

Norbert M. Schmitz

Malewitschs *Letzte Futuristische Ausstellung »0,10«* in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes

Wär nicht das Auge sonnenhaft
(Goethe)

Abstract

On the basis of Kazimer Malevich's legendary photo of the *Last Futurist Exhibition* in 1915 the text describes the paradoxes of suprematistic aesthetics which on the one hand states the annulment of classical mimesis and, on the other hand, uses it just the same by means of photographic representation for propagandistic services. The essay compares some classical works of Suprematism with their photographic documentation from book reproductions via historical exhibition documentations to Malevich's selfstagings as a photographic icon. Referring to the contradiction lying in a photo-realistic recording of a suprematistic picture which claims to surpass photographic illusionism the essay confronts the aesthetics of romantically prejudiced proponents of a radical »Gegenstandslosigkeit« with concrete considerations offered by »Gestalt« psychology and perceptual psychology within the meaning of »biological constructivism«. The text analyses the quest for an ontological truth as a universal claim and legitimization strategy of artists compared with a more modern art epistemology which is rather functional

and pragmatical oriented, entertains a more critical approach to describing the status of pictures, and reflects the fragility of visual knowledge.

Der Text beschreibt anhand von Kasimir Malewitschs legendärem Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0,10« 1915* die Paradoxien einer suprematistischen Ästhetik, die einerseits die Aufhebung der klassischen Mimesis konstatiert und andererseits sich derselben, eben als fotografische Repräsentation, propagandistisch bedient. Der Essay vergleicht dabei einige klassische Werke des Suprematismus mit der fotografischen Dokumentation desselben von der Buchreproduktion über die historische Ausstellungsdokumentation bis hin zu den Selbstinszenierungen Malewitschs als fotografischer Ikone. Anhand des Widerspruchs, der in einer fotorealistischen Aufnahme eines suprematistischen Bildes jenseits des fotografischen Illusionismus liegt, wird die Ästhetik romantisch geprägter Vertreter einer radikalen Gegenstandslosigkeit mit konkreten Überlegungen aus Gestaltpsychologie und evolutionärer Wahrnehmungstheorie im Sinne des ›biologischen Konstruktivismus‹ konfrontiert. Analysiert wird die ontologische Wahrheitssuche als künstlerischer Universalanspruch und Legitimationsstrategie gegenüber einer eher funktional und pragmatisch orientierten modernen Kunstepistemologie, die den Status der Bilder eher kritisch, pragmatisch und funktional versteht und sich der Fragilität auch visueller Erkenntnis eingedenk ist.

1. Heilsgeschichte

Die Kunstgeschichte der Moderne ist auch immer Heiligengeschichte. Das vor allem, weil unser historisch lineares Denken wesentlich vom Grundmodell der christlichen Heilslehre ausgeht. Geschichte braucht einen Telos, muss Sinn ergeben und ist als Wissenschaft Kind des hegelianischen Historismus, den auch die Kunst letztlich nie überwunden hat, sondern nur umdeuten wollte, um sich ihres prekären Status im Modell des Berliner Philosophen zu entledigen. Eine *Legenda aurea* will zugleich ver- und übermittelt werden und bedarf ihrer Heiligen, und der Vergleich der ›Großmeister‹ der Avantgarde und des Modernismus mit der Gemeinschaft der Heiligen liegt auf der Hand. Das Wirken dieser Heiligen wiederum, die im Leid ihres Martyriums die frohe Botschaft in die Welt brachten, bedarf der Zeugnisse und der Spur, der Artefakte ihres Tuns, die noch etwas anderes sind als die Heilsbotschaft selbst, also der auratisierten Kunstwerke in ihrer ganzen Erhabenheit. Erst die Reliquien dieser Überwelt erlauben dem schlichten Gläubigen teilzuhaben am Erlösungswerk. Eine solche ›authentische‹ Reliquie ist das berühmte Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0,10«* in St. Petersburg von 1915, in der Malewitsch bekanntlich das ›Schwarze Quadrat‹ in die orthodoxe Herrgottsecke im Winkel der Decke hängte, um so den (damit westlich säkularen) Galerieraum zurück in die Welt des russischen orthodoxen – wörtlich ›rechten‹ –

Glaubens zu führen. Schon die Ikone fand ihren Platz im ›schönen Winkel‹ des altrussischen Hauses¹ – so die übliche, merkwürdig ästhetische Benennung des orthodoxen ›Herrgottswinkels‹.

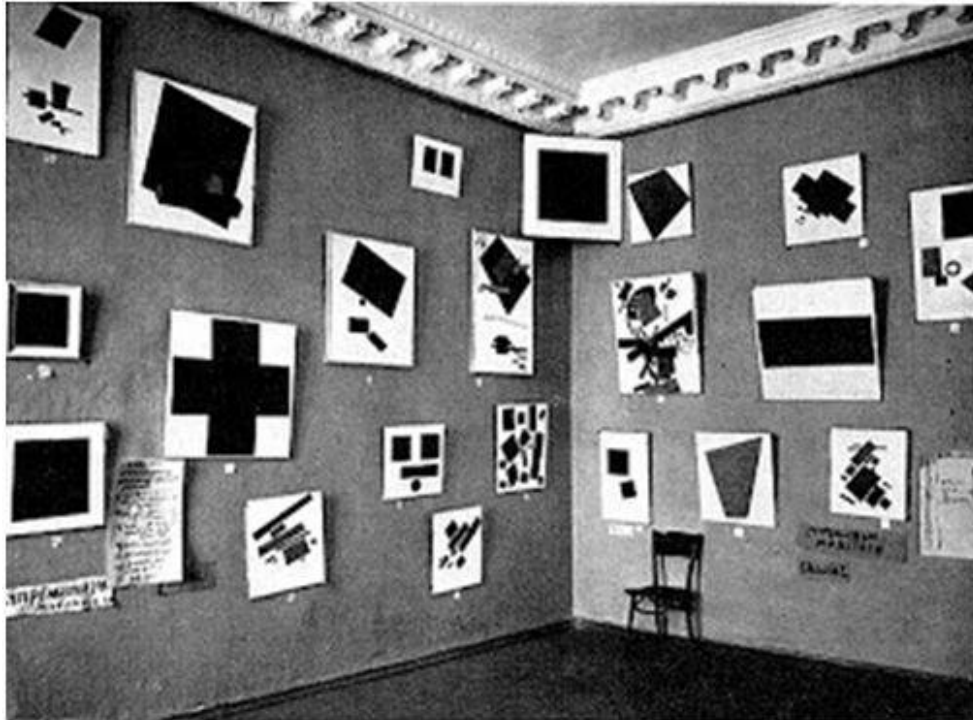


Abb. 1:
Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0-10«* Malewitschs 1915 in St. Petersburg,
<http://3.bp.blogspot.com/-0m1U--iaB6E/UB9kwW605QI/AAAAAAAAACJ0/ZWC1NbtsB84/s320/Letzte%2BFuturisten%2BAusstellung.jpg> [letzter Zugriff: 01.12.2012]

Ansonsten sehen wir auf diesem vielfach reproduzierten Foto nichts anderes als eben einen höchst gewöhnlichen Ausstellungsraum jener Zeit. Man kann – obgleich in der gleichnamigen Stadt situiert – nicht gerade von einer Petersburger Hängung sprechen; dennoch wirken die Wände für unsere, an die Leere des White Cube gewöhnten, Augen fast ornamental geschmückt. Unter den Bildern in dem ansonsten leeren Raum sehen wir zugleich einen schlichten Stuhl. Er ist verwaist; ob er nun als Sitzgelegenheit für den Besucher oder den Galeristen diente, ist kaum zu erschließen.

Beachtet wird er wenig, und doch ist er zwar nicht um seiner selbst willen, aber als Gegenstand einer der bekanntesten Fotoikonen der modernen Kunstgeschichte ein Bestandteil unseres kollektiven kulturellen Gedächtnis-

¹ An dieser Stelle sei noch einmal auf den theologischen Hintergrund dieses gerade in der Fotografiendebatte so häufig verwendeten Begriffs hingewiesen. Der Begriff ›authentisch‹ ist ohnehin nicht von den Legitimationsproblemen der Religion zu trennen, wie seine etymologische Herkunft zeigt. Das griechische ›authentēs‹ bedeutet Urheber. Dem Brockhaus zufolge meint authentisch »verbürgt, echt, zuverlässig; z.B. solche Schriftstücke, die wirklich unter den vom Verfasser oder in der Überlieferung behaupteten Umständen geschrieben sind, im Gegensatz zu untergeschobenen; sie besitzen Authentie oder Authentizität, d.h. Echtheit. Das katholische Kirchenrecht kennt die von einem Kardinal oder dem Ortsbischof ausgestellte Authentik als formalen Echtheitsbeweis für Reliquien« (BROCKHAUS 1967: 149).

ses geworden. Oder sollen wir sagen, er hat sich darin eingeschlichen, gar hineingestohlen?

Folgen wir der Ästhetik Malewitschs, dann heben diese supremen Bilderwelten endgültig den jahrhundertealten neuzeitlichen Illusionismus auf.² Die Säkularisierung des Bildes als grundlegende Differenz zum vorneuzeitlichen kultischen Gebrauch, wie sie Hans Belting als zentrale Wasserscheide der Bildgeschichte beschreibt, soll wieder aufgehoben werden (BELTING 1991). Damit ist aber nicht allein eine Kritik an den Repräsentationsmodi westlicher Kunst gemeint, sondern es geht letztlich um die Negation der materiellen Welt und damit der gewöhnlichen menschlichen Sinneswahrnehmung überhaupt, mit der die Mimesis identifiziert wird. Zugegeben ist dies eine sehr radikale Deutung Malewitschs als eine Art Anti-Aristoteles, dessen Schriften kaum als konsequent und geradlinig zu bezeichnen sind. So stellt sein Biograf Hans-Peter Riese fest:

Als einigermaßen sicher kann heute gelten, dass die theoretischen Schriften Malewitschs sich nicht ausschließlich auf seine suprematistische Malerei bezogen, sondern dass es ihm darauf ankam, sein System des Suprematismus nicht mehr als »das Bild der Welt« (KARASSIK 1993: 193) zu interpretieren, wie die russische Kunsthistorikerin Irina Karassik nachweist, sondern als »diese Welt« selbst. (RIESE 1988: 64)

Eine solche Kunst- und Lebensauffassung fordert Abkehr von den materiell-organischen Bedingungen menschlicher Sinneswahrnehmung, also den gewöhnlichen Kategorien gegenständlicher Raum- und Zeitwahrnehmung.³

Diese radikale Bildbehauptung beansprucht unbedingte Gültigkeit als definitiver Schlussstrich unter alle Traditionen der neuzeitlichen Künste; ein schwarzes Quadrat beendet deren Herrschaft, und das weiße Quadrat gilt als absoluter Ursprung sämtlicher zukünftiger Gestaltung. Malewitsch will also die Welt mittels der Kunst überwinden; die »weiße Welt« der Zukunft ist ein ästhetisches Nirwana.⁴

Doch wenn dies so ist, bleibt die Frage, warum er und die Verehrer seiner Kunst eben die beschriebene schlichte Fotografie nicht nur als Erinnerungsrücke der seinerzeitigen ästhetischen Epiphanie deuten, sondern schlicht davon ausgehen, dass just zu diesem Zeitpunkt, also 1915, wirklich ein solcher Stuhl unter dem Bild ganz oben in der Herrgottsecke stand. Ja, sie erfreuen sich des Dokuments nicht weniger als mancher Fotografie des Meisters, dessen Gesichtszüge sie grob zu kennen meinen, auch wenn sie ihm nie von Angesicht zu Angesicht gegenübergetreten sind (Abb. 2).

² Im Folgenden sind einzelne Passagen entnommen aus SCHMITZ 1997.

³ Im Sinne einer Ikonologie der Formen der Moderne weist darauf insbesondere Simmen hin (SIMMEN 1990: 224). Ausführlicher auch in der Werkmonographie (SIMMEN 1998). An dieser Stelle möchte ich diesem trotz der unterschiedlichen Positionen für die vielfach anregenden Diskussionen auch vor den Originalen in Deutschland und Russland danken.

⁴ Ich teile die Interpretation Malewitschs von Beat Wyss, der diesen als radikalen »Verneiner« und »Weltverächter« in die Tradition Schopenhauers stellt (WYSS 1996: 218-242).

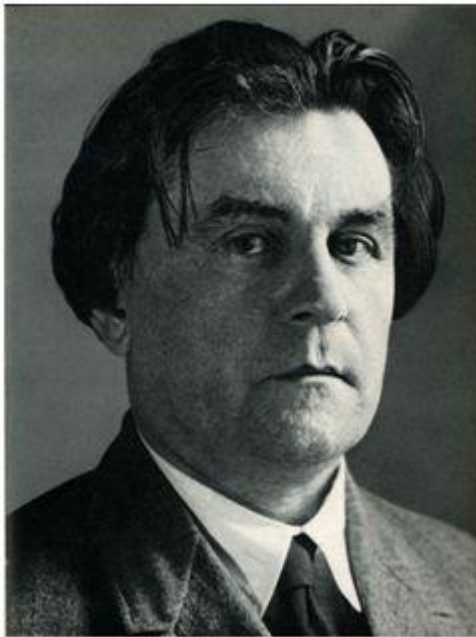


Abb. 2:
Kasimir Malewitsch in Warschau im März 1927 (MALEWITSCH 1962)

Unbenommen der ästhetischen Programmatik und der rhetorischen Bekenntnisse existieren also auch bei den Suprematisten unterschiedliche und widersprüchliche Formen des Bildgebrauchs. Die Schule Malewitschs sei hier auch stellvertretend für viele Anhänger eines modernistischen Bildbegriffs zu sehen, der die grundlegende Fähigkeit des illusionistischen Bildes, gipfelnd im ›Lichtschreiber‹ der Fotografie, infrage stellt. Man könnte es sich einfach machen und hier pragmatisch zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Bildgebrauch unterscheiden. Allerdings ließe sich die Polemik vieler Vertreter zum Beispiel der Abstraktion gegen den Illusionismus dann kaum erklären. Ohne hier die zahlreichen Varianten weiter schildern zu müssen, kann man doch feststellen, dass die Dekonstruktion des zentral-perspektivischen Bildes einer der Hauptimpulse moderner Kunstpraxis war, ja, dass man gelegentlich mit ›kunstmoralischem Rigorismus‹ das Bild von der ›Zumutung der Repräsentation‹ befreien wollte. Es ging weniger um die Unterscheidung zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen als vielmehr um die zwischen ›wahren‹ und ›falschen‹ Bildern.

Ist das naive Vertrauen in die Fotografie der ›Sündenfall‹ des unaufgeklärt-aufgeklärten Kunstbanausen, dem – um es mit Kandinsky und Marc auszudrücken – schlicht der »innere Klang« des Kunstwerks verborgen bleibt (LANKHEIT 1965: 34ff.)? Doch wenn die Zentralperspektive lügt und zugleich nach Jahrzehnten der Dominanz des Modernismus immer noch jedermann jenen unscheinbaren Stuhl im St. Petersburger Galerieraum sieht, ja, dieses ›Trugbild‹ auch schätzt, dann sollte man noch einmal nach den Voraussetzungen des suprematistischen Weltbildes suchen. Die Frage ist, wieso der affirmative Diskurs über den Suprematismus hier zwischen den drei Bildebenen der reproduzierten suprematistischen Malerei – also der Reproduktion

der ›abstrakten Ikonen‹, dem inszenierten Konzept der programmatischen Ausstellung, also der ›Kunstgeschichtsikone‹, und der fotografischen Repräsentation des historischen Ereignisses von 1915, also einer sehr schlichten Mimesis – wie selbstverständlich nicht nur die ästhetischen Paradigmen wechselt, sondern zugleich deren Widersprüchlichkeit übersieht. Könnte es nicht sein, dass der ›Suprematist‹ seine eigene Ästhetik im Vollzug der Betrachtung widerlegt?

Deshalb sollen nach einer kurzen Vergegenwärtigung der suprematistischen Ästhetik (2.) dieser eine wahrnehmungsanthropologische (3.) und eine gestaltpsychologische (4.) Perspektive auf exemplarische Werke Malewitschs gegenübergestellt werden, um am Ende dieser Argumentation zurück zur Diskussion um das gewisse Ausstellungsfoto zu kommen (5.). Dabei wird deutlich werden, wie sehr solche programmatischen Positionen einer radikalen Malerei letztlich nur Produkt ihrer Medialisierung sind.⁵

2. Eine Ästhetik des Supremen jenseits menschlicher Wahrnehmung

Beat Wyss beschreibt die radikale Negation der sinnlichen Wahrnehmung bei Malewitsch: »Der Suprematismus will die träumende Menschheit ins befreite Nichts erwecken. Das gewöhnliche Bewusstsein ist Wahn; der Künstler als platonischer Führer rüttelt die im Dämmer Schlaf der Welthöhle Gefesselten auf« (WYSS 1996: 225). Werner Haftmann pointiert diesen gewaltigen Anspruch:

Dieses veränderte Denken kam aus einer existenziellen Erfahrung, die die schöpferische Unruhe unseres Jahrhunderts recht eigentlich begründet [...]. Es ist die Erfahrung, dass die uns sichtbar umstellende, praktische, einzig zum Menschen orientierte und aus Willen und Vorstellung gegenständlich ausgeformte Welt nur eine mögliche Figuration einer viel umfassenderen Wahrheit und Wirklichkeit ist, aus deren Einheit und Ganzheit sie lediglich die vordergründigen und im tätigen Leben verwertbaren Hüllformen isoliert und den daraus zusammengefüigten Entwurf als wirkliche Wirklichkeit setzt. Es ist, dass hinter dem bisher gültigen Bezugssystem des Menschen zur Welt, das Dinge und Kräfte nach ihrer Erkennbarkeit, Nützlichkeit und Verwendbarkeit zum Menschen hin ordnet und die gegenständliche Empfindungsweise der Welt begründet, ein ganz anderes ›schweigendes Nichts‹ steht, das nicht nur allen gegenständlichen Bezüglichkeiten und Definitionen widerspricht, sondern diese radikal aufhebt. Diese Erfahrung forderte eine radikale Umgestaltung des Bezugssystems. (HAFTMANN 1962: 8)

Per Negation der materialen Bedingungen des herkömmlichen Sehens wird auf ein ›Jenseits unserer gegenständlichen Wahrnehmung‹ verwiesen. Malewitsch steht hier nicht allein. Auch Künstler wie Kandinsky oder Mondrian

⁵ Neben solchen wahrnehmungstheoretisch-anthropologischen Fragestellungen wären auch die kulturellen Kontexte anzuführen. Arthur C. Danto hat anhand eines roten Quadrats wiederum nicht ohne angelsächsischen Humor gezeigt, welche unterschiedlichen Bedeutungen ein und dasselbe Objekt hier annehmen kann. Seine eher sprachanalytischen Überlegungen zielen allerdings eher auf die Erkennbarkeit von Kunst denn auf die Repräsentationsmodi des Bildes und führen zu weit weg von der zentralen Fragestellung dieses Aufsatzes (DANTO 1991).

behaupten in ihren umfangreichen Selbstinterpretationen »eine neue geistige Kunst« (vgl. KANDINSKY 1912; WYSS 1993; SCHMITZ 2005). Immerhin hatte schon der Philosoph Robert Fludd im ersten Band seiner *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, also einer *Metaphysik und Natur- und Kunstgeschichte beider Welten, nämlich des Makro- und des Mikrokosmos*, seine Genesis mit dem Urbild der Hyle, also des Nichts, begonnen. Zu dessen Visualisierung benutzte er ein schwarzes Viereck (Abb. 3).



Abb. 3:
Robert Fludd: Das Nichts aus dem ersten Band seiner *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Robert_Fludd_1617.jpg [letzter Zugriff: 27.08.2012]

Das Formprinzip solcher Ästhetiken war die Dekonstruktion des illusionistischen Tiefenraums, eine bei den verschiedenen Protagonisten unterschiedliche, doch meist vorsichtige und schrittweise Abkehr von den Traditionen der Renaissancekunst.⁶

Namentlich seit Cézanne oder auch den Theorien Konrad Fiedlers kann man dies als eine Art Transzendental Kritik der Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung bzw. der Möglichkeiten des Bildes mit den Mit-

⁶ Diese Typologie der Moderne lehnt sich an Werner Hofmanns Darstellung an (HOFMANN 1966.). Letztlich wendet der Wiener Kunsthistoriker damit nur sinnvoll das alte Konzept der »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« des immer noch unterschätzten Max Dvorák bzw. von dessen Schüler Hans Tietze an. Zum Konzept von »Idealismus und Realismus« (TIETZE 1912: 543; DVORÁK 1924). Die sehr berühmt gewordene Methode der »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte«, die der Tscheche zunächst nur im Rahmen seiner Vorlesungen zu diesem Zeitpunkt bereits entwickelte, bleibt davon unberührt (vgl. SCHMITZ 1993).

teln einer visuellen Logik verstehen (FIEDLER 1977) – also als eine sinnliche Fortsetzung des kritischen Unternehmens des Königsberger Philosophen. Doch die hier zur Debatte stehende Programmatik des Suprematismus gehorcht anderen, in ihrer Radikalität hervorstechenden Regeln. Die offensichtliche Anspielung Malewitschs auf das orthodox-byzantinische Erbe deutet schon die weltanschauliche Differenz zu solch aufklärerischer Analyse an. Es geht also nicht um die rationale ›Selbsterkenntnis‹ der Möglichkeiten des Visuellen, sondern um deren romantische Überwindung durch eine vor- oder überkritische, eine supreme absolute Kunst.⁷ Man muss generell in der Moderne unterscheiden zwischen einer Transzendentalästhetik des Bildes, also einer Reflexion des Wahrnehmungssinns, und einer transzendenten Ästhetik eines »übersinnlichen« Bildes (SCHMITZ 1993). Und damit wären wir wieder bei Malewitsch und den Ikonen.

Die Geburtsstunde der neuen Kunst (rück)datierte der Künstler in das Jahr 1913 mit den berühmten Bühnenentwürfen für das Stück *Sieg über die Sonne*, dessen ›revolutionäre‹ Handlung nach dem Libretto von Alexei Krutschonych Beat Wyss wie folgt zusammenfasst:

Auf dem Kattun-Prospekt der Bühne war ein riesiges schwarz-weißes Quadrat gemalt. Der besungene Sieg im Theaterstück bestand darin, die Sonne in einen quadratischen Bunker eingesperrt zu haben. Die Verursacherin eines veralterten, kitschigen Lebens, mit seinen dämlichen Lüsten, Sorgen und Alltagsqualen war gebannt. Die Oper ermunterte die Zuschauer, das Sonnensystem hinter sich zu lassen und in die Nacht des Weltalls vorzustoßen. (WYSS 1996: 222)

Nun weist uns Malewitsch selbst die richtige Fährte, wenn er sich auf die Vergangenheit seiner eigenen russischen Tradition beruft: die Ikonenmalerei.⁸ Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das künstlerische Umfeld des Symbolismus, aus dem sich auch Malewitschs Ästhetik speiste.⁹ Wenn im alten Russland die geheiligte Bedeutung der Ikone mit der Bestimmung des Bildes als kosmisches Symbol zusammentraf, dann legitimierte dieser Umstand die Ansprüche der Avantgarde (SCHMITZ 1999: 242f.). Malewitsch hatte für seine Interpretation – man möchte sagen ›Ideologie‹ – der Ikonenmalerei im Sinne der Moderne denn auch einen bemerkenswerten Stichwortgeber: Pavel Florenskij. Dessen berühmte Abhandlung über die Ikonostas ist für diese Untersuchungen sicherlich relevanter als die komplexe wissenschaftliche Forschung zur Genesis des orthodoxen Bildbegriffs (vgl. WARNKE 1973). Dieser russische ›Künstlermönch‹ hat seine Bildtheorie während der Jahre nach der

⁷ »Larissa Shadowa hat als Erste auf die sowohl im Französischen als auch im Polnischen (Die Sprache des Elternhauses von Malewitsch) verwurzelte Ableitung vom lateinischen Wort ›suprematia‹ verwiesen, das soviel wie Herrschaft oder Überlegenheit bedeutet« (RIESE 1999: 60). In der Tat ist der Anspruch auf Herrschaft bei Malewitsch ambivalent und vielleicht auch in einem politischen Sinne totalitär, wie Boris Groys ausführt (vgl. GROYS 1988).

⁸ Es wäre zu viel, die komplexen Verschiebungen zwischen katholisch-westlichem, orthodoxem und modernem Bildgebrauch an dieser Stelle näher zu bestimmen. Hier geht es vielmehr um einen kulturellen ›Topos‹ in den künstlerischen Debatten der russischen Avantgarde (BOWLT/WASHTON LONG 1980).

⁹ Eine sehr gute Darstellung der russischen Künstlergruppen jener Jahre bei (BOWLT/WASHTON LONG 1980).

Revolution als merkwürdigen Synkretismus aus orthodoxer Tradition, symbolistischer Ästhetik und den Programmatiken der Avantgarde entwickelt (FLORENSKIJ 1922). Der radikale Theoretiker des Symbolismus betont die Evidenz des Bildes:¹⁰

Wir glauben nicht allein deswegen, weil ihr durch die von euch gemalten Ikonen die Heiligkeit der Heiligen bezeugt, sondern wir selbst vernehmen das von ihnen *durch* das Werk eures Pinsels ausgehende Eigenzeugnis der Heiligen – nicht durch Worte, sondern durch ihre Antlitze. (FLORENSKIJ 1922: 76)

Florenskij hat dies angesichts der ›Dreifaltigkeitsikone‹ von Andrej Rublev radikalisiert: »Von allen philosophischen Beweisen der Existenz Gottes klingt gerade der am überzeugendsten, der in den Lehrbüchern nicht einmal erwähnt wird [...]: ›Es gibt die Dreifaltigkeit Rublevs, folglich gibt es Gott.« (FLORENSKIJ 1922: 75) Nun wird auch das Problem der Konkurrenz von suprematistischem Bild, illusionistischer Malerei und Fotografie deutlich, denn es geht um das ›wahre Bild‹, und der Schöpfer einer ›Vera ikon‹ ist ein eifersüchtiger Gott und duldet keine anderen Götter neben sich. Auch bei Malewitsch verbindet sich wie bei vielen anderen lebensphilosophisch gesonnenen Avantgardisten solche Bildtheorie mit einem Affront gegen die westlich-rationale Wissenschaft. Es geht um die Überwindung des Positivismus, mit dem sicherlich nicht ohne Recht die zentralperspektivische Ordnung identifiziert wird.

Die gegenständliche Kunst konnte ja keinen Schritt tun ohne die Wissenschaft: Die Inspirationen waren eingeengt durch die wissenschaftlichen Gesetze der Perspektive, der Anatomie, der geschichtlichen Tradition und so weiter. [...] M.A. nach aber ist die Inspiration, oder richtiger, die Freiheit der Erregung, nur in der Gegenstandslosigkeit zu erreichen, in der es keine Gesetze gibt, durch die die freie Entfaltung gehemmt werden könnte. Es ist möglich, daß die neue Bewegung in der Malerei zu neuen Forschungsergebnissen führen und eine neue Wissenschaft von der Kunst ins Leben rufen wird, aber diese Wissenschaft wird zur Kunst die gleiche Beziehung haben, wie zur wirkenden Natur, das heißt das Schaffen des Künstlers bleibt, wie das der Natur, unbeeinflusst von der Wissenschaft. (MALEWITSCH 1962: 120)

Die fotografische Apparatur kann so als Vergegenständlichung eines zu überwindenden Materialismus stehen, den es durch einen ›ästhetischen Übersprung‹ zu heilen gilt:

Wenn nun schon über Jahrtausende Versuche in den auf gegenständlich-praktischen, auf ›wissenschaftlichen Beweisen‹ begründeten Kulturen erfolglos durchgeführt werden, warum sollte man dann auch einen Versuch nach dem gegenstandslosen Plan unternehmen, einen Plan unwissenschaftlicher, unlogischer Handlungen, für deren Echtheit und Gültigkeit nichts spricht, und der jeden Sinn und jede Begründung durch die reine Vernunft ablehnt. (MALEWITSCH 1927: 44f.)

Es geht wie bei vielen anderen kulturkritischen Künstlern der Avantgarde um die metaphysische Behauptung einer supremen Welt, welche die ›Fesseln der Ratio‹ – in der Kunst repräsentiert durch die Verpflichtung der Mimesis –

¹⁰ So unterscheidet sich die Kunst der Ikone von der westlichen Kunst gerade durch die Verbindlichkeit der Bildgestaltung als Ausdruck einer gesellschaftlich allgemeingültigen Weltanschauung, während ihre modernen Adepten eine solche ›transzendente Objektivität‹ aus ihrer individuellen Künstlersubjektivität gestalten wollen (vgl. SCHMITZ 1993: 249ff.).

überwindet. Eine formalistisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung der Moderne verkannte nur zu leicht die Universalität des Anspruchs, den Jean-not Simmen treffend beschreibt: »Nicht vom menschlichen Sinneseindruck wird abstrahiert, nicht überlieferte Erfahrung ist maßgebend, gebrochen wird mit der Anthropologie überhaupt« (SIMMEN 1990: 224). Hier soll nun diese Idee einer neuen ›idealen‹ Herrschaft – denn auch sie ist ein Teil der Etymologie des Begriffs Suprematismus – mit einer im Vergleich eher bescheidenen und bodenständigen anthropologischen Sicht der Wahrnehmung konfrontiert werden.

Um diese zu präzisieren, bedarf es einer interdisziplinären Verbindung zweier Bereiche, die leider auch heute noch wenig Berührung miteinander haben: der neurobiologisch-konstruktivistischen Anthropologie der Wahrnehmung und der Diskursgeschichte des Bildes in der Moderne. Bekanntlich ist diese Begegnung ideologisch wechselseitig konterminiert und im bekannten Streit der Fakultäten zwischen Natur- und Geisteswissenschaften oft genug als Bedrohung und/oder schlicht als überflüssig empfunden worden. Den heuristischen Wert einer solchen Zusammenführung soll die folgende Miszelle über das legendäre Foto erweisen. Allerdings wird schon hier der notwendigerweise kursorische Charakter der Argumentation deutlich.

3. Zum Illusionismus der zentralperspektivischen Fotografie

All dies verweist auf die seit der Renaissance nicht enden wollenden Diskussionen um das zentralperspektivische Bild, also die Frage, welche ›Objektivität‹ oder Wahrheit ihm zukommt. Für mein weiteres Argument bedarf es allerdings eines kleinen Exkurses zur Funktionsweise des zentralperspektivischen Sehens, an dessen Ende wir dann wieder direkt zum besagten Foto der Petersburger Ausstellung zurückkehren.

Während Renaissancetheoretiker wie Alberti, Dürer und Leonardo dem augentäuschenden Illusionismus des ›fenestra aperta‹, das innerhalb seines Rahmens den Blick in eine andere, künstlich erzeugte – heute würde man sagen, virtuelle – Welt freigab, den Status einer wissenschaftlich-optisch-künstlerischen Forschung zubilligten, lehnten die meisten Vertreter der modernen Kunst, allen voran die der abstrakten Malerei, über fünf-hundert Jahre später denselben Illusionismus als unkünstlerisch ab. Einige verwiesen mit Recht darauf, wie wenig ein so komplexer Vorgang wie das menschliche Sehen durch ein klassisches Tafelbild wirklich ersetzt werden konnte. Im besten Fall handelte es sich aus der Sicht der Propagandisten der Abstraktion um die Kunstfertigkeit der Herstellung von Wachsfiguren wie jenen im Kabinett der Madame Tussauds. Ein solcher Illusionismus wäre deutlich von einer eigentlichen künstlerischen Tätigkeit zu unterscheiden. Entscheidender war aber das zwingende Argument der Modernisten:

Man muß sich erinnern, daß ein Bild, ehe es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine andere Anekdote ist, vor allem und in erster Linie eine glatte Oberfläche ist, die mit Farben bedeckt ist, welche in gewisser Ordnung aneinandergesetzt sind. (Maurice Denis, zit. nach KLOTZ 1994: 22)

Im Ganzen hat sich die moderne Kunst also von der Zentralperspektive verabschiedet, erst in den letzten zwanzig Jahren scheinen die Möglichkeiten der Simulation mit dem Computer die alte ›Augentäuscherei‹ zu rehabilitieren. Folgerichtig berufen sich einige Digitalartisten, die heute an einer ähnlichen ›Front‹, nämlich den technischen Innovationen zur Erzeugung digitaler Bildwelten, arbeiten, auf diese heroische Zeit der Renaissance, als zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis nicht unterschieden wurde. Aber auch hier lebt der gelegentlich kulturkonservative Vorbehalt gegenüber vielen Medienartisten namentlich der achtziger und neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts weiter: Sie würden nicht nur das ›eigentlich Künstlerische‹ verpassen, sondern einen ideologischen ›Augentrug‹ erzeugen.

Zumindest für die radikale Position Malewitschs heißt dies aber, dass es nicht allein um eine innerkünstlerische, sondern um eine universale Auseinandersetzung um die Erneuerung der Welt geht. Im Kern solcher Programmatiken der Moderne geht es letztlich um eine Wahrheit, die im Bild repräsentiert wird, sei es als Epistemologie der Modi der Repräsentation oder um eine symbolische neue Ordnung des Sichtbaren. Und tatsächlich trat der Positivismus, als dessen Ausdruck man die Illusionsmalerei des Renaissanceprojektes identifizierte, mit keinem geringeren Anspruch auf, obgleich dies bereits zum Ausgang des Jahrhunderts durch die avancierte Wahrnehmungspsychologie etwa eines Helmholtz obsolet geworden war.¹¹ Demnach wären auch die digital provozierten Neorealismen unserer Tage von den dreidimensionalen Inszenierungen auf der Ars Electronica über die Fotografien eines Thomas Struth oder Andreas Gursky bis hin zur Berliner Schule des deutschen Kinos nichts als ›letzte Aufgebote‹ eines dahingeschwundenen Realismusversprechens, gewissermaßen dessen Exil im Raum der Kunst. Oder wären sie schlicht nicht mehr auf der Höhe der Zeit?

Demgegenüber formulierte Malewitsch schon in den zwanziger Jahren in der Reihe der *Neuen Bauhausbücher*: »Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindung ins Leben, sondern eine unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt – überhaupt« (MALEWITSCH 1927: 74). Das heißt, das ›neue Bild‹ stellt nicht einfach eine andere ergänzende Ästhetik zur banalen Realität, wie sie etwa die Fotografie repräsentiert, dar, sondern es eröffnet den Zugang zu einer völlig neuartigen »Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung« (MALEWITSCH 1927: 74) jenseits der überkommenen Modi der alten Welt.

¹¹ Malewitsch hatte einschlägige Veröffentlichungen gelesen (vgl. RIESE 1988: 88). Ausführlicher zu diesem Problem (CRARY 1998). Im Sinne des hier im weiteren entwickelten Arguments verfehlt Crary m.E. allerdings das Konzept der ›funktionalen Objektivität‹ des biologischen Konstruktivismus und bleibt den Ontologien der klassischen Avantgarde allzu sehr verbunden. Dies gilt für einen nicht geringen Teil der Postmoderne insgesamt, die ja teilweise auch explizit das Projekt der Avantgarde fortführen möchte. Man denke an Lyotards ›große Erzählung‹ über Bernard Newman (vgl. LYOTARD 1984; LYOTARD 1986).



Abb. 4:
Album mit Figurenmalerei; Anonymer professioneller Maler. Vier Albumblätter, Tusche und Farben auf Seide, 31 x 27 cm. China, Ming-Qing-Dynastie, 17. Jahrhundert. Museum für Ostasiatische Kunst Köln.
http://www.kultur-online.net/files/exhibition/06_134.jpg [letzter Zugriff: 01.12.2012]

Allerdings scheint es mir sinnvoll, hier noch einmal aus einer aktuelleren naturwissenschaftlichen Perspektive die ›Objektivität‹ dieses zentralperspektivischen Illusionismus, der im ästhetischen und technischen Automatismus der Fotografie gipfelt, zumindest im Ansatz zu beleuchten. Auch für eine anthropologische Sicht stellt sich nämlich zunächst vor allen tieferen Diskussionen um irgendeine ›Wahrheit‹ schlicht die Frage: Wozu dient die Perspektive, und erklärt sich allein aus solcher Funktionalität ihre (mögliche) Objektivität? Die Frage nach der Objektivität der Zentralperspektive ist denn also nicht die nach einer ontologischen Wahrheit, sondern nur nach einer angemessenen Wiedergabe zentraler Funktionen unseres Sehens. Ist sie nur eine mögliche Darstellungsform unter vielen, die je nach Wandel der kulturellen Gesamtlage durch andere Formen wie die Parallelperspektive ersetzt werden kann, oder kommt ihr eine prominente Rolle zu?

Der Kunsttheoretiker Ernst Gombrich stellte sich einige Jahre, nachdem die Kunsttheorie der Moderne die Zentralperspektive scheinbar abschließend als historisches Konstrukt entlarvt hatte, sehr subtil gegen die Auffassung, dieselbe stelle nur eine beliebige Möglichkeit der Darstellung neben vielen anderen dar. Vergegenwärtigen wir uns, dass andere Kulturen und auch die Vor-Renaissance-Kunst sie nicht kannten. Allerdings gibt es viele andere Formen der Perspektive, von denen die vor allem in China und Japan verbreitete Parallelperspektive die bekannteste ist (Abb. 5).

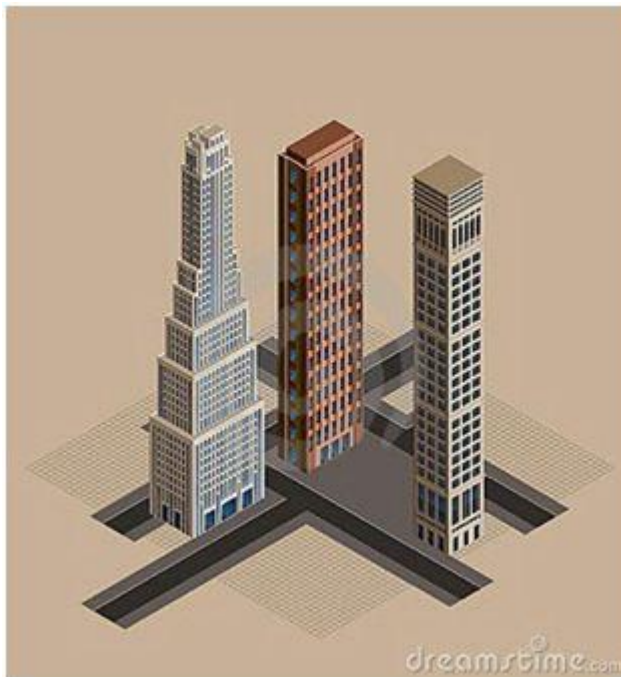


Abb. 5:
Isometrische Gebäude – Vektor / Teaccept-Dreamstime.com.
http://thumbs.dreamstime.com/thumbnail_large_440/12539057363l39w1.jpg
[letzter Zugriff: 19.11.2012]

Zu Recht kann man sagen, dass die Parallelperspektive in bestimmter Hinsicht etwa die Größenverhältnisse von Objekten besser wiedergeben kann, denn ein Tisch im Raum wird nach hinten hin nicht kleiner, wie es die spitz zulaufende Zentralperspektive zu suggerieren scheint. Immerhin wird die Parallelperspektive in vielen Bereichen, man denke nur an die Architektur, auch heute gern benutzt, denn sie gibt die räumliche Tiefe wesentlich konkreter wieder als die Zentralperspektive (Abb. 6).

Für Gombrich ist das aber nicht die zentrale Frage. Nun kann hier in der gebotenen Kürze nur rudimentär auf die umfangreiche Argumentation des Kunstpsychologen eingegangen werden. Er zeigt, dass trotz aller Mängel die Zentralperspektive in einzigartiger Weise den optischen Verhältnissen des menschlichen Sehens entspricht. Anhand eines verblüffenden Experiments des Künstlers und Psychologen Adelbert Ames Jr., das Gombrich immer wieder für seine Argumentation heranzieht, lassen sich seine zentralen Thesen gut verdeutlichen:

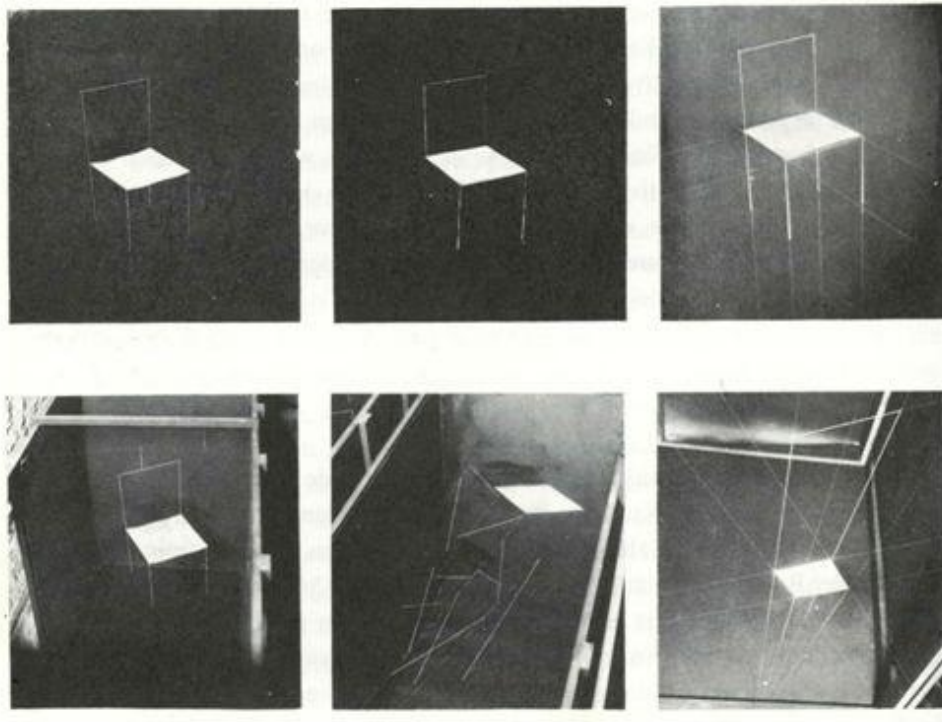


Abb. 6 a,b,c:
Ames: Stuhlexperiment (GOMBRICH 1978: 274)

Hier betrachten wir drei Gucklöcher, durch die man nur mit einem Auge sehen kann, drei Gegenstände, die sich in einer gewissen Entfernung befinden. Alle drei Objekte sehen aus wie Stahlrohrstühle. Aber wenn man die drei Objekte von einer anderen Stelle aus betrachtet, entdeckt man, dass nur eines von ihnen ein normal geformter Stuhl ist. Der zur rechten Hand ist ein verschobenes, schiefes Gebilde, das nur von dem Punkt, von dem wir es zuerst betrachtet haben, wie ein Stuhl aussieht; aber der Gegenstand in der Mitte ist noch viel verblüffender. Er ist nämlich nicht aus einem Stück. Er besteht aus einer Anzahl von Drähten vor einem Hintergrund, auf dem ein rhombenförmiger Fleck gemalt ist, den wir für den Sitz des Stuhles gehalten haben. Nur einer von den Stühlen war also wirklich, die beiden anderen waren Illusionen. So weit kann man die Sache anhand der Photographien recht gut verfolgen. Wovon man sich aber kaum eine Vorstellung machen kann, ist die Hartnäckigkeit der Illusion, selbst wenn man die drei Objekte so gesehen hat, wie sie in der unteren Reihe der Photographien erscheinen. Wenn man wieder durch die Gucklöcher schaut, ist man ihr wieder ganz verfallen, ob man will oder nicht. (GOMBRICH 1978: 273f.)¹²

Die eigenwillige Hartnäckigkeit, mit der sich diese Illusion hält, wird für eine evolutionsbiologische Deutung des Sachverhalts noch wesentlich werden, und man sollte sie in Erinnerung behalten. Doch zunächst scheint das Experiment die oben angeführte Kritik, eben den Vorwurf mangelnder Objektivität und des Trügerischen der Illusion eher zu bestätigen. Es zeigt, wie leicht wir uns täuschen lassen. Doch dies ist nicht entscheidend, vielmehr müssen wir genau betrachten, welcher Aspekt des Sehens hier denn eigentlich simuliert wird: Gombrich spricht zunächst nur von der Identität einer bestimmten Reizfiguration auf der Netzhaut und einer ähnlichen auf der Leinwand. Bestimmte Chiffren, formale Konstellationen, also beispielsweise eine bestimmte Anord-

¹² Ein konkreter Ansatz, der m.E. aber die Funktionalität des binokularen Sehens missversteht, liefert CLAUSBERG 1996.

nung von Farben auf einer Leinwand oder Emulsionen auf einer fotografischen Platte, können als solche gar keinen Abbildungscharakter haben, da sie eben nur Farben und Formen darstellen. (Die folgende Argumentation bezieht sich auf GOMBRICH 1978: 266-283). Als solches passiert hier prinzipiell nichts anderes als die Rekonstruktion des ›Augenbildes‹ auf der Rückseite der Retina, unabhängig davon, ob dieses in das Auge eines Froschs oder eines Menschen projiziert wird.

Die Wahrnehmung der Außenwelt beginnt also eigentlich erst auf der nächsten Stufe, nämlich der neuronalen Verarbeitung dieser an sich vollkommen bedeutungslosen Reize. Zur Erzeugung einer Illusion genügt die Herstellung einer möglichst weitreichenden Deckungsgleichheit dieser optischen Figurationen auf Retina und Bild. Gombrich führt aus:

Es muss aber immer wieder betont werden, dass die Perspektive eine Gleichung anstrebt: Das Bild soll aussehen wie der abgebildete Gegenstand und der abgebildete Gegenstand wie das Bild. Wenn sie dieses Versprechen eingelöst hat, verbeugt sie sich vor dem Publikum und tritt ab. (GOMBRICH 1978: 283)

Diese ›Gleichung‹ ist aber völlig unabhängig von irgendwelchen materiellen Qualitäten der diese erzeugenden Auslöser, eben den Dingen der Außenwelt. Weitestgehend ähnliche Figurationen auf der Retina – Gombrich spricht von Ansichten – können von einem menschlichen Gesicht, einer Anordnung von Farben oder von den Lichtpunkten auf einer Fernsehröhre erzeugt werden.

Im extremen Fall können also unterschiedlichste Gegenstände – wie das Experiment von Ames zeigt – ein und dieselbe Ansicht bewirken und sind vom Gehirn ununterscheidbar.

Damit wird aber zugleich deutlich, dass die eigentliche Optik – die eben tatsächlich durch die Zentralperspektive einigermaßen gut simuliert wird – allein noch kein Sehen möglich machen kann. Es handelt sich so betrachtet eben nur um Entsprechungen zeichenhafter Figurationen, die erst gedeutet werden, müssen um wirklich gesehen werden zu können.

An diesem Punkt gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass bis hierhin nur so viel erreicht ist: Die Zentralperspektive, ob in Malerei oder mit dem Fotoapparat geschaffen, garantiert nur – und das auch mehr schlecht als recht –, dass die Reizfiguration auf unserer Netzhaut, die bei der Betrachtung des Bildes oder der Fotografie entsteht, ungefähr der entspricht, die sich ergeben würde, wenn wir dieselben dargestellten Objekte unmittelbar betrachten würden.

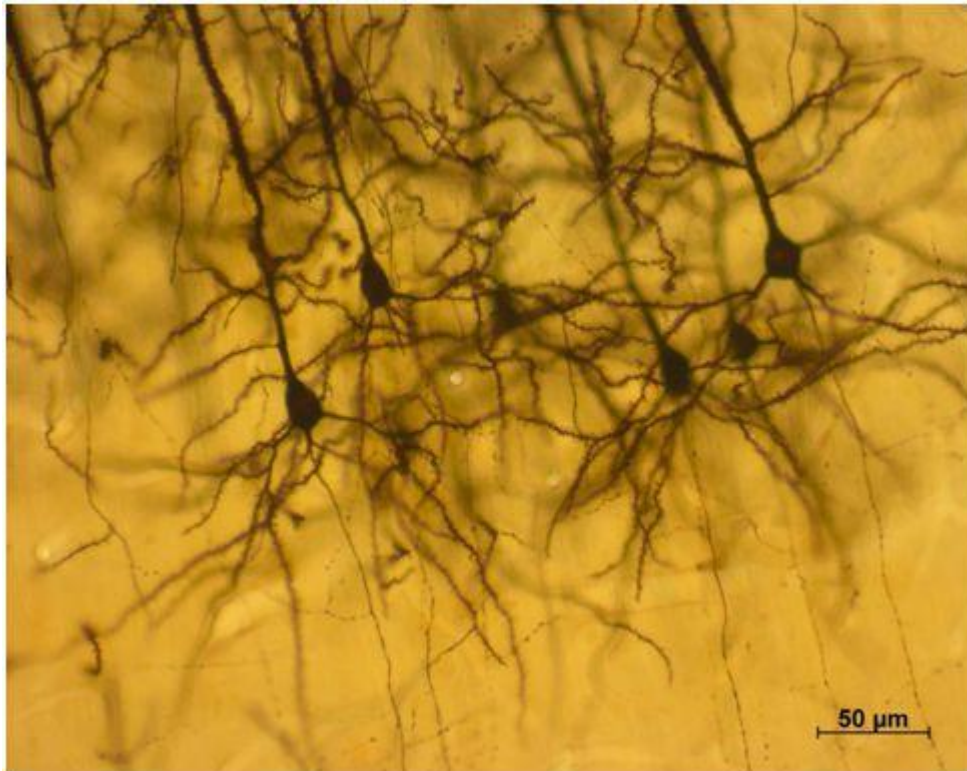


Abb. 7:
Neuronengeflecht im Hirn, Neuronengruppe aus dem Kortex. Foto: Almut Schüz.
<http://tuebingen.mpg.de/typo3temp/pics/a0cf497f1d.jpg> [letzter Zugriff 01.12.2012]

Wie aber erkennt das Auge, was sich hinter diesem an und für sich bedeutungslosen Flickenteppich von Nervensignalen verbirgt? In alten Schulfibeln sieht man gelegentlich in das Innere des menschlichen Kopfes. Die mühselige Arbeit des Denkens und Wahrnehmens übernehmen dort possierliche Zwerge, die in ihren zahllosen Kammern rechnen, lesen und vieles mehr. Vor allem aber sitzt hinter jedem Ohr einer mit einem großen altertümlichen Hörrohr, und hinter den Augen arbeiten weitere mit Ferngläsern gewappnete muntere Gesellen. Bei aller Unermüdlichkeit des fleißigen Tuns stellt sich doch schon hier die Kinderfrage, was denn in den Köpfen der Zwerge geschehe?

Heute ist es Alltagswissen, dass unsere Zwerge nichts anderes sind als eine unermessliche Summe einzelner Nervenzellen, die letztlich nicht mehr können, als wie ein Bit auf der Festplatte eines Computers anzuzeigen, ob eine elektrische Reizung vorliegt oder nicht. Im Ganzen handelt es sich bei unserem Gehirn also um eine ungeheure Ansammlung solcher vielfach vernetzten Nervenzellen, und das Weltbild, d.h. das, was wir gegenwärtig und in unserer Erinnerung als die uns selbstverständlich umgebende Welt betrachten, ist nichts anderes als das Ergebnis unendlicher Verknüpfungen eben dieser ungeheuren Masse von Nervenzellen.

Im Gegensatz zu einem weitverbreiteten Missverständnis besagt der biologische Konstruktivismus von H. M. Maturana und F. Varela auch in seinen in den ästhetischen Debatten der Postmoderne viel diskutierten Thesen

allerdings nicht, dass unsere Wahrnehmung und deren Interpretation willkürlich wären. Es handelt sich vielmehr um eine spezifische evolutionäre Adaption, die Anpassung also des Homo sapiens an seine Umwelt (MATURANA/VARELA 1987). Zur Frage nach dem anthropologischen Status des neuzeitlichen Perspektivmodells ist damit genug gesagt, denn es geht zunächst nicht um das Sehen, sondern um dessen partielle Simulation. *Entscheidend ist allein, dass prinzipiell unterschiedlichste Objekte unbeschadet ihrer objektiven Differenzen vom Nervensystem in den immer gleichen Code übersetzt werden.*

Eben dies demonstriert das Experiment von Ames so eindringlich: Im Ausnahmefall können ganz unterschiedliche Dinge die gleichen Reizkonstellationen, oder – um es mit Gombrich zu sagen – die gleiche Ansicht erzeugen. Sind diese Reizkonstellationen – also der Input – identisch, dann muss das Gehirn diese notwendigerweise in die gleiche neuronale Information übersetzen, konkret als Realität verstehen. Wenn also eine bestimmte Reizfiguration auf der Netzhaut auftaucht, kann das Gehirn nicht anders, als sie uns so zu deuten. Eine bestimmte Ansammlung von Reizen ist für uns erfahrungsgemäß also immer ein Stahlrohrstuhl, so wie eine andere für eine hölzerne Geige steht. Eine Ahnung von der Fragilität dieser Beziehung bekommt man, wenn man an einem Sommernachmittag in den Himmel schaut und unwillkürlich in den Formen einzelner Wolken Gesichter, Landschaften und ähnliches erkennt. Und nicht anders ist es mit allen Dingen, die uns umgeben. Die Straße, die Landschaft, die wir beim nächsten Blick aus dem Fenster ansehen, könnte theoretisch auch nichts anderes sein als ein solches gigantisches Geflecht aus einem Wahrnehmungsexperiment à la Ames.

Das gleiche gilt für den Blick aus dem Fenster des Raums, in dem Sie gerade diesen Text lesen. Es wäre recht teuer und in dieser Präzision wohl auch kaum möglich, hier eine gigantische Computersimulation im Sinne der Amesschen Stühle aufzubauen – und vor allem, wer sollte hieran Interesse haben? Die Wahrscheinlichkeit, hier einer Täuschung zu unterliegen, ist wohl kleiner als die, mit dem erstbesten Lotterielos den Jackpot zu knacken.

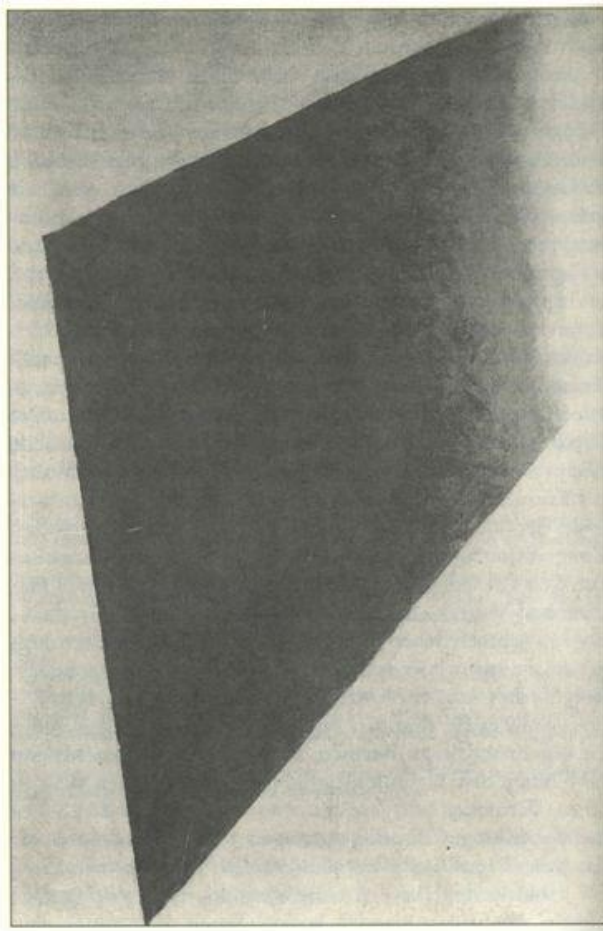


Abb. 8:
Malewitsch: Gelbes Viereck auf Weiß 1917/18 (wyss 1996: 226)

4. Gestaltpsychologie des Suprematismus

Wenden wir nun den Blick zurück auf den Suprematismus. Beat Wyss beschreibt eine Komposition aus der Hochphase des Stils (Abb. 8):

Die Rhomboide, Quadrate und Vierecke auf grauweißem Grund bilden Geschwader von geometrischen Figuren, deren Bildeindruck uns suggeriert: »Sie schweben«. Wie Metallspäne scheinen sie geordnet von unsichtbaren, »elektrostatischen« Kraftfeldern. Solches Beschreiben zeigt, daß wir dazu neigen, selbst die gegenstandslosen Formen der suprematistischen Malerei noch durch den Traumschleier der gegenständlichen Welt zu sehen. [...] Betrachten wir das ›Gelbe Viereck auf Weiß‹ von 1917/18: Es zeigt, wie leicht wir Höhlenmenschen zu täuschen sind. Nur zwei gerade Linien, die gegeneinander laufen, lassen uns annehmen, einen räumlichen Gegenstand vor uns zu sehen. Die Linien interpretieren wir im Sinne der Zentralperspektive als Verkürzung. Diesen Eindruck unterstützt der Farbauftrag im gelben Viereck, dessen stetiges Verblässen der geometrischen Figur das Aussehen einer gegenständlichen Oberfläche unter dem optischen Einfluß der Luftatmosphäre gibt. Die unwillkürlich sich einstellende Gewohnheit räumlichen Wahrnehmens macht uns ein gelb lackiertes Brett sehen, das durch den Nebel fliegt. Damit haben wir eine gegenstandslose Information der Sehnerven nach dem Satz vom Grund zu einem räumlich angeordneten Ding umgewandelt. Das Objekt ist eine Kopfgeburt des Subjekts. (wyss 1996: 225)

Die vermeintlich unzureichende, weil noch an die Bedingungen des konkreten sinnlichen Wahrnehmens gebundene, Bildlektüre von Wyss ist tatsächlich die einzig mögliche, denn wie Bazon Brock ausführt:

Kein Betrachter des Werkes [...] kann umhin, die Frage zu stellen, warum dieses Werk von MALEWITSCH hergestellt worden ist, weil wir gezwungen sind, aus den Funktionsweisen unserer natürlichen, naiven Wahrnehmung anzunehmen, daß nichts ohne Grund geschieht und daß die Äußerung eines Menschen niemals so willkürlich sein kann, daß zwischen ihm und seiner Äußerung [als sinnlich-konkretem Naturwesen, d. Verf.] kein Zusammenhang bestünde. (BROCK 1990: 312)

So sehen wir nichts anderes als unsere eigenen Wahrnehmungsprozesse, die Vorgänge eben jener Natur also, die Malewitsch überwinden zu können glaubte. Aber eben dies, die suprematistischen Formen als Artefakte der Optical-Art oder als Abbildungen aus einem Lehrbuch für Gestaltpsychologie zu deuten, verweist wieder auf die von Malewitsch so verachteten Bedingungen der sinnlichen Alltäglichkeit, auf die Anthropologie, deren Grenzen, wie Simmen richtig bemerkte, gerade überschritten werden sollten. Wyss findet auch hierfür eine angemessene Form der Bildlektüre:

Das »Gelbe Viereck« [...] zeigt eine Kippfigur: durch die Brille der Zentralperspektive betrachtet, haben wir das gelb lackierte Brett vor Augen; löschen wir in uns die Sehgewohnheit, kippt die Figur in ein unregelmäßiges Viereck auf grauweißer Fläche. Noch verrät dieser abstrahierende Eindruck einen Rest konventioneller Anschauung: die Illusion von Figur und Grund. Sie wird erzeugt von der unterschiedlich starken Absorption des Lichts durch die Farben, wodurch die Flächen als Farbträger in räumliche Verhältnisse zueinander gerückt scheinen. Löschen wir auch diese Vorstellung, so sehen wir eine grell angestrichene Fläche, begrenzt von vier grau angestrichenen, rechtwinkligen Dreiecken. Die Kippfigur der suprematischen Komposition ermöglicht Lockerungsübungen der Wahrnehmung. (WYSS 1996: 226f.)

In der Tat, und dann lesen wir ein suprematistisches Bild als gestaltpsychologisches Experiment, kann diese Kippfigur uns zeigen, wie fragil unsere Wahrnehmung ist, überschritten wird sie aber nicht. Denn noch im Wechsel von der Tiefe zur Fläche, vom Vor- zum Hintereinander bleibt die Funktion einer kontinuierlichen gegenstandsorientierten Raumerkennung erhalten. Ihre Grenzen sind nicht überschreitbar, denn auch ein bemaltes Brett ist nichts anderes als eine Fläche im euklidischen Raum.

Malewitschs Beschreibung seiner eigenen Kunst stieß hier an ihre Grenzen: »Alles verschwand, und nicht das geringste Element blieb zurück, das an Gegenstände oder deren Abbilder erinnerte« (MALEWITSCH 1962: 255). Tatsächlich blieb aber die gegenständliche Struktur der Wahrnehmung noch sichtbar selbst im Moment der radikalen Reduktion, also der »Null-Ikone« des »Schwarzen Quadrats«. Noch die Verweigerung gegenüber der sinnlichen, fassbaren Welt erzählt von derselben.

Es ist eben die von Gombrich betonte Hartnäckigkeit, mit der wir jedes Objekt mit den Kriterien einer evolutionär erworbenen gegenständlichen, raumorientierten Wahrnehmung deuten müssen. Bestimmte Überlagerungen und Linien suggerieren nahezu automatisch ein Über und Unter, ein Vorn und Hinten usw. und lassen die Objekte auf den Bildern Malewitschs oder Suetins »schweben«. Irrelevant auf dieser Ebene ist die mathematisch-physikalische

Relativität des Raums, also der Umstand, dass der Newtonsche Raum nur einen Sonderfall der verschiedenen Raumdimensionen darstellt. Es ist eben jene Raumdimensionalität, auf die wir – aus evolutionsbiologischer Sicht leicht nachvollziehbar – durch unsere Sinnesorgane geeicht sind. Es ist mit den suprematistischen Vorstellungen ein wenig wie mit den visuellen Raummodellen der Physik. Dies sei auch deshalb erwähnt, weil Kunsthistoriker die frühe abstrakte Kunst oft allzu leichtfertig als Pendant zu den seinerzeit epochemachenden physikalischen Revolutionen deuteten.

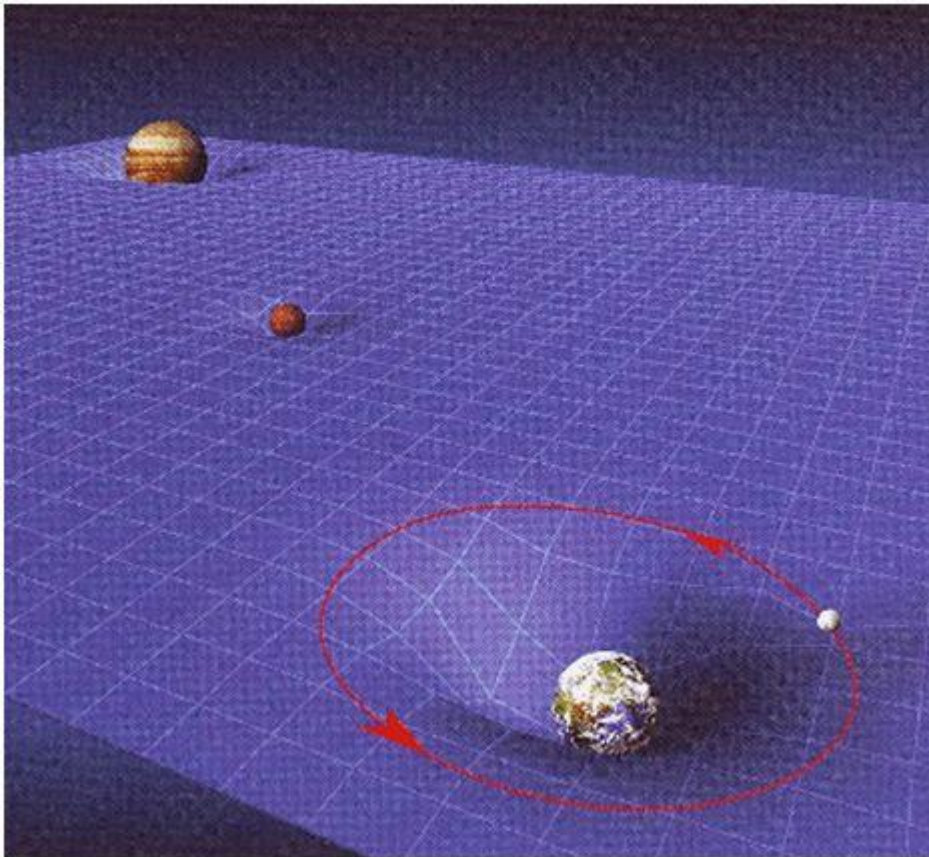


Abb. 9:
Abhängigkeit des Schwerefelds und der Raumzeitmetrik von der Masseverteilung (BUBLATH 1999: 39) <http://www.thur.de/philo/project/raum/raum9.gif> [letzter Zugriff: 01.12.2012]

Der Einsteinsche gekrümmte Raum wird gern durch ein Satteldiagramm (Abb. 9) anschaulich gemacht. Tatsächlich verbleibt dieser Sattel im dreidimensionalen Koordinatensystem des von den Avantgardisten so gehassten Newton. Selbst Einstein konnte sich die Folgen seiner Relativitätstheorie nicht wirklich sinnlich vorstellen, denn auch sein Hirn war den Vorstellungsgrenzen unterlegen, die nun einmal den Homo sapiens kennzeichnen. Empirisch sichtbar in einer dreidimensionalen Welt wurden seine theoretischen Prognosen bekanntlich nur als Epiphänomen wie die berühmte Rotverschiebung des Hintergrundrauschens im Weltall.

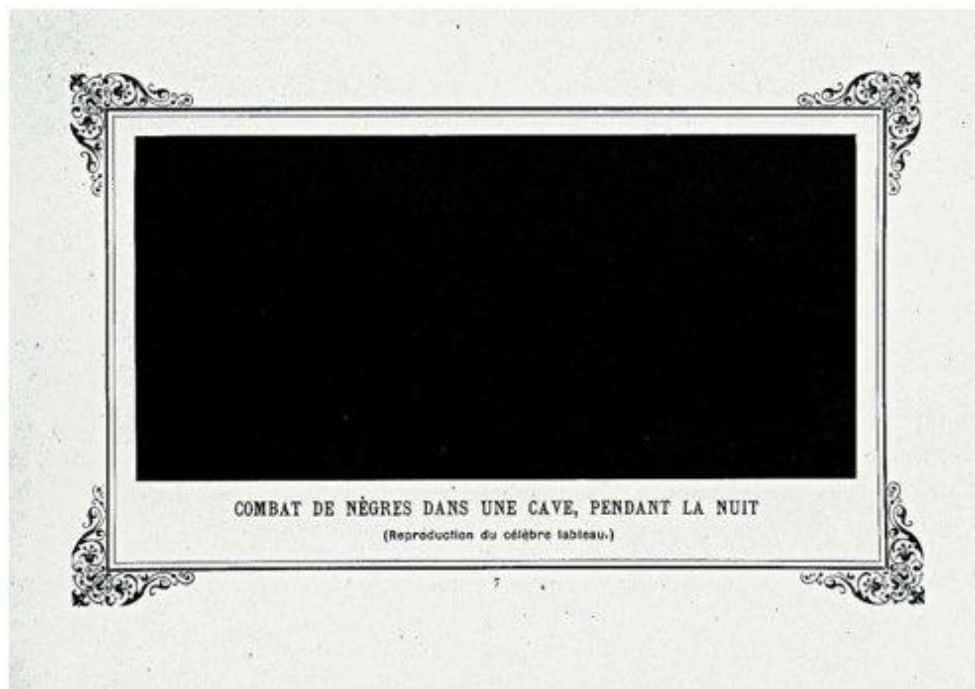


Abb. 10:

Alphonse Allais: *Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit*.¹³

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Combat_de_n%C3%A8gres_dans_une_cave.jpg

Immerhin gestatten reizarme, das heißt unterdeterminierte, abstrakte Formen leichter Vieldeutigkeiten, unüberschreitbar bleibt allerdings die Bindung an neuronale Deutungsmuster, deren Ursache und Form ganz auf eine optimierte und effektive Gegenstandserkenntnis ausgerichtet ist.

Der Karikaturist Alphonse Allais hat dies mit einem anderen schwarzen Quadrat humoristisch auf den Punkt gebracht (Abb. 10), als er gut zwanzig Jahre vor dem monumentalen Bildakt Malewitschs ein schwarzes Rechteck *Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit* taufte und eine Reproduktion der »tableaux célèbres« im Umlauf brachte (vgl. ALLAIS 1993). So skurril dieser Scherz auch anmutet, zeigt er doch etwas von der eigentlichen anthropologischen Ernsthaftigkeit jener unwillkürlichen realistischen Hypothesenbildung, die der Mensch allen visuellen Reizen bzw. Reizfigurationen entgegenbringt.

¹³ Für diesen Hinweis sei Herrn Alexander Wagner, Student der Freien Kunst an der Muthesius-Kunsthochschule, gedankt.

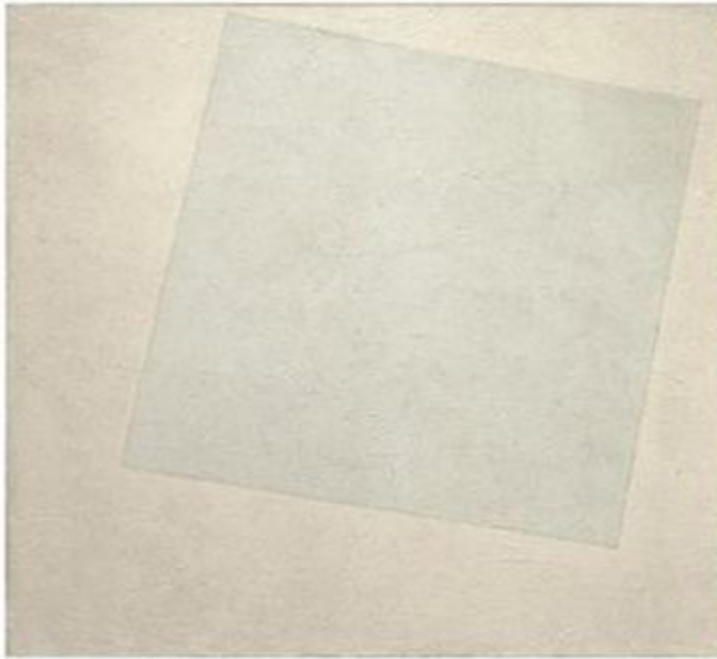


Abb. 11:
Malewitsch: *Weißes Quadrat auf weißem Grund*, 1918.
http://www.zintzen.org/wp-content/uploads/2011/11/malevich_white_on_white_1918.jpg
[letzter Zugriff: 01.12.2012]

In der Nacht fangen wir an, oft wider besseres Wissen Bedrohliches in alles und jedes zu projizieren, so dass die eigenen Angstphantasien, beispielsweise die eines nächtlichen Spaziergangs, manchen erwachsenen Menschen am nächsten Morgen peinlich berühren. Es ist nicht schwer, den evolutionären Sinn eines solchen archaischen Verhaltens zu erkennen, alarmieren unsere abgleichen Einbildungen doch nur unser körperliches und geistiges Alarmsystem in der nicht unproblematischen Situation, sich in der Nacht offensichtlich weit ab vom gemeinsamen Lagerfeuer zu befinden. So ist diese Praxis, in das Schwarz jedes erdenkliche Geheimnis hineinzudeuteln, nicht ganz so absurd wie es zunächst scheint. Dies wäre noch eine ganz andere Bedeutung der ›Hartnäckigkeit der Illusion‹, die Gombrich konstatiert.

Hatte Malewitsch die Sonne vom Himmel abhängen wollen, um damit die ›niedrige‹ menschliche Wahrnehmung durch die supreme Kunst zu ersetzen, schleicht sich so die Natur selbst noch in das Siegeszeichen jener Malerei ein, die diese zu überwinden glaubte.

Malewitsch kann seine eigenen Theoreme der Überschreitung der sinnlich-konkreten Wahrnehmung nicht wirklich gestalten (Abb. 11). Bestenfalls gelingt es ihm – und hier ist gelegentlich der Verdacht eines Taschenspielertricks nicht von der Hand zu weisen –, die Bedingungen der herkömmlichen Wahrnehmung an ihre Grenzen zu führen, etwa als die Paradoxie eines differenzlosen Bildes wie ›*Weißes Quadrat auf weißem Grund*‹. Nur ist diese Leinwand natürlich nicht wirklich differenzlos, sondern bietet immer die Un-

terscheidung verschiedener irdisch pigmentöser Weißtöne an, an denen die hier noch nicht erwähnte vierte Dimension als Zeit des Alterns durch die Patina das Übrige tut.

Malewitsch behauptete etwas, das er nicht einlösen konnte, und geriet damit an eine Grenze, an die alle Platoniker und Neuplatoniker einer idealistisch gesonnenen Avantgarde geraten müssen: Die konkrete Erscheinung hinkt immer dem Ideal hinterher und droht dieses infrage zu stellen.

Zum Schluss bleibt der Vorbehalt Platons gegen die Kunst, ja, gegen das Sinnliche überhaupt, bestehen, jedes Abbild der reinen Idee bleibe dem Ursprung gegenüber minderwertig.

Den funktionalen, also gerade antiessentialistischen Objektivismus der Perspektivtheorie eines Gombrich hingegen trifft dies nicht. Denn ihm ist – wie, philosophisch radikaler gedacht, dem ganzen biologisch-anthropologischen Konstruktivismus – die Vorstellung einer ›tieferen Wahrheit‹ hinter den Dingen fremd.¹⁴ Er findet sich ein in das fragile Bewusstsein, dass eben unsere Welt tatsächlich eine Konstruktion unseres Hirns auf der Grundlage relativ weniger Daten unserer beschränkten Sinnesorgane ist und jedes dahinterliegende ›Ding an sich‹ unerreichbar bleibt. Wyss beschreibt Malewitsch zu Recht als den ›großen Verneiner‹ unter den Protagonisten der klassischen Moderne, und als solchem ist ihm gegenüber den naiven Harmoniekonzepten mancher anderer neureligiöser Konkurrenten einiges an Konsequenz zuzubilligen.

Die Unterscheidung zwischen dem zentralperspektivischen Objektivismus der Fotografie als Vollendung des Renaissanceprojektes als bestenfalls funktionale Alltagspragmatik einerseits und den ›wahren‹ Bildern der Kunst andererseits ist in Konsequenz des Gesagten überflüssig, denn sie unterstellt immer noch die Möglichkeit einer ästhetischen Ontologie jenseits der kantischen Kritik. In der Fotografie zeigt sich vielmehr ein höchst partikulares Moment unserer menschlichen Welt- und Gegenstandserkennung, das wir nicht überschreiten können, da es uns nicht gegeben ist, die autopoetischen Konstruktionen unseres neuronalen Apparats zu überwinden. So zeigen sich in den Einschränkungen der Fotografie bzw. der Zentralperspektive nur die generellen Bedingungen der Fragilität und Konstruiertheit unserer Wahrnehmung überhaupt. Es geht also nicht um die banale Tatsache, dass der gerichtete monokulare statische Perspektivblick nur einen allerkleinsten Teil unserer so komplexen Wahrnehmung wiederzugeben vermag, sondern darum, dass gegenüber einer ontologisch-metaphysischen Vorstellung von Wahrheit, wie sie die idealistische Avantgarde zwischen Kandinsky und Newman zu erreichen trachtete, jede Möglichkeit der Erkenntnis gemessen an einer zu unter-

¹⁴ Gombrich lehnte sich bekanntlich an Popper an, dessen Überlegungen wiederum die Theorien evolutionärer biologischer Erkenntnis prägten (RIEDL 1980). Allein radikalisiert der biologische Konstruktivismus dessen Methoden insbesondere hinsichtlich der dynamischen Modi jeder epistemischen Konstruktion.

stellenden Komplexität von Welt außerhalb unseres Bewusstseins kaum mehr sein kann als eine verschlissene Schwarzweiß-Reproduktion.

Noch einmal: Auch die abstrakte oder konkrete Kunst kann diese Begrenzung ebenso wenig im Rahmen sinnlicher Evidenz überschreiten wie die orthodoxen Ikonen. Alles andere bedarf einer dogmatischen pseudoreligiösen Setzung, wie sie nicht nur Malewitsch denn auch im theoretischen Werk vornahm.¹⁵ Nun mag der Glaube Privatsache sein; es bleibt aber ein fader Beigeschmack hinsichtlich des schopenhauerschen Nihilismus und des ästhetischen Spiritualismus Malewitschs: ihrer Verachtung der sinnlichen Welt.

Solche Kunst ist eben nicht die einzige Möglichkeit der Moderne und weiß Gott nicht die erkenntnistheoretisch aufgeklärteste. Doch was ist jener Verachtung des Sinnlichen, der menschlichen Natur, entgegenzusetzen? Das an den Anfang gesetzte berühmte Diktum Goethes ›Wär nicht das Auge sonnenhaft‹ kann nach wie vor als Einsicht in das Faszinosum unserer Wahrnehmung sein, die es nicht zu überschreiten, sondern zu erforschen, auszuloten und zu feiern gilt. Das Besondere der menschlichen Wahrnehmung ist ja eben nicht, dass sie die ›Wahrheit‹ verfehlt, täuschbar ist usw., sondern dass sie uns überhaupt eine derart vielfältige und alltäglich zuverlässige konstant-gegenständliche Welterfassung ermöglicht. Epistemischer Skeptizismus kann durchaus ein bejahendes Weltverhältnis begründen. Das gilt für das Monetsche Auge wie für das alltägliche Faszinosum der banalsten Fotografie. Es bleibt eine Feier unserer Wahrnehmung, ihrer *homoiosis*, hinter der wir keine *alätheia* mehr brauchen.¹⁶

5. Fotografische Ikonen

Betrachten wir nun die Fotografie der Petersburger Ausstellung einmal als Bestandteil eines Amesschen Experiments. Der eingangs erwähnte Stuhl im Galerieraum, den wir ja nur durch die eingeschränkte monokulare Perspektivbox des Fotos sehen, könnte also genauso wie der oben beschriebene Stahlrohrsitz wahrnehmungstheoretisch auf ganz verschiedene Ursachen zurückgehen. Doch unsere ›Lektüre‹ ist eindeutig, solange nur die Reizfigura-

¹⁵ Hier zeigt sich die andere Seite der Kommentarbedürftigkeit des modernen Kunstwerks, die eben nicht immer als sachlich logische Analyse oder Erklärung daherkommt. Dieser Aspekt kommt allerdings in Gehlens Überlegungen zur »Kommentarbedürftigkeit des modernen Kunstwerks« etwas kurz (GEHLEN 1960).

¹⁶ Beat Wyss beschreibt im Zusammenhang mit Mondrian das Streben der Avantgarde mit der Unterscheidung Heideggers: »Was ist, das im Lichtkampf zwischen Erde und Welt erstritten wird? Die Wahrheit. Nicht ›Wahrheit‹ im Sinne von *homoiosis* der cartesianischen ›Richtigkeit‹, sondern im Sinne von *alätheia*, ›Unverborgenheit des Seienden‹« (WYSS 1996: 49). Die einschlägigen Spekulationen über den ›Ursprung des Kunstwerks‹ sind bekannt. Mit dem mit Karl Popper befreundeten Ernst Gombrich muss allerdings der Begriff der ›Richtigkeit‹ als nicht mehr denn eine Hypothese des Kunstwerkes, der Fotografie oder unserer Wahrnehmung durch die Außenwelt bezeichnet werden. Unser Wissen bleibt eben fragil, prozesshaft und eingeschränkt. In diesem Sinne kann man Kunst auch als Demutsgeste lesen.

tion derjenigen entspricht, die wir durch unsere lebenspraktisch gewonnenen Erfahrungen als Stuhl und Galerieraum deuten.¹⁷ Diesem mehr als schlichten Umstand gegenüber sollte man sich noch einmal die oben angedeutete radikale Ästhetik der Transzendenz des Suprematismus vergegenwärtigen, also den Anspruch Malewitschs, eine neue, supreme Welt jenseits der Banalität des Wirklichen zu »offenbaren«. So einfach die Feststellung scheint, ist dieser Ästhetik gegenüber festzuhalten, dass wir auf diese mittlerweile selbst »ikonisch« gewordene Fotografie ganz so wie auf alle anderen alltäglichen Illusionen unserer durch Fernsehen und Computer medial geprägten Umwelt »hereinfallen«.

Der Kunstkundige erinnert sich dabei, wenn überhaupt, nur »nebenher« jener radikalen ästhetischen Programmatik der Befreiung aus der platonischen Höhle. Solche Reflexionen werden ganz auf den Inhalt der im Foto des Galerieraums abgebildeten suprematistischen Bilder gelenkt.¹⁸ Dabei sieht auch er natürlich nicht einen realen Raum, sondern nur eine bestimmte Ansammlung von auf einer beschichteten Oberfläche fixierten Lichtspuren einer historischen Fotografie, und das in der Regel, so er nicht den originalen Abzug in der Hand hält, zusätzlich in verschiedenen Rasterungen bzw. Scannungen analoger oder digitaler Drucktechnik. Der Betrachter sieht also unter den Einschränkungen des einäugigen Sehens zwingend eine bestimmte Reizkonstellation, die er aber eben in der Regel nicht als das konkrete Lichtbild, das heißt als materiales Artefakt auf einer Fläche etwa der Bildtafel in einer Malewitschmonografie deutet, sondern eben als eine Ausstellungssituation, die einen Wendepunkt in der Geschichte der modernen Kunst darstellt.¹⁹

Die einzige tatsächliche Beziehung zwischen dieser Reizkonstellation aus dem Jahr 1915 und dem vorliegenden gedruckten oder digital generierten »Abbild« ist die relative Übereinstimmung der Reizfiguration als bestimmte Verteilung dunkler und heller Flächen in Hinsicht auf eine bestimmte Betrachterperspektive – ob nun in der »Lebenswelt« des Galerieraums oder auf der belichteten Schicht der Fotografie oder einem Feld digitaler Pixel. Dies führt zwingend zum Eindruck der Anwesenheit einer tatsächlich schon längst verschwundenen Ausstellungssituation. Jede andere Deutung ist, informationstheoretisch betrachtet, schlicht so unwahrscheinlich wie die Vorstellung, dass sich hinter alledem das gewaltige Experiment eines Künstlerpsychologen verbergen würde. Humoris causa könnte man sich ja eine solche gigantische Ansammlung von zum abzubildenden Galerieraum ganz indifferenten Gebilden vorstellen, die ein uns nicht weiter bekannter Gestaltpsychologe *avant la lettre* seinerzeit in der russischen Hauptstadt aufgestellt hätte, ganz

¹⁷ Gombrich spricht in Anlehnung an den kritischen Rationalismus Poppers auch von »Hypothesenbildung«. Zur Verschränkung von biologischer Anthropologie und moderner Erkenntnistheorie vgl. RIEDL 1980.

¹⁸ Es wäre tatsächlich sinnvoll, die Differenz zwischen jeder Bildwahrnehmung im Fokus der Aufmerksamkeit und der allgemeinen, auch immer gleichzeitigen Bildwahrnehmung bei jeder Bildanalyse bzw. -theorie zu berücksichtigen.

¹⁹ Doch diese »Einäugigkeit« ist kein wirkliches Problem, denn es bleibt erstaunlich, wie sehr der Mensch partielle Verfremdungen pragmatisch »verrechnet«, hier ganz so wie die mangelnde Farbigkeit der Fotografie niemanden an ihrem dokumentarischen Charakter zweifeln lässt.

so, wie es einige Jahrzehnte später Ames in seiner berühmten Versuchsanordnung tat (Abb. 6). Nun könnte man hier von der Aufklärungsarbeit der Moderne insbesondere durch deren Bewusstmachung der Konstruktionsprinzipien des Bildes bezüglich unserer trägen Wahrnehmung à la Magritte Abhilfe erwarten. Doch die bereits erwähnte ›Hartnäckigkeit‹, mit der wir der Illusion verfallen, verhindert regelmäßig, dass aus der hehren Erkenntnis eine gewöhnliche Übung wird. Man erinnert sich: Auch nachdem der Betrachter in das Amessche Experiment eingeweiht wurde, konnte er bei wiederholter Ansicht nicht anders, als sich erneut ›zum Dummen machen zu lassen‹.

Und so erkennen auch die vehementesten Anhänger Malewitschs oder des Modernismus allgemein, obgleich sie doch durch die harte Schule der Dekonstruktion in der Moderne gegangen sind, hier nichts anderes als den besagten Ausstellungsraum. Ja, es geht sogar so weit, dass wir nicht nur den Stuhl naiv realistisch deuten, sondern sogar die supremen Ikonen Malewitschs im räumlichen Kontext der Ausstellungssituation so orten, als hätte es die suprematistische Revolution nie gegeben. Auf einer bildtheoretischen Ebene entsteht ein Widerspruch: Das von der ›Herrschaft der Zentralperspektive‹ befreite Bild wird überhaupt erst sichtbar als Gegenstand der vermeintlich überwundenen konventionellen dreidimensionalen und zentralperspektivischen Räumlichkeit der Fotografie.²⁰



Abb. 12:
Bilder Malewitschs auf der *Großen Berliner Kunstausstellung 1927* (MALEWITSCH 1962: Tafel 16)

Das gilt auch für die klassische Kunstreproduktion, wenngleich die Fluchtachsen des als solches scheinbar unsichtbaren Fotos, der fotografischen Auf-

²⁰ Darin liegt auch der ›Reiz‹ der Experimente Moholy-Nagys und Man Rays mit Fotogrammen bzw. Rayogrammen.

nahme des gemalten Bildes, durch den 180-Grad-Winkel der Kameraachse dort in aller Regel verschwinden. Wir meinen, anstelle der tatsächlichen Reproduktion einer Fotografie eine Fotografie zu sehen.²¹ Auf der Ausstellungsfotografie erkennen wir zudem die Bilder Malewitschs als räumliche Artefakte, nicht anders als die Schilderijen der Holländer im plastischen Goldrahmen, die sich mit den Wänden eben nicht zu einer planen, ›abstrakten‹ Fläche schließen. Das schräg angebrachte Bild im Herrgottswinkel schließlich führt die Verortung des Bildes im euklidischen Raum geradezu demonstrativ vor Augen, wie auch die fotografische Perspektive auf den Winkel des Zimmers.

Dieser Umstand zeichnet allerdings gerade diese Fotografie als ästhetisches Statement aus. Ihre unterschwellige Rhetorik wird deutlich beim Vergleich mit anderen, gewöhnlichen Ausstellungsfotografien, beispielsweise derjenigen von der Präsentation von Werken des Künstlers aus verschiedenen Werkphasen auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* von 1927 (Abb. 12). Wenngleich schwer zu bestimmen ist, wieweit der ansonsten propagandistisch durchaus versierte Malewitsch selbst die ästhetischen Möglichkeiten der Fotografie zur Ikonifizierung seiner Kunst bewusst nutzte (Abb. 13 und 14), war dies für seine Jüngerschar selbstverständlich, wie die Aufnahmen des kranken und schließlich tot aufgebahrten Künstlers zeigen. Zusammen mit der Inszenierung des Sarges, den sein Lieblingsschüler Suetin ausführte (Abb. 15), wird hier das heilige Bild gewissermaßen transmedial zur Heiligenreliquie. Alle diese Fotografien bilden nun eine imaginäre Ikonostas, die paradoxerweise eben als ›Lichtspur‹ ganz wie in den früheren Fotodebatten des 19. Jahrhunderts ikonische, also ›wahre‹ ›Abdrücke‹ der Epiphanie der neuen Kunst darstellt.



Abb. 13:
Malewitsch auf dem Sterbebett 1935 (RIESE 1999: 141)

²¹ Das ist auch das Problem von Kunstfotobänden, weil durch die Nähe von originalem Abzug und Reproduktionsverfahren diese Differenz vom Betrachter kaum mitgesehen wird, während ihm bei der Abbildung beispielsweise einer gestischen Malerei dieselbe spürbar bleibt.

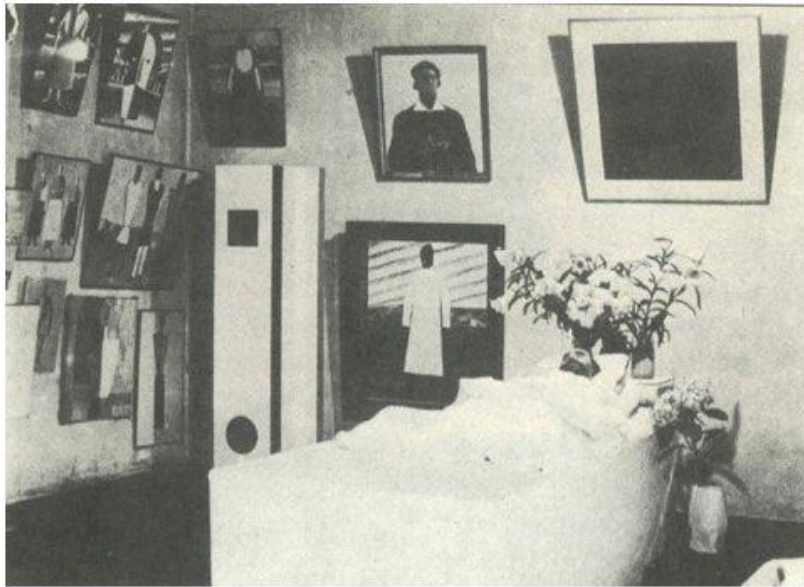


Abb. 14:
Malewitsch auf dem Totenbett in seiner Leningrader Wohnung 1935 (wyss 1994: 238)

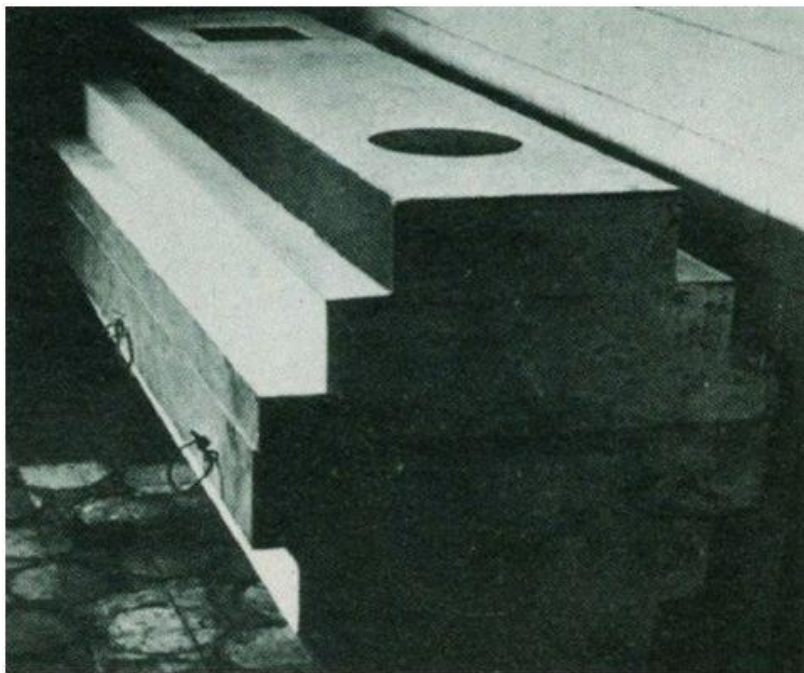


Abb. 15:
Der Sarg Malewitschs nach eigenem Entwurf, ausgeführt von Nicolaj Suetin (RIESE 1999:142)

Dies erinnert an die Ideologie der Taliban, die die Buddhastatuen zersprengten und die Fotografie von Mensch und Tier verboten, um zugleich den westlichen Fernsehsendern Interviews zu geben, in denen sie ihre bilderstürmerische Revolution propagierten.

Wie anfangs erwähnt, bedurfte die Legenda aurea der Moderne ›authentischer‹ Reliquien. Es ist fast banal und doch immer wieder eine sinnvolle

Perspektive, die kunstsoziologischen Hintergründe solcher ästhetischen Durchsetzungsstrategien aufzuzeigen.²² Mindestens ebenso wichtig ist hier aber der bildtheoretische Diskurs, denn es sind ja gerade die Paradoxien der suprematistischen Ästhetik der Überwindung der materiellen Sinnlichkeit, welche die Bedeutsamkeit solcher Fotografien provozieren. Denn sie macht nur sichtbar, was ohnehin immer der Fall ist: Auch das supreme Bild kann die Ordnungsschemata eines gegenständlich orientierten Wahrnehmungssystems nicht überschreiten; ein Verhältnis, das sich in der Fotografie der *Letzten Futuristischen Ausstellung* gleich vervielfacht: als immanente Räumlichkeit der präsentierten suprematistischen Gemälde, als Repräsentation eines dreidimensionalen Galerieraums und als räumliche Anordnung der einen Ordnung in der anderen. Das ist auch nichts anderes als die Verdoppelung der Perspektive, die sich ergibt, wenn man Leonardos Abendmahl aus einem schrägen Winkel des Refektoriums in Mailand fotografiert.

Doch selbst wenn wir vor einem der Originale des »schwarzen Quadrats« stehen, stellen sich zwischen den supremen Raum Malewitschs und unsere Retina die Optik unseres Auges und ein kleines Stück Luftatmosphäre als Relikte der alten, natürlichen Ordnung der Wahrnehmung. Eine – im Sinne von »unmittelbar«, »authentisch«, also »supreme« – Erfahrung jenseits aller Medialität ist hingegen ungestaltbar oder nur als letztlich nicht kommunizierbare meditative Erfahrung jenseits der Visualität zu erreichen.²³ Nur als kontextuell und programmatisch vielfach kodierte Bildmuster einer Ikone der Gegenstandslosigkeit gewinnt der Traum Malewitschs Gestalt in unserem Kopf. Und eben solche Bilder brauchen ihr mediales »In-Erscheinung-Treten«, hier als eine fotografische Bildrhetorik, die das hehre platonische Ideal wieder auf seine aristotelische Erdhaftung zurückführt.

Das Bild der Moderne ist immer ein mediales Bild, ja, in bestimmter Hinsicht ist das Bild – sicherlich vorbereitet vom Bemühen der Renaissance-theoretiker – überhaupt eine Erfindung der Moderne. Erst hier unterscheidet man die funktionale Symbolisierung und Repräsentation vom autonomen Artefakt. Das heißt, das moderne Bild als künstlerisch-malerisches Artefakt wird erst durch seine mediale Differenz zu den Bildern der industriellen und nunmehr digitalen Bildproduktion relevant.²⁴

Wir glauben ja tatsächlich, dass eine Fotografie eines suprematistischen Bildes ein, wenngleich gegenüber dem Original reduziertes, Abbild ist. Natürlich gibt es die unmittelbare Betrachtung in loci. Allerdings ist schon in dieser durch die Funktion unserer Wahrnehmung das zentralperspektivische Paradigma der Renaissance im Seh-Akt noch einer planen Fläche im ansons-

²² Denn die Einwilligung der Betrachter des genannten Fotos in dessen Repräsentationsstatus kann man auch als soziale Praxis der Akteure im Kunstsystem beschreiben.

²³ Vgl. Anmerkung 1.

²⁴ Dies sicherlich aus vielen Gründen, von denen die hier vorgeführten vielleicht noch nicht einmal die wichtigsten sind. Meines Erachtens ist dies aber ein gutes Beispiel dafür, dass eine kunstsoziologische Betrachtung der Genese des modernen Kunstsystems, eine diskurshistorische Perspektive und eine systematische Bildreflexion zwar jeweils unterschiedliche Schwerpunkte darstellen, aber aufeinander abbildbar sind und sein sollten.

ten dreidimensionalen Raum implizit.²⁵ Hinzu kommt in der Regel einer ›Kunstgeschichte der Reproduktion‹, dass jedes gemalte Bild durch die Medialität der Fotografie gewissermaßen kenntlich wird als Differenz zwischen der Materialität des Malkörpers und der glatten Oberfläche der Fotografie. Die gegenstandslose Imagination Malewitschs wird erst durch das durchscheinende Medium der Fotografie, dessen illusionistische Ästhetik es überwinden wollte, sichtbar. So scheinen die Kerker des Renaissanceparadigmas so ausweglos wie die einschlägigen Fantasien Piranesis.

6. Epilog

Die Überwindung jeder sinnlichen Differenz – als das innerhalb unseres gewöhnlichen materiellen Wahrnehmens Unmögliche – ist in bestimmter Hinsicht auch das Thema der Chan- bzw. Zenmalerei Ostasiens gewesen.²⁶ Allerdings beruht deren Rezeption durch die Avantgarde meines Erachtens auf einem Missverständnis, denn sie wollte in ihrem letztlich wieder typisch westlichen Rigorismus die Differenzlosigkeit sinnlich einholen, im Objekt vergegenständlichen, also ein absolutes *Weißes Quadrat auf weißem Grund* malen (Abb. 11). Ein solches Anliegen war aber niemals Ziel der Chan-Kunst, denn diese versteht sich ähnlich wie der Koan nicht als Realisation oder Illustration einer Überwindung des herkömmlichen Bewusstseins, sondern als Teil oder Anlass eines meditativen Prozesses, innerhalb dessen solche Zustände beim Künstler befördert werden können (KELLERER 1982). Buddhistische Einsicht ist nicht in einem Bild fixierbar und so billig nicht zu haben.²⁷ Die Argumentation dieses Aufsatzes schwingt sich allerdings kaum zu den heroischen Überlegungen des hier ganz wörtlich ›Erhabenen‹ auf und verbleibt in schlichter heiter-epikureischer Sinnlichkeit.

²⁵ Diesen können wir tatsächlich nicht verlassen, bestenfalls – etwa bei einer Nabsicht auf eine plane Fläche – durch die Fokussierung unserer Aufmerksamkeit für einen Moment vergessen. Solche ›Grenzerfahrungen‹ kennzeichnen bspw. die monochromen Flächen von Yves Klein.

²⁶ Schon von namhaften Avantgardisten wurde diese rezipiert, eine wichtige Quelle war GROSSE 1922.

²⁷ Man ist an die eigenwillige Rezeption des japanischen Teehauses durch die modernistische Architektur erinnert, die den meditativen Anlass mit einer weiß getünchten banalen Wand verwechselte (vgl. IZUTSU/IZUTSU 1988).

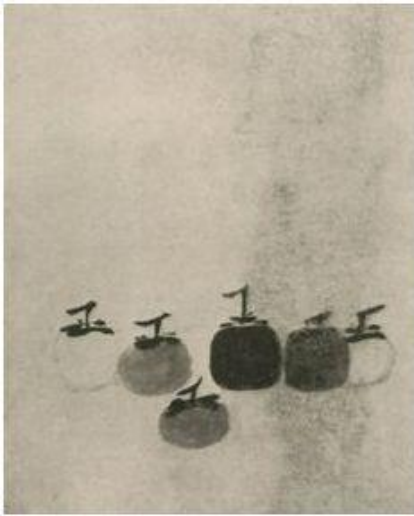


Abb. 16:
Die Dattelpflaumen des Mu-shi oder Alternative (GROSSE 1922: 43)

Norbert M. Schmitz (Dr. phil.) ist Professor für Ästhetik an der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel.

Literatur

- ALLAIS, ALPHONSE: *Album Primo-Avrilesque*. Herausgegeben und eingeleitet von Andreas Bee. Heidelberg [Wunderhorn] 1993
- ARNHEIM, RUDOLF: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln [DuMont] 1972
- BELTING, HANS: *Bild und Kult*. München [C.H. Beck] 1991
- BOWLT, JOHN E.; ROSE-CAROL WASHTON LONG (Hrsg.): *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of »On the Spiritual in Art«*. Newtonville [Oriental] 1980
- BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE. 17. Aufl. Wiesbaden [F.A. Brockhaus] 1967
- BROCK, BAZON: Zur Ikonografie der Gegenstandslosigkeit. In: BROCK, BAZON; ACHIM PREIß (Hrsg.): *Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge*. München [Klinkhardt & Biermann] 1990, S. 307-316
- CLAUSBERG, KARL: Der Mythos der Perspektive. In: MÜLLER-FUNK, WOLFGANG; HANS ULRICH RECK (Hrsg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien [Springer] 1996, S. 163-184
- CRARY, JONATHAN: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Hildesheim [Verlag der Kunst] 1998
- DANTO, ARTHUR C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991

- DVORÁK, MAX: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Herausgegeben von Karl M. Swoboda und Johannes Wilde. München [Piper] 1924
- FIEDLER, KONRAD: *Schriften über Kunst*. Herausgegeben von Hans Eckstein. Köln [DuMont] 1977
- FLORENSKIJ, PAVEL: *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*. Herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Werner. Stuttgart [Urachhaus] 1988
- GEHLEN, ARNOLD: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/M. [Athenäum Verlag] 1960
- GOMBRICH, ERNST: *Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst*. Zürich 1978
- GROSSE, ERNST: *Die ostasiatische Tuschemalerei*. Berlin [Cassirer] 1922
- GROYS, BORIS: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München [Hanser] 1988
- HAFTMANN, WERNER: Einführung. In: MALEWITSCH, KASIMIR: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*. Herausgegeben von Werner Haftmann. Übertragen von Hans von Riesen. Köln [DuMont] 1962, S. 7-25
- HOFMANN, WERNER: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart [Kröner] 1966
- IZUTSO, TOSHIHIKO; TOYO IZUTSU: *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*. Ostfildern [DuMont] 1988
- KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst*. München [Piper] 1912.
- KARASSIK, IRINA: Kasimir Malewitsch im Urteil seiner Zeitgenossen. In: PETROWA, JEWGENIA et al.: *Malewitsch. Künstler und Theoretiker*. Weingarten [Kunstverlag Weingarten] 1993
- KELLERER, CHRISTIAN: *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé – Surrealismus – Zen*. Köln [DuMont] 1982
- LANCKHEIT, KLAUS (Hrsg.): *Wassily Kandinsky, Franz Marc: Der Blaue Reiter*. München [Piper] 1965
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: Der Augenblick, Newman. In: LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin [Merve] 1986, S. 7-23
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: Das Erhabene und die Avantgarde. In: *Merkur*, 38, 1984, S. 151-164
- MALEWITSCH, KASIMIR: *Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhausbücher. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1927*. Mainz [Kupferberg] 1980
- MALEWITSCH, KASIMIR: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*. Herausgegeben von Werner Haftmann. Übertragen von Hans von Riesen. Köln [DuMont] 1962
- MATURANA, HUMBERTO M.; FRANCISCO J. VARELA: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. Bern [Scherz] 1987
- KLOTZ, HEINRICH: *Kunst im zwanzigsten Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*. München [C. H. Beck] 1994
- RIEDL, RUPERT: *Biologie der Erkenntnis. Die stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*. Berlin [Paul Parey] 1980

- RIESE, HANS-PETER: *Kasimir Malewitsch*. Hamburg [Rowohlt] 1988
- SCHMITZ, NORBERT M.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland*. Alfter [VDG] 1993
- SCHMITZ, NORBERT M.: Dynamik und Stillstand. Malewitschs Theologie der supremen Bewegung. In: MALEWITSCH, KASIMIR: *Das weiße Rechteck. Schriften zum Film*. Herausgegeben von Oksana Bulgakowa. Berlin [PotemkinPress] 1997, S. 112-135
- SCHMITZ, NORBERT M.: Die »Analysen alter Meister«. Oder: Die Modernität der Tradition. In: FEIERABEND, PETER; JEANNINE FIEDLER (Hrsg.): *Bauhaus*. Köln [Könnemann] 1999, S. 242-243
- SCHMITZ, NORBERT M.: On the Hermeneutic of Irrational in Modern Art. In: RIZZUTO, ANTHONY (Hrsg.): *The Bauhaus Legacy. Myth, Reality, Reevaluation*. Atlanta 2005, S. 105-110
- SIMMEN, JEANNOT: *Vertigo. Schwindel in der modernen Kunst*. [Klinkhardt & Biermann] München 1990
- SIMMEN, JEANNOT: *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*. Frankfurt/M. [Fischer] 1998
- TIETZE, HANS: Ausstellungskritik: Der Blaue Reiter. In: *Die Kunst für Alle*, 27(23), 1912, S. 543-550
- WARNKE, MARTIN (Hrsg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. München [Hanser] 1973
- WYSS, BEAT: *Mythologie der Aufklärung*. München [Schreiber] 1993
- WYSS, BEAT: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Modernität der Moderne*. Köln [DuMont] 1996