

Felix Philipp INGOLD (St. Gallen/Zürich)

"KUNST"-KUNST; "LEBENS"-KUNST,

Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs *Weissem Quadrat auf weissem Grund*

*"Der Anfang von Kunst ist nicht der Anfang.
Der Abschluß von Kunst ist nicht der Abschluß.
Die Ausstattung von Kunst ist Ausstattung.
Das Nicht-Sein von Kunst ist nicht Nicht-Sein.
Negation in der Kunst ist nicht Negation.
Das Absolute in der Kunst ist absolut.
Kunst in der Kunst ist Kunst.
Das Ende der Kunst ist Kunst als Kunst.
Das Ende der Kunst ist nicht das Ende."*

(Ad Reinhardt)

1. *Kafka; der Schwimmer.* - Er ist der Beste, der Schnellste, er hält den Weltrekord; man feiert ihn als grossen Sieger. Und doch kann er nicht besser, nicht schneller schwimmen als die andern. Nein. Er ist Sieger geworden, weil er, im Unterschied zu seinen Konkurrenten, das Schwimmen verlernt hat. Sein Geheimnis - seine Stärke - besteht darin, *schwimmen* zu können, ohne schwimmen zu *können*; er bleibt Sieger, weil er das Schwimmen-Können vergessen und an das Nicht-Schwimmen-Können sich erinnern kann. Bester Schwimmer wäre also der, der das beste Gedächtnis hat; dessen Erinnerung zurückreicht hinter das Vergessen.

2. *Verwerfen; verlernen.* - Vergessen, als Akt der Willkür, ist Utopie; es gibt für verworfenen Wissen keinen Ort. Das Verlernen von je Gewusstem wird denkbar nur als Projekt; die Vergangenheit bleibt davon unberührt. Malevič, reaktionärer Revolutionär, verlegt die Vor-Vergangenheit der Kunst in die Nach-Geschichte der Welt: auf das Ende der Geschichte folgt der Anfang einer Kunst, die, identisch mit dem Selbst der Welt, frei ist von jeglicher Darstellungsfunktion, von jeglichem Nützlichkeitswert; einer reinen Kunst, die, allen "Futtertroginteressen" enthoben, keinen Gegenstand und kei-

nerlei Gegenständlichkeit mehr kennt, die Subjekt und Objekt, Autor und Werk, Werk und Wirkung in sich vereint und eins im andern sich erkennen lässt. Malevičs Durchgang durch die Wüste des *Schwarzen Quadrats* bedeutet - im Konditional - den Übergang von der Schwärze des Tags in die Weisse der Nacht und des Nichts, wäre also Rückgang hinter die objektivierte Welt der Texte; wäre Abschied von aller Rationalität, Fiktionalität und Individualität; hätte den Verlust aller Freiheit und zugleich die Wiedergewinnung reiner Potentialität zur Folge. Indem das *Schwarze Quadrat* - als hermetisches Emblem des Vergessens - *ex negativo* sichtbar macht, was im Lauf der Geschichte von rationaler Begrifflichkeit überlagert und hermeneutisch als das ganz Andere, das Äussere und Unwesentliche abgewiesen worden ist, erinnert es an die Unsichtbarkeit des Sichtbaren, an die Nichtigkeit und Nächtlichkeit der reinen Phänomenalität; es erinnert an den verdrängten Teil der Realität, an die Gegenstandslosigkeit der Welt, die unablässig erklärt und bis zur Kenntlichkeit verändert wird, gerade dadurch aber ihre wesentliche Scheinhaftigkeit und Unmittelbarkeit - ihre offenkundige Rätselhaftigkeit - einbüsst.

3. *Schwarz; weiss.* - Das *Schwarze Quadrat aufweissem Grund*, das Malevič in den Jahren 1913 bis 1915 malerisch ausformuliert und in zahlreichen begleitenden Texten kommentiert hat (ohne freilich dessen Rätselcharakter aufzulösen), veranschaulicht eine Fragestellung, zu der das *Weisse Quadrat aufweissem Grund* von 1917/1918 die Antwort bildet, indem es sie - also sich selbst - zugleich vorstellt und darstellt. Das *Schwarze Quadrat* steht für die zu überwindende und zu vergessende "Bücherwelt" (vgl. Malevič 1920:3), mithin für das zu Vergessende schlechthin - Kultur, Geschichte; es bezeichnet, indem es schwarz auf weiss sich zeigt, die Blindheit der Vernunft. "In dieser Schwärze endet unser Spektakel, hier ist der Schausteller der Welt eingetreten, nachdem er seine Vielgesichtigkeit versteckt hat, weil ihm ein authentisches Antlitz fehlt." (Malevič 1923:288) - Die Farbe Schwarz, aus der alle Abstraktion ihren Impuls gewinnt, verbindet sich mit der idealen (real nicht existierenden) Figur des Quadrats zum Sinn-Bild der gegenstandslosen Welt der Objekte, die

einzig in ihrer Phänomenalität, nicht in ihrer Materialität als Wirklichkeit erfahrbar ist. - "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." (Malevič 1916:49). Die "lebendigen Formen" der Natur - das sind die Phänomene als Quellen sinnlicher Erkenntnis; es sind (wie bei Mallarmé) die "Wesen, die von ihrem wahrnehmbar gemachten Nichts ganz und gar umgeben sind" (Blumenberg 1981:313). Das Nichts, von dem hier die Rede ist und das den Phänomenen zu voller (nicht nur optischer) Wahrnehmbarkeit verhelfen soll, steht im Zentrum von Malevičs Lehre der Leere, die in der Farbe Weiss - jener *Nicht-Farbe* also, die *alle* Farben des Spektrums in sich zusammenfasst - ihre ambivalente Entsprechung findet: "Meiner Ansicht nach, die sich sowohl auf suprematistische Erfahrungen als auch auf Forschungsergebnisse über die Bewegung von Farbe, Materie und Kraft stützen kann, ist die weisse Natur schon vorauszusehen. Diese weisse Natur wird eine Ausweitung der Grenzen unserer Erregung sein. Schwarz und Weiss sind nur bestimmte Punkte auf dem Ring der Bewegung, wobei Weiss das Wachstum oder das Lebensalter der Natur kennzeichnet, nicht aber irgendeinen Sieg des Menschen über die Natur, wie man es bisher bei jeder Handlung des Menschen anzunehmen pflegte." (Malevič 1962:217) - Wie Kafkas Schwimmer kommt auch der Suprematist "aus der einheitlichen Weisse" einer gegenstandslosen vorgeschichtlichen Welt, "durchquert eine Zone von Bewegungen als Kultur und kehrt wieder zum Weissen als seiner Grenze zurück" (a.a.O.:229).

4. *Kultur; Natur*. - Die Rückkehr ins Unvordenkliche, durch kein Bewusstsein mehr Hinterfangbare kann nur unter der Voraussetzung gelingen, dass die gesamte Menschheitskultur - als ein Treibhaus des Diversen - dem Vergessen anheimgegeben und abgelöst wird durch die uniforme Wüste der Weisse, die "erfüllt ist vom Geist der gegenstandslosen Empfindung" (Malevič 1927:66). Mit andern Worten: der Suprematist blendet die "Zone der Kultur" aus, um erneut - und unmittelbar - in das "Grosse-Ganze der Natur" einzugehen, das ihn "von allen Seiten wie ein träges bewusstloses 'Etwas' der Materie"

umgibt (a.a.O.:16). Der Gegensatz von Natur und Kultur wird somit aufgehoben in der höheren Einheit einer vor-bewussten Lebens-Kunst, die nichts hervorbringt und nichts in sich aufnimmt; die vielmehr in einem permanenten Zustand der Erregung verharret; die also niemals etwas (Form-)Gewordenes sein kann, sondern stets - als Lebens-Form - im Werden ist: gegenstandslose Vergegenwärtigung der immer wieder neu sich organisierenden Einheit von Ich und Welt. Dieser "eine farblose Körper" [*edinoe bescevetnoe telo*] vereinigt in sich alles, was durch Wille und Vorstellung, Bewusstsein und Vernunft, Verbot und Zwang während Jahrtausenden kultiviert, das heisst: aus der ursprünglichen Einheit der Natur ausgegliedert, objektiviert, vereinzelt und nutzbar gemacht worden ist (Malevič 1923:286). "Die Natur scheint", so vermutet Malevič (1962:66), "dem entgegengesetzten Grundsatz zu folgen: Nicht wissen, sondern wirken! Daraus könnte man folgern, dass man wirken kann, ohne zu wissen. Wissen kann es aber nur dort geben, wo die Natur erkannt ist. Da wir aber die Natur nicht erkennen können, so gibt es auch kein 'Wissen'." Malevič führt den Zusammenbruch des "ungeteilten und unteilbaren Ganzen" der Welt auf die rationale Trennung von Ich und Welt zurück, wie sie vollzogen wird in der objektivierenden Unterscheidung von Subjekt und Objekt, die wesentlich zu jenem "idealen Entwurf" gehört, nach welchem der "menschliche Verstand" den "gegenstandslosen Zustand der Natur in einen gegenständlichen verwandeln" will (a.a.O.: 66f): "Mit der Differenzierung hat sich die Allgemeinheit die Möglichkeit verbaut, die Natur in ihrer Einheit zu erfassen, das heisst als etwas Einheitliches ohne jede Differenzierung zugunsten der Interessen einzelner." Diese vereinzelnde und vergegenständlichende Ausdifferenzierung will Malevič rückgängig machen dadurch, dass er deren kulturelle Medien - die Religion, die Wissenschaft, die Kunst - dem Vergessen überantwortet. Damit soll "immer nur der Schein, niemals der Stoff selbst, der unveränderlich ist in seiner gegenstandslosen Gleichheit", zum Verschwinden gebracht werden (a.a.O.: 74f); denn der Schein ist das Gegenständliche, der Stoff das Gegenstandslose: das unbegreifliche Umgreifende, das Ausserzeitliche und Ausserräumliche, das Ewige, das Unzerstörbare - die permanent be-

wegte, permanent erregende Materie (a.a.O.:273): "Alles ist in Fluss, alles in Bewegung, alles veränderlich."

5. *Verstand; Unverstand.* - Was dem Bewusstsein als das Gegenständliche sich darstellt und vom Verstand als das Wirkliche beglaubigt ist, muss - im Vergessen - überwunden und - durch das Vergessen - neu erschlossen werden als eine "Wirklichkeit jenseits des Verstands" und vor aller scheinhaften Gegenständlichkeit. Einzig das Vergessen allen Wissens und Könnens ermöglicht die Einkehr in die Gegenstandslosigkeit des Un-Verstands; nachdem die Welt während Jahrtausenden mit den "Waffen" der Vernunft erklärt und mit den "Waffen" der Technik verändert worden ist, soll sie nunmehr - endlich, wieder - von ihren eigenen Voraussetzungen her (so: wie sie in ihrem Werden ist und werdend sich selber entwirft) sinnlich zu erfahren sein. Das einzig Wahre ist die Wirklichkeit, wie sie, als das schlechthin "Ziellose" und "Grenzenlose", im Un-Verstand sich vollzieht. "Der Mensch will die Natur 'klug' sehen, sie aber kennt weder Vernunft noch Bewusstsein. Sie hat ja auch kein Objekt vor sich, das sie verstehen, dessen sie sich bewusst werden könnte." - "Ein Mensch, der die Natur erkennen will, diese schweigende, verstandlose Wirklichkeit, oder der in dieser stummen Sprache des Un-Verstands aufgehen will, muss selbst unverständlich werden." (a.a.O.:154f)

6. *Suprematismus; Platonismus.* - Der um die Wiedergewinnung des Un-Verstands bemühte Suprematist gleicht jenem Höhlenmenschen, welcher aus seiner finsternen Wohnstatt - einer Art Kino, auf dessen Rückwand "das Reich des nur Denkbaren" in Form von gegenstandslosen Schatten sich abbildet - hochsteigt zum Licht, zur Vernunft, zum "wahren Tag", der aber, von der Sonne geblendet und an den vergegenständlichten Ideen sich stossend, wieder zurückkriecht in die Welt der idealisierten Gegenstände, die er für wirklicher hält als die objektivierete Wahrheit der Vernunft. Der Suprematist, Kunst-Philosoph und Lebens-Künstler in einem, lässt die von Platon erhobene Forderung unbeachtet, wonach jedermann, der "als ein verständiger Berechner gelten" wolle, "sich über das Gebiet des Werdenden

zu erheben und das Sein zu erfassen" habe; vielmehr vertritt er die (bei Platon als "lächerlich" bezeichnete) Ueberzeugung, "sein Aufstieg nach oben sei schuld daran, dass er mit verdorbenen Augen wiedergekehrt sei, und schon der blosser Versuch, nach oben zu gelangen, sei verwerflich" (Platon 1920:269ff). Und gerade darum geht es Malevič: die vom Licht der Vernunft verdorbenen Augen wiederherzustellen für ein integrales Sehen, sie erneut an den "nächtlichen Tag" zu gewöhnen, der unten, in der Höhle, herrscht. "Zu allen sage ich: Verwerft die Liebe, verwerft den Aesthetizismus, verwerft das Gepäck des Wissens, denn" - so Malevič - "in der neuen Kultur ist eure Klugheit lächerlich und bedeutungslos." (Malevič 1916:69) - Vergessen, so aufgefasst, ist Ausblendung ordnender und parzellierender Vernunft zugunsten ganzheitlicher ästhetischer Wahrnehmung, die, eingestellt auf die phänomenale Gegenstandslosigkeit der Welt, zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem keinen Unterschied kennt. Der Suprematismus, in diesem Sinn, ist reine Aisthesis, und als solche wird er, indem er Erregung und Empfindung ineinsetzt, zu einer selbstreferentiellen intuitiven Erkenntnisweise, wie sie, weit weniger radikal, schon vom bildnerischen Impressionismus in Frankreich und vom panästhetischen Frühsymbolismus in Russland angestrebt wurde. Wie Platons Höhlenmensch, so steigt auch Malevičs Suprematist "in die Tiefe der Naturgeheimnisse", wo "keinerlei greifbare Gegenstände zu denken sind", denn "dort gibt es keine Gedanken, keine Bücher, keine Bewegung"; und: "was kann es denn da noch geben, ausser der Gegenstandslosigkeit, ausser der gegenstandslosen Natur?" Die gegenstandslose Natur, die im Höhlen-Kino als Welt-Ganzes in Erscheinung tritt, "strebt nichts an, erkennt nichts, weil es in ihr nichts gibt, was sie erkennen könnte; sie kennt kein Ziel, keinen Sinn, keine Nützlichkeitsbetrachtungen." (Malevič 1962:58f)

7. Malevič; Schopenhauer. - Solche und ähnliche Feststellungen - sie sind bei Malevič in grosser Zahl und in wechselnden, oft sich wiederholenden, oft auch sich widersprechenden Formulierungen zu finden - führen in direkter Linie zu Schopenhauer zurück, den Malevič (wohl nach der russischen Ausgabe von Ajchenval'd, 1900-1910) genau

studiert und höchst eigenwillig gedeutet hat, und durch den er, beiläufig, nicht nur mit Platon und Kant (vgl. *Schopenhauer* II:200ff), sondern auch mit der östlichen Geisteswelt bekanntgeworden ist. Von der gegenstandslosen Idealität des empirischen Daseins der Natur (Raum, Zeit, Kausalität) ist bei Schopenhauer des Öftern die Rede; Natur, nach Schopenhauer, ist allezeit *offen* und *wahr*, sie "giebt sich mit naiver Wahrheit für Das, was sie ist"; und so spricht "die Natur selbst die grosse Wahrheit aus, dass nur Ideen, nicht die Individuen eigentliche Realität haben" (*Schopenhauer* II:18;325). Auf dem "rein objektiven Wege" - durch den Aufstieg aus der Höhle nach oben - gelangt man "nie zum Innern der Dinge" (*Schopenhauer* III:309f); der Mensch müsse die Natur verstehen und ergründen lernen aus sich selbst (und nicht umgekehrt: sich selbst aus der Natur). Wer sich "in die Anschauung der Natur so weit vertieft und verloren hat, dass er nur noch als rein erkennendes Subjekt da ist, wird eben dadurch unmittelbar inne, dass er als solches die Bedingung, also der Träger, der Welt und alles objektiven Daseyns ist, da dieses nunmehr als von dem seinen abhängig sich darstellt." (*Schopenhauer* II: 213) Natur- und Selbsterkenntnis sind nicht voneinander zu trennen; sie können nicht aus der Buch-Welt der Vernunft, sondern einzig aus dem Welt-Buch des Un-Verstands gewonnen werden. - "Hier wirkt der Wille in seiner Ursprünglichkeit, also erkenntnislos: der Wille und das Werk sind durch keine sie vermittelnde Vorstellung geschieden: sie sind Eins. Und sogar der Stoff ist mit ihnen Eins: denn die Materie ist die blosse Sichtbarkeit des Willens. Deshalb finden wir hier die Materie von der Form völlig durchdrungen; vielmehr aber sind sie ganz gleichen Ursprungs, wechselseitig nur für einander da und insofern Eins. [...] Weil beim Naturprodukt die Materie die blosse Sichtbarkeit der Form ist, sehn wir auch empirisch die Form als blosse Ausgeburt der Materie auftreten, aus dem Innern derselben hervorbrechend, in der Krystallisation, in vegetabilischer und animalischer *generatio aequivoca* [...]. Aus diesem Grunde lässt sich auch annehmen, dass nirgends, auf keinem Planeten, oder Trabanten, die Materie in den Zustand *endloser* Ruhe gerathen werde, sondern die ihr inwohnenden Kräfte (d.h. der Wille, dessen blosse Sichtbarkeit

sie ist) werden der eingetretenen Ruhe stets wieder ein Ende machen, stets wieder aus ihrem Schlaf erwachen, um als mechanische, physikalische, chemische, organische Kräfte ihr Spiel von Neuem zu beginnen, da sie allemal nur auf den Anlass warten." (*Schopenhauer* IV: 56) - Wenn Schopenhauer also festhält, dass in der Natur Wille ("Autor") und Werk wie auch Stoff ein und dasselbe seien, so nimmt er damit vorweg, was Malevič sehr viel später von der ungegenständlichen *Kunst* des Suprematismus fordern wird, dass sie nämlich, in Uebereinstimmung mit der Natur, sich selbst erschaffe; dass sie sich selbst als ständig sich verändernde "lebendige Form" hervorbringe. "Nur die ächten Werke, welche aus der Natur, dem Leben, unmittelbar geschöpft sind, bleiben, wie diese selbst, ewig jung und stets urkräftig." (*Schopenhauer* II:278)

8. *Kunst; Nicht-Kunst.* - Wo die Kunst dazu angehalten wird, sich in Naturformen zu realisieren, muss der Künstler, als Autor, seinen Abschied nehmen; das Kunst-Werk wird zum Lebens-Werk, die Kunst als solche hat, wie einst Marina Cvetaeva (I:387) schrieb, nur noch *eine* Chance - die Chance, "nicht zu sein". Als Plattform des Suprematismus gilt: "...das Natürliche gemäss der physischen Natur als Erfahrung und Praxis, was zur Möglichkeit verhilft, die Welt der Bücher aufzuheben und sie zu ersetzen durch Erfahrung, durch Aktion, vermittels derer jedermann an der totalen Schöpfung beteiligt ist." (*Malevič* 1920:1) Es geht also darum, ein "schöpferisches System" bereitzustellen, das unmittelbar an die Natur angeschlossen ist und vom Leben selbst mit Energie versorgt wird. "Unsere Ateliers malen keine Bilder mehr, sie errichten Lebens-Formen - nicht die Bilder, sondern die Projekte werden zu lebendigen Wesen." (*Malevič* 1977:83; 86) Der Künstler - und jeder soll nun diese Funktion übernehmen können - wird zum Medium der Natur; durch ihn "spricht die Natur von ihrer eigenen Schönheit", durch seinen Pinsel spricht sie sich aus, und in dem, was sie in solcher Weise ausspricht, wird der Künstler - also jedermann - sich seiner selbst inne. "Die Menschheit ist der Pinsel, der Stichel, der Hammer, der in Ewigkeit das Bild der Welt hervorbringt." (*Malevič* 1919: 45f) Mit Rückgriff auf den russischen

Begriff für "Malkunst" (*živopis'*; griech. *zoographia*), der soviel wie "Lebenskunst" bedeutet, möchte Malevič - im Gegenzug zur "Totenkunst" (*mertvopis'*) - das Bild gemäss seiner alten griechischen Bezeichnung (*zoom*) rehabilitieren, indem er ihm, statt es bloss als statisches Ab-Bild zu begreifen, eine permanente Prozessualität und Potentialität zugesteht, ein Eigen-Leben, das immer dort *sich zeigt*, wo keine Sprache mehr hinreicht - im schmalen Zwischenfeld zwischen Signifikat und Signifikant, welches die Projektionsfläche bildet für das, was rein (nämlich aus nichts und für nichts) zur Erscheinung kommt. Die Bild-Wirklichkeit ist gegenstandslos; die opake Malfläche wird zum reinen Licht-Grund, in dessen abgründiger, an der Oberfläche gesammelter Tiefe die "wirkliche Einheit der Natur" zur Erscheinung kommt - das, was Malevič das "Gesamt-Weltbild der Kunst" nennt. Malen hiesse demnach nichts anderes als "die Natur auf der Leinwand zum Leben erwecken" (Malevič 1962:111f); hiesse dem Licht eine Projektionsfläche einräumen, auf der in Permanenz die Farben, die Formen entstehen, zu wechselnden Welt-Bildern sich fügen und wieder vergehen (vgl. *Aschenbrenner* 1957:101f). "Auf der Bildfläche gibt es keine greifbare Form. Die Form entsteht nur in der Vorstellung, greifen kann man sie nicht. Nicht greifbare Formen lassen sich nicht verbinden oder trennen. Wir versuchen, eine Wahnvorstellung, ein Gespenst zu realisieren oder zu materialisieren, das in der Vorstellung wie etwas real Sichtbares erscheint, tatsächlich aber nicht vorhanden ist." (Malevič 1962:98) - Der Anbruch der "Epoche der Gegenstandslosigkeit" wird es möglich machen, Kunst- und Lebens-Formen zu synthetisieren, die Kunst vom Können, das Leben vom Wissen zu scheiden: zu befreien. "Der Wesensinhalt des Suprematismus ist die Ganzheit gegenstandsloser, naturbedingter Erregungen ohne Ziel und irgendwelche Zweckbestimmungen. 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 ermög-

licht. [...] Der Suprematismus hat sich nicht nur ausserhalb der gegenständlichen Kunst gestellt, sondern auch ausserhalb jeglicher Erfindung. - In ihm lässt sich nichts erfinden oder bauen. Er ist frei von allem Streben nach Vollkommenheit, das das Leben der Allgemeinheit in Bewegung hält. Der Suprematismus kann nichts übernehmen, weder von der Vergangenheit, noch von der Zukunft, da diese Begriffe ja nur im gegenständlich-praktischen Realismus das Bewusstsein lenken." (Malevič 1962:124f; vgl. a.a.O. : 77; 85; 139) - "Zusammenfassend möchte ich feststellen: Allen Handlungen der menschlichen Weisheit, ihrer gegenständlichen Denkweise, ist das Prinzip der Gegenstandslosigkeit entgegenzustellen, ein Prinzip, das frei ist von allen gegenständlichen Beschränkungen und Grenzen, frei von jedem Versuch, irgendetwas Gegenständliches in der Zukunft oder in Gott zu erstreben, irgendwelche gegenständlichen Hoffnungen in sie zu setzen. - Im weiten Raum kosmischer Feiern errichte ich die weisse Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts!" (Malevič 1962:194) - Die Freisetzung des "Nichts" (das von Malevič als das "Unendliche" begriffen wird und folglich für *Eins* und *Alles* einzustehen hat) ist möglich nur unter Zuhilfenahme des eisernen Besens des Vergessens, der die Vielfalt der konkurrierenden Einzelbilder - und damit auch die "Freiheit" der Wahl, der Entscheidung - eliminiert zugunsten des einzigen und einen Bilds des Seins, welches nicht mehr auf Wirklichkeitsdarstellung angelegt ist, sondern als "nackte und rahmenlose Ikone" die Virtualität des Erscheinenden rein zur Erscheinung bringt. Die Kunst als Können ist nichts anderes mehr als das Vergessen-Können.

9. Weiss; "weiss". - Im "weissen Suprematismus" der Jahre 1917 bis 1919 wird die Farbe Weiss zur "realen wahren Vorstellung des Unendlichen"; sie begründet ein neues "schöpferisches System", das "hart, kalt und ohne ein Lächeln" ist - eine "rein philosophische Bewegung", die alle utilitären (darstellerischen) Absichten als "unerheblich" verwirft und einzig auf den Gewinn sinnlicher Erkenntnis gerichtet bleibt (Malevič 1977:83). Und solche Erkenntnis gewinnt der Mensch eben dadurch, dass er sich über alle seine Sinne "erregen" und durch

Erregung sich "ergreifen" lässt, um kraft seiner ganzheitlichen Ergriffenheit sich selber zu begreifen. Diese Art von anschauendem, aller Fiktionalisierung sich enthaltendem Schöpferium schliesst jede Form von Bewusstsein und Willen aus; suprematistisches Schaffen bezieht seine imaginativen Energien vielmehr - so Malevič - aus den "Wüsten"-Regionen des Unter- und des Ueberbewusstseins. "Der Suprematismus ist die Formeinheit, das heisst: er ist das, worin ich die Einheit vermute. Alles ist zum einheitlichen Weiss gelangt. Alle Spektren sind zu einem einheitlichen Bewusstsein, in eine einheitliche Erregung und Bewegung gebracht. Es wird der Zustand erreicht, in dem das Bewusstsein des Menschen in all seinen Bewegungen durch Ausnutzung aller Mittel und Naturkräfte zum Weissen gelangt, das sich im Suprematismus in der Form des weissen Quadrats verwirklicht hat." (Malevič 1962:229; vgl. a.a.O.: 52; 60; 113) Das Blau des Himmels, als Firmament rationaler Konzepte und poetischer Metaphern, wird durchschlagen und unterschritten, bis die eigentliche und einheitliche Welt der Gegenstandslosigkeit sich erschliesst. "Ich habe", kommentiert Malevič, "den blauen Abblendschirm der farbigen Begrenzungen aufgebrochen, ich bin hinausgetreten in die Weisse, segelt mir nach, Genossen Piloten, in den Abgrund, ich habe die Lichtsignale des Suprematismus errichtet. - Ich habe die Innenschicht des Farb-Himmels bezwungen, nachdem ich sie herabgerissen habe, und in den daraus gefertigten Sack habe ich die Farben gesteckt und einen Knoten gemacht. Segelt! Der freie weisse Abgrund - die Unendlichkeit - ist vor euch." (Malevič 1977:83f) - Der "weisse Abgrund" - das ist die weisse Fläche, die den Hintergrund bildet zum freien "Flug" der bunten Formen, wie der "fliegerische Suprematismus" sie hervorgebracht hat; die Fläche, welche schliesslich - im *Weissen Quadrat auf weissem Grund* - ihre volle Autonomie gewinnt, indem sie, nicht anders als die Rückwand der Platonschen Höhle, zum "Bild" der *Bilder* wird, zu einem undurchlässigen Schirm, auf dem die Wirklichkeit ihre "lebendigen Formen" entwirft, sie schattenhaft aufscheinen und wieder verschwinden lässt. Die weisse Bildfläche - Malevič malt in leichter Schräglage, mit Neigung gegen rechts und nach oben versetzt, ein bläulich-weisses Quadrat in ein etwas

grösseres, gelblich-weisses Quadrat von 78,7 cm Seitenlänge (vgl. Judd 1974) - zeigt sich als opake Leere, die die Fülle aller möglichen Formen und Farben enthält.

10. *Leere; Fülle.* - Die Fülle der Leere ist bei Malevič dadurch beglaubigt, dass er die Leere der Leinwand mit weisser Farbe, in der alle andern Farben gewissermassen resümiert sind, übermalt, sie also künstlerisch erfüllt, sie zum undurchlässigen Bild-Schirm macht, auf dem die Farben - auch wenn sie gemischt sein sollten - *rein* aufblühen können. Die weiss flimmernde Wüste - Domäne des Lichts - wird zum Un-Ort der Autoimplikation, wo das Nichts dargestellt und nichts mehr vorstellbar ist. "Um offenbar zu werden, bedarf die bildliche Leere der Einbettung in eine andere Leere. Die von der Leere heimgesuchte Leinwand ruft nach einem nicht minder leeren Raum. Das Bild ist eine besondere Leere, die in eine andere, ebenso besondere Leere eingetaucht ist. Das eben ist der Anspruch solcher Bilder." (Zaugg 1982:21) Die bildliche Leere, bei Malevič als "weisser Abgrund" imaginiert, ist, weil buchstäblich nichts-sagend, von höchster ikonischer Dichte; in diesem Abgrund - vor solchem Hintergrund - erscheinen die "Unsichtbarkeiten der Sichtbarkeit" (a.a.O.: 33) - das, was in die Augen springt und dennoch nicht mehr wahrgenommen wird: "Der Suprematismus ist die wiedergefundene reine Kunst, die im Laufe der Zeit durch die Anhäufung der 'Dinge' nicht mehr zu sehen war." (Malevič 1927:72) - Malevičs weisse Gründe sind Bezirke nicht nur der Gegenstands-, sondern auch der Bildlosigkeit, und als solche *zeigen* sie die Anwesenheit einer Abwesenheit; sie erinnern an Vergessenes, sie lassen den Schöpfer wie auch den Betrachter Erinnertes vergessen; sie sind auszufüllende Leere, sie rufen nach dem Bild, das sie nicht sein, das sie nur beständig werden können; sie machen jeden, der sich, sie betrachtend, seiner selbst bewusst wird, dadurch, dass er, in sie versunken und in ihnen die Welt als das Selbe erkennend, sich vergisst, zum Künstler. Und das heisst: *Jeder* wird, sofern er sich an das einstige Nicht-Schwimmen-Können zu erinnern vermag, der beste Schwimmer sein; jedermann - jedenfalls - *kein* Künstler.

Texte; Sekundärliteratur

Aschenbrenner (1957): Margot Aschenbrenner, "Farben und Formen im Werk von Kasimir Malewitsch", *Quadrum*, 1957, IV: 99-110.

Blumenberg (1981): Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981.

Cvetaeva (I-II): Marina Cvetaeva, *Isbrannaja proza*, I-II, New York 1979.

Judd (1974): Donald Judd, "Malevich: Independent Form, Color, Surface", *Art in America*, March/April 1974: 52-58.

Malevič (1916): Kazimir Malevič, *Ot kubizma i futurizma k suprematismu* (*Novyj žiznopsnyj realizm*), Moskva ³1916; hier zit. und übers. nach der Ausgabe Kazimir Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne 1974: 49-73.

Malevič (1919): Kazimir Malevič, "K novatoram vsego mira" (1919), [russ. Erstdruck in:] *A-Ya*, 1981 III: 45-48.

Malevič (1920): Kazimir Malevič, *Suprematism: 34 risunka*, Vitebsk 1920; hier zit. und übers. nach der faksimilierten Ausgabe von Jean-C. Marcadé (*Suprématisme: 34 dessins*, Lausanne 1974).

Malevič (1923): Kazimir Malevič, "Svet i cvet [I/42]: Dnevnik B, 1923-1926", [russ. Erstdruck in:] *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1983, III: 263-288.

Malevič (1927): Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, München 1927.

Malevič (1962): Kasimir Malewitsch, *Suprematismus*, Köln 1962.

Malevič (1977): Kazimir Malévitch, *Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977.

Platon (1920): *Platons Staat*, hrsg. von Otto Apelt, Leipzig ⁵1920.

Schopenhauer (I-VI): Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Julius Frauenstädt [2. Aufl.; Neue Ausg.], Leipzig 1919.

Zaugg (1982): Rémy Zaugg, *Le Singe Peintre*, Aarau 1982.