

FELIX PHILIPP INGOLD

Welt und Bild

Zur Begründung der
suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič

Vilém Flusser zum Gedenken

»Aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen! Sie ist ein krankhafter Abszess dieses Nichtses, ein Abfall Gottes von sich selbst. Das Schöne, das Poetische, das Göttliche besteht eben darin, dass wir uns aus diesem materiellen Geschwür wieder ins Nichts resorbieren, nur dies kann eine Kunst sein, aber auch eine rechte!«

GOTTFRIED KELLER,
Der grüne Heinrich, 1878/1880

I

Daß die wissenschaftliche und publizistische Auseinandersetzung mit Malevič – nach jahrzehntelanger Stagnation – sich in jüngster Zeit merklich intensiviert und eine bereits heute kaum noch überschaubare Sekundärliteratur hervorgebracht hat¹, ist wohl vor allem auf die editorische Erschließung seines schriftlichen Nachlasses zurückzuführen, der seit 1968 in englischer, seit 1974 in französischer Übersetzung größtenteils zugänglich geworden ist.² Die kri-

1 Vgl. dazu neuerdings die bibliographischen Materialien bei Nabokov (Malevič 1977, S. 391-394); Marcadé (»Malewitsch«, 1978, S. 308-313); Malevič (1980, S. 285-193). – [Zur neueren Sekundärliteratur siehe u. a. das von Jean-Claude Marcadé herausgegebene Sammelwerk *Malévitch* (Cahier I), »Recueil d'essais sur l'œuvre et la pensée de K. S. Malévitch«, Lausanne 1983, sowie die im Kommentarteil überarbeitete, im Textteil ergänzte Edition von Malevičs Schriften in der Übersetzung von Andrée Robel (Kazimir Malévitch, *Écrits*, présentés par Andrei Nakov, Paris² 1986)].

2 Da der Großteil von Malevičs Schriften in der Originalfassung noch immer nicht gedruckt vorliegt, wird im folgenden nach der von Jean-Claude Marcadé betreuten

tischen Bemühungen um das Verständnis von Malevičs künstlerischem Unterfangen, das nichts weniger als die Ineinssetzung von bildnerischer Praxis und ästhetischer Theorie, von Bild-Werk und Welt-Bild, von Kunst und Leben, somit deren Aufhebung in einer höheren Lebens-Kunst zum Ziel haben sollte, sind denn auch – mit Ausnahme einiger werkbiographischer Rekonstruktionsversuche¹ – bis anhin mehrheitlich darauf beschränkt geblieben, »Vorbilder«, »Verwandtschaften«, »Einflüsse« oder »Nachwirkungen« unterschiedlichster Art und Bedeutung namhaft zu machen, was eher zur Vernebelung als zur Klärung dessen beigetragen hat, worum es Malevič *zuerst* ging und worin *zuletzt* seine Leistung bestand. Gerade jene Exegeten, die ihn auf irgendwelche intellektuellen Traditionen festlegen wollen, um sein Werk als historisches und damit als kommentarbedürftiges Faktum dem sprachlichen Zugriff zu überantworten, hat Malevič im Sinn, wenn er mit polemischem Pathos »das Ende der Bücherwelt«² – der Referierkultur – verkündet und kategorisch an der Behauptung festhält, »Menschheitskultur insgesamt« habe auf ihn »keinerlei Einfluß ausgeübt«; einzig »die Schöpfungen der Natur« seien für sein Werk bestimmend geworden³: »...das Naturgegebene als Erfahrung und als Praxis [...], vermittelt derer jedermann an der Allschöpfung beteiligt sein kann.«⁴

Man braucht diese und ähnliche Selbstaussagen nicht wörtlich zu nehmen; die pauschale Ablehnung der »Menschheitskultur« ist bei Malevič – wie bei Tolstoj – nicht etwa Ausdruck von Inkompetenz oder ikonoklastischer Barbarei; sie resultiert aus der Überwindung dieser Kultur, aus dem bewußten Verzicht auf tradiertes Bildungsgut, das als Last empfunden wird und dessen Beseitigung eine neue, nicht an Kunst-, sondern an Naturformen geschulte, von den Ord-

französischen Werkausgabe, vereinzelt auch nach deutsch- und russischsprachigen Vorlagen übersetzt und/oder zitiert (siehe »Literaturverzeichnis«, unten). – [Eine umfangreiche Textsammlung in russischer Sprache liegt auf Microfiches vor: »Kazimir Malevich, A Collection of 35 handwritten texts, typewritten texts, notebooks, and clippings from the Stedelijk Museum, Amsterdam«, Zug 1980.]

- 1 Grundlegend bleiben nach wie vor die werkbiographischen und editorischen Arbeiten von Andersen 1970 (vgl. Malevič 1968, I-II); siehe auch (u. a.) Shadowa (1978); Kovtun (1978; 1983).
- 2 Malevič 1974, S. 122; russisch in Malevič (1974a, S. 3, vgl. Abb. 9b): »Odna iz osnov suprematizma prirodoestestvo kak opyt i praktika dajuščaja vozmožnost' izžit' knižnyj mir zameniv ego opytom, dejstviem čerez čto vse priobščatsja k vsetvorčestvu.«
- 3 Malevič 1981, S. 52.
- 4 Malevič 1974, S. 122.

nungszwängen der Rationalität befreite Wahrnehmung ermöglichen soll, welche auf die Mediation durch verbale Erklärungsmuster und -modelle nicht mehr angewiesen wäre; jenseits der Sprache, allein vermittels der Erscheinungen, kraft derer die Welt der Objekte sich ihm zeigt, sucht Malevič die Bildhaftigkeit des Bildes – das Bild als »Bild« zurückzugewinnen. Statt das Bild der interpretativen, am Schrifttext geschulten Lektüre zu unterwerfen, es nach Aussagen abzufragen oder solche in es hineinzulesen, reaktiviert Malevič das Schauen als umgreifende sinnliche Erfahrung, an der nicht nur das Auge, sondern – unter Ausschluß des logozentrisch gerichteten Denkens – der Körper insgesamt als ein autodynamischer »radloser, dampfloser, treibstoffloser Organismus« beteiligt ist.¹

Wie stark für Malevič das Faszinosum dieses gesamtethischen Schauens gewesen ist (und wie sehr solche Wahrnehmung durch die historisierende Bindung an vor- oder nachgeordnete kulturelle Texte notwendigerweise eingeschränkt, ja verfälscht werden muß), geht daraus hervor, daß der Künstler im Umgang mit bildnerischen Darstellungen – Bauernmalerei, Ikonen oder auch selbstgefertigten Zeichnungen nach der Natur – bereits als Kind weit mehr am Bild selbst denn an der im Bild dargestellten Gegenständlichkeit interessiert war; daß er schon damals das im Bild Dargestellte von der rein phänomenalen Bildhaftigkeit der Darstellung wie auch von der Materialität der Darstellungsmittel zu unterscheiden wußte; und daß er, die Erscheinungsweise des Bildes klar von seiner Abbildfunktion trennend, »sich mit der gemalten Farbschicht als solcher begnügen« konnte, da er beim Malen »allein schon aufgrund der Farbe, die aus dem Pinsel rann, eine äußerst angenehme Empfindung verspürte«. Als Malevič zum erstenmal »mit Tinte einen Berg aufs Papier pinselte«, beobachtete er, wie »alle Formen ineinander verschwammen und zuletzt nur ein Fleck stehenblieb, der absolut nichts darstellte«. ² Und an anderer Stelle heißt es bei Malevič dazu weiter: »Die Gegenstände sind verschwunden wie Rauch: um einer neuen künstlerischen Kultur willen strebt die Kunst auch die Autonomie der Schöpfung an: das Vorherrschen der Formen der Natur.« ³

Diese prägende Einsicht ist in der Folge nicht nur für Malevičs künstlerische Entwicklung, sondern auch als sensualistischer Impuls für die Ästhetik des Suprematismus bestimmend geblieben. Sollte

1 Malevič 1974, S. 122.

2 Malevič 1981, S. 55.

3 Malevič 1974, S. 49.

Malevič, wie verschiedentlich behauptet wurde, zu einem späteren Zeitpunkt philosophische Anregungen oder theologische Vorstellungen aus der Geisteswelt der vorsokratischen Antike, der hochmittelalterlichen Mystik, der Kabbala, des Taoismus und Tantrismus, des Bergsonismus und des Neokantianismus – aus welchen Quellen und durch wessen Vermittlung auch immer – in sich aufgenommen haben, so wäre der ästhetische Schock aus der frühen Jugendzeit von diesen »Einflüssen« dennoch nicht überlagert, sondern lediglich auf diskursiver Ebene beglaubigt und bekräftigt worden. Doch selbst dann, wenn entsprechende Rezeptionsnachweise erbracht wären, könnte daraus für ein adäquates, am Primat der sinnlichen Wahrnehmung orientiertes Verständnis von Malevičs Ästhetik – und der suprematistischen Ästhetik insgesamt – substantiell nichts hergeleitet werden. Angesichts der stetig sich vervielfältigenden Sekundärliteratur bleibt deshalb die direkte Befragung Malevičs – die Konfrontation mit seinem bildnerischen Werk – unabdingbar und vorrangig.

II

Das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund«, an dessen malerischer Realisierung Malevič seit 1913 – zunächst im Rahmen alogischer Bildkompositionen von kubofuturistischer Faktur, dann im Zusammenhang mit seinen Bühnen- und Kostümentwürfen für die Oper »Sieg über die Sonne«¹, schließlich im Hinblick auf die »Letzte futuristische Gemäldeausstellung« bei Dobyčina in Petrograd – intensiv gearbeitet hat² und das, Fanal und Verheißung zugleich, zum emblematischen Erkennungszeichen des Suprematismus werden sollte (vgl. Abb. 0; 3; 7-9), indem es, als »nackte ungerahmte Ikone« jene Leerstelle markierend, an welcher das Bild zur »Nullform«, zur reinen »Erregung« wird³, nicht nur das Ende der alten Nachahmungskunst, sondern die Entmächtigung der Kunst schlechthin besiegelt, um den »ersten Schritt zur reinen Schöpfung« zu ermöglichen, den definitiven Übergang von der *Kunst*-Kunst zu einer

1 Zur Entstehungsgeschichte des »Schwarzen Quadrats auf weißem Grund« (mit besonderer Berücksichtigung der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* (Pobeda nad solncem) siehe die Untersuchung von Kovtun (1983) und die a. a. O. abgedruckten Dokumente (mit Abb.); vgl. auch Marcadé (1976); Douglas (1980, S. 35-47); Simmons (1981, S. 100-117).

2 Vgl. Leporskaja (1978).

3 Malevič 1977, S. 45f., 50f.

neuen *Lebens-Kunst*, in der alle Formen genauso »leben wie die lebendigen Formen der Natur«. ¹ Kunst wird damit auf ihre eigentliche, im russischen Begriff der *živopis'* (für griechisch *zoographia*) beschlossene Bedeutung als Lebensspur zurückgeführt, dies im Unterschied zur mimetischen Reproduktion der Gegenstandswelt, in der Malevič lediglich die Signatur des Todes (*mertvopis'*) zu erkennen vermag. ² Schon »immer und unter allen Umständen« habe die Kunst, bevor sie der »Zweckmäßigkeit« unterworfen und ideologisch vereinnahmt worden sei, »die entscheidende Rolle in dem gestaltenden Leben« gespielt, heißt es in Malevičs Bauhausbuch zur Einführung in die Ästhetik der »gegenstandslosen Welt«; denn »nur Kunstwerte [seien] vollkommen und von ewiger Lebensdauer«. – »Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das ›Nichts‹ außerhalb dieser Empfindung.

Doch die Allgemeinheit (die Gesellschaft) sah in der Gegenstandslosigkeit der Darstellung das Ende der Kunst und erkannte nicht die unmittelbare Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung.

Das Quadrat der Suprematisten und die aus diesem Quadrat entstehenden Formen sind den primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen zu vergleichen, die in ihrer Zusammenstellung *kein Ornament, sondern die Empfindung des Rhythmus darstellten*.

Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindungen ins Leben, sondern eine neue unmittelbare *Darstellung* der Empfindungswelt – überhaupt.

Das Quadrat verändert sich und bildet neue Formen, deren Elemente auf diese oder jene Weise geordnet werden.« (Vgl. Abb. 9a)

Und zusammenfassend: »Die aus einer Empfindung entstehende künstlerische (malerische) Auffassung der linearen, zweidimensionalen und räumlichen Erscheinungen stützt sich nicht auf eine verstandesmäßige Erkenntnis des zweckmäßigen Zusammenhanges dieser Erscheinungen; sie ist gegenstandslos und unbewußt und bildet vom Standpunkte des Verstandesmäßigen gewissermaßen eine ›blinde, unkontrollierbare Norm.« ³

1 Malevič 1977, S. 67f.

2 Siehe dazu Malevič 1974, S. 62; Malevič 1981, S. 37ff.

3 Malevič 1927, S. 18.

So aufgefaßt ist das Quadrat nicht bloß ein geometrisches Elementarkonzept und als solches, wie einst Larionov gegenüber Malevič kritisch anmerkte, »eine akademische Form«, die man dem »Schulbuch entnehmen« kann¹; vielmehr ist es eine »Schöpfung des intuitiven Verstands«, eine Schöpfung, die, nach Malevič, »aus nichts« (aus dem Nichts) entstanden ist und die auf nichts (auf das Nichts) verweist.² Dieses potente Nichts, das »die Dinge selbst« aus sich hervorbringt, sie verlebendigt, indem es sie als Ur-Formen und Ur-Farben, aber auch als sprachliche Ur-Laute, als musikalische Ur-Klänge wahrnehmbar macht³, erweist sich, entgegen einer Vielzahl diskursiver Beschreibungs- und Deutungsversuche, die ihm den Status einer konzeptuell visualisierten Gedankenfigur, eines Ideenbildes, verleihen möchten, schlicht als das, was es ist: reine Gegenstandslosigkeit; und das heißt: reine Erscheinung, die als das erscheint, was sie zur Erscheinung bringt.

Daß Malevič das Quadrat als Embryonalform des Suprematismus gewählt hat, um die Abkehr von der (im weitesten Wortsinn) *gegenständlichen* »Kunst« hin zur *gegenstandslosen* »Welt« der reinen Empfindungen zu signalisieren, ist vor allem auf die nicht überbietbare Offenheit und Einfachheit – folglich auf die semantische Multivalenz, die struktur- und raumbildende Potentialität – dieser Form zurückzuführen. Das Quadrat, bei dem links und rechts, oben und unten vertauschbar sind, weist – im Unterschied zum Dreieck, zum Kreuz, zum Kreis – keinerlei hierarchische Gliederung auf und ist von symbolischen Konnotationen weitgehend frei, ermöglicht also dem, der sich seiner bedient, jene höchste Subjektivität, welche Oskar Schlemmer – hierin mit Malevič gewiß in Übereinstimmung – als »mystische Objektivität« oder als »Mystik der malerischen Mittel« bezeichnet hat.⁴ Auch die Natur, schreibt Malevič, kenne »kein

1 Larionovs polemische Glossen zu Malevič (»Ot kubizma i futurizma k suprematizmu«, Moskva 31916) sind abgedruckt in Malevič (1974, S. 70-73).

2 Malevič 1974, S. 61-67.

3 Malevič 1977, S. 74; Malevič 1974, S. 43; S. 79.

4 Vgl. bei Schlemmer 1977, S. 17, eine entsprechende Tagebuchaufzeichnung vom März 1915; siehe auch, a. a. O., S. 23, den folgenden Eintrag vom 3. November 1915: »Unerschöpft noch sind die einfachen Formen. Die einfache Form des Quadrats, des Dreiecks, des Kreises, des Ovals. Die Psychologie dieser Formen. – Walt Whitman: ›Ich singe das göttliche Quadrat.‹ Es gilt, einfach zu sein.« – Möglicherweise hat Malevič Whitmans Gesang auf die »göttliche Vierseitigkeit« (božestvennaja četyrestoronnost') durch Vermittlung von Konstantin Bal'mont kennengelernt, der 1911 »Leaves of Grass« (Pobegi travy) in russischer Übersetzung vorlegte (vgl. Simmons 1981, S. 246ff.) – [Zur Herkunft und Symbolik des Quadrats bei Malevič

›Woher‹ und ›Wohin‹, und so kann der Mensch seinen Willen lenken, wohin er will, die Natur aber wird sich nicht lenken lassen. Alle seine ›Beweise‹, daß jede Richtung ihr ›Woher‹ und ›Wohin‹ haben müsse, sind genauso haltlos wie die Vorstellung von ›Oben‹ und ›Unten‹.« Und so kenne, heißt es bei Malevič weiter, auch »der neue malerische Aufbau [...] nicht die Vorstellung von ›Oben‹ und ›Unten‹ [...].«¹

Im übrigen kommt dem Quadrat als solchem kein Wirklichkeitsstatus zu; es bleibt, in seiner idealen (geometrischen) Ausformung, ein rein imaginäres Gebilde, das nicht herstellbar, nur vorstellbar ist. Insofern wird das Quadrat zum Inbegriff der Abstraktion und Negativität. Als strukturell einfachste und semiotisch neutralste aller flächenhaften Elementarformen läßt sich das Quadrat auf keine andere – keine noch einfachere, noch neutralere – Form zurückführen, wohingegen seine vielfältige Axialität, beziehungsweise Symmetrizität die Herleitung jener weiteren Basiselemente – des Dreiecks ebenso wie des Kreuzes und des Kreises – ermöglicht, die Malevič in den suprematistischen Formenkanon aufgenommen hat: das »Schwarze Quadrat« erweist sich als »Embryo aller Möglichkeiten«. Die nicht hintergehbare bildnerische Grund-Form des Quadrats ist Grund und Form zugleich; dies jedoch nicht als Status, sondern als Prozeß, denn das eine geht ins andere über, das eine geht im anderen unter.² Da das Quadrat nichts außerhalb seiner selbst Liegendes darstellt, ist es auch am ehesten dafür geeignet, *nichts* außerhalb seiner selbst Liegendes zu bedeuten; das Quadrat ist somit die einzige Form, die, nur *sich selbst* bedeutend, *alles* bedeuten kann: Bild des Selben, befreit vom Als-ob.

Von daher wird auch einsichtig, daß Malevič das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund« mehrfach (in unterschiedlichen Formaten und Techniken) ausgeführt und in der Regel unsigniert gelassen hat; daß er das Quadrat nicht als seine »Erfindung«, sondern als seine *Entdeckung* in Anspruch nahm, indem er ihm eine gewissermaßen organische Entstehung (*vozniknovenie*) zugestand und für sein erstmaliges Erscheinen einen genau bestimmten Zeitpunkt festhielt³; daß

siehe neuerdings die kompilative (im Ganzen nützliche, im Detail fehlerhafte) Abhandlung von Peter Gerlach, »Zeichenhafte Vermittlung von Innenwelt in konstruktivistischer Kunst« in: *Besichtigung der Moderne*, hgg. H. Holländer/C. W. Thomsen, Köln 1987, S. 162ff.

1 Malevič 1962, S. 123f.

2 Malevič 1981, S. 23.

3 Vgl. dazu u. a. Malevičs handschriftliche Notizen zu den Abbildungsvorlagen für das Bauhausbuch (Malevič 1927), die heute im Kupferstichkabinett des Kunstmu-

schließlich das individuelle Ich des Künstlers hinter das Bild als solches zurücktrat und diesem durch sein Verschwinden zur Selbstwerdung, zur Selbstdarbietung verhalf: »Von der Malerei kann im Suprematismus keine Rede sein. Die Malerei ist längst überlebt und der Maler ist ein Vorurteil der Vergangenheit. – Für uns ist der Zustand des Gegenstandes wichtiger geworden als sein Wesen und sein Sinn. [...] Darum muß man sich direkt an die Massen der Farbe als solche wenden und in ihr die entsprechenden Formen suchen. Dieser Dynamismus ist nichts anderes als ein Aufstand der malerischen Masse, um sich aus dem Gegenstand zu selbständigen, nichts bezeichnenden Formen zu befreien: d. h. zur Vorherrschaft rein malerischer Formen über Verstandesformen, zum Suprematismus, dem neuen Realismus in der Malerei.«¹

Wenn Malevič somit im »Schwarzen Quadrat auf weißem Grund« die Abwesenheit des Bildes und zugleich dessen Apotheose bildhaft vergegenwärtigt, realisiert er – als Bild – gerade jenes Paradoxon, das jedem Bild innewohnt; das Paradoxon, Darstellung und Dargestelltes in einem – im Einen – sein zu wollen: *im Bild*. Für die künstlerische Praxis ergibt sich daraus ein weiteres Paradoxon, die alogische Notwendigkeit nämlich, das Bild undurchsichtig werden zu lassen, um es sichtbar zu machen, und das wiederum heißt: Ikonizität muß zur Opazität verdichtet, die Darstellung auf ihre Nullform gebracht, mithin verdinglicht werden, damit die Leere des Bildes (das, was es an Unaussprechlichem, an Unbeschreiblichem, kurz: an sprachlich *nicht* Einholbarem enthält) ihre eigene Sinnfülle gewinnen kann; denn gerade das Ungegenständliche, das diskursiv am wenigsten Faßbare ist es, was der Anschauung zu höchster Intensität verhilft, weil in ihm die Bildlichkeit des Bildes am stärksten zur Erscheinung kommt.² »Je abstrakter die Kunst wird«, so könnte man hier mit Robert Musil resümieren, »desto mehr wird sie Kunst...«³ – In diesem Sinn wäre die Leere – Malevičs Nullform, die

seums Basel aufbewahrt werden; zum schwarzen Quadrat (Blatt 1) heißt es dort: »Pervyj suprematičeskij element četyreugol'nogo vida [No?] ne imejuščej [sic] točnogo geometričeskogo ravnougol'nika. Vozniknovenie ego 1913 god. Javljaetsja osnovnym elementom, iz razvitija kotorogo proizošli dva novych elementa sm. krug i krestovidnyj / KM« [kursiv von mir F.P.I.]. – Zur Datierungs- und Prioritätsproblematik um das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund« siehe im übrigen die in Anm. 10 angeführte Sekundärliteratur.

1 Kasimir Malewitsch, »Suprematismus (aus den Schriften 1915-20)«, in: *Europa Almanach*, Potsdam, 1925, S. 143.

2 Zur Hermeneutik des Bildes allgemein siehe Junod (1976); Boehm (1978).

3 Musil 1978, S. 503.

opake Ikone – »kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen«¹: der »weiße Grund« des Nichts ist der privilegierte Ort, wo das »schwarze Quadrat« als ästhetische »Erregung« zur optischen »Empfindung« werden kann, um somit als gemalte Fläche »die Kräfte der Statik oder diejenigen der dynamischen Ruhe anschaulich zu machen.«²

Bei Malevič geht es also, wie schon bei Mallarmé, um das In-Erscheinung-treten-lassen der Phänomene als »Wesen, die von ihrem wahrnehmbar gemachten Nichts ganz und gar umgeben sind.«³ Wie Mallarmé das Wort, so hat Malevič das Bild auf seinen Ursprung zurückgebracht, zurück auf jenes weiße Feld der Autoimplikation, wo *nichts* gesagt und daher *alles* möglich ist. Wenn Malevič diese Leerstellen des Bildes oder das Bild selbst als Leerstelle (das, was er die »blinde Norm« genannt hat) exponiert, schließt er damit jeglichen Diskurs *über das Bild* aus. Was man schauend wahrnehmen will, darüber muß man schweigen. Der Verzicht auf Sprache als Erkenntnismittel ist gleichbedeutend mit dem Verzicht auf Rationalität, ist Geschichtsverzicht, ist Ich-Verzicht und Welt-Verzicht. Bildhaftigkeit wird absolut gesetzt; die Realität soll in ihrer bloßen Sichtbarkeit wahrgenommen und damit ihrer Gegenständlichkeit entledigt werden. Wer nicht zu solcher Anschauung gelangt, dem wird auch keine sprachliche Nachhilfe – weder Beweis noch Erklärung – die »gegenstandlose Welt« einsichtig machen können.⁴

Der Verzicht auf die Verbalisierung von bildhaften Wahrnehmungsdaten impliziert gegenläufig die Aufwertung des Schweigens zum Äquivalent jenes ursprünglichen Schauens, das für Malevič zur Voraussetzung totalen (weil tatenlosen) Schöpfertums geworden ist.⁵ Solches Schauen, solches Schöpfertum wird, da es die Geschichtlichkeit und Gegenständlichkeit der Welt negiert, zur puren Affirmation der Scheinhaftigkeit alles Seienden, zu einer absoluten ästhetischen Setzung, die sich auf keinerlei Ähnlichkeit mehr stützt; für die alles im Un-Sinn und in der Un-Gegenständlichkeit einer mit sich selbst identischen, sich selbst genügenden Lebens-Kunst aufgeht, die einzig als das erscheint, was sie *ist*, die also lediglich, indem

1 Heidegger 1969, S. 12.

2 Malevič 1974, S. 119.

3 Blumenberg 1981, S. 313.

4 Vgl. Grassi 1979, S. 68ff.

5 Siehe dazu Ingold 1979.

sie, für sich selbst, ein Un-Sichtbares hervorbringt, welches ihr gleicht, die Tatsache aufzeigt (sichtbar werden läßt), daß sie ist.

Malevičs Affirmation des »Schwarzen Quadrats auf weißem Grund« als gegenstandsloser Dinglichkeit und als ungegenständlicher Bildlichkeit bewirkt (und verwirklicht) eben gerade jene doppelte Negation, von der die Ähnlichkeit einerseits, die Darstellung andererseits – aber beide *zugleich* – betroffen sind. So steht denn das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund« für ein Unsichtbares, welches *da* ist, ohne *da zu sein*; in ihm gelangt »die reine Transzendenz, ohne ontische Maske« zur Erscheinung.¹

1 Merleau-Ponty 1979, S. 282f.; vgl. dazu Foucault 1973, S. 43. – Von daher wird auch einsichtig, daß Malevičs figuratives Spätwerk weder als Ergebnis einer Rückbesinnung auf realistische Traditionen gegenständlicher Malerei noch als Beleg für eine Kapitulation von der offiziellen sowjetischen Kunstpolitik der frühen dreißiger Jahre zu gelten braucht (Malevič selbst hat dies dadurch diskret verdeutlicht, daß er sein figuratives, 1933 entstandenes »Portrait einer Frau« [Russisches Museum, Leningrad] in der linken unteren Ecke mit einem kleinen Quadrat »signierte«); denn *nach* dem Durchgang durch das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund«, d. h. *nach* der Wiedergewinnung des Bildes in seiner von jeglicher Abbildhaftigkeit befreiten Bildhaftigkeit wird der Unterschied bzw. der Gegensatz zwischen bildnerischer Gegenständlichkeit und bildnerischer Ungegenständlichkeit irrelevant, steht doch das Bild – auch wenn es etwas außerhalb seiner selbst Liegendes darstellt – in jedem Fall für einen Mangel ein, da es, als Abbild, etwas repräsentiert, das nicht vorhanden ist; mit dem es also – jetzt und hier – nicht identisch sein kann. Gerade die Tatsache, daß der späte Malevič Gegenständlichkeit (der Kunst) und Gegenstandslosigkeit (der Welt) konzeptuell zusammenführt, weist ihn recht eigentlich als Adepten jenes während Jahrhunderten verdrängten realitätsabweisenden und sprachfremden Bildverständnisses aus, dessen theoretische Grundlegung im 16. Jahrhundert erfolgte (vgl. Bättschmann 1982, S. 9f.): »Im Erscheinenlassen dessen, was nicht ist, behauptet die Malerei nicht nur die produktive Selbständigkeit gegenüber den Texten, sondern auch gegenüber dem Zustand der Natur und der Welt, wie er jetzt ist. Die Erfindung als eine prospektive Tätigkeit hat aber erst Bellori 1664 in den Zusammenhang mit dem Satz über das Erscheinenlassen gebracht. Bellori hat den Gegensatz zwischen »imitazione« und »fantasia« ausgeführt und dieser die Vollendung der Natur durch innere Schau zugesprochen (...) Gestellt wurde das Problem mit Dürer, der zunächst ein wissenschaftlich-statistisches Verfahren für die Ermittlung der Vollendung der Natur entworfen hatte, dann aber den Vergleich ersetzt hatte durch eine Theorie der innern, intuitiven Synthese im Geist oder im Auge des Künstlers. Der Künstler erlangt die unerschöpfliche Fähigkeit hervorzurufen, was niemals war, und nimmt in Anspruch, die unendlichen liegengelassenen Möglichkeiten einer andern Welt als der bestehenden auszuführen und hervorzubringen.«

III

Doch Malevič setzt mit seinem »Schwarzen Quadrat auf weißem Grund« nicht nur der (wie auch immer gearteten) künstlerischen Repräsentation, mithin der prekär gewordenen Äquivalenz von Ähnlichkeit und Richtigkeit, von Bild-Betrachtung und Bild-Besprechung ein Ende; eher geht es ihm darum, die Kunst aus ihrem diskursiven Raum herauszulösen, der das Bild, indem er es zum Sprechen bringt, als solches überhaupt erst wahrnehmbar und glaubhaft macht.

Das »Schwarze Quadrat« radikalisiert die Negation der sprachlichen Herkunft des Sehens wie auch der Abhängigkeit des Bildes vom sprachlichen Kontext insofern, als in ihm selbst die Überwindung des Textes *und* der überwundene Text simultan zur Erscheinung kommen. Wesentlich wird hier, daß es sich bei Malevičs Quadrat um ein *schwarzes* Rechteck auf *weißem* Grund handelt (was im übrigen einem elementaren suprematistischen Konstruktionsprinzip entspricht).¹ Wenn Theodor W. Adorno generell festhält, »das Ideal des Schwarzen« sei inhaltlich schon immer »einer der tiefsten Impulse der Abstraktion« gewesen², so verweist dieses Diktum wohl in erster Linie auf das Überhandnehmen von Schwarz in der europäischen Malerei seit Manet und die daraus sich ergebende (weil dadurch bedingte) Tendenz zur Ungegenständlichkeit; es ruft aber auch, indirekt, die Tatsache in Erinnerung, daß Schwarz als Primärfarbe aller Schriftgestaltung – geschriebene, gedruckte Texte kodifizieren sprachliche »Begriffe«, welche »Ideen« (also *Bilder*) bedeuten, üblicherweise *schwarz auf weiß* – die höchste kulturelle Abstraktionsleistung überhaupt zur Anschauung bringt³; daß der Einsatz von *Druckerschwärze* als »Schwarze Magie«, der Schriftkundige als »Schwarzkünstler« hat dämonisiert werden können, ist eine unmittelbare Folge davon.

Auch für Malevič verbindet sich Schwarz (beziehungsweise die zunehmende Dominanz von Schwarz gegenüber den andern Farben des Spektrums) mit der Entwicklung der Schriftkultur und demzu-

1 Vgl. Malevič 1974, S. 121ff.; Malevič 1981, S. 21f., 69f., 98ff.). Zum suprematistischen Farbenkanon siehe v.a. Malevič 1974a, S. 1-4.

2 Adorno 1970, S. 66.

3 Vgl. dazu neuerdings Flusser 1978, 1979, 1983; außerdem die Sammelwerke *Créativité* und *Schrift* (1983). Siehe auch, mit besonderer Berücksichtigung des Suprematismus, Vallier (1979). – [Siehe auch Max Raphael, *Die Farbe Schwarz*, hg. K. Binder, Frankfurt a.M./Paris 1983.]

folge mit der durch die Linearität der Texte geprägten Vorstellung eines kontinuierlich-progressiven Geschichtsverlaufs, wie sie insbesondere in den Groß- und Hauptstädten – den Zentren der alphabetisierten Welt – sich durchgesetzt hat.¹ In diesen intellektuellen Zentren habe die »Energieanspannung der gegenwärtigen Menschheitsepoche ihren äußersten Punkt« erreicht, weshalb das Farbenspektrum hier bereits »fast vollständig auf Schwarz und Weiß eingeschränkt« sei: »Die Stadt als höheres Menschheitszentrum zeigt, daß der Farbcharakter in seinem Prisma aus dem Spektrum verschwindet. Wenn wir, wie ich vermute, unsern Aufstieg in diesem Sinn weiterverfolgen, so wie wir uns vom Zentrum des Dorfes zur Stadt wegbewegt haben, dann werden vermutlich auch die Städte in der Form von Hauptstädten sich in Richtung auf ein neues Zentrum fortentwickeln, ich würde sagen: auf das Zentrum der Zentren hin, welches bestehen wird aus einem Herkules, um den herum sich alle Kapitalen drehen werden. [...] Möglicherweise werden dann die Begriffe von Schwarz und Weiß eine andere Interpretation erhalten (gerade auf Weiß läßt sich nämlich ein Ziel fixieren, das heißt jener Ort, wo die Verschiedenheit nicht sichtbar sein wird), und die Bemühungen der menschlichen Lehren um Gleichheit werden ebenfalls in Schwarz und Weiß enthalten sein, so daß der Grund, der geschaffen wird durch die Einführung oder die Erscheinung eines herausragenden Tatbestandes, nicht vorhanden wäre. Ich nenne dieses höchste Zentrum des gemeinschaftlichen Einen ›die Weiße‹.«² – Demgegenüber sieht Malevič, weitab von seiner Utopie der Weiße, die Schwärze der Städte – den schwarzen Verstand, die schwarze, nurmehr auf Texte abgestützte Intellektualität – um sich greifen, wodurch der Mensch Schritt für Schritt um seine Imaginationskraft und sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit gebracht werde, so daß er auf die Zurückgewinnung authentischer Lebens- und Welterfahrung kaum noch hoffen dürfe: »In dieser Schwärze endet unser Spektakel, hier ist der Schausteller der Welt eingetreten, nachdem er seine vielen Gesichter versteckt hat, weil ihm ein authentisches Antlitz fehlt.«³ Mehrfach hat Malevič den Authentizitätsverlust des modernen Menschen, der sich der Geschichte unterworfen habe, statt sie zu überwinden, bildhaft vergegenwärtigt, indem er sein Gesicht (den *Kopf*)

1 Vgl. das kritisch-interpretative Referat zu Heinrich Rombachs »Leben des Geistes« bei Kamper 1981, S. 230-248; hier besonders S. 238ff.

2 Malevič 1981, S. 83, S. 95.

3 Malevič 1981, S. 100.

oder auch seine Brust (das *Herz*) durch ein schwarzes Quadrat, bisweilen auch durch ein gewöhnliches Viereck ersetzt: durch den opaken schwarzen Schirm der Rationalität bleibt das Ich von der Welt geschieden.

Der extreme Abstraktionsgrad, den Malevič mit dem »Schwarzen Quadrat auf weißem Grund« erreicht, ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß in diesem Bild ein malerisches Projekt mit *zeichnerischen* Mitteln realisiert wird¹; denn die Farbe Schwarz, von der europäischen Malerei während Jahrhunderten lediglich als Hilfsmittel (etwa zur Konturierung, zur Schattierung) zugelassen, ist weit weniger an die Fläche denn an die Linie – und umgekehrt – gebunden, weshalb sie für graphische und skripturale Gestaltung bevorzugt wird. Nun kann aber gerade das *schwarze* Quadrat (wie das schwarze Viereck allgemein) aufgefaßt werden als eine durch die Verschiebung von Linien erzeugte Fläche. Das auf solche Weise entstehende opake Quadrat wäre demnach, als »blinde Norm«, Bild und Text in *einem*; nämlich *beides* in der Negation. So würde die Opazität des »Schwarzen Quadrates auf weißem Grund« die Unsichtbarkeit des Sichtbaren, die gleichzeitig die Unlesbarkeit des Lesbaren wäre – zur höchsten Form der Transparenz.²

Daß das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund« auch als *Text* betrachtet werden kann, wird deutlich, wenn man sich – zunächst schematisch – den schwarzen Satzspiegel auf der weißen Buchseite vorstellt. Was der Betrachter vor Augen hat, sind hier ebenfalls zwei (mehr oder minder genau) konzentrisch angeordnete Rechtecke, von denen das eine – das kleinere, das innere – schwarz ist und in bezug auf den weißen Grund entweder als erhaben oder als in die Tiefe weisend gedeutet werden kann. Die formale Simplizität des Rechtecks (und vollends des Quadrats) bringt es mit sich, daß diese ausschließlich durch vertikale und horizontale Geraden eingegrenzte, von jeder darstellerischen Gegenständlichkeit befreiten Fläche in

1 Malevič 1977, S. 50.

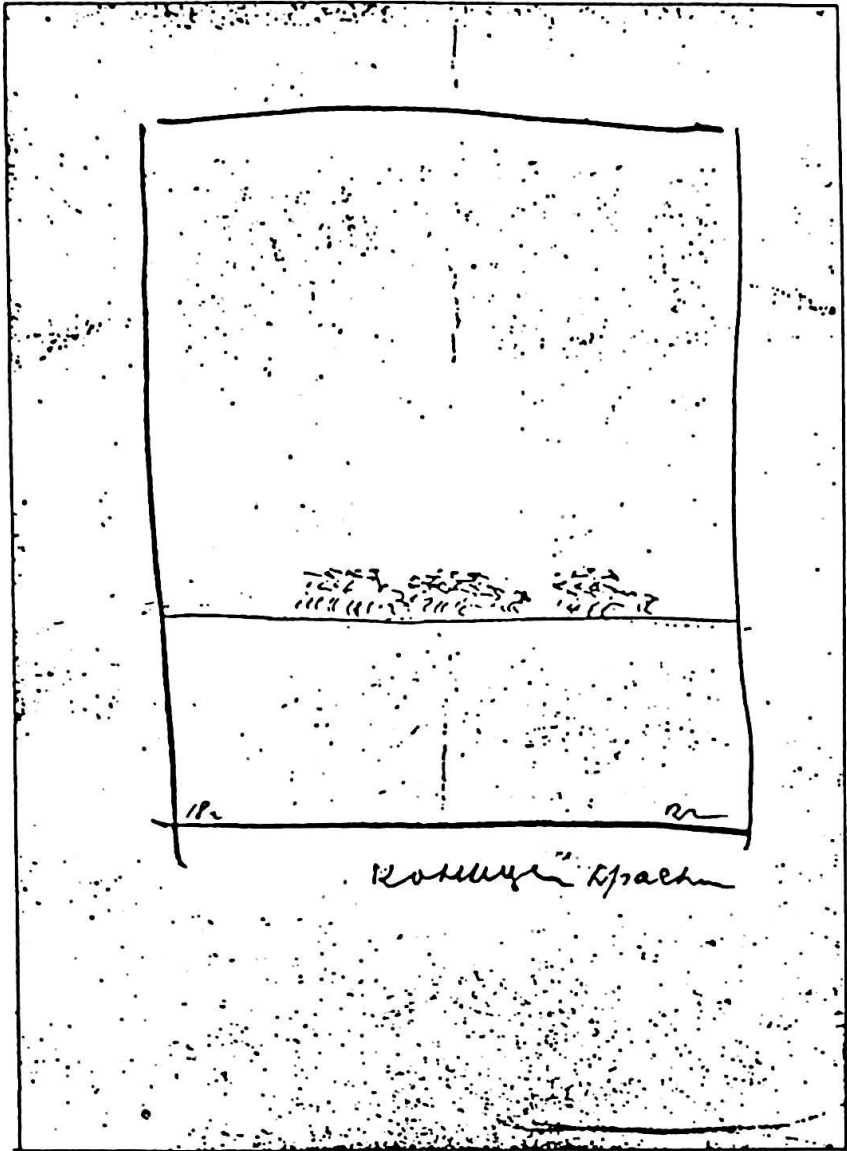
2 Vgl. dazu Jabès 1979, S. 638 f: »Schriftsteller und Maler gehen beim ersten Sonnenstrahl auseinander. Eine einzige Farbe für die Vokabel, jene des Todes. Ein einziger Tod für die Vokabel, jener der Farbe. Die Farbe des Todes ist ewig: schwarze Asche und weiße Asche, vom Wasser vermengt. – Der Schriftsteller setzt auf zwei Farben und stirbt an einer davon. – Eine Farbe genügt, um uns zu blenden. – Die Weiße wird eines Tages nicht mehr Farbe, nur noch – endlich – Abgrund sein. – »Die Schwärze wird uns ausmerzen«, sagte er. – ...ein Buch im Tod des Buches als Entsprechung zu seiner Ähnlichkeit mit dem Tod. – Du spielst auf Verlust. Du spielst die Nicht-Ähnlichkeit: die Nichtigkeit des Nichts. – Die Unlesbarkeit des Lesbaren ist vielleicht das Ende der Transparenz.«

einer Art und Weise wahrgenommen wird, die weitgehend dem linearen Schvorgang des Lesens entspricht. Da im Quadrat (mehr noch als im Rechteck allgemein) die elementare Spannung zwischen der dynamischen Vertikalen des freien Falls wie auch des aufrechten Gangs einerseits, der Horizontalage andererseits vollkommen harmonisiert ist (vgl. Abb. 6, a-c), bleibt die sinnliche Stimulation des Auges minimal, wohingegen der analytische Blick geschärft wird, was zur Folge hat, daß die schwarze Viereckform zugleich *gesehen* und *gelesen* (gesehen *wie* gelesen) wird. Denn anders als beim szenographisch konzipierten Bildwerk, dessen adäquate Wahrnehmung ein kreisförmiges oder zumindest partiell in Kreisbögen verlaufendes *scanning* voraussetzt¹, setzt das mit einem einfachen Rechteck konfrontierte Auge den Blick an der Ecke oben links an (A), läßt ihn linear dem obern Rand entlang bis zur Ecke rechts (B) gleiten, um alsdann über die Diagonale, durch den Mittelpunkt der Vertikal- und Horizontalachse, zur Ecke unten links (C) und von dort zur Ecke unten rechts (D) zu gelangen (Abb. 5). Selbst wenn man das *scanning* vereinfacht und den Blick, oben links beginnend und endend unten links, lediglich die vier Ecken (in der Abfolge A-B-C-D) verifizieren läßt, bleibt die auch für das Lesen bestimmende Rekurrenzbewegung – horizontales Hin (links-rechts) und vertikales, beziehungsweise diagonales Her (oben-unten/rechts-links) – erhalten (Abb. 4, a-b).²

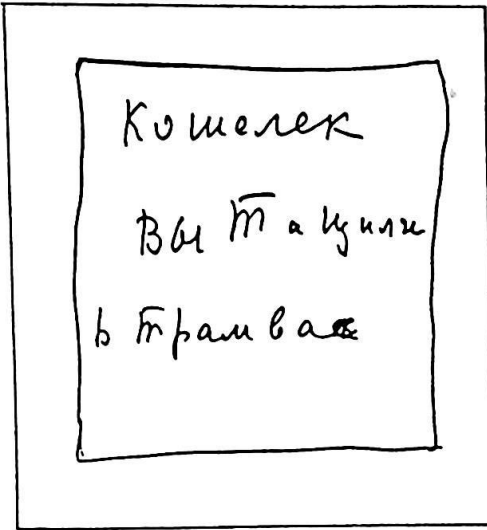
Malevič hat die wahrnehmungsphysiologischen Übereinstimmungen, die sich bei der Betrachtung einer orthogonalen Fläche einerseits, bei der Lektüre eines Schrifttextes andererseits feststellen lassen, in zwei wichtigen Zeichnungen aus der Entstehungszeit des »Schwarzen Quadrats auf weißem Grund« simultan dadurch veranschaulicht, daß er jeweils in einen rechteckigen Rahmen mehrere horizontal verlaufende Schriftzeilen (schwarz auf weiß) einsetzte, so daß nun die entsprechenden Blätter als »Bilder« *betrachtet* oder als »Texte« *gelesen* werden können (siehe Abb. 2; vgl. Abb. 1). Um von diesem rechteckig gerahmten Text zum schwarzen Quadrat zu gelangen, genügt es, einen Text so oft durch einen andern Text zu überlagern, bis er, völlig unleserlich geworden, zusammen mit jenen

1 Hochberg 1977; Black 1977.

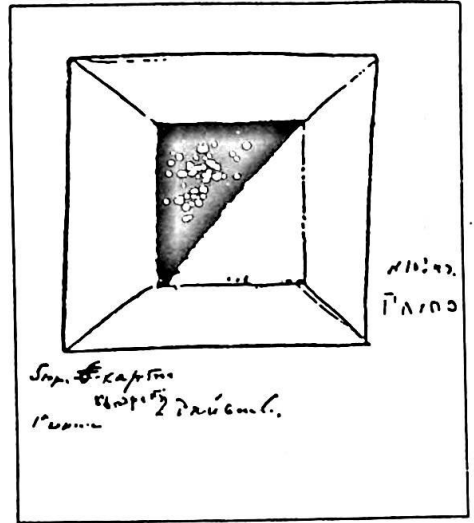
2 Vgl. Wersin 1956; zu den Eigenschaften des Quadrats siehe Arnheim 1983, S. 143-149; zur Spezifik des Bild-Sehens und des Text-Lesens vgl. Gibson 1973 und Kuznecov/Chromov 1983; zur Figur des Quadrats in der modernen Kunst von Malevič bis Albers siehe Albrecht 1976.



1 Malevič (Zeichnung, um 1930)

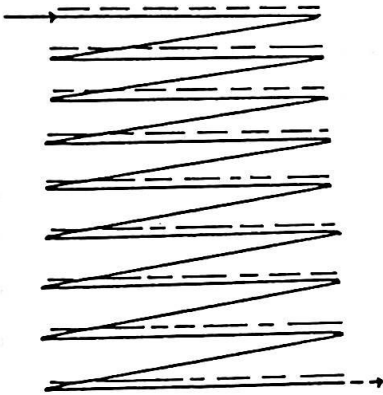


2 Malevič (Zeichnung, um 1913/14)

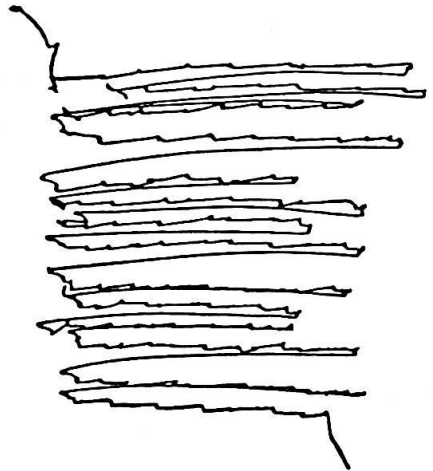


3 Malevič (Bühnenentwurf, 1913)

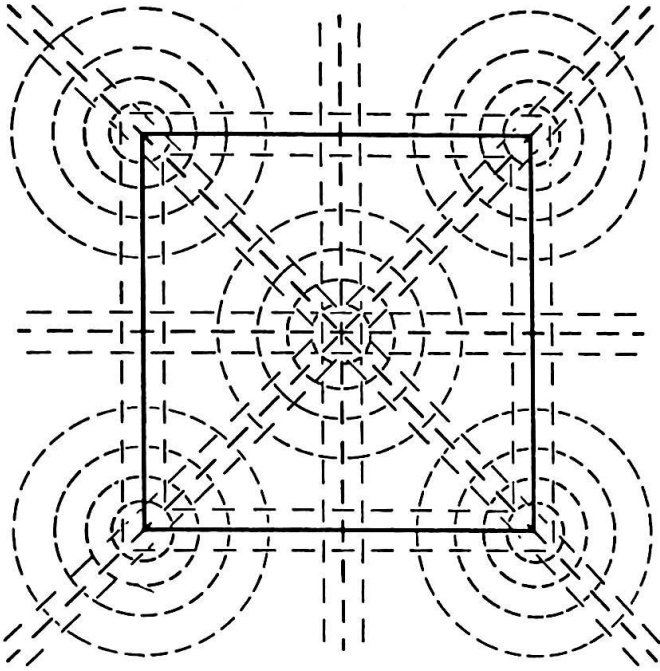
4 Augenbewegung beim Lesen



a Schema

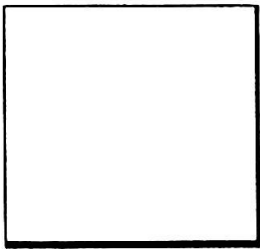


b Ablauf

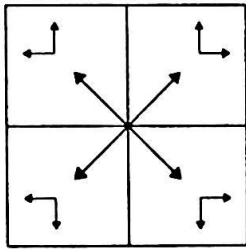


5 Augenbewegung bei der Wahrnehmung eines Quadrats

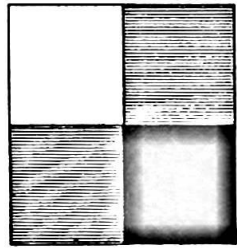
6 Kandinskij (strukturelle Charakteristika des Quadrats)



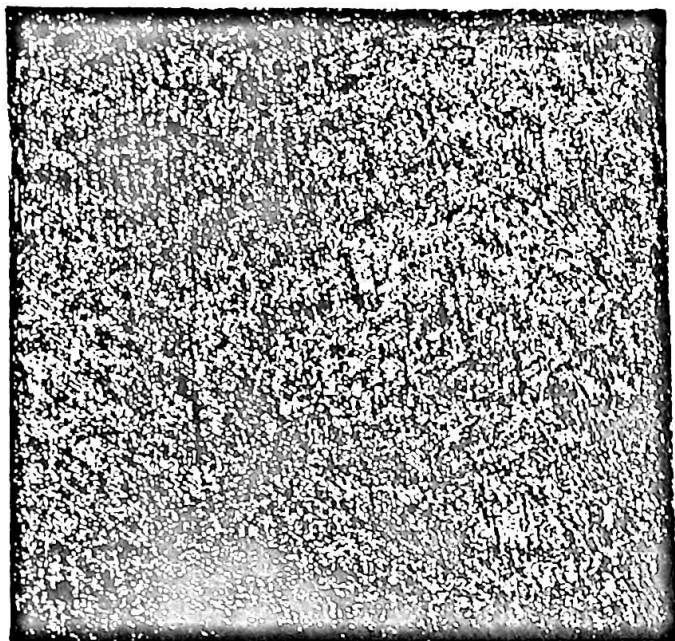
a Widerstand



b Spannung



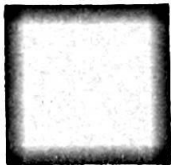
c Gewichtsverteilung



7 Malevič (Bleistiftzeichnung, ca. 1927)

МЫ ХОТИМ

МЫ ХОТИМ
МЫ ХОТИМ
МЫ ХОТИМ



О УНОВИСА

**на путь единой живяписной
аудитории**

**МЫ ПЛАН
СИСТЕМА
ОРГАНИЗАЦИЯ.**

**Направляйте ваше творче-
ство во отвесу экономии**

(Стилизованный текст, частично вырезанный или неразборчивый из-за качества скана)

Следующий номер будет посвящен творчеству...

Мы хотим видеть в искусстве не только красоту, но и смысл...

Следующий номер будет посвящен творчеству...

Мы хотим видеть в искусстве не только красоту, но и смысл...

Следующий номер будет посвящен творчеству...

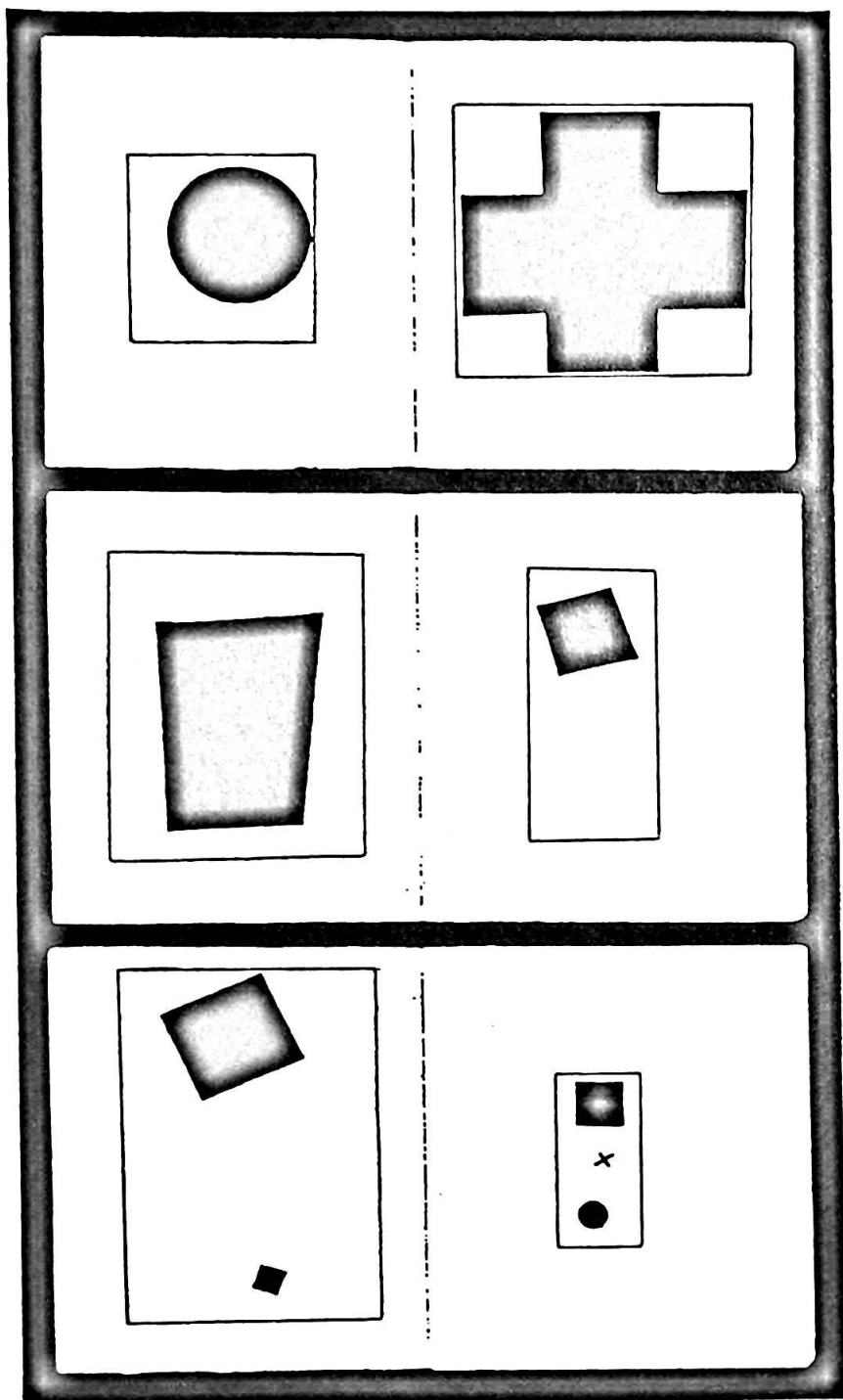
Мы хотим видеть в искусстве не только красоту, но и смысл...

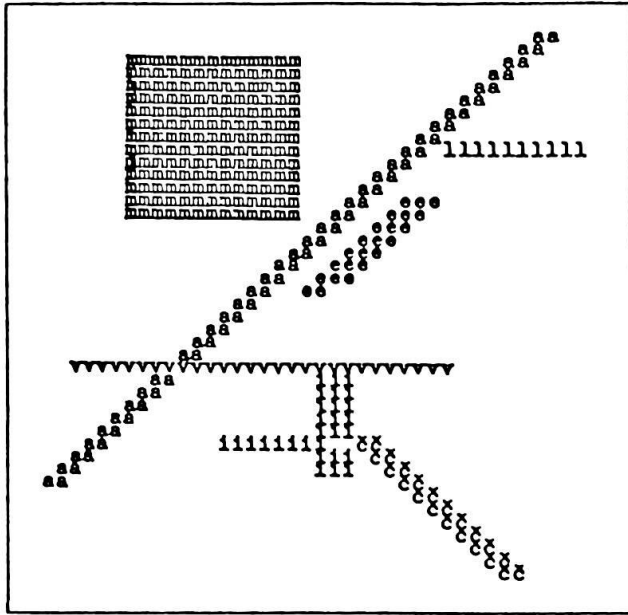
Следующий номер будет посвящен творчеству...

Мы хотим видеть в искусстве не только красоту, но и смысл...

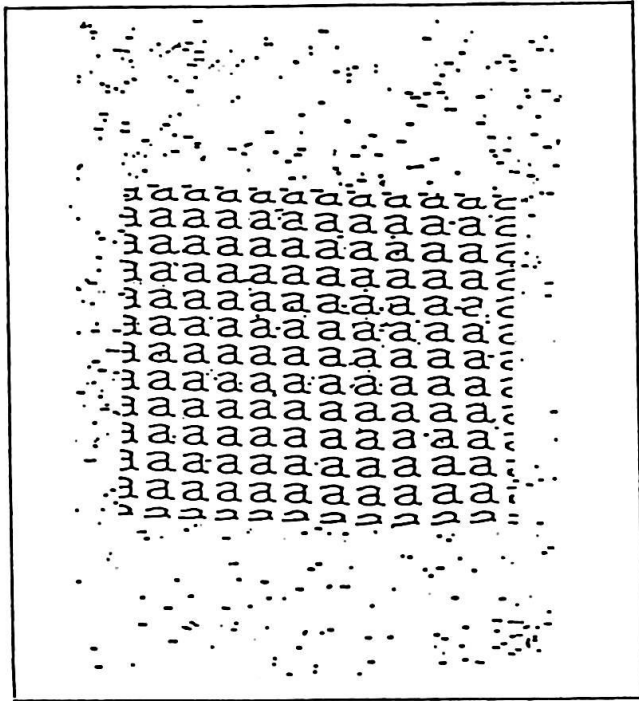
8 Propagandablatt UNOVIS (1920)

- 9a Malevič (»Suprematism, lithographierte Broschüre, 1920; suprematistischer Formenkanon)
- 9b Malevič (»Suprematism, lithographierte Broschüre, 1920; Textteil mit schwarzem Quadrat als Schlußfigur)





10 Kolár (Typogramm, 1966)



11 Williams (a-Quadrat, 1979)

andern Texten eine opake schwarze Fläche bildet. Man hätte es also, in letzter Konsequenz, mit einem totalisierten Text zu tun, der eine Vielzahl anderer Texte enthält, von denen jeder, für sich genommen, seinen Sinn haben mag, die aber insgesamt sich zum Un-Sinn verdichten, da sie nicht mehr in ihrer transparenten Schriftlichkeit, sondern nur noch in ihrer undurchschaubaren (weil rein anschaulich gewordenen) Bildlichkeit – somit als das, was sie gerade *nicht* sind – wahrgenommen werden können.¹

IV

Das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund« – Elementarform der *Ökonomie* – definiert das Kunstende der Selbstvernichtung der Kunst durch Entropie; die während Jahrhunderten in Bildern wie in Texten stetig akkumulierte *Bedeutungsfülle* hat schließlich die Bilder und die Texte selbst zum Verschwinden gebracht, hat sie unsichtbar und unlesbar gemacht. Malevič, dies kann nun konstatiert werden, veranschaulicht – und verwirklicht – im »Schwarzen Quadrat auf weißem Grund« nicht nur das, was das Bild als Abbild je gewesen ist und was es als reine Erscheinung je sein könnte, sondern er macht, darüber hinaus, auch deutlich, daß vom Ende der »Kunst«-Kunst die Bild-Kultur und die Schrift-Kultur gleichermaßen betroffen sein würden.

Was Malevič mit bildnerischen Mitteln einsichtig werden läßt, findet bei Vasilisk Gnedov – im »*Poem vom Ende*« (Poëma konca) – eine in ihrer Radikalität nicht mehr überbietbare literarische Entsprechung: 1913, im Entstehungsjahr des »Schwarzen Quadrats auf weißem Grund«, legte Gnedov unter dem genannten Titel einen Text *ohne Worte* vor; es handelte sich dabei um eine leere (und zugleich die letzte) Seite eines Gedichtbuches, das er mit »*Tod der Kunst*« (Smert' iskusstvu) überschrieben hatte.² Wenn Gnedov den Text in der opaken Weiße der Buchseite zum Verschwinden bringt, hebt er

1 Vgl. dazu eine von 1902 datierte Notiz bei Valéry 1973, S. 6, aus dem Jahr 1902: »Je sens toutes ces choses que j'écris ici – ces observations, ces rapprochements comme une tentative pour lire un texte et ce texte contient des foules de fragments clairs. L'ensemble est noir«. Den Übergang vom transparenten Schrift-Text zum opaken (»schwarzen«) Bild-Text hat Williams (1981) in einer graphischen Sequenz nachvollzogen. – [Siehe auch Felix Philipp Ingold, »Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevič«, 1988].

2 Vgl. dazu Markov 1969, S. 79ff.

dessen Schriftcharakter auf und entzieht ihn der linearen Dechiffrierung, läßt ihn aber, als Nicht-Text, gleichzeitig zum Gegenstand der Anschauung werden und verleiht ihm damit – in suprematistischem Verständnis – den rein phänomenalen Charakter eines auf seine Bildhaftigkeit reduzierten *Bildes*: der »blind« gewordene Satzspiegel *erscheint* als weiße Ikone.

Gnedov hat das »*Poem vom Ende*« mehrfach öffentlich vorgetragen, indem er den »gegenstandslosen« Text durch elementare körpersprachliche Zeichen – also gestisch – visualisierte; eine seiner diesbezüglichen Interpretationen soll darin bestanden haben, daß er, statt zu lesen, seinen Körper in rhythmischen Schaukeln versetzte, wobei er mit der Hand eine horizontale Linie andeutete, und zwar zuerst von links nach rechts, dann von rechts nach links, als wollte er die eine durch die andere Bewegung annullieren – eine Geste, mit der Gnedov zweifellos den obsolet gewordenen Akt des Lesens zu vergegenwärtigen suchte.¹

Mit der performativen Realisierung eines totalen, von jeglicher textuellen Fixierung befreiten Dichtwerkes gelangt Gnedov zu weitgehender Übereinstimmung mit Malevičs radikal antiliterarischer Forderung nach einer präalphabetischen poetischen Praxis, die »weder auf Papier noch auf Tinte« angewiesen ist und folglich jeder Form von Vertextung enthoben bleibt: die literarische Fiktion soll zugunsten sprachlicher Imagination aufgegeben werden. Auch Malevič möchte einzig auf »Rhythmus« und »Kadenz« der Sprache vertrauen, die kraft ihrer Eigendynamik aus Lauten (und nicht aus Wörtern, nicht aus Sätzen) »ein neues Bild *ex nihilo*« erzeugt und so sich selbst zu genügen vermag. In diesem Sinn versteht Malevič beispielsweise den unartikulierten *Schrei* als sprachlichen Selbstaussdruck des *Schmerzes*, weshalb es sich, seiner Ansicht nach, erübrigt, dem Schmerz *in Worten* Ausdruck zu verleihen, das heißt, den Schmerz als reine Empfindung verbal zu objektivieren. Statt Metaphern zu bilden (und damit zum *Übersetzer* zu werden), müßte der *Dichter*, als Person, sich zum Medium der »lebendigen Stimme« der Sprache machen, der er »neue Wortbildungen« abzulauschen hätte, Wörter freilich, die der »Verstand niemals wird begreifen können«, da sie »nicht ihm angehören«, sondern – als das eigentlich Sprachliche an der Sprache – der Poesie. Die schöpferische Sprache, meint Malevič, schließe jedwede Gegenständlichkeit – jede Objektivierung, also auch jede Bedeutung – aus; ihre Eigenart bestehe darin,

1 Bei Markov (a. a. O., S. 80) zitiert nach einem Bericht von Ignat'ev.

mit dem identisch zu sein, was sie hervorbringe: im Seufzer, im Schrei »gibt es keinerlei Materie, wohl aber die reine, die authentische Stimme ihrer Existenz.«¹

V

Malevičs tiefgreifende Skepsis gegenüber aller begrifflichen, mithin zweck- und bedeutungsorientierten Sprachverwendung, durch die er die ästhetische Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen bedroht, das Wort seiner vorliterarischen Totalität beraubt und das Bild dem verbalen Kommentar überantwortet sieht, findet ihren Ausdruck in der apodiktischen These, wonach jede wahre Sprache unverständlich – und das heißt: transrational – sein müsse; sie zeigt sich aber auch darin, wie er selber, wenn er in schriftlicher Form von Kunst, von Ästhetik handelt, seinen Diskurs gestaltet. Allen Texten Malevičs ist die Eigenart gemeinsam, daß sie sich weder auf eine bestimmte Methode noch auf ein bestimmtes Genre festlegen lassen; daß sie weder der wissenschaftlich objektivierenden noch der literarisch reflektierenden Ausdrucksweise verpflichtet sind; daß in ihnen vielmehr ein poetisches, ein hervorbringendes Reden sich kundtut, welches nicht nur Wahrgenommenes festhält (und damit lediglich die Inadäquanz von Sprache und Wirklichkeit, Begriff und Bild festschreibt), sondern die Wahrnehmung selbst, in ihrer Prozessualität, zur Sprache bringt.² Von daher wird denn auch klar, weshalb Malevičs agrammatische und asyntaktische Schreibweise, seine argumentative Widersprüchlichkeit, seine Tendenz zur Wiederholung, zur Variation, zum Oxymoron, sein konsequenter Verzicht auf indirekte Rede und direktes Zitat, auf Kommentar und Referat für seinen Diskurs konstitutiv werden konnten. Was der Logos je privilegiert hat, indem er es in Worte faßte und benannte, ist für Malevič nichts anderes als versprachlichte, mithin versachlichte Evidenz; also Verlust an Ursprünglichkeit: Seinseinbuße. Denn das rationale Denken bestimmt das Sein als das, was gesagt, was benannt ist; doch was *solcher* Seinsweise angehört, braucht, nach Malevič, nicht auch noch zu *sein*. Das Seiende wird um das Sein gebracht, indem man es ihm

1 Malevič 1977, S. 74-79.

2 Über »poietisches« vs. »richtiges« Sprechen von Bildern siehe Bättschmann 1977, S. 112ff. – [Vgl. auch Felix Philipp Ingold, »Zaugg lesen (Notizen und Exzerpte)«, in: Rémy Zaugg, *Für ein Bild*, Basel/Berlin, 1988, S. 29-59.]

– begrifflich, namentlich – zuspricht. Das individuelle Bewußtsein geht auf im Namen, den es sich gibt; seine Bestimmung ist es, an den Logos gebunden zu sein und in ihm sich zu vernichten.

Allein die Sprache – nicht das Bild – kann, in diesem Verständnis, erscheinen lassen, was ist; sie tut es, indem sie die Welt versprachlicht und sie als ein Sprach-Phänomen zur Erscheinung bringt.¹ Die Endlichkeit der Welt liegt in den Grenzen der Sprache beschlossen. Als ein Sprechender ist der Mensch sich selber fremd; die Sprache als das Fremde in ihm bewirkt seine Selbstentfremdung. So muß letztlich das Subjekt in sich zusammenbrechen, denn es ist Subjekt nur dann, wenn es (s)einen Namen hat; wenn es zum Objekt *geworden* ist. Wenn nun Malevič ein vorsprachliches, nicht mehr individuell fixiertes Bewußtsein – als Bewußtsein schlechthin, im Gegensatz zum rationalen Konstrukt des Selbst-Bewußtseins – fordert, setzt er damit implizit voraus, daß der Mensch sich selber (sein Selbst) übersteige, indem er zurücktritt hinter das, wodurch sein Mensch-Sein wesentlich bedingt ist; die Sprache.

Auch hier bleibt Malevič auf das Paradoxon angewiesen: Um eine restlos vertextete Welt ihrer Seinsvergessenheit zu entheben, bedient sich der Künstler seinerseits des linearen Mediums der Texte; er greift, da sein »Pinsel struppig geworden ist«, zur »spitzen Feder«, von der er sich direkteren Zugang zu den »Gehirnwindungen« – zum rationalen Denken – verspricht.² Dabei bleibt für Malevič freilich die Vorstellung wegleitend, daß er, wenn er schreibt, sich einschreibt in

1 Vgl. dazu eine diesbezügliche Überlegung Conrad Fiedlers (zitiert bei Schweizer/Wildermuth, 1981, S. 256f.): »[...] in demselben Augenblicke, in dem wir das Gesehene aussprechen, ist es nicht mehr ein Gesehenes; in dem sprachlichen Ausdruck führen wir etwas in das Bewußtsein ein, was nicht aus dem Stoff besteht, der durch die Gesichtsempfindung geliefert wird und daher, anstatt der Entwicklung des Gesichtsbildes zugutezukommen, dieselbe vielmehr unmöglich macht. Auch gleicht diese Art, sich von einem Gesichtseindruck Rechenschaft zu geben, einem Notbehelf; sie stellt sich da ein, wo das sehende Bewußtsein unfähig ist, sich über sich selbst Rechenschaft zu geben; wie wenig das Resultat dem vorgeblichen Zweck entspricht, kann jeder erfahren, wenn er den Versuch macht, von einem sprachlichen Ausdruck zu einer sinnlichen Wirklichkeit des Gesichtsbildes zurückzukehren.« – Siehe auch die in der Auseinandersetzung mit Parain und Blanchot gewonnenen Einsichten zur Sprachhaftigkeit allen Seins bzw. zur Seinskonstitution durch Versprachlichung (»être serait le synonyme d'être dit«) bei Klossowski 1980, S. 135-157: »Ainsi ne suis-je qu'un moyen du langage pour faire venir à l'être ce que n'est pas encore.« Diese Stelle (a. a. O., S. 141) macht klar, daß zwischen sprachlicher und bildnerischer Weltaneignung einerseits, zwischen sprachlicher und bildnerischer Weltschöpfung andererseits eine fundamentale ontologische Differenz besteht.

2 Malevič 1974, S. 123.

einen umgreifenden Architext, der alles, was sprachlich überhaupt formulierbar ist, latent bereithält, so daß der jeweilige Diskurs nicht eigentlich erfunden, sondern lediglich gefunden werden muß. Es versteht sich, daß ein derartiges Textverständnis die Autorschaft von jeglichem Originalitäts- und Prioritätsdruck entlastet und daß dadurch die Grenzlinie zwischen »fremden« und »eigenen« Schriften verwischt wird. Malevič macht sich diese Freiheit insofern zunutze, als er in seinen Texten oft über weite Strecken Texte anderer Autoren paraphrasiert, ohne irgendwelche Quellen anzugeben; aber auch ohne den Anspruch, das Übernommene adäquat – im Sinn der Vorlage – resümiert oder interpretiert zu haben. Da Malevič fremde Texte nicht selten auf solche eigenmächtige Weise zu Vereinnahmungen pflegt, um sie *für sich* sprechen zu lassen, vermag auch die gewissenhafteste Einflußforschung kaum etwas zum besseren Verständnis seiner theoretischen Positionen beizutragen; denn entscheidend ist nicht, was er von wem übernommen hat, sondern die Tatsache, daß er auch dort, wo Einflüsse nachweisbar sind, im eigenen Namen spricht; daß er, in wessen Worten auch immer, sich selber ausspricht.¹ Malevič geht es jedoch keineswegs darum, fremde Texte auktorial für sich zu beanspruchen oder sie kompilatorisch nachzuschreiben, das heißt, sich etwas anzueignen, das ihm fremd wäre und demgegenüber er extern bliebe; vielmehr begreift er sich als internen Funktionär und Regulator seines zwischen eigener und fremder Rede frei fluktuierenden Diskurses, den er wiederum bloß als partielle Realisierung jenes einen allumgreifenden Architexts auffaßt, der *die Welt bedeutet* und dem er selber – Subjekt und Objekt zugleich – angehört.

So wird Malevičs polyphoner Bild-Diskurs, wie er sich in seinen zahlreichen Programmzeitschriften, vor allem jedoch in den Notizbüchern niedergeschlagen hat, zu einer spezifischen Art von künstlerischer Kreativität, durch die der Maler – als »Suprematist« – seinen Weltbezug neu zu bestimmen und zu gestalten sucht; durch die er aber auch eine neue Welt-Anschauung begründen möchte, eine neue Form des In-der-Welt-Seins und der ästhetischen Welt-Aneignung.

¹ Vgl. Malevičs Schopenhauer-Rezeption (in Malevič 1976; mit Kommentar von Troels Andersen, a. a. O., S. 7ff.)

VI

»Die Jahre 1908 bis 1910 waren die entscheidenden«, schreibt Malevič im zweiten Teil seiner Abhandlung über den »*Suprematismus als Gegenstandslosigkeit*«: »Die Umwälzung führten der Kubismus und der Futurismus herbei. Sie hatten großen Anteil an der Zerstörung der alten Fundamente. Aus den Trümmern, die noch die Merkmale ihres gegenständlichen Ursprunges bewahrten, entstand ein neues System. Das neue System erzeugte eine neue Form für das Gewicht. Im Jahre 1913 wurde auch dieses Gewichtssystem zerstört durch die Einführung des Suprematismus als [eines] gegenstandslosen Systems.«¹ Hier geht es nun freilich nicht bloß um die Festschreibung einer historischen Abfolge von »Kunstismen«, als deren höchste Stufe der Suprematismus zu gelten hätte; denn die höchste, die letzte Stufe künstlerischen Schaffens wäre, nach Malevič, der erste Schritt hin zu einer Vollkommenheit, welche *vor* aller Kunst zu erreichen wäre, also *nach* deren Überwindung.

Der Suprematismus – das sei hier noch einmal unterstrichen – ist bei Malevič weder als Kunst-Stil noch als Kunst-Epoche, sondern als panästhetische Lebens-Form gedacht, in der Kultur und Natur, definitiv versöhnt, ihre ursprüngliche Totalität zurückgewinnen könnten: Ursprünglichkeit und Totalität sind die zentralen Kategorien der suprematistischen Ästhetik; Voraussetzung für das, was Malevič unter Vollkommenheit (als Zustand des »weißen Suprematismus«) versteht – das neue, nicht mehr an Texten, sondern einzig an Phänomenen orientierte Seinsbewußtsein einer restlos befreiten Menschheit, welche den durch Wirtschaft, Technik und Politik bestimmten Lebens-Kampf aufgegeben hat zugunsten einer interesselosen arationalen und aperspektivischen Welt-Anschauung.

Der »weiße Suprematismus«, von Malevič im »*Weißes Quadrat auf weißem Grund*« (1918) bildnerisch konkretisiert, steht für eine zu absoluter »Formeinheit« synthetisierte Welt von phänomenaler Weiße, in der »alle Spektren [...] zu einem einheitlichen Bewußtsein, in eine einheitliche Erregung und Bewegung gebracht« sind, so daß auch das Bewußtsein des Menschen in all seinen Bewegungen durch Ausnutzung aller Mittel und Naturkräfte zum Weißen gelangt»: »Wie alle Formen kommt auch das Bewußtsein aus dem einheitlich Weißen, durchschreitet eine Zone von Bewegungen als Kultur und kehrt wieder zum Weißen als seiner Grenze zurück. [...] Es ist

1 Malevič 1962, S. 232.

denkbar, daß das weiße Quadrat Anfang und Abschluß bedeutet, das heißt, daß die Bewegungszonen des Weißen an beiden Enden weiße Kuben haben, die man als Symbol von sechs Vollkommenheiten betrachten könnte, die je einer Seite des Kubus – also einem Quadrat – entspringen, sich unterwegs in Gegenstandslosigkeit zerstäuben und wieder in den Kubus oder in das System der Quadrate der sechs Kubuseiten einmünden.«¹ – Die Tatsache, daß der Suprematismus alles in »einheitlicher Weiße« aufgehen (und somit opak werden) läßt, hat nicht zuletzt auch das Verschwinden des »Schwarzen Quadrates« im weißen Feld zur Folge, den Verlust jener suprematistischen Elementarform, welche, bei Malevič, die Bildhaftigkeit des Bildes gegen die Bildfeindlichkeit des Textes behauptet. Der »weiße Suprematismus« rehabilitiert das »Bild«, indem er das *Bild* als Ab-Bild verwirft, um es in seiner abstrakten (von der Wirklichkeit »abgezogenen«) Bildhaftigkeit *rein* zur Erscheinung zu bringen; diesem Vorgang entspricht in der »gegenstandslosen Welt« des Suprematismus die Überlagerung und Verdrängung der Objekte durch die Phänomene: »Im weißen Suprematismus operiert das Bewußtsein nicht mehr mit verschiedenen Materialien, sondern nur noch mit Erregungen. Das Bewußtsein fügt sich demnach in das System natürlicher Erregungen ein, wodurch der Suprematismus in seiner letzten Konsequenz weder Grenzen noch Zahlen mehr kennt. [...] Aufgenommen wird nicht die Welt der Dinge, auch nicht ihre äußere Hülle, sondern nur das Zusammenwirken von Erregungen. Die Wahrnehmung von Erscheinungen steht außerhalb aller Kategorien und Unterscheidungen nach allgemeingültigen Begriffen. [...] Das gegenständliche Gesetz ordnet die Dinge nach Rang und Würde, das gegenstandslose nach dem Grad der Erregung. Die Wahrnehmung bleibt aber nur in Augenblicken völliger Erregung rein und richtig. Erkennen kann man die Wahrnehmung aber nicht, weil sie nur Erregung ist. [...] Das All birgt in sich keine Gegenstände, sondern nur Erscheinungen, die man mit ›Sein‹ bezeichnet. Das Sein aber bestimmt die Wahrnehmung oder die Erkenntnis. Folglich begründet es neues Sein oder zieht aus dem vorhandenen Sein neue Schlußfolgerungen als Erregungsart.«²

»Rein« und »richtig« ist Erkenntnis also nur dann, wenn das Sein

1 Malevič 1962, S. 229.

2 Malevič 1962, S. 213. – Der bergsonistisch geprägte Begriff der »Erregung« findet sich auch in der *Literatur* der klassischen Moderne, bei so unterschiedlichen Autoren wie Valéry und Marinetti.

als Schein und der Schein als das Wahre begriffen wird; und nur dort, wo die Welt der Objekte erkannt wird als das, was sie zu sein *scheint*; und das heißt: als das, was sie *ist*, indem sie Erscheinung wird. Die phänomenale Weiße, von der Malevič immer wieder spricht, steht für die Opazität der Phänomene einerseits, für die höchste menschliche Weisheit andererseits, die keinen Unterschied mehr kennt zwischen Geist und Materie, Subjekt und Objekt, Sein und Schein: »In Wahrheit gibt es nur ein einziges Element – die Erregung, die in ihrer Wirkung als Element in unserer Vorstellung in zwei Begriffe zerfällt, die wir einmal Geist, das andere Mal Materie nennen oder umgekehrt, je nachdem wie es sich aus unserer Vorstellung von der Welt ergibt. Als formende und organisierende Prinzipien bestehen bei uns ganz allgemein Materie, Geist und Gedanke, Erregungen verschiedener Grade, Kräfte und Funktionen. Der Gedanke als Funktion der Form realisiert die Bewegung und erfindet die Welt. Auf diese Weise setzt sich die Welt des Menschen aus den gleichen Bestandteilen zusammen wie er selbst.«¹ – Das Ich und die Welt der Objekte werden auf solche Weise gleichermaßen immaterialisiert und nurmehr in ihrer Phänomenalität wahrgenommen; als Energieerreger und Energieempfänger; als Subjekt und als Objekt sinnlicher Erkenntnis, die den Körper zum »Pinsel«, die Welt zum »Bild« werden läßt, denn in der »gegenstandslosen Welt« des Suprematismus spricht die Natur selbst sich durch den Künstler aus, statt von ihm, wie die Dialektik von Geist und Materie es nahelegt, in Bildern (oder Texten) widerspiegelt zu werden.²

Suprematistische Lebens-Kunst erfordert deshalb eine totale Wahrnehmungsfähigkeit, die sich auf alle Sinne stützen kann, die das Auge als Gehirn, das Gehirn als Auge einsetzt und den »Schädel« zum »Kosmos« erweitert, um schließlich zum Organon jeglicher Welt- und Selbsterkenntnis zu werden³: Erkenntnis nun nicht mehr als Wissenszuwachs, sondern als unmittelbare sinnliche Erfahrung, aus der der Körper seine eigene, vom rationalen Wissen abgehobene Weisheit gewinnt. »Noch aber müht sich der menschliche Geist weiter [damit] ab, Klarheit und Anschaulichkeit in seine Welt zu bringen, also etwas zu verwirklichen, was es im Weltall nicht gibt. Seit den Zeiten des Turmbaues zu Babel, als die Menschen glaubten, den Himmel erreichen zu können, haben sie nichts dazu gelernt. –

1 Malevič, a. a. O., S. 237.

2 Vgl. Malevič 1981, S. 55; 1977 S. 77; 1981 S. 43.

3 Siehe dazu u. a. Malevič 1974, S. 152.

Mit diesen vergeblichen Bemühungen verbaut der Mensch sich den Weg zu der schweigenden dynamischen Weisheit der kosmischen Erregung, diesem reinen, ziellosen, gegenstandslosen Wirken. Es ist an der Zeit, daß der Mensch sein Leben dieser Weisheit entsprechend aufbaut und sich gegen jede menschliche ›Weisheit‹ (als positives Wissen) abschirmt. – Eine Grundlage muß geschaffen werden, die allem gegenständlichen Denken entgegenwirkt. – Der Weg des Menschen muß befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrtausenden angesammelt hat. Dann erst wird der Rhythmus der kosmischen Erregung voll wahrgenommen werden können, dann wird der ganze Erdball eingebettet sein in eine Hülle ewiger Erregung, in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens.«¹

Malevičs Entwurf einer »gegenstandslosen Welt«, wie sie im »weißen Suprematismus« sich erfüllen (beziehungsweise wiederhergestellt werden) sollte, bleibt insofern spekulativ, als er eine von jedweder äußeren Bedingtheit – etwa von der Notwendigkeit, sich ernähren, also arbeiten zu müssen – *befreite* Menschheit voraussetzt, welche beliebig über sich hinaus- oder hinter sich zurückzugehen vermöchte, um zuletzt nichts anderes als ihre vorgeschichtliche, durch keinerlei rationale Erkenntnis gefährdete Unschuld zu erlangen. Die von Malevič auf vielfältige Weise artikulierte »Sehnsucht, aufzugehen in der Summe der bereits verbundenen artverwandten Elemente« (und das heißt: einzugehen in die *Natur*), entspricht jener andern »Sehnsucht nach Überwindung der Geschichte als Zeitform des Faktischen«, die schon bei Mallarmé (in »*Igitur*«) zur »Schlußfigur der Schöpfung« wird² und später – unter dem Einfluß Nikolaj Fedorovs – bei Chlebnikov, bei Majakovskij als explizite dichterische Utopie Gestalt gewinnt.³ Bei Malevič – wie bei Mallarmé – versteht sich das Ästhetische als das Äußerste; »als das, was am Ende aller undurchsichtigen Bewältigung des Faktischen dem Ganzen die Qualität der Notwendigkeit gibt.«⁴

In diesem Sinn ist die von Malevič bald mit dem »Pinsel«, bald mit der »Feder« festgehaltene (dabei aber laufend modifizierte) Lehre des Suprematismus eine in Bildern und/oder Worten ausgemalte utopische Lebenswelt, die, weil sie keine räumlichen Koordinaten

1 Malevič 1962, S. 254.

2 Blumenberg 1981, S. 321.

3 Siehe Lukasevich 1977, S. 25f.

4 Blumenberg 1981, S. 321.

und keine materiellen Qualitäten mehr kennt, zum vollkommenen Zeitgebilde wird, zu einer in permanentem Fluß befindlichen und zugleich in der absoluten Ruhe der »Fünften Dimension« verharrenden »Phänomenal-Welt«, deren Wesen nicht *durch* das Denken, sondern einzig *in* der Anschauung zu erschließen ist; das folglich nicht mehr bloß bedacht, vielmehr schauend erdacht – imaginiert – werden muß. Wie diese »gegenstandslose Welt« beschaffen wäre, welche Seinsweise, welche Daseinsform ihr zukäme, bleibt für Malevič irrelevant; denn ihr Wesentliches – das Umgreifende: Gott – residiert nicht in der Welt, es ist die Welt. Der Suprematismus, verstanden nun, im Gegensatz zur bloß darstellenden, nichts vorstellenden Todes-Kunst (*mertvopis'*) der Vergangenheit, als Grundlegung einer neuen Lebens-Kunst (*živopis'*), in der Kunst und Leben, Theorie und Praxis ineingesetzt sind, ist darauf angelegt, die Welt selbst zur Erscheinung kommen zu lassen (*vyjavlenie*) und auf diese Weise zu zeigen, also sichtbar zu machen, daß sie ist; statt zu erklären, weshalb, wie und wozu sie funktioniert.¹ Die gegenstandslose Welt wird eine reine Schein-Welt ohne jede materielle Basis sein: alles und nichts zugleich; die Wahrnehmung dieser Welt wird zugleich deren Erschaffung sein – sinnliche Erkenntnis, die ihren Gegenstand hervorbringt, indem sie ihn in seiner Scheinhaftigkeit konkretisiert.

VII

Malevičs ganzheitliche (in sich aber durchaus widersprüchliche) Vorstellung einer rein phänomenalen Welt ist eng mit seinen Überlegungen zur Phänomenalität des Bildes verknüpft, was er selber dadurch zum Ausdruck bringt, daß er einerseits das »neue Antlitz« – die »äußere Erscheinung und den Geist« – der Gegenstandslosigkeit als ein »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund« imaginiert und andererseits die Welt der Phänomene insgesamt als ein »lebendiges Bild« begreift.² Wo Malevič von der Scheinhaftigkeit der Welt spricht, handelt er immer auch von der Bildhaftigkeit des Bildes; denn Bildhaftigkeit und Scheinhaftigkeit sind gleichermaßen »gegenstandslos« und fallen beide *vor* die metaphysische Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem, Außen und Innen, Form und

1 Vgl. dazu Wittgenstein 1960, 6.44-6.522.

2 Malevič 1974, S. 24 f; vgl. Simmons 1981, S. 235ff.

Inhalt.¹ So werden Bild und Welt im Suprematismus der Fremdbestimmung durch Sprache entzogen, um ihr eigenes, ihr eigentliches »Sprechen« zum Ausdruck bringen zu können: das *Schweigen*, welches Voraussetzung allen Erscheinens ist; denn beim Sprechen – durch die Sprache – wird der Sinn abgelöst von der Art und Weise seines Erscheinens. Tjutčevs berühmtes Diktum, wonach alles Ausgesprochene notwendigerweise lügenhaft sei, ist von der Erkenntnis – oder der dichterischen Erfahrung? – geprägt, daß es ein phänomengerechtes Sprechen nicht geben kann. Deshalb ist das Schweigen des Bildes (seine Un-Gegenständlichkeit, seine semantische Opazität) weder Schwäche noch Mangel, sondern entspricht der spezifischen Artikulationsform der dem Bild eigenen Seinsweise: der Potentialität.² Das »lebendige Bild«, als welches, nach Malevič, die Welt der Phänomene sich zeigt, ist unmittelbarer Ausdruck jenes präzisen »schöpferischen Prinzips«, das der »Weisheit des Lebendigen« entspricht; das Lebendige wiederum – die Natur – ist eine permanent bewegte und durch »Erregungen« bewegende Welt der Möglichkeiten. »Milliarden von Samen« stößt die Natur aus, und doch fügen sie sich letztlich alle zu »lebendiger Symmetrie«; deshalb sollte die Natur dem Menschen zum Vorbild höchsten Schöpfertums werden.³

Das große Ganze der Natur ist, nach Malevič, vom »gegenstandslosen Prinzip der Verbindung artverwandter Elemente ohne irgendwelche Ursache« durchwaltet und steht kraft dessen dem »vernunftmäßigen Prinzip« entgegen, »das alles voraussehen und alle Ursachen erkennen will«, was zur Vergegenständlichung statt – umgekehrt – zur Entgegenständlichung der Welt führt. »Somit ist die Ursache all dessen, was wir Äußerung oder Erscheinung nennen, nur die Verbindung artverwandter Elemente. In diesem Sinn ist das Wort »Äußerung« nicht ganz sinnentsprechend, weil sich in der Verbindung artverwandter Elemente nichts »äußert«, bei ihnen handelt es sich vielmehr um immer wiederkehrende Erscheinungen dessen, was von jeher unverändert bestanden hat und immer bestehen wird.«⁴ Wie die Natur insgesamt, so gehört auch jeder einzelne Mensch dieser »Summe natürlicher Verbindungen artverwandter Elemente« an, deren Werden und Vergehen »keinen Zweck und Nutzen« erkennen läßt: »Die Natur kämpft mit niemandem, darum nimmt sie auch

1 Vgl. Boehm 1978, S. 449.

2 Boehm 1978, S. 456.

3 Malevič 1981, S. 43.

4 Malevič 1962, S. 244.

keinen Schaden in ihrer wirbelnden Bewegung ohne Anfang, ohne Ende, frei von Verstand, Überlegung, Sinn, Ziel und Aufgabe. Sie lebt und wirkt im Triumph des Lichtes, das ihre sinnlose Bewegung in der unendlichen Finsternis anstrahlt.«¹

Bei Malevič wird die pantheistisch überhöhte Natur ihrerseits zu einer souveränen schöpferischen Potenz, deren chaotisch expandierende Energieströme zu immer wieder neuen *Bildern* einer »gegenstandslosen Welt« zusammenfließen, zu flimmernden Phantasmagorien, welche in der menschlichen Einbildungskraft ihre Entsprechung und zugleich ihre Konkretisierung finden. Mit dieser Vorstellung bringt sich Malevič in Gegensatz nicht nur zu aller Wissenschaft und Politik, sondern zu den technischen und materiellen Errungenschaften des Zivilisationsprozesses schlechthin, dessen Ziel seit alters die totale Nutzbarmachung (also Unterwerfung) der Natur gewesen ist. Denn die Geschichte dieses Prozesses ist im wesentlichen die Geschichte des vom dialektischen Denken ausgeschlossenen Dritten; jene Geschichte, die sich als Fortschritt durchgesetzt und in Texten sich niedergeschlagen hat, indem sie vergessen machte und schließlich vergaß, wovon sie ausgegangen, getragen und getrieben war: positives Wissen hat die Phantasie, die Sinnlichkeit, zuletzt auch den Körper aus dem Bewußtsein verdrängt.²

»In der Natur vollzieht sich alles ohne Buchweisheit, der Mensch aber muß zu allen möglichen Lehren und Schriften greifen, um zu wissen, wie er sich in diesem oder jenem Falle zu verhalten oder wie er dieses oder jenes Material zu bearbeiten hat. Die Naturerscheinungen haben weder ein Ziel noch eine Ursache. ›Ziel‹ und ›Ursache‹ sind Erfindungen des Menschen, auf denen er seine ganze Welt-Anschauung, sein Weltbild aufbaut. Wenn es aber in der Natur auch kein Ziel und keine Ursache gibt, so gibt es doch innere Beziehungen, nach denen sich die artverwandten Elemente ordnen. Diese artverwandten Elemente ergeben bei ihrer Vereinigung diese oder jene Form der Bewegung. Aus solchen inneren Beziehungen besteht die Natur, besteht das All. Anders ausgedrückt: In der Natur gibt es nur Verbindung und Auflösung, Aufbau und Zerfall. Nicht artverwandte Elemente können sich niemals verbinden, können niemals eine Form als Erscheinung bilden. Artverwandte Elemente haben bei ihrer Verbindung zu einer Erscheinung nichts zu überwinden. Eine

1 Malevič 1962, S. 247.

2 Vgl. Kamper 1981, S. 232ff. Siehe auch Mattenklott 1982.

solche Erscheinung setzt weder Bedürfnis noch Notwendigkeit voraus, sie ist gegenstandslos. Auch der Mensch kann in seiner Kultur die Naturkräfte nicht anders anwenden als mit ihren ihnen eigenen natürlichen Eigenschaften. Er kann sie auch nicht zu anderen Funktionen zwingen, als ihnen von Natur aus eigen sind. Er kann nur die Urkraft rein äußerlich in eine neue Form bringen; die Urkraft selbst und die ihr eigenen Funktionen ändern sich dadurch nicht.« Und weiter im Text fragt – und antwortet – Malevič wie folgt: »Wußte die Sonne, daß sie mit ihren Strahlen auf der Erde an der Schaffung eines Apfels und auf dem Mars von irgendetwas anderem mitwirkt? Oder hat sich an einer Stelle des Weltenraums die Wärmeenergie einer Sonne konzentriert, um auf der Erde oder sonstwo Äpfel, Weizen, Mais zu produzieren? Ist die Sonne geschaffen, um dem Menschen dienstbar zu sein? Nein, die Natur kennt keine vorgefaßten Ziele, sie kennt nur gegenstandslose Wechselwirkungen.«¹ Manche Formulierungen Malevičs lassen darauf schließen, daß es ihm bei der Ausarbeitung seiner suprematistischen Ästhetik auch und gerade darum ging, die kollektive Einbildungskraft der Menschheit zu reaktivieren, um schließlich die reale Welt in einer Vielzahl von imaginierten Welt-Bildern aufgehen zu lassen; sie in der Gegenstandslosigkeit des reinen Scheins zum Verschwinden zu bringen. »Wissen kann es nur geben, wenn ein Objekt in seinem Ursprung lückenlos erkannt ist«, heißt es anderweitig bei Malevič: »Ist so etwas aber möglich, kann man beweisen, daß ein bestimmtes Objekt aus bestimmten, voll erkennbaren und erkannten Einheiten besteht? Gibt es Elemente in Wirklichkeit, oder handelt es sich nur um eine eingebildete Einteilung? Wenn die Einteilung in Elemente eingebildet ist, dann ist alles Einbildung, was wir mit ›Wirklichkeit‹ bezeichnen. Alles ist Einbildung von etwas, was tatsächlich gar nicht vorhanden ist. Eine Birke, ein Stein, ein Gewässer sind eingebildete Erscheinungen. Den besten Beweis dafür liefert ein Maler, der eine Landschaft auf seiner Leinwand darstellt: Birke, Stein, Wasser sind gar nicht wirklich vorhanden.«²

Auch diese Textstelle kann als Beleg dafür gelten, daß Malevič den Suprematismus nicht nur als Wahrnehmungsästhetik, sondern auch als Produktionsästhetik gedacht hat. Die »gegenstandslose Welt« – die »Gegenstandslosigkeit« der *Welt* – wird hervorgebracht durch

1 Malevič 1962, S. 242-244.

2 Malevič 1962, S. 246. – Zur Absenz des Vorhandenen in der bildenden Kunst siehe die historisch-kritische Übersicht bei Bättschmann, 1982.

die Einbildungskraft dessen, der die Wirklichkeit sichtbar macht, indem er sie wahrnimmt als das, was sie zu sein scheint. »Der Wesensinhalt des Suprematismus ist die Ganzheit gegenstandsloser, naturbedingter Erregungen ohne Ziel und irgendwelche Zweckbestimmungen«, betont Malevič stets von neuem (wobei er sich des öftern wiederholt): »Doch das bedeutet nicht, daß das gegenstandslose Wirken nicht auch Formen für die Allgemeinheit finden wird. Im Gegenteil, *die suprematistische Gegenstandslosigkeit ermöglicht gigantische Schöpfungen, ähnlich den Schöpfungen der Natur*, wie Berge, Täler und so weiter. Die Natur kennt in ihrer Gegenstandslosigkeit keine Grenzen, ebenso auch der Suprematismus, der dadurch die freiesten Schöpfungen der inneren Erregung ermöglicht.«¹ Es versteht sich, daß die »gigantischen Schöpfungen« des Suprematismus mit der von Lunačarskij und Trockij geforderten sozialistischen Monumentalkunst, welche innerhalb der neuen Gesellschaftsordnung rein repräsentative Funktionen hätte übernehmen sollen, nichts zu schaffen haben konnten; daß es sich dabei vielmehr um ästhetische Setzungen handelt, die – Anschauungsdatum und Ausdrucksbewegung zugleich – in oder neben der Natur als autonome Wirklichkeits- beziehungsweise Lebens-Formen sich konstituieren.² Indem die Kunst auf jeglichen Mimetismus verzichtet, gibt sie ihre Rivalität mit der Natur endgültig auf, um sich, wie diese, in ein »unvordenkliches und unfehlbares Anonymat« zurückzuziehen. Das heißt allerdings nicht, daß die Kunst – als *l'art pour l'art* – sich in ihrer eigensten Domäne isolierte; vielmehr geht sie nun selbst in die Natur ein, wird ihrerseits zu einer Naturkraft, überläßt sich ihrer Eigengesetzlichkeit, verwahrt sich gegen jegliche Intervention des Bewußtseins und sucht, indem sie keinerlei zweckbestimmte Inanspruchnahme mehr zuläßt, den Anschluß an »die absolute und schattenhafte Unschuld der Elementarkräfte«, als deren unmittelbare Hervorbringung sie nun gelten möchte.³ So werden »im Menschen zahlreiche Vorstellungen entstehen, die vielleicht lebendiger sein werden als die reale Figuration«, und kraft dieser lebendigen Vorstellungen werden »alle Neuerer sich zusammenfinden, um an der universalen Schöpfung teilzunehmen«: »Unsere Ateliers malen kei-

1 Malevič (a. a. O., S. 124f., kursiv von mir F.P.I.).

2 Zur ästhetischen »Produktion der Wirklichkeit« bei Fiedler und Croce siehe die Texte und Kommentare bei Schweizer/Wildermuth 1981, S. 31ff., S. 243ff., S. 267ff.

3 Caillois 1976, S. 65-67.

ne Bilder mehr, sie errichten die Lebens-Formen – nicht die Bilder, sondern die Projekte werden zu lebendigen Wesen.«¹

Die Kunst wie auch das Leben sind, unter solchen Voraussetzungen, nichts anderes mehr als »die Meisterschaft, mit der die schöpferische Idee sich realisiert«.² Als demiurgischer Lebens-Künstler wird der Mensch sämtliche Kunst- und Naturformen mit »lebendigem Geist« beseelen, und es wird die Zeit kommen, da »Amboß« (Arbeit) und »Palette« (Kunst) vereint sein werden, die Zeit des »neuen Triumphs« einer Menschheit, welche endlich in Übereinstimmung mit ihrer wahren Natur – also nicht mehr bloß sachgerecht, sondern phänomengerecht – zu leben versteht: »Erst dann wird der Mensch aufhören, nach dem Unerforschlichen zu forschen, wird er zum reinen Rhythmus der Erregung, dem Quell völliger Gegenstandslosigkeit gelangen. Wenn der Mensch dieses neue Seinsbewußtsein erlangt haben wird, wird er zum Suprematismus gelangen, der nicht mehr Kultur und Vollkommenheit im bisherigen, gegenständlichen Sinne bedeuten wird.«³

VIII

In seinem Aufruf »*An die Neuerer der ganzen Welt*« (1919) macht Malevič klar, daß sein Entwurf einer alle Lebens- und Schaffensbereiche umgreifenden suprematistischen Ästhetik auch eine sozialpolitische Dimension aufweist.⁴ Malevič war sich der utopischen Perspektivierung dieses Entwurfs durchaus bewußt und ließ keinen Zweifel daran, daß mit einem Rückfall der Menschheit in die Bestialität nach wie vor zu rechnen sei; dennoch – oder gerade deshalb – glaubte er sich in den ersten Jahren nach der bolschewistischen Machtergreifung zur Hoffnung berechtigt, vom Sowjetsystem die Schaffung »neuer Formen für Ohr und Auge« zu erwarten, durch die das menschliche Bewußtsein hätte »entgegenständlicht« und somit der »Gegenstandslosigkeit« nähergebracht werden können.⁵

1 Malevič 1977, S. 64, 66, 86. – [Siehe auch Felix Philipp Ingold, »Kunst-Kunst und Lebens-Kunst (Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs ›Weißem Quadrat auf weißem Grund‹)«, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, XVI, 1985, S. 187-199.]

2 Malevič 1981, S. 40.

3 Malevič 1962, S. 249.

4 Malevič 1981, S. 45-47.

5 Vgl. in diesem Zusammenhang Malevičs Lenin-Verständnis, das dem verstorbenen und in die *Gegenstandslosigkeit* eingegangenen Revolutionsführer einen höheren Realitätsstatus einräumt als dem einstmals lebendigen, dem *historischen* Lenin (siehe dazu Ingold 1979a).

Schon bald sah er jedoch ein, daß die Sowjets weder gewillt noch imstande waren, neue »lebendige« Formen hervorzubringen; daß sie stattdessen sich damit begnügten, ihr Staatswesen »im assyrischen, griechischen oder römischen Stil« einzurichten, um es, fern der »frischen Luft«, »in den Labyrinthen des etatistischen Gehirns« zu isolieren: »Wirtschaft und Kunst, die Ordnung und Form der Organisation des heutigen Lebensinhalts bestimmen und von denen die Regelung der Arbeit abhängt, werden in eine Richtung gelenkt, die gleichsam das Ohr taub und das Auge blind macht, mit dem Ziel, den Durchbruch der neuen Formen zu verhindern. So kommen wir wieder zu eklektischen Formen, weil der alte Verbraucher die alten und die neuen Produzenten in der Hand hat.« Demgegenüber hält Malevič fest: »Der Suprematismus hat dem Eklektizismus den Kampf angesagt und ist überzeugt, daß er das Leben, sobald es gegenstandslos wird, von allem Eklektischen befreien wird. Darum muß die Gegenstandslosigkeit als eine revolutionäre Erscheinung in der Kunst angesehen werden. Auch das Festhalten an Wirtschaftsformen unterschiedlicher Systeme [wie zur Zeit der Neuen Ökonomischen Politik] ist Eklektizismus, der einer Neuordnung der Verhältnisse im Wege steht. Das Festhalten an gewissen ästhetischen Formen und die Liebe zu ihnen erschweren die Schaffung neuer Formen.«¹

Man weiß, daß in der westlichen Tradition politischen Denkens die Potentialität der Einbildungskraft bei der Konzeption (oder Verbesserung) gesellschaftlicher Strukturen kaum je berücksichtigt, viel häufiger dagegen verdrängt worden ist: das Imaginäre sollte utopisch bleiben. Dabei wurde übersehen, daß die Eigendynamik der Gesellschaft – im Unterschied zu ihrem politisch-institutionellen Überbau – gleichwohl schon immer in Gang gehalten wurde durch die imaginative Neuschöpfung von Strukturen und Gestalten, von dem also, was Malevič im Sinn hat, wenn er zur Schaffung »lebendiger Formen« aufruft und die gesellschaftliche Praxis zur Überwindung ihrer systemhaften, oft systembedingten Geschlossenheit anhält. Während das politisch-philosophische (wie auch das wissenschaftliche Denken insgesamt) auf einer wesentlich von Platon geprägten Onto-Logik beruht, welche das geschichtliche Werden chronotopisch auf die Wiederkehr des schon Gewesenen und noch Vorhandenen reduziert, wodurch imaginative, kreative Impulse notwendigerweise in den Bereich der Utopie abgelenkt werden, ver-

1 Malevič 1962, S. 269, 273.

sucht Malevič durch den Rückgriff auf vorgeschichtliche Lebensformen ein nachgeschichtliches Welt- und Menschenbild zu entwerfen, das – weil es als »gegenstandslos« gedacht ist – sich jeder Institutionalisierung entzieht.¹ So erst wird die neue kreative Welt-Anschauung des Suprematismus möglich – eine *reale* (und nicht bloß »realistische«), weil phänomensnahe und phänomengerechte Lebens-Kunst, für die das Wirkliche als ein stetig sich Erschaffendes und/oder als ein stetig zu Schaffendes in Erscheinung tritt. Die suprematistische Ästhetik eröffnet eine von aller Begrifflichkeit befreite und deshalb verstandesmäßig nicht mehr zu begreifende »Phänomenal-Welt«, die – wie bei Nietzsche – dem reinen Schein den Status der Wahrheit verleiht, wodurch der Mensch von der toten Objekt-Welt auf die lebendige Erfahrung, vom Wesen der Dinge auf deren Oberfläche, von der im Zivilisationsprozeß gewonnenen Vernunft auf die vom Zivilisationsprozeß verdrängte Leiblichkeit und Sinnlichkeit, kurz – auf ein »Leben im Schein« verwiesen wird.² Der »im Schein« lebende und seinerseits Schein erzeugende Lebens-Künstler gehört, nach Nietzsche, einem »formlos-unformulierbaren Sensationen-Chaos« an, das nicht mehr in seinem Sein begriffen, sondern nur noch in seinem Werden erfahren werden kann: »Es ist ein Gradmesser von Willenskraft, wie weit man des Sinnes in den Dingen entbehren kann, wie weit man in einer sinnlosen Welt zu leben aushält: weil man ein kleines Stück von ihr selbst organisiert. – Das philosophische Objektiv-Blicken kann somit ein Zeichen von Willens- und Kraft-Armut sein. Denn die Kraft organisiert das Nähere und Nächste; die »Erkennenden«, welche nur festhalten wollen, was ist, sind solche, die nichts festsetzen können, wie es sein soll. – Die Künstler, eine Zwischenart: sie setzen wenigstens ein Gleichnis von dem fest, was sein soll, – sie sind produktiv, insofern sie wirklich verändern und umformen; nicht wie die Erkennenden, welche alles lassen, wie es ist. – [...] – Überwindung der Philosophen durch Vernichtung der Welt des Seienden: Zwischenperiode des Nihilismus: bevor die Kraft da ist, die Werte umzuwenden und das Werdende, die scheinbare Welt, als die einzige zu vergöttlichen und gutzuheißen.«³ Implizit wird bei Nietzsche eine phänomenalistische Ästhetik eingespurt, die später durch den Suprematismus als ein Verfahren sowohl zur sinnlichen Erkenntnis wie auch zur schöpfe-

1 Vgl. dazu Castoriades 1984.

2 Siehe dazu den Nietzsche-Kommentar bei Schweizer/Wildermuth 1981, S. 221ff.

3 Nietzsche 1956, S. 548ff.

rischen Veränderung, mithin zu Neuschaffung – oder Nachschöpfung – der Welt beglaubigt wird; schon 1913, während seiner Arbeit am »Schwarzen Quadrat auf weißem Grund« unterstrich Malevič in einem Brief an Michail Matjušin, daß er »den Sinn und die Logik der alten Vernunft« definitiv verworfen habe: »Wir müssen uns aber bemühen, den Sinn und die Logik einer neuen, sich bereits abzeichnenden Vernunft – also im Vergleich zur alten womöglich einer ›Über-Vernunft« – zu erkennen. Wir sind also zu einer ›Über-Vernunft« gelangt [...], aber ich beginne zu erkennen, daß es auch in dieser Über-Vernunft ein strenges Gesetz gibt [...]. Und ohne die Erkenntnis dieses Gesetzes sollte keine einzige Linie gezeichnet werden – nur dann bleiben wir lebendig.«¹

Der Suprematismus weist dem Menschen den Weg zur Überschreitung seiner »alten Vernunft« und letztlich auch zur Überwindung seiner selbst, den Weg *hinüber* in eine hermetische (weil gegenstandslose und deshalb bedeutungsleere) Schein-Welt, die ihre Wahrheit in der reinen Phänomenalität (und folglich auch in der reinen Positivität) hat.² Dieses ständig sich verändernde Welt-Bild würde zum direkten Ausdruck eines ganzheitlichen Werdens, welches bestimmbar wäre als eine richtungslose ästhetische »Erregung« (*vozbuždenie*), die der Mensch, als Subjekt, bewirkt und der er zugleich, als Objekt, ausgesetzt ist, wodurch schließlich der kategoriale Unterschied zwischen Ich und Welt, Geist und Materie, Sein und Bewußtsein aufgehoben würde zugunsten einer chaotischen Scheinhaftigkeit, in der alles mit allem sich verbinden könnte und die dennoch, entgegen jeglicher logischen Evidenz oder Kausalität, das einzig Wahre wäre.

Nur am Rand – und zum Schluß – sei darauf hingewiesen, daß Malevičs »gegenstandslose Welt«, in der die belebte und die unbelebte Natur, die Eigenwelt der Subjekte und die Außenwelt der Objekte eingeworden sind, ihre utopische Perspektive weitgehend eingebüßt und faktisch Wirklichkeitscharakter angenommen hat, seitdem die evolutionäre Erkenntnistheorie auf molekularer wie auch auf organismischer Ebene nachzuweisen vermag, »daß die Materie über die Fähigkeit verfügt, sich selbst organisieren zu kön-

1 Zit bei Kovtun 1983, S. 40.

2 Vgl. dazu die Konzeption eines neuen hermetischen Weltbildes bei Rombach, 1983. – [Zur »Herausforderung des Rätsels« und zum »Pathos des Verborgenen« (sowie zur hermetischen Philosophie und Mystik allgemein) siehe Giorgio Colli, *Die Geburt der Philosophie*, Frankfurt a.M. 1981.]

nen, komplexere Strukturen aufzubauen, und daß solche immer komplexeren Formen bis hinauf in den Bereich der Lebewesen über Rückkopplungsmechanismen, unter den Bedingungen von Mutation und Selektion, in der Lage sind, auch ohne eine solche komplexe Struktur wie das Gehirn, Informationen aus ihrer Umwelt zu extrahieren und zu verarbeiten«, wobei die Erkenntnisleistung des Gehirns nicht selten hinter derjenigen der Materie zurückbleibt, da das Gehirn »ursprünglich nicht dazu gedacht« war, »die Welt so zu verstehen, wie sie wirklich ist, sondern die Evolution hat die Lebewesen daraufhin entwickelt, die Welt optimal zu überleben«: »Wir wissen heute [...] aufgrund der Einsteinschen Relativitätstheorie, daß unsere Welt nicht nur dreidimensional ist, und ebenso, daß die Hypothese von einem linear kausalen Ablauf der Welt nicht stimmt. Wenn dies aber unser Bewußtsein dennoch so sieht, so kann das nach der evolutionären Erkenntnistheorie nur eins bedeuten: auch wir haben Programme über die Welt im Gehirn gespeichert, die mit der realen Welt nichts zu tun haben.«¹

Erst heute gibt Malevičs Werk – seine Kunst wie sein Denken – jenes Wesentliche frei, das latent darin angelegt, wenn auch zur Zeit seiner Entstehung noch nicht sichtbar, noch nicht erkennbar war; das Werk hat das Wissen des Autors überholt und eben dadurch seine Intentionen erfüllt; es ist autonom geworden und mit andern Werken in Verbindung getreten, welche ihm – statt es auszuschöpfen und abzuschließen – immer wieder neue Anfänge gesetzt haben, indem sie sich seiner Potentialität versicherten: seines unartikulierten und unartikulierbaren Sinns, der nicht der verbalen Erklärung, sondern der kreativen Ver-Wirklichung bedarf.²

(1983/1989)

1 Austermann 1984, S. 169f.; vgl. zum Problem des Relativismus Malevič 1962, S. 121ff.

2 Zur Rezeption Malevičs in der zeitgenössischen bildenden Kunst und Literatur siehe u. a. Judd 1974, Bochner 1976, Helms 1979, Rakuša 1983, Štejnberg 1983. – Vgl. Heribert Heere, *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*, Frankfurt a.M. 1986.

Liste der zitierten Literatur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, 7, Frankfurt a.M. 1970.
- Albrecht, Hans Joachim, *Farbe als Sprache*, dumont Kunsttaschenbücher, 7, Köln²1976.
- Andersen, Troels, *Malevich*. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, Amsterdam 1970.
- Arnheim, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983.
- Austermann, Maria, »Materie und Geist. Die Entwicklung der Bewegung zum schöpferischen Bewußtsein«, in: *Was Philosophinnen denken*, hg. Halina Bendkowski und Brigitte Weisshaupt, Zürich 1983, S. 165-180.
- Bätschmann, Oskar, *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler peinture*, Bern 1977.
- Ders., »Die Malerei läßt erscheinen, was nicht ist (Résumé der Antrittsvorlesung von O. B.)«, in: *Zeitschrift für Kunsthistoriker der Universität Zürich*, I, 1982, S. 7-11.
- Black, Max, »Wie stellen Bilder dar?« in: Ernst H. Gombrich u. a., *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, es 860, Frankfurt a.M. 1977, S. 115-154.
- Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981.
- Bochner, Mel, »Sur Malévitch. Entretien avec John Coplans«, in: *Change*, 26/27, 1976, S. 257-263.
- Boehm, Gottfried, »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hg. Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, stw 238, Frankfurt a.M. 1978, S. 444-471.
- Caillois, Roger, *Cohérences aventureuses*, Coll. Idées, 359, Paris 1976.
- Castoriades, Cornelius, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 1984.
- Créativité* (Moles, Abraham, éd.), *La créativité en noir et blanc*, Paris 1973.
- Douglas, Charlotte, *Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Studies in the Fine Arts (The Avant-Garde, 2), Ann Arbor 1980.
- Flusser, Vilém, »Die kodifizierte Welt«, in: *Merkur*, 1978, IV, S. 374-379.
- Ders., »L'iconoclastie«, in: *Lire l'image*, Paris 1979, S. 59-69.
- Ders., *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983.
- Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier 1973.
- Gibson, James J., *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*, hg. Ivo Kohler, Bern 1973.
- Grassi, Ernesto, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen*, München 1979.
- Ders., *Die Theorie des Schönen in der Antike*, dumont taschenbücher, 90, Köln²1980.
- Heidegger, Martin, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969.

- Helms, Dietrich, *Schwarze Quadrate*, vorgelegt von D. H., Hannover 1979.
- Hochberg, Julian, »Die Darstellung von Dingen und Menschen«, in: Ernst H. Gombrich u. a., *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, es 860, Frankfurt a.M. 1977, S. 61-114.
- Ingold, Felix Philipp, »Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevič«, in *Delfin*, II, 1988.
- Ders., »Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič«, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, IV, 1979, S. 153-193.
- Ders., »Malewitsch und Lenin. Der Kubus als »Symbol der Ewigkeit«: Zur Projekt- und Baugeschichte des Lenin-Mausoleums«, in: *Werk/Archithese*, 35/36, 1979a, S. 83-85; mit Abb.
- Ders., »Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus«, in: *Die Welt der Slaven*, N. F., V/1, 1981, S. 37-61.
- Jabès, Edmond, »Ed, oder Die erste Wolke«, in: *Akzente*, 1979, VI, S. 637-641.
- Judd, Donald, »Malevich: Independent Form, Color, Surface«, in: *Art in America*, March/April 1974, S. 52-58.
- Junod, Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne 1976.
- Kamper, Dietmar, *Zur Geschichte der Einbildungskraft*, München 1981.
- Klossowski, Pierre, »Le langage, le silence et le communisme«, in P. K., *Un si funeste désir*, Paris 1963, S. 133-157.
- Kolář, Jiří, *Gersaints Aushängeschild*, Reprintbeilage zu *Tau/ma*, 2, Praha 1966.
- Kovtun (: Kowtun, Ewgeni), »Die Entstehung des Suprematismus«, in: *Malewitsch*, hg. Antonina Gmyrzynska, Köln 1978, S. 196-231; mit Abb.
- Kovtun (: Kowtun, Jewgeni), »Sieg über die Sonne (Materialien)«, in: *Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, 15, Berlin 1983, S. 27-52; mit Abb.
- Kuznecov, O. A., Chromov, L. N., *Technika bystrogo čtenija*, Moskva²1983.
- Lukashevich, Stephen, *N. F. Fedorov. A Study in Russian Eupsychian and Utopian Thought*, Newark-London 1977.
- Malevič (: Malewitsch, Kasimir), *Die gegenstandslose Welt*, Bauhausbücher, 11, München 1927.
- Malevič (: Malewitsch, Kasimir), *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962.
- Malevič (: Malevich, K. S.), *Essays on Art*, I-II, ed. Troels Andersen, Copenhagen 1968.
- Malevič (: Malévitch, K.), *De Cézanne au suprématisme*, (Premier tome des écrits), préface et présentation de Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1974.
- Malevič (: Malévitch, K.), *Suprématisme. 34 dessins*, (Reprint der Ausgabe *Suprematizm*, Vitebsk 1920), Paris 1974a.

- Malevič (: Malevich, K. S.), *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-1925*, ed. Troels Andersen, Copenhagen 1976.
- Malevič (: Malévitch, K.), *Le miroir suprématisiste*, (Deuxième tome des écrits), traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne 1977.
- »Malevič« (: Gmurzynska, Antonina, Hg.), *Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag*, Köln 1978.
- Malevič (: Maljevic, Kazimir), *Suprematizam/Bespredmetnost*, priredio Slobodan Mijuškovic, Beograd 1980.
- Malevič (: Malévitch, K.), *La lumière et la couleur*, (Quatrième tome des écrits), préfacé par Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1981.
- Markov, Vladimir, *Russian Futurism: A History*, London 1969.
- Mattenklott, Gert, *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek 1982.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Text établi par Claude Lefort, Coll. Tel, 36, Paris 1979.
- Musil, Robert, *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, Gesammelte Werke, 7, Reinbek 1978.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden*, (III), hg. Karl Schlechta, München 1956.
- Rakuša, Ilma, »Gennadij Ajgis lyrischer Suprematismus«, in: *Schweizerische Beiträge zum IX. Internationalen Slavistenkongress*, Slavica Helvetica, 22, Bern 1983.
- Schrift (: Günther, Klaus, B., Günther, Hartmut, Hgg.), *Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache*, Tübingen 1983.
- Schweizer, Hans Rudolf, Wildermuth, Armin, *Die Entdeckung der Phänomene. Dokumente einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Basel 1981.
- Shadowa, Larissa, A., *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden 1978.
- Simmons, W. Sherwin, *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism, 1907-1915*, New York-London 1981.
- Štejnberg, Eduard, *Katalog zur Ausstellung im Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*, hg. Hans Günther und Martin Hüttel, Bielefeld 1983.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973.
- Vallier, Dora, »Le blanc et le noir dans l'art abstrait«, in: *A Semiotic Landscape*, ed. S. Chatman etc., The Hague 1979, S. 825-829.
- Wersin, Wolfgang von, *Das Buch vom Rechteck. Gesetz und Gestik des Räumlichen*, Ravensburg 1956.
- Williams, Emmett, »13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein« (1958-1965), in: E. W., *Schemes and Variations*, Stuttgart-London 1981, S. 15-29.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Schriften, Frankfurt a.M. 1960.

BERNHARD LYPP

Spiegel-Bilder

Die folgenden Reflexionen sind einem Bildverständnis gewidmet, das sich nicht bei der Kennzeichnung der Kriterien aufhält, die wir zu erfüllen haben, wollen wir irgendwelche natürlichen oder künstlichen Zeichensysteme korrekt gebrauchen. Nach einigen einleitenden Bemerkungen versuche ich vielmehr sogleich, ästhetisch komplexe Ausdruckssysteme wie ein Bild oder eine »Installation« zu interpretieren. In diesem Versuch geht es nicht eigentlich darum, solche Ausdrucks- und Darstellungssysteme zu *beurteilen*, sondern sie in Umrissen zu *deuten*. Von einer derart »denkenden Betrachtung« und Deutung der Kunst hat schon Hegel im Gegenzug gegen die bloße Beurteilung der Kunstwerke als Beispiele schöner und gelungener oder eben nichtschöner und mißlungener Gegenstände unserer Erfahrung gehandelt.

Die Crux derart denkender Betrachtung der Kunst und der Kunstwerke hat man wohl zuallererst darin zu sehen, daß man in ihr die Annahme machen muß, von einer Nähe oder Ferne, jedenfalls von einem Ort des Wissens her, über Gegenstände unserer Erfahrung reden zu können, um sich dann in dieser Rede an die Stelle der besprochenen Gegenstände zu setzen. Gelingt ein solcher Umgang mit der Kunst und den Kunstwerken, dann können wir ihn als eine Art Wiedergewinnung des performativen Gehaltes der Kunst verstehen – eine Wiedergewinnung von Ausdrucks- und Darstellungsintensitäten nämlich, deren Wesensmerkmal man doch eigentlich darin zu suchen hat, daß man sich in der Rede über sie nicht einfach neben sie stellen kann, ohne diesen performativen Gehalt zu verletzen oder zu zerstören. Die bloße Analyse unseres Geschmacks- und Beurteilungsverhaltens Kunstwerken gegenüber weicht dieser Crux doch nur aus.

Wenn wir nämlich eine Bildinterpretation als Kommentar eines komplexen Ausdrucksgeschehens mit dem besprochenen Gegenstand kongenial verbunden empfinden, wie etwa diejenige Fou-