebsk 1920 = SS I, 188.

<sup>10</sup> Vgl. zur Rolle der Arbeit in der Literatur der 20er/30er Jahre, zuletzt: N. Grigor'eva 2005; Malevičs Fundamentalkritik der Arbeit findet sich in seinem Traktat zu „Faulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit“ („Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva“, 1921, dt. Übers.: K. M. 2004a, 107-119).

<sup>11</sup> S. dazu: K. M., „Chudožnik“, 1915 (K. M. 2000b, 108-110) und Irene Masing-Delic 1996, 26. Ziel der Transfiguration des Körpers ist für Fedorov wie für Malevič seine „Vervollkommnung“ und damit seine Unsterblichkeit (ebd., 19). S. auch: A. H.-L. 2004a, 393ff. Zur Sexualrevolution im russischen Fin de Siècle vgl. zuletzt: Olga Matich 2005.

<sup>12</sup> I. Masing-Delic 1996, 27.

Rolle spielt – ausgehend von der auch von Feuerbach beglaubigten oralen Weltauffassung, wonach der Mensch „ist was er ißt“.<sup>13</sup>

In seiner Schrift *Kor re rež* (1915)<sup>14</sup> spricht Malevič von der Gefahr der Hände und der Zähne für die Entwicklung des Menschen, dessen Evolution auf Kannibalismus basiert, d.h. aus einer ununterbrochenen Serie von Fressen und Gefressenwerden: „Doch eines Tages wird der Mensch das Böse töten. Einmal wird es keinen Bauch und keine Zähne mehr geben.“ (ebd.) Gerade die Forderung nach dem „Abschneiden der Hände“, wenn sie den Menschen in Versuchung führen, erinnert an Jesu Christi gleichlautende Forderung – und an deren Wort-Wörtlichnehmen bei den Gnostikern und Sektanten (man denke an Origenes Selbstkastration – oder an die Körperzerstückelungen bzw. Kastrationskulte der Chlysten bzw. Skopzen in Russland).<sup>15</sup>

Die in der Nachfolge Fedorovs auftretenden Strömungen des „Immortalismus“ in den russischen Utopien der 10er und 20er Jahre verband allesamt ein ungebrochener technischer Optimismus, um nicht zu sagen Größenwahn, der sich in der Retrospektive entweder unfreiwillig komisch ausnimmt – oder ins rein ästhetische Projekt eines utopischen Konzeptualismus verflüchtigt. Auffällig ist jedenfalls der feste Glaube an die Fähigkeit und Verpflichtung einer Neuen Menschheit, in den Gang der Welt und Natur schöpferisch einzugreifen. Dieser Akt verstand sich entweder als ein Kunst-Werk, das dem Natur-Werk entgegengesetzt wurde und damit die Fesseln der Mimetik und des Innenausdrucks abgeworfen hatte – oder als eine Kunst, die insgesamt postkulturell und post(kunst)historisch geworden war.

In einem solchen innerweltlichen Paradies bzw. in der utopisch antizipierten Kommune gibt es die ‚Kunst‘ in Kleinbuchstaben nicht mehr (und damit auch nicht die Differenz von Künstler und Publikum, Produzent und Konsument, Herr und Knecht), während die Große KUNST aus den Kategorien des Ästhetisch-Artifiziellen einerseits und dem Technisch-Utilitären herausgetreten ist. Dieser Gegensatz von ‚Kunst‘ als historisch-kulturell relatives Ausdruckssystem (im Rahmen der generellen „uslovnost“) und einer KUNST als Lebens- und Gott-Schöpfertum der befreiten Neuen Menschheit bzw. eines kollektiven Übermenschentums – diese Polarität bleibt als unauflöslicher Gegensatz in der gesamten Moderne und ihren Avantgarden erhalten. Das gleiche gilt für die offene Frage, ob der Künstler-Demiurg als individueller Übermensch auftritt, um stellvertretend die anderen Menschen – wie Christus die Gläubigen, wie der Meister die Schüler – zu „erlösen“ oder ob der Künstler-Demiurg als „homo faber“ ein kollektiver Funktionsträger ist.

<sup>13</sup> Ausführlich zum Mythos des Welt-Essens im russischen Neoprimitivismus Chlebnikovs s. A. H.-L. 1987, 88ff.

<sup>14</sup> K.M. 2000a, 72-73.

<sup>15</sup> Engelstein 1999; vgl. auch A. H.-L. 1996.

Malevič interessierte sich dabei nicht nur und nicht so sehr für eine „soziale Erlösung“ der Menschheit, wie sie die „russische Idee“ seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vorgab, nach der überhaupt Wissenschaft nur als Mittel zur Erlösung bzw. Lösung konkreter Gesellschaftsprobleme akzeptiert wurde – bis hin zum Bolschewismus, dem nur die „dem Handeln dienende Erkenntnis“ legitim erschien.<sup>16</sup> Aus dieser Sicht reduziert sich Philosophie auf ein angewandtes Denken und vor allem ein tatkräftiges: „Nur handelnd, in der Tat verwirklichend kann man begreifen“.<sup>17</sup>

Zwar folgte Malevič dem Grundimpuls dieser „Idee“ eines handlungsorientierten Erkenntnisstrebens, einer Philosophie der Tat,<sup>18</sup> und doch kollidierte diese Handlungsperspektive permanent mit seinem Bestehen auf Erkenntnis und Bewusstsein – im Gegensatz zur praktisch-utilitären Problemlösung. Immer wieder betonte auch Malevič, dass es ihm nicht um das Praktisch-Nützliche, nicht um Glück und Gerechtigkeit, sondern um ein Neues Bewusstsein nicht nur jenseits von gut und böse, sondern auch jenseits der Gegenstandswelt in ihrer alten Gestalt ginge.

Fedorovs Philosophie des „Lebenbauens“ („žiznestroenie“) wirkte in der Kunst-Avantgarde der 10er Jahre ebenso wie in den biokosmistischen Strömungen in dieser und parallel dazu (M. Hagemester 1989, 267ff.): In beiden Strömungen verlagert sich die Aufgabe der Neuen Menschheit von der bloßen Darstellung und Naturnachahmung hin zur „Umgestaltung der Welt“<sup>19</sup> – und damit zu einer Total-Kreativität, in der das Künstlerische und Demiurgisch-Technische als Gegensatz antizipatorisch überwunden sein sollte. Freilich sollten sich die Geister scheiden zwischen der Macht des Machens bzw. der Gewalttätigkeit solcher Umbauten kosmischen Ausmaßes einerseits und der Ohnmacht utopischer und damit ästhetischer Antizipation als „différance“, die das Künstlerische und Kulturelle in ihrer „Bedingtheit“ („uslovnost“) überhaupt erst ermöglicht. Jedenfalls kann die Wirkung Fedorovs auf das utopische Potential und den Totalitätsanspruch der Avantgarde und Malevičs nicht hoch genug eingeschätzt werden.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Sarkisyanz 1955, 20f.

<sup>17</sup> Fedorov 1906, 71. Vgl. ausführlich zu Fedorov: M. Hagemester 1989; Fedorov, *Filosofija obščego dela*, Bd. I, M. 1906; Bd. II, M. 1913 und zuletzt: M. Hagemester, B. Groys (Hg.) 2005, 68ff.

<sup>18</sup> S. auch Sorels Glaube an die „direkte Aktion“ – James H. Billington 1970, 491; James Joll 1966, 61ff. (Bakunin), 66ff. (Sorel), 84ff. Zu Anarchismus und Revolution vgl. zuletzt I.P. Smirnov 2004, 194ff.

<sup>19</sup> S. dazu Groys 1988, 19-38. Ausführlich zur Totalisierung des Menschen (v.a. im Stalinismus) vgl. I.P. Smirnov 1999, 48ff.

<sup>20</sup> „Fedorov's nonhierarchical and »total« approach to art and life, which neglects nothing in order to synthesize all, »should« have appealed to the avant-garde.“ (Masing-Delic 1996, 26; vgl. auch M. Hagemester 1989, 276ff.; ebd., 284ff. Zu Fedorov und Malevič; G. M. Young 1997, A. Šatskich 2001, 134).

### Der entfeminisierte Körper: Platonovs „Antisex“<sup>21</sup>

Eine unübersehbare Misogynie,<sup>22</sup> ja die bewusste und gezielte Abwertung des Weiblichen und Geschlechtlichen als ästhetisch-poetisches Prinzip hatte ja die gesamte Avantgarde (besonders den Futurismus) geprägt, während im Symbolismus das als Muse und in Sonne gekleidete apokalyptische Himmelsweib alles dominierte und be- und verzauberte. Die antisymbolistische Wende der Avantgarde in Russland hatte eben auch eine antifeminine, antierotische Komponente, die sich ja auch in der Ablehnung des Wohlklangs, des Vokalischen und der Eutrophie insgesamt äußerte. Als maskulin galten die Konsonanten, das Derbe und Hässliche des „*dyr byl ščyl*“ – oder der sportliche bzw. fetischistische Auto- oder Flugzeugnarr bei den (italienischen) Futuristen.<sup>23</sup>

Dies gilt im übrigen auch für Fedorovs fast völlige Ausklammerung des Weiblichen, ja des Sexuell-Erotischen überhaupt, das in seinem Vätererweckungsprojekt eine nicht unerhebliche Rolle spielte. Ein gewisser Einfluss aus der Sphäre der Sekten und ihrer apokalyptischen Kastrationswut bzw. der generellen Forderung, alles Generische und Familiäre radikal hinter sich zu lassen – eben dieser sektantische Impuls findet sich ja auch bei Malevič und dann im Revolutions-Antimythos bei Andrej Platonov wieder.<sup>24</sup>

Damit wurde eine „mutterlose“ und letztlich auch afeminine Konzeption postuliert, die sich letztlich gegen die sophiologische Dominante der russischen (Religions-)Philosophie der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Moderne wendete und damit gegen das hier allgegenwärtige „Weibliche Prinzip“ samt den damit verbundenen mystisch-hermetischen Ganzheitsphantasien, die allesamt von einer harmonikalen Versöhnung der Polaritäten durch die kosmische „*coniunctio Solis et Lunae*“ ausgingen. Damit sollte auch – wie dies am deutlichsten das Romanwerk Andrej Belyjs (zumal sein *Peterburg*-Roman und *Kotik Letaej*) belegt – die fatale Wirksamkeit des „ödipalen Prinzips“ überwunden werden. Bei Fedorov – und in seiner Nachfolge besonders auch bei Malevič – kann man da eher schon von einer „Umgehungstaktik“ sprechen, ja von einer totalen „Eklipse“, die in der Flut des Schrifttums zur „Hermetisierung“ und Mystifizierung Malevičs auf erstaunliche Weise übersehen wurde. Freilich – Malevič war noch radikaler als Fedorov und seine Nachfolger von Chlebnikov bis Zamjatin oder Andrej Platonov: Bei ihm taucht auch das paternale Prinzip so gut wie nie auf, wenn man davon absieht, dass er sich selbst – bzw. das „Schwarze Quadrat“ und seinen Suprematismus – in diesen „blinden Fleck“ stellt.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Übersetzung und Kommentar in: A. H.-L. 2005, 494-513.

<sup>22</sup> Hagemeyer 1989, 41.

<sup>23</sup> Zu Fedorovs Asexualismus vgl. G. M. Young 1997, 178.

<sup>24</sup> Zu Platonov und Malevič vgl. A. Wachtel 2000.

Platonovs Montagetext bzw. Textmontage „Der Antisexu“<sup>25</sup> zählt zu den kuriosesten Werken einer an Mystifikationen nicht armen Literaturepoche. Mit seiner Kombination aus Science-Fiction-Momenten und Satire, Gebrauchstext und Fiktion, Werbung und Agitation, Zeitungs- und Literaturwelt<sup>26</sup> reflektiert es eben jene hybride Situation des „Intervalls“, die der russische Formalist Jurij Tynjanov in seinem gleichnamigen literaturkritischen Essay „Promežutok“ für jene Periode Mitte der 20er Jahre reklamierte.<sup>27</sup>

Die Regulierung der Sexualität war in der frühen Sowjetunion ein zentrales Thema, das zugleich auch bei Platonov eine sehr spezifische Ausprägung erfuhr. Denn sehr früh zeigte sich bei ihm eine heftige Tendenz, die Sexualität und das Weibliche insgesamt zu negieren bzw. abzuwerten. Eine der Wurzeln für diese Gynäikophobie liegt zweifellos im russischen „Biokosmismus“ und den Ideen Nikolaj Fedorovs, der in seiner *Philosophie der Gemeinsache (Filosofija obščego dela* Bd. I, Moskau 1906; Bd. II, 1913) den Sieg über die Natur und damit auch über den physischen Tod ins Zentrum einer Gesellschaft der Zukunft rückte. Immerhin strahlte diese radikale Lehre auf alle Linksutopien und auch auf die Versuche der „Gottbauer“ (Gorkij, Lunačarskij u.a.) aus, den Bolschewismus zu einer religiösen Heilslehre auszubauen.<sup>28</sup> Auch für Platonov ist „Kommunismus [...] nicht nur Kampf gegen das Kapital, sondern auch gegen die Natur, und die Elektrifizierung ist unsere beste Waffe in diesem Kampf“ (Platonov, *Elektrifikacija*, Voronež 1921, 12).

Der Schlüssel zum endgültigen Sieg über die Natur lag in der Löschung aller Geschlechtlichkeit, womit dann automatisch auch der Tod besiegt wäre.<sup>29</sup> Eben dies ist die Aufgabe der Neuen Menschen, wie es Platonov in seinem programmatischen Artikel „Die Kultur des Proletariats“ (1922) postuliert und im weiteren auf immer neue Weise in seinen Prosawerken forterzählt: „Das Bewußtsein wird das Geschlecht besiegen und vernichten und es wird zum Zentrum des Menschen und der Menschheit.“ (Platonov, „Kul'tura proletariata“, in: M. Hagemeyer 1989, 355).

Ähnlich radikal hatten die russischen Sekten der Chlysten und Skopzen, deren Urkommunismus für einen Teil der Bolschewiki ein hohes (kul-)revolutionäres Potenzial versprach, gerade in der Überwindung der Fort-

<sup>25</sup> Platonovs „Antisexu“-Artikel wurde noch in Voronež Ende 1925 in einer ersten Redaktion geschrieben; einige Zusätze kamen dann 1926 in Moskau dazu. Der Text war bestimmt für Platonovs Erzählband *Epifanskije šljuzy (Die Epiphaner Schleusen*, Moskau 1927), wurde aber nach einigem Hin und Her abgelehnt. Erstmals russisch erschien der Text Jahrzehnte später im Westen in der Zeitschrift *Russian Literature* IX-III, Amsterdam, 1981, 231ff. und später dann in Moskau (in *Novyj mir*, 9, 1989). Eine reich kommentierte russische Ausgabe folgte 1999 im Sammelband: M.N. Zolotonosov 1999, 517-527.

<sup>26</sup> T. Langerak 1995, 95f.

<sup>27</sup> Vgl. dazu auch Dragan Kujundžić 1997; hier zu Tynjanovs Begriff des „Intervalls“, 73ff.

<sup>28</sup> Vgl. M. Hagemeyer 1989, 354-355; A. H.-L. 2004a, 380ff.; vgl. auch M. Geller 1982. Zum Gottbauertum vgl. R. Sesterhenn 1982.

<sup>29</sup> E. Naiman 1988.

pflanzung und damit der Weitergabe von Besitz, Genen und gesellschaftlichen Positionen den Schlüssel zum „Tausendjährigen Reich des Geistes“ und der totalen anarchischen Freiheit gesehen.<sup>30</sup>

Platonovs erzählte Welt war von Anfang an eine zutiefst häretisch-sektantische, in der technische Science-Fiction-Utopien mit archaischen Weltvorstellungen eine explosive Mischung eingingen. Immer wieder aber geht es um die Überwindung des Todes und der Schwerkraft des Daseins durch den Sieg über die Sexualität – wie schon in der Erzählung „Potomki solnca“ (1922) oder der Weltraumutopie „Lunnaja bomba“, in der gleichfalls der Held dem Sexus entsagt und – ganz im Sinne des gnostisch-häretischen Übermenschentums – zu den „Wissenden“ gehört.<sup>31</sup> Während im „Antisex“ der Sieg über die Sexualität ins Komische gewendet erscheint, landet hier der Ausflug in den utopischen Weltraum eines Übermorgen im Vorgestern der alten Raumwelt, die sich solchermaßen als unüberwindlich erweist. Die Hybris der Kultur- wie Naturrevolutionen kommt vor dem Fall – sei es, dass die technischen Projekte in die Katastrophe führen oder die Experimente am Menschen kläglich scheitern. Fast gleichzeitig mit dem „Antisex“ Platonovs entstand denn auch Michail Bulgakovs Satire auf den „Pawlowschen Hund“ – *Sobač'je serdce* (1925).

Platonovs eigene Körperutopien seiner Frühphase, die jedenfalls unter der erwähnten Dominante der Entsexualisierung standen, finden also im „Antisex“ eine seltsam ambivalente Ab- und Umwertung. Der Sieg über die Sexualität wird jedenfalls ebenso kritisiert wie affirmiert; denn es geht um die kapitalistische wie bolschewistische Machtergreifung, die ihre ersehnte wie gefürchtete Vollendung im Sieg über Eros wie Thanatos finden sollte. Insofern ironisiert Platonov in seiner Montage-Satire die eigenen Antisex-Ideen ebenso wie die Technik-Utopien seiner jugendlichen Ingenieurs-Phase. Darüber hinaus aber wird auch der totalitäre Anspruch der technischen Mechanisierung in der frühen Sowjetunion auf eine Weise kritisiert, die durchaus an die Konstruktivismus-Kritik Malevičs gemahnt und insgesamt an seine auf den totalitären Ameisenstaat ausgedehnte Kritik am Führerkult erinnert.

Diskussionen um die Differenz zwischen Sexualität und Liebe waren in jenen Jahren allgegenwärtig – am markantesten ausgeprägt in der „Glas-Wasser-Theorie“, für die sich beide Aspekte des Geschlechtlichen auf die bloß physio-

<sup>30</sup> Vgl. M. Hagemeyer 1989, 355; A. H.-L. 1996, 230ff. Aleksandr Ėtkind hat in seiner umfassenden Studie zu den Chlysten – also der russischen Variante der Geißler-Sekten – eben diesen Zusammenhang zwischen der gewaltigen Unterströmung der Sekten-Subkultur in Russland mit den linksutopischen und bolschewistischen Bewegungen ausführlich dokumentiert (A. Ėtkind 1998); zur utopischen frauenlosen Kommune in Platonovs Roman *Čevengur* vgl. ebd., 493-496; in Platonovs Erzählung „Ivan Žorch“, *Epifanskije šljuzy*, Moskau 1927, wird auf die Sekte der Skopzen direkt Bezug genommen. Paradigma aller Sektenromane der Moderne ist Andrej Belyjs *Serebrjanyj golub'* (Die silberne Taube), Moskau 1909; deutsche Übers. Berlin 1922.

<sup>31</sup> Langerak 1995, 104; 127ff.

logische Triebbefriedigung reduzieren.<sup>32</sup> Während die Konstruktivisten und Produktionisten – wie etwa Sergej Tret’jakov – zum sexuellen Reduktionismus neigten, entwickelt Platonov eine seltsam ambivalente „Antisexus“- wie auch eine Anti-„Antisexus“-Haltung. Für Platonov besteht jedenfalls zwischen Sexus und Liebe eine unauflösbare Spannung, die nur in einer weitgehend entsexualisierten Ehe zur „Ruhe“ kommt – eine Konsequenz, die freilich gleichfalls im „Antisexus“ in Frage gestellt wird.

Ganz anders als der mystische Begriff der „Ruhe“, der für Malevič etwa mit einem durchaus theistischen Gottesbegriff zusammenfällt,<sup>33</sup> erscheint hier die „Ruhe“ als Prinzip der total(itär)en Beherrschung des kollektiven Gesellschaftsmenschen, dessen Triebleben wie Freiheitsstreben – ganz im Sinne von Dostoevskijs Großinquisitor – vollends neutralisiert werden sollte. Ähnliche Konsequenzen einer auch sexuellen Ruhigstellung finden wir schon in Evgenij Zamjatin *Wir*-Roman, der früher als alle anderen Antiutopien das totalitäre Potenzial der Linksutopien ebenso präjudizierte wie das zur Entstehungszeit des Romans um 1920 (eine russische Kurzfassung erschien 1927 in Prag) erst umrisshaft erkennbare Sowjetreich. Umgekehrt werden in Zamjatin *Antiutopie* unverkennbar auch Malevičs und Lisickijs Kuben und Quadrate parodiert.<sup>34</sup>

Auch der Proletkult wird bei Zamjatin persifliert – nicht zuletzt durch den Romantitel *Wir*, der satirisch auf den Kollektivismus der Linksutopien ebenso wie die Begeisterung an Arbeitskollektiven abzielt. Das Anfang der 20er Jahre modische Konzept der Entropie und des Kältetodes von statisch gewordenen Kollektiven und Systemen spielt jedenfalls bei Malevič wie Zamjatin eine wesentliche Rolle (*Wir*, 383).<sup>35</sup>

Der Effekt des „Antisexus“-Apparats besteht letztlich in der Ersetzung der zwischenmenschlichen, dualen Sexualität durch die perfekte Selbstbefriedigung, um deren Einschätzung seit dem 19. Jahrhundert erbitterte Kämpfe ausgefochten wurden, welche sich auch in die Sexualrevolution der 20er Jahre fortsetzten.<sup>36</sup>

Während in der Frühzeit der Sowjetunion auch die individuelle Sexualität zum gesellschaftsrevolutionären Auftrag wurde, erfuhr sie bekanntlich in der Stalinära eine massive Rückführung in kleinbürgerliche bzw. nationale Frucht-

<sup>32</sup> Langerak, ebd., 130ff.

<sup>33</sup> Ausführlich zur Gleichsetzung von Gott und Ruhe bei Malevič vgl. A. H.-L. 2004c.

<sup>34</sup> Vgl. Hans Günther 1985, 384; zur Geometrisierung der Gesellschaft und Architektur vgl. das Kapitel „Die quadratische Harmonie. Das X“, Jewgeni Samjatin, *Wir. Roman*, Gesammelte Werke, Bd. III, Leipzig und Weimar 1991, 7ff.; „Das Quadrat. Die Beherrscher der Welt“, ebd., 24ff.

<sup>35</sup> Vgl. dazu auch Zamjatin *Schrift „Über Literatur, Revolution, Entropie und anderes“* (1923), Jewgeni Samjatin, *Aufsätze, Gesammelte Werke*, Bd. IV, Leipzig 1991, 24-34; dazu: J. H. Billington 1970, 509. Siehe weiters das Kapitel: „Die beiden, Entropie und Energie. Der undurchsichtige Teil des Körpers“ in Zamjatin *Wir*, 167ff. und R. Goldt 1995.

<sup>36</sup> Ausführlich dokumentiert sind diese Auseinandersetzungen um die Onanie bei Zolotonosov 1999b, 458-516.

barkeits- und Ehevorstellungen, die so gar nichts mehr gemein hatten mit den kulturrevolutionären Emanzipationsprojekten. Auch die Frage nach der Schädlichkeit von Onanie für den Organismus des Einzelnen wie dem der Gesellschaft hatte Mitte der 20er Jahre wieder Saison (M.N. Zolotonosov 1999b, 461 ff.), zumal es um die entscheidende Frage ging, ob der Sieg über den Kapitalismus durch Entsexualisierung oder Erotisierung der Gesellschaft zu erringen wäre (ebd., 469), also durch den Verzicht auf körperschädigenden Orgasmus im revolutionären Proletariat – oder aber durch die Propagierung der Sexualität als Palliativ für die Massen, die solchermaßen – so offenbar das Kalkül in der beginnenden Stalinära – politisch ruhiggestellt würden. Eben diese böse Absicht wird in Platonovs „Antisexus“ den Kapitalisten bzw. Amerikanern unterstellt. Auch Zamjatin hatte bekanntlich in seinem Roman *Wir* die kollektive Regulierung und Automatisierung der Sexualität als Palliativ für die Allgemeinheit vorgeführt.

Es ist also nicht so ohne weiteres erkennbar, welche direkt satirischen Absichten Platonov in „Antisexus“ verfolgt, da beide Tendenzen – die der totalen Desexualisierung wie jene einer Ersetzung der dualen durch die „mono-mane“ Methode (der Onanie) – gleichermaßen parodiert wie propagiert erscheinen. Jedenfalls gehört Platonov onaniehistorisch zu den Verfechtern der Theorie, dass es einen geradezu physischen Konnex gebe zwischen „Hirn und Sperma bzw. Hoden“ (ebd., 480). Nicht weniger wichtig erscheint aber der ästhetische bzw. poetische Aspekt der „Autokommunikation“, die in der Autoerotik (der Masturbation) ihr Vorbild findet (ebd.). Für Platonov trug das Literarisch-Künstlerische am Schreiben immer schon die weiblichen Züge der Muse, die einmal als dunkler Trieb perhorresziert, einmal als Liebesgöttin gefeiert wurde (Langerak 1995, 87). Der Kunsttext als „Lustmaschine“, die zugleich gefeiert und gefürchtet wird, symbolisiert jedenfalls Platonovs damals kulminierenden Zwiespalt in der Einschätzung von Kunst und Literatur überhaupt.

### 3. Unterwegs zum Maschinen-Menschen

Der „Projektismus“ der frühsowjetischen Linksutopien arbeitete – so etwa in den mathematischen Spekulationen bei Chlebnikov oder V.N. Murav'ev<sup>37</sup> – mit der Idee, dass „das Wesen der Dinge in Zahlen besteht“ oder genauer: aus einer Kombination vorgegebener Elemente. Neben diesem Repro-Projekt rückt aber die Beherrschung der Vierten Dimension, also der raumenthobenen Über-Zeit, in den Mittelpunkt der Neuschöpfung der Natur.<sup>38</sup> Die von Wells inspirierte „Reise in der Zeit“ – mythopoetisiert im futuristischen „Welt-Vom-Ende“ („Mirskonca“), d.h. in der retrograden Rückerzählung von Sujets wie in der

<sup>37</sup> Vgl. dazu: Hagemeister 1993.

<sup>38</sup> Vgl. auch Hagemeister 1989, 318ff.

Inversion von Buchstaben und Silben zu „Palindromen“ – all dies findet auch seine Entsprechung in den Utopien der Zeit-Beherrschung, wie sie etwa Murav'ev wissenschaftlich zu begründen sucht. Auch hier geht es um die Entschlüsselung einer Kombinatorik, ist doch die Zeit nichts anderes als „die sich verändernde Beziehung zwischen den Dingen“. Denn jede Handlung, die Veränderung schafft, schafft auch Zeit (Hagemeister 1989, 326).

Entscheidend ist auch hier, dass es nicht nur um eine bloß metaphorische Anbietung der weiterhin abbildenden verbalen und piktoralen Kunstsprache an die wissenschaftlichen Diskurse der Moderne geht – wie im Futurismus –, sondern eben um die Homologie der Zugänge, d.h. um konzeptuelle und konstruktive wie strukturelle Interdisziplinaritäten und Intermedialität.

Im Zentrum stand die Überwindung des Logozenismus und Analogismus im Verhältnis der Geisteswissenschaften wie der Kulturmedien insgesamt zur eigentlichen Realität jenseits der Dreidimensionalität und ihrer Gegenständlichkeiten. Dies galt für die konzeptuelle Integration der nichteuklidischen Geometrie Lobačevskijs in die Kunstwelt Chlebnikovs oder Kandinskijs bzw. Malevičs ebenso wie für die Bedeutung des Empiriokritizismus und der Lehren Ernst Machs für eine Kunstlehre auf der Suche nach einer neugefassten empirischen Basis im Ding- und Körperempfinden.

Wenn man etwa von Spuren bzw. Elementen von Ernst Machs seinerzeit heiß diskutiertem Empiriokritizismus in der russischen Avantgarde und speziell bei Malevič sprechen will, dann am ehesten noch im Begriffsfeld der „Denkökonomie“,<sup>39</sup> das sich als „einfachste Beschreibung des Tatsächlichen“ versteht und mit Malevičs Ökonomievorstellungen durchaus kompatibel ist.<sup>40</sup>

Nicht nur durch die russische Übersetzung von Ernst Mach (*Analiz oščuščennij i otnošenje fizičeskogo k psihičeskomu*, SPb. 1904; M. 1907, 1908), und nicht nur durch seinen und Avenarius' phänomenalistischen Ansatz war der Empiriokritizismus in Russland berühmt – dafür sorgte auch Lenins scharfer Angriff in seinem *Materialismus und Empiriokritizismus* (Moskau 1909) gegen A.A. Bogdanov und andere russische Mach-Anhänger.<sup>41</sup> Es ist jedenfalls nicht unwahrscheinlich, dass diese damals vielbeachtete ideologische Abkantung der modernen Wissenschafts-Philosophie durch Lenin ins Blickfeld Malevičs getreten ist.

Auch Machs Reduktionismus des Wirklichkeitsbildes auf die Sinnesdaten und ihre körperliche Evidenz – im Gegensatz zu einer Anthropomorphisierung der Natur durch ein projiziertes Menschenbild in dieselbe – konnte für das Postulat einer vom betrachtenden Ich unabhängigen Dinglichkeit der Realität sowie

<sup>39</sup> Machs methodologisches Hauptgebot ist die „Denkökonomie“ – verstanden und angewendet als einfachste Beschreibung des Tatsächlichen (G. Wolters 1991, XXI und 40).

<sup>40</sup> Zur Bedeutung des Empiriokritizismus für die russische Avantgarde und Malevič siehe: T.V. Gorjačeva 2000.

<sup>41</sup> Kurz dazu Gereon Wolters 1991, XIX.

auch für Malevičs Suche nach dem „Ding an sich“ relevant sein.<sup>42</sup> Diese Affinität zur Ersetzung des personalen Ich auch bei Malevič durch eine von menschlichen Projektionen befreite Dingwelt wird besonders in folgenden Postulaten Machs spürbar: „Aus den Empfindungen baut sich das Subjekt auf, welches dann allerdings wieder auf die Empfindungen reagiert“ (Mach, *Die Analyse der Empfindungen*, 21) – Oder: „Das Ich ist unrettbar. Teils diese Einsicht, teils die Furcht vor derselben führen zu den absonderlichsten pessimistischen und optimistischen, religiösen, asketischen und philosophischen Verkehrtheiten.“ (ibid., XXI und 20).

Die Kunst sollte so technisch wie wissenschaftlich werden – und umgekehrt: Mechané und Epistème sollten ästhetisiert und poetisiert werden. Eben diesem Ziel dienten alle Kunst-Technik-Utopien der Epoche, die sich dem „Lebenbauen“ („žiznestroenie“) verschrieben hatten.<sup>43</sup> Nicht nur neben Wissenschaft und Technik, sondern zusammen mit diesen sollte die Kunst ein „Projekt der künftigen verwandelten Welt“ entwerfen (das wäre ihre antizipatorisch-konzeptualistische Kompetenz) und/oder zugleich realisieren, produzieren, organisieren (das wäre das realutopische Konzept). Zwischen Wunsch und Realisierung, Projekt und Realität wurde unter der Perspektive einer utopischen Vorwegnahme generell nicht unterschieden – und doch liefen *beide* Aspekte des Utopischen Weltentwurfs – der ästhetisch-konzeptualistische und der utilitaristisch-technische – von Anfang an neben- und gegeneinander. Dies gilt in hohem Maße für die Technikbegeisterung, den Maschinenkult und Urbanismus sowie den Geschwindigkeitsrausch der futuristischen Avantgarde in Ost und West.

Für den kunstutopischen Diskurs des Suprematismus sind zweifellos auch die „science fiction“-Romane Ciolkovskijs, dem mythischen Ahnherrn der russischen bzw. sowjetischen Raketentechnik, ebenso prägend – wie die spätsymbolistischen Utopien Valerij Brjusovs oder Aleksej Tolstojs. Gerade die radikale Hybridität von Ciolkovskijs utopischen Romanen und Erzählungen – ähnliche gab es übrigens auch von anderen Linksutopisten, wie etwa von Bogdanov –, die damals noch neue Mischung aus wissenschaftlicher Terminologie und Romanhaftigkeit, hatte ihre unweigerliche Ausstrahlung auch auf das Schreiben des Kosmos im Suprematismus – man denke an die naiv-optimistischen Raumfahrt Darstellungen in Ciolkovskijs Roman *Außerhalb der Erde* (1918).<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Zur Kritik des Anthropomorphismus in den Naturwissenschaften vgl. Ernst Mach 1991, 79ff.

<sup>43</sup> Hagemeyer 1989, 253.

<sup>44</sup> Ebd., 224ff., 256f. Zur Bedeutung Ciolkovskijs (1857-1935) und seiner kosmonautischen Forschungen, Raketen u.a. Weltraumkonzepte für die Avantgarde siehe die reizvolle Studie von Michael Holquist 1996; zu den kosmischen Abstraktionen und technischen Utopien bei Tsiolkovskij: Charlotte Douglas 1988, 191. Eine deutsche Übersetzung von Schriften Ciolkovskijs bieten B. Groys / M. Hagemeyer 2005, 322-391.

Zusammen mit Aleksandr Bogdanov war Ciolkovskij jedenfalls einer der Pioniere der russischen „science fiction“.45 Auch die symbolistischen Utopien, zumal bei Valerij Brjusov46 oder Bogdanovs Roman *Krasnaja zvezda*, waren für die futuristischen Weltraumphantasien durchaus prägend. Für die Avantgarde-Utopiker war es dabei nicht wesentlich, welchen technischen Beitrag Ciolkovskij tatsächlich zur Entwicklung des Raketenantriebs geleistet hatte oder was es mit Vladimir Ljušins Raumstationen auf sich hatte, die ihre Reflexe in den „Konter-Reliefs“ Tatlins fanden oder in den Modellbauten von Malevičs UNOVIS-Gruppe.47

Auch der Geochemiker und Naturphilosoph V.I. Vernadskij (1863-1945) gehört wie Ciolkovskij oder Pavel Florenskij zu den erst spät wiederentdeckten Ahnherren der Wissenschaftsrevolution des frühen 20. Jahrhunderts. Wie Fedorov beschäftigten ihn Fragen der elementaren Regenerierung des Menschen, der radikalen Umgestaltung der Natur zwischen Bio- und Noosphäre und der Schaffung einer „zweiten Natur“ durch den Menschen.48 Jedenfalls zählte Vernadskij neben Pavel Florenskij zu den imponierendsten Gelehrtegestalten Russlands und galt als Ahnherr jenes Biokosmismus, der im Rahmen der russischen und frühsowjetischen Linksutopien eine so eigenwillige Rolle spielen sollte.

Ebenso wie in der wissenschaftlich-technischen oder sozial-ökonomischen Sphäre gab es auch in der Kunst, v.a. in der Literatur und Malerei, eine naiv-unprofessionelle, phantastische Direktumsetzung biokosmistischer Themen, deren bloß metaphorische Serialisierung als ausreichend angesehen wurde, eine Kunstutopie zu entwerfen. Dies galt besonders für die Dichtergruppe „Kuznica“,49 die auf der programmatischen Ebene das ikonographische Programm des Biokosmismus flächendeckend übernahm und in die anarchistische Linksutopie

45 Zum Problem der „marriage of the two discourses“ – d.h. von exakter Wissenschaft bzw. Technik und Kunst bzw. Kultur in der russischen Avantgarde siehe auch Michael Holquist 1996, 101 (zur Montage orthodoxer Terminologien mit dem Jargon der Techniksprache bzw. „science fiction“ jener Zeit bei Fedorov vgl. 108).

46 Vgl. seine Tragödie „Zemlja. Tragedija iz buduščih vremen“ (1905), dt. Übers. München 1909 als „Erduntergang“. Schon im Symbolismus gab es neben der apokalyptischen Eschatologie Bloks und Belyjs eine utopistische, an „science fiction“ orientierte Linie, die vor allem Valerij Brjusov vertrat. Zu Brjusov und Fedorov vgl. Hagemeyer 1989, 205ff., und F. Ph. Ingold 1978, 181ff. Vgl. auch zuletzt Tom Jürgens 2002.

47 Holquist 1996, 103.

48 Hagemeyer 1989, 244ff.

49 Zu Biokosmismus und „Kuznica“-Dichtung s. Hagemeyer 1989, 244ff. Eine Gruppe anarchistischer Dichter forderte gar „Immortalismus und Interplanetarismus“, also die unverzügliche Befreiung aus der Herrschaft der Zeit und des Raumes. Nachdem die soziale Revolution verwirklicht worden sei, müsse nun die Abschaffung des Todes, die Besiedlung des Weltalls und die Auferweckung der Verstorbenen auf die Tagesordnung gesetzt werden. Worum es ging, war nichts weniger als eine „kosmische Konterrevolution“ (Brat'ja Gordiny, *Manifest pananarchistov*, M. 1918) – wie die Befreiung des Menschen von der Geschichte insgesamt (A. Andreev, *Neonigilizm*, M. 1922) – vgl. M. Hagemeyer 1989, 244.

des frühen Proletkult übersetzen wollte.<sup>50</sup> Alle standen sie unter dem Eindruck einer brutalen Militarisierung der Arbeit und der mit ihr verbundenen Rhetorik – man denke an die frühsowjetischen „Arbeitsarmeen“ und überhaupt an die Maschinisierung des Arbeiter-Körpers.<sup>51</sup> Das von Gastev geleitete „Moskauer Zentrale Arbeitsinstitut“ (NOT) verband die Organisationstheorie Fedorovs und Bogdanovs mit F.W. Taylors Ergonomik – ein Arbeits- und Körperkult, der fortwirkte in Mejerchol'ds Thater der Biomechanik.<sup>52</sup> Alle provokanten Megalomanien des Biokosmismus fanden sich in der Poetik der neuen „Kreatoren“ (so die Selbstbezeichnung) wieder – vom Immortalismus zum Interplanetarismus, von der totalen Beherrschung von Raum und Zeit zur Besiedlung des Weltalls<sup>53</sup>).

Auch in Bezug auf Bogdanovs „Anthropotechnik“ zeigen sich auffällige Parallelen in Andrej Platonovs biokosmistischen Idealen – so in seinem Prosawerk *Starik i starucha. Poterjannaja proza* (München 1984, 43ff.) und Malevičs Kosmismus. Die parodistische, antiutopische Variante dieser Ideen finden wir ja sowohl in Charlie Chaplins *Modern Times* als auch in Zamjatins *Wir*-Roman oder in Bulgakovs Utopiesatiren wie etwa sein *Hundeherz* (1925), wo es ja auch um die medizinische Erschaffung des Neuen Menschen durch Organtransplantation ging.<sup>54</sup> Bogdanovs eigene utopische Romane – wie *Der rote Stern* (SPb. 1907/8) – erfuhren nach der Revolution mehrere Neuauflagen und erfreuten sich größter Beliebtheit.<sup>55</sup>

Entscheidend und letztlich auch für das kosmistische Denken Malevičs prägend war Bogdanovs vielfach abgewandelte Prämisse, dass die Organisationsformen in der Natur und jene in der Technik – abstrahiert zu einer monistischen Universalwissenschaft – völlig identisch seien.<sup>56</sup> Auch für Bogdanov vereinigen sich im Begriff der Arbeit technisch-produktive und künstlerisch-kreative Potentiale zu einer universellen Poiesis im direkten Sinne.

<sup>50</sup> Am direktesten erfolgte dieser Transfer in A. Svjatogors „Biokosmistischer Poetik“ Anfang der 20er Jahre. Vgl.: *Literaturnye manifesty*, M. 1924, 220-224; A. Svjatogor 2000; vgl. auch A. Svjatogor, P. Ivanickij 1921.

<sup>51</sup> Vgl. dazu auch Arbeitsorganisationsphantasien bei Lev Trockij, „Terrorizm i kommunizm“, („Voprosy organizacii truda“), *Werke*, Bd. 12, M. 1926, 152ff. (M. Hagmeister 1989, 248ff. zu Gastevs wissenschaftlicher Organisation der Arbeit; 252f. Bogdanov und Fedorov). Der Neue Mensch erschien unter dieser Perspektive als Arbeits-Maschine.

<sup>52</sup> Es handelt sich dabei um die russische Variante des Taylorismus, der hier freilich auch in die Kunst der Avantgarde, insbes. in Mejerchol'ds „Biomechanik“ übersetzt wurde (Hans Günther 1985, 382).

<sup>53</sup> Hagmeister 1989, zu „Kuznica“, vgl. 244f., 306.

<sup>54</sup> Hagmeister 1989, 261ff.

<sup>55</sup> R.-D. Kluge 1985. (Interessant ist hier der Vergleich mit H.G. Wells *War of the Worlds*, 1898). Zu Bogdanovs Kunsttheorien vgl. Aleksandr Bogdanov, „Die Kunst“ (übersetzt in: F.Ph. Ingold 2000, 403-408). Es ist bemerkenswert, dass Bogdanovs *Filosofija živogo opyta* (1913) in ihrer antialektischen Methodik immer wieder auf Heraklit recurriert (Hilary L. Fink 1999, 105).

<sup>56</sup> Hagmeister 1989, 180.

#### 4. Der kollektive Körper

Der Einzelne und das Kollektiv bilden in dieser Ganzheitsphantasie wie die Zelle und der Organismus eine untrennbare Einheit, wobei die organischen Gesetzmäßigkeiten und die der Organisationslehre nicht nur metaphorisch analog, sondern vor allem homolog, d.h. funktional kompatibel sein sollten: Die „Vereinzelung“ des bürgerlichen Individualismus bildet in natura eine Art „Vereinzelung“, die dem kollektiven „Wir“ der Neuen Menschheit entgegensteht: „In jedem von uns, den kleinen Zellen des großen Organismus, lebt das Ganze, und ein jeder lebt durch dieses Ganze“ (Bogdanov – nach: Hagemeister 1989, 181).<sup>57</sup>

Wenn auch Malevič einige Elemente dieses zellulären Serialismus in seinen Suprematismus integrieren konnte, so war auch hier seine Ablehnung einer bloß thematisch-motivischen „Modernisierung“ der Poetik bzw. Kunst fundamental und erbarmungslos. Ebenso wie die russischen Avantgardisten und Formalisten (zumal Jakobson und Šklovskij) eine bloß thematische Aktualisierung unter Beibehaltung der alten Verfahren und Kunstformen strikt ablehnten, entlarvte auch Malevič innerhalb und außerhalb der linken Avantgarden Tendenzen einer bloß metaphorischen oder illustrativen Progressivität als reaktionäre, opportunistische und zutiefst schädliche Pseudoavantgardismen. Im Falle der „Dichter-Schmiede“ „Kuznica“-Dichtungen etwa eines A. Gastev und seiner „Maschinenparadiese“, aber auch anderer Tendenzen der Proletkul't-Bewegung, war die unfreiwillige Komik der utopischen Rhetorik so krass, dass sich programmatische Widerlegungen aufs Elementare beschränken konnten. Im Falle anderer Strömungen und Gruppierungen der Linken Avantgarde – etwa der Produktionskunst oder der angewandten Konstruktivismen – war dies wesentlich komplizierter.

Auch A.V. Lunačarskij – als einer der Hauptideologen des linksreligiösen frühbolschewistischen „Gottbauertums“ – verbindet die alte orthodox-slavophile Idee der typisch russischen „sobornost“ (d.i. der dem Russischen eingeborene Kollektivismus) mit der utopisch-technischen Idee der gesellschaftstechnischen Reorganisation von Bio- und Soziosphäre. Auch hier tritt die Zell-Metapher systematisch ins Werk. Das kleine Ich wird sich entgrenzen und wird aufgehen im „großen Wir“ – es vergrößert tausendfach die Oberfläche des Empfindens. Im gemeinsamen zielgerichteten Schaffen verwirklicht sich die Einheit der Menschheit, werden die Individuen gleichsam zu Zellen eines „unsterblichen Überorganismus“ – damit verliert der persönliche Tod seine Bedeutung (Lunačarskij – nach Hagemeister 1989, 176): „Sozialismus ist Zusammenarbeit

<sup>57</sup> Die „Zellen“-Metapher begegnet auch in A. Svjatogors „Biokosmismus“-Manifest – dort als Grundelement der im Kosmos entfalteten „Reihen“, die auch in der organisistischen Poetik der „Reihenschöpfer“ aus „Zellen“ generiert werden müssen. (A. Svjatogor 2000, 311).

in Zeit und Raum. Indem das Invidium sich um der Gattung willen verleugnet, findet es sich zehnmal so stark.“ (Lunačarskij, „Budušćee religii“, *Obrazovanie*, 16, 1907, 24, in: Hagemeister 1989, 175).<sup>58</sup>

Nietzsches elitäres Konzept des Übermenschen wurde allgemein in Russland – so schon im Symbolismus durch Vjačeslav Ivanov – „demokratisiert“ und „kollektiviert“: vom „Übermenschen“ gelangte man solchermaßen problemlos zur „Übermenschheit“ bei Bogdanov und den anderen „Gottbauern“ und eschatologischen Bolschewiki.<sup>59</sup>

Wenn Malevič davon schreibt, dass „die suprematistischen Formen, als Abstraktion, zur utilitären Vollkommenheit gelangten. Sie berühren nicht mehr die Erde – sind von ihr unabhängig“<sup>60</sup>, dann bezieht er sich dabei auf eine höhere Utilitarität, die im Sinne Fedorovs die gesamte Welt erfassen und transformieren soll:<sup>61</sup>

Человек-форма носит в себе вечное начало существа, и через экономическое движение в бесконечном его пути форма его так же преобразуется, как все живущее в природе преобразовалось в нем. Человечество – носитель вечной жизни существа своего, оно не стоит, а вечно совершенствуется, а каждое совершенство – шаг движения. (К.М., *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva*, Smolensk 1921 = SS I, 208)

Die Mensch-Form trägt in sich das ewige Prinzip des Wesens, und durch die ökonomische Bewegung im Unendlichen seines Weges wird seine Form ebenso umgebildet wie alle anderen Naturdinge in ihm. Die Menschheit ist der Träger eines ewigen Lebens seines Wesens, sie steht nicht (still), sondern vervollkommenet sich ewig, und jede Vervollkommnung ist ein Schritt der Bewegung.

Parallel zum neoprimitivistischen Auf- und Erlösungsmythos, der den Menschen als Teil des Weltkörpers (und diesen als Teil von jenem) universalisiert, stellt Malevič übergangslos das mechanistische Konstrukt einer Neuen Ökonomie durch Welt-Revolution, wo das naturhafte, körperliche Prinzip des „Organismus“ durch das konstruktive der „Organisation“ dupliziert wird. Dieses Umschlagen von biologischem „Organismus“ in das „Organisatorische“ der Sozi-

<sup>58</sup> Das „Wir“ als das „größere Ich“ = als „Überorganismus“ bei Lunačarskij (Sesterhenn 1982, 125).

<sup>59</sup> Nietzsches Übermensch wird bei den Kosmisten zur „Übermenschheit“ kollektiviert: „Wir können uns nicht einmal auch nur vorstellen, wie mächtig der Mensch der Zukunft werden kann, wie groß seine Macht über die Natur sein wird. Er wird der Herr der Welt werden und sein Geschlecht im weiten Weltraum verbreiten, er wird das Planetensystem beherrschen. Die Menschen werden unsterblich sein.“ (Bogdanov, *O proletarskoj étike*, 52, in: Sesterhenn, ebd., 179).

<sup>60</sup> K.M., *Suprematizm. 34 risunka*, Vitebsk 1920 (= SS I, 187).

<sup>61</sup> Hagemeister 1989, 173.

almechanik verfügt gerade in Russland unter dem gewaltigen Strom der europäischen Sozialutopien seit der Mitte des 19. Jahrhunderts über eine reiche Tradition. Letztlich wird die Polarität von Einheit und Zerstäubung durch jene von Zentralisierung und Dissoziation ersetzt. Typisch ist auch hier die Diskursmischung aus Organik und Mechanik, Bio- und Technosphäre, Ökologik und Ökonomik, Natur-Chaos und seine Wachstums-Alogik vs. Sozialutopik und Revolution:

Мировая энергия идет к экономии, и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, [...] Революция всегда стоит на распылении всех экономических выводов предыдущего. Искусство идет неразрывно, ибо в нем живет та же энергия, с той же единой бесконечной целью. (K.M., *O novych sistemach v iskusstve*, SS I, 182)

Die Welt-Energie gelangt zur Ökonomie und ein jeder ihrer Schritte in das Unendliche äußert sich in einer neuen ökonomischen Kultur der Zeichen [...] Die Revolution besteht immer in einer Zerstäubung aller ökonomischen Schlüsse (Konsequenzen) der vorhergehenden Zeit. Die Kunst geht unentwegt voran, denn in ihr lebt dieselbe Energie, mit demselben einen Ziel.

## 5. Körper-Ökonomien und Fresskritik

Wenn Malevič also vom „ökonomischen Prinzip“ spricht, so meint er damit zugleich die technische Perfektibilität des Natur- und Menschenkörpers – und die Vervollkommnung der Menschheit insgesamt auf ihrem Weg zum absoluten Null-Punkt der Ungegenständlichkeit. Die Große ÖKONOMIE (des Suprematismus) schlägt die klein(lich)e „Ökonomie“ einer Wirtschaftlichkeitskunst, die Malevič als „Futtertrog-Kunst“ zutiefst verachtete.

Die Rufe nach Vervollkommnung im Sinne des Suprematismus wurden wie die religiösen Propheten erstickt (K.M., *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva*, SS I, 208f.) oder durch die kleine Ökonomie des „Fress-Gemüsegartens“ („charčevoj ogorod“, 210) okkupiert. Diese „kleine Natur“ trägt eben jene Merkmale einer Schmuck-Kultur an sich, die sich dem häuslichen Alltag als Kultur-Idyll anlagert: Ihr entspricht die Fress-Ökonomie oder überhaupt der bei Malevič in jenen Jahren immer wieder aggressiv eingesetzte Begriff des „charčevoj“, der im Deutschen nur sehr vage als Kneipen- und Fress-Sphäre wiedergegeben wird. In der Übersetzung von Hans von Riese<sup>62</sup> ist bei entsprechender Gelegenheit immer wieder von „Futtertrog“ die Rede – ein Ausdruck, der zwar Malevičs aggressive Abwertung des Materialismus und Nützlichkeitswahns der NEP-Periode wiedergibt, nicht aber die bei „charčevoj“ mitschwin-

<sup>62</sup> Malevič 1962.

gende Sphäre des Spelunkenhaften. Außer Frage steht aber, was gemeint ist, was Malevič geißeln wollte: die Abwertung der radikalen, universellen, utopischen Natur- und Kulturrevolution der Avantgarde zu bloßen Nutzzwecken und materiellen Erfordernissen: „Die ökonomisch-politische Avantgarde hat die gesamte utilitäre Welt der Freß-Küche des Rechtes und der Freiheiten beseitigt, sie beseitigt auch die gesamte utilitäre Welt der Dinge.“ (ebd., 211) „Wenn wir aber die alte Form lassen – dann dienen wir der konterrevolutionären Vervollkommnung“ (ebd.), also einem Perfektionsprinzip der „Fress-Welt“, gegenüber der jene Pseudoavantgarde kapitulierte, die weiterhin an den „alten Formen“ festhält (ebd.).

Eben diese Regulier- und Kontrollwut des Realkommunismus widerstrebt aber zutiefst Malevičs Auffassung der Revolution als totale Emanzipation aus den Zwängen einer jeden Gesellschafts-Ökonomie, die letztlich doch immer in einer allumfassenden „Garküche“ („charčevaja kuchnja“, ebd., 211) und Spelunken-Ökonomie versandet („ekonomičeskoe charčevoe delo“) (K.M., *O novych sistemach v iskusstve*, SS I, 172). Das immer wiederkehrende Motiv der „Zerstäubung“ und „Dissoziierung“<sup>63</sup> verbindet sich für Malevič mit der Kritik an einem ökonomie- und machtfixierten Staatsdenken, dessen destruktives Streben nach „Zell-Teilung“ zu immer neuen „Zellen-Staaten“ führt, deren materialistische Fressorientierung dem wahren einheitsschaffenden Kommunismus einer „verschmolzenen menschlichen Einheit“ permanent in die Quere kommt. Dieser Krieg gegen ebenjenes authentische Einheitsprinzip und sein Denken im Geiste eines intuitiven Universalismus beginnt schon im „Hirn“, im kosmischen „Schädel“, der durch die kriegerische Natur der dissoziierenden Habenwelt zertrümmert wird. (K.M., *O novych sistemach v iskusstve*, SS I, 173)

Trockijs Idee der permanenten Revolution wie sein Glaube an die radikale Umgestaltung von Natur und Mensch war wohl für Malevič wesentlich attraktiver als Lenins Staats- und Parteizentralismus. Nicht zufällig hatte er ja auch in den ersten Jahren nach der Revolution in der Zeitschrift *Anarchija* publiziert, was nicht automatisch bedeutet, dass er die dort vertretene Form des Anarchismus auf allen Linien übernommen hätte.<sup>64</sup> Jedenfalls war die Ablehnung einer

<sup>63</sup> „Der Erdball ist nichts anderes als ein Bündel der intuitiven Weisheit... Die Formen des Hervorgehenden zerstäuben, kehren zurück in Elemente. So ändern sich Kulturen und Welten.“ (K.M., *O novych sistemach v iskusstve*, SS I, 174) Auch der Pilot führt einen permanenten Krieg mit dem Flugzeug – als Fortsetzung des eigenen Körpers – er will es mit dem eigenen Organismus verschmelzen. „So streben auch wir zur Einheit mit dem Element, wollen es nicht besiegen, vernichten, sondern es verschmelzen in unseren einen Organismus.“ (ebd., 174).

<sup>64</sup> Die Zeitschrift *Anarchija* war das Organ der „Moskauer Föderation anarchistischer Gruppen“, die nach der Liquidierung der kulturrevolutionären Proletkul't-Bewegung um 1921 aufgelöst wurde (Hagemeyer 1989, 300f. zu den Parallelen zwischen russischem Anarchismus und Biokosmismus); zur Mitarbeit Malevičs an der Zeitschrift *Anarchija* seit März 1918 vgl. H.-P. Riese 1999, 76; zum Anarchismus Malevičs siehe auch A.S. Šatskich, „Malevič posle živopisi“, 23; A. Šatskich 2001, 83; zu Malevičs anarcho-kommunistischer Ein-

jeden Staatlichkeit durch den Anarchismus dem Radikalkommunismus Malevič durchaus nahe, wenn auch seine anarcho-kommunistische Haltung massive religiös-visionäre bzw. apokalyptische Züge annahm, die sich insbesondere im Stil seiner frühen Traktate – v.a. im sog. „liturgischen Zyklus“ seiner Dichtung jener Jahre – niederschlug. Dies gilt gerade für den Erhabenheitsdiskurs solcher Manifest-Gedichte wie „Chudožnik“.<sup>65</sup>

In diesen frühen poetischen Deklarationen stand noch die Ich-Revolute, die anarchistische Rebellion („bunt“), wie sie auch die Symbolisten Blok, Belyj, Vološin u.a. propagierten,<sup>66</sup> im Zentrum des revolutionären Emanzipations-Gestus, der symbolistische, religionsphilosophisch-apokalyptische, nietzscheanische und eben futuristische Erregungen in einen sehr subjektiven „Anarchismus“ einfließen ließen: So etwa in Malevičs Manifest unter dem Titel „Antwort“ („Otvet“), das 1918 in der Zeitschrift *Anarchija* erschien (SS I, 64-65) und die Vernunft-Kritik der futuristischen „zaum“-Dichtung als „Revolute“ deklariert, die im Suprematismus mit dem Ziel der „Befreiung des Ich“ radikalisiert fortgesetzt wird.

Immerhin war Malevič einer der wenigen radikalen Avantgardisten, die das zentrale Versagen der Revolution und des Kommunismus in Kunstfragen als einen unverzeihlichen Verrat an den Zielen der kulturellen wie der sozio-ökonomischen Revolution insgesamt geißelten. Da die Bolschewisten ihrerseits auf ihre als tot deklarierten Gegner – das Herrschaftssystem des Zarismus ebenso wie der bürgerlichen Kultur – fixiert waren, verharren sie selbst im „Reaktiven“ in Bezug auf das Herrschende – auch und gerade in Kunstfragen.<sup>67</sup>

Trockijs Konzept der permanenten Revolution und seine Kritik an der verbreiteten Forderung nach einer eigenen proletarischen Kunst<sup>68</sup> war Malevič passagenweise durchaus nahe, wogegen er dessen Verteidigung der Kunsttradition als Vorstufe für die kommende Kunstutopie für völlig inakzeptabel hielt. Zweifellos dachte Malevič in der kulturrevolutionären Phase und damit auch am Höhepunkt des Suprematismus in den revolutionären Kategorien des Sprunges, der Destruktion des Alten und Überlieferten – ein Prinzip, das in der analytisch-didaktischen Phase des Suprematismus durch das viel subtilere, am Formalismus geschulte Evolutionsprinzip des „Ergänzungs-Elements“ differenziert wer-

stellung vgl. M. Grygar 1991, 195. Typisch für den russischen Anarchismus jener Jahre waren etwa die Schriften wie die der Brüder Gordiny, *Manifest pananarchistov*, M. 1918 mit der Forderung nach der Befreiung des Menschen aus der Geschichte, oder A. Andreevs Buch *Neonigilizm*, M. 1922 – vgl. dazu Hagemeyer 1989, 244.

<sup>65</sup> A. Šatskich 2000, 23f.; vgl. auch K. M., SS I, 330ff. (zu Malevičs Anarcho-Kommunismus).

<sup>66</sup> Gerade diese anarchistische Umdeutung der Revolution kritisierte Trockij an den Symbolisten und Avantgardisten, die in der Revolution einen naturhaften „Aufstand“ („bunt“) des kollektiven Unterbewusstes (des „Volkes“, des „bäuerlichen Russland“) sahen – und nicht so sehr eine politische, sozio-ideologische Aktion. Vgl. L. Trotzki 1968, 41ff.

<sup>67</sup> F.Ph. Ingold 2000, 155.

<sup>68</sup> Vgl. Leo Trotzki, ebd., 114.

den sollte. Wie die Avantgarde insgesamt (und der frühe Formalismus speziell) dachte Malevič dissoziativ und dissonant in Brüchen und Kontrasten, die in der Natur ebenso wirken wie in der Kultur.

Malevičs vielzitierte Ausfälle gegen das „Alte“, seine in jener Phase herrische Destruktions- und Dominanzgestik resultierten aus dem epochalen Bewusstsein der Katastrophe und des Endes der Geschichte. Die manchmal pubertären Postulate, wie wir sie bei allen Avantgardisten von Kručenyč über Chlebnikov oder Majakovskij bis hin zu Aleksis Gan oder Èl Lisickij finden, nehmen das Prinzip der Revolution zunächst wörtlich, sie bewegen sich in den Kategorien einer aufschublosen, antisymbolischen und damit gegen jede „uslovnost“, d.h. Relativität und Historizität gerichtete Innovatorik.

Die Überlieferung soll nach Malevič dem Vergessen überlassen werden, damit „die Neuerer der modernen Epoche“ unbeschwert in ihren „schöpferischen Wettlauf“ eintreten und durch einen „raschen Sprung nach vorn“ neue Formen schaffen können, die mit der alten Zeit keinerlei Berührungspunkte mehr aufweisen.“ (ebd., 43) Freilich ging es Malevič – wie den Biokosmisten – um eine Natur- und Kulturrevolution unter der Dominanz der Kunst, die solchermaßen über sich hinauswächst und ins „Supremum“ umkippt: Fragen der sozialen, politischen oder ideologischen Kämpfe um Besitzfragen oder solche der Gesellschaftsordnung – also letztlich alle Herrschaftsfragen im Sinne einer direkten oder systematischen Machtausübung – wurden Malevič zunehmend unwichtiger. All dies gehörte für ihn zur „Haben“-Welt, die er eben insgesamt unter das Zeichen des „Futtertrogs“ bzw. des „Fressens“ stellte: Es war die Welt der „pošlost“, also der banalen Kleinlichkeit, der Alltäglichkeit („byt“) und damit eines Da-Seins und seiner „Sorge“ im Sinne Heideggers, die durch Fragen des Seins („bytie“) und des Universums abgelöst werden sollten.

## 6. Der Körper des Pharaos. Malevičs Exhumierung Lenins

Zweifellos gab es auch auf Seiten des Suprematismus einen Herrschaftsanspruch, der phasenweise durchaus ausgespielt und aktiv durchgesetzt wurde: dies jedenfalls immer dann, wenn es institutionell möglich und erforderlich schien – so v.a. im Kampf innerhalb der Avantgarde-Strömungen und ihren organisatorischen und staatlichen Verflechtungen im Rahmen der Staatsakademien. In dieser Hinsicht war Malevič durchaus kein „Engel“ und noch nicht voll angelangt im Null-Zustand einer „Weißen Menschheit“ oder jedenfalls eines Weisen, der aus erhabener oder zumindest souveräner Distanz seinen Suprematismus als Monument in die Kunstgeschichte verpflanzte.

Letztlich postuliert Malevič – nicht viel anders als der Proletkult in seiner kulturrevolutionären Frühphase – jenen anarchisch-befreiten „Staat von Künstlern“, den Lenin als „Staat im Staat“ ebenso wie als Linksabweichung vom

Staatspartei-Kommunismus radikal ausmerzen sollte. Immerhin war Malevič einer der wenigen radikalen Avantgardisten, der das zentrale Versagen der Revolution und des Kommunismus in Kunstfragen als einen unverzeihlichen Verrat an den Zielen der kulturellen wie der sozio-ökonomischen Revolution insgesamt geißelte. Da die Bolschewisten ihrerseits auf ihre totdeklierten Gegner – das Herrschaftssystem des Zarismus ebenso wie der bürgerlichen Kultur – fixiert waren, verharrten sie selbst im „Reaktiven“ in Bezug auf das Herrschende – auch und gerade in Kunstfragen (F.Ph. Ingold 2000, 155). Trockijs Konzept der permanenten Revolution und seine Kritik an der verbreiteten Forderung nach einer eigenen proletarischen Kunst war Malevič passagenweise durchaus nahe, wogegen er dessen Verteidigung der Kunsttradition als Vorstufe für die kommende Kunstutopie für völlig inakzeptabel hielt.

Dass der Suprematismus zu „Supremie“ und damit Dominanz strebte, stand für den Meister außer Frage – ebenso wie die Ablehnung des „Personenkultes“, der sich schon vor, besonders aber unmittelbar nach dem Tod Lenins um den Revolutionsführer entspann. Malevič reagierte auf diese Entwicklung unmittelbar nach dem Tod Lenins 1924 in einem scharfen Gedicht-Pamphlet – und einem in Auszügen auch ins Deutsche übertragenen Artikel:

Идите по стопам моим | говорит каждый вождь [...] это значит [...] к нему он же после смерти своей | обращается в образ, становится недосыгаемым [...] ..Значит дойти до него | это значит обратиться в | образ, т.е. стать таким же | как и он. Следовательно материал | он преобразил в образ | как идеализм. Материалисты [...] его образ должны остановиться | и творить дело другое, чтобы | не сотворять дело образ его.  
(„Идите по стопам моим..“, 1924, К.М., *Poëzija*, 111)

Geht auf meinen Spuren | spricht ein jeder Führer | [...] dies heißt, zu ihm selbst zu gehen [...] er verwandelt sich nach seinem Tod | in ein Bild und wird unberührbar.. | Dies heißt zu ihm zu gelangen, das bedeutet, sich in ein Bild zu verwandeln, d.h. ebenso zu werden | wie er selbst. Folglich hat er das Material [die Materie] | umgebildet in ein Bild als Idealismus. Die Materialisten [...] sollten sich nicht an den Idealismus eines Bildes halten, sondern ein anderes Werk schaffen, um nicht als Werk sein Bild zu schaffen.

Malevič war nicht nur ein präziser, man möchte sagen: gnadenloser Beobachter des kulturpolitischen Versagens der Partei, er registrierte früher und sensibler als die meisten die Degenerierung der egalitären Ideale des kulturrevolutionären Kommunismus in Richtung neuer Verstaatlichung in der NEP-Periode und vor allem eines Personenkults, der Lenin – mit oder ohne sein Zutun – noch

zu Lebzeiten zu überwuchern drohte.<sup>69</sup> Was Malevič am meisten irritierte, war die für ihn ganz offensichtliche Parallele zwischen der Vergöttlichung und Verkirchlichung des revolutionären Potentials Jesu Christi in der Reichskirche – und das vergleichbare Schicksal von Lenin als Ikone des Kommunismus. Ausgehend von der Lenin-Idolatrie in Preobraženskij's Schmeichel-Artikel „Über Ihn“,<sup>70</sup> verfasste Malevič einen Traktat, den El Lisickij in einer deutschen Fassung im *Kunstblatt*, Potsdam 1924, publizierte.

Wie Malevič in einer Nachbemerkung zu seiner Schrift „Iz knigi o bespredmetnosti“ hervorhebt,<sup>71</sup> wird der gesamte Traktat durchzogen von der Polemik gegen den Personenkult, der besonders nach Lenins Tod die üppigsten Blüten trieb. Das Buch von Preobraženskij *O nem (Über Ihn)* und vor allem die religiöse Formel, „sein [Lenins] Geist wird schweben über der Welt“ bietet Malevič einen permanenten Anlass zur Empörung.<sup>72</sup>

Zwar beanspruchte Malevič wie Lenin auch eine Art Führerschaft, diese sollte aber niemandes Freiheit beeinträchtigen.

Но может быть, я сам, критикуя всех вождей, становлюсь сам незаметно вождем, предлагающим достигнуть блага в «мире как беспредметности» [...] Но вот как раз поднимать никого не хочу, ибо на моей скрижали полная пустошь, нет никакого пути, ни времени, ни обетования, скрывающихся за этой скрижалю, [...] что никакой ценности нет в мире благом [...] и все, что вы оценили, есть беспредметная бесценность. (К.М., „Iskusstvo“, in: D. Sarab'janov, / A. Šatskich 1993, 273-30)

Vielleicht werde ich selbst, indem ich alle [anderen] Führer kritisiere, unmerklich selbst zu einem Führer, der empfiehlt, das Heil in der »Welt als Ungegenständlichkeit« zu erlangen [...]? Aber zum einen will ich keinen Menschen zu etwas anfeuern, denn auf meiner Gesetzestafel herrscht völlige Leere, es gibt da für niemanden einen Weg noch eine Zeit noch ein Versprechen, die sich hinter dieser Gesetzestafel verbergen würden [...]

<sup>69</sup> Vgl. dazu erstmals F.Ph. Ingold 1979.

<sup>70</sup> Vgl. H. Stachelhaus 1989, 184f.

<sup>71</sup> Malevič's Schrift „Iz knigi o bespredmetnosti“ (1924) erschien in deutscher Sprache in einer thesenhaften Kurzfassung (in der Übersetzung von El Lisickij) im *Kunstblatt*, Potsdam, 10, 1924, 289-293. Die lange Fassung im Umfang von 30 Schreibmaschinenseiten trägt den Titel „Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit“ (mit der Eigendatierung 25. Januar 1924) und dem Hinweis, dass im Frühjahr desselben Jahres noch einige Hinzufügungen erfolgt sind, vor allem nach dem Erscheinen von E.A. Preobraženskij's Jubelschrift *O nem (Über Ihn)*, Leningrad 1924. Vollständig publiziert wurde die Originalfassung des Textes von Mojmir Grygar, „Leninizim i bespredmetnost': roždenie mifa. Malevič, „Iz knigi o bespredmetnosti““ (Leninizismus und Ungegenständlichkeit: Geburt eines Mythos. Malevič, „Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit“), *Russian Literature*, XXV-III, 1989, 383-449.

<sup>72</sup> Evgenij A. Preobraženskij (1886-1937) war ein russischer Wirtschaftswissenschaftler, veröffentlichte wirtschaftstheoretische Schriften wie „Die neue Ökonomie“, „Anarchismus und Kommunismus“. Als ZK-Sekretär 1920/21 kontrollierte er die Organisation des Narkompros.

denn es gibt keine Wertgegenstände in der Heilswelt [...] und alles, was ihr für wertvoll hieltet, ist die ungegenständliche Wertlosigkeit.<sup>73</sup>

Malevič sieht im Aufbewahren des „Bildes Verstorbener“ – besonders aber im Bilderkult um die Figur Lenin nach seinem Tode – ein Aufleben atavistischer Rituale (vgl. dazu Malevič, „Lenin“ = SS II, 25). Gemeint ist hier, ganz ikonoklastisch gedacht, die Ursünde, die göttliche wie die menschliche Gestalt bildhaft darstellen zu wollen. Dies gilt – wie im weiteren in vielen Wiederholungsschleifen vorgeführt – gerade auch für den Personenkult um Lenin, dessen „Ikonen“ allüberall als völlig illusionäre Porträts verbreitet sind. Mit Realismus meint Malevič hier nicht nur den historischen des 19. Jahrhunderts oder den der aufkommenden Staatskunst der 20er Jahre, er zielt ganz allgemein auf die Abbild- und Widerspiegelungsrolle der Bildkunst.

Wie Freud versuchte letztlich auch Malevič, „Das Ende einer Illusion“ herbeizuführen. In beiden Fällen geht es um das falsche Bewusstsein des Religiösen und seiner irreführenden Symbolhaftigkeit. In diesem Sinne ist eine jede (ab)bildende oder darstellende Kunst illusionär und dazu angetan, durch den Bildkult, ja das bloße Prinzip der Bildhaftigkeit einen atavistischen Personenkult auszulösen und fortzutragen, der in krassem Gegensatz zur antireligiösen und somit materialistischen Ausrichtung der Bolschewiki und der Revolution insgesamt steht. Die Einbalsamierung Lenins und seine Aufbahrung im Glas-sarg und Mausoleum dient Malevič als schlagender Beweis eines auf Abbildlichkeit und Idolatrie fixierten Totenkults, der das Fortleben der Idee in der verewigten Körperhülle zu garantieren trachtet. Eben diese Musealisierung des lebendigen Lenin im Mausoleum des „Leninismus“ war es ja, wodurch der Wesenskern des Kommunismus (analog zum Suprematismus) erstickt und vergiftet wurde. Wenn Malevič hier die Begriffe der „Dynamik“ und des „Fließenden“

<sup>73</sup> In: D. Sarab'janov, A. Šatskich 1993, 273-308, hier: 288. Zweifellos hatte der zeitgenössische „Immortalismus“ auch Malevičs Reflexionen zum Totenkult um Lenin beeinflusst. Zusammenfassend zum Biokosmismus und den frühsowjetischen Utopien zur Überwindung von Raum und Zeit und damit letztlich auch des Todes vgl. Hagemeister 2003; ausführlich zu Nikolaj Fedorovs Immortalismus vgl. Irene Masing-Delic 1992, 76ff.; dies. 1996, 36; vgl. auch: B. Ennker 1996; ders. 1997.

Zur Leiche Lenins als „magisches Objekt“ der Verehrung vgl. auch Michail Jampol'skij 2003. Aus dieser Sicht wird die ikonoklastische Liquidierung des Körpers bzw. der Leiche Christi durch Vergeistigung im Lenin-Kult rückgängig gemacht. Lenin im Mausoleum spielt eine christologische Rolle als Fleisch gewordener und gebliebener Logos. Die Einbalsamierung Lenins ist regressive Geste einer Ägyptisierung der semiotischen Bedingungen für die Repräsentation der Macht (ebd., 293). Dass der Körper Lenins als Nicht-Toter gedacht werden sollte, steht außer Zweifel (M. Jampol'skij, ebd., 297f.) – vgl. Majakovskijs Poem 1924 als literarisches Äquivalent des Mausoleums, als Mittel, die Zeit anzuhalten und damit den Tod. Auch Majakovskij war äußerst interessiert an der von Nikolaj Fedorov ausgelösten Utopie einer Überwindung des physischen Todes, vgl. dazu Roman Jakobson 1979, 173ff. zu Fedorov. Zu Malevičs Auseinandersetzung mit dem Mausoleum bzw. der Lenin-Tribüne 1925: M. Tupitsyn 2002, 44f.; F.Ph. Ingold 1979. Zum Mausoleumbau selbst vgl. Dragan Kujundžić 1997, 109ff.

verwendet, so im rein positiven Sinne einer Energetik, die Lenin „als Führer der materialistischen Gruppe“ (also der wahren Kommunisten) auszeichnet; dagegen vertreten die „Leninisten“ die Statik einer petrifizierten Parteiideologie. An anderer Stelle verkehrt sich aber das Wertverhältnis von Dynamik und Statik: da steht ersteres für einen leeren Aktivismus (so in Malevičs Kritik am Geschwindigkeitsrausch des italienischen Futurismus), während die Statik ins Positive gesteigert erscheint – als absoluter Zustand der Ruhe und göttlichen Vollkommenheit.

In dieser Ablehnung des Abbildens und speziell des Porträtierens trifft sich Malevič übrigens auf erstaunliche Weise mit der Demythisierung Lenins in den unmittelbar nach seinem Tod erschienenen Diskurs-Analysen der Formalisten über „Lenin als Redner“ in Majakovskijs Zeitschrift *Lef* (1924).<sup>74</sup> Ziel der Formalisten war es, die Rhetorik Lenins als eine verfremdende, entblößende „meinungsändernde Rede“ zu rehabilitieren gegenüber der allgemeinen Tendenz, ihn zu ideologisieren und zu heroisieren und damit die Rhetorik der revolutionären Aufklärung zu Agitation und Propaganda umzumanipulieren. Indem Lenin ein Denkmal gesetzt wird (im Kubus seines Grabmals)<sup>75</sup> widerfährt ihm ein ähnliches Schicksal der Musealisierung und Institutionalisierung wie Jesus Christus (Malevič, ebd., 26). Überhaupt verraten die Begräbnisrituale um Lenin eine den revolutionären Kommunismus ins Reaktionäre und Pseudoreligiöse deformierende Tendenz, die im übrigen von eben dieser Seite auch ihm unterstellt worden war.

War schon das Porträt als zutiefst mimetisches Genre in der Malerei der Avantgarde insgesamt ein Problem, um so mehr im Falle Lenins, dessen Bild ebenso allgegenwärtig sein sollte wie die Ikonen im „schönen Winkel“ bzw. Herrgottswinkel der Wohnungen. Dass Malevič selbst sein „Schwarzes Quadrat“ als „Ikone“ des Suprematismus bzw. der Avantgarde insgesamt in der legendären Ausstellung des Jahres 1915 („0,10“) im Herrgottswinkel präsentierte,

<sup>74</sup> Eine deutsche Übersetzung dieser Aufsätze von Šklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov u.a. Formalisten erschien unter dem Titel: *Sprache und Stil Lenins*, München 1970; zur frühen Kritik der Formalisten an der affirmativen Staats- und Parteipropaganda vgl. A. H.-L. 1978, 494ff.

<sup>75</sup> Malevičs Einstellung zum „Kubus“ ist hier durchaus widersprüchlich: einmal figuriert der Kubus als Modell der dreidimensionalen Gegenstandswelt – dann gilt das Einsargen Lenins in den gläsernen Sarg-Kubus bzw. das entsprechende Würfelgebäude am Roten Platz als negatives Signal eines Verharrens im allzu Irdischen; zum andern aber gehört der Kubus in die suprematistische Sphäre der Ungegenständlichkeit, die im „Schwarzen Quadrat“ ihre Vollendung findet und die überlebte Welt des Dreiecks (Antike bzw. Christentum) besiegt. Malevič erklärt das Quadrat zur „nackten, ungerahmten Ikone meiner Zeit“ und damit zur „Ikone des Suprematismus“, zum „Symbol der Avantgarde“ (vgl. dazu ausführlich: F.Ph. Ingold 1983, 123; 128f.). Das Quadrat wurde so zum „Fanal“ einer Neuen Zeit und einer Neuen Kunst. Es ist die „Urzelle nicht nur des Suprematismus“, sondern auch der Schlüssel, der Königsweg zur Totalität des Alles und Nichts, da es Anfang und Ende in sich einschließt (ibid.) und damit das Königliche darstellt. Vgl. auch A.H.-L. 2004a, 349-351; s. auch die „Eigenschaften des Quadrats“ bei: Rudolf Arnheim 1983, 143ff.

macht die gesamte Polemik gegen den Bilderkult umso brisanter.<sup>76</sup> Am Ende von Malevičs Karriere als Maler 1928-1932 stehen jene Bauernbilder mit den „leeren Gesichtern“, die auch als totale Anti-Porträts gelten können und durchaus mit Andrej Platonovs Poetik der Leere assoziierbar sind.<sup>77</sup>

Malevič stellt hier einen Konnex her zwischen der alten anarchistischen und linksutopischen Forderung nach Auflösung des Staates (durch seine Vergesellschaftung) und der Auflösung des Personenkultes und damit der Welt der falschen (Ab-)Bilder und Ideologien. Malevič unterscheidet hier und im weiteren zwischen dem „Reich der Zemljaniten“, also der wahren Kommunisten und damit der Neuen Menschen der Zukunft, und dem „Reich des Leninismus“, womit er durchwegs die ideologische Verfälschung des Kommunismus bezeichnet. Dieser entfaltet sich im übrigen ebenso jenseits der „Gegenstandswelt“ und ihren Zwängen wie der Suprematismus in der Kunst. Als Leninisten bezeichnet Malevič jenen Teil des Kommunismus, der sich der falschen Bilderverehrung und dem Personenkult verschrieben hatte; dagegen ist für ihn der „materialistische Kommunismus“ ebenso ikonoklastisch wie der wahre Suprematismus.

Im Grunde entwickelt Malevičs expliziter Vergleich Christus-Lenin, wie er ihn in seiner Schrift „Iz knigi o bespredmetnosti“ entfaltet, ein durchaus protestantisches, an der rationalistischen Umdeutung der Religion durch Lev Tolstoj geschultes Christusbild, das sich vollends von jeder kultischen oder rituellen Überlagerung freimachen wollte. Es ist kein Zufall, dass der für Tolstoj so typische entblößende Blick auf konventionelle Rede- und Verhaltensweisen zum äußerst fruchtbaren Paradigma für die formalistische Verfremdungstheorie wurde.<sup>78</sup> Implizit war ja auch Malevičs Anspruch, Führer einer alles Bisherige umstürzenden Kunstbewegung zu sein, geprägt vom permanenten Bestreben, sich und seinen Suprematismus gegenüber allen Formen der Ideologisierung durch Schüler und Mitstreiter abzugrenzen.

Deutlich wird die Überwindung von Christus durch Malevič auch in folgender Briefpassage an Michail Matjušin:

Христос раскрыл на земле небо, создав конец пространству, установил два предела, два полюса, где бы они не были, в себе или «там». Мы же пойдем мимо тысячи полюсов, как проходим по миллиардам песчинок на берегу моря, реки. Пространство больше неба, сильнее, могуче, и наша новая книга – учение о пространстве пустыни. (К.М., *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče*, t. 1, М. 2004, 91)

<sup>76</sup> A. H.-L. 2004a, 306ff.

<sup>77</sup> Vgl. A. Wachtel 2000. Zur Theorie des Porträts vgl. auch die Studie von N. M. Tarabukin 1928.

<sup>78</sup> So in V. Šklovskijs „Die Kunst als Verfahren“, Jurij Striedter (Hg.): *Texte der russischen Fomalisten*, Bd. I, München 1969, 17ff.

Christus hat den Himmel auf der Erde geöffnet, indem er dem Raum ein Ende setzte, er hat zwei Begrenzungen, zwei Pole eingerichtet, egal, wo sie sind: in sich selbst oder ‚dort‘. Wir aber werden an tausend Polen vorübergehen, so wie wir über Milliarden von Sandkörnern am Meeresstrand oder am Flußufer gehen. Der Raum ist größer als der Himmel, stärker, mächtiger und unser neues Buch ist die Lehre vom Raum der Wüste. (K.M., Brief an Matjušin 1916, in: Jewgeni F. Kowtun, *Sangesi*, Kilchberg/Zürich 1993, 129);

oder:

Лучше бы распяли на кресте меня, чем оскорблять его [Искусство]. Лучше уши гвоздями забить. Но будет время, когда с Голгофы сойдет оно к малым детям. В журнал посылайте Вы статьи, что хотите. (K.M., *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče*, t. 1, M. 2004, 98f.)

Es wäre besser, man würde mich kreuzigen, als die Kunst zu beleidigen. Man sollte sich die Ohren zunageln. Aber es kommt die Zeit, da sie von Golgotha zu den kleinen Kindern herabsteigen wird. An Artikeln können Sie an die Zeitschrift einschicken, was Sie wollen. (K.M., Brief an Matjušin 1916, ebd., 135)

## 7. Malevičs Leichnam

Ivan Kljun beginnt seine Erinnerungen an die von ihm mitorganisierte Beerdigung Malevičs mit folgender Bemerkung, die doch in einem erstaunlichen, wenn auch nur scheinbaren Gegensatz zur Kritik des Suprematisten am Totenkult steht: Jedenfalls hatte der Meister doch sehr konkrete Vorstellungen von seiner Beerdigung hinterlassen:

К.С. Малевич оставил завещание, написанное им в декабре 1933 года, то есть в начале болезни, и переданное им художнику Николаю Михайловичу Суетину, своему ученику и ленинградскому другу. В завещании К[азимир] С[еверинович] писал главным образом о том, как и где его похоронить в случае его смерти; причем внешней форме похорон уделено больше внимания, все сведено к искусству, к супрематическому стилю. [...] В завещании Малевич писал, что гроб должен быть крестообразной формы и лежать он должен в нем с распростертыми в стороны руками; внутри гроб должен быть выкрашен светло-зеленой краской, а одет он должен быть в белую рубашку, черные брюки и алые туфли. [...] Гроб заказали в мастерской: боковая сторона гроба и крышки, примыкающие к боковым сторонам гроба, были светло-зеленые, верхние стороны второго уступа крышки – черные, остальное все белое, причем на верхней белой стороне крышки были писаны: в головной части – черный квадрат, в ногах – красный круг. [...] рядом с гробом стоял стул, на котором находилась неоконченная картина покойного, палитра с красками и кистя-

ми; к раме приколот был фотографический портрет Малевича. С другой, с левой стороны гроба стояло глубокое кресло для престарелой матери покойного. Гроб поставлен был на большой стол, покрытый белой материей; с одной стороны на материи нарисован был черный квадрат и с другой – красный круг. Красивая крышка гроба стояла прислоненной к стене вблизи гроба и составляла как бы одно целое с циклом супрематических картин Малевича. (Ivan Kljun, „Pochorony K.S. Maleviča“, 154f.)<sup>79</sup>

Malevič hinterließ ein Testament, das er im Dezember 1933, zu Beginn seiner Krankheit, niedergeschrieben und dem Künstler Nikolaj Suetin, seinem Schüler und Leningrader Freund, übergeben hatte. Im Testament schreibt Malevič vor allem darüber, wie und wo man ihn im Falle seines Todes beerdigen sollte; wobei der äußeren Form der Beerdigung die meiste Aufmerksamkeit gilt, alles konzentriert sich auf die Kunst und den suprematistischen Stil [...] Im Testament schrieb Malevič, der Sarg sollte kreuzförmig sein und er wolle mit ausgebreiteten Armen darin liegen; innen möge man den Sarg hellgrün streichen, und er selbst wolle in ein weißes Hemd, schwarze Hosen und scharlachrote Schuhe gekleidet sein [...] Wir ließen den Sarg in einer Werkstatt bauen; als er fertig war, strichen wir ihn selbst mit Leimfarbe, und zwar: die Seitenflächen und die daran angrenzenden Flächen des Deckels hellgrün, den senkrechten Teil des obersten Deckelabsatzes schwarz und den ganzen Rest weiß, wobei auf der oberen weißen Fläche des Deckels am Kopfteil ein schwarzes Quadrat und an den Füßen ein roter Kreis aufgemalt wurden. [...] neben dem Sarg stand ein Stuhl mit einem unvollendeten Bild des Verstorbenen samt Palette und Pinseln; am Rahmen befestigt war ein Porträtphoto Malevičs. Auf der anderen, der linken Seite des Sargs stand ein tiefer Sessel für die greise Mutter des Verstorbenen. Der Sarg stand auf einem großen, mit weißem Stoff bedeckten Tisch; auf der einen Seite war ein schwarzes Quadrat auf den Stoff gemalt, und auf der anderen ein roter Kreis. Der schöne Sargdeckel stand beim Sarg an die Wand gelehnt und bildete mit dem Zyklus der suprematistischen Bilder Malevičs gleichsam eine Einheit.

Kljuns Schilderung der Beerdigung Malevičs ist eingebettet in eine umfangreichere Darstellung der „Krankheit und des Todes K. Malevičs“ (russisch in: I.V. Kljun, *Moj put' v iskusstve*, 146-154). Malevič war 1933 an Krebs erkrankt; Kljun hatte ihn Anfang August 1934 im Krankenhaus besucht und dort Notizen gemacht, die gleichfalls erhalten sind: „Wir balsamierten den Verstorbenen ein

<sup>79</sup> Ivan Kljuns Aufzeichnungen zur Beerdigung Malevičs „Pochorony K.S. Maleviča“ wurden kurz nach dessen Tod 1935/36 verfasst, erschienen aber erst 1999 im Rahmen der Ausgabe I.V. Kljun, *Moj put' v iskusstve*, Moskau, 154-164. Übersetzung von Gabriele Leupold, in: B. Groys / A. H.-L. 2005, 600-619.

Fotos von Malevič auf dem Totenbett, seiner Aufbahrung im Sarg, vom Trauerzug in Leningrad oder vom Grabmal in Nemčinovka finden sich ebd., 84-85. Zu Angaben zu Malevičs Ende und Begräbnis samt Fotos vgl. ebd., 85. Vgl. auch R. Crone, D. Moos, 1991, 199. Zum Begräbnis und Sarg Malevičs siehe auch die Erinnerungen bei: Marina Durnovo, *Moj muž Daniil Charms* (Mein Mann Daniil Charms), Moskau 2000, 68ff.

und nahmen eine Totenmaske ab.“ Die Rede ist natürlich nicht von einer umfassenden Einbalsamierung, sondern wohl eher von einer Präparierung des Leichnams für die doch langwierige Begräbnisprozedur samt Aufbahrungen und Transporten. Dennoch frappiert das ausgeklügelte Begräbnisritual samt Sarg- und Grabgestaltung, wodurch der Gegensatz zu dem von Malevič perhorreszierten Toten- und Personenkult um Lenin, seine Einbalsamierung und Aufbahrung im „Kubus“, besonders deutlich hervortritt.

Von Kljun stammt auch eine Zeichnung des Sarges. Das Kreuzmotiv begegnet schon in den frühesten suprematistischen Bildern.<sup>80</sup> Das Kreuz figuriert bei Malevič jedenfalls nicht so sehr als christliches Symbol (oder gar Bekenntnis), sondern als geometrische Grundform – parallel zu Kreisen und Quadraten. Schließlich ist das Kreuz auch aus Quadraten zusammengesetzt.

На следующий день 21-го мая мы хоронили урну с прахом Малевича. К часу дня собрались к дубу родные и друзья Малевича; к тому времени рабочие выкопали не особенно глубокую могилу квадратной формы и сделали из досок ящик, в который была поставлена урна. Ящик этот опустили на дно могилы, засыпали землей и сверху поставили сделанный из толстых сосновых досок куб. (Ivan Kljun, „Pochofony K.S. Maleviča“)

Am nächsten Tag, dem 21. Mai, begruben wir die Urne mit der Asche Malevičs. Gegen ein Uhr mittags versammelten sich Verwandte und Freunde Malevičs an der Eiche; zuvor hatten Arbeiter ein nicht besonders tiefes Grab in quadratischer Form gegraben und aus Brettern einen Kasten gebaut, in den die Urne gestellt wurde. Diesen Kasten senkten wir auf den Grund des Grabs, bedeckten ihn mit Erde und stellten darüber einen aus dicken Kiefern Brettern gezimmerten Kubus auf.

Man denkt hier an die von Malevič in seinem Lenin-Text entwickelte sehr ambivalente Wertung des „Kubus“, in dem Lenin von den Leninisten eingesargt wurde; zugleich ist für Malevič aber der Kubus auch Modell der Neuen Welt des Suprematismus:

Был чудный, теплый майский день. Траурная процессия шла по Невскому проспекту от Морской (улицы Герцена) к Московскому вокзалу. Впереди шла молодая девушка, ученица Малевича, и несла картину «Черный квадрат»; за ней шли по одному ученики и несли по букету цветов; дальше несли по двое венки; затем двигался высоко стоящий на автомобиле красивый гроб; по обем сторонам автомобиля, по углам его, шли в почетном карауле мы, четыре супрематиста, положив руки на край автомобиля.

<sup>80</sup> Vgl. die Graphik „Suprematismus“, 1917, oder auch die frühesten suprematistischen Architekturskizzen „Formel des Suprematismus“, 1913, beide in: *Kazimir Malevich 1878-1935*, Ausstellungskatalog Leningrad – Moskau – Amsterdam 1989, 235, 251.

Es war ein wundervoller Maitag. Der Trauerzug ging über den Nevskij Prospekt von der Morskaja (Gercen-)Straße bis zum Moskauer Bahnhof. Allen voran ging eine junge Frau, eine Schülerin Malevičs, und trug das Bild »Das schwarze Quadrat«; es folgte je einer seiner Schüler und trug einen Blumenstrauß; dann trugen je zwei einen Kranz; schließlich kam der hoch oben auf dem Automobil stehende schöne Sarg. Zu beiden Seiten des Automobils, an seinen Ecken, liefen vier Suprematisten als Ehrenwache, die Hände auf den Rand des Autos gelegt.

Vielleicht könnte man folgenden Satz auch zu Malevičs Grabgedanken rechnen: „So zerplatzt eine Kultur nach der andern, und niemals wird es Ruhe geben, denn wo kann schon Ruhe sein, wenn nicht im Grab, und nicht einmal da hat man sie.“ (K. Malewitsch, *Über die neuen Systeme in der Kunst*, [1919] Zürich 1988, 17). Unwillkürlich müssen wir hier an Daniil Charms „bespokojniki“ denken, die nicht einmal im Grab Ruhe geben, weil sie mit ihren Kollegen aus Dostoevskijs „Bobok“ verkehren – oder gar mit Puškins „Grobovščik“.

### Literatur

- Arnheim, R. 1983. *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln.
- Azizjan, I.A. 2001. *Dialog iskusstv Serebrjanogo veka*, M.
- Billington, J.H. 1970. *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*, New York.
- Crone, R., Moos, D. 1991. *Kazimir Malevich, K. The Climax of Disclosure*, München.
- Douglas, Ch. 1988. „Jenseits des Verstandes: Malewitsch, Matjuschin und ihre Kreise“, Maurice Tuchman, Judi Freeman (Hg.), *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart, 185-200.
- Engelstein, L. 1999. *Castration and the Heavenly Kingdom. A Russian Folktale*, Ithaca/London.
- Ennker, B. 1996. „Leninkult und mythisches Denken in der sowjetischen Öffentlichkeit 1924“, *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 44, 431-455.
- 1997. *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion*, Köln/Weimar/Wien.
- Ëtkind, A. 1998. *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija*, M.
- Fedorov, N. 1913. *Filosofija obščego dela*, Bd. I, M. 1906; Bd. II, M 1913.
- Fink, H.L. 1999. *Bergson and Russian Modernism, 1900-1930*, Evanston/ Illinois.
- Geller, M. 1982. *Andrej Platonov v poiskach sčast'ja*, Paris.
- Goldt, R. 1995. *Thermodynamik als Textem. Entropiesatz bei Zamjatin*, Frankfurt a.M.
- Gorjačeva, T. 2000. „K ponjatiju ekonomii tvorčestva“, *Russkij avangard 1910-1920-ch godov v evropejskom kontekste*, Moskau, 263-274.

- Grigor'eva, N. 2005. *Anima laborans. Pisatel' i trud v Rossii 1920-30-ch godov*, Spb.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München.
- Groys, B., Hansen-Löve, A. (Hg.), 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Groys, B., Hagemester, M. (Hg.), 2005. *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.
- Grygar, M. „The Contradictions and the Unity of Malevich's World-Outlook“, *AvantGarde*, 5/6, Amsterdam 1991, 181-206.
- Günther, H. 1985. „Utopie nach der Revolution (Utopie und Utopiekritik in Rußland nach 1917)“, W. Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung*, Bd. 3, Frankfurt a.M., 378-393.
- Hagemester, M. 1989. *Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- 1993. „Valerian N. Murav'ev (1885-1931) und das ‚Prometheische Denken‘ der frühen Sowjetzeit“, V.N. Murav'ev, *Ovladenie vremenem*, [1924], München, 1-27.
- 2003. „Die Eroberung des Raums und die Beherrschung der Zeit. Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der Sowjetzeit“, J. Murašov, G. Witte (Hg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 257-284.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1986. „Das ‚Welt <—> Schädel‘-Paradigma in der Mythopoesie V. Chlebnikovs“, W.G. Weststejn (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velimir Chlebnikov, Amsterdam, 129-186.
- 1987. „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, *Poetica*, Band 19, Heft 1-2, Amsterdam, 88-133.
- 1996. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, Rolf Fieguth (Hg.) *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41), Wien, 171-295.
- 1998. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. II. Band: Mythopoetischer Symbolismus. I. Kosmische Symbolik, Wien.
- 2004a. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München, 255-603.
- 2004b. „Vom Archaismus zum Anarchismus. Kazimir Malevičs Naturrevolutionen“, *Russian Literature*, LVI, , 169-198.
- 2004c. „Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič“, I. Arns, M. Goller, S. Strätling, G. Witte (Hg.), *Kinetographien*, Bielefeld, 79-114.
- 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf.a.M.
- 2007. „Feder statt Pinsel – Malevičs Korrespondenzen mit Michail Geršenzon“, Vortrag München 2005, Hg. R. Grübel, Oldenburg 2008.

- Holquist, M. 1996. „Tsiolkovsky as a Moment in the Prehistory of the Avant-Garde“, J.E. Bowlt, O. Matich (Hg.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford, 100-117.
- Ingold, F.Ph. 1978. *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909 bis 1927*, Basel/Stuttgart.
- 1979. „Malewitsch und Lenin“, *Werk/Archithese*, Nr. 35-36, 83-85.
- 1983. „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 12, 113-162.
- 2000. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München.
- Jakobson, R. 1979. „Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat“, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M., 158-191.
- Jampol'skij, M. 2003. „Der feuerfeste Körper. Skizze einer politischen Theologie“, J. Murašov, G. Witte (Hg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 285-308.
- Joll, J. 1966. *Die Anarchisten*, Frankfurt a.M./Berlin.
- Jürgens, T. 2002. „... Wenn diese Orange die Erde ist, dann... Ciolkovskij und die literarische Popularisierung naturwissenschaftlicher Diskurse“, M. Goller, S. Strätling (Hg.), *Schriften – Dinge – Phantasmen*, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 56), München, 203-230.
- Kluge, R.-D. 1985. „Lenins Rivale als Science Fiction-Autor. Alexander Bogdanovs utopische Romane“, *Aspekte der Science Fiction in Ost und West*, Tübingen, 14-26.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln/Weimar/Wien.
- Kujundžić, D. 1997. *The Returns of History. Russian Nietzscheans After Modernity*, New York.
- Langerak, T. 1995. *Andrej Platonov. Materialy dlja biografii 1899-1929*, Amsterdam.
- Mach, E. 1991. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, [Jena 1922], Darmstadt.
- Malevič, K.S. 1962. *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Köln. 1989.
- Kazimir Malevich 1878-1935*, Ausstellungskatalog Leningrad – Moskau – Amsterdam.
- 1993. „Iskusstvo“, D. Sarab'janov, A. Šatskich, *Kazimir Malevič. Živopis'. Teorija*, Moskau, 273-308.
- 1995-2004. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, zitiert als: SS I-V, Moskau.
- *O kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi živopisnyi realizm*, SS I, 35-55.
- *O novych sistemach v iskusstve. Statika i skorost'* [dt. Übersetzung: Über die neuen Systeme in der Kunst, Zürich 1988 = Faksimile des autolithographischen Textes 1919 und dt. Übersetzung], SS I, 153-184.
- 1978. *Suprematizm. 34 risunka* [dt. Übersetzung: „Suprematismus. 34 Zeichnungen“, L.A. Shadowa, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910-1930*, Dresden, 284-287], SS I, 185-207.
- *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva*, SS I, 208-222.

- 2000b. „Kor re rež“, A.S. Šatskich (Hrg.), *Poëzija*, M., 72-73.
- 2000c. „Chudožnik“, 1915/17, A.S. Šatskich (Hrg.), *Poëzija*, M., 108-110.
- 2004a. *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg., eingeleitet und kommentiert von A. Hansen-Löve, München.
- 2004b. „Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva“, 1921, dt. Übers.: *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München, 107-119.
- Masing-Delić, I. 1992. *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford.
- 1996. „The Transfiguration of Cannibals. Fedorov and the Avant-Garde“, J.E. Bowlt, O. Matich (Hg.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford, 17-36.
- Matich, O. 2005. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison/Wisconsin.
- Mayr, M. 2001. *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Tübingen.
- Naiman, E. 1988. „Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire“, *Russian Literature*, XXIII-IV, 319-366.
- Platonov, A. 1921. *Elektrifikacija*, Voronež.
- 1989. „Kul'tura proletariata“, M. Hagemester, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Riese, H.-P. 1999. *Kasimir Malewitsch*, Reinbek bei Hamburg.
- Sarab'janov, D. 1993. Aleksandra Šatskich, Kazimir Malevič, *Živopis' . Teorija*, M.
- Sarkisyanz, E. 1955. *Russland und der Messianismus des Orients*, Tübingen.
- Šatskich, A.S. 2000. „Kazimir Malevič i poëzija“, Kazimir Malevi, *Poëzija*, Moskau, 9-61.
- 2001. *Vitebsk. Žizn' iskusstva 1917-1922*
- „Malevič posle živopisi“, K. M., SS III, 7-67.
- Sesterhenn, R. 1982. *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri*, München.
- Shadowa, L.A. 1978. *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910-1930*, Dresden.
- Šklovskij, V. 1969. „Die Kunst als Verfahren“, Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München, 2-35.
- Smirnov, I.P. 1999. *Čelovek čeloveku – filosof*, SPb.
- 2004. *Sociosofija revolucii*, SPb.
- Stachelhaus, H. 1989. *Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt*, Düsseldorf.
- Svjatogor, A., Ivanickij, P. 1921. *Biokosmizm*, Moskau.
- Svjatogor, A. 2000. „Biokosmizm“ [1921], *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*, M., 305-314.
- Tarabukin, N.M. 1928. „Portret, kak problema stilja“, A.G. Gabričevskij (Hg.), *Iskusstvo portreta*, M., 159-193.
- Trotsky, L. 1968. *Literatur und Revolution*, [1924], Berlin.
- Tupitsyn, M. 2002. *Malevich and Film*, New Haven/London.
- Wachtel, A. 2000. „Meaningful voids: facelessness in Platonov and Malevich“, C. Kelly, S. Lovell (Hg.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge, 250-277.

- Wolters, G. 1991. „Vorwort zum Neudruck 1985“, Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* [Jena 1922], Reprintausgabe Darmstadt, IX-XXXII.
- Young, G.M. 1997. „Fedorov's Transformations of the Occult“, B.G. Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca/London, 171-183.
- Zolotonosov, M.N. 1999a. *Slovo i telo. Seksual'nye aspekty, universalii, interpretacii russkogo kul'turnogo teksta XIX-XX vekov* [Wort und Körper. Sexuelle Aspekte, Universalia, Interpretationen des russischen Kulturtextes des 19.-20. Jahrhunderts], Moskau.
- 1999b. „Master i masturbacija. Onangardistskaja fantazija Andreja Platonova «Antiseksus»“ [Meister und Masturbation. Die onangardistische Phantasie Andrej Platonovs ‚Antisexus‘], *Slovo i telo, Seksual'nye aspekty, universalii, interpretacii russkogo kul'turnogo teksta XIX-XX vekov* [Wort und Körper. Sexuelle Aspekte, Universalia, Interpretationen des russischen Kulturtextes des 19.-20. Jahrhunderts], Moskau, 458-569.