

Die Magische Weltverbesserung Über die russische Avantgarde

Von Alexander Jakimowitsch

Kasimir Malewitsch schrieb in der Zeitung „Anarchia“ vom 28. März 1918: „Wir, wie ein neuer Planet in der blauen Kuppel über der versunkenen Sonne, wir sind die Grenze zu einer absolut neuen Welt, und wir erklären alle Dinge für nicht existent.“

Die „versunkene Sonne“ und ein „neuer Planet“ auf dem sich das Leben nach neuen, bisher unbekannten Prinzipien entfalten soll, lassen den Leser an einen anderen Künstler denken: Malewitsch wiederholt, offensichtlich unbewußt, den mystischen Traum des aufrührenden Künstlers Konstantin Treplew aus Tschechows Theaterstück

„Die Möwe“. So wurde die Zukunft in der Dichtung des anarchistischen Künstlers gestaltet. Die Idee, alle Dinge für nicht existent zu erklären, hatte auch eine bedeutende Vorgeschichte in der russischen Literatur und Philosophie. Der „Mann aus dem Keller“ sowie Kirillow in Dostojewski „Dämonen“ haben den Angriff auf die Dinge dieser Welt gründlich vorbereitet. Die Gesetze des Planeten sind für Kirillow nichts als ein „Teufelsschwank“. Malewitsch macht folgerichtig den nächsten Schritt – zum „neuen Planeten“. Die Dinge des alten, des verlassenen, sind nun so gut wie nicht existent.

Die Vatergeneration der Anarchisten dachte schon ausgesprochen „planetarisch“. Der „lächerliche Mensch“ Dostojewskis wandert ja auch zu einem fernen Planeten, um den Urzustand der Menschen, ihr unverdorbenes Naturell, erkennen zu können. Die Söhne, die Avantgardisten von 1910 bis 1930, nahmen diese Idee wörtlich. Wladimir Tatlin entwarf seinen „Turm der III. Internationale“ als ein planetarisches Objekt im wahrsten Sinne des Wortes. Der Turm sollte nicht nur kolossal werden. Die Größe des Turms und die Geschwindigkeit der Rotation seiner Bestandteile sollte physikalischen Charakteristiken der Erde als eines kosmischen Körpers in bestimmten Proportionen entsprechen. Der Entwurf ist nicht verwirklicht worden. Es gab jedoch bescheidenere, wenngleich auch „planetarische“ Projekte, die verwirklicht worden sind. Im Oktober 1918 übermalten junge Künstler Moskaus Herbstboulevards im Zentrum der Stadt nach einem Entwurf Iwan Kljuns in Blau, und sie umhüllten Baumstämme mit silbrigem Flor. Sie erschufen einen „neuen Planeten“.

Der Schriftsteller Andrej Belyj erklärte in seinem bedeutenden Essay von 1909, „Probleme der Kultur“: „Das Endziel der Kultur besteht in der Umwandlung der Menschheit“.

Malewitsch, Tatlin und andere Avantgardisten arbeiteten an plastischen Formen für die Grundidee, die schon seit einigen Dezennien auf der Tagesordnung steht: die dementsprechende Weltsicht, das „neue Weltgefühl“ werden erst kommen. Kierkegaard, Edgar Allan Poe, Baudelaire und Nietzsche haben ja das „neue Weltgefühl“ vorweggenommen, ohne plastische Formen und Stilwerkzeug eines Duchamp, eines Bunuel, eines Joyce zu erkennen.

Andrej Belyj, der Autor des alles verändernden Postulats von 1909, war kein Avantgardist. Er gehörte zur Gruppe verfeinerter Symbolisten und „Elfenbeinturmlaute“. Der utopische Traum, das „neue Weltgefühl“ waren also primär, nicht der Streit um den Realisten und Nicht – Realismus, um die Klassik und die De`cadence.

In Rußland wie im Westen beginnt die Avantgarde mit dem Abstoßen der späten Art Nouveau gegen 1905, mit der Hinwendung zur barbarischen Ursprünglichkeit. Bis zum Ende des Jahrhunderts wanderte der Blick der Urzeitsüchtigen Europas nach dem fernen Süden und Südosten. Um 1990 sammelt ein bedeutender Maler Deutschlands, Georg Baselitz, afrikanische Plastiken und gibt sich den Studien der Tätowierungen und Körperbemalungen ferner Inselstämme hin.

Solche tahitisch – afrikanisch – neuseeländischen Interessen sind in der russischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht nachweisbar. Der Petersburger armenischer Herkunft, Martiros Saryan, ging nach Nordafrika und in die Türkei, aber die südliche Sonne und primitivierte Formen dienten ihm eher dazu, den „nationalen, modernen Stil“ Armeniens zu entwickeln. Anders als Gauguin oder Picasso wollten die Künstler Rußlands in exotischen Ländern auch ein „anderes Rußlands“ erkennen.

Die Künstler und Literaten im Osten Europas – von Puschkin, Gogol und Tolstoj bis zu Malewitsch, Majakowski, Platonow, Eisenstein – verfügen über ein Identitätsgefühl, das sich von dem eines Thomas Mann, eines Marcel Proust, eines Pablo Picasso sichtlich unterscheidet. Was kann es in der Welt geben, das nicht so ist, wie bei uns? Götzen, Schamanen, urzeitliche Vorstellungen – so etwas finden wir Russen nicht nur an der Peripherie – in Sibirien, in den Steppen Südrußlands, an der Wolga. Als

Quelle der kulturellen Herkunft kann bei uns immer das unermeßliche Hinterland dienen: die Bauernkultur, die sogenannte Stadtfolklore (die Kultur der umfangreichen halburbanisierten Vorstädte) sowie entwickelte Subkulturen der Außenseiter aller Art, an denen es uns nie mangelte.

Die „neue Wildheit“, die „neue Urzeit“ stellt sich unserem Auge auf Schritt und Tritt, ohne daß wir dazu nach den Götzen, Riten und Ekstasen anderer Völker jagen müssen. Der Körper Rußlands trägt sein Polynesien und sein Afrika in sich. Es ist höchst bezeichnend, daß auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts der sogenannte „soziale Konzeptualismus“ schamanenhaft – götzenartige Gestalten der offiziellen kommunistischen Propaganda gierig aufnimmt und verarbeitet. (Allerdings ist der Gebrauch der offiziell – kommunistischen Folklore viel zweideutiger im Konzeptualismus, als die Verwendung robust – volkstümlicher Gestalten in der primitivistischen Malerei um 1910.)

Michail Larionow und Natalia Gontscharowa befreiten sich von Normen und Werten der europäischen Kultur mit Hilfe der erfrischenden Barbarei der Schilder und Werbungen provinzieller Bierstuben und Friseur. Naive Maler aus Tula oder Saratow, die die Freuden des Biertrinkens, des Wurstessens, des neuen Anzugs oder des modisch geschnittenen Haares auf ihre unkultivierte aber energische Art besangen, lieferten den „neuen Menschen“ des „neuen Planeten“ etwas Bedeutenderes als nur Gegengift gegen Verschnörkelungen der De`cadence – Ästhetik. Es ging ja um die „Umwandlung der Menschheit“.

Wenn man lediglich feststellt, daß es Künstlich gab, die im Gegensatz zu tradierter Kunst begannen, aufgelöste oder deformierte Gegenstände und Figuren zu malen, so besagt das wenig über das Wesen moderner Kunstentwicklung; wenn ein Sachkundiger erklärt, daß Künstler von afrikanischen Plastiken beeinflusst wurden, daß sie Gegenstände und Menschen nicht nur von einer Seite und in zeitlichen Abläufen erfassen wollten, dann wissen wir noch nicht viel mehr. Im Angesicht Jahrtausende während europäischer Traditionen sollte das doch wohl als primitiver Unfug gelten? Oder etwa nicht?

Die Kunst war bisher eine mimetische Tätigkeit, angebunden an die Realität – sei es auch die mystische Realität der mittelalterlichen Architektur und Malerei im Osten und Westen. Sie war durch Jahrtausende eine Suche nach Schönheit und Harmonie – so sehr auch diese Kriterien wandelbar sind. Was sollten nun die Auseinandersetzung mit dem Ungeheuerlichen, Unmenschlichen mit der Kunst zu tun haben, insbesondere, wenn man den surrealistischen Kult des Unbewußten berücksichtigt?

Sind diese Abweichungen bloß „Gehirnausrenkungen“ (ein gutes russisches Idiom), eine Zeitkrankheit? Auch Krankheiten haben Ursachen – eine Ansteckung, genetische Defekte, Umweltdegradation, oder sonst etwas.

Ich nehme an, daß die grundlegende Ursache der Revolution oder Krankheit (jeder urteilt nach dem Grad seiner eigenen Verdorbenheit, wie ein modernes russisches Sprichwort sagt), eine Transformation des Weltbildes war. Vom geordneten und zentrierten ging man zu einem chaotischen, magischen, prinzipiell ungeordneten Weltbild über. Die moderne Welt entstand – mit globaler Vernetzung, Informationstechnologie und mit „neuer Wildheit“ auf dem Höhepunkt des wissenschaftlichen und sozialen Fortschritts.

Primitivistische und kubofuturistische Bilder und Raumkompositionen von Larionow, Tatlin, Chagall bringen eine Weltsicht zum Ausdruck, wo auf binäre Oppositionen der Kultur verzichtet wird – es gibt hier nichts „Wirkliches“, was dem „Erdachten“ oder „Fiktiven“ gegenüberstünde. Keinen Raum, der von der Zeit getrennt wäre, keinen Menschen und kein Ding. Es gibt Raumzeit, Menschendinge und das Real – Fiktive. Oppositionen der Vernunft werden durch „unvernünftige“ Formeln der All – Einheitlichkeit ersetzt. Das Weltbild der Avantgarde ist totlebendig und gutböse. Die deutsche und die russische Sprache mit ihren zusammengesetzten Worten, die es gestatten, sichtlich unvereinbare Begriffe zu einer Einheit zu fügen sind besonders geeignet, die neue Erfahrung der Moderne zu beschreiben. Deutsch und russisch Denkende (Nietzsche, Dostojewski, Schestow, Heidegger, Bachtin) haben es geschafft, rationell geordnete und begrifflich zergliederte Weltmodelle in Zweifel zu ziehen und neue, einheitliche Denkungsarten zu entwerfen. Ähnlich verlief es in Kunst und Literatur. Ein Künstler der Moderne macht „alles aus allem“ oder entdeckt „alles in allem“.

Kosmische und naturumfassende Wortbildungen, Redewendungen und Gestalten russischer Dichter, von Chlebnikow und Majakowski bis Mandelstam, werden in der Weltdichtung des 20. Jahrhunderts wahrscheinlich einzigartig sein. Die großartige Poesie der Franzosen, unter anderen eines Apollinaire und Eluard, konnte nie auf die vielgefeierte „clarte“, die Klarheit, verzichten. Der der russischen

Einheitsphilosophie am nächsten stehende Rilke verfaßte in seinen „Sonetten an Orpheus“ (1922) weise Hymnen zu Ehren der „Auflösung im Weltall“: „zähle dich jüdelnd hinzu und vernichte die Zahl“: Diese zivilisationsbedingte Verherrlichung des Weltganzen repräsentiert jene Verklärung des „Nächtlich – Ungeheuerlichen“ (Thomas Mann), die der klassischen Kultur entsprang. Schamanistische Ekstasen der neuen russischen Utopie bilden den anderen Pol der modernen Geistesbewegung – den unverklärten, den „wilden“.

Dieser Weltallshund ist unmißverständlich „nächtlich – ungeheuerlich“, und gehört der primordialen chthonischen Welt an. Vernünftige Differenzierungen von „groß“ und „klein“ haben hier keine Kraft. Der dichtende Wundermacher überquerte die Distanz zwischen einem winzigen Insektchen und einem Stern im Augenblick. In seiner neuen Galaxis (denn er will sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie Malewitschs Planeten begründen) überragt der allmächtige Geist alles andere so unbeschränkt, daß ihm das Riesige und das Winzige eins sind. In einem anderen Gedicht gedenkt Majakowski der Sterne als „kleiner Sternschuppen, die den Perlen gleichen“. Solch zynischer Schamanismus, solche Grenzenlosigkeit im Umgang mit dem untertänigen Weltchaos läßt natürlich an Salvador Dali denken, der bekanntlich seine körperlichen Ausscheidungen in seinen zur Veröffentlichung bestimmten Tagebüchern verherrlichte und kosmisierte.

Den Wunderkünstler läßt Majakowski sagen: „Straßen sind unsere Pinsel, Plätze sind Die Paletten“. Warum denn nicht? Wenn die alte Dingwelt nicht existent ist, dann ist die Opposition „groß – klein“ nicht mehr haltbar, und die Megalopolis wird zum Werkzeugkasten des weltumwandelnden Überkünstlers. Er geht mit den Dimensionen der Objekte nunmehr schonungslos frei um. Einmal wird ihm das Weltall zu einem Teppich, der ausgeklopft werden muß, um die Motten zu entfernen (mit den Motten sind vermutlich die Überbleibsel der alten Welt, des verlassenen Erdenballs gemeint, wie der Kapitalismus, die Religion, die Familie). Ebenso leicht fällt es dem Wundermacher, die Sonne zu Besuch zu haben und mit dem Himmelskörper Tee mit Eingemachtem zu trinken. Der Anarchist will von wissenschaftlich vorgegebenen Dimensionen nicht wissen. Und wenn er Paris besucht, wendet er sich mit feurigem Wort an den Eiffelturm, um diesen zu verlassen, „den Aufstand der Dinge“ in der verurteilten „alten Welt“ zu beginnen und dann mit dem Zauber des Ostens nach Rußland zu gehen, wo der Kampfgenosse „Eiffelturm“ viel mehr Aufmerksamkeit findet, als im westlichen Reich der „Motten“.

Das Weltbild der mystischen und anarchistischen Avantgarde wurde auch im bekannten Artikel des Dichters Alexander Block heraufbeschworen, in der „Intelligenzia und die Revolution“ von 1918. Hier sollte man einschränkend bemerken, daß, erstens, naive Illusionen Block in Bezug auf die bolschewistische Revolution (die er als eine mystische verstand) der Tragweite der Deklaration von 1918 erheblich schaden, und, zweitens, daß Alexander Block keinesfalls ein Avantgarde – Künstler wie Majakowski war. Mit dem Symbolismus blieb er immer verbunden – auch dann, als er 1918 sein Gedicht „Die Zwölf“ schrieb, in Anlehnung an die „dionysische“ Barbarei damaliger Hymnen an die Revolution. Nur wenige unter den Avantgardisten und den Mystikern der Revolution konnten erkennen, was der Bolschewismus wirklich war. Wenn Block, als Träumer und Außenseiter, der Mannschaft der „richtigen Avantgarde“ nicht angehörte so war er jedoch der richtige Geist, um vom Zeitgeist zu sprechen.

1918 schrieb Block, die Revolution sollte „einen Zyklon auslösen, der die schneebedeckten Länder mit Wärme und Orangenduft des Südens umweht, und die sonnenverbrannten Steppen des Südens mit kühlen Regentropfen des Nordens trinkt“. Er prophezeite damit die neue, die magische Welt, wo es keine Differenzen gibt, die unser Verhältnis und unsere Plage auf Erden sind. Das Wunder der Revolution wird keinen sonnenverbrannten Süden und keinen schneebedeckten Norden dulden. Der Dichter verstand das natürlich metaphorisch. Verhängnisvolle Zersplitterungen des alten Weltalls sollten überwunden werden. Während Majakowski die Differenz zwischen „groß“ und „klein“ nicht mehr dulden wollte und das Weltall den Hausutensilien oder dem Arbeitsgeräten des neuen Menschen gleichstellt, träumte Block vom Überwinden der sinnlosen Geographie, die so viel Platz den unmenschlichen Orten einräumt.

Auf dem „neuen Planeten“ wird es anders zugehen. Der neue Mensch soll sich eine einheitliche – magische Realität erschaffen. Die proklamierte Aufhebung binärer Oppositionen unserer Vernunft zieht das Überwinden moralischer Begriffe nach sich, die ebenfalls dem geordneten, dem gegliederten Weltmodell angehören. Das Gute ist gut, weil es dem Bösen gegenübersteht. Wenn man aber groß und klein, südlich und nördlich nicht mehr als gegenüberstehende Bestimmungen betrachtet, was dann? Wenn wir auf der Einheitlichkeit und Unterscheidungslosigkeit der Weltsicht bestehen wollen? Mit dem Weltallshund an unserer Seite, mit der Möglichkeit, die Polarwärme im Norden zu genießen, mit der Sonne Tee zu trinken und den Eiffelturm von Paris nach Moskau wandern zu lassen, sind wir wahrscheinlich keinem „kategorischen Imperativ“ der Moral untertan.

In dem Gebiet „An die andere Seite“ schrieb Majakowski 1919 in einem Revolutionsrausch, daß, selbst wenn der Vater des Revolutionärs sich der Erneuerung der Welt – und der Zerstörung der alten Macht, der alten Kultur – widersetze, er mit Petroleum übergossen werden sollte (vom eigenen Sohn), um angezündet der Illumination der Straße zu dienen. Also das Motiv von Abraham und Isaak, nur umgekehrt: der Sohn soll bereit sein, den Vater zum Opfer zu bringen, jedoch nicht dem Gott, sondern der Magie der Revolution, dem utopischen Traum vom „neuen Planeten“.

Die bolschewistische Macht hat sich offen zu Majakowski in der Übertreibung geäußertem Rat bekannt, die nicht – revolutionären Väter öffentlich zu verbrennen – in die Lebenspraxis wurde das Projekt des Vaternordes allerdings von kommunistischen Behörden eingeführt.

Die Idee der Mystiker, die All – Einheitlichkeitsidee (das Aufheben der menschlichen Begriffe in höhere Erfahrungen des Geistes), verwandelte sich in den Vernichtungstraum Majakowskis und Schließlich in die blutige Politik der Stalinzeit. Das Ungeheuer entsprang dem Schoß der „neuen Weltsicht“ – ähnlich wie die Nazi – Ideologie auf primitivierte Postulate Nietzsche verweisen mochte. Kam die „neue Weltsicht“ zu früh? Oder sind überhaupt alle Philosophen im Zeitalter der Massen gefährlich geworden?

Kasimir Malewitsch gab 1919 sein Buch „Über die neuen Systemen in der Kunst“ heraus, wo er viel über die Strategie des wundertätigen Menschen, des utopistischen Demiurgen, äußerte. Das Buch gleicht einer Bibel der neue Magie. Malewitsch nimmt die Demiurgie des neuen Künstlers sehr ernst, denn er spricht nicht mehr von der Transformation der vorhandenen Substanzen. Verwandelt ist wenig, nur Zauberei. Die Kreation „ex nihilo“ ist die höchste Legitimation des Demiurgen, wie jeder Wundermacher und Weltgestalter wissen muß.

Malewitsch erklärt, er sei in der Desintegration der unhaltbaren Formen alter Kunst (die auch Formen alter Welt sind) bis zu der „Zero – Form“ des „Schwarzen Quadrats“ gegangen. Wie der furchterregende anarchistische Schiwa demolierte er die alte Welt der Formen, damit aus Nichts eine neue Realität entstünde.

Die Reden des Wunderkünstlers sind heilig – obskur, aber man weiß ja schon, warum es geht. Neue Demiurgen streben die All – Einheitlichkeit an. Sie wollen den Fehler des alten Gottvater nicht wiederholen, der die Erschaffung der Welt mit der Unterscheidung des Lichts von der Finsternis begann – und so aufs falsche Gleis des immerwährenden Gegenüberstehens geriet. Mit den Ergebnissen müssen wir leben. Die Weltordnung stützt sich auf Zersplitterung. Süden und Norden, Osten und Westen, reich und arm, Tag und Nacht, gut und böse – immer dasselbe.

Nach Malewitsch soll die Welt prinzipiell anders werden – ohne Zersplitterung, ohne Gegensätze, ohne Unterscheidungswahn. Kann dabei die Tätigkeit als solche erhalten bleiben? Jede Aktivität setzt den „Kampf der Gegensätze“ voraus, wie es Hegel und Marx genannt haben. Die anarchistische Traumwelt – sollte sie jemals lebendig werden – wäre statisch. Malewitsch malte sich die Ewigkeit aus, die sich der Unruhe der Bewegung entledigt hat.

Malewitschs Traum von der Fülle des Seins endet mit dem Traum vom Nichts – übrigens eine vollkommen berechnete Entwicklung, denn so sind Wege der irrationalistischen Philosophen von Plato bis Heidegger. Das „höhere Sein“ – die Gottheit, die Transzendenz – ist ja eine höchst paradoxe Sache und so intensiv, daß für die Beschreibung der „Seinsfülle“ keine positiven Worte ausreichen. So bleibt dem Mystiker nichts anderes übrig, als zum Gegenteil umzuschlagen, und paradoxer Weise vom „Nichts“, von der „Finsternis“, von der „Nacht“ oder vom „Schweigen“ zu sprechen. Auch vom Tod.

Malewitsch prophezeite den Endzustand der Menschheit – unbeweglich und ohne jede Tätigkeit, auch ohne Kriege, ohne Arbeit und ohne Kunst: ein Leben so vollkommen, daß es nicht mehr Leben ist. Nur Symbole der endgültigen Gegensatzlosigkeit gelten hier. Malewitsch glaubt, sein „Schwarzes Quadrat“ sei eine Abbildung des Zustandes der Menschen von Morgen. Also ein Nichts, das zugleich Alles ist – denn in der neuen Welt ohne Unterschiede und Gegensätze soll man nicht versuchen, das Sein vom Nichts zu unterscheiden.

Kunsttheorie, Lebensphilosophie und Ontologie fallen bei Malewitsch zusammen. Was er 1919 schrieb, schließt an den mystischen Anarchismus des Kirillow in Dostojewskis „Dämonen“ an. Der vom Romancier erdachte Philosoph erstrebte jene Vollkommenheit des Menschseins, die den großen Trug des Lebens endlich abschaffen könnte. Denn der Mensch ist zwischen Leid und Glück, Tod und Leben, zwischen dem Guten und dem Bösen gekreuzigt. Er ist der

Sklave dieser Spaltung, dieser Uneinheitlichkeit. Der Wahre Mensch und die endlich menschenwürdige Existenz werden nur dann zur Realität, wenn der Mensch von diesen Gegensätzen nicht mehr abhängig ist. Es soll ihm gleichgültig sein, ob er leidet oder glücklich ist, ob er Gutes oder Schlechtes tut, ob er lebt oder nicht lebt. Dahinter liegt die Freiheit – die Freiheit des „Schwarzen Quadrats“. Kirillow gelangt dahin mit Hilfe des Revolvers. Soll dies die „kommunistische Utopie“ gewesen sein? Mit ihrer Lehre vom Klassenkampf, mit der Wissenschaft vom dialektischen Umgang mit Begriffen und Werten, um die Gewalt, den Raub, die Unmenschlichkeit der neuen Diktatur zu rechtfertigen?

Die Philosophie von Kirillow und Malewitsch (wenn diese Vereinigung des fiktiven Helden mit der historischen Persönlichkeit erlaubt ist) gehört einem anderen kulturellen Kontext an, und zwar der allgemeinen Bewegung des Denkens und der Kultur der „ungeordneten Modelle“.

Robert Musil beschreibt den neuen Geist 1930 in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“: „ Er hat es den Jahrhunderten abgelernt, daß Laster zu Tugenden und Tugenden zu Lasten werden können... Er anerkennt nichts Unerlaubtes und nichts Erlaubtes, denn alles kann eine Eigenschaft haben, durch die es eines Tages teil hat an einem großen neuen Zusammenhang ... Er hält kein Ding für fest, kein Ich, keine Ordnung ...“

In der Philosophie, in der Literatur und Kunst handelt es sich nun um das Verwischen der verkalkten kategorialen Grenzen. Sind das Lebendige und das Tote wirklich so getrennt, wie es die normale Vernunft der normalen Europäer annimmt? Das ist die Frage des jungen Mannes, der im „Zauberberg“ von Thomas Mann das neue Jahrhundert betritt.

„Doktor Faust“, ein weiterer Held des Schriftstellers, macht die Einheit der Gegensätze zur Grundlage seiner Musikkunst – seiner magischen Kunst, möchte man sagen, denn irrationale Verwandlungen des „Pathologischen“ ins „Gesunde“, und gar des „Dämonischen“ ins „Himmlische“ gehören ebenso zum Wesen seiner Zauberei mit Noten wie zu seinem Denken. Majakowski, Malewitsch, Marinetti, André Breton sprachen enthusiastisch von der neuen Wahrheit. Thomas Mann, Robert Musil, Johan Huizinga, Aldous Huxley dagegen hatten Bedenken und betrachteten den neuen Zeitgeist nicht ohne Zweifel und Ironie. Die Wirklichkeit der Erscheinung jedoch konnte niemand bezweifeln.

Rußland war (und ist) jener Teil Europas, wo die anarchistische und mystische Utopie bis heute auf günstige Voraussetzungen trifft. Die historische und kulturelle Entwicklung des Landes seit Iwan dem Schrecklichen und seiner wahnsinnigen proto – stalinistischen Diktator im 16. Jahrhundert widersprach ständig dem Prinzip der Folgerichtigkeit, der Logik, des Geordnet – Seins. Geordnete Modelle, rationale Weltansichten hatten in Rußland weniger Chancen als im übrigen Europa.

Die Kunstwissenschaftler Rußlands – Dmitri Sarabjanow u.a. – verweisen mit Recht darauf, daß es die russische Kunstgeschichte gleichsam keinesfalls zulassen will, daß man sie differenziert und in Ordnung bringt.

Sicher gibt es nirgends Stilprinzipien (Barock, Klassizismus etc.) in reiner Form. Jedoch russische Vermischungen unterschiedlicher Stile sind in ihrer Art hervorragend. Ein Künstler aus dem Westen kann nie die Tatsache ignorieren, daß hinter ihm die Geschichte steht – also etwas aus Schichten bestehendes – und somit der Vernunft zugewandt. ER muß nicht unbedingt glücklich mit seiner Geschichte sein, er kann diese Ordnung in die Luft sprengen wollen. Aber selbst der Streit mit der geordneten Weltansicht beweist deren Dasein.

Russische Avantgardisten, im Vergleich zu ihren westlichen Kollegen, stoßen auf erstaunlich wenig Widerstand von Seiten der Konservativen. Warum soll die Kunst nicht wahnsinnig sein? In unsere Geschichte etwa vernünftig? Entsprechen etwa Kriege, Siege, Niederlagen, Umwandlungen, politische Entwicklungen, philosophische Lehren in Rußland dem geordneten Weltmodell? Weder Peter der Große noch Leo Tolstoj haben mit dem europäischen Vernunftprinzip viel im Sinn gehabt. Die bolschewistische Revolution war nicht voraussagbar, man möchte meinen, von der Logik her unglaublich. Lenin und Stalin verzauberten die Welt. Die Geschichte des Landes stellt dem russischen Auge als eine Geschichte von Wundern dar – bis hin zur Perestrojka des Gorbatschow, bis zum magisch – heroischen Handeln des wahrhaft russischen Herrschers – Boris Jelzin.

Ludwig Wittgenstein hat offensichtlich die seltene Gabe besessen, von Dingen erschüttert zu sein, die in den Augen anderer unbedeutend und banal waren. Einmal erfuhr er mit Staunen, daß in der russischen Sprache, im Unterschied zur deutschen, die Kopula meistens ausgelassen wird. Also Sätze wie

„Der Stein ist rot“ werden im Russischen „lückenhaft“ formuliert, etwa „Stein rot“ (kamen krasny). Der Artikel fehlt auch. Was hat diese Verkürzung der üblichen Sprachregeln der Europäer zu besagen?

Die Kopula - ist, is, est, etc. – ist keinesfalls nur ein Relikt oder ein Appendix. Das Wörtchen „ist“ dient als Konfirmation des Seienden, als die Benachrichtigung des Redenden, daß der Gegenstand der Aussage wirklich ist, also am Sein teilhat. Der Stein ist rot, the stone is red, la pierre est rouge; der Gegenstand existiert in der Tat, darüber wird in erster Linie berichtet. Es ist kein Spuk, kein Traum, keine Phantasie, sondern Realität mit besonderen Attributen, wie „rot“.

Der russisch Sprechende interessiert sich nicht dafür, ob das Objekt des Interesses wirklich ist; „Stein rot“, also ohne ontologische Begründung des erwähnten Gegenstandes. Vielleicht hat man den Stein geräumt, mitsamt der anderen Welt? Der russischen Sprache ist diese Frage – im Gegensatz zu den anderen Sprachen der europäischen Familie – gleichgültig.

Wenn ein Deutscher, ein Engländer, ein Franzose sprechen, wählen und bestätigen sie auf Schritt und Tritt das Prinzip des Seins im Gegensatz zum Nichts. Diese Bestätigung des Seins des Gegenstandes reproduziert immer wieder das geordnete Weltmodell; das Sein gegen das Nichts hervorzuheben ist die Grundtat, die alle anderen Unterscheidungen und Gegenüberstellungen erlaubt.

Doch es war nicht immer so, daß man in Rußland anders spricht. Die archaische mittelalterliche Sprache der Russen hat die Kopula besessen – also die Weltordnung wurde vom Sprechenden vorausgesetzt. Welche der Katastrophen und Umwandlungen spülte das Seinswörtchen aus der Sprache heraus?

Malewisch erklärte 1918 „alle Dinge für nicht existent“. Einem westlichen Kopf käme solch ein Gedanke nicht so leicht, denn selbst der Satz „die Dinge sind nicht existent“ enthält das Verb „sein“. Prinz Hamlet stellt von seinem westlichen Standpunkt aus fest: to be or not to be, this is the question. Der von Dostojewski erfundene anarchistische Denker Kirilow verneint kategorisch die westliche Fragestellung. „Sein“ als ein Gegensatz zum „Nichtsein“ sei eine Lüge, ein Instrument der Macht. Die höchste Wahrheit besteht darin, daß das Sein und das Nichtsein dasselbe sind.

Der mystische Anarchismus fand Haus und Acker in dem Land, dessen Sprache um die Frage des Seins nicht im entferntesten so besorgt ist, wie Hamlet von Dänemark.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 13/ 1994,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>