

Der Präsident des Raums

KUNSTSCHAU Mit seiner Malewitsch-Ausstellung erinnert das Amsterdamer Stedelijk-Museum an eine verschüttete Traditionslinie der politischen Kunst

VON INGO AREND

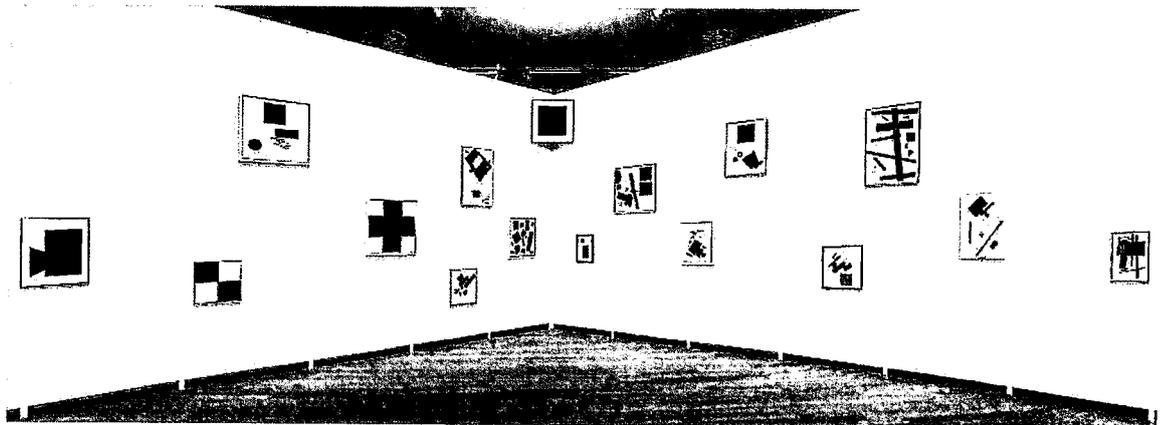
„Möge die Niederwerfung der alten Welt der Kunst eingeritzt sein auf unsere Handflächen.“ Es läuft einem heute noch ein leichter Schauer über den Rücken bei der Formel, mit der Kasimir Malewitsch 1919 an seine Schüler in Witebsk appellierte, wo der Maler einst als Dozent wirkte. Der pathetische, religiöse Ernst, mit dem er die Gemeinschaft der Suprematisten anrief, will nicht recht passen zu dem Pionier der Abstraktion, als den ihn heute noch alle verehren.

Von diesem Pathos bleibt nicht viel in der großen Schau des Amsterdamer Stedelijk-Museums. In dem vor zwei Jahren eröffneten Neubau ist das Werk eines der folgenreichsten Malers des 20. Jahrhunderts am richtigen Platz. Denn in dem aseptischen White Cube der Badewanne, die man vor den alten Klinikbau des Stedelijk gesetzt hat, herrscht genau jenes sphärische Reich der Gegenstandslosigkeit, als deren Vorschein Malewitsch seine Kunst sah.

Mit 500 Werken, chronologisch gereiht, zeigen die Kuratoren Geurt Imanse und Bart Rutten Malewitsch im Umfeld der Avantgarde. So machen sie sein Werk zu einem Objekt des vergleichenden Blicks. Und zeigen ein Genie als Produkt seiner Zeit: Das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Impressionismus übte, dann den Symbolismus kopierte, bis er über den Neoprimivismus und Kubofuturismus zur dem „fand“, was mit „Abstraktion“ nur ungenau beschrieben ist.

Im Herrgottswinkel

So radikal dieser Wechsel war, so aufsehenerregend inszenierte Malewitsch ihn. In der legendären Gruppenausstellung „Die letzte Ausstellung futuristischer Gemälde. 0,10 (Null, zehn)“ 1915 in Petrograd hängte er sein „Schwarzes Quadrat“ auf den traditionell der Ikone vorbehaltenen



Am „Nullpunkt“ der Kunstgeschichte. Amsterdamer Nachbau der berühmten Ausstellung „0,10“ 1915 in Petrograd. Ganz oben das „Schwarze Quadrat“ Foto: Stedelijk-Museum/G.J. van Rooij

nen „Herrgottswinkel“ im Raum – eine blasphemische Frechheit, die ihm das nachhaltige Missverständnis eingetragen hat, eine neue Kunstreligion begründen zu wollen. Trotzdem schaut man sich den Amsterdamer Nachbau der Installation, die die Kunstwelt auf ihren „Nullpunkt“ stoßen sollte, heute eher wie eine klinische Versuchsordnung an, nicht wie einen Altar.

Denn heute ist der Suprematismus ein Kunstgeschichtsismus unter vielen. Die klassische Malerei, die Malewitsch verabschieden wollte, ist noch immer der unsterbliche Darling der Kunstwelt. Und das technoide Herrentum des Suprematismus, das die von Malewitsch bebilderte Avantgardeoper „Der Sieg über die Sonne“ 1913 feierte, ist heute indiskutabel. Dennoch

elektrisiert die Amsterdamer Schau.

Denn hier wird eine Traditionslinie der politischen Kunst aufgerufen, die nicht nur den Adepten des Stalin'schen Realismus unterlag. Sondern die auch zugunsten eines unpolitischen Klassikers verschüttgegangen ist. Und deren Werke ohne die Sammelwut von Nikolai Chardschijew und George Costakis, aus

deren Beständen die Schau im Wesentlichen bestückt ist, wahrscheinlich für immer verloren gegangen wären.

Man könnte sich kaum einen stärkeren Kontrast zu der Politisierung der Künste auf den Biennalen der Welt heute denken als den Revolutionskünstler, dem es um die „Suprematie der reinen Empfindung“ ging. Der die „Eierschale der Naturschöpfungen“ zerbrechen wollte, um in eine Dimension jenseits von Gegenstand, Mimesis oder Fiktion vorzudringen. Zwar wollte Malewitsch schon eine „Neue Welt“ aufbauen. Doch diese neue Welt war für ihn die „Wüste der Gegenstandslosigkeit“.

Die Politik der Form

Malewitsch war die Form politische Botschaft. Sein scheinbar unpolitisches Bekenntnis, dass „Kunst nur sich selbst zum Inhalt haben kann“, lässt sich aber auch politisch lesen: Als Akt der radikalen Überschreitung der Wirklichkeit. Es klingt nach Größenwahn, ist aber nur folgerichtig, wenn der Mann, der seine Flächen als „Ketmlinge eines von Farbe gesättigten Raumes“ beschrieb, sich selbst als „Präsident des Raumes“ sah, wie er in einem Brief an seinen Freund Michail Matjuschin schrieb.

Diese Haltung wird auch dadurch nicht weniger glaubwürdig, dass Malewitsch in seiner postsuprematistischen Phase wieder figurativ malte. Mit den Bauernbildern der Jahre nach 1927 protestierte der mittlerweile verfeimte Künstler, der 1935 starb, auf seine Weise gegen die

Vernichtung eines Berufsstandes durch Stalin.

Wer dieser Tage Amsterdam besucht, kann sich einer faszinierenden ästhetischen Zerreißprobe aussetzen. Auf der einen Seite des Museumpleins lockt der Mann, der mit dem weißen Quadrat am Ende selbst die Farbe überwinden wollte. Direkt gegenüber wird im frisch renovierten Van-Gogh-Museum einem Mann ein Hochamt ausgerichtet, der genau dieser befreiten Farbe den Weg bahnte.

Die großartige Ausstellung entbehrt insofern nicht der Ironie, als mit dem sorgsam restaurierten Oeuvre des Avantgardisten ein Mann im Museum gelandet ist, der die Kunst in eine andere Welt entgrenzen wollte. „Wer von seiner Stirn die Strahlen der gestrigen Sonne fortlegen kann; und wer nicht durch Anprobieren der Autoritäten des Abends nach der Zuflucht der Museen sucht, der wird in unseren Hörsälen des neuen Tages Platz finden“, schrieb Malewitsch in einem anderen Brief.

So könnte man analog zu seiner bissigen Kritik an der Idolatrie Lenins, als die er spätestens die Errichtung von dessen Mausoleum sah, sagen: Der wahre Malewitsch ist in uns. „Man kann ihn nicht kremieren.“

■ Bis zum 2. Februar, Stedelijk-Museum, Amsterdam. 11. März bis 22. Juni, Bundeskunsthalle, Bonn. Ausstellungskatalog (Verlag der Buchhandlung Walther König), 29,80 Euro. Katalog der Chardschijew-Stiftung (Nai010 Publishers), 49,50 Euro



Kasimir Malewitsch: „Der Holzschneider“, 1912. Foto: Stedelijk-Museum

Mit den Bauernbildern der Jahre nach 1927 protestierte der mittlerweile verfeimte Künstler, der dann 1935 starb, auf seine Weise gegen die Vernichtung eines Berufsstandes durch Stalin

DVD/CD

Man stirbt hier brutal oder sanft, immer jedoch sachlich



■ Abel Ferrara: „King of New York“ (USA/UK/Italien 1990, 104 Min.) Uncut-Version des bislang indizierten Films ab rund 9 Euro

Zwei, drei Einstellungen lang sieht man Frank White (Christopher Walken) im Knast. Dann kommt er raus und alles an ihm sagt: Nie wieder.

Nicht dass er das Dealen mit Drogen nun sein ließe oder das Morden. Im Gegenteil, er steigt wieder ein, im ganz großen Stil. Er räumt auf unter den Konkurrenten, auf blutige Weise. Er feiert mit seinen Buddies, die fast alle schwarz sind, auf sie lässt er nichts kommen, und den Italo-Mafioso mit seinen rassistischen

Sprüchen knallt er also umstandslos ab.

Frank White wadet durch Blut, tiefer und tiefer. Im Gesicht Christopher Walkens ein Lächeln, das um das Ende, das ihn erwartet, schon weiß. Wie auch wir natürlich von Anfang an wissen, dass es für ihn böse ausgehen wird, und zwar gar nicht, weil im Hollywoodfilm einer wie er bestraft werden muss.

So simpel ist das nicht, nicht bei Abel Ferrara und seinem langjährigen Drehbuchautor Nicholas St. John, mit dem er zum Beispiel in „Bad Lieutenant“ noch einmal sehr tief hinabgestiegen ist in die Hölle, als die sich in diesen Filmen das New York dieser Zeit so wunderbar ausmalen lässt.

Gleich wichtig sind darum die beiden Teile des Titels. Der King, ein König in seiner Imagination

und in seinen rasenden Taten, nicht in den Augen der Welt, der King, der in Chinatown und anderswo aufräumt, der so wahn-sinnig ist, sich als künftiger Bürgermeister der Metropole zu imaginieren. Und eigentlich sieht er sich als das Gute noch und gerade im Wüten und Morden. Wen tötet er schließlich: die Bösen, die Drogendealer ohne Gewissen, Finsterlinge allesamt, alle ihrerseits Mörder, Totschläger, Folterer, Schlächter.

In den Mitteln ist er nicht zimperlich. Aber für das Krankenhaus gibt er Geld. Sogar das Gesetz kriegt er rum. Es dauert keine Viertelstunde und er haut seine Schergen auf Kaution wieder raus. Der schönen Anwältin geht er in der U-Bahn an die Brust, mit ihr geht er ins Bett, sie ist nicht skrupellos, kann aber dem freundlich lächelnden Irren,

dem irre lächelnden Tänzer, dem Mörder, Lächler und Tänzer Frank White auf selbstverständliche Weise nicht widerstehen. Schauplätze, fast immer bei Nacht: in erster Linie die Bronx; aber auch Chinatown, wie gesagt. Am Ende der Times Square. Er, immer wieder die U-Bahn: Dort findet ein Überfall statt, den Frank souverän abwehrt, und auch der Showdown, der wie alles in „King of New York“ wunderbar unterinszeniert ist.

Man stirbt hier brutal oder sanft, immer jedoch sachlich.

Im Gesicht Christopher Walkens ein Lächeln, das um das Ende, das ihn erwartet, schon weiß

Erst aus dieser Sachlichkeit zieht Abel Ferrara dann zuletzt wieder sein Pathos, mit opernhafter Musik. Und das Ende ist eben gerade nicht Strafe, sondern Erschöpfung, letzte Konsequenz einer Reihe von Taten, eines Häufens von Leichen, rechts und links, überall, und am Ende ist auf dem Rücksitz eines Taxis noch Platz für den einen und letzten Tod, der einfach nur ein Ausatmen ist, auf das kein Einatmen mehr folgt.

Monströs ist Frank White, weil er das Gesetz dazu verführt, ihm zu gleichen. Die Polizei verzweifelt am Recht, das des Mörders nicht Herr wird, und nimmt es in die eigene Hand. Furchtbare Shootouts, einer wird an einem Hydranten zu Matsch, es ist alles ein einziges Unheil.

Finster beginnt es, finsterner wird es und am Ende ist keiner,

wirklich kein einziger mehr am Leben. Man fragt sich, wie Ferrara das eigentlich ansieht. Sachlich, gewiss. Aber im Sachlichen liegt die Wut, liegt Verzweiflung und liegt doch auch Liebe zur Stadt, die all das hervorgebracht hat.

EKKEHARD KNÖRRER

Karma Konsum NEWSLETTER

Die wöchentliche INSPIRATION FÜR EIN GESUNDES UND NACHHALTIGES LEBEN

Jetzt kostenlos abonnieren! www.karmakonsum.de/news