

Wie Gemacht vs. Wann Gemacht: Kazimir Malevič als Datumskünstler

»1913«/8. Juni 1915: Latenzzeit und/als Werkzeit. Überblick

Den Um- und Falsch-Datierungen, die Kazimir Malevič an seinen Bildern, auf der Rückseite seiner Bilder vornahm, kann schwerlich jene künstlerische Intentionalität unterstellt werden, wie sie in der exzentristischen und exklusiven Erscheinung des Datums in der Datumsmalerei – wie im vorangehenden Kapitel bei Vasilij Ermilov oder On Kawara gezeigt – auftritt. Die Umdatierungen, zu denen Malevič sich in bestimmten Phasen seines Werks entschließt, sind eher als *Artikulationsformen von »Latenzzeit«* zu verstehen. Latenzzeiten gehören im Ausgangspunkt zum Biographischen, zur Werkgenese und sind somit immer auch Kontextzeiten, tragen kulturhistorische Daten, sind von »Chronotypen«¹ markiert. Auch wenn Latenzzeiten so gesehen durch das »vorhandene Werk« nicht beendet werden, sind Malevičs Datierungsentscheidungen künstlerisches Programm, zu dem eine *Einschreibung* von Latenzzeiten in das Werk gehört. Latenzzeiten sind somit bei Malevič Teil der Form, bestimmen das Sichtbare, gehören als geschriebener, datierter Teil des Werks zur »Werkzeit«.² Man kann davon ausgehen, dass diese Transformation von Latenzzeit zur Werkzeit, oder besser vielleicht: eine Tendenz, die Latenzzeit in die Werkzeit einzuschreiben, auch eng mit dem modernistischen Beharren auf Originalität bzw. der Arbeit am Mythos einer solchen Originalität zusammenhängt.³ Zumindest am Beispiel der Rückdatierungen des »Schwarzen Quadrats« bzw. der »Schwarzen Quadrate« von 1915 auf 1913 (dazu mehr im Abschnitt »Wie aus dem 8. Juni 1915 ›1913‹ wird« in diesem Kapitel) lässt sich dies dezidiert behaupten.

-
- 1 John Bender, David E. Wellbery: Chronotypes. The Construction of Time, Stanford: Stanford University Press 1991. Vgl. dazu auch die Einleitung zu diesem Buch.
 - 2 Michael Gamper, Helmut Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 42-44. Vgl. auch: Ralf Simon: »Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses«, in: Gamper, Michael/Geulen, Eva u.a. (Hgg.), Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 63-110, hier: S. 66.
 - 3 Rosalind Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, London: MIT Press 1986, S. 151-162.

Malevič wird hier zum ›Zeugen‹ aufgerufen⁴, um neben und gegen die große Linie der bekannten Zeitfragen zu seinem Werk – Ewigkeit, Stillstand, absoluter Anfang und absolutes Ende – Striche einer zweiten Dynamik zu erfassen, die mit Daten operiert. Wenn die Malevič-Wissenschaft ebenso wie Malevičs Philosophie im Grunde zwischen dem Absoluten (Nichts und Allem) einerseits und den Schwarzen Quadraten und dem Weißen Quadrat andererseits hin- und hergerissen sind, ist es wesentlich, die Betrachtung und Besprechung von Malevičs Werk nicht gegen seine Dynamik auf eine absolute Form oder Formel zu reduzieren. Künstlerische Apophatik scheint eine *contradictio in adjecto*, die Kunst hat es per definitionem mit der Differenz zu tun. Gehen wir davon aus, dass es Malevič um eine »Inszenierung der minimalen, aber absoluten Differenz, der Differenz zwischen dem Ort und dem, was am Ort stattfindet, der Differenz zwischen Stätte⁵ und Stattfinden⁶ geht. Von einer solchen Differenz bzw. Kluft spricht auch Alain Badiou in seinem Vergleich zwischen Malevič (das heißt Malevičs »Weißem Quadrat«) und Mallarmé (das heißt wohl den »Blancs«, den weißen, leeren Seiten und Stellen): In der Differenz zwischen Weiß und Weiß gehe es anstatt um Zerstörung um eben jene »reale Kluft«, die Badiou als »minimale, aber absolute Differenz« bezeichnet. In einer etwas rätselhaften Formulierung taucht bei Badiou gerade im Zusammenhang mit Malevič die Diagnose einer fiktionalisierenden Aktivität auf, in der Weise nämlich, dass im »Weißen Quadrat« die »minimale Kluft« »fiktionalisiert«⁷ werde. Das ›Fiktionale‹ ist bei Badiou wohl in der Nähe der Kluft, der Differenz angesiedelt, die absolute Form wäre so im künstlerischen Sinn als eine Möglichkeitsform zu verstehen. Wahrscheinlich geht hier die Moderne bereits über sich hinaus, deshalb im Folgenden auch der Versuch, Duchamp und Malevič mit Blick auf deren Umgang mit datierter Zeit zu vergleichen.

Jedenfalls sind die Datierungen und ihre Rolle in Malevičs Werk, wie sie in diesem Kapitel beschrieben werden, nicht nur zeit- und kontextbedingt, was immer dann behauptet wurde, wenn Rückdatierungen mit kulturpolitischen Restriktionen in Zusammenhang gebracht wurden. Sie sind, das soll im Folgenden deutlich werden, Signaturen einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst. Diese Auseinandersetzung sieht die Notwendigkeit, ›das Werk zu zerstören‹, bzw. etwas positiver formuliert: Diese Kunst setzt die Innovation dort an, wo das Werk selbst immer mehr zur Möglichkeitsform wird – und dabei auf datierte Zeit angewiesen ist.

4 Vgl. Alain Badiou: *Das Jahrhundert*, Berlin, Zürich: Diaphanes 2006, S. 71. Zu Badiou und Malevič: Natalija Azarova: »V svideteli veka prizyvaetsja Kazimir Malevič (zametka o metafore Alene Bad'ju v knige ›Vek‹«, in: Kornelija Ičin, *Iskusstvo Suprematizma*, Belgrad 2012, S. 60–66.

5 Badiou unterscheidet zwischen »Ereignisstätte« und »Ereignis«. Die Ereignisstätte ist gewissermaßen ein Schauplatz, für den Vorfälle (eben keine Ereignisse) vorgesehen sind. Für die Ereignisstätte dominiert eine repräsentative Logik, eine Logik die die Gesetze repräsentiert. Insofern kann es auf der Ereignisstätte keine Ereignisse geben, keine Veränderungen, keine nichtgesetzeskonformen Exzentriken.

6 A. Badiou: *Jahrhundert*, S. 72.

7 Ebd.: »Das weiße Quadrat ist der Moment, da die minimale Kluft fiktionalisiert wird.«

Das Readymade als Rendezvous: Datum als Verfahren – Duchamp und/vs. Malevič

Marcel Duchamp bezeichnet das Readymade als »Rendezvous«⁸. Meist wird diese Bestimmung auf das Readymade »Comb« aus dem Jahr 1916 bezogen.⁹ Dem grauen Hundekamm aus Stahl hatte er die Signatur »M.D.«, den Satz »Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie« und die Datierung »Feb. 17 1916 11 A.M.« eingeschrieben (Abb. 9).¹⁰ Auf dem Readymade, auf dem industriell geschaffenen Ding, finden sich Zeichen, die seine Seinsweise neu bestimmen. Signiert, datiert und als Schreibunterlage für einen surrealistisch anmutenden Satz verwendet, ändert sich die Erscheinungsform dieses Gebrauchsgegenstands aus Metall. Dem Readymade ein Datum einzuschreiben, wir haben dies bereits zitiert, bezeichnet Duchamp als Methode seiner »Präzisierung«¹¹: Nicht als Schaffensdatum, nicht als Ablaufdatum, sondern als *Erscheinungsdatum*, als Datum einer ›Begegnung‹, eines ›Dates‹, eines Rendezvous. Vor allem im 21. Jahrhundert wird die Werbeindustrie auf solche Art den Erscheinungstag ihrer Produkte ankündigen. Oftmals wird sie dafür Jahrestage, Erinnerungsmarken, bekannte Daten instrumentalisieren. So kündigte die Firma »Apple« das erste »Iphone« auf dem deutschen Markt für den 9. November 2007 an.¹² In Marcel Duchamps Aufzeichnungen zur Datierung von »Comb« ist noch ein breites Spektrum möglicher Effekte der Datumsinschrift erwogen – »vormerken«, »Momentaufnahme«, »Rendezvous«, »Information«, »Exemplar-Seite«:

Die ›Readymades‹ präzisieren./indem man sich für einen ~~nahen~~/Moment der Zukunft (den und den Tag./Datum Minute), ›ein Readymade/vormerkt.‹ Das Readymade/kann [...] hierauf/(mit genügender Frist)/gesucht werden./Die Hauptsache ist denn also ~~diese~~/dieser Chronometrismus, diese Momentaufnahme, wie/eine Rede, die bei irgendeinem Anlass/gehalten wird aber zu der und der Stunde./Es ist eine Art Ren-

8 Marcel Duchamp: Duchamp du signe, Paris: Flammarion 1994.

9 Marcel Duchamp: Ausstellungskatalog, hg. v. Anne d'Harnoncourt/Kynaston McShine, New York: Museum of Modern Art/Philadelphia Museum of Modern Art 1973, S. 279.

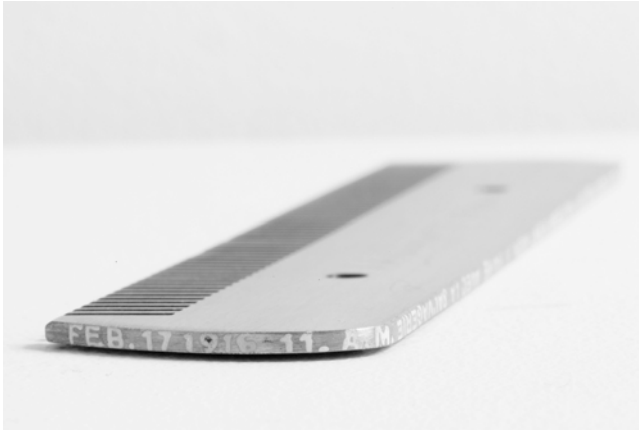
10 In einem Workshop an der FU Berlin im Rahmen des SFB 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« hat Thierry de Duve diesen Hundekamm zu einem Ausgangspunkt weitgehender Überlegungen zu Paradigmenwechseln in der Kunst des 20. Jahrhunderts erklärt. Diese Ausführungen stellten auch den Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu einer ›Datums-kunst‹ dar. Vgl. Brigitte Obermayr: »Datirna Umjetnost: O umjetnosti i literaturi koja sadrži višak činjenica«, in: Jasmina Vojvodić, Kalendar, Zagreb: FFpress 2010, S. 279-309.

11 M. Duchamp: Duchamp du signe, S. 49 [Durchstreichungen im Original]: »Préciser les ›readymades‹. En projetant pour un moment [~~proche~~] à venir (tel jour, telle date, telle minute), d'inscrire un readymade. – Le readymade pourra ensuite être cherché (avec tous délais). L'important alors est donc [~~cette~~] cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous. – Inscrive naturellement cette date, heure, minute, sur le readymade comme renseignements. Aussi le côté exemplaire du readymade.«

12 Thomas Macho: »Der neunte November. Kalenderdaten als Chiffren der Macht«, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg.), Zeit: Mythos, Phantom, Realität, Wien, New York: Springer 2000, S. 91-105.

dezevous./– Datum Stunde, Minute, natürlich/auf dem Readymade/eintragen, als Informationen./auch die Exemplar-Seite/des Readymade.//¹³

Abb. 9: Marcel Duchamp: »Comb« (1916/1964). Aufschrift auf der Längsseite: »Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie«, hier, auf Breitseite, Datum und Uhrzeit: »FEB.17 1916 11. A.M.«. Mit freundlicher Genehmigung der Andrea Rosen Gallery, New York. Foto: Lance Brewer.



Zu fragen ist nach dem Zusammenhang zwischen der »Präzisierung« des Readymades durch seine zeitliche Bestimmung und jenem Programm Duchamps, nach dem es gilt, »Werke zu schaffen, die nicht Kunst sind«¹⁴, einem Programm, dem eine Ungenauigkeit, die Möglichkeit, ein Faktor der Unentschiedenheit eingeschrieben ist. Die Frage nach der Bedeutung der präzisen Datierung der Readymades stellt sich außerdem auch vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die ersten »Dates« der Readymades nicht immer erfolgreich verlaufen waren. Duchamps Readymades wurden bis auf wenige Ausnahmen erst ab den 1950er Jahren (1951), im größeren Umfang überhaupt erst ab 1963 ausgestellt.¹⁵ In vielen Fällen handelt es sich dabei nicht um die »Originale«,

13 Serge Stauffer überträgt den Text so ins Deutsche: Marcel Duchamp. Die Schriften. Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen 1981, S. 100, 105: »Peut-on faire des œuvres qui ne sont pas d'art?«

14 M. Duchamp, Schriften, S. 100; 105.

15 Zur bemerkenswerten Chronologie der Ereignisse vgl. Herbert Molderings: »Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps«, in: Gert Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg: Felix Meiner 2004, S. 105-135, hier vor allem: S. 106-111. Mit Ausnahme von »heute nicht mehr genau identifizierbaren Readymades, die Duchamp 1916 zur Ausstellung in einer New Yorker Galerie eingereicht hat«, und abgesehen von der fotografisch dokumentierten »Fountain« von 1917 wurde der »Flaschentrockner« erstmals 1936 in Paris ausgestellt.

oftmals verloren, zerbrochen oder gestohlen, sondern um deren Repliken.¹⁶ Daraus ergibt sich dann vielfach eine uneindeutige, doppelte Datierung, wie etwa im Fall des »Fahrrad-Rads«, das mit »1913-1959« näher »bestimmt« ist. Zahlreiche Readymades tragen nur das Datum ihres ersten erfolgreichen »Dates«, scheinen ihre Premieren vergessen zu haben. So »Trébuchet«, die »Falle« (Garderobenhaken auf Holzbrett), deren Original von 1917 verloren gegangen war und das neu und erstmals 1964 erschien und entsprechend datiert und signiert ist: »Marcel Duchamp 1964«. Dies gilt auch für den berühmten »Hutständer« (1917), dessen Schatten aus Fotografien von 1918 erhalten sind: »Marcel Duchamp 1964«.¹⁷

»Comb« jedoch ändert auch in seinen Repliken und Editionen von 1963 und 1964 seine Datierung nicht. Es bleibt bei »Feb. 17 1916 11 A.M.«, auch noch 1964. Auch dann scheint für »Comb« noch dieser »Chronometrismus«, dieses präzise, auf Tag, Datum und Minute genaue »Vorbereitetsein« zuzutreffen. Diese Datierung auf dem Readymade macht die Begegnung – das Rendezvous – im Sinne des *Ereignischarakters* des Datums möglich. Der Hundekamm ist nur mit diesem Datum »ready-to-be-met«, ereignisoffen, das Datum bestimmt ihn als Readymade. Gerade in der wiederholten Einschreibung dieser exakten Angabe, die auf den ersten Blick die Vermutung nahelegt, dass sie ein eindeutig vergangenes Ereignis indiziert, dass der Hundekamm also schon lange nicht mehr auf ein Rendezvous vorbereitet, schon lange nicht mehr »ready to be met« ist, wird die Möglichkeit eines Ereignisses: »Feb. 17 1916 11 A.M.« aktualisiert.

Das präzise Datum zeigt die Kontingenz an. Es zeigt an, dass an diesem Tag, zu dieser Stunde genauso vieles passierte wie anderes nicht passiert ist. Dabei ist das Wissen vom Nicht-Passierten wesentlich als das Wissen darum, dass wir nicht wissen können, was alles (noch) zu dieser Stunde, an diesem Tag passierte, als das Wissen um die Möglichkeiten. Die Datierung führt uns dies insofern vor Augen, als wir in ihrer nachträglichen Wahrnehmung das Gefühl haben, wir hätten den Moment verpasst. Nichts kann uns die nachträglich anmutende Erfahrung einer Möglichkeit besser machen lassen, als die Datierung. Die Datierung bezeichnet die Stunde der Entstehung des Readymades, nicht so sehr als Tag, Stunde und Minute der Inschrift, des Schaffensaktes, sondern vielmehr im Sinne der Ereignismöglichkeit, die sie indiziert. Das Datum wird zum Indikator des Ereignisses der Erscheinungsweise des Hundekamms als Werk, das nicht Kunst ist, nur jeweils und möglicherweise genauso gut Kunst sein kann. In dieser Möglichkeitsform wird das Readymade »Comb« zu einer Zeitform der Ereignishaftigkeit. Einerseits bleibt, im Derrida'schen Verständnis der Unmöglichkeit des Ereignisses, das heißt, der Unmöglichkeit, dass das Ereignis eintrete, Kunst als Ereignis möglich: Das Ereignis ist dann »das was kommt, was man auf sich zukommen lässt«.¹⁸ Dieser

16 Zum Beispiel das »Fahrrad-Rad«, 1913: »Original lost; 2nd version: the artist, New York 1916 (lost); 3rd version: Sidney Janis, New York 1951 [...]« Oder: Der »Flaschentrockner«, 1914: »Original lost; 2nd version: the artist, Paris, ca. 1921 (inscribed »Antique«), collection Robert Lebel Paris; 3rd version: Man Ray, Paris 1961 [...]« Vgl. M. Duchamp: Ausstellungskatalog, S. 270, 275.

17 Ebd., S. 283-285.

18 Vgl. Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin: Merve 2003, S. 14; 33.

Befund für das Ereignis ist bei Duchamp insofern realisiert, und insofern in paradoxer Weise ereignishaft, als er aufgezeichnet, dem Hundekamm eingeschrieben ist.

Das Readymade existiert also im Modus der Möglichkeit¹⁹, es geht, wie Duchamp dies schon 1913 formulierte, um die »Darstellung eines [M]öglichen/nicht entgegengesetzt zu unmöglich/noch bezogen auf wahrscheinlich/noch als abhängig von glaubwürdig«. Das Mögliche fasst Duchamp als zerstörerische Kraft gegen das Ästhetische und das Schöne, das »Kallistische« auf: »Das Mögliche ist nur/(Genre Vitriol)/eine physische ›Ätze‹/die jede Ästhetik oder Kallistik versengt//.«²⁰ Der Impetus der Zerstörung, Störung und Verstörung, eines Kaputtmachens als Voraussetzung des Kunstmachens – eine grundlegende Bewegung der Künste der Avantgarde – führt vor allem zu alternativen Formen der Präsenz und Präsentation des Ästhetischen²¹, verändert die zeitlichen Bedingungen ästhetischer Erfahrung. Erfahren wird, dass Erfahrung quasi nicht bzw. nicht mehr »an dieser Stelle«, an »diesem Ort« in »diesem Moment« – zu diesem Datum – gemacht werden kann. »Feb 17 1916 11 A.M.« ist also nicht so sehr das Datum einer damals *gemachten* Erfahrung, sondern ein Datum für Veränderungen der Möglichkeiten und Bedingungen ästhetischen Erfahrens überhaupt. So würde man in diesem Fall, gefragt nach dem Objekt ästhetischer Erfahrung, kaum mit »Hundekamm« antworten können.

Analog dazu geht es auch nicht so sehr darum, zu entscheiden, ob das Readymade nun »Kunst« sei, oder nicht: es will im Gegenteil gleichzeitig Kunst sein und nicht Kunst sein. Und es kommt dabei gerade nicht darauf an, dass jemand eine Entscheidung für oder gegen seine »Kallistik« oder seine ästhetischen Qualitäten trifft bzw. dass das Readymade uns zeigt, dass der Kunststatus von institutionellen oder diskursiven Bestimmungen abhängt. Das Readymade will über solche Ökonomien erhaben sein, es will von sich aus im Modus der Möglichkeit existieren. Einem Modus, den, wie ich behaupte, nur die seltsame Datierung auf »Comb« ermöglicht. Dabei geht es, um das Argument noch einmal zu variieren, hier im Sinne der Kontingenz wie sie Giorgio Agamben an Herman Melvilles Erzählung »Bartleby« erklärt, darum, dass die Potenz nur eine solche bleibt, wenn sie nicht zugunsten einer Option erprobt werden kann. Die Möglichkeit bleibt nur eine solche als Möglichkeit in Reinform, das Sein und das Nichtsein müssen gleichermaßen möglich bleiben. Der Akt im konventionellen Verständnis ist im Sinne

19 M. Duchamp: Duchamp du signe, S. 104: »Possible/La figuration d'un possible./(pas comme contraire d'impossible/ni comme relatif à probable/ni comme subordonné à vraisemblable)/Le possible est seulement/un ›mordant‹ physique [genre vitriol]/brûlant toute esthétique ou callistique.//« Deutsche Fassung nach: Sandro Zanetti: »Handschrift, Typographie, Faksimile. Marcel Duchamps frühe Notizen – »Possible« [1913]«, in: Davide Giuriato/Stephan Kammer (Hgg.), Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2006, S. 203–238, hier: S. 232.

20 Vgl. H. Molderings: Ästhetik des Möglichen, S. 126.

21 Vgl. Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte: »fRaktur: Das Zerstören und das Machen von Dingen der Kunst (Vorwort)«, in: dies. (Hg.), fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde (= Wiener Slawistischer Almanach [WSA], Sonderband 63), Wien, München: Kubon & Sagner 2006, S. 7–15.

der Kontingenz ausgeschlossen, er reduziert sich auf Bartlebys objektlose Formel des »I would prefer not to«.²²

Und von hier aus können wir Duchamps Notiz zur Technik der Bestimmung, der »Präzisierung« des Readymades noch einmal lesen: Es komme darauf an, es »für einen [...] Moment der Zukunft (den und den Tag, Datum, Minute)«²³ »vorzumerken«: »un moment à venir«. So könne dann danach gesucht werden, denn wesentlich sei ein »Chronometrismus« (»horlogisme«), die Bestimmung eines Zeitpunktes ohne weiteren Grund – man könnte von einer gegenstandslosen *Gelegenheit* sprechen, einem Ereignis in seiner temporären Reinform: »comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure«.

Das »rendez-vous«, diese Art von Rendezvous (»c'est une sorte de rendez-vous«) bezeichnet dann nicht so sehr die Begegnung mit dem Kamm, als vielmehr das Ereignis der Datierung, das Ereignis als Möglichkeitsform: das »date (Rendezvous/Datum)« als »date« (Datum/Rendezvous). Dem Datum ist diese kontingente Dimension eigen: es kann immer, weil immer schon gegeben, weil immer schon vor jedem Treffen da, genauso gut das Datum von *etwas* sein wie ein Datum von *nichts*.²⁴ Das Entscheidende ist nicht die Frage nach Ereignislosigkeit oder Ereignishaftigkeit im Sinne einer Zuschreibung eines Sich Ereignet Habenden eines Gegenstandes zu einem Datum, sondern das Ereignis des Datums, das Datum als Ereignis, als Ereignis der Potenz, als Ereignis der Möglichkeit. Deshalb ist die »Präzisierung« des Readymades durch die Inschrift dieses »Datums, dieser Stunde, dieser Minute«, auch die einzig mögliche Bestimmung seiner »Partikularität«. Das Readymade ist datiert, nicht um das industriell Produzierte durch einen Schaffensakt der Aneignung umzubestimmen, sondern vielmehr, um das Objekt in den kontingenten Seinsmodus des Readymades zu transferieren. Die Datierung scheint jener Darstellungsmodus zu sein, in dem das »Mögliche« so sein kann, dass es nicht »als entgegengesetzt zu unmöglich« auftritt. Insofern wird das »ready-to-be-met« dann doch zu einer Formel, die, trotz scheinbarer Bestimmung (ready »to be met«) dem »I would prefer not to« Bartlebys gleichkommt. Denn die Begegnung, das »rendez-vous« als »Date« mit dem date, wird als Erfahrungsmodus der Möglichkeit im »Feb 17 1916 11 A.M.« sichtbar.

Duchamp kommentiert 1964 »Comb« euphorisch: Dieses Readymade habe seit dem Zeitpunkt, als es »vor 48 Jahren als Readymade ausgewählt« worden war, alle Eigenschaften eines guten Readymades behalten. Es sei weder schön, noch hässlich, nichts wirklich Ästhetisches sei daran – »no beauty, no ugliness, nothing particularly aesthetic about it [...]«, stellt Duchamp erfreut fest. Und: Es gibt es noch: »it was not even stolen

22 Giorgio Agamben: Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz, Berlin: Merve 1998, S. 23, 44: »In dem asketischen Schlaraffenland, in dem Bartleby zuhause ist, gibt es nur ein »lieber«, das völlig von jeder ratio befreit ist, eine Präferenz und eine Potenz, die nicht mehr dazu dienen, die Vorherrschaft des Seins über das Nichts zu sichern, sondern ohne Grund in der Indifferenz zwischen Sein und Nichts existieren.«

23 Marcel Duchamp: Die Schriften. Bd. 1. Übersetzt, kommentiert und hg. v. Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen Verlag 1981, S. 100.

24 Jacques Derrida: Schibboleth. Für Paul Celan, Wien: Passagen 2002, S. 35.

in all these 48 years!«²⁵ »Comb« scheint somit ein Paradebeispiel für die Möglichkeitsform des Künstlerischen zu sein, die im Readymade erfahrbar wird: Es ist nichts am Objekt selbst, das es als spezifisch ästhetisches auszeichnen würde.

Einerseits befinden wir uns an diesem Wendepunkt der Kunstgeschichte, des Begriffs von Kunst, an einem Nullpunkt des Datierens: Das Datum ist wieder an seiner Stelle, es indiziert. Und doch handelt es sich hier, falls wir an der scheinbar unpassendsten Stelle, im Zuge der Rede über das Readymade nämlich, davon sprechen wollen, um eine *Mimesis* dieser Kulturtechnik des Datierens, die Kulturtechnik wird zu einem künstlerischen Verfahren: Denn erst seine Datierung, die profanste aller Bestimmungsgesten, die als solche nichts bedeutet und an nichts erinnert, macht den Stahlkamm zum Readymade. Die Datierung hat offensichtlich dann in der Kunst ihren großen Auftritt, wenn es darum geht, den Möglichkeitsraum der Kunst in Richtung ihrer Unmöglichkeit zu erweitern.

Von hier aus ergeben sich auch mit Blick auf Duchamp und die an seinen Namen gebundenen paradigmatischen Veränderungen im Verständnis von Kunst die präfigierenden Signaturen dieses Möglichkeitsraums: Es gehe nicht um Anti- bzw. Nicht-Kunst, sondern eher um »Undefiniertes, in der Schwebelage gehaltenes«, um »An-Art«²⁶, so wird Duchamp selbst zitiert. Kants Begriff des »Schönen«, so Thierry de Duve, sei nunmehr, da Kunst ein nominalistischer Akt ist, mangels spezifischer Kriterien mit »Kunst« zu ersetzen²⁷. Dies bringt auch einen Wechsel von den Kunst-Ismen zur ›Kunst-Kunst‹, zur ›Bindestrich-Kunst‹ mit sich – also etwa: ›Kubismus‹ versus Concept Art/Konzeptkunst. Auch Datumskunst will sich in diese Reihe stellen.

Kazimir Malevičs Suprematismus befindet sich so gesehen auf dem Höhe- und Kippunkt der –Ismen zu einem Anderen, sein Schaffen befindet sich in Zwischenräumen bzw. Zwischenzeiten, die im Folgenden erkundet werden sollen.

Podest oder Schablone: Rendezvous auf einem Holzschemel

Marcel Duchamps berühmtes »Fahrrad-Rad« (»1913-1959«)²⁸ steckt mit der Gabel nach unten in einem runden Holzschemel – natürlich hat er weder Rad noch Holzschemel »selbst gemacht«. Malevičs Schüler fertigen 1923 eine Replik auf das suprematistische Gemälde »Schwarzer Kreis« (»Černyj Krug«) an. Da der entsprechend große Zirkel fehlte, mit dem man die Umrisslinien für den Kreis hätte ziehen können, griff man zu einem lehnlosen, runden Schemel, den man mit der Sitzfläche nach unten auf die Leinwand legte. Der Meister datierte das 1923 nicht von seiner Hand »gemachte« Ge-

25 Arturo Schwarz (Hg.): The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition, Vol. 2, New York: Delano Greenidge Editions 1997, S. 643.

26 H. Molderings: Ästhetik des Möglichen, S. 125.

27 Thierry de Duve: »Kant nach Duchamp«, in: Kunstforum 100, April/Mai 1989, S. 186-206, hier: S. 202-203. Auch: Ders.: Kant after Duchamp, Cambridge, London: The MIT Press 1996, S. 152-153, 161.

28 M. Duchamp: Ausstellungskatalog, S. 270.

mälde später auf der Rückseite der Leinwand mit »1913«. ²⁹ Auch wenn der Vergleich zwischen Duchamp und Malevič immer ein wenig schief ist, aber doch zum guten Ton gehört: Es ist eine schöne Vorstellung, dass das Rendezvous der beiden als Datumskünstler auf einem Holzschemel stattgefunden haben könnte. Dem einen dient er als Podest, dem anderen als Malschablone. Dass beide Künstler zur Replik eher aus künstlerischen Gründen griffen, als sie aus pragmatischen dazu greifen mussten, ließe sich wohl auch während eines solchen Holzschemeldates verhandeln.

Viele von Malevičs Bildern sind doppelt, in manchen Fällen dreifach datiert. Zu sehen, als Datierung in der rechten oder linken unteren Ecke eines Gemäldes, ist diese doppelte Datierung natürlich nicht, zumindest nicht auf den ersten Blick. Die manchmal am Bildrand sichtbare, häufiger aber auf der Rückseite der Bilder lesbare Datierung ordnet die Bilder in eine fiktive Werkchronologie und Schaffenslogik, liefert Material für eine fiktive (Auto-) und/oder eine Werk-Biographie. Die andere, zweite Datierung, oftmals erst postum festgestellt bzw. rekonstruiert, indiziert den Zeitpunkt der Entstehung der Bilder und/oder jenen Zeitpunkt, da sie ihr zweites bzw. drittes Datum erhielten. Malevičs künstlerisches Anliegen soll im Folgenden aus der Tatsache dieser Mehrfachdatierungen nachvollzogen werden.

Greift Duchamp nach industriell, von Maschinen und Arbeiterhand gefertigten Objekten, um diese, wie anhand von »Comb« gezeigt, in einem dem Schaffensakt scheinbar nachrangigen Verfahren, im Akt der Datierung, in die überzeitliche Möglichkeitsform zu bringen, langt Malevič gewissermaßen nach den Sternen, schafft sich seine eigene Zeitrechnung – vor und nach der suprematistischen Stunde Null. Auch diese ist übrigens zumindest dreifach datiert. Malevič hat sie, dazu mehr im übernächsten Abschnitt, im Jahr 1923, in einer Phase, da er selbst kaum malte, von 1915 auf 1913 vorverlegt.

Das Malen datierend negieren: Kazimir Malevičs künstlerische Chronopolitik

Das »Schwarze Quadrat«, Malevičs »Aushängeschild«, ist im Sinne dieser Suche nach einem neuen Kunstprinzip Form und Formel zugleich: eine Form, die in der Natur keine Entsprechung hat³⁰, und Formel für ein außer- und überkulturelles Schöpfertum – als Haltung, nicht als Produktivität.³¹ Das »Schwarze Quadrat« steht für die/eine gött-

29 Elena Basner: »Živopis' Maleviča iz sobranii Russkogo Muzeja. (Problema tvorčeskoj evolucii chudožnika)«, in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Sankt Petersburg: Palace Edition 2000, S. 15–27, S. 19. Vgl. dazu auch Brigitte Obermayr: »Kak sdelano« vs. »kogda sdelano: 1913 god kak data v estetike«, in: Žakar, Žan-Filipp/Morar, Annik (Hgg.), 1913. Slovo kak takovoe. K jubilejnomu godu ruskogo futurizma, Sankt Petersburg: Evropejskij universitet 2015, S. 286–301.

30 Ebd., S. 161.

31 Ebd., S. 168. Wichtig zu erwähnen ist, dass Malevičs Schriften zu Arbeit, Ruhe und Faulheit natürlich datiert sind, d.h. in einem politischen Kontext stehen. Sie entstehen um die Zeit der »NEP« (Neue ökonomische Politik/Novaja ekonomičeskaja politika) – offiziell 1921 am 10. Parteikongress proklamiert – und sind gegen diese politischen Intentionen gerichtet. Vgl. F.P. Ingold ebd., S. 179.

liche, ewige Ruhe.³² Malevič will die Gegenständlichkeit und die Mimesis hinter sich lassen und ist dabei radikaler und konsequenter als manche seiner Kollegen: Bei Malevič steht der Status des Werks – zwischen Kunstwerk, Tafelbild, Konzept-Malerei und Illustration einer privaten Kunsttheorie³³ – zur Disposition. Auch hier fragt sich, wie schon bei Duchamp, woran denn ästhetische Erfahrung eigentlich zu machen sei, was das Kunstwerk als solches auszeichne. Malevičs Projekt, die gegenständliche Malerei in einer endgültigen Überbietungsgeste hinter sich zu lassen, nimmt wie Duchamps Vorhaben, »Werke zu machen, die nicht Kunst sind«, seinen Ausgang in dem Wunsch, sich von der Malerei im traditionellen Sinne zu lösen, sich »vom Kult der Hand«³⁴ zu befreien. Beide Künstler strebten nach einer »vierten Dimension«, und zwar nicht nur im übertragenen Sinne eines Überbietungsgestus, sondern auch in ihren Bemühungen um zeitliche Dimensionen in der Malerei.³⁵ Malevič verstand demnach »die Entwicklung des Suprematismus nicht bloß als Kreierung einer neuen Kunstrichtung«, eines weiteren »ismus«. Er sah sich als »Entdecker des Suprematismus als eines neuen Kontinents zwischen Himmel und Erde, genauer: einer neuen Dimension (der vierten oder gar fünften)«.³⁶ Zur Voraussetzung dient ihm hierfür die Annahme, Kunst sei eine »natürliche (prirodstvennyj), von Zeit und Raum unabhängige Gegebenheit«.³⁷ Hierin liegt die Grundlage dafür, dass die Kunst sich von der »vergegenständlichenden Arbeit«³⁸ und anderen Sachzwängen befreien und der Dingwelt entfliehen kann.

In Abgrenzung von den Weggefährten, die es weniger zu überholen, denn im wörtlichen Sinne zu *überdauern* sucht³⁹, streckt Malevičs Werk sich in alle Richtungen nach Referenzsystemen außerhalb des Rahmens des Dargestellten und der Darstellung. Ein Streben, das sich zwar nicht auf der als Bild betrachteten Oberfläche zeigt, sich aber

32 Kazimir Malevič: »Faulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit.« [1921], in Hansen-Löve (Hg.), Kazimir Malevič, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik, München: Hanser 2004, S. 107-119, hier v.a.: S. 113. Zur Ruhe als ästhetisches Prinzip bei Malevič vgl. auch: Aage A. Hansen-Löve: »Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič«, in: Inke Arns/Mirjam Goller/Susanne Strätling/Georg Witte (Hgg.), Kinetographien, Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 79-114.

33 A. Hansen-Löve: Kunst ist nicht gestürzt, S. 280.

34 Vgl. S. Zanetti: Handschrift, S. 209. Zur Hand in Rhetorik und Ästhetik der Avantgarde vgl. Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.

35 H. Molderings: Ästhetik des Möglichen, S. 124ff. verweist auf die Analogien zwischen Alfred Jarrys »Pataphysik«, dem dort zu findenden Entwurf einer »Maschine zur Erforschung der Zeit« und Duchamps »Fahrrad-Rad«, das Molderings als »epistemisches Ding« versteht.

36 Aage A. Hansen-Löve: »Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt«, in: Kazimir Malevič, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik, S. 253-452, hier S. 280.

37 Felix Philipp Ingold: »Kunst und Oekonomie. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič«, in: WSA 4 (1979), S. 153-193, hier: S. 160.

38 F. P. Ingold: Kunst und Oekonomie, S. 184.

39 Vgl. A. Hansen-Löve: Von der Bewegung zur Ruhe, S. 81: »Früh schon kritisierte er [Malevič, B.O.] am Futurismus die rein äußerliche Fixierung am Geschwindigkeitsrausch der »modern times«, deren bloß thematischer »Ausdruck« das alte Widerspiegelungsdogma des Realismus auf leicht durchschaubare Weise zu reanimieren drohte. Für Malevič war dies ein unverzeihlicher Rückfall in die alte Repro-Kunst und ihren Illusionismus bzw. expressiven Emotionalismus.«

sehr explizit in den Datierungen, Signaturen und Aufschriften auf der *Rückseite* der Rahmen und Leinwände zu *lesen* gibt.⁴⁰ In dieser medialen Spannung zwischen Malen und Schreiben, zwischen Gemälde und Konzept, zwischen sichtbarer Vorder- und unsichtbarer Rückseite, soll ein Seinsmodus erreicht werden, in dem das »Echo der physischen Welt« nicht mehr wahrnehmbar ist. In diesem Bestreben sehe ich deutliche Analogien zwischen Malevič und Duchamp. Für das Verständnis beider Künstler geht es darum, die Verbindungslogik zwischen dem bild- und objekthaften Werk einerseits und seiner »Beschriftung« und »Beschreibung« zu erfassen. Bei Malevič geht es um einen Wechsel zwischen »Pinsek« und »Feder«. Für Duchamp ist immer wieder auf das Verhältnis zwischen Maschinengeschriebenem und Maschinengeschaffenem aber auch Gezeichnetem hingewiesen worden. Darüber hinaus spielt für Duchamps Objekte das Wortspiel eine oftmals zu gering beachtete Rolle.⁴¹ Da nun Datierung ohne Zeichensprache, die sich Ziffern und/oder Buchstaben bedient, also schreibt, nicht möglich ist, ist der Hang Malevičs wie Duchamps zur Datumskunst im Kontext ihrer schreibenden und kommentierenden Haltung zur Kunst bzw. als Kunst zu verstehen.

Wenn Malevič, was allgemein bekannt ist, in den 1920er Jahren »vom Pinsel zur Feder« wechselte⁴², so darf nicht übersehen werden, dass er in der letzten Phase seines Werks und Lebens, von ca. 1928-1932/33, noch einmal die Feder weglegte und den Pinsel zur Hand nahm⁴³ – allerdings um ihn *wie eine Feder* zu verwenden. Der Pinsel diente ihm zu dieser Zeit zur malenden und schreibenden Rückdatierung, zur »Redefinition« seines Werkes. Pinsel wie Bleistift halfen ihm dabei, für die Zeit zwischen 1928 und 1932/33 eine malerische Tätigkeit datierend zu negieren. Und genau diese schreibende Bewegung ist es auch, die offensichtlich für Duchamps Werk als Möglichkeitsform eine Rolle spielte:

40 Die Grenze verläuft also jeweils zwischen beschriftetem Recto des Bildes und gemalter Schrift im Bild. Zu letzterem vgl. die Überlegung von Karin Gludovatz in einem Aufsatz, in dem sie u.a. Gemälde von Giovanni Segantini und (in erster Linie) Caravaggio analysiert: Zur Funktion handschriftlicher Signaturen im Bild, ihre Position, Richtung etc. berücksichtigend: »Keine *macchia* kann so nachdrücklich verweisen, kein piktoraler Betrachterappell ebenso vehement den Bildraum öffnen, bleiben diese doch als Exponenten der Bildrealität stets in ihrem *imaginären Aquarium* gefangen, während die Schrift – sofern der Betrachter des Lesens kundig ist – sich vermittels ihrer Ungebrochenheit daraus zu lösen scheint und somit per se immer auch der externen Realität angehören und schließlich eine Mittlerin zwischen den *Welten* sein wird. Sie bildet als nicht transformiertes Realitätsfragment eine unmittelbare Verbindung von Betrachter- und Bildrealität, denn während man gemalte Trauben, selbst wenn sie noch so naturalistisch sind, schwerlich essen kann, lässt sich gemalte Schrift immer noch lesen.« Karin Gludovatz: »Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hgg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Augen, Hand und Maschine. München: Fink 2005, S. 313-328, hier: S. 317.

41 Vgl. T. de Duve: Kant after Duchamp, S. 168: »*Peigne* is a »three-dimensional pun«, in the shape of a comb, [...]. In French, the name of the object reads as a Witz on painting. Indeed, *Peigne* is the subjunctive mode of the verb *peindre* (to paint) [...]. In could be read as »*qu'il peigne*: (let him paint!) and might be referring to Picasso [...].«

42 Vgl. Kazimir Malevič: »Suprematism. 34 risunka«, in: ders., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 1 [1920], Moskau: Gileja 1955, S. 185-207, hier: S. 188.

43 A. Hansen-Löve: »Vorwort. Vom Pinsel zur Feder und zurück. Malevičs suprematistische Schriften«, in ders., Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik. München: Hanser 2004, S. 7-40.

die »permanente Redefinition« betrifft Duchamps Objekte ebenso wie seine Notizen bzw. das signifikante Wechselspiel zwischen diesen Phänomenen.⁴⁴

Die Rolle, die die Datierungen Malevičs *ästhetisch* spielen, steht also im engen Zusammenhang mit dem Status des *Malerischen* in seinem Werk. Hier ist einerseits zu berücksichtigen, dass Malevič die Gegenstandslosigkeit von Kubismus und Futurismus hinter sich zu lassen bemüht war, um zu einer »Un-gegenständlichkeit« zu gelangen, deren Abstraktion eben nicht »in der Ausdrucks- und Darstellungskunst verharr[e]«, sondern sie »annihilier[e]«.⁴⁵ So verneint Malevič ein malerisches Anliegen im Suprematismus explizit: »Von Malerei kann im Suprematismus keine Rede sein, die Malerei ist längst überlebt und der Künstler ist ein Vorurteil der Vergangenheit.«⁴⁶

Malevič orientiert sich an der »fiktionslosen«⁴⁷ Zweidimensionalität und Flächigkeit der Ikonenmalerei ebenso wie an deren »zeitlicher Ausrichtung auf die Ewigkeit« und dem expliziten Anspruch auf Präsenz statt Repräsentation.⁴⁸ Er unterstreicht in seinen autobiographischen Skizzen den Einfluss der Ikonenmalerei als dritte und höchste Stufe seiner künstlerischen Entwicklung. Vor allem habe ihn an der Ikonenmalerei beeindruckt, so ist zu lesen, dass dort die Bedeutung außerhalb einer zeitlichen oder linearen Perspektivierung stehe.⁴⁹

Wenn Malevič behauptet, dass Suprematismus mit Malerei nichts zu tun habe, so führt er hiermit einen Grenzverlauf vor Augen, der in seiner permanenten Unentscheidbarkeit zwischen Malen, Denken und Schreiben Malevičs Werk charakterisiert⁵⁰ – zumindest jenen Teil seines Werkes, der um 1920 beginnt, als er im »Kommentar« zum Suprematismus deutlich macht, dass dieser alleine mit dem Pinsel nicht zu erreichen

44 Vgl. S. Zanetti: Handschrift, S. 206–207 (am Beispiel »Großes Glas«).

45 A. Hansen-Löve: Kunst ist nicht gestürzt, S. 285.

46 K. Malevič: »Suprematism. Iz »Kataloga desjatoj gosudarstvennoj vystavki. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematism« [1919], in: ders., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 1, Moskau: Gileja 1995, S. 189: »О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого.«

47 A. Hansen-Löve: »Wie »faktura« zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde«, in: Anke Hennig/Brigitte Obermayr/Georg Witte (Hgg.), *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde* (= WSA Sonderband 63), Wien, München: Kubon & Sagner 2006, S. 47–96, hier: S. 84. Hansen-Löve spricht von der perspektivischen, Illusionen vom dreidimensionalen Raum erzeugenden Malerei als »Fiktionsmalerei«.

48 Ebd., S. 85. Zu »ikonenhaften« Strukturen in Werken der Avantgarde« vgl. auch: Verena Krieger: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1998, S. 173–192 (Kapitel: »Die Ausschließung der Zeit aus dem Bild«).

49 Kazimir Malevič: »Fragmenty iz avtobiografii chudožnika« [1933], in: Kazimir Malevič/Wim Beeren, Kazimir Malevich. 1878–1935, Amsterdam, Leningrad, Moskau 1989, S. 108–111, hier: S. 111. In der früheren autobiographischen Skizze, K. Malevič: »Iz 1/42: (Avtobiografičeskie) Zametki (1923–1925)«, S. 104–105, ist jedoch die Rede davon, dass die ersten bildartigen Phänomene, mit denen er zu tun gehabt habe, die Ikonen gewesen seien, wobei ihm schon als Kind beim Anblick des ersten weltlichen Gemäldes der Unterschied zur Ikone aufgefallen sei. Im profanen Gemälde sah er einen Teil der natürlichen Welt, mit der auch er sich verbunden fühlte, während er dies in den Ikonen nicht habe erfahren können.

50 Hierin muss de Duves Einschätzung, »you call Malevich an artist through the same judgement that makes you call him a painter«, was ihn eben von Duchamp unterscheide, widersprochen werden. Vgl. T. de Duve: *Kant after Duchamp*, S. 154.

sei. Die Ökonomie des Suprematismus, als »fünfte Dimension der Kunst«, sei mit der Feder besser zu erreichen:

Das schwarze Quadrat hat die Ökonomie bestimmt, die ich als fünfte Dimension der Kunst einführte.

Die ökonomische Frage wurde für mich zum wichtigsten Aussichtspunkt, von dem aus ich die Dinge der Welt betrachtete, was zu meiner wichtigsten Arbeit schon nicht mehr mit dem Pinsel, sondern mit der Feder wurde. Der Pinsel ist zerfetzt und erreicht die Gehirnwindungen nicht, die Feder ist spitzer.⁵¹

Was nach medialer Konkurrenz zwischen Malen und Schreiben klingt, ist also in der Weise, in der Pinsel wie Feder bis zur Unbrauchbarkeit ausgezehrt werden, unbedingt interdependent. So schlägt die Forschung immer wieder vor, »das ›Schwarze Quadrat auf weißem Grund‹ überhaupt als Text zu betrachten, als eine Art abstrakten Textblock.⁵² Malevič habe – malend wie schreibend – in der Vorstellung gelebt, sich »einzuschreiben in einen umgreifenden Architext, der alles, was sprachlich überhaupt formulierbar ist, latent bereithält.«⁵³ Malen, Schreiben und Denken sind für Malevič, so Hansen-Löve, ein und dieselbe Bewegung einer »universalen Kunst-Handlung und ihrer autonomen Ökonomie, deren Gesetze der Meister in Eigenregie entwerfen wollte.«⁵⁴

Wenn von Duchamp gesagt werden kann, dass eine sein Werk auszeichnende redefinierende Energie vom Schreiben und dessen spezifischen materiellen Realitäten ausgeht⁵⁵, so kann Analoges für Malevič behauptet werden. Immer wieder wird Malevičs »falsches« Datieren in der Literatur mit dem russischen Verb »perepisat« (umschreiben) bezeichnet.⁵⁶ Dieses Verb ist mit »umschreiben«, im Sinne von »verändern«, »überarbeiten« ebenso übersetzbar wie mit »abschreiben« oder »kopieren«. »Perepisat« bezeichnet somit jeweils – im traditionellen Sinne – defizient zu begreifende Schaffensmethoden,

51 K. Malevič: Suprematism, S. 188: »Черный квадрат определил экономию, кот[орую] я ввел как пятую меру искусства. Экономический вопрос стал моею главною вышкою, с которой рассматриваю все творения мира вещей, что является главною моею работою уже не кистью, а пером. Получилось как бы, что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее.«

52 Felix P. Ingold: »Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič (II)«, in: WSA 12 (1983), S. 113-162, hier: S. 133.

53 Ebd., S. 139.

54 A. Hansen-Löve: Vorwort, S. 9.

55 Zum Umgang Duchamps mit seinem eigenen Schriftarchiv und Schriftobjekten vgl. S. Zanetti: Handschrift, S. 203ff.

56 Vgl. Elena B. Basner: »Vokrug ›Cvetočnicy‹ Maleviča«, in: M. B. Mejlach/D. V. Sarab'janov (Hgg.), Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva, Moskau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 186-194, hier: S. 188: Basner zitiert eine Tagebuchnotiz des Malevič-Schülers Lev Judin vom Februar 1937: »Хочется по-новому переписать и понять старые работы, рисунки. Вот странное состояние. Мне кажется, только после этого я смогу двинуться дальше. Как К.С. переделать прошлое согласно теперешнему пониманию.« (Ich habe den Wunsch, die alten Arbeiten, Zeichnungen von Neuem zu überarbeiten/umzuarbeiten/abzuschreiben [»perepisat«, B.O.] und zu verstehen. Ein eigenartiger Zustand. Mir scheint, dass ich erst danach weiterkommen kann. Wie K.S. das Vergangene dem jetzigen Verständnis gemäß überarbeiten.)

ein sekundäres Schreiben, und weist deutlich auf die Anwesenheit zweier Schichten hin.⁵⁷

Hansen-Löve spricht von einem »schriftlichen Suprematismus«, der sich auch in der Handschrift in einer blockartigen Syntax und in blockförmiger Gestaltung des Schriftbildes zeige. Was wir im Folgenden anhand der schreibenden Datierungen und datierten Malweisen beobachten können werden, den Hang und Drang zum Umschreiben und Neuordnen, gilt übrigens auch für Malevičs Umgang mit seinem theoretischen und literarischen Werk.⁵⁸ Als wesentlich festzuhalten ist, dass gerade in diesem Bereich die Grenze zwischen Genie und Wille zur Perfektion auf der einen, und Fehlleistung, Verlust und Wiederverwertung auf der anderen Seite fließend ist. Es liegt ein nach vielen Seiten hin *offenes* Werk vor:

Malevič schuf viele Ergänzungen und Hinzuklebungen in seinen Handschriften, deren Seiten permanent *umnummeriert* wurden, wodurch sich eine finale Textgestalt vielfach gar nicht erreichen lässt – wenn man sie denn überhaupt jenseits der Absichten des Autors anstreben will. Auch hier ist die Grenze zwischen dem Unvermögen des Autors (also dem Zufall oder Fehler) und einer radikalen Originalität, die rekonstruiert sein will, nicht immer klar erkennbar.⁵⁹ [Kursiv B.O.]

Im Folgenden wird es also darum gehen, Malevičs schreibende Umdatierungen als Teil seiner »universalen Kunstbewegung« zu fassen, eine Bewegung, die sich malend wie schreibend von der gegenständlichen Welt und deren Sinn- und Zeitordnungen lösen bzw. immer schon gelöst haben will. Vor diesem Hintergrund müssen die »faktischen« Datierungen der Bilder Malevičs geradezu dinghaft, zumindest aber sekundär erscheinen, soll Malevičs Werk die irdische Zeitrechnung doch transzendieren. Die »falschen« Datierungen und datierenden Zuschreibungen hingegen indizieren, auch wenn sie deren Messkategorien benutzen, eine andere als die kalendarische Zeit. Sie relativieren die indikatorische Funktion des Datums, lassen einen Raum der Ununterscheidbarkeit zwischen »wahr« und »falsch« entstehen, in dem, je länger man ihn betrachtet, ein Gleichheitszeichen, eine signifikante Unentscheidbarkeit auftaucht: ein Möglichkeitsraum. Die doppelten und dreifachen Datierungen lassen die Bilder als Zeichen einer anderen Zeit(rechnung) erscheinen.

57 Vgl. Brigitte Obermayr: »abschreiben«, in: Poeticon.net. Online Lexikon für poetische Verfahren. <https://www.poeticon.net/abschreiben/> (letzter Zugriff am 30.4.2019)

58 Kazimir Malevič: *Sobranie Sočinenij v pjati tomach*, Moskau: Gileja 1995-2004.

59 A. Hansen-Löve: Vorwort, S. 34.

Wie aus dem 8. Juni 1915 »1913« wird: Die doppelte Stunde Null

Wahrscheinlich 1929⁶⁰ nahm Malevič – auf den ersten Blick geringfügige – Umdatierungen zentraler Werke seiner kubofuturistischen Periode vor. Dies betrifft die Gemälde »Vervollkommnetes Porträt von I. V. Kljun« (»Usoveršenstvovannyj portret I. V. Kljuna«)⁶¹ sowie »Die Kuh und die Geige« (»Korova i skripka«).⁶² Malevič datiert diese 1913 entstandenen Bilder um zwei Jahre (auf 1911) zurück. Somit treffen für diese beiden Gemälde drei Daten aufeinander: »1913«, das Entstehungsjahr, »1929«, das Jahr der Rückdatierung, und »1911«, jenes Jahr, in dem es dem Wunsch des Künstlers gemäß entstanden sein soll.

Im Falle des Porträts seines Freundes und Kollegen, des der Bewegung »Supremus« angehörigen Künstlers Ivan Kljun (1873-1943), finden wir dieses Datum an einer dafür vorgesehenen Stelle: Neben der Signatur in der linken unteren Bildecke ist zu lesen: »KMalevič 1911 g« (KMalevič J[ahr] 1911). Auf der Rückseite des Gemäldes steht – mit schwarzem Pinsel in Schreiftschrift geschrieben – der französisch anmuten wollende Titel »Portrait de m-ew Klunkoff« und Malevičs Signatur in lateinischen Buchstaben, in französischer Transliteration: »K. Malevitch« (Abb. 10).⁶³

»Kuh und Geige« dagegen ist auf der Vorderseite undatiert, trägt aber auf der Rückseite eine ausführliche Aufschrift von Malevičs Hand – hier mit rotem Farbstift: Auf den in dieser Aufschrift herrschenden Duktus der distanzierten Beschreibung, einer quasi extradiegetischen Erzählhaltung, werden wir auch im Zusammenhang mit ähnlich »falsch« datierten Aufschriften und Kommentaren auf der Rückseite von rückdatierten Bildern treffen. Die Aufschrift auf dem Verso von »Kuh und Geige« muss als eine datierte Um-Erzählung jenes Titels gelesen werden, den das Bild ursprünglich trug. Aus einem Ausstellungskatalog von 1916 ist der datierte Titel »Alogismus der Form aus dem Jahr 1913«⁶⁴ bekannt. Die datierte Um-Erzählung von ca. 1929 redefiniert das Werk so: Es handle sich um eine »Al[l]ogische Zusammen-/stellung der beiden Formen«, sei doch »»Geige und Kuh« als Mo-/ment des Kampfes gegen den Logismus, /die Natürlichkeit, den bürger-/lichen Sinn und das Vorur-/teil./K Malevič/Jahr 1911«⁶⁵ zu sehen. (Abb. 11)

Dieser neue Titel schafft neue Fakten, entfaltet den ursprünglichen Terminus »Alogismus« in ein stark temporalisiertes Narrativ: Der »Alogismus« wird nunmehr zum »momentanten« Akt des *Aufeinandertreffens*, der »Zusammenstellung« widerstreitender

60 Dies vermutet Elena Basner in dem sehr erhellenden Aufsatz zu unserem Thema: Basner, Živopis' Maleviča, S. 18. Bei Malevič selbst finden wir widersprüchliche Aussagen. Folgt man dem Kommentar zur autobiographischen Skizze, könnte es sich auch schon um eine Umdatierung von 1917 handeln. Kazimir Malevič: »Glavy iz avtobiografii chudožnika« [1933], in: I. A. Vakar/T. N. Michienko (Hgg.), Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika. V 2-x tomach. Tom 1, 2004, S. 17-45, hier: S. 35, Anmerkung 66. An anderer Stelle in diesem Text datiert Malevič aber »Kuh und Geige« als Werk seiner »alogistischen« Phase von 1912-1915.

61 Öl auf Leinwand, 112 x 70 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (zu Abb. 11).

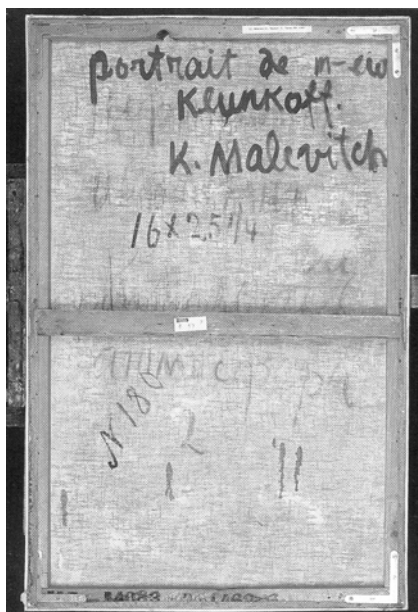
62 Öl auf Holz, 48,8 x 25,8 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (zu Abb. 10).

63 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (Abb. 9).

64 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 18.

65 Russisches Original siehe Abbildung. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (Abb. 8).

Abb. 10: Kazimir Malevič: Rückseite »Portrait von Ivan Kljun«: Kazimir Malevič v Russkom Muzei, Sankt Petersburg: Gosudarstvennyj Russkij Muzej/Palace Editions 2000, S. 320, Abbildung 9.

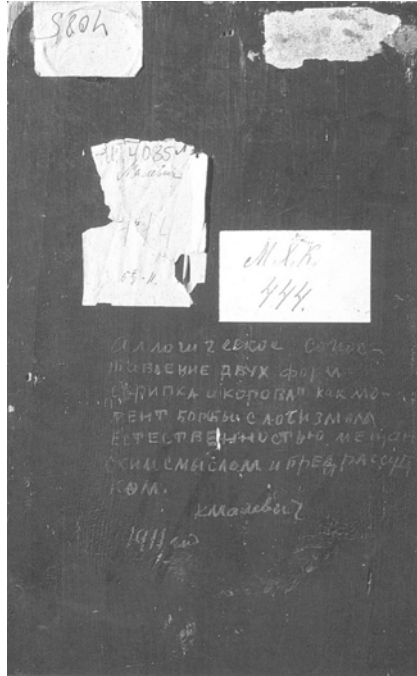


Prinzipien. »1911« soll also nicht mehr der von »1916« datierende *Ismus* der Form gezeigt werden, sondern eine momentane Konstellation – es sei an Duchamps Möglichkeitsform(el) erinnert: »Die Hauptsache ist denn also [...] dieser Chronometrismus, diese Momentaufnahme [...]«. ⁶⁶ Diese Möglichkeitsform hat bereits nichts mehr mit der sichtbaren Seite des Gemäldes zu tun, sie entsteht aus der Umdatierung und der daran gebundenen Umerzählung, der Redefinition der Existenzformen und –formationen des Gemäldes auf dessen Rückseite.

Es ist zu vermuten, dass die Rückdatierungen der beiden Bilder nicht unbedingt am Anfang von Malevičs umfangreichem Projekt einer Neuordnung seiner Dinge stand, sondern eher eine Folgeerscheinung analoger Eingriffe in die Zeitskala ist. Beide Rückdatierungen betreffen aber die Bemühungen Malevičs, eine Stunde Null für sein suprematistisches Projekt zu schaffen, und er hatte Gründe, diese für das Jahr 1913 zu veranschlagen, weshalb er sich wohl veranlasst sah, kubofuturistische Porträts aus diesem Jahr »verschwinden« zu lassen. Elena Basner macht den wesentlichen Unterschied zwischen »1911« und »1913« deutlich:

66 M. Duchamp: Die Schriften. Bd. I, S. 100.

Abb. 11: Kazimir Malevič: Rückseite »Korova i skripka« (»Kuh und Geige«): Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320, Abbildung 8.



Malevič hat auf dieses reife kubofuturistische Bild als Datum das Jahr 1911 gesetzt und damit offensichtlich nicht zufällig den Beginnzeitraum dieser so wichtigen Etappe in der Entwicklung seines Schaffens verschoben. Zum einen hat er damit seine Vorrangstellung auf dem Gebiet der revolutionären Veränderungen in der Malerei verteidigt, zum anderen errichtete er damit bereits eine grundsätzlich neue chronologische Konzeption des eigenen Werkes.⁶⁷

Malevič wollte also, im Rückblick die Bedeutung des Jahres 1913⁶⁸ erkennend, schon früher auf der Zielgeraden Richtung Suprematismus unterwegs gewesen sein und sich somit »rechtzeitig« vor dem Abschluss seiner kubofuturistischen Phase befunden haben. Nicht zuletzt gibt Malevič damit der von ihm so wesentlich geprägten »revolutionären« Entwicklung in der Malerei Nachdruck. In der fiktiven Werkchronologie musste so das

67 E. Basner: *Živopis' Maleviča*, S. 18: »Малевич проставил на этой зрелой кубо-футуристической картине дату 1911 год — по видимому не случайно сдвигая нижнюю границу этого важнейшего этапа своей творческой эволюции. Во-первых, он тем самым отстаивал свой приоритет в области революционных преобразований в живописи, во-вторых — уже выстраивал принципиально новую хронологическую концепцию собственного творчества.«

68 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von: Felix P. Ingold: *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*, München: Beck 2000.

Jahr 1913 als Wendepunkt(, als Zeichen für die Peripetie,) frei bleiben für die Bildformeln des Suprematismus wie das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund«. Nur so konnte es – das Jahr wie das Bild – Nullpunkt⁶⁹ sein.

Dabei will Malevič die Null bzw. den Nullpunkt sogar noch unter- bzw. überbieten: So kritisiert er, dass weder Futurismus noch Kubismus sich von der Gegenständlichkeit befreien und die Null, den Punkt reiner, *malerisch* bedingter, Form nicht erreichen konnten: »Aber ich habe mich in die Null der Form verwandelt und bin jenseits der 0 – 1 gekommen«, heißt es in jenem Text, den er als Programmschrift bzw. Programmheft zur Ausstellung »0.10« (1915) verfasste.⁷⁰

Das begehrte Jahr 1913 steht für einen Paradigmenwechsel, einen »großen Bruch«, wie Felix Philipp Ingold, Majakovskij zitierend, seine Studie dieses ereignisreichen Zeitraums überschreibt.⁷¹ Malevič erkennt, wie wir festgestellt haben, den Symbolwert dieses Jahres und behält die magische »1913« seinem suprematistischen Werk vor.⁷² Das erste »Schwarze Quadrat« jedoch, eines der zumindest vier Gemälde mit diesem »Grundelement« des Suprematismus, war zum ersten Mal als Gemälde 1915 zu sehen, es datiert auch aus diesem Jahr.⁷³ 1913 existierte noch keines der vier Gemälde aus dieser Serie – oder handelt es sich doch nur um Repliken? Und dennoch datiert Malevič sie mit »1913«⁷⁴:

69 Zum »Null-Punkt« vgl. A. Hansen-Löve: Die Kunst ist nicht gestürzt, S. 282: »[Malevič wollte] Malerei, Kunst und Kultur insgesamt auf den Punkt, den »Null-Punkt« bringen.«

70 »Но я преобразился в нуль формы и вышел за 0 – 1.« Malevič, Kazimir: »Ot kubizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v pjati tomach*. Tom 1. [1915], Moskau: Gileja 1995, S. 27–34, hier: S. 34. Deutsch auch: Kazimir Malevič: »Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen malerischen Realismus als der absoluten Schöpfung«, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hg. v. Boris Groys und Aage Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heide, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 188–199, hier: S. 194.

71 F. P. Ingold: Der große Bruch, S. 10: »[...] 1913 – nicht das Kalenderjahr ist maßgebend, vielmehr ein leicht changierender Zeitraum zwischen Ende 1912 und Anfang 1914 [...]«. »Zu analogen Studien, die mitteleuropäischen Kulturen betreffend, vgl. Ingold ebd., S. 11–12.

72 Dass im Jahr 1913 in Moskau auch eine viel beachtete und diskutierte Ikonenausstellung stattfand (der eine Umwertung und extensive Restaurierungen dieser Bilder vorausgegangen waren), ist für unseren Kontext zu berücksichtigen. Interessant ist die in diesem Zusammenhang geführte Diskussion über Kult- und Kunstwert dieser »Bilder«. Vgl. dazu V. Krieger: Von der Ikone zur Utopie, S. 76–85. Zur Geschichte der Rezeption der Ikonenmalerei in Russland vgl. auch Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck 2004, S. 30–34.

73 Öl auf Leinwand 79,5 x 79,5 cm. (Tret'jakov Galerie Moskau). M. Drutt: *Suprematismus*, S. 118–119. Im Format beinahe gleich (80 x 80 cm) ist eine Replik aus dem Jahr 1929, datiert mit 1913, die sich ebenfalls in der Tret'jakov Galerie befindet (vgl. Kazimir Malevich 1878–1935, S. 149/S. 265). Von 1923 stammt eine Version im Format von 106 x 106 cm: Auch sie ist auf 1913 rückdatiert (vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325, zu Abb. 19). Im Katalog zur Ausstellung von 1989 vermutete man noch, dass diese Version vom Ende der 1920er Jahre, also der Zeit ihrer Rückdatierung, stamme; vgl. Kazimir Malevich 1878–1935, S. 68, S. 265.

74 Auskunft Aleksandra Šatskich, Email vom 28. März 2009: »Малевич всегда датировал »Черный квадрат« 1913 годом.« (Malevič hat das »Schwarze Quadrat« immer mit 1913 datiert).

At »O.10 The Last Futurist Exhibition«, held in St. Petersburg in December 1915, Malevich showed 39 completely abstract canvases, including the famous black *Square*. None had appeared before.⁷⁵

Anhand eines Briefes an Michail Matjušin bestimmt Aleksandra Šatskich sogar tagesgenau die »Geburt« des »Schwarzen Quadrats«: »Der Stempel [auf dem Briefumschlag] [...] ermöglicht es uns, die Geburt des »Schwarzen Quadrats« genau zu datieren. [...] [Alles läuft] auf den 8. Juni 1915 hinaus.«⁷⁶

Dabei geht die Beschäftigung mit der *Idee* zum Schwarzen Quadrat, die Latenzzeit dieses Werks im engeren Sinne des Wortes, nachweisbar auf das Jahr 1913 zurück, worauf hinzuweisen Malevič in seinen Texten Wert legt. Schon seit spätestens 1919 legt Malevič das Jahr 1913 als Geburtsjahr des Suprematismus fest: »Der Suprematismus ist im Jahr 1913 in Moskau entstanden«, heißt es in einem Text für einen Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1919⁷⁷, jenem Jahr, in dem Malevič die erste Retrospektive gewidmet wurde.⁷⁸ Der Wunsch, der Erste bzw. die Ersten zu sein, gehört *naturgemäß* zum Futurismus. Auch die erste, im April 1910 erschienene, Ausgabe der Sammlung mit Manifesten und Texten »Sadok Sudej«, sollte vordatiert werden, erschien sie doch erst ein Jahr nach dem Manifest des italienischen Futurismus von Filippo Tommaso Marinetti.⁷⁹

Dabei ist dieser schreibende, konzeptionelle, einem mystizierenden Post-Skriptum vergleichbare Eingriff ins eigene Schaffen eben gerade auch deshalb wichtig, weil dieser mit jener Zeit zusammenfällt, da Malevič bereits dazu tendiert, den Pinsel gegen die Feder einzutauschen, die Malerei zugunsten einer theoretisch metaphysischen Auseinandersetzung mit ihr aufzugeben. Seine Schülerin Varvara Stepanova notiert schon 1918 in ihrem Tagebuch, dass Malevič immer wieder davon spreche, dass es jetzt nicht mehr so sehr darum gehe zu malen, sondern eher darum »nur noch zu predigen«.⁸⁰ Vom »Predigen« und Prophezeien führt ein Weg zum nachträglich eingetragenen Datum, zur rückseitigen Beschriftung und Beschreibung der Bilder, die ebenso wichtig wird wie das Gemalte. 1920 hält Malevič fest, dass die Entwicklung der drei suprematistischen Perioden – der schwarzen, der roten und der weißen – »in den Jahren 1913 bis einschließlich 1918« vor sich gegangen sei. Mit Schwarz habe alles begonnen, schwarz sei jene erste Fläche gewesen, deren ökonomisches Prinzip auf andere Flächen übertra-

75 Charlotte Douglas: »Birth of a »Royal Infant«: Malevich and »Victory Over the Sun«, in: *Art in America*, March-April (1974), S. 45-51, hier: S. 45.

76 Aleksandra Šatskich: Kazimir Malevič obščestvo Supremus, Moskau: Tri kvadrata 2009, S. 52-53: »Штемпель [...] дает нам, наконец, возможность точно датировать рождение »Черного квадрата« [...] – фокусируются на 8 июня 1915 года.« [Kursivierungen, B.O.]

77 K. Malevič: *Suprematizm*, S. 150.

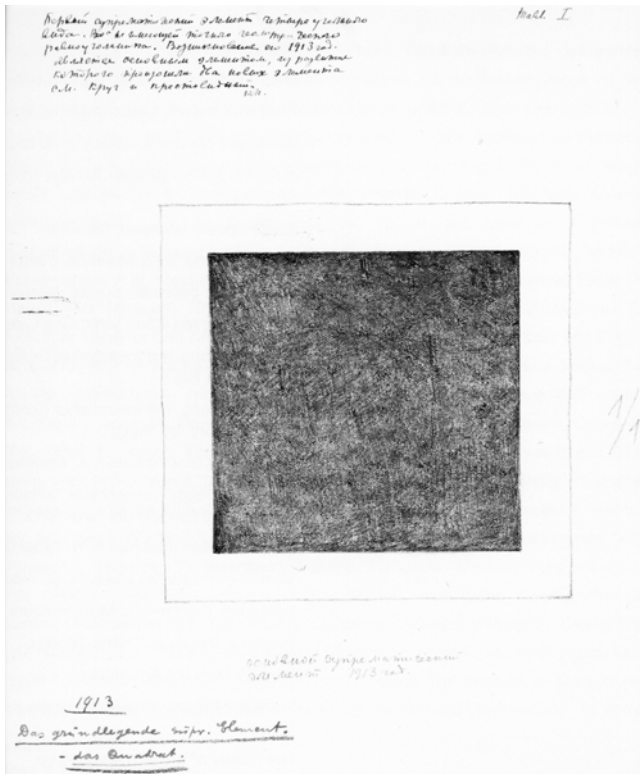
78 Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 434.

79 Vgl. Vladimir Markov: *Russian Futurism. A History*, Berkely: University of California Press 1968, S. 50.

80 Zitiert nach E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 20: »Далее Малевич договорился до того, что, может быть, уже не надо больше и писать, а только проповедовать.« (Im Weiteren verstieg sich Malevič dazu zu sagen, dass man vielleicht nicht mehr malen, sondern nur noch predigen sollte.) Zum Phänomen der Schriften Malevičs – und deren Faktur – vgl. A. Hansen-Löve: Vorwort. Vom Pinsel zur Feder, S. 7-40.

gen werden konnte.⁸¹ Auch im »Bauhausbuch« von 1927 taucht unter einer Bleistiftskizze des »Schwarzen Quadrats« von Malevičs Hand die Bildunterschrift »grundlegendes suprematistisches Element 1913« (»osnovnoj suprematičeskij element 1913 god«)⁸² auf (Abb. 12).

Abb. 12: Bleistiftskizze des »Schwarzen Quadrats« im »Bauhausbuch« (1927). Links unten handschriftlich von Malevič, unterstrichen: »osnovnoj suprematičeskij element 1913« (grundlegendes suprematistisches Element 1913); Matthew Drutt: Kasimir Malewitsch: Suprematismus, Berlin: Deutsche Guggenheim 2003, S. 16.



- 81 K. Malevič: Suprematism, S. 185: »Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя.« (Die Perioden wurden in einer rein flächigen Entwicklung aufgebaut. Dahinter stand das ökonomische Hauptprinzip, durch eine Fläche die Kraft der Statik oder der sichtbaren dynamischen Ruhe weiterzugeben.)
- 82 Vgl. M. Drutt: Suprematismus, S. 16. Die deutsche Version der Bildlegende (»1913 Das grundlegende supr. Element. – das Quadrat«) stammt nicht von Malevičs Hand, was ein Vergleich mit deutschsprachigen Notizen Malevičs aus dieser Zeit zeigt: Malevičs Handschrift der lateinischen Schreibschrift ist sehr ungenau. Vgl. Abbildung in: K. Malevič: Gott ist nicht gestürzt, S. 254.

Für die Entwicklung des Grundelements des Suprematismus schon seit dem Jahr 1913 wird immer wieder, nicht nur von Malevič selbst, die Begegnung dreier Künstler als wesentlich angeführt:⁸³ Malevičs Arbeit am Bühnenbild und den Kostümen zur futuristisch-suprematistischen ›Oper‹ ›Sieg über die Sonne‹ (»Pobeda nad solncem«, 1913) an der Seite von Michail Matjušin und Aleksej Kručenych. Die im Frühjahr 1913 entwickelte und im Dezember des Jahres verwirklichte Idee eines futuristischen Antitheaterprojekts⁸⁴, eines Gesamtkunstwerks, hat ohne Zweifel Malevičs Erinnerung an dieses Jahr und seine Bewertung desselben geprägt. So ist der Titel programmatisch: ›Sieg über die Sonne‹ heißt nichts weniger als die Ausrufung einer neuen Zeitrechnung, in der es nur Anfang und Zukunft, jedoch kein Ende mehr gebe und in der das Schwarz dominiere. Der Mensch im Kampf gegen die Sonne ist das ›Arche-Thema‹ des futuristischen Strebens, die Grenze des einfach Gegenwärtigen und Sichtbaren, der vulgären zeitlichen Bestimmung des Lebens, zu überschreiten. Überschritten werden sollten eben auch die vom Sonnenlicht bestimmten Sichtbarkeitsregime. Zeit und Licht und somit die Grundlagen unserer Orientierung in der ›Realität‹ stehen im Kampf gegen die Sonne zur Disposition. Der Sonne wird vorgeworfen, dass sie dazu verführe, sich in der Gegenwart aufzuhalten und aufzureiben, davon könne nur eine ›sonnenlose‹ Zukunft befreien.⁸⁵ So wird die Formel vom glücklichen Ende zu Beginn der Oper in eine des endlosen Anfangs gewandelt: »Anfang gut, alles gut!/Und das Ende?/Ein Ende wird es nicht geben.« Der Sieg über die Sonne wird als der Aufbruch in die Freiheit und die Zukunft gefeiert: »Wir sind frei,/Zerschlagen ist die Sonne.../Es lebe die Dunkelheit«⁸⁶, heißt es nach der erfolgreichen Schlacht gegen die Herrschaft der Sonne. Die Sonne zu besiegen ist einzig das ›Schwarze Quadrat‹ im Stande, so die Überzeugung des Bühnenbildners Malevič. Diese Überzeugung nahm wohl im fünften Bild der Oper, nach der Verkündigung des Sieges über die Sonne, in Form eines Prospekts Gestalt an, der »ein deutlich ausgeführtes schwarzes Quadrat auf weißem Grund«⁸⁷ zeigte.

Der Sieg über die Sonne durch das ›schwarze Quadrat‹ als Sieg über die herkömmliche Zeitrechnung, als Sieg über die Vergangenheit, bestimmt das neue Kalendarium offensichtlich an jenem Punkt neu, wo ein Jahrestag des Sieges über die Sonne vor-

83 Vgl. E. Basner: *Živopis' Maleviča*, S. 20.

84 Vgl. dazu F. P. Ingold: Der große Bruch, S. 128: »In kaum einem anderen Werk aus dem Jahr 1913 kommt die zeittypische Verbindung von Apokalyptik und Utopie, von Primitivismus und Technikbegeisterung, von Tragik und Blödelei so bedrängend zum Ausdruck wie hier, [...] [diese] Qualität – oder Intensität – [ist] nicht etwa nur in der Oper begründet [...], sondern vielmehr in der unbedingten, ja programmatischen Gebrochenheit, Disproportion und Diskontinuität all ihrer formalen Bestandteile.«

85 Vgl. C. Douglas: *Birth of a ›Royal Infant‹*, S. 47.

86 Übersetzung nach: Gisela Erbslöh: »Pobeda nad Solncem.« Ein futuristisches Drama von A. Kručenych, Übersetzung und Kommentar (mit Nachdruck der Originalausgabe), München: Sagner 1976, S. 41, 50. Russisch: Ebd., S. 4: »«Все хорошо, что хорошо начинается!» «А кончается?» «Конца не будет!» «S. 15: »Мы вольные/Разбитое солнце.../Здравствуеть тьма!«

87 Vgl. Josef Kublickij: »К вопросу о черном квадрате в опере ›Pobeda nad Solncem‹«, in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee 2000, S. 37–39, hier: S. 38: »В пятой картине задником сцены был уже вполне конкретный, четко выполненный черный квадрат на белой плоскости.«

gesehen ist: »Man muß einen Festtag anordnen: der Siegestag⁸⁸ über die Sonne.«⁸⁹ Bei diesem Wunsch handelt es sich um eine doppelt selbstreferentielle Geste. Diese besteht einerseits in der Vision einer neuen, auf der Zukunft und somit auch auf der futuristischen Kunstideologie der »Budetljane« (Zukünftler) basierenden Zeitordnung, andererseits wird hier das Ereignis der Oper selbst zu einem denkwürdigen, die Zeit neu bestimmenden erhoben. Der futuristische Kalender soll einer der Kunstereignisse bzw. des Ereignisses als Kunst werden. In diesem Sinne ist das »schwarze Quadrat« immer schon einer Zuordnung zum vulgären Kalendarium enthoben.⁹⁰

So sehr man in dieser Suche nach neuen Grundlagen für das neue Leben schon ein Leben des Zukünftigen, eine Tendenz zum neuen Grundelement des Schwarzen Quadrats und seiner suprematistischen Implikationen lesen mag, dominiert doch, so macht Charlotte Douglas deutlich, auch im »Sieg über die Sonne« noch die Bildsprache des Kubofuturismus. Vorstellbar ist, dass der visuelle Eindruck des Geschehens auf der Bühne jenem im »Vervollkommenen Porträt Kljuns« (1913/1929/»1911«) näher war als der eines der »Schwarzen Quadrate«. Offensichtlich hat in Malevičs Ausstattung, Bühnenbild und wohl auch Lichtregie, wie Charlotte Douglas vor allem aus schriftlichen Quellen und Malevičs Skizzen rekonstruiert, der kubofuturistische Effekt einer Auflösung der Dreidimensionalität in geometrische, bewegliche Formen gegenüber einer suprematistischen Bewegungslosigkeit noch überwogen. Zumindest aber waren beide Momente, jener der kubofuturistischen Bewegungs- und Verschiebungslust und jener der suprematistischen Unendlichkeit, gleichermaßen anwesend – wobei letztere aber eher noch den Hintergrund bildete.

The fact that all the shapes onstage – the apparently freestanding elements, the geometric costumes – can also be found in the backdrops is striking. Possibly his intention was to make the flat backdrops look three-dimensional – not only recessive but also as if, in the fragmenting light, parts of them also projected forward, to mingle with the similar shapes of the costumes and volumes. In addition, the moving figures and spotlights animated the entire stage so that the compositions were subject to continuous variation. Kruchenykh, also the director, mentioned the importance of movement in the opera: »They (the costumes) transformed the human anatomy and the actors moved, held and (were) directed by the rhythm dictated by the artist and director.« The ambiguity of the spatial relationships, especially in the perception of depth, was undoubtedly increased by the tunnel effect created by the receding centers of the backdrops. The center of the back plane seems, from the sketches, to open into infinity.⁹¹

Festgehalten werden kann, dass der Suprematismus 1913, im Jahr des Sieges über die Sonne, selbst noch der Zukunft angehörte und die ersten suprematistischen Ölbilder

88 Wörtlicher, genauer wäre zu übersetzen: »Der Tag des Sieges über die Sonne«.

89 Vgl. G. Erbslöh: *Pobeda nad Solncem*, S. 50, S. 15: »Надо учредить праздник: День победы над солнцем.«

90 Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 323-327.

91 C. Douglas: *Birth of a »Royal Infant«*, S. 49.

de facto erst ab 1914 entstanden sind.⁹² Das (erste) »Schwarze Quadrat«⁹³, die »Ebene in Rotation, genannt Schwarzer Kreis« (»Černyj krug«)⁹⁴ sowie das »Schwarze Kreuz« (»Černyj krest«)⁹⁵, auf ihrer Vorderseite undatiert, stammen aus dem Jahr 1915. Dies gilt auch für »Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen, genannt Rotes Quadrat« (»Živopisnyj realizm krest'janki v 2-ch izmerenijach«). Auch dieses Gemälde datierte Malevič mit »1913«.⁹⁶ Die genannten Gemälde wurden 1915 in Petersburg auf jener Ausstellung gezeigt, die schon in ihrem Titel den Drang zur Behauptung von Vorgängigkeit deutlich macht: »0.10. Die letzte futuristische« (»0.10. Poslednjaja futurističeskaja«). Das Attribut der »letzten« (und ersten großen) futuristischen Ausstellung deutet abermals auf die Strategie hin, die Gegenwart bereits als Vergangenheit zu bezeichnen, um sich selbst den Raum der Zukunft freizulassen. Deshalb kann, so wäre zu schließen, die »letzte« futuristische Ausstellung knapp nach dem von Malevič nachträglich festgelegten Nullpunkt stattfinden. In derlei stratagematischen Setzungen manifestiert sich der Drang zum Historischen und zur Historisierung, gerade auch dann, wenn man, wie die Futuristen, anti-historisch sein will.⁹⁷ So gesehen ist es dann konsequent, wenn die für eine Ausstellung 1924 im Jahre 1923 entstandenen, wahrscheinlich von Schülern Malevičs angefertigten⁹⁸, Suprematismen »Schwarzes Quadrat« (»Černyj kvadrat«)⁹⁹, »Schwarzes Kreuz« (»Černyj Krest«)¹⁰⁰ und »Schwarzer Kreis« (»Černyj krug«)¹⁰¹ ebenso auf dieses Jahr 1913 rückdatiert wurden. Dies natürlich jeweils auf der Rückseite der Leinwände, mit Farb- oder Bleistift durch die schreibend datierende Hand des Meisters.

92 Vgl. E. Basner: *Živopis' Maleviča*, S. 20.

93 Öl auf Leinwand, 79,5 x 79,5 cm, vgl. M. Drutt: *Suprematismus*, S. 118.

94 Öl auf Leinwand, 79 x 79 cm, vgl. ebd., S. 120.

95 Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, vgl. ebd., S. 121. Ein »Scharzes Kreuz« ist auch auf dem vielfach gezeigten Foto von der Ausstellung »0.10« (1915) zu sehen.

96 Öl auf Leinwand, 53 x 53 cm, vgl. Von diesem Gemälde ist die Aufschrift »Krest'janka supre [Rest unleserlich, B.O.]« dokumentiert. Kazimir Malevich 1878-1935, S. 133/S. 265 (Abbildung 50). Eine erst später aufgetauchte Version des »Roten Quadrats« auf rechteckigem Hintergrund datiert aus dem Jahr 1915: Öl auf Leinwand, 40 x 30 cm, Privatsammlung. Vgl. M. Drutt: *Suprematismus*, S. 126. Vgl. dazu Aleksandra Šatskich, Email vom 28. März 2009: »Есть »Красный квадрат« 1915 года, он 53 x 53 см [...]. На самом деле он 1915 года, а Малевич предпочитал датировать его 1913 годом. Другой »Красный квадрат« 1915 года известен стал сравнительно недавно – это вертикальная картина с красным квадратом наверху.« (Es gibt ein »Rotes Quadrat« von 1915, es misst 53 x 53 cm. [...] De facto ist es aus dem Jahr 1915, aber Malevič zog es vor, es mit 1913 zu datieren. Das andere »Rote Quadrat« wurde erst unlängst bekannt, es ist ein vertikales Bild mit einem roten Quadrat in der oberen Hälfte.)

97 Zum Begriff »stratagematisch« vgl. Jacques Derrida: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen und Parasitismen und andere kleine Seismen*, Berlin: Merve 1997, S. 15-16.

98 Hinweise darauf finden sich bei E. Basner: *Živopis' Maleviča*, S. 19.

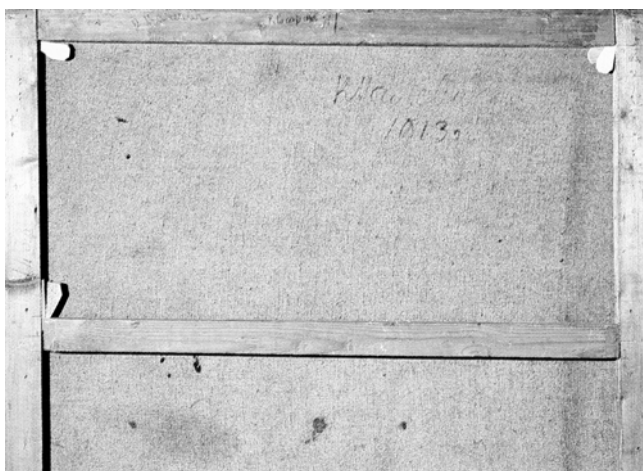
99 Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 19).

100 Öl auf Leinwand, 106 x 106,5 cm. Auf der Rückseite: »K Malevič Jahr 1913« (»K Malevič 1913 g«). Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 20).

101 Öl auf Leinwand, 105,5 x 106 cm. Auf der Rückseite: »K Malevič Jahr 1913« (»K Malevič 1913 g«). Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 21).

Gleich nach der Fertigstellung des Gemäldes 1923¹⁰² hat Malevič auf der Rückseite der Leinwand das »Schwarze Quadrat« von 1923 bzw. 1913 signiert und datiert: »KMalevič J 1913« (»KMalevič 1913 g«) ist dort zu lesen. Auf dem Holzrahmen, auf dem die Leinwand des ungerahmten Bildes aufgezogen ist, wiederholt Malevič die Signatur und fügt die Aufschrift »Quadrat Nr. 1« (»Kvadrat N. 1«) hinzu.¹⁰³ (Abb. 13)

Abb. 13: Kazimir Malevič: Rückseite »Schwarzes Quadrat« (ca. 1923) 106x106; datiert mit »1913«, am oberen Rahmen: »Kvadrat N. 1« (Quadrat Nr. 1): Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325, Abbildung 17.



Es gibt wohl kaum ein besseres Beispiel für die Überlegungen zur Transgression des Rahmens durch seine Beschreibung und Beschriftung als diese auf der Rückseite des Gemäldes beschriftete Begrenzung: Wenn der Rahmen Innen und Außen voneinander trennen soll, hebt der beschriftete (bemale), oder genauer: der beschriebene Rahmen diese Trennung auf. Prekär wird der Sachverhalt im vorliegenden Fall gerade auch deshalb, weil unser Bild auf seiner Vorderseite keinen Rahmen hat, rahmenlos ist. Erst auf der normalerweise unsichtbaren Rückseite finden sich aber die für das Bild wesentlichen Informationen – in Form von Signatur, Datierung und Aufschriften, hier eben auch auf dem beschriebenen Rahmen, der durch seine Beschriftung seine Begrenzungsfunktion verliert. Denn tatsächlich erzählt dieser Rahmen die Geschichte einer ästhetischen Entgrenzung¹⁰⁴: Das »Schwarze Quadrat Nummer 1«, geschaffen 1923 von Schülern des großen Meisters, wird durch dessen Be(-)schreibung, durch die Nutzung der Rückseite des Bildes als Schreibfläche, selbst zum ursprünglichen, zum »ersten«.

102 Auskunft von Aleksandra Šatskich, Email vom 28. März 2009.

103 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 19).

104 Zum Rahmen in Literatur und bildender Kunst vgl. Jurj M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 315ff. Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien: Passagen 1992.

1929 entsteht ein weiteres »Schwarzes Quadrat«, das dem Format nach eine Replik auf jenes von 1915/1913¹⁰⁵ ist. Auch auf der Rückseite unsigniert, erzählt es aber dort ein weiteres Mal die mit Blick auf die Flüchtigkeitsfehler wohl in Eile niedergeschriebene Geschichte vom Suprematismus, der 1913, im Zeichen des »Sieges über die Sonne«, geboren worden sei: »Suprematismus 1913 das ursprüngliche Element hat sich zum ersten Mal im Sieg über die Sonne gezeigt.«¹⁰⁶

Wenn das »Vervollkommnete Porträt von Kljun« im Jahr 1929 von 1913 auf 1911 rückdatiert wurde, so macht dies eben mit Blick auf diese Evolutionslogik, vom neuen Nullpunkt aus, Sinn. In dieses Narrativ schreibt sich auch der 1928/29 entstandene »Kopf eines Bauern« (»Golova krest'janina«)¹⁰⁷ ein, den Malevič auf »1910« rückdatiert hat, auf der Rückseite der Leinwand mit schwarzem Farbstift: »Malevič 1 Nr. 13 J 1910«.¹⁰⁸ Was Malevič im »Bauernkopf« von 1929/1910 offensichtlich als Vorstufe zum zur »Vervollkommnung« gelangten Kubofuturismus im Porträt Kljuns von 1913/1911/1929 vorsieht, fällt dem kunstwissenschaftlich und kunstgeschichtlich geschulten Auge, ich folge den Ausführungen Basners, als stilistische Haltung auf, die, etwa auf Grund der Flächigkeit der Bilder, erst *nach* dem Suprematismus eintreten konnte und im übrigen aufgrund der gegenständlich dynamischen Elemente im Bild – vor allem wegen der Flugzeuge – deutliche Zeichen des Postsuprematismus trägt.

Die Gegenüberstellung von Begriffen wie »Schwere« auf frühen neoprimitivistischen Leinwänden und »Leichtigkeit« auf späten postsuprematistischen, von »Gewichtigkeit« und »Gewichtslosigkeit«, von »Massivität« und »Hohlraum« erlangt ihre volle Sichtbarkeit und Wahrnehmbarkeit auch im Vergleich von zwei neoprimitivistischen »Porträts von Kljun«, von denen wir lediglich Fotografien kennen, mit entsprechenden späten Varianten davon, die unter der allgemeinen Bezeichnung »Kopf eines Bauern« bekannt sind.¹⁰⁹

Auch auf ihrer der Betrachterin zugewandten Seite zeigen diese späten Bilder deutliche stilistische Entwicklungen, zu denen der Maler erst *nach* der Eroberung der Leinwand als suprematistische Projektionsfläche fähig sein konnte, deren künstlerische Daten in eine andere Zeit weisen, auch hier sind die Analysen Basners frappant:

»Ohne Zweifel konnten derartige Konstruktionen nur nach dem Suprematismus auftreten, als erstmals ein prinzipiell neues Verhältnis zum Raum entdeckt wurde: gerade im Suprematismus erkennt Malevič die Flachheit der Leinwand als weiße Fläche, auf

105 Version von 1929: Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm. Kazimir Malevich, S. 265 (zu Abb. 67). Die Version von 1915 misst 79,5 x 79,5 cm; vgl. M. Drutt: Suprematismus, S. 118.

106 »Супрематизм 1913 г начальный элемент впервые выявился в победе над солнцем«. Kazimir Malevich 1878-1935, S. 265 (zu Abb. 67).

107 Öl auf Furnier, 71,5 x 53,8 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 331 (zu Abb. 46).

108 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 331 (zu Abb. 46).

109 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 21: »Противопоставление понятий »тяжести« в ранних неопрimitивистских полотнах и »легкости« в поздних постсупрематистских холстах, »весомости« и »безвесия«, »массивности« и »пустотелости« обретает вполне зримое, осязаемое воплощение и при сравнении двух дошедших до нас только на фотографиях неопрimitивистских »Портретов Ключа« с его позднейшими вариантами, известными под общим названием »Голова крестьянина« [...].«

die man quasi von außen bestimmte bewegliche, in unterschiedlichen Abständen zur Fläche sich befindende Systeme projizieren kann.«¹¹⁰

Die suprematistische Ästhetik transformiert in ihrem Bestreben, die Grenzen des Malerischen als die Grenzen der Darstellungskunst zu überwinden, die Leinwand zur »Projektionsfläche für außerhalb liegende Systeme«. Zu dieser Transformation gehört offensichtlich auch, andere Zeitordnungen darauf zu »projizieren«, das heißt von außen, *nachträglich*, ein- oder zuzuschreiben.

Hierin zeigt sich aufs Neue, dass das Datum nicht außerhalb des »Eigentlichen« ist, sondern vielmehr an der Grenze bzw. die Grenze selbst ist.¹¹¹ Dies wird anhand des Gemäldes »Kopf des Bauern« eben gerade daran deutlich, dass wir die Rückseite des Bildes mit seiner »falschen« Datierung »1910« zum Verständnis des Bildes ebenso brauchen wie das Wissen darum, dass das Gemälde »de facto« erst von 1929 datiert. Die doppelte Datierung des Gemäldes ist dann bereits Teil jener stilistischen Eigenschaften des Gemäldes, die es nur aufgrund seiner postsuprematistischen Daten haben kann. Die Grenze zwischen Latenz- und Werkzeit scheint hier inexistent.

Dabei gilt es gleichzeitig zu bedenken, dass auch der thematische Gegenstand der beiden Porträts – einmal der Kopf »Kljuns«, eines Mitglieds der Supremus-Vereinigung, zum anderen der Kopf »eines Bauern« – »datiert« ist, das heißt zunächst: zwei sehr unterschiedliche Schaffens- und Lebensphasen des Künstlers indiziert. In der ersteren bewegt Malevič sich malend auf den Höhe- und Nullpunkt zu, in der zweiten, in der Zeit um 1929, behauptet er datierend, gar nicht zu malen und kann doch *gerade malend* das Faktum, dass er es tut, nicht verbergen.

Dass der »Bauer« nicht nur etwa die Hungersnot der Zeit seiner Entstehung indiziert, entkräftet alleine schon die Tatsache, dass die rurale Motivik vor allem auch eine Referenz auf das eigene Frühwerk, den Präsuprematismus, ist.

1928/1929 als bilderlose Zeit: Die doppelte Datierung

Seit die Malevič-Forschung den fiktiven Chronologien des Werks, den »falschen« Datierungen, auf der Spur ist, gibt es eine Diskussion darüber, inwieweit die Datierungen überhaupt Teil einer künstlerischen Strategie Malevičs seien, oder ob es dafür ausreichend und ausschließlich pragmatische Gründe gegeben habe. Parallel zu dieser Frage nach den Datierungen im Spätwerk des Künstlers läuft die Diskussion darüber, warum Malevič überhaupt wieder zu malen begonnen habe und in Folge dieser Wiederaufnahme der malerischen Tätigkeit zur »gegenständlichen« Darstellung zurückkehrte. Auch dafür werden »pragmatische« Gründe, allen voran der kulturpolitische Druck, in Anspruch gebracht.

110 Ebd., S. 22: »Вне всякого сомнения, подобная конструкция могла возникнуть только после супрематизма, где впервые обнаружилось принципиально новое отношение к пространству: именно в супрематизме Малевич осознает плоскость холста как белый экран, на который как бы проецируются извне некие движущиеся системы, в разной степени от этого экрана удаленные.«

111 J. Derrida: Schibboleth, S. 38.

Die Suche nach den ›richtigen‹ Daten bedient sich technischer (physikalischer, chemischer) und bildvergleichender Untersuchungsmethoden¹¹² ebenso, wie sie historische Dokumente (Übergabedokumente von Werken für Ausstellungen, Werklisten) zu Rate zieht, Ausstellungsfotografien und Kataloge studiert und – nicht zuletzt – Malevičs eigene Schriften mit Aufzeichnungen von Zeitgenossen kontextualisiert. Sobald die ›richtige‹ Datierung und/oder der Zeitpunkt der Umdatierung festgestellt sind, wird fraglich, wie man den Status der ›falschen‹ Daten einschätzen soll.

Für die Veränderungen im Spätwerk des Künstlers wurden der wachsende politische Druck und die sich daraus etwa ergebenden privaten finanziellen Engpässe zu einem Argument, das angesichts der Tatsache, dass sich mit dem ersten Fünfjahresplan (1927–1932), vor allem nach 1928, das (kultur-)politische Klima entschieden verschärfte, auch plausibel scheint. Als pragmatisch-biographischer Grund dafür, zwischen 1928 und 1932 entstandene Bilder um bis zu 32 Jahre zurück zu datieren, gilt die Tatsache, dass Malevič nach seiner Rückkehr von einer Ausstellungsreise nach Polen und Deutschland im Jahr 1927¹¹³ seine in Warschau und Berlin gezeigten Bilder nicht mit zurück nach Russland gebracht hatte bzw. bringen konnte und so in Verlegenheit kommen musste, als man ihm in Moskau für 1929 eine Einzelausstellung in der Tret'jakov-Galerie anbot.¹¹⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei Malevičs plötzlicher Rückberufung nach Moskau bereits um einen kulturpolitischen Schachzug handelte und die Moskauer Kulturbehörden sogar darauf spekuliert hatten, einen ›bilderlosen‹ Malevič ins Land zu befehlen – oder gar auszustellen? Jedenfalls erteilte man Malevič nach seiner Rückkehr nach Moskau 1927 bis an sein Lebensende keine Ausreisegenehmigung mehr. Am 20. September 1930 wird er wegen »Spionagetätigkeit« verhaftet und kommt erst Anfang Dezember wieder frei.¹¹⁵

Da sich also ein großer Teil seines Werkes im westlichen Ausland befand, fehlten Malevič, so lautet eine plausible Überlegung, die für eine Einzelausstellung nötige Anzahl von Bildern.¹¹⁶ In dieser Situation habe Malevič dann unter anderem zu Motiven aus seinem Frühwerk – etwa Motive aus dem bäuerlichen Arbeitsleben – gegriffen und damit, so Douglas, nicht nur seinen Mangel an Ausstellungsstücken kompensiert: »This procedure of filling in his past with backdated work solved other pressing problems as

112 Vgl. Evgenija Petrova: »Proizvedenija Maleviča v Russkom Muzee i ich novye datirovki«, in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Sankt Petersburg: Palace Edition 2000, S. 11–14.

113 Vgl. Troels Andersen: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work, Amsterdam: Stedelijk Museum 1970.

114 Es gab keinen Katalog zu dieser Ausstellung, ein Teil der Bilder wanderte 1930 zu einer vorzeitig geschlossenen Ausstellung in Kiew. Vgl. Thomas Kellein: »Vom schwarzen Quadrat zur farbigen Unendlichkeit.«, in: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld 2000, S. 17–30, hier: S. 23. Eine Liste der zur Ausstellung gelieferten Werke in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 398–399.

115 Unterlagen zur »Untersuchungsakte«, in: Matthew Drutt: Kasimir Malewitsch: Suprematismus, Berlin: Deutsche Guggenheim 2003, S. 118–119; S. 250–252.

116 Charlotte Douglas: Kasimir Malevich, London: Thames & Hudson 1978, S. 34: »Amassing the paintings necessary for such a show undoubtedly posed a major problem for the artist, since he had painted very little in the years before the trip abroad, and now, some two years later, the works that he had taken with him still remained in Germany.«

well.«¹¹⁷ Ebenso dringlich sei es nämlich gewesen, sozial und politisch akzeptable Werke zu schaffen, ohne sich aber stilistisch dem Establishment anpassen zu müssen. Auf diese Weise konnte sich Malevič außerdem, so Douglas' Überzeugung, aus der selbst geschaffenen Behauptung vom ›Ende des Suprematismus‹ wieder heraus manövrieren und auf die präsuprematistische Phase rekurren. Die kulturpolitischen Zwänge scheinen so gesehen mit den programmatisch-schaffenschronologischen eng verbunden zu sein: Mit Hilfe von falschen Datierungen konnte Malevič auch die von ihm selbst geschaffenen Grenz- und Endpunkte überschreiten. Darüber hinaus sei er sogar zur Hoffnung berechtigt gewesen, dass diese ›frühen‹ figurativen Arbeiten vom Staat angekauft werden würden.¹¹⁸ Aber auch hier folgt ein künstlerisches Argument auf den Fuß: Gleichzeitig weist Douglas nämlich auch darauf hin, dass Malevič nicht einfach in eine stilistisch vor dem Suprematismus ›datierende‹ Phase zurückgekehrt sei. Er habe mittels Rückdatierungen um 1929 auch zusätzliche, »fiktive Phasen« in sein Frühwerk integriert¹¹⁹ – dies betrifft vor allem den zu dieser Zeit geschaffenen, aber auf die Zeit vor 1910, auf 1903, datierten ›Impressionismus‹.¹²⁰

Es zeichnet sich also ab, dass wir es mit einer doppelten Datierungsstrategie Malevičs zu tun haben, mit einer Praxis, in der die genannten pragmatischen Motivationen sich mit programmatischen verbinden. Malevič ›entschuldigt‹ sich mit falschen kalendarischen Indikationen auf seinen Bildern nicht nur dafür, dass er 1929 Bilder in einem zu dieser Zeit schon unerwünschten Stil (Abstraktion, Gegenstandslosigkeit) malt – die falschen Daten machen die Bilder ›unschuldig‹. Gleichzeitig versucht er, sich mittels ›falscher‹ Jahreszahlen zu *entschulden*, zu (über-)leben. Mit anderen Worten: es geht um Ökonomien und um Zeitökonomien.

Wesentlich aber ist, dass die Strategie der doppelten Datierung, die Malevič bereits in einer anderen bilderlosen Phase, 1923, mit der Rückdatierung der Suprematismen »Schwarzer Kreis«, »Schwarzes Kreuz« und »Schwarzes Quadrat«¹²¹ begonnen hatte, seine künstlerische Zeitpolitik fortsetzt. Malevič versteckt¹²² sein künstlerisches Anliegen nicht hinter den ›falschen‹ Daten, sondern entfaltet es mit deren Hilfe. Die ›äußeren‹ Zwänge schreiben sich in Form der ›richtigen‹ Daten in diese Strategie ein und schaffen erst den oben beschriebenen Möglichkeitsraum in der Spannung zwischen ›richtig‹ und ›falsch‹.

Wenn ich behaupte, dass zwischen ›falschen‹ und ›richtigen‹ Daten ein Gleichheitszeichen besteht, so um aufzuzeigen, dass keines der beiden Daten ein dem Gemälde

117 Ebd., S. 34.

118 Ebd., S. 35: »At a time when his income was minimal, there was also the chance that ›early‹ figurative works would prove salable to government collections.«

119 Charlotte Douglas: »Malevich's Painting – Some problems of Chronology«, in: Soviet Union/Union Soviétique 5/2 (1978), S. 301–326, hier: S. 306.

120 Vgl. dazu den Abschnitt »1903: Das Frühwerk aus dem Jahr 1930« in diesem Buch.

121 Alle Gemälde in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 19–21). Vgl. hierzu auch die Ausführungen im folgenden Abschnitt.

122 C. Douglas: Kazimir Malevich, S. 35: »Between 1927 and 1932, partly under cover of the false dates, Malevich was developing a unique Metaphysical style of painting that continued and expanded the philosophy of Suprematism, while at the same time constituting a response to the calamitous social upheavals of the time.«

›Äußerliches‹ ist – so sehr sie auch durch ›äußere‹ Umstände bedingt sind, allein schon durch den Umstand, dass Malevič sich datierend von den Zeitumständen zu isolieren versucht.

Zunächst nämlich suggeriert die Tatsache, dass Malevič zwischen 1928 und 1932 die faktische Datierung verweigert, die Zeit zwischen 1928 und 1932 sei bilderlos.¹²³ Insofern er diese Daten nicht verwendet, behauptet er, dass in diesem Zeitraum keine Gemälde entstanden seien. Malevič wollte und konnte mit Hilfe der Rückdatierungen Zeit gewinnen, sich zwischen die Zeiten stellen. Die Differenz zwischen richtiger und falscher Datierung entfaltet sich in einer fiktiven Zeit, einer Zeit der Erzählung seiner Werkgeschichte. Man denke zum Verständnis dieser Überlegung an Derridas These, es müsse im Rahmen der Erzählung, der Fiktion, der Literatur unentschieden bleiben dürfen¹²⁴, ob die dem Bettler gegebene Münze echt oder falsch war. Denn es gehe vielmehr um das Ereignis des Gebens, um einen damit erzielten, die ökonomischen Wertmaßstäbe überschreitenden ›Zeitgewinn‹.¹²⁵ In diesem Sinne stehen die ›falschen‹ Daten Malevičs für eine künstlerische Überschreitung der historischen Zeit durch eine fiktive Zeit(rechnung). Der Datumskünstler Malevič setzt sein Programm malend-schreibend konsequent um – und geht dabei bis ans Äußerste:

In diesem Prozess des Umdeutens und Neuerfindens seiner Werkbiografie spielte natürlich auch eine besondere Rolle, dass Malevič von Natur aus ein sehr rationaler Künstler war, dessen Schaffensalltag fortwährend auf Selbstanalyse gründete, auf der Ausarbeitung von individuellen Schaffensprinzipien und deren Einhaltung. Wenn er seinerzeit verkündet hatte, dass ›einem vernünftigen Schaffen ein Ziel vorangeht‹, so ging er, um dieses Ziel zu erreichen, bis zum Äußersten, bis an die logische Grenze.¹²⁶

Malevič schafft mit der doppelten Datierung aber auch Fakten: Die ›bilderlose Zeit‹ wird als Intervall fassbar, als Gegenwartsbefund, der nicht ›nicht‹, sondern vielmehr ›nicht mehr und noch nicht‹ lautet. Das »Intervall« (»promežutok«)¹²⁷ beschreibt aber nicht nur einen Zwischenzeitraum des Weder-Noch, es hilft vor allem die Trennung zwischen dem Innen (hier: den künstlerischen Intentionen und Anliegen Malevičs) und dem »Außen« (hier: der kulturpolitischen Realität) zu lockern.

In diesem Sinne reduzieren sich Malevičs Datierungen ebenso wenig auf historische Indikation wie sie als ›Fälschungen‹, falsche Bezeichnungen verstanden werden kön-

123 Brigitte Obermayr: »Portret bezobraznogo vremeni. Pozdnie portrety Maleviča v kontekste diskusii o sbornike GACHN ›Iskusstvo portreta‹«, in: Logos 2/75 (2010), S. 136-149.

124 Vgl. Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I, München: Wilhelm Fink 1993, S. 197.

125 Ebd., S. 59; S. 160.

126 E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 188: »Конечно, особую роль в этом процессе переосмысления и воссоздания своей творческой биографии сыграло то, что Малевич по природе был художником очень рационалистичным, чья творческая жизнь постоянно строилась на самоанализе, на разработке авторских концепций творчества и следовании им. Объявив в свое время, что ›разумному творчеству предшествует цель‹, он ради достижения этой цели шел до конца, до логического предела.«

127 Vgl. Jurij Tynjanov: »Literaturnyj Fakt« [1924], in: ders., Poëtika. Istorija literatury. Kino, Moskau: Nauka 1977, S. 255-270. Ebenso wie J. Tynjanov: »Promežutok«, in: Ders., Poëtika. Istorija literatury. Kino, (1977), S. 168-195.

nen. Die doppelten Datierungen sind die eigentliche künstlerische Strategie im Spätwerk des Künstlers, in dem er die Suche nach der ›vierten Dimension‹ fortsetzt. Dieser Feststellung könnte man mit Blick auf die Lebensumstände zwischen 1929 und 1932 Zynismus vorwerfen. Dabei geht es aber aus der Perspektive der Datumskunst, eines künstlerischen Schreibens der Zeit-Zeichen, genau darum, die Doppelnatur des Datums, die *Grenzwertigkeit des Faktischen*, bewusst zu machen. Wenn Malevič den Anfang der Zählung, wie wir gleich sehen werden, von 1915 auf 1913 verschiebt, entstehen einerseits neue Zusammenhänge, erzählt er eine andere Geschichte. Gleichzeitig wird diese Differenz als ›andere Geschichte‹ eben nur in der Differenz zwischen Geschichts- und Fiktionszahl fassbar. Die Fiktion bedient sich der historischen Zeit, als jener Zeit, die zwischen erlebter und kosmischer Zeit vermittelt.¹²⁸ Genau auf dieser Interdependenz zwischen Geschichtszahl und den Zusammenhängen, die sie herstellt, gründet sich die »überkreuzte Referenz« von Geschichte und Fiktion.¹²⁹ Diese Überkreuzung wird im Weiteren übrigens in der Vorstellung vom Hin und Her zwischen Vorder- und Rückseite, zwischen Datierung und Rückdatierung geradezu anschaulich – Malevičs Bilder als ästhetische Objekte entstehen vielfach erst in diesem Hin und Her.

»317«, »365« und »Ж«: Weltformel und Getreideernte

Der ›Bauernzyklus‹ (»Krest'janskij cikl«) bildete den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Malevičs Datierungspolitik. Malevič schafft ab 1928/1929 Repliken von seinen neoprimitivistischen und kubofuturistischen Agrarmotiven, und damit von Bildern, die vor allem 1912 entstanden waren. Es handelt sich hierbei um Gemälde wie »Bäuerin mit Eimern und Kind« (»Krest'janka s vedrami i rebenkom«, 1912«), »Die Schnitterin« (»Žnica«, 1912), »Roggenernte« (»Uborka rži«, 1912), »Der Holzfäller«, (»Lesorub«, 1912¹³⁰ oder »Morgen im Dorf nach Schneefall« (»Utro v derevne posle snegopada«, 1912)¹³¹. Schon aus den Titeln wird ersichtlich, dass hier der folkloristischen Logik gemäß beinahe der gesamte Jahreszeitenzyklus vertreten ist. Hierin lässt sich bereits ein erster Unterschied zu den Bauernbildern nach 1928 feststellen: Diese zeigen überwiegend hochsommerliche Situationen. Vor allem aber datieren die nach 1928 entstandenen Repliken der Werke des Bauernzyklus von 1912 meist von »1909« – wir ahnen, dass dies im Zusammenhang mit der im vorausgehenden Abschnitt beschriebenen Vorverlegung des Jahres Null der suprematistischen Zeitrechnung von 1915 auf 1913 steht. Wenn der Suprematismus also ›schon‹ 1913 existierte, so wäre 1912 für den

128 Vgl. Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. III, Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 159.

129 Vgl. ebd., S. 294ff.

130 Zu den genannten Bildern in der Reihenfolge ihrer Aufzählung: Öl auf Leinwand, 73 x 73 cm, links unten signiert »K.M.«, auf der Rückseite »Bäuerin mit Eimern« (»Krest'janka s vedrami«); Öl auf Leinwand, 60 x 68 cm, undatiert und unsigniert; Öl auf Leinwand 72 x 74,5 cm, auf der Rückseite: »Roggenernte« (»Uborka rži«), 94 x 71,5 cm, auf der Rückseite des Bildes befindet sich das Gemälde »Bäuerinnen in der Kirche« (»Krest'janki v cerkvi von 1911). Alle Angaben und Abbildungen vgl. Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264.

131 Öl auf Leinwand, 80,7 x 80,8 cm. C. Douglas: Malevich, Abb. 10, S. 67.

Neoprimitivismus »zu spät« gewesen, sollte doch »1911« (vgl. »Kljun«) schon der Kubofuturismus begonnen haben, damit »1913« der Suprematismus in voller Blüte stehen konnte.¹³²

Der »Bauernzyklus« bot in der Erforschung von Malevičs Datierungspolitik den pragmatischen Argumenten besonders guten Boden. Die Hungersnot, die Kollektivierung der Landwirtschaft, die Herkunft Malevičs aus ländlicher Idylle, die einer rigider werdenden Kunstpolitik gefällige folkloristische Gegenständlichkeit und Archaik – es fanden sich Gründe genug, den »Rückgriff« auf rurale Motive aus dem Frühwerk »aus dem Zeitkontext« der späten 1920er Jahre zu erklären. Dagegen zeigt die Kunstwissenschaft deutlich, dass sich in den Repliken aus den späten 1920er Jahren die stilistischen Entwicklungen Malevičs nach 1912 – vor allem die kubofuturistische und die suprematistische Phase – nachweisen lassen und somit der späte »Bauernzyklus« auch stilistisch doppelt datiert ist.¹³³ Im Folgenden werden die kunstwissenschaftlich festgestellten Doppeldatierungen durch Verweisstrukturen, die zu Intertexten (Chlebnikov und Kručenyč) – und also wieder einmal zum Geschriebenen – führen, ergängt.

Während die früheren Bilder aus diesem Motivbereich vielfach undatiert blieben, sind die späteren – oft auffallend – datiert und signiert. So trägt etwa »Bei der Heuernte« (»Na senokose«), entstanden 1928-29, unter der Signatur in der rechten unteren Bildecke die Datierung »Motiv 1909«.¹³⁴ Im Fall des Bildes »Die Schnitterin« (»Žnica«, 1928/29)¹³⁵ wird die Tatsache der motivischen Wiederholung zum gleichnamigen Bild von 1912 am deutlichsten. Es trägt lediglich die Signatur auf der Vorderseite, während auf der Rückseite des Furniers, das hier Bildträger und entsprechend Schreibunterlage ist, »Motiv aus dem Jahr 1909 K. Malevič Schnitterin Nr. 11«¹³⁶ zu lesen ist. Eine entsprechende Replik, ebenfalls 1928/29 entstanden, ist auf der Vorderseite unsigniert, auf der Rückseite aber mit »1908« datiert (Abb. 14). »1908« ist hier eine im zweifachen Sinne »falsche« Datierung bzw. im Sinne der fiktiven Werkchronologie die »einzig wahre« Datierung. Denn auch im Falle dieses Gemäldes findet die doppelte Datierung (1908/1929) ihre, wie die Kunstwissenschaft überzeugend feststellt, stilistische Entsprechung. So schreibt sich in die späten Repliken der suprematistische Nullpunkt nicht nur als Jahreszahl, sondern als stilistische Haltung deutlich ein. Charlotte Douglas beschreibt das Verhältnis zwischen Figur, Umgebung und Hintergrund als Projektion von der Erde getrennter Figuren in eine suprematistische Sphäre, Douglas spricht von einer »Projektion auf den Himmel«:

It is entirely reasonable to expect that even after Suprematism Malevich would continue to explore the problems which had always been the theoretical basis for his work. He reintroduced his figures in landscapes, but sought to maintain the greater presence of the cosmic that was the legacy of Suprematism. In 1912 Malevich's subjects

132 Zur temporalen Alogik des Neoprimitivismus vgl. Hansen-Löve: Über das Vorgestern ins Übermorgen, S. 17-61.

133 Vgl. auch dazu: E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 22.

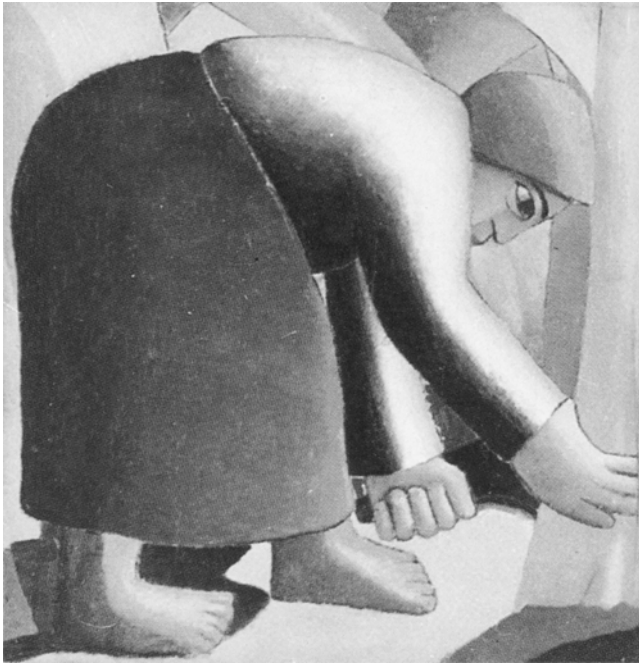
134 Kazimir Malevich 1878-1935 S. 265 (zu Abb. 72).

135 Öl auf Furnier, 72,4 x 72 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333 (zu Abb. 34).

136 Kazimir Malevich 1878-1935, S. 265 (zu Abb. 71). Und: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333 (zu Abb. 34). In diesem Katalog ist auch die Rückseite des Gemäldes abgebildet.

were united with the universe by being embedded into their environment; in 1929 his figures are separated spiritually and physically from the earth and are seen projected against the sky.¹³⁷

Abb. 14: Kazimir Malevič: »Žnica« (Die Schnitterin), 1928-1929, 29,5x31,3; Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Abbildung 33: auf der Rückseite datiert und signiert mit: »K Malevič N 7 1908 Žnica Ėskiz« (Motiv aus dem Jahr 1909 K Schnitterin Skizze): Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 332.



Auch wenn dieses Enthobensein der Figur gerade im Fall der »Schnitterin« (»Žnica«, 1908/1929) schwer nachvollziehbar sein mag, zumal anhand der Reproduktionen, sind sich die Kunstwissenschaftlerinnen darin einig, dass gerade die beiden »Schnitterinnen« ein ausgezeichnetes Beispiel sind, um zu zeigen, wie sich »trotz buchstäblicher Wiederholung der Komposition sämtliche Merkmale in ihr Gegenteil verkehren«¹³⁸. So hebt Basner die zu beobachtende Schwerelosigkeit hervor, mit der die Schnitterin von 1929/1909 ans Werk geht, sie weist auf die Stellung der Beine hin, die, im Bild von 1912 noch ägyptisch unbeweglich, nun auf einmal dynamisch erscheinen. Aus »Schwere« wird »Leichtigkeit« und »Schwerelosigkeit«, »Massivität« wandelt sich zu »Hohlheit«.

137 C. Douglas: Some problems, S. 304. Dieselben Beobachtungen finden sich bei E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 22.

138 Ebd., S. 21: »Сравнение двух »Жниц« служит характерным примером того, как при буквальном повторении композиции все качественные показатели меняют знак на противоположный.«

Bemerkenswert auch, dass die »Schnitterin« von 1929/1909 im vergleichsweise quadratischen Bildformat erscheint. Während für das Gemälde von 1912 60x68 cm angegeben werden, trägt die Replik von 1929/1909 die Maße 72,4x72 cm.¹³⁹ Im Fall der »Schnitterin« 1928-29/1909 ist das deshalb von besonderem Interesse, da bei Röntgenuntersuchungen festgestellt wurde, dass ein Quadrat die Konturen für die Figur bildete, an deren Stelle sich in einer ersten Version eine Frau in Frontalansicht mit Kind befunden hatte. Die in der Endfassung verbliebene Schnitterin hat Malevič dann offensichtlich unter Zuhilfenahme eines Winkels fertiggestellt.¹⁴⁰ Ohne Frage hat Malevič die annähernd quadratische Grundform auch schon in den 1910er Jahren verwendet – so misst etwa »Die Bäuerin mit Eimern und Kind« (»Krest'janka s vedrami i rebenkom«, 1912) genau 73x73 cm.¹⁴¹ Aber gerade für unseren Fall der Wiederholung – genauer: Spiegelung – der Bildkomposition unter den Vorzeichen des rückdatierten künstlerischen Fortschreitens, dessen Wendepunkt der Suprematismus bildet, ist auch diese äußerliche formale Konsequenz signifikant. Denn auf dem Weg zum Bild als Projektionsfläche bildet das Quadrat eben jenen Wendepunkt, dem die unter den Vorzeichen des Suprematismus geltende Zeitrechnung folgt.

Viel deutlicher wird der von der Kunstwissenschaft beschriebene Paradigmenwechsel im Umgang mit dem Verhältnis von Figur und Umgebung im Vergleich der motivischen Wiederholung der in Rückenansicht in Richtung Erntefeld gehenden Frau mit Kind. Von der Version von 1912 mit dem Titel »Auf dem Feld« (»V pole«) ist leider nur noch eine Reproduktion aus der Zeitschrift »Ogonek (Nr. 1, 1913)«¹⁴² erhalten. Sogar in dieser schlechten Reproduktion des Gemäldes von 1912 ist aber ersichtlich, wie sich die Rückenfiguren im Vordergrund in kubistischer Manier mit den Feldarbeiterinnen, die wesentlich den Bildhintergrund bilden, verbinden. Im Vergleich dazu heben sich die beiden Figuren auf dem Bild von 1928-29/»1909-1910« tatsächlich beinahe schwerelos von ihrer Umgebung ab. Der Kubofuturismus scheint aus diesem Bild ver- oder entschwunden zu sein.

Literarische Jahreszeiten zwischen Suprematismus und Kubofuturismus

Die rurale Motivik muss für die kubofuturistischen ebenso wie für die suprematistischen Kunstprogramme gerade mit Blick auf die den Motiven eigene zyklische, von Mond- und Sonnenphasen abhängige Zeitlichkeit, von Reiz gewesen sein. Ist es dem Kubofuturismus eher darum zu tun gewesen, die Dynamik der Arbeit in eine bewegte Bildfläche zu transponieren, so war für die suprematistische Zeitkunst auf ihrer Suche nach hinter oder über der kalendarischen Zeit liegenden Gesetzen wohl die kosmische Zyklichkeit interessant. Beide Bewegungen verbindet die Frage nach einer neuen Zeit, einer neuen Zeitrechnung und einer dafür adäquaten Formensprache. Darum

139 Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264-265 (zu Abb. 33, 71). Ebenso: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333 (zu Abb. 34, »Die Schnitterin« 1928/29/1909).

140 Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333.

141 Kazimir Malevich, S. 86, Abb. 32, dazu Annotation S. 264.

142 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 21.

bemühte sich auch die Literatur, in deren Kontext Malevičs künstlerische Statements zur Zeitrechnung im Folgenden betrachtet werden sollen. Zentral sind hierfür Malevičs Kontakte zu den Dichtern Velimir Chlebnikov (1885-1922) und Aleksej Kručenyč (1886-1968). Die Zusammenarbeit mit den beiden findet 1913 jenen hier bereits erwähnten Höhepunkt – als Kručenyč das Libretto zu »Sieg über die Sonne« (»Pobeda nad solncem«) lieferte und Chlebnikov in schillernden Neologismen seiner »Sternensprache« (»zvezdnoj jazyk«) den Prolog dazu verfasste. In diesem Prolog ist von »Dramen außerhalb der Zeit« (»bytavyy«) die Rede, die davon erzählen würden, wer man ist und wer man sein wird, von »Niegewesenen« (»Nikogdavi«), die wie im Traum vorbeiziehen¹⁴³. Das Vergangene aber gibt es der futuristisch-revolutionären Logik gemäß nicht mehr. Chlebnikovs Sternensprachenprolog scheint den siegreichen Kampf über die Sonne also bereits vorauszusetzen, dieser Prolog ist nicht so sehr ein Vorwort, als vielmehr eine Botschaft von einem anderen, einem neuen Stern. Dabei ist die Konstellation Chlebnikov – Malevič – Kručenyč im Schlüsseldrama von »Sieg über die Sonne« geradezu paradigmatisch für die Präsenz zweier Zeit- und Stilebenen, wie wir sie bereits im »Kopf eines Bauern« (1929/1910) antrafen und wie sie uns im Folgenden auch in Malevičs 1928/29 entstandenen »Bauernzyklus«-Repliken begegnen werden:

Noch nehmen der Kubofuturismus und die Verfremdungsästhetik Kručenyčs, mit Blick auf »Sieg über die Sonne« und das Jahr 1913, den größeren Raum ein, »noch« liefert Kručenyč das dialogische Material. Gleichzeitig schwebt »schon« Chlebnikovs mythopoetischer Archaismus im Prolog zum Drama wie ein Plateau, das bald im Schwarzen Quadrat eine tableauhafte Entsprechung finden sollte, über dem Geschehen.¹⁴⁴ Dieses »Plateau Chlebnikov« bildet jenen Fluchtpunkt, der, bei allem ihn auch mit Kručenyč verbindenden Alogismus¹⁴⁵, Malevičs Entwicklung hin zum Suprematismus am nächsten steht. Malevič und Chlebnikov treffen vor allem dort aufeinander, wo Velimir Chlebnikov ein ausgesprochenes Interesse für Zahlen, Mathematik und Magie der Zeitrechnung zeigte. Dieses Interesse der Avantgarde für die Mathematik und die Zahl ist insofern ein grundsätzliches, als die Mathematik als ein »ungegenständliches« System erschien, als ein System, das, wie die Kunst, um die man bemüht war, eine »Unabhängigkeit und Autonomie von der außersprachlichen Welt«¹⁴⁶ aufwies. Die Grenzfunktion des Datums, zwischen Kosmos und Kalender, gilt hier auch für die Zahl, die immer »Resultat einer Projektion von Wesenszügen, die außerhalb jener der Zahlen liegen«, ist, von »Bilder[n] einer Einheit der Welt des Vielfältigen und der Illusion.« Sogar wenn sie der Vermessung dient, sei das Ziel der Zahl, so Vladimir Toporov, ein anderes: Es

143 Vgl. Nachdruck in G. Erbslöh: *Pobeda nad solncem*, S. 1. Zu den Neologismen: Natal'ja Perova: *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova* (= WSA Sonderband 40), Wien, Moskau : Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1995.

144 Zu Malevičs Verhältnis zu Chlebnikov und Kručenyč vgl. Aage A. Hansen-Löve: »Kazimir Malevič među Kručenyč i Chlebnikovym«, in: *Russian Literature*, LV (2004), S. 229-258.

145 Zur Nähe des suprematistischen Alogismus zur zaum', der transrationalen Sprache des Futurismus, vgl. A. Hansen-Löve: *Kazimir Malevič među Kručenyč i Chlebnikovym*, S. 238.

146 Zur Mathematik in der Kunst und Kunstphilosophie der russischen Avantgarde vgl. Anke Niederbudde: *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne: Florenskij, Chlebnikov, Charms*, München: Sagner 2006. Zur Zahl in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. K. Maur (Hg.): *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Hatje Cantz 1997.

gehe Kraft der liminalen Phänomenalität der Zahl auch bei der Vermessung darum, »gegebene Maßstäbe zu den Ausmaßen des Universums in Beziehung zu setzen« und so »den universellen Rhythmus« in das »mit der Zahl Messbare einzuschließen.«¹⁴⁷ Genau diese Faszination, das Messbare mit dem Unermesslichen zu verbinden, hat Velimir Chlebnikov in seinen »Schicksalsstafeln« (»Doski Sud'by«, 1922) entfaltet, einem sich zwischen Prosa und Poesie, zwischen Mathematik und Mythologie, Astronomie und Astrologie bewegenden Werkzyklus, der nach den in Zahlen und Formeln darstellbaren Gesetzmäßigkeiten sucht, nach Zyklen und Rhythmen, die die Verbindung zwischen dem irdischen Geschehen und den kosmischen Abläufen erklären könnten. So entdeckt Chlebnikov die Ziffernfolge 365, die Zahl der Tage eines Kalenderjahres, auf seiner Suche nach einer allgemeinen Welt-Zeit-Formel. Die Konstante 365 errechnet er auch zwischen Geburtsdaten von »abstrakten Denkern« und dessen Schülern, wobei für Chlebnikov auch wesentlich ist, dass sich 365 »in der schönen abfallenden Reihe $3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1$ « darstellen lässt. Der 365 stellt er die 317 gegenüber, als Schwingungszahl der a-Saite, worin er eine Gesetzmäßigkeit feststellt, die die Abfolge von historischen Ereignissen in einen rhythmischen Sinnzusammenhang stellt.¹⁴⁸ Angesichts der errechneten Formeln verliert die kalendarisch fortschreitende Zeit zugunsten einer höheren Ordnung von Algorithmen und Konstanten ihre Bedeutung, so war Chlebnikov überzeugt.¹⁴⁹ Und, die Anekdote ist weithin bekannt, Chlebnikov fand auch im »Schwarzen Quadrat« die von ihm ermittelten Universalgesetze wieder: Es ist ein Brief Malevičs an Michail Matjušin vom 4. (17.) April 1916 erhalten, der von den Ergebnissen der Berechnungen berichtet, die Chlebnikov anhand von Zeichnungen und Skizzen zum »Schwarzen Quadrat« angestellt hatte: Chlebnikov habe in der suprematistischen Urform die von ihm auch andernorts festgestellten und als universelle Gesetzmäßigkeiten eines kosmischen Rhythmus interpretierten Konstanten »317« und »365« entdeckt, was die überweltliche Bedeutung von Malevičs Werk geradezu mathematisch belegen würde. Malevič sieht sich in Chlebnikovs Messergebnissen, die exakt mit den Konstanten seiner Weltformeln übereinstimmen, offensichtlich in seinem suprematistischen Anliegen bestätigt:

Chlebnikov war bei mir, hat einige Zeichnungen mitgenommen, um ihre Proportionen auszumessen, und hat die Zahl 317 entdeckt und anscheinend auch die 365. Die von Chlebnikov gefundenen Zahlen können dafür sprechen, dass im »Supremus« etwas Größeres liegt, das eine unmittelbare Gesetzmäßigkeit hat, oder aber sogar, dass [der Supremus, B.O.] ein Weltwerk ist. Dass mich jene Kräfte durchdringen, jene allgemeine Harmonie der Schaffensgesetze, die alle anleitet, und dass alles, was bisher war, belanglos ist.¹⁵⁰

147 Vladimir Toporov: »Čislo«, in: ders, *Issledovanija po étimologii i semantike*. Tom 1. *Teorija i nekotorye častnye ee prilozhenija*, Moskau: Jazyki slavjanskoj kul'tury 2004, S. 226-261.

148 Velimir Chlebnikov: *Doski sud'by*, Moskau: Rubež stoletij 2000, S. 98.

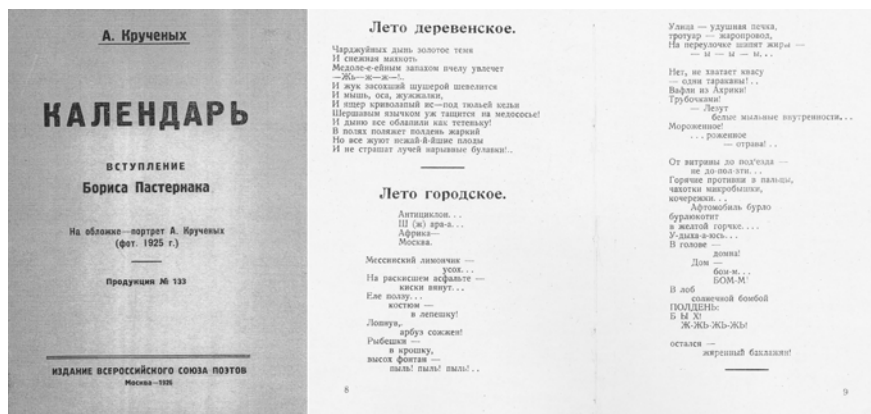
149 Vgl. A. Niederbudde: *Mathematische Konzeptionen*, S. 85. Brigitte Obermayr: »Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D. A. Prigov«, in: *WSA* 56 (2005), S. 209-285.

150 Zitiert nach: Aleksandr E. Parnis: »Chlebnikov i Malevič: v poiskach značimych élementov«, in: Vjačeslav V. Ivanov/Zinovij S. Papernyj/Aleksandr E. Parnis (Hgg.), *Mir Velimira Chlebnikova*, Mos-

Zehn Jahre nach diesem Brief, vier Jahre nach dem frühen Tod Chlebnikovs, im Jahr 1926, erscheint Aleksej Kručenyčs futuristisches Poem »Kalendar«¹⁵¹ (»Der Kalender«) (Abb. 15, 16) als schmale Broschüre im Umfang von 16 Seiten. Kručenyčs »Kalendar« und Malevičs »Bauernzyklus« begegnen einander dort, wo die Jahreszeiten für eine dem konkreten Raum und der konkreten Zeit entthobene zyklische Ordnung stehen, die dem Kosmos näher ist als dem Kalender; so trotzen die Jahreszeiten kulturellen Chronotypen.

Abb. 15 (links): Titelblatt »Kalendar«: Aleksej Kručenyč: Kalendar«. Moskau 1926.

Abb. 16 (rechts): A. Kručenyč, Kalendar«, S. 8-9.



Im Werk Malevičs verbindet das bäuerliche Sujet einen erdverbundenen Archaismus mit überzeitlicher Abstraktion – nicht zuletzt dank der oben angeführten suprematistisch indizierten Repliken auf kubofuturistische Bilder. In einer frühen autobiographischen Skizze stellt Malevič das primitive Motiv des ersten Kunst-Gemäldes, das er zu Gesicht bekommen habe, ein Kartoffel schälendes Mädchen, in Opposition zur Darstellung von menschlichen Figuren auf Ikonen. Die Darstellung des Mädchens habe ihn fasziniert, denn für das auf den Ikonen Sichtbare habe er im Gegensatz dazu nie eine Entsprechung in jener Natur gefunden, mit der er sich organisch verbunden fühlte.¹⁵² Es beschäftigen ihn außerdem die »sich unbewusst wiederholenden Gesten

kau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 176-185, hier: S. 177. »Был у меня Хлебников, взял несколько рисунков для измерения их отношений и нашел число 317 и, кажется 365. Найденные числа Хлебникова могут говорить за то, что в »Supremus'e« лежит нечто большее, имеющее непосредственный закон, или даже тот самый – мирового творчества. Что через меня проходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем, и все, что было до сих пор, не дело.«

151 Aleksej Kručenyč: Kalendar, Moskau: Izdanie Vserossijskogo Sojuza Poëtov 1926.

152 Kazimir Malevič: »Iz 1/42: (Avtobiografičeskie) Zametki 1923-1925«, in: Kazimir Malevich. 1889-1935, Amsterdam, Leningrad, Moskau 1989 (1923-1925), S. 102-107, hier: S. 102-103. In der autobiographischen Skizze von 1933 stehen die Ikonen allerdings gerade deshalb auf der höchsten Stufe seiner schöpferischen Entwicklung. Vgl. K. Malevič: »Otryvki iz »Glav iz avtobiografii chudožnika« [1933] in: Ebd., S. 108-111.

der Bauern, die von jedem Wechsel der Jahreszeiten bestimmt werden»¹⁵³. Erst später, so ließe sich hinzufügen, erst im »Bauernzyklus« von 1928/29, findet er zur hier schon mehrmals erwähnten, in der autobiographischen Skizze von 1933 behaupteten Synthese zwischen »Primitivismus« und »Suprematismus«/»Ikonenmalerei«.¹⁵⁴ Erneut taucht hier die Form werdende Latenzzeit auf, die als datierte zur Werkzeit gehört.

Vor diesem Hintergrund werde ich nun Aleksej Kručenychs Poem »Kalendar« von 1926 mit Malevičs späten Bauernzyklus-Repliken lesen. Der wortkünstlerische Kubofuturismus in Kručenychs Poem kann als Resonanzraum für Malevičs stilistische Zugänge verstanden werden. Vor allem aber wird es um eine *geschriebene* Referenz zwischen Kručenychs »Kalendar-Poem« und Malevičs Bild »Zur Gertreideernte« gehen.

Aleksej Kručenychs 16-seitiges Verspoem mit seinem lakonischen Titel »Kalendar« kann zunächst als ein pointiertes Statement zur offiziellen Zeitpolitik dieser Jahre gelesen werden.¹⁵⁵ Evgenij Dobrenko weist darauf hin, dass es vor allem im ersten Jahrzehnt nach der Revolution von 1917 eine Tendenz zu dünnen Büchern bzw. Heften gegeben habe, wobei der zwischen 1924 und 1927 immerhin 600 Seiten umfassende »Sowjetische Kalender« (»Sovetskij kalendar«) eine deutliche, dicke Ausnahme gebildet habe,¹⁵⁶ die im Übrigen bereits das sozialistische Großbuch der 1930er Jahre ankündigt.¹⁵⁷ Im Vergleich scheint das 16 Seiten umfassende Kalenderpoem Kručenychs sich auf eine andere Zeitrechnung, eine andere Zeit zu beziehen.

Kručenychs Poem orientiert sich am Sonnenjahr und den daran gebundenen klimatischen Veränderungen, mitunter folkloristischen Allegorien (Frühling als junge Frau/en) und steht somit zunächst dem Bauernzyklus und Bauernkalender am nächsten. Kručenychs Hinwendung zum archaisch-volkstümlichen Jahreszeitenzyklus motiviert sich aber gerade nicht aus dem Wunsch, die Abstraktion zugunsten gegenständlicher Darstellung zu verlassen. Im Gegenteil dazu setzt Kručenych bei der abstrakten Naturgesetzmäßigkeit des Wechsels der Jahreszeiten an und distanziert sich von Beginn des Poems an von einer konkreten topographischen Verortung des Geschehens in der ländlichen Natur. Den Schauplatz des Geschehens bildet nämlich eine »vernaturlichte« Stadt, die von den Jahreszeiten und deren Witterungsbedingungen, die die akustischen Verhältnisse ebenso bestimmen wie das Licht, geformt ist. Die

153 Vgl. Valentine Marcadé: »Die Thematik des Bäuerlichen im Werk von Kasimir Severinowitsch Malewitsch«, in: Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag. Ausstellung Juni-Juli 1978, Galerie Gmurzynska: Köln 1978, S. 94-118.

154 K. Malevič: Otryvki iz glav, S. 109. Eine schöne Gegenüberstellung einzelner Gemälde Malevičs mit Ikonen findet sich in: Dmitrij S. Lichačev: Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda, Moskau: Iskusstvo 1992, S. 380-383.

155 Gesonderte Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang das Geleitwort zur Ausgabe von 1926 aus der Feder von Boris Pasternak – es ist mit dem 25.12.1925 datiert. Pasternak beschreibt darin Kručenychs Qualitäten als Dichter so: Kručenych sei der äußerste Rand dessen, was im Augenblick Dichtung sei. Bei Kručenych laute die Frage nicht, ob es sich »noch« um Kunst handle, sondern vielmehr, ob das »schon« Kunst sei. Im Übrigen sei es nun schon »etwas zu spät«, um Zweifler von Kručenychs Qualitäten als Dichter zu überzeugen.

156 Evgenij Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja: Sovetskij čelovek meždu vremen i istorie«, in: Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture i kino. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera, St. Petersburg: Akademičeskij proekt 2002, S. 97-123, hier: S. 104.

157 Vgl. dazu das Kapitel zum Großbuchprojekt »Den' mira« in diesem Buch.

dermaßen urbanisierte und darin freilich *verfremdete* Naturzeit teilt sich auch in vielerlei Hinsicht in der figurativen und lautlichen, sprachlichen Realität des Poems mit: So sucht Kručenyč in der Nivellierung von romantisierender Onomatopoetik, wie sie in der Jahreszeiten- und Naturlyrik typisch ist, und futuristischer Lautdichtung nach Entgegenständlichung. Die mit dem beginnenden Frühling einsetzenden Zischlaute »Z-z-z-ž-š-š«, sie ahmen das prasselnde Braten des Gehirns des lyrischen Ichs (!) auf einem Schaschlikspieß nach, treten vorerst nur visuell in ihrer lautmalenden Silbentrennung in eine Nähe zum »Nach Ter-pen-tin riechenden Genüsschen« (»Pachnušij ter-pen-tin-om smačok«) um dann endlich auf die eigentlich, wir sind im Frühling, zu erwartenden Geräusche zu stoßen, auf den Sperling nämlich, der »s-i-c-h-a-n-s-t-r-e-n-g-t« (»p-o-n-a-t-u-ž-i-t-s-j-a«)¹⁵⁸. So beginnt der Frühling in Kručenyčs Poem, so fängt das Poem an:

Ich hab mein Gehirn wie einen Schaschlik gebraten
Auf einer eisernen Stange
Z-z-z-ž-š-š!-
Rotebackenundsäurepfeffer dazu
Damit es dir, Muselein, besser gefalle
Als die schlaffe
Schmierige Torte von Igor Severjanin!
[...]
Es geht dieser lästige Winter!
Alle Kirchen sind von Pfützen überschwemmt
Moskau bläst ein Windchen leer!
Hier, hier der Sperling, er s-t-r-e-n-g-t-s-i-c-h-a-n
Und es beginnt das richtig gute Wetter! [...] ¹⁵⁹

An dieser Stelle ist es schon zu spät für eine vergegenständlichende Onomatopoetik. Insofern wir es von Beginn an mit befremdlicher, verfremdeter Bildsprache zu tun haben, muss die Repräsentationskraft der Onomatopoetik schon beim zischenden »Hirschschaschlik« in Frage gestellt werden. Diese wirkt hier eher als verfremdet-bedrohliche Realisierung eines kaum vorstellbaren, eben gegenstandslosen, »Bildes«. Diese – auch sehr wörtliche – Achse des auf dem Schaschlikspieß zischenden Gehirns bildet aber die Grundlage für den weiteren Einsatz des Sprachmaterials, das uns schließlich eher mit der *Lautgeste* des Vogels konfrontiert als mit seiner Verlautbarungsmission als Frühlingbote. Hierin aber *hören* wir den Sperling weniger, als dass wir ihn *sehen*, als dass seine *Bewegung* in kubofuturistischer Manier in Lautmaterial zerlegt wird. Dieser Sperling singt nicht, er scheint in seiner Lautproduktion auf Widerstände zu stoßen, die das Kontinuum einer Tonfolge (einer Melodie?) in schwer zu einem Ganzen zu verbindende »Lautausstoßversuche« zerlegen.

158 A. Kručenyč: Kalendar, S. 5.

159 Ebd.: »Я пожарил свой мозг как шашлык,/на железном пруте –/З-з-з-ж-ш-ш! –/Добавляя перцу румян и кислот/Чтобы он понра/вился Музке тебе,/Больше/чем обрюзгший/Размазанный Игорья Северянина торт!/[...] Зима уходит опостылая!/Все церкви выпиты лужами/Выдувает Москву ветерок!/Вот, вот воробей п-о-н-а-т-у-ж-и-т – с-я/И станет совсем хорошая погода! [...]«

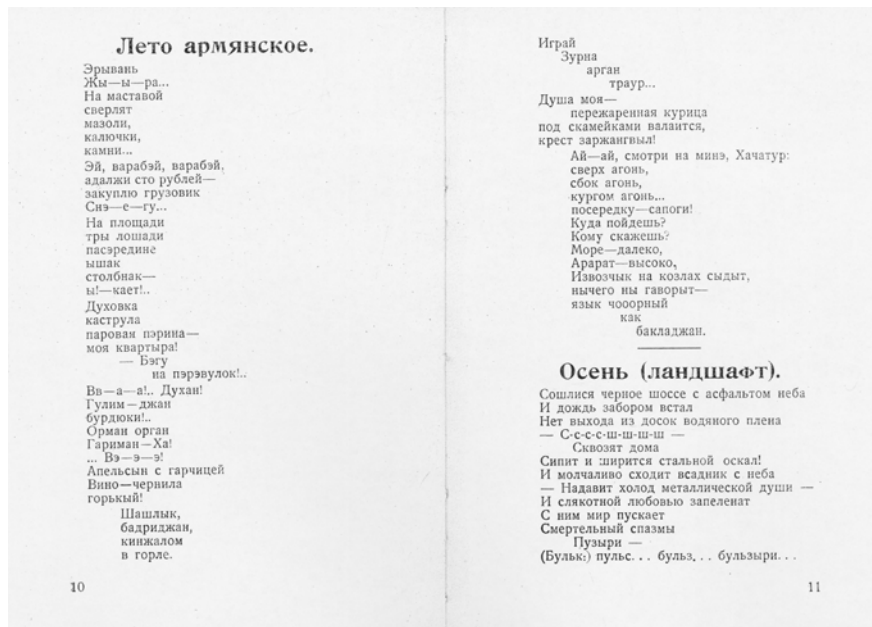
Kručenychs Kalender-Poem lässt immerhin den Jahreszeitenzyklus ganz traditionell mit dem Frühling beginnen und mit dem Winter enden.¹⁶⁰ Dazwischen befinden sich Sommer und Herbst, die jedoch auf jeweils drei verschiedenen Schauplätzen, auf unterschiedlichen Plateaus, gezeigt werden. Ein ›Dorfsommer‹ (»Leto derevenskoe«) folgt dem ›Stadtsommer‹ (»Leto gorodskoe«) und diesem ein ›Armenischer Sommer‹ (»Leto armjanskoe«), an den sich ein ›Herbst (Landschaft)‹ (»Osen« [Landšaft]), ›Fuhrmännisches‹ (»Izvozčič'ja«) und ein ›Spießherbst‹ (»Osen« obyatel'skaja«) anschließen. Schon allein diesen Kapitelüberschriften ist zu entnehmen, dass Kručenych hier auf der Klaviatur des Genres spielt, etwa in der oben als grundlegend vorgestellten Gegenüberstellung zwischen dem Dorf- und dem Stadtsommer, oder aber im programmatischen Titelzusatz des ersten Herbst-Plateaus: »Landschaft«. Diese Aufteilung, diese perspektivischen Variationen führen aber dazu, dass die Unterschiede zwischen Stadt und Land deutlich nivelliert werden. Es ist hier nicht der Platz, umfassend auf die lautmalerische Zersetzung vor allem der Stadträume in »Stadtsommer« und »Armenischer Sommer« einzugehen, oder darauf, wie diese Zersetzung sich dann in der onomatopoetischen Verdinglichung der Grippebazillen im Abschnitt »Spießherbst« wiederfindet. Dabei kommt es ständig zu einer Verfremdung der eigenen Verfahren, und zwar gerade mit dem Ziel, zu einer Multiperspektivik zu gelangen. Diese führt etwa im ›landschaftlichen Herbst‹ die vollkommene, fast impressionistische Auflösung der Konturen und somit den Abfall der Spannung herbei und lässt das Kapitel »Herbst« in ein alles umfassendes Asphaltgrau, schließlich in ein spasmatiches Blubbern von Schlamm und Matsch münden. Das kubofuturistische Anliegen, den Raum in die Fläche zu transponieren und die Grenze zwischen Mensch und Umgebung darin zu nivellieren, tritt dabei deutlich hervor. Die jahreszeitlichen Stereotype werden zu einer extatischen sprachlichen Realität, das Zyklische wird in ein multiperspektivisches Erschließen unterschiedlicher Raumniveaus transponiert. Die ›Zeit‹, auch die zyklische, wird darin gegenstandslos. Bekanntlich dominiert das Eckige im Kubofuturismus...

Dazu ist auch das Schriftbild, die visuelle Erscheinung des Gedichts in Betracht zu ziehen: Auffallend ist die Diskrepanz zwischen in dünnen Spalten, teilweise stufenförmig angeordnet, dahinfliehenden Einzeltexten mit oftmals nur einem Wort pro Verszeile und den blockförmig auftretenden Abschnitten »Herbst (Landschaft)« und »Dorfsommer«. Letztere unterscheiden sich in ihrer Länge lediglich durch eine Verszeile, beide heben sie sich von den übrigen sechs Teilen des Poems durch ihre beinahe quadratische Form ab (Abb. 16, 17).

Im Kapitel »Dorfsommer« (»Leto derevenskoe«) kommt es zu einer auffälligen Häufung des Graphems »ж« (»ž«), das für den prall summenden und brummenden Sommer zu stehen scheint. Schon in der ersten Zeile des den Sommerabschnitt eröffnenden »Dorfsommers« hat bereits im ersten Wort das ž einen großen Auftritt: In »Čardžujnych [Чарджуйных] дун« (von Čardžujer Melonen, von Melonen aus Čardžuj¹⁶¹) steht es

160 So etwa im Libretto Gottfried von Swietens für Joseph Haydens Oratorium »Die Jahreszeiten« (»The Seasons«; »Winter« erstmals 1726; der Zyklus zwischen 1730–1744). Von Swietens Libretto orientiert sich weitgehend an der Übertragung des kanonischen Jahreszeiten-Poems von James Thomson (1700–1748).

161 Čardžuj, bzw. Čardžoj: Stadt im Osten Turkmenistans.

Abb. 17: A. Kručenyč, *Kalendar*, S. 10-11.

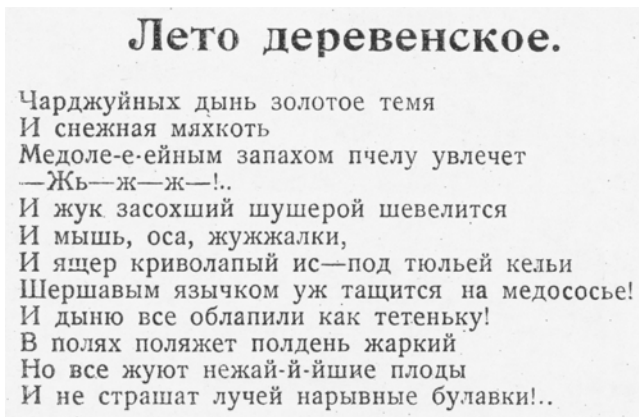
in signifikanter Opposition zum stimmlosen »щ«. ¹⁶² Wenn sich schon im fernfremden Klang der turkmenischen Stadt, im Toponym, über das man auf keinen Fall hinweglesen kann, das also schon im Eingang des Gedichts einen lautpoetischen Stolperstein bildet, zeigt, wie sehr es um die Lautqualitäten der Wörter, um das Sprachmaterial geht, bestätigt sich dies in der zweiten Verszeile im Wort »snežnaja [снежная] mjagkost« (»schneeige Weichheit«). Das Lexem vermag es schon nicht mehr, kraft seiner lexikalischen Referenz (»schneeig«) das Klima im Dorfsommer zu kühlen, es ist aus seiner metaphorischen Realität in eine lautsprachliche entlassen. In der vierten Zeile schließlich erhält unser quadratisch anmutender, summender Signifikant seinen großen Soloauftritt (Abb. 18): »Жь-ж-ж-!.« *lautet* diese Zeile, gefolgt von ihrer weiteren lexikalischen Entfaltung in alles was fliegt und brummt und summt. Man beachte dabei die konstante

162 Auch die übrigen Abschnitte bauen zu einem guten Teil auf die Lautoppositionen. So tritt das ž im Stadtsommer anfänglich in Klammern auf »Ш (ж) apa-a...« (Š (ž) ara-a.../Ch(H)itze) heißt es da, als ob die Hitze in der Stadt wuchtiger sei als im Dorf. Erst in Zeile 15 treffen wir auf eine gaballte ž-Ladung, hier im Wort »sožžen« (verbrannt). Der semantische Wert dieses Schlüsselphonems liegt also in der Stadt in der Zone der unerträglichen Hitze, während er sich auf dem Land im zwar schwerfälligen, aber entspannt trägen Bereich der summenden und brummenden Fülle bewegt. Dies wird in der drittletzten Verszeile besonders deutlich: Dort heißt es einfach »Ž-Ž-Ž-Ž!«, um zu sagen: Um die Mittagszeiten ist die Hitze so groß, dass einfach alles zerfließt... (»V lob/solnečnoj bomboj/POLDEN-Ž-Ž-Ž-Ž!«) (Auf die Stirn/wie eine Sonnenbombe/DER MITTAG/Ž-Ž-Ž-Ž!). Vgl. A. Kručenyč: *Kalendar*, S. 8-9.

Lautopposition zwischen stimmhaften und stimmlosen Zischlauten (**z/ž**: **s/š**) und deren kulminative Auflösung im Wort »žužžalki« (Brummer), das letzte Wort der ersten Hälfte, der ersten sechs Zeilen des Gedichts, des Wendepunktes, der Symmetrieachse:

»Und der vertrocknete Käfer wird vom Bettelvolk bewegt
Und die Maus, die Wespe, die Brummer«¹⁶³
И жу́к засохший шуше́рой ше́велится/И мышь, оса, жу́жжалки//
(I žuk zasochšij šušeroj ševelitsja/I myš', osa, žužžalki)

Abb. 18: Das »Ж« (Ž) in der Strophe »Leto derevenskoe« (Dorfsommer):
A. Kručenyč, Kalendar, S. 8.



Es ist dieser ж-summende Dorfsommer, der uns von Kručenyčs Kalender-Poem noch zu einer weiteren Replik Malevičs auf seinen Bauernzyklus um 1910 aus den Jahren 1928/29 führt. Es handelt sich um das Gemälde »Zur Getreideernte (Marfa und Van'ka)« (Na žatvu, [Marfa i Van'ka]). (Abb. 19). Von der Version des Bildes aus dem Jahr 1912 ist lediglich eine Schwarzweißkopie erhalten (Abb. 20).

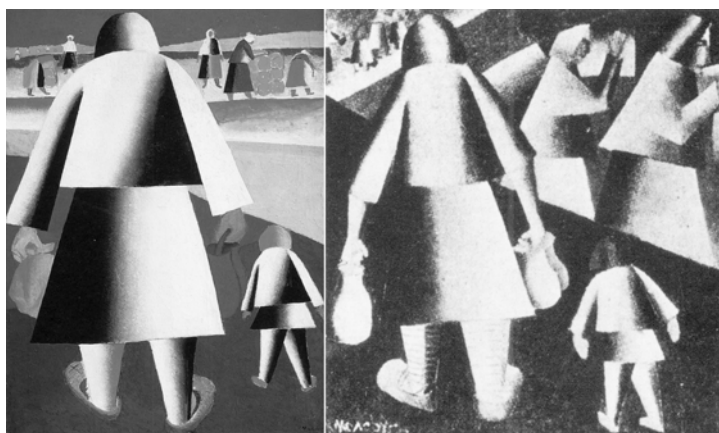
Das Bild von 1928/1929 ist auf der Vorderseite der Leinwand rechts unten mit »K Malevič« und dem Fragment der Jahreszahl »1909«, nämlich dem in eine ganz andere Zeit führenden »909«, signiert und datiert. Auf der Rückseite befindet sich abermals die Signatur (»KMalevič«) sowie die wie die Signatur auch mit Bleistift angebrachte Aufschrift, die einen überflüssigen Buchstaben enthält, der uns nach der Lektüre von Kručenyčs Poem in sommerliche Stimmung versetzt: »Nr. 14 1909-1910 Ж [Ž] Zur Heuernte.«¹⁶⁴

Malevič wollte im ersten Impuls wohl einfach »Žatva« (»Getreideernte«) als Titel für das Bild schreiben, um sich dann doch auf den richtungsweisenden und nach Präposition (»na«) verlangenden Akkusativ zu besinnen. Auf der Rückseite des rückdatierten

163 Alle Zitate: A. Kručenyč: Kalendar, S. 8.

164 Öl auf Leinwand, 82 x 61 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 329 (Zu Abbildung 43). (»Nr. 14 1909-1910 Ž Na žatvu«)/(»№ 14 1909-1910 Ж На жатву«).

Abb. 19 (links): Kazimir Malevič: »Na žatvu. (Marfa i Van'ka)« (Zur Getreide-
ernte (Marfa und Van'ka), 1928/29, 62x61: Kazimir Malevič v Russkom Muzei,
Abbildung 43. Rechts unten: Signatur »K Malevič 909 g« (K Malevič Jahr 909);
auf der Rückseite: »KMalevič/N. 14 1909-10 Ž Na Žatvu« (KMalevič/Nr. 14
1909-10 Ž Zur Getreideernte): Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 329.
Abb. 20 (rechts): Schwarzweißkopie des Gemäldes von 1913 zur Replik von
1928/29 (Abb. 19). 1913 trug das Gemälde den Titel »Na pole« (Auf dem Feld),
Die Abbildung stammt aus der Zeitschrift »Ogonëk« 1913, Nr. 1. Danach ver-
liert sich die Spur des Bildes: Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 21.



Bildes neben dem ›falschen‹ Datum *verschreibt* Malevič sich, bevor er den richtigen Titel schreibt. Er schreibt ein »Ж« [Ž] zuviel. Diesem überflüssigen, zu früh, voreilig geschriebenen »Ž« wollen wir uns abschließend zuwenden.

Handelt es sich dabei nur um eine Fehlleistung, nur um einen ›Verschreiber‹? Wir wissen, dass Freud gerade dieses ›nur‹ relativierte und überzeugend darlegte, dass Fehlleistungen Sinn ergeben und Gesetzen unterliegen.¹⁶⁵ Jacques Lacan hat im Anschluss daran das Theorem von den sinnproduzierenden Signifikanten¹⁶⁶ entwickelt, von den Buchstaben, die immer an ihrem als solchen oftmals nicht erkennbaren Bestimmungs-ort auftauchen. Freud hebt hervor, dass das Verschreiben gerade nicht aus einer »quantitativen Verminderung der Aufmerksamkeit« resultiert. Die schreibende Fehlleistung sei vielmehr »durch eine Störung der Aufmerksamkeit durch einen fremden, Anspruch erhebenden Gedanken« verursacht.¹⁶⁷

Wenn wir durch den Datumskünstler Malevič dazu angehalten sind, der Poetik der Rückseiten seiner Leinwände erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, so ist der dort auf-

165 Sigmund Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens [1901], Frankfurt a.M.: Fischer 2000.

166 Jacques Lacan: »Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten«, in: ders., Schriften II. Weinheim: Quadriga 1991, S. 15-55. Kompakt dargestellt in: Peter Widmer: Subversion des Begehrens, Wien: Turia + Kant 2004, S. 37ff.

167 S. Freud: Zur Psychopathologie, S. 193.

tauchende, dort querstehende Ž-Signifikant mit einiger analytischer Ernsthaftigkeit zu betrachten. Der hier »Anspruch erhebende« Signifikant weist in eine andere Zeit, er verweist auf das »falsche« Datum auf der Vorderseite des Bildes: Jene Zeit, auf die Malevič mit seinen vor allem auf den Höhepunkt des Jahreszyklus, den Sommer, referierenden Bildern motivisch rekurrieren will, die für Kručenyč auch 1926 künstlerisch noch prägend ist – die Phase des Kubofuturismus. Diese stilistische Behauptung äußert sich jedoch nicht so sehr im Gemalten, als vielmehr im Ge- und Verschiebenen, in dem so deutlich aus dem Dorfsommer in Kručenyčs Poem hervortretenden Ž-Signifikanten.

Der Ž-Sommer-Signifikant legt außerdem Nachdruck darauf, dass Malevič den Jahreszeitenzyklus in den späten Bauernbildern auf den Sommer, diesen – aus bäuerlicher Sicht – Höhepunkt des Jahres reduziert. Darin ist auch schriftlich dokumentiert, was die Kunstwissenschaft stilistisch als suprematistisches Plateau der späten Bauernzyklus-Gemälde nachweist. So hält Natalija Zlydneva fest, dass es wohl nicht zufällig der Höhe- und Wendepunkt des Jahresverlaufs im Volkskalender ist, an dem Malevič den Übergang zum Postsuprematismus vollzieht:

Malevič begründet den Übergang zum Postsuprematismus rituell im Selbstzitat, mit dem eine Mystifikation im Kalendarium der Ereignisse seiner Werkchronologie einhergeht.¹⁶⁸

Im überflüssigen »Ж«, im »Sommer«, im rückdatierenden Schreiben und *Verschreiben*, äußert sich einmal mehr der Wunsch nach einer Umerzählung der eigenen Schaffensgeschichte, schreibt sich die eigentliche Tätigkeit des um 1929 *eigentlich ja gar nicht malenden* Malevič ein. An keiner Stelle ist Malevičs »Na žatvu (Marfa i Van'ka)« von 1928-29 (»1909-1910«) kubofuturistischer, drückt sich der »fremde, Anspruch erhebende Gedanke« an die andere, die vergangene Zeit, die des Primitivismus und Kubofuturismus des Jahres »1909« deutlicher aus, wird sie faktischer als in diesem Buchstaben neben diesem Datum. Die Vorderseite des Bildes, seine gemalte Hälfte, erzählt im Vergleich dazu nur den fiktiven Teil der Geschichte.

»1903«: Das Frühwerk aus dem Jahr 1930

In den vorangehenden Kapiteln wurde bereits die komplexe narrative, also temporale, achronistische Struktur von Malevičs künstlerischer Biographie und Entwicklung deutlich. Wir sahen das in der Klimax von »1913/1915/1928-29« ebenso wie mit Blick auf die diese Klimax vorbereitenden kubofuturistischen Phasen »1911/1913/1928-29«. Analoges gilt auch für die Geschichte seiner malerischen und künstlerischen Anfänge. Dort werden wir übrigens auch auf den Frühling treffen, den wir in Malevičs idiosynkratischem Jahreszeitenzyklus bislang vermissen mussten.

168 Natalija Zlydneva: »Vse vrut kalendari: ob odnoj mistifikacii avtorskoj datirovki v avangarde«. Vortrag gehalten auf der Konferenz »Kalendar«, Universität Zagreb, Lovran, Mai 2005. Typskript, S. 10 »В автоцитировании с мистификацией календаря событий своего творчества Малевич ритуально обосновывает переход к постсупрематизму.«

In einer autobiographischen Skizze von 1933 legt Malevič drei Phasen seiner künstlerischen Entwicklung fest, die von einer dialektischen Entwicklung, die im Einfluss der Ikonenmalerei gipfelte, geprägt gewesen sei. In der ersten haben primitivistische bzw. primitive Darstellungen aus der Bauern- und Folklorekunst dominiert, Malevič nennt die Realisten bzw. Naturalisten Il'ja Repin und Ivan Šiškin als seine künstlerischen Vorbilder. Darauf habe in der Folge eines beeindruckenden Lichterlebnisses die impressionistische Phase begonnen. Den Höhepunkt der Entwicklung bilde dann die Ikonenmalerei, wie er sie in Moskau sehen konnte und durch die er dann erst die primitive Malerei richtig habe verstehen können:

Das Moskau der Ikonen hat alle meine Theorien über den Haufen geworfen und mich zur dritten Phase meiner Entwicklung geführt. Durch die Ikonenmalerei habe ich die emotionale Kunst der Bauern verstanden, die ich schon früher geliebt hatte, jedoch hatte ich noch nicht jenen Sinn erklären können, der sich mir durch das Studium der Ikonen erschloss. [...] Jegliche Meinung über die Natur und den Naturalismus der »Wanderer« (»Peredvižnikov«) wurde dadurch über den Haufen geworfen, dass die Ikonenmaler, die eine große Meisterschaft in ihrer Technik erreicht hatten, den Inhalt ihrer Werke als antianatomische Wahrheit, außerhalb jeglicher linearer oder erhabener Perspektive wiedergaben. Farben und Formen schufen sie nur auf Grundlage einer rein emotionalen Wahrnehmung des Themas.¹⁶⁹

Im Rückblick aus dem Jahr 1933 stellt der *Impressionismus* eine Initialphase dar, der nur noch der bäuerliche Primitivismus, wie er etwa von Michail Larionov und seiner Gruppierung »Bubnovyj Valet« (»Karo Bube«)¹⁷⁰ vertreten wurde und in den 10er Jahren für Malevič zentral war (wir sind Repliken darauf im »Bauernzyklus« begegnet), in seiner das Werk prägenden Bedeutung die Hand reichen kann. So stellt sich Malevičs künstlerische Entwicklung zumindest mit Blick auf seine autobiographische Skizze dar.

In den autobiographischen Skizzen von 1933 erwähnt Malevič eine Reihe »impressionistischer Studien und Skizzen« aus der Zeit um 1904–1906. Explizit ist darin vom Gemälde »Frühling – blühender Garten« (»Vesna – cvetuščij sad«)¹⁷¹ die Rede. Das Bild ist mit »1904« datiert. Mittlerweile ist die Forschung sich aber darüber einig, dass die Arbeit aus den Jahren 1928/29¹⁷² stammt. Als unstrittig aus der impressionistischen Früh-

169 K. Malevič: Glavy iz avtobiografii, S. 28–29: »Москва иконная опрокинула все мои теории и привела меня к третьей стадии развития. Через иконописное искусство я понял эмоциональное искусство крестьян, которое любил и раньше, но не уяснил всего того смысла, который открылся после изучения икон. [...] Все точки зрения на натуру и натурализм передвижников были опрокинуты тем, что иконописцы, достигшие большого мастерства техники, передавали содержание в антианатомической правде, вне перспективы воздушной и линейной. Цвет и форма были ими создаваемы на чисто эмоциональном восприятии темы.«

170 Ebd., S. 36–37.

171 Öl auf Leinwand, 44 x 65 cm, rechts unten: »KM 1904«. Kazimir Malevich, S. 264 (zu Abb. 5). Auf diesen Typ impressionistischer Veduten rekurriert Malevič um 1929, teilweise sind die Bilder auf 1905 rückdatiert. Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 337–338 (zu Abb. 44 und 45).

172 Vgl. K. Malevič: Glavy iz avtobiografii, S. 28, Anmerkung 36.

phase stammende Werke sind die Bilder »Rote Dächer« (»Krasnye kryši«, 1906)¹⁷³ und die pointillistische Studie »Porträt einer Verwandten« (»Portret rodstvennicy«, 1906)¹⁷⁴ nachgewiesen. Zusammen mit einer Reihe von stilistischen Kriterien und Farbanalysen, der Tatsache, dass es sich bei »Rote Dächer« im Vergleich zu »Frühling, blühender Garten« einfach um eine »andere Entwicklungsstufe«, ein »anderes Alter«¹⁷⁵ handelt, zeigt Vakar sehr überzeugend, dass die *Signatur* auf dem Gemälde deutliche Züge eines am Anfang seines Schaffens stehenden Künstlers trage, während die Jahreszahl unter der sorgfältig aufgetragenen Signatur hingegen kaum lesbar ist (Abb. 21):

Es lohnt, die Unterschrift zu betrachten: Sie ist sorgsam, ein wenig maniert, um Eleganz bemüht: so kann nur ein junger Künstler seinen Namen zeichnen, in Sorge darum, »schön« zu unterschreiben. Die Schrift deutet klar auf die Zeit des Jugendstils hin, und die Schnörkel bei den Anfangsbuchstaben sind beinahe von der Signatur des Lehrers Malevič zu jener Zeit – F. I. Rerberg¹⁷⁶ – abgemalt.¹⁷⁷

Abb. 21: Signatur Malevič mit hartem Zeichen: Irina Vakar: »Krasnye kryši«. K voprosu o chronologii impressionističeskich proizvedenij K. S. Maleviča.«, in: Mejlach, M. B./Sarab'janov, D. V. (Hg.), Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva. Moskau: Jazyki russkoj kul'tury, S. 177.



1933 jedoch will Malevič im Jahr 1904 als »Impressionist« in Moskau angekommen sein: »Ich fahre [nach Moskau, B.O.]. Es war das Jahr 1904. Ich komme schon als

173 Vgl. *Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso 1904-1934*. Ausstellungskatalog, Bergamo: Edizioni Bolis, Abb. 69, S. 83.

174 Öl auf Leinwand auf Holzkarton, 68 x 69 cm, vgl. Kazimir Malevich 1878-1935, Abb. 9, S. 24.

175 I. A. Vakar: »Krasnye kryši«. K voprosu o chronologii impressionističeskich proizvedenij K. S. Maleviča« in: M. B. Mejlach, D. V. Sarab'janov (Hgg.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, Moskau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 174-185, hier: S. 175-177.

176 Fedor I. Rerberg (1863-1938).

177 Ebd., S. 177: »Стоит приглядеться к подписи – старательной, немного манерной, с претензией на изящество: так может начертать свое имя начинающий художник, озабоченный тем, чтобы расписаться «красиво». Шрифт ясно говорит об эпохе модерна, а вертикальные «хвосты» у заглавных букв почти скопированы с автографа непосредственного учителя Малевича в эти годы – Ф. И. Рерберга.«

impressionistischer Künstler, der bereits an Ausstellungen teilgenommen hat.«¹⁷⁸ Die Gemälde aus einem solchen ›impressionistischen Frühwerk‹ stammen de facto aber vor allem aus dem Jahr 1930.¹⁷⁹ Vor allem handelt es sich dabei um in blau und weiß bzw. blau, weiß und rotem Vestiment auftretende Frauenfiguren in den Arbeiten »Das arbeitslose Mädchen« (»Devuška bez služby« 1930/1904)¹⁸⁰, »Der Boulevard« (»Bul'var« 1930/1903)¹⁸¹, »Auf dem Boulevard« (»Na bul'vare« 1930/1903)¹⁸² und »Die Blumenverkäuferin« (»Cvetočnica« 1930/1903)¹⁸³. Basner meint, man könne in Analogie zum ›zweiten Bauernzyklus‹ von einer ›zweiten impressionistischen Periode‹ sprechen.¹⁸⁴ Jean-Claude Marcadé bezeichnet Malevičs impressionistische Phase der 1930er Jahre als ›Neo-Impressionismus‹.¹⁸⁵

Wenn Malevič 1930 auf einen Impressionismus von »1903« ›zurückgreift‹, so zeigt dies einmal mehr das Kippen von Latenzzeit in Werkzeit (und zurück) und wäre gerade hier, auf Grund der Tatsache, dass keine impressionistischen Gemälde von 1903 bekannt sind, als Mystifikation, als *mystifizierender* Umgang mit Datierungen, zu beschreiben. Gerade im Sinne der Mystifikation als künstlerischer Strategie lässt sich festhalten, dass die Daten dabei zu einem entscheidenden Teil des Werks werden. Der »Impressionismus« von »1903« muss in diesem Sinne als ›Frühphase‹ der Künstlerbiographie Malevičs ernst genommen werden. Mystifikation als künstlerische Strategie überbrückt die »Dichotomie zwischen Trug und Wahrheit, Täuschung und Aufrichtigkeit, Lüge und Enthüllung.« Wichtig für die mystifikatorische Tätigkeit ist gerade die »Lust an der Halbwahrheit, die an einer vorgängigen Realität partizipiert und im Schatten einer dadurch verbürgten Wahrscheinlichkeit Fiktives für real erklären kann.«¹⁸⁶

Wenn Malevič mit diesen Daten Fakten für sein impressionistisches Frühwerk, bzw. seine impressionistische Übergangsphase schaffen will, dann ist ein weiteres Mal bemerkenswert, dass die Kunstwissenschaft auch hier, analog zur doppelten Datierung, sehr deutlich zwei Stilebenen im Bild erkennt. Basner stellt eindrücklich klar, wie sich malerisch beide Zeit- und Stilschichten, der pseudoziierte, imitierte Impressionismus

178 Kazimir Malevich 1878-1935, S. 108: »Еду. Это был 1904 год. Еду я уже как художник-импрессионист, принимавший участие в выставках.« Auch für die Kunstwissenschaft ist dabei der Hinweis darauf, dass Malevič, als er 1906 Kursk für immer verließ, einen großen Teil seines Frühwerks vernichtet haben könnte, zweitrangig. Vgl. I. A. Vakar: Krasnye kryši, S. 178, auch Anmerkung 10, S. 184.

179 Zur Wahrscheinlichkeit dieses Entstehungsjahrs vgl. Elena Basner: Živopis' Maleviča, S. 25.

180 Öl auf Leinwand, 80 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 345 (zu Abb. 57).

181 Öl auf Leinwand, 56 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 344 (zu Abb. 56).

182 Öl auf Leinwand, 55 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 343 (zu Abb. 55).

183 Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 351 (zu Abb. 67).

184 E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 186.

185 Jean-Claude Marcadé: Malévitch, Paris: Nouvelles Éditions Françaises 1990, S. 223.

186 Vgl. Susi Frank/Renate Lachmann/Sylvia Sasse u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hgg.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen: Gunter Narr 2001, S. 7-21, hier: S. 10. Es ist wohl kein Zufall, dass ein frühes Standardwerk über Mystifikation als künstlerisches Verfahren – das jedoch, der allgemeinen Tendenz folgend, vor allem Mystifikationen um den Autor- bzw. Autorinnennamen bedenkt – aus dem Jahr 1930 stammt: Evgenij Lann: Literaturnaja mistifikacija, Moskau, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1930.

und der Suprematismus, zeigen. So bemerkt sie mit Blick auf »Die Blumenverkäuferin«, dass trotz »vibrierendem ›impressionistischen‹ Farbauftrag, der in der Faktur der Leinwand tonangebend ist, die Figur des Mädchens einen monolithischen Eindruck macht.« Die Blumenverkäuferin sei »absolut statisch, weder in ihrer Haltung noch in ihrer Gestik gibt es den kleinsten Hinweis auf Bewegung, was dem Bild jede Lebendigkeit, jeglichen ›Impressionismus‹ nimmt.« Die beiden Stilebenen als Zeitebenen zeigen sich auch anhand des aus zwei unterschiedlichen Zeiten stammenden Vestiments der Figuren: Während die »Damen im Hintergrund nach der Mode der 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts gekleidet sind, erinnert das Kleid der Blumenverkäuferin selbst an die ›suprematistische‹ Kleidung der Heldinnen Malevičs aus seiner letzten Werkphase [...] [O]ben blau, unten rot.«¹⁸⁷ Auch bei »Auf dem Boulevard« kommt es zu einer kuriosen Diskrepanz zwischen dem offensichtlich Unzeitgemäßen des darin behaupteten impressionistischen Frühwerks und eben jener, in der Jahreszahl 1903 sich festschreibenden, so datierten Behauptung. Die »recht undogmatische Verwendung von Gelb als Binnenfarbe für einen Korb und einen Kinderwagen« in diesen Bildern fordert, so Thomas Kellein, ebenso »wie die ganz unfranzösische Lichtführung [...] zum Schmunzeln auf«.¹⁸⁸

Abgesehen von den erwähnten stilistischen Ungereimtheiten, dem kritisierten gebrochenen, ja, wie festgestellt wird, bis zur Lächerlichkeit mangelhaft ausgeführten Impressionismus, gibt ein *Schriftzeichen* Hinweis auf die komplexe Präsenz unterschiedlicher Zeitebenen. Malevič verwendet für Signatur und Aufschrift auf den genannten Bildern immer wieder das »jer«, das sogenannte »harte Zeichen« (»ѣ«), das bis zur Rechtschreibreform in der Folge der Revolution von 1917, Konsonaten am Wortende folgend, den männlichen Genus anzeigte. Malevič schrieb also ein »altes« Datum, schrieb die Bilder einer vergangenen Zeit zu und (unter)schrieb dabei im alten Modus. Malevič verwendet das »harte Zeichen«, das die Revolution im Sinne einer Modernisierung und Vereinfachung der russischen Schrift(sprache), im Zusammenhang auch mit einer Alphabetisierungskampagne, abgeschafft hatte. In der russischen Geistesgeschichte hatte das »harte Zeichen« (»ѣ«) schon lange zu den überflüssigen Indizien des Konservatismus gezählt. »Orthographischer Liberalismus« war nicht erst im 19. Jahrhundert ein Anliegen der russischen Intelligenzija, der vor allem das »harte Zeichen« ein Dorn im Auge war.¹⁸⁹ Immer wieder hatte es aber gerade im 19. Jahrhundert Versuche gegeben, das an sich bedeutungslose Zeichen wegzulassen und sich so fortschrittlich zu zeigen: 1879-1880 erschien die Zeitschrift »Russkij filologičeskij vestnik« ohne harte Zeichen, zwischen 1911 und 1912 sparte die »Tverskaja Gazeta« es für fünf Monate ein.¹⁹⁰

Während das Libretto zu »Sieg über die Sonne« (»Pobeda nad solncem«, 1913) noch ebenso im alten Stil erscheint wie etwa Malevičs Schrift »Vom Kubismus zum Supre-

187 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 25.

188 Thomas Kellein: »Die Werke mit kunstgeschichtlichem Bezug«, in: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld 2000, S. 71-99, hier: S. 76. Auch Basner macht deutlich, dass die stilistischen Entwicklungen der Zeit im Gemälde eine klare Sprache sprechen. E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 24-25.

189 Vgl. Irina Sandomirskaya: »Vokrug ѣ/Around ѣ. Power and the Magic of Writing«, in: Heresies/IdiomA. A Journal of Feminist Post-Totalitarian Criticism, 7/2 (1992), S. 44-60, hier: S. 48.

190 Ebd., S. 50-51.

matismus« (»Ot' kubizma k' suprematizmu«, 1916)¹⁹¹, fehlt das harte Zeichen auf dem Umschlag von »Über neue Systeme in der Kunst« (»O novych sistemach v iskusstve«, 1919)¹⁹² bereits. Malevič signierte sein Werk vor dem Suprematismus häufig mit hartem Zeichen (»Малевичъ/Malevič'), teilweise auch in der polnischen Schreibweise des Namens (»Malewicz«). Auch die suprematistischen Gemälde um 1915, die auf der Vorderseite der Bilder überwiegend undatiert und unsigniert sind, sind, sofern überhaupt und sofern der Name des Künstlers ausgeschrieben ist, noch meist mit Malevič' (also mit hartem Zeichen) signiert.¹⁹³

Zieht man in Betracht, dass aus nachrevolutionärer Perspektive die politische Brisanz dieses überflüssigen Zeichens bewusst gewesen sein muss, darf seine Verwendung um 1930 als signifikanter Zugriff auf eine vergangene Zeit gewertet werden – mit der Schreibung eines längst nicht mehr aktuellen Datums durchaus vergleichbar. Es dürfte sich hier um mehr handeln als einen Zugriff auf ein Wunschedatum im Sinne des Freud'schen »Verschreibens«.¹⁹⁴ Außer in der Signatur, die in dieser Serie auch noch im Gemälde »Die Arbeitslose«¹⁹⁵ im alten Stil gehalten ist, findet man das harte Zeichen in Aufschriften auf der Rückseite der Gemälde aus dieser Serie. So steht etwa am Verso von »Der Boulevard« (»Bul'var«)¹⁹⁶ mit blauem Pinselstrich »Этюдъ 2й/Бульваръ/1903 годъ« (2. Etüde/Boulevard/Jahr 1903) geschrieben. Das zum Verwechseln ähnlich betitelte Gemälde »Auf dem Boulevard« (Na bul'vare)¹⁹⁷ von 1930 ist links unten mit »KM« signiert und rechts unten mit »1903« datiert. Erst auf der Rückseite wird das Bild seiner »Zeit« gerecht: Mit Pinsel in Schreibschrift steht dort »К Малевичъ/1903 г/Этюдъ/на бульваре«¹⁹⁸ (K Malevič' J 1903 Studie »Auf dem Boulevard«) geschrieben (Abb. 22).

So gesehen kann das »harte Zeichen« auch zum Indiz für die Infragestellung der Datierung weiterer Gemälde werden. Man könnte sich etwa fragen, ob das motivisch – Frauengestalten in parkähnlicher Umgebung – an die Frauenserie »1930/1903« gemahrende Gemälde »Schwestern« (Sestry)¹⁹⁹ nicht eher von 1930 stammt als, wie auf dem Bild angegeben, von »1910«. Auf dem Bild sind zwei gleich gekleidete, im Halbprofil dargestellte Frauenfiguren mit lila Hut und Schirm zu sehen. Das Vestiment stammt in diesem Fall im Vorder- wie im Hintergrund aus derselben Zeit. Das Bild ist rechts mit »K. Malevič'« signiert und mit »1910« datiert. An der »Authentizität« dieser Signatur ist mit Blick auf die Jahreszahl vorerst nicht zu zweifeln. »Malevič'« wurde den Regeln der Zeit konform geschrieben. Auch können wir davon ausgehen, dass Malevič, wäre

191 Vgl. Faksimile des Umschlages in: K. Malevič: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 1, S. 27.

192 Vgl. Faksimile des Umschlages in: ebd., S. 153.

193 Ich beziehe mich hier vor allem auf die Annotation im Katalog: Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264-265. Weitere Beispiele aus derselben Zeit sind die gleich betitelten Gemälde »Zwei männliche Figuren« (»Dve mužskie figury«), vgl. ebd., S. 354 (zu Abb. 79 und 78).

194 Vgl. S. Freud: *Zur Psychopathologie*, S. 177ff. Freud beginnt den Abschnitt zum »Verschreiben« mit Beispielen von »Verschreibungen im Datum«.

195 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354 (zu Abb. 61).

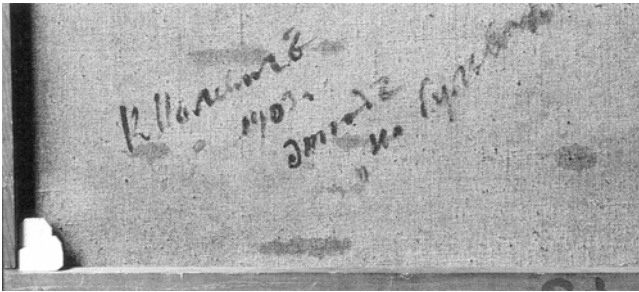
196 Öl auf Leinwand, 56 x 66 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 344 (zu Abb. 59).

197 Öl auf Leinwand, 55 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 343 (zu Abb. 55).

198 »Kazimir Malevič J 1903 Studie »Auf dem Boulevard««. Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 343 (zu Abb. 55).

199 Öl auf Leinwand, 76 x 101 cm, Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264 (zu Abb. 22).

Abb. 22: Kazimir Malevič: Rückseite von »Na bul'vare« (um 1930):
Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 343, Abbildung 55.



das Bild rückdatiert, nicht »1910«, sondern eben eher »1903« gewählt hätte, wie er dies übrigens auch für die Replik auf die »Schwestern«, für das Gemälde »Zwei Frauen im Garten« (*Dve ženščiny v sadu*, 1930/1903)²⁰⁰ getan hat. Das Bild ist auf der Vorderseite rechts unten signiert und datiert mit »KM; 03«.

Die Aufschrift auf der Rückseite des mit »1910« datierten Gemäldes »Die Schwestern« ist im Stil der Signatur in alter Rechtschreibung, also mit hartem Zeichen verfasst, und stammt, wenn auch den orthographischen Normen dieser Zeit entsprechend, gewiss nicht von 1910. Die Perspektive dieser Zeilen, die die durchlaufenen Schaffensphasen reflektieren will, ist sehr eindeutig nachträglich, das harte Zeichen, auf der Vorderseite des Bildes vielleicht authentisch, verleiht auf der Rückseite der Nachträglichkeit Nachdruck. Bezugnehmend auf die Impressionismen von »1903« verabschiedet sich Malevič mit dem Gemälde von »1910« »endgültig« von dieser Phase und kann somit, gemäß seiner neu konfigurierten Werkchronologie Richtung Suprematismus weiterschreiten.²⁰¹ Diese Geschichte trägt somit eindeutig die Daten der 1930er Jahre. Auf der Rückseite des Bildes ist zu lesen:

Zwei Schwestern wurde in der Zeit des Kubismus und Cezanismus gemalt. ~~Zwei Empfindungen~~ Unter der starken Empfindung der Malerei des Impressionismus (während der Arbeit am Kubismus) und um sich vom ~~diesem~~ Impressionismus zu befreien, habe ich dieses Bild gemalt/beschriftet. J. 1910 K. Malevič hat das Bild um 4 Uhr gemalt/Beschriftung der Leinwand um 4 Uhr.²⁰² [Kursivierung B.O.]

Die »exakte« Zeitangabe – »um 4 Uhr im Jahr 1910« mag ein Hinweis auf die Lichtverhältnisse der Tageszeit sein, in diesem Kontext tritt sie uns als Indiz für die nachträgliche Beschriftung, für eine der eventuell authentischen Datierung »1910« widersprechende Zeitebene entgegen. Höchst ambivalent wird die Zeitangabe aber vor allem mit

200 Öl auf Leinwand, 28 x 51 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 343 (zu Abb. 68).

201 Vgl. auch I. A. Vakar: *Krasnye kryši*, S. 182.

202 Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264: »Две сестры писаны во время кубизма и сезанизма. ~~Два ощущения~~ Под сильным ощущением живописи импрессионизма (во время работы надъ кубизмом), и чтобы освободиться отъ ~~этого~~ импрессионизма, я записал этот холстъ. 1910 г. К. Малевичъ. запис холст в 4 часа.« [Streichungen im Original; Hervorhebung B.O.]

Blick auf das Verhältnis zwischen den Lexemen »zapisal« (ich habe beschriftet/ich habe bemalt) und dem entweder ukrainischen Substantiv »zapis« (Aufzeichnung, Beschriftung) oder dem russischen, aber abgekürzten Verb »zapis« (etwa: ich habe beschr/bem): »[...] ja zapisal étot cholst.«/»[...] zapis cholst v 4 časa.« ([...] ich habe die Leinwand beschriftet/bemalt./[...] Beschriftung/Bemalung der Leinwand um 4 Uhr/Leinwand um 4 Uhr beschr/bem). Wieder einmal kippt, hier auch in der Doppelbedeutung von »pisat« (schreiben/malen), das Malen ins Schreiben, das Schreiben ins Beschreiben und Beschriften. Und sehr wahrscheinlich dringt das Ukrainische hier ins Russische mit ein, im Wort »zapis«, dem jede Endung fehlt, das in russischer Orthographie als »Aufzeichnung« mit *weichem* Zeichen geschrieben werden würde (zapis'). Das ukrainische Lexem, eine topische und topographische Verschiebung, verstärkt das geschriebene Begehren nach einer anderen Zeit und erinnert gerade durch die Angabe der genauen Uhrzeit an die in Malevičs autobiographischen Skizzen von 1923-25 festgehaltene Anekdote, dass man ihn damals, als er noch in Kursk, an der Grenze zur Ukraine als Beamter tätig war, angehalten hatte, erst nach 4 Uhr vom »Schreiben« (pisat-) zum »Malen« (pisat-) überzugehen:

Meine Vorgesetzten haben mir nicht empfohlen, den ganzen Tag zu malen/[»schreiben«, B.O.], und mir geraten, es nach 4 Uhr zu tun, so ging das nicht nur einen Monat lang, sondern Jahre, bis endlich ein wenig Geld geblieben war und ich beschloss, nach Moskau umzuziehen.²⁰³

Die Aufschrift imitiert nachträglich eine Schrift von 1910 bzw. jenen Stil, mit dem 1930 das Jahr »1903« geschrieben und der Impressionismus an den Beginn der Schaffensbiographie gesetzt wurde. Diese Aufschrift kennt und benennt den Zeitpunkt des Übergangs vom Schreiben/Malen (»pisat«) zum Malen/Schreiben (»pisat«): »4 Uhr«, wie Malevič ihn in der zitierten autobiographischen Notiz von 1924 festgelegt hatte. »Die Schwestern« sind somit beispielgebend dafür, wie die Aufschrift die Rückseite der Bilder umschreibt, sie in die Biographie einschreibt, zum biographischen Faktum umformuliert und dabei redefiniert. Dies geschieht an der Grenze zwischen »(avto-)biografija« und »Lebensschrift« – »živopis'« – wie das russische Wort für Malerei auch zu übersetzen ist. Dies geschieht in einer Bewegung, die die Grenze zwischen Lebenserzählung und Malerei auflöst.²⁰⁴

»Die Blumenverkäuferin«²⁰⁵, ebenfalls aus dem »impressionistischen Frühwerk«, (Abb. 23) ist eine Wiedergängerin inmitten der Turbulenzen der sowjetischen Kulturpolitik – in den 1930er Jahren, und darüber hinaus im Umgang mit Malevičs Werk. Wie in seiner Datierung »1930/1903« auch markiert das Gemälde palindromartig Anfänge und Enden in den werkchronologischen wie kulturpolitischen Narrativen.

203 K. Malevič: Iz I/42: (Avtobiografičeskie) zametki, S. 107: »[...] Начальство все же не рекомендовало весь день писать, и советовало делать после 4-х часов, так тянулось не месяц, а годы, пока не собралось немного денег, и я решил перебраться на жительство в Москву.«

204 Auch das Gemälde »Die Schwestern« ist Ende der 1920er Jahre entstanden. Vgl. J.-C. Marcadé: Malevič, S. 226.

205 Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 351 (zu Abb. 56).

Wenn wir bereits mit Basner die beiden stilistisch recht unterschiedlichen Zeitebenen hervorheben konnten – das ›impressionistische‹ Vestiment im Vordergrund, das ›suprematistische‹ Kostüm der Blumenverkäuferin selbst –, so lohnt es sich, nicht zuletzt mit Blick auf die Oberflächengestaltung der Bekleidung, auch auf das Motiv selbst, die Blumen – den Blumenhandel einzugehen. Die Blumen im Korb und in der Hand der zentralen, titelgebenden Bildgestalt, zum Verkauf angeboten, scheinen stilistisch eher auf die hintere Bildebene zu rekurrieren,²⁰⁶ und damit also auf die ja auch im Datum angezeigte Zeit weit vor der Revolution, die Zeit um die Jahrhundertwende.

Malevičs in suprematistischer Farbkombination gekleidete Hyazintenverkäuferin von 1930/1903 scheint unentschlossen, ob sie ihr florales Angebot in ihrer rechten Hand nach vorne hin ausstrecken, anbieten soll. Man wird auch hier den Eindruck einer Unbeweglichkeit, einer starren Zurückhaltung nicht los. Stilistisch und farblich gehören die Blumen eher zum Bildhintergrund bzw. zur auf der rechten Seite des Bildes im Profil zu sehenden Verbindungs- und Vermittlungsfigur zwischen den beiden Ebenen: Einer weiß gekleideten, impressionistisch ausgeführten Dame mit weißem Hut, auf dem sich ein pastellroter Blumenschmuck zu befinden scheint. Die beiden Hyazinten in der Hand der Blumenverkäuferin wiederholen genau diesen Farbton. Diese Unentschiedenheit der Blumenverkäuferin gemahnt an eine Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre geführte Debatte um die Gestaltung textiler Oberflächen – die Debatte für und wider das Blumenmuster:

In Folge einer nachrevolutionären grundlegenden Neuausrichtung der russischen Wirtschaft waren Veränderungen im Bereich der textilgestaltenden Kunst und textilerzeugenden Industrie vorgesehen. In der jungen Sowjetunion fehlten sowohl eigene Entwürfe als auch Produktionsstätten. Der nachrevolutionäre kreative Enthusiasmus brachte spektakuläre Alternativen zum Altbewährten, meist importierten Textildesign hervor. Neben den abstrakten geometrischen Formen, die das hergebrachte, als bourgeois diskreditete, florale Ornament ersetzen sollten, sind auch jene kühnen Entwürfe bekannt, die Maschinenteile, Flugzeuge, Fahrräder, Fabrikschlote oder Traktoren und dann später auch an den Maschinen tätige Menschen zu Mustern anordnen (Abb. 24).²⁰⁷

Auch von Malevič sind abstrakte bzw. suprematistische Textilentwürfe aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erhalten²⁰⁸. War man noch 1928 davon ausgegangen, dass es im Sinne einer völligen Umgestaltung des Alltags nach Maßgaben der Sowjetideologie richtig sei, die Oberfläche der Kleidung in Analogie zu Plakaten und Postkarten zu nutzen²⁰⁹, so sah man sich schon 1931 dazu veranlasst, an dieser Überzeugung zu zweifeln. Und zwar nicht zuletzt deshalb, weil die Agitationsmotive auf den Bekleidungsstoffen

206 Freilich muss man bei diesem Motiv unweigerlich an Nikolaj Karamzins sentimentalistische Heldin »Liza« aus der Erzählung »Die arme Liza« (»Bednaja Liza«, 1792) denken, deren Schicksal als Maiglöckchenverkäuferin in Moskau ihren Lauf zu nehmen beginnt.

207 Vgl. Abbildungen im Katalog: Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Moskau, Bern: Galart/Bentelli 1993, S. 596-617.

208 Etwa: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. Abb. 121 (1919-1920) und aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre: Abb. 129-132.

209 Šarlotta Duglas: »Russkij tekstil. 1928-1932«, in: Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Moskau: Galart, Bern: Bentelli 1993, S. 255-264, hier: S. 259.

Abb. 23 (links): Kazimir Malevič: »Cvetočnica« (Die Blumenverkäuferin) 1930, 80x100: Kazimir Malevič v Russkom Muzeu, Abbildung 56.

Abb. 24 (rechts): Sergej Burylin: Textilentwurf »Traktorist za rabotoj« (Traktorist bei der Arbeit) Ende 1920er, Anfang 1930er Jahre: Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Moskau/Bern: Glart/Bentelli 1993, Abb. 609.



schlicht zu wenig Absatz fanden.²¹⁰ 1933 forderte schließlich ein Artikel in der »Pravda«, dass Bekleidung von Plakaten zu unterscheiden sein müsse, dass niemand das Recht habe, einen ehrlichen Arbeiter in eine »wandelnde Galerie«²¹¹ umzufunktionieren. In der Folge dieses Artikels hielten die noch in den späten 1920er Jahren verfeimten Blumenmuster auf Textilien wieder Einzug in die sowjetische Alltagskultur. Charlotte Douglas sieht mit der Rückkehr des Blumenmusters das Ende der Avantgarde – im Textilbereich – markiert.²¹²

Vor dem Hintergrund solcher hitzigen Dispute um die Textilgestaltung und die Legitimität des Floralen ist das unentschlossene, unentscheidbare Auftreten der Hyazinthenagentin auf Malevičs Gemälde sehr explizit von seiner Zeit, den 1930er Jahren mit ihrer paradox politischen Restauration, ihrem Rückgriff auf zwischenzeitlich in Verfall geratenes, markiert und datiert. Die nach hinten, zurück, auf den Bildhintergrund weisenden, dem Bildhintergrund zugewiesenen Blumen bilden den Kontrast zum unifarbenen Kleid der Frau (das einzig an Kragen und Ärmeln ornamentale Ansätze aufweist). Die Blumenverkäuferin ist so selbst ein Wesen der Zwischenzeit und des Zwischenraums, des »Intervalls«, sie gehört nicht mehr zur »hinteren« Ebene, zur vergangenen Zeit, hält aber noch beinahe krampfhaft Hand(els)beziehungen dazu aufrecht. Offensiv an der Aufwertung des Floralen teilzunehmen, wie sie zur Zeit der Entstehung

210 Š. Douglas: Russkij tekstil, S. 262.

211 Zitiert nach Š. Douglas: Russkij tekstil, S. 263: »Никому не дано право превращать честного труженика в передвижную картинную галерею.«

212 Ebd., S. 263.

des Gemäldes vor sich geht, kann sich die Protagonistin offensichtlich nicht entschließen.²¹³

Malevičs Bild wurde 1932 zum ersten Mal in der Ausstellung »15 Jahre Künstler der RSFSR«²¹⁴ gezeigt. Nach seinem Tod (1935) wurde es im März 1936 an das Russische Museum in Leningrad übergeben. Schon drei Monate später wurde das Museum aber von allem »gereinigt« was »Formalismusverdacht« erweckte, die »Ismen-Säle« mussten geräumt werden. Dabei versuchten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums angeblich, zumindest die »Blumenverkäuferin« für die Ausstellungsräume zu retten, was jedoch ohne Erfolg blieb. Auch der Hinweis, dass »ohne Malevič der sozialistische Realismus undenkbar« sei, verhallte. Erst 1977 wurde das Gemälde zum ersten Mal wieder ausgestellt. Noch vor Malevičs offizieller Wertschätzung habe das Gemälde als »linientreues« Werk eines nicht linientreuen Künstlers gegolten.²¹⁵ »Die Blumenverkäuferin« war, als Gemälde von 1903, im Russischen Museum in Leningrad auf einer Schau zur Malerei »Ende des 19. – Anfang des 20. Jahrhunderts« zu sehen.²¹⁶ Ob »1903« oder »1930« musste scheinbar zu diesem Zeitpunkt, da vor allem ein Bewusstsein von einer großen Lakune die Kunst vor 1934/36 betreffend herrschte, ziemlich einerlei gewesen sein. »1903« markierte damals wohl ebenso gut einen neuen Anfang der Rückbesinnung auf eine vergangene und teilverbotene Zeit wie »1930«. Noch der seinerzeit sicherlich sensationelle Katalog zur Ausstellung »Kazimir Malevich. 1878-1935«, einer in Leningrad, Moskau und Amsterdam zwischen 1988-1989 gezeigten Schau, scheint nicht an der Datierung von »Die Blumenverkäuferin« (»Cvetočnica«), »Auf dem Boulevard« (»Na bul'vare«), »Der Boulevard« (»Bul'var«) und »Die Arbeitslose« (»Devuški bez služby«) mit »1903« bzw. »1904« zu zweifeln. Auch dies spricht davon, dass man erst Anfang der 1990er Jahre wieder damit beginnen konnte, die Geschichte der Avantgarde zu erzählen. Eine Geschichte, deren komplexe temporale Struktur erst im späteren Verlauf, etwa mit der Malevič-Ausstellung im Russischen Museum im Jahr 2000, deutlich sichtbar werden konnte. »Die Blumenverkäuferin« spielt dabei nicht nur als Bild aus dem »Frühwerk« des Künstlers eine Rolle.

Gesichtslose Daten

Malevič setzt die datierende Neu(er)zählung seines Werks bis in die frühen 1930er Jahre fort. 1932, das Jahr, in dem sämtliche Künstlervereinigungen der UdSSR aufgelöst werden, bildet auch mit Blick auf seine Datierungskunst einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers. Basner zählt eine Reihe möglicher Gründe dafür auf. Unter anderem erwähnt sie die Tatsache, dass ein großer Teil der Werke, die Malevič in der Lenin-grad-er Version der Ausstellung »Chudožnik RSFSR za 15 let« (»15 Jahre Künstler der

213 In diesem Zusammenhang ist Basners Hinweis darauf zu erwähnen, dass das Gemälde möglicherweise von Malevič auf Anfrage Punins nach impressionistischen Bildern hergestellt worden sein könnte. Jedenfalls habe das Russische Museum in Leningrad das Bild 1930 für die beachtliche Summe von 1000 Rubeln angekauft. E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 189.

214 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 351.

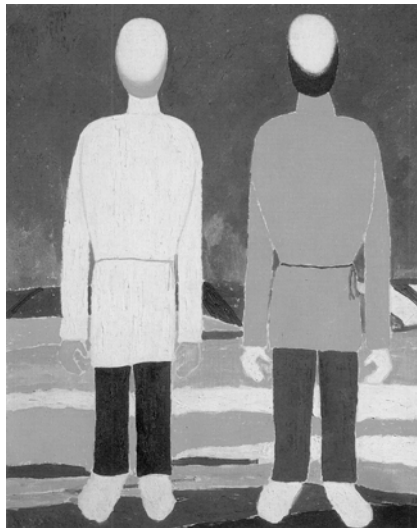
215 E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 186, 192.

216 E. Basner: Zivopis' Maleviča, S. 15.

RSFSR«, 1932) zeigen konnte, für die Folgeausstellung in Moskau von der dortigen Auswahlkommission ›aussortiert‹ wurde.²¹⁷ In Moskau sollte die Ausstellung im Juni 1933 eröffnet werden, also zu einem Zeitpunkt, als sämtliche freie Künstlerorganisationen in der UdSSR bereits verboten waren.²¹⁸

Auf die ›bilderlose‹ Zeit zwischen 1929 und 1932 scheint nun eine Phase zu folgen, die auch von den in der bilderlosen Zeit rückdatierten Bildern nichts mehr wissen will. Wenn wir davon ausgehen können, dass ein großer Teil der für die Moskauer Ausstellung 1933 abgelehnten Bilder aus der Umdatierungsphase um 1929 stammte²¹⁹, lässt sich Malevičs Abschied von der mit dieser Schaffensphase verbundenen Praxis der Rückdatierungen und den daran gebundenen stilistischen Verfahren nachvollziehen.

Abb. 25: Kazimir Malevič: »Dve mužskie figury« (Zwei männliche Figuren) Anfang 1930er, 99x79,5; Kazimir Malevič v Russkom Muzei, Abb. 79.



Bis 1932 jedoch schreitet Malevič mittels Rückdatierungen in der Zeit voran. Seine Menschenfiguren in Landschaften erreichen dabei den ›reinen‹ Suprematismus, für den vor allem die ›Gesichtslosigkeit‹ der in dieser Zeit entstehenden Figuren typisch ist. Zu beobachten ist dies etwa im Gemälde »Zwei männliche Figuren« (»Dve mužskie

217 Vgl. ebd., S. 26.

218 Vgl. C. Douglas: Kazimir Malevich, S. 40.

219 M. Drutt: Suprematismus, S. 266 zählt die in Moskau gezeigten Bilder auf. Demnach handelte es sich um 8 Gemälde. Alleine auf dem Foto der in Leningrad ausgestellten Arbeiten Malevičs sind 19 Bilder zu sehen; außerdem zahlreiche ›Architektone‹.

figury« Anfang 1930/»1913«, Abb. 25)²²⁰ oder im wohl etwas später entstandenen Bild »Die Athleten« (»Sportsmeny«, 1930-31/»1915«)²²¹.

Das Gemälde »Zwei männliche Figuren« knüpft aufgrund des volkstümlichen Vespiments, den weißen bzw. roten Hemden, an die bäuerliche Motivik an. Es trägt unten links die Initialen »KM« und auf der gegenüberliegenden Seite die Datierung »1913«, also jene Jahreszahl, die in Malevičs Schaffenschronologie den Beginn und Höhepunkt des suprematistischen Zeitalters indiziert. Über die gesamte Rückseite der Leinwand finden wir eine offensichtlich mit Pinsel geschriebene Notiz des Künstlers, die nicht nur Signatur und Datierung affirmiert. Wieder einmal schafft die rückseitige Aufschrift jenen Kontext, der durch die Rückdatierung indizierten Geschichtszahl diametral entgegengesetzt ist. Die aufgepinselfte Aufschrift positioniert das Gemälde in der historischen Gegenwart seiner Entstehungszeit, verdeutlicht den Abstand und den Zwischenraum zwischen »1913« und dem 17 Jahre später verfassten Kommentar. Sie markiert somit auch These und Antithese, die zur Synthese zwischen suprematistischer Abstraktion in Form und Farbe und der vergleichsweise figürlichen Gegenständlichkeit führt. Auf der mit Malwerkzeug beschrifteten Rückseite des Bildes, sie mutet wie eine Postkarte oder eine kurze Nachricht an und verwendet einmal mehr die vorrevolutionären Rechtschreibnormen, also das harte Zeichen, ist die Rede vom Künstler, der, im Gegensatz zum »Ingenieur«, nach »Formen der Natur« greift (Abb. 26):

Der Ingenieur verwendet, um/seine Zielvorstellungen auszudrücken/das eine oder andere Material/der Künstler-Maler nimmt für/den Ausdruck seiner Farbempfindungen/die eine oder andere Form der Natur./K Malevič] 1913/Kuncevo²²²

Mit dem *Material verwendenden* »Ingenieur« ist hier zweifellos eine Anspielung auf den Konstruktivismus gegeben, der Ende der 1920er Jahre eine zentrale Rolle in der sowjetischen Kunstwelt spielt. Schon seit 1919 hatte eine feurige Auseinandersetzung zwischen den Konstruktivisten und Malevič geherrscht, sicher auch, weil sie einander näher standen, als ihnen vielfach lieb war, dies gilt natürlich auch für die Lehrer-Schüler-Verhältnisse (Ėk Lisickij).²²³ Gegen dieses konstruierende, konstruktivistische Machen setzt Malevič eine natürliche Emanation, die Behauptung, dass die verwendeten »Formen der Natur« für ihn offensichtlich die angemessenen »Gefäße« für den Einsatz der suprematistischen Grundfarben – rot, weiß und schwarz für die beiden Figuren in Frontalansicht – sind. Mit Blick auf die Bauernmotive wird deutlich, wie sehr Malevič sich hier weiter von dem entfernt, was wir als »Natur« uns vorstellen mögen, was

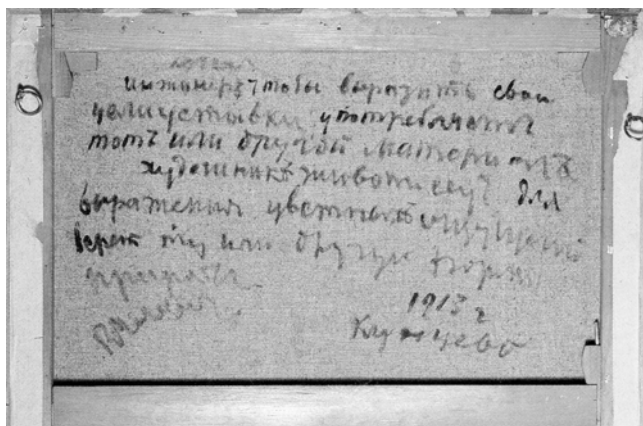
220 Öl auf Leinwand, 99 x 79,5 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354 (zu Abbildung 79).

221 Öl auf Leinwand, 142 x 164 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 352 (zu Abb. 70).

222 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354 (zu Abb. 79, Annotation 47). »Инженеръ, чтобы выразить свои/целеуставки употребляет/тотъ или другой материалъ/художникъ живописецъ для/выражения цветныхъ ощущений/берет ту или другую форму природы./К Малевич 1913 г/Кунцево«. [Hervorhebung, B.O.]

223 Zum Verhältnis zwischen Malevič und den Konstruktivisten vgl. A. Hansen-Löve: Die Kunst ist nicht gestürzt, S. 428-435. Vgl. auch Nikolaj Tarabukins Kritik am Suprematismus, bzw. hier namentlich an Malevič: »[...] die Suprematisten mit ihrem dummen schwarzen Quadrat auf weißem Grund [...]«. Nikolaj Tarabukin: »Von der Staffelei zur Maschine« [1923], in: Groys/Hansen-Löve (Hgg.), Am Nullpunkt (2005), S. 416-474, hier: S. 421.

Abb. 26: Rückseite von »Zwei männliche Figuren« mit der Datierung »1913«: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354, Abb. 74.



gleichzeitig heißt: Malevič ist weiterhin auf seiner radikalen Suche nach einer *malerischen* ›Natur‹ bzw. deren Umsetzungsmöglichkeiten in suprematistischer Manier. Auch hier treffen wir wieder auf das neue Verständnis des ›Primitivismus‹, zu dem Malevič durch die Ikonenmalerei gekommen sein will, deren »antianatomistischen« Zugang zur ›Natur‹ der Dinge er verinnerlicht zu haben meinte.²²⁴

Von hier aus erklärt sich dann wohl auch die ›abstrakte‹ Gesichtlichkeit – Gesichtslosigkeit in Analogie zur Gegenstandslosigkeit – der Versuch, die Gegenstandslosigkeit auf die zentrale Schnittstelle unserer Vorstellung von Ausdruckhaftigkeit zu übertragen.²²⁵ Gerade in der auf den ersten Blick befremdlichen Synthese von Suprematismus, anthropomorpher Gegenständlichkeit und abstrakter Fazialisierung – sie wird zum Abschluss von Malevičs Lebensschaffen zum ›klassischen‹ Porträt, zur Rückkehr zur Gesichtshaftigkeit führen – partizipiert Malevič an einem Ende der 1920er Jahre an der »Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften« (»GACHN«²²⁶) geführten Diskurs über die Aktualität des Genres Porträt in der bildenden Kunst.

Diese an der »GACHN« geführte Diskussion über den Status des Porträts mutet auf den ersten Blick wie eine Rechtfertigung der gegenständlichen Malerei an, ein Ein-

224 K. Malevič: Otryvki iz »Glav, S. 110-111: »[...] Jegliche Meinung über die Natur und den Naturalismus der ›Wanderer‹ (»Peredvižnikov«) wurde dadurch über den Haufen geworfen, dass die Ikonenmaler, die eine große Meisterschaft in ihrer Technik erreicht hatten, den Inhalt als antianatomische Wahrheit, außerhalb jeglicher linearer oder erhabener Perspektive wiedergaben. Farben und Formen haben sie nur auf Grundlage einer rein emotionalen Wahrnehmung des Themas geschaffen.«

225 Vgl. dazu auch die Untersuchung entlang der Unterscheidung »Antlitz« (»lik«), »Gesicht« (»lico«) und »Maske« (»maska«) von O.V. Furman: Furman, Ol'ga V.: »Lik-lico-maski v figurativnoj živopisi Kazimira Maleviča 1928-1933 godov. K probleme obraznosti v iskusstve russkogo avangarda«, in: A. V. Zacharova (Hg.): Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauč. statej. Vyp. 2. Sankt Peterburg: NP-Print 2012, S. 478-482.

226 Abkürzung für »Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk«.

druck, der durch die Kritik an den Kunstismen der Zeit verstärkt wird. De facto dient das Porträt-Genre aber dazu, exemplarisch die Standpunkte einer phänomenologischen Ästhetik zu verdeutlichen. Die zentrale Frage dabei ist das Verhältnis zwischen einer singulären konkreten Referenz zwischen Darstellung und Dargestelltem, dem Porträt als Gebrauchs- und Gelegenheitsgenre, und einer Legitimation des Porträts als Kunstwerk bzw. ästhetisches Objekt, das auch jenseits seiner konkreten Referenz von künstlerischem Wert sei.²²⁷ Es geht um den »Einbruch der Zeit ins Spiel«²²⁸ und die sich daran anschließende Frage, ob und wie dieser »reale geschichtliche Bezug« zum Kunstwerk »gehört«. Mit Blick auf die Porträtmalerei betont der für die russische Diskussion einflussreiche Broder Christiansen, dass sich die Porträtmaler eben nicht damit begnügen, »ein Stück seelischer Wirklichkeit in seiner charakteristischen Sonderart zu konterfeien«, vielmehr sei es deren Aufgabe, »die individuelle Psyche zu schildern in dem Moment, wo das Metaphysische sie überkommt.«²²⁹

In dem 1928 erschienenen Sammelband »Die Kunst der Porträts« (»Iskusstvo Portreta«) wird demnach festgestellt, dass nunmehr die Darstellung des Menschen wieder ihren Platz in der Kunst zurückfordere, die Zeit des »Dinghaften« in der Kunst abgelaufen sei.²³⁰ Der »Gleichheit« der ästhetischen Gegenständlichkeit des Dargestellten mit einem »eidos« des Lebendigen wird der klare Vorzug gegenüber einer (bloß äußerlichen) »Ähnlichkeit« gegeben.²³¹ Zur zentralen Darstellungskategorie in der Diskussion um den ästhetischen Status des Porträts wird der ungegenständliche Begriff des »olictvorenije« (wörtlich: »Verantlichtung«, »Gesichtwerdung«, Personifizierung, Verkörperung). Diese »Gesichtwerdung« des ästhetischen Objekts hat im Verständnis dieser Theorie nichts mit äußerlicher Ähnlichkeit zu tun, sondern mit der »inneren Form« (»vnutrennjaja forma«), in der eine vom gegenständlichen Träger unabhängige Präsenz einer Wesenheit bestehe. Malevič hätte wohl diese Definition des ästhetischen Objekts für sein »Schwarzes Quadrat« genauso unterschrieben wie für die in diesem Abschnitt erwähnten menschlichen Figuren und Porträts. Wo die Rede davon ist, dass das »Dreieck zwar immer Dreieck« sei, es aber darum gehe, »die Inhaltsform in ihrer Reingestalt zu erfassen«, was möglich werde, sobald »jeglicher reale Träger zerstört wird und das Porträt-Ding sich in ein Bild verwandle«²³², besteht zumindest typologisch totale Übereinstimmung der Positionen der phänomenologischen »GACHN«-Ästhetik mit Malevičs Ideen-Malerei. Malevičs einschlägige Stellungnahme zu dieser Frage wird so gesehen

227 Vgl. Rudolf Preimesberger: »Einleitung«, in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hgg.), Porträt, Berlin: Reimer 1999, S. 13–64, hier: S. 17.

228 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: J. C. B. Mohr 1990, S. 152.

229 Broder Christiansen: Die Philosophie der Kunst, Hanau: Claus & Feddersen 1909, S. 346–347.

230 Aleksandr G. Gabričevskij: Iskusstvo Portreta. Sbornik Statej, Moskau: Trudy Gosudarstvennoj akademii chudožestvennyh nauk 1928, S. 5.

231 Vgl. Brigitte Obermayr: »Das »Leben« zwischen »Gegenstand«, »Ding« und »Ähnlichkeit« in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre«, in: Anke Hennig/Georg Witte (Hgg.), Der demontierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit (= WSA Sonderband 71) 2008, S. 89–130, hier: S. 108. Vgl. Nikolaj I. Žinkin: »Portretnye formy«, in: A. Gabričevskij, Iskusstvo Portreta 1928, S. 35.

232 N. I. Žinkin: Portretnye formy, S. 35.

beinahe obsolet: »Ich male kein PORTRÄT, ich habe zur malerischen Kultur auf dem menschlichen Gesicht zurückgefunden.« [...]«²³³

Die reale, singuläre Referenz im Porträt-Bild betrifft jedoch, einfach gesagt, die Referenz der Daten, die Frage danach ob für den/die Porträtierte/n überhaupt reale Lebensdaten als reale Referenzen vorliegen, bzw. welchen Zeitpunkt, welchen Lebensausschnitt das Porträt festhalten will. Der Spannung zwischen dem ›Okkasionellen‹, der ›Einmaligkeit des Gelegenheitsbezugs‹, der ›uneinlösbar‹ ist, und dem verallgemeinernden ›Sinnganzen‹ muss das Porträt offensichtlich aushalten können. Gadamer geht davon aus, dass auch der ›uneinlösbar gewordene Bezug‹, also ein Fehlen der konkret datierbaren Referenz, im Werke selber anwesend und wirksam bleibt.²³⁴ Ein Porträt bleibe auch dann als Porträt fassbar, wenn etwa die Referenz gar nicht bekannt ist. Das Okkasionelle trage auch uneingelöst den Sinn des Ganzen mit.²³⁵ Wir erfahren jedoch bei Gadamer nicht, wie dieses ›Uneingelöste‹, dieses der Bedeutung verlustig gegangene Singuläre, die historische Datierung in einem Sinnganzen agiert, eine Frage, der aus der Perspektive der Datumskunst nachgegangen werden kann – etwa mit Blick auf den Status des ›Singulären im Sinnganzen‹ in Malevičs rückdatierten, gesichtslosen Menschenfiguren in suprematistischer Form und Formel.

Gerade in diesen Gemälden ist die Spannung zwischen Einmaligkeitsbezug und Anspruch auf das Allgemeine festzustellen. Einerseits besteht hier eindeutig der Drang zur Isolation des ästhetischen Gegenstandes von seinem konkreten Zeitbezug – dieser manifestiert sich an der Rückdatierung. Die Markierung dieses Isolationsvorgangs, »1913«, rechtfertigt die gewählte malerische Lösung, den Suprematismus. »1913« ist in Malevičs Werk schon lange keine Geschichtszahl mehr, sondern vielmehr ein symbolisches Datum. Dennoch operiert diese Isolation andererseits mit ihrem eigenen ›Gegengift‹, der historischen Datierung. Von dieser ihrer anderen, der neutralen Seite, kann sich die Jahreszahl »1913« nicht lösen. Der definitive Einbruch der Zeit ins Spiel wird an der doppelten Datierung (»1913/1930/31«), die des pinselgeschriebenen Kommentars bedarf, vor Augen geführt.

Es muss für den Suprematisten vor diesem Hintergrund der suprematistischen Verallgemeinerung des Okkasionellen eine große Herausforderung gewesen sein, sich gerade dem Gesicht als Schlüsselstelle in Repräsentations- und Darstellungspolitiken, als zentralem Verhandlungsplatz der Referenzialität²³⁶ anzunehmen, sich an diesen ›Gegenstand‹ zu machen. Zwischen Gesichtslosigkeit und suprematistischer ›Füllung‹ der fazialen Fläche setzt Malevič seine gegenstandslose Radikalität fort. Es geht hier um neue Ähnlichkeitskriterien, um eine ›Schaffung des Gesichts‹, die sich nicht am

233 E. Basner: *Živopis Maleviča*, S. 26, (Versalien zitiert nach Basner, die die Schreibweise in den Aufzeichnungen von A. Leporskaja wiedergibt). »Я не пишу ПОРТРЕТ, а вернулся к живописной культуре на человеческом лице« [...]«.

234 H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 153.

235 Ebd., S. 151-152; zum Porträt vgl. auch S. 150.

236 Nicht zuletzt haben es die reformatorischen Bilderstürmer gerade auf die fazialen Darstellungen abgesehen. Vgl. Georg Witte: »The One and Only Kulik. Ein Kommentar zum Kommentar von Tomáš Glanc«, in: Anke Henning/Brigitte Obermayr/Georg Witte (Hgg.), *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde* (= WSA Sonderband 63), München, Wien: Kubon & Sagner 2006, S. 229-233, hier: S. 230.

Anthropomorphismus orientiert, sondern einfach nach »Proportionsverhältnissen«²³⁷ richtet. Bezeichnend, dass in diesem Zusammenhang dem Gesicht die *Landschaft* als Entsprechung an die Seite gestellt wird. ›Landschaft‹ aber nicht im Sinne von Umfeld oder Mimesis der Natur, sondern als Ungegenständlichkeit, als eine »deterritoralisierte Welt«.²³⁸

Die suprematistische Fazialisierung bzw. ›Verantlitzung‹ von Gesicht und Landschaft zeigt sich bei Malevič in aller Deutlichkeit im von seinen Ausmaßen her größten²³⁹ Bild im Oeuvre des Künstlers, dem zwischen 1930 und 1931 entstandenen Gemälde »Die Athleten« (»Sportsmeny«, »1915«). Es ist auf seiner Vorderseite zweimal signiert, rechts unten mit »K Malevič« und links mit »KMal«. Datiert ist es nur auf seiner Rückseite, dort hat sich neben der Aufschrift (mit Farb- oder Bleistift) »Sportsmeny« (Sportler/Athleten) auch jener Schriftzug erhalten, der ausdrücklich davon spricht, dass es sich hierbei im Wesentlichen um »Suprematismus« handle, und zwar um »Suprematismus in den Konturen von Sportlern« (»Suprematizm v konture sportsmenov«).²⁴⁰ Tatsächlich sind die anthropomorphen Umrisse mit suprematistischen Farbflächen gefüllt, bzw. von diesen im Sinne der »inneren Form« im Sinne der »Verantlitzung« erfüllt, dies gilt auch für den fazialen Suprematismus, für die Darstellung der Gesichter der Athleten. Thomas Kellein sieht in diesem Bild jene »Finalität des Suprematismus« erreicht, der in einer »von farbigen Menschen besetzten Weltlandschaft« liege. Denn

nirgends erscheinen die Figuren stärker zerlegt und schematisiert. Köpfe und Hälse sind wie Jacken und Hosen zweigeteilt. Die menschlichen Extremitäten geben mit den Farblinien unterhalb des Horizonts ein Bildprogramm vor. Indem die Farben pro Figur auf bis zu zehn verschiedene Körperpartien verteilt sind, Hände und Manschetten sowie Füße nicht mitgerechnet, definiert sich der Mensch als Baukasten für Farbkontraste.²⁴¹

Ansätze zu diesem ›in Formen der Natur‹ erscheinenden Suprematismus sind im ebenfalls querformatigen Bild »Mädchen auf dem Feld« (»Devuški v pole«, 1928-29/»1912«) enthalten. Allerdings muten diese Mädchen voluminöser, dem Kubismus näher an, was sich dann ja auch in der Datierung des Bildes (auf der Rückseite) ebenso niederschlägt, wie in dem von der Hand Malevičs angefügten titelgebenden Schlüssel-Begriff »SuproNaturalismus« (»SuproNaturalizm«)²⁴². Palimpsestartig blickt in diesem Titelwort

237 Gilles Deleuze/Felix Guattari: Tausend Plateaus, Berlin: Merve 1992, S. 234.

238 Ebd., S. 236.

239 Öl auf Leinwand, 142 x 164 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 352 (zu Abb. 70).

240 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 352 (zu Abb. 70).

241 Thomas Kellein: »Vom Schwarzen Quadrat zur farblichen Unendlichkeit«, in: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld: Kunsthalle 2000, S. 17-41, hier: S. 40. [Hervorhebung B.O.].

242 Öl auf Leinwand, 106 x 125 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 337 (zu Abb. 44). Vgl. auch das nicht umdatierte Gemälde »Zwei Figuren« (»Dve figury« Anfang 1930; 60,6 x 72 cm, Öl auf Leinwand): Es zeigt zwei weibliche Figuren in Frontalansicht, deren gesamte linke Körperhälfte mit Ausnahme der Hände in Weiß gehalten ist. Die rechte Hälfte wiederum weist Farbflächen auf, die an das Prinzip der »Sportler« (»Sportsmeny«) gemahnen. Auch dieses Gemälde ist auf der Rückseite mit »Supro Naturalizm« betitelt bzw. bezeichnet: »Supro Naturalizm 39«. Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 355 (zu Abb. 83).

aus dem ›Suprematismus‹ ein ›Naturalismus‹ hervor, tritt in den Vordergrund, lässt die beiden Prinzipien (noch) simultan präsent werden. Die finale Vollendung der Natur im Suprematismus ist, dies kann man mit Blick auf die Datierung des Gemäldes »1912« feststellen, noch nicht ganz erreicht.

Ein motivisch verwandtes Gemälde stellt eine andere Vorstufe zum Suprematismus vor, einen – hier ebenfalls gesichtslosen – Impressionismus: Das Gemälde »Drei Mädchen auf dem Weg« (»Tri devuški na doroge«) von ca. 1930 ist mit »06« datiert und zwar rechts unten neben der Signatur »KMalevi 06«. ²⁴³ Im Sinne Malevičs und mit Blick auf die im vorhergehenden Abschnitt mit »1903« datierten Impressionismen von 1930 müsste man hier von einer Art ›Postimpressionismus‹ sprechen. Während in den ›Impressionismen‹ von ›1903‹, wie in der »Blumenverkäuferin« (»1930/1903«), das Vestiment ein suprematistisches Plateau bildet, ist im ›etwas späteren‹ Impressionismus, wie in »Drei Mädchen auf dem Weg« (»1930/1906«), deren Gesichtslosigkeit Index für eine suprematistische Passage.

Nullpunkt als Schlusspunkt

1933 hört Malevič auf, seine Bilder doppelt zu datieren. Mit numerologischer Konsequenz schließt Malevič mit einer doppelten »3« eine Erzählung, deren Wendepunkte – der Impressionismus von »1903«, der Suprematismus von »1913« – mit 3 bezeichnet sind. Auf den gesichtslosen ›finalen Suprematismus‹ von 1930/31 folgt eine Phase der Porträts, die nun wiederum den Ähnlichkeitskonventionen zu folgen scheinen.

Die noch doppelt datierte Studie zum »Porträt der Mutter« (»Portret materi« »1900/ca. 1930«) ²⁴⁴ bildet hierfür einen Übergang. Die schillernde, den Beginn des neuen Jahrhunderts, einen der frühesten Punkte im Schaffen markierende Jahreszahl »1900« ist dem Porträt der Mutter des Künstlers gewidmet, die ihren Sohn um sieben Jahre überleben sollte (1858-1942). Malevič greift hier die Zeitrechnung der fiktiven Autobiographie und Werkchronologie ebenso auf wie seine frühen Versuche im Porträtgenre.

Das »Porträt von V. A. Pavlov« (»Portret V. A. Pavlova«) (Abb. 27) hingegen ist bereits einfach datiert: Es ist rechts unten mit »KMalevič« signiert, darunter steht, in roter Farbe geschrieben, sich deutlich vom dunkelgrünen Hintergrund abhebend, die Zahl »33«. ²⁴⁵ Zur rechten Seite des Kopfes ist ein Stück eines golden gerahmten Bildes sichtbar, während sich links vom Kopf, auf der der Lichtquelle zugewandten Seite, ein durch die weißen Umrisse hervorgehobenes *schwarzes Quadrat* abzeichnet. Malevič ist hier also offensichtlich nicht nur mit seiner Signatur präsent, sondern, so der Eindruck, mit einem Verweis auf sein Chef d'Oeuvre, das er gleichzeitig aber, sehr im Widerspruch zu den eigenen Einschätzungen des Gemäldes, wie einen Einrichtungs- bzw. Dekorationsgegenstand in den Raum stellt bzw. als ›Ding‹ an die Wand hängt. Die »33« und das den

243 Öl auf Leinwand, 28,5 x 43 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 346 (zu Abb. 64).

244 Papier auf Furnier, Öl, 42 x 47 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 357.

245 Öl auf Leinwand 46,5 x 36,5 cm. Kazimir Malevich. 1878-1935, S. 266 (zu Abb. 102). Vladimir A. Pavlov (1899-1967) war ein mit Malevič und seiner Familie befreundeter Bildhauer.

Null- und Höhepunkt des Schaffens indizierende Quadrat von »1913« bilden zusammen mit einem durch Goldrahmen angedeuteten, weiter nicht bestimmbar Gemälde die Umgebung dieses Porträts.

*Abb. 27: Kazimir Malevič: »Portret V. A. Pavlova« (Porträt von V. A Pavlov), 1933:
Kazimir Malevich 1878-1935, 46,5 x 36, 5:
Amsterdam: Stedelijk Museum 1989, S. 197,
Abb. 102.*



Auf der Rückseite der Leinwand finden wir eine Widmung, in der Malevič zum Verhältnis zwischen porträtiertem Pavlov und, so könnte man sagen, ebenso *porträtiertem* »Schwarzen Quadrat« Stellung nimmt. Dabei spielt der Wechsel zwischen schwarzer und roter Farbe (das schwarze Quadrat, die rote Datierung »33«) auf der Vorderseite des Gemäldes auch auf der geschriebenen Rückseite eine Rolle. Rot wird dort ein einziges Mal verwendet, nämlich für die Schreibung des »Pavlov«. Der Rest ist in Schwarz gehalten und verrät den eigentlichen Titel des Gemäldes: »schwarzes Quadrat, umgeben von einem roten Rahmen Für Vladimir Aleksandrovič Pavlov von K. S. Malevič Leningrad J 1933 17. Oktober«²⁴⁶

Man sucht auf der Vorderseite des Bildes vergeblich nach einem »roten Rahmen«, nach einer gegenständlichen Referenz für den rätselhaften Bildtitel »schwarzes Quadrat, umgeben von einem roten Rahmen«. Wohl ganz im Sinne der suprematistischen Farbensprache ist man, ausgehend vom in Rot geschriebenen Namen »Pavlov« und der Tatsache, dass außer in der Jahreszahl nur noch im Gesicht des Porträtierten, vor allem auf der rechten Backe etwas Rot zu finden ist, dazu angehalten, den »roten Rahmen« im

246 »[...] [Ч]ерный квадрат, обведенный красной рамкой. Владимиру Александровичу Павлову от К. С. Малевича Ленинград 1933 г 17 октября«, Kazimir Malevich. 1878-1935, S. 102.

Porträtierten selbst anzunehmen. Was aber könnte das heißen? Wir wollen davon ausgehen, dass es sich bei diesem Porträt um ein ›Widmungs- und ›Gelegenheitsbild‹ handelt, um ein zu einem Anlass, gelegentlich der Freundschaft, an einem bestimmten Tag einem Freund gewidmetes Gemälde. Für uns kommt es nun darauf an, wie wir das Verhältnis zwischen dieser Okkasionalität des Werks und dem Werk selbst verstehen. Wir müssen das Verhältnis zwischen der »Gelegenheit des Schreibens«, respektive Malens, wie sie in datierten und namentlich zugeschriebenen Widmungen, im »Schreiben der Gelegenheit«²⁴⁷ bezeichnet ist, und dem anlässlich dieser Gelegenheit Geschriebenen/Gemalten klären. Ist die Widmung im Verhältnis zum Porträt tatsächlich nur Zusatz, datierte äußere Markierung?

Die geschriebene Gelegenheit gehört nicht nur zum Werk, sie gehört ins Werk. Aus dem Verweisspiel zwischen der Farbe des »Rahmens«, der Farbe Rot (rote Jahreszahl, rote Farbspuren im Gesicht, rot geschriebener Name) und der Farbe Schwarz (schwarzes Quadrat, schwarz geschriebener Titel, schwarz geschriebener Anlass) lässt sich eben dieser Titel »schwarzes Quadrat, umgeben von einem roten Rahmen« rekonstruieren. Für diese Rekonstruktion ist es allerdings nötig, das Gemälde abwechselnd vorne und hinten zu betrachten, Vorder- und Rückseite zumindest gedanklich auf eine Ebene zu bringen. So beschreibt Malevič die Rahmenbedingungen dieses Gemäldes, macht die Gelegenheit zum Gegenstand der Betrachtung und somit auch zum Bildgegenstand. Malevič greift hier, sozusagen als Rahmenhandlung des Schaffens, zum Genre Porträt, um es als Doppelporträt umzusetzen: Er porträtiert seinen, den »roten Rahmen« bildenden Freund im rot geschriebenen Jahr »33«, und er malt sein schwarzes Quadrat. Dabei geraten faktische Einmaligkeit, konkrete Referenz, konkrete Gelegenheit und künstlerische Allgemeinheit, wie sie der Debatte um das Porträt zu Grunde liegen, in einen Austausch, wie wir ihn bislang in der rückdatierenden Praxis angetroffen haben. Die »33« bezieht sich auf den porträtierten Freund *und* datiert die Befindlichkeit des eigenen Chef d'Oeuvre, des »Schwarzen Quadrats«, ›20‹ Jahre nach seinem ersten Erscheinen.

Wenn der ästhetische Wert des Porträts sich nicht so sehr daraus bestimmt, ob es Ähnlichkeit mit dem Modell aufweist, als vielmehr daraus, dass es auf mehr verweist als seinen »Bildgehalt«²⁴⁸, darauf, dass es *Bild* ist, dass es also eher Symbol denn Ikon sein soll, so könnte der porträtierte Freund hier als Vorwand bzw. eben Gelegenheit dafür gelesen werden, das *Quadrat* zu porträtieren. ›Das Quadrat‹, als Symbol für Malevičs künstlerisches Credo, das nunmehr durch die Umstände der Zeit zunehmend in seiner Entfaltungsmöglichkeit sich eingeschränkt fühlen muss, tritt in den Hintergrund, erhält eine neue Rahmung, neue Rahmenbedingungen. Zusammen mit seinem Pendant, mit dem golden gerahmten Oppositum auf der gegenüberliegenden Seite wiederum rahmt es den Porträtierten, wobei nicht zu übersehen ist, dass sich das schwarze Quadrat auf einer anderen räumlichen Ebene befindet, als sein bürgerliches, diesseitiges Gegenüber: Das ›schwarze Quadrat‹ im Bild scheint einer vergleichsweise jenseitigen

247 Vgl. Rüdiger Campe: »Das datierte Gedicht. Gelegenheiten des Schreibens in der Lyrik der Frühmoderne«, in: Stingelin, Martin (Hg.), »Mirekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.« Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Wilhelm Fink 2004, S. 54-69, hier: S. 55.

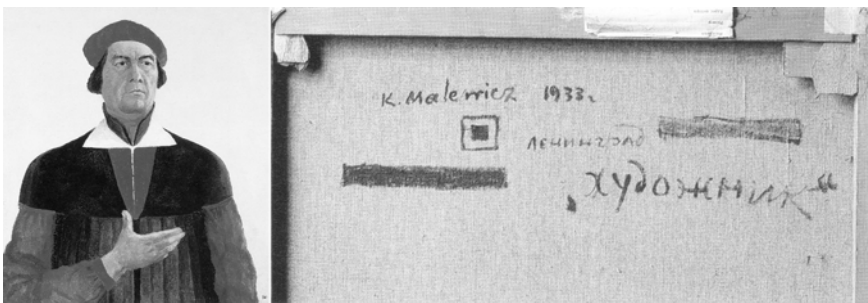
248 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 157.

Ebene anzugehören. Vermutlich wäre auch noch einiges über das Schwarz-Weiß in den Augen des Porträtierten und also deren Analogie zum bzw. *Gleichheit* mit dem Quadrat zu sagen, ebenso wie über den zarten weißen Rand des Hemdes, der aus der Jacke hervorlugt, um so den Kopf, der im schwarzen Haar des Porträtierten ausläuft, zu rahmen. Das schwarz-weiße Rahmenspiel des »schwarzen Quadrats« tritt also offensichtlich in ein Verhältnis zur äußeren, zur datierten Rahmung, zur roten Rahmung der Gelegenheit – zum porträtierten Freund.

Auf den Porträts, die Malevič außerdem in diesem Jahr 1933 schafft, sind die Hintergründe monochrom, das Quadrat jedoch, das schwarze Quadrat verschwindet keineswegs. Neben Datierung (meist »33«) und Signatur (meist »KM«) findet es sich als Markenzeichen, als Signatur-Symbol. Manchmal, indem um den schwarzen Hintergrund ein weißer Rahmen gezogen wurde, oder aber, im Falle von hellen Hintergründen, als schwarz gerahmtes schwarzes Quadrat. So etwa auf »Weibliches Porträt«/»Porträt der Frau des Künstlers« (»Ženskij portret/Portret ženy chudožnika«, 1933)²⁴⁹, »Männliches Porträt/Porträt von N. N. Punin« (»Mužskoj portret/Portret N. N. Punina«, 1933)²⁵⁰, »Weibliches Porträt« (»Ženskij portret«, 1934)²⁵¹ oder »Porträt der Tochter des Künstlers« (»Portret dočeri chudožnika«, 1934)²⁵². Von der Kunstwissenschaft werden stilistische und rhetorische Bezüge zu Dürer, aber auch Cranach und Holbein d. J. in diesen Porträts hervorgehoben. Dabei kommt es vor allem auf den Rückgriff auf ein vorliegendes Bildschema mit den daran gebundenen semantischen und symbolischen Implikationen an.²⁵³

Abb. 28 (links): Kazimir Malevič: »Chudožnik« (Der Künstler), 1933, 73x66: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Abb. 95.

Abb. 29 (rechts): Rückseite von »Chudožnik«: »K. Malewicz 1933g. Leningrad »Chudožnik«: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354, Abb. 98.



249 Öl auf Leinwand, 66 x 65 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 362 (zu Abb. 97).

250 Öl auf Leinwand, 70 x 75 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 363 (zu Abb. 98).

251 Öl auf Leinwand, 99,5 x 74,3 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 365 (zu Abb. 103).

252 Öl auf Leinwand, 85 x 61,6 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 365 (zu Abb. 102).

253 T. Kellein: Die Werke mit kunstgeschichtlichem Bezug, S. 98.

Im Selbstporträt schließlich, das mitnichten so heißt, für das Malevič den *allgemeinen* Titel »Der Künstler« (»Chudožnik«, 1933)²⁵⁴ (Abb. 28) vorgesehen hat, fehlen Datum und Signatur – wie auf den suprematistischen Bildern nach 1915 – gänzlich. Einzig ein schwarzes Quadrat auf der Vorderseite des Bildes rechts unten deklariert die Autorschaft dieses Gemäldes. Auf dem Verso ist es noch einmal zu finden, zusammen mit der polnisch gehaltenen Schreibweise des Autornamens: »Malewicz 1933 [gezeichnetes schwarzes Quadrat] Leningrad ›chudožnik‹ [Künstler]«. (Abb. 29).

Malevičs *Künstlernautobiographie* kommt hier zu einem Schlusspunkt. Die Suche nach der malerischen Natur endet im ›Selbstporträt‹, das diese Referenz, den Bezug auf Kazimir Malevič (1878-1935), im Titel »Der Künstler« offensichtlich verneint. Dabei kann aber die Autorschaft kaum deutlicher markiert sein als mit dem ›schwarzen Quadrat‹. Markiert ist dieses Ende durch einen *Nullpunkt* als Schlusspunkt in Leserichtung, durch ein kleines gerahmtes ›Schwarzes Quadrat‹, gezeichnet/geschrieben in die rechte untere Ecke des ›Künstlerporträts‹.

254 Öl auf Leinwand, 73 x 66cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 364 (zu Abb. 98).