

Late Early Works. Produktion im Konjunktiv (Kazimir Malevič, Rodney Graham)

I. Wem gehört das Frühwerk?

Mit der Etablierung der Begriffe von Früh- und Spätwerk begannen Literatur-, Musik- und Kunstgeschichte, nicht nur das Œuvre von Künstler*innen, Komponist*innen und Schriftsteller*innen nach einer temporalen Ordnung zu denken. Sie führten auch eine qualitative Unterscheidung ein, denn die frühe oder späte Produktion wurde und wird nicht selten in ein Vor- und Nachspiel zum *eigentlichen* Werk umgedeutet. Insofern lässt sich eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen frühen und späten Schaffensperioden feststellen. Im Unterschied zum Begriff des Frühwerks können Spätwerke allerdings nicht nur die Produkte von mehr oder weniger betagten Künstler*innen adressieren, sondern auch die Werke einer epochalen Endphase im Sinne eines ‚Spätstils‘, z. B. der Spätgotik oder des Rokoko. Spätwerke bezeichnen Bilder, Skulpturen und Architekturen, die am Ende eines Lebens oder am Ende einer Epoche entstehen; sie können also eine auktoriale oder eine epochale Dimension aufweisen, wie schon der Literaturwissenschaftler Sandro Zanetti betont hat.¹ Bisweilen können sich beide Dimensionen auch überlagern, so haben beispielsweise der Manierismus oder die Epochenschwelle um 1900 berühmte auktoriale Spätwerke hervorgebracht (wie jene von Tizian, Michelangelo und Monet), die die Spätzeitlichkeit des historischen Moments spiegeln.

Im Unterschied dazu hat der Begriff des Frühwerks keine überindividuelle, epochale Bedeutung. Man kann von Giotto, Brunelleschi, Masaccio oder Donatello als Gründungsväter der Renaissance sprechen, aber ihre Werke werden nicht als Frühwerke dieser Epoche charakterisiert. Woran liegt das? Warum verschränken sich im Spätwerk historische und biographische Vorstellungen von Stil und Werk und warum bleibt das Frühwerk einer auktorialen Perspektive vorbehalten?

Mit Blick auf die klassische und – mit Einschränkungen – auch noch auf die moderne Kunst lässt sich die These formulieren, dass Frühwerke sich noch nicht oder nicht vollständig im Besitz ihrer Urheber*innen befinden. Als Frühwerk wird stets etwas bezeichnet, das vor dem *eigentlichen* Werk liegt und das mit der Zeit der Ausbildung, der Professionalisierung und der – nicht selten eklektischen, häufig aber auch hochexperimentellen – Suche nach einer eigenen Handschrift, einem Personalstil oder einer eigenen Position weitgehend

zusammenfällt. Während der Lehrjahre in einer Künstler*innenwerkstatt oder an einer Akademie eigneten sich die Lehrlinge und angehenden Maler*innen die theoretischen und praktischen Grundlagen ihres Metiers an, die als Summe jener Konventionen und Traditionen verstanden wurden, die sich in der Kunstgeschichte durchgesetzt hatten. In den Worten von Norman Bryson:

„Gleich ob sie vom jungen Rubens oder vom jungen David, Delacroix, Turner oder Seurat stammen, *alle Akademiezeichnungen sehen ziemlich gleich aus*. Volles Können wurde erlangt, wenn die Hand und der Geist des Künstlers umfassend vom abgesegneten Korpus der Schemata kolonisiert wurden.“²

Wenn Autorschaft in der Neuzeit zunehmend als geistige Urheberschaft verstanden wird, worauf ich gleich noch näher eingehen werde, so ist der*die Urheber*in noch kein*e Autor*in im vollen Sinn des Wortes, da er oder sie Anleihen am geistigen Eigentum anderer – der Tradition, der Kunstgeschichte – nimmt. Als Beginn eines Œuvres wird daher häufig der Abschluss der Entwicklung eines Personalstils oder die Ausbildung einer Signatur im Sinne einer eigenständigen Position verstanden.

Wenn als Frühwerk also regelmäßig etwas verstanden wird, das dem Künstler oder der Künstlerin noch nicht gehört, weil es allzu sehr als Teil eines kollektiven Besitztums betrachtet wird oder zumindest mit verfügbaren künstlerischen Positionen in einen experimentellen Austausch tritt, so kann es in diesem Sinn keine Analogie zwischen Frühwerken eines Individuums und der Frühphase einer Epoche geben. Wenn Kunsthistoriker*innen von Frührenaissance oder Frühklassizismus sprechen, ist damit stets die Schwelle angesprochen, an der etwas Neues beginnt und damit immer auch mit einer bestehenden Tradition gebrochen wird.

Da die (stets nachträgliche) Sichtbarmachung oder Identifikation eines Frühwerks die Existenz eines ‚eentlichen‘ oder ‚reifen‘ Werks impliziert, unterliegt es – mehr als jede andere Schaffensperiode – einem kuratorischen Prinzip, einer Setzung, mit der bestimmt wird, wann ein (Früh-)Werk beginnt, wann es endet und ob es ein solches Frühwerk überhaupt gibt. Im Feld der Literatur verwandelt sich jemand, der schreibt, durch den Akt der Publikation nicht nur in eine*n Autor*in, sondern gleichzeitig den geschriebenen Text in ein Werk. In der Welt der Kunst ist die Werkkonstitution unmittelbar an die (öffentliche) Präsentation von Gemälden, Skulpturen und Objekten geknüpft; alternativ an die nachträgliche Aufnahme in einen Werkkatalog respektive *Catalogue raisonné* oder eine posthume Authentifizierung.

Das Ende des Frühwerks verbindet sich zumeist mit dem Heraustreten eines*r jungen Künstler*in aus der Phase der Ausbildung und dem Abschluss der Professionalisierung. Manchmal markiert die erste Ausstellung und, damit eventuell verknüpft, der erste Verkauf eines Werks diesen Moment. Bisweilen

werden aber nicht unbeträchtliche Phasen der Karriere unterschlagen, verschwiegen oder vernichtet: So muss beispielsweise Édouard Manet einen Großteil seiner Zeichnungen und Gemälde aus der Zeit seiner Ausbildung im Atelier Thomas Coutures zerstört haben. Es ist nur sehr wenig aus der Zeit vor der ersten Einreichung eines Gemäldes (des *Absinthtrinkers*) im Salon von 1859 erhalten. Jasper Johns begann sein Werk 1954 mit den berühmten Serien von Flaggen, Zielscheiben, Landkarten, Buchstaben und Nummern. Dabei handelt es sich tatsächlich um einen zweiten Anfang, denn zuvor hatte er alle früheren Arbeiten verbrannt.³

John Baldessari wird schließlich 1970 dieser klandestinen Praxis selbst ein Werk abringen, das *Cremation Project* (siehe Abb. S. 33). Hatte der Tod der Malerei zuvor im berühmten Fall von Kazimir Malevič zumindest interimistisch das künstlerische Werk beendet, so wird er bei Baldessari zur theatralischen Gründungsgeste, um nicht zu sagen: zum Gründungsverbrechen seiner Karriere als Konzeptkünstler.

Neben dem Verbrennen ist das Verschweigen und Unterschlagen eine beliebte Strategie des Kuratierens des eigenen Œuvres: In Andy Warhols Werkkatalog spielt seine frühere Tätigkeit als Werbezeichner keinerlei Rolle. In ähnlicher Weise hat Gerhard Richter alles, was vor seiner Flucht in den Westen entstanden ist, also seine Dresdner Diplomarbeit und Auftragsarbeiten sowie seine Produktion während des Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf, qua Setzung aus seinem offiziellen Werk ausgeschlossen. Die Nummer 1 seines Werks laut *Catalogue raisonné* – das Gemälde *Tisch* – hat Gerhard Richter erst 1962 geschaffen (siehe Abb. S. 69).⁴ Dieses *opus primum* wird er später als Wendepunkt seiner Arbeit charakterisieren:

„ich wollte nach meinen ostdeutschen Arbeiten einen neuen Anfang machen, auch nach den vielen im Westen entstandenen Arbeiten, darunter eine Reihe von Fotobildern. Ich wollte einen Trennungsstrich ziehen, wollte klarmachen, dass diese Bilder zu einer abgeschlossenen Periode gehörten, also setzte ich den Tisch ganz oben auf die Liste.“⁵

Interessanterweise beginnt Richter sein offizielles Werk mit einem Gemälde, das die Vernichtung qua Übermalung zum zentralen künstlerischen Verfahren macht. *Tisch* entstand, indem er ein Foto aus einer Designzeitschrift abmalte, dann Teile mit Zeitungspapier überklebte und schließlich mit grauer Farbe überschmierte. Die reale Aufgabe seines Œuvres vor 1962 wird in dem Gemälde Nr. 1 also symbolisch verarbeitet und *aufgehoben*. Die frühen Werke Richters gehören aus seiner Perspektive wohl der Geschichte des Sozialistischen Realismus und keinem individuellen Autor.

Da Frühwerke die moderne Vorstellung von Autorschaft problematisieren, eignen sie sich in besonderer Weise zur Reflexion über ein Phänomen, das man seit Ernst Hirsch und Heinrich Bosse als „Werkherrschaft“ adressieren kann.⁶



Abb. 1: Rodney Graham, *My Late Early Styles (Part I, The Middle Period)*, 2007–09, Fotografie, chromogenes Verfahren, 186,4 × 247,6 cm, Lisson Gallery, London

Im Folgenden werde ich mich zwei Frühwerken zuwenden, in denen der Setzungscharakter besonders deutlich hervortritt, da sie nicht in den Jugendjahren entstanden oder die Professionalisierung begleiteten, sondern nachträglich im bereits vorgerückten Alter geschaffen wurden. Mit dieser vermutlich neuen, genuin modernen Gattung geht eine Fiktionalisierung der künstlerischen Produktion einher, die auf eine grundsätzlich veränderte Vorstellung vom Lebenswerk hinweist.

2. Autorschaft als Werkherrschaft: Rodney Graham, *My Late Early Styles* (2007–09)

Ein bürgerlich gekleideter Herr vor einer Atelier- oder Galeriewand (Abb. 1): Die Inszenierung erinnert an Galeriebilder des 17. Jahrhunderts, deren Arrangement in konventionellen Fotos von Sammler*innen, Kurator*innen oder Künstler*innen bis heute fortlebt. Aus dem Zusammenhang einer monografischen, gleichnamigen Ausstellung (*Wet on Wet – My Late Early Styles*, Lisson Gallery, London 2007), in deren Kontext die Arbeit erstmals gezeigt wurde,⁷

und aus dem Vergleich mit Porträtfotos lässt sich allerdings erschließen, dass es sich um den Künstler Rodney Graham handeln muss.⁸ Das Thema der Inszenierung ist also eine zentrale Metonymie neuzeitlicher Kunst: Künstler*innen erzeugen Werke und damit den Kollektivsingular ‚das Werk‘, dieses Werk bringt aber vice versa auch den*die Autor*in hervor.

Ganz so einfach macht es uns die Arbeit des Vancouver Konzeptkünstlers freilich nicht, denn es ist alles andere als klar, von wem die spätkubistischen und abstrakt-expressionistischen Bilder an der Wand hinter ihm eigentlich stammen. Zum einen, weil sie stilistisch der unmittelbaren Nachkriegszeit und offensichtlich nicht den späten Nullerjahren angehören; zum anderen, weil Graham für die Ausstellung *Wet on Wet – My Late Early Styles* eine Autorenfiktion entwickelte, auf die sich die Werke unmittelbar bezogen. In der Kurzbeschreibung jenes textlosen Coffee Table Books, das die Ausstellung begleitete, ist zu lesen: „For *Wet on Wet* Graham adopts the eccentric persona of the ‚gifted amateur‘, a recurrent figure in his recent work.“⁹

Dieser „gifted amateur“ hat im Rahmen der Ausstellung seinen prominenten Auftritt in einer dreiteiligen großformatigen Leuchtbbox, die den Hobbyisten beim Malen oder vielmehr Gießen eines modernistischen Bildes in der Art von Morris Louis in seiner nicht weniger modernistischen Villa zeigt.¹⁰ Tatsächlich waren ähnliche Gemälde auch (konsequent um 180 Grad gedreht) in *Wet on Wet* ausgestellt. Man kann sie bei Grahams Galerie auch käuflich erwerben, als Autor firmiert ‚Rodney Graham‘. Das Possessivpronomen in *My Late Early Styles* bezieht sich also auf Graham selbst, der hier eine spätmodernistische Phase nachholt, die – wie er in Interviews wiederholt betont hat – seine Ausbildung gerade nicht geprägt hat. Seine Sozialisierung hatte sich in der Kunstwelt seit Mitte der 1970er Jahre weitgehend unter den Bedingungen eines postmedialen Foto-Konzeptualismus vollzogen.¹¹ Graham hat nie im Rahmen eines akademischen Curriculums Malen gelernt, seine Begeisterung für diese Praxis ist dem „gifted amateur“ also nicht unähnlich. In diesem Sinn bietet der Untertitel *My Late Early Styles* eine recht treffende Beschreibung des Sachverhalts: Der 1949 geborene Graham holt 2007 mit der malerischen Praxis etwas nach, das in seinem Kunststudium zwar keine Rolle mehr gespielt, aber unmittelbar zuvor noch die künstlerische Ausbildung und das Frühwerk von Künstler*innen geprägt hatte. Dem Frühwerk eines prototypischen modernistischen Malers scheint sich auch der Stilpluralismus der *Late Early Styles* zu verdanken. Denn die Ausstellung präsentiert nicht nur eine Serie von *Drip Paintings*, sondern auch eine Auswahl seiner *École de Paris*-Gemälde und zwei abstrakte Kompositionen, die an Francis Picabia und Jean Arp erinnern.¹² Die Produktion des „gifted amateurs“ Graham arbeitet sich – auch darin einem exemplarischen Frühwerk ähnlich – an sehr unterschiedlichen künstlerischen Positionen ab. Auf den ersten Blick macht *Wet on Wet* den Eindruck einer Gruppenausstellung unbekannter modernistischer Maler. Wäre da nicht die Behauptung von Grahams Autorschaft für dieses ‚späte Frühwerk‘ im Katalog,



Abb. 2: Charles van Loo, *Friedrich II., König von Preußen*, 1769, Öl auf Leinwand, 225,0 × 152,2 cm, Royal Collection Trust, London

auf der Homepage der Galerie und schließlich in der eingangs erwähnten Fotoarbeit. Die auffällige Pose Grahams erinnert sicherlich nicht zufällig an eine Bildformel absolutistischer Herrschaftsporträts: Der eingestützte linke Arm findet sich in vielen Königsbildnissen des 17. und 18. Jahrhunderts, die rechte Hand trägt dabei häufig ein Zepter oder wird – die Körperhaltung stabilisierend – auf der Lehne eines thronartigen Armlehnsessels abgelegt, wie beispielsweise im Porträt Friedrichs des Großen von Charles van Loo (Abb. 2). Grahams Fotoinszenierung zeigt den Künstler als Monarch über seine Bilder bei der Ausübung jener „Werkherrschaft“, die Heinrich Bosse in einem mittlerweile klassischen Text der Literaturwissenschaft als „ausschließliche, doch nicht unbefristete Herrschaft des Schöpfers über das Geschaffene“ charakterisiert hat.¹³ Bereits Bosse verwies auf die strukturelle Ähnlichkeit zwischen moderner Autor*innenschaft und frühneuzeitlicher Souveränität: „In der ständischen Gesellschaft garantierte der Souverän durch seine Privilegien die Nutzung des Werks – in der modernen Gesellschaft ist der Autor an die Stelle des Königs getreten.“¹⁴ Der*die Künstler*in ist damit nicht nur jemand, der*die Werke hervorbringt und vom Verkauf dieser Objekte wirtschaftlich profitiert, er*sie behält das Urheberrecht auch noch, nachdem sie ihren*ihre Besitzer*in gewechselt haben. Die eingängige Formulierung von der Autor*innenschaft als „Werkherrschaft“ wurde tatsächlich nicht von Bosse selbst, sondern von einem Juristen geprägt. In einem Beitrag zur Lehre von der Natur der Rechte an Geisteswerken von 1948 erläutert der Rechtswissenschaftler Ernst Hirsch: „Diese Beziehung versucht deutlich zu machen, daß die rechtliche Position, in der sich der Urheber durch die Schaffung und (oder) Veröffentlichung seines Werkes kraft Gesetzes befindet, ein Herrschaftsverhältnis ist.“¹⁵

Das moderne Urheberrecht, wie es in vielen europäischen Ländern im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert eingeführt wurde, beruht auf der Idee des geistigen Eigentums und beerbt eine bis in die Renaissance zurückreichende Vorstellung des Kunstwerks als Erfindung – im Unterschied zum Kunstwerk als handwerkliches Produkt (*invenzione*‘ gehörte nicht von ungefähr zu den zentralen Begriffen frühneuzeitlicher Kunsttheorie). Genau diese zentrale Annahme eines geistigen Urzustands vor jeder Ausführung in der modernen Konzeption von Autor*innenschaft hat zur Folge, dass unter Werk nicht nur ein Produkt, sondern immer auch die Tätigkeit verstanden werden kann. ‚Werk‘ bezeichnet also stets das Geschehnis wie das Geschehen, es kann im Sinne von *ergon* wie im Sinne von *energeia* begriffen werden.¹⁶

Im modernen Begriff des Werks lebt das Verb ‚wirken‘ fort, das substantiviert wurde; immaterielle Idee und materielles Produkt bilden eine „widersprüchliche Einheit“,¹⁷ die – so möchte man ergänzen – nicht selten Konflikte herausfordert. Ein solcher Konflikt scheint mir auch in Grahams Foto verhandelt zu werden: Die komisch pompöse Selbstinszenierung als Werkmonarch im Kaschmirpulli, der sich auf einen proportional zu kleinen Rokosessel stützt, antwortet meines Erachtens dem Druck, den die Werke auf das Wirken und Werken ausüben. Graham befindet sich mutmaßlich in einem Atelierraum, nicht in einer Galerie oder einem Museum, darauf deuten die spärliche Möblierung und die Zimmerpflanze hin; auch der Umstand, dass manche Gemälde noch teilweise ungerahmt auf dem Boden stehen. Im Widerspruch dazu steht die ausstellungsartige, repräsentative Anordnung der Gemälde an der Wand in der Art einer Petersburger Hängung mit historistischen Rahmen; das Museum bestimmt hier offensichtlich die Wahrnehmung von Kunst im Atelier. Im Unterschied zu Ausstellungsräumen herrscht im Studio allerdings eine andere Zeitlichkeit: Während Galerie und Museum durch die Abtrennung der Werke von ihrem Entstehungskontext und damit vom Tempus der abgeschlossenen Vergangenheit geprägt sind, herrscht im Atelier – wie Brian O’Doherty es genannt hat – „ein bewegliches Cluster von Zeitformen“:

„Zitate der Vergangenheit sind in vollendeten Werken verkörpert, während einige fallengelassen wurden und andere auf ihre Wiederauferstehung warten; zumindest ein Werk, das sich in Bearbeitung befindet, besetzt eine nervöse Gegenwart, durch die sich [...] die Zukunft in die Vergangenheit stürzt – eine Zukunft, die auf die Gegenwart den Druck ungeborener Ideen ausübt. Zeit wird umgekehrt, revidiert, verworfen und aufgebraucht.“¹⁸

In Grahams Fotoinszenierung wirft das Museumsbild, dessen Wert als Kunstwerk durch die Institution als autoritativ anerkannt und verbürgt wird, seinen Schatten in das Atelier des Künstlers. Das Schaffen, das hier entsteht, steht unter dem Druck einer Malerei, die bereits kulturelle Bedeutung erlangt hat –

ein Zustand, über den abschließend erst im posthumen, also retrospektiv betrachteten Œuvre entschieden wird. Die besondere Ironie Rodney Grahams besteht freilich darin, dass es sich um ein Bouvard-und-Pécuchet-artiges Projekt handelt, da der gesamten Produktion der Ausstellung *Wet on Wet* ja die Autorenfiktion unterliegt, dass es sich hier um das Werk eines vom Modernismus begeisterten Dilettanten handelt; ein Dilettant, mit dem sich Graham freimütig identifiziert, wenn er in Interviews bekennt, dass er stets dankbar für Projekte sei, die ihm einen Vorwand zum Malen böten: „I missed out on painting. So I am always looking for an opportunity to do it.“¹⁹ Die Praxis des Malens kann also nur gerettet werden, indem sie sich der Logik des Werks gleichermaßen unterwirft, wie sie unterläuft, da Graham am Ende ununterscheidbar autonome Kunstwerke wie epigonale *prop paintings*, Ausstattungsstücke einer fotografischen Inszenierung, geschaffen haben wird.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Graham sein Spätwerk als Frühwerk tarnt und dieses Frühwerk eigentlich anderen, spätkubistischen Malern gehört. Graham projiziert eine malerische Phase, die auf ein konzeptuelles, filmisches und fotografisches Werk folgt, mit dem er sich einen Namen gemacht hatte, zurück in eine historische Epoche der Kunstgeschichte, deren Stil sich so überlebt hatte wie Kaschmirpullis, Krawatten und Rokokosessel im Atelier.

Die strukturelle Selbst-Enteignung wird in eine explizite Reflexion über Werkherrschaft unter den Bedingungen des Museums weitergeführt. Nebenher stellt Graham damit nicht nur in clownesker Manier Autorschaft als Repräsentation, sondern auch die Werk-Periodisierungen inhärente Fiktionalität aus. Eine – zumindest in dieser Hinsicht – strukturell gar nicht so unähnliche Faltung eines späteren Lebensabschnitts in ein Frühwerk, das wiederum mit einer obsoleten Periode der Kunstgeschichte zusammenfällt, findet sich ziemlich genau acht Jahrzehnte zuvor schon bei Kazimir Malevič, auch wenn sie hier auf eine sehr viel ernsthaftere Inszenierung des Œuvres abgezielt haben dürfte.

3. Kazimir Malevič: Produktion im Konjunktiv Plusquamperfekt 2 (ca. 1929)

Der 1878 in Kiew geborene Künstler hatte 1919, nachdem er mit suprematistischen Gemälden wie seinen Weiß-in-Weiß-Kompositionen einen Nullpunkt der Malerei erreicht hatte, sein Metier praktisch aufgegeben. In der Folge widmete er sich verschiedenen Lehrtätigkeiten, der theoretischen sowie kunsthistorischen Reflexion und experimentierte mit *Architektone* genannten räumlichen Modellen. Die Suspendierung der Malerei im Werk von Malevič fällt zusammen mit seiner ersten großen *One Man Show* in Moskau Ende 1919. Wie Simon Baier überzeugend in seiner Dissertation herausgearbeitet hat, bildet diese Ausstellung eine Klammer mit einer weiteren Retrospektive, die 1927 im Rahmen der *Großen Berliner Kunstausstellung* stattfinden sollte und eine Wiederaufnahme von Malevič malerischer Praxis einläutete.²⁰ Das Besondere an dieser Präsen-

tation liegt nun in der zeitlichen Distanz zu den gezeigten Exponaten, alle ausgestellten Bilder waren im Jahrzehnt zuvor entstanden. Wir können davon ausgehen, dass sich mit der kuratorischen Arbeit an dieser Ausstellung ein Moment des „sich selbst Historisch-Werden[s]“ verband, eine Erfahrung, die – folgt man Johann Wolfgang von Goethe und Sandro Zanetti – in eine „reflektierende Abstandnahme“ mündet „gegenüber dem, was sich im Laufe einer miterlebten oder, davon unterschieden, im Laufe einer in Form von Zeugnissen und Quellen dokumentierten Geschichte ereignet hat“.²¹ Der Ton, in dem die Retrospektive rezipiert werden wollte, wurde bereits im Katalog der *Großen Berliner Kunstausstellung* vorgegeben: „die Entwicklung des russischen Malers [...] ist charakteristisch für die Entwicklung der Kunst der Gegenwart.“²²

Insinuiert wurde hier eine Art biogenetisches Grundgesetz der Kunst: Der Avantgardist zeichnet sich nicht durch einzelne wichtige Beiträge zur Kunstgeschichte aus. Er tritt hier als Träger der gesamten Entwicklung der postrealistischen Malerei seit dem späten 19. Jahrhundert auf, wobei er diese Entwicklung freilich nicht nur rekapituliert, sondern vorantreibt. So behauptet dann auch Ernst Kallai in seiner zeitgenössischen Besprechung der Retrospektive im Kunstblatt, dass die Auswahl „die ganze Entwicklung des Malers“ umfasse, man beim Besuch der Ausstellung den „organischen Weg“ von den „impressionistischen Bildern“, „über Kubismus und Futurismus“ bis zu den abstrakten Kompositionen nachverfolgen könne.²³ Umso erstaunlicher, dass Malevič Bilder in der Retrospektive weder linear chronologisch gehängt, noch die frühen (neo-)impressionistischen und symbolistischen Gemälde gezeigt wurden. Tatsächlich traf der Maler eine sehr mutwillige kuratorische Entscheidung, indem er die jüngsten, Weiß-in-Weiß gemalten Kompositionen nicht an den Endpunkt der Präsentation hängen ließ, sondern auf die vier letzten suprematistischen Gemälde der Retrospektive übergangslos Gouachen der frühen 1910er Jahre installierte, die Bauern und Gärtner zeigen.²⁴ Malevič lässt hier nicht nur die chronologische Dramaturgie der Inszenierung kollabieren, er legt geradezu eine entgegengesetzte Lesart seines Werks nahe: Aus einer Malerei, die Orientierung, Licht und Farbe überwunden hat, können Figuren entstehen, die wieder über alle diese Qualitäten verfügen.

Der experimentell-rekursive Umgang mit der eigenen Entwicklung nahm also möglicherweise von der Berliner Retrospektive ihren Ausgang, blieb aber keineswegs auf inszenatorische Maßnahmen beschränkt. Wie die kunsthistorische und -technologische Erforschung der letzten Jahrzehnte mit großer Akribie belegt hat, wurde ein Großteil seines retrospektiven Frühwerks – insgesamt mehrere Duzend zwischen 1903 und 1912 datierte Bilder – nicht am Anfang seiner Karriere, sondern nach der Berliner Ausstellung zwischen 1927 und 1930 gemalt.²⁵

“Malevich did not ‘copy’ earlier works, he worked from memory or from small pencil sketches, thus leaving greater room for spontaneous, con-

temporary creativity. In addition, Malevich was not really careful to integrate his false dates into the original, and now well established, chronology. He sought instead to establish, retrospectively, a new chronology.²⁶

In der Sekundärliteratur zum Thema wird häufig darauf hingewiesen, dass Malevič die in der Retrospektive gezeigten Gemälde in Berlin zurückließ und deshalb im Hinblick auf eine weitere Einzelausstellung in der Tretjakow Galerie Lücken in der Chronologie seines Werks hätte schließen müssen.²⁷ Tatsächlich sollte er im Rahmen dieser zu Lebzeiten letzten Retrospektive im Herbst/Winter 1929 in Moskau und anschließend in Kiew erstmals viele seiner rückdatierten Frühwerke zeigen. Eine nicht unwesentliche Rolle für Malevič Umdatierungen konnte der Kunstkritiker Alexei Fedorov-Davydov gespielt haben, der die Ausstellung in der Tretjakow Galerie kuratorisch begleitete und – so Irina Vakar – die Veranschaulichung der künstlerischen Persönlichkeit der überindividuellen, stilistischen Entwicklung unterordnete.²⁸ Darüber hinaus interessierte sich Nikolai Punin, einer der zeitgenössisch wichtigsten Theoretiker der russischen Avantgarden und Leiter der Abteilung für moderne Kunst am Russischen Museum in Leningrad zunehmend für den Impressionismus in Russland – Malevič könnte also auf Ankäufe des Museums spekuliert haben.²⁹

Indem der Maler die kunsthistorischen Lücken seines Werks füllte, unterstellte und unterwarf er sich einem überindividuellen, idealen Verlauf der Geschichte der Avantgarden. In ihrem verdienstvollen Artikel zur Tretjakow-Retrospektive hat Vakar die Liste der Exponate und ihre Rezeption rekonstruiert. Überfliegt man den Abbildungsteil dieser Rekonstruktion, entsteht der Eindruck eines koloristisch erstaunlich einheitlichen und sich konsequent entfaltenden Werks, auch wenn die nur bedingt schlüssigen, fiktiven Datierungen im Detail keine Rekonstruktion der vermeintlichen Entwicklung erlauben.³⁰

Von den insgesamt 49 in der Retrospektive der Tretjakow Galerie gezeigten Bildern wurde der Großteil – vermutlich unmittelbar für die Ausstellung – 1928 und 1929 gemalt. Zwar hat Malevič auch suprematistische Werke für die Retrospektive wiederholt,³¹ im Unterschied zu diesen Kopien stellen die (mutmaßlich) sechs neu geschaffenen impressionistischen Gemälde aber veritable Neuschöpfungen dar, die stilistisch kaum an sein historisch verbürgtes Frühwerk anschließen.

Der Großteil der tatsächlich zwischen 1905 und 1906 entstandenen Gemälde zeigt eine krude, aber durchaus eigenständige Auseinandersetzung mit Impressionismus und Pointillismus, die auf eine Verflechtung der Raumebenen in eine äußerst flache, allerdings taktile malerische Textur von koloristisch einander angenäherten Pinselstrichen abzielt.³² Nur einige wenige erhaltene Landschaften zeigen zumindest in der Farbigkeit eine gewisse Verwandtschaft mit den retrospektiv gemalten impressionistischen Bildern, allerdings nicht in



Abb. 3: Kazimir Malevič, *Sommer (Haus und Garten)*, um 1906, Öl auf Karton, 19,2 x 31 cm, Sammlung Vladimir Tsarenkov, London

der Faktur und dem Bildaufbau (z. B. Abb. 3). Die vermeintlich frühen Gemälde der späten 1920er Jahre dagegen sehen aus, als ob Paul Cézanne und Vincent van Gogh zusammen sie in einer genuin impressionistischen Phase gemalt und dabei die Palette Paul Signacs oder Henri Edmond Cross' genutzt hätten (Abb. 4 und 6). Im Unterschied zum tatsächlichen Frühwerk gibt es in den Landschaften, die Malevič für die Retrospektive der Tretjakow Galerie malte, kein Suchen, kein bisweilen wildwüchsiges Erproben und mutwillig Weitertreiben, sondern ein Schwelgen im schon Gefundenen. Alle diese Bilder hätten – vielleicht mit Ausnahme ihrer kräftigen (Primär-)Farbigkeit und partiellen erstaunlich amorphen Partien im Vordergrund – so oder ähnlich schon in den 1880er Jahren gemalt werden können.

Die Retrospektive von 1929 kann meines Erachtens als notwendige, aber keinesfalls hinreichende Bedingung für die Entstehung der retrospektiven Frühwerke gelten: Echte und vermeintliche Frühwerke unterscheiden sich beträchtlich in Pinselduktus und Bildaufbau. Abgesehen davon malte Malevič nun – und im Folgenden bis Anfang der 1930er Jahre – auch Gemälde, die explizit an (post-)impressionistische Stadtszenen und Landschaften erinnern und die im authentischen Frühwerk nicht zu finden sind.³³ Wie schon erwähnt, wurde in Berlin kein einziges Gemälde gezeigt, das Malevič Auseinandersetzung mit dem (Neo-)Impressionismus dokumentiert hätte und tatsächlich gibt es auch nur einige wenige erhaltene Bilder, die von seiner Rezeption Monets, Pissarros oder Signacs in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zeugen.



Abb. 4: Kazimir Malevič, *Frühling. Landschaft mit kleinem Haus*, 1928/1929, datiert 1905, Öl auf Leinwand, 58,5 × 48,0 cm, Russisches Museum, St. Petersburg

Noch im Herbst 1918, als er an einer der ersten Sitzungen zur Gründung des Museums für Malerische Kultur mitwirkte, hatte er den Impressionismus aus der Genealogie der gegenstandslosen Malerei dezidiert ausgeschlossen. In einem Diskussionsbeitrag unterschied er zwischen einer Malerei, die sich auf eine „Kultur der Farbe“ gründe, von einer, die sich auf eine „Kultur des Lichts“ berufe.³⁴ Das künftige Museum solle Ikonen, kubistische und futuristische Kunst aufnehmen, aber keine Bilder des Impressionismus oder der Freilicht- und Wandermaler (wie etwa deren bekannteste Protagonisten Il'ja Repin und Valentin Serov) sammeln. Im Zentrum der Aufmerksamkeit sollte die Genealogie der ungegenständlichen Kunst stehen, die auf reinen Farbrelationen gründete.³⁵

Tatsächlich legte die Berliner Retrospektive einen noch dieser Genealogie verpflichteten Verlauf von Malevič Malerei nahe. Der Suprematismus sowie die daran anschließende Aufgabe der Malerei wurden hier als logische Folge einer Entwicklung präsentiert, die mit primitivistischen Gouachen nach 1910 begonnen hatte. In dieser Chronologie seines Werks fand Malevič frühe Beschäftigung mit dem (Neo-)Impressionismus – genauso wie seine symbolistische Malerei – keinen Ort.

In seiner Praxis als Lehrer sowie in seiner wichtigsten theoretischen Schrift der 1920er Jahre, die als sein zweites wichtiges Ergebnis der Berlinreise von 1927 unter dem Titel *Die gegenstandslose Welt* als elfter Band der Bauhaus-Bücher erschien, wurde dem französischen Impressionismus dann weit größere Bedeutung eingeräumt.³⁶ Noch oder bald nach 1929 verfasste Malevič außerdem einen Text, der sich ausschließlich mit dem Impressionismus beschäftigt und vermutlich in Form eines illustrierten Buchs publiziert werden sollte.³⁶ Als cha-

Abb. 5: Kazimir Malevič, *Landschaft mit weißem Haus*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 59,0 × 59,2 cm, Russisches Museum, St. Petersburg



rakteristische Leistung der Impressionist*innen, insbesondere Monets und Signac',³⁸ gilt ihm hier nicht mehr der Pleinairismus, die Zuwendung zur Suggestion von Licht und Atmosphäre, sondern die Überwindung der Zentralperspektive und die Verwandlung der Gemälde in „ungegenständliche“, „vertikale“ Texturen, die die ‚extraterrestrische‘ Ausrichtung des Suprematismus vorwegnehmen.³⁹ Analog dazu sollten auch die retrospektiv impressionistischen Bilder der späten 1920er Jahre nicht als eine Malerei des Lichts im Gegensatz zur sonnen- und gegenstandslosen Kunst verstanden werden, sondern als Neuerfindungen einer historischen Malweise, in der „die ungegenständliche Erregung“ (*bespredmetnost*) in ihrer vorsynthetischen Wirkung gezeigt wird.⁴⁰

Bereits Magdalena Nieslony hat den konstruktiven Zugriff Malevič auf seine Biografie und sein Werk herausgearbeitet und in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Vorstellung vom Lebenswerk als organischer Ganzheit hingewiesen.⁴¹ Sie bezog sich dabei auf Gabriele Guercios Untersuchung der Künstlermonografie im 19. Jahrhundert, die am Modell dieser kunsthistorischen Gattung überzeugend die Genese der modernen Konzeption des Œuvres als multidimensionale, dynamische Einheit von Leben und Werk analysiert hat.⁴² Möglicherweise zielten Kazimir Malevič Rückdatierungen auf eine so verstandene, kunsthistorische Einheit und Vollständigkeit seines Œuvres ab, in jedem Fall steigerten sie den Zusammenhang zwischen frühen, primitivistischen, kubo-futuristischen und suprematistischen Werkphasen; allerdings nur, wenn man die tatsächlich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geschaffenen Bilder ignoriert. Versucht man das späte Frühwerk ins tatsächliche zu integrieren, zerfällt die organische Einheit, wie man mit Blick auf Andréi Nakovs *Catalogue raisonné* des Malers studieren kann. Denn die fiktiven im-

pressionistischen Bilder fügen sich keineswegs in die Chronologie der (wenigen) erhaltenen Gemälde dieser Periode. Nakov hat sich für einen ungewöhnlichen Umgang mit dem kunsthistorischen Problem entschieden: Er sortierte die vermeintlich frühen Gemälde der Tretjakow-Retrospektive, die kurz vor oder im ersten Halbjahr 1929 entstanden sein müssen, in das Kapitel „Études impressionnistes“ und damit chronologisch ins frühe figurative Werk des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, als hypothetische Ausführungen von „Motiven“ aus 1904 bis 1906 ein.⁴³ Die impressionistischen Boulevardszenen und Landschaften tauchen hier formal völlig unvermittelt als Wiedergänger aus der Zukunft des Malers auf. Die Sujets und Malweisen kehren zu ihrem vermeintlichen Ursprung zurück und entlasten den Kunsthistoriker von der peinlichen Frage, welche Bedeutung diese Gemälde für die künstlerische Praxis und Transformation Malevič in den späten 1920er Jahren gehabt haben mögen. Weder fügen sich die retrospektiv impressionistischen Pastiches in die Entwicklungsbahn des ersten Jahrzehnts, noch können die Gemälde in ihrem tatsächlichen Entstehungskontext betrachtet werden.

Wenn man die vermeintlichen Frühwerke allerdings in jenem Kontext betrachtet, in dem sie erstmals ausgestellt wurden, also in der Zusammenstellung der Tretjakow-Retrospektive, wird ein Dialog zwischen den praktisch gleichzeitig entstandenen, impressionistischen und postsuprematistischen Landschaften sichtbar. Das 1905 datierte Gemälde *Frühling. Landschaft mit kleinem Haus* (Abb. 4) und die *Landschaft mit weißem Haus* (Abb. 5) weisen nicht nur das gleiche Sujet, annähernd gleiche Größe und eine sehr verwandte Farbpalette mit dominierenden Ocker-, Rot-, Rosa-, Grün- und Blautönen in Gegenüberstellung zur großen, unbunt weißen Fläche der Hausfassade auf. Der Bildaufbau wird in beiden Fällen außerdem von der Verweigerung geprägt, einen unmittelbaren Vordergrund zu gestalten, während der Mittelgrund mit dem jeweils stur mittig ins Bild gesetzten Haus und durch bildparallele Zaunlatten von der Landschaft dahinter abgeriegelt wird. Der Ausblick auf die parallel diagonal im Bild angeordneten Felder-Streifen in der *Landschaft mit weißem Haus* erinnert wiederum an ein anderes, von Van Gogh angeregtes, ebenfalls 1905 datiertes und vermutlich 1929 entstandenes Gemälde, das durch Streifen rhythmisierte Felder zeigt (Abb. 6). Allerdings erfüllen sie hier noch zumindest ansatzweise ihre ursprüngliche Funktion perspektivisch Raum zu schaffen. In beiden Fällen lebt der Bildaufbau vom Gegensatz zwischen einem schwach strukturierten unteren Bildstreifen („Vordergrund“) und einer darüber liegenden stark differenzierten, dicht durchgearbeiteten Fläche („Mittelgrund“). In beiden Fällen erhalten die Häuser eine deterritorialisierte, schwebende Qualität.

Indem Malevič einen Dialog zwischen retrospektiv impressionistischen und postsuprematistischen Bildern entspinnt, durchbricht er die diachrone Ordnung des Œuvres und stößt eine synchrone, synoptische Betrachtung seiner Werke an. Unabhängig davon, ob Malevič auf eine Täuschung seines Pu-



Abb. 6: Kazimir Malevič, *Felder*,
1928/1929, datiert 1905, 25 × 35 cm, Öl auf Leinwand, Russisches Museum, St. Petersburg

blikums abzielte oder nicht: In jedem Fall bricht die gleichzeitige Arbeit an Gemälden verschiedener Schaffensperioden mit der Logik der zeitlichen Abfolge und der Entwicklung. Nach der Fortschrittsverliebtheit seiner früheren Schriften stellt er nun eine Aufhebung der historischen Diachronie der Stile in einer apokalyptischen Synchronie in Aussicht, in der sich vergangene – ja, in Malevič eigenen Worten, „erschöpfte“⁴⁴ – Kunstismen als Quellen aktueller Produktion erweisen können.

Bei den zeitgenössischen Kunstbetrachter*innen dürfte dieser synoptische Blick auf das eigene Werk vermutlich Befremden ausgelöst haben. Zu Malevič Vordatierungen sind zwei zeitgenössische Stimmen überliefert und dokumentieren dieses Unverständnis in unterschiedlicher Weise: Zum einen schrieb Boris Ender, der Organisator der Tretjakow-Retrospektive, in seinem Tagebuch: „Malevich showed some unexpected works at his exhibition. It is hard to understand what he did himself, and what he didn't, and when... I suppose that he redid them, though he dates everything to 1915, 1916 and other earlier years.“⁴⁵ Einige Monate darauf formulierte El' Lisickij nach einem Besuch bei Malevič im Juli 1930 seine Bedenken in einem viel zitierten Brief an seine Frau: „Er wird alt und befindet sich in einer schwierigen Situation. Er reist im Herbst ins Ausland und malt und malt figurative Werke, die er auf ‚1910‘ datiert. Ein bemitleidenswertes Unterfangen. Es ist ihm aber ernst damit und er glaubt,

alle zum Narren halten zu können.“⁴⁶ Während El' Lisickij von einer Täuschungsabsicht Malevič ausging, artikulierte Ender vor allem seine Ratlosigkeit darüber, wie die retrospektive Produktion der späten 1920er einzuschätzen ist. Interessanterweise steht für ihn nicht nur der Status und die zeitliche Einordnung der Werke zur Disposition, sondern auch ihre Autorschaft: „It is hard to understand what he did himself, and what he didn't“. Die aus der Vergangenheit der Avantgardebewegungen wiederkehrenden oder – wie Ender mutmaßt – überarbeiteten Bildfindungen, gehören nicht mehr dem Suprematisten Kazimir Malevič.

Blickt man von hier aus zurück auf Rodney Grahams späte Nachholung einer Praxis, die er zu Beginn seiner Karriere verpasst hatte („I missed out on painting“), fällt bei aller phänomenalen Unähnlichkeit zumindest eine wesentliche Verwandtschaft zu Malevič auf: Beide falten ihr Spätwerk in ein Frühwerk zurück, das sie so nie hatten. Sie bringen ein Frühwerk *als* Spätwerk oder ein Frühwerk im Konjunktiv Plusquamperfekt 2 hervor und bewirken so eine Irrealisierung der Beziehung von Leben und Werk: Grahams Bilder sehen aus, als ob er in seinen frühen Jahren spätkubistisch gemalt hätte, und Malevič spielt durch, was er geschaffen hätte, wenn er um 1905 ein echter Impressionist gewesen wäre.

Sowohl populäre, kunstwissenschaftliche wie philosophische Vorstellungen von Frühwerken ähneln jenen des Spätwerks dahingehend, dass beide Perioden als eine Art Annex, als Vorgeschichte oder Epilog zum *eigentlichen* Werk begriffen werden.⁴⁷ Sowohl Früh- wie Spätwerke charakterisiert also ein Moment der Enteignung. Genau dieser scheint mir gleichermaßen von Rodney Graham wie Kazimir Malevič fruchtbar gemacht worden zu sein. Der Konzeptkünstler Graham wie der Suprematist Malevič zielten auf ein in hohem Maße unpersönliches Werk ab (auch wenn Graham sich gerne zum Hauptprotagonisten seiner Fotoarbeiten, Leuchtkästen und Videos macht). Beide griffen auf eine unzeitgemäße Periode der Kunstgeschichte zurück und entdeckten dort die Quelle einer neuen ‚enteigneten‘ Produktion. In gewisser Weise gewinnen die obsoleten Stile von Impressionismus und Kubismus respektive dem Abstrakten Expressionismus für Malevič und Graham eine ähnliche Funktion wie die Zielscheiben, Flaggen und Buchstaben für Jasper Johns' künstlerische Arbeit: Ihre besondere Attraktivität liegt nicht unwesentlich darin begründet, dass sie nicht entworfen oder entwickelt werden müssen. Sie werden auf- und wiedergefunden, sie gehören nicht dem Künstler, sondern einer bestimmten kunsthistorischen Periode, die die Maler erst dann mitmachen, wenn sie sich ihnen nicht mehr aufzwingt.

Alle Links wurden zuletzt am 4. Juli 2024 überprüft.

- 1 Sandro Zanetti, „Rückzugsgesten, Spätwerke. („Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Duchamp, Walsch, Lichtenstein, Jarman.“)“, in: Barbara Gronau und Alice Lagaay (Hg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008, S. 143–158, hier S. 143.
- 2 Norman Bryson, „Ein Spaziergang um seiner selbst willen“, in: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, Paderborn 2009, S. 27–42, hier S. 34.
- 3 Thomas Crow, *The Long March of Pop: Art, Music, and Design, 1930–1995*, New Haven 2015, S. 49–50.
- 4 Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné*, 6 Bde., Ostfildern 2011–22; offizielle Homepage Richters mit Werkkatalog unter: <https://www.gerhard-richter.com>. Zu Richter vgl. den Text von Dietmar Elger in diesem Band, S. 61–73.
- 5 Gerhard Richter, „Kommentare zu einigen Bildern 1991“, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 264.
- 6 Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u. a. 1981; Ernst E. Hirsch, „Die Werkherrschaft. Ein Beitrag zur Lehre von der Natur der Rechte an Geisteswerken“, in: Georg Roebner (Hg.) *Persönlichkeit und Technik im Lichte des Urheber-, Film-, Funk- und Fernsehrechts*, Baden-Baden 1963 [1948], S. 19–54.
- 7 Rodney Graham, *Ausst.kat. Wet on Wet. My Late Early Styles (pt. 1: the Middle Period)*, Lisson Gallery, London, Köln 2007.
- 8 Vgl. die Brille und die adrette Aufmachung in Bildern, die im Internet die Biografie Grahams flankieren oder Homestories illustrieren, beispielsweise in: „Rodney Graham by Jennilee Marigomen“, in: *Somewhere I would like to live*, 13. Dezember 2012, <http://www.somewhereiwouldliketolive.com/2012/12/jennilee-marigomen-canadian.html>
- 9 Werbeanzeige der Lisson Gallery für Rodney Grahams *Wet on Wet*, <https://www.303gallery.com/publications/rodney-graham6>.
- 10 Vgl. dazu Rodney Graham, *Ausst.kat. Through the Forest*, MACBA, Barcelona, Ostfildern 2010, S. 144;
- 11 Robert Enright, „Graham Cracklings: Rodney Graham's Conceptual Energy“, in: *Border Crossings*, 113 (März 2010), <https://bordercrossingsmag.com/article/graham-cracklings-rodney-grahams-conceptual-energy>.
- 11 Vgl. Enright 2010 (wie Anm. 10).
- 12 Die wichtigsten Quellen werden bereits vom Presstext genannt, der die Ausstellung begleitete: Lisson Gallery, *Rodney Graham*, https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/473/GRAR_2007.pdf
- 13 Bosse 1981 (wie Anm. 6), S. 7; vgl. dazu die differenzierte Diskussion bei Matthias Schaffrick, „Ambiguität der Autor-Werk-Herrschaft (Bosse, Luhmann, Jean Paul)“, in: Svetlana Efimova (Hg.), *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*, Sonderheft Nr. 3, *Textpraxis. Digital Journal for Philology*, 2 (2018), <http://www.textpraxis.net/en/matthias-schaffrick-autor-werk-herrschaft>.
- 14 Bosse 1981 (wie Anm. 6), S. 7.
- 15 Hirsch 1963 (wie Anm. 6), S. 54; vgl. dazu Matthias Schaffrick, „Autorsubjekt und Werkherrschaft“, in: Michael Wetzels (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, Berlin/Boston 2022, S. 203–222, hier S. 203–204.
- 16 Bosse 1981 (wie Anm. 6), S. 15.
- 17 Ebd.
- 18 Brian O'Doherty, *Atelier und Galerie. Studio and Cube*, Berlin 2012, S. 40–41.
- 19 Zitiert nach Rachel Spence, „Rodney Graham: The Conceptualist who makes painting his muse“, in: *Financial Times* (1.5.2020), <https://www.ft.com/content/1524ce80-853d-11ea-b6e9-a94cfd1d9bf>.
- 20 Hierzu und im Folgenden: Simon Baier, *Feld und Signal. Aporien der Malerei bei El' Lissitzky und Kazimir Malevič*, 1928, München 2021, S. 196.
- 21 Sandro Zanetti, „Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust“, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und ders. (Hg.), „*Schreiben heißt sich selber lesen*“. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 9), S. 85–113, insb. S. 86.
- 22 *Ausst.kat. Große Berliner Kunstausstellung 1927*, Berlin 1927, zitiert nach Baier 2021 (wie Anm. 20), S. 196.
- 23 Ernst Kallai, „Kasimir Malewitsch“, in: *Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung*, Heft 7 (1927), zitiert nach Baier 2021 (wie Anm. 20), S. 197.
- 24 Vgl. dazu Baier 2021 (wie Anm. 20) 197–199 sowie ebd. die Abbildungen auf S. 209, Abb. 35; S. 211, Abb. 38.
- 25 Charlotte Douglas, „Malevich's Paintings – Some Problems of Chronology“, in: *Soviet Union/Union Soviétique*, 5, 2 (1978), S. 301–326; Elena Basner, „Malevich's Paintings in the Collection of the Russian Museum (The Matter of the Artist's Creative Evolution)“, in: *The State Russian Museum (Hg.), Kazimir Malevich in the Russian Museum*, St. Petersburg 2000, S. 15–27; Ewgenija Petrowa, „Der späte Malewitsch. Die letzte Etappe des Suprematismus“, in: Thomas Kellein (Hg.), *Ausst.kat. Kasimir Malewitsch, 1878–1935. Das Spätwerk aus dem Staatlichen Russischen Museum St. Petersburg*, Kunsthalle Bielefeld 2000, S. 9–15, S. 11–12; Paul Galvez, „Avance rapide. Le dernier Malevitch“, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 79 (Frühling 2002), S. 83–99; Magdalena Nieslony, „Gelebte und inszenierte Vita: Kazimir Malevič“, in: *Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, 4 (2017), S. 167–185, hier bes. S. 179–80; Oliver Krätschmer, „Qu'est-ce que la chronologie? Les rétrospectives de Kazimir Malevič en 1927 à Berlin et en 1929 à Moscou“, in: Gloria Antoni, Matteo Chirumbolo und Gianluca Petrone (Hg.), *Inside the exhibition. Temporalità dispositivo narrazione*, Rom 2023, S. 117–132.
- 26 Douglas 1978 (wie Anm. 25), S. 302.

- 27 Ebd., S. 308–309.
- 28 Irina Vakar, „The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929“, in: The State Russian Museum (Hg.), *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*, St. Petersburg 2001, S. 121–137, hier S. 122.
- 29 Basner 2000 (wie Anm. 25), S. 25.
- 30 Vakar 2001 (wie Anm. 28), S. 126–132.
- 31 Vgl. ebd., Nr. 36 und 37, S. 133, Abb. S. 130.
- 32 Vgl. die Reproduktionen in: Kazimir Malevich in the Russian Museum 2000 (wie Anm. 25), Abb. 1 und 2.
- 33 Vgl. z. B. Vakar 2001 (wie Anm. 28), S. 126, Abb. 9395, 9468, 9303; Baier 2021 (wie Anm. 20), S. 218, Abb. 46, S. 220, Abb. 48.
- 34 Elena Basner, „Impressionism in the Art and Teaching of Kazimir Malevich“, in: The State Russian Museum (Hg.), *The Russian Avant-Garde: Personality and School*, St. Petersburg 2003, S. 70–73, hier S. 70.
- 35 „I regard painterly culture as solely a culture of colour: Impressionism and plein-airism are not included here at all.“ Zitiert nach ebd., S. 70.
- 36 Zur Bedeutung des Impressionismus in seiner pädagogischen Praxis vgl. ebd.
- 37 K. Malevich, „Impressionism“, in: *Malevich. The Artist, Infinity, Suprematism: Unpublished Writings 1913–33* (Essays on Art, Bd. IV), hg. von Troels Andersen, Kopenhagen 1978, S. 177–192.
- 38 Malevič unterscheidet zwar zwischen Impressionismus und Neoimpressionismus, bezeichnet Signacs Pointillismus aber als „zweite Stufe“ der „impressionistischen Kultur“, versteht ihn also nicht als ihre Kritik oder Überwindung (ebd., S. 189–190).
- 39 Vgl. ebd., insb. S. 182–186.
- 40 Vgl. die prägnante Charakterisierung des *bespredmetnost* bei Sebastian Egenhofer: „le *bespredmetnost* est l'état dynamique ou énergétique du réel, qui n'a pas encore été synthétisé“ (Sebastian Egenhofer, „L'horizon de la faim. L'économie de l'excès et du manque de Malévitch“, in: Olivier Camy und Cécile Pichon-Bonin (Hg.), *La Politique de Malévitch*, Tusson, Charente 2019, S. 153–165, hier S. 158).
- 41 Nieslony 2017 (wie Anm. 25), S. 179–180.
- 42 Gabriele Guercio, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MA/London 2006, S. 93.
- 43 Andréi Nakov, *Kazimir Malewicz. Catalogue raisonné*, Paris 2002, S. 67–69 u. S. 71.
- 44 „The era of Impressionist culture has been exhausted. New Revelations can only be made in it in other movements.“ Kazimir Malevič, *Suprematism*, zitiert nach Basner 2000 (wie Anm. 25), S. 24.
- 45 Zitiert nach und übersetzt von Vakar 2001 (wie Anm. 28), S. 135.
- 46 El Lissitzky, *Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden 1967, S. 88.
- 47 Einen guten Überblick über die Theoriebildung zum Spätwerk gibt Sandro Zanetti, *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München 2012.