

Ad Reinhardts Lebenslauf und seine schwarzen Bilder

Werner Busch

Offenbar hat Ad Reinhardt alles darangesetzt, dass seine schwarzen Quadrate (Abb. 1) erst allmählich ihre durchaus verhüllte Wirkung entfalten, geradezu einen längeren Forschungsprozess brauchen, um ihren historischen Ort zu finden. Reinhardt hat Leimruten gelegt und viele sind daran hängen geblieben, und da strampeln sie nun, schon seit Jahrzehnten, was Buch auf Buch, Ausstellung auf Ausstellung hervorgetrieben hat. Die Hauptleimrute war sein 1966, ein Jahr vor seinem Tod, verfasster Lebenslauf im Zusammenhang mit seinen theoretischen Schriften.¹ Das sei hier in verkürzter Form dargestellt, andernorts geschieht dies etwas ausführlicher.

Zu Beginn allerdings gilt es die drei Hauptpositionen der Forschung kurz zu charakterisieren:

1. Position: Sie nimmt Ad Reinhardts kunsttheoretische Verlautbarungen wörtlich, vor allem sein Art-as-Art-Dogma, die Behauptung von gänzlicher Reinheit, Autonomie, Selbstreferenzialität seiner Kunst einerseits, ihrer gänzlichen Abstraktheit, Flächigkeit, Bedeutungslosigkeit, Zeit- und Gefühlslosigkeit andererseits.² Zuletzt hat dies auf durchaus hohem Niveau der Bottroper Katalog von 2010/11 getan, er steht in der Nachfolge und unter dem Einfluss des Ad Reinhardt Estate, das seit dem Tod von Ad Reinhardt eifersüchtig über dieses absolute Reinheitsgebot wacht.³

2. Position: Man könnte sie die ikonologische nennen. Sie kann sich ebenfalls auf Reinhardt'sche Äußerungen berufen und wurde am überzeugendsten von Gudrun Inboden im mit Thomas Kellein verantworteten Katalog der Stuttgarter Ausstellung von 1985 vertreten.⁴ Sie rekurriert auf die in der Tat von Ad Reinhardt berufene Tradition von alchemistischer Hermetik und Mystik, von Zen-Buddhismus und dabei besonders auf C. G. Jungs Schilderung der alchemistischen Prozesse, dargelegt in den Bänden 12 und 13 von Jungs *Gesammelten Werken*, die in der New York School der dreißiger und vierziger Jahre eine besondere Rolle gespielt haben.

1 Reinhardt (1984) 17–21, kommentiert 13–16, annotiert 22–26.

2 Ebd. 136–140, kommentiert 135, annotiert 141.

3 Ad Reinhardt (2010), bes. der Beitrag von Liesbrock (2010).

4 Ad Reinhardt (1985), bes. der Beitrag von Inboden (1985).

Die dritte Position ist neueren Datums, sie wird von Michael Corris in seinem Buch über Ad Reinhardt von 2008 vertreten und mit allen Mitteln vom Ad Reinhardt Estate bekämpft, was so weit geht, dass sein Buch ohne Abbildungen erscheinen musste.⁵ Corris verfolgt Reinhardts kommunistische Frühphase, wie sie sich besonders in Hunderten von politischen Cartoons niedergeschlagen hat, beschreibt Reinhardts Hoffnung, auch die abstrakte Malerei politisch als Gegenbild zum offiziellen Kunstbetrieb verstehen zu können, was die kommunistische Partei der USA auf Dauer nicht hat akzeptieren können, und sieht Reinhardts Spätwerk, in Sonderheit seine sogenannten letzten schwarzen Bilder, insofern als politisch an, als sie in ihrer Negation alles Gestischen als Protest gegen die Künstler des abstrakten Expressionismus zu verstehen seien, da diese sich vom Kunstmarkt hätten korrumpieren lassen. Reinhardt war mit ihnen, vor allem mit Newman und Rothko in der Frühphase der Bewegung eng befreundet, später waren sie untereinander heillos zerstritten, woran in der Tat der Markterfolg besonders von Rothko seinen Anteil hatte.⁶ Reinhardts gänzliche Verweigerung aller Vereinnahmung gegenüber musste ihn vollständig isolieren, ließ ihn aber sein politisches Ethos aufrechterhalten. So jedenfalls Corris.

Ganz am Ende seines Lebens 1966, Reinhardt starb 1967, bekam der Künstler im Jewish Museum in New York seine erste museale Einzelausstellung mit 120 Bildern. Zu diesem Anlass schrieb er für den Katalog die „Chronology of Ad Reinhardt“, einen sehr besonderen Lebenslauf. Als 1972 in Düsseldorf die erste deutsche offizielle Ad Reinhardt-Ausstellung stattfand, ergänzte Dale McConathy Reinhardts Lebenslauf zu einem umfassenden Kulturfahrplan seiner Lebenszeit und missverstand damit Reinhardts Text vollständig.⁷ Wieder war ein Reinhardt'scher Text buchstäblich genommen worden, und so ist es auch nur konsequent, dass der Bottroper Katalog von 2010/11, indem er den aufgeblähten McConathy'schen Lebenslauf Reinhardts nachdruckte, das Missverständnis fortschrieb.⁸

Thomas Kellein hat dies schon 1984 bei der Publikation der Reinhardt'schen Schriften im Hinblick auf den Düsseldorfer Katalog kritisiert.⁹ Er hält Reinhardts Originallebenslauf für eine Persiflage der Erfolgslebensläufe seiner New Yorker Kollegen. Kelleins Einschätzung mag zwar eine Dimension von Reinhardts Text treffen, doch greift auch sie, was die besondere Gestalt des Lebenslaufes angeht,

5 Corris (2008), zu den Problemen mit dem Estate s. das Vorwort von Dora Ashton, 7–9.

6 Auch Rothko hat unter dem Streit stark gelitten. Verführt und betrogen von seinem Rechtsbeistand Reis und durch die Galerie Marlborough hatte Rothko Schwarzgeld in der Schweiz gebunkert. Sein Erfolg, der sich in irrwitzigen Summen für seine Bilder niederschlug, hat das Ende des depressiven Rothko beschleunigt, auch ihm war der Handel extrem fremd. Die Ausbeutung seines Erbes und der langjährige Prozess, der darum geführt wurde, sind ausführlich dokumentiert durch: Seldes (2008).

7 Ad Reinhardt (1972).

8 Ad Reinhardt (2010) 130–157, ohne Angabe aus dem Düsseldorfer Katalog übernommen.

9 Reinhardt (1984) 13–16 zur Chronologie.

entschieden zu kurz. So wie auch Reinhardts theoretische Texte nicht nur ironisch sind, so hat auch der Lebenslauf seine, wie man sagen könnte, verhüllten Wahrheiten, sie kleiden sich in anekdotische Formen.

Reinhardt mischt seinen eigenen Werdegang mit für ihn mitteilenswerten Ereignissen in der Kunstwelt und der politischen Weltentwicklung. Zweierlei daran ist auffällig, und es verwundert, dass dieses Verfahren subjektiver Geschichtsschreibung bisher in seiner Bedeutung nicht erkannt wurde. Zum einen kombiniert Reinhardt, selbst auf Kosten geringfügiger historischer „Korrektur“, individuelle und historische Faktizität, Subjektives und Objektives und lässt damit Letzteres Ersteres kommentieren, gibt dem

Individuellen historische Bedeutung. Da die Spannung zwischen den beiden Seiten allerdings groß ist, mutet die Kombination nicht selten paradox an, erscheint per se als ironisch.

Drei verschiedene Formen der Verschränkung seien genannt. Zuerst ein besonders simples Beispiel, das aber das Verfahren nur umso deutlicher zeigen kann. Zu 1946 heißt es: „Von der [liberalen New Yorker] Zeitung PM entlassen“. Reinhardt hatte dort seine wichtigsten Cartoons veröffentlicht und geriet in einen Streit über die Ausrichtung und das mögliche Maß an Komplexität der Cartoons. Zu 1947 heißt es unmittelbar anschließend: „Indien erlangt die Unabhängigkeit“,¹⁰ und es ist keine Frage, dass wir ergänzen sollen, wie Ad Reinhardt. Entsprechend schreibt er zu 1952: „Faruk entsagt ägyptischem Thron“. Direkt folgend zu 1953: „Gibt Prinzipien der Asymmetrie und Unregelmäßigkeit der Malerei auf“.¹¹ Reinhardt steigt also aus verbindlichen Kunsttraditionen und ihren Formgesetzen aus, auf Kosten jeglicher Machtansprüche in der Kunstszene. Darum die Parallele zu Faruk.

Der zweite Typus bezieht sich auf seine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen New Yorker Künstlern, ihrer Kunst und ihrer Protegierung durch die öffentlichen Kunstinstitutionen, vor allem durch die wichtigsten der Moderne gewidmeten Museen. Zu 1961 bemerkt er: „Protestiert gegen die Darstellung des ‚Abstrakten Expressionismus und Imagismus‘ im Guggenheim-Museum“. Und entsprechend gleich darauf zu 1962: „Protestiert gegen die Darstellung der ‚Geo-

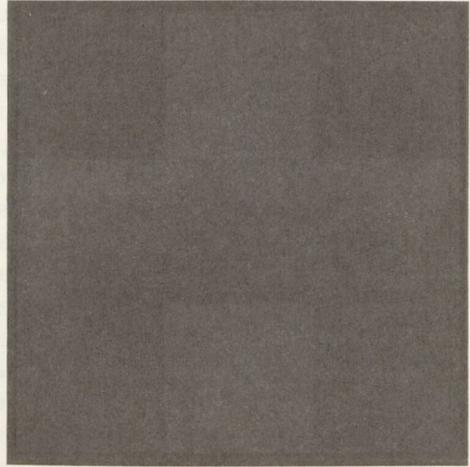


Abb. 1: Ad Reinhardt, *Abstract Painting No. 4*, 1961, Öl/Leinwand, Smithsonian American Art Museum (Archiv des Verfassers)

10 Ebd. 20.

11 Ebd.

metrischen Abstraktion' im Whitney-Museum", um zwei weitere Bemerkungen zu 1962 anzuhängen. Zum einen: „Plan für ‚Ad-Reinhardt-Museum' wird gefasst“ und „Algerische Unabhängigkeit“.¹² Algeriens Loslösung von der langen Frankreichdominanz soll also Reinhardts eigene Unabhängigkeitserklärung kommentieren und tut es insofern besonders originell, als die New York School, was zentral für ihr Selbstverständnis ist, sich vom dominierenden Einfluss der Pariser Schule und damit der europäischen Kunst freigemacht hatte. Von der New Yorker Schule allerdings sagt sich wiederum Reinhardt los, und wenn er dies mit Rekurs auf Algerien vollzieht, dann deklariert er seinen Schritt durchaus auch in politischer Hinsicht als revolutionär. Der dritte Typus bezeichnet den Umgang mit seiner Kunst in der Öffentlichkeit schlicht als obszön. Zu 1963 heißt es erst: „Profumo-Skandal in England“, dann, „Sechs Bilder in New York und sechs Bilder in Paris werden beschädigt und müssen durch Seile vor dem Publikum geschützt werden“. Dem schließt sich 1964 an: „Zehn Bilder in London werden beschädigt“.¹³

Dieses Spiel mit dem Historischen zugunsten des Individuellen ist das eine, wichtiger und ebenfalls gänzlich übersehen ist allerdings Reinhardts Reflexion der Lebenslaufproblematik als solcher. Kann ein Lebenslauf überhaupt etwas über das Leben aussagen? Und noch grundsätzlicher für Reinhardt: etwas über die Kunst, die in diesem Leben produziert wurde? Es sei dies nur an einem Beispiel verdeutlicht und zwar an Reinhardts Bemerkungen zu seinem Geburtsjahr 1913. Die erste Feststellung seines Lebenslaufes lautet: „1913. Geboren in New York, Heiligabend, neun Monate nach der Armory-Ausstellung. (Vater verläßt ‚Alte Heimat' 1907 und geht nach Amerika nach Dienst in der Armee von Zar Nikolaus. Mutter verläßt Deutschland 1909).“¹⁴ Rein faktisch gesehen „korrigiert“ Reinhardt seinen Lebenslauf gleich am Anfang. Denn er ist nicht in New York geboren, sondern in Buffalo an den Niagarafällen, mehr als 300 km von New York entfernt, allerdings gehörte Buffalo zum Staat New York, und sein Vater musste zur Arbeit regelmäßig nach New York City fahren. Doch wichtiger ist etwas anderes. Sein Geburtsdatum ist tatsächlich der 24. Dezember, doch die Benennung „Heiligabend“ soll auch Reinhardt zum Heilsbringer machen. Und dass er neun Monate nach der Armory Show das Licht der Welt erblickt hat, legt seine Zeugung auf den absoluten Beginn der „Abstrakten Malerei“. Im Alten, in der Herkunft aus dem zaristischen Russland und der deutschen Sprachkultur – nicht nur Reinhardt ist ein deutscher Name, sondern seine beiden Vornamen Adolf und Friedrich sind es auch – sind die Keime des Neuen angelegt.

Dass dies gemeint ist, macht auch die zweite Feststellung zum Jahr 1913 deutlich, es heißt dort: „Malewitsch malt das erste geometrisch-abstrakte Bild“.¹⁵ Damit stellt sich Reinhardt ganz ausdrücklich in eben diese hier gestiftete antizaristische Tradition. Es wird zu zeigen sein, dass Reinhardts gesamter, im Lebenslauf

12 Ebd. 21.

13 Ebd.

14 Ebd. 17.

15 Ebd.

Bild gewordener Lebensentwurf auf eine Antwort auf Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (Abb. 2) hinausläuft, als die Vollendung des Quadrates von Malewitsch durch Ad Reinhardt. Sein Selbstverständnis gewinnt nur vor dieser Folie Kontur. Nun ist es interessant, dass schon Malewitsch die Erfindungsgeschichte des Suprematismus und des *Schwarzen Quadrates* manipuliert hat. Es wurde erst 1915 auf der sogenannten „Letzten futuristischen Ausstellung 0,10“ gezeigt – im Übrigen wäre meine These, dass Reinhardt auch in Anlehnung an diesen Ausstellungstitel bei seinen schwarzen Bildern von „letzten Bildern“ spricht. Die neuere Forschung macht deutlich, dass das *Schwarze Quadrat* wohl auch erst im Jahr 1915 gemalt, allenfalls im Jahr zuvor, also 1914, konzipiert wurde. Malewitsch jedoch datiert sowohl das Urbild des *Schwarzen Quadrates* wie auch die sich bis 1929 hinziehenden Wiederholungen jeweils auf der Rückseite auf 1913.¹⁶ Im Jahr 1913 war Malewitsch im Zusammenhang mit der utopischen Oper „Sieg über die Sonne“ mit Theaterentwürfen und -dekorationen beschäftigt, und auf einem Bühnenvorhang hat er in der Tat ein schwarzes Quadrat als Beginn einer neuen Sprache und als Gegenbild zur Sonne angebracht.¹⁷ Auf diese Weise lieferte Malewitsch einen versteckten Hinweis auf die Johannes-Apokalypse.¹⁸ Als autonomes, in Ölfarben gemaltes Bild entsteht das *Schwarze Quadrat* allerdings erst 1915. Reinhardt mag diese Korrektur durch Malewitsch bewusst gewesen sein.

Es stellt sich nun die Frage, wie Reinhardt dazu kommt, den Lebenslauf als eine literarische Gattung zu begreifen, die Korrekturen im Faktischen erlaubt. Reinhardt hat Kunstgeschichte studiert, ihm dürften die ausgeprägt stilisierten Viten von Vasari geläufig gewesen sein, wohl auch die Plinius'sche Topik bei der Schilderung der Lebensläufe der berühmten antiken Künstler, etwa der häufig zu findende Topos der zufälligen Entdeckung der besonderen Begabung eines von seiner Herkunft her nicht prädestinierten Künstlers durch einen anderen Künstler

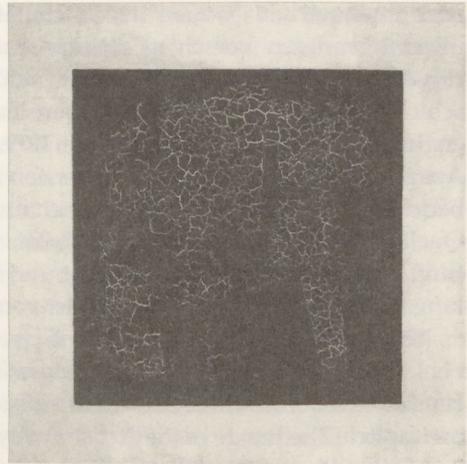


Abb. 2: Kasimir Malewitsch, *Das schwarze Quadrat*, 1915, Öl/Leinwand, Trejakow-Galerie, Moskau (Archiv des Verfassers)

¹⁶ Holzer-Kernbichler (2004), zur Datierung der verschiedenen Fassungen 56–60.

¹⁷ Ebd. 56.

¹⁸ Offenbarung des Johannes 6, 12 nach Öffnung des sechsten Siegels: „und die Sonne ward finster wie ein schwarzer Sack“. Max Beckmann und Ludwig Meidner haben das 1916 zum Thema gemacht.

oder einen reichen Gönner.¹⁹ Doch ich hätte noch einen weiteren, wie mir scheint, überzeugenderen Vorschlag zu machen. Zuerst nahm ich an, Reinhardt hätte Ernst Kris' und Otto Kurz' Klassiker *Die Legende vom Künstler* von 1934, der die Geschichte der Topik von Künstlerlebensläufen verfolgt, kennen können. Doch die englische Übersetzung erfolgte erst 1979. In Ernst Gombrichs Vorwort zu dieser Ausgabe, das sich auch in der deutschen Neuauflage von 1980 findet, wird jedoch berichtet, dass Ernst Kris sich vorbehalten hatte, das mit Otto Kurz gesammelte Quellenmaterial in seinem New Yorker Exil einer psychoanalytischen Ausdeutung zu unterziehen.²⁰ Sie ist erfolgt und bildet ein Kapitel in Kris' Aufsatzsammlung *Psychoanalytic Explorations in Art* von 1952.

Nun ist diese Sammlung 1964 bei Schocken in New York als Paperback erschienen,²¹ und es spricht vieles dafür, dass Reinhardt, der, wie erwähnt, seinen Lebenslauf 1966 formuliert hat, diese Ausgabe zur Kenntnis genommen hat. Denn im Kapitel „The Image of the Artist. A Psychological Study of the Role of Tradition in Ancient Biographies“ beschäftigt sich Kris mit der Biographie als literarischer Kategorie, ihrer sozialen und analytischen Funktion und der Plausibilität ihrer topischen biographischen Formeln. Er stellt fest, dass dieser Typus von literarischen biographischen Gattungen im westlichen mediterranen Kulturbereich und gleichermaßen im fernen Osten existiert, und zwar in verblüffender Ähnlichkeit, die Topik scheint geradezu austauschbar.²² Reinhardt, der neben westlicher auch östliche Kunstgeschichte studiert hat und der seine Argumente und Vorstellungen von überzeitlicher, nicht auf Bedeutung zielender, nicht Raum und Zeit verpflichteter Kunst, wie er selbst bemerkt, aus zen-buddhistischen Traditionen bezieht,²³ dürfte besonders diese Kris'sche Beobachtung erfreut haben. Kris führt dann den exemplarischen Nachweis – und das dürfte Reinhardt noch mehr gefallen haben – am Topos der Jugend des Helden bzw. Künstlers aus, in der alles Kommende bereits angelegt ist. Nach Kris fußt diese Vorstellung tief in mythischem Denken bzw. ist das Resultat göttlicher Vorherbestimmung. Schon mit der Geburt ist alles entschieden, dagegen vermögen Herkunft und Einwände der Eltern oder der Umwelt nichts.²⁴ Zur psychoanalytischen Ausdeutung dieses Topos verweist Kris auf Otto Ranks Abhandlung *Myth of the Birth of the Hero* (New York 1909, in einer weiteren Fassung 1913 erschienen).

Den Mythos um seine Geburt hat Reinhardt in den ersten Zeilen seines Lebenslaufes inszeniert. Der letzte Eintrag in seinem Lebenslauf dagegen lautet: „1966. Einhundertzwanzig Bilder im Jewish Museum“.²⁵ Reinhardt musste das Gefühl

19 Vasari (1878a) 248; ders. (1878b) 612 oder ders. (1880) 142 *et passim*; Plinius (21997).

20 Kris u. Kurz (21995) 13f.

21 Kris (21967) 64–84, 76ff. zur Vorherbestimmung des Künstlers.

22 Ebd. 67; Kris u. Kurz (21995) 159–162.

23 Reinhardt (21984) 9, 46, 54, 85–88, 184 *et passim*, zu Ost und West 169, 181; Corris (2008) 16 zu Mertons Anteil an Reinhardts Berufung auf den Zen-Buddhismus.

24 Kris (21967) 67–70, 72, 74.

25 Reinhardt (21984) 21.

haben, angekommen zu sein. Danach konnte es keine Entwicklung mehr geben, wollte er sich vom Kunstbetrieb nicht korrumpieren lassen, wie es seiner Meinung nach allen anderen Künstlern des New Yorker abstrakten Expressionismus ergangen ist, besonders Rothko und Newman.

Als Reinhardt 1960 mit den Schwarzen Bildern beginnt, ist er gänzlich isoliert, mit den alten Weggefährten hat er gebrochen, sie fühlten sich durch ihn provoziert – was man durchaus verstehen kann, denn Reinhardt verkehrt alle ihre Bemerkungen in ihr Gegenteil. Wenn sie ihr Selbstverständnis darin finden, die klassische europäische Hochkunst überwunden zu haben, dann scheint Reinhardt in Umkehrung der Verhältnisse an einer Restituierung des Klassischen zu arbeiten, vor allem durch die Propagierung des Akademiegedankens seit 1953, als er die geometrische Abstraktion zur einzigen Kunst erklärte. Allerdings ist die Reinhardt'sche Akademie mit Notwendigkeit und absurder Weise eine Ein-Mann-Akademie. Denn wer könnte in der Gegenwart dafür sein, dass die Kunst wieder „schön, hoch, edel, ideal und akademisch“ wird? Die Reinhardt'sche Akademie zielt auf gänzliche Reinheit in der Kunst, auf deren Texturlosigkeit, auf Bewegungslosigkeit, Stasis, schließlich auf ihre Objektlosigkeit und gänzliche Isolierung von allem anderen.²⁶ Die Frage ist, wofür diese paradoxe Leblosigkeit gut sein sollte. Die Schwarzen Bilder können darauf eine Antwort geben.

Wenn unsere These stimmt, dass Reinhardt im Rückblick seinen Lebenslauf so konstruiert hat, dass er vom *Schwarzen Quadrat* Malewitschs zu seinem eigenen führt, er Malewitsch zur Vollendung, aber auch zur Endgültigkeit gebracht hat, indem er dessen Kunst von allem reinigt, das ihre gänzliche Freiheit noch eingeschränkt hat, dann ist es nötig, das, was es für Reinhardt noch wegzudestillieren galt, an Malewitschs *Schwarzem Quadrat* zu benennen. Die Urfassung des *Schwarzen Quadrates* von Malewitsch und die drei eigenhändigen Wiederholungen von 1915, 1924 und 1929 weisen die gleichen Charakteristika auf, sodass wir sie als von Malewitsch bewusst eingesetzt begreifen können. Grundsätzlich ist das mittig angeordnete *Schwarze Quadrat* von einem breiten weißen Rand umgeben, der auch als Rahmen zu lesen ist, da die Bilder keine weitere Rahmung erhalten sollten. Allerdings: In allen Fällen ist das *Schwarze Quadrat* minimal verzerrt, in seinen Koordinaten und seiner Axialität auf der Fläche ist es nicht absolut ausgerichtet. Es wirkt, als hätte man geringfügig in eine Richtung an ihm gezerrt. Insofern ruht es nicht in sich. Zum anderen ist der weiße Rahmen oder Rand deswegen nicht neutral, weil er ausdrücklich mehr malerische Faktur aufweist als das *Schwarze Quadrat* selbst, zudem ist die weiße Farbschicht, schaut man genau hin, vor der schwarzen zu sehen, das heißt, der weiße Rahmen hat dem Schwarz seine endgültige Form erst nachträglich durch Übermalung gegeben.²⁷ Es kann zu einer doppelten Seherfahrung kommen, und um Seherfahrungen geht es Malewitsch

26 Ebd. 30, 53–59, die zitierten Begriffe 54.

27 Die Literatur ist breit. Hier nur: Simmen (1990); ders. (1998); Westheider (1995) 160–163; Holzer-Kernbichler (2004).

ausdrücklich. Konzentriert man sich auf das Schwarz in der Mitte und begreift das Weiß so als das Schwarz hinterfangende Folie, so beginnt das Schwarz zu schweben und aufgrund der leichten Verzerrung sich zu bewegen. Konzentriert man sich stärker auf das Weiß, was aufgrund seiner Faktur trotz seines geringen Umfangs möglich ist, wird das Weiß zum Tor, hinter dem das Schwarz einen tiefen Raum bildet. Weiß und Schwarz, die von Malewitsch ausdrücklich aristotelisch als Nichtfarben begriffen werden und die beide mit dem Nichts assoziiert werden können, bergen dennoch ausgeprägte Potenzen in sich.²⁸

Ich will hier nicht auf die neuere Beobachtung eingehen, dass auf Malewitschs Urfassung des *Schwarzen Quadrates* Schrift übermalt wurde, die auf die im Übrigen in verschiedenen Varianten vorliegende Karikatur vom sogenannten „Neger im Tunnel“ verwiesen hat. Sieht man dies als ironischen Kommentar zum eigenen Tun, so wäre dieser verhüllte Verweis leicht unserem Deutungszusammenhang zu integrieren.²⁹

1927 in den Neuen Bauhausbüchern formuliert Malewitsch in der Abhandlung *Die gegenstandslose Welt*: „Das schwarze Quadrat auf weißem Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das Nichts außerhalb dieser Empfindung“.³⁰ Der Empfindung wird im Wortsinn durch die Verzerrung des *Schwarzen Quadrates* eine Richtung gegeben. Der Farbe selbst schreibt Malewitsch, etwa im Gegensatz zu Kandinsky, keinen Symbolwert zu. Doch ihre Inszenierung kann ihr eine Dynamik geben, hier als Schweben im Raum begriffen, der auch mit dem Weltraum zu assoziieren ist, in dem es kein Oben und kein Unten gibt. Zum Zusammenhang von Gefühl und Bewegung schreibt Malewitsch: „Ich trage Farbe auf eine bestimmte Form in bestimmter Lage auf, um mein Gefühl auszudrücken, mit anderen Worten eine Bewegung [...]. Auf einem Bild existieren keine Materialien, sondern lediglich Erregungen. Deshalb sind Bild und Welt einander gleich.“³¹ Die Farbe und die Farbfläche sollen also weder selbstreferentiell sein, noch bloß subjektiv empfunden werden. Sie bedeuten nichts mehr, haben aber ein Ausdruckspotenzial, das rein zum Vorschein kommen und eine kosmische Erfahrung ermöglichen soll.

Nun ist aber die Übereckanbringung des *Schwarzen Quadrates* bei seiner ersten Präsentation auf der „Letzten futuristischen Ausstellung 0,10“ (Abb. 3) im Jahr 1915 notwendig bedeutungshaltig. Denn diese Anbringung, wir würden sagen im Herrgottswinkel, macht es notwendig zur Ikone. Malewitsch selbst versteht es auch als „eine nackte, ungerahmte Ikone seiner Zeit“.³² Ikone und Schweben im unendlichen Raum oder, wie er andernorts schreibt, kosmische Erregung: Aller Austreibung der Farbsymbolik zum Trotz wird letztlich eine metaphysische Di-

28 Westheider (1995) 160f.

29 Frankfurter Allgemeine Zeitung (2016) 12.

30 Malewitsch (1980) 74, zitiert bei Holzer-Kernbichler (2004) 67.

31 Malewitsch, unveröffentlichtes Manuskript, zitiert bei Bleyl (1988) 36, wiederum zitiert bei Westheider (1995) 162.

32 Zitiert bei Holzer-Kernbichler (2004) 64.

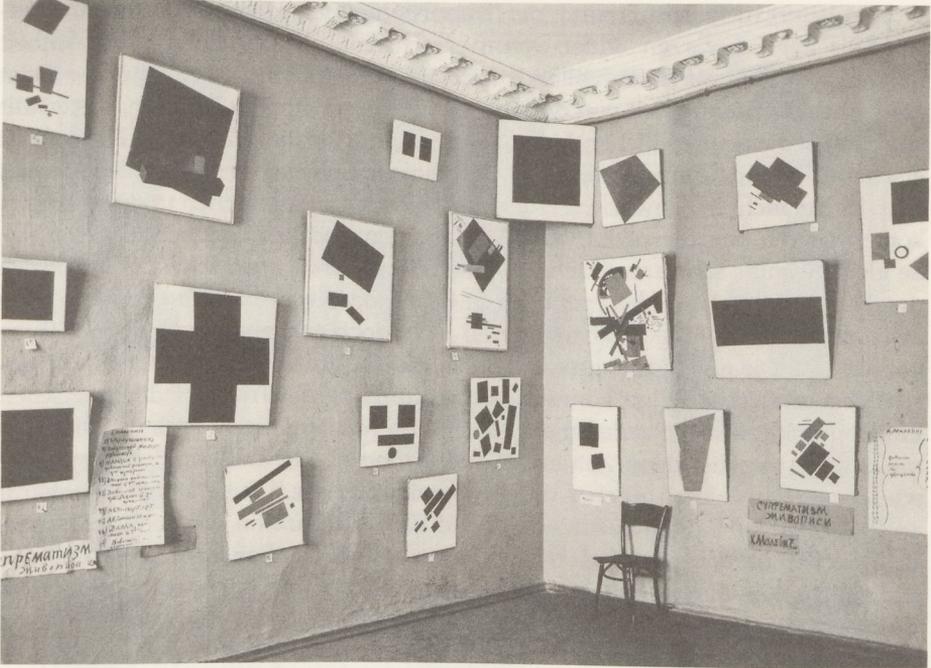


Abb. 3: Letzte futuristische Ausstellung 0,10, 1915, Petrograd (Archiv des Verfassers)

mension eröffnet, wenn auch in einer bewusstseinserweiternden neuen Kunstsprache. Das Bild bleibt eine positive Setzung, wenn auch aus der Negation alles Vorherigen heraus.

Diesem Verständnis scheint Reinhardt in jedem Punkt entgegenzuarbeiten. Er propagiert völlige Stasis, Stillstand, keine Bewegung und vor allem keine Emotion, mithin Leere, Interesselosigkeit. Das Bild soll erstarren, leblos sein, keine Faktur aufweisen, keine mythische Dimension haben, keine Transzendenz eröffnen, ebenso wie das Schwarz keinen Raum stiften soll und damit auch keinen Projektionsraum.³³ Aber stimmt das wirklich? Reicht das als Bestimmung? Warum haben die Zeitgenossen Reinhardt, all diesen seinen Bestimmungen und Beteuerungen zum Trotz, wie er selbst referiert, den schwarzen Mönch genannt, einen Zen-Buddhisten, Puritaner, Calvinisten, Moslem, Juden, Hindu, Bilderstürmer, Ungläubigen, Byzantinisten oder auch Gnostiker?³⁴ Wo er doch zugleich dagegen protestiert hat, dass Rothko, Newman und Motherwell religiöse Aufträge übernommen hätten.³⁵

33 Reinhardt wiederholt diese Charakteristika noch und noch, sie bilden sein Credo; am umfassendsten: Reinhardt (1984) 144, 151.

34 Ebd. 185.

35 Ebd. 35f., 53, 184.

Und liefert nicht sein Freund, der Trappistenmönch Thomas Merton, ein Verständnis der Schwarzen Bilder, wenn er schreibt: „In der tiefsten Dunkelheit müssen wir Gott auf Erden vollends habhaft werden, denn dann ist unser Geist am wahrhaftigsten befreit von den schwachen, geschaffenen Lichtern, die erfüllt sind von seinem unendlichen Licht, das unserem Verstand als reine Dunkelheit erscheint.“³⁶ Und wenn er direkt zu Reinhardts Schwarzen Bildern sinngemäß sagt: Eingetaucht in Schwarz, versucht man wieder aufzutauchen und beginnt zu kontemplieren, was man sieht.³⁷ Denn mitnichten sind Reinhardts Bilder eine bloße gleichförmige schwarze Fläche, vielmehr sind sie in neun schwarze Quadrate unterteilt, minimal im Schwarzton verschieden, jedoch so, dass man immer wieder zweifelt, ob man richtig gesehen hat und nicht doch eine einzige schwarze Fläche vorherrscht. Die neun gleichgroßen Felder, die das große Quadrat, dem sie eingeschrieben sind, unterteilen, können ihre Herkunft aus der Tradition des magischen Zahlenquadrates nicht verleugnen. Man muss nur an Dürers Melancholie-Stich mit seinem viergliedrigen Zahlenquadrat erinnern. Die Zahlenreihen senkrecht wie waagrecht gelesen ergeben immer dieselbe Summe.³⁸ Tritt nicht bei Reinhardt an die Stelle der Zahlen der durchgehend variierte Farbton des Schwarz? Keine Zahl wiederholt sich, und doch ist ihre Summe in den Reihen identisch, kein Farbfeld gleicht dem daneben oder darüber befindlichen, und doch lassen sie sich im Gesamtschwarz erkennen. Die Neunzahl bewirkt, dass wir die Anordnung der Felder auch als griechisches Kreuz lesen können, zumal der mittlere Dreifeldstreifen in der Senkrechten den mittleren Dreifeldstreifen in der Waagerechten überlagert oder auch umgekehrt. Gut erkennen kann man dies auf den wenigen druckgraphischen Schwarzen Bildern, da Reinhardt hier leichte Ritzungen einführt, die den Längsbalken vom Querbalken und die Eckfelder, die samt und sonders leicht heller sind, was sie zur Begleitfigur des griechischen Kreuzes machen, von beiden Balken scheidet. Die Figur auf dem Grund wird ahnbar. Für Merton führt dies zur Reflexion der religiösen Dimension des Kreuzes. Für ihn eröffnet sich der Weg zur Erleuchtung. Aus der erfahrenen Leere kommt es nach dieser Lesart wunderbarerweise zur Gotteserfahrung.³⁹ Ohne dass dies hier ausgeführt werden könnte, ähnelt diese Form der Erfahrung der negativen Theologie.⁴⁰

Greift Mertons Interpretation wirklich und rechtfertigt sie zudem, den Vorgang der Läuterung mit alchemistischem Vokabular zu belegen oder die zen-buddhistische Meditation des Mandala zu bemühen?⁴¹ Bei allem Interesse Ad Reinhardts für all dieses (Abb. 4), an Erleuchtung mag er ebenso wenig glauben wie an direk-

36 Zitiert in: Black Paintings (2006) 42, nach: Masheck (1978) 24.

37 Corris (2008) 88.

38 Klibansky u. a. (1990) 459–462.

39 Corris (2008) 89.

40 Rentsch (1998); Westerkamp (2006); für die Kunstgeschichte: Schreier (1990); der Begriff ist für das Bildverständnis in der Moderne wichtig für Max Imdahl geworden: Imdahl (1996), bes. 198 mit Anm. 9, 619f.

41 Dazu vor allen Dingen: Inboden (1985) 37–60.

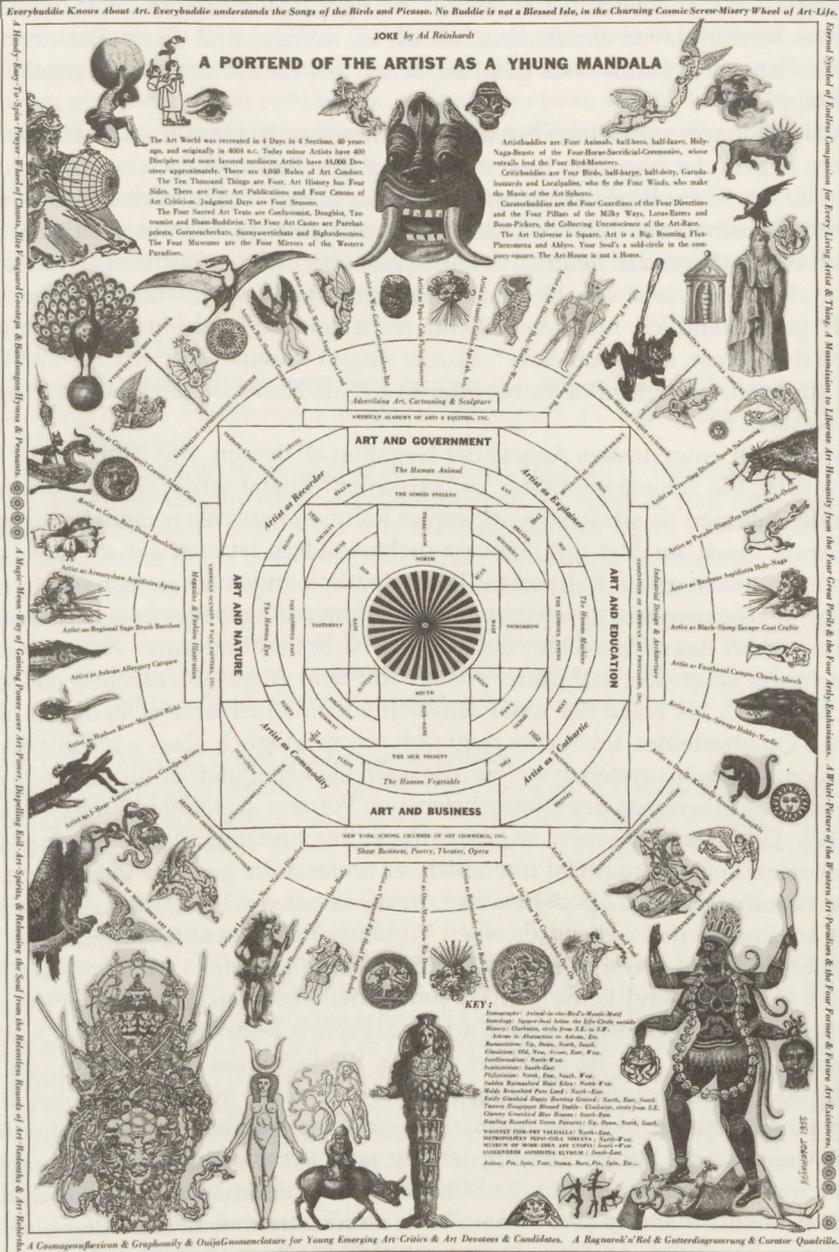


Abb. 4: Ad Reinhardt, Yhung Mandala, 1956 (Archiv des Verfassers)

te Religiosität. Schließlich hat er, bei aller ausgeprägten Freundschaft, versucht, Thomas Merton davon abzuhalten, Mönch zu werden, und als er dies dennoch wurde, hat er ihn kaum noch gesehen, schon auf Grund des Schweigegelübdes der Trappisten.

Was Reinhardt mit seinen Schwarzen Bildern will, kann man wohl nur mit seinem Begriff der Negation beschreiben, der durchaus politisch ist insofern, als er auf all das in der Wirklichkeit und vor allem in der Wirklichkeit des zeitgenössischen Kunstbetriebs hinweist, das Reinhardt ablehnt. Daraus resultiert sein Kunstbegriff, den er am deutlichsten in seinem berühmten Kunst-als-Kunst Aufsatz in *Art International* von 1962 formuliert hat. Als Kunst verstandene Kunst sei „nicht-gegenständlich, nicht-darstellend, nicht-figurativ, nicht-imagistisch, nicht-expressionistisch, nicht-subjektiv“. Und er folgert daraus: „Der einzige und eine Weg zu sagen, was abstrakte Kunst oder Kunst-als-Kunst ist, liegt darin zu sagen, was sie nicht ist.“⁴²

Wie wären unter diesem Aspekt der Negation all dessen, was Kunst in der Gegenwart ist, die Schwarzen Bilder zu betrachten? Zuerst sehen wir nur schwarz, auch der Rahmen ist schwarz, kein weißer Rahmen kann als weitere Bezugsgröße dienen. Auch leuchtet das Schwarz nicht, sondern ist matt gehalten. Bei den Graphiken macht er die Rahmenfunktion deutlich, indem er sie von einem enganliegenden schwarzen, gleich matten Papprahmen umgeben sein lässt. Diese Erfahrung liefert das stillgestellte Nichts, einen Null- und Endpunkt. Nach längerer Betrachtung zeigt sich, auf Dauer schwer mit dem Auge festzuhalten, das griechische Kreuz, als Folge der tonal schwach voneinander unterschiedenen neun kleinen Quadratfelder. Im Nichts zeigt sich etwas. Möglich, dass wir das griechische Kreuz religiös verstehen wollen, die neun kleinen Quadrate als magisch, den Vorgang des Erkennens der eingeschriebenen Formen als Offenbarungsvorgang. Möglich. Doch was wir sehen, ist „meaning without reference“ oder genauer: Der aufgerufene Referenzraum ist unendlich, er umfasst die gesamte Geschichte der modernen Kunst, er ist „post-histoire“. Insofern hat die Minimal Art, die Reinhardt am Ende seines Lebens als einen Vorläufer für sich entdeckt hat, ihn missverstanden. „What you see“ ist nicht, wie Frank Stella meint, „what you see“. Die kleinen Quadrate sind keine Donald Judd'schen vorgefertigten Kästen, in eine serielle Ordnung gebracht, keine Carl André'schen Bodenplatten zum Quadrat geordnet, die sind, was sie sind. Bei André's Werken muss nicht stehen „do not touch“ oder „nicht betreten“, im Gegenteil, er möchte sie in die Wirklichkeit integriert sehen. Reinhardts Bilder und Graphiken dagegen sind extrem empfindlich, selbst wenn sie die Spuren der Entstehung zum Verschwinden bringen wollen. Der kleinste Fingerkratzer, und die Wirkung ist hin. Reinhardt tritt nicht aus dem Medium heraus, sucht es aber seinem Ende zuzuführen, nicht ohne dies als Vollendung zu begreifen. Zu dem, was wir schließlich sehen, liefert Reinhardt gleich seine bedeutungsmäßige Negation mit. Im romantischen Sinn ist dies Ironie als

42 Reinhardt (1984) 136.

Reflexion, aber nicht um im Sinne der Romantiker den verlorenen universalen Zusammenhang als Potenzialität für die Zukunft aufscheinen zu lassen, sondern um zu malen, als es nichts mehr zu malen gibt. Zuerst werden wir durch das Schwarz getäuscht, dann ent-täuscht, indem wir etwas sehen, doch das, was wir sehen, kann uns nur wieder enttäuschen, da seine Bedeutung aufgehoben ist, und wir wissen nicht, ob dies dialektisch geschieht.⁴³

Sein Lebenslauf agiert ähnlich. Die Benutzung von Topik stellt sich als indirekte Negation von Geschichte heraus. Mit ihrer Hilfe kann er die Geschichte der Kunst zu Ende bringen, nicht ohne zu betonen, dass auch diese Topik sinnlos ist. Was er uns allerdings im Bild gezeigt hat.

Literaturverzeichnis

- Ad Reinhardt (1972): *Ad Reinhardt*. Herausgegeben von Jürgen Harten (Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, 15. September – 15. Oktober 1972), Düsseldorf.
- (1985): *Ad Reinhardt*. Herausgegeben von Gudrun Inboden u. Thomas Kellein (Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, 13. April – 2. Juni 1985), Stuttgart.
 - (2010): *Ad Reinhardt. Letzte Bilder – Ad Reinhardt und Josef Albers. Eine Begegnung*. Herausgegeben von Heinz Liesbrock (Katalog zur Ausstellung im Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, 26. September 2010 – 9. Januar 2011), Düsseldorf.
- Black Paintings (2006): *Black Paintings: Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella*. Herausgegeben von Stephanie Rosenthal (Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München, 15. September 2006 – 14. Januar 2007), München.
- Bleyl (1988): Matthias Bleyl, *Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg.
- Corris (2008): Michael Corris, *Ad Reinhardt*, London.
- Deckers (2005): Regine Deckers, „Inganno und Disinganno. Positionen gegenüber den Hauptwerken der Capella Sansevero in Neapel“, in: Sebastian Schütze (Hg.), *Kunst und ihre Betrachter in der frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, Berlin, 317–347.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung (2016): „Wer hat sich da einen Scherz erlaubt?“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 07.01.2016.
- Holzer-Kernbichler (2004): Monika Holzer-Kernbichler, „Kasimir Malewitsch und das Schwarze Quadrat“, in: Götz Pochat u. Brigitte Wagner (Hgg.), *Schwarz. Sein oder Nicht-Sein?* (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 28), Graz, 55–74.
- Inboden (1985): Gudrun Inboden, „Die schwarzen (quadratischen) Bilder von Ad Reinhardt. Abstraktion als chymische Karikatur der Moderne oder ‚Melencolia II‘“, in: *Ad Reinhardt*. Herausgegeben von Gudrun Inboden u. Thomas Kellein (Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, 13. April – 2. Juni 1985), Stuttgart, 37–60.
- Imdahl (1996): Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften. Band 3*. Herausgegeben von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main.
- Klibansky u.a. (1990): Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und*

43 Die Gegenüberstellung von Täuschung und Enttäuschung entstammt skeptischen Traditionen und hat in der romanischen Kunst eine besondere Rolle gespielt: Schulte (1969); Deckers (2005).

- Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main [zuerst engl. London u. New York 1965].
- Kris (1967): Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York [zuerst 1964].
- Kris u. Kurz (1995): Ernst Kris u. Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich*, Frankfurt am Main [zuerst Wien 1934]
- Liesbrock (2010): Heinz Liesbrock, „An den Grenzen des Sagbaren. Der Maler Ad Reinhardt“, in: *Ad Reinhardt. Letzte Bilder – Ad Reinhardt und Josef Albers. Eine Begegnung. Herausgegeben von Heinz Liesbrock* (Katalog zur Ausstellung im Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, 26. September 2010 – 9. Januar 2011), Düsseldorf, 13–32.
- Malewitsch (1980): Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhausbücher*, Mainz [Facsimile-Nachdruck, zuerst 1927].
- Masheck (1978): Joseph Masheck (Hg.), „Thomas Merton. ‚New Seals of Contemplation‘. Five unpublished Letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in Return“, *Artforum* 17 (4), 23–27.
- Plinius (1997): C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historia/Naturkunde. Lateinisch/Deutsch. Buch XXXV (Farben – Malerei – Plastik). Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler*, Düsseldorf u. Zürich.
- Schreier (1990): Christoph Schreier, „Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich“, *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* 8, 99–111.
- Schulte (1969): Hansgerd Schulte, *El Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München.
- Seldes (2008): Lee Seldes, *Das Vermächtnis Mark Rothkos*, Berlin [zuerst engl. als: *The Legacy of Mark Rothko* 1974].
- Simmen (1990): Jeannot Simmen, „Das Quadrat von Malewitsch. Schweben und Sonnenfinsternis“, in: Beat Wyss (Hg.), *Bildfälle. Die Modernität im Zwielficht*, Zürich, 88–96.
- (1998): Ders., *Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat*, Frankfurt am Main.
- Reinhardt (1984): Ad Reinhardt, *Schriften und Gespräche. Herausgegeben von Thomas Kellein*, München.
- Rentsch (1998): Thomas Rentsch, s.v. Theologie, negative, in: Joachim Ritter u. Karlfried Günther (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 10: St–T*, Basel, Sp. 1102–1105.
- Westerkamp (2006): Dirk Westerkamp, *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München.
- Westheider (1995): Ortrud Westheider, *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin.
- Vasari (1878a): Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanese. Tome I*, Florenz.
- (1878b): Ders., *Le Vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanese. Tome II*, Florenz.
- (1880): Ders., *Le Vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanese. Tome V*, Florenz.