

Auf der Schwelle zum Suprematismus

Kasimir Malewitschs "Krieger der Ersten Division" von 1914

Gerd Steinmüller

Zuerst erschienen in: Johannes Kirschenmann/Ellen Spickernagel/Gerd Steinmüller (Hrsg.): Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Weimar 1999, S. 133-145.

Eines der letzten Bilder, das Kasimir Malewitsch vor 1915, dem Entstehungsjahr seines berühmten "Schwarzen Quadrates" schuf, ist "Krieger der Ersten Division" (Abb. 1). Für gewöhnlich gilt dieses Bild als Durchgangsstation, gewissermaßen als ein Übergangswerk, das nur noch geringfügiger Modifizierungen bedurfte, um den Künstler geradewegs zum Suprematismus und damit in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu führen.¹ Dass "Krieger der Ersten Division" dagegen weitaus differenzierter zu sehen ist, als es aus der Retrospektive und im Vertrauen auf Malewitschs eigene, bisweilen begründende Darstellung seiner künstlerischen Entwicklung den Anschein haben mag, soll die folgende Analyse verdeutlichen.



Anhand der Struktur dieses Bildes, in vergleichender exemplarischer Gegenüberstellung mit Werken des Kubismus und Futurismus wie auch anhand zweier ikonologischer Deutungsvarianten wird aufzuzeigen sein, dass Malewitsch schon 1914 eine bei weitem radikalere künstlerische Position als seine Zeitgenossen bezog. Diese Position, die die repräsentationale, gegenständliche Malerei und damit auch das traditionelle Tafelbild sozusagen von innen heraus in Frage stellte, ermöglichte genau genommen keinen Anschluss. Sie formulierte vielmehr eine

Grenze, die nach einem grundlegenden Umbruch, einem Paradigmenwechsel in der Malerei verlangte, wie ihn Malewitsch unter suprematistischen Voraussetzungen dann im Verlauf des folgenden Jahres vollziehen sollte.

Was zunächst die Struktur von "Krieger der Ersten Division" betrifft, so lassen sich drei einander überlagernde Bildschichten unterscheiden:

1. eine Schicht gemalter, dinglicher und figürlicher Sujets im Bereich der Bildmitte. Neben einem sich verkürzenden metallischen Tubus, der auf ein Geschützrohr anzuspielen scheint, und einem konvexen Gebilde, einem trompe-l'oeil, das als Glaskugel, Linse oder Monokel identifiziert werden kann, lassen sich die Details zweier schematisiert wiedergegebener Männerköpfe ausmachen, sozusagen die Bestandteile des Krieger'Porträts': eine frontal dargestellte augenlose Gesichtshälfte, die mit einem Schnurrbart versehen ist, sowie der im Profil gesehene Hinterkopf. Hierbei können die Farbflächen, die den letzteren nach oben und unten hin begrenzen, als Uniformteile, als Kopfbedeckung bzw. als Stehkragen, aufgefaßt werden.
2. eine Schicht ungegenständlicher, überwiegend bildebeneparalleler Vierecke, die sich von den Bildrändern zur Mitte hin erstrecken. Diese einander berührenden oder überschneidenden polychromen Felder verfügen über eine zumeist homogene, deckend vorgetragene Oberfläche, können aber auch durch einen unregelmäßigen Pinselduktus gekennzeichnet sein, der die grundrierte Bildleinwand mehr oder minder sichtbar werden lässt.
3. eine Schicht von an und für sich bildfremden Materialien und Objekten, die sowohl in die gegenstandslosen Farbflächen als auch in die genannten dinglichen und figürlichen Darstellungen eingefügt wurden. Neben einem mit schwarzer Farbe aufgemalten kyrillischen S handelt es sich dabei um zwei objet-trouvés, die der Alltagswelt entstammen: um ein Thermometer mit Reaumur-Anzeige und eine zeitgenössische, mit Stempel versehene und aus einem Couvert herausgetrennte 7-Kopeken-Briefmarke.

Dieses Postwertzeichen mit dem Porträt Nikolaus II. wurde erstmals im Januar 1913 aus Anlaß der 300-Jahr-Feier des Herrscherhauses Romanow aufgelegt. Ferner verzeichnet "Krieger der Ersten Division" diverse, aus Zeitungen, Büchern oder anderen Druckerzeugnissen entnommene papier collés. Neben zwei ausgeschnittenen planimetrischen Figuren, einem Rechteck und einem Kreuz, dessen Umriss auf das St. Georgskreuz, die höchste militärische Auszeichnung des zaristischen Russlands, anzuspielen scheint, sind dies Papierstreifen mit unterschiedlichem Aufdruck: der Zahl 8, der Aufschrift "predsedatel A. Wasnezow" (Vorsitzender A. Wasnezow), den Wörtern "opera", "tschetweg", "tabakerka" (Oper, Donnerstag, Tabakdose), sowie den kyrillischen Buchstaben k, ja, a, g, s.

Dass zwischen den gemalten, figürlichen und dinglichen Sujets der ersten Bildschicht eine Beziehung besteht, die auf die weltpolitischen Ereignisse des Jahres 1914 zurückdeutet, legt zunächst der Bildtitel nahe. Gleichwohl herrscht keine Kontinuität: Weder stehen diese Bildbestandteile in einem räumlichen, etwa mit zentralperspektivischen Mitteln entwickelten Gesamt-

zusammenhang, noch zeigen sich Entsprechungen in der plastischen Formulierung. Im Unterschied zu dem sich verkürzenden Tubus und dem gläsernen Gebilde besitzen die figürlichen Sujets, die linke Gesichtshälfte sowie der Hinterkopf des "Kriegers", nahezu kein Volumen und werden als flächig wahrgenommen. Diese doppelte, räumliche wie auch plastische Inkohärenz hat zur Folge, dass die genannten Elemente zunächst als dasjenige erscheinen, was sie ihrem Wesen nach sind, nämlich als Repräsentationen, als mit Pinsel und Farbe erzeugte Darstellungen von etwas. In dieser Hinsicht scheinen die figürlichen Elemente ein doppeltes 'Korrektiv' zu besitzen: Das blaue Rechteckfeld, welches die beiden Kopfansichten partiell überlagert, verweist auf deren Gemalt-Sein, genauer: auf Farbe und Fläche als Grundkomponenten der Darstellung, während das naturalistische Porträt Nikolaus II. auf der Briefmarke auf ein Objekt der Darstellung, auf das Dargestellte bzw. ganz allgemein auf die Tatsache hindeutet, dass etwas mit den Mitteln der Malerei repräsentiert wird.

Eine durchaus vergleichbare Inkohärenz kennzeichnet die Bestandteile der zweiten Bildschicht. Zwar 'antwortet' der Umriss der ungegenständlichen Felder zunächst noch auf den rechteckigen Zuschnitt der Bildleinwand, wodurch einer formalen Beziehung Vorschub geleistet wird, der in koloristischer Hinsicht die überwiegend gedämpfte Farbgebung dieser Flächen zu entsprechen scheint. Jedoch kann genau genommen von einer kompositorischen, allein mit malerischen Mitteln herbeigeführten Form- und Farbordnung nicht die Rede sein. Denn einerseits verliert die formale, auf Gestaltwertähnlichkeit beruhende Korrespondenz von Binnenflächen und Bildfeld an Bedeutung, je mehr die gegenstandslosen Formen als Phänomene aufgefasst werden, die eine eigene, freilich nur anschaulich nachzuvollziehende Tiefenwirkung evozieren. Vom offener strukturierten, gewölbt erscheinenden Farbfeld am rechten unteren Bildrand her gesehen, löst sich die angrenzende gelbe Fläche von der Bildebene ab und beginnt zu kippen. Weitaus stärker noch ist der 'räumliche' Eindruck, den das freigestellte blaue Rechteck in der oberen Bildhälfte erweckt: Es wird vor den dinglichen bzw. figürlichen Darstellungen lokalisiert und scheint zu schweben. Diese Verselbständigung der de facto flachen Binnenfelder als quasi-körperliche und zugleich dynamische Gebilde bzw. 'Individuen' wird andererseits durch die Farbgebung unterstützt. Um die Farbwerte der größeren Felder zu singularisieren, fügt Malewitsch kleinformatige Flächen mit ungemischten, reinen Farben hinzu. Wie sich anhand der beiden gelben Flächen sowie des roten und des pinkfarbenen Feldes verfolgen lässt, bilden sich jeweilige, durch Sättigungskontraste gekennzeichnete Farbpaare, welche die Verwandtschaft von Gelbocker, Pink, rötlichem Blau, farbigem Grau etc. als gedämpfte Farben und somit den Farbzusammenhang der größeren Felder in entscheidender Weise unterbrechen und abschwächen. Dies hat zur Folge, dass jede der genannten Farben letztlich selbständig bleibt.²

Inkohärenz kennzeichnet auch die dritte Bildebene, die Schicht der an und für sich bildfremden papier collés und objet-trouvés. Geht man zunächst von den Papierstreifen aus, die aufgedruckte Wörter und Wortkombinationen aufweisen, dann lassen sich die Begriffe "opera", "tschetweg", "tabakerka" und "predsedatel A. Wasnezow" zwar im weitesten Sinne als Spezifizierungen eines

Ortes (Oper), eines Zeitabschnittes (Donnerstag), eines Gegenstandes (Tabakdose) sowie einer Person verstehen, die eine bestimmte Funktion innehat (Vorsitzender A. Wasnezow). Jedoch fehlt das Prädikat, das diese Wer-Was-Wann-Wo-Angaben zu einem sinnvollen Ganzen, einer manifesten Aussage verknüpft. Die eingefügten Wörter ergeben keinen Satz, ebenso wenig wie die kyrillischen Buchstaben k, ja, a, g, s in der rechten Bildhälfte - wie immer man sie kombinieren mag - ein Wort ergeben. Oder anders ausgedrückt: Malewitschs Wörter bzw. Buchstaben sind lediglich Bestandteile eines latenten Textes bzw. Begriffs, der sowohl als nicht mehr vorhandener, verlorener als auch als noch nicht existierender, potentieller Text bzw. Begriff aufgefaßt werden kann. Wertet man die gestempelte, aus einem Couvert ausgeschnittene Briefmarke als Beleg dafür, dass schriftlich kommuniziert wurde und eine wie auch immer geartete Mitteilung einem betreffenden Empfänger auf postalischem Weg zuzuging, so fungieren "opera", "tschetwerg", "tabakerka", "predsedatel A. Wasnezow" sowie die Buchstaben k, ja, a, g, s eher als Fragmente. Bezieht man dagegen das aufgemalte kyrillische S und das aufgeklebte, unbedruckte Papierrechteck weiter oben mit ein, die als Schriftzeichen und Schriftträger gewissermaßen das Ausgangsmaterial der ausgeschnittenen Buchstaben bzw. Wörter vor Augen führen, dann fungieren letztere eher als Bausteine für potentielle Wörter bzw. Sätze.

In keiner der drei genannten Bildschichten erfolgt somit eine Vereinheitlichung oder gar Hierarchisierung der einzelnen Bildbestandteile. Alle Elemente bleiben im Grunde genommen gleichwertig und selbständig, was in makrostruktureller Hinsicht zugleich besagt, dass "Krieger der Ersten Division" im Sinne des traditionellen Tafelbildes nicht mehr als ein wohl geordnetes, integrales Ganzes aufgefasst werden kann, nicht mehr als ein Ganzes, das mehr ist als bloß die Summe seiner Teile, sondern nur noch aus einer Ansammlung, aus einem parataktischen Nebeneinander von autonomen Schichten und Elementen besteht. Welch radikale Bild-Position Malewitsch damit bezogen hatte, wird in besonderer Weise deutlich, wenn man zeitgenössische Werke, vor allem aber die Collagen des französischen Kubismus und italienischen Futurismus zum Vergleich heranzieht. Dabei sei in erster Linie auf die andersartige Funktion der bildfremden Materialien, der eingeklebten Papiere, hingewiesen.

Pablo Picasso, dessen künstlerische Entwicklung in Russland auf besonderes Interesse stieß³³, verwandte Zeitungs- und Tapetenausschnitte noch in doppelter Absicht: einerseits um die Zweidimensionalität des Bildmediums in unmittelbarer Weise zu bestätigen und andererseits um die gegenständlichen, mittels Zeichenkohle und Pinsel dargestellten Sujets in spezifischer Art und Weise zu ergänzen. Wie "Flasche, Glas und Violine" von 1912/13 (Abb. 2) und auch das im März 1914 entstandene "Stilleben mit Zeitung und Tabakpäckchen" (Abb. 3) zeigen, erscheinen die eingeklebten Papierstreifen als bildebeneparallele Flächen, die - wenn überzeichnet - als Hintergrund, als Träger von Darstellungen, fungieren können. Den Linien vergleichbar werden diese papier collés aber auch als Darstellungen, als Silhouetten jeweiliger Gegenstände, beispielsweise einer Flasche oder Tischplatte, aufgefasst. Stellt man darüber hinaus in Rechnung, dass diese Papiere zumeist bedruckt sind, so zeigt sich eine vergleichbare Ambiguität: Schrift, die sich als

solche bereits auf einen zweidimensionalen Grund bezieht, unterstreicht die Flachheit des Bildmediums. Als Wort, als Fragment eines Wortes oder durch ihr spezifisches Layout verweist sie in aller Regel auf die im Bild dargestellten Objekte.⁴ "Journal" bzw. "rnal" bezeichnet die Zeitung, die in Picassos Collage von 1914 zusammengefaltet auf einem Tisch zu liegen scheint, während die umrandete Druckspalte in der linken Hälfte des Bildes von 1912/13 als das Etikett einer Flasche aufgefaßt wird, deren Silhouette aus einer Zeitungsseite herausgeschnitten wurde.

Im Unterschied zu Malewitschs Papierstreifen dienen Picassos papier collés geradezu als Scharniere. Sie bewirken, dass Bildfläche und Bildgegenstand in der gleichen Weise miteinander verschränkt bleiben, wie auf der Betrachterseite ein 'sehendes' Sehen, das sich an den planimetrischen Eigenschaften dieser Papiere orientiert, unablässig in ein wiedererkennendes, Silhouetten bzw. Gegenstände identifizierendes Sehen umschlägt.⁵ Für seine Kunst setzte Picasso damit sowohl einen Grundstein als auch Schlussstein. Clement Greenberg machte darauf aufmerksam, dass in den Collagen bereits der Prototyp der späteren, aus der Farbe entwickelten "shapes" des synthetischen Kubismus vorhanden ist, wodurch zugleich eine Antwort auf die künstlerischen Fragen gegeben worden war, die der analytische Kubismus aufwarf.⁶ Letzterer hatte mit der Zersplitterung der dinglichen Sujets in einzelne Facetten zwar eine weitgehende Anpassung des Bildgegenstandes an die Flachheit des Bildmediums erreicht. Doch drohte jetzt, weil sich diese Facetten als eigenständige, keiner perspektivischen Ordnung mehr unterworfenen strukturelle Elemente behaupteten, die traditionelle, auf Repräsentationalität gegründete Differenzqualität des Bildes, sein prinzipieller Unterschied gegenüber allen anderen zweidimensionalen Gegebenheiten, zu verschwinden:

"The main problem at this juncture became to keep the 'inside' of the picture - its content - from fusing with the 'outside' - its literal surface. Depicted flatness - that is, the facet-planes - had to be kept separate enough from literal flatness to permit a minimal illusion of threedimensional space to survive between the two."⁷

Diesem Problem versuchten Picasso und vor allem Georges Braque zwischen 1910 und 1912 noch auf sehr unterschiedliche Weise zu begegnen, sei es durch den Einsatz von trompe-l'oeils und imitierten, typographischen Elementen, oder sei es durch verschiedene, z. B. mit Hilfe von Sand und Gips texturierte Farboberflächen. Erst die Erfindung der Collage in der zweiten Hälfte des Jahres 1912 stellte eine befriedigende Lösung in Aussicht. Ganz anderer Natur waren indes die Schlussfolgerungen der italienischen Futuristen. Sie sahen in den Facetten des analytischen Kubismus kein grundsätzliches Bild-Problem, sondern vielmehr ein künstlerisches Instrument, ein neues Darstellungsmittel, das geeignet erschien, zeitgenössische Themen in adäquater Weise wiederzugeben. In **Carlo Carrà's "Die Galerie von Mailand"** von 1912 (Abb. 4), einem Schlüsselbild des italienischen Futurismus, werden diese Facetten primär motivisch aufgefasst. Sie bezeichnen ungleichzeitige, dingliche oder räumliche Gegebenheiten und sind in dieser Funktion - der erklärten Absicht des Künstlers durchaus entsprechend - Auslöser von dynamischen Empfindungen.⁸ Formal gesehen dominiert hierbei allerdings eine kurvilineare, das Bild über-

greifende Figur. Anders als Picasso und Braque, die sich angesichts der strukturellen, letztlich epistemologischen Relevanz ihrer Facetten noch auf Cézanne berufen konnten, übernahm Carlo Carrà die Bildauffassung des Neo-Impressionismus, Symbolismus und Jugendstils, genauer gesagt: die rhythmisierende und zugleich ordnende Funktion, die diese Stilrichtungen der Arabeske beimaßen. Selbst dort, wo Carrà auf die Wiedergabe dinglicher Sujets verzichtete und nur noch aufgemalte oder aus Zeitungen und Zeitschriften entnommene Wörter und Buchstaben verwendete, kehrt diese Figur als 'futuristische Arabeske' wieder. In "**Kundgebung für den Kriegseintritt**" (Abb. 5), einer 1914 entstandenen Collage, beschreibt die konzentrische bzw. radiale Anordnung der ausgeschnittenen Papierstreifen eine Art Wirbel, der den einzelnen, an und für sich zusammenhangslosen Wörtern und Buchstaben eine neue 'Grammatik' unterlegt, ja sogar eine deutliche Signalfunktion zuweist. Berücksichtigt man den Bildtitel sowie die dominanten Farben Grün, Weiß und Rot, die italienischen Farben, so formulieren diese Wörter und Buchstaben sogar eine dezidiert politische Aussage, eine programmatische Erklärung, die Max Kozloff folgendermaßen deutete:

"This work was expressly designed to exacerbate the volatile political climate of an Italy internally vacillating between the adversaries in a war known to be almost imminent. Given these conditions, the official attitude was one of thorough neutrality. Italian Socialist opinion, at first confused, gradually sensed that the national mood was against Germany and Austria but hesitated to take overt action because of a sympathy for the proletariat of those countries. Having no such party alliances, the Futurists, led by Marinetti, beat the drum in favor of intervention on the side of the Allies. Carrà's picture, then, was a spark in a flammable atmosphere, for its celebration of war was an outright cry against his country's policies."⁹

Weder in "Krieger der Ersten Division", noch in anderen Collagen, die Malewitsch 1914 schuf¹⁰, lassen sich die eingeklebten Papierstreifen als Signale oder als Scharniere bestimmen. Weder tragen sie im kubistischen Sinne dazu bei, Darstellendes und Dargestelltes, Bildfläche und Bildgegenstand so zu vermitteln, dass die Differenzqualität und letztlich auch die Einheit des Bildes aufrechterhalten bleibt, noch erfolgt ihre Einbindung in eine übergreifende Arabeske, die im futuristischen Sinne gewährleistet, dass das Bild eine manifeste Aussage formuliert. Parataktisch strukturiert und "als Elemente gesetzt"¹¹ wie alle anderen Bildbestandteile, produzieren Malewitschs papier collés lediglich latenten Sinn. Oder anders ausgedrückt: Sie sind Projektionsflächen, Batterien sozusagen, die der Betrachter beständig aufzuladen sucht, indem er zwischen den einzelnen, eigentlich autoreferentiellen Bildschichten und Bildelementen neue Verbindungen knüpft und neue Kausalbeziehungen herstellt. Welch unterschiedliche, mitunter konkurrierende Interpretationsmöglichkeiten ein derartiger Prozess der Bedeutungszuweisung bzw. Sinnkonstruktion eröffnet, den Malewitsch in ähnlich radikaler Weise wie später Marcel Duchamp jetzt gänzlich dem Betrachter anheimstellt¹², sei im Folgenden anhand zweier Beispiele erläutert.

Ausgehend von den form- wie auch farbspezifischen Korrespondenzen, die die Elemente in der Bildmitte, das kyrillische S, die abgestempelte Briefmarke¹³, der braune Gegenstand darüber, die Zahl 8 und das linke Ohr aufweisen, könnte zunächst vermutet werden, dass "Krieger der Ersten Division" auf eine historische, in die Kriegereignisse des Jahres 1914 unmittelbar involvierte Figur anspielt. Mehrere Personen kommen dafür in Betracht, sofern man die folgenden Bildgegebenheiten als 'Beweismittel' akzeptiert.

In Verbindung mit der Zahl 8 und der Zahl 7, die zweimal auf der Briefmarke erscheint, könnte "tschetweg" (Donnerstag) auf ein Datum verweisen. Nach dem julianischen, damals in Russland noch gültigen Kalender, kommt entweder der 7. (der 20. nach gregorianischer Zeitrechnung) oder aber - in Addition der beiden Zahlen auf der Briefmarke - der 14. (27.) des Monats August in Frage, die im Jahr 1914 auf diesen Wochentag entfielen.¹⁴ Am 7. (20.) 8. schlug die Nemen-Armee unter General Paul von Rennenkampf die deutschen Truppen bei Gumbinnen in Ostpreußen, worauf sich diese bis zur Weichsel zurückzogen. Eine Woche später, am 14. (27.) 8., startete die deutsche 8. Armee unter Hindenburg eine großangelegte Gegenoffensive (die sogenannte Schlacht bei Tannenberg), die der russischen Narev-Armee eine vernichtende Niederlage bereitete.

Deren Oberbefehlshaber General A. V. Samsonow zog daraufhin die Konsequenzen und beging Selbstmord. Neben Rennenkampf und Samsonow - auf letzteren spielt womöglich auch eine im gleichen Jahr entstandene Zeichnung Malewitschs mit dem Titel "Tod eines Kavallerie-Generals" an¹⁵ - könnte eine weitere historische Figur gemeint sein, sofern man das ausgeschnittene (St. Georgs-) Kreuz, den an ein Geschützrohr erinnernden Tubus sowie die eingeklebten Papiere mit den Aufschriften "opera" und "tabakerka" in Rechnung stellt, nämlich Generaladjutant Wladimir Suchomlinow, der bis Mitte des Jahres 1915 russischer Kriegsminister war. Zu seiner Person liegen widersprüchliche Zeugnisse vor. Nach Auskunft eines mit ihm befreundeten Generals war Suchomlinow zu Beginn des Krieges äußerst populär und hatte aufgrund seiner Erfolge bei der Mobilmachung "das einmütige Lob der Presse."¹⁶ Der Historiker Robert K. Massie bezeichnete ihn dagegen als inkompetenten "Höfling, der seinen hohen militärischen Rang zur Finanzierung eines luxuriösen Lebenswandels benutzte"¹⁷:

"Suchomlinow galt als Witzfigur. 'Der typische Salonsoldat, nach Parfüm und Pomade duftend, mit goldenen Armkettchen an den blassen Handgelenken', erinnerte sich eine Dame, die ihm in der Gesellschaft begegnet war ...

Als ehemaliger Kavallerieoffizier, der sich im Kriege von 1878 gegen die Türken das St. Georgskreuz verdient hatte, glaubte er an den Angriff der Infanterie mit aufgepflanztem Bajonett. Moderne Waffen wie Maschinengewehre und schnellfeuernde Artillerie waren seiner Meinung nach tapferen Soldaten unwürdig. Die Folge war, dass die russische Armee mit nur halb soviel Feldartillerie in den Krieg zog wie die deutsche ..."¹⁸

Es ist durchaus denkbar, dass Malewitsch auf das aktuelle Geschehen reagieren wollte, als er "Krieger der Ersten Division" im März 1916 zur Moskauer "Magazin"-Ausstellung gab. Denn zu Beginn dieses Monats rückte der inzwischen amtsenthobene Suchomlinow erneut in den Blickpunkt der russischen Öffentlichkeit, in der sich durch die Dauer, das Ausmaß und den ungünstigen Verlauf der militärischen Operationen bedingt bereits Defaitismus und Kriegsmüdigkeit ausgebreitet hatten.¹⁹ Den früheren Kriegsminister machte man nun für die Munitionskrise und Mißwirtschaft in der militärischen Verwaltung verantwortlich, die mit zu den verheerenden Niederlagen des Jahres 1914 geführt hatten. Diese Vorwürfe wurden durch die Oberste Kommission bestätigt, die nach Aufforderung der Duma von Zar Nikolaus II.²⁰ eingesetzt wurde, um in dieser Angelegenheit zu ermitteln. Sie beschloss am 5. (18.) März 1916, Suchomlinow vor ein Kriegsgericht zu stellen.²¹

Geht man bei Malewitschs Collage jedoch von den gegenstandslosen Farbfeldern der zweiten Bildebene aus, die sich gegenüber den figürlichen und dinglichen Sujets mehr und mehr verselbständigen, so könnte "Krieger der Ersten Division" auch mit dem zentralen Thema eines kulturellen Ereignisses in Verbindung gebracht werden, an dem der Künstler selbst beteiligt war. Dieses Ereignis, das im Jahr zuvor zu den herausragenden Veranstaltungen der Russischen Avantgarde zählte, scheint durch das eingeklebte Papier mit der Aufschrift "opera" sogar in unmittelbarer Weise bezeichnet: Gemeint ist die erste futuristische Oper mit dem Titel "**Sieg über die Sonne**", eine Gemeinschaftsproduktion von Alexei Krutschonich (Libretto), Michail Matjuschin (Musik) und Kasimir Malewitsch (Prospekte und Kostüme). Diese Oper, für die Welimir Chlebnikow einen Prolog verfasste, wurde am 3. (16.) und am 5. (18.) Dezember 1913 im Petersburger Luna-Park-Theater an der Offizierskaja-Straße aufgeführt. Das Leitmotiv von "Sieg über die Sonne" kündigt sich zu Beginn des ersten Aktes in Gestalt zweier Figuren an, die im Libretto als 'futuristische Kraftmenschen' bezeichnet werden. Sie deklamieren:

"Wir fordern die Welt gegen uns heraus.

Wir veranstalten ein Gemetzel mit Schreckgespenstern. Soviel Blut, soviel Säbel Und Kanonenleiber! Wir versenken die Berge! ...

Sonne, du hast Leidenschaften geboren Und hast mit entzündetem Strahl gebrannt.

Wir werden dich mit staubiger Decke bedecken,

Wir werden dich in ein Haus von Beton einsperren."²²

Das turbulente und bisweilen chaotische Geschehen des ersten Aktes, in dessen Verlauf ein durch die Jahrhunderte 'Reisender' auftritt, auf den ein Attentat verübt wird²³, endet mit der Gefangennahme der Sonne, einer Aktion, die die Niederwerfung der alten, ästhetisch verklärten Welt, des "alten Romantizismus"²⁴, symbolisiert und zugleich den Vorstoß in eine ungewisse, lichtlose Zukunft, ins sogenannte 'Zehnte Land' verheißt. Dieses erscheint im zweiten Akt der Oper als ein Gefilde der unbegrenzten Potentialität, als das Reich einer alles vermögenden Finsternis, worin die Menschen ein "Leben ohne Vergangenes"²⁵ führen, eine zwar mit Gefahr verbundene, "aber ohne Reue und Erinnerungen"²⁶ belastete Existenz:

"Ihr ähneln jetzt" - so der 'Vorleser' zu den Bewohnern des 'Zehnten Landes', den 'Neuen', gewandt - "einem reinen Spiegel oder einer reichen Wasserstelle, wo in einer sauberen Grotte sorglose, goldene Fischlein mit den Schwänzen wedeln wie dankbare Türken... ... so erfreulich: befreit von der Schwere der allerweltlichen Schwerkraft stellen wir, wie es uns paßt, unseren Kram auf, als würde ein reiches Reich umziehen."²⁷

Im 6. Bild konkretisiert der 'Fette', eine weitere Figur der Oper, dieses eigentümliche, weder positiv noch negativ zu nennende Utopia mit folgenden Worten:

"Zehnte Länder ... die Fenster alle geführt ins Innere der Häuser, eingezäunt, leb dort wie du kannst. Ja Zehnte Länder: Ich wußte nicht, dass man eingeschlossen sitzen muß. Weder Kopf noch Arm kann man bewegen, sie schrauben sich los und geraten vom Platz, und wie hier die Axt herumfährt, die Verfluchte hat uns alle geschoren, wir laufen kahl herum, und es ist nicht heiß, nur schwül, so ein verfluchtes Klima, sogar Kohl und Zwiebeln wachsen nicht, und der Markt - wo ist der? - man sagt auf den Inseln..."

Und wenn man da die Treppe hinauskletterte ins Gehirn dieses Hauses, dort die Tür Nr. 35 öffnete - ach, da ist ein Wunder! Ja, hier ist alles nicht so einfach, obwohl es aussieht wie eine Kommode - und mehr nicht! Und trotzdem verirrst du dich und verirrst dich."²⁸ Er fährt an anderer Stelle fort:

"Ja, ja, bitte, da war gestern hier ein Telegraphenmast und heute ein Buffet, und morgen werden da wahrscheinlich Ziegelsteine sein. Das passiert bei uns täglich; niemand weiß, wo die Haltestelle ist und wo sie zu Mittag essen werden."²⁹

Das Sich-Umstülpen der empirischen Wirklichkeit in eine irrealen, gleichsam konkaven Welt, in der die Dinge sowohl ver-rückt sind, weil sie ihren angestammten Platz verlassen, gegen ihre überkommene Ordnung revoltieren und stets neue, unvorhersehbare Kombinationen eingehen, als auch verrückt spielen, weil ihr Sinn im Zuge dieser Umwälzungen sich fortwährend verschiebt, vage wird, sich zunehmend verdunkelt und schließlich sogar erlischt, dieses zentrale Thema der Oper "Sieg über die Sonne" scheint in "Krieger der Ersten Division" in zweierlei Gestalt wiederzukehren: zum einen in Form des eingangs beschriebenen Dominant-Werdens der ungegenständlichen Farbflächen gegenüber den dinglichen und figürlichen Sujets, ein Vorgang, der auch als allmähliche Überwucherung bzw. Verfinsterung des Dargestellten durch das Darstellende, des Gegenständlichen durch das Gegenstandslose, charakterisiert werden könnte.³⁰ Und zum anderen in Form eines Auseinanderfallens von Objekt und Bezeichnung: Die dargestellten oder als objet-trouvé eingefügten Dinge haben andere Namen, während die eingeklebten Wörter andere Sachverhalte signifizieren. Dieser Widerspruch zwischen Ding und Name, der auch auf Majakowskis Tragödie "Wladimir Majakowski" zurückverweist, welche am 2. (15.) und 4. (17.) Dezember 1913 an gleicher Stelle aufgeführt wurde³¹, hat in "Sieg über die Sonne" zur Konsequenz, dass die Sprache nunmehr selbst ihren Sinn verliert. Wie die Passage "amda kurlo tu ti uchvatilo usalo"³² zeigt, zerfallen die Sätze in eine Abfolge von unsinnigen Wörtern, während sich die Wörter in einzelne Lautsequenzen auflösen. Entsprechend klingt das 'Kriegslied', das der 'Rei-

sende / Flieger' am Schluß der Oper in Krutschonychs "Saum"-Sprache anstimmt und in Malewitschs Collage durch die Buchstaben k ja a g s in der rechten Bildhälfte angedeutet sein könnte:

*"/ / /
kr kr tlp tlmt kr vd t r kr vubr du du
ra l k b i schr vida
diba".³³*

Ganz gleich, ob man die beiden zuvor entwickelten Deutungsvarianten favorisiert oder aber einen anderen, in gleicher Weise möglichen Interpretationsansatz verfolgt³⁴, entscheidend ist, dass es sich in jedem Fall um eine Bedeutungszuweisung bzw. Sinnkonstruktion seitens des Beschauers handelt, die weder eine restlose Dechiffrierung, noch eine folgerichtige Integration aller Bildgegebenheiten erzielt. So sperrt sich der Papierstreifen mit dem Aufdruck "predsedatel A. Wasnezow", der auf den Moskauer Künstler Apollinari M. Wasnezow, einen Vertreter der traditionellen Staffeleimalerei, Bezug nimmt³⁵, gegen den Vorschlag, "Krieger der Ersten Division" als Anspielung auf eine Persönlichkeit zu lesen, die in die Kriegereignisse des Jahres 1914 involviert war. Ebenso unterläuft das eingeklebte Thermometer den Versuch, Malewitschs Collage ausschließlich als bildliche Weiterentwicklung der zentralen Thematik von "Sieg über die Sonne" zu entziffern. Beide Bildelemente formulieren Zäsuren, Soll-Bruchstellen gewissermaßen, die dazu auffordern, logisch und stringent erscheinende Sinnkonstruktionen zu relativieren, in Frage zu stellen und stattdessen gänzlich neue Deutungen zu entwickeln. Troels Andersen bezeichnete diese Vorgehensweise, die an die zeitgenössische russische Dichtung, vor allem an das lyrische Verfahren von Welimir Chlebnikow erinnert, als "sdwig" (Verschiebung).³⁶

Darüber hinaus verweisen diese Zäsuren bzw. Soll-Bruchstellen immer wieder auf die Sachverhalte des Bildes zurück. Das aufgeklebte Thermometer belegt dies in exemplarischer Weise. Als vollplastischer Gegenstand betont es den illusionistischen Charakter der dargestellten Bildgegenstände, während es als Temperaturanzeige auf den Objektcharakter des Bildes, seine faktische Existenz in Raum und Zeit, aufmerksam macht. So gesehen erscheint auch die parataktische Struktur von "Krieger der Ersten Division" in einem anderen Licht. Indem keine Bildordnung im traditionellen Sinne, kein Zusammenhang der einzelnen Bildschichten und Bildelemente mehr vorgegeben wird, ist das Paradigma der gegenständlichen Malerei bereits grundsätzlich in Frage gestellt. Das repräsentationale, Wirklichkeit kraft seiner internen Ordnung idealisierende Tafelbild löst sich in seine Bestandteile auf und zerfällt in einzelne, letztlich inkompatible Facetten und Aspekte. Mit dieser Bild-Dekonstruktion, dem Resümee seiner Malerei der Jahre bis 1914³⁷, erreichte der Künstler einen Endpunkt, metaphorisch ausgedrückt: eine Grenzstation, an der entweder eine Umstellung der 'Weiche' vorgenommen werden musste, um die Rückkehr des 'Zuges' zu ermöglichen³⁸, oder aber eine Veränderung der 'Spur', ein Paradigmenwechsel, erforderlich war, um die Weiterfahrt des 'Zuges' zu garantieren. Hierfür, für den radikalen Neubeginn der Malerei unter gegenstandslosen Vorzeichen, entschied sich Malewitsch dann im folgenden Jahr. Bereits im Mai 1915 sagte er über das suprematistische "Schwarze Quadrat", es sei der "Keim aller Möglichkeiten, der in seiner Entwicklung zu fürchterlicher Kraft anwächst."³⁹

Angaben zu den besprochenen Kunstwerken

Abb. 1 Kasimir Malewitsch: „Krieger der Ersten Division“, 1914, Öl und Collage auf Leinwand, 53,7 x 44,8 cm; New York, Museum of Modern Art (rücks. bez.: „1914g ratnik 1g rasrjada Moskwa“)

Abb. 2 Pablo Picasso: „Flasche, Glas und Violine“, 1912/13, Collage und Zeichenkohle auf Papier, 47 x 62 cm; Stockholm, Moderna Museet

Abb. 3 Pablo Picasso: „Stillleben mit Zeitung und Tabakpäckchen“, 1914, Collage und Bleistift auf Papier, 49 x 64 cm; Paris, Slg. Jean Dalsace

Abb. 4 Carlo Carrà: „Die Galerie von Mailand“, 1912, Öl auf Leinwand, 91 x 51,5 cm; Mailand, Slg. Mattioli

Abb. 5 Carlo Carrà: „Kundgebung für den Kriegseintritt“, 1914, Tempera und Collage auf Karton, 38,5 x 30 cm; Mailand, Slg. Mattioli

Anmerkungen

- ¹ Vgl. u. a. Serge Fauchereau: Malevich, London: Academy Editions, 1992, S. 20
- ² In seiner gegenstandslosen Malerei der Jahre 1915 und 1916 verfährt Malewitsch mitunter in ähnlicher Weise. Siehe dazu Gerd Steinmüller: Die suprematistischen Gemälde von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei, Bergisch Gladbach, Köln: Eul, 1991, S. 104ff., sowie ders.: Individuum eines kollektiven Systems. Zur suprematistischen Farbkonzeption von Kasimir Malewitsch, in: Diagonal. Zeitschrift der Universität-GH Siegen, Jg. 1992, H. 2, S. 85-95.
- ³ Vor allem deshalb, weil sich diese vor Ort anhand von Originalen verfolgen ließ. Mehr als fünfzig PicassoWerke, die der Sammler Schtschukin zwischen 1908 und 1914 erworben hatte, waren damals in Moskau zu sehen.
- ⁴ Ausnahmen bestätigen die Regel: So zeigt Picassos "Tisch mit Flasche, Weinglas und Zeitung" (Herbst-Winter 1912, Collage und Zeichenkohle auf Papier, 62 x 48 cm; Paris, Musée National d'Art Moderne) einen Ausschnitt aus der Titelseite von "Le Journal" vom 4. Dezember 1912. Die ursprüngliche Schlagzeile "Un coup de théâtre" wird hierbei auf die doppelsinnige Wortfolge "Un coup de thé" verkürzt. Als "ein Schluck Tee" übersetzt, könnte dies im weitesten Sinne mit dem Dargestellten, d. h. mit dem Trinken der in Flasche und Glas befindlichen Flüssigkeit, in Verbindung gebracht werden (ein Bezug, der auch in der Umkehrung, d. h. im Hinblick auf das Ausscheiden naheliegt, wenn man bei der gleichzeitigen Verkürzung von "Le Journal" auf "Urinal" an "urinal" denkt). Beachtet man hingegen die lautliche Verwandtschaft von "Un coup de thé" mit "un coup de dés" (ein Würfelwurf), so könnte damit - möglicherweise in Anspielung auf Stephane Mallarmés gleichnamiges Gedicht - im weitesten Sinne auf das Darstellende verwiesen sein, auf das papier collé in seiner Eigenschaft als zufällig gefundenes Material.
- ⁵ Siehe dazu Max Imdahl: Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 36/1974, S. 325-365.
- ⁶ Vgl. Clement Greenberg: Collage [1959], in: ders.: Art and Culture. Critical Essays, Boston: Beacon Press, 1961, S. 77ff.
- ⁷ Ebd., S. 71f.
- ⁸ Boccioni, Russolo, Balla, Severini und Carrà erklärten 1912: "Um den Betrachter ... in der Mitte des Bildes leben zu lassen, muß das Bild die Zusammenstellung dessen sein, an das wir uns erinnern und dessen, was wir sehen. Man muß das Unsichtbare geben, das erregt, über Undurchsichtigkeit erhaben ist, was rechts, links, und hinter uns ist, nicht den künstlich verengten Lebensausschnitt, der zwischen Theaterdekorationen eingeklemmt zu sein scheint. Wir haben ... erklärt, dass man die dynamische Empfindung geben müsse, das heißt den besonderen Rhythmus jedes einzelnen Gegenstandes, seine Neigung, seine Bewegung oder besser gesagt: seine innere Kraft." (dies.: Die Aussteller an das Publikum [Februar 1912], in: Ausst. Kat. Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild. Futurismus 1909-1917, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1974, o.P.)
- ⁹ Max Kozloff: Cubism / Futurism, New York, Evanston, San Francisco, London: Icon Editions, 1974, S. 207f.
- ¹⁰ Vgl. u.a. "Dame an der Litfaßsäule" (1914, Öl und Collage auf Leinwand, 71 x 64 cm; Amsterdam, Stedelijk Museum) und "Komposition mit Mona Lisa" (1914, Öl und Collage auf Leinwand, 62 x 49,5 cm; St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum). Zu diesen Bildern siehe Rainer Crone und David Moos: Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure, London: Reaction Books, 1991, S. 105ff.
- ¹¹ Jeannot Simmen: Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt/M.: Fischer, 1998, S. 54
- ¹² Auf Duchamps "ready mades" wurde im Zusammenhang mit Malewitschs Collagen schon häufig hingewiesen, zuletzt von Jeannot Simmen, ebd., S. 91

-
- ¹³ Ursprünglich war eine linksseitig gestempelte 7-Kopeken-Briefmarke ins Bild eingefügt (siehe die noch zu Lebzeiten des Künstlers entstandene Fotografie von "Krieger der Ersten Division" in: Russische AvantgardeKunst. Die Sammlung George Costakis, hrsg. v. Angelica Zander Rudenstine, Köln: DuMont, 1982, Abb. S. 57). Diese Marke wurde im New Yorker Museum of Modern Art entwendet und später durch ein rechtsseitig gestempeltes Postwertzeichen ersetzt.
- ¹⁴ Der 8. (21.) 7. scheidet hingegen aus, weil dieser Tag im Jahr 1914 kein Donnerstag war.
- ¹⁵ Tusche und Bleistift auf Papier, 16,8 x 11,5 cm; Moskau, Tretjakow Galerie (siehe Ausst. Kat. Kazimir Malevich 1878-1935. Municipality of Amsterdam, Stedelijk Museum The Netherlands, Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988-89, Abb. S. 231, no. 123)
- ¹⁶ General Komaroff-Kurioff: Das Ende des Russischen Kaisertums. Persönliche Erinnerungen des Chefs der russischen Geheimpolizei Generals der Kavallerie, Berlin: Scherl, 1920, S. 284
- ¹⁷ Robert K. Massie: Nikolaus und Alexandra. Die letzten Romanows und das Ende des zaristischen Russlands, Frankfurt/M.: Fischer, 1968, S. 341
- ¹⁸ Ebd., S. 339ff.
- ¹⁹ Auch bei Malewitsch lässt sich dieser Stimmungsumschwung verfolgen. Noch gegen Ende des Jahres 1914 entwarf er eine Reihe von propagandistischen Plakaten und Postkarten in Zusammenarbeit mit Wladimir Majakowski, der hierfür die Untertitel verfaßte. Diese waren im Stil des Luboks, des volkstümlichen Bilderbogens, gehalten und offenbarten in Bild und Wort eine durch und durch patriotische, um nicht zu sagen chauvinistische Gesinnung (vgl. Ausst. Kat. Kazimir Malevich 1878-1935, S. 276 u. 277, Abb. 192197). Spätestens im Frühsommer 1916, als Malewitsch bereits täglich mit seiner Einberufung rechnete, war von dieser anfänglichen Kriegsbegeisterung nichts mehr zu spüren. In einem Brief an seinen Freund, den Komponisten und Künstler Michail Matjuschin, heißt es am 23. Juni: "De sombres nuages s'avancent à nouveau vers ma fenêtre, mais j'emploie tous mes efforts à travailler, à la lumière de mes propres yeux, à notre tâche commune. Je ne suis pas sombre parce que je pars à la guerre, qu'il faudra amender une archine carée de terre. Ce qui m'assombrit bien plus, c'est que la fin de tout cela ne semble pas être pour bientôt; n'est pas prévisible non plus quelle sera la paix, et combien faudra-t-il d'années pour revoir la vie qui était dans les champs de l'art avant la guerre." (Lettres de Malévitch à Matiouchine 1913-1916, in: Actes du Colloque International tenu au Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978, publiés sous la direction de Jean-Claude Marcadé, Lausanne: L'Age d'Homme, 1979, S. 186)
- ²⁰ Von Großfürst Nikolai Nikolajewitsch übernahm Nikolaus II. im August 1915 das Oberkommando über die Streitkräfte, eine Maßnahme, die den Verlauf der militärischen Operationen jedoch kaum beeinflusste. Die eingeklebte Briefmarke konnte der zeitgenössische Betrachter damit auch als Hinweis auf die Autorität des Zaren verstehen, die zum Zeitpunkt der Moskauer "Magazin"-Ausstellung bereits merklich im Schwinden begriffen war.
- ²¹ Vgl. Maurice Paléologue: Das Ende der Romanows, München: Bruckmann, 1962, S. 242. Suchomlinow wurde knapp zwei Monate darauf verhaftet und in die Petrograder Peter-Pauls-Festung überstellt. Die Sowjetregierung amnestierte ihn später.
- ²² Alexei Krutschonych: Sieg über die Sonne. Oper in 2 Akten und 6 Bildern, Musik von M. W. Matjuschin, Dekoration von K. S. Malewitsch, in: Ausst. Kat. Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 15, Berlin: Frölich & Kaufmann, 1983, S. 55 u. 58
- ²³ Da Malewitsch die Figur des 'Reisenden / Fliegers', die den futuristischen Künstler selbst versinnbildlichen sollte, in zwei weiteren Gemälden aus dem Jahre 1914, in "Aviator" (Öl auf Leinwand, 125 x 65 cm; Moskau, Tretjakow Galerie) und in "Ein Engländer in Moskau" (Öl auf Leinwand, 88 x 57 cm; Amsterdam, Stedelijk Museum), zitiert, könnte es auch möglich sein, dass die beiden gegenständlichen Elemente in "Krieger der Ersten Division", die Glas-kugel und der Tubus, auf einen Zwischenfall gemünzt waren, der sich während der Generalprobe ereignete. K. Tomaschewski, der in "Sieg über die Sonne" den Part des 'Irgendeiner mit schlechten Absichten', des Attentäters, übernahm, beschrieb diesen Zwischenfall, an dem der Petersburger Tenor Richter in der Rolle des 'Reisenden / Fliegers', des Opfers, beteiligt war, wie folgt: "Genau dann, wenn der 'Pilot' Richter seine Arie 'Das Wasser schläft' singt und die dazugehörigen 'falschen' Töne ausstößt, sollte ich auf die Bühne hinauslaufen und mit einem Gewehr auf ihn schießen. Keiner hatte mir gesagt, dass man nach oben in die Luft schießen muss, und so zielte ich sorgfältig auf Richter und drückte ab. 'Krach!' ging der Schuss los; Richter wurde blass, hielt sich die Seite und verschwand in den Kulissen. Wie sich herausstellte, hatte ich des Guten zu viel getan und ihm die Ladung direkt in den Bauch gejagt. Zwar hatte die Papp-Rüstung den Schlag abgefangen, aber Richter hatte sich gehörig erschrocken. Während der Aufführung schaute er sich immer wieder ängstlich nach mir um; er befürchtete, ich könnte wieder vergessen, nach oben zu schießen, und ihm ein Auge ausschlagen." (zit. nach: Wladimir Majakowski, in: Ausst. Kat. Sieg über die Sonne, S. 91)
- ²⁴ Michail Matjuschin: Russische Kubo-Futuristen. Erinnerungen, in: Ausst. Kat. Sieg über die Sonne, S. 130
- ²⁵ Alexei Krutschonych: Sieg über die Sonne, ebd. S. 68.
- ²⁶ Ebd.
- ²⁷ Ebd.
- ²⁸ Ebd., S. 70f.
- ²⁹ Ebd., S. 71
- ³⁰ In diesem Zusammenhang sei auch auf die Inschrift "tschastitschnoe satmenie" (partielle Verfinsternung) hingewiesen, die Malewitsch auf der Schauseite von "Ein Engländer in Moskau" und "Komposition mit Mona Lisa" einfügte. Sie kann hier in doppelter Weise verstanden werden: einerseits als Rückgriff auf das zentrale Motiv der Oper, den Sieg über die Sonne, und andererseits als Bezugnahme auf die jeweilige Umdeutung, die dieses Motiv in den genannten Bildern erfährt. Siehe dazu meine Ausführungen in: Die suprematistischen Gemälde von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei, S. 221f.
- ³¹ Im ersten Aufzug dieses Stückes deklamiert der 'Mann ohne ein Aug und ein Bein': "Und hopp - im Nu / stürzten sich / alle Dinge herzu: / zu eng ward der lumpige Rahmen / ihrer längst verschlissenen Namen" (Wladimir Majakowski: Werke. Stücke. Bühnenwerke und Filmszenarien. Band III 1, hrsg. v. Leonhard Kossuth, dt. Nachdichtung v. Hugo

Huppert, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, S. 20f.). Im unmittelbaren Anschluss an diese Stelle erfolgt eine Verselbständigung der Dinge, ein 'Aufstand der Sachen', der ursprünglich als Titel für dieses Stück fungieren sollte (siehe Wladimir Majakowski: Werke. Band III 2, S. 390).

³² Alexei Krutschonjch: Sieg über die Sonne, S. 73.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. W. Sherwin Simmons: Kasimir Malevich's 'Black Square'. The Transformed Self Part One. Cubism and the Illusionistic Portrait, in: Arts Magazine, vol. 53, no. 2, Oct. 1978, S. 121; sowie ders.: The Step Beyond. Malevich and the 'Ka', in : Soviet Union / Union Soviétique, Vol. 5, Part 2, Arizona State University 1978, S. 155ff.

³⁵ Apollinari Michailowitsch Wasnezow (1856-1933), der seit den 90er Jahren mit historischen Landschaften und architektonischen Ansichten des alten Moskau hervortrat, war seit 1888 Mitglied der sogenannten Wandermaler und im Jahre 1903 Mitbegründer des Verbandes russischer Künstler. Von 1901 bis 1918 lehrte Wasnezow Landschaftsmalerei an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, einer Lehranstalt, die Malewitsch im Winterhalbjahr 1904/05 besuchte.

³⁶ Troels Andersen: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; Amsterdam 1970, S. 25. Weil sich im Bild letztlich kein Kriterium mehr findet, das die Zuverlässigkeit der einen oder anderen Deutungsvariante zu überprüfen erlaubt, bleiben die Ergebnisse einer ikonologischen, sich in methodologischer Hinsicht nicht als Mittel, sondern Ziel definierenden kunstwissenschaftlichen Forschung immer vorläufig. Über Malewitschs "Krieger der Ersten Division" und seine a-logistischen Bilder und Collagen des Jahres 1914 hinaus verweist dies auf ein grundsätzliches Problem, das vor allem bei jenen Kunstwerken des 20. Jahrhunderts auftritt, in denen die Vieldeutigkeit der Bildphänomene bereits von vornherein mitgemeint, d. h. Bestandteil ihrer künstlerischen Konzeption ist. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang nur auf die Gemälde und Collagen von Max Ernst. Kunsthistorische Forschung erinnert hierbei zuweilen an den Wettlauf des Hasen, der Ikonologie, mit dem Igel, dem ikonologisch bzw. kunsthistorisch versierten Künstler (etwa bei Geoffrey Hinton: Max Ernst. 'Les Hommes n'en Sauront Rien', in: Burlington Magazine 117/1975, S. 292ff.).

³⁷ Siehe dazu Gerd Steinmüller: Die suprematistischen Gemälde von Kasimir Malewitsch, S. 142ff.

³⁸ Angesichts seiner propagandistischen Postkarten und Plakate, die Ende 1914 / Anfang 1915 entstanden, drängt sich die Frage auf, ob Malewitsch diese Möglichkeit nicht doch ernsthafter in Erwägung zog, als er selbst einzuräumen bereit war. In einem Brief an Matjuschin vom 12. Dezember 1914 heißt es zwar zunächst: "ich habe mir recht volkstümliche Plakate ausgedacht; wenn ihre Sprache etwas derb geraten ist, so brauchen Sie keine Angst zu haben, weil ja darin das Volkstümliche liegt - sie sind von anderen ästhetischen Vorstellungen geprägt" (zit. nach Valentine Marcadé: Die Thematik des Bäuerlichen im Werk von Kasimir Severinowitsch Malewitsch, in: Ausst. Kat. Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag. galerie gmurzynska, Köln 1978, S. 109). An gleicher Stelle bezeichnet Malewitsch eine dieser Arbeiten jedoch als mögliches "Chef-d'oeuvre aller Lubok-Bilder" (ebd.), was keinesfalls dafür spricht, dass er sich mit dieser Bildform nur aus Gesinnungs- oder Geldgründen befasste.

³⁹ Kasimir Malewitsch: Brief an Matjuschin (Mai 1915), in: Ausst. Kat. Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, S. 48

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Steinmüller, Gerd: *Auf der Schwelle zum Suprematismus. Kasimir Malewitschs "Krieger der Ersten Division" von 1914*, tà katoptrizómèna – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 144 – Bilder zur Sprache bringen, erschienen 01.08.2023. <https://www.theomag.de/144/PDF/gest03.pdf>