

**РИШАРД РУЖАНОВСКИЙ**

*кафедра эстетики Института философии Вроцлавского университета  
(Польша)*

**НОВЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ РЕАЛИЗМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА**

Нет «образа реальности», нет воображаемых вещей, нет ничего, кроме пустоты. Эта пустота, оживляемая духом, вся пронизана не-объектом опыта. Именно так, подвергая сомнению объективность в живописи, Казимир Малевич писал в 1922 г. свой супрематический манифест. Он проигнорировал почти все традиционные художественные средства и проповедовал превосходство чистого чувства и творчества. Он сделал живопись автономной, освободив ее от цвета формы, чтобы, наконец, перевести логику цвета в чистую, лишенную идеи, форму, которая, по его мнению, доминирует на практике. Радикальный подход Малевича связан с тем, что ни форма, ни цвет не проясняют его картины, что главное в его подходе возникает между цветом и формой в результате их тяготения друг к другу, при таком взаимодействии возникает новая формула — «абстракция» и «реферирование».

**Ключевые слова:** Казимир Малевич, супрематизм, живопись, реализм, абстракция.

**RYSZARD RÓŻANOWSKI**

*University of Wrocław (Poland), Institute of Philosophy, Department of Aesthetics*

**KAZIMIR MALEVICH'S NEW PAINTERLY REALISM**

No «image of reality» — no imaginary things — nothing but desert. This emptiness is enlivened by the spirit pervading all no-object experience. This way, questioning the objectivity in painting, Kazimir Malevich wrote in 1922 his suprematist manifesto. He ignored almost all traditional artistic media and he preached the supremacy of pure feeling and creativity which would start completely from scratch. He made painting autonomous, freed colour from shape in order to finally abandon also the logic of colour — only in the pure devoid of the idea, which in his opinion, dominates the practice. Malevich's radical approach is connected with the fact that neither forms nor colour as such contributed to the clarity of his paintings. What is important in his approach arises between colour and form as result of gravitation towards each other: the relative proportions, relationships, interactions, the new formula of «abstraction» and «abstracting».

**Keywords:** Kasimir Malevich, suprematism, painting, realism, abstraction.

## DER NEUE MALERISCHE REALISMUS VON KASIMIR MALEWITSCH

Jedes Kunstwerk ist in verschiedene Zusammenhänge mit der objektiven Wirklichkeit verwickelt, bildet ihr Teilchen, eine mehr oder weniger freie Komposition der Elemente, welche der Erfahrung der äußeren Welt entstammen. Es konfrontiert sich mit dem Leben — auch dann, wenn es sich programmatisch versucht, von ihm zu trennen. Die komplizierten Verhältnisse der Kunst und der Wirklichkeit nehmen verschiedene Formen an. Die Kunst idealisiert die Welt oder bildet ihre getreuen Kopien nach, sie stellt die ausgewählten Aspekte der Wirklichkeit dar oder spiegelt diese mit der photographischen Genauigkeit wider, sie verunstaltet ihre wirklichen Formen oder verkündet die völlige Unabhängigkeit von denen. Ihre am meisten feste Tendenz und ihr Prinzip ist aber das Streben nach der Nachahmung, im Griechischen μίμησις (mimesis) genannt. Das zwanzigste Jahrhundert unterwarf dieses Prinzip einem gründlichen Versuch und verkündete dabei — zu oft und zu voreilig — ihren Untergang. Der Streit um den Realismus — mit diesem Begriff ist das Streben nach der Nachahmung untrennbar verbunden — scheint kein Ende zu haben. Die neuzeitliche Debatte zum Thema des Realismus initiierte im Jahre 1781 der Romanschriftsteller Johann Carl Wezel<sup>1</sup>. Systematisiert und philosophisch begründet wurde sie von Immanuel Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft*. Seiner Ansicht zufolge ist die Bestimmung des Realismus nur durch «die Existenz wirklicher Dinge», nur durch «die Wirklichkeit äußerer Gegenstände» [15. S. 255, 257] möglich. Im Bereich des Ästhetischen wurde der Realismusbegriff immer weiter spezifiziert und mit Darstellung, Nachahmung, Abbildung, Typisierung und Wahrheit in Verbindung gebracht, mit zahlreichen Adjektiven und Präfixen komplettiert. Ganz aus dem traditionellen Verständnis von Realismus heraus fiel jedoch — zum Beispiel — der «magische», «fotografische» oder «figurative» Realismus

---

<sup>1</sup> Johann Carl Wezel verwendete die Bezeichnung «Realisten» im Bezug auf die Poeten, die er — entschieden höher schätzend — den Idealisten gegenüberstellte, wodurch er ihre schöpferische Strategie wie folgt charakterisierte: «Ein Theil der Dichter nimmt die Muster, nach welchen sie ihre Charaktere, Situationen und Begebenheiten erfinden, aus der wirklichen, gegenwärtigen und vergangenen Welt: sie richten sich bey der Verknüpfung der Ursachen und Wirkungen ganz nach dem Gange des menschlichen Lebens und gehen nur insofern über dasselbe hinaus, als es nötig ist, um den Effekt auf den Leser und also auch sein Vergnügen zu vermehren; wir wollen sie Realisten nennen» [27. S. 233].

in der Malerei Giorgio de Chiricos, Edward Hoppers oder Yves Kleins, deren Bilder nicht auf Wahrheit und Realität, sondern auf die Suggestivkraft und die Empfindung der Wirklichkeit gerichtet waren. Roger Garaudy sprach sogar über «Realismus ohne Scheuklappen» und «Realismus ohne Ufer» [10]. In der Moderne galten als realistisch Positionen, die eine als Außen verstandene Welt so nahmen, dass sie ihre Konstruktionen aus deren Details zu errichten und sie erst auf dieser Grundlage auf die Zusammenhänge dieser Welt zu beziehen suchten. Viele Künstler hatten solche konstruktivistische Phase durchlaufen. Einer von denen war Kasimir Malewitsch, der die auf den grundlegenden, einfachsten geometrischen Figuren basierte Abstraktion als konstruktive wirkungsvolle revolutionäre Kunst einzusetzen versuchte. «Das Wesen der neuen Kunst» — erklärte er — «ist nicht Abbildung, sondern die schöpferische Konstruktion: Indem wir durch Konstruktionen uns selbst erhöhen, erreichen wir die höchste natürliche Entwicklungsstufe der gesamten Menschheit» [17. Bd. 1. S. 339]. Er zog die Elemente: Farbe, Faktur, Form, Material usw. einer intensiven Analyse unter, um den Wert der Kunst für die Umstrukturierung der Gesellschaft zu verdeutlichen, aber auch und nicht zuletzt, um die neue Kunst selbst und (in ihren Rahmen) den neuen, von den Gegenständen freien Realismus zu verwirklichen. Dieser Realismus, der bei ihm den Namen «Suprematismus der Malerei» trug, war für ihn das ausdrucksvolle Zeichen der Ablehnung der alten malerischen Tradition und der Hinwendung zu einer neuen: «Die Malerei» — überzeugte er emphatisch — «hat ihr Perihel erreicht. Bei der Wende zum Aphel entstand das, was man eine Krise nennt: der malerische Stern spaltete sich in zwei Kerne, deren einer sich zurück zu seinem Aphel bewegte, der andere einen neuen Weg einschlug. Der erste Kern des gespaltenen malerischen Sterns durchheilte auf seinem Rückwege vertraute Stationen, und in seinem Bewußtsein entstanden aufs neue die alten Abbilder und begannen sich erneut auf der Malleinwand abzuzeichnen. Der andere Kern durchheilte einen einsamen Weg — keine Gegenstände, keine bekannten Abbilder tauchten auf. Im Gegenteil, auf dem einsamen Weg verschwanden allmählich auch die Gegenstände und Abbilder, die zum Zeitpunkt der Teilung noch im Bewußtsein hafteten. Alles verschwand, und nicht das geringste Element blieb zurück, das an Gegenstände oder deren Abbilder erinnerte» [19. S. 255]<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Eine bahnbrechende, aber auch problematische Bedeutung des Suprematismus Malewitschs in der russischen artistischen Kultur betont Larissa A. Shadowa: «Vom Augenblick seiner Entstehung an bis auf unsere Tage, wo der Suprematismus selbst

Den Weg zu diesem «neuen Realismus» bahnte das berühmte Bild — *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* — erhabenes und vereinfachtes Symbol der abstrakten Kunst und zugleich persönliches künstlerisches Abenteuer des Malers. «Als ich im Jahre 1915 — so erinnerte Malewitsch sich aus der Perspektive der vergangenen Jahre — “in meinem verzweifelten Bestreben, die Kunst von dem Ballast des Gegenständlichen zu befreien, zu der Form des Quadrats flüchtete und ein Bild, das nichts als ein schwarzes Quadrat auf weißem Felde darstellte, ausstellte, seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: «Alles, was wir geliebt haben ist verloren gegangen: wir sind in einer Wüste”» [18. S. 66]. Die Idee von diesem «Keimelement des Suprematismus» entstand während der Arbeit an der futuristischen Oper von Michail Matjuschin *Sieg über die Sonne*, die im November 1913 in Petrograd aufgeführt wurde. Ihren szenographischen Rahmen bildeten die Bildschirme, auf denen die Dreiecke, Kreise und die mechanischen Geräte gezeichnet waren. Auf dem Vorhang war das schwarze Quadrat zu sehen. Dieser Bühnenausstattung, die von der illusorischen Darstellung Abschied nahm, schrieb Malewitsch die bahnbrechende Bedeutung im Prozess der Entstehung des Suprematismus zu<sup>3</sup>. Das ein wenig später entstandene Bild wurde von Malewitsch im Dezember 1915 in Petrogard auf der Ausstellung «0–10» präsentiert. Selbst die Veranstalter bezeichneten die Ausstellung als «die letzte futuristische Gemäldeausstellung» und diese war zugleich die erste suprematistische<sup>4</sup>. Das Bild

---

schon Geschichte geworden ist, gibt es um ihn Auseinandersetzungen, bei denen die Meinungen sehr weit auseinandergehen: Sie reichen von dem einen Extrem, er sei eine Erscheinung des Verfalls und der Zerstörung der Malerei, »das letzte Wort der ganzen alten Kunst«, bis zu dem anderen Extrem, er sei nicht nur Zeichen für die Suche nach der Kunst der Zukunft, sondern er verkörperte diese bereits» [24. S. 7].

<sup>3</sup> Malewitschs spätere Äußerung, «Der Suprematismus ist 1913 in Moskau entstanden», erläutert die Tatsache, dass er die Bühnenbildentwürfe für die Aufführungen des *Sieges über die Sonne* im Herbst 1913 in Moskau erdachte und teilweise ausgeführt hat. Im Jahre 1915 hat Malewitsch die Broschüre *Vom Kubismus zum Suprematismus (der neue malerische Realismus)* verfaßt, die 1916 mit dem schwarzen Quadrat auf dem Umschlag herauskam. In ihr hat sich der Maler als der angehende Theoretiker der neuen Kunst ausgewiesen [24. S. 284, 119, 42].

<sup>4</sup> Der Terminus «Suprematismus» kommt in den Titeln der Bilder im Ausstellungskatalog nicht vor. Er erscheint dagegen in der Ausstellung als ein Teil der Unterschriften unter den Bildern Malewitschs: «Der Suprematismus der Malerei», wie auch in dem Anschlagzettel für die Vorlesung über die Ausstellung, die Malewitsch und Puni am 12. Januar 1916 gehalten haben. Der Begriff taucht jedoch schon viel früher auf — in Malewitschs Brief an Matjuschin vom 24. September 1915, in dem er über

wurde von ihm in die obere Ecke des Saals gestellt, ähnlich wie man die Ikonen laut der Tradition hängte, und «Viereck» genannt. Die Kritiker scheuten keine höhnischen Epithetone. Sie nannten es «Totes Quadrat», «die Leere», «das Sinnbild der Wüste», oder «das personifizierte Nichts». Aleksander Benois, der ewige Opponent der Kubofuturisten, bezeichnete das Bild als «der aller-, allerabgefeintesten Trick in der Jahrmarktsbude der allerneuesten Kultur», und taufte es gleichzeitig mit dem Namen «das schwarze Quadrat» [24. S. 43]. Der Kritik und der Gesellschaft erschien das Bild inhaltslos, unverständlich und gefährlich — Malewitsch sollte «alles, was bisher heilig war» beerdigen, aber auch den Zugang zum Verstehen der modernen Kunst aufgrund seines Hermetismus verweigern. Er kündigte einen «neuen Realismus» auf eine am meisten aus allen mögliche und paradoxe Art und Weise an. Malewitsch, den die Entdeckung der Welt der gegenstandlosen Formen seit dem Anfang des Jahres 1916 in Anspruch nahm, erkannte es für notwendig, sein Schaffen mit einem theoretischen Kommentar versehen zu müssen. «Es hat sich gewissermaßen ergeben» — stellte er fest — «daß man mit dem Pinsel nicht soviel auszurichten vermag wie mit der Feder. Der Pinsel ist verludert und reicht nicht bis in die Gehirnwindungen, die Feder ist schärfer» [20. S. 286]. Er schrieb und erklärte also geduldig.

In seinem programmatischen Buch *Die gegenstandslose Welt*, die im Jahre 1927 im Albert Jangen Verlag in München publiziert wurde, unterschied er zwei seiner Meinung nach grundsätzlich verschiedene Gestaltungsarten: «die eine steht im Dienste des sogenannten praktischen Lebens und behandelt konkrete Erscheinungen (unter Beteiligung des Bewußtseins) — die andere steht außerhalb jeder “praktischen Zweckmäßigkeit” und behandelt abstrakte Erscheinungen (unter Beteiligung des Unter-oder Überbewußtseins)» [18. S. 9]. Das konkrete Element finden wir in den Wissenschaften, das abstrakte — in der Kunst. Diese Gegenüberstellung von der Kunst und der Wissenschaft lässt sich freilich nicht aufrechterhalten. Das ist nur der taktische Anhaltspunkt im «Aufstieg zu den gegenstandslosen Höhen der Kunst» [18. S. 66]. Ebenso gut könnte man sagen: die Wissenschaft arbeitet mit dem Abstrakten, Kunst — mit dem Konkreten. Im Besonderen: die konkrete Kunst, die das sinnliche Konkret anführt und aktualisiert. Hans Arp bezeichnete sein bildnerisches Schaffen als «konkrete Kunst». Auch sein alter Kollege Wassily Kandinsky erklärte, dass er es vorziehe, die als

---

die bevorstehende Ausstellung und seine Absicht berichtet, «eine Broschüre über den Suprematismus vorzubereiten» [24. S. 121].

«abstrakt» oder «ungegenständlich» bezeichnete Kunst «konkret» zu nennen [25. S. 31–323].

In der wissenschaftlichen Perspektive, besonders der philosophischen, muss die Abstraktion keineswegs die Flucht von dem Konkreten wie auch kein Ausschließen und Übergehen dessen, was (angeblich) unwichtig ist, bedeuten; Im Gegenteil: viele Forscher betrachten sie als ein gedanklicher Eingriff, der für das Bestreben nach dem Konkreten, für die Wiedergabe und das Einverleiben des Besonderen notwendig ist. Am treffendsten wird das (im Kontext des Malewitschschen Projektes der Abstraktion als «die Wüste der gegenstandslosen Empfindung») in den Worten von Theodor W. Adorno wiedergegeben: «man müsse durch die Eiswüste der Abstraktion hindurch, um zu konkretem Philosophieren bündig zu gelangen» [1. S. 9]. Hegel, von dem Adorno das dialektische Denken lernte, pflegte zu sagen, dass der Begriff aus der Dialektik des sinnlichen Seins und der Nichtigkeit als ihr Grund hervorgeht, nicht aber, dass er durch ihre Realität bedingt wäre. «Das abstrahierende Denken ist daher nicht als bloßes Auf-die-Seite-Stellen des sinnlichen Stoffes zu betrachten, welcher dadurch in seiner Realität keinen Eintrag leide, sondern es ist vielmehr das Aufheben und die Reduktion desselben als bloßer Erscheinung auf das Wesentliche, welches nur im Begriff sich manifestiert» [11. S. 259]. Die Abstraktion geht also nicht nur dem Konkreten voran, sondern sie ist auch dessen unveräußerliches Fundament und notwendige Bedingung und — letztendlich — dessen Wesen. Das Konkrete also, als eine Erscheinung, zeigt sich als eine wesentliche Manifestation des abstrakten Begriffs. Das Einverleiben kann eine Antithese der Abstraktion sein, aber das Konkrete und die Form — und besonders deren Erfahrung — bilden das dem Anschauen unterliegende Geheimnis der Abstraktion und sind — gleichzeitig — dank deren Direktheit eine spektakuläre Enthüllung dieses Geheimnisses aus dessen Geheimnistuerei. Malewitsch unterlag dem Druck der in der frühen abstrakten Malerei herrschenden Transzendenz und der Notwendigkeit des Äußernwerdens des «inneren Inhalts» und der geistigen Erfahrung und sprach öfters von der Empfindung als von dem Begriff.

Er beharrte jedenfalls auf seiner taktischen Unterscheidung und erkannte sie als nützlich bei der Entwicklung seines Konzepts der gegenstandslosen Kunst. Der Verstand als die die Vielfalt der Vorstellungen synthetisierende Fähigkeit der Begriffsbildung — so stellte er weiter fest — «erkennt den eigentlichen, tatsächlichen Wert der Dinge nicht», ist die Ursache «des chronischen Mißerfolges aller Zweckmäßigkeit» und lässt «die Unruhe der provisorischen Ordnungen» entstehen. «In der Welt des Gegen-

ständlichen steht nichts so «fest und unerschütterlich», wie wir es in unserm Bewußtsein zu sehen glauben. Wir erkennen in unserm Bewußtsein nichts à priori — und für alle Ewigkeit Konstruiertes» [18. S. 96, 82]. Das Differenzieren, das Unterscheiden und das Trennen, die begründenden Bezeichnungen, der Staub der wissenschaftlichen Verzeichnisse, der das Chaos in «ein Etwas» verwandelt, ist nur ein reiner Schein. Während der neuzeitliche Gedanke auf dem die Wirklichkeit verunstaltenden Prinzip *Distinguo* beharrt, versucht der Suprematismus das Sichtbare in die Gegenstandslosigkeit anzusiedeln, welche dem Unterscheiden entkommt. «Wenn es aber keine Unterschiede, wenn es weder groß noch klein gibt, so muß es doch eine goldene Gleichheit, eine goldene Null geben oder richtiger: die Gegenstandslosigkeit». «Wenn es eine Wahrheit gibt» — fügte er hinzu — «so nur in der Gegenstandslosigkeit, im Nichts!» [19. S. 70, 64]. Norbert Bolz, der Malewitsch im Kontext der neuen Medien und der Kommunikation platzierte, bemerkte, dass die hier zum Vorschein kommende Schärfe der Kritik gegen die neuzeitliche Metaphysik und das vorstellende und vergegenständliche Denken den Maler in die Nähe solcher Philosophen stellt wie Martin Heidegger oder Walter Benjamin [8. S. 137–138]. In seinem berühmten Vortrag *Der Ursprung des Kunstwerks* formuliert Heidegger folgende These: «Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist immer Ungegenständliche» [13. S. 30]<sup>5</sup>. Der neuzeitliche Verstand steckt dagegen im Fesseln der Gegenstände. In einem anderen, ebenso berühmten Vortrag bemerkt Heidegger: «Das Nichts möchte die Wissenschaft mit überlegener Geste preisgeben» als «ein Greuel und eine Phantasterei», weil es «der Sache selbst das erste und letzte Wort gibt». «Die Wissenschaft will vom Nichts nichts wissen» [14. S. 121, 104, 106]. Jacques Derrida nennt dieses «Nichts» (im Anknüpfen an die Kantsche «Zweckmäßigkeit ohne Zweck») ganz einfach «sans» (ohne) und konstatiert auch: «über dieses ohne, das kein Mangel ist, hat die Wissenschaft nichts zu sagen» [9. S. 111]. Heidegger reinigt den Platz für die Philosophie und die Metaphysik, vergisst aber nicht die Kunst, in der die Wahrheit sich «einsetzt» und «ereignet». Malewitsch, indem er nach einer reinen Kunst gelangen will, bereitete den zu ihr führenden Weg durch den Abgrund des Nichts und der Gegenstandslosigkeit.

---

<sup>5</sup> Heidegger erklärt hier auch, wie er das Werk versteht: «Werksein heißt: eine Welt aufstellen. [...] weil das Werksein des Werkes in einer Aufstellung von Welt besteht, ebenso wird die Herstellung nötig, weil das Werksein des Werkes selbst den Charakter der Herstellung hat. Das Werk als Werk ist in seinem Wesen herstellend» [13. S. 31].

Wenn das rationale Denken den Zugang zur Welt blockiert, muss *noesis* den Vorrang für *aisthesis* einräumen. Das Aufknoten dieses «gordischen Knotens der Gegenständlichkeit» [19. S. 93]<sup>6</sup> wird zu einer Herausforderung für das — nach Malewitsch — unterschätzte künstlerische Schaffen. Und das bedeutet, dass es vor allem dem Gegenständlichen loswerden muss. Die Gegenstände rufen verschiedene Assoziationen hervor; deren Anwesenheit in einem Kunstwerk hindert das Auslösen der reinen Empfindung. Deshalb muss man alle Elemente der Wirklichkeit aus einem Bild wegschaffen, die unwahre «Welt des Willens und der Vorstellung» verlassen und auf diese Art und Weise zum reinen Ausdruck ohne Vorstellung gelangen. Die Kunst soll zu «einem neuen Leben erwachen und eine neue Welt — die Welt der Empfindung — aufbauen» [18. S. 66, 65], sie soll sich von der Last der Assoziationen und den durch die Jahrhunderte geprägten Vorurteilen befreien, sie soll das tiefste Wesen der Dinge, das sich irgendwo außerhalb den Grenzen des Verstandes befindet, durchdringen. Den russischen futuristischen Poeten schwebte das ähnliche Vorbild der sogenannten «Übersinn-Sprache» (*заумного языка*) vor. Der Benjaminsche «destruktive Charakter», der überall Ausgangswege sieht, muss auch aus denen alles wegschaffen. «Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen» [6. S. 386]. Benjamin konstatierte die die Technik begleitende Armut an Erfahrung, indem er schrieb, dass sie ihn dahin bringt, «von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter der großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten. Sie wollten nämlich einen Zeichentisch haben, sie sind Konstrukteure gewesen». «Und dieses selbe Vonvornbeginnen» — erklärte er weiter — «hatten die Künstler im Auge, als sie sich an die Mathematiker hielten» [4. S. 215]. Malewitsch stellte fest: «Vielleicht wird in der Zukunft die Wahrheit der gegenstandslosen Kunst die gegenständliche "Wirklichkeit" als Trugbild entlarven, wird zeigen, daß diese nichts weiter ist als Theaterkulisse, als Fiktion» [19. S. 62].

Diese Denkungsart war für Maurice Merleau Ponty nicht fremd. «Wovon spricht die abstrakte Kunst» — fragte er — «wenn nicht über eine Art und Weise, auf welche sie die Welt ablehnt oder verneint?» [22. S. 78].

---

<sup>6</sup> An dieser Stelle empfiehlt es sich die Bemerkung von Andrzej Turowski anzuführen: «Den Ausgangspunkt für die Reflexion der Avantgarde der 20er-Jahre bildete die Situation des Menschen in der Dingwelt» [26. S. 28].

So reinigt der destruktive Charakter des Suprematismus den Tisch aus der Gegenständlichkeit, auch wenn er fern ist, das Programm der Gegenständlichkeit auf das Ästhetische zu reduzieren. Die rein ästhetische Gegenständlichkeit schien Malewitsch nach wie vor zu «gegenständlich»<sup>7</sup>. Deshalb erklärte er die Unabhängigkeit von «irgendwelchen ästhetischen Schönheiten, Eindrücken oder Stimmungen»; er betrachtete dieses Programm als eine Form der «Erkenntnis» und «ein philosophisches Farbensystem zur Realisierung der neuen Bewegungen meiner Vorstellungen» [24. S. 282]. Der destruktive Charakter des Suprematismus reinigt den Tisch aus «der realen Gegenständlichkeit», um den Platz für die «neue Welt» der gegenstandslosen Empfindungen zu schaffen. Dabei hält er sich am Schema der Weltentgötterung. Bolz bemerkt treffend, das Programm der Gegenstandslosigkeit könne als eine moderne, säkularisierte Form des Ikonoklasmus betrachtet werden [8. S. 139]. «Die Suprematisten» — schrieb Malewitsch — «haben die Darstellung des menschlichen Gesichts (und des naturalistisch Gegenständlichen überhaupt) aufgegeben und neue Zeichen für die Wiedergabe der unmittelbaren Empfindungen [...] gefunden» [18. S. 92]. Der destruktive Charakter des Suprematismus will sich von den Bildern des zum Gegenstand machenden Denkens befreien und sich auf die Erfahrung des Nichts öffnen, die erlaubt, die reine Kunst zu finden. Er will zur «Wüste» gelangen, in der es nichts außer dem Eindruck und der Empfindung gibt. «Denn es ist doch immer und überall einzig und allein die Empfindung der Ursprung jeglicher Gestaltung» [18. S. 72].

Heidegger, der versuchte, die das «Nichts» bildende «Nichtigkeit» zu erwägen und aus dieser Perspektive in das Wesen der Metaphysik zu gelangen, hat die vielmehr entsprechende Formel gefunden: «das “Nichts” ist voll jener zuweisenden “Macht”, deren Beständnis alles “Schaffen” (Seienderwerden des Seienden) entspringt» [12. S. 246]. Jean Baudrillard, der die aufeinanderfolgenden Stadien des Bildes verfolgte, meinte, dass die Abstraktion und genauer gesagt — das Bild, das immer die zweidimensionelle Abstraktion der wirklichen Welt ist, den «Anfang der Schaffenskraft

---

<sup>7</sup> Das betont auch Krystyna Wilkoszewska: «Für Malewitsch [...] ist die abstrakte Malerei immer noch zu “gegenständlich”, das heißt repräsentierend» [28. S. 9]. Bei der Analyse vom Suprematismus und anderen Richtungen der avantgardischen Kunst bemerkt Wilkoszewska im Zusammenhang mit der Medienästhetik, dass die Befreiung des Bildes von der Gegenständlichkeit, seine Zerlegung in die «einzelnen Faktoren», den Weg zu späteren Bildern mit der Pixel-Struktur eröffnet.

ankündigt» [2. S. 17]. Die Beschreibung der Erfahrung des Nichts als ein Schweben, in dem das gegenständliche Seiende «entgleitet», bildet die Ursache, für die Bolz die Heideggersche Antwort auf die Frage «Was ist Metaphysik?» als philosophischer Kommentar zu Malewitschs *Gegenstandsloser Welt* [8. S. 141] abliest. «Das Nicht» — so Heidegger — «ist die Ermöglichung der Offenbarkeit des Seienden als eines solchen für das menschliche Dasein» [14. S. 115]. Die antike Metaphysik, die dem Satz *ex nihil nihil fit* (aus Nichts wird Nichts) treu ist, begreift das Nichts als das Nichtseiende, den ungestalteten Stoff, der sich selbst nicht zum gestalthaften und demgemäß ein Aussehen bittenden Seienden gestalten kann. Die christliche Dogmatik, die auf die Formel *creatio ex nihilo* beharrt, der Überzeugung zuwider, dass, wenn Gott Gott ist, kann er das Nicht nicht kennen («das Absolute schließt alle Nichtigkeit von sich aus»), er sei nicht imstande, die Schwierigkeiten zu verbergen, dass, «wenn Gott aus dem Nichts schafft, gerade er sich zum Nichts muß verhalten können» [14. S. 119]. Für Heidegger bleibt das Nichts nicht das unbestimmte Gegenüber für das Seiende, sondern es enthüllt sich als zugehörig zum Sein des Seienden. Der Philosoph teilt die Ansicht Hegels, dass «das reine Sein und das reine Nichts dasselbe ist» [11. S. 83]. «Sein und Nichts» — stellt er fest — «gehören zusammen, aber nicht weil die beiden [...] in ihrer Unbestimmtheit und Unmittelbarkeit übereinkommen, sondern weil das Sein selbst im Wesen endlich ist und sich nur in der Transzendenz des in das Nichts hinausgehaltenen Daseins offenbart» [14. S. 120]. Hegel suchte nach einer Bestimmtheit, die das Nichts mit der Hilfe der Kategorie «Aufheben» determiniert: «Nichts ist das Unmittelbare; ein Aufgehobenes dagegen ist ein Vermitteltes, es ist das Nichtseiende, aber als Resultat, das von einem Sein ausgegangen ist; es hat daher die Bestimmtheit, aus der es herkommt, noch an sich» [11. S. 114]. Derrida meinte, dass die Schönheit ohne das oben erwähnte «ohne» nicht existieren kann, obwohl dieses ohne «nichts mit dem Sehen zu tun, oder wenigstens, ganz streng genommen, nichts mit dem Sichtbaren hat». Und er formulierte es genauer, indem er wieder an Kant anknüpfte: «Folglich ist es das ohne was für die Schönheit zählt, und weder die Zweckmäßigkeit noch der Zweck, weder das Ziel, das mangelt, noch der Mangel an Ziel, sondern [...] das ohne der Zweckmäßigkeit-ohne-Zweck» [9. S. 113, 111].

Nach Malewitsch wird die Erfahrung des als zum Seienden gehörenden Nichts zum Anteil der suprematistischen Kunst, wenn «im Künstler der Gegenstand als Malskelett, als Mittel annulliert sein wird» [18. S. 283]. Für Suprematisten ist solch eine Darstellungsweise am meisten angemessen,

die den Eindruck selbst völlig ausdrückt und dabei die alltägliche Gegenständlichkeit ignoriert. Das, was hier zu tun bleibt, ist — wie Merleau-Ponty in seinem Kommentar zu den «Raben» van Goghs bemerkte — der Ausdruck des «Treffens» oder des «Konfliktes des Anblickes mit den ihn behelligenden Dingen» [22. S. 80]. «Die Lust» an solch einer Dekonstruktion des Gegenstandes und der Darstellung, «des spezifischen Zerfalls der Wirklichkeit», nannte Baudrillard «l'orgie de la modernité» (die Orgie der Moderne) [2. S. 53]. Der Maler, gefesselt in der gegenständlichen Darstellung durch den ihn seit Jahrzehnten belästigenden Inhalt, befreit sich von ihm, nimmt eine unmittelbare Verbindung mit der Welt auf, er drückt deren bestimmte Empfindung aus. Er befreit die Vorstellungen, ein «Etwas» aus der Gefangenschaft der Anforderungen der artistischen Kunstfertigkeit und der sie bestimmten Darstellungsart und verwandelt es in eine Bildfläche. «Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das «Nichts» außerhalb dieser Empfindung» [18. S. 74]. Dank diesem wird das Bild zum befreiten Nichts der Darstellung — allerdings (und hier muss man ein weiteres Paradoxon feststellen) unter der Herrschaft des Scheines der Gegenständlichkeit.

In der suprematistischen Malerei wird «die gegenstandslose Empfindung durch die gegenständliche Erscheinung» [18. S. 92] dargestellt. Und es erscheint wieder die Empfindung als die Quelle der formschöpferischen Arbeit. «Bei dem neuen Maler» — so Malewitsch — «ist die formende Grundlage die Empfindung, der der Künstler aufmerksam lauscht, und er sucht die genaueste Nuance ihres Wechsels auf die Leinwand zu übertragen» [24. S. 53]. «Die Empfindungen» — betont er — «die in dem Menschen lebendig werden, sind stärker als der Mensch selbst... sie müssen um jeden Preis heraus — sie müssen Gestalt annehmen — sie müssen mitgeteilt oder untergebracht werden» [18. S. 72]. Ähnlich wie der unwiderstehliche Wunsch, der Empfindung der Schnelligkeit und des Fluges eine Gestalt zu geben, ließ das Flugzeug entstehen. Das befreite «Etwas» entgleitet der Nichtigkeit, «der Wüste der gegenstandslosen Empfindung». Deshalb konnte Merleau-Ponty sagen, als er an anderer Stelle das kommentierte, was er «der Zweifel Cézanne» nannte, dass «das fertige und klare Werk beweist, dass man darin eher ein Etwas als ein Nicht finden sollte» [21. S. 22].

Heidegger, der die Frage beantworten wollte, was aus dem Werk «fließt», wählte absichtlich Beispiele aus, die nicht zur darstellenden Kunst gerechnet werden: «Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nicht ab.

Er steht einfach da inmitten des zerklüfteten Felsentales» [13. S. 27]. Er äußert nichts, was außer dem «Ereignis» ihrer Existenz wäre. Er fordert dabei — ähnlich wie die anderen Produkte des menschlichen Handwerkes — die Anerkennung seiner Gegenständlichkeit. «Die Werke sind so natürlich vorhanden» — konstatierte der Autor von *Sein und Zeit* — «wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. Ein Gemälde, z. B. jenes von van Gogh, das ein Paar Bauernschuhe darstellt, wandert von einer Ausstellung in die andere. Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet und die Baumstämme aus dem Schwarzwald. Hölderlins Hymnen waren während des Feldzugs im Tornister mitverpackt wie das Putzzeug. Beethovens Quartette liegen in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln im Keller. Alle Werke haben dieses Dinghafte» [13. S. 3]. Das Bauwerk besteht auf Stein, das Schnitzwerk auf Holz, das Musikwerk auf Ton.

*Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* ist das an der Wand hängende Gemälde. Das Beharren auf solchen Vorstellungen vom Kunstwerk — warnt Heidegger — wäre eher der Güterbestätterei oder der Putzfrau im Museum angemessen. Das Kunstwerk geht über das schmal verstandene Dinghafte hinaus. Dem Philosophen geht es darum, dass in einem geschaffenen Kunstwerk «sich ein Etwas ereignet», dass es in «die Unverborgenheit seines Seins» heraustritt, die erlaubt zu erfahren, dass es ist: «Das Sein des Seienden kommt in das Ständige seines Scheinens» [13. S. 21]<sup>8</sup>.

Jean-François Lyotard bemerkte in den Bildern von Barnett Newmann, dem geistigen Erben Malewitschs, das Zeugnis des Unausdrückbaren, das nicht in einem Jenseits, einer anderen Welt beheimatet ist, sondern darin, dass es hier und jetzt geschieht, dass «etwas geschieht». «Der avantgardistische Versuch» — sagte er — «schreibt das Vorkommnis eines sinnlichen *Now* in den Zerfall der großen repräsentativen Malerei ein, als ein *Now*, das nicht dargestellt werden kann, gleichwohl aber darzustellen bleibt» [16. S. 162]. Die abstrakten Bilder sind dazu bestimmt, das Zeugnis zu geben — durch ihre innere Logik, durch das Paradoxon unterwerfen sie sich der Notwendigkeit der Darstellung gerade in der Epoche des Unterganges der darstellenden Malerei. Sie legen keinen Wert darauf, was sich ereignet, sondern auf das Ereignis selbst: «hier, jetzt geschieht es, daß..., und das ist dies

---

<sup>8</sup> Erst in diesem Kontext kann man die Behauptung von Krystyna Wilkoszewska richtig verstehen, dass in den Bildern Malewitschs «die Präsentation an die Stelle der Repräsentation tritt» [28. S. 11].

Bild» [16. S. 154]. Lyotard beruft sich auf Cézanne, der auf den Untergrund nur «Farbempfindungen», «kleine Empfindungen» eintrug, die das gesamte bildnerische Dasein eines Gegenstandes ohne Rücksicht auf die Geschichte oder das «Sujet» bilden. Der Maler nannte sie «Abstraktionen». Sie sind der gewöhnlichen Wahrnehmung verborgen, fordern eine innere Askese, einen destruktiven Charakter, der das Wahrnehmungs- und das geistige Feld von den Urteilen befreit, die bis in das Sehen selbst hineinreichen. Es war die richtigste Antwort auf die Frage: «Geschieht es?» Die Realisierung des Postulates, das «Es gibt» selbst zu malen.

Auch der Suprematismus wollte «das wahre Wesen des Seins» enthüllen. Die Gegenständlichkeit ist nur ein Trugbild, ein Schein, in dem «das Sein selbst immer verborgen ist» [19. S. 213] («versteckt sich» — wie es Heidegger sagen würde; Malewitsch sprach über die Kunst, die im Laufe der Zeit durch «die Anhäufung der Dinge» [18. S. 72] nicht mehr zu sehen war). Der sichtbaren, gegenständlichen Welt stellt der Suprematismus die Kunst als das «Sein» und das «Sein» als die Kunst gegenüber. Gerade das bedeutet der lateinische Terminus *supremus* — das Höchste, das Endgültigste. Die «Supremation» Malewitschs bildet (im Gegensatz zur «Darstellung») die Anerkennung des höchsten, endgültigen Charakters des Wesens — der Ungegenständlichkeit, des «sich-Ereignens» und des Fühlens von diesem «sich-Ereignen». Der Suprematismus bedeutet die Vorherrschaft dieser Gefühle. Dank dem Suprematismus gelangt die Kunst «zu sich selbst — zu der ihrem eigentlichen Wesen entsprechenden Form» [18. S. 92]. Der Suprematismus erreicht den Gipfel der wahren Kunst und wird durch das Publikum und die Kritiker als ihr Ende betrachtet, und von dort aus versucht er das Sein unter dem Gesichtspunkt der reinen artistischen Empfindung zu erfassen. Daher die Definition des Suprematismus «als Gegenstandslosigkeit oder als befreites Nichts» [19. S. 86]. Dieses «Nichts» ist nichts anderes als ein unbezeichneter Zustand der Wirklichkeit, der dem differenzierenden Eingriff der gegenständlichen Vorstellungen vorausgeht. Gerade auf dieser Ebene befand sich die frühere Suche von Cézanne. Deshalb — wie Merleau-Ponty bemerkt — wollte der Maler «die beweglosen Gegenstände, welche sich unseren Augen zeigen, von ihren flüchtigen Erscheinungsweisen nicht trennen», er wollte «die Natur zur Zeit ihres Werdens malen» [21. S. 18]. Nicht anders war es bei Malewitsch. «Die suprematistische Kunst» — schrieb er und entwickelte dabei die außergegenständliche und kosmische Vorstellung über die räumliche und strukturelle Homogenität der Welt — «offenbart in allem die Erregung und den kosmischen Zusammenhang aller Erregungs-

erscheinungen. Die Geburt von Körpern in der Faktur der Bewegung» [19. S. 207]. Durch eine Fläche, einen extremen Asketismus der Farben und der geometrischen Figuren will er «die erkannte Wirkungskraft» wiedergeben. Die Energien des Schwarzen und des Weißen dienen der Enthüllung der Wirkungsform, deuten auf die Dynamik hin und bilden die weitere Hindeutung auf den Weg, die fließende Einbeziehung in die naturhafte Wirkung mittels «irgendwelcher magnetischen Wechselbeziehungen der einen Form, welche vielleicht aus allen Elementen der natürlichen Wechselbeziehungskräfte zusammengesetzt sein» [20. S. 284]<sup>9</sup>.

Die suprematistischen Bilder zeigen den Weg zur einer übernatürlichen Welt, einem Feld von Kräften mit sich bewegenden nichtmateriellen Energien (das wird in ihren Titeln angekündigt: *Empfindung des Weltalls, Empfindung des Weltraumes, Empfindung einer mystischen «Welle» aus dem Weltall*). Sowie die Ikonen, welche das Fenster vom Diesseits ins Jenseits bildeten. Und wie die Ikone keine Darstellung, sondern die Anwesenheit des Göttlichen ist, so offenbart das suprematistische Bild das Nichts der gegenständlichen Welt und zugleich die Vollkommenheit der gegenstandslosen Empfindung. Dem Verstehen von dieser Empfindung sollte die das Buch *Die gegenstandslose Welt* illustrierte Reihe der Kompositionen dienen, welche die «Empfindung des Fluges», «Empfindung metallischer Laute», «Empfindung des Stromes», «Empfindung des Verklingens», «Empfindung magnetischer Anziehung», «Empfindung der Bewegung und des Widerstandes» realisieren. Die Welt der suprematistischen Bilder ist eine dynamische Welt, in der die geometrischen Formen, ohne Schwere, dank ihrer gegenseitigen Anziehung erlauben, die ewige Bewegung des Weltalls und seine gegenstandslose Unendlichkeit zu empfinden. Der Suprematist wird zum Medium, das das Diktat der kosmischen Wellen annimmt. «Der Mensch ist gewissermaßen einem kombinierten Radio-Empfangsapparat zu vergleichen, in dem eine ganze Reihe verschiedener Empfindungswellen aufgefangen und realisiert werden» [19. S. 224]. Dank diesem kann er die Gesetze entdecken, welche die Wesensweise der Welt erklären, die sich unter ihrer materiellen Fläche

---

<sup>9</sup> «Der Suprematismus» — erklärte Lazar Lissitzky, einer der Schüler Malewitschs, der spätere Botschafter des Suprematismus in Europa, der Autor des berühmten Plakats *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* (1920) — «hat die dynamische Gespanntheit der Kräfte gestaltet. Die Leistungen der Suprematisten sind statische Flächen, die die Dynamik bezeichnen. Es sind ins Irrationelle transponierte und versinnlichte Kurventabellen der Schnelligkeit und des Dynamismus» [24. S. 340].

verbirgt. Die Ausstrahlung des energetischen Zentrums muss sich in der Ordnung, der Reine, der «ökonomischen Anordnung» der sich auf der Bildfläche befindenden Figuren offenbaren.

Wenn Malewitsch den Suprematismus als «die Befreiung der Nichtigkeit der Gegenstandslosigkeit» definierte, dann ist diese Befreiung nicht nur die Ablehnung der vernünftigen Erkenntnis, sondern auch die Überwindung des «Chaos der verunstalteten Formen» durch das, was er «der Klassizismus der Gegenstandslosigkeit» [19. S. 224] nannte. Friedrich Nietzsche erfasste die griechische Tragödie als «den dionysischen Chor [...], der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet» [23. S. 52]. Die Malewitschsche Nichtigkeit, dieser unbezeichnete Zustand der Wirklichkeit, bekommt hier eine mythische Auslegung, nimmt eine Maske des durch die Titane in Stücken zerrissenen Dionysos-Zagreus an und unterliegt dank Apollon der ihn formierenden Individuation im Kunstwerk. So entsteht «die suprematistische Realität» und daher kommt eine andere Definition des Suprematismus — als «eines neuen malerischen Realismus». Die neuen Formen, die dieser Realismus vorschlägt, der Klassizismus dieser Formen, erlauben die «ungeordnete» Aktivität dieser Elemente nach bestimmten Regeln in Ordnung zu bringen. In der *Gegenstandslosen Welt* hat Malewitsch durchaus instruktive Tafeln der «suprematistischen Realitäten» drucken lassen — eine Reihe der Luftbilder, die die aus unterschiedlichen Höhen fotografierten Fragmente der großen Städte darstellte. In der Erkenntnis des Suprematisten verwandeln sich diese Fragmente in die zusammengesetzten planimetrisch-räumlichen Kompositionen.

Es empfiehlt sich hier zu betonen, dass einer der ersten, der die Abstraktion der Fotografie, welche «jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf» ablehnt, Benjamin war. «Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen» — da kam die Fotografie, die «diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt hat» [5. S. 481, 499] und «einen Geysir neuer Bilderwelten» [7. S. 152] enthüllte. Der Photoapparat verursacht, dass an die Stelle des durch das menschliche Bewußtsein durchdrungenen Gebietes das durch das Unterbewußtsein beherrschte Gebiet tritt. Das, was der bewußte Blick nicht sieht, macht das Unterbewußtsein sichtbar. Malewitsch betonte entschieden, dass die Möglichkeiten der artistischen Gestaltung «nur dadurch erreicht werden (können. — R. R.), daß man dem Unter- oder Überbewußtsein das Privileg der gestaltenden Anordnung zuspricht» [18. S. 86]. Bei der Gestaltung der suprematistischen Formen,

fühlte sich Malewitsch ein Konstruktor, einem Ingenieur-Erfinder und Wissenschaftler gleich, die die Werkzeuge und Maschinen konstruieren, die Objekte errichten, die keine Entsprechung in der Natur finden. Er geht einen Schritt weiter als Baudrillard, für den die Simulation eine Erzeugungsweise mit Hilfe von Modellen bildete, ohne die Quelle und ohne die Realität der Hiperwirklichkeit. Baudrillard definierte auf diese Art und Weise die Abstraktion. Wenn die Darstellung zusammen mit der Ankunft der Simulation verschwindet, und die ganze Metaphysik damit in die Vergangenheit tritt, musste der Philosoph folgenden Satz als ein Echo der Worte Malewitschs äußern: «Le désert du réel lui-même» (Es ist die Wüste der Wirklichkeit selbst) [3. S. 10].

Im entscheidenden Punkt der Entwicklung des Suprematismus bricht Malewitsch mit «dem Lampenschirm der Farbrenzungen», er «geht» — wie er sagt — «zum Weiß weiter», das alle Farben zugleich bildet, zum dritten (nach dem schwarzen und farbigen) Stadium, und appelliert: «schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich habe die Signalmaste des Suprematismus aufgestellt [...]. Schwebt! Die freie weiße Unergründlichkeit, die Unendlichkeit liegt vor euch» [18. S. 283]. In der Reihe der Bilder mit dem berühmten *Weißes Quadrat auf Weiß* (1918), das das schräg aufzeichnete Quadrat darstellte, das sich vom Hintergrund nur durch eine Oberflächenstruktur unterscheidet, erlaubt er den Formen sich zunächst zu verbergen, zu verschwimmen, um diese dann wieder aufs Neue erscheinen zu lassen, um sie wieder in einer weißen Umwelt des Lichtes zu beleben. Das weiße Quadrat, ein Zeichen «reiner Aktion» [20. S. 286], ist ein weiterer «Schlüssel zum Beginn einer neuen klassischen Form, eines neuen klassischen Geistes» [19. S. 224]. Malewitsch gründete dadurch einen weiteren, neuen «weißen Realismus». Es war aber das letzte malerische Experiment des Künstlers. Die Signalmaste des Suprematismus zeigte einen freien Weg — den Weg aber zu einer anderen Suche: «Durch den Suprematismus werden der bildenden Kunst insofern neue Möglichkeiten eröffnet, als durch den Fortfall der sogenannten „Zweckmäßigkeitsrücksichten“ eine auf der Bildfläche wiedergegebene, plastische Empfindung in den Raum übertragen werden kann. Der Künstler (der Maler) ist nicht mehr an die Leinwand (an die Bildfläche) gebunden und kann seine Kompositionen von der Leinwand in den Raum übertragen» [18. S. 98]. Um die Mitte der 20er-Jahre beschäftigt sich Malewitsch mit dem Erschaffen der «Raumformen» und der «suprematistischen Ordnung» in der Architektur.

## REFERENCES

1. *Adorno Th. W. Negative Dialektik* // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften / Hg. von R. Tiedemann. Frankfurt am Main, 1997. Bd. 6.
2. *Baudrillard J. Le complot de l'art. Illusion, désillusion esthétiques. Entrevues à propos du «Complot de l'art».* Paris, 2005.
3. *Baudrillard J. Simulacres et simulation.* Paris, 1981.
4. *Benjamin W. Erfahrung und Armut* // Benjamin W. Gesammelte Schriften / Hg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1980. Bd. II.1.
5. *Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion* // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. I.2.
6. *Benjamin W. Der destruktive Charakter* // Benjamin W. Gesammelte Schriften / Hg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1980. Bd. IV.1.
7. *Benjamin W. Neues von Blumen* // Benjamin W. Gesammelte Schriften / Hg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1980. Bd. III.
8. *Bolz N. Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse.* München, 1995.
9. *Derrida J. Die Wahrheit in der Malerei.* Wien, 1992.
10. *Garaudy R. Für einen Realismus ohne Scheuklappen. Picasso, Saint-John Perse, Kafka, übers / Hg. von E. Alexandrowicz.* Wien, 1981.
11. *Hegel G. W. F. Wissenschaft der Logik II* // Hegel G. W. F. Werke / Hg. von E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt am Main, 1979. Bd. 6.
12. *Heidegger M. Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)* // Heidegger M. Gesamtausgabe / Hg. von F.-W. Herrmann. Frankfurt am Main, 1996. Bd. 65. S. 246.
13. *Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerks* // Heidegger M. Gesamtausgabe / Hg. von F.-W. Herrmann. Frankfurt am Main, 1977. Bd. 5.
14. *Heidegger M. Was ist Metaphysik?* // Heidegger M. Gesamtausgabe / Hg. von F.-W. Herrmann. Frankfurt am Main, 1976. Bd. 9.
15. *Kant I. Kritik der reinen Vernunft* // Kant I. Werke in zwölf Bänden / Hg. von W. Weischedel. Frankfurt am Main, 1977. Bd. 3.
16. *Lyotard J.-F. Das Erhabene und die Avantgarde* // Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. H. 424/2. 1984.
17. *Malewitsch K. Das Problem der abbildenden Kunst* // Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews / Hg. von C. Harrison, P. Wood, S. Zeidler. Ostfildern-Ruit, 1998. Bd. 1. S. 339.
18. *Malewitsch K. Die gegenstandslose Welt. Bauhausbücher 11* / Hg. von H. M. Winkler. München, 1927.
19. *Malewitsch K. Suprematismus I/46* // Malewitsch K. Suprematismus — Die gegenstandslose Welt / Hg. von W. Haftmann. Köln, 1962.
20. *Malewitsch K. Suprematismus. 34 Zeichnungen (1920)* // Shadowna L. A. Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. München, 1982. S. 286.

21. *Merleau-Ponty M.* Le doute de Cézanne // *Merleau-Ponty M.* Sens et non-sens. Paris, 1996.
22. *Merleau-Ponty M.* Le langage indirect // *Merleau-Ponty M.* La Prose du monde. Paris, 1969.
23. *Nietzsche F.* Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik // *Nietzsche F.* Werke in drei Bänden / Hg. von K. Schlechter. München, 1954. Bd. 1.
24. *Shadowa L. A.* Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. München, 1982.
25. *Suter R.* Hans Arp Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk. Bern, 2007.
26. *Turowski A.* Awangardowe marginesy. Warszawa, 1998.
27. *Wezel J. C.* Oberon, ein Gedicht in vierzehn Gesängen // *Wezel J. C.* Kritische Schriften / Hg. von A. R. Schmitt. Stuttgart, 1971. Bd. 2. S. 233.
28. *Wilkoszewska K.* Estetyki nowych mediów // *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media* / Hg. von K. Wilkoszewska. Kraków, 1999.