

solcher Ort der Versammlung muss sich notwendig von dem spalten, was Lisickij in ihm zur Sichtbarkeit bringt. Er ist das konzentrierte Spektakel, das von seiner eigenen Diffusion zu sprechen beginnt.

Ursprüngliche Akkumulation. Grund und Boden in Malevics Malerei

Ich möchte einige Überlegungen zu Malevičs Malerei an das Ende dieser Untersuchung stellen. Ihr Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Grund. Ich verstehe diesen jedoch nicht als eine abstrakte Kategorie, das heißt als etwas, das eine Figur umgeben mag oder ihre Bedingung ist. Und ich verstehe ihn auch nicht vornehmlich und allein, auch wenn dies von meinem eigenen Interesse untrennbar ist, als materiellen Grund der Malerei, also als ihren Bildträger. Sondern ich verstehe diesen Grund tatsächlich – krude und unumstößlich – als planetaren Boden, der dem Menschen zu stehen erlaubt.⁴⁴⁴ Aber nicht nur das, ich verstehe ihn zugleich als etwas, das Bedingung seiner Produktion ist: als Erde. Sicherlich muss die Frage nach einem so verstandenen Grund in Malevičs Malerei in gewisser Hinsicht falsch, in die Irre gehend oder mindestens kontraintuitiv erscheinen. Zumindest dann, wenn wir dem Vertrauen schenken, was in Malevičs eigenen Schriften als Kern seines Œuvres figuriert, nämlich die ungegenständliche Malerei des Suprematismus, so scheint klar, dass diese vor allem eines von sich ausstoßen will: die Schwerkraft, die existentielle und endliche Bedingtheit eine humanen Sehens, seine Abhängigkeit von der Sonne: Der Sieg über sie ist der Anfang.

Dies alles sind die grundlegenden und überaus bekannten Tropen, die vor allem Malevičs eigene Schriften, mindestens seit 1915, durchziehen. Schweben und Fliegen sind, analog zu Lisickijs historischen Endformen der Lokomotion, die Bewegungsformen, die, epitomal verkörpert durch das Aeroplan, mit der Malerei des Suprematismus in Verbindung gebracht werden:

„Ich habe den blauen Lampenschirm der Farbbegrenzungen durchbrochen und bin zum Weiß weitergegangen. Schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich habe die Signalmasten des Suprematismus aufgestellt. Ich habe die Unterlage des farbigen Himmels besiegt, die Farben abgerissen, in den entstandenen Sack gesteckt und zugeknötet. Schwebt! Die freie weiße Unergründlichkeit, die Unendlichkeit liegt vor euch!“⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ T. J. Clarks weitreichende Vorträge zum Grund in der Malerei sind für meinen Zusammenhang hier sicherlich zentral. Ich kann sie nur als Anstoß nennen, aber nicht diskutieren (T. J. Clark, *Painting at Ground Level*, in: *The Tanner Lectures on Human Values*, 24, 2002, http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/c/clark_2002.pdf).

Der Kontakt von der Erde und damit sogar die Schwerkraft lösen sich auf. Diese Dissolution bringt Malevič dabei immer wieder mit der Zerstörung der Sonne als dem Leben auf der Erde bindenden Konstituenten in Verbindung. Die Auflösung des Heliozentrismus soll dabei Unterschiedliches nach sich ziehen: Zum einen ist es die Zerstörung eines endlichen, existentiellen, humanen Sehens, dem die Sonne das Licht gibt. Die Malerei soll nicht mehr Nachahmer dieser Visualität sein. Deshalb ist der Raum der suprematistischen Malerei nicht mehr blau, so wie dem Menschen der Himmel als tragender Hintergrund von Objekten erscheint, sondern weiß. Zum anderen steht die Sonne dabei aber auch und allgemeiner für eine bestimmte Ökonomie, die alle übrigen Produktionsformen – jenseits des Sehens als bestimmter Form der Herstellung von Objekten – an sich bindet. Vor allem sind dies die agrarischen Produktionsformen, die in essentieller Weise an die Sonne gebunden sind und die dem durch die Drehung der Erde um die Sonne gegebenen Rhythmus aus Jahreszeiten, und darunterliegend dem Auf- und Untergehen der Sonne und damit der Intensität ihres Lichtes, folgen.⁴⁴⁶ Malevič hat diese Lösung von der Sonne als grundlegend für seine gegenstandslose Malerei von Anfang an deutlich zu machen versucht, indem er in einem von ihm oft wiederholten Narrativ ihre Erfindung, exemplifiziert durch das Erscheinen des *Schwarzen Quadrats* (1915), an die futuristische Oper *Sieg über die Sonne* (*Pobeda nad solncem*) geknüpft hat. Für die erste Aufführung der Oper im Jahr 1913 hat er das Bühnenbild und die Kostüme entworfen. Wir wissen wohl heute, dass dieses Narrativ, das das Bild auf das Jahr 1913 datieren möchte, fingiert ist und selbst aus dem Jahr 1915 stammt; dem Jahr also, als sich Matjushin darum bemüht, das Libretto der Oper von Kruchenykh erneut zu veröffentlichen. Malevič legt in einem Brief an ihn, mit dem er die Erfindung des *Schwarzen Quadrats* rückdatieren möchte, einen Entwurf bei, der das Bild im Entwurf für einen Vorhang des Bühnenspiels zeigt, um damit zu implizieren, dass dem gemalten Quadrat aus dem Jahr 1915 ein grafisches aus dem Jahr 1913 vorhergegangen war.⁴⁴⁷

< 445 Jedes Zitat dazu muss beliebig erscheinen. Dies allein, weil das Thema in seinen Schriften zu abundant ist. Ich entnehme dieses Zitat einer Broschüre mit dem Titel *Ungegenständliche Kunst und Suprematismus*, die der *Zehnten Staatsausstellung* in Moskau, 1919, beigegeben war. (Vgl. Malevich Essays, Vol. 1, 1968, S. 120–122). 446 Im Jahr 1985 stellt Henri Lefebvre zusammen mit Catherine Régulier den Text *Le projet rythmanalytique* in der Zeitschrift *Communications* Nr. 41 vor und beginnt damit sein Projekt der Rhythmusanalyse. Lefebvre räumt dort der agrarischen Ökonomie einen zentralen, epistemologischen Wert ein. Es scheint sogar so, dass der Rhythmus als besondere Form der Repetition, die weder als lineare Progression, noch als rein mechanische Wiederholung zu fassen ist, selbst eine Kritik impliziert, die das, was als Verdinglichung die Theorie des 20. Jahrhunderts paralyisiert hat, zerschellen lassen könnte: "Die Kritik des Dings und der Prozess der Verdinglichung im modernen Denken würde Bände füllen. Es ist eine Kritik, die vor allem im Namen des Werdens und der Bewegung selbst vollzogen wurde. Aber wurde sie in aller Konsequenz bis an ihr Ende durchgeführt? Muss sie nicht wieder aufgenommen werden, und zwar ausgehend von dem, was uns ganz konkret vorliegt: dem Rhythmus?" Als Vademecum gegen den medusischen Blick, der uns alles als Effekt und von nichts eine Ursache zeigt, wäre der Rhythmus eine Möglichkeit, die verstellende Perspektive, die nur von Dingen aber nicht von ihrer Genese erzählen kann, zu verlassen. Auch wenn der lineare Takt der Maschine und der Uhr selbst kein Rhythmus im strengen Sinn sein mag, ist er dennoch sein konstitutives Element. Einem solchen linearen Takt voraus liegt eine Form zyklischer Wiederkehr, in die sich die mechanische Wiederholung einträgt. "Zyklische und lineare Wiederholung sind sicher in der Analyse zu trennen, aber eigentlich durchdringen sie sich unablässig. Während das Zyklische im Kosmischen und der Natur selbst zu liegen scheint – Tage, Nächte, Jahreszeiten, Wellen und die Gezeiten des Meeres, monatliche Zyklen, usw. – dann scheint das lineare dagegen eher der sozialen Praxis zuzuschlagen zu sein, also der menschlichen Aktivität." All dies scheint mir in Bezug auf die hier diskutierte Malerei relevant, die Wiederholungen selbst vollzieht, um dabei von agrarischen Rhythmen zu sprechen. Ich komme darauf zurück. Lefebvres Text ist unter dem Titel *Elements of Rhythmanalysis* in englischer Übersetzung wiederabgedruckt in: Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday life*, London und New York 2004, S. 3 und 8. 447 Aleksandra Shatskikh fasst dieses irreführende Manöver in all seinen Details luzide zusammen. (Vgl. Aleksandra Shatskikh: *Black Square. Malevič and the Origin of Suprematism*, New Haven und London 2012, S. 33–40; zur Oper selbst, siehe: Bartlett / Dadswell 2012).

Es kommt mir an dieser Stelle nicht darauf an, solche auktorialen Manöver zu durchleuchten oder sie zu enttarnen. Sie machen in jedem Fall mehr als deutlich, wie essentiell es für dieses Denken ist, die eigene Malerei mit einer Austreibung des planetaren Grunds zu identifizieren. Dem menschlichen Auge verschlossene Formen ungegenständlicher Erregung schwirren und flimmern dort vor einer Unendlichkeit aus Weiß. Die Formen selbst nehmen bald diese Farbe an. Die Malerei scheint hier einen Standpunkt einzunehmen, der nicht mehr der Erde angehören kann. Um der Frage nach diesem, vielleicht verlassenen Boden, trotz allem nachzugehen, möchte ich von einem Rand und einer Grenze aus beginnen: von prekären, ich denke, sehr instabilen Jahren: 1927 und 1928. Zum einen sind diese Jahre durch eine Reise geprägt: Malevič reist 1927 über Warschau nach Berlin – es wird der einzige Auslandsaufenthalt seines Lebens bleiben – um, nach einer ersten Installation seiner Werke im Warschauer *Hotel Polonia*, in Berlin eine Retrospektive zu zeigen.⁴⁴⁸ Und er reist nach Russland zurück. Wie freiwillig er das tut, ist nicht klar, um schließlich, 1928, eine Malerei wieder aufzunehmen, die er für lange Zeit beinahe vollständig aufgegeben hatte. Mir ist klar, dass diese Aufgabe der Malerei nicht absolut zu nehmen ist. Es sind einige wenige Werke in diesen Zeitraum datierbar.⁴⁴⁹ Der Absolutismus braucht die Legende. Vielleicht sollte man deshalb dieses Aufgeben der Malerei gleich zu Beginn präzisieren. Denn es markiert tatsächlich nicht einfach die Verschiebung der künstlerischen Produktion auf andere Kunstformen oder eben eine Sistierung oder Aufgabe künstlerischer Produktion überhaupt. Wenn von einer Verschiebung gesprochen werden kann, dann ist es eine, mit der die Malerei keinesfalls aus dem Blick gerät. Sie findet früh in diesem Œuvre statt. Die erste große Retrospektive seines Werks Ende des Jahres 1919 in Moskau, nur vier Jahre, nachdem er unter dem Namen Suprematismus eine ungegenständliche Malerei für sich reklamiert,⁴⁵⁰ markiert zugleich den Ersatz dieser malerischen Werke durch Diagramme, Graphen, architektonische Modelle und vor allem zahllose Manuskriptseiten. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Lehrer in Vitebsk und ab 1923 in Petrograd als Direktor des *Staatlichen Instituts für Künstlerische Kultur (Sbornik naučnyh trudov GINChUKa: GINChUK)* und Leiter der dortigen *Formaltheoretischen Abteilung (FTO)* unternimmt Malevič vor allem eine Untersuchung der modernen Malerei selbst, die sich zum Ziel setzt, sich als allgemeine Wissenschaft zu systematisieren.⁴⁵¹ Ich werde auf diese Wissenschaft und ihr Narrativ umgehend zurückkommen.

448 Zur Ausstellung liegt ein nachträglich erstellter Katalog vor, in dem auch einige Details der Reise Malevičs nach Berlin expliziert sind (vgl. Troel Andersen (Hrsg.), *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927*, Amsterdam 1970, S. 57–58). **449** In seinem Werk finden sich äußerst wenige Ausnahmen, die diese Regel bestätigen. Das Gemälde *Mystischer Suprematismus* aus dem Jahr 1920, heute in der Sammlung des Stedelijk Museums in Amsterdam, wäre eine solche, sehr schwer zu bestimmende, mit der Malevič noch einmal das Tableau der Malerei konsolidiert. Die Aufhebung der Malerei bleibt bis zu seiner Rückkehr von Berlin nach Russland nichtsdestotrotz bestimmend. **450** Der Begriff *Suprematismus* findet sich zum ersten Mal in einem Brief von Malevič an Michail Matjuškin, der auf den 24. September 1915 datiert ist. (abgedruckt in: Irina Wakar und Tatjana Michijenko (Hrsg.), *Malevič o sebe i sovremenniki o Maleviče*, Bd. 1, Moskau 2004, S. 69. Siehe exemplarisch dazu: Shatskikh 2012, S. 54 ff.). **451** Malevič kommt im August 1922 in Petrograd an. Ein Jahr darauf, im August 1923, wird er Direktor des *Museum für Künstlerische Kultur*, um dort »Forschungslabore« einzurichten, darunter seine eigene *Formaltheoretische Abteilung*. Der Namenswechsel vom *Museum für Künstlerische Kultur* zum *Institut* findet im September des darauffolgenden Jahres statt. Zu einer detaillierten Analyse von Malevičs Taktiken zu Beginn von Stalins Herrschaft – die Maskierung unter dem Deckmantel der positiven Wissenschaft gehört sicherlich dazu – siehe: Pamela Kachurin, *Malevich as Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde, 1924–1926*, in: Douglas / Lodder 2007, S. 121–138.

Ich habe die Jahre 1927 und 1928 vorab als Rand und Grenze charakterisiert. Warum und in welcher Hinsicht ist dies gerechtfertigt? Denn sicherlich ist die Ausstellung in Berlin für Malevič auch ein ungeheurer Erfolg. Ihre Bedeutung als Möglichkeit internationaler Präsenz und Rezeption ist immens. Sie ist, vermittelt durch Lisickij, das Ergebnis jahrelanger Planung, die spät, vielleicht kaum noch erhofft, ihre Früchte trägt; auch wenn es keine eigentlich museale Ausstellung ist und sie nicht in einem Gebäude stattfindet, das nur Malevič gewidmet ist. Die nach dem Modell des Pariser Salons jährlich ausgerichtete *Große Berliner Kunstausstellung* im Kunstpalast am Lehrter Bahnhof ist sicher alles andere. Dennoch erhält Malevič die einzige Sonderausstellung auf dem Gelände. Der auf den ersten Blick frustrierende Besuch am Bauhaus im Sommer desselben Jahres – nicht einmal Gropius ist da, Malevič muss ihn für die Post nach Hause als dort angetroffene Person erfinden⁴⁵² –, der Besuch am Bauhaus also führt trotz allem zur Möglichkeit der Übersetzung eines Ausschnitts seiner jüngsten theoretischen Schriften – ein Ausschnitt, der zusammen mit Zeichnungen Malevičs in der Reihe der Bauhausbücher, herausgegeben von László Moholy-Nagy, erscheint.⁴⁵³ Die Abstraktion ist in Europa immer noch, anders als in Russland, die Münze, mit der die Avantgarde ihren Anspruch auf Zukunft bezahlen kann.

Malevičs Lage in Leningrad spiegelt sich zu dem als Gegenteil. Die *Formaltheoretische Abteilung*, die er 1923 als Direktor des GINChUK einrichtet und innerhalb derer er den theoretischen Teil des Bauhausbuches *Die gegenstandslose Welt (Mir kak bespredmetnost')* erarbeitet hat, wird 1926 aufgelöst. Er wird als Direktor des Instituts am 15. November 1926 entlassen. Das Institut fusioniert am 4. Dezember desselben Jahres mit dem *Staatlichen Institut für Kunstgeschichte*, um als *Komitee für experimentelle Studien zur Künstlerischen Kultur* seine Arbeit mindestens drei weitere Jahre, wenn auch nur informell, bis 1929 fortsetzen zu können.⁴⁵⁴ Die Versuche, die Ergebnisse seiner Forschung in Russland zu veröffentlichen, scheitern.⁴⁵⁵ In Berlin dagegen kann Malevič das, was in Form von Diagrammen und Collagen die Forschung seines Instituts widerspiegeln könnte, zwar ebenfalls nicht in seine Ausstellung integrieren⁴⁵⁶ – die Gründe dafür liegen denen in Russland diametral entgegengesetzt: Während die auratische Präsenz einer Malereiausstellung in Berlin durch Diagramme und Schautafeln gestört würde, sind diese in Moskau als Evidenzen, die niemand angefragt hat, schlechter Formalismus ohne wissenschaftliches Fundament und allein deshalb nicht zeigbar. Malevič fürchtet nach der Schließung des GINChUK sicherlich insgesamt, dass seine Malerei nur noch wenig Chancen auf materielle Sicherheit hat. Er lässt deshalb zusammen mit einem Konvolut an Schriften, Diagrammen und Tafeln den gesamten Inhalt seiner Ausstellung und damit einen zentralen Teil seines Werks zurück in Berlin, das damit Exil und Archivort seiner

452 Eine Fotografie, die ihn selbst mit Tadaeuz Peiper zeigt, hat Malevič mit der Unterschrift „Gropius“ versehen. (Vgl. Andrei Nakov: Kazimír Malevič. *Painting the Absolute*, Vol. 4, London 2010, S. 45). **453** Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* (Neue Bauhausbücher, 11), hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1980 [Faksimilenachdruck der Ausgabe München 1927]. **454** Vgl. Kachurin 2007. **455** Der erste Teil des Bauhausbuches sollte in einem Sammelband wissenschaftlicher Abhandlungen des GINChUK erscheinen. Vor allem auf Grund einer sehr kritischen Artikels zur Arbeit des Instituts von Grigorij Gingers, der den Titel *Das Kloster in der Staatsversorgung (Monastys na gossnabshenije / gossudarstvennoje snabshenije)* trägt und der am 10. Juni 1926 in der Zeitschrift *Leningradskaia prawda* veröffentlicht wurde, wurde dessen Veröffentlichung abgelehnt. (Vgl. Charlotte Douglas, Kazimír Malevič, New York 1994, S. 33 f.). **456** Dies scheint wohl in Warschau möglich gewesen zu sein, zumindest legt dies Andersen nahe. (Vgl. Andersen 1970, S. 57).

Malerei wird. Seine institutionelle Sicherheit in Russland löst sich also auf. Berlin als präsentische Höhe seines Werks ist zugleich dessen prekäres Exil. Er muss diesen Moment als widersprüchlich, verwirrend und in gewisser Hinsicht sicherlich auch als bedrohlich empfunden haben. Das wäre also eine Bestimmung dessen, was mit der Charakterisierung dieses Moments als Rand oder Grenze gemeint sein kann.

Diese Grenze betrifft aber auch Malevičs eigentliche Profession – im Bauhausbuch heißt es „meine Spezialisierung“⁴⁵⁷ –, das heißt, die Malerei selbst, die er seit 1919 kaum noch praktiziert. Sicherlich findet der Ersatz durch eine theoretische Analyse – das Schreiben insgesamt – und durch die Arbeit an architektonischen Modellen statt. Erstere Analyse betrifft aber, seine Arbeit im *GINCHUK* verstärkt dies, beinahe ausschließlich die Malerei. Die Ausstellung in Berlin formt deshalb, zusammen mit der ersten Retrospektive in Moskau aus dem Jahr 1919, eine Art Klammer, mit der diese Sistierung der Malerei umschlossen ist. Tatsächlich ähnelt sie dieser in ihrer Größe und in einigen Überschneidungen der Auswahl. Wenn die Ausstellung in Berlin Malevičs Œuvre so zum zweiten Mal zusammenfasst, ist sie jedoch gleichzeitig am weitesten von diesem selbst entfernt. Denn beinahe alles, was dort zu sehen ist, liegt, nimmt man die Jahreszahlen der Produktion, weit zurück. Die Ausstellung liegt aber zugleich am nächsten zu dem, was sich nach seiner Rückkehr nach Russland ereignet, nämlich die schwer bestimmbare und schwer zu charakterisierende Wiederaufnahme seiner malerischen Praxis. Ich werde mich im Folgenden zuerst der Ausstellung, ihrer Installation und der in ihr gezeigten Auswahl an Werken widmen, um zu zeigen zu versuchen, in welcher Hinsicht diese Ausstellung als *Nähe* zu Malevičs später Malerei bestimmt werden kann.

Ich nehme sie in dieser Hinsicht auch als Argument, das in gewisser Hinsicht ersetzt, was in seinen eigenen Schriften ansonsten fehlt: Nämlich diese Wiederaufnahme der Malerei selbst theoretisch zu fassen.

In den vier erhaltenen Installationsansichten der Berliner Ausstellung sind seine *Architekten* nicht zu sehen (**Abb. 34; 35**). Malevič hat wohl eine große Anzahl davon nach Berlin gebracht.⁴⁵⁸ Der offizielle Katalog gibt an, sie wären dort gezeigt.⁴⁵⁹ Und auch Ernst Kallais Ausstellungsbesprechung im *Kunstblatt* desselben Jahres spricht davon, auch wenn dort nicht völlig eindeutig ist, ob hier Zeichnungen oder tatsächlich Objekte gemeint sind.⁴⁶⁰ In beiden Fällen stehen sie nicht im Zentrum der Explikation. Der offizielle Katalog der *Großen Berliner Kunstausstellung*, auch wenn er nur eine Seite Text zu dieser Sonderausstellung von Malevičs Werk enthält, weist dabei auf einen Umstand hin, der für die Lesbarkeit dieser Bilder insgesamt entscheidend ist: „die Entwicklung des russischen Malers [...] ist charakteristisch für die Entwicklung der Kunst der Gegenwart.“⁴⁶¹ Der Text wiederholt im darauf folgenden Abschnitt Malevičs eigenes, im Verlauf der 1920er Jahre sich vorerst festigendes Narrativ, das sein Œuvre als Durchgang vom Impressionismus, über

457 Ich zitiere in allen Fällen die kürzlich geleistete Neuübersetzung des Textes ins Deutsche von Anja Schlossberger. (Ausst. Kat. Kasimir Malewitsch, *Die Welt als Ungegenständlichkeit*, Basel: Kunstmuseum, Ostfildern 2014, S. 147). **458** Vgl. Andersen 1970, S. 57. **459** „In einigen architektonischen Entwürfen zeigt Malevič die Anwendung der Methoden des Suprematismus auf die Dreidimensionalität des Raums.“ (Ausst. Kat. *Große Berliner Kunstausstellung*, Berlin: Landesausstellungsgebäude, Veröffentlichungen des Kunstarchivs, Nr. 41–42, Berlin 1927, S. 107). **460** Ernst Kallai, Kasimir Malevič, in: *Das Kunstblatt*. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung, Heft 7, 1927, S. 266. **461** *Große Berliner Kunstausstellung* 1927, S. 107.

Cézanne, zum Futurismus und Kubismus und schlussendlich zum Suprematismus beschreibt.⁴⁶² Er wiederholt damit aber nicht nur ein bereits gereinigtes Bild, das von Malevičs symbolistischen Gemälden, um nur ein Beispiel zu nennen, nichts weiß. Er setzt vor allem diese Entwicklung mit der westlichen Entwicklung der Malerei insgesamt in eins, um seine Malerei als deren Telos und folgerichtig als Analogon zu Mondrians oder Kandinskys Abstraktion zu erklären. Der Katalogtext nimmt dabei das hier in den Vordergrund gerückte Motiv der Entwicklung an seinem Ende gleich nochmals auf, um es auf die Ausstellung insgesamt zu beziehen: Der Künstler, den sie „zum ersten Mal in Westeuropa [...] zeigt, der hier wesentlich durch seine Schüler bekannt ist“ – gemeint ist sicherlich und zu Recht Lisickij – zeige sich hier „im historischen Ablauf seiner Entwicklung.“⁴⁶³

Ernst Kallais Besprechung der Ausstellung folgt in dieser Hinsicht genau diesem Motiv, wenn er schreibt: Die Auswahl „umfasst die ganze Entwicklung des Malers“ – sie beginne „mit impressionistischen Bildern“, „nimmt einen organischen Weg über Kubismus und Futurismus“, um schließlich in abstrakten Bildern „auszuklingen“: „Fläche wird auf Fläche gesetzt, zunächst vielgestaltig und vielfarbig, in den Schlusspointen dann Weiß auf Weiß, verblasst, formverlassen, lediglich fakturbelebt.“ Und weiter: „Dieser Schluss scheint die Legende zu bestätigen. Die letzten Bilder sind zumindest einige Jahre alt. [...] Es lässt sich schwer vorstellen, was über den erreichten Punkt [...] hinaus malerisch noch möglich wäre. Hier scheinen sich nur noch fruchtlose Wiederholungen zu bieten.“⁴⁶⁴ Ich möchte die Aussicht auf diese eben nur „fruchtlosen Wiederholungen“ – mir scheint, Kallai ist der erste, der in aller Luzidität von dieser Option spricht – für einen Moment noch zurückstellen. Er scheint darüber hinaus Malevičs Narrativ, oder eben, wie Kallai selbst nahelegt, seine Legende, so weit in seinen Blick integriert zu haben, dass er die Ausstellung selbst danach erinnert. Denn die zeitlich letzten Bilder der Ausstellung sind nicht, oder zumindest nicht ausschließlich „weiß auf weiß“, sondern bestehen vor allem aus kreuzförmigen Kompositionen, die sehr feste schwarze Linien enthalten. Sie sind aber vor allem auch nicht am Ende der Ausstellung, wie Kallai eben meint, – als „Schlusspointen“ – gehängt. Die vier identifizierbaren suprematistischen Gemälde, die sich auf weiße Farbe reduzieren, von denen drei zwischen 1917 und 1918 gemalt wurden, prallen in der Installation ohne weitere Vermittlung auf Gouachen der 1910er Jahre. (Vgl. Abb. 35) Die Bodenpolierer, der Gärtner mit dem Spaten, die Männer, die einen Wagen mit Erde ziehen, und am schwersten und unmittelbar mit Gewicht beladen die Rückenfigur mit Sack lassen die menschliche Figur, die Schwere des Bodens, aber auch die Farbe wieder aus diesem Nichts erstehen. Oder umgekehrt: Sie versinken in diesem achromatischen Nichts ohne Vorankündigung, jäh und abrupt. Die in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Installation der Gemälde widerspricht also gerade jeder Suggestion einer chronologischen Entwicklung bereits auf den ersten Blick. Sie arrangiert die Gemälde, die nur mit äußerst dünnen Holz-

⁴⁶² Siehe dazu exemplarisch: Kasimir Malewitsch, Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung, in: *Ausst. Kat. Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie der Künste, übersetzt von Jelena Hahl, Berlin 1983, S. 134–141; ursprünglich veröffentlicht als: *Ot kubisma i futurisma k suprematizmu. Novyj schivopisnyj realizm*, Moskau 1916, S. 3–6, 8–25, 27–31; der Text ist im Original wiederabgedruckt in: *Malevič Sobranie*, Vol. 1, 1996, S. 35–55. ⁴⁶³ Große Berliner Kunstausstellung 1927, S. 107. ⁴⁶⁴ Kallai 1927, S. 264–265.

rahmen versehen sind, wenn überhaupt – einige der weißen Gemälde weisen selbst den nicht sicher aus in einem irregulären Raster vor weißem Hintergrund – vielleicht weiß gespannter Stoff, wahrscheinlicher aber dicker Karton oder bemaltes Holz –, in den die Tafeln plan eingelassen zu sein scheinen, um sich damit, dieser Umstand scheint mir nicht wenig signifikant, einem grafischen Layout anzunähern. Die Gemälde zeigen dabei keine Titel oder Daten neben sich, sondern manövrieren selbst als Figuren vor der Fläche, unstat und fluide.⁴⁶⁵

Hans von Riesen meinte sich zu erinnern, dass von den 70 nach Berlin gebrachten Gemälden Malevičs 38 suprematistische Kompositionen gewesen sind. Troel Andersens Recherche berichtigt diese Zahl und kürzt sie auf nur 27.⁴⁶⁶ Malevič zeigt also hier nur ein Drittel abstrakter Kompositionen. Und es sind dort nicht, wie Kallai meint, „impressionistische Gemälde“ zu sehen, die eben für die Ausstellung einen Anfang setzen würden. Mit der ebenfalls interessanten, aber auch singulären Ausnahme eines tonal ganz in gelb gehaltenen Porträts eines Familienmitglieds aus dem Jahr 1904 setzt Malevič den Beginn seines Œuvres nämlich stattdessen mit den auf Papier und Karton gemalten, meist sehr großformatigen Gouachen von 1910 und 1911, von denen er 24 zeigt. Wenn wir also in der Installation einen chronologischen Anfang suchen, dann findet er sich vor allem dort. Sie sind, wie bereits gezeigt, direkt mit Malevičs selbst erklärter Auflösung und letzter Stufe des Suprematismus konfrontiert, um ein rhetorisches Extrem zu setzen: die ländliche Umgebung, die diese Gouachen beinahe allesamt zeigen, als der Ort der Farbe, die Stadt, daneben, als der Ort ihres Verschwindens. Das zumindest ist die Opposition, die Malevič in den 1920er Jahren dafür entwickelt, und sie liefert ein sehr einfaches Schema für eine erste mögliche Lektüre.⁴⁶⁷ Zumindest in dieser Hinsicht wäre die Anlage der Ausstellung eher zirkulär. Sie gibt an irgendeinem Punkt einen kontingenten Beginn. Nach einem Durchgang durch die Stile endet der Durchgang dort wieder. Aber auch diese Chronologie wird im Verlauf der Wände durchbrochen.

Die Form synchroner Hängung scheint also in einem Widerspruch zu einer diachronen Entwicklungslogik zu stehen, die der Katalog und exemplarisch Kallais Rezension für die Ausstellung in Anspruch nehmen. Mir scheint dabei, dass dieser Widerspruch nicht nur Effekt einer bestimmten Verkennung von außen ist, sondern er scheint mir vielmehr für Malevičs eigene Sicht auf die Malerei Mitte und Ende der 1920er Jahre symptomatisch zu sein; noch mehr: Er bestimmt seine eigenen theoretischen Analysen seit 1922. Anders und vielleicht genauer formuliert, er scheint mir dort den Diskurs zu durchkreuzen, zu torpedieren und immer wieder

465 Shatskikh kennzeichnet eine solche Installationspraxis im Hinblick auf die Ausstellung 0.10, wie mir scheint, ein wenig übertrieben und zu pauschal so: „The organization of the wall plane according to the collage principle, the posters with numbers word, and sentences, the presence of a single intent, and the conscious reinforcement of this intent in the hierarchival segmentation and value topology of the exhibition space reveal the innovative nature of Malevich's exhibit '0.10'. It was an independent concept, not the sum of the picture presented. The Suprematist would be a pioneer in a type of art that just in a few decades would come to be called an installation.“ (Shatskikh 2012, S. 107–108). Das entspricht den oft formulierten Argumenten, die in diesem Buch Malevič als Vorläufer aller möglichen Kunststile der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorstellen, einschließlich der Conceptual Art. **466** Vgl. Andersen 1970, Fußnote 1, S. 57. **467** Diese Auflösung der Farbe, die Malevič mit dem letzten Stadium des Suprematismus identifiziert, wird auch im Bauhausbuch mit einem städtischen Kontext in Verbindung gebracht, in dem eben die Farben verschwinden würden. Ich komme darauf im Text zurück. Malevič kontrastiert eine stahlartige achrome Oberfläche der Malerei, die er dem urbanen Raum zuordnet, einer eben farbig, weichen, die dem ruralen Kontext angehört. Das Verschwinden der Farbe, die doch zugleich die Essenz der Malerei ausmacht, bringt dies aber auch an ihre eigenen Grenzen. (Vgl. Malewitsch [1927] 2014, S. 176).

zu spalten. Ich möchte im Folgenden in einem ersten Schritt plausibel machen, dass dieses unvermittelte Aufeinandertreffen eines Abschlusses der suprematistischen Malerei mit dem, was Malevič hier selbst, in retrospekt, als ihren Ausgangspunkt deklariert und damit zu diesem Zeitpunkt als ihren eigenen Grund und Anfang der Negation bestimmt, dass also dieses Aufeinandertreffen sich nicht zufällig ereignet. Und ich möchte in einem zweiten Schritt zeigen, dass diese Konfrontation eines Endes der Malerei mit den Gouachen von 1910 und 1911 als folgenreich für Malevičs weiteres Vorgehen als Maler gelesen werden kann.

Die Ausstellung in Berlin, wo all diese Bilder eben zurückbleiben, wäre also nicht nur ein praktischer Grund, der ihn zwingt, nach seiner Rückkehr nach Russland Motive der 1910er Jahre ab 1928 wiederaufzunehmen, zu wiederholen und für eine bestimmte Zeit auch falsch zurückzudatieren. Denn weil sie aus diesem Grund als essentielle Gemälde seines Œuvres für weitere Ausstellungen tatsächlich fehlen, muss er sie schlicht nochmals malen. Und tatsächlich wird er in der ihm 1929 noch einmal ermöglichten Einzelausstellung in der Tret'akov Galerie einige dieser vorab gemachten Wiederholungen zeigen.⁴⁶⁸ Mir kommt es nicht darauf an, diese praktischen Gründe als falsch abzuweisen. Ich denke, dass sie etwas Entscheidendes verstellen. Erstens unterscheiden sich die Wiederholungen signifikant von ihren Originalen; ein Umstand, der nur sehr schlecht durch ein ungenaues Erinnerungsvermögen erklärt werden kann. Zweitens wiederholt Malevič vor allem und in großer Anzahl figurative Motive einer bestimmten Periode seines Werks. Käme es tatsächlich allein darauf an, signifikante Werke für den russischen Kontext zu ersetzen, so müsste sich diese Produktion in gleichem Maße auch auf abstrakte Motive konzentrieren. Drittens scheinen mir solche praktischen Gründe unzureichend, um zu erklären, wie sich eben aus diesen Wiederholungen selbst, dieser Umstand ist offensichtlich, ein originäres figuratives Spätwerk entwickelt, das im Verlauf den bloßen Repetitionen und vor allem auch den Rückdatierungen entsagt. So wie Malevič die Gemälde 1927 installiert – Werke, die sich alle mit dem Problem des Bodens und seiner Bearbeitung beschäftigen – zeigen sie sich als Nachbild und Kehrseite seines eigenen Projekts der Ungegenständlichkeit (*Bespredmetnost'*). Diese Spannung scheint mir den eigentlichen Ausgangspunkt dessen zu bilden, von dem auch sich sein malerisches Spätwerk konstituiert. In einem letzten Schritt will ich dabei explizieren, wie eine solche Artikulation des Bodens, die – dies ist meine These – ein Anlass für die Wiederaufnahme der Malerei ist, in den dann um 1930 entstehenden, eigenständigen Gemälden in einen politisch-ökonomischen Resonanzraum fällt, der durch einen spezifischen Prozess gekennzeichnet ist, einen Prozess, der seit den späten 1920er Jahren in Stalins Agrarpolitik selbst diskutiert wird und praktische Anwendung findet: die ursprüngliche Akkumulation.

Ich bin von einer Auffälligkeit in der Installation der Ausstellung in Berlin ausgegangen, die nicht nur entgegen einer vielleicht groben Vermutung in der Mehrzahl

468 Dies betrifft unter anderem das Motiv der Wäscherin. Die Gouache von 1911 (F-198) wiederholt Malevič, gleichwohl wesentlich kleiner, in Öl auf Holz (F-199), um sie 1929 auszustellen, und datiert sie auf der Rückseite mit *Nr. 6 zivopis'/1907 god/etjud*. Ähnlich verfährt er mit dem Gemälde der Wäscherin von 1912 (F-247), das er ebenfalls wiederholt und 1929 ausstellt. Die Wiederholung (F-248) ist auf der Rückseite betitelt: *Nr. 7 znica, eskiz 1908g*. Beide Gemälde wurden in Berlin gezeigt und blieben dort. (Vgl. Andréi Nakov, Kazimir Malewicz: *Catalogue Raisonné*, Paris 2002, S. 99 u. 108). Ich werde auf diese beiden Gemälde zurückkommen.

figurative Malerei und Zeichnungen zeigt. Ein ausgesprochener Schwerpunkt der Ausstellung scheint auch in einem bestimmten Zyklus an Gouachen zu liegen, die Malevič, auch wenn sie eigentlich den chronologischen Anfang und damit die Basis seines Werks dort bilden, direkt neben dessen Ende, die sich auf weiße Farbe reduzierenden suprematistischen Gemälden stellt, auf die sie unvermittelt stoßen. Ich möchte diesen Widerspruch zwischen einer ansonsten in seinen eigenen Schriften meist vorherrschenden, diachronen Entwicklungslogik und Spannungen der Synchronie zuerst anhand eines Textes weiterverfolgen, den Malevič im selben Jahr wie die Retrospektive in Berlin, 1927, in Berlin hastig unter der Herausgeberschaft Moholy-Nagys in der Reihe der Bauhausbücher veröffentlicht.⁴⁶⁹ Malevič wählt für den ersten Teil dieses Buches einen Text, der aus einem wesentlich umfassender geplanten Buch stammt, das im Ganzen seine eigentliche theoretische Arbeit der letzten Jahre am GINChUK in Leningrad hätte zusammenfassen sollen. Er ist mit *Einführung in die Theorie des Zusatzelements in der Malerei* überschrieben.⁴⁷⁰ Was er in der von ihm gegründeten *Formaltheoretische Abteilung* des GINChUKs zu untersuchen plant, ist, wie er in diesem Text angibt, einerseits als Wissenschaft einer künstlerischen Kultur insgesamt angelegt. Sie nimmt am Beispiel der Malerei ihren Ausgangspunkt und findet darin ihre eigentliches Feld: „All diese Beschäftigung mit der Betrachtung der Künstlerischen Tätigkeit benannte ich allgemein und in Sonderheit der Malerei als Wissenschaft von der Künstlerischen Kultur.“ Und weiter: „Ich wählte die Malerei, meine Spezialisierung.“⁴⁷¹ Dabei beginnt der Text mit einer für Malevičs theoretische Perspektive sicherlich überraschenden methodischen Charakterisierung dieses Projekts: „[...] bislang haben die Kritiker die malerische Kunst nur von der Seite der Emotion aus betrachtet, unabhängig von einer Betrachtung der Umstände, in denen sie sich befand.“ Malevič will dabei genau das Gegenteil tun: Was er bestimmen möchte, ist die „Kraft der Umstände und der Umgebung [...], von denen die Form malerischer Kulturphänomene abhängig war“.⁴⁷² Eine solche Aussage muss überraschen, nicht nur in Bezug auf die weitere Argumentation des Textes, die dieser Prämisse unmittelbar zu widersprechen scheint. Sie muss auch irritieren, will man sie in ein Verhältnis zu dem setzen, was von ihm selbst in den Jahren zuvor als absoluter Anspruch einer Kunst formuliert worden war, der sie von jeder Ableitung und Indienstnahme lösen will. Die „Kraft der Umstände und der Umgebung [...], von denen die Form malerischer Kulturphänomene abhängig war“,⁴⁷³ soll zu dem werden, was die Kunst erklären kann, die im Gegenzug als Effekt ihrer Welt von dieser berichtet. Die positivistische Kritik der Kunst aus soziologischen Gründen schlägt dabei unmittelbar in ein Register organischer Metaphorik um. Denn der Kontext eines solchen Körpers der Malerei – Malevič schreibt explizit: „Die Malerei wurde für mich zu einem Körper [...]“⁴⁷⁴ –, der analog zum Körper des Malers gesetzt wird, ist nicht allein gesellschaftlich, sondern zugleich als biologische Umwelt umrissen. Die Geschichte der Malerei, die sich so

469 Zu den Problemen der damals von Alexander von Riesen geleisteten Übersetzung des Textes (und des Buchtitels) ins Deutsche, siehe vor allem: Britta Dümpelmann und Anja Schlossberger, *Mir kak bespredmetnost* in deutscher und englischer Übersetzung, in: Malewitsch 2014, S. 139–144. **470** Den zweiten Teil des Buches mit der Überschrift *Suprematismus* hat Malevič in Berlin selbst geschrieben. (Vgl.: Dimitrij Sarabjanow und Aleksandra Shatskikh (Hrsg.), *Kazimir Malevich Zhivopis' Teoriia*, Moskau 1993, S. 362). **471** Malewitsch (1927) 2014, S. 147. **472** Ebd. **473** Ebd. **474** Ebd., S. 148.

einerseits als Korrelat von Gesellschaft und Kunst ankündigt, um ihre Veränderungen als historische zu bestimmen, mutiert im Text unmittelbar zu einer Ätiologie viraler und bakterieller Zersetzung. Es scheint, als ob die ersten Seiten gleichsam noch einer Melodie des historischen Materialismus folgen wollten; die entfalteten Perspektiven brechen sofort ab, um die Argumentation in eine dunkle Biologie der Kunst zu transponieren. Tatsächlich taucht der Begriff *Zusatzelement* (*pribawotschnyj element*), dessen Theorie der Text entwickeln will, zum ersten Mal in diesem Zusammenhang auf, das heißt im Vergleich einer Veränderung des malerischen Stils mit einer infektiösen Krankheit, die als Krankheit der Malerei selbst die bestehenden ästhetischen Normen als Gesetz der Repräsentation unterminiert, auflöst und letztlich zerbricht.⁴⁷⁵ Die Temporalität der Krankheit oder die Zeit der Pathologie ist nicht nur durch die Potenz zur Wiederholung bestimmt: Eine Krankheit kann immer wieder ausbrechen. Aber vor allem und sicherlich produziert sie Tote. Sie kennt keinen Fortschritt. Wenn überhaupt, gibt es Rückfälle und vor allem die Möglichkeit des Verfalls. Der von Krankheit befallene Körper ist der Körper der Degeneration. Die Degeneration ist das Formgesetz der Pathologie.

Das Feld der Lebenswissenschaften nimmt mit der Einführung des Begriffs *Zusatzelement* die politische Ökonomie dennoch in sich auf: Der russische Terminus *pribawotschnyj element* ist zu nah an der russischen Übersetzung von Karl Marx' Begriff des Mehrwerts – *pribawotschnaja stoimost* –, als dass dies überhört werden könnte.⁴⁷⁶ Die Übernahme der Perspektive der Ökonomie ist in Malevičs Theorie des Suprematismus nicht neu. In der bereits 1919 in Vitebsk veröffentlichten Broschüre *Über die Neuen Systeme in der Kunst* (*O novykh sistemakh v iskusstve*) definiert Malevič die Fläche der suprematistischen Malerei selbst als "ökonomisch",⁴⁷⁷ um sie damit als genuines Symptom der Moderne zu bestimmen. Das Schöne insgesamt sollte nicht mehr an und für sich, sondern als "einfacher ökonomischer Ausdruck eines energetischen Aktes"⁴⁷⁸ betrachtet werden. Worauf die Malerei des Kubismus, des Futurismus und des Suprematismus gründen würde, ist nichts anderes als "ökonomische Notwendigkeit".⁴⁷⁹ Was könnte aber eine solche Ökonomie der Malerei tatsächlich bedeuten? Handelt es sich an dieser Stelle nicht einfach um ein unbedachtes Wortspiel oder, schlimmer, kurzichtigen Opportunismus aufseiten Malevičs, der sich in einer verstiegenen Mimesis an dem neuen Jargon nachrevolutionärer Kulturpolitik versucht? Gleichzeitig scheint diese Auslegung des Begriffs der Ökonomie auf den ersten Blick eher konventionell, wo sie

475 Matthew G. Looper hat, so weit ich sehe, als einziger die Implikationen dieser Pathologisierung in Malevičs Werk weiter verfolgt. Weil das von Malevič für den Suprematismus isolierte Zusatzelement, wie dieser meint, einem Tuberkelstäbchen gleicht, hat Looper diese Spur aufgenommen und konnte zeigen, wie sich Malevič damit auch in eine romantische Tradition einschreibt, die dem 19. Jahrhundert angehört, wo die Tuberkulose als spezifische Krankheit des Künstlers bestimmt wurde. (Vgl. Matthew G. Looper, *The Pathology of Painting. Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich*, in: *Configurations*, 3.1, 1995, S. 27–46). Sehr viel weiter gespannt ist Charlotte Douglas' Untersuchung zu biologischen Metaphern in der Russischen Avantgarde (Charlotte Douglas, *Evolution and the Biological Metapher in Modern Russian Art*, in: *Art Journal*, Vol. 44, Nr. 2, *Art and Sciences Part I, Life Sciences* (Sommer 1984), S. 153–161). **476** Malewitsch (1927) 2014, S. 147. Offensichtlich ist auch Malevič an einer Ausarbeitung seiner Kunsttheorie entlang von diskreten Elementen interessiert. Ich habe im Zusammenhang von Lisickijs Text *Element und Erfindung* (1924) auf die weite Verbreitung, auch in Europa, genau dieses Begriffs hingewiesen. Sie hat auch in Lisickijs Theorie ökonomische Obertöne. **477** Ich zitiere hier die englische Übersetzung: „Standing on the economic Suprematist surface of the square as the absolute economic expression of modernity [...]“. (Kasimir Malevič, *The New Systems in Art*, in: *Malevich Essays*, Vol. 1, 1968, S. 83; das russische Original ist wiederabgedruckt in: *Malevič Sobranie*, Vol. 1, 1996, S. 153–184). **478** „[...] the simple economic expression of the action of energy“. (Malevich (1919) 1968, S. 84). **479** „[...] so that all forms of this action are composed not of aesthetic, but of economic necessity. The latest movements in art – Cubism, Futurism, Suprematism – are based on this action.“ (Ebd.).

sich einem Diskurs anschmiegt, der spätestens seit dem 19. Jahrhundert seinen unwahrscheinlichen Einlass in die Disziplin der Ästhetik gefunden hat. Viktor Šklovskijs einflussreicher Text *Die Kunst als Verfahren* (*Iskusstvo kak priem*) aus dem Jahr 1916 referiert, wenn auch in Abgrenzung dazu, genau auf diese Tradition, die durch die Vermittlung Richard Avenarius' vor allem mit Herbert Spencers einflussreichem Essay *The Philosophy of Style* ihren Ausgang nimmt,⁴⁸⁰ um Effektivität, gebunden an Energiequanten, zu einem positiveren Kriterium ästhetischer Produktion zu machen. Tatsächlich scheint Malevičs Begriff der Ökonomie an dieser Stelle dieser Tradition Rechnung zu tragen, die als Rationalisierung der Moderne im Ganzen inhärent ist, um das Primitive und Natürliche als Außenseite eines rigorosen Gesetzes der Effizienz zu produzieren. Seine Analogisierung des Malers, der „die fließenden Kräfte der Farbe“ „reguliert“,⁴⁸¹ mit der Figur des Ingenieurs, der sich durch die Konstruktion von Windmühlen, Mühlrädern und Unterseebooten mit der Kraft der Natur kurzschließt, um von ihr selbst ununterscheidbar zu werden,⁴⁸² weist präzise in eine Richtung, mit der die künstlerische Produktion im Ganzen einer Perspektive unterworfen wird, die die Verwendung ihrer Mittel unter dem Blickwinkel maximaler Resultate zu beurteilen versucht.

Der Begriff des Zusatzelementes, wie er ihn Mitte der 1920er Jahre einführt, scheint dagegen eine solche Auslegung der Ökonomie wesentlich zu komplizieren. Nicht nur, weil der in seinen Obertönen mitschwingende Begriff des Mehrwerts sich dem einfachen Zirkel von Mittel und Zweck, der sich auf die Schwundstufe materieller Effizienz zurückzieht, widersetzt. Die doppelte Artikulation der Ökonomie im Feld der Lebens- und Gesellschaftswissenschaft unter dem Gesichtspunkt von Pathologie, Konflikt und Zersetzung öffnet sie zugleich auf ein Außen, das die Grenzen einer auf Berechnung gegründeten Effektivität überschreitet. Wie das Leben durch Krankheit in Mutation versetzt wird und die Ökonomie in ihrer Produktion von Mehrwert Akkumulation und Verausgabung⁴⁸³ in sich aufnimmt, so versteht Malevič die Malerei als eine Produktion, die durch nichts anderes als die unablässige Auflösung ihrer Formen bestimmt ist; ein Prozess der Destruktion, der sich in seiner Theorie des Zusatzelementes abschließend im Begriff des Politischen selbst spiegelt, das als Ausbruch irreduzibler, gesellschaftlicher Konflikte bestimmt ist.⁴⁸⁴ Am Ende einer mäandernden Exposition bleiben so Ästhetik, Ökonomie und Politik als bestimmende Stratifizierungen der Gesellschaft zurück.

480 Vgl. Shklovsky (1916) 1969, S. 2–35; Herbert Spencer, *The Philosophy of Style* (1852), in: ders., *Essays. Scientific, Political, and Speculative*, Bd. 2, London 1901, S. 333–369. Viktor Shklovskijs Theorem der Verfremdung, das Malevič sicher bekannt war und dem seine hier entwickelte Geschichte der Deformation der Repräsentation sehr nahesteht, kritisiert den Versuch, den Begriff der Ökonomie für die Ästhetik fruchtbar zu machen. Malevič scheint dabei beide Positionen in einer paradoxalen Wendung zu verbinden, indem er, wie ich zu zeigen versuche, die Ökonomie letztlich nicht unter dem Begriff der Effizienz subsumiert, sondern als Exzess auslegt. **481** “[...] he regulates the flowing forces of colour and painterly energy [...]” (Malevich [1919] 1968, S. 85). **482** Malevič beschreibt an einer späteren Stelle im Text die mögliche Fusion der Energien der Natur mit dem ökonomischen Bestreben des Menschen durch Windmühlen, Mühlräder und Unterseeboote. (ebd., S. 107). **483** Georges Batailles Theorie einer “économie générale” und der Verausgabung im Besonderen, die er bereits 1933 formuliert, scheint mir dem Denken Malevičs ungewöhnlich nahezustehen. Bemerkenswert ist dabei ebenso Batailles und Malevičs durchaus ähnliche Einschätzung des stalinistischen Kommunismus und des Kapitalismus als Symptom einer gleichen Tendenz, die das Leben auf dessen materiellen Erhalt reduziert und jeden Mehrwert als neue Investition in seine Anlagen speist und damit, wie er meint, jede notwendige Verausgabung in gefährlicher Art und Weise unterdrückt und aus sich ausschließt. (Vgl. Georges Bataille, *La part maudite. Précédé de la notion de dépense* (1933), Paris 2003; und ders., *Kommunismus und Stalinismus* (1953), in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, hrsg. von Gerd Bergfleth, 3., erw. Aufl., München 2001, S. 237–288). Das früheste Gedicht Batailles, das eine solche Verausgabung artikuliert und eben mit der Sonne verbindet, stammt aus dem Jahr 1927. Ich danke Sebastian Egenhofer für diesen wichtigen Hinweis auf die Analogien zwischen Batailles Denken und dem Malevičs. **484** Vgl. Malewitsch (1927) 2014, S. 149.

Als Dispositive produzieren sie Verhältnisse zwischen Subjekt und Welt, die, jedes getrennt und für sich, nichts anderes als Bilder oder, in Malevičs Terminologie „Weltanschauungen“ hervorrufen.⁴⁸⁵ Aus genau diesem Grund kann er die Leinwand der Malerei zur „Leinwand der Gesellschaft“⁴⁸⁶ ins Verhältnis setzen. Die Malerei ist aber deshalb nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, allein und ausschließlich Effekt gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern in eine Immanenz gefügt, die sie selbst als gesellschaftliche Produktion *sui generis* bestimmt. Als eine solche Produktion stellt sie Relationen her, durch die die Welt vorstellbar und damit überhaupt verstehbar wird. Die Geschichte solcher Herstellung zeigt sich aber gleichzeitig – und dieser Punkt führt ins Zentrum von Malevičs Wissenschaft – als ein Prozess der Deformation:

„Alle Normen etablierter Systeme stellen eine Ordnung der vorhergegangenen Wechselbeziehungen zwischen [...] Zusatzelementen dar, die selbst wiederum ein neues einwirkendes Zusatzelement gebildet haben, dessen Norm mit der anderen Norm brechen kann. Anzeichen für dieses Brechen werden die andere Gestalt der Formen und Färbungen sein, und sie werden sich in Stadien der Deformation und Rekonstruktion bis hin zu einem System entwickeln [...].“⁴⁸⁷

Das Brechen der Norm als Deformation von Form und Farbgebung ist deshalb das Ereignis, durch das sich die Geschichte der Malerei vorantreibt, und nicht ein System der Repräsentation, auf das sie gleichzeitig und im Gegenzug zustrebt. Die Malerei mag sich zwar immer wieder zu Ordnungen, Bewegungen, Stilen und Schulen konsolidieren. Während aber diese Ordnungen selbst relativ bleiben, und zwar weil sie sich in der Zeit verändern und als geschichtlich formierte lesbar sind, ist die durch die Malerei gleichzeitig initiierte Destruktion dieser Ordnung selbst als Ereignis singular. Solche Ereignisse sind irreduzibel. Sie können aber zugleich untereinander als Gleiche verbunden werden, die sich als absoluter und ungebundener Exzess jenseits eines historischen Narrativs situieren, dessen Sinn sie ruinieren. Als Ende der Form siedeln sie sich an den Rändern der Geschichte selbst an, über die sie als Symptome eines uneinholbaren Außen hinausgreifen. Malevič geht so weit, sie außerhalb des temporalen Verlaufs selbst zu situieren: „Niemals kann ein Werk bewertet werden, schließlich ist es außerhalb der Zeit.“⁴⁸⁸

Das Zusatzelement der Malerei ist deshalb nichts, das von ihr selbst als Überflüssiges entfernt werden könnte.⁴⁸⁹ Wie sich für Malevič das Politische allein im Ausbruch von Konflikten zeigt – Konflikte, die der Staat und die Polizei als Agenten der Form

485 Selbst der Kampf ums Dasein wird von Malevič als „Kampf mit dem Bild“ reformuliert. (Vgl. ebd., S. 160). Der deutsche Begriff *Weltanschauung* taucht in Malevičs Schriften gehäuft auf. (Siehe dazu exemplarisch Kasimir Malevich, *The Philosophy of the Kaleidoscope*, in: *Malevich Essays*, Vol. 4, 1978, S. 25). **486** Vgl. Malevitsch (1927) 2014, S. 150. Malevič setzt künstlerische Veränderung explizit mit politischer Veränderung parallel: „Beispielsweise kam es, sobald die Malerschule von Barbizon – die zu ihrer Zeit Proteste eben seitens jener Gesellschaft wegen eines Vergehens wider die Wahrheit der Natur hervorgerufen hatte – als Normalzustand festgesetzt worden war, erneut zum Bruch mit dieser Norm seitens der neuen Strömung des Impressionismus, und die Gesellschaft entbrannte mit neuer Kraft wider den Impressionismus, ganz genauso wie gegenüber jeder neuen Veränderung politischer Natur.“ (Ebd.). **487** Ebd., S. 149. **488** Ebd., S. 160. Paradoxerweise ist die Kunst, gerade weil sie als unablässiger Prozess der Deformation in Erscheinung tritt und damit den Fluss der Zeit selbst in sich einlässt, umgekehrt in der Lage, sich zugleich außerhalb ihrer selbst, vielleicht sogar außerhalb der Geschichte als Narrativ zu situieren. **489** Yves-Alain Bois scheint in seinem grundlegenden Essay *The Semiology of Cubism* Malevičs Theorie in diesem Punkt misszuverstehen, wenn er das Zusatzelement als „dispensable“ (entbehrlich) charakterisiert. Ich würde behaupten, dass Malevič genau das Gegenteil meint: „[...] in der Kunst besteht nicht die Möglichkeit, sich von den Zusatzelementen zu isolieren – solcherlei Isolation bedeutete, sich vom Sein zu isolieren.“ (Malevitsch (1927) 2014, S. 167). Das Zusatzelement ist also genau das, was die Malerei in ihrer Essenz bestimmt, ein Element ohne das von Malerei – im Gegensatz zu anderen Bildern – nicht gesprochen werden kann (vgl. ebd., S. 185 f.).

immer wieder zu beruhigen oder zu eliminieren versuchen⁴⁹⁰ – und die Ökonomie in seiner Perspektive allein durch die Produktion von Mehrwert bestimmt werden kann, der keinem Nutzen und keinem Gebrauch entspricht und der durch keine neue Investition nivelliert werden kann, so scheint das Ästhetische durch etwas in Gang gesetzt, das die Ordnung der Repräsentation, aber auch der Schönheit, des Begehrens und der Lust übersteigt und infrage stellt.⁴⁹¹ Gleichzeitig ist dieses Supplement als Essenz der Malerei nicht in einer bestimmten Materialität, im Auftrag von Farbe oder ihrem Bezug zur Flächigkeit zu finden, auch wenn dies präzise die Kategorien sind, mithilfe derer er die Malerei als Objekt untersucht. Jenseits ihrer Materialität und ihrer Konkretion als farbiges Ding, das sich dem Auge eines Betrachters zeigt, ist auf ihrer Fläche die Arbeit malerischer „Zeichen“⁴⁹² in Gang gesetzt, die ihre Konsistenz und vor allem ihre eigene Macht der Figuration unterminiert. Als metamorphotische Kraft, die jede Bindung an einen ontologischen Kern kappt, zeigt sie sich dabei nicht allein in der Lage, die Figur selbst – als *Was* der Malerei – aus ihrem Bereich zu eliminieren, wie es Malevič für die Erfindung des Suprematismus reklamiert.⁴⁹³ Ihre Arbeit der Negation, die als immaterielle Struktur außerhalb jeder spezifischen Materialität liegt, kann vor den Grenzen der Malerei als geschichtlicher Tätigkeit selbst nicht Halt machen, um sie schließlich mit ihrer eigenen Auflösung als Kunst zu konfrontieren.

Der Text spricht diese Möglichkeit an unterschiedlichen Stellen an. Zugleich diagnostiziert er sie nur bedingt als eine, die sich erst durch den Suprematismus eröffnet hat. Während Malevič in früheren Formulierungen, angefangen bei dem programmatischen Essay *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung* (1915), eine stringente Progression in der Abfolge der *Ismen* der Malerei propagiert, die erst mit der Auslöschung der phänomenalen Welt im Suprematismus, der eine Dispersion der Malerei jenseits ihrer malerischen Fläche projiziert, ihren Zenit erreicht, datiert er Ende der 1920er Jahre dieses Ende der Malerei – und dieser Punkt scheint mir entscheidend – vor die Abstraktion zurück. Tatsächlich sieht der Text die Möglichkeit dieses Endes oder sogar dessen Notwendigkeit bereits mit dem Kubismus erreicht, den Malevič mit der Durchsetzung der Industrialisierung und einer bestimmten Form des Sozialismus parallelisiert: „Ich würde sagen, die Arbeiterkunst setzt mit dem Kubismus ein, das heißt in jenem Moment, in dem die Malerei zu verschwinden beginnt.“⁴⁹⁴ „Die Maler fürchten die metallische Stadt, in ihr gibt es keine Malerei [...]“⁴⁹⁵ „Unter den Bedingungen des Industrialismus entfällt die Malerei [...]“⁴⁹⁶ Die Gegenwart zeigt sich also als historischer Moment, in dem die Malerei seit Jahrzehnten obsolet

490 Er beschreibt dies in Bezug auf den Staat als Form des „Regierens der Bilder durch Korrelationen“ und konkreter als „Psychotechnik“, mit deren Hilfe die Politik, und in Mikrorelation dazu die bürgerliche Kleinfamilie unter der Macht des Vaters, das Denken und damit die Weltanschauung seiner Subjekte zu formen versucht. (Vgl. Malewitsch [1927] 2014, S. 153 f.). **491** Die Polemisierungen gegen eine erotisch aufgeladene Malerei, die auf Identifikation und Wiederholung setzt, gehen weit zurück. Die „Unzucht der Venus“, von der Malevič in Bezug auf die Malerei der Vergangenheit spricht, ist dabei als Effekt der Repräsentation selbst verstanden. Die Forderung, sie von der Fläche der Malerei zu verbannen, spricht für Malevičs in Teilen misogyne, aber vor allem antisexuelle Haltung gegenüber der Kunst. (Vgl. Malewitsch [1916] 1983, S. 135). **492** Malevič verwendet beide Begriffe – Element und Zeichen – oft synonym: „Bei der Untersuchung [...] gelang es mir, drei Typen von Zusatzelementen – den besonderen Zeichen, unter denen das eine oder andere System, eine Norm oder eine malerische Kultur zu verstehen ist – festzustellen.“ (Malewitsch [1927] 2014, S. 167). Dennoch zielt seine Malerei sicherlich auf keine Semiologie oder Semantik. **493** Ebd., S. 166. **494** Ebd., S.181. **495** Ebd., S.184. **496** Ebd., S.186.

geworden ist. Seine eigene Suspendierung der malerischen Praxis findet damit aber nicht nur verspätet statt. Das gesamte Projekt des Suprematismus, das sich erst nach dem Kubismus entfaltet, scheint mit einem Mal als Anachronismus exponiert, wobei es sich mit seinen semantischen Obertönen einer Welt des Fluges, der drahtlosen Datenübertragung und der Dispersion von allem Ständigen und Festen als Science-Fiction im falschen Medium – der Malerei – ereignet hat, die den technischen Bedingungen ihrer Gegenwart in keiner Weise entspricht.

Das Bilderverbot einer Welt der zeitgenössischen Produktion in Malevičs abstrakter Malerei, die von Fabriken, industrialisierter Landwirtschaft und instrumentalisierter Natur letztlich nichts wissen will, um allein von einer ungewissen Zukunft zu sprechen, reißt die Malerei des Suprematismus aus dem gesellschaftlichen Moment ihrer Produktion, dem sie nicht Rechnung tragen kann. Es sind damit aber auch Gemälde, die im Gegenzug und notwendig von einer vorindustriellen Epoche sprechen, von der materiell die grobe Handarbeit ihrer malerischen Flächen Zeugnis ablegt. Was für einen Moment in Malevičs Produktion als Fusion von Faktur, Material und Farbe jenseits der Repräsentation aufblitzt, die als reine Negation die Formen der Malerei im Jetzt einer reinen Empfindung zersetzt, zerfällt retrospektiv in seine einzelnen Elemente. Wie die Malerei der Vergangenheit gliedern sich die abstrakten Kompositionen des Suprematismus von Neuem in Sujet, Material und Technik, denen zwischen einer Zukunft ihres Signifikats und der Vergangenheit ihres Signifikanten die eigene Gegenwart abhanden gekommen ist. Aus dieser Perspektive stellt sich zugleich die Frage, warum, falls die Malerei tatsächlich als Technik einer Welt der Vergangenheit angehört, wie es Malevič wiederholt konstatiert – und wir sollten nicht vergessen, dass er sich selbst zu Beginn seiner Karriere als schärfster Kritiker der Tradition und ihrer Archivierung charakterisiert⁴⁹⁷ –, diese immer noch und beinahe ausschließlich das Objekt ist, mit dem sich seine selbst gewählte Wissenschaft am Ende der 1920er Jahre beschäftigt.

Es scheint mir in diesem Zusammenhang entscheidend zu bemerken, dass die Diagnose ihrer notwendigen Auflösung im Text selbst vor allem an gesellschaftliche, technische und ökonomische Bedingungen geknüpft ist: „Unter den Bedingungen des Industrialismus entfällt die Malerei [...]“⁴⁹⁸ Dagegen konturiert sich zugleich Malevičs eigene Geschichte der Malerei, wie sich gezeigt hat, in Differenz dazu als autotelischer Prozess, der seine eigene Deformation in Gang setzt, die nicht einfach Effekt anderer Umstände ist, sondern sich umgekehrt in der Lage zeigt, die Gesellschaft selbst als Ort der Repression zu exponieren: Der Staat, die Fabrik und die Kirche sind die Institutionen,⁴⁹⁹ die er als konsolidierte Formen der Macht in Bezug zu einer Kritik der Malerei setzt, die sich immer wieder von Neuem der Illusion

497 Die Tradition der Malerei selbst zu Asche zu verbrennen, um sie einerseits einer neuen antvisuellen Rezeption zu unterwerfen und um pragmatisch in den Museen Platz zu schaffen, ist vielleicht ein polemischer, aber deshalb nicht weniger signifikanter Vorschlag Malevičs aus dem Jahr 1919, vor dessen Hintergrund seine Beschäftigung mit der Malerei in den 1920er Jahren gelesen werden sollte. (Vgl. Kasimir Malevič, O muzei, in: *Iskusstvo kommuni*, 12, 1919, S. 2; der Text ist wiederabgedruckt in: *Malevič Sobranie*, Vol. 1, 1996, S. 132–135; dt. in: Groys / Hansen-Löve 2005, S. 203–207). **498** Malewitsch (1927) 2014, S. 186. **499** Malevičs anarchistisches Engagement ist bekannt und durchzieht die Metaphorik vieler seiner Texte. 1918 veröffentlicht er Texte in der Zeitschrift *Anarkhiya*. Kirche und Fabrik tauchen vor allem in dem 1920 geschriebenen Traktat *Bog ne skinut. Iskusstvo, werkow', fabrika* als Gegenstimmen der Kunst auf. Deutsche Übersetzung in: Hansen-Löve 2004, S. 64–106.

ihrer eigenen Lesbarkeit und letztlich ihrer eigenen Legitimität entledigt. Der Anachronismus der Malerei, die einerseits zu Ende geht und gleichzeitig als Objekt von Theorie und Praxis persistiert – Malevič trägt dem Rechnung, weil er sie nicht nur weiterhin unterrichtet, sondern vor allem die Produktion seiner Schüler zum Objekt seiner Analysen nimmt –, ist so einer doppelten Temporalität geschuldet. Sie existiert in zwei sich widersprechenden Narrativen. Während sie auf der einen Seite an das gebunden ist, was als technologischer Fortschritt die Welt perspektiviert – seine Charakterisierung des eigenen Projekts zu Beginn des Textes erinnert daran –, unterstellt er ihr zugleich eine Eigengesetzlichkeit, deren Kraft der Negation ohne Ziel als „blinde, dunkle Norm“⁵⁰⁰ die Geschichte durchkreuzt.

Seine Studie nimmt dabei die Entwicklung seiner eigenen Studenten zum Anlass, um ein allgemeines Gesetz der Malerei und ihrer Entwicklung in der Moderne zu erklären. Die Art und Weise der Untersuchung und ihre Metaphern werden dabei zugleich als Symptome eines Zustands der Malerei selbst lesbar, die sich hinter der Maske eines positivistischen Formalismus verbergen, dessen Effizienz durch Diagramme, in analytischen Auswertungen und Graphen evident werden soll. Malevičs Insistieren auf dieser Kraft der Graphen erscheint darin bisweilen manisch: „Die Graphen werden zeigen“, ist eine unablässig wiederholte Trope. „Es scheint mir so, dass man, wenn man den Graphen konstruiert, in der Lage sein wird zu sehen, was notwendig und was unnötig ist, was heute relevant ist und was irrelevant.“⁵⁰¹ Was an seinem Institut unterrichtet und als malerischer Stil seinen Studenten nahegelegt wird, ist aber nicht nur der Suprematismus als neueste und letzte Stufe eines Systems der Darstellung. Das in Graphen und Schautafeln manifestierte Ergebnis führt vielmehr eine Pluralität künstlerischer Systeme vor – des Impressionismus, des Cézannismus, des Kubismus, des Futurismus und des Suprematismus –, die nur bedingt als progredierende Abfolge dargestellt sind, sondern als strukturelle Möglichkeiten einer Gegenwart, die Malevič selbst als eklektisch charakterisiert: „Zurzeit gibt es eine Vielzahl von Strömungen in der Malerei [...]“⁵⁰² (Abb. 36) El Lisickijs zusammen mit Hans Arp 1925 ebenfalls in Deutschland herausgegebenes Buch *Die Kunstismen*, das zwei Jahre zuvor als ironische Truppschau den Anspruch der Avantgarden, an einer Zukunft zu partizipieren, infrage stellt, führt in dieses Problem mit einem dem Buch vorangestellten Zitat von Malevič ein: „Die Gegenwart ist die Zeit der Analysen, das Resultat aller Systeme, die jemals entstanden sind. Zu unserer Demarkationslinie haben die Jahrhunderte die Zeichen gebracht, in ihnen werden wir Unvollkommenheit erkennen, die zu Getrenntheit und zur Gegensätzlichkeit führten. Vielleicht werden wir davon nur das Gegensätzliche aufnehmen, um das System der Einheit aufzubauen.“⁵⁰³ (Abb. 37) Aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst – nämlich dem Ende des 1919 veröffentlichten Text *Über die neuen Systeme in der Kunst* – und an den Anfang einer Auflistung unterschiedlicher Stile gesetzt, kondensiert Malevičs opake Dialektik zur düsteren Vignette, die Konstruktion, Trennung und Gegensatz in eins setzt. Die Ge-

500 Malewitsch (1927) 2014, S. 152. 501 „But it seems to me that, when constructing the graph, one will be able to see what it is necessary to manifest and what is unnecessary, what is relevant today, and what is irrelevant.“ Solche Formulierungen finden sich vor allem in einem Kapitel, das im Bauhaus-Buch nicht publiziert wurde. (Zit. nach Malevich Essays, Vol. 3, 1976, S. 102 f.)

502 Malewitsch (1927) 2014, S. 167. An anderer Stelle beschreibt Malevič diesen Zustand als „ästhetisches Knäuel wirrer Vereinigungen aller Systeme und Lehren“. (Ebd., S. 168). 503 Lissitzky / Arp 1925, S. VIII.

genwart als „Zeit der Analysen“, die sich differenziell zu einer Zeit der Innovation setzt, wird dabei im Buch selbst, seiner gewöhnlichen Chronologie zuwiderlaufend, nicht mehr von einer Vergangenheit aus als Beginn entworfen. Die Zeit läuft in den Kunstismen vielmehr rückwärts von einer Gegenwart aus, die sich selbst in einer ungewissen Lage befindet. Malevičs Versuch kann in diesem Zusammenhang sicher auf der einen Seite als Projekt gelesen werden, die diagrammatische Stasis, innerhalb der sich alle Stile des 20. Jahrhunderts mit einem Mal als präsentisch erweisen, zu überwinden. Auf der anderen Seite ersetzt im Gegenzug seine Metaphorik der Malerei als Krankheit – „die malerische Untersuchung gleicht einer bakteriologischen Analyse, die die Ursachen für eine Krankheit klärt“⁵⁰⁴ – die historische Diachronie der Stile durch eine synchrone Perspektive, die jeden Stil nicht nur als möglich, sondern als grundsätzlich wiederholbar beschreibt.

Die Malerei ist also nicht nur eine Krankheit, weil sie Ordnungen ihrer selbst zersetzt. Sie ist es auch, weil sie als Phänomen innerhalb einer industrialisierten Gesellschaft nur als defizitär, problematisch und residual beschrieben werden kann. Die Traktierung seiner Schüler, die sich ausgehend von persönlichen Dispositionen als Anhänger bestimmter Stile zu erkennen geben, mit unterschiedlichen Zusatzelementen, die Malevič aus den modernistischen Stilen der Malerei extrahiert hat – die Sichel des Kubismus, die Faser Cézannes und das Stäbchenbakterium des Tuberkuloseerregers, das die einfache Gerade des Suprematismus bildet –, führt diese kaum auf einfachem Weg zu einem Stil, der, wie der Suprematismus einst, der Zukunft am nächsten liegt. Die Arbeit der Deformation versetzt die Individuen – die in Malevičs pädagogischen Experimenten in Witebsk um 1920 noch als bürgerliches Residuum zur Disposition standen und sich im universalen Stil des Suprematismus aufzulösen hatten⁵⁰⁵ – in eine existenzielle Spannung zu einer linearen Entwicklung, die sie nur bedingt und oft sogar überhaupt nicht nachzuvollziehen in der Lage sind. Die unterschiedlichen Fallstudien – Entwicklungen, Verwirrungen und Pathologien – finden dabei meist einen problematischen und zumindest immer ambivalenten Ausgang. Zum Ausgangspunkt und Modell wird dabei der Kubismus, dessen Reduktion auf einen differenziellen Kontrast von geschwungener und gerader Linie jenseits der umrisshaften Zeichnung als exemplarische Struktur für jede Malerei gesetzt ist.⁵⁰⁶ Die malerische Praxis kann sich von dieser Struktur, die sich durch den Kubismus expliziert hat, nicht lösen, sondern ist dazu gezwungen, wie auf einer Umlaufbahn, die die Planeten um die Sonne kreisen lässt, zur Welt der phänomenalen Erscheinungen im solaren Licht zurückzukehren, soweit sie sich auch davon entfernen mag: „[...] während doch die Malerei unbedingt ihren eigenen Weg auf ihrer künstlerischen Umlaufbahn absolvieren muss“.⁵⁰⁷ „Das erste Stadium des Ku-

504 Malewitsch (1927) 2014, S. 164. **505** Alexandra Shatskikh gibt für diese Tendenz in der von Malevič geleiteten und in Witebsk gegründeten Gruppe *UNOWIS* ein eindrückliches Beispiel. Sie zitiert aus den Aufzeichnungen der Diskussionen während eines abendlichen Zeichenkurses, der am 27. März in Witebsk stattfand und in dem Nina Kogan als Schülerin Malevičs nicht nur die Homogenisierung aller Stile zu einer universellen Einheit im Suprematismus, sondern die Homogenisierung der Sujets selbst – in diesem Fall Blumen – proklamiert: „The content of a painting is unity. The unity inherent in the diversity of constituent elements of the painting. And not only paintings: the content of everything is unity. Through all the diversity we are striving towards the same goal: universal unity. A Flower is the unity of the mass of elements of which it is composed.“ (Zit. nach Shatskikh 2007, S. 115).

506 „[...] als Grundmerkmal eines jeglichen Werkes erweist sich die Feststellung der Wechselbeziehungen der Kontraste zwischen Gerader und Geschwungener.“ (Malewitsch (1927) 2014, S. 162). **507** Ebd., S.168.

bismus selbst kann als Alpha eines kubistischen Sternbildes vorgestellt werden, bei dem die Bewegung der Malerei endet, es ist ihr Aphel, wonach sie zu ihrem Perihel zurückkehren muss.⁵⁰⁸ Den Kubismus zu überwinden, kann deshalb keine Frage der malerischen Praxis selbst sein. Er – und nicht mehr der Suprematismus – ist bereits deren äußerste Grenze. Malevič schreibt, er sei „die Begrenzungslinie malerischer Grenzen.“⁵⁰⁹ Der Kubismus markiert also die Schwelle, mit der die Malerei verschwindet. Er ist aber in Malevičs Diskurs zugleich der Stil, mit dem sich Malerei als reine Malerei überhaupt erkennt, und zwar indem sie ihre Linearität als Struktur von Gegensätzen – gerader und geschwungener Linie – von ihrer mimetischen Aufgabe, den Umriss des Gegenstands nachzuzeichnen, befreit. Das Gesetz des zusätzlichen Elementes, die essentielle Supplementarität der Malerei, entdeckt sich erst hier: Die Sichel ist das erste solche Element, das sich isolieren lässt.

Der Kubismus, dem eben Malevič in seinen Graphen und Diagrammen als Zusatzelement das agrarische Symbol der Sichel zuordnet, avanciert in seiner Geschichte der Malerei zu einem Stil, den er nicht nur als Effekt einer bestimmten Umgebung und damit einer historisch-politischen Situation sieht, nämlich der Auflösung der agrarischen Ökonomie und damit der Schwelle zwischen Stadt und Land, um ihn so essentiell an etwas zu binden, das der Industrialisierung und der Urbanisierung vorausgeht – der Agrikultur und ihrem ökonomischen Äther. Der Kubismus ist die Ankündigung des Verschwindens dieser Ökonomie selbst. Die Malerei ist damit aber auch an die Sonne gebunden. Tatsächlich wird im Libretto der Oper *Sieg über die Sonne*, die, wie wir gesehen haben, eine alles entscheidende Rolle für Malevičs Artikulation der suprematistischen Malerei spielt, ihr Tod an einer Stelle selbst als paradoxale Ernte beschrieben: „Wir haben die Sonne an ihren frischen Wurzeln herausgerissen“, singen die vielen Fänger der Sonne.⁵¹⁰ Nun ist aber diese Ernte eben immer noch eine agrarische. Sie ist die Ernte der Ernte, als Akt und Rätsel einer absolut gedachten Trennung von einer vorkapitalistischen Ökonomie, mit der sich Malevičs Malerei in gewisser Hinsicht von Anfang an zu identifizieren versucht. Er charakterisiert aus diesem Grund seine eigene suprematistische Kunst, der er in seinen eigenen Graphen eine Welt der drahtlosen Datenübertragung und der Zeppeline zuordnet, nicht mehr als reine Malerei, sondern als paradoxale Bildform, als ein Zwitterwesen, dessen Struktur darin besteht, mit den Mitteln der Malerei zugleich von etwas anderem in anderer Form zu sprechen. Seine Studenten dagegen, von denen der Text hauptsächlich handelt, sind als Maler deshalb in einer äußerst schwierigen und letztlich prekären Situation. Nicht nur, dass es ihrer persönlichen Disposition geschuldet ist, welchen Stilen der modernen Malerei sie anhängen – ein Problem des Subjekts, das Malevič an den Begriff des Unbewussten bindet, das nur bedingt den Gesetzen einer historischen Rationalität gehorchen will. Die Zustände, in die er seine Schüler anscheinend versetzt – ein „unermüdliches Schwanken“, „gereizt, unruhig“ zu sein, Stadien der „Paralyse“⁵¹¹ und allgemein der „Krisis“⁵¹² –, entbergen sich im Text immer auch als Allegoresen eines Zustands der Kunst überhaupt, deren Funktion und Stellung sich für Malevič als dringlichstes Problem stellt.

507 Ebd. S.168. 508 Ebd. S. 170. 509 Ebd. 510 Aleksej Kruchenykh: *Sieg über die Sonne* (1913), in: Groys / Hansen-Löve 2005, S. 63. 511 *Die Welt als Ungegenständlichkeit* 2014, S. 171 f. 512 Ebd. S.172.



Abb. 34 Ausstellungsansicht: Große Berliner Kunstausstellung, Sonderausstellung: Kasimir Malewitsch, 1927, Berlin.



Abb. 35 Ausstellungsansicht: Große Berliner Kunstausstellung, Sonderausstellung: Kasimir Malewitsch, 1927, Berlin.

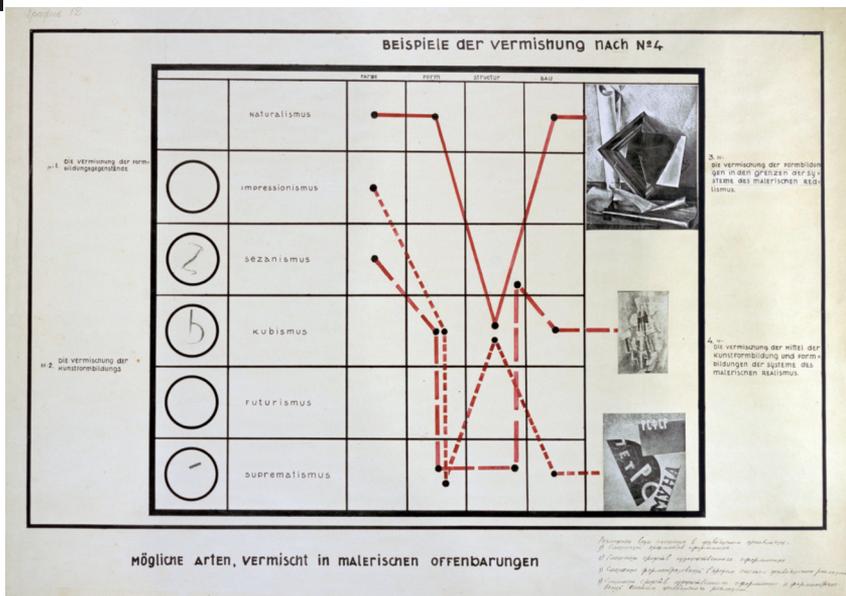


Abb. 36 Kazimir Malevič: Tafel Nr. 14, 72 x 102 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 37 El' lissickij und Hans Arp (Hrsg.), Die Kunstismen, Erlenbach-Zürich, u.a. 1925, Umschlag.



Abb. 38 Kazimir Malevič: *Gärtner*, 1911, Gouache auf Karton, 91 x 70 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 39 Kazimir Malevič: *Fußpflege*, 1911, Gouache auf Karton, 77,7 x 103 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

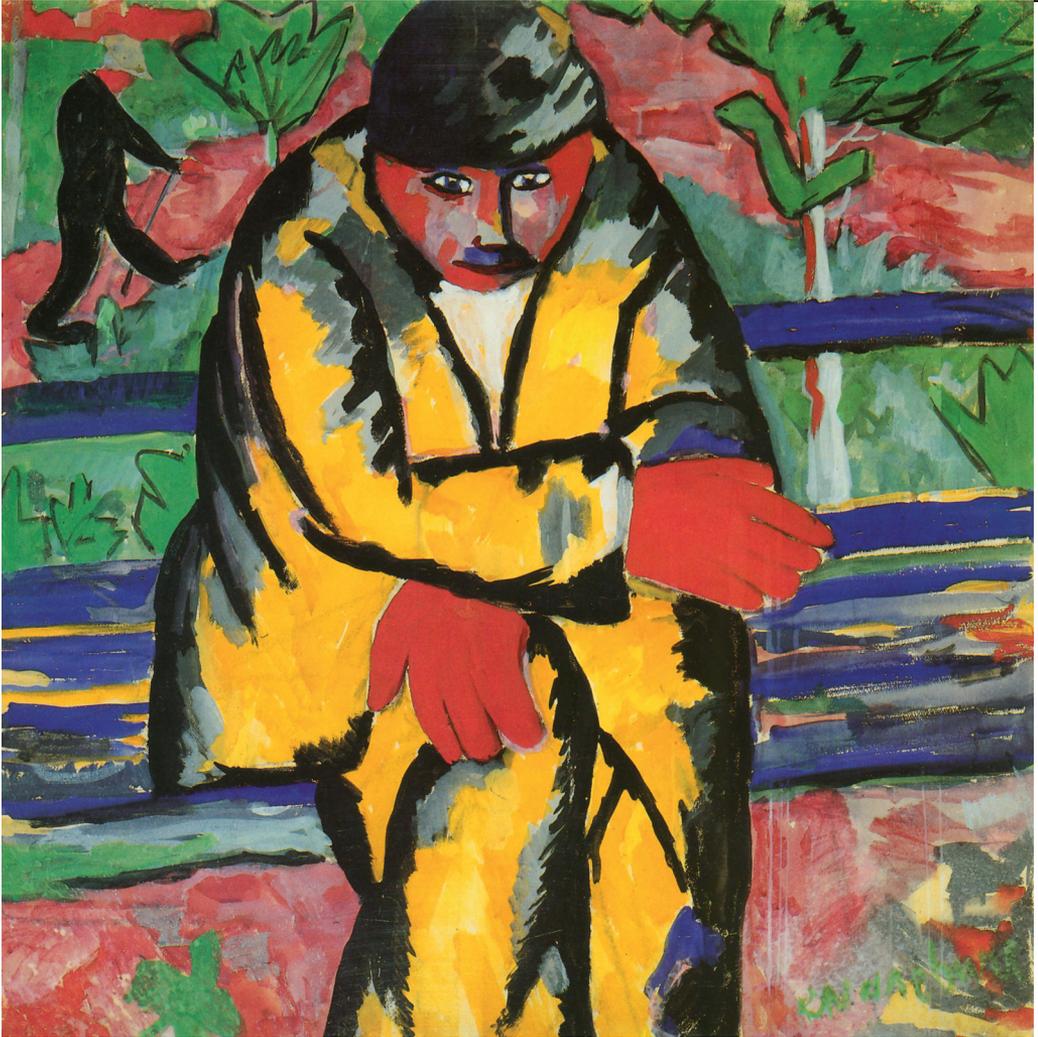


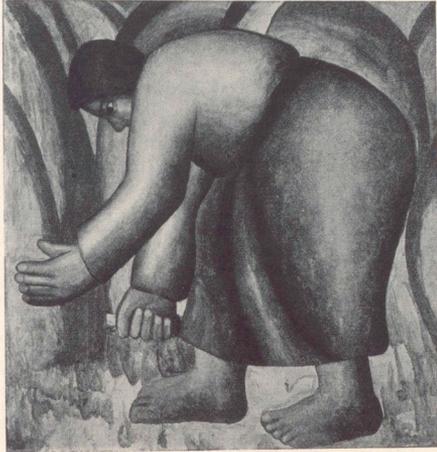
Abb. 40 Kazimir Malevič: *Auf dem Boulevard*, 1911, Gouache auf Karton, 72 x 71 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 41 Kazimir Malevič: *Wäscherin*, 1911, Gouache auf Karton, 98 x 105 cm, Kunstmuseum Basel.



Abb. 42 Kazimir Malevič: *Wäscherin*, um 1928, Öl auf Sperrholz, 39,2 x 39,4 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



KASIMIR MALEWITSCH: BAUERIN

Abb. 43 Kazimir Malevič: *Mäherin*, 1912, Öl auf Leinwand, ca. 130 x 140 cm, seit 1927 verschwunden.

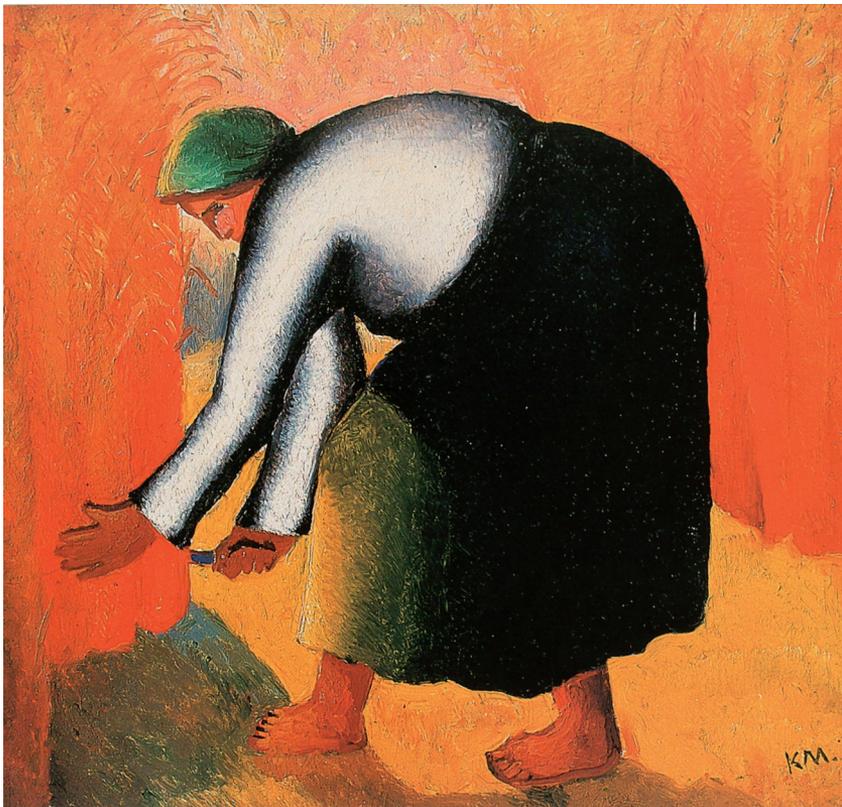


Abb. 44 Kazimir Malevič: *Mäherin*, um 1928, Öl auf Holz, 29,7 x 31,5 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 45 Kazimir Malevič: *Frau vor Lifassäule*, 1914, Öl auf Leinwand und Collage, 71 x 64 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

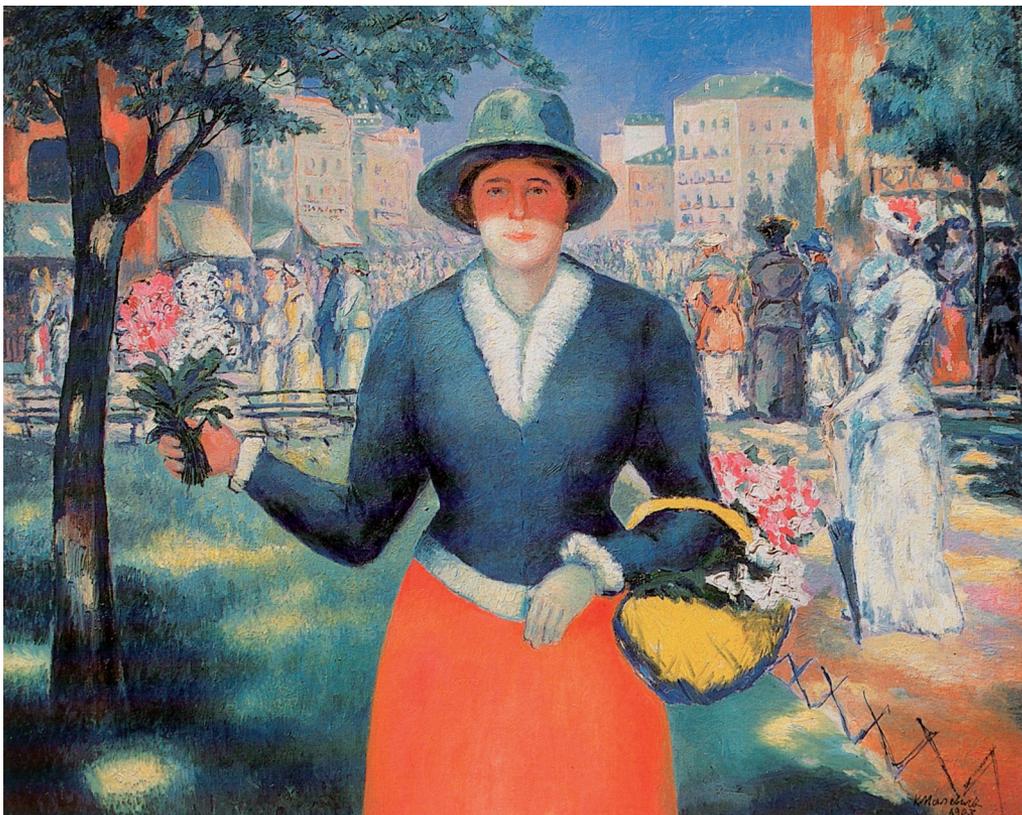


Abb. 46 Kazimir Malevič: *Blumenverkäuferin*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 47 Kazimir Malevič: *Mäher*, 1911/12, Öl auf Leinwand, 113,5 x 66,5 cm, Nizhegorodskiy gosudarstvennyy khudozhestvennyy muzey, Novgorod.



Abb. 48 Kazimir Malevič: *Arbeitsloses Mädchen*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 80 x 66 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 49 Kazimir Malevič: *Mäherin*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 72,8 x 52,8 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 50 Kazimir Malevič: *Mäherinnen*, 1928/29, Öl auf Holz, 70,3 x 103,4 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 51 Kazimir Malevič: *Bauer im Feld*, 1928/29, Öl auf Holz, 71,3 x 44,2 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 52 Kazimir Malevič: Zwei männliche Figuren, 1928/29, Öl auf Leinwand, 99 x 79,5 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.

Tatsächlich kehrt sein Text gegen Ende zu seiner ursprünglichen Fragestellung zurück, die darin bestand, das Verhältnis der Malerei zu ihren äußeren Umständen zu bestimmen. Anhand des Beispiels kubistischer Maler, in diesem Fall sind es einige seiner Studenten, mit denen er bestimmte Experimente vornimmt, um zu untersuchen, wie sich ihr malerischer Stil beeinflussen lässt, beschreibt er, wie deren Arbeit, der ihr entsprechenden Umgebung – der industrialisierten Stadt – beraubt, zu regredieren beginnt, um schließlich, Zug um Zug in der Geschichte der Kunst zurückgehend, ihre Leinwände einem formalen Verfall auszuliefern: „Die dynamische Fläche der Oberseite ihrer Arbeiten wird rau, zerfällt dann in Pinselstriche, bildet eine borkige Masse mit allen möglichen Tonschattierungen und ruft unumgänglich eine Brüchigkeit der malerischen Leinwand hervor und nähert sich der cézanneschen Oberfläche, im Weiteren der impressionistischen [...]“.⁵¹³ „Die stahlartige Oberfläche [...] beginnt [...] weich zu werden, bildet sich zurück und eine teigartige Masse von verschiedenen Konsistenzen schleimiger, verschiedenfarbig schillernder Ergüsse aus.“⁵¹⁴ Gleich einer rückwärts abgespielten Filmspule entdeckt das *Zusatzelement*, in Umkehrung, eine Malerei, der es unmöglich ist, sich zu erhalten, die aber nicht in die Zukunft, sondern in die eigene Vergangenheit zurückgeworfen wird, der sie sich chronisch ausliefert. Ihre Oberfläche wird brüchig und weicht auf. Der Rückgang der Geschichte erzählt sich als bedrohliche wie effektive Zerstörung der Form, die von ihrem harten, achromatischen Zustand in schillernde, unförmige Farbmassen zurücksinkt. Das gleiche Gesetz, das die Malerei vorantreibt, zeigt sich in Spiegelung am Werk, wo sie gegen sich selbst auf ihre bereits realisierten Stile zurückgeworfen wird. Ihre schiere Existenz wird dabei an das Projekt einer Moderne gebunden, deren vollständige Realisierung zwar angekündigt wird, aber immer noch aussteht. Als Überwindung der Natur und damit der Differenz von Stadt und Land steht an ihrem Endpunkt die Abschaffung der Ökonomie der Agrikultur selbst, die durch die absolute Präsenz der Industrialisierung in allen Bereichen des Lebens ersetzt werden muss.

An der Schwelle dieses Moments erhalten sich in der Geschichte Individuen, die einer durch die Landwirtschaft geprägten Lebensform eher zuneigen als einer urbanen, weil ihr schwer kolonisierbares Unbewusstes – das selbst in essenzieller Form für die Produktion von Malerei verantwortlich zeichnet, wo sie nicht in rationaler Theorie aufgeht – sie dazu treibt. Die reine, mit dem Namen Cézanne verbundene Malerei ist im Gegensatz zum Kubismus und Futurismus, wie Malevič schreibt, „vor-, provinz- und gouverneurstädtisch“.⁵¹⁵ (Ich werde auf diese Charakterisierung zurückkommen, denn sie scheint mir für die Gouachen um 1910, die Malevič in der Ausstellung von 1927 so stark gewichtet, zentral.) Die Gefährdung dieser Provinz – als irreduzible Ferne im Gegensatz zur sich ausweitenden Metropole – schlägt sich in der paralytischen Spannung der zeitgenössischen Gemälde nieder, die sich ihres eigenen Ortes nicht mehr sicher sind. In der Malerei voranzuschreiten, zum Kubismus und über ihn hinaus, im Namen einer Zukunft, die die Malerei am Ende infrage stellen muss, heißt, sich in Opposition zu solchen Stilen zu setzen. Malevič spricht an einer Stelle die Möglichkeit an, dass dieser Konflikt nicht nur politisch

513 Malewitsch (1927) 2014, S.176. 514 Ebd. 515 Ebd., S. 180.

wäre, sondern, falls die Kunst selbst Macht besäße, deren Existenz selbst betreffen würde. Die Architektur als Kunstform steht hier symptomatisch für einen solchen Übergang ein, mit dem Macht in die Form der Kunst eingelassen wird:

„Zwischen solchen Malern könnte es zu einem Krieg kommen, wenn es so weit käme, dass man bei der Macht und dem Bauwesen anlangte. Erstere würden sagen, dass der Bauer und seine Roggenkultur metallisiert werden müssen; die Cézannisten würden umgekehrt sagen, man müsse die Stadt verbäuerlichen, ihre Dynamik zum Stehen bringen und sie in einen Park verwandeln, in totenstille, brüchige Massen [...]“⁵¹⁶

Malevičs eigene Vorschläge zu Bauwesen und Macht, die er zwischen 1922 und 1928 in Form von weiß gestrichenen Modellen aus Gips und Holz unter dem Namen *Planiten* und *Architektonen* unternimmt, scheinen sich dagegen innerhalb dieses Konflikts weder als Bauten einer urbanen noch ruralen Umgebung zu situieren, sondern die Flucht ins Unbewohnbare anzutreten, in Agglomerationen aus Kuben, die weder Fenster noch Türen vorsehen, um das Leben in sich einzulassen. Der Krieg, von dem hier trotz allem die Rede ist, steht dabei Malevičs Gegenwart, die er für einen kurzen Moment seines Aufenthalts in Berlin aus der Ferne sieht, unmittelbar bevor. Die „Metallisierung der Roggenkultur“ wird bereits im Winter 1927 ihre ersten Opfer fordern. In seiner Autobiografie, an der er in den 1930er Jahren schreibt, verlegt er denselben Konflikt als Fabel in eine Szenerie seiner Kindheit: „Eines Tages hatte ich mich so sehr über die Fabrikarbeiterjungen geärgert, dass ich ihnen den Krieg erklärte. Ich heuerte eine Armee aus Bauernburschen an und bezahlte sie mit jeweils einem Stück raffinierten Zucker.“⁵¹⁷ An dieser eigenartigen Stelle, nur wenige Jahre später zu Papier gebracht, wird der auf Auslöschung angelegte Kampf zwischen Stadt und Land, der zu diesem Zeitpunkt seine Welt mit aller Vehemenz durchzieht, in die Distanz einer Erinnerung gerückt. Gleichzeitig ist die Identifikation mit der Figur des Bauern hier bereits unmissverständlich, dessen Population er als zukünftiger Maler in einer noch harmlosen Schlacht unter Kindern zum Sieg verhilft, indem er dem Anführer der Fabrikarbeiter einen Pfeil ins Auge schießt, um, wenn auch nur für kurze Zeit, dessen Perspektive zu eliminieren und der Blindheit der Ungegenständlichkeit zum Triumph zu verhelfen.⁵¹⁸ In der Sowjetunion, auf dem Land, beginnt dieser Krieg dagegen real nach der Ernte des Jahres 1927 mit einer unerwartet niedrigen Staatsbeschaffung von Getreide. Stalin entwickelt die Idee der Kollektivierung im großen Maßstab in seiner Rede zur Getreidebeschaffungskrise im Januar des darauffolgenden Jahres. Die zentralisierte politische Kontrolle der Produktion, der Enteignungen und der Industrialisierung der Feldarbeit zielte dabei auf lange Sicht auf die paradoxe Aufhebung der Ernte per Hand, um das für seine Rückständigkeit notorische Land mit unbeschreiblicher Gewalt ins Maschinenzeitalter zu katapultieren.⁵¹⁹ Die ersten flächendeckenden Maßnahmen dazu werden im Winter des nächsten Jahres ergriffen.

516 Ebd., S. 180 f. **517** Dieser Teil von Malevičs Autobiografie ist ins Englische übersetzt: "One day I was so exasperated at the factory boys that I declared war on them. I hired an army from among the peasant lads and paid them one piece of refined sugar each." (Kasimir Malevič, *Autobiography*, in: Evgeniia Petrova (Hg.), *A Legacy Regained. Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, Amsterdam 2002, S. 158). **518** "It ended with my arrow catching the factory leader in the eye while his arrow whizzed past me." (Ebd., S. 159). **519** Siehe in diesem Zusammenhang exemplarisch: Sheila Fitzpatrick, *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*, New York u. a. 1996.

Die Identifikation der malerischen Fläche mit dem Feld der Landwirtschaft reicht dagegen in Malevičs Schriften weit zurück. Und es scheint ebenfalls das Feld agrikultureller Produktion und ihrer Metaphorik, das es ihm erlaubt, eine neue Perspektive in Bezug auf das Problem der Ökonomie einzunehmen. In dem bereits zitierten Text *Über die Neuen Systeme in der Kunst* aus dem Jahr 1919 schreibt er nicht nur mit allem ihm zur Verfügung stehenden futuristischen Drang von der Notwendigkeit, die „grüne Welt“ „auszulöschen“,⁵²⁰ um im Gegenzug die Malerei selbst in einen physiologischen Nahraum elektrischer Lichtsignale zu überführen. Gleichzeitig, und dieser Widerspruch scheint mir entscheidend, charakterisiert er die Malerei im selben Zusammenhang als irreduziblen Teil dieser grünen Welt: Die „[...] Malerei wächst wie ein Wald, Berg oder Felsen“.⁵²¹ Ihre Tableaus sind „Beete der Fläche [...], gleich den Beeten und Feldern, auf denen Gras und Roggen wachsen“.⁵²² Die Ökonomie der Malerei, die sich mit der bald vergangenen feudalen Welt landwirtschaftlicher Produktion vergleicht, fügt sich nicht nahtlos in sie ein, sondern durchkreuzt ihren organischen Kreislauf: „Und wenn der Künstler malt und die Malerei sät, mit einem Objekt als Beet, dann sollte er es in solcher Weise tun, dass das Objekt dabei verloren geht.“⁵²³ Nichts anderes als der effektive Verbrauch von Energie steht mit dem auf dem Spiel, was hier als eine Dystopie der Verschwendung eingeführt wird, die sich der Fiktion eines harmonischen Austauschs zwischen Natur und Mensch widersetzt. Das Feld der Malerei *ist* und *ist nicht* agrikulturell. Die Malerei selbst steht an der Schwelle ihres Verschwindens, ohne dabei sich selbst, ihre Fläche, ihre eigene Genese und Materialität davon trennen zu können. Die uneinholbare Verausgabung – der Verlust des Objekts als auf der Oberfläche der Leinwand konstituierter „Widerspruch“⁵²⁴ – ist, was als ihre eigentliche Ernte in Aussicht steht.

Wie verhalten sich Malevičs Gouachen um 1910/11 nun zu diesem Problem? Sie sind sicherlich keine kubistische Malerei. Sie entsprechen, wenn überhaupt, dem, was in Malevičs beschworener Entwicklung der Malerei der Moderne in eigenartiger Weise der Figur Cézannes zugeordnet wird. Oder, um es für den Kontext genauer zu formulieren: Sie sind Malevičs Cézannismus, nicht wie er ihn um 1910 gedacht hat, aber wie er Ende der 1920er Jahre erscheint. Ich habe auf ihre Opposition zu Malevičs weißen Tableaus hingewiesen, die nicht nur eine zwischen Figuration und Abstraktion, sondern auch zwischen Farbe und deren Auslöschung ist. Diese Auslöschung steht dabei nicht nur für ein Eintauchen in eine Welt, die das Außen der Natur nicht mehr kennt, sondern bezeichnet auch eine Malerei, die von Dingen handeln will, die sie selbst nicht mehr zeigen kann. Die Gouachen dagegen behan-

519 Siehe in diesem Zusammenhang exemplarisch: Sheila Fitzpatrick, *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*, New York u. a. 1996. **520** "Each day nature emerges further and further from the old green world [...] approaching that moment when the green world will be as extinct as the primeval landscape [...]". (*On New Systems in Art*, Malevich Essays Vol. 1, 1968, S. 86). **521** "[...] painting grows as a forest, mountain or rock." (Ebd., S. 100). **522** "[...] beds of the plane on which the essential painting grew [...]" (Ebd., S. 109). **523** "And when the artist paints and sows painting, with an object serving as a bed, he ought to do it in such a way that the object becomes lost [...]" (Ebd.). **524** Den Fortschritt zu überwinden, ist bereits hier Malevičs explizites Ziel: "All creation, whether of nature or of the artist, or of creative man in general, is a question of constructing a device to overcome our endless progress." Deshalb schreibt er, dass das Ziel des Malers darin bestehen muss, nicht ästhetische Harmonie, sondern Widerspruch zu erzeugen: "He also creates forms, and separates elements of their symbols, and achieves a contradiction on the surface of his picture." (Ebd., S. 85).

deln beinahe ausschließlich ein Problem des Bodens. Dieses ist aber vor allem ein Problem oder eine Perspektive, die sich erst retrospektiv für Malevič wirklich zeigt. (Ich möchte keinesfalls den Eindruck erwecken, Malevič wusste 1910, was er 1915 malen wird, oder 1918. Nichts liegt mir ferner.)

Wie und als was genau zeigt sich nun der Boden hier? Die Figur des *Gärtners*, der einen Spaten in der Hand hält, setzt den Akzent bereits äußerst präzise.⁵²⁵ (Abb. 38) Es ist nicht unbedingt und nicht ausschließlich eine feudale, agrarische Welt, die hier in Erscheinung tritt. Genauer betrachtet, ist dieser Boden bereits einer bestimmten Delokalisierung unterworfen. Der *Gärtner* topft Pflanzen ein und aus. Seine Flora ist mobil, dekorativ und gehört nur noch bedingt dem geografischen Ort an, an dem sie vielleicht wachsen wird. Sie ist nicht mehr in einen Kreislauf von Produktion und Konsum gebunden. Es handelt sich also um einen möglichen Fernverkehr von Pflanzen und vor allem ihre Ästhetisierung. Auch die anderen Gouachen, die in diesen Umkreis gehören, zeigen präzise, was Malevič in Bezug auf Cézanne als *vor-, provin- und gouverneurstädtisch* charakterisiert. Der Boden kann ausgehoben werden, wie es der *Gärtner* tut, er kann aber auch versiegelt werden, wenn auch immer noch direkt mit den Füßen, wie im Fall der Gouache, die Bodenpolierer zeigt.⁵²⁶ Füße sind in diesen Bildern nichts Selbstverständliches, sie müssen selbst kultiviert werden, wie im Bild des *Fußpflegers* (*mozol'nyy operator*).⁵²⁷ (Abb. 39) (Beide datieren auf das Jahr 1911 und wurden in Berlin gezeigt.) Die Natur kann aber auch im Sitzen genossen werden – wie in der Gouache *Auf dem Boulevard* (*Na bul'vare*) desselben Jahres, die Füße verschwinden damit. (Abb. 40) Die Figur im Hintergrund, ein wenig ironisch sicherlich, zeigt als Komplement, gehalten von einem grünen Blatt, das deren Füße, statt eines Weges, zu tragen scheint, das ihr Zweck hier, neben der Ruhe, das Spazieren ist.⁵²⁸ Diese leichten Aufhebungen des Bodens sind in der Installation in Berlin dabei auf eine tatsächlich rurale Schwere bezogen, wie die Bilder rechts davon zeigen: das Motiv des mit einem Sack beladenen Mannes, der Karren, der mit Säcken beladen wird, aber eben auch der Sämann und die Schnitterinnen.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass Malevič, zurück in Russland, beginnt, ausgehend von diesen fehlenden Werken, ihre Motive zu wiederholen, und zwar mit falschen Datierungen. Er datiert diese interessanterweise weiter zurück als ihre Originale – meist auf die Jahre zwischen 1907 und 1909, und damit auf seine eigene symbolistische Periode, die er ebenfalls in der Ausstellung wie im eigenen Narrativ der Entwicklung der modernen Malerei zensiert. Ich möchte mich im Folgenden zunächst auf einige dieser Wiederholungen konzentrieren. Während die große Gouache der *Wäscherin* (die meisten dieser Blätter sind fast einen Meter in der Höhe, diese misst 98 x 105 cm), ausgestellt in Berlin, auf das Jahr 1911 zurückgeht,⁵²⁹ datiert er dessen Wiederholung auf das Jahr 1907, und Malevič variiert es sowohl in seiner Farbigkeit, aber auch im Format sehr stark. (Abb. 41; Abb. 42) Die über die

525 Vgl. F-214, Nakov 2002, S. 102. Die Gouache, wie F-196 und F-203, wurden in Berlin gezeigt. **526** Vgl. F-196, ebd., S. 99. Die Gouache wurde in Berlin gezeigt. Die erhaltenen Vorzeichnungen zu diesem Bild machen klar, dass John Milners Vermutung, ein Museum würde hier poliert, wohl falsch ist. Es ist ein bourgeoises Interieur, wenn auch mit Bild an der Wand. (Vgl. John Milner, *Malevich and the art of geometry*, New Haven 1996, S. 42). **527** Vgl. F-203, Nakov 2002, S. 100. **528** F-215, ebd., S. 102. **529** F-198, ebd., S. 99.

Lauge gebeugte Frau als bäuerlicher Narziss, der sich in den weißen Blasen der Seife nicht mehr erkennt, findet sein Pendant, was die spezifische Ausrichtung der weiblichen Figur betrifft, in dem der großen gebückten *Mäherin*, ebenfalls in Berlin gezeigt, ein Motiv, das Malevič Ende der 1920er Jahre gleich zweimal wiederholt. Das Original, Öl auf Leinwand (ca. 130 x 140 cm) ist seit der Ausstellung 1927 nicht mehr auffindbar.⁵³⁰ (Abb. 43) Es ist in Kallais Rezension der Ausstellung abgebildet.⁵³¹ Die wesentlich kleineren Wiederholungen lassen sich ebenso auf die später entstandene, kubo-futuristische Version einer *Mäherin* von 1912 beziehen.⁵³² (Abb. 44) Ob diese Wiederholungen nun linkisch sind oder tatsächlich Malübungen für von zu wenig Malen starr gewordene Hände, wie Charlotte Douglas suggeriert, oder ob sie sogar kommerziell orientierte Figurationen für einen westlichen Kunstmarkt sein sollen – ebenfalls ein, wie ich meine, unhaltbarer Vorschlag Douglas⁵³³ –, diesen Fragen will ich an dieser Stelle nicht weiter nachgehen. Der Zweck, sie in der Retrospektive von 1929 zu zeigen, ist manifest, und sie werden dort gezeigt. Die Differenzen in ihrer gesamten malerischen Anlage, die sie von ihren Originalen trennen, sind jedoch zu schlagend, als dass sie Malevič tatsächlich unterlaufen sein könnten.⁵³⁴ Genauso die falschen Datierungen, die, dies muss Malevič wohl ebenfalls klar gewesen sein, an einem bestimmten Punkt, posthum oder nicht, enttarnt werden würden.

Was ist an den Motiven selbst auffällig? *Wäscherin* und *Mäherin* sind mit ihren behäbigen Körpern beide über eine Fläche gebeugt, die jeweils mit der Fläche der Malerei selbst ein enges, analogisches Verhältnis eingehen. Die Fläche der Lauge ist instabil. Ihre Funktion der Spiegelung – die ebenfalls auf eine Aufgabe der Malerei verweist – ist aber aufgehoben. Ihr blubberndes Weiß läst keine Durchsicht zu, sondern ist ein Abgrund, in den die Schwere des Körpers zu stürzen droht. (Es ist die nur retrospektiv mögliche Präfiguration der Auflösung der phänomenalen Welt im weißen Suprematismus.) Die problematische und hier nicht gelingende Berührung der Lauge ist ein weiterer Aspekt, der ihre sich sowohl dem Taktilen, wie der optischen Durchsicht entziehende Qualität anzeigt. Füße von Trog und *Wäscherin* überschneiden sich dabei gefährlich. Der gesamte Körper der *Wäscherin* ist drauf und dran, mit dieser gefährlichen Flüssigkeit zu fusionieren. Ihr Torso ist in beiden Versionen kompositorisch und tonal mit der Lauge verbunden. Diese Integration ist in der Version von 1928/29 noch deutlicher gemacht.) Die *Mäherin*, ein für Malevič wesentlich zentraleres Motiv, verhält sich in Hinblick auf solche Perspektiven auffallend ähnlich. Ihre Tätigkeit berührt dabei viel unmittelbarer die Fläche, auf der sie steht. Die Klinge der Sichel ist, wie das Waschen, die Aktivität und der Punkt, der das Zentrum des Bildes ist, und der es zugleich in seiner Funktion in Frage stellt. Von dort ausgehend entfaltet sich, auch dies verbindet es mit der *Wäscherin*, die

530 F-247, ebd., S. 108. 531 Kallai 1927, S. 265. 532 F-248, F-250, F-251, Nakov 2002, S. 108–109. 533 Hier die beiden Suggestionen: "The figurative work he saw abroad and the demand for representational art at home must have contributed to his turning back to former, pre-Suprematist subjects" Und weiter: "Much of the work is tentative and awkward. Paintings such as *At the Dacha* are embarrassingly bad." "It was also a solution for future exhibitions at home, and, as he hoped, for exhibit and sale in the West." (Charlotte Douglas, Biographical Outline, in: Malevič. Artist and Theoretician, Paris 1991, S. 22). 534 Dies betrifft nicht nur die Malweise, sondern vor allem die Farbigkeit. Hier liegt Douglas sicher absolut richtig: "[...] he introduces variations in composition and colour that reflected later experiences and interests." (Ebd.).

Spaltung der Farben in ihre Konstituenten: Blau, Rot und Gelb. Das Schneiden und das Schäumen trennen also die Farben auf und reinigen sie von ihrer weltlichen Vermischung. Am Ende dieses Prozesses, das weiß Malevič jetzt, steht deren Rückgang ins Weiß. Die Art und Weise der Ausführung der Bilder selbst zeigt an, dass im Fall der *Mäherin* der Akt des Schneidens mit dem des Malens selbst gleichgesetzt ist. Was die Malweise dabei als Bedrohung herstellt, ist eine Fläche, die den illusionistischen Bildraum kollabieren lässt. Je näher wir dabei der Klinge kommen, desto fragiler wird dieser Raum als etwas, in dem ein Körper zum Stehen kommen könnte. Je mehr wir der Illusion glauben würden, desto näher wäre das Zerschneiden der Leinwand selbst. Die Ernte ist hier deshalb nicht die Ernte des Getreides, sondern die Schwelle der Auflösung eines betretbaren Bodens.

Tatsächlich ist das Schneiden in jeder Hinsicht die von Malevič in den 1910er Jahren bevorzugte Aktivität, die er zur Darstellung bringt, und sei es schlicht durch Werkzeuge: Messer (beim Schleifen), Äxte, die Holz zerhacken, Sägen oder Säbel.⁵³⁵ So wie sich in den 1920er Jahren für Malevič das Problem einer Progression der Malerei über sich selbst hinaus oder der malerischen Stile selbst am Fall seiner Studenten stellt, die jetzt wieder rückläufig werden und gegen die Zeit schwimmen kann, so kann sich jetzt seine eigene Malerei im Durchgang durch Ismen als Film darstellen, dessen Narration die Auflösung des ruralen Bodens ist. Die durch diese Werkzeuge sich ereignende Auflösung treibt dabei, wenn wir uns einen solchen Schnelldurchgang in seinem Werk erlauben wollen, von diesem ruralen Kontext mehr und mehr ab. Im urbanen Kontext führt dabei die Dissolution des Bodens – das Gemälde *Frau vor Litfaßsäule* (*dama u afishnogo stolba*) aus dem Jahr 1914 markierte darin eine entscheidende Schwelle –, zu dessen Fusion mit einer neuen, materiell schwer greifbaren Fläche, die zugleich ein Gewebe aus Zeichen ist. Der Flirt mit der Collage ist der kurze, dafür notwendige Übergang, der anzeigt, dass dieser neuen Fläche, Zug um Zug, jede Erdschwere genommen werden soll. (Abb. 45) Dorthin gehen seine Bilder, bevor ihre Fläche dem undefinierbaren Flirren des weißen Raums des Suprematismus anheimgegeben wird. So stellt sich die Bewegung in Malevičs Malerei Ende der 1920er Jahre dar, und nie zuvor lässt sie sich so lesen. Die Konsequenzen, und dies scheint mir Ende der 1920er Jahre ebenso spürbar, die die suprematistischen Endformen in gewisser Hinsicht illustrieren, liegen auf der Hand. Er stellt sie in der Ausstellung den Gouachen unmittelbar gegenüber. Es ist der Moment, an dem diese Endformen der Malerei zugleich nicht mehr als futuristisch, sondern auf der einen Seite als illustrativ für eine bestimmte präsentische Tendenz der Moderne und im Besonderen der sowjetischen Politik entziffert werden können, die sich anschickt, diesen agrarischen Boden selbst ganz und gar neu auszulegen, ihn sich einzuverleiben und technisch zu beherrschen. Als künstlerische Technik, dies ist der zweite Aspekt, scheinen diese schmutzig weißen Tableaus zugleich obsolet, stumpf und in gewisser Hinsicht falsch, weil das, wovon sie sprechen, mit der Trägheit ihres Mediums inkompatibel scheinen muss.

⁵³⁵ Dies geht bis in das Jahr 1914. Säbel und Säge sind noch in Gemälden wie *Junger Engländer* (*Mlody Anglik*) oder *Aviator* (*Aviator*) zu finden.

Die Frage, die sich Malevič 1928 an dieser Stelle gestellt haben muss, scheint mir Folgende: Wie weitermalen, ohne noch einmal denselben Weg zu gehen? Sicherlich gibt es den Weg, wie ihn Kallai in seiner Rezension präzise vorgezeichnet hat: den Weg einer fruchtlosen Wiederholung – eine Formulierung, deren agrarischen Untertöne nicht mehr überhört werden können. Er markierte einen Rückgang in die Malerei, der zugleich eine gewisse Absage an das implizieren muss, was als Identifikation des Suprematismus mit der Technik und ihrem Progress zu einem bestimmten Zeitpunkt stattgefunden hat. Malevičs Tafeln und Graphen zeigen dies noch einmal an: Flugzeuge, aber auch filigrane Stahlkräne figurieren in den Collagen als Äquivalente seiner Malerei, die er selbst, durch die ihnen beigegebenen Fotografien, als mögliche Draufsichten auf eine geometrisch zerstückelte Erde aus weiter Höhe auslegt. Die Wiederholung, die sich hier anbieten mag, muss deshalb verweigern, was sich retrospektiv an Malevičs Werk selbst als Narrativ des Fortschritts entziffern lässt. Sie muss im erneuten Durchgang durch die Vergangenheit der Malerei sich die eigenen Früchte versagen. Das heißt, sie muss sich der Versuchung entledigen, die darin bestanden hat, als absolute Ausbeute des Bodens diesen am Ende selbst kassieren zu wollen. Gleichzeitig, und dies scheint mir ebenso spürbar, kann die Arbeit an diesem Grund nicht mehr dieselbe sein, und auch das Stehen darauf, von Figuren, die ihre eigene Auflösung in Malevičs Sujet längst hinter sich haben, dezidiert nicht. Diese Frage ist alles andere als eine Frage nach künstlerischer Originalität, sondern eine Frage der Integrität, die die Rolle der Malerei insgesamt betrifft.

Wie könnten wir diesen Weg der fruchtlosen Wiederholung weiter nachzeichnen? Eine sehr einfache, kompositorische Strategie, die Malevič ausgehend von den gebückten Arbeiterinnen wie der *Wäscherin* und eben der *Mäherin* vollzieht, scheint mir in deren Aufrichtung und Zentrierung zu liegen.⁵³⁶ Ich werde darauf zurückkommen. Ich habe im Fall der Gouachen bereits darauf hingewiesen – nehmen wir sie noch einmal zum Anfang solcher Wiederholungen, denn, glauben wir zumindest den Nummerierungen auf der Rückseite dieser Gemälde, so wären auch sie ein Hinweis, dass die Repetitionen mit der ihrer Motive ihren Anfang nehmen⁵³⁷ –, dass bei ihnen den rein agrarischen Motiven solche an die Seite gestellt sind, die die eindringenden Grenzen der Stadt aufzeigen: seltsam heitere, aber zugleich leere Orte einer Freizeit, mit der die Natur hier eine neue Verbindung eingeht. Eine hier vielleicht ebenso ironische, aber nicht weniger verstörende Ernte, die sich auf dem Marktplatz solcher Vorstädte zeigt, ist die der *Blumenverkäuferin*, die den geschnittenen Strauß über dem glitschig schimmernden Sumpf Petrolgrün hält, auf den er nicht mehr zurückwachsen kann.⁵³⁸ (Abb. 46) Die Blumen sind keine Nahrung, ihr

536 Douglas schreibt dazu: "Even in the most loosely painted scenes, such as the Carpenter, the figures are upright and static, often in the centre of the canvas, and facing the viewer directly. The details of the surroundings – here the trees, fence, paths – are arranged to emphasize the underlying cross shape." (Douglas 1991, S. 22). Diese Problem der konstruktiven Verkennung als Katastrophe einer sich immer wieder ereignenden Statik, ist in Malevičs suprematistischen Formgenesen, wie er sie, vor allem auch im Kontext seines Filmprojekts mit Hans Richter, um 1924 entwickelt, bereits deutlich. Und diese Kreuzformen tauchen auch in seinen wenigen abstrakten Gemälden der Zeit auf (siehe: Benson / Shatskikh 2013); ich habe versucht, einige Aspekte von Malevičs *Architektonen* in Bezug auf diese Formgenese in einem kurzen Text zu verfolgen (Baier 2012). **537** Auf der Rückseite der Wiederholungen finden sich Nummerierungen. Die niedrigsten, die ich finden kann, betreffen die Wiederholungen der Gouachen um 1910/11 und die der Gemälde, die ihnen thematisch zugeordnet sind, wie die große *Mäherin* von 1911. **538** Das Gemälde existiert in drei Versionen, die allesamt zwischen 1928 und 1929 gemalt wurden. Ich konzentriere mich auf die größte (F-76) davon. (F-73; F-75; F-76, in: Nakov 2002, S. 72). Sie sind zwischen 1903 und 1904 rückdatiert. F-75 trägt auf der Rückseite als Titel *svetochmitsa*.

Verkauf gehört einer anderen Ökonomie an. Die frontal gesehene Figur erweist dabei der trotz allem hier offensichtlich weiter scheinenden Sonne ihre Referenz durch einen deren Licht abschirmenden Sonnenhut. Der Schatten beginnt nicht nur das Gesicht als Figur zu stören. Er artikuliert hier interessanterweise die Sonne selbst als möglichen Zerstörer bildlicher Gegenstände überhaupt, und zwar auf Grund ihres Lichts. (Tatsächlich scheint diese Verkehrung der Rolle der Sonne in Malevičs Spätwerk durchgängig. Der den Fuß verschlingende Schatten der *Mäherin*, auf die ich kurz zuvor hingewiesen habe, tut ähnliches.) Der Sonnenhut ist also auf der einen Seite das Instrument der Milderung, um das schneidende, versengende Licht der Sonne abzuwehren, um für ihren Träger, trotz allem, Objekte in klarer Kontur sichtbar zu machen. Für den Betrachter selbst aber tut der Hut das Gegenteil: Er zerschneidet das Gesicht durch seinen die Sicht ermöglichenden Schatten, um es in die Nähe abstrahierender Gesichtsstilisierungen zu bringen, die Malevič bereits um 1912 entwickelt hat, wie im Fall eines *Mähers*.⁵³⁹ (Abb. 47) Malevič nimmt dieses Motiv des Sonnenhuts im bemerkenswerten und ganz und gar unwahrscheinlichen Sujet eines arbeitslosen Mädchens noch einmal auf, das den roten Müßiggänger der Gouache von 1910 wiederholt, der vor einem Spaziergänger auf einer Bank sitzt.⁵⁴⁰ (Abb. 48) Mir scheint, dass Malevič in seinen weiteren Gemälden eine Fusion genau dieser beiden Welten anvisiert: die eine wäre der Ort einer unheimlichen Inaktivität und ein Ort der Trennung. Die Personen sind im Park, sie spazieren oder tun nichts oder verkaufen eben Blumen. Kurz: Sie sind von diesem Boden bereits getrennt, oder anders gesagt: Sie kennen ihn nur noch als Grund eines vergänglichen, ästhetischen Genusses. Die andere Welt, als noch liminal agrarische, zeigt diesen Boden kurz vor seiner Zerstörung.

Das Aufrichten der *Mäherin*, die den Betrachter frontal, aber stumpf anblickt, geht in genau diese Richtung. Malevič vollzieht dies in zwei sehr unterschiedlichen Gemälden, die beide aber um 1928/29 gemalt wurden.⁵⁴¹ (Abb. 49; 50) Er verstärkt diese Tendenz durch die entscheidende Tatsache, dass er, wie bereits im ersten Fall dort, ihr Arbeitsgerät aus den Händen gibt. Dieselbe Operation lässt sich für das Motiv des männlichen Schnitters verfolgen, dessen Entlassung aus dem Feld der Arbeit analog vollzogen ist. Dafür stehen zwei, wie mir scheinen außerordentliche Gemälde: *Bauer im Feld (krest'yanin pole)* und das Bild zweier männlicher Figuren (Beide datiert auf das Jahr 1909, gemalt 1928/29)⁵⁴² (Abb. 51; 52) Im letzteren Fall spielt der Schatten als mögliches Resultat der Sonne ebenfalls eine entscheidende Rolle. In diesem Fall ist es der Bart, der in einer ambivalenten Doppelbesetzung auch als Schatten gelesen werden könnte, um das unheimliche Verschwinden des Gesichts als banalen Hinterkopf herunterzuspielen. Die Sonne ist nicht besiegt, sondern produziert Körper, die jeder Kohärenz entbehren. Damit lässt sich zusammenfassend sagen, dass Malevičs Malerei, ausgehend von diesen schwierigen Wiederholungen,

539 Vgl. F-264, ebd., S. 112. Das Gemälde ist zwischen 1911 und 1912 datiert. **540** Vgl. F-77, ebd., S. 73. Das Gemälde ist auf der Rückseite beschriftet mit: Devushka bez raboty sluzhby po zhivopisi ryzhaya. [Junges Mädchen ohne Arbeit, nachdem das Rote gemalt war.] In bestimmter Weise ist diese Arbeitslosigkeit also auch eine, die hier eine Mäherin betreffen könnte. (Oder wir nehmen den Titel tatsächlich als Hinweis, dass es zur Gouache mit dem roten Sitzenden in direktem Bezug steht.) Malevič datiert es ebenfalls auf das Jahr 1904. **541** F-254, betitelt *znicy*, datiert auf 1908; F-257, datiert auf 1909, ebd., S. 109-110. **542** PS-67, ebd., S. 365; PS-135, ebd., S. 379. Hier gelten dieselben Datierungen.

einerseits ein agrarisches Feld rekonstituiert und es in gewisser Hinsicht erhält. Gleichzeitig konturiert er das Stehen der Subjekte auf diesem Feld einerseits durch eine Pause in der Arbeit. Meist fehlen die nötigen Arbeitsgeräte ganz. Andererseits, und wohl damit verbunden, scheinen die Füße diesen Boden nicht als physisch schwere zu berühren. (Die Füße sinken ab, als ob sie schweben würden.) Die Figuren hängen oftmals mehr in diesem Raum.

Ich nehme, um dieses Phänomen vielleicht nicht zu klären, aber um es als historisches Problem genauer umreißen zu können, an dieser Stelle einen Sprung vor: Zuerst sehr weit zurück, nämlich zu Marx, um darauffolgend wieder sehr nah zu Malevičs Malerei zurückzukehren, zu ihrem politischen Umfeld und einem ökonomischen Problem, wie es sich in Russland am Ende der Politik der NEP und zu Beginn von Stalins Diktatur und seiner Fünfjahrespläne zeigt, nämlich dem Problem der ursprünglichen Akkumulation. Marx beschreibt bekanntlich den Anfang des Kapitalismus als problematische Produktion, und zwar nicht von Gütern, sondern vor allem von der eines Subjekts, nämlich des freien Arbeiters, der als notwendiges Komplement zum Kapital genau wie dieses nicht einfach vorhanden ist, sondern einer historischen Genese unterliegt. Vor allem in den *Grundrissen* bestimmt Marx die historische Artikulation dieser Figur des Arbeiters als ein Resultat der Trennung, die nichts anderes ist, als die des Arbeiters von der Erde: Die Erde induziert, meint Marx, in der Zeit, die dem Kapitalismus vorhergeht, ein Verhalten zu ihr als einem eigenen Laboratorium: „Die Erde ist das große Laboratorium, das Arsenal, das sowohl das Arbeitsmittel, wie das Arbeitsmaterial liefert.“⁵⁴³ Die vielleicht selbst mythologische Ausgangslage, die, wie Marx schreibt, keiner Erklärung, aber eben einer Trennung bedarf, um ans Licht zu treten, ist „die Einheit der lebenden, tätigen Menschen mit den natürlichen, unorganischen Bedingungen ihres Stoffwechsels mit der Natur.“⁵⁴⁴ In dieser Einheit ist Erde als „verlängerter Leib“⁵⁴⁵ gesetzt. Die Zeit dieser Produktion ist dabei grundlegend zirkulär. Das heißt auch: Ihre Art und Weise bleibt immer gleich. Damit hängt der Übergang zu dem und letztlich der Anfang dessen, was als moderne Geschichte verstanden werden kann, von genau dieser Trennung ab, in der die alte Form der Produktion zerstört wird: „Solche historischen Auflösungsprozesse sind [...] in Wahrheit Ablösungsprozesse von der Erde.“⁵⁴⁶

Die Erde als Grundlage der Produktion, mit der der Mensch als Produktionsmittel so agiert, als ob es sein eigener Leib wäre, muss also von ihm getrennt werden. Damit erscheint sie selbst als Voraussetzung und damit Möglichkeit von Geschichte, Progress und Unterwerfung, aber eben auch von Freiheit: „Dann aber wird diese Grundlage oder Voraussetzung selbst aufgehoben oder gesetzt als eine verschwindende Voraussetzung, die zu eng geworden ist für die Entfaltung des progressiven Menschenpacks.“⁵⁴⁷ In dieser absolut widersprüchlichen Trope – progressives Menschenpack – liegt sicherlich die ganze Spannung beschlossen, die diese Trennung als Ursprung einer modernen Freiheit in sich trägt. Die Trennung des Arbeiters von Grund und Boden als eigener Verlängerung des Körpers geschieht dabei nie friedlich, einvernehmlich oder einfach so, sondern, darauf legt Marx sicherlich großen

543 Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857–58), Marx-Engels-Werkausgabe (MEW), Bd. 42, Berlin 1983, S. 376. **544** Ebd., S. 389. **545** Ebd., S. 393. **546** Ebd., S. 401. **547** Ebd., S. 396.

Wert, durch Raub und Enteignung: Nichts anderes kann diesen ansonsten unerklärlichen Sprung und Anfang sich ereignen lassen, der zugleich das Kapital selbst akkumuliert.⁵⁴⁸ Die Trennung produziert dabei neben dem Kapital ein abstraktes Vermögen und gleichzeitig eine Ware. Der Kapitalist, sagt Marx, kauft nicht den Arbeiter, er ist eben nicht sein Leibeigener, sondern er kauft nur das, was dieser kann: „Für das Kapital ist der Arbeiter keine Produktionsbedingung, sondern nur die Arbeit. Kann es sie durch Maschinen verrichten lassen, oder gar durch Wasser, Luft, *tant mieux*. Es eignet sich nicht den Arbeiter an, sondern seine Arbeit.“⁵⁴⁹

Was der Kapitalismus produziert, ist deshalb nicht eigentlich ein bestimmter Körper, sondern, wie Marx schreibt – „ein objektloses Arbeitsvermögen.“⁵⁵⁰ Dieses objektlose Arbeitsvermögen – es ist nicht zu verhehlen, warum mir diese Wendung vor dem Hintergrund von Malevičs Malerei entspricht –, das als „rein subjektives den objektiven Bedingungen der Produktion als sein Nichteigentum gegenüber [...] gefunden wird“,⁵⁵¹ ist das Eine. Was durch das Kapital auf der anderen Seite damit hergestellt wird, ist eine radikale Neuauslegung dessen, was vormals Grund und Boden gewesen sind: Marx nennt diesen ehemaligen Grund der Erde jetzt neu und dagegen „freier fonds.“⁵⁵² Frühere Eigentumsverhältnisse verschwinden dabei nicht, sondern allein „das Dasein darin wird ein anderes und verwandelt sich.“⁵⁵³ „Eigentumsverhältnisse sind also noch vorhanden, aber sie sind in anderer Form vorhanden; als freier fonds, an dem alle alten *relations* ausgelöscht sind, und die nur noch in der Form von Werten jenen losgelösten eigentumslosen Individuen gegenüberstehen.“⁵⁵⁴

Was damit artifiziiell hergestellt wird, ist laut Marx aber auch und notwendig ein Vergessen, und zwar das notwendige Vergessen einer einmal freien Arbeit, die dem freien Arbeiter diametral gegenübergestellt ist. Dieses Vergessen ist dabei Effekt eines Scheins: „Dieses System des Austauschs beruht auf dem Kapital als seiner Grundlage, und, wenn es getrennt von ihm betrachtet wird, wie es sich an der Oberfläche selbst zeigt, als selbständiges System, so ist dies bloßer Schein.“⁵⁵⁵ Marx stellt diese Produktion des Kapitalismus als Scheidung von der Erde und damit als Raub und Enteignung dessen, was zuvor als „Verwachsung des Einzelnen mit seinen Arbeitsbedingungen“⁵⁵⁶ verständlich war, einerseits als eine historische Tatsache dar, die sich, wie Marx meint, im 16. Jahrhundert exemplarisch in England ereignet, und die damit abgeschlossen ist. Sie ereignet sich aber – hier ist Marx' Darstellung konstitutiv widersprüchlich – auch noch danach. Noch mehr, der Prozess findet vielleicht sogar fortlaufend statt. Er weist dies vor allem an der europäischen Kolonialpolitik nach.⁵⁵⁷ Wenn das, was hier als ursprüngliche Akkumulation also an den Anfang der Genese des Kapitalismus gesetzt ist – eine Akkumulation, die die zirkuläre Zeit der Wiederholung beendet –, dann scheint es also in Marx' Theorie gleichzeitig so, dass diese Trennung niemals, oder so weit man es überblicken kann, vorerst nie ganz erreicht wird. Oder anders gesprochen: Die Möglichkeit der Enteignung ist bislang

548 Im ersten Band des *Kapitals* schreibt Marx lakonisch: „In der Tat sind die Methoden der ursprünglichen Akkumulation alles andere, nur nicht idyllisch.“ (Karl Marx, *Das Kapital*, Band 1 (1867), MEW, Bd. 23, Berlin 1962, S. 742). **549** Marx (1857–58) 1983, S. 397. **550** Ebd. **551** Ebd., S. 402. **552** Ebd., S. 402. **553** Ebd. **554** Ebd. **555** Ebd., S. 409. **556** Marx (1867) 1962, S. 790. **557** Ebd., S. 779 ff.

vorhanden. Als solche ist sie eben eine eminent ökonomische. Und tatsächlich sieht Stalin 1927 die Dringlichkeit und die Möglichkeit einer solchen Kolonisierung des eigenen Landes gegeben. Die mit den größten Hungersnöten verbundene Transformation einer Ökonomie, die vor allem an agrarische und gleichzeitig noch feudale Strukturen gebunden war, in eine durch den Staat kontrollierte, wie sie Stalin von diesem Moment an betreibt, ist abstrakt deshalb sicherlich auch dies: Eine Maschine, die große Menschenmassen plötzlich von ihren Subsistenzmitteln losreißt, „um sie als vogelfreie Proletarier auf den Arbeitsmarkt zu schleudern“.⁵⁵⁸ Der entscheidende Unterschied ist dabei sicher, dass dieser Arbeitsmarkt 1927 nicht existiert. Er wird in den 1930er Jahren etwas anderes: die Kolchose, das Lager, der Gulag oder einfach, und Ende der 1920er Jahre oft nicht weniger schlimm, der wüste, vormals eigene Hof oder die hungernde Stadt.⁵⁵⁹

In genauer Hinsicht ist die Appropriation des Konzepts der ursprünglichen Akkumulation für eine sozialistische Politik dabei dem Ökonomen Evgenij A. Prebraženskij geschuldet, der 1926 mit seinem Buch *Nowaja ekonomika*⁵⁶⁰ den folgenreichen Vorschlag vorlegt, eben genau dieses von Marx konturierte Konzept für die gegenwärtige Situation der Sowjetunion umzuwidmen, um die dringend notwendige Neustrukturierung der Ökonomie, das heißt ihre Verstaatlichung und ihre Umstellung auf andere technische Grundlagen, durch eine rapide Industrialisierung zu bewerkstelligen. Die *Neue Ökonomik*, die eine Austrocknung der landwirtschaftlichen Ressourcen durch staatliche Kontrolle vorsieht, die der noch laufenden Politik der NEP, aber auch Stalins späterer Realisierung zugleich widerspricht, stößt, vielleicht auch wegen ihrer milden Mittel, die sie dafür vorsieht, zunächst auf wenig Zustimmung. Dennoch wird Stalin die von Prebraženskij vorgeschlagene Diktatur der Industrie gegen das eigene Land und damit die „ursprüngliche, sozialistische Akkumulation“ umsetzen, aber jeder Vernunft und vor allem jeder auf Steuern basierten Grundlagen beraubt.⁵⁶¹ Er wird sie mit Gewalt in die Kartografie des Landes einzeichnen. Wie der Kapitalismus auf außerhalb seines Gebietes liegende Ressourcen angewiesen ist, ist der Sozialismus ebenfalls an solche gebunden: Die *innere Kolonisierung*⁵⁶² der Bauern, verständigt im Archipel Gulag, ist eine solche.

Ich möchte nicht suggerieren, dass Malevič irgendetwas davon malt.⁵⁶³ Als er beginnt, die außerordentliche Ikonografie des agrikulturnen Lebens um 1928 wie-

558 Ebd., S. 743. **559** Die Literatur zu diesem Thema ist so massiv, dass ich nur ein einziges Buch nenne: Joerg Baberowski, *Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt*, 3. Aufl. München 2012, S. 87–99; 172–190. **560** Sein Vorschlag war, die Industrialisierung durch das Aufrechterhalten eines Staatsmonopols für den Handel zu erhalten und künstlich die Preise zu fixieren, um so die Ressourcen der Landwirtschaft auszutrocknen, damit diese für die Industrie konzentriert werden könnten. Das Buch wurde ins Deutsche übersetzt: Jewgeni Alexejewitsch Preobraschenski [Evgenij A. Prebraženskij], *Die Neue Ökonomik* (russ. 1926), Berlin 1971. Zur Debatte siehe: James R. Millar, *A Note on Primitive Accumulation in Marx and Preobrazhensky*, in: *Soviet Studies*, Vol. 30, Nr. 3 (Juli 1978), S. 384–393; Diego Azqueta, *“Socialist Accumulation” and the Role of the Agricultural Sector: Soviet Industrialization Debate and some Models*, in: *Aula*, Vol. 14, Nr. 1 (1992), S. 34–56; für das neuerliche Interesse an dem marxistischen Konzept, vor allem vermittelt durch das Spätwerk Althusser, siehe exemplarisch: Jason Read, *Primitive Accumulation: The Aleatory Foundation of Capitalism*, in: *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Vol. 14, 2002, S. 24–49. **561** Eine kurze Zusammenfassung der Differenzen zwischen Stalins Umsetzung und Prebraženskij's ursprünglicher Idee, siehe: Peter Beilharz, *Labour's Utopias: Bolshevism, Fabianism, Social Democracy*, London und New York 1992, S. 45–48. **562** Dies ist Stalins eigener Begriff. Zum Begriff der inneren Kolonisierung unter Stalin, siehe: Alvin W. Gouldner, *Stalinism: A Study in Internal Colonialism*, *Telos* 10, Nr. 34 (Winter 1977), S. 5–48. **563** Die relevante Literatur zu diesem Problem lässt sich grob in zwei Tendenzen teilen: Zum einem wird Malevič's späte figurative Malerei als konsistent mit seiner suprematistischen Theorie gelesen, auch wenn sich diese im Verlauf der Zeit gewandelt haben mag. Sie wäre also allein den eigenen genealogischen Schritten geschuldet. Siehe

deraufzunehmen, die er in den 1910er Jahren entwickelt hat, dies wäre zumindest ein schlagendes Argument gegen die Auslegung der Gemälde als Reaktion, ist es noch Jahre hin, bis die schlimmsten Auswirkungen der Kollektivierung sich ereignen. Das öffentliche Wissen davon hinkt dem gegenüber noch weiter hinterher.⁵⁶⁴ Sie als eine Form malerischer Dokumentation zu lesen, wie Jean Claude Marcadé es getan hat, wenn er schreibt, dass Malevič „der einzige Maler gewesen sei, der die dramatische Situation der russischen und ukrainischen Bauern im Moment der kriminellen und gewaltsamen Kollektivierung zeigt“,⁵⁶⁵ ist deshalb sicherlich zu schematisch. Es scheint mir nicht einmal ausgemacht, ob diese Bilder traurig, verstörend oder nicht einfach auch komisch sind, sogar bisweilen heiter. Charlotte Douglas deklassierend gemeinte Charakterisierung bestimmter Kompositionen dieser Zeit als „awkward“, „embarrassingly bad“ oder „silly“, ist vielleicht, wenn auch unfreiwillig, zutreffend, weil sie diesen schwer erträglichen Widerspruch mit dem, was Freud vielleicht ein Deckwort nennen würde, bezeugen. Denn tatsächlich wäre es unvereinbar, die Gemälde als Ausdruck und Dokument humanen Leidens und zugleich als erfolgreiche Adaption des Suprematismus für das Reich der Figuration zu feiern: „The late Primitivism sometimes moves into a peculiar monumental decorativeness. The most absurd of all such late figures in the exhibitions is undoubtedly Peasant in a Field, in which a tall awkward male figure with wide shoulders and long skinny arms stands with a head like a bead against the sky. Here what was meant to be cosmic fails utterly and becomes merely silly.“⁵⁶⁶

Ich habe vorgeschlagen, Malevičs Interesse an dieser Ikonografie aus einer, wie mir scheint, zu engen Sicht, die ihre Wiederaufnahme auf praktische Interessen reduziert, zu lösen. Es mag neben dem Drang, alte Arbeiten in der anstehenden Retrospektive in der Treťjakov Galerie präsent zu haben, sicherlich durchaus möglich sein, dass sich Malevič in seinem daran anschließenden Spätwerk durch die Inklusion der Figuration in seine Malerei erhofft haben mag, eine sich weiter ausdehnende Marginalisierung und Isolation seiner Position zumindest zu mildern. Sie sind gleichzeitig absolut nonkonform mit dem, was die ästhetischen Standards einer solchen sich formierenden figurativen Malerei, epitomal formuliert durch die AKhRR (Assoziation der Künstler eines revolutionären Russlands) oder eben, erst ab 1934,

dazu exemplarisch: Adrian Barr, *From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatiia, and the Late Paintings*, in: *Rethinking Malevich: Proceedings of a Conference in the Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth*, London 2007, S. 203–220; Charlotte Douglas, *Beyond Suprematism – Malevich: 1927–33*, in: *The Soviet and Post-Soviet Review*, Vol. 7, Nr. 1–2 (1980), S. 214–227; Dmitrii Sarabianov, *Zhivopis Kazimira Malevicha*, in: *Kazimir Malevich Zhivopis' Teoriia*, Moskau 1993, S. 9–176. Die zweite Tendenz liest Malevičs Spätwerk dagegen als direkte Reaktion auf die ihn umgebende politische Situation: Jean-Claude Marcadé, *Malévitch face à Staline*, in: *L'Œil*, Nr. 494 (März 1998), S. 58–65; Gerry Souter, *Malevich: Journey to Infinity*, New York 2008. Eine interessante Lektüre der Sujets im Kontext der sie umgebenden visuellen Kultur: Marie Gasper-Hulvat, *Proletarian Credibility? Malevich's Russian Peasant Paintings during the First Five-Year Plan*, in: *The NEP Era: Soviet Russia 1921–1928*, Nr. 8 (2014), S. 1–24. **564** Vor allem Masha Chlenova hat in ihrer Dissertation das Argument vorgebracht, dass Malevičs Wiederaufnahme von Motiven, schon allein deshalb, weil sie der Gewalt gegen die Bauern so weit vorhergehen, nicht als Reaktion gelesen werden kann. Dies scheint mir aber am Ende nicht ganz überzeugend, vor allem, weil das Argument am Ende auch nicht zeigen kann, warum sich Malevič gerade zu diesem Zeitpunkt für dieses bestimmte Thema so vehement erneut interessiert. (Vgl. Masha Chlenova, *Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928–1933*, [Diss. masch.] Columbia University, New York 2010, S. 241–242). **565** Marcadé 1998, S. 61. In eine solche Perspektive fallen auch Andrew Wachtels ein wenig kitschig geratenen Kommentare, mit denen er die Gemälde als Visionen eines „unprecedented suffering“ beschreibt. (Andrew Wachtel, *Meaningful Voids: Facelessness in Platonov and Malevich*, in: Catriona Kelly und Stephen Lovell (Hg.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge 2000, S. 270–272). **566** Douglas bezieht diese Bemerkung wahrscheinlich auf das Gemälde *Bauer im Feld (krest'yanin pole)*, im *Catalogue raisonné* mit P-67 bezeichnet. (Vgl. Anm. 578, Douglas 1991, S. 22).

durch den *Sozialistischen Realismus*, betrifft.⁵⁶⁷ (In dieser Hinsicht, sicherlich, wäre seine Malerei gescheitert und hoffnungslos kurzsichtig oder eben tatsächlich dumm.) Der Umstand, dass einige der Motive vor das Jahr 1915 datiert werden können, schließt dabei Resonanzen mit der Situation um 1928 und danach nicht aus. Gleichzeitig scheint mir diese Wiederaufnahme nicht allein als mögliche Kontinuierung eines von Anfang an angelegten und durchgehend geplanten Projekts des Suprematismus auslegbar. Warum? Ich habe diese Wiederaufnahme bestimmter Motive zuerst mit theoretischen Figuren in Malevičs Schriften in Verbindung gebracht, die dort im Verlauf der 1920er Jahre auftauchen. Ich habe einen Ausschnitt dieser Schriften, den er im Kontext seiner Retrospektive in Berlin in deutscher Übersetzung in dem 1927 veröffentlichten Buch in der Bauhaus-Reihe veröffentlicht hat, dafür herangezogen. Ich habe damit zu zeigen versucht, dass dort ein Problem in Malevičs Narrativ der Entwicklung der modernen Malerei aufzufinden ist. Die Malerei als Krankheit zu verstehen und sie damit an eine damit verbundene zyklische Temporalität zu binden, hängt damit zusammen. Eine reine Malerei nicht mehr mit dem Suprematismus beginnen zu lassen, sondern bereits mit dem Kubismus zu identifizieren, ist ein anderer Aspekt. Die suprematistische Malerei wird damit selbst zu einem genuin widersprüchlichen Phänomen. Sie ist einerseits Malerei, aber operiert zugleich jenseits ihrer Grenzen. Malevič bindet auf der einen Seite, wie es scheint, die Kunst, ihre Techniken und Stile an ein Modell des technischen Fortschritts: die Moderne. Auf der anderen weist er damit das Tableau der Malerei als strukturell veraltet aus. Er ordnet es der agrikulturnen Welt selbst und einem solaren Licht zu, um das sich nicht nur die Erde, sondern auch die Geschichte der Malerei, kreisend, dreht. Eine geschichtliche Zeit des technischen Progresses ist damit einer zyklischen Zeit gegenübergestellt, die Malevič mit der Geschichte der Malerei und der (letztlich feudalen) Landwirtschaft als ihr zugeordneter Ökonomie identifiziert.

Mir scheint damit die auf der einen Seite stattgefunden Identifikation des Suprematismus mit einem technischen Fortschritt – also dort, wo er ihn wiederholt als einer Welt zugehörig klassiert, in der die Urbanisierung sich ganz durchgesetzt hat, die Sonne als Determinant abgelöst ist und er so zum Symptom einer letztlich post-industriellen Welt der immateriellen Übertragung von Signalen wird – zu einem Problem zu werden. Nehmen wir ein Zitat, das aus dem Jahr 1923 stammt, und zwar aus dem Manuskript *1/46 Sovremennoe iskusstvo (Die Zeitgenössische Kunst)*:

„Der Sieg über die alten Formen der Ästhetik garantiert die Schaffung neuer Formen in der Ungegenständlichkeit. Vom Eklektizismus wird man kuriert, wenn man den Plan für das Heute annimmt. In Bezug auf das Flugzeug, das Autor oder Motorsysteme werden Fuhrwerk, Schubkarre, Hakenpflug und Pferd – sämtliche gestrigen Verbraucher und Produzenten, jegliche Naturalwirtschaft, Heimarbeit, handgemalte künstlerische Porträts, Landschaften [...] das Aufstellen von Masten für Telefone,

567 Zu den eben sich erst 1934 artikulierenden Prämissen des Sozialistischen Realismus siehe: Leonid Heller, *A World of Prettiness*, in: Thomas Lahusen und Evgeny Dobrenko (Hg.), *Socialist Realism Without Shores*, Durham 1997, S. 52–53. Hilton Kramers Annahme, Malevič figurative Malerei wäre ein solches Zugeständnis an einen sozialistischen Realismus, zeugt sicher nicht nur davon, dass er diese Ungleichzeitigkeit übersieht. Malevič hätte zudem völlig andere Gemälde produzieren müssen, um eine solche Adaption zu erreichen. [Vgl. Hilton Kramer, *Art, Revolution, and Kasimir Malevich* in: *The New Criterion* (November 1990), <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Art-revolution-and-Kazimir-Malevich-5230>].

Telegrafen und Straßenlampen, die Errichtung von Denkmälern, aller möglichen Turmspitzen, Triumphbögen, Fabrikschlote [...] – all das wird als eklektische Beschäftigung gelten, und die Arbeit, die sie reproduziert, wird reaktionär sein. Die Aeroplane werden den Städten einen neuen Plan und den Wohnungen der Erdenbewohner eine neue Form zeigen, in ihnen vernimmt man die klagvollen Geräusche der Musik der Zukunft.⁵⁶⁸

Das Problem liegt hier darin, dass Malevič trotz allem, auch wenn er die modernste Technik hier als bereits veraltet verneint, doch auch im Namen einer eben noch avancierteren Technik spricht, die sich aber eben mit dem Suprematismus vereinen muss. Tatsächlich notiert Malevič auf dem Manuskript, das sich heute in der Von-Riesen-Sammlung des Stedelijk Museums befindet: „Vieles muss man streichen – vor allem den Gedanken über die Bewegung als Progress.“⁵⁶⁹

Wenn Malevič gegen Ende der 1920er Jahre weiterhin Malerei betreibt, die darüber hinaus figurativ ist und die sich beinahe ausschließlich bäuerlichen Sujets widmet, so situiert er sich selbst in einer Zeit der Paralyse, wie er sie in dem eben hoffnungslosen Eklektizismus seiner Studenten diagnostiziert. Die Identifikation des Suprematismus mit einer technischen Zukunft – „Die Aeroplane werden den Städten einen neuen Plan und den Wohnungen der Erdenbewohner eine neue Form zeigen, in ihnen vernimmt man die klagvollen Geräusche der Musik der Zukunft“⁵⁷⁰ – steht dabei auch im Widerspruch mit einer in der Kunst identifizierten Ökonomie, die als eine exzessive Formzerstörung lesbar wird. Das den Textausschnitt aus der Reihe der Bauhausbücher überschreibende *Zusatzelement* steht dafür ein. Die diesem Element zugehörige Ökonomie der Deformation und der kontinuierlichen Auflösung der Ordnungen der Repräsentation kann keine Ankunft der Kunst als ihre Eingliederung in eine erreichte gesellschaftliche Ordnung vorsehen, will es selbst nicht verschwinden, um die Geschichte selbst als beendet zu erklären.

Bezieht man diese theoretischen Figuren auf Malevičs Spätwerk, so wird deutlich dass die Landwirtschaft dort nicht als realistischer Kontext gemeint sein kann, oder eben nur in Teilen. Sie ist ein Sujet, das die paralytische Bindung der Malerei an eine Welt der Natur und des solaren Lichts anzeigt. Sie ist eine Allegorie der Vergangenheit der Malerei selbst, die in einer Gegenwart persistiert, die noch nicht in einer homogenen Moderne angekommen ist. Damit wäre die Malerei als notwendig gekennzeichnet, aber nur für eine Zeit des Übergangs. Wenn aber Malevič für die Kunst im Ganzen eine exzessive Ökonomie angibt, die als kontinuierliche Deformation ihrer eigenen Systeme des Sichtbaren ausgelegt wird, dann übersteigt dies eine solche Auslegung der Malerei als residuales Phänomen einer noch aufgehaltenen Moderne. Die Welt der Landwirtschaft wird selbst zum phantasmatischen – oder vielleicht einfach phantastischen – Ort dieses Exzesses. Malevič besetzt diese Figuren, ihre Arbeit und ihre Welt mit dieser Aufgabe, die er ansonsten verschwinden sieht. Die Landwirtschaft ist deshalb auch Stellvertreter einer uneingelösten Zukunft, von der sich der Lauf der Geschichte trennt, die sich auf Abwegen verirrt.

568 Kazimir Malevič, Die Zeitgenössische Kunst, in: Hansen-Löve 2004, S. 163–164. Das russische Original ist abgedruckt in: Malevič Sobranie, Vol. 4, 2003, S. 135–155. **569** Diese Anmerkung findet sich übersetzt in: Hansen-Löve 2004, S. 498–499.

570 Malevič (1923) 2004, S. 164.

Ich habe diesen Lektüren einige Beobachtungen zur Installation der Ausstellung in Berlin zu Seite gestellt. Dort fällt das schlagende Übergewicht der Gouachen aus den Jahren 1910/11 auf sowie deren abrupte Montage mit den weißen Endformen des Suprematismus. Sie stellen zugleich einen wichtigen Ausgangspunkt für die von Malevič danach vorgenommenen Wiederholungen innerhalb seiner Malerei. Sie scheinen dort zu beginnen. Liest man diese Montage als retrospektiv sich blitzartig zeigendes Narrativ von Malevičs Malerei, dann entdeckt sich mit ihr, dass sie sich als fortschreitende Auflösung des Grundes als planetarem Boden lesen lässt. Ich habe dabei punktuell, unter kompositorischen und motivischen Aspekten, versucht, die sich um 1928 ereignende Rückkehr zu einem solch gemalten Boden ein wenig genauer zu umreißen. Die Gouachen um 1910 behandeln vornehmlich eine Schwelle. Sie zeigen nicht einfach eine rein agrikulturelle Welt, aber auch keine urbane. Der Schnitter oder die Mäherin sind für diesen Zusammenhang die wohl zentralsten Motive. Die eindeutigste kompositorische Differenz, die Malevič im Verlauf der repetierenden Durcharbeitung dieses Sujets vornimmt, scheint mir die Aufrichtung der Figur zu sein, ihre Zentrierung und die Herausnahme des Arbeitsinstruments aus den Händen. Ich habe darauf hingewiesen, dass solche aus der Arbeit entlassenen Subjekte ebenfalls in den Gouachen von 1910/11 vorzufinden sind: Das arbeitslose Mädchen, der sitzende Müßiggänger im Park. Es lässt sich sicherlich beobachten, dass Malevičs Zurücknahme einer bestimmten Zerstörung des Bodens, seine Zurücknahme einer absoluten Scheidung zwischen Erde und Subjekt, nicht zu einer einfachen Restitution führt. Die den Werkzeugen als prothetischer Verlängerung beraubten Körper, deren Hände mimetisch bisweilen zwar wie Zangen nach diesen zu verlangen scheinen, aber gleichzeitig leer gegen den Boden gerichtet sind, den sie nicht mehr berühren, hängen mehr, als sie stehen. Ihnen fehlt es an Gewicht, wie den Farbfeldern, die hinter ihnen liegen, an bestimmter Materialität, als dass sie einfach bestellbare Felder wären. Es ist sicher richtig, dass Malevič diese Materialität als Farbe einerseits beinahe panisch verdickt und solidifiziert. Die Felder sind aber als Dargestellte zugleich keine bestimmten Ressourcen mehr; sie sind zu sehr tonale Relationen. Auf solchen bloßen Verhältnissen kann nicht gestanden werden. Sie können aber auch niemanden ernähren. Es steht in Frage, ob sie überhaupt bewohnbar sind. Wenn überhaupt, sind solche Relationen zu tauschen. Sie sind keine Gebrauchswerte. Sie sind in einer bestimmten Hinsicht deshalb auch und notwendig Teil einer Ökonomie, die den Boden als *freien fond* neu auszulegen sich anschickt. Ein *fond*, der als Schein den Planeten gleich einem Teppich überzieht, von dem er ununterscheidbar und in gewisser Hinsicht ablösbar wird. Oder genauer, darin besteht eben die verführerische Suggestion dieser Transformation der Erde: Dass es eine Erde geben könnte, in der aus reinen Relationen Leben entstehen könnte. Dies ist die Leichtigkeit des Tanzes der Tauschwerte, die eben die Arbeit des Körpers als reaktionär beschimpft. Die Arbeitskraft, die sich, ohne Werk und ohne Werkzeug, im Zustand ihrer Inaktivität und damit abstrakt zeigt, ist arbeitslos. Aber sie ist auch, wie Marx es formuliert hat, objektlos. Sie ist ein Vermögen, das frei ist, aber keine freie Arbeit vollzieht. Im Gegensatz zu den Bildern vor dem Suprematismus scheinen die Subjekte hier ihre Trennung vom Boden und dessen radikaler Reartikulation als Kapital bereits hinter sich zu haben.

Es spricht deshalb sicherlich einiges dafür, diese Bilder als eine Form von Suprematismus zu verstehen. Mir scheint es falsch, sie deshalb einfach als banale Möglichkeit herunterzuspielen, die dem Suprematismus das Feld der Figuration erobern kann, um sein freies Spiel absoluter Malerei auch hier regieren zu lassen. Oder anders gesagt: Vielleicht ist es so: Dies wäre die eine Seite dieser Malerei, die uns als heiter, zwanglos, anstrengungslos vielleicht sogar, als humoreske Befreiung des Suprematismus bisweilen entgegenkommen mag, der eben jetzt auch in der Welt sein kann. Die andere, wie mir jedoch scheint wesentlich beunruhigendere Alternative, ist Folgende: Das, was als Suprematismus hier die menschliche Figur und die Felder überzieht, sie disfiguriert und entkernt, ist nicht von dem trennbar, was die in den Landschaften stehenden Menschen als Expropriation befällt. Ihre Scheidung von Grund und Boden, wie Marx es nennt, die sich im Verbund mit Stalins Staatsapparat im Namen eines bestimmten historischen Fortschritts ereignet, ist der Treibsand, der den Subjekten ihren Stand nimmt. Das Schweben in freier Zerstäubung von allem Festen als das eigentliche Phantasma suprematistischer Propaganda reiht sich ein in die andauernde Geschichte ursprünglicher Akkumulation. Der Schein dieses Schwebens ist der Effekt eines Vergessens, an dem die Malerei selbst mit aller Macht teilzunehmen wünschte, die ihre mnemotischen Reservoirs aus sich ausgestoßen hat, um alles Vergangene im freien Fall des Endes der Repräsentation zu verbrennen. Den Boden als unbetretbar zu zeigen, um die Malerei als eine fortzuführen, die sich von ihm nicht trennen kann, ist deshalb die minimale Bewegung, die sich diesem Vergessen entgegenstemmt: **Malevič gegen Malevič.**