

Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst.

Vom Standpunkte des Suprematisten sind die Erscheinungen der gegenständlichen Natur an sich bedeutungslos; wesentlich ist die Empfindung – als solche, ganz unabhängig von der Umgebung, in der sie hervorgerufen wurde.

Eine sogenannte „Konkretisierung“ der Empfindung in dem Bewußtsein bedeutet im Grunde eine Konkretisierung der Reflexion einer Empfindung durch eine reale Vorstellung. Solch eine reale Vorstellung ist in der Kunst des Suprematismus – wertlos . . . Und nicht nur in der Kunst des Suprematismus, sondern in der Kunst überhaupt, denn der bleibende, tatsächliche Wert eines Kunstwerks (welcher „Schule“ es auch immer angehören mag) liegt ausschließlich in der zum Ausdruck gebrachten Empfindung.

Der akademische Naturalismus, der Naturalismus der Impressionisten, der Cézanneismus, der Kubismus usw. – dies alles sind gewissermaßen nichts als dialektische Methoden, die an sich den eigentlichen Wert des Kunstwerkes in keiner Weise bestimmen.

Eine gegenständliche Darstellung – an sich (das Gegenständliche als Zweck der Darstellung) ist etwas, was mit Kunst nichts zu tun hat, jedoch schließt die Verwertung des Gegenständlichen in einem Kunstwerk den hohen künstlerischen Wert desselben nicht aus.

Für den Suprematisten ist demnach immer jenes Mittel der Darstellung das gegebene, das die Empfindung – als solche möglichst voll zum Ausdruck bringt und das Gewohnte der Gegenständlichkeit ignoriert.

Das Gegenständliche – an sich ist ihm bedeutungslos; – die Vorstellungen des Bewußtseins – wertlos.

Die Empfindung ist das Entscheidende . . . und so kommt die Kunst zur gegenstandslosen Darstellung – zum Suprematismus.

Sie gelangt in eine „Wüste“, in der nichts als die Empfindung zu erkennen ist.

Alles, was die gegenständlich-ideelle Struktur des Lebens und der „Kunst“ bestimmte: Ideen, Begriffe und Vorstellungen . . . alles hat der Künstler verworfen, um der reinen Empfindung Gehör zu leihen.

Die Kunst der Vergangenheit, die (zum mindesten nach außen hin) im Dienste der Religion und des Staates stand, soll in der reinen (unangewandten) Kunst des Suprematismus zu einem neuen Leben erwachen und eine neue Welt – die Welt der Empfindung – aufbauen . . .

Als ich im Jahre 1913 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 . . . Vor uns steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund!“

Man suchte nach „vernichtenden“ Worten, um das Sinnbild der „Wüste“ zu verscheuchen und auf dem „toten Quadrat“ das geliebte Ebenbild der „Wirklichkeit“ („die reale Gegenständlichkeit“ und die seelische „Empfindung“) zu erblicken.

Das Quadrat erschien der Kritik und der Gesellschaft unverständlich und gefährlich . . . und das war ja auch nicht anders zu erwarten.

Der Aufstieg zu den gegenstandslosen Höhen der Kunst ist mühselig und voller Qualen . . . aber dennoch beglückend. Das Gewohnte bleibt immer weiter und weiter zurück . . . Immer tiefer und tiefer versinken die Umriss des Gegenständlichen; und so geht es Schritt um Schritt, bis schließlich die Welt der gegenständlichen Begriffe – „alles was wir geliebt hatten – und wovon wir lebten“ unsichtbar wird.

Keine „Ebenbilder der Wirklichkeit“ –, keine ideellen Vorstellungen – nichts als eine Wüste!

Die Wüste aber ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt.

Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis zur Angst, als es hieß, „die Welt des Willens und der Vorstellung“ zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubte hatte.

Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die „Wüste“, wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist . . . – und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens.

Es war dies kein „leeres Quadrat“, was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.

Ich erkannte, daß das „Ding“ und die „Vorstellung“ für das Ebenbild der Empfindung gehalten wurden und begriff die Lüge der Welt des Willens und der Vorstellung.

Ist denn die Milchflasche das Sinnbild der Milch?

Der Suprametismus ist die wiedergefundene reine Kunst, die im Laufe der Zeit durch die Anhäufung der „Dinge“ nicht mehr zu sehen war.

Mir scheint, daß die Malerei Raffaels, Rubens, Rembrandts usw. für die Kritik und die Gesellschaft nichts als eine Konkretion von unzähligen „Dingen“ geworden ist, die den eigentlichen Wert — die veranlassende Empfindung — unsichtbar macht. Bewundert wird ausschließlich die Virtuosität der gegenständlichen Darstellung.

Wenn es möglich wäre, die zum Ausdruck gebrachte Empfindung — also den tatsächlichen künstlerischen Wert — aus den Werken der großen Meister herauszuheben und zu verstecken, so würde die Gesellschaft mitsamt der Kritik und den Kunstgelehrten dessen gar nicht gewahr werden.

Es ist also durchaus kein Wunder, daß mein Quadrat der Gesellschaft inhaltslos erschien.

Wenn man ein Kunstwerk nach der Virtuosität der gegenständlichen Darstellung — nach der Lebhaftigkeit der Illusion — beurteilen will und in der gegenständlichen Darstellung als solcher das Sinnbild der veranlassenden Empfindung zu erkennen glaubt, so wird man nie des beglückenden Inhaltes eines Kunstwerkes teilhaft.

Die Allgemeinheit (die Gesellschaft) ist bis heute überzeugt, daß die Kunst zugrunde gehen muß, wenn sie die Nachbildung der „heißgeliebten Wirklichkeit“ aufgibt; und so sieht sie denn mit Schrecken, wie das verhaßte Element der reinen Empfindung — die Abstraktion — immer mehr und mehr um sich greift . . .

Die Kunst will nicht mehr im Dienste des Staates und der Religion stehen, sie will nicht mehr die Sittengeschichte illustrieren, sie will nichts mehr von dem Gegenstande (als solchem) wissen und glaubt ohne das Ding (also ohne die „langbewährte Lebensquelle“) in sich und für sich bestehen zu können.

Aber das Wesen und die Bedeutung des künstlerischen Schaffens werden immer wieder verkannt, so wie das Wesen der gestaltenden Arbeit überhaupt; denn es ist doch immer und überall einzig und allein die Empfindung der Ursprung jeglicher Gestaltung.

Die Empfindungen, 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.

Es ist nichts als die Empfindung der Schnelligkeit . . . , des Fluges . . . — die, indem sie nach einer Gestalt — einer Form — suchte, das Flugzeug entstehen ließ. Denn das Flugzeug ist nicht dazu erbaut, um Geschäftsbriefe von Berlin

nach Moskau zu tragen, sondern um dem unwiderstehlichen Triebe der gestaltwerdenden Empfindung „Schnelligkeit“ Folge zu leisten.

Freilich muß der „hungrige Magen“ und die in dessen Dienst stehende Vernunft stets das letzte Wort haben, wenn es darauf ankommt, den Ursprung und den Zweck eines bestehenden Wertes nachzuweisen . . . aber das ist ja eine Sache für sich.

Und so ist es denn in der Kunst genau so, wie in der gestaltenden Technik . . . In der Malerei (ich meine hier natürlich die anerkannte Kunstmalerei) sieht man hinter der kunstgerechten Abbildung des Herrn Müller oder einer genialen Darstellung der Blumenhändlerin am Potsdamer Platz nichts mehr von dem eigentlichen Wesen der Kunst — nichts von einer Empfindung. Die Malerei ist die Diktatur einer Darstellungsmethode zum Zwecke der Darstellung des Herrn Müller, seiner Umgebung und seiner Begriffe.

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.

Doch die Allgemeinheit (die Gesellschaft) sah in der Gegenstandslosigkeit der Darstellung das Ende der Kunst und erkannte nicht die unmittelbare Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung.

Das Quadrat des Suprematisten und die aus diesem Quadrat entstehenden Formen sind den primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen zu vergleichen, die in ihrer Zusammenstellung kein Ornament, sondern die Empfindung des Rhythmus darstellten.

Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindungen ins Leben, sondern eine neue unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt — überhaupt.

Das Quadrat verändert sich und bildet neue Formen, deren Elemente nach Maßgabe der veranlassenden Empfindung auf diese oder jene Weise geordnet werden.

Wenn wir eine antike Säule betrachten, deren Konstruktion, im Sinne der bautechnischen Zweckmässigkeit, für uns keine Bedeutung mehr hat, so erkennen wir in ihr die Gestalt einer reinen Empfindung. Wir sehen in ihr nicht mehr eine bautechnische Notwendigkeit, sondern ein Kunstwerk als solches.

Das „praktische Leben“ dringt, wie ein obdachloser Vagabund, in jede künstlerische Form und glaubt die Ursache und der Zweck der Entstehung dieser Form zu sein. Aber der Vagabund weilt nicht lange an einem Ort, und wenn

er wieder fort ist (wenn die Verwertung eines Kunstwerkes für „praktische Zwecke“ nicht mehr zweckmäßig erscheint), gewinnt das Kunstwerk seinen vollen Wert wieder.

Man bewahrt in den Museen antike Kunstwerke und behütet sie sorgsam, nicht um sie für den praktischen Gebrauch zu erhalten, sondern um das Ewig-Künstlerische in ihnen zu genießen.

Der Unterschied zwischen der neuen, gegenstandslosen („unzweckmäßigen“) Kunst und der antiken Kunst liegt darin, daß der volle künstlerische Wert der letzteren erst dann zum Vorschein kommt (erkannt wird), wenn das Leben auf der Suche nach neuer Zweckmäßigkeit sie verlassen hat, während das unangewandte künstlerische Element der ersteren dem Leben vorausseilt und vor der „praktischen Verwertung“ die Türen schließt.

Und so steht denn die neue gegenstandslose Kunst da als Ausdruck der reinen Empfindung, die keine praktischen Werte, keine Ideen, kein „gelobtes Land“ sucht.

Der antike Tempel ist nicht deswegen schön, weil er einer gewissen Lebensordnung oder der entsprechenden Religion als Schlupfwinkel gedient hatte, sondern weil seine Form aus einer reinen Empfindung plastischer Verhältnisse entstanden ist. Die künstlerische Empfindung (die durch den Bau des Tempels Gestalt wurde), ist uns für alle Zeiten wertvoll und lebendig, die Lebensordnung hingegen (die einst den Tempel umgab) — tot.

Das Leben und seine Erscheinungsformen sind bisher von zweierlei Gesichtswinkeln betrachtet worden: dem materiellen und dem religiösen. Man sollte meinen, daß die Betrachtung des Lebens vom Standpunkte der Kunst zum dritten, gleichberechtigten Gesichtswinkel werden müßte; in der Praxis aber wird die Kunst (als Größe zweiten Ranges) in den Dienst derjenigen gestellt, die unter einem der zwei ersteren Gesichtswinkel die Welt und das Leben betrachten. Dieser Zustand steht in einem merkwürdigen Verhältnis zu jener Tatsache, daß die Kunst immer und unter allen Umständen die entscheidende Rolle in dem gestaltenden Leben spielt und daß nur Kunstwerte vollkommen und von ewiger Lebensdauer sind. Mit den primitivsten Hilfsmitteln (Kohle, Borsten, Modellierholz, Darm- und Stahlsaiten usw.) schafft der Künstler das, was die raffinierteste, zweckmäßigste Mechanik nie zu schaffen imstande sein wird.

Die Anhänger der „Zweckmäßigkeit“ glauben die Kunst als Apotheose des Lebens (und zwar des zweckmäßigen Lebens) ansehen zu dürfen.

Im Zentrum dieser Apotheose steht „Herr Müller“ — oder vielmehr die Abbildung des Herrn Müller (d. h. das Ebenbild des „Ebenbildes“ des Lebens).

Die Maske des Lebens verdeckt das wahre Gesicht der Kunst. Die Kunst ist uns nicht das, was sie uns sein könnte.

Dabei könnte die zweckmäßig mechanisierte Welt tatsächlich zweckmäßig sein, und zwar wenn sie dafür sorgen wollte, daß wir (jeder einzelne von uns) so viel „freie Zeit“ als irgend möglich gewinnen könnten, um der einzigen tatsächlichen Verpflichtung, die der Mensch der Natur gegenüber übernommen hat, gerecht zu werden — d. h. Kunst zu machen.

Diejenigen, die die Tendenz der Konstruktion nützlicher, zweckmäßiger „Dinge“ fördern und die Kunst bekämpfen oder versklaven wollen, müßten daran denken, daß es keine zweckmäßigen, konstruierten „Dinge“ gibt. Hat denn die Erfahrung der Jahrtausende nicht bewiesen, daß die Zweckmäßigkeit der „Dinge“ nicht lange zweckmäßig bleibt?!

Alles, was in den Museen zu sehen ist, spricht unzweideutig dafür, daß nicht ein einziges „Ding“ wirklich zweckmäßig (d. h. bequem) ist; — sonst würde es ja nicht in dem Museum stehen! Und wenn es früher einmal bequem und zweckmäßig erschien, so schien es eben bloß so, weil man damals noch nichts Bequemeres kannte . . .

Haben wir denn die geringste Ursache anzunehmen, daß die uns heute zweckmäßig und bequem erscheinenden „Dinge“ morgen nicht überholt sein werden . . .? und gibt denn die Tatsache, daß die ältesten Werke der Kunst heute wie vor vielen tausend Jahren ebenso schön und selbstverständlich wirken, nicht genügend zu denken?

Die Suprematisten haben nun auf eigene Faust die gegenständliche Darstellung der Umgebung fallen lassen, um auf die Spitze der wahren „unmaskierten“ Kunst zu gelangen und von dort aus das Leben durch das Prisma der reinen, künstlerischen Empfindung zu betrachten.

In der Welt des Gegenständlichen 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. Alles „Feststehende“, Gewohnte läßt sich verschieben und in eine neue (zunächst einmal ungewohnte) Ordnung bringen. Warum sollte man es nicht zur künstlerischen Ordnung bringen können?!

Die verschiedenen komplementierenden und kontrastierenden Empfindungen, oder vielmehr die Vorstellungen und Begriffe, die aus diesen Empfindungen heraus (als deren Reflexe) in unserm Bewußtsein visionär entstehen, kämpfen unausgesetzt gegeneinander; — die Empfindung Gottes gegen die des Teufels, — die Empfindung des Hungers — gegen die des Schönen.

Die Empfindung Gottes ist bestrebt, die Empfindung des Teufels zu besiegen — — — und zugleich den Leib. Sie versucht die Vergänglichkeit der irdischen Güter und die ewige Herrlichkeit Gottes „glaubhaft zu machen“.

Auch die Kunst, soweit sie nicht im Dienste des Gotteskultus (der Kirche) steht, wird verdammt . . .

— Aus der Empfindung Gottes entstand die Religion — und aus der Religion die Kirche.

— Aus der Empfindung des Hungers entstanden die Begriffe der Zweckmäßigkeit — und aus diesen Begriffen: Gewerbe und Industrie.

Die Kirche sowohl als auch die Industrie versuchten nun die Fähigkeit des künstlerischen Gestaltens, die immer wieder zum Ausdruck kommt, für sich in Anspruch zu nehmen, um wirksame Lockmittel für ihre Erzeugnisse (für die ideell-materiellen sowohl als auch für die rein-materiellen) zu gewinnen. Auf diese Weise wird, wie man zu sagen pflegt: „Das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden“.

Die Gesamtheit der Reflexe verschiedenster Empfindungen in dem Bewußtsein bestimmt die „Weltanschauung“ des Menschen. Da nun die in dem Menschen wirkenden Empfindungen wechseln, beobachten wir die merkwürdigsten Veränderungen der „Weltanschauung“: der Atheist wird gottesfürchtig, der Gottesfürchtige ungläubig usw. . . . Der Mensch ist gewissermaßen einem kombinierten Radio-Empfangsapparat zu vergleichen, in dem eine ganze Reihe verschiedener Empfindungswellen aufgefangen und realisiert werden, deren Gesamtheit die erwähnte Weltanschauung bestimmen.

Die Beurteilung der Werte des Daseins ist somit durchaus veränderlich. Nur die künstlerischen Werte trotzen dem Wechselspiel der Urteilstendenzen; so daß beispielsweise Heiligen- oder Gottesbilder, so weit die in ihnen gestaltgewordene, künstlerische Empfindung erkennbar ist, anstandslos in den Museen der Atheisten aufbewahrt werden können (und auch tatsächlich aufbewahrt werden). Wir haben also immer wieder Gelegenheit, uns davon zu überzeugen, daß die Anordnungen unseres Bewußtseins — die zweckmäßige „Gestaltung“ — stets relative Werte (also Wertlosigkeiten) ins Leben rufen, und daß nichts außer dem Ausdruck des unter- oder überbewußten reinen Empfindens (also nichts außer der künstlerischen Gestaltung) absolute Werte „greifbar“ machen kann. Eine tatsächliche Zweckmäßigkeit (im höheren Sinne des Wortes) könnte somit nur dadurch erreicht werden, daß man dem Unter- oder Überbewußtsein das Privileg der gestaltenden Anordnung zuspricht.

Unser Leben ist ein Schauspiel, in dem die gegenstandslose Empfindung durch die gegenständliche Erscheinung dargestellt wird.

Der Patriarch ist nichts anderes als ein Schauspieler, der eine religiöse Empfindung (oder vielmehr die religiöse Gestalt eines Reflexes der Empfindung) durch Gebärden und Worte in einer zweckmäßig gestalteten Umgebung mitteilen will. Der Kontorist, der Schmied, der Soldat, der Buchhalter, der General . . . dies alles sind Rollen aus diesem oder jenem Theaterstück, die von den entsprechenden Leuten gespielt werden, wobei die „Schauspieler“ dermaßen in Ekstase geraten, daß sie das Theaterstück (und ihre Rollen darin) für das Leben selbst halten. Das eigentliche Gesicht des Menschen bekommen wir so gut wie gar nicht zu sehen; und wenn man jemanden fragt, wer er sei, so erhält man die Antwort: „Ingenieur“, „Bauer“ usw. — also die Bezeichnung der Rolle, die von dem entsprechenden Menschen in diesem oder jenem Schauspiel der Empfindungen gespielt wird.

Diese Bezeichnung der Rolle ist auch in dem Passe neben dem Vor- und Zunamen notiert und beglaubigt; wodurch die überraschende Tatsache, daß der Inhaber des Passes der Ingenieur Iwan und nicht der Maler Kasimir ist, außer Zweifel gestellt wird.

Im Grunde weiß ein jeder auch von sich selbst sehr wenig, denn das „wahrhaftige menschliche Gesicht“ ist hinter der erwähnten Maske, die für das „wahrhaftige Gesicht“ gehalten wird, nicht zu erkennen.

Die Philosophie des Suprematismus hat alle Ursache, sowohl der Maske als dem „wahrhaften Gesicht“ skeptisch gegenüberzustehen, denn sie bestreitet die Wirklichkeit eines menschlichen Gesichts (einer menschlichen Gestalt) überhaupt.

Die Künstler haben sich in ihren Darstellungen stets mit Vorliebe des menschlichen Gesichts bedient; denn sie sahen in demselben die beste Ausdrucksmöglichkeit ihrer Empfindungen (die vielseitige, elastische, ausdrucksvolle Mimik). Die Suprematisten jedoch haben die Darstellung des menschlichen Gesichts (und des naturalistisch Gegenständlichen überhaupt) aufgegeben und neue Zeichen für die Wiedergabe der unmittelbaren Empfindungen (nicht des „gestaltgewordenen“ Reflexes der Empfindung) gefunden, denn der Suprematist betrachtet nicht und betastet nicht, — er empfindet.

Wir sehen also, daß die Kunst auf der Grenze des 19. und 20. Jahrhunderts den Ballast der ihr aufoktroierten religiösen und staatlichen Ideen von sich wirft und zu sich selbst — zu der ihrem eigentlichen Wesen entsprechenden Form — gelangt, und neben den zwei erwähnten „Gesichtswinkeln der Welt-

anschauung“ zu einem dritten, selbständigen und gleichberechtigten „Gesichtswinkel“ wird.

Die Gesellschaft ist zwar nach wie vor davon überzeugt, daß der Künstler unnötige, unzweckmäßige Sachen macht; sie denkt nicht daran, daß diese unnötigen Sachen viele Jahrtausende hindurch bestehen und „aktuell“ bleiben, während die notwendigen, zweckmäßigen Sachen nur wenige Tage alt werden.

Die Gesellschaft ist sich dessen durchaus nicht bewußt, daß sie den eigentlichen, tatsächlichen Wert der Dinge nicht erkennt. Dieses ist auch die Ursache des chronischen Mißerfolges aller Zweckmäßigkeit. Eine wirkliche, absolute Ordnung in dem Leben der Menschen mit- und untereinander wäre nur dann zu erreichen, wenn die Menschheit die Gestaltung dieser Ordnung im Sinne der unvergänglichen Werte durchführen wollte. Augenscheinlich müßte demnach das künstlerische Moment in jeder Hinsicht als das entscheidende angesehen werden: solange dies nicht der Fall ist, wird in dem Leben der Menschen untereinander statt der ersehnten Ruhe der „absoluten Ordnung“ die Unruhe der „provisorischen Ordnungen“ herrschen, denn die „provisorische Ordnung“ wird mit dem Maße der jeweiligen Zweckmäßigkeitserkenntnisse gemessen, und dieses Maß ist, wie wir wissen, im höchsten Grade veränderlich.

Vor der Hand sind demnach auch alle Kunstwerke, die im „praktischen Leben“ stehen oder die von dem praktischen Leben in Anspruch genommen werden, gewissermaßen „entwertet“. Erst wenn sie von dem Ballast der praktischen Verwertungsmöglichkeit befreit werden (also wenn sie in die Museen kommen) wird ihr eigentlicher künstlerischer (absoluter Wert) erkannt.

Die Empfindungen des Sitzens, Stehens oder Laufens sind vor allem plastische Empfindungen, die die Entstehung der entsprechenden „Gebrauchsgegenstände“ veranlassen und auch ihre Gestalt im wesentlichen bestimmen.

Der Stuhl, das Bett, der Tisch sind nicht Zweckmäßigkeiten, sondern die Gestalt plastischer Empfindungen, so daß der allgemein üblichen Ansicht, alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs seien das Resultat praktischer Erwägungen, falsche Voraussetzungen zugrunde liegen.

Wir haben genug Gelegenheit, uns davon zu überzeugen, daß wir nie eine tatsächliche Zweckmäßigkeit der Dinge zu erkennen imstande sind und daß es uns nie gelingen wird, einen tatsächlich zweckmäßigen Gegenstand zu konstruieren. Wahrscheinlich können wir das Wesen einer absoluten Zweckmäßigkeit nur empfinden; da nun aber eine Empfindung immer gegenstandslos ist, so ist alles Suchen nach einer Erkenntnis der Zweckmäßigkeit des Gegenständlichen – Utopie. Das Bestreben, die Empfindung in einer Vorstellung des Bewußtseins ein-

zuschließen oder gar durch solch eine Vorstellung zu ersetzen und in eine konkrete utilitäre Form zu bringen, hat die Entstehung all jener unnützen „zweckmäßigen Dinge“ zur Folge, die von heute auf morgen zu Lächerlichkeiten werden. Man kann es nicht oft genug wiederholen: nur auf dem Wege des künstlerischen unter- oder überbewußten Schaffens entstehen absolute, reale Werte.

Die neue Kunst des Suprematismus, die durch das Gestaltwerden der malerischen Empfindung neue Formen und Formverhältnisse geschaffen hat, wird, indem sie diese Formen und Formverhältnisse von der Fläche der Leinwand in den Raum überträgt, zu einer neuen Baukunst.

Das Element des Suprematismus ist, sowohl in der Malerei als in der Architektur von jeder sozialen oder sonstigen materialistischen Tendenz frei.

Jede soziale Idee, so groß und so bedeutungsvoll sie auch sein mag, entsteht aus der Empfindung des Hungers; jedes Kunstwerk, so klein und bedeutungslos es auch erscheinen mag, entsteht aus der malerischen oder plastischen Empfindung. Es wäre doch wohl die höchste Zeit, einzusehen, daß die Probleme der Kunst und die des Magens und der Vernunft weit auseinanderliegen.

Nachdem nun die Kunst durch den Suprematismus zu sich selbst — zu ihrer reinen unangewandten Form — gekommen ist und die Unfehlbarkeit der gegenstandslosen Empfindung erkannt hat, versucht sie eine neue wahrhaftige Weltordnung, eine neue Weltanschauung aufzurichten. Sie erkennt die Gegenstandslosigkeit der Welt und bemüht sich nicht mehr darum, Illustrationen der Sittengeschichte zu liefern.

Die gegenstandslose Empfindung ist zwar zu allen Zeiten die einzige Möglichkeit der Entstehung eines Kunstwerkes gewesen, so daß der Suprematismus in dieser Beziehung nichts Neues bringt; jedoch bot die Kunst der Vergangenheit, ohne es zu wollen, durch die Verwertung des Gegenständlichen einer ganzen Reihe ihr wesensfremder Empfindungen Unterkunft.

Aber was ein Baum ist — das bleibt ein Baum, auch wenn die Eule in seiner Höhlung sich ein Nest gebaut hat.

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.