

Igor' Smirnov

EVIDENZ UND BLINDHEIT

Die ganze künstlerische Kultur des Postsymbolismus, die mit der Frühavantgarde kurz vor dem Ersten Weltkrieg startet und nach dem Zweiten Weltkrieg in den 1950er Jahren ihr Ende findet, lässt sich als Versuch einer *H y p e r m i m e s i s* definieren. Im Unterschied zu traditionellen Nachahmungsverfahren erhält die neue Mimesis ihren diachronen Mehrwert dadurch, dass der Beobachter die Grenzen des unmittelbar Gesehenen überschreitet, ohne dabei ins Anderssein, in eine parallele übernatürliche Welt zu geraten. Diese neue Mimesis hat aber nicht nur individuell variiert, sie hat sich im Laufe der Geschichte des Postsymbolismus auch phasenweise verändert.

1

Die Frühavantgarde erhebt einen Anspruch darauf, nichts weniger als das Sein ins Auge zu fassen. Diese Einstellung wurde subjektiviert: verschiedene Künste des anfänglichen Postsymbolismus (Literatur, Film, bildende Kunst) attribuieren eine allumfassende Sehkraft der Person, die eine abgesonderte Position hat.

In Vladimir Majakovskijs Poem *Oblako v štanach* (*Wolke in Hosen*, 1915) wird ein *poète maudit* auserwählt, um mit einem durchdringenden Blick die Raumzeit zu bewältigen:

Ich / von den Zeitgenossen verspottet, [...] / sehe, wie er kommt, [...] den niemand sieht, / vom Gebirge der Zeit. (Majakowskij 1983, 22)

Я, / осмеянный у сегодняшнего племени, [...] / вижу идущего через горы времени, / которого не видит никто. (Majakovskij 1955, 185).

In ihrer Reaktion auf die futuristische Poesie hat die formalistische Literaturtheorie die Subjektivierung der Hypermimesis verallgemeinert. Wie Renate Lachmann betont hat, ist die normabweichende Sehwahrnehmung (*ostranenie*) für Viktor Šklovskij *conditio sine qua non* der ästhetischen Tätigkeit (Lachmann 1970),¹ die dementsprechend die Dingwelt insgesamt quasi-demiurgisch verklärt.

¹ Vgl. weitere Beispiele aus dieser Reihe: Glanc 1999, 45 ff.

Eine ähnliche Aufforderung formuliert die formalistische Filmtheorie. Aber in der Technokunst sieht subjektiv nicht der Mensch, sondern die allmächtige Maschine. Osip Brik schreibt im Jahre 1926:

Die Aufgabe der Kino- und Photokamera besteht darin, nicht das menschliche Auge nachzuahmen, sondern das zu sehen und zu fixieren, was das menschliche Auge üblicherweise nicht sieht.

Задача кино- и фотоаппарата не подражать человеческому глазу, а видеть и фиксировать то, чего глаз человека обычно не видит.²

In filmischen Narrativen beseitigen exklusiv platzierte Protagonisten alle Sehhindernisse mit Hilfe der Videogeräte: in Jakov Protazanovs *Aelita* (1924) besitzen die Marsianer einen Apparat, der ihnen ermöglicht, das Innere eines kosmischen Schiffs aus der Ferne zu betrachten; Fritz Lang modifiziert dieses Motiv in *Metropolis* (1926), wo der Alleinherrscher der Zukunftsstadt (der parodierte Kosmopolis der Stoiker) in seinem Kabinett die Arbeitenden in unterirdischen Räumen überwacht. Weil das Sein für das frühavantgardistische Ich nicht zum Anderssein wird, schildert Marcel L'Herbier in seinem Film *L'Inhumaine* (1923), wie ein Ingenieur ein Fernsehgerät konstruiert, das die Toten zurück ins Leben holt. Zum Abschluss der frühavantgardistischen Paradigmaentfaltung summiert Dziga Vertov die filmische Transparenzmotivik in Gestalt des Kameramanns, der im Universum omnipräsent ist. Die Hauptfigur in *Človek s kinoapparatom* (*Der Mann mit der Kamera*, 1929) steigt in eine Mine herunter, schwingt sich in den Himmel empor, nimmt alle möglichen Stadtwinkel auf und geht damit auf Reisen durch drei kosmische Regionen, die dem schamanischen Weltbild analog sind, aber im Unterschied dazu mit der Gegenüberstellung der jenseitigen und diesseitigen Wirklichkeit nichts zu tun haben.

Der Demiurg verlässt seine Schöpfung und wird zur dahinschwindenden Größe bei Kazimir Malevič, dessen Philosophie eine Bekanntschaft des Autors mit der Zimzum-Lehre des Kabbalisten Isaak Luria (1534-1572) aufzeigt:

Und so war Gott auf den Gedanken gekommen, die Welt zu erschaffen, um sich ein für allemal von ihr zu befreien, frei zu werden, das totale Nichts oder die ewige Ruhe als das erhabene, nicht denkende Wesen auf sich zu nehmen... (Malevič 2004, 80)

Итак Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять на себя полное ничто или вечный покой как не мыслящее больше существо... (Malevič 1995, 246)

² Brik, O. „Чего не видит глаз“, in: *Советское кино*, 1926, № 2. Zit. nach Baljušenič 2004, 287. Die Übersetzungen der russischen Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, von den Hrsg.

Wenn das Urbild des kreativen Prozesses die Entfernung Gottes von seinem Objekt ist, dann fragt man sich, wie dieser Vorgang abgebildet werden soll. In der bildenden Kunst der Frühavantgarde gab es zwei extreme Antworten darauf. Im einen Fall positioniert sich der Maler, wie z. B. Malevič oder seine Schüler, im Nichts, im göttlichen Ruhezustand und übermittelt dem Rezipienten von diesem maximal distanzierten Gesichtspunkt aus seine gegenstandslosen, nicht mehr differenzierbaren Visionen. Andererseits kann der Künstler das Ende der Schöpfung dadurch veranschaulichen, dass er, anstatt selbst das Neue zu produzieren, ein beliebiges Artefakt exponiert. Die Verabsolutierung des subjektiven Sehens realisiert sich in diesem Fall durch die willkürliche Auswahl des *objet trouvé*. Marcel Duchamps *Fountain* (1917) ist nicht so sehr eine Frage danach, was ein Kunstwerk von seinem Gegenteil trennt, wie Arthur C. Danto gemeint hat (Danto 1993, 36f.), sondern vielmehr die Feststellung, dass die abgeschlossene Hervorbringung der Welt die vom Realen abgehobene Kunst zunichte macht.

Die beiden Darstellungsstrategien waren äußerst ambivalent. Das Sein insgesamt aufzufassen, ohne die Einzeldinge zu betrachten oder diese ästhetisch zu bewerten, bedeutete gleichzeitig die Allmacht des Beobachters und seine Ohnmacht. Malevičs Suprematismus setzt eine Blindheit des Meisters voraus: die ungegenständliche Malerei „betrachtet nicht [...], sondern empfindet nur die Welt“ (Malevič 1989, 119). Der suprematistische Darstellungsmodus präsupponiert daher eine figurative Umkehrung, die im hier-und-jetzt-Gesehenen Blindflecke hinterlässt: die Bauern, die Malevič Ende der 1920er Jahre serienweise darstellt, sind gesichtslos (Abb. 1), was nicht nur die Depersonalisierung des modernen Massenmenschen im Sinne von Michail Geršenzon (vgl. Geršenzon 1994, 37-50), sondern auch eine innere Widersprüchlichkeit der Hypermimesis andeutet. Mit der Selbstnegierung des Suprematismus hat Malevič auf die Ablehnung des frühavantgardistischen Projekts von außen reagiert. Dieser Paradigma- und Generationswechsel war zur Zeit seines Bauernzyklus voll im Gang.

2

Mitte der 1920er Jahre beginnt eine zweiseiprige Wandlung vom primären Postsymbolismus zur Avantgarde-2 einerseits und andererseits zur – fürs erste embryonalen – totalitären Kultur.

Die stufenweise Erneuerung der avantgardistischen Malerei zeigt sich im Westen in der Neuen Sachlichkeit oder im Übergang vom Dadaismus zum Surrealismus und führt in Sowjetrußland zur Entstehung des „Vereins der Tafelmaler“ („Obščestvo stankovistov“, OST) in Moskau und einer weniger bekannten Gruppierung „Kreis der Künstler“ („Krug chudožnikov“) mit Aleksandr Sa-

mochvalov an der Spitze in Leningrad. Was diese diversen Strömungen zusammenhält, ist eine Synthese der subjekt- und objektbezogenen Hypermimesis. Die Objektivierung des absoluten Sehens resultiert sich in der Entdeckung der Transparenz, die den Gegenständen inhärent ist.³ Zugleich aber offenbart sich das Verborgene in der Wirklichkeit nicht von sich aus, sondern weist auf einen auktorialen Willen hin, das Unsichtbare zu demonstrieren. Der Künstler muss infolgedessen im Sein hier und da sein und deswegen das Blickfeld im Vergleich mit kosmischen Visionen der Frühavantgarde verengen.

Ein Paradebeispiel der spätavantgardistischen Darstellungstechnik liefert das Gemälde von Aleksandr Dejneka *Textilarbeiterinnen (Tekstil'sčicy, 1927)*, wo die Spinnmaschine, die im Vordergrund stehen müsste, abwesend ist, so dass die Figuren hinter dieser abgeschafften Schranke in voller Größe auftreten (Abb. 2). René Magritte parodiert in *Le Modèle Rouge* (1935) van Goghs *Les Souliers* dadurch, dass er die Schuhspitzen in die Zehen verwandelt (Abb. 3). Die materielle Widerständigkeit konnte in den Kunstwerken der 1930er Jahre aber auch weniger radikal überwunden werden. Die bescheidene sowjetische Pornographie geht bei Samochvalov nur so weit, dass er einen weiblichen Körper im herabgelassenen Sportanzug in einem Akt unter dem Titel *Nach dem Geländelauf (Posle krossa, 1934)* zur Schau stellt (Abb. 4).

Maurice Merleau-Ponty hat die Verschmelzung der subjekt- und objektbezogenen Hypermimesis am Ende dieser ästhetischen Entwicklung im Aufsatz *L'Oeil et l'Esprit* (1960) folgendermaßen widergespiegelt und zusammengefasst:

[...] mein Körper [ist] zugleich sehend und sichtbar [...] das [geschieht] mitten aus den Dingen heraus, da, wo ein Sichtbares sich anschickt zu sehen, zum Sichtbaren für sich selbst durch das Sehen aller Dinge wird. (Merleau-Ponty 1984, 16f.)

Merleau-Pontys These befindet sich im krassen Gegensatz zur Evidenz-Philosophie von Ludwig Wittgenstein, die als eine Erscheinung des ursprünglichen Postsymbolismus eingeschätzt werden darf. In seinem *Tractatus* (1921) behauptete Wittgenstein: „Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt“ (§5. 632; Wittgenstein 1963, 90).⁴

Weil die ontologische Einstellung in den visuellen Künsten der zweiten Avantgarde nach wie vor herrscht, soll das wiedergegebene Dasein das Sein repräsentieren. Eine der Lösungen dieses Dilemmas bestand darin, inkompatible Seinsfragmente in einem Bild frei, d. h. ontisch treu, zu kombinieren. Je kühner eine Komposition solcherart zusammengesetzt wurde, desto unwahrscheinlicher

³ Zur Kulturgeschichte der Transparenz im 18.-20. Jahrhundert vgl. Jampol'skij 2000.

⁴ Zum Konzept der Evidenz bei Wittgenstein vgl. Kamecke 2009.

und absurder war die Hypermimesis.⁵ Pierre Batcheff schaut erstaunt in Louis Buñuels Film *Un Chien Andalou* (1928), wie schwarze Ameisen aus einer Wunde an seiner Handfläche herauskriechen. Die Spätavantgarde, die die Zugehörigkeit ihres schaffenden Subjekts zum Sein als Selbstverständlichkeit begreift, braucht keine optischen Wundermaschinen, um die Toten in die diesseitige Wirklichkeit zu befördern: in Daniil Charms absurdem Drama *Elizaveta Bam* (1927) verhaftet ein Gerichtsvollzieher die Titelheldin, die unter Verdacht steht, dass sie ausgerechnet ihn ermordet hat.

Wenn die Realität für das Subjekt negativ beladen ist, scheitert das Sehen. Die Evidenz des Unsichtbaren ist reversibel, kann sich unter Umständen in ihr Gegenteil, in eine Unsichtbarkeit der Evidenz, umgestalten.⁶ Das Durchleuchten der Gegenstände ist wie auch Malevičs Ungegenständlichkeit höchst ambivalent. Absentia-in-praesentia kann auf zweierlei Weise interpretiert werden: Entweder sieht man in dieser Situation zu viel oder gar nichts. Beides hat Jakov Druskin, ein Philosoph, der den Leningrader absurden Dichtern nahe stand, auf eine barocke Weise zusammengebracht: „Увидев свое невидение, я прозрел“ (Druskin 2004, 71; „Als ich mein Nicht-Sehen sah, erlangte ich das Augenlicht wieder“).

Besonders verbreitet sind die Verfahren des Unsichtbarmachen in den ersten Tonfilmen, in denen das Hörbare mit dem Anschaulichen erfolgreich konkurrierte. In John Fords Eastern *The Lost Patrol* (1934) bringen Schüsse der Araber, die jenseits des Gesichtskreises verborgen bleiben, englische Soldaten in der Wüste um. Im Finale des Films erscheint aber der Feind am Horizont und wird vernichtet.

Die Niederlage der Visualität ergibt sich nicht nur aus der Unbestimmtheit des Daseins, sondern auch aus einem tragischen Irrtum des Ich, wie z. B. in Vladimir Nabokovs *Otčajanie* (*Verzweiflung*, 1932), wo die Hauptfigur des Romans seine Ähnlichkeit mit einem Landstreicher unermesslich überschätzt. Diese, mit Renate Lachmanns Worten, „Herstellung [...] des Pseudo-Seins“ (Lachmann 2002, 453) behandelt Nabokovs Werk als Verbrechen eines Schriftstellers, der seinen Kunst- und Lebenswettkampf mit einem Maler verliert. Die Spätavantgardisten sind sich nicht sicher, ob die Verbalisierung der Sachverhalte genügend Widerspiegelungskraft besitzt, denn die sprachliche Substituierung des Seins kommt nicht ohne eine tropische Opazität aus. Genauso wie Nabokov

⁵ René Daumal (*L'asphyxie et l'évidence absurde*, 1930) ontologisiert die Absurdität mit dem Argument, dass jedes Phänomen sich selbst nicht ganz identisch ist: „...l'existence de chaque chose, de toutes les choses, du monde; la présence de quelque chose qui n'est pas toi-même, l'existence de personnes et de consciences distinctes de soi, ta propre existence, enfin, comme être individuel et fini, tout cela doit, si tu t'éveilles vraiment, t'apparaître comme intolérablement absurde“ (Daumal 1972, 55f.).

⁶ Zur Dialektik des Darstellbaren und Undarstellbaren in der russischen Avantgarde vgl. Glanc 1999, 114 ff.

kompromittiert Leonid Dobyč'in in seinem Roman *Gorod N* (*Die Stadt N*, 1935) die literarische Textgenerierung. Am Ende des Narrativs erfährt der Leser, dass der Text von einem kurzsichtigen Autor geschrieben wurde, der erst nach dem Abschluss seiner Darlegung den Sehmangel feststellt. Das defizitäre Sehvermögen wird im Rahmen dieses Paradigmas auch als Voraussetzung eines Minustranszendierens aufgefasst. In Nabokovs *Camera obscura* (1933) ist ein Kunstexperte namens Kretschmar (Krečmar) nicht imstande, die Liaison seiner Geliebten mit dem Karikaturisten Horn (Gorn) zu bemerken. Das Liebespaar treibt das Spiel nach einem Autounfall Kretschmars und seiner Erblindung weiter. Die Lage des Blinden assoziiert Nabokov – der Idee von *Verzweiflung* komplementär – mit dem Aufenthalt im Pseudo-Anderssein: Kretschmar erlebt die „Verwirrung eines Menschen, der im Grab erwacht ist“ (Nabokov 2000, 367). Man hat es im Fall von *Camera obscura* mit einem kollektiven Gut der zweiten Avantgarde zu tun. Das Motiv des blinden Liebhabers, den seine Braut betrügt und schließlich erschießt, übernimmt Nabokov aus Louis-Ferdinand Célines Roman *Voyage au bout de la nuit* (1932).

3

Die inevidente Evidenz, die für die zweite Avantgarde eine negative Realität oder eine fehlerhafte Subjektivität bedeutet, wird von der visuellen Kultur des entstehenden Totalitarismus durchaus positiv bewertet. Während die neue Generation der Avantgardisten von der Synthese des Sehenden und Gesehenen ausgeht, annulliert die staatliche Kunst die Geltung der auktorialen Einmischung in die Ordnung der Dinge. Damit trennt sich diese Kunst vom Erbe des anfänglichen Postsymbolismus kompromissloser als die spätavantgardistische Praxis, die die Autonomie des Beobachters zwar beschränkt, doch im mehr oder minder reduzierten Zustand bewahrt. Es gab einen Weg von der Avantgarde zur totalitären Kultur, den viele Künstler, z. B. die meisten ehemaligen Mitglieder des „Vereins der Tafelmalers“, im Prozess der sozialen Anpassung und des daraus folgenden Identitätsverlustes eingeschlagen haben. Eine Bewegung in die Gegenrichtung ist unbekannt, weil die totalitäre Kultur ihren Vertretern jede Autonomie entzogen hat.

Die totalitäre Evidenz, die die Position ihres Subjekts nicht besetzen lässt, schließt in sich notwendigerweise eine Leerstelle, einen nicht augenfälligen Bestandteil ein. Martin Heidegger hat die Vorstellung über ein seinen Grund sprengendes Subjekt auf die neuzeitliche Geschichte projiziert. In dem Essay *Die Zeit des Weltbildes* (1938) deklariert er: „Daß die Welt zum Bild wird, ist ein und derselbe Vorgang mit dem, daß der Mensch innerhalb des Seienden zum Subjectum wird“ (Heidegger 1977, 92).

Aber weil der moderne Mensch auf allen Zeitabschnitten das Weltganze zu ermessen und zu modellieren versucht, wird die Dynamik der Geschichte unberechenbar: „Dies bleibt der unsichtbare Schatten, der um alle Dinge überall geworfen wird, wenn der Mensch zum Subjectum geworden ist und die Welt zum Bild“ (ebd. 95).

Was für Heidegger den menschlichen Augen abstrakt abhandeln kommt, ist für sowjetische Architekten eine Konkretheit, der sie in ihrer Baupraxis eine Form zu geben anstreben. Dass das Moskauer Teatr Krasnoj Armii (Theater der Roten Armee, 1934-1940, entworfen von Karo Alabjan und Vasilij Simbircev) im Grundriss einen fünfeckigen Stern darstellt, kann nur ein himmlischer Beobachter erkennen⁷. Die Aufgabe, die normale Schwahrnehmung zu überwältigen, erledigen auch grandiose staatliche Baupläne, etwa Albert Speers *Germania* mit der Großen Halle im Zentrum der Hauptstadt oder der *Palast der Sowjets* von Boris Iofan u. a. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Stalin auf die Realisierung des Palast-Projekts nach dem Zweiten Weltkrieg verzichtet hat: so konnte das Sichtbare, welches als Entwurf existierte, am konsequentesten zum von-niemandem-Gesehenen werden. Eine Unterstützung erhält meine Annahme im Hinblick auf die ästhetische Politik des deutschen Totalitarismus. Vor dem endgültigen Verbot wurde die „entartete“ Malerei im Münchener Haus der Kunst (1937) ausgestellt. Der nazistische Ikonoklasmus hat sich im paradoxalen Museum verschwindender Bilder dokumentiert.

Laut Ekaterina Bobrinskaja (2001, 25-28) und Ekaterina Degot' (2003, 137-149) ist das Inevidente in der bildenden Kunst des Sozialismus dadurch überall präsent, dass diese auf die Reproduktion diverser Traditionen angewiesen ist und damit individuelle Anschauungen der Künstler unterdrückt. Nicht nur stilistisch aber bringt die sozialistische Malerei das Unsichtbare in die Mimesis hinein. In zahlreichen Gemälden wird dieser Prozess thematisiert. Oft zeigen sowjetische Künstler, wie u. a. Aleksandr Laktionov im *Brief von der Front* (1947), das Verlesen eines Schriftstücks, was das Bild zum Geheimnis *ad oculos* macht (Abb. 5). Sozialistische Unsichtbarmachungsverfahren stehen im Kontrast zu Malevičs blinden Flecken. Während Malevič eine referentielle Unvollkommenheit veranschaulicht, sind die Referenten in der offiziellen sowjetischen Malerei nicht deformiert und trotzdem steckt das dahinter, was nicht zur Ansicht kommt. Das Motiv der Abwesenheit-in-Anwesenheit tritt auch in der sozialistischen Literatur immer wieder auf. In Petr Pavlenkos Roman *Sčast'e* (*Glück*, 1947) erzählt ein ehemaliger Soldat, dass er Stalin an der Stalingrader Front „mit eigenen Augen“ gesehen hat. Obwohl die Hauptfigur des Romans, Voropaev, genau weiß, dass es nur eine „Legende“ ist, reagiert er auf die frei erfundene Geschichte mit den Worten: „Das glaube ich...“ (Pavlenko 1948, 133) In

⁷ Als erster hat V. Z. Papernyj die Eigenartigkeit dieses Gebäudes besprochen: Papernyj 1985, 230.

Pavlenkos Drehbuch zum Film *Padenie Berlina* (*Der Fall von Berlin*, 1950; Regie: Michail Čiureli) wird die Episode mit einem nicht körperlichen Vorhandensein wiederholt: eine Lehrerin aus der Provinz schickt sich an, anstatt ihres Verlobten Stalins Gespenst zu umarmen (Abb. 6).⁸

Die stalinistische Filmkunst erarbeitet ihre eigene Fassung kaschierter Bilder, die sie in den Hollywood-Werken findet. Nach einer Anweisung aus dem Kreml dreht Michail Romm als Antwort auf *The Lost Patrol* seinen ersten Tonfilm *Trinadcat'* (*Dreizehn*, 1937). Die Funktion der bei John Ford unsichtbaren Feinde übergibt Romm den Rotarmisten, die einen vertrockneten Brunnen in der Wüste gegen Angriffe aufständischer Bauern („basmači“) schützen. Damit die durstigen Angreifer bis zum Eintreffen eines größeren roten Trupps am Ort bleiben, tun die Verteidiger so, als ob sie eine Menge Wasser in der Oase gehabt hätten und waschen sich mit den letzten Tropfen vor den Augen ihrer Gegner (Abb. 7). Romm invertiert die avantgardistische Negativität des Inevidenten in eine Attrappe, die den Kampf um Wasser, d. h. um eine transparente Substanz, zu gewinnen ermöglicht. Es ist aber nicht so, dass die totalitäre Visualität nur ein europäisches Phänomen war. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs dreht Zoltan Korda in Hollywood ein Re-make des Films *Dreizehn* (*Sahara*, 1943), in dem er die Waschszenen mit allen Details wiederherstellt (Abb. 8). Die Ansteckungsgefahr gehörte zum Wesen der Weltkultur zur Zeit des Totalitarismus: man sah damals mit fremden Augen.

L i t e r a t u r

- Baljušenič A.V. (pri učastii V.V. Zabrodina) 2004. „Osip Brik, kinopublicistika 20-ch godov“, *Kinovedčeskie zapiski* № 69, 274-332.
- Bobrinskaja E. 2001. „Iskusstvo i voobraženie mass“, *Chudožestvennyj žurnal* № 36, 25-28.
- Danto A.C. 1993. *Die philosophische Entmündigung der Kunst* (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 1986), übers. von K. Lauer, München.
- Daumal R. 1972. *L'Évidence Absurde. Essais et notes, I* (1926-1934), Paris.
- Degot' E. 2003. „Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Die transmediale Utopie der russischen Avantgarde und des sozialistischen Realismus“, Murašov Ju. / Witte G. (Hg.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 137-149.
- Druskin Ja. 2004. „Videnie nevidenija“ (1966), ders., *Lestnica Iakova*, Sankt Peterburg.

⁸ Vgl. Schahadat 2006, 489-491.

- Geršenzon, M.O. 1994. *Trojstvennyj obraz soveršenstva* (1918), Tomsk.
- Glanc T. 1999. *Videnie russkich avangardov*, Praha.
- Heidegger M. 1977. *Gesamtausgabe*, Bd. 5. *Holzwege*, Frankfurt a.M.
- Jampol'skij M. 2000. *Nabljudatel'. Očerki istorii videnija*, Moskva.
- Kamecke G. 2009. „Spiele mit den Worten, aber wisse, was richtig ist! Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie“, Harrasser K. u.a. (Hg.), *Sehnsucht nach Evidenz. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Bd. 1, 11-25.
- Lachmann R. 1970. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, Bd. 3, 226-249.
- Lachmann R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M.
- Majakovskij V. 1955. *Poln. sobr. soč. v 13-i tt*, tom 1, Moskva.
- Majakovskij V. 1983. *Aus vollem Halse. Gedichte*, übers. von Karl Dedecius, Ebenhausen bei München.
- Malevič K. 1989. *Sobr. soč. v 5-i tt*, tom 2, Москва.
- Malevič K. 1995. „Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika“, *Sobr. soč. v 5-i tt.*, tom 1, Moskva.
- Malevič K. 2004. *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg. von A.A. Hansen-Löve, München/Wien.
- Merleau-Ponty M. 1984. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. und übers. von H.W. Arendt, Hamburg.
- Nabokov V. 2000. *Sobr. soč. russkogo perioda v 5-i tt.*, tom 3, Sankt Peterburg.
- Papernyj V. 1985. *Kul'tura „dva“*, Ann Arbor.
- Pavlenko P. 1948. *Sčast'je*, Moskva.
- Schahadat Sch. 2006. „Sopernik, parazit, spasitel'. Figury tret'ego v kino 1920-60ch gg.“, Gjunter Ch. / Chensgen S. (Hg.), *Sovetskaja vlast' i media*, Sankt Peterburg, 482-495.
- Wittgenstein L. 1963. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main.

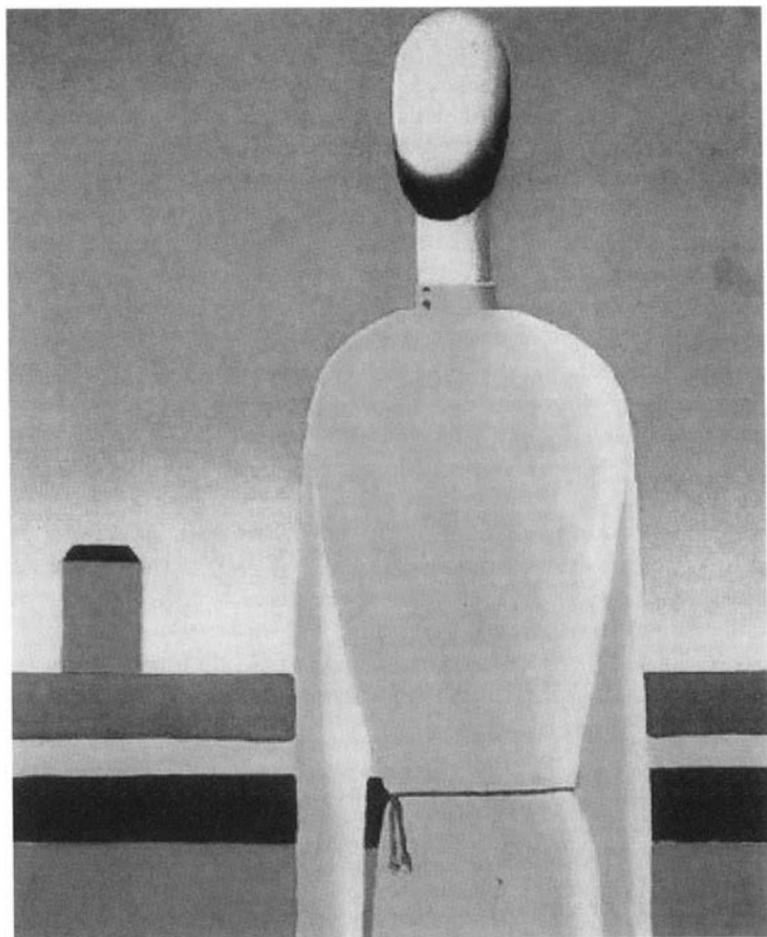


Abb. 1: Kazimir Malevič „Složnoe predčuvstvie“

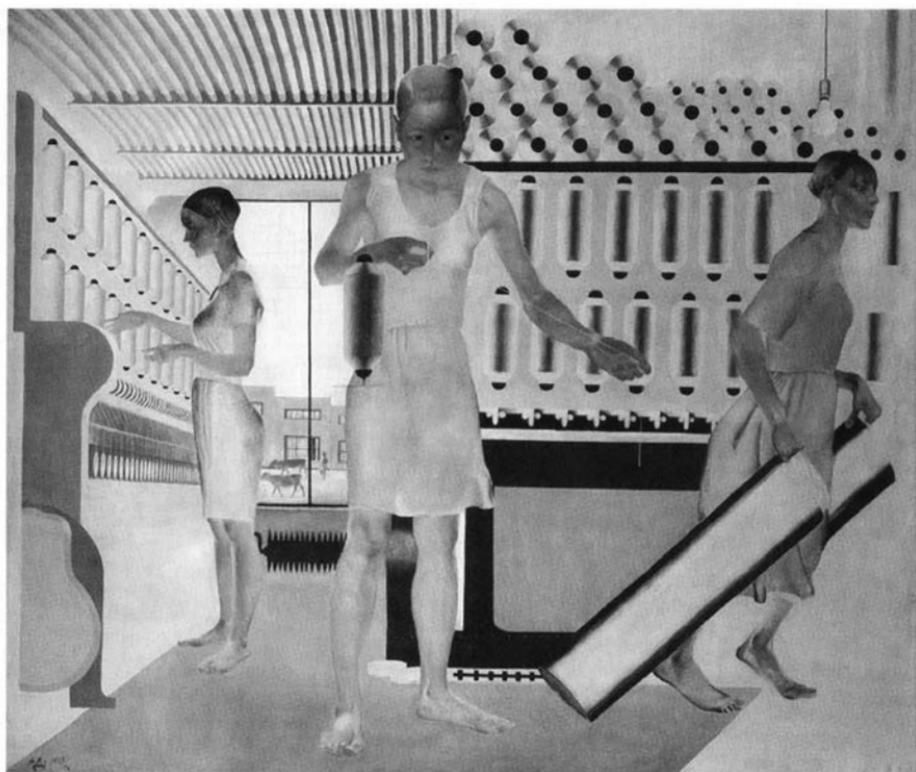


Abb. 2: Aleksandr Dejneka „Tekstil'shchicy“

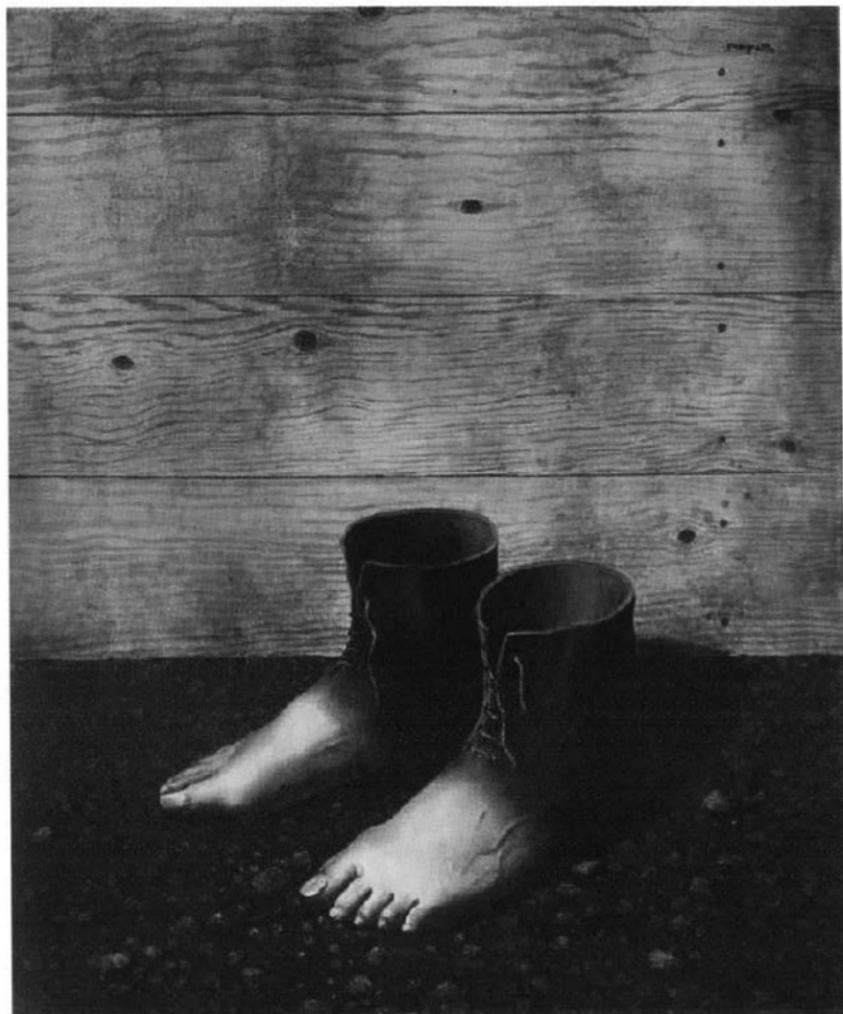


Abb. 3: René Magritte „Le Modèle Rouge“



Abb. 4: Aleksandr Samochvalov „Posle krossa“



Abb. 5: Aleksandr Laktionov „Pis'mo s fronta“



Abb. 6: Wo steckt Stalin? („Padenie Berlina“)

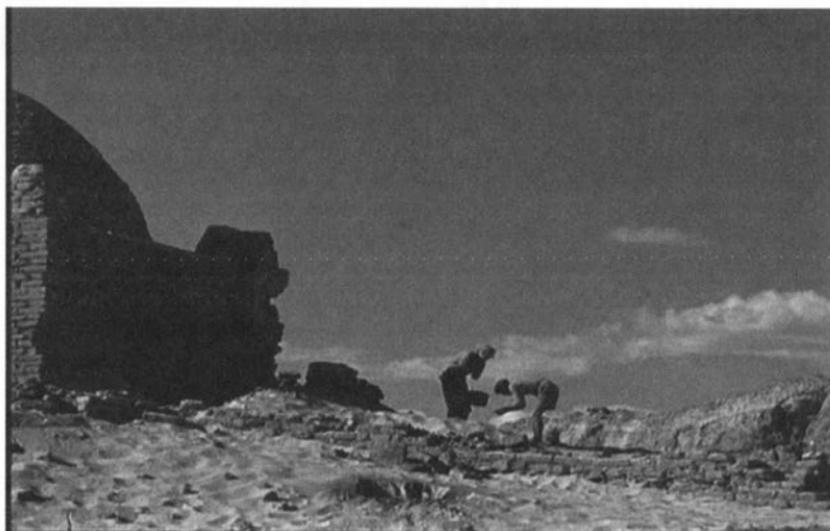


Abb. 7: Michail Romms „Dreizehn“

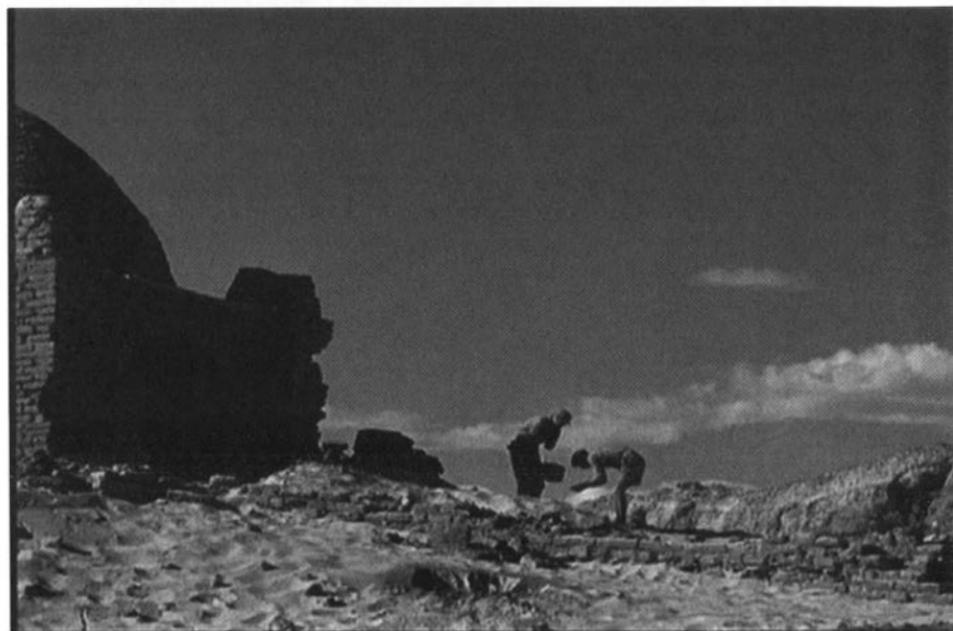


Abb. 8 Zoltan Kordas „Sahara“