

Simon Baier

Feld und Signal

Aporien der Malerei bei El'Lisickij und Kazimir Malevič, 1928



edition metzel

Simon Baier

Feld und Signal

Aporien der Malerei bei El'Lisickij und Kazimir Malevič, 1928

Inhalt

Einleitung	7
Methode, Symptom, Ersatz	13
Politik der Ungegenständlichkeit / Spektakel der Abstraktion	32
Lenins Papiere	36
Der Name und die Ökonomie der Malerei	44
Exkurs: Stellwand, um 1919	44
Exkurs: Ohne Titel (Rosa Luxemburg), um 1920	50
Die Schreiber	53
Exkurs: Der Tod des Autors als Werbung – eine kapitalistische Szene	59
Exkurs: Raster, Körper, Papier	64
Die Schreiber II	92
Die Leser	96
Schnitt, Falte, Rotation	114
Nach der Konstruktion	124
Rekurs: Selbstporträt, 1924	129
Nach der Konstruktion II	130
Die toten Geleise der Gegenwart oder die Zukunft des Mangels	147
Retour	160
Postskriptum: Phänomenologie des Gerümpels, Strom aus Besuchern	164
Raum als Verkehr	167
Raum als Versammlung	174
Ursprüngliche Akkumulation. Grund und Boden in Malevičs Malerei	192
Literaturverzeichnis	241
Abbildungsverzeichnis / Bildnachweis	246
Impressum	248



Ausstellungsgelände der Internationalen Presse-Ausstellung Pressa in Köln, Postkarte aus dem Jahr 1928

Einleitung

Das Jahr 1928 markiert im Folgenden den Angelpunkt für eine Untersuchung von zwei zentralen Figuren der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts: Kazimir Malevič und El' Lisickij.¹ Für beide Künstler markiert dieses Jahr eine entscheidende Wende, die als exemplarisch für die Geschichte der historischen Avantgarden im Ganzen gelesen werden muss. Lisickij wendet sich im Verlauf der 1920er Jahre von der abstrakten Malerei ab, um sich auf die Produktion monumentaler Installationen zu konzentrieren. Der erste große Staatsauftrag unter Stalin – der sowjetische Pavillon auf der Internationalen Presse-Ausstellung *Pressa* in Köln im Jahr 1928 – markiert vor diesem Hintergrund nicht nur eine radikale Umstellung künstlerischer Produktion, die das singuläre Tableau, die auktoriale Produktion im Studio sowie das modernistische Idiom der Abstraktion hinter sich lässt. Er ist zugleich der Versuch, die Kunst erneut in die Aufgaben politischer Repräsentation einzugliedern, um so eine breite Öffentlichkeit zu adressieren; eine Aufgabe, die für die abstrakte Malerei unmöglich zu bewerkstelligen schien. Lisickijs Pavillon wurde als zentrales Moment eines Paradigmenwechsels der Avantgarden bestimmt;² eine genauere Untersuchung seiner Struktur und Ästhetik wurde jedoch noch nicht vorgenommen. Im Zentrum der Dissertation steht eine Detailanalyse des die Installation dokumentierenden Leporellos: eine komplexe Fotomontage.³ An dieser können nicht nur Artikulationen politischer Subjektkonstitution der späten 1920er Jahre abgelesen werden. In ihm verdichten sich zugleich entscheidende Fragen nach der neuen Aufgabe der Kunst vor dem Hintergrund eines Zeitalters politischer Versammlung durch technische Medien.

Die zentralen formalen Operationen von Lisickijs Ausstellungsgestaltung werden entlang dreier Begriffe untersucht: Schnitt, Falte und Rotation. Diese sind auf die Darstellung des Menschen bezogen. In der die Ausstellung dokumentierenden Fotomontage sind dies vor allem Schreiber und Leser. Lisickij artikuliert die Subjekte als konstitutiv getrennt von dem, was vormals ihre Möglichkeiten der Inskription und damit zugleich ihre Möglichkeit der Selbstbestimmung gewesen sind. Ihnen ist nicht nur der materielle Grund der Schreibfläche genommen, der sich in der Montage einer klaren Bestimmung entzieht. Sie stehen als autonome, organische Subjekte im Ganzen zur Disposition. Ihre Körper werden in der Montage als problematische Reste gezeigt, die einem Prozess ausgesetzt sind, der ihre Materialität

Für ausführliche bibliografische Angaben der abgekürzten Titel siehe das Literaturverzeichnis. Alle URL wurden zuletzt am 20.7.2020 überprüft. Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, von S. B. **1** Neben der wissenschaftlichen Transliteration der russischen Namen, die ich verwende, werden andere Schreibweisen jeweils aus ihrem originalen Zusammenhang übernommen: Malevich (engl.), Kasimir Malewitsch (dt.) und El Lissitzky. **2** Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, *From Faktura to Factography*, in: *October* Vol. 30, (Herbst 1984), S. 82–119. **3** Ausst. Kat. Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (Broschüre), Köln: Internationale Presse-Ausstellung *Pressa*, Köln 1928. (siehe Abbildung gegenüberliegende Seite und Abb. 1 S. 65).

in mediale Signale überführen will. Darin sind sie dem Kunstwerk analog. Auch dessen Material ist ein Rest. Es muss weiterhin auf Papier gedruckt oder an bestimmten Orten – wie zum Beispiel in einer Ausstellung – aufgestellt werden. Subjekt, Werk und materieller Grund werden durch Lisickij analog artikuliert und zugleich infrage gestellt. Solche formalen Negationen zeigen sich dabei unauflöslich an Bestimmungen des Politischen geknüpft: In diesem Fall ist es die spezifische Politik des stalinistischen Sozialismus als Symptom einer exzessiven Moderne.

Dieser ausgreifenden Untersuchung, die Lisickijs *Pressa*-Pavillon in sein gesamtes Werk und seine Kunsttheorie einbettet, ist als komplementärer Kontrast die Figur Malevič zur Seite gestellt. Nach einer langen Unterbrechung seiner Praxis strikt abstrakter Malerei, die bereits 1920 einsetzt, kehrt dieser um 1928 – vermittelt durch Wiederholungen alter Sujets – nicht nur zur Malerei zurück. Diese zeigt nun wieder menschliche Figuren, noch dazu in einer agrarischen Welt. Den Diskurs der Kunstgeschichte stellen diese Werke vor große Schwierigkeiten. Nicht nur sind sie von Malevič in vielen Fällen falsch datiert worden. Sie können vor allem nur schwer in einen Diskurs gefügt werden, der die Kunst der Moderne als Progress verstehen will, der ein einziges Telos hat. Oft wurden diese Malereien deshalb als Opportunismus im Kontext stalinistischer Kulturpolitik oder als künstlerischer Verfall innerhalb eines Spätwerks gelesen. Die Dissertation widerspricht solchen verkürzten Lesarten. Sie stellt dieses Spätwerk einerseits vor den Hintergrund von Lisickijs gleichzeitig stattfindender Ausstellungsgestaltung. Andererseits kann sie zeigen, dass in Malevičs theoretischen Schriften der 20er Jahre selbst eine Torpedierung des Narrativs der Kunst der Moderne stattfindet: Er beschreibt dort die Malerei nicht nur als eine Form von Krankheit. Er fügt sie auch in einen zirkulären Kreislauf, gebunden an das Licht der Sonne. Er setzt sie sogar analog zum Anbauzyklus agrarischer Felder. Er widerspricht damit dem, was er vor 1920 als Durchbruch einer abstrakten Malerei charakterisiert hat, die sich vom Licht der Sonne, dem planetaren Grund und der Mimesis insgesamt gelöst haben will. Die Malerei wird hier zum Stellvertreter einer Moderne, die in Widerspruch zu sich selbst gerät. Während Lisickijs Antwort auf die Frage nach der Kunst unter den Bedingungen einer technisierten Moderne, das malerische Tableau zu verwerfen, um vermittelt durch die Fotografie und den Raum der Ausstellung die massenmediale Propaganda als Möglichkeit ernsthaft zu erwägen, so muss Malevič den Exzessen der Moderne die Erinnerung an einen schweren Körper und das agrarische Feld entgegenstellen. Beides – der manuell arbeitende, auf sich selbst gestellte Körper sowie dessen existentielle Beziehung zu einem agrarischen Feld – sind Momente, die zum Zeitpunkt ihrer malerischen Darstellung in Stalins Politik, aber vielleicht auf lange Sicht gesehen auch jenseits davon, politisch prekär werden. Feld und Signal – die beiden Begriffe, die der Titel aufruft, sind deshalb als zwei künstlerische Optionen bestimmt. Die erste findet zur figurativen Malerei zurück, die zweite verabschiedet sich von ihr, weil sie die Ergebnisse einer modernistischen und zugleich ungegenständlichen Malerei kulturell und politisch realisieren will.

Auf die Untersuchung insgesamt zurückblickend, kann sie auch als ein langes Propädeutikum gelesen werden: Die Untersuchungen zu El' Lisickijs sowjetischem Pavillon auf der *Pressa*, 1928, könnten als eine maßlos extensive Vorbereitung ver-

standen werden. Sie dienen dazu, um am Ende in der Lage zu sein, über Kazimir Malevičs späte Malerei sprechen zu können. Warum jedoch sollte ausgerechnet Lisickijs Werk dazu dienen, einen Zugang zu Malevičs Malerei zu legen? Ist es nicht gerade umgekehrt? Ist es doch Malevič, dem Lisickij alles verdankt. Der Kontakt zu ihm im Jahr 1919 und die gemeinsame Arbeit in Vitebsk gleichen einer Bekehrung, die mit einem Schlag ein ungegenständliches, malerisches Idiom entzündet, das Lisickijs künstlerische Produktion für Jahre tragen wird. Malevič ist Lisickijs absoluter Lehrmeister; ohne ihn ist sein Werk undenkbar. Je weiter sich Lisickij von ihm entfernt, desto mehr scheint sein Werk zu verwässern. Er wird das Tableau der Malerei aufgeben. Technische Medien, vor allem die Fotografie und ihre Montage, ersetzen die Arbeit mit dem Pinsel. Der Abfall der Welt, ihre hässlichen Fressen, der Mensch und sein dummer Körper kehren zurück, um mit seinen kleinlichen Konturen die Oberflächen von Ausstellungswänden, Büchern, Plakaten, Magazinen und Zeitschriften zu besudeln. Die bloße Gestaltung reicht aus. Es muss keine Kunst sein. Eine reine Malerei, die sich mit Malevičs schwebenden Farbflächen so weit von jeder Lebenswelt zurückziehen konnte, dass sie sich selbst genug sein hätte können, schlägt auf deren stumpfen Boden auf. Mehr noch: Lisickijs Kunst reiht sich bereitwillig in die ersten Reihen, um von Stalins Staatsapparat ergriffen werden zu können, dessen Repräsentationszwang sie sich bedingungslos andient. Wie sollte dieser Abfall von Malevič helfen, um über ihn etwas in Erfahrung zu bringen? Braucht es doch vielmehr dessen Konsistenz, um in Lisickijs Zerstretheit die Splitter zu finden, die es überhaupt wert sind, als Kunst betrachtet zu werden.

In bestimmter Hinsicht schlägt die folgende Lektüre einen anderen Blick auf genau diesen Zusammenhang vor. Er richtet sich nicht auf die Zeit einer gemeinsamen Arbeit im Zeichen der abstrakten Malerei des Suprematismus.⁴ Und er untersucht dieses Verhältnis auch nicht anhand einer Rekonstruktion des persönlichen Verhältnisses der Akteure zueinander, und sei es in der Zeit danach. Er fokussiert zuerst auf Lisickijs Arbeit im Zusammenhang einer internationalen Handelsausstellung im Jahr 1928, der Internationalen Presse-Ausstellung in Köln. Nach einem langen Aufenthalt in Deutschland und in der Schweiz während der ersten Hälfte der 1920er Jahre ist er zu diesem Zeitpunkt zurück in der Sowjetunion. Er malt seit Jahren nicht mehr. Aber auch die Architektur, seine eigentliche Profession, führt er im Grunde nicht praktisch aus. Er beginnt sich vielmehr auf die Ausstellung selbst als Medium zu konzentrieren. Auf lange Sicht ist diese aber nicht als ein Mittel verstanden, um Kunstwerke zu zeigen, sondern als ein Mittel politischer Repräsentation. Als Staatsaufträge realisieren sich die Ausstellungen außerhalb Russlands. Der sowjetische Pavillon auf der *Pressa* in Köln markiert den Beginn; die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden 1930 und die Internationale Fell-Ausstellung in Leipzig im selben Jahr folgen. In vielerlei Hinsicht markiert damit die Arbeit an der *Pressa* sicherlich ein expliziertes und überaus deutliches Ende einer Produktion, die

⁴ Zwei Perspektiven darauf wären hier grundlegend. Zum einen die positivistische Aufarbeitung der Zeit in Vitebsk: Vgl. dazu: Alexandra Shatskikh, *Vitebsk. The Life of Art*, New Haven und London, 2007. Zum anderen wäre das Verhältnis zwischen den beiden malerischen Idiomen selbst zu betrachten. Vgl.: Yve-Alain Bois, Lissitzky, Malevitch et la question de l'espace, in: *Ausst. Kat. Suprematisme*, Paris: Galerie Jean Chauvelin, Paris 1977, S. 29–46.

bis dahin noch als museale Kunst im engeren Sinn verstanden werden konnte. Tatsächlich sehe ich dieses Ende nicht als Bruch mit dem Suprematismus. Es scheint mir viel eher der Fall zu sein, dass Lisickij eine bestimmte Konsequenz aus seiner Begegnung mit dem Suprematismus zieht.

Tatsächlich wird oft übersehen, dass der Beginn der Zusammenarbeit mit Malevič – Lisickij holt ihn als Lehrer in die Provinzstadt Vitebsk, wo sie im November 1919 zusammen ankommen – zu einem Zeitpunkt stattfindet, an dem Malevič selbst die Produktion seiner Malerei unterbricht. Es ist sicher richtig, dass er von diesem Zeitpunkt an das Schreiben als Form theoretischer oder philosophischer Reflexion der Malerei vorzuziehen scheint. Eine solche Perspektive täuscht aber zugleich über ein wesentlich tiefergehendes Problem hinweg. Denn Malevičs Schreiben lässt letztlich die Frage unberührt, wie Kunst weiterhin herzustellen ist. Das Schreiben ist nicht eine avanciertere Form der Malerei oder die Lösung ihrer Probleme.⁵ In diesem Schreiben artikuliert sich zugleich Malevičs theoretischer Entwurf einer Geschichte der Malerei der Moderne, wie er sie im Verlauf der 1920er Jahre entwickeln wird. Dieser Entwurf zeigt die Malerei im Hinblick auf die Gegenwart, und noch mehr, im Hinblick auf eine Zukunft, als technisch veraltet und letztlich obsolet. Kurz gesagt: in dieser Theorie liegt eine Identifikation des Suprematismus mit dem technologischen Progress vor, mag Malevič auch gegen die zeitgenössischen ökonomischen und politischen Verwendungen dieser Technik polemisieren. Drahtlose Übermittlung von Daten und interplanetarer Flug sind nicht durch eine bestimmte subjektive Einstellung gegenüber der Welt und ihrer Phänomene realisierbar. Wenn die Kunst dazu beitragen will, dass dies einmal der Fall sein und die Lebenswelt bestimmen könnte, dann muss sie nicht nur das Tableau der Malerei, sie muss auch den musealen Raum als Umkreis und Episteme ihrer Wirkung verlassen. Lisickijs Arbeit an der *Pressa* ist deshalb aus dieser Perspektive exemplarisch.

Tatsächlich findet diese Arbeit an der *Pressa* nicht nur vor dem historischen Hintergrund einer persönlichen Praxis abstrakter Malerei statt. Und sie versucht auch nicht deren Probleme zu beheben, weil sie diese technisch (durch die Fotografie und die Disseminationspotenz von Reproduktionstechniken), topologisch (als Gestaltung im realen Raum) und gesellschaftlich (durch den Transgress eines ästhetischen Regimes der Kunst) übersteigen mag. Im Kern dieser Gestaltung liegt der Versuch, ein Versprechen einzulösen, das sich im visuellen Feld der Malerei des Suprematismus selbst artikulieren konnte. Denn Malevičs Proklamation einer *Ungegenständlichen Welt* (*Mir kak bespredmetnost'*)⁶ meint im Grunde die Erinnerung an eine jeder subjektiven Erfahrung vorhergehende Realität. Der Mensch verzeichnet durch seine endliche Existenz diese Welt, in dem er sie als Verhältnisse von Mitteln und Zwecken erkennt. Diese Verhältnisse sind, was wir in Form von Gegenständen auf der Fläche der Malerei bislang zu sehen bekommen haben. Die suprematistische Malerei hat

⁵ Bisweilen scheint Aage A. Hansen-Löve dies zu suggerieren (vgl. Aage A. Hansen-Löve, Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt, in: Kazimir Malevič, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, hrsg. von Aage A. Hansen-Löve, Wien 2004, S. 360 f.). ⁶ Dies ist der Titel des 1927 erschienenen Buchs, das Malevič in der Reihe der Bauhausbücher, mit der vielleicht irreführenden Übersetzung als *Die gegenstandslose Welt* veröffentlichen konnte. Ich werde darauf ausführlich zurückkommen.

versucht, uns diese Welt jenseits unserer Selbst zu zeigen. Damit sind wir jedoch als Subjekte aus diesen Verhältnissen gelöst, deren Imperative unsere Existenz bislang normativ bestimmt haben mögen – oder zumindest sollten wir dies sein. Eine solche Lösung, als extatische Heraussetzung, ist die Freiheit, die der Suprematismus dem Menschen vorschlägt. Dies ist aber keine Freiheit *zu*, sondern allein eine Freiheit *von etwas*. Malevič wird sich im Verlauf der 1920er Jahre, in einer Zeit, in der er selbst beinahe nichts malt, einerseits unsicher werden, ob die Malerei überhaupt dafür geeignet ist, eine solche Welt jenseits des solaren Lichts zu zeigen. Andererseits, und dies betrifft vor allem seine eigene Praxis ab 1928, kehrt er zur Malerei zurück, die jedoch jetzt wieder Figuren, ja sogar und vor allem Menschen zeigen wird. Für Lisickij bezeichnet dieses Jahr eine gänzlich andere Ausrichtung seiner Praxis, die sich zumindest die Aporien einer Rückkehr versagt. Sie versucht vielmehr, die Kunst tatsächlich im Namen dieser Freiheit operabel zu machen. Sie soll von dieser Freiheit weiterhin sprechen. Dies ist der eine Aspekt. Dieses Sprechen bindet sich dabei an technische Medien, die er als Agenten eines solch subjektlosen Werdens identifiziert. Vor allem der Lichtdruck stellt innerhalb seines eigenen Narrativs einer Geschichte der Künste, die Möglichkeit einer Synthese, in der die historische Trennung von Bild – verkörpert durch die Malerei – und Schrift – beschlossen in Gutenbergs Letternruck – überwunden werden könnte. Innerhalb des Dispositivs der Ausstellung wirft er beides in den realen Raum, den er nicht als Antipoden des Bildscheins versteht, sondern als dessen neuen Träger. Als Grund und Telos dieser Bewegung ist nicht taktile Materialität gesetzt, sondern deren figuraler Entzug, wo sie sich spaltet und damit anderes als sich selbst zu zeigen imstande ist. Aus diesem Grund wird die Malerei für Lisickij ein gänzlich anders geartetes Modell, das wohl überwunden werden soll, wie es doch zugleich die eigentliche Struktur stellt, der er sowohl die Schrift als auch die Architektur unterwerfen will. Es ist nicht der Pol ihrer eindimensionalen Flächigkeit, sondern die differentielle Aufhebung von deren bestimmter Materialität durch den Bildschein, den er dafür in Anspruch nimmt. Diese differentielle Trennung, als Drift, in der jede eigene, endliche Materialität vergessen werden soll, soll auf den Betrachter als Subjekt überspringen. Deshalb ist für Lisickij der Abgrund der fotografischen Fläche, die, besonders dort, wo sie sich als reproduzierte, multiple vorstellt, die Extremisierung dessen, was die suprematistische Malerei gewesen sein wollte. Die Durchschießung des Realraums mit dieser Fläche, die immer nur in Teilen, aber nie mehr ganz berührt, markiert und besessen werden kann, steht deshalb am Horizont dieser Praxis. Lisickijs Ausstellung auf der *Pressa*, die damit im Akkord mit seiner Theorie der Kunst insgesamt steht,⁷ muss vor diesem Hintergrund als temporaler Aufschub verstanden werden. Sie braucht nicht nur endliche Papiere, geschnitten und geklebt, Holz und Metall, Plastik und Motoren. Sie findet immer noch an einem einzigen Ort statt. In diesem Rückgang besteht ihre eigentliche Operation der Repräsentation, die im Ganzen von etwas spricht, das sie selbst nicht einrichten kann. In diesem Rückgang, als Sistierung der Ge-

⁷ Ich werde auf diese Theorie der Kunst vor allem im zweiten Teil der Arbeit genauer eingehen und versuchen, sie als kohärent darzustellen.

schichte selbst, sind auch die Subjekte eingelassen, die die Ausstellung als anachrone Reste darin sowohl zeigt und die sie als ihre Rezipienten impliziert.

In dieser Hinsicht bleibt Lisickij Malevičs bester Schüler: Er trägt etwas von dessen System an seine eigene Grenze. Malevič selbst hat diese Grenze der eigenen Malerei früh angezeigt, wo er sie als *Signal* bestimmt hat: So charakterisiert er sie 1919 als *semafor*, ein Zeichen, das seinen Nachfolgern, gleich Seglern auf offenem Meer, als orientierendes Leuchtfeuer dient.⁸ Damit ist aber auch die Materialität dieser Malerei selbst in Frage gestellt. Lisickij wird diese Bestimmung 1923 wiederaufnehmen, wo er die Elemente dieser Malerei in seinem *Prounenraum* als Verkehrsführung im Raum operabel macht: „Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten [...]“. „Weil Signale, als drahtlos übermittelbarer Code, selbst durch die Welt geschickt werden können, werden sie im Folgenden zur technischen Hoffnung, an die Lisickij seine politische Ikonografie der *Pressa* bindet. Der Suprematismus im Weltaufbau ist die Ankündigung eines Informationszeitalters, an dem die industrielle Welt zerschellen soll. Dass die Malerei demgegenüber ein zu schweres, zu langsames und zu begrenztes Mittel ist, liegt auf der Hand. Ihre Fläche bleibt stumpf und eng, von zwei regressiven Pfoten berührt und immer wieder berührbar, zurück. Diese Einsicht scheint mir zentral für das, was sich als problematische Wiederaufnahme durch Wiederholung der malerischen Praxis 1928 in Malevičs Werk ereignet. Er identifiziert diese Praxis selbst als an eine andere ökonomische Welt gebunden, die selbst dem industriellen Zeitalter vorausgeht: eine agrarische, mit deren Feldern er die Fläche der Malerei analogisiert. Als Suprematist davon zu malen, muss dieses Praxis bis zum Zerreißen unter Druck setzen: Die Identifikation setzt diese selbst aus einer Geschichte, ihrer eschatologischen Spannung, ihrer Richtung und Gerichtetheit heraus. Dass es keine Rückkehr zu diesem Boden geben kann, ist sicher. Diese Rückkehr kann von ihr nicht einmal gewollt werden. Malevič, der ansonsten seine Praxis so überaus exzessiv kommentiert und beschrieben hat, sagt dazu beinahe nichts. Eine der wenigen Stellen, die eine solche Rückkehr der Malerei in die Fügung durch Figuren beschreibt, richtet sich auf Picasso und sein Werk *Drei Musikanten* aus dem Jahr 1921. Er schreibt: „Wir werden von den Elementen überrascht sein, wie wir sie hier in Verwendung sehen. Es scheint mir, dass wir sie nämlich in einer gänzlich anderen Umgebung wieder finden. Und wenn wir uns an sie erinnern, dann werden wir lachen, weil alle Elemente der Malerei, verstanden als reine Kontraste, zu ihren Objekten zurückgekehrt sind [...]“.“¹⁰ Die reine Malerei des Kubismus, die die Konturen der Objekte zerbro-

⁸ Hier ist das ganze Zitat, das eines der am meist zitierten ist. Auf diese bestimmte Charakterisierung wird aber kaum eingegangen: „Ich habe den blauen Lampenschirm der Farbbegrenzungen durchbrochen und bin zum Weiß weitergegangen. Schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich hab die Signalmasten des Suprematismus aufgestellt.“ Es entstammt dem Text *Ungegenständliche Kunst und Suprematismus*, der der Zehnten Staatsausstellung in Moskau, 1919, beigegeben war. Das Wort *semafor* ist hier mit „Signalmast“ wiedergegeben. Es bedeutet aber auch einfach „Signal“ oder „Signalzeichengeber“. Es könnte aber auch als Leuchtfeuer, wie es in der Schifffahrt verwendet wird, verstanden werden. (Das russische Original ist abgedruckt als *Desätoj Gosudarstvennoj vystavki. Besspredmetnoe tvorčestvo i suprematizm*, in: Kazimir Malevič, *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, Vol. 1, *Stat'i, manifesty, teoreticheskiye sochineniya i drugije raboty*, 1913–1929, hrsg. v. Aleksandra Shatskikh, Moskau 1996, S. 150–153. Der Text ist in englischer Übersetzung abgedruckt in: K. S. Malevich, *Essays on Art*, Vol. 1 (1915–1928), hrsg. von Troels Andersen, übersetzt von Xenia Glowacki-Prus und Arnold McMillin, Kopenhagen 1968, S. 120–122). ⁹ El Lissitzky, *Prounenraum*. Große Berliner Kunstaussstellung 1923, veröffentlicht in: G. Material zur elementaren Gestaltung (Juli 1923), wiederabgedruckt in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967, S. 365.

chen und sie als rein differentielle Elemente entdeckt hat, ist, wie der Lauf des Planeten selbst, in einer zyklischen Wiederholung zu einer erneuten Konstitution von Objekten zurückgekehrt. Es gibt Momente in der Geschichte, wenn, so scheint es, Verwandlung nur stattfinden kann, indem Melodien rückwärts gespielt werden. Im Fall von Picasso hatte Malevič den Eindruck, dies könnte ihn zum Lachen bringen. Er selbst hat in seiner Malerei für etwas anderes optiert.

Methode, Symptom, Ersatz

Das kleine Objekt meiner ersten Analyse ist ein Papierstreifen, 231 cm lang und 20,2 cm hoch. Als neun Mal gefaltetes Leporello ist er Teil des Katalogs des Sowjet-Pavillons der Internationalen Presse-Ausstellung *Pressa*, die 1928 in Köln stattgefunden hat. Zwischen Seite 16 und 17 unterbricht dieses als übermäßig langes und äußerst schwer zu bändigendes Bild den Gang des Lesens.¹¹ (Abb. 1) Die Montage aus Fotografien, Ziffern und Textstreifen, die sich dort, auf einer letztlich unmöglich zu überblickenden Länge, ausdehnt, um so das laterale Feld des Sehens zu sprengen, dokumentiert – dies ist sicherlich ihre primäre und offensichtliche Funktion – die Ausstattungs-gestaltung des Pavillons selbst, für die El' Lisickij am 28. Dezember 1927 den staatlichen Auftrag erhalten hatte.¹² Damit ist sie als Repräsentation sicherlich eine allein, was ihr Format betrifft, kleine Summe; eine in den zweidimensionalen Bildraum gefügte, dünne Kompression einer ursprünglich weit ausgreifenden Installation von zwanzig Stationen auf um die 1 000 Quadratmetern, die innerhalb von Lisickijs Œuvre, aber vor allem innerhalb der Geschichte der historischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt, einen eminenten Platz einnimmt. Die Montage, die wir als Zeugen und Rest dieser Ausstellung nehmen, tauscht also diesen Raum und seine Objekte, vermittelt durch die

< 10 Der Text mit dem Titel *Neue Kunst und imitierende Kunst* stammt aus dem Jahr 1928. Er ist Teil einer Serie von Artikeln, die, wohl auf Vorträgen basierend, in dem ukrainischen Journal *Nova Generatsia* veröffentlicht werden konnten. Das russische Original ist verloren gegangen. Eine englische Übersetzung der einstmaligen Übersetzung aus dem Russischen ist abgedruckt in: Malevich Essays, Vol. 2, 1971, S. 31–54; hier: S. 51. 11 Es gibt zwei Publikationen, die den sowjetischen Pavillon dokumentieren: Zum einen ist dies eine 16-seitige DIN A4-Broschüre. Sie wurde direkt zur Ausstellung gedruckt und ebenfalls von Lisickij gestaltet (*Pressa* 1928.2). Sie beinhaltet jedoch wenig visuelle Dokumentationen. Wir konzentrieren uns auf den Hauptkatalog, dessen Format nur halb so groß ist, der aber neben dem Leporello auch einen wesentlich umfangreicheren Textteil enthält. (Ausst. Kat. Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken, Internationale Presse-Ausstellung *Pressa*, Köln 1928 (*Pressa* 1928.1)). In den meisten Fällen, wenn in der Literatur vom Katalog des sowjetischen Pavillons der *Pressa* die Rede ist, ist dieser Hauptkatalog gemeint. 12 Igor' W. Rāzancevs Text, der sich wohl als einziger in der Literatur ausschließlich mit dem sowjetischen Pavillon beschäftigt hat, gibt zu diesen Umständen die relevanten Quellen an. Die 1925 gegründete Union für ausländische kulturelle Beziehungen, VOKS (Vsesoiuznoe Obshchestvo Kul'turnoi Sviazi s zagranitsej) wählt unter Vorsitz von Anatolij Lunačarskij, El' Lisickij und Isaak Rabinovič als Leiter. Rabinovič wird aus unklaren Gründen kurz darauf aber an keiner Stelle mehr genannt. Wie Rāzancevs 1982 in deutscher Übersetzung erschienener, aber bereits 1976 verfasster Text euphemistisch angibt, leistet die VOKS als *de facto* Propagandaministerium "auch während der ersten Zeit der Arbeit am UdSSR-Pavillon in Köln aktiv Unterstützung." (Igor' W. Rāzancev, El Lissitzky und die *Pressa* in Köln 1928, in: Ausst. Kat. El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Fotograf, Halle: Staatliche Galerie Moritzburg; Leipzig: Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1982, S. 72. Vgl. auch: ders., *Iskusstvo sovetskogo vystavočnogo ansamblija 1917–1970*, Moskau 1976, S. 34–48).

Technik der Fotografie, gegen die papierene Seite ein; den architektonischen Container gegen das Buch. Dieser Tausch – dies wird sich in ihrer Analyse zeigen – ist dabei, was die eigene formale Anlage der Montage und ihre Struktur betrifft, alles andere als akzidentiell. Er ist ihr nicht äußerlich, sondern führt direkt ins Zentrum ihres eigenen Selbstverständnisses. Dies sei als lose These vorausgeschickt. Betrachtet man diesen Tausch zwischen Realraum und einem Raum der Repräsentation auf Papier allein als Relation zwischen vormals präsentem Objekt und Darstellung – und lässt damit für einen Moment das Sujet der Montage außer Acht –, dann spielt die Montage für eine nachträgliche Untersuchung der Ausstellungsgestaltung sicherlich die Rolle eines Ersatzes. Sie kann nicht mehr sein als ein Stellvertreter, weil sie nicht mehr als die Schwundstufe einer Fülle anzeigen kann, auf die sie sich bezieht. Dies wäre zumindest der erste und zugleich schwerwiegendste Einwand, würde man sie als tatsächliche Möglichkeit eines Zugriffs auf die Ausstellung nehmen wollen, was ich tun möchte, um, über diesen Umweg, von ihr zu sprechen. Sie ist im Rahmen einer solchen Bezugnahme jedoch ein besonderes Objekt. Denn sie referiert nicht einfach auf einen Teil der Welt, ein Ereignis in ihr, oder die Natur. Als Kunstwerk referiert sie vielmehr auf ein weiteres Kunstwerk, was den methodischen Zugang zu ihr kompliziert.

Die Gründe, Lisickijs Montage einer ausgreifenden Analyse zu unterziehen, wie es hier vorgeschlagen wird, sind auf der einen Seite praktischer Natur. Weil die temporäre Gestaltung der Ausstellung nicht mehr existiert, muss notwendig auf Dokumentationen zurückgegriffen werden. Vor diesem Hintergrund eine von Lisickij selbst hergestellte Repräsentation gegenüber anderen Quellen vorzuziehen, kann dabei nicht heißen, sie als neutrale zu nutzen. Sie muss mindestens als eine Form von Interpretation gelten, die die Ausstellung nicht nur in Ausschnitten und medial vermittelt zeigt, sondern sie bereits in eminenter Weise auslegt und ihr damit einen Sinn unterstellt. Damit ist nicht nur ihr Gehalt gemeint, sondern auch die Sichtbarkeit der Ausstellung selbst, in ihrer Materialität und visuellen Präsenz. Die nachträgliche Montage zeigt sicherlich, wie die Ausstellung gesehen werden sollte, auch wenn sie, oder vielleicht gerade weil sie nicht so aussah. Sie als Zugang, anstatt ihr eigentliches Objekt, zu wählen, mag sich also einerseits als Problem ankündigen: Sie ist viel weniger als eine neutrale Dokumentation, wenn es darum gehen sollte, eine Rekonstruktion der Ausstellung zu unternehmen, wie sie gewesen ist. Andererseits umgeht man so die vielleicht nicht weniger große Schwierigkeit des Versuchs, eine mögliche Erfahrung rekonstruieren zu wollen. Die Montage ist also bereits eine auktoriale Auslegung, die sich über die eigene Sicht legen muss.

Im Fall des sowjetischen Pavillons bedeutet dieses Netz einer auktorialen Auslegung aber auch eine Rückversicherung. Warum und was ist damit gemeint? Ich muss, um dies erläutern zu können, weiter ausholen und die Rezeption des Pavillons durch die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und seine Bedeutung darin zumindest kurz skizzieren. Lisickijs *Pressa-Pavillon* hat in der kunsthistorischen Literatur die Funktion eines exemplarischen Symptoms angenommen. Er markiert dort ein zentrales Beispiel und kanonisches Werk innerhalb der Geschichtsschreibung der historischen Avantgarden. In nur formaler Hinsicht ist er darin signifikantes Objekt, mit dem eine künstlerische Produktion, die bislang vor allem zweidimensionale

Bildräume strukturiert hat, an ein Ende kommt, um schließlich den realen Raum selbst als Medium der Gestaltung zu beanspruchen.¹³ Dieser Übergang ist in Lisickijs Fall zugleich auch als einer charakterisierbar, mit dem das Feld der Kunst selbst verlassen wird, um ihre Produktion im Kontext einer kommerziellen Ausstellung auf einem Messegelände in den Dienst politischer Agitation zu stellen.¹⁴ Die kunsthistorische Valorisierung des Werks als Schlüsselmoment für eine Geschichte der historischen Avantgarden hat dabei nicht dazu geführt, dass es selbst einer genaueren Analyse unterzogen worden wäre, die über die Nennung bestimmter Fakten hinausgeht: die Bestimmung der einzelnen Künstler des 37-köpfigen Kollektivs,¹⁵ das Lisickijs Leitung unterstand, die Sammlung von Selbstaussagen in Bezug auf das Projekt sowie von Stimmen der zeitgenössischen Rezeption; oder, komplementär dazu, eine allgemeine Charakteristik der *Pressa*-Ausstellung im Feld der Ausstellungsgeschichte.¹⁶ Mir scheint dabei, dass diese doch auffällige Diskrepanz zwischen Valorisierung auf der einen und fehlender Analyse auf der anderen Seite über das Problem verfügbarer Quellen, einer problematischen Dokumentationslage und eben, der materiellen Abwesenheit des Werks hinausgeht – wenn wir es für den Moment überhaupt so nennen wollen. Denn ist eine solche Ausstellungsgestaltung im Auftrag eines Staates auf einem Messegelände tatsächlich ein Kunstwerk, wie es die modernistische Tradition verstanden hat?

Die in diesem Zusammenhang letztlich doch einzig genuine Interpretation des Pavillons trifft diesen neuralgischen Punkt präzise und nimmt damit eine singuläre Position innerhalb der Literatur ein. In Benjamin H. D. Buchlohs Essay *From Facktura to Factography* figuriert Lisickijs Design als zentrales Scharnier. Denn mit ihm schlägt, laut Buchloh, die avantgardistische Konzeption der Fotomontage, wie sie sich einerseits im Umfeld des russischen Konstruktivismus und andererseits ausgehend vom europäischen Dadaismus nach dem Ersten Weltkrieg entwickelt hat, in ein Propagandamittel um. Damit steht Lisickijs Werk für einen Paradigmenwechsel

13 Lisickijs *Demonstrationsräume*, die seiner Gestaltung des *Pressa*-Pavillons vorhergehen, gelten meist als wichtige Ursprünge in vielen Geschichten der Installationskunst. (Siehe dazu exemplarisch: Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge Massachusetts 2001, S. xxxiii). **14** Ich werde auf dieses Argument, das vor allem Benjamin Buchloh luzide ausgearbeitet hat, zurückkommen. (Vgl. Buchloh 1984). **15** Für eine Angabe der Namen der 37 Teilnehmer siehe: Lissitzky-Küppers 1967, S. 81, Anm. 65. Die Mitglieder des Arbeitsausschusses sind zu finden in: *Pressa* 1928.1, S. 302–307. Mit Ausnahme von Jeremy Aynsley, der ohne weitere Angaben dazu ein „38-member collective of creators who produced most of the display material“ angibt (Jeremy Aynsley, *Pressa*, Cologne, 1928. Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period, in: *Design Issues*, Vol. 10, Nr. 3 (Herbst 1994), S. 71), werden ansonsten in der Literatur, den zuvor genannten Quellen folgend, 37 Mitglieder angegeben. **16** Tatsächlich ist die Literatur zu diesem einen Werk, vergleicht man die ansonsten überbordende Textmenge zu seinem Œuvre insgesamt, mager: (Rāzancev 1976) 1982, S. 72. Die übrigen Texte behandeln es nur als eines unter vielen: Aynsley 1994; Margarita Tupitsyn, *Zurück nach Moskau*, in: *Ausst. Kat. El lissitzky. Jenseits der Abstraktion, Fotografie, Design, Kooperation*, Hannover: Sprengel Museum, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Porto: Fundação de Serralves, München 1999, S. 25–51; Ulrich Pohlmann, *El lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propagandaschauen 1932–1937*, ebd., S. 51–64; Buchloh 1984. Lisickijs Gestaltung wurde 2008 in Dokumentationen Teil einer Ausstellung, deren Katalog aber nur den hier bereits zitierten Text wiederabgedruckt hat (*Ausst. Kat. Public Photographic Spaces, Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928–1955*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); Lissabon: Museu Coleção Berardo, Barcelona 2008). Zu einem Versuch, die *Pressa* vor dem Kontext von Lisickijs Engagement in der Künstlergruppe Oktjabr' zu lesen: Vgl. Juan Ledezma, *Objects of a Visual Politics: Montage and the Refigurations of Collective Vision in Early Stalinist Russia, (1927–1932)*, Diss. (masch.) Columbia University 2009, S. 272–299. Die *Pressa* selbst hat kürzlich eine umfassende Betrachtung aus jüdischer Perspektive erfahren: Susanne Marten-Finnis, Michael Nagel (Hrsg.), *Die Pressa – Internationale Presseausstellung in Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus* (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 65, 66), Bremen 2012.

innerhalb der künstlerischen Produktion des 20. Jahrhunderts. Dieser ereignet sich innerhalb der russischen Avantgarde am Ende der 1920er Jahre, und er wird von Buchloh folgendermaßen charakterisiert: „they were participating in a final transformation of the modernist vanguard aesthetic, as they irrevocably changed those conditions of art production and reception.“¹⁷ Kurz darauf bestimmt Buchloh diese Transformation, offensichtlich in Anlehnung an Thomas Kuhns Begriff, als „paradigm-change“, der sich, die Bestimmung zeigt sich zu Anfang hier schwankend, zuerst innerhalb des Modernismus ereignet: „this paradigm-change within modernism.“¹⁸ Im Weiteren wird diese Bestimmung modifiziert und signifikant verschoben. Denn der Wechsel wird dann vor allem als einer bestimmt, der den Modernismus nicht nur an seine Grenzen bringt, sondern eigentlich beendet: „Why did the Soviet Avant-garde [...] apparently abandon the paradigm of modernism upon which its practice had been based? What paradigmatic changes occurred at that time, and which paradigm formation replaced the previous one?“¹⁹

Der Text und damit die dort formulierte Einschätzung der Ausstellung oszilliert also offensichtlich an seinem alles entscheidenden Punkt. Was zu Beginn noch als Transformation des Modernismus selbst ausgegeben wird, weicht im weiteren Verlauf einer Charakterisierung, die diese Transformation als Ende des Modernismus im Ganzen bestimmt.²⁰ Damit würde der dem Essay den Titel gebende Übergang – *From Faktura to Factography* – etwas, das den Abschluss des Modernismus bezeichnen würde. Es kommt mir im Folgenden nicht darauf an, Buchlohs Charakterisierung von Lisickijs Pavillon in der Hinsicht infrage zu stellen, die ihn als Teil einer faktografischen Produktion liest. Lisickijs Werk ist für solche Einordnungen notorisch schwer zu handhaben und vieles spricht sicherlich gegen eine solche einfache Identifikation: Lisickij war weder als Fotograf noch als Schriftsteller explizites Mitglied dieser Bewegung, noch hat er in ihren Organen veröffentlicht. Viel entscheidender und unabhängig davon ist Buchlohs sich selbst widersprechende Beobachtung eines Endes des modernistischen Paradigmas, ein Ende, das er im Verlauf

17 Buchloh 1984, S. 82. **18** Ebd., S. 84; Kuhn meint, dass ein Paradigmenwechsel innerhalb der Wissenschaftsgeschichte die Bedingungen und Voraussetzungen von Begriffsbildungen so weit verändert, dass diese Begriffe, findet eine wissenschaftliche Revolution statt, unvermittelbar miteinander sind. Das heißt, sie können nicht Teil eines Diskurses sein. (Vgl. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), 5. Auflage, Chicago 1996). Es wäre für Buchlohs Argumentation entscheidend, zu bestimmen, ob er Kuhns Begriff so weit übernehmen möchte, wenn er sie auf die künstlerische Produktion überträgt, oder ob er ihn vielmehr allein in einem losen und eben umgangssprachlichen Sinn verwendet. Die doch starke Formulierung von ihm, nämlich, dass sich Bedingungen künstlerischer Produktion unwiderruflich verändert hätten, weist eher auf erstere Möglichkeit hin. **19** Buchloh 1984, S. 85. **20** Die Verschiebung in Buchlohs Text ereignet sich also dort, wo er zuerst einen „paradigm-change within modernism“ konstatiert, um darauffolgend zu einer Bestimmung des Modernismus selbst als Paradigma, das im Weiteren aufgegeben wird, überzugehen. Es bieten sich sicherlich unterschiedliche Blickwinkel an, diese Verschiebung zu lesen. Selbst wenn man sie als Unachtsamkeit des Autors auslegen mag, scheint sie deshalb nicht weniger signifikant. Sie verweist auf eine tatsächliche Unsicherheit bezüglich des Phänomens, das an die Grenzen dessen geht, was sich, nicht nur für den Modernismus, sondern für den Diskurs der Kunstgeschichte überhaupt, als mögliches Objekt der Analyse konstituieren kann: Ist die Ausstellungsgestaltung als Kunstwerk Objekt der Kunstgeschichte oder einfach als Propaganda ein Artefakt, das eher einer kulturgeschichtlichen oder eben einfach historischen Untersuchung politischer Repräsentation angemessen ist? In Buchlohs Analyse steht an dieser Schwelle die Faktografie, die einerseits als genuin modernistisches Projekt wahrgenommen wird, wie sie zugleich dessen Ende markiert. Weil mir Buchlohs Text am Ende doch fast nichts zum faktografischen Projekt zu sagen scheint – er fokussiert dafür zu schnell auf Lisickijs Werk – und weil mir vor allem dessen Werk selbst nur schwer darin einzugliedern ist, umgehe ich diese spezifische Frage im Ganzen. Sie bleibt für eine Untersuchung der sowjetischen Faktografie weiter zu beantworten, die ich selbst an dieser Stelle nicht leisten möchte. Ich verweise auf die eminenten, kürzlich veröffentlichten Arbeiten zu diesem Thema: vgl. exemplarisch: Devin Fore, *Introduction; The Operative Word*, in: *October* 118: *Soviet Factography. A Special Issue* (Herbst 2006), S. 3–11; 95–131.

des Textes eben exemplarisch mit dem *Pressa-Pavillon* identifiziert. Er ist somit genuin exemplarisch, weil er sowohl als Teil des modernistischen Paradigmas wie als dessen Außenseite gelesen werden kann. Auch wenn in Buchlohs Text nicht expliziert, scheint mir dieser Widerspruch den Kern seiner Analyse auszumachen, die letztlich die Beantwortung der eingangs gestellten zentralen Frage – „What paradigmatic changes occurred at that time, and which paradigm formation replaced the previous one?“²¹ – umgeht, um sie am Ende ganz aus den Augen zu verlieren. So gibt der Text zum Beispiel keinen Namen für ein solch neues Paradigma an. Falls sich tatsächlich ein solcher Wechsel ereignet hätte, folgten wir Kuhns Bestimmung dieses Begriffs, so müsste die diskursive Auslegung jeder darauffolgenden Kunst – und damit ihre Signifikanz – fundamental differieren. Tatsächlich ist zu bezweifeln, dass ein solcher Wechsel mit all seinen Konsequenzen stattgefunden hat, der eine Sicht auf die Kunst vor ihm nur noch mit größter komparatistischer Mühe und diskursanalytischer Rekonstruktionsarbeit ermöglichen würde; einer Kunst, die uns nun als völlig fremd, unverständlich und wahrscheinlich wertlos erscheinen müsste. Mir scheint vielmehr das Gegenteil der Fall zu sein: Es ist gerade der Versuch, dieses Paradigma zu ersetzen und zu beenden, ein Versuch, für den Lisickijs Ausstellungsgestaltung steht, der für uns heute schwer lesbar geworden ist. Er ist für uns vor allem schwer zu bewerten, weil uns die Parameter und Kategorien einer solchen Produktion nicht – oder nicht mehr – ohne Weiteres geläufig sind. Sie ist nicht Teil eines neuen Paradigmas, das die Kunst bis heute bestimmt, sondern sie befindet sich an den Grenzen unseres eigenen Diskurses, der, wenn auch in verschlungener Weise, immer noch der Diskurs des Modernismus ist.

In dieser Hinsicht zumindest entspricht Buchlohs Analyse T. J. Clarks elliptischer und opaker Bemerkung, die er in einem Buch formuliert, das dem Abschied vom Modernismus im Ganzen gewidmet ist. Dort meint Clark, in einem Kapitel zu Lisickijs und Malevičs künstlerischer Produktion in Vitebsk um 1920 in Voraussicht auf alles danach Kommende abschließend, Lisickijs *Pressa-Pavillon* sei „the finest of all modernist installations.“²² Diese starke Valorisierung des Werks, die Clark nicht nur in Bezug auf Lisickij Œuvre vornimmt, sondern die er auf die Geschichte des Modernismus insgesamt ausdehnt, ein Werk, das er innerhalb dieser Geschichte sogar Schwitters *Merzbau* und Duchamps *Étant donnés* vorzieht, zeigt sich bei genauerer Lektüre, als gespalten. Sicherlich weist die Betonung des Begriffs der Installation darauf hin. Denn er steht im kunstkritischen Diskurs selbst für eine prekäre Grenze modernistischer Selbstreflexion, weil durch die in ihr stattfindende Vermischung der Künste ein Rückbezug auf die für jede Kunst je eigene Materialität und damit ein Rückbezug auf ihren je eigenen historischen Stand tendenziell unmöglich wird.²³ Clark expliziert diese Tendenz in Lisickijs Pavillon, wenn er ihn als satirisches Projekt

21 Buchloh 1984, S. 85. **22** Hier der weitere Kontext des Zitats: „the finest of all modernist installations in my view long after the Merzbau and *Étant donnés* are forgotten.“ (T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a history of Modernism*, New Haven 2001, S. 283). **23** Dafür steht zumindest Rosalind Krauss' kanonisch gewordene Kritik der Installation. Sie charakterisiert das Phänomen der Installationskunst, wie sie es ab den 1970er Jahren beobachtet, als Spiegel der Nivellierung der Künste unter dem Gesetz des Tauscherts: „the international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital.“ (Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in The Age of the Post-Medium Condition*, London 1999, S. 56).

einer Vereinigung der Künste durch die Architektur beschreibt: „it is a kind of satire on architecture – certainly on the dream [...] of architecture as a reunification of the arts.“²⁴ Um dabei der Gefahr zu begegnen, die sich mit den davon nur erhaltenen dokumentarischen Fotografien stellt, die das Projekt in separate Tableaus auftrennen und damit entstellen – „of course the surviving photographs of the exhibit inevitably split it up into separate tableaux“²⁵ –, setzt Clark die einführende Vorstellung als methodisches Gegengift ein: „But surely the space must always have seemed madly over-stuffed and heterogenous. [...] The tone was shrill. [...] It was far more a Mad Hatter's Tea Party than anything Schwitters ever did. Given the subject matter [...] the edge of absurdity seems appropriate.“²⁶ Die schrille Heterogenität spiegelt sich in der in der Ausstellung statthabenden Expansion künstlerischer Materialien wieder, die zwischen Theatereffekt und schierem Fetischismus schwanken. Hier zumindest, was Râzancev dazu versammelt hat, um einen groben Eindruck geben zu können, den die fotografischen Dokumentationen eher verwehren: „glänzendes Metall (Stahl, Kupfer, Messing), Glas von guter Qualität, große Bögen farbigen Zelluloids, spezielles Buntpapier („Oswald Buntpapier“), hervorragende Farben (darunter auch Emaille), Elektromotoren und eine breite Auswahl an Glühlampen und Beleuchtungskörpern.“²⁷ Clarks Einschätzung ist dabei unauflöslich mit dem Risiko verbunden, das Lisickij eingeht, wenn er das Vokabular der abstrakten Malerei in die Untiefen einer bedingungslosen Propaganda abtauchen lässt.²⁸ In Rückbezug auf eine als öffentliche Stellwand ausgelegte Malerei, die Lisickij um 1919 in Vitebsk platziert hatte, sieht Clark die *Pressa* explizit als deren *Inkarnierung*.²⁹ Clark schreckt deshalb nicht davor zurück, sogar die Qualität von Lisickijs künstlerischer Produktion an ihr bolschewistisches Engagement zu binden: „the better a Bolshevik El Lisickij was, the better his art.“³⁰ Dieses Abtauchen ist also die eigentliche Bewegung, mit der die Grenzen der Künste sich auflösen; ihre Auflösung ist nie einfach als formale Expansion misszuverstehen. Vielleicht ist der Begriff der Installation wie ihn Clark hier in Bezug auf Lisickijs *Pressa*-Pavillon einführt nicht nur deshalb in Anführungszeichen gesetzt, weil er in einem problematischen Verhältnis zu dem steht, was den Modernismus auszeichnen mag. Er ist es wohl auch, weil er als Begriff einer anderen historischen Zeit entstammt, nämlich den 1970er und 80er Jahren. Er bringt damit eine retrospektive Verzeichnung mit sich. Clarks zweite, sehr ähnliche Charakterisierung des Projekts im Text spiegelt dieses Problem, wenn sie die Gattung der Installation durch die des Gesamtkunstwerks ersetzt, um den Vergleichspunkt für Lisickijs Werk nicht aus der Zukunft, sondern eben aus der Vergangenheit zu holen: „the greatest of all modernist Gesamtkunstwerks his *Pressa* exhibit of 1928.“³¹

24 Clark 2001, S. 283. **25** Ebd. **26** Ebd. **27** Râzancev (1976) 1982, S. 79. In der Fußnote 20, S. 81, gibt der Autor neben Hinweisen aus verstreuten Beschreibungen und einem Gespräch mit Naumova den Fonds 5283, Registrande 11, Faszikel 35, Blatt 256, 28. Dezember 1927 des Zentralen Staatsarchivs der Oktoberrevolution Moskau an. Das hier gegebene Datum ist eigentlich das Datum der Ernennung Lisickijs als künstlerischer Leiter, weshalb etwaigen Materialangaben hier vielleicht mit Vorsicht zu begegnen ist. **28** Viel mehr als Buchlohe erkennt Clark den auch für die *Pressa* geltenden Einfluss Malevičs, auch wenn dieser nur noch schwer an stilistischen Merkmalen (oder gar Techniken) abzulesen ist: „*Pressa* is haunted by Malevič's ghost.“ (Clark 2001, S. 283). **29** Die *Pressa* wäre das „Propaganda Board generalized and incarnate.“ Die Inkarnierung meint dabei nicht allein die dreidimensionale Auffaltung der Malerei, sondern auch die Durchsetzung eines Kollapses des Systems der Repräsentation, wie sie Clark in der Stellwand durch die Verwebung abstrakter Form mit Text im Zeichen einer sinnlich effektiven Adressierung der Betrachter am Werk sieht. (Ebd., S. 250). **30** Ebd., S. 283. **31** Ebd., S. 250.

Installation und Gesamtkunstwerk markieren so die Enden dessen, was mit dem modernistischen Projekt untrennbar verbunden ist: eine Selbstreflexion der Kunst als je spezifischer Kunstform, weil sich mit ihnen die Möglichkeit einer allumfassenden Fusion der Künste in einer einzigen abzeichnet.³² Die Installation der 1970er und 80er Jahre und das Gesamtkunstwerk des späten 19. Jahrhunderts rahmen so auch den Modernismus als eine historische Zeitspanne. Im Unterschied zu Buchloh, der einen Paradigmenwechsel veranschlagt, sind diese Enden aber in Clarks Sicht gerade nicht vom Modernismus zu trennen. Er partizipiert vielmehr fundamental an diesem Widerspruch, der beides zugleich artikuliert: Selbstreflexion der Form und Auflösung derselben, zugunsten eines unmittelbaren, letztlich sinnlichen Effekts. Auch wenn Buchloh den katastrophalen Verlauf dieser Transformation der Kunst in den totalitären Kulturpolitiken Stalins und Hitlers klar aufzeigt, so ist es für ihn nie ausgeschlossen, dass diese Transformation selbst die richtige ist. Dagegen scheint Clarks Einschätzung von Lisickijs *Pressa-Pavillon* ambivalenter auszufallen. Er bringt etwas zum Vorschein, das nicht am Rand oder sogar außerhalb des modernistischen Paradigmas liegt, sondern als gefährlicher Teil von ihm nicht abzulösen ist. Er markiert deshalb in Clarks Kunstgeschichte nicht einen richtigen Versuch – eine politisch emanzipatorische Form künstlerischer Produktion, die die Grenzen der Kunstinstitution durchbricht –, der am Ende durch Totalitarismus torpediert würde; dies trifft für Buchlohs Schema zu, diesen Punkt sollte man nicht übersehen. Was dieser als Paradigmenwechsel beschreibt, auch wenn er zu einer problematischen Indienstnahme der Kunst führen wird, ist notwendig politisch und historisch opportun. Sein Schema für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts bleibt damit auf eine Einlösung eines legitimen Endes des Modernismus bezogen, das noch aussteht. In Clarks Charakterisierung, so knapp sie auch ausfällt, ist Lisickijs Werk figural dagegen eine Konturierung der avantgardistischen Aufgabe der Kunst selbst – ihrer Zerstörung im Zeichen des Kollektivs, des Kommunismus oder eben des Bolschewismus –, die zugleich einlöst, wovon sie in all ihren modernistischen Strategien träumt: durch Farbe und Form die Welt direkt zu gestalten. Dieser Drang – wie auch immer phantasmatisch seine Durchsetzung am Ende ausfallen mag – ist für Clark genuiner Teil des modernistischen Projekts.

Der von ihm proklamierte Abschied, der dem Buch den Titel gibt – *Farewell to an Idea* – ist deshalb nicht nur ein melancholischer Abschied im Zeichen einer aktuellen Unmöglichkeit des Modernismus; oder eben der Unmöglichkeit seiner historischen Aufhebung, wie in Buchlohs Kunstgeschichte. Denn wenn für Letzteren der Modernismus kontiniert, dann immer auch als traurige Form des Ersatzes seines eigentlichen Endes. Clarks Abschied ist in Differenz dazu auch ein Abschied von einem Projekt, das als problematisch, gefährlich und aus Sicht der Gegenwart untragbar geworden ist. Die Charakterisierungen von Lisickijs Ausstellungsgestaltung

32 Die schärfsten und forciertesten Charakterisierungen des Gesamtkunstwerks gehen sicherlich auf Adornos und Horkheimers Abschnitt zur *Kulturindustrie* in ihrer *Dialektik der Aufklärung* zurück, in dem sie letztlich das Fernsehen als dessen eigentliche Realisation begreifen. Ich werde auf diese für unser Objekt nicht unrelevante Bestimmung gegen Ende der Untersuchung ausführlicher zurückkommen. (Vgl. Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944), Frankfurt am Main 2002, S. 132).

als „schrill“ und „absurd“ stehen dafür ein, wie Clarks Bindung der künstlerischen Qualität an ihr bolschewistisches Engagement. Dass sich beides nicht ausschließt, obwohl Clark zum Zeitpunkt der Niederschrift offensichtlich kein bekennender Bolschewik ist,³³ offenbart eine Distanz zum Modernismus, die sich nicht allein durch die Schwere der Melancholie aufbaut, die den Autor von diesem trennt. Seine Einschätzung des *Pressa*-Pavillons ist also gleichzeitig von einer sich weitenden Distanz getragen. Es ist aber hier gerade nicht das Kunstwerk selbst, das an den diskursiven Grenzen des Modernismus rührt, sondern der Kunsthistoriker, dessen historischer Abstand zu ihm nicht nur temporal gemessen werden darf. Der Abstand markiert ein Fremdwerden des Modernismus, an dessen Schwelle sich Clark als Schreiber situiert.³⁴

Bis auf Clarks kurze Rekonstruktionen eines möglichen Eindrucks, dem die hier zitierten historischen Wertungen folgen, nimmt er keine weitere Analyse vor. Buchloh versucht eine zumindest kurze, die ich vorab rekonstruieren möchte. Sie fokussiert dabei auf das, sicherlich zu Recht von ihm so gesehene, in der Ausstellung zentrale Werk: Eine in Zusammenarbeit mit Sergej Sen'kin konzipierte Montage – die sich, laut Lisickijs eigenen Angaben, auf einer Länge von 23,5 und einer Höhe von 3,8 m in der Ausstellung erstreckt hat,³⁵ und die in der Broschüre und im Katalog nicht, wie meist angegeben, unter der Bezeichnung *Foto-Fresco*, sondern als *Photo-Fries* respektive *Photographischer Fries* firmiert (Abb. 2).³⁶ Buchlohs Konzentration auf ein einziges Werk begegnet damit dem Problem, dass es sich bei der Ausstellung nicht um ein Objekt handelt, sondern um eine räumliche Konstellation, die aus unterschiedlichen Objekten, Schautafeln, Graphen, Skulpturen, Bildern unterschiedlichster Art, Informationsständen und einfach Materialsammlungen besteht; eine Konstellation, die noch dazu nicht mehr betreten werden kann, und die darüber hinaus – Lisickij mag als künstlerischer Leiter designed sein –, betrachtet man ihre

33 Diese politischen Wendungen Clarks, die ihn von solch radikalen Überzeugungen abbringen, haben sich im Verlauf seiner Karriere verschärft. (Vgl. T. J. Clark, *For a Left with no Future*, in: *New Left Review*, Nr. 74 (März-April 2012), S. 53–75). **34** Dies ist der experimentelle Ausgangspunkt des gesamten Buches, das Artefakte des Modernismus nach einer gedachten Auslöschung aller möglichen kontextuellen Informationen, post-katastrophisch, zu lesen gedenkt. (Vgl. Clark 2001, S. 1). Es lässt sich leicht einsehen, dass die Differenz der Interpretationen zwischen Clark und Buchloh letztlich von unterschiedlichen Auffassungen darüber herrührt, was unter „Modernismus“ verstanden werden sollte. Für Buchloh scheint „Modernismus“ eine Fokussierung auf eine Art materieller Selbstreflexion der Künste notwendig zu beinhalten. Clark setzt diese nicht voraus, weshalb deren Aufgabe zugunsten anderer Publikumsbeziehungen oder einer expliziteren und effektiveren Politisierung auch nicht als dessen Ende verstanden werden muss. Für Clark stellt die *Pressa* eine Extremform des Modernismus dar, die, vielleicht im Gegensatz zu anderen Aspekten des Modernismus, für die Gegenwart nicht mehr verfügbar ist. Genauso wie sich Buchloh unsicher zu sein scheint, ob mit Lisickij tatsächlich ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, mit dem sich der Modernismus (für welchen Zeitraum auch immer) beendet, genauso wenig scharf scheint Clarks „Abschied“ vom Modernismus gemeint, weil er an anderer Stelle dennoch für seine Fortsetzung plädiert. Clark optiert zum Beispiel in einem Text zur zeitgenössischen Kunst klar für eine Kontinuierung des Modernismus, auch wenn er nicht weiß, wie dies zu tun sei (T. J. Clark, *Modernism, Postmodernism, and Steam*, in: *October* (Frühjahr 2002), S. 154–174). **35** Dies sind die Angaben in *Pressa* 1928.1, Seite 3. Im Katalog dazu sind sie offensichtlich falsch mit „3,40 x 3,80 m“ angegeben (*Pressa* 1928.2, S. 26). Dort ist das Werk so charakterisiert: „Die Erziehung der Massen ist die Hauptaufgabe der Presse in der Übergangszeit vom Kapitalismus zum Kommunismus – wurde zum Inhalt dieser Darstellung gemacht.“ Ob dies nun der Titel der Montage ist, mag dahingestellt sein. Oft wird er so oder in Teilen verwendet. (Ebd.). **36** Ebd., S. 26; *Pressa* 1928.2, S. 3. Buchloh gibt ohne weitere Angaben dazu an, dass Sen'kin die Arbeit auf der *Pressa* als „Photofresco“ bezeichnet hätte (Buchloh 1984, S. 104). Die einzige mir bekannte Äußerung Sen'kins dazu entstammt einem Archivblatt, auf dem er es in einer bitteren Forderung als „mein Photo-Fries“ bezeichnet. (Diese ist wiederabgedruckt in: Lissitzky 1999, S. 194). Der Gebrauch *Foto-Fresco*, dem ich hier, um allzu große Verwirrung zu vermeiden, mittrage, ist sicherlich dadurch gerechtfertigt, beachtet man die Verwendung des Begriffs in Bezug auf den Entwurf für einen Sportclub aus dem Jahr 1925, den er mit *Foto-freska* betitelt, sowie die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Gattung des Freskos in seinen Schriften. Ich werde darauf zurückkommen.

einzelnen Stationen, verschiedenen Autoren zugeschrieben werden muss. Auch wenn dieses vielleicht monumentale, aber singuläre Bild in Buchlohs Essay nicht in seiner innerbildlichen Struktur untersucht wird, wird es dort als genuin neue Werkform konturiert, die seine historische Eminenz und damit die der Ausstellungsgestaltung insgesamt belegen soll.

Buchloh schreibt in Bezug auf die Montage: „While the scale and size of the photomontage – it was installed on the wall at a considerable height – aligned the work with a tradition of architectural decoration and mural painting, the sequencing of the images and their emphatic dependence on camera technology and movement related the work to the experience of cinematic viewing, such as that of the newsreel.“³⁷ Die Konzentration auf dieses eine Werk stellt die Ausstellung insgesamt in eine Geschichte der Fotomontage zurück, die Buchloh an das Konzept der *Faktura* bindet, wie es sich um 1921 innerhalb der Diskussionen der konstruktivistischen Arbeitsgruppe folgenreich neu ausgerichtet hat.³⁸ Das Foto-Fresko der *Pressa* nimmt hier eine für die Geschichte der Fotomontage insgesamt zentrale Rolle ein. Für Buchloh ist es in der Lage, eine ihrer essentiellen Limitationen zu eliminieren.³⁹ Um welche handelt es sich hier? Er situiert die Experimente der russischen Avantgarden nach 1917 im Ganzen innerhalb eines Prozesses, den er als *Krise* auslegt, und er spezifiziert diese als „crisis of audience-relationships“.⁴⁰ Während die modernistischen Experimente zwar auf der einen Seite die Grammatik der Repräsentation neu ausgerichtet haben oder sogar, wie Buchloh in Bezug auf Lisickijs *Kabinett der Abstrakten* (1926), schreibt, „a revolution of the perceptual apparatus“⁴¹ initiieren konnten, blieben die Bedingungen der Institutionen, in denen die Kunst gezeigt wird, und damit vor allem die Distribution der Kunstwerke, intakt: Dieselben Klassen sehen Artefakte, vermittelt durch einen gleichbleibenden Diskurs – nämlich den der Ästhetik – im Rahmen von Kunstaussstellungen. In diesem Zusammenhang nimmt die Formation der Fotomontage eine erste Kehrtwende vor, weil sie den opaken und letztlich stummen Elitismus der Abstraktion hinter sich lässt, auf den die Experimente der Avantgarden als Extrem zugelaufen sind. Die Fotomontage kann einen neuen Modus der Adressierung von vielen durch eine Wiedereinführung einer Form mimetischer Repräsentation erreichen, der der Abstraktion verschlossen war. Die Indexikalität der Fotografie ist hier der prekäre Übergang, der abstrakte Formexperimente des frühen Konstruktivismus, die allein als Spuren ihres Herstellungsprozesses lesbar wurden, wie Rodčenkos *Hängende Konstruktionen* (um 1921), auf eine Dimension protofotografischer Aufzeichnung öffnet. In Rodčenkos Fall erledigt dies die metallisch glänzende Oberfläche der Konstruktionen, die visuelle Phänomene ihres Umraums spiegelnd registrieren und deren materielle Formen selbst Schatten in ihn zurückwerfen. Auf lange Sicht gesehen, öffnet diese Einfügung des

37 Buchloh 1984, S. 106. **38** Vgl. Ebd., S. 88–91. Für eine detaillierte Analyse des Begriffs der *Faktura*, wie er sich innerhalb der konstruktivistischen Arbeitsgruppe neu konturiert, siehe: Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley 2005, S. 21–60; dies., *Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde in: RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, Nr. 36 (Herbst 1999), S. 32–59. **39** Der andere Künstler, der dies auf anderem Weg erreicht, ist für Buchloh John Heartfield: „While (with the exception of the work of John Heartfield) most western European photomontage remains on the level of the unique, fabricated image [...] the Soviet avant-garde seem rather rapidly to have shifted away from a reenactment of that historical paradox.“ (Buchloh 1984, S. 99). **40** Ebd., S. 94. **41** Ebd., S. 93.

Fotografischen in abstrakte Materialexperimente die von aller Mimesis bereinigten Flächen des Modernismus damit wieder auf die Figuration und so die Darstellung von Welt selbst.⁴²

Die Möglichkeiten figuraler Repräsentation, die durch die Fotografie und die Fotomontage im Besonderen in die avantgardistische Produktion zurückfließen, könnten also, folgt man Buchlohs retrospektiver Argumentation, früh diagnostiziert werden. Und sie könnten zumindest strukturell diese Produktion aus ihrem Ausschluss von einer breiten Massenrezeption befreien, weil durch sie Formen unmittelbaren Erkennens und universeller Lesbarkeit zurückkehren, die zugleich – dies unterscheidet sie von der Abstraktion – Affekte und Reaktionen in sich tragen können, die zu erreichen zuvor nur schwer möglich sind. Die Abstraktion hat sich, wo sie den direktesten Weg sinnlicher Affektion anstrebt, zugleich als zu leer, weil zu tautologisch gezeigt, als dass sie als Mittel politischer Emanzipation wirklich taugen konnte. Ihre inhaltliche Leere und ihre materielle Redundanz lassen ihre vermeintliche Universalität in exklusive Esoterik umschlagen. Exemplarisch für diese Limitierung der Avantgarden durch die Sprache der Abstraktion sind in Bezug auf das von ihnen erträumte Publikum nach der Oktoberrevolution sicherlich auch Malevičs und eben Lisickijs suprematistische Gestaltung von Plakaten und öffentlichen Plätzen um 1921 in Vitebsk zu nennen.⁴³

Nun scheinen diese politischen Möglichkeiten einer Rückkehr der Figuration mit Hilfe der Fotografie in den frühen Fotomontagen der 1910er Jahre aber noch aus anderen Gründen blockiert, und zwar, weil ihre Distribution als singuläres Original in den Institutionen der Kunst in den meisten Fällen vorerst bestehen bleibt. Die Aufgabe der Avantgarde kann deshalb am Ende der 1920er Jahre nicht mehr allein darin bestehen, formale Experimente weiter voranzutreiben. Sie muss notwendig auch darin liegen, neue Formen der Publikumsadressierung zu finden:

„It had become clear that the new society following the socialist revolution [...] required systems of representation/production/distribution which would recognize the collective participation in the actual process of production of social wealth, systems which, like architecture in the past or cinema in the present, had established conditions of simultaneous collective reception. [...] Entirely new forms of audience address and distribution had to be considered.“⁴⁴

42 Rodčenko's Strukturen schließen zwar repräsentationale Strukturen aus sich aus, um so allein als deduktive Ergebnisse ihres Produktionsprozesses gelesen werden zu können. Andererseits besitzen sie, durch ihre Bemalung mit lichtreflektierender, metallisch glänzender Farbe – offenbar ein Ersatz für die fehlende Möglichkeit, die in Holz ausgeführten Konstruktionen in Metall zu schneiden – protofotografische Qualitäten. Sie falten also nicht nur das plane Tableau der Malerei in den Raum auf – durch gesägte Schnitte. Sie registrieren eben diesen Raum gleichzeitig auf ihren Oberflächen, um im Gegenzug bewegte Schatten in ihn zurückzuwerfen. Der Übergang in den Realraum, jenseits der Malerei, ist hier also zugleich ein Raum, der durch die Fotografie strukturiert ist, um sich so, *in nuce*, für neue Formen der Repräsentation zu öffnen, mit denen er verschmilzt. Diese Punkte, die ich an dieser Stelle vielleicht breiter entfalte, als sie im Text selbst angelegt sind, scheinen mir elliptisch im Folgenden gefasst: „To emphasize spatial and perceptual contiguity by mirror reflection – as hinted in Rodchenko's project for construction whose reflective surfaces would mirror their surroundings – means, once again, to reduce the process of representation to purely indexical signs: matter seemingly generates its own representation without mediation (the old positivist dream, as it was, of course, that of the early photographers.)“ Während Rodčenko also einerseits „once again indexical signs“ produziert, tragen sie im Kern die Rückkehr der Repräsentation in sich, vermittelt durch einen Zeichencharakter, der die bloße Materialität aus ihrer tautologischen Struktur heraushebt. Letztlich ist damit aber, wenn auch dies nur in Retrospekt lesbar werden kann, in solcher Frühform des Konstruktivismus ihr Ende insoweit eingezeichnet, weil eine bildhafte Zeichenstruktur von Anfang an in sie eingelassen ist. (Buchloh 1984, S. 90). **43** Siehe dazu im Besonderen: Shatskikh 2007, S. 57–68. **44** Buchloh 1984, S. 94.

Genau dies tut Lisickij, wenn auch in diesem Fall außerhalb Russlands: „Lisickij’s exhibition design does overcome the traditional limitations of the avant-garde practice of photomontage and reconstitutes it within the necessary conditions of simultaneous collective reception that were given in the cinema and in architecture.“⁴⁵

Buchloh stellt also eine Publikumsbeziehung als Ideal an den Horizont der historischen Entwicklung und er spezifiziert sie als *simultane, kollektive Rezeption*. Es geht also nicht allein um das Erreichen einer großen Zahl oder die Generierung spezifischer Affekte, Einsichten oder Meinungen – von solchen spricht Buchloh an keiner Stelle. Die Massen sollen allein so versammelt werden, um im selben Moment das Gleiche zu sehen. Das Ideal der transformierten Beziehung zum Publikum ist also vorerst rein formal bestimmt. Die exemplarische Herausnahme des Foto-Freskos aus Lisickijs Ausstellungsgestaltung bestimmt dieses als eine Werkform, die diesem entsprechen kann. Und zwar erreicht die Montage dies – und das ist der zweite Aspekt der Argumentation – durch die Ausrichtung der Fotomontage als neu etablierter Form an bereits kodifizierten Medien, die eine solche Rezeption zu diesem Zeitpunkt bereits ermöglichen oder seit langem ermöglicht haben: die Architektur und das Kino.

Tatsächlich bieten diese beiden Medien bereits genau solche Möglichkeit der Versammlung. Sie ist also nicht notwendig, wie es das Beispiel der Architektur zeigt, an technische Neuerung gebunden. Ein Unterschied zwischen den beiden Medien besteht darin, dass das ältere der beiden Versammlung an einem einzigen Ort erreicht, während das Kino die Punkte seiner Rezeption multiplizieren und zerstreuen kann. Ich komme auf diesen Punkt im Verlauf zurück; er scheint mir für Lisickijs Ausstellung erheblich. Diese Bindung an andere Künste geschieht basal durch die Vernähung der Montage mit der Dimension einer Innenwand auf der einen Seite – hier ist es die Rückseite des Ausstellungsraums – und dessen Separierung durch es unterteilende, halbtransparente, rote Stoffbänder in gleich große, vertikale Streifen, die sich am Zelluloidband des Films orientieren, auf der anderen.⁴⁶ Diese Ausrichtung an anderen Medien impliziert aber nicht, dass sie als zu erreichendes Ideal präsentiert sind. Es ist nicht opportun, als Künstler die Fotomontage hinter sich zu lassen, um eben Architekt oder Filmemacher zu werden.⁴⁷ Erst durch die Orientierung der einen Kunst an anderen kann die erstere eine notwendige Transformation erfahren. Kino und Architektur können das statische, zweidimensionale Bild, das einen flachen Träger besitzt, auf einen Stand bringen, den es anscheinend verloren hat. Diese Orientierung lässt das Bild also seinem historischen Imperativ folgen. Damit ist aber auch ein Bezug zur Malerei als historischer Folie hergestellt,

⁴⁵ Ebd., S. 108. Buchloh entnimmt die Charakterisierung dieser für ihn notwendigen und neu ausgerichteten Besucherrelation einem Essay von Wolfgang Kemp. (Wolfgang Kemp, Quantität und Qualität: Formbestimmtheit und Format der Fotografie, in: ders. Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978, S. 10–47). ⁴⁶ Diese Stoffstücke hängen, gleich Fahnen, rechtwinklig zur planen Wand. Solche Formen des optischen Spiels, das Ansichten in der Bewegung verändert, hat er bereits zuvor mehrfach verwendet. Vor allem durch analog funktionierende vertikale, bemalte Latten im *Kabinett der Abstrakten* (1926) im Provinzialmuseum Hannover. (Siehe dazu: Maria Gough, Constructivism Disoriented. El Lissitzky’s Dresden and Hannover Demonstrationsräume, in: Nancy Perloff und Brian Reed (Hrsg.) *Situating El Lissitzky*. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 77–125). ⁴⁷ Auch wenn in Lisickijs Fall die Architektur als Modell und Fluchtpunkt seiner Praxis keinesfalls marginal oder ausgeschlossen ist; er ist ausgebildeter Architekt und wird in den darauffolgenden Jahren auch wieder Bauprojekte in Angriff nehmen, auch wenn diese im Grunde nie realisiert werden.

der in Buchlohs Text nur sehr undeutlich gegeben ist: die Wandmalerei. Die Spannung der Fotomontage zwischen Architektur und Kino ist also auch auf einen dritten Term bezogen – die Malerei –, deren Erbe die Fotografie hier letztlich antritt, wenn sie die Monumentalität des wandfüllenden Freskos anstrebt. Der Versuch eines Rekurses auf diese Form der Wandmalerei geht in Lisickijs Praxis auf das Jahr 1925 zurück. In einem Entwurf mit dem Titel *Rekord*, der sich heute in der Khardzhiev Sammlung des Stedelijk Museums Amsterdam befindet, kann man den Begriff, soweit ich sehe, in dessen Beschriftung zum ersten Mal finden: *Fotofreska (fotopis') / Rekord / 1925*. Er markiert zugleich eine gewisse Form der Umstellung, denn in allen anderen Schriften zuvor legt Lisickij den historischen Status des Freskos eher negativ aus. So schreibt er im August 1919 in einem Text mit dem Titel *Novaia kul'tura*, veröffentlicht in *Shkola revoliutsiia*: „In unserer Zeit ist das Buch zu dem geworden, was die Kathedrale mit ihren Fresken und Glasfenstern [...] gewesen ist.“⁴⁸ Diese Umstellung könnte auf Majakowskis Lob von Diego Riveras Freskenzyklus für das neue Sekretariat für öffentliche Erziehung in Mexiko City zurückgehen, weil dieser jene als „erste kommunistische Wandmalereien“ bezeichnet.⁴⁹

Wenn also das noch mobile Tableau der Malerei, seine Produktions- und Distributionsform, aber vor allem seine Strategien der Repräsentation das Objekt der Kritik sind, das im russischen Konstruktivismus attackiert wurde⁵⁰ – und dafür steht letztlich auch in Buchlohs Text Rodčenkins Beispiel – genannt ist einerseits das Tryptichon aus monochromen Grundfarben *Reine rote Farbe, reine gelbe Farbe und reine blaue Farbe* (1919) und andererseits eben die *Hängende Konstruktion* (um 1921) –, um durch andere Formen der Produktion ersetzt zu werden, die vorerst jeglicher bildlicher Eigenschaft im engeren Sinn entsagen sollen, dann scheint hier tatsächlich die Malerei als relevantes Modell zurückzukehren. Sie tut dies sicherlich nicht materiell – wenig muss tatsächlich bemalt werden,⁵¹ und vor allem der tragbare Keilrahmen, oder eben die Holzplatte sind verschwunden. Der Rahmen ist im Fall des Foto-Freskos durch aufgeklebte, parergonale Formen aus Papier erinnert, die die Komposition des Freskos aus fotografischen Fragmenten intern regulieren. Dieser Rückgriff auf die Malerei ist absolut notwendig, um umgekehrt die Limitation der Fotografie zu überwinden. Wie kann dies genauer expliziert werden?

48 Der Text wurde von Peter Nisbet ins Englische übersetzt: „In our time, the book has become what the cathedral with its frescoes and stained glass [...] used to be“. (El' Lisickij, *Novaia kul'tura*, in: *Shkola revoliutsiia*, Nr. 24-25 (16. August, 1919), S. 11; El Lissitzky, *The New Culture*, in: *Experiment / Eksperiment*, Nr. 1, 1995, S. 261); 1925 schreibt Lisickij: „Auf diesem Weg wird die alte Freskomalerei durch die neue Typographie abgelöst.“ (El Lissitzky, *typographische tatsachen*, z. B., in: Alois Ruppel (Hrsg.), *Gutenberg Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz*, Mainz 1925, S. 154; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 361). **49** Vladimir Majakowski, *My Discovery of America* (1925), übersetzt von Neil Cornwell, London 2005, S. 17. Rivera verbrachte, eingeladen zu den Feierlichkeiten des zehnjährigen Jubiläums der Oktoberrevolution im November 1927, beinahe acht Monate in Moskau. (Siehe dazu: Leah Dickerman, *Leftist Circuits*, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*, hrsg. v. Leah Dickerman und Anna Indych-Lopez, New York: Museum of Modern Art, New York 2011, S. 15–21). **50** Darauf zielen am Ende beinahe alle Versuche zu bestimmen, was Konstruktion sein könnte (vgl. Gough 2005, S. 21–41). **51** Diese parergonalen Strukturen erinnern vor allem an die suprematistische Malerei. Sie formen eine offene Rasterstruktur, in die die fotografischen Ausschnitte gefügt sind: schwarze und silberne rechte Winkel, die in der Lage sind, die Unmengen fotografischen Materials überhaupt kompositorisch zu gliedern.

Während das Format sich also aufbläht, bindet es sich an einen Ort. Zuvor meint Buchloh, dass dieser Ort, in Gestalt des Museums, der Fotomontage die Möglichkeit versagt, eine breite Rezeptionsform durch eine versammelte Masse zu erreichen. Nun scheint mir aber genau dieser Hinweis irreführend. Denn es ist offensichtlich nicht oder nicht vornehmlich die Festsetzung der Fotografie und der Fotomontage als Original in der diskursiven Praxis des Museums, die es daran hindert, eine simultane kollektive Rezeption zu ermöglichen.

Das für Buchloh signifikante Beispiel John Heartfields verweist dabei auf das mögliche Gegenmodell: Statt sich auf die Festsetzung an einem Ort zu konzentrieren, wendet er sich der Distributionsform in Magazinen und auf Plakaten zu. In Heartfields Praxis ist die Fotomontage sicherlich kein Original mehr. Und sie hat den engen institutionellen Rahmen der Kunst verlassen. Aber wäre mit solchen Fotomontagen überhaupt erreicht, was Buchloh als Ideal der Rezeption vorstellt? Denn Heartfields Montagen mögen durch eine große Zahl rezipiert sein, diese Betrachtung aber als *simultan* zu bezeichnen, scheint mir verfehlt. (Außer wir weiten diese Zeitspanne so weit aus, dass mehrere Tage oder Wochen gemeint sein könnten, während denen verstreute Leser etwas sehen.) Die andere Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist, ob nicht auch das Museum selbst der Ort einer solchen Rezeption sein könnte.

Betrachtet man Lisickijs Lösung für das Problem der Fotomontage, die er zwar nicht im Museum, aber trotz allem im Kontext einer Ausstellung entwickelt, dann wird deutlich, dass hier eine genuin simultane Rezeption von Vielen vor allem an eine bestimmte räumliche Ausdehnung gebunden ist: Er vergrößert das Bildfeld. Soll Simultanität nicht preisgegeben werden, dann ist ihre Möglichkeit notwendig und zuerst eine Frage des Formats. Sie ist hier also an eine ganz bestimmte Auslegung dessen gebunden, was politische Versammlung durch Bilder heißen kann. Dies scheint mir eine Schlussfolgerung, die sich aus Buchlohs Konzentration seiner Analyse des *Pressa-Pavillons* auf das Foto-Fresko ergeben muss, soweit er Lisickijs Werk als Lösung für eine historische Krise des Bezugs zum Betrachter darstellt. Und es ist vermittelt durch diese Frage nach dem Format, wie die Malerei als historisches Modell ihre volle Relevanz zeigt. Denn die Fotografie ist bis zu diesem Zeitpunkt allein technisch nicht in der Lage, ihr eigenes so weit zu vergrößern. So kann die Technik der Montage – und dies würde Lisickijs eigenem theoretischen Rahmen entsprechen, den er ab Mitte der 1920er Jahre beginnt zu artikulieren, der nämlich besagt, dass sich künstlerische Entwicklungen nicht primär aus technischen ergeben, sondern aus dem Auftraggeber, der, phantasmatisch oder nicht, im 20. Jahrhundert nicht mehr eine Elite, sondern die Massen sind – hier eine neue Begründung erhalten.⁵² Denn es ist allein die Montage, die durch die vorgenommene Segmentierung des Papierträgers ein erneutes Zusammenkleben vorbereitet, die hier eine Ausdehnung des fotografischen Formats erreichen kann, die ansonsten zu diesem Zeitpunkt

⁵² Lisickij formuliert diese These exemplarisch in einem ein Jahr zuvor veröffentlichten Text: „An erster Stelle bestimmt der Verbraucher mit seinen Forderungen die Änderungen, d. h. die Gesellschaftsschicht, die den Auftrag stellt.“ (El Lissitzky, *Unser Buch* (U. D. S. S. R.), in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1927, Mainz 1927, S. 172; wiederabgedruckt in: *Lissitzky-Küppers* 1967, S. 361–364; in tschechischer Übersetzung in *typografie*, Vol. XXXVI, Nr. 8 (August 1929), S. 173–182.

der Fotografie verschlossen ist.⁵³ Das Foto-Fresko markierte deshalb die Einstellung der Montage in den Rahmen von Forderungen eines multiplen Auftraggebers, der ihr eine neue Artikulation gibt: Den Betrachter als Menge, die an einem Ort dasselbe sieht, kann die Fotografie zu diesem Zeitpunkt erst durch ihre vorausgehende Zerschneidung erhalten. Diese markiert hier nicht eine Dissemination durch Sendung, sondern ist zurückgefügt in eine Konzentration: Denn auch das Foto-Fresko bleibt in dieser Hinsicht ein Original, das seinen Ort nicht verlässt.⁵⁴

Die Segmentierung der Fotografie in Teile kann so auch ihre Öffnung auf eine bestimmte Vergangenheit der Malerei bewirken – auch wenn sonst die Montage als diametrales Gegenteil zur malerischen Komposition gelesen worden ist. Damit markiert Lisickijs und Sen'kins Montage nicht einfach eine implizite Rückkehr zur Malerei, sondern, genauer, eine Rückkehr vor die Zeit des mobilen Tafelbildes, mit dem sich die Malerei aus den Kontexten politischer und religiöser Repräsentation und damit auch aus genuin öffentlichen Kontexten zumindest tendenziell gelöst hat. Wenn sich so in letzter Konsequenz das Museum als öffentliche Institution etablieren mag, so orientiert es sich, was seine Rezeptionsformen betrifft, doch letztlich an privaten Weisen der Betrachtung, die in ihm – versammelt, aber doch jeder für sich – vor dem Tafelbild vollzogen werden. Während also mit dem projizierten Bewegtbild eine technische Zukunft in die Bildform eingelassen ist, dann ist mit ihr im selben Moment ein Sprung in die Vergangenheit gemacht. Die damit vorgeschlagene Fotografie nimmt damit eine Rolle zwischen der materiellen Schwere, Permanenz und Statik gebauter Architektur und der beinahe immateriellen Leichtigkeit des Filmbildes ein, dessen Rezeption gerade den gebauten Container vergessen machen will, der im Dunkel des Projektionssaales verschwindet.

So verschließt sich Lisickijs Pavillon einer Auslegung von Versammlung, wie sie die Massenmedien ermöglichen werden. Diese Immobilisierung des Bildes fordert jedoch hier umgekehrt einen mobilen Betrachter, der seine festgestellte Position vor dem Bild verlässt. Die vertikalen Unterteilungen der Montage durch halbtransparente Stoffbänder, die eine solche Bewegung einfordern, sind nicht aus der kompositorischen Anlage der Montage abgeleitet. Sie wiederholen keine dort angelegten Schnitte, sondern teilen zusammenhängende Bildteile erneut. Die Stoffstreifen folgen primär den die Raumdecke strukturierenden architektonischen Querbalken,

53 Die technischen Möglichkeiten einer unmontierten Vergrößerung der Fotografie auf Formate, die zumindest an das Tafelbild heranreichen, sind erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben. Sie wird unter gänzlich anderen Vorzeichen zu einer Anerkennung der Fotografie als museale Kunst in der Tradition der Malerei führen. (Siehe dazu vor allem: Jean-François Chevrier, *The adventures of the picture form in the history of photography*, in: *Ausst.-Kat. The Last Picture Show. Artists Using Photography, 1960-1982*, hrsg. v. Douglas Fogle, Minneapolis: The Walker Art Center, Minneapolis 1989, S. 113–128); vor allem Michael Fried hat solche sich für die Fotografie daraus ergebenden Implikationen breit ausgearbeitet. (Vgl. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008). Für einen summarischen Überblick großformatiger Fotografie in Ausstellungen in Deutschland zwischen 1920 und 1930 siehe: Olivier Lugon, *La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)*, in: *Études Photographiques*, Nr. 5 (November 1998) <http://etudesphotographiques.revues.org/168>; ders., *Photography and Exhibition in Germany around 1930*, in: *Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909-1949*, New York: The Museum of Modern Art, New York 2014, S. 366–375. **54** Sicherlich, wenn auch kaum notwendig, ist hier ein Verweis auf Walter Benjamin am Platz, weil dieser die Lösung vom Ort durch Reproduzierbarkeit in den Vordergrund rückt. Es zeigt sich hier, dass Lisickijs Ausstellung, wie das in den 1920 und 30er Jahren so prominente Modell der Handelsausstellung überhaupt, in dieser Hinsicht eine nicht zu übersehende Zwischenstellung einnimmt. Ich werde auf dieses Problem erst gegen Ende der Analyse eingehen können. (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung), in: Benjamin GS, Band 1. Werkausgabe Band 2, S. 472–508).

deren Streifenmuster und Abstände sie aufnehmen, um sich so, gleich aleatorischen Taktungen über das Bild zu legen (Abb. 3).⁵⁵ Dies ist hier eine Dimension der Ver-nähung von Bild und Raum: In Verlängerung zerschneidet die Architektur den Bild-sinn. Die Stoffstreifen vermessen aber zugleich – dies ist die zweite – eine Zone des Übergangs zwischen zweidimensionaler Bildfläche und dem Raum davor, der durch sie und die extreme Lateralität der Fotografie bestimmt ist. Diese Mobilität aber allein als emanzipatorische Freisetzung eines vormals arretierten Betrachters zu lesen, ist in Bezug auf die Montage wohl verkürzt. Das Fresko, das sich an der Rückwand des Hauptraums befindet, ist dabei vom Eingang der Ausstellung aus nur fragmen-tarisch zu sehen. Einerseits, weil durch die davorstehenden Objekte und Aufbauten verdeckt, und andererseits, weil es nicht auf Augenhöhe platziert ist, sondern hoch über den Köpfen der Betrachter mit der Decke der Ausstellungshalle abschließend. (Deshalb die Favorisierung seiner Charakterisierung als Fries.) Während also die synthetische Fernsicht auf die Montage durch andere Objekte verstellt ist, würde die Nahsicht erfordern, mit scharf nach oben geneigtem Kopf, sich über zwanzig Meter am Fresko vorbeizubewegen (ohne in andere Besucher und Objekte zu stol-pern.) Die Struktur des Bildes macht es damit unmöglich, es als kohärentes Ganzes wahrzunehmen. Sie erzwingt eine Bewegung zwischen Fern- und Nahsicht sowie eine schwierige, laterale Bewegung an ihm vorbei. (Die fotografische Repräsentation der Montage im Katalog, mag sie auch selbst zerschnitten und nur in Teilen gegeben sein, macht dies wesentlich leichter, und täuscht damit über diesen Umstand hin-weg.) Versucht man also die Rezeptionsmöglichkeiten der monumentalen Foto-montage zu rekonstruieren, die Buchloh als zentrales Werk der Ausstellung liest, so zeigt sich sein struktureller Entzug. Die zerstückelte Struktur spiegelt sich darin, dass es selbst nur in unverbundenen Ansichten, immer wieder in Teilen, gelesen werden kann, die sich durch eine komplizierte Bewegung des Betrachters zwischen Nah- und Fernsicht, Auf- und Absicht rekonstituiert. Die in ihm geschichteten und geschnittenen Fotografien, die zwischen Close-ups und Totalen schwanken und die selbst keine klare Leserichtung der Montage angeben können, sind damit Vorweg-nahmen und analoge Akkumulationen von Ansichten, wie sie das Fresko im Ganzen von sich selbst erzeugt. Die Versammlung zur simultanen Rezeption am gleichen Ort impliziert deshalb auch eine bestimmte Form von Trennung. Die Bindung der Fotografie an die Architektur artikuliert deshalb radikal anders, was durch die Ver-mittlung des Kinos als Modell der Fotografie anheimgegeben ist: die Temporalität des Bildes. Die in den Betrachtern verstreuten Tempi – sie sind die Projektoren/

55 Dies wirft offensichtlich die Frage nach der Planung oder dem Entwurf der Fotomontage auf. Meines Wissens existieren dazu keine Quellen. Es scheint mir plausibel, dass das Bild, wie die anderen Objekte der Ausstellung, in Moskau hergestellt wurde, mit dem Wissen um die Maße des Raums in Köln. Im Fall der Montage heißt dies, dass die Bildteile in Hinsicht auf die Länge und Höhe des Bildfeldes provisorisch arrangiert wurden. Die eingezogenen Stoffstreifen, die die Abstände der Deckenstreben aufnehmen, sind aber wohl erst vor Ort konzipiert worden. (Es gibt zumindest in der Montage selbst überhaupt keine Anzeichen einer Vorwegnahme oder Antizipation dieses vertikalen Taktes, den die Stoffstreifen bilden, auch wenn es in der Montage viele solcher vertikalen Rhythmen gibt.) Die wahrscheinlich horizontale Arbeit am generischen Bildfeld vorab wird so komplettiert durch die vertikale Arbeit im konkreten Raum, der sich mit der ersten überschneidet. Dies alles scheint mir aber erst durch die dritte Form der Prä-sentation – innerhalb einer erneuten Montage im Katalog zur *Pressa* – im Ganzen vollzogen, wo sich das Foto-Fresko in neuen Ansichten und Zusammenhängen noch einmal und letztlich abschließend zeigt.

Kameras – sind die eigentlichen Gefäße, in denen sich das Bild der Montage, gleich einem chemischen Bad, erst entwickeln kann, ohne dass es sich je wieder als Endliches, Abgeschlossenes, an irgendeinem Ort wiederfinden könnte. In dieser Hinsicht scheint mir Clarks einführende Einschätzung schlagend. Wenn er von einer schier Überladenheit des Raums spricht, dann muss jedoch hinzugefügt werden, dass diese als systematische Überforderung fungiert, die gegen den Hang strebt, die Bilder am Ende wieder einem Rahmen zuzuführen. Der Rückgriff auf die Wandmalerei sprengt so am Ende, was als Tableau-Form im Kino überlebt. Während also die Bindung des Bildes an die Architektur – gegeben durch das Medium der Ausstellung – dieses gegen eine Streuung sperrt, die eine Masse von räumlich getrennten Rezipienten vereinen könnte, entwickelt sie eine andere Form der Dissemination, durch die sich, innerhalb der Einheit des Ortes, die Einheit der Zeit zersetzt. Der Betrachter ist nicht frei, sondern er wird durch das Bild bewegt. Dieses initiiert, wo es physisch versammelt, eine strukturelle Trennung der Sichtweisen, in die damit auch die Masse zerfällt, die kein kommunizierbares Objekt hat, das sie binden könnte.

Ich habe zu Beginn davon gesprochen, dass sich mit Lisickijs Ausstellungsgestaltung ein methodisches Problem für die Kunstgeschichte stellt. Dieses Problem geht dabei über die Schwierigkeit hinaus, dass das Werk nur noch über fragmentarische Dokumentationen zugänglich ist. Ausgehend von Buchlohs letztlich singulärer Interpretation hat sich gezeigt, dass im Zentrum der Analyse die Frage steht, ob Lisickijs Gestaltung als Teil des modernistischen Paradigmas künstlerischer Produktion angesehen werden sollte oder nicht. Buchlohs Konzentration auf ein einziges Bild in der Ausstellung, wie immer monumental, monströs und schwer fassbar es auch sein mag – ein Bild, das er zugleich nicht, was seinen Inhalt, sondern nur was seine historisch innovative Form betrifft, untersucht –, markiert vor diesem Hintergrund sicherlich selbst eine gewisse Flucht. Er nimmt ein flaches, beinahe zweidimensionales Bild, das beinahe ausschließlich einem Autor zugeschrieben werden kann. Und dieses Bild ist selbst in eine Genealogie der Kritik der Malerei und, in Anschluss daran, die Entwicklung der Fotomontage einschreibbar. Er lehnt sich also in seiner Analyse an ein Objekt, das eine kunstkritische Untersuchung nach bestimmten Kategorien ermöglicht. Und es wird allein aus dieser Perspektive als eine Schwelle, als ein Beispiel der Transformation, und letztlich, als ein Ende lesbar. Der Preis, den die Analyse zahlt, ist ein Absehen von allen anderen Aspekten der Ausstellung, die ansonsten vornehmlich nicht aus flachen Bildträgern und ebenfalls nicht aus fotografischen Arbeiten besteht, sondern aus Skulpturen, Informationsständen und anderen, oft schwer greifbaren Objekten, die zwischen Möbel, Figur, Poster, Informationsträger und Raumteiler schwanken. Auch wenn das Foto-Fresko wie ein optischer Hintergrund, nehmen wir den Blick in die Ausstellung vom Eingang aus, den ganzen Raum in sich visuell auffängt und so in sich einschreibt, so stellt es doch als Bildform in ihr die absolute Ausnahme.

Buchlohs schematische Verzeichnung der in die Montage eingeschriebenen Rezeptionsform scheint dabei selbst von einem Absehen seiner Integration in die Installation der Ausstellung im Ganzen zu rühren, weil sie es implizit als zwar großes, aber doch überschaubares Bildband supponiert. Er kann in ihm die Zeit aufgehoben

sehen, damit sich die Menge zu einer operablen Einheit vor ihm vereinen kann. Es scheint mir, dass aus dieser Verzeichnung auch die in seinem Text ausgeführte, beinahe nahtlose Genealogie faschistischer Ausstellungsgestaltungen aus Lisickijs Projekt folgt. Unter der Überschrift *Modernism's Aftermath* leitet Buchloh deshalb ab:

„As early as 1932 we see the immediate impact of the *Pressa* project in its adaption for the propaganda needs of the Fascist government in Italy. [...] The architect Giuseppe Terragni constructed an enormous mural-sized photomontage for the Exposition of the Fascist Revolution. It would require a detailed formal and structural analysis to identify the transformations that took place within photomontage aesthetics once they were put to the service of Fascist politics.“⁵⁶

Lisickijs *Pressa* leitet also auf der einen Seite als unmittelbarer Einfluss eine faschistische Form der Fotomontage ein. Ich denke, dass die Rezeptionslage, wie sie Buchloh, vor allem in Bezug auf Herta Weschers grundlegende Geschichte der Montage vornimmt, richtig wiedergegeben ist.⁵⁷ Auf der anderen Seite versucht Buchloh, beide Formen der Montage dennoch zu unterscheiden. Es ist an solchen Stellen unklar, ob er eine apolitische Ästhetik der Fotomontage voraussetzt, die erst nachträglich durch den Faschismus deformiert wird („once they were put to the service of Fascist politics“), oder ob vielmehr der Ursprung dieser Ästhetik selbst genuin politisch perspektiviert ist. Letztere Option scheint mir schwer haltbar, weil dieser Ursprung zu heterogen ist, als dass dies zugestanden werden könnte. Ich teile dabei die hier aufgestellte These, dass die Ästhetik der Fotomontage, wie sie in Lisickijs Projekt aufzufinden ist, zuerst in den faschistischen Projekten in totalitäre Dienste genommen wird, nicht.⁵⁸ Lisickijs Werk ist ein Staatsauftrag unter Stalin. (Răzancev Hinweis, dass die VOKS die Planung des Pavillons von Anfang an kontrolliert hat, sollte durchaus ernst genommen werden.⁵⁹) Die hier vorausgesetzte Differenz zwischen faschistisch und bolschewistisch scheint mir deshalb ebenso problematisch, weil sie gleichzeitig einen Qualitätsunterschied der Kunst entlang dieser Differenz unterstellt, die mit der politischen Einschätzung der Regime durch den Autor verbunden ist. Denn tatsächlich versucht Buchloh im Folgenden, wenn auch unabhängig von Lisickijs Projekt, Differenzen zwischen der sowjetischen auf der einen

56 Buchloh 1984, S. 110. **57** Wescher kann im Fall von Künstlern, die im Auftrag des italienischen Staates gearbeitet haben, wie konkret im Fall von Pier Maria Bardis Arbeit *Tavola degli orriri* zeigen, dass hier tatsächlich Lisickijs Arbeiten als Modell gedient haben. Letzteres Werk geht klar auf Lisickijs Montagen, die in westlichen Magazinen veröffentlicht wurden, zurück. Sie weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass Vinicio Paladini, der in Moskau als Kind italienischer Eltern geboren wurde, nach der Rezeption des Sowjetischen Pavillons auf der Venedig Biennale 1924 ein Buch mit dem Titel *Die Kunst in der Sowjetunion* veröffentlichte. (Vgl. Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1968, S. 76 ff.). Ein direkter Einfluss des *Pressa*-Pavillons auf spätere Ausstellungsgestaltungen kann nicht nachgewiesen werden, auch wenn die Explosion des fotografischen Formats, das in den 1930er Jahren Wände füllen wird, Schule machen wird. Dieser Einfluss wird vor allem auch in Ulrich Pohlmanns Text relevant. (Vgl. Pohlmann 1999). **58** Auch in Bezug auf Stalins Propaganda versucht Buchloh eine zeitliche Verschiebung einzuführen: „But it is also clear by now that [...] Lissitzky's [...] media optimism prevented [him] [...] from recognizing that the attempt to create conditions of a simultaneous collective reception for the new audience of the industrialized state would very soon issue into the preparation of an arsenal of totalitarian Stalinist propaganda in the Soviet Union. What is worse, it would deliver that aesthetics and technology of propaganda to the Italian Fascist and German Nazi regimes.“ (Buchloh 1984, S. 109). Buchloh möchte also Lisickijs Projekt aus diesem Arsenal stalinistischer Propaganda ausklammern. Die in ihm entwickelten Techniken würden erst sehr bald dazu verwendet. Tatsächlich sieht er die Entwicklung dieses Modus der Rezeption als neutrale, formale und eben technische Möglichkeit, die dann aber durch falsche politische Kräfte vereinnahmt wird. Genauso differenziert der Text qualitativ zwischen Stalins Regime und den faschistischen durch die schlagende Wendung „what is even worse.“ Beide Manöver scheinen mir nicht tragbar. **59** Vgl. Răzancev 1982.

und der deutschen und italienischen Propaganda auf der anderen Seite in den späten 1920er und frühen 30er Jahren zu identifizieren. Er setzt dabei einen Unterschied der politischen Projekte in Bezug auf ihre totalitären Züge voraus, die dann in den Werken wiedergefunden werden soll. Dies ist allein deshalb verstellend, weil es die Artefakte selbst als unmittelbaren Ausdruck ihrer politischen Produktionsbedingungen liest, für die sie im Ganzen sprechen sollen. Ich weise eine solche Spiegelfunktion der Kunst insgesamt, aber auch in Bezug auf Lisickijs Ausstellungsgestaltung – exemplarisch für eine bolschewistische Politik zu stehen – zurück. Sie aus heuristischen Gründen in Klammern zu setzen, scheint mir opportun. Für den Moment muss es genügen, dem trotz allem sicherlich essentiellen Hinweis Buchlohs als einer offenen Frage zu folgen, nämlich, welche Form von Rezeption in Lisickijs Ausstellungsgestaltung implementiert ist, und damit welchen Betrachter, oder genauer welche politische Menge sie in sich trägt. Nur darf dies keine Rückschlüsse darüber zulassen, welche politischen Katastrophen – unter Stalin, Hitler oder Mussolini – wie einzuschätzen sind. Lisickijs Pavillon macht Stalins Politik oder das sowjetische Regime um 1928 nicht besser und auch keine Lesart dieses Projekts sollte dies tun.

Ich schlage deshalb vor, Lisickijs Ausstellungsgestaltung propädeutisch einer formalen Analyse zu unterziehen, die deren breit gefächerte mediale Strukturen – die damit beginnen, vornehmlich eine Ausstellung über Printmedien zu sein – berücksichtigt, und die damit auch ihre semantischen Felder in den Blick rückt. Und ich schlage vor, dies zu tun, ohne die Arbeit im selben Moment von Außen zu politisieren. Ich möchte sie weder vorgängig als letztes Moment der historischen Avantgarden in Bezug auf ein politisch richtiges Projekt – den Kommunismus – aurasieren, noch als erstes Moment einer beginnenden Aufklärung darüber, dass den sowjetischen Sozialismus wie seine Avantgarden von Anfang an totalitäre Strukturen bestimmt haben, die sich hier endlich artikulieren.⁶⁰ Genauso wenig scheint mir eine voreilige Lesart des Projekts als Zusammenbruch, Fall oder Korruption der Kunst im Ganzen nützlich. Ich teile also vorerst keine solche Einstellung in selbst bereits politisierte oder zumindest normative Perspektiven. Anstelle einer durch Dokumente vermittelten Einfühlung in die Ausstellung, wie sie Clark in kurzen Sätzen versucht, ziehe ich mich dabei auf ein einziges Dokument zurück, um es als Hilfsmittel einer tatsächlichen Rekonstruktion der Erfahrung zu nutzen. Buchlohs exemplarische Konzentration auf ein einziges Werk bedeutete auch, dass zu vieles der Ausstellung unberücksichtigt bleiben muss. Vor allem ihr eigentliches Sujet: die Presse.⁶¹

Die eigene Analyse dieses Unternehmens, wie ich sie hier versuchen möchte, auf ein kleines Stück Papier – das von Lisickij gestaltete Leporello des Katalogs – zu konzentrieren, markiert vor diesem Hintergrund wohl ebenfalls einen methodischen Rückzug. Sie missversteht dieses Projekt, wenn man so will, strategisch mithilfe eines Artefakts, das, noch einmal, als abgeschlossenes Werk verstanden werden könnte: ein endliches, und doch, trotz allem, überschaubares Bild. Es nimmt nicht die komplizierte Form eines Informationsstands, einer grafischen Darstellung von

⁶⁰ Für letzte Tendenz ist kanonisch zu nennen: Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin*, Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988. ⁶¹ Buchloh sagt zu diesem Sujet, dass tatsächlich im Foto-Fresko nur schwach präsent ist, nichts.

Zahlen oder die eines skulpturalen Möbels an, sondern fasst all diese Dinge und Visualisierungen wieder in einer zweidimensionalen, flachen Montage zusammen. Beinahe alles, was die Ausstellung, wo sie sich von einer reinen Visualität trennt, wie sie die bildende Kunst in den Jahrzehnten zuvor als Essenz kondensiert hat, neben Bildern an textueller oder numerischer Informationen anbietet – Graphen, Buchstaben und Zahlen zum Pressewesen der Sowjetunion –, ist durch die Schrumpfung zum kleinen, flachen Bild unlesbar geworden – die Lügen dazu auch.

Die Montage figuriert aber vor allem als auktoriales Werk eines Künstlers, der sogar einmal vorgab, Maler zu sein. Zumindest für die Analyse nimmt es das Problem zurück, das sich mit einer Produktionsform stellt, die, wie es für den sowjetischen Pavillon auf der *Pressa* der Fall gewesen ist, das künstlerische Individuum im Kollektiv auflöst. Auf der anderen Seite kann dieser methodische Rückzug aber auch als Diskreditierung einer mit dem historischen Stand des Systems der Kunst verbundenen Hierarchie verstanden werden, die im Kern von Lisickijs Projekt – weit über seine Gestaltung der *Pressa* hinaus – zu liegen scheint, und die mit seiner Favorisierung des reproduzierbaren Drucks anstelle des singulären Tableaus und des Buches anstelle des ausgestellten Werks genau bestimmt ist. Das heißt, der Rückzug auf eine wenn auch autorisierte Dokumentation, die vielleicht auf der einen Seite eine für die Kunstgeschichte leichter handhabbare Form von Sichtbarkeit annimmt, nimmt zugleich an einer diese infrage stellenden Herabsetzung des Primats des Originals teil, die zentral für Lisickijs Werk im Ganzen ist. Die Analyse akzeptiert also den sekundären Status der Dokumentation gegenüber dem Primat der eigentlichen Ausstellung nicht, oder nie ganz. Dieses Absehen vom Original scheint mir dem Objekt gerade angemessen. Noch mehr: Wo sich die Ausstellung als an einen einzelnen Ort gebunden den Regeln massenmedialer Sendung und Dissemination verschließt und damit weniger tut, als ihr Sujet strukturell kann, öffnet sich die kleine Papierform auf die medialen Bedingungen ihres Themas. Sie artikuliert besser, was die Bedingungen des Raumes zu Beginn des 20. Jahrhunderts in sich tragen: dessen Infragestellung als singuläre Bindung von Erscheinungen an einen bestimmten Ort. Ich nehme damit also die Spaltung der Ausstellung in Ort und Sendung als konstitutiv. Und ich gehe von Letzterer aus. Damit ist gleichzeitig der Versuch unternommen, diese Sendung noch einmal in so etwas wie ein *Ceuvre* zurückzustellen. Wenn das Original nicht mehr als Werk gelesen werden kann, nehme ich seine Fotografien.

Politik der Ungegenständlichkeit / Spektakel der Abstraktion

Der in roten Karton gebundene Katalog zur *Pressa* beginnt zunächst auf Seite 3 konventionell mit einem schematischen Grundriss, in den die einzelnen 20 Stationen respektive Objekte der Ausstellung eingetragen sind, nummeriert und in einer dazugehörigen Legende bestimmt. Wie links davon im Impressum zu lesen ist, zeichnet Lisickij, der als Leiter von der Sowjetregierung für die Gestaltung der gesamten Ausstellung bestimmt ist, dabei offensichtlich nicht für den ganzen Katalog verantwortlich, sondern allein für *Umschlag, Typo- und Photogestaltung*. Diese erstreckt sich aber, blättert man den Katalog weiter, nur auf einen Teil des Buches, der im Gegensatz den quantitativen Hauptteil aus völlig konventionell gesetztem Text unberührt lässt. Nach einer kurzen schriftlichen Exposition, die der gegenwärtigen Rolle der Sowjetpresse gewidmet ist, sistiert im unteren Drittel auf Seite 16 ein in Großbuchstaben gedrucktes HIER, dem ein horizontaler Pfeil folgt, der bis zur äußersten Grenze der Seite führt, diese Normalität des Buches, um das Ende von Blättern und Lesen selbst anzuzeigen. All dies ist konsequenterweise nicht im Inhaltsverzeichnis auf Seite 4 vorzusehen. Kein Wort davon dort. Dem Lesen sind dort, in widersprüchlicher Weise unterhalb des Pfeils, noch die folgenden Worte gewidmet: „sehen sie in einer typographischen Kinoschau den Inhalt des Sowjetischen Pavillons vorüberziehen.“⁶²

Der Katalog zeigt sich so von Anfang an gespalten: die rote Kartonschleife, von der die Insignien des sowjetischen Staates, Hammer und Sichel, verbunden mit einem Stern, aus einem schwarzen Kreis durch schwarzen Prägedruck *ex negativo* hervortreten, und ein langes, gefaltetes Bildband auf der einen Seite; auf der anderen, davon geschieden, als materielle Füllung, die Reste der Buchform selbst, gebundene, nummerierte Textseiten, die kaum jemand je gelesen hat. Ein erstes Argument lautet, dass diese auffällige Teilung des Buches nicht akzidentiell ist. Vergleicht man es mit ihm vorausgehenden typografischen Projekten Lisickijs, zieht man die vielleicht eminentesten heran – *Pro 2* □ (*Für zwei Quadrate*, 1922) oder *Dlâ golosa* (*Für die Stimme*, 1923) –, Werke, die beide ebenfalls in Deutschland gedruckt wurden, dann mag dieser Umtand aus einer bestimmten Perspektive als Mangel erscheinen. Denn es ist hier nicht, wie zum Beispiel im letztgenannten, Dichtung, nämlich die Majakowskis, mit der die typografische Gestaltung das Experiment einer Fusion eingehen

⁶² *Pressa* 1928.2, S. 16. ⁶³ Die Gestaltung eines Buches zu einer Auswahl von den am meisten von Majakowski rezierten Gedichten geht auf das Jahr 1922 zurück, in dem Majakowski ebenfalls Berlin besucht hat. Es wurde dort aber erst 1923 gedruckt. Noch weiter geht die Konzeption von *Für zwei Quadrate* zurück, die Lisickij im Buch selbst auf das Jahr 1920 datiert und mit dem Kürzel *Unovis* signiert. Beide sind sicherlich die stringentesten Beispiele einer Buchgestaltung Lisickijs, vor allem weil sie eben nicht nur das Cover betreffen, sondern den ganzen Inhalt.

kann, sondern es sind eben Propagandatekste. Das Buch ist buchstäblich geprägt durch die Insignien einer sich umfänglich konturierenden Staatsmacht, die den Umschlag zieren. Die Verbindung mit dieser Macht bestimmt aber nicht nur den Text, sie trennt das Buch als altes, das bestehen bleibt, von einem anderen, schwer verdaulichen Teil, der in es eingeschlossen ist. Die Projektklinie einer durchdringenden Transformation, die in Lisickijs Werk bislang doch auf eine Abschaffung der Buchform im Ganzen zielt,⁶⁴ zeigt sich so zugunsten einer Bewahrung auf der einen Seite aufzugeben: Der alte Raum der Zeilen, Zeichen, blätterbaren Seiten und Bedeutungen bleibt bestehen und ist als Forum für eine offizielle Sprache politischer Repräsentation geöffnet. Er ist aber auf ein von ihm geschiedenes Anderes bezogen, das sich in dessen alte Hülle genistet hat: ein Papierstreifen, der bereits aus praktischen Gründen noch viel weniger als die typografischen Experimente Lisickijs zuvor angeben kann, wie er eigentlich dechiffriert oder nur gehandhabt werden soll. Die Form des Katalogs ist damit also einerseits pragmatisch – oder eben opportunistisch: Sie reicht weiter in die Vergangenheit zurück als es je zuvor in Lisickijs Buchgestaltungen der Fall gewesen sein mag, um damit von einem politischen Apparat benutzbar zu werden, der seine Kräfte in der Gegenwart spielen lässt. Von ihr trennt sich Lisickij als Autor, der eben nur für einen Teil, der nicht aus Text, sondern aus Bildern besteht, und dessen Form verantwortlich zeichnet, auch wenn er diese Macht durch seine Partizipation allemal unterschreibt. Die Montage als Rest zieht sich damit innerhalb des Buches auf ein Versprechen zurück, das nur als Ausnahme geltend gemacht werden kann.

Die Frage, ob diese Montage nun eigentlich klein sei wie das Format des Taschenbuchs, in das sie gebunden ist, oder eher maßlos groß, nimmt man ihre doch monumentale Länge zum Maß, wäre man versucht sie ganz zu entfalten, ist damit auch an ihre Beziehung zu dem gebunden, was als offizieller Staatsauftrag von Außen das gesamte Projekt formatiert. Ein der Montage und ihrem Beginn selbst als Text vorausgeschickter Hinweis Lisickijs, sie würde im nächsten Moment als Kinoschau am Betrachter vorüberziehen, ist sicher irreführend. Sie spannt das träge Stück Papier aber in einen medialen Rahmen, in dem der Film neben dem Buch und dem statischen Bildfeld der abstrakten Malerei die dritte Instanz ist, um die Widersprüche, in die die gefaltete Montage involviert ist, noch von anderer Seite zu umreißen. Lisickijs Schritt nach vorn – in das Feld der Fotomontage als auf das Filmische bezogener Bildstreifen – trägt als Altlast hier also das Buch mit sich herum, das von anderer Seite besetzt wurde und womöglich als Bedingung der Lesbarkeit von Außen gefordert wurde. Gleichzeitig ist in diese Form eine andere eingelassen, die wesentlich extremer ist als alle anderen typografischen Experimente Lisickijs zuvor: Das neun Mal gefaltete Leporello lässt sich weder überblicken, entfaltet man es ganz, noch lässt es sich tatsächlich blättern. Es bräuchte einen außergewöhnlich großen Tisch, um dessen Länge überhaupt noch tragen zu können. Meist fällt es während

64 Dies markiert, zumindest auf der Oberfläche, die meisten Proklamationen Lisickijs zum Thema. Siehe exemplarisch die Bemerkung aus dem Jahr 1923: „Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muss überwunden werden.“ (El Lissitzky, *Topographie der Typographie*, in: *Merz*, Nr. 4 [Juli 1923], S. 47, wiederabgedruckt in Lissitzky-Küppers 1967, S. 360). Ich werde auf das Problem und die Komplexität solcher Ankündigungen in Lisickij Werk im Verlauf ausführlich zu sprechen kommen.

der Lektüre aus dem Buch heraus, und, versucht man es sich anzusehen, löst sich seine Faltung in hervorquellenden Kurven auf.

Bevor Lisickijs Bildband den Katalog unterbricht, ist das Leporello trocken, bestimmt und untragbar tautologisch überschrieben: „Die Sowjetpresse hilft den werktätigen Massen der Sowjetunion, den Sozialismus aufzubauen.“⁶⁵ Die Presse als technisches Dispositiv ist hier also, und dies wäre eine erste, grobe, aber nichtsdestotrotz schlagende Bestimmung, die der Katalog trifft, offensichtlich nicht in der Hauptsache als neutrale Agglomeration von Maschinen oder Medien verstanden. Sondern – die Wortbildung Sowjetpresse weist darauf als spezifische Verklebung von Medienverbund und Politik hin – als genuines Produktionsmittel, dessen Funktion nicht allein in ökonomischen Begriffen gefasst werden kann. Der Sozialismus braucht Medien. Die von ihr produzierten Zeichen sind also erstens wie andere Rohstoffe und Materialien überhaupt ausgelegt, die je nach Situation erneut zum Produktionsmittel aufsteigen können. Ihre Zeichen oder, um es für den Moment kommunikationstheoretisch zu formulieren, ihre Botschaften bestehen nicht aus einem immateriellen Code. Sie haben ein spezifisches Gewicht, sie haben eine bestimmte Größe, eine bestimmte Form und ein spezifisches Material. Wie die „werktätigen Massen“, mit denen sie sich verbinden, haben sie eine niedrige, materielle Seite, von der sie sich nicht lösen können. Diese Bindung markiert aber zugleich ihre Möglichkeit, mehr zu sein als effektlose Spiegel der Welt. Und allein deshalb ist ihre politische Allianz hier möglich. Diese Zeichen sind damit also zweitens nicht als sekundäre Formen der Repräsentation gegenüber einer primären Schicht des Gegebenen verstanden. Sie sprechen nicht vom Sozialismus, sondern stellen ihn her; die Presse baut auf. Weil diese Politik aber als eine verstanden ist, die keine Werte, Ordnungen oder Regeln einsetzt, die in der Vergangenheit bereits einmal eine Herrschaft ausgeübt haben, gehören diese Zeichen drittens in ihrer temporalen Dimension nicht mehr allein dem Bereich der Gegenwart an, sondern sie sind auf eine Zukunft bezogen. Gerade weil sie nicht als etwas verstanden sind, das die Welt zeigt, um als nachgeordnete an einer Vergangenheit zu kleben, kündigen sie diese Bindung auf. Sie sind in ihrer Essenz keine Dokumente, und sie legen vornehmlich kein Zeugnis ab.

Lisickijs sich selbst dislozierendes, in Großbuchstaben unmittelbar darunter gedrucktes HIER mit dem sich auf Seite 16 Spaltung und Auftrennung des Buches ankündigen, führt durch einen anschließenden schwarzen Pfeil bis an die Falz, an der bis genau zu diesem Punkt alle Seiten fest eingebunden sind. Der eigentlich durch das Wort angezeigte Ort befindet sich also nicht allein im fiktionalen Raum eines Textes. Er ist zugleich jenseits der Pfeilspitze, einige Zentimeter weiter, im Kern des Buches selbst zu finden, eine Stelle, an der das Papier durch die Hand nun nicht mehr allein am äußeren Rand genommen werden kann, um es zu blättern, sondern auch auf der Innenseite gefasst, um einen langen, gefalteten Streifen nach oben in die Länge zu ziehen. Dies ist zumindest eine konkrete Handlungsmöglichkeit, die erst das Wort und dann der Pfeil angeben. Diese Handlung ließe eine un-

65 Pressa 1928.2, S. 16.

bedruckte Rückseite des Papierstreifens sichtbar werden. Zugleich macht die Bewegung die Kürze des Arms unmissverständlich spürbar, dessen Länge nicht ausreicht, um das Leporello im Ganzen zu entfalten, will man nicht aufstehen und die Position des Lesers endgültig verlassen, um die Montage im Ganzen auszubreiten. Die Aufkündigung der Buchform ist also erstens durch ein Wort vermittelt – HIER –, dessen Signifikat dort zu suchen ist, wo es steht. An dieser Stelle eröffnet sich auch eine neuer Gebrauch des Buches: Man kann es an der Innenseite auf falten. Tut man dies, ist das Dispositiv des Lesens zerstört: Die Immobilisierung des Körpers wird aufgehoben und die Reduktion des Formats auf eine Größe, die durch bloße Bewegung der Augen überblickt werden kann.

Die andere Handbewegung, die genauso wahrscheinlich vollzogen werden kann, würde dagegen der eingeübten Gewohnheit der Lektüre folgen: Die Hand nimmt die rechte Außenkante des Buches an ihrem hier gefalteten Ende und blättert das Leporello um eine Seite weiter. Die erste Bewegung, die die Seite an ihrer Innenseite fasst, um das Papier zu entfalten, endet notwendig aporetisch. Das Gestell aus Tisch, Stuhl, Hand und Augen ist unzureichend, um es sichtbar werden zu lassen. Seine exzessive Lateralität widersetzt sich dem. Würde das Papier ganz entfaltet, forderte es einen so großen Abstand dazu, dass keines der zahlreichen Details entziffert werden könnte. In dieser Hinsicht wiederholt das Leporello ein strukturelles Merkmal des Foto-Freskos in der Ausstellung. Denn auch hier bringt eine exzessive Lateralität das Entziffern eines Bildes an seine Grenzen; und auch hier scheint der Betrachter zwischen Nah- und Fernsicht oszillieren zu müssen. Beide Modi sind in Bezug auf das Bild als graduelle Verstellung der Sicht ausgewiesen.⁶⁶ Belässt man das Leporello gefaltet, zeigt dieser Gebrauch des Bildes in Nahsicht einen nicht weniger strukturellen Mangel an. Denn Bild und Text folgen im Leporello keinesfalls den durch die Faltung bestimmten Enden der einzelnen Seiten, sondern fließen darüber hinweg, um, blättert man es wie ein Buch, an den entscheidenden Stellen unlesbar zu bleiben.

Diese kurzen Charakterisierungen des Gebrauchs weisen deshalb auf ein Merkmal hin – die Falte –, die für die Struktur der Montage und ihre Bindung an das Medium Buch eine wichtige Rolle spielt. Wenn die Seiten eines Buches normalerweise nur dann gefaltet sind, damit sie vor dem Lesen aufgeschnitten werden, so sind die Falten hier nicht zu überwinden. In Bezug auf das Format des Bildes zeigen sie den Zwang einer Form an, die es immer nur in Teilen sichtbar werden lassen, ein Bild, das ansonsten keinen ihm angemessenen Ort, oder genauer, keine ideale Präsenz besitzt. Die Falte ist damit auch eine historische Bedingung der Möglichkeit, mit der das ihm gegenüber fremde Bild der Montage sich als solches überhaupt spürbar machen kann.

⁶⁶ Tatsächlich wurde das Leporello in der Literatur öfter als gedruckte Version des Foto-Freskos falsch identifiziert. Herta Wescher schreibt: "Das Photofries, an dem Sjenkin mitarbeitet [...] wird auch als Faltkatalog reproduziert." (Wescher 1968, S. 130). Diese falsche Identifikation ist auch in einer aktuellen Bildunterschrift zu einer Seite des Leporellos zu finden, wo diese als „spread from The Task of the Press is The Education of the Masses“ bezeichnet wird. (Janine Mileaf und Matthew Witkovsky, Newprint and News Time, in: Shock of the News 2013, Fig. 4, S. 106).

Lenins Papiere

Das Leporello eröffnet dabei mit einer montierten Fotografie Lenins als Redner (Abb. 4). Aus seinem Mund fließt ein rotes Spruchband diagonal nach unten. Der Text umläuft nun aber genau an dieser Stelle eine Faltung. Sein Inhalt muss unverstanden bleiben, will man ihn wie in einem Buch lesen. Was sagt Lenin? „Die Zeitung ist nicht nur ein kollektiver Propagandist und Agitator, sondern auch ein kollektiver Organisator.“ Der Text personifiziert also die Zeitung, die nämlich, anders als das Buch, die feste Bindung ablegt und durch die lockere Falte in ihrer Mitte eine offenere Form annimmt. Sie ist schnell zerlesen und droht auseinanderzugleiten.⁶⁷ Ihre Lektüre braucht nicht von vorne nach hinten zu verlaufen. Ihr Zerfall in Teile weist einen Anspruch an Kohärenz zurück. Er weist aber auch auf die Möglichkeit, dass diese sich unabhängig voneinander verbreiten. Ihre schiere Größe – und diese extremisiert sicherlich das Leporello – ist oft schwer zu handhaben. Die Zeitung ist hier aber auch offenbar mit dem Körper Lenins gleichgesetzt, dessen Substitut sie werden soll; eines Körpers, der all diese Eigenschaften – Propagandist, Agitator, Organisator – besessen hat: Die Zeitung wird sein, was Lenin gewesen ist. Eine Auswahl unterschiedlicher Zeitungstitel fließt deshalb als problematischer materieller Hintergrund von oben links nach unten rechts in die erste Seite des Leporellos, um gleichsam Lenins Körper als Welt, Raum und damit möglicher Hintergrund zu dienen, vor dem er spricht, und der ihn als toter Körper sprechen macht.

Spiegelverkehrt benutzt hier Lisickij den Ausschnitt einer Fotografie Lenins, den er bereits 1924 für den Entwurf einer Rednertribüne verwendet hat; ein Entwurf, der zu diesem Zeitpunkt noch im weiteren Zusammenhang eines möglichen Monuments zum Anlass von Lenins Tod gestanden hat und der vor allem unter dem Titel *Lenin-Tribüne* bekannt ist. (Abb. 5) Dort zeigt Lisickij ein in Auflösung begriffenes gefaltetes, weißes Rechteck am Ende eines diagonal sich neigenden Turms, auf dem Lenin, durch einen Aufzug nach oben gebracht, steht. Diese Arbeit ist nicht nur wegen der dort für Lenin stehenden Einfügung einer Fotografie für unseren Zusammenhang relevant. Es ist die erste Arbeit, in der Lisickij die Fotografie in eine strukturelle Relation zur Architektur setzt und die gleichzeitig einen Moment politischer Rede zeigt, die eine bestimmte Form von Versammlung und damit der Kon-

⁶⁷ Anna Sigríður Arnar hat Mallarmés Interesse an bestimmten formalen Strukturen der Zeitung in einem luziden Essay zusammengefasst. Auch wenn nicht bekannt ist, dass Lisickij Mallarmé rezipiert hätte, scheinen mir einige Überschneidungen bedenkenswert. So plante Mallarmé in einer revidierten Edition von *Un Coup de Dés* kurz vor seinem Tod nicht nur, dass dieses als lose Sammlung ungebundener Blätter veröffentlicht würde, die frei kombiniert werden könnten. Das Format von ca. 60 cm Höhe scheint sich ebenfalls an einer großen Tageszeitung zu orientieren: „This is not to suggest that Mallarmé necessarily replicated the dimensions of a daily newspaper, but it is worth mentioning that he specifically acknowledged that the oversized pages of the newspaper calls for a different kind of engagement than hand-held texts.“ (Anna Sigríður Arnar, Stéphane Mallarmé on the democratic Potentials of the Fin-de-Siècle Newspaper, in: Ausst. Kat. *Un Coup De Dés*. Bild geworde Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, hrsg. v. Sabine Folie, Wien: Generali Foundation, Köln 2008, S. 196).

stitution politischer Subjekte überhaupt impliziert. Dabei ist der Entwurf selbst von Anfang an für eine Reproduktion in einem Architekturbuch – Adolf Behnes *Der moderne Zweckbau* (1926) – geplant.⁶⁸ Und Lisickij schickt deshalb schließlich für dessen endliche Visualisierung nicht das Original, sondern eine Fotografie der Collage.

Das über der filigranen Stahlkonstruktion des Turms aufgespannte weiße Rechteck, das im Bild selbst sich verzerrt und zu schwinden droht, ruft dabei in Erinnerung an Malevičs Vokabular des letzten Stadiums des Suprematismus sicherlich das Tableau der Malerei auf, in dem sich hier eine telemediale Zukunft einnistet: Sie ist als Projektionsfläche und Bildschirm ausgelegt. Die andere Möglichkeit, die Lisickij zu diesem Zeitpunkt für ein plausibles Lenin-Monument sieht, ist ein Kino.⁶⁹ Auf dieser Projektionsfläche erscheint vorerst kein Bild, sondern als Schrift dessen Adressat – das Proletariat – das durch die materiell unbestimmte, weiße Fläche hergestellt werden soll. Er ist mit solchen Plänen nicht allein. Rodčenko und Moholy-Nagy verfolgen unabhängig voneinander bereits 1923 Pläne, mobile Projektionsfahrzeuge zu entwerfen.⁷⁰ Und auch Lisickijs Turm soll zumindest schnell montierbar sein: „Das ganze wird abgeschlossen durch eine schnell aufmontierbare Fläche, die zur Anbringung von Tagesparolen dient und am Abend als Projektionsfläche für Kinoberichte.“⁷¹

Der Körper Lenins gehört zum Zeitpunkt der Ausführung des Entwurfs bereits der Vergangenheit an. Lisickij kompliziert diesen Umstand, weil er den Entwurf auf der Zeichnung selbst vier Jahre vordatiert, auf das Jahr 1920, und damit vor Lenins Tod. Dieser Tod, von dem dieser Entwurf implizit handelt, ist hier jedoch zweifach artikuliert. Denn zum einen ist dieser als historisches Ereignis angesprochen. Er verweist zum anderen aber auch auf ein bestimmtes Ende körperlicher Präsenz *toute court*.⁷² Dies scheint nicht unmittelbar auf der Hand zu liegen. Denn, so ließe sich einwenden, der Entwurf zeigt doch nichts anderes als die Bekräftigung eines offenbaren Personenkults, der mit Lenins Tod um dessen Körper kreist, der hier auf einem Podest seine Stimme erhebt, um damit eine Menge zu versammeln. Die Redegeste der Hand Lenins allein zumindest weist in diese Richtung und damit auf die Kraft

68 Er arbeitet daran zuerst als Eingabe für ein Buch: Adolph Behne, *Der Moderne Zweckbau*, das aber erst 1926 veröffentlicht wurde. Er schickt eine Fotografie des Entwurfs an Behne, zusammen mit einem Brief, der auf den 20. Mai 1924 datiert ist. (Vgl. El Lissitzky. 1890-1941. Retrospektive, hrsg. v. Norbert Nobis, Hannover: Sprengel Museum, Frankfurt und Berlin 1988, S. 64–65). Zuerst wurde der Entwurf als Illustration für einen Artikel zu Lisickij von Ernst Kallai reproduziert (Ernst Kallai, Lissitzky, in: *Das Kunstblatt*, Vol. 6, Nr. 7 (Juli 1922), S. 296). Für eine Beschreibung des Projekts und des Kontexts in Vitebsk, siehe: Larisa A. Žadova, *Tribuna Lenina, Stranitsa istorii sovetskogo dizaina*, in: *Tekhnicheskaya estetika*, Vol. 14, Nr. 9 (September 1977), S. 20–22. Eine von Lisickij in deutscher Sprache verfasste Beschreibung des Entwurfs ist wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 186. Lisickijs Sorge, dass die Veröffentlichung des Entwurfs 1922 zu spät kommen könnte, weil Tatlins *Monument der Dritten Internationale* aus dem Jahr 1920 seit Jahren publik ist, ist sicher in gewisser Hinsicht berechtigt. Und tatsächlich sind Lisickijs Veränderungen des Entwurfs, der, wie er auf dem Blatt von 1922 klarstellen will, auf das Jahr 1920 zurückgeht, vor allem vor dem Hintergrund von Tatlins *Monument* verständlich. **69** Das zumindest schreibt Sophie Lissitzky-Küppers: „Lissitzky hat sich im vorhergehenden Winter nach dem Tode Lenins intensiv mit seinem Architekturproblem des ‚Lenin-Baus‘, eines Kulturzentrums für Kino, Theater und Vorlesungen usw., beschäftigt.“ (Lissitzky-Küppers 1967, S. 55). Yve-Alain Bois hat auf die komplexe und symptomatische Übersetzungsarbeit Lisickijs von Malevičs Text zu Lenin im Zusammenhang von dessen Plan, ebenfalls ein Monument zu entwerfen, kommentiert (Yve-Alain Bois, Lissitzky censeur de Malevitch, in: *Macula*, Nr. 34 (Sommer 1978), S. 191–201). **70** Vgl. Alexander Rodčenos Entwurf für ein Kino-Auto (Abb. in: *Ausst.-Kat. Art Into Life. Russian Constructivism, 1914–1932*, Washington: Henry Art Gallery, New York 1990, S. 226). **71** Lissitzky-Küppers 1977, S. 186. **72** Tatsächlich gehen bekanntlich die offiziellen Pläne in die gegenteilige Richtung, um eben Lenins biologischen Körper zu preservieren. (Siehe dazu: Alla Vronskaia, *Shaping Eternity: the Preservation of Lenin's Body, Thresholds*, Nr. 38 (2011), S. 10–13).

einer Rhetorik, die sich vermittelt durch menschliche Organe ihren Weg bahnt. Gleichzeitig aber, und dies wäre ein Gegenargument zu dieser Lektüre, entzieht der Entwurf durch die technische Fahrt in große Höhe, erreicht durch den motorisierten Aufzug, diesen Körper aus seinem unmittelbaren Wirkungskreis. Dazu kommt ein zweiter Punkt: Die Fotografie Lenins als Redner, die Lisickij sowohl hier wie im *Pressa*-Leporello verwendet, ist in den 1920er Jahren überaus weit verbreitet. Grigorij Petrovič Goldstejn hat sie am 5. Mai 1920 aufgenommen, als Lenin auf dem Sverdlov Platz vor dem Bolschoi in Moskau eine Ansprache an das Militär vor dem Krieg gegen Polen hält.⁷³ Sie wurde drei Jahre später, 1923, zum ersten Mal in der Zeitschrift *Krasnaja Niva* veröffentlicht, danach als Postkarte reproduziert und 1927, kurz vor Lisickijs Entwurf für die *Pressa*, noch einmal innerhalb eines aufwendigen Sammelbands mit 100 fotografischen Aufnahmen Lenins abgedruckt.⁷⁴ (Abb. 6) Ich möchte an dieser Stelle nicht auf die aus Perspektive der 1930er Jahre und danach entscheidenden Retouchierungen Trotzki von dieser für die politische Ikonografie Lenins zentralen Aufnahme weiter eingehen, die für die Verwendung der Fotografie in unserem Zusammenhang nicht relevant sein können. Entscheidend scheinen mir für diesen Zusammenhang hingegen mindestens zwei formale Operationen, die Lisickijs Montagen vollziehen.

Im ersten Fall – dem Entwurf für eine Rednertribüne – scheint für Lisickij die Ausgangslage selbst von Interesse. In Goldstejns Aufnahme zeigt sich Lenins Oberkörper auf dem ehemaligen Theaterplatz innerhalb eines hölzernen Kubus platziert, der ihn aber nur einige Treppenstufen über die Menschenmassen, zu denen er spricht, erhebt. Der Kubus, transformiert in eine Reminiszenz an Malevičs *Schwarzes Quadrat*, bleibt in Lisickijs Entwurf bestehen, auch wenn er sich spaltet, aufricht und vervielfacht. Als Basis des Turms bereits tauscht er seine niedrige, rauhe, organische Materialität – Holzbretter – gegen eine glatte, homogene ein. Von dort entwickelt sich ein transparentes Gerüst aus Stahlstreben, Eternit und Glaselementen (sichtbar am hinteren Teil des Aufzug-Balkons).⁷⁵ Die Brüstung der Fotografie taucht hier, am oberen Ende des Turms, als unmittelbares Zitat wieder auf. Weil damit der Entwurf in ein Verhältnis zu einer bekannten öffentlichen Situation und ihrer Visualisierung gesetzt ist, muss deshalb auch der sich erhebende Turm als signifikante Vergrößerung des Abstands zwischen Publikum und Redner gelesen werden. Mehr noch: Vom Entwurf sind die Rezipienten der Rede selbst verschwunden, die sich wenn, dann in die Schrift auf dem Bildschirm oberhalb von Lenins Kopf aufgelöst haben, um selbst verschickbare Zeichen zu werden. Der Turm im Ganzen steht dabei auf einem manifest unsoliden Grund, der kein bestimmter urbaner Raum

73 Peter Nisbet weist auf die mögliche Relevanz dieser Fotografie für Lisickijs Biografie hin: „This campaign was particularly meaningful for Lissitzky, as the course of the war had directly affected his home region and had threatened Vitebsk in the summer of 1920. It was for the Western Front of this war that Lissitzky had designed his now-famous poster, *Beat the Whites with the Red Wedge*.“ (Peter Nisbet, *El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919-1927*, Diss. (masch.), Yale University 1995, S. 348). **74** *Krasnaja Niva*, Nr. 8, 1923, S. 16; V.V. Gol'cev (Hrsg.), *Lenin. Al'bom. Sto fotografičeskich snimkov*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moskau 1927, Abb. 65. Zu der Fotografie im Besonderen, die vor allem, was die Eliminierung Trotzki, der neben der hölzernen Tribüne ursprünglich zu sehen war, in den 1930er Jahren eine besondere Rolle spielt siehe: Klaus Waschik, *Wo ist Trotzki?* Sowjetische Bildpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er Jahren, in: Gerhard Paul (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 1: 1900 bis 1949 (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung 772). Sonderausgabe. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2009, S. 252-259. **75** Zu den von Lisickij vorgeschlagenen Materialien siehe: Lissitzky-Küppers 1977, S. 186.

mehr ist. Der eröffnete Abstand zwischen Publikum und Redner ist so nicht einfach quantitativ, sondern absolut, weil sie in Konsequenz Lenins Substanz als Körper und seine mögliche Präsenz betrifft.

Ein Jahr zuvor hat Lisickij im Zusammenhang einer Mappe kommerzieller Lithografien für die Kestner-Gesellschaft⁷⁶ in Hannover eine solche Mediatisierung des urbanen Raums am Beispiel einer Theatermaschinerie für einen öffentlichen Platz in einem dazugehörigen Text expliziert. Und vor allem die Figur des Ansagers des Portfolios *Figurinen. Die Plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau „Sieg über die Sonne“* (1923) weist Ähnlichkeiten zur Rednertribüne auf. (Abb. 7) Für Lisickij, der zu diesem Zeitpunkt die Fotomontage noch nicht für sich entdeckt hat, bedeutet dabei die dort noch notwendige Einführung des menschlichen Körpers als gemaltem in ein Vokabular, das zu diesem Zeitpunkt noch der abstrakten Malerei verpflichtet ist, hier eine gewisse Schwierigkeit. Denn tatsächlich muss es als Kompromiss und Regress erscheinen, nimmt man die absoluten Reinigungen der Bildfläche von jeder Referenz, wie sie sich zehn Jahre zuvor ereignen konnten, als Maß. Er schreibt: „Der Text der Oper hat mich gezwungen, meinen Figurinen einiges von der Anatomie des menschlichen Körpers zu bewahren.“⁷⁷ Erst die Fotografie erledigt dieses Problem, denn sie steht für ihn nicht in einem Gegensatz zur Ungegenständlichkeit, die er hier gefährdet sieht. Vor diesem Hintergrund schlägt er für die Ausführung der elektro-mechanischen Schau die Auflösung körperlicher Präsenz – sei es des Schauspielers oder des Politikers – vor. Ziel dieses Schauspiels, dessen Basis ein „Gerüst“ ist, eine so genannte „Schaumaschinerie“, auf dem „Spielkörper“ „vermittels elektro-mechanischer Kräfte und Vorrichtungen in Bewegung gebracht“ sind, und dabei „Schall und Licht“ emanieren, ist es, die Energien einer amorphen Masse zu konzentrieren: „Die großartigen Schauspiele unserer Städte beachtet niemand, denn jeder ‚Jemand‘ ist selbst im Spiel. [...] Das Ganze ist amorph. Alle Energien müssen zur Einheit organisiert, kristallisiert und zur Schau gebracht werden. So entsteht ein Werk.“⁷⁸

Während der Künstler hier im Hintergrund steht, um ein Spektakel zu organisieren, trennt das Werk jeden „Jemand“ aus diesem heraus. Das Spektakel macht ihn zum Zuschauer, der dadurch erst das Schauspiel des urbanen Raums als solches zur Kenntnis nimmt. Lisickij scheint also eine Form der Trennung von Betrachter und Werk zu veranschlagen, die um so besser statthat, je weniger sich der Betrachter im gezeigten Spektakel selbst wiedererkennt. Alles Organische ist aus ihm genommen, das dem Betrachter so als Fremdes gegenüberreten kann. Lisickij überführt deshalb die zentrale Idee der Oper von Aleksej Kruchenykh⁷⁹ – die Entthronung der Sonne als essentieller Energiequelle planetarischen Lebens – in ein Register politischer Öffentlichkeit. Dort, wo der Mensch in der Lage ist, sich seine eigenen Energiequellen zu schaffen, kann er die Körper medialer Sendung durch elektro-mechanische Schirmen ersetzen, die nicht mehr demselben Stofflichen angehören wie sein eigener. Diese repräsentierte Trennung zwischen Betrachter und Werk ist dabei als ökonomisch

⁷⁶ Für Details zu diesem Kontext siehe: Ausst. Kat. Die zwanziger Jahre in Hannover. Bildende Kunst. Literatur. Theater. Tanz. Architektur. 1916-1933, Hannover: Kunstverein, München 1962. ⁷⁷ El Lissitzky, Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau *Sieg über die Sonne*; Vorwort zur Figurinen-Mappe, Hannover 1923, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 353. ⁷⁸ Ebd. ⁷⁹ Zu dieser Oper und ihrer Stellung in der futuristischen Avantgarde Russlands siehe: Rosamund Bartlett und Sarah Dadswell (Hrsg.), *Victory over the Sun. The world's first futurist opera*, Exeter 2012.

mische Konzentration aller verwandten Kräfte gekennzeichnet – es ist die kristalline Struktur als energetische Kompression, von dem der Betrachter damit erst differenziert werden kann. Die Abstraktion, mag sie hier auch menschliche Züge annehmen, ist hier also analog zu einer Konzentration von Energie gesetzt, die gleichzeitig aus dem Kreislauf einer planetarischen Ökonomie, die sich zwischen Sonne und organischem Körper abspielt, entzogen ist. Der Begriff der „Elektro-Mechanik“ soll für diese Trennung eintreten der in den Bereich einer politischen Öffentlichkeit gebracht, den menschlichen Betrachter aus dem Spektakel des urbanen Raums lösen kann, um es ihm damit überhaupt erst zu zeigen.

Beide Projekte – der Entwurf zur *Lenin-Tribüne* und die *Figurinen-Mappe* – teilen also das Interesse an einem Problem, wie Kunst sich im Feld des zeitgenössischen, urbanen Raums behaupten kann. In beiden Fällen spielt dabei die Bildsprache der ungegenständlichen Malerei, oder allgemeiner gesprochen, das Idiom der Abstraktion, eine fundierende Rolle. Sie dient nicht nur dazu, quasi-architektonische Gebilde zu formen – Gestelle, die für bestimmte Formen öffentlicher Rede und deren visuelle Präsenz gedacht sind. Das Idiom soll sich mit bestimmten Formen moderner Technik verbinden. In beiden Fällen ist darin ein elektrisches Gleiten figuriert, ermöglicht durch eine noch schwere Mechanik eines stählernen Gestells. In Bezug auf die elektro-mechanische Schau schreibt Lisickij, die Spielkörper sollten dort „gleiten, rollen, schweben auf, in und über dem Gerüst.“⁸⁰ Die Technik und ihre Materialien sind also die Ermöglichungen einer Bewegung, die ideell ohne Reibung ist, und die damit eine Unendlichkeit anzeigen, weil sie keine Energie außerhalb ihrer selbst braucht. Tatsächlich scheint in diesem Schauspiel, das Lisickij hier entwirft, diese Bewegung das eigentliche Ereignis, das sich zwischen den Körpern und letztlich jenseits ihrer spezifischen Materialität entwickeln soll. Und sie ist sicherlich das, was sich allein beim Betrachten der Lithografien oder beim Lesen des Textes ereignen kann, sieht man davon ab, sich auszumalen, wie mager, schwerfällig, träge und wahrscheinlich lächerlich die Aufbauten tatsächlich aussähen, würden man sie realisieren.

Tatsächlich sieht Lisickij, wie er expliziert, strukturell davon ab, die Lithografien selbst als tatsächliche Pläne zu gebrauchen: „Die weitere Bearbeitung und Anwendung [...] überlasse ich den anderen.“⁸¹ (Genauso, wie die *Lenin-Tribüne* als zu reproduzierende Fotografie in einem Buch über Architektur angelegt ist.) Man kann diese Bemerkung einerseits so verstehen, dass Lisickij die eigentliche Aufgabe des Künstlers in der Erfindung und damit im Entwurf allein sieht. Und vieles spricht dafür. Man sollte aber auch über die Implikationen nachdenken, die eine solche Haltung für das realisierte Kunstwerk hat. Dass diese weitere Bearbeitung der anderen, von der er hier spricht, keine direkte Umsetzung sein kann, wird durch die ebenfalls im Text kursorisch angedeutete lose Grammatik der Farben expliziert, die nicht als präsentische, sinnliche Qualitäten, sondern zugleich als Zeichen und damit Äquivalenzen angelegt sind: „Bei der Ausführung werden die roten, gelben oder schwarzen Teile der Figurinen nicht entsprechend angestrichen, vielmehr in entsprechendem Material ausgeführt, wie z. B. blankes Kupfer, stumpfes Eisen usw.“⁸²

80 Lissitzky (1923e) 1967, S. 353. 81 Ebd. 82 Ebd.

Die Bildform, die sie annehmen, ist also in der Form gespalten, dass ihre Sinnlichkeit – und die Farbe stünde im Gegensatz zur mimetischen Linie am meisten dafür ein – immer auch semiotisch ist. Man müsste also sagen: selbst die Farbe. Denn die Farbe scheint gerade in der ungegenständlichen Malerei, wie sie Malevič angedeutet hat, als Extremum ausgelegt, mit dem sich eine sinnliche Erregung jenseits semantischer Kodifizierung Bahn brechen kann. Lisickij widerspricht dem hier. Farben und Formen stehen immer auch für anderes, auch wenn dieses Andere mit ihnen gerade nicht zur Darstellung im strengen Sinn kommt, das heißt, zu einer Darstellung, die auf Ähnlichkeit basiert.

Betrachtet man die Lithografien also als autonome Bilder, so weisen sie diese Form der Rezeption genauso von sich ab wie die in ihnen angedeutete andere Möglichkeit, nämlich sie selbst im Hinblick auf eine tatsächliche Realisation zu überspringen, für die die in ihnen sich zeigenden Farben und Formen eben lesbare und damit übersetzbare Zeichen wären, die nicht als sie selbst und um ihrer selbst willen betrachtet werden. Wie das Gleiten der Körper „in und über dem Gerüst“ – das heißt vermittelt durch die Materialität des Gestells, aber nicht von ihm abhängig ist –, so initiiert die Lithografie als reproduzierbare Bildform eine Form der Betrachtung, die sich nicht in deren präsentische Materialität aus Form und Farben versenken kann; sie nimmt selbst gleitende Züge an, die immer wieder sich selbst auf ein anderes hin überspringt – so wie wir Buchstaben lesen, ohne sie selbst als Gestalt zu sehen. Weil diese Bilder aber dezidiert keine Pläne sind, kann diese Bewegung kein Ziel finden, sondern muss sich wieder auf sichtbare Formen zurückführen lassen, auf die es, pulsierend, zurückgeworfen ist. In diesem Gleiten analogisieren sich Darstelltes, Form der Darstellung, ihr Medium und deren Rezeption.

Im Fall der *Lenin-Tribüne* nimmt Lisickij diese Motive wieder auf; der Aufzug, aber auch die Verwendung eines weit zirkulierenden Bildes, das am Ende Teil einer Re-Fotografierung wird, stehen dafür ein. Im Entwurf zur *Lenin-Tribüne* weist Lisickij die spezifische Rücknahme einer geplanten Realisation durch bildnerische Strategien an. Sie lässt sich an drei Momenten zeigen: Die unterschiedlichen Flächen des Aufzugs sind in ihrer Darstellung inkohärent modelliert. Sie scheinen unmöglich zu vereinbarende Lichtquellen zu besitzen. Dies zeigt sich am deutlichsten an den Unterseiten der beiden Flächen, die sich am höchsten Punkt des Gestells befinden: während die untere Ebene von vorn beleuchtet scheint, hat die darüberliegende an der vordersten Bildebene die dunkelsten Stellen, die sich dann gegen hinten aufhellen. Sollte dieser Effekt in der Realisation beibehalten werden, müsste die Struktur bemalt bleiben, würde sie gebaut. Der Raum, den das flache Bild projiziert, kann so entweder als verschlossen und nicht realisierbar betrachtet werden oder als einer, der versucht, an den Gesetzen des zweidimensionalen Bildes zu partizipieren. Wenn der *Sieg über die Sonne* in der *Figurinen-Mappe* die Loslösung von einer natürlichen Lichtquelle markiert, mit dem das humane Leben sich von seiner organischen Endlichkeit befreien soll, dann findet sich dieser Sieg hier an solchen Details sicherlich wiederholt, die eine Optik ausstellen, die mehrere, widersprüchliche Lichtquellen angibt und kein Subjekt kennt, das die Tribüne von einem Ort aus sieht. Die Möglichkeit, etwas zu bauen, das genau diesen Effekt kreiert, hat politische Implikationen, dies konnte an Lisickijs Text zur *Figurinen-Mappe* abgelesen werden. Sie

betreffen das Selbstverständnis des solche Bauten betrachtenden Körpers im urbanen Raum, der sich von diesen Strömen einer asymptotischen Immaterialisierung als *vorerst getrennt* erlebt. Zum zweiten zeigt sich eine Blockade der unmittelbaren Umsetzung des architektonischen Plans der Tribüne auch in der offensichtlich problematischen Statik des Turms: Die Verbindung zwischen dem geneigten Stahlgerüst und dem viel zu kleinem Sockelfundament ist gefährlich fragil und trägt wohl sicher nicht, würde sie ausgeführt. Noch stärker, und drittens, breiten sich solche widersprüchlichen Effekte in dem Bereich aus, wo die fotografische Figur Lenins in den weit vorkragenden Balkon gefügt ist. Ich habe darauf hingewiesen, wie die beiden dort übereinanderliegenden Flächen, aus dem sich die Plattform des Aufzugs zusammenfügt, in ein sich widersprechendes Hell-Dunkel getaucht sind. Dieses Spiel wird dort, wo die Fotografie von Lenins Torso eingefügt ist, nicht aufgegeben, sondern mit anderen Mitteln fortgeführt. So ist in der kolorierten Zeichnung strategisch unklar, ob der Balkon an seiner rechten Seite durch eine Platte geschlossen oder offen ist. Müssten hier also Lenins Beine zu sehen sein oder nicht? Der Balkon bietet als solcher ohnehin nicht ausreichend Raum, um Lenins Beine und Füße, die dem proportional zur Balustrade viel zu großen Oberkörper angehören müssten, hinter sich zu verstecken. Der Rest von Lenins Körper fände in keiner nur denkbaren Haltung Platz auf diesem Plateau. Lisickij löscht deshalb tentativ nicht nur den singulären Ort einer politischen Kundgebung aus: Platz, Boden und vor allem die versammelte politische Masse sind verschwunden; letztere ist als bloße Ansammlung von Zeichen in das weiße suprematistische Feld des Bildschirms gewandert: das Proletariat als projiziertes Wort, das einmal von Lenin ausgesprochen wurde. Die technische Erhöhung des Körpers des Politikers, die die Verbindung zwischen seinen eigenen Organen und der Wahrnehmung der von ihnen hervorgebrachten Zeichen durch viele lockert, dünnt ihn selbst zur fragmentierten Fotografie aus, die nicht mehr in einen ganzen Körper zurückübersetzt werden kann.

Die Trennung Lenins von einer Holzkiste, wie sie in Goldstejns Fotografie noch zu sehen ist, einer Kiste, die noch wenige Zentimeter über dem Boden installiert war, und die – das zeigt Goldstejns Fotografie ebenfalls deutlich – durch eine kurze Treppe, die zwischen ihr und dem öffentlichen Raum vermittelt, von einer Masse noch, zumindest optional, betreten werden kann, eine Kiste, aus der in Lisickijs Entwurf ein technischer Apparat herausfährt, um sie zu sprengen, diese Trennung von ihr also, die Lenin exemplarisch die Füße kostet, ist für die erneute Verwendung derselben Fotografie vier Jahre später im *Pressa-Leporello*, so scheint mir, der Ausgangspunkt. Lisickij beginnt die Operation dabei mit einer Spiegelverkehrung der Figur, die sich jetzt nicht mehr, wie in Goldstejns Original, gegen den üblichen Fluss der Leserichtung stemmt, sondern von links nach rechts, rhetorisch effizienter, spricht. Mit dieser Anpassung steht Lisickij nicht allein, auch wenn sich solche ausschließlich auf dem Feld der Malerei ereignen werden. Vor allem Aleksandr Gerasimovs *Vladimir Il'ič Lenin auf der Tribüne* (1930), mit dem sich schließlich das Sujet zementieren wird, wird diese Verkehrung der Ausrichtung wie die Verdeckung der Holztribüne durch rote Fahnen, nachhaltig prägen.

Während sich Lenins Hände auf der ersten Seite des Leporellos noch auf die hölzerne Brüstung stützen, so löst sich diese nach unten in grob geschnittenen Kanten auf,

um Teil eines Netzes aus weißen, schwarzen und grauen Streifen zu werden,⁸³ das erst in seinem weiteren Verlauf als Teil des eigentlichen Ausstellungsraums erkannt werden kann. Eine Fotografie zeigt die dort Lenin gewidmete Station, die dessen *Gesammelte Werke* – in Buchform, in Vitrinen – ausstellt. Wenn in der Tribüne die Beine und Füße Lenins den Bildraum als einen, in dem ein Körper stehen könnte, problematisieren, so ist es hier nicht mehr nötig. Es gibt nicht mehr einen Boden, der sie auffangen könnte, sondern die Montage fällt nach unten in verschiedene Räume. Wo sich Lenins Beine befinden müssten, ist der eine Raum, der der Sverdlov Platz gewesen ist, in einen anderen Raum, eben den der Ausstellung transponiert, der, als zweiter Stellvertreter dieses Körpers, nicht mehr Zeitungen, sondern eben seine Bücher, zeigt. (Wie meist in der Ausstellung, wird diese Buchform konterkariert: die Station selbst heißt widersprüchlich: Lenin als Journalist.)⁸⁴ Das Zickzack einer Stellwand stellt dabei im Raum der Ausstellung selbst das Prinzip des Leporellos vor, um so seine eigene Reproduktion im *Futur Zwei* vorwegzunehmen.⁸⁵ Als formale Struktur spricht die Stellwand so davon, dass die Ausstellung immer schon reproduziert worden sein wird: Wand oder Seite, Papier oder Stein, *en abyme*.

Die gefaltete Stellwand artikuliert aber auch ein Problem des Lesens oder der Lesbarkeit. Einerseits nämlich widersetzen sich die Buchstaben in der frontalen Fotografie, die hier Lenins Namen, Buchstabe für Buchstabe, auf die fünf Seiten der einen Hälfte der gefalteten Ausstellungswand schreiben, ihrer eigentlich perspektivischen Verkürzung; oder zumindest versuchen dies unsere Augen zu leisten, die die Buchstaben ihrer Verräumlichung entziehen, um sie nach vorn, auf eine plane, zweidimensionale Lesefläche zu bringen. Sie wollen eine Fläche bewohnen, die ihrem materiellen Träger und dessen Bildraum, so gut es geht, keine Rechenschaft schulden will. Im Ausstellungsraum selbst würde der Name dabei ganz anders sichtbar werden, nämlich wohl eher in einer Bewegung durch den Ausstellungsraum, von links nach rechts, am gefalteten Raum vorbei. Ein zuerst weißer, monochromer Block – die linke Seite der gefalteten Struktur – würde Namen, Texte und Fotografien Lenins durch das Vorbeigehen des Besuchers an ihm graduell auf der anderen Seite der Faltung freigeben. Der geschriebene Name, aber auch die restlichen textuellen und fotografischen Informationen zu seiner Person sind damit nicht als Gegensatz zum Vokabular einer abstrakten Malerei, ihrer Strenge und Ikonoklastik angelegt, sondern vielmehr – dies wäre der eigentliche Effekt des Displays, der sich in der Bewegung am weißen Rechteck der Wand vorbei entwickeln würde – als etwas, das in diesen abstrakten Formen als ihr eigentlicher Kern verborgen liegt. Der Hintergrund verwebt schließlich diesen weißen Block mit einem Netz aus Streifen mit sich. Beides ist, als Geschichte einer Malerei, Schreibfläche für einen Namen.

⁸³ Wie in vielen Fällen kann ich hier nur von der Farbigkeit der Fotografie sprechen und nicht von der in der Ausstellung selbst.

⁸⁴ Siehe dazu die Angaben, in: *Pressa* 1928.2, S. 3. ⁸⁵ Lisickij hat diese Struktur der Ausstellungswände ein Jahr zuvor, 1927, in der *Polygraphischen All-Unionsausstellung* in Moskau bereits als für eine ganze Ausstellung fundierend probiert.

Der Name und die Ökonomie der Malerei

Dieses Problem – die Verbindung einer abstrakten Malerei mit einem konkreten politischen Inhalt – ist zentral für Lisickijs Zusammenarbeit mit Malevič in Vitebsk ab 1919.⁸⁶ Deshalb sollte die Fusion von Text und Bildform, wie sie sich hier im Leporello und der Ausstellung zeigt, keinesfalls als propagandistische Überformung einer vormals absoluten und damit neutralen Abstraktion verkannt werden. Und es ist aus diesem Grund, das heißt, den Rückbezügen und Kontinuitäten in Lisickijs Ausstellung, weshalb es mir gerechtfertigt scheint, die Malerei, in deren Feld Lisickij diese Frage nach dem politischen Gehalt seiner Kunst von Anfang an artikuliert, als Diskurs und Praxis in der Ausstellungsgestaltung von 1928 zu exhumieren, auch wenn sie technisch dort kaum noch firmiert.

Exkurs: Stellwand, um 1919

Eine erste Parallele zwischen der ersten Seite des Leporellos von 1928 und Lisickijs vorheriger Malerei zeigt sich, zieht man eine agitatorische Stellwand heran, die, heute verloren, Lisickij vor einem Gebäude in Vitebsk wohl im Jahr 1919 aufgestellt hat. (Abb. 8) Die Frage nach der Datierung dieses Werks ist strittig. Aleksandra Shatskikh zumindest weist die von T. J. Clark vorgenommene auf das Jahr 1920 als grundlos zurück und stellt es in den überaus wahrscheinlicheren Kontext der Feierlichkeiten des zweiten Jahrestages des Komitees zum Kampf gegen die Arbeitslosigkeit, die eben ein Jahr zuvor in Vitebsk stattfinden, und zu dessen Anlass Lisickij, Malevič und die um sie versammelten Studenten der Vitebsker Freien Werkstätten eine Reihe von Bannern, Postern und andere Dekorationen entworfen haben.⁸⁷ Die Gelegenheit, ein Werk im öffentlichen Raum zu platzieren, hat Lisickij dazu veranlasst, eine im kleineren Format erarbeitete abstrakte Komposition nicht nur zu vergrößern, sondern vor allem sie durch Textteile zu ergänzen.

⁸⁶ Malevič und Lisickij kommen am 5. November 1919 in Vitebsk an. Lisickij unterrichtet an der dortigen Kunsthochschule durch die Vermittlung Chagals bereits am Departement für Architektur und Grafik. Es ist Lisickij, der Malevič von Moskau nach Vitebsk als Lehrer bringt. Ich kann auf diesen Kontext an dieser Stelle nicht weiter eingehen, verweise aber auf zwei sich komplementierende Texte: Shatskikh 2007; T. J. Clark, *God is not cast down*, in: Clark 2001, S. 225–297. ⁸⁷ Die Rückweisung von Clarks Datierung findet sich in Fußnote 7 des Kapitels „Towards The Utilitarian World of Things“. (Shatskikh 2007, S. 336). Zum Kontext der Feierlichkeiten, ebd., S. 80 ff. Peter Nisbet nimmt dieselbe Datierung vor. (Vgl. Peter Nisbet, *A Summary Catalogue of Typographical Work by El Lissitzky*, in: Lissitzky 1987, S. 181). Damit fiel die gesamte atmosphärische Rahmung des Bildes, die Clark durch politische Kontexte wie die Rede Trotzky's vom 18. April 1920 als chronologisch zu spät stattfindend, aus. Clark geht auf die Probleme zwar ebenfalls in einer Fußnote ein, wischt sie aber ein wenig leichtfertig zur Seite. (Clark 2001, Fußnote 35, S. 431). Leichtfertig, weil doch große Teile seiner Interpretation an seiner tatsächlich schwer zu begründenden Datierung hängen, die ein belagertes Vitebsk heraufbeschwört.

Ich möchte mich für den Moment nicht auf die genauen Fragen nach dem Kontext des Bildes konzentrieren. (Ich halte die von Aleksandra Shatskikh, aber auch von Peter Nisbet getroffene Datierung für wohl richtig.) Für unseren Zusammenhang scheint mir diese Frage aber nur am Rande relevant. Ich möchte mich allein auf eine kurze Betrachtung der in der Stellwand artikulierten Beziehung von Bild und Text konzentrieren. Letzterer scheint dort, auf den ersten Blick sein eigenes Feld, nämlich links oben („Stanki depo fabrik zavodov ždut vas“) und rechts unten („Dvinem proizvodstvo“) gegenüber einer der Malerei vorbehaltenen Zone beinahe vollständig zu respektieren. Die beiden exklamatorischen Textteile – „Die Werkbänke der Depots, Fabriken und Betriebe warten auf Dich! Lasst uns die Produktion vorantreiben!“ – betreten die eigentliche Zone bildlicher Repräsentation also nur an ihren Rändern – eine Zone, die von einem Kreis ausgehend, in dem sich kubische Formen als eben solche mögliche Produktionsorte – Fabriken und Lagerhallen – in Draufsicht entziffern lassen, weil die Ausrufe eben von ihnen sprechen. Dies scheint mir hier ein offensichtliches Resultat der Relation von Schrift und Bild zu sein: eine lose, aber dennoch unmissverständliche Rückführung gegenstandsloser Formen in ein Feld der Repräsentation. Lisickijs axonometrische Darstellung, die hier, ohne konsequente Durchführung, Teile der Farbfelder durch Tiefenraum anzeigende Linien versieht, um sie so zu möglichen, kubischen Volumen zu machen, wird durch die Einführung von Schrift verstärkt, einer Schrift, die doch selbst als aus strikt zweidimensionalen Zeichen konstituiert am anderen Pol möglichen Bedeutens liegt, die nicht durch Ähnlichkeit bestimmt ist.

Text und damit also räumliche Darstellung, wie entgegengesetzt ihre Mittel auch sein mögen, führen also in Lisickijs Feld der Stellwand eine Kraft der Denotation ein, der sich die sonst abstrakten bildnerischen Elemente tendenziell entziehen.⁸⁸ Dass der Text hier schwankt und unschlüssig scheint – depo, fabrik, zavodov – oder zumindest vieles einzuschließen versucht, scheint mir dabei nicht nur an die vieldeutigen Kuben gebunden, die sich als Denotate der Worte anbieten, aber zu wenig Konkretion aufbieten, um eine Bindung an den Text notwendig zu machen. Die Fabrikhallen, wie sie innerhalb des Kreises sich konturieren mögen, bleiben auch für einen russischen Provinzort, wie Vitebsk, Darstellungen industrieller Produktionsformen, die, wie im Russland der Zeit insgesamt, eher marginal aufzufinden sind. Der bloße Standort der Stellwand als ihr weiterer Hintergrund, wenn er über-

88 Lesen wir das Mittel der Axonometrie, wie es Lisickij hier verwendet, in Relation zu textuellen Bestandteilen, dann kann deutlich werden, dass dieses Mittel vielleicht nicht allein, wie Yves-Alain Bois in einigen grundlegenden Texten dazu gezeigt hat, eine fundamentale Ambivalenz und damit Offenheit in das Bild einführt, weil das Bild in der Wahrnehmung ein Hin- und Herspringen initiiert. Ich würde dafür plädieren, sie als Scharnier und damit Möglichkeit der Denotation zu lesen; als Scharnier, weil diese Möglichkeit sicherlich umkehrbar ist. Damit bleibt Bois' schlagende Charakterisierung von Lisickijs *Prounen* nämlich als reversibel bestehen. Mir scheint nur viel weniger, dass dies als „absolut“ im Zentrum von Lisickijs Bemühung steht, sondern die Suche nach einer Möglichkeit, Denotation und abstrakte Form zu vereinen, und eben nicht die Suche nach Ambivalenz. Wie sich am Beispiel der Stellwand zeigt, findet die Einstellung in politisch agitatorische Kontexte in Lisickijs Werk gleichzeitig mit seiner Erfindung einer abstrakt-malerischen Bildsprache und ist dieser keinesfalls nachgeordnet. Dies ändert sich nur, als Lisickij Russland für einige Zeit verlässt, um mit diesen Bildern auf dem westlichen Kunstmarkt zu reüssieren. (Bois 1977; ders.: *Metamorphoses of Axonometry*, in: *Ausst. Kat. Het Nieuwe Bouwen. De Stijl. De Nieuwe Beelding in de architectuur*, Den Haag: Gemeentemuseum, Delft 1983, S. 146–156; ders.: *Metamorphosen der Axonometrie*, in: *Daidalos*, Vol. 1 (September 1981) S. 40–58; ders.: *From -oo to 0 to +oo. Axonometry, or Lissitzky's Mathematical Paradigm*, in: *Ausst. Kat. El Lissitzky. 1890-1941. Architect. Painter, Photographer, Typographer*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, New York 1990).

haupt ein Betrieb ist,⁸⁹ macht dies unmissverständlich: die abgeschlagene Fassade einer historizistischen Architektur, ihre Rustizierung und großzügige Eingangssituation, die – das Trottoir zeigt es an – sich eher auf eine Straße mit Fußgängern öffnet, als auf ein von der Stadt getrenntes Betriebsgelände. All dies ist, so karg und porös sich die Fassade hier auch zeigen mag, noch an eine Produktion und eine gesellschaftliche Formation gebunden, die ihr spätfudaales Kleid und dessen großbürgerliche Adaptionen noch nicht abgelegt hat und vor deren Folie sich die gesichtslosen Kuben nur als zukünftig anderes zeigen können. Dennoch: durch die Figuration von Dingen einer möglichen Welt, auch wenn diese nicht als durch einen humanen Blick gesehene – in Vitebsk oder sonstwo – gezeigt ist, trägt das Tableau die errungenen Höhen des Suprematismus ab. Dass der Text die Formen hier nicht nur als irgendwelche Objekte, sondern als Epitome einer rationalisierten Produktion überhaupt lesbar werden lässt – Fabriken und Betriebe –, verschärft dabei, dies wäre ein Argument, ihre gespannte Beziehung zu einer Malerei, die, wie zumindest Malevič sie konzeptualisiert hat, die Aufgaben der Repräsentation letztlich doch genau deshalb aufkündigt, um die Konstitution von Gegenständen als Effekte einer auf Zwecke gerichteten Existenz zu untergraben.⁹⁰ Selbst dort, wo die Komposition als Ganze nicht in Bebilderung aufgeht – und dieser Rest ist nicht klein – sind die Formen gerichtet, um ihre gegenstandslose Erregung in eine politische umzuwidmen: Das ist der Kreis der, durch die zirkulär gesetzten Linien der Kuben und Felder in ihm, in eine imaginäre Rotation gesetzt wird, eine Rotation, die ihre Elemente nach Außen zu schleudert. Diese Rotation treibt in der linken unteren Bildhälfte dolchförmige Spitzen aus sich heraus, gleich dünnen Geschossen. Sie sind als rhetorische Zeichen verständlich, die dem Imperativischen des Textes zuarbeiten und eine Form angeben, in die sich der Leser selbst einfühlen kann, um sie zu werden: eine Waffe. Es zeigt sich damit also, dass hier nicht nur der Text die Formen befällt, um sie in den Bereich der Repräsentation zu ziehen. Die Formen befallen auch im Gegenzug die Buchstaben. Lisickij lässt diese Attackierung der Schriftzeichen systematisch, und zwar durch Ähnlichkeit zu, so dass aus ihnen neue Arten von Gruppen gleich kleinen Schwärmen entstehen können. So lösen sich die beiden Halbkreisformen der Buchstaben *с* im Textteil oben links, die Anfang und Ende des Satzes bilden, von ihrer Lesbarkeit – *stanki* (станки) und *vas* (вас) –, um den Satz so von einem aus ihm selbst abgeleiteten Formenvokabular zu umzingeln. Die fragmentierte Kreisform lässt es dabei nicht bewenden, sondern sucht sich neue Möglichkeiten der Figuration und findet sie schlussendlich am unwahrscheinlichen Ort eines *ж*, dessen kyrillische Form *ж* sich durch ihn neu geometrisiert, um so dem gesamten Satz ein sich wiederholendes Motiv zu geben. Die Verdickung, die sich bereits hier langsam an der Basis des Buchstaben *д* (д) ausbildet (депó, ждудт), verstärkt sich im vertikalen

⁸⁹ T. J. Clark möchte in seiner ausgedehnten Lektüre der Fotografie des Bildes suggerieren, dass das Bild tatsächlich vor einem Betrieb steht. Wenn wir Shatskikh's Datierung glauben und der Kontext eben die Feierlichkeiten des Komitees sind, dann ist dies eher im Einklang mit der Architektur, die eben gar nicht danach aussieht. Es ist deshalb vielleicht nicht notwendig, eine vielfach gewundene Argumentation zu bemühen, die die Fassade als Eingang zu einer tatsächlichen Werkstatt bestimmt, auch wenn dies der Aufschrift des Bildes sicherlich mehr rhetorische Schlagkraft oder Brisanz verleihen würde. (Vgl. Clark 2001, S. 230).

⁹⁰ Ich werde auf diese Frage nach der Ökonomie in Malevič's Malerei (um 1928) und wie sie sich vielleicht auf eine gesellschaftliche beziehen lassen könnte, später zurückkommen.

Verlauf des Bildes. Auf der rechten Seite deformiert sie den ersten Buchstaben des Wortes *двиnem*. Sie wird noch stärker und bildet schließlich den ersten Buchstaben des nächsten Wortes *продукция*, das Wort, um das der Diskurs des ganzen Tableaus zentriert ist: Produktion. Mehr als bei allen anderen Teilen des Textes löst sich der Buchstabe hier als eine Form heraus, die der Figuration im Zentrum des Tableaus angehören könnte, um den Begriff im Ganzen zum paradoxalen Schnittpunkt beider Felder zu erheben.⁹¹

Damit stellt sich die Frage, welche Art von Produktion hier eigentlich denotiert sein könnte? Welchem Gesetz soll diese in ihren Fabriken, Depots und Betrieben gehorchen? Welcher Form der Steigerung und Expansion? Welcher Ökonomie? Das Verb *двинуть*, mit dem sich der Begriff der Produktion durch die Form seines Buchstabens *п* verschwistert hat, um mit ihm eine nach links oben gerichtete Front zu bilden, meint wörtlich schlicht *in Bewegung setzen*. Innerhalb der Tafel selbst ist diese Bewegung sicherlich einerseits als die Kraft lesbar, die als zentrifugale nach Außen schießt: Ich habe diese zuvor als eine abstrakte Rhetorik von Dynamik gelesen, die auf den Leser überspringen soll: der Kreis, der durch die zirkulär gesetzten Linien der Kuben und Felder in ihm, in eine imaginäre Rotation gesetzt ist, die ihre Elemente nach Außen schleudert; eine Rotation, die in der linken unteren Bildhälfte, gleich dünnen Geschossen, dolchförmige Spitzen aus sich heraustreibt.

Nun lassen aber vor allem Letztere, mit denen eine solche Rhetorik ihre stärksten Stellen findet, und die dem Bildfeld seine schneidende Aggressivität geben, auch eine gegenteilige Lektüre zu: Formen, deren Spitzen nicht als Verjüngungen einer imaginären Bewegung, sondern genauso als deiktische Nadeln auf den Kreis, gleich Pfeilen, zeigen. Stellt man die Stellwand der von Lisickij 1919 entworfenen Grafik *Schlagt die Weißen mit dem Roten Keil* gegenüber, würde sich der Akt der Pfeile jedoch nicht allein als deiktisch, sondern als letztlich zerstörerisch erweisen. Dort ist der Kreis nämlich als zu bekämpfende und eben konterrevolutionäre Kraft expliziert. Ich möchte damit am wenigsten sagen, dass ein solch symbolisches Vokabular in Lisickijs Bildern aufzufinden wäre, und dass sich damit deren eigentliche Bedeutung erschließen würde. Im Gegenteil: Der Vergleich mit anderen Kompositionen desselben Jahres, die offensichtlich dasselbe beschränkte Vokabular an Elementen in sehr ähnlicher Weise deklinieren, zeigt viel mehr, dass eine solch klare Denotation eher erschwert ist. Offensichtlich sind die dünnen pfeilartigen Spitzen in der Stellwand, deren kombatanantischen Obertöne sich von Anfang an in meine Analyse gemischt haben, im Gegensatz zur Grafik in einer gespannten und überaus prekären Balance gehalten, die zumindest zulässt, den Kreis selbst als mögliches Zentrum einer Konsolidierung zu bestimmen: ein Sichfinden vormals frei schwebender Elemente, auf das sie hinweisen und es von Außen festigen; Elemente, die sich hier trotz aller Rotation, mit der die Komposition zu dispersieren droht, in rechten Win-

⁹¹ Clark möchte, weil er die Stellwand in einen anderen, politisch wesentlich schärferen Kontext versetzt, ihre Typografie als zahmer und weniger von ungegenständlichen Formen infiziert lesen. Er liest sie als Zurücknahme einer zuvor experimentelleren Typografie, die 1919 noch Lisickijs Arbeiten regiert hat. „No doubt the contrast I am pointing to derives partly from the circumstances of the commission.“ (Clark 2001, S. 247) Und weiter, wenn er das Verhältnis von Text und abstrakter Form in der Stellwand beschreibt: „It had to be balance, not outright warfare.“ (Ebd., S. 249).

keln verkanten und festigen, um endlich konstruktiv zu werden: Kurz: dies ist eine Figuration von Produktion hier, die als abstrakte Fügung, kubische Akkumulation und deren volumetrische Expansion beginnt, die dann durch ihre sprachliche Benennung zum spezifischen Bau aufsteigt, den sie in einem letzten Schritt als Bild mimetisch darzustellen beginnt: Am Endpunkt dieser Produktion steht die Repräsentation selbst, die das Bild selbst als *gesellschaftlich funktionales* in das Regime einstellt, von dem es anfängt zu sprechen.⁹² Um es auf den Punkt zu bringen: Die im Grunde einfache Frage, die das Bild in Struktur und Aufbau stellt, scheint mir, ob die architektonische Agglomeration in seinem Zentrum, von denen der Text als Fabriken und Betriebe spricht, sich hier konsolidiert, oder ob sich vielmehr das Gegenteil ereignet.

Tatsächlich hat Lisickij beide Optionen – die konstruktive Verkantung als Problem, das gelöst und destruiert werden muss, sowie ihre Darstellung als Neuaufbau einer Welt in dem zwei Jahre später in Berlin gedruckten, aber wohl bereits um 1920 entworfenen Bilderbuch *Pro 2* □ (*Für zwei Quadrate*, 1922) sichtbar werden lassen.⁹³ Hier wird die Kreisform, die in der Stellwand und der Grafik von 1919 zentral scheint, zuerst als Planet lesbar, der mit Architektur besiedelt ist, die samt Globus jedoch durch einen Anflug von zwei Quadraten – einem roten und einem schwarzen – zerstört wird;⁹⁴ eine Zerstörung, die am vorläufigen Ende des Buches jedoch mit einem Neuaufbau auf Grundlage des schwarzen Quadrats beschlossen ist, das den planetarischen Boden des roten Kreises aufhebt und durch einen neuen ersetzt. Wie

92 Clark fasst Lisickijs Errungenschaft am Beispiel der Grafik aus dem Jahr 1919 so zusammen: „And one of the tasks of the poster in a time of revolution is precisely to transform the conditions and possibilities of reading – to give the reader back reading as an activity of construction (and deformation) rather than reception of the ready-made. This is where El lissitzky’s dream of visual totalization, however brutal and hectoring, begins really to do work. For the visual totality – the being-together of all the elements relentlessly on the flat – presses against the linearity of writing. And, come to that, against the linearity of even the visual staging (or narrating) of the message. [...] I say pressing against. There is no final breakthrough on either side. [...] The difference between reading and seeing – that shibboleth of all dead modernisms – is just for a moment suspended.“ (Ebd., S. 256). Ich kann Clarks sublimem Kapitel hier nicht gerecht werden und es im Detail diskutieren. Ich möchte nur eines hinzufügen: Nehmen wir doch das Wort *Produktion* als problematisches Zentrum der Stellwand, so scheint mir hier keine Aufhebung erreicht, auch nicht zwischen Text und Bild, sondern ein Widerstreit, der beide Formen der Denotation betrifft. Abstraktion und Nonsense stehen Repräsentation und Textsinn entgegen. Als Suprematist gegen die Arbeitslosigkeit zu kämpfen, kann nichts anderes als einen solchen Streit entfachen, weil zwei unvereinbare Begriffe von Produktion hier gegeneinander antreten. Die beiden Möglichkeiten bildlicher und textlicher Sinnproduktion sind dazu analogisiert. Deshalb denke ich auch nicht, dass die Arbitrarität des Zeichens, in Analogie zu einer Zeit der Revolution, wirklich im Zentrum der Stellwand steht. Ich folge Clark jedoch absolut, wenn er zusammenfasst: „to have the non-space of textuality disperse, like a stolen bacillus, over the board as a whole.“ (Ebd., S. 255). Was Lisickij an diesem Nicht-Raum interessiert haben mag, scheint mir dagegen weniger „flatnes“ zu sein (Clark schreibt: „Letters are flat. They participate in the metaphors of flatness“, ebd., S. 254.) – als der strukturell materiell schwer greifbare Raum ihres Trägers, der in Bezug auf sie nur negativ bestimmt ist, und in Reproduktion austauschbar. Dies ist, und dies wäre ein Argument, die mit ihnen gefundene Möglichkeit, den Abgrund von Malevičs weißem Raum auf textuelle Signifikation und deren materielle Formen (Poster, Buch und Zeitung) zu übertragen. **93** Er gibt für dieses Buch, wie für vieles, was er zwischen 1922 und 1924 in Deutschland publiziert, als Ort Vitebsk und das Jahr 1920 als eigentliche Datierung an. Aleksandra Shatskikh schreibt, dass das Buch unter dem Titel *Suprematistisches Ornament. Von Zwei Quadraten, Suprematistisches Werden in sechs Strukturen (In allen Sprachen)*, im *Unovis Almanach* im Jahr 1920 angekündigt war. (Aleksandra Shatskikh, K. Malevich v Vitebske, in: *Iskusstvo*, Nr. 11 (November 1988), S. 43, Nr. 19). **94** Zu einer ausgreifenden Interpretation dieses Buches siehe: Yve-Alain Bois, *El L, didactiques de lecture*. Soviet Union, in: *Pittsburgh University* (November 1976), S. 233–250; und Patricia Railing, *More About Two Squares*, Cambridge MA 1991. In vielen Fällen ist ein gewisser Streit über eine mögliche symbolische Lesart des Buches vorzufinden, der sich an der Fragen entzündet, ob das schwarze Quadrat, wie zum Beispiel Alan C. Birnholz meint, für das Alte und das rote Quadrat für das Neue stehen mag. Bois meint im Gegenteil, das schwarze Quadrat stehe für eine anarchistische Bewegung. Nisbet vertritt die Meinung, dass es zwischen diesen Formen gar keinen Konflikt gibt. (Vgl. Alan C. Birnholz, *Lissitzky, Diss. (masch.) Yale University*, 1973, S. 220; Peter Nisbet, *An Introduction to El Lissitzky* 1987, S. 25; Yve-Alain Bois, *El Lissitzky: Radical Reversibility*, in: *Art in America*, Vol. 76, Nr. 4 (April 1988), S. 168).

die einerseits offene und zugleich zirkulär scheinende Struktur des Buches angibt, bleibt dieser Wiederaufbau dort aber zweideutig bestimmt, denn seine Formen erinnern und ähneln in vieler Hinsicht zu sehr an die durch die vorhergehende Revolution zerstörten. Dieses Problem der Konstruktion, die nicht einfach als eigentliches Ziel, sondern zugleich als Übergang gezeichnet ist, dem eine Kraft der Destruktion letztlich übergeordnet ist, ist sicherlich vor allem bei Malevič zu finden. Auch wenn Malevič dies nicht wie Lisickij so weit in eine tatsächlich erzählbare Geschichte einbindet, in denen die Figuren Akteure einer Handlung sind, so setzt er es dennoch in eine Art genealogischen und vor allem hylogenetischen Verlauf: Aus dem *Schwarzen Quadrat* entstehen – so zumindest entwickelt es Malevič 1927 in einem Storyboard für einen möglichen Film, den er mit Hans Richter plant – durch eine horizontale Verschiebung zwei Balken, die dann durch Drehung sich zu einem rechten Winkel verfestigen, der erst in Rotation wieder seine konstruktive Starre verliert, um als vorläufig wieder beruhigter, aber eben auch unendlich bewegter Kreis zu enden.⁹⁵ Die suprematistische Form ist auch hier in ein Verhältnis zu einer architektonischen Konstruktion gesetzt, die nicht einfach ihr Gegenteil oder Anderes ist, sondern als Möglichkeit – sei diese nun katastrophisch oder nicht – in ihr enthalten ist. Die Konstruktion widerfährt dieser Form zyklisch, auch wenn dieses Ereignis nie von langer Dauer ist und immer wieder in einem Monismus freier, ungebundener Elemente versinkt.

Die Produktion, die auf der Stellwand in Vitebsk angeschrieben ist, und die, wie der Text fordert, in Bewegung gesetzt werden soll – vor dem gerade explizierten Hintergrund ist dies, so hoffe ich, klarer geworden –, ist also nicht einfach als zentripetale Konsolidierung der malerisch-ungebundenen Teile durch Denotation, und damit im übertragenen Sinn in einer Ökonomie gesellschaftlicher Produktion, die auf Zwecke gerichtet ist, zu lesen. Sicher ist sie auch, wie oben ausgeführt, als eine Bewegung kompositorischer Fügung lesbar. Diese basale Form der Bildproduktion, mit der umrissene Figuren sichtbar werden und die diese in einen statischen, syntaktischen Zusammenhang setzt, lässt diese Felder dann weiter durch ihre axonometrische Darstellung als Volumen lesbar werden, die in einem letzten Schritt vom

⁹⁵ Es ist präzise das Transkript des geplanten abstrakten Films von Malevič mit Hans Richter aus dem Jahr 1927, das die Formgenese des Suprematismus, beziehbar auf eine mögliche Architektur, am deutlichsten angibt. Aus dem Quadrat schieben sich im Storyboard in seiner horizontalen Auftrennung in gegensätzliche Richtungen zwei Balken auseinander, die in einer möglichen Drehung die Potenz aufweisen, sich zum statischen Kreuz zu verfügen. (Richter hat in den 1970er Jahren versucht, diesen Film zu realisieren. Die Bänder dazu befinden sich heute im Getty Research Archive, Los Angeles.) Dass Malevič diese Formgenese nicht nur im Film gedacht hat, sondern auch in Beziehung zu seinen Architekturentwürfen gesetzt hat, zeigt ein Architekton aus dem Jahr 1922 mit dem Titel *Zweite Phase in der Entwicklung des Suprematismus* (S-689). Es gibt genau diese sich auseinanderschiebenden Balken als Emblem auf seiner Oberfläche an. Tatsächlich wiederholt das wohl berühmteste Architekton Malevičs diese Genese in seiner Form selbst: *Alpha* besteht aus einer horizontalen Verschiebung, die, von einem dichten hohen Volumen ausgehend, sich unregelmäßig spaltet, teilt und längt. Es ist eine Bewegung, die dennoch nicht nur das Versinken zurück in die Fläche angibt. Die Expansion der soliden Form in unterschiedliche Richtungen ermöglicht aber dort auch, dass sich die Balken zum rechten Winkel verketten: Er ist *Alphas* Möglichkeit, in die Höhe zu wachsen. Das Gleiten hält als erkaltete Konstruktion an: Elevation und Statik als Katastrophe. Zu Malevičs Filmprojekt und dem dazugehörigen Storyboard, dem man diese Genese entnehmen kann, siehe: Timothy O. Benson und Aleksandra Shatskikh, Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter, in: *October* (Winter 2013) Nr. 143, S. 52–68; ich habe versucht, einige Aspekte von Malevičs Architektonen in Bezug auf diese Formgenese in einem kurzen Text zu verfolgen: Simon Baier, Anarchie der Fläche. Malevičs Blinde Architektur, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner, Christian Spies (Hrsg.) *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern*. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, München 2012, S. 325–327.

Text als Repräsentation von Worten denotiert werden, die sich als Rahmung von links oben und rechts unten um den Kreis stellen, in dem sich dieser Prozess ereignet. Die Fabrik stellt sich so als Analogon zu dem dar, was Bildzeichen und Buchstaben hier tun. All dies ist eine Form der Produktion, die sich auf der Stellwand ereignet, um sie mit einer Ökonomie zu verbinden. Dennoch fährt die zweite Potenz des Bildes dieselben Bahnen als Geisterfahrer entlang, um die Möglichkeit einer anderen Genese anzudeuten: eine zentrifugale Lösung der Volumen, ihre Bewegung durch den Kreis aus ihm heraus, die letztlich ihre eigene Kontur, ihre Linearität und Festigkeit betrifft. Die Fabrik, deren Werkbänke auf die Arbeiter warten, ist nur ein Moment, der in eine Drift einbegriffen ist, die ihre Form, ihre Grenzen und Gesetze, ihre ganze Ökonomie desartikuliert. Das formale Auseinanderfallen der Komposition betrifft dabei genauso die den Formen zugewiesenen Worte. *c / n*: geschwungene und gerade Linie,⁹⁶ Kreis und rechter Winkel heften sich als figurale Verformung an den Text. Sie sind zugleich die Elemente, aus denen derselbe immer schon besteht. Sie sind also das Gemeinsame, aus denen auch das eigentlich malerische Feld hier gebaut ist. Sie können einen Austausch initiieren, dessen Ausgang ungewiss und dessen Ziel unsichtbar bleibt. Die Produktion ist hier eine doppelte Artikulation; sie spricht mit gespaltenen Zunge. Die figurale Auflösung der Sprache folgt nicht derselben Politik wie die im selben Moment einsetzende Lesbarmachung der Malerei.

Exkurs: Ohne Titel (Rosa Luxemburg), um 1920

Ein solcher Austausch zwischen Bild und Schrift – der hier als unentschiedenes Problem der Ökonomie artikuliert wird, drängt dabei in einer Gouache, wahrscheinlich aus dem Jahr 1920, auf eine, wie ich denke, zwingend unbefriedigende Lösung zu. (Abb. 9) Das Blatt, das im Ganzen 9,7 x 9,7 cm misst, ist wesentlich kleiner und materiell labiler. Es ist dabei keinesfalls klar, in welcher Form dieser Entwurf hätte realisiert werden sollen, und es scheint mir fragwürdig, dass er als großformatige, museale Malerei geplant war. Luxemburgs Namen ist auf diesem Blatt dabei in die Mitte der Komposition gesetzt: hinter, in oder auf einem schwarzen Quadrat – dies ist nicht eindeutig auszumachen, aber für unseren Zusammenhang aus diesem Grund allein entscheidend.⁹⁷ Die besser lesbaren Partien greifen in der Zone darunter über das schwarze Feld weg in den roten Kreis aus, um dort nur noch als Wortteile, die mit roter Farbe getränkt sind, aufgefunden werden zu können. Die Elongation ins Rechteck, durch die in der Stellwand Schrift und Bild entzerrt nebeneinander bestehen konnten, ist hier in einem quadratischen Format zurückgenommen, so dass beide elliptisch ineinander rutschen. Kreis und Quadrat – dies ist zumindest ein Aspekt dieses Zusammenspiels – haben damit aber die Tendenz, zu

⁹⁶ Dies sind die Elemente, die Malevič in seiner Theorie der modernen Malerei extrahiert, die mit dem Kubismus als ihr lineares Grundgerüst sichtbar werden und sich verselbstständigen, um sich von der mimetischen Umrisslinie der Figur zu lösen. Dies beginnt exemplarisch in dem zusammen mit Lisickij als Lithografie veröffentlichten Text *Zu den neuen Systemen in der Kunst* (1919). Ich verweise hier auf die für den Zusammenhang relevanten Stellen in der englischen Übersetzung (Malevich Essays, Vol. 1, 1968, S. 97). ⁹⁷ Clark meint in Bezug darauf: „The letters float, and take on airy substance. They sink back into the black square.“ (Clark 2001, S. 252).

einer Art Rahmen des Textes zu degenerieren, der darin halb gelöscht, überschrieben und mit der wässrigen Farbe verschwommen, persistiert; ein Text, der offensichtlich einmal schwarz mit dem Pinsel geschrieben wurde, um danach panisch wieder in einem Medium, das solche Auslöschungen am Ende unmöglich macht, zum Verschwinden gebracht werden sollte. Wenn in anderen Werken Lisickijs eine vielleicht gezwungen erscheinende, penible Art der Ausführung vorherrscht, die auf eine genaue Durcharbeitung zuvor schließen lässt: Hier ist dies, in scharfer Ausnahme, nicht der Fall. Im Gegensatz zur Stellwand, wo das Quadrat mit anderen Formen eine schwer zu lösende Verbindung eingeht, ist es hier von den schwarzen Partien der Gouache vor allem durch eine dünne weiße Rahmung getrennt. Die durch zwei diagonal gesetzte und parallel zu einander laufenden Balken gleichsam angetriebene Rotation des Kreises hinter ihm lässt es deshalb unberührt. Alle Axonometrie, mit deren Hilfe Lisickij in dieser Zeit ansonsten den Bildraum mit paradoxalen Volumina bevölkert, fehlt. Damit fehlt der Gouache aber auch die vermittelnde Instanz, eine Möglichkeit des Übergangs, der ausgehend von einem suprematistischen Vokabular a-perspektivischer, flacher Formen diese als eine Form von Repräsentation entfalten könnte, die am Ende an eine sprachliche Denotation knüpfbar wäre: dies scheint mir, trotz allem, die exemplarische Lösung zu sein, die die Stellwand gefunden hat.

Dennoch stellt die Gouache, wenn auch auf anderem Weg, eine Relation zur Repräsentation, in diesem Fall zu einer menschlichen Figur, und im Besonderen deren Gesicht her. Das im Format nach oben verschobene zentrierte Quadrat und der es umgebende Kreis geben dem Blatt in seinem Aufbau offensichtlich proportionale Ähnlichkeiten zu einem Porträt. Die Gouache kann ebenfalls nicht, wie es Lisickij um diese Zeit für einige seiner Prounen vorschlägt und wie es Malevič selbst in einigen Ausnahmen mit seinen Gemälden gehandhabt hat, in unterschiedlicher Orientierung gehängt werden. Sie hat, im Widerspruch zur Rotationsbewegung, die ansonsten den Aufbau des Bildes bestimmt, ein klar gewichtetes Oben, das als orientierender Anhaltspunkt einerseits durch die aufs Papier gesetzte Schrift und andererseits durch die erhöhte Platzierung des Quadrats ausgewiesen ist, die dies bekräftigt: das Gefühl, das hier ein Rumpf fehlt, ist durch diese Verschiebung des Quadrats nach oben initiiert. Diesem liminalen Gesicht – der forcierte Versuch es zu sehen, folgt aus der Widmung, die genau dort als Name platziert ist, wo es, den Hinweisen folgend, sein müsste – fehlt aber nicht nur jede weitere Reminiszenz, die über solche proportionalen Analogien hinausgehen würde. Es ist vor allem der leere Ort des Gesichts, der als Ort imaginärer Identifikation zugleich der opakste Punkt der Gouache ist, an dem jedes komplexe Davor und Dahinter, Darunter und Darüber, das die Gouache ansonsten in ihrem Bildraum durchspielt, zugunsten einer Fläche tendenziell aufgegeben ist.⁹⁸ Diese Fläche des Quadrats ist jedoch keine einfache Identifikation mit der bemalten, materiellen Ebene des Werks: ihre wässrige Inkonsistenz ist vor allem als problematische, aber immerhin mögliche Schreibfläche charakterisiert. Die Buchstaben, die hier noch unsicher und vor allem mit der Hand

⁹⁸ Clark schreibt: „under the spell of Malevich, part of the point still was the non-naming, the unmeaning.“ (Ebd., S. 252).

gemalt sind, schreiben die Identität der Person in das Bild ein. Der Eigenname und damit der direkteste Bezug zur Singularität des Individuums, *Rosa*, wurde dabei offenbar als erstes Wort auf das Bild gesetzt. Er ist mit der Größe des Quadrats kongruent, die sich daran ausrichtet. Die Form des Quadrats kann diesen Namen ganz beinhalten, um ihn damit zugleich zu überdecken. Die schwarze Fläche ist der Beginn des Schreibens wie ihr paradoxaler Endpunkt. Die lithografische Umsetzung von Malevičs Essay *Zu den Neuen Systemen in der Kunst (O novyh sistemah v iskusstve)* aus dem Jahr 1919 markiert dafür einen Ausgangspunkt: Dort, wo sich Studenten in der Übertragung des Textes verschrieben haben, sind kleine suprematistische Formen darüber gesetzt, die den Lesefluss am Ende durchbrechen.⁹⁹ Lisickij wird dies dahingehend weiterführen, dass er für die ein Jahr später mit Schreibmaschine produzierte Publikation des *Unovis Almanachs, Vol. 1* (1920) auf der ersten Seite mit einem schwarzen Quadrat beginnt, um den Text darunter als maschinenschriftlichen grauen Block in eine formale Verwandtschaft dazu treten zu lassen.¹⁰⁰

Kreis und Quadrat zusammen öffnen sich also in der Gouache auf die Ähnlichkeit Kopf/Gesicht, um im selben Schritt diesen Raum durch einen ihm widersprechenden, nämlich den der Schrift, zu punktieren: beides sind die Schleusen, mit denen die suprematistische Bildsprache auf das geöffnet wird, was als Referentialität ansonsten in ihr absterben sollte. Diese Fusion, die im Quadrat selbst zur Auslöschung der Lesbarkeit im Ganzen führt, das heißt aber auch zur Auslöschung von dem, was einmal ein Gesicht gewesen ist, ereignet sich Kraft dieser Negation aber nie ganz. Die Schrift dringt, mit dem Nachnahmen Luxemburgs über das schwarze Quadrat hinaus, in den Bildraum ein. Sie behält einen Teil ihrer Lesbarkeit zurück, die in einer Gegenbewegung die gegenstandslose Sprache und das Quadrat selbst überdeterminiert. Die unlesbar gewordenen Buchstaben werden aus dem Zusammenhang wieder rekonstruierbar. Die Bewegung eines nihilierenden Sogs stellt sich auch hier als strukturell umkehrbar aus. Die Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit der Ausarbeitung der Schrift bildet so auf der einen Seite eine temporale Dimension des Bildes, die sowohl als beginnende Konkretion wie unaufhaltbarer Verfall der Schrift ausgelegt werden kann. Diese Temporalisierung stellt aber auch formal die zwingende Lösung, will Lisickij nicht die Kohärenz des Bildes im Ganzen opfern, um es mit einer zweiten, immateriellen Ebene zu überblenden, die dann seinen ganzen Rest zum unmissverständlichen Hintergrund absinken ließe: Die Schrift solide werden zu lassen, den Buchstaben im Ganzen feste Konturen zuzugestehen, würde ihre eigentliche Bindung an die Malfläche und sie selbst damit um ihre Einheit bringen: Es würde unmissverständlich klar werden lassen, dass der Raum der Schrift nicht der Raum der Malerei ist. Die Malerei mit einem Namen zu überschreiben, der nicht mehr ihr Titel, sondern, als gesetzte Zeichen, ihr Teil werden soll und der sie selbst im Ganzen durchdringt, ist sicherlich das Ziel. Die Gefahr, das Bildfeld zum bloß farbigen Hintergrund absinken zu lassen, scheint die Gouache mit aller Vehemenz ebenso greifbar werden zu lassen. Lisickij schreckt davor zurück.

⁹⁹ Malevičs Text existiert mit deutscher Übersetzung als Faksimile der lithografischen Publikation (Kasimir Malewitsch, *Über die neuen Systeme in der Kunst*, übersetzt von Thomas Kleinbub, Zürich 1988). ¹⁰⁰ Für eine Abbildung dieses Covers, siehe: Andrei B. Nakov, *Abstrait/concret. Art non objectif russe et polonais*, Paris 1981, S. 72.

Seine um 1920 konzeptualisierte Lesart des *Schwarzen Quadrats* als Ende und Beginn zugleich, wie er sie in seinem in unterschiedlichen Versionen veröffentlichten Text zu seiner Malerei mit dem Titel *Proun* vorschlägt, zeigt sich also an dieser Stelle als Öffnung des Tableaus auf die Schrift sowie eine neue Form repräsentationaler Referenzialität, die den menschlichen Körper und sein Bild in sich trägt. Damit lässt sich das Projekt für ein Monument für Rosa Luxemburg nicht nur mit dem Entwurf für eine Rednertribüne in Verbindung bringen, wo Lisickij ebenfalls aus Anlass des Todes einer Person des öffentlichen Lebens den Screen der Schreibfläche des Quadrats nach oben zieht und von einer fotografischen Repräsentation darunter, der Lenins, trennt. Die Referenzialität stellt es auch an den Anfang einer in Lisickijs Œuvre weit ausgreifenden Werkgruppe – eine Reihe von Porträts der 1920er Jahre, die durch den Einsatz der Fotografie in andere Bahnen gelenkt werden kann und die zum kohärentesten Genre gehört, das sich im Verlauf der 1920er Jahre in seinem Werk konsolidieren wird, ein Genre, das die in der Gouache entfalteten Probleme wiederaufnehmen wird. In der Regel wird er die Frage nach der Möglichkeit des Porträts, die er sich während seiner Zeit in Deutschland und in der Schweiz wiederholt und insistierend stellt, nicht mehr an politischen Persönlichkeiten erproben, sondern, der temporären Verschiebung seiner Produktion außerhalb des sozialistischen Raums, das heißt ökonomisch von Lenins NEP in den freien Markt für abstrakte Kunst Europas Rechnung tragend, vor allem mit Hilfe von Künstlerfreunden, wie Hans Arp und Kurt Schwitters, in Selbstdarstellungen oder an Familienmitgliedern erproben. (Abb. 10) Ich werde darauf, ausgehend von Lisickijs Selbstporträt aus dem Jahr 1924 zurückkommen.

Die Schreiber

Ich möchte nach diesen extensiven Exkursen zu vorausgehenden Artikulationen einer Verbindung von Malerei und Schrift und damit einer möglichen Fusion der Abstraktion mit politischer Rede, zur ersten Seite des Leporellos zurückkehren, die für diese Exkurse der eigentliche Ausgangspunkt gewesen ist. Lenins Porträt, vermittelt über Goldstejns Fotografie von einer Rede Lenins im Mai 1920, findet sich auf der ersten Seite des Leporello spiegelverkehrt wieder. Die kubische Holztribüne, von der hier nur noch die Brüstung zu sehen ist, läuft nach unten zuerst in ein abstraktes Streifenmuster aus, das dann als Teil des Ausstellungsraums selbst erkennbar wird. Lenins Name erscheint dort auf einer Stellwand, die im Zickzack gefaltet verläuft. Eine Verflechtung von Buchstaben, abstrakten malerischen Signifikanten; dazwischen phänomenale Reste eines architektonischen Raums, der damit verschwimmt: Dies alles ersetzt Rumpf, Beine und Füße, die bereits im Entwurf für eine Rednertribüne präzise die Zone im Bild gewesen sind, die ablesen ließ, dass der Körper selbst dort keinen Platz mehr findet. Die Brüstung, auf der Lenins Hände im Leporello ruhen, ist nur noch ironisch durch zwei schwarze Vertikalen

in einen Bildraum gesetzt, Pfeiler, die sich bei genauerem Hinsehen als bloße Farbstreifen im Ausstellungsraum erweisen. Ich habe ebenfalls bereits darauf hingewiesen, dass die hier gezeigte Stellwand paradoxerweise die Form des Leporellos vorwegzunehmen scheint, um damit die Reproduktion der Ausstellung selbst als immer schon gewesen in sich aufzunehmen. Die Analogisierung von Stellwand im Besonderen und Leporello im Ganzen kündigt aber auch an, dass das, was hier mit dem Namen *Lenin* bezeichnet ist, nicht nur im Vorbeigehen in der Ausstellung lesbar ist, sondern, dass es etwas bestimmt, was durch die Entfaltung des gesamten Leporellos verständlich werden soll.

Zuerst und basal lässt sich sagen, dass dem Problem, für Schrift und Bild einen gemeinsamen Raum zu finden, in der Ausstellung keine Fusion, zumindest nicht innerhalb eines geschlossenen Tableaus, als Lösung gegeben ist. Die Faltung der Wand spaltet die Ansichten auf. Sie kann sowohl als abstrakter Block wie als Träger von Buchstaben und detaillierter Information gesehen werden. Diese Spaltung bestimmt damit zugleich das visuelle Feld des Betrachters als neuen und eigentlichen Träger eines Bildes, in dem diese Spaltung selbst aufgehoben werden könnte, und zwar indem sie temporalisiert wird. Die Zeit ist die Lösung für das, was sich in der Fläche des Raums nicht ereignen kann. Die Raumfalten glätten sich im Vorüberziehen – Lisickij benutzt, wie wir gesehen haben, bevor das Leporello im Katalog beginnt, genau diesen Begriff als Charakterisierung für die bevorstehende Lektüre,¹⁰¹ ein Begriff, der sich hier als dialektische, zweite Hälfte dessen zeigt, was ansonsten durch die Faltung voneinander getrennt ist. Die Gleichzeitigkeit von Auslöschung und Einschreibung, die in der Gouache zu Rosa Luxemburg noch zu unlösbaren Widersprüchen führt, die dort nur durch Anzeichen des noch Unfertigen ihre Legitimation behalten, ist als Funktion der Beine des Betrachters in einen Raum eingeführt, in dem die historische Trennung von Buchstabe, Figur und Abstraktion durch deren Benutzung porös werden soll.

Lenins Beine dagegen, die ihn als Körper an einen Boden binden würden, sind nicht nur abgeschnitten. Die Substanz des Holzsockels ist gegen Sprachzeichen ausgetauscht: Die unterhalb der gefalteten Stellwand stehenden Vitrinen zeigen, wie ein kleines Schild darüber lesbar macht, Lenins Werke in 50 Sprachen. Das Leporello als gereinigte Form der Präsentation dessen, was in der Ausstellung selbst zu sehen war, zeigt diese Bücher aber eigentlich nicht, sondern stellt Lenin selbst in den Dienst ihrer Destruktion: Die Schauvitrinen der Bücher sinken zur stummen Sockelzone der Montage ab, in der sie nichts weiter als ein graues, indistinktes Band sind. Im Gegenzug ist er selbst jedoch nicht als arbeitender Journalisten zu sehen, sondern als ein Wesen, das als Speicher und Emissionsgerät für in Papierform zirkulierende Information besteht, eine Form, die sich jedoch nicht mehr in festen Bindungen, blätterbaren Seiten und Ledereinbänden formiert. Lisickij lässt aber, folgt man dem Korrektiv von dokumentarischen Ausstellungsansichten, die die Lenin gewidmete Station im Ganzen zeigen, aus der Repräsentation im Leporello nicht nur die *Gesammelten Werke*, als sichtbaren Korpus gebundener Bücher, weg,

101 Pressa 1928.2, S. 16.

Er lässt auch den Pilaster verschwinden, auf den die gefaltete Stellwand in der Ausstellung zuläuft. Denn tatsächlich wäre dort dem von links kommenden Besucher ein aufragender Pilaster entgegengestellt, der ein in diesen diagonal gestelltes, gerahmtes Porträt Lenins samt Fahne gezeigt hätte: in einer übereilten Synthese stoppte das Porträt das Werden Lenins durch eine tatsächlich ikonische Repräsentation, installiert in einer ansonsten eben dem Sakralen vorbehaltenen Ecke. Die Station in der Ausstellung würde darauf hinauslaufen: die Analogisierung gesammelter Werke, als Korpus von Büchern, mit einer zu erinnernden Ikone. Lisickij ersetzt also dieses Bild im Leporello durch ein wesentlich profaneres, wie ungleich volatileres. Die Kaskade diagonaler Zeitungsschnipsel geben diesem Körper zwar letztlich kein Volumen, kein Fleisch und keine Stimme, aber trotzdem etwas zu sagen, das aber keine politische Theorie und letztlich auch keine eigentlich politische Ankündigung ist. Lenin ist aus nichts als den vielen Stimmen der Berichterstattung gemacht, weshalb er als singuläre Figur nicht nur fortleben kann, sondern auch ersetzbar ist. Während die Stellwand in Vitebsk, was ihr zentrales Wort – Produktion – betrifft, noch unentschieden scheint, oder genauer auf eine paradoxe Verschränkung hinausläuft, denn das Wort verweist sowohl auf den Ort und das Dispositiv der Fabrik. Er verweist aber auch auf den Prozess einer exzessiven zentrifugalen Dispersion von Objekten in gegenstandsloser Erregung durch die sie zeigende Malerei. So ist gesellschaftliche Produktion hier gänzlich neu ausgelegt und anders expliziert. Das heißt aber auch: Die Verschränkung der Mittel der Darstellung mit dem, was diese zeigen, ist damit anders hergestellt. Sucht man in der Dokumentation der Ausstellung nach Figurationen gesellschaftlicher Produktion, die analog zu den Fabriken der Vitebsker Stellwand, gelesen werden könnten, wird man an unterschiedlichen Stellen fündig. Zentral und direkt vom Eingang der Ausstellung aus zu sehen sind es die acht großen *Transmissionsriemen*, die paarweise, diagonal zueinander, zwischen großen Zylindern gespannt, vom Boden zur Decke verlaufen.¹⁰² Daneben sind es vor allem Figurationen von Arbeitern, die im Leporello auf industrielle Produktion verweisen könnten. Deren Arbeit scheint dabei auf den ersten Blick nicht direkt an Maschinen geknüpft. Denn es ist ja hier das Lesen und Schreiben selbst, das als primäre Form von Produktion gezeigt wird.

Lenins Selbstbeschreibung der Funktion der Zeitung trifft deshalb, blättert man das Leporello chronologisch weiter, um seine über die Faltung laufende Botschaft zu lesen, sofort auf das Ohr eines alten, bärtigen, bebrillten Schreibers. (Abb. 11) Er sitzt neben einer weiteren, wesentlich jüngeren Figur. Als allegorisches Paar sind diese, wie es die Montage angibt, vor dem Eingangsportal zur Ausstellung selbst platziert, dessen Ziegelsteinpfeiler an ihrem unteren Ende in eine Innenwand der Ausstellung übergehen, genauer, eine über und über mit Zeitungen beklebte Wand. Auch hier – analog zur Figuration Lenins – ruht der gezeigte Aufbau nicht auf einem diesen tragenden Boden, sondern auf einer approximativen Unendlichkeit aus Papier. Der Übergang, als topologisch paradoxe Ineinssetzung von Außen- und Innenansicht, vermittelt aber auch zwischen der oberen Bildzone der Seite, auf der die Schreiber

102 Im Katalog ist diese von Lisickij gestaltete Station unter der Nummer 3 und dem Titel *Transmissionsriemen* geführt. (Ebd., S. 3).

platziert sind, und der unteren, auf der zuerst eine Massenversammlung auf einem öffentlichen Platz in Moskau gezeigt ist, bevor danach wieder zur Außenansicht des Pavillons in Köln zurückgekehrt wird.

Die zwei Generationen der Schreibenden, die hier als erste und unmittelbare Empfänger von Lenins Rede ausgezeichnet sind, um zugleich deren direkte Rückführung in Schrift zu initiieren, sind dabei subtil voneinander geschieden. Der noch mit Tinte schreibende Alte – das Tintenfass ist links von seiner Hand zu sehen – verbindet seinen Blick mit dem, was er schreibt und versucht gleichzeitig das Papier noch als festen Grund mit der Hand zu halten, auf dem sich Worte zumindest formen sollten, denen sein Blick kontrollierend folgt, um sie an den eigenen Intentionen zu messen. Das Papier bleibt aber hier auffallend frei von Schrift. Nur der Schatten des Tintenfassens sickert als unkontrollierbarer Fleck in seine Oberfläche ein. Beim jungen Schreiber, rechts daneben, ist das Attribut des Tintenfassens erstens durch eine Schraubzwinge ersetzt, die damit das Handwerk, und noch genauer, die Metallindustrie als Ursprung und Inhalt des Geschriebenen zugleich ausweist. Noch dazu – dies ist die zweite Differenz, die die Generationen hier trennt – hat sich dessen Blick, während er doch zu schreiben scheint, vom Blatt gelöst, um sich, in einer eigenartig unfokussierten Aufmerksamkeit, etwas zu überlassen, das seinen Stift trotz allem bewegt. Tatsächlich ist seine Hand und der Stift bereits an die oberste Kante des Papiers gerückt. Der Schatten der Kante, auf der der Stift entlangfahren müsste – also dort, wo das Papier geschnitten ist und endet – führt in der Montage von diesem Papier weg, hin zu einer gedruckten Schrift. Das aus dem Papier auslaufende Schriftband löst dabei die Kohärenz der durch den Betrachter supponierten Tischplatte samt dem auf ihr liegenden Papier schließlich ganz auf. Gleich darunter befindet sich der Himmel Moskaus, der die Schriftbänder als ihr Äther letztlich trägt.

Lisickijs Montage zeigt sich hier in vielerlei Hinsicht als äußerst präzise. Der Stift berührt nicht nur das Blatt nicht mehr, das der junge Schreiber nicht mehr betrachtet, um den Ergebnissen seiner Schreibintentionen zu folgen. Würde der Stift das Blatt am Ende berühren, dann auf dessen Schnittkante. Die Montage registriert deshalb im Bild des Schreibens ihre eigene Produktion von Schrift, die nicht geschrieben, sondern einerseits geschnitten und geklebt ist. Der Schnitt, mit dem sich die letztlich immaterielle Grenze und zugleich das Ende des Papiers als Träger ankündigt, als Rand der Materialität – diese Semantisierung scheint mir für Lisickij entscheidend – bezeichnet damit aber auch eine Form des Schreibens als Produktion gesellschaftlichen Sinns. Die gedruckte Schrift kann den festen singulären Grund des Tisches, des Tableaus oder eben des Papiers selbst verlassen. Als Code ist ihre Materialität selbst nur bedingt entscheidend. Weil aber doch alles hier, überbordend und immer wieder – die Fluten der Zeitungsseiten, die hinter den Schreibenden herabfließen, zeigen es an – auf Papier gedruckt bleibt und für den Moment bleiben muss, ist dieses Verlassen des materiellen Trägers nur als ideelle Grenze aufweisbar. Diese Grenze ist eine der zentralen Semantisierungen des Schnitts in Lisickijs Montage. Sie erlaubt dabei nicht nur das phantastische Zusammentreffen von Orten und Zeiten, die ansonsten nicht zueinander kämen: Innen- und Außenraum der Ausstellung gehen unmittelbar ineinanderüber; Köln und Moskau vereinen sich auf einem Blatt. In Bezug auf das Foto-Fresko in der Ausstellung konnte bemerkt wer-

den, dass Lisickij den Schnitt der Montage als genuin politisches Mittel der Versammlung artikulieren kann, weil er Formate erlaubt und, davon abgeleitet, politische Subjekte generiert, die ansonsten nicht möglich wären. Hier erlauben Schnitte aber noch ein Drittes. Und dies verweist zurück auf die basale Theorie eines Spektakels der Politik, wie Lisickij sie im Kontext der *Figurinen-Mappe* zur Oper *Sieg über die Sonne* 1923 artikuliert.¹⁰³ Wir erinnern uns, dass er hier einerseits von einer absoluten Immersion der Subjekte im Spektakel des öffentlich-urbanen Raums spricht: „Die großartigen Schauspiele unserer Städte beachtet niemand, denn jeder ‚Jemand‘ ist selbst im Spiel.“ Gleichzeitig setzt er dieser von ihm als amorph gekennzeichneten Immersion eine Form entgegen, durch die sich diese Vernäherung des Subjekts überhaupt erst zeigen kann und damit ihm selbst verständlich wird: „Alle Energien müssen zur Einheit organisiert, kristallisiert und zur Schau gebracht werden. So entsteht ein Werk.“¹⁰⁴ Die Funktion des Kunstwerks als ein Prinzip der Schaustellung besteht also darin, eine konzentrierte und letztlich abgeschlossene, endliche Form zu schaffen, mit der eine liminale Trennung zwischen Subjekt und Welt eingerichtet ist. Die Funktion dieser Trennung kann aber allein darin bestehen, sich dieser eigenen Implikation – als „im Spiel sein“ – sicher zu werden, und nicht, sie aufzulösen. Als Mittel der Versammlung – die Buchloh im Fall der Ausstellung als „simultaneous collective reception“ charakterisiert hat¹⁰⁵ – ist der Schnitt deshalb hier also zugleich für eine bestimmte Form von Trennung verantwortlich, die wir hier am figurierten Subjekt ablesen können. Wir haben versucht, Buchlohs Einschätzung in Bezug auf das Foto-fresko in der Hinsicht zu komplementieren, dass sein Format und seine Struktur in der Ausstellung keinesfalls etwas sichtbar macht, das tatsächlich alle im selben Moment sehen können. Die Verstellung der Sicht, die eben das Format und seine spezifische Installation in der Ausstellung mit sich bringen, trennt die Masse seiner Betrachter zugleich auf; die möglichen Ansichten sind konstitutiv fragmentiert und können sich erst wieder in der Zeit zu einem schwer greifbaren Ganzen fügen, das aber nicht, zumindest nicht einfach durch Sprache, als bestimmte Botschaft oder sogar auch nicht *als reproduzierbares Bild* vermittelbar ist. Dies ist der Effekt einer monströsen Lateralität und ihrer Segmentierung, die das Leporello als formale Struktur in sich aufnimmt.

Im Fall der Schreiber erlaubt der Schnitt die Produktion von etwas, nämlich reproduzierbare Druckbuchstaben, die den Händen der Arbeiter nicht entstammen können, weil hier doch nur schwer distribuierbare Handschrift vorliegen dürfte. So sehr die beiden Schreiber auch in einem *closed circuit* involviert sind – als Empfänger von Lenins Rede, die selbst Kondensat einer Masse von Zeitungen ist, beginnen sie unmittelbar und erneut zu schreiben, und zwar gedruckte Sendungen, die selbst wieder der Masse an Zeitungen zugeführt werden sollen – so sehr zeigen sie sich in dieser Aktivität von ihrer eigenen Subjektivität als Ort des Willens und der Intentionalität getrennt. Der auf einen unbestimmten Punkt gerichtete Blick des jungen Schreibers genauso wie sein Stift, der die Schreibfläche nur noch an ihrer eigentlichen Grenze berührt, stehen dafür exemplarisch ein. Die Trennung ist hier also als

¹⁰³ Vgl. Lissitzky (1923e) 1967, S. 36 ff. ¹⁰⁴ Ebd., S. 353. ¹⁰⁵ Buchloh 1984, S. 94.

eine von dem charakterisiert, was wir Selbstbewusstsein nennen könnten. Die Auflösung des einen Kreislafs, von dem der alte Schreiber Zeugnis ablegt, und der noch dafür steht, etwas schreiben zu wollen, das dann per Hand aufs Papier gebracht wird, um es unmittelbar zu sehen, das heißt, es an dem zu messen, was ein Wille realisieren wollte, meint hier die Ersetzung durch einen neuen, in dem dieser Wille als individueller und auktorialer eliminiert scheint. Diese Einstellung des Subjekts in einen neuen Kreislauf, in dem es selbst nicht als Anfang und Ursprung figuriert, entziffert sich dabei auf der einen Seite als Leere und Dissoziation. Auf der anderen steht sie aber sicherlich auch als Ankündigung für eine neue Form von Fülle. Beide Dimensionen brechen sich hier am Problem des menschlichen Körpers, der als entscheidendes Scharnier dort eingefügt ist. Schraubzwinge und Druckbuchstaben sind seine ihn rahmenden Klammern. Industrie und industrielle Produktion von Schrift sollen offensichtlich eine Fusion eingehen, wo das Material im Prozess seiner Verarbeitung selbst seine eigene Information generiert, um in dieser Selbstbeobachtung den eigenen Prozess der Formgenese zu optimieren. Die Mitteilungen, die die Schreiber im Leporello schreiben – „Verbreitet dies unter Euren Landsleuten! Teilt allen Nachbarortschaften, Gehöften, Dörfern und Siedlungen über die Bauernzeitung mit. Genossen, Arbeiter und Arbeiterinnen! Schreibt an den ‚Hammer‘, teilt Eure Meinung mit.“ – folgen also letztlich keinem anderen Zweck, als die Produktion und damit die Materialformung zu verbessern. Der Zeitschrift mit dem Titel *Hammer* zu schreiben, impliziert deshalb tatsächlich auch, wenn man so will, dem Hammer als Werkzeug zu schreiben, der in Folge dieser Selbstbeobachtung neu und anders bewegt werden kann.

Das Subjekt kann deshalb innerhalb seiner Immersion nur als Relais, Durchgang und Transmitter erscheinen. Zurück bleibt jedoch von ihm die technisch anachrone Hand, die hier immer noch zum Schreiben ansetzt. Ihre Aktivität ist dabei in einen Hiatus versetzt. Im Bild schreibt und schreibt sie zugleich nicht. Dies ist ihre Figuration und ihre paradoxe Existenz, die es zu begründen gilt. Der beklemmende Eindruck, den die Absorption des jungen Arbeiters hervorrufen muss daher rühren, dass er geschrieben wird; aber auch, dass sein Körper genau dies, so seltsam es sich anhören muss, nicht vermag. Die dritte und größte Figuration des Schreibers im Leporello bestätigt diesen Verdacht. (Abb. 12) Seine Schreibfläche wird an ihrer Unterseite von einem metallenen Schwungrad geschliffen. Teile seines Körpers zeigen sich hier direkt mit der Maschine verbunden: sein linker Handballen liegt nicht mehr auf dem Papier, sondern ruht auf einem von unten kommenden Maschinenteil. Der nach oben laufende Arm ist an eine Spirale gebunden und letztlich durch sie ersetzt, die als Form metonymisch für elektrischen Strom steht, eine Form, die an ihrem oberen Ende eine Glühlampe zum Leuchten bringt. Auch hier ist die eigentliche Schreibfläche – das Papier, das der Stift vielleicht berühren könnte – leer. Der Eindruck der Absorption¹⁰⁶ des Arbeiters, als Innehalten und Unterbrechung, die gleichzeitig seine eigene Automatisierung in Gang bringt, wurde hier durch eine Trübung der Brille, die er im Gesicht trägt – vor allem des rechten Glases – verschärft. Die Richtung seines Blicks ist damit unkenntlich gemacht, und der Effekt der Dissoziation zwischen Auge und Schreiben verschärft. Vergleicht man den Druck im Katalog mit dem Originalentwurf (Abb. 13), so zeigt sich, dass die Trübung

von Lisickij dort sogar koloristisch hervorgehoben wurde. Sie beschädigt die Sicht des Auges durch Farbe, um es vom Rest des Körpers zu separieren.

Exkurs: Der Tod des Autors als Werbung – eine kapitalistische Szene

Solche Separationen von Schreibwerkzeug, Fläche der Markierung und Subjekt zeigen sich in Lisickijs Œuvre, blickt man auf die Arbeit der 1920er Jahre zurück, als fundierende Motive; und vor allem bestimmen sie seine Experimente mit dem Fotogramm um 1924. Dies ist die eine Perspektive, die ich an dieser Stelle versuchen möchte für sein Werk zu rekonstruieren. Die andere, die damit unmittelbar verbunden ist, betrifft die Artikulation des papierenen Bildträgers innerhalb dieses fotografischen Dispositivs der Bildproduktion im Besonderen. Ich werde diese beiden Perspektiven anhand von vor allem zwei Werken genauer und ausgedehnt entwickeln. Zum einen dient dazu eine eher wenig bekannte Auftragsarbeit Lisickijs für die Firma Pelikan, zum anderen das wohl am breitesten rezipierte Werk Lisickijs: sein Selbstporträt mit Zirkel.

Beginnen wir mit der Arbeit für die Schreibwarenfirma Pelikan, die er während eines Sanatoriumsaufenthalts in Locarno und unter Vermittlung von Kurt Schwitters konzipiert hat. (Abb. 14) Die Arbeit fällt nicht nur in eine Zeit, in der er beginnt, die Tableau-Form seiner abstrakten Gemälde aufzulösen, um sie auf Ausstellungsräume im Ganzen zu übertragen. Für dieses Bestreben steht sicherlich exemplarisch der für die *Große Berliner Kunstausstellung* 1923 entwickelte *Prounenraum*. Lisickij beginnt genau zu diesem Zeitpunkt auch, die Buchstaben als dreidimensionale Körper aufzufassen und zu gestalten.¹⁰⁷ Für Pelikan entwickelt er neben tatsächlich dreidimensionalen Objekten wie eine Schachtel für Siegelwachs und ein großes Holztafelrelief

< 106 Ich verwende an solchen Stellen offensichtlich einen Begriff – den der Absorption –, der vor allem durch Michael Fried für die Kunstgeschichte der Moderne konturiert wurde. Er entwickelt ihn ausgehend vom kunstkritischen Diskurs des 18. Jahrhunderts und als Gegenbegriff zu einem zweiten Begriff: der Theatralität. (Vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago und London 1988). In Fried's Verständnis verweist er auf die Darstellung eines Menschen durch die Malerei, der in eine bestimmte Aktivität, die er gerade ausübt, versunken ist. Obwohl das moderne Tafelbild sich auf einen zudringlichen Kontext öffnen muss, nämlich den der öffentlichen Ausstellung, in der der moderne *Jedermann* der kapitalistischen Demokratien seine unqualifizierten Blicke, seine Urteile und Bewertungen an dieses Kunstwerk heften kann, findet durch solche Figurationen eine Gegenbewegung dazu statt. Das dargestellte Subjekt, sich mit der Malerei selbst analogisierend, hält die Fiktion aufrecht, dass es nicht gesehen (respektive vom Maler gemalt) wird. Die Absorption als Tendenz einer Autonomisierung des Kunstwerks, die es durch ein bestimmtes *In-der-Welt-Sein* seiner dargestellten Figuren repräsentiert, soll dabei, in Parallele, eine bestimmte Form von Rezeption initiieren, die letztlich dem Modus, in dem sich die dargestellte Person befindet, ähnelt. Nur durch Modi der Absorption kann ein starker Begriff des Taberaus, wie ihn Fried damit gleichzeitig einführt, aufrecht erhalten werden, der für eine bestimmte Trennung zwischen Welt und Kunstwerk steht. Die modernistische Malerei markiert innerhalb dieser Geschichte eine eminente Schwelle. Sie anerkennt, dass Absorption nur eine Fiktion sein kann und erweist der an sich theatralen Bedingung der Malerei in der Moderne Referenz. Fried bestimmt diese Anerkennung durch Modi des Aufblickens und Anblickens der dargestellten Figuren. (Vgl. dazu vor allem Kapitel 4, und dort die, wie mir scheinen, deutlichsten Passagen zu Manets Malerei, in: Michael Fried, *Manet's Modernism*, or, the Face of Painting in the 1860's, Chicago und London 1996, S. 267–323; Fried 1988). Die Schreiber in Lisickijs Leporello sind nicht gemalt. Sie befinden sich dezidiert nicht auf einem Tafelbild, sondern innerhalb einer Extremform seiner Auflösung. Sie blicken von ihrer Arbeit auf, aber den Betrachter nicht an. Ich habe versucht zu zeigen, wie diese Zerstörung von Intentionalität hier einerseits als jubilatorische Einstellung des Menschen in Medienverbünde gelesen werden kann. Sie sind aber auch, weil ihre Körper und Schreibgeräte dem als Reste widerstreben, Figuren der Trennung und der Heraussetzung, wie sie Lisickij selbst in seinem Anspruch an das Kunstwerk als Kristallisation des Spektakels formuliert. Ohne dies überstrapazieren zu wollen, lassen sie sich so tatsächlich an eine Geschichte der modernistischen Malerei und der Auflösung des Tableaus zurückbinden, von der sie immer noch sprechen. 107 Auf diese Kongruenz hat Peter Nisbet hingewiesen (vgl. Nisbet 1995, S. 340–341).

mit Spiegel auch die Idee, die aus seinem Selbstporträt aus dem Jahr 1924 stammende fotografierte Hand zu vergrößern und, auf Karton geklebt, frei stehen zu lassen.¹⁰⁸ Als Fotogramme produziert Lisickij drei Arbeiten für Pelikan, auf denen jeweils der Schattenwurf des Firmennamens zu sehen ist. Ich möchte mich im Folgenden vor allem auf den Entwurf für eine Werbung für Tinte konzentrieren.¹⁰⁹ Ein Füllfederhalter schwebt dort in einem schwer bestimmbar Bildraum. Er wird eine nicht weniger klar auszumachende Schreibfläche berühren – oder hat sie berührt – die temporale Struktur ist auch hier ambig. Denn unterhalb der Spitze des Füllfederhalters steht bereits ein Wort geschrieben – Pelikan –, in einer Schrift, die, durch das Logo der Firma vorgegeben, einerseits die Handschrift noch imitiert, aber zugleich klar als reproduziertes Bild erkennbar ist, das Lisickij, um dies noch hervorzuheben, sich gegen rechts verzerren lässt. Die Schrift ist als Kontaktabzug in der Dunkelkammer aufs Papier gekommen. Ein Teil des fotografischen Bildes ist also einer Überlagerung und Schichtung von Papieren geschuldet. Das Papier ist aber nicht nur gedoppelt, es ist auch verschoben, um so seine Kongruenz mit dem Bildgrund aufzugeben. Es wurde, genauer, in der Dunkelkammer über dem Fotopapier angehoben, um einen Zwischenraum zwischen sich selbst und dem eigentlichen Bildträger zu schaffen. Die Schrift verzerrt sich durch dieses Anheben zu einem jetzt repräsentierten Bildobjekt, das in einem genuine Bildraum vorzufinden ist. Diese Operation bringt mit sich, dass der Füllfederhalter dadurch *im Bild* und nicht mehr nur *auf dem Bild* schreiben könnte. Die Artikulation des fotografischen Bildraums wie die Offenlegung seiner materiellen Bedingtheit ist dabei hier nicht primär an ein Objektiv oder eine Linse gebunden, die Ersatz des menschlichen Auges wären, um dessen natürliche Perspektive monokular und rationalisiert zu wiederholen. Sie geht stattdessen, analog zur Malerei, von der Fläche des fotografischen Abzugs aus, auf der sich hier aber nicht Farbe, sondern das Licht einträgt. Die Durchsicht durch das Negativ – im einfachsten Fall wäre es ein auf Papier gedrucktes Wort wie eben *Pelikan* – das sich durch die Projektion in der Dunkelkammer als Positiv auf dem Abzug zeigt, ist dabei durch Collage, Mehrfachbelichtung und auf das Papier gelegte Objekte gestört. Die Eröffnung eines eigentlich illusionistischen Raums und die gleichzeitige Offenlegung seiner Produktion auf der fotografischen Fläche ist also nicht das Ergebnis von Linsen oder Löchern, sondern eben das einer Verschiebung von ansonsten sich transparent aufeinander abbildenden, planen Ebenen.

Die damit hergestellte Oszillation zwischen realer Schreibfläche des Papiers und fiktionaler Schreibszenen – der dargestellte Füllfederhalter ist an beiden Orten zugleich – ist in diesem Zusammenhang sicherlich auch zu einem guten Stück frivol. Der Verschluss des dargestellten Tintenfassens, das neben dem Füllfederhalter und der

108 Vgl. ebd., S. 341. **109** Lisickij bezeichnet dieses Fotogramm in einem Brief, datiert auf den 16. Oktober 1924, als „photographisches Tintenplakat“, woraus man schließen kann, dass eine starke Vergrößerung der Arbeit von Lisickij intendiert war. (Brief an Sophie Küppers, abgedruckt in: Lissitzky-Küppers, 1967, S. 50; vgl. auch Nisbet 1995, S. 344). Zu diesen Arbeiten existiert ein in seinen Thesen überaus interessanter Text: Paul Galvez, Self-Portrait of the Artist as a Monkey-Hand, in: October, Vol. 93 (Sommer 2000), S. 109–137. Schwitters' Entwürfe für Pelikan, einige davon wurden in einer gesonderten Ausgabe der Zeitschrift *Merz* publiziert, werden hier diskutiert: Maud Lavin, Advertising Utopia: Schwitters as Commercial Designer, in: Art in America, Nr. 73 (Oktober 1985), S. 135–39, 169.

Schrift das dritte Objekt stellt, das hier in einem bestimmten Abstand über das Papier gehalten wurde, löst sich gleich einem Sektkorken aus der Flasche und tanzt in diesem freien Raum der Fotografie, um die Entbindung von Hand und Schrift analogisch zu wiederholen und letztlich auch zu metaphorisieren: Sie ist eine Feier und ein Ereignis. Um was dabei geworben wird – Tinte – ist im Bild nur noch ein Wort. Es ist kein Material mehr, das die Fläche bedeckt, sondern etwas, das sie negativ durchlöchert. Im Gegensatz zur Typografie des Wortes Pelikan hat die Schablondenschrift des Wortes Tinte hier jedoch jeden Eindruck, dass es auch nur von Hand geschrieben sein könnte, abgelegt. Die Mittel der Werbung machen hier also ostentativ, dass ihr Produkt obsolet geworden ist. Pelikan und Tinte – beide markieren die Bedingung der Möglichkeit von Schrift überhaupt. Pelikan *ökonomisch*, weil es sich um eine private Firma handelt, die das Materiel käuflich macht, und Tinte *materiell*, weil es eben etwas braucht, damit diese Worte vom Reich der Akustik in das der Visualität übertreten können. Nun widersetzt sich hier aber die Werbung dieser Privatisierung der Mittel der Produktion von Schrift – Tinte als Ware – weil sie nämlich solche benutzt, die diese Ware nicht braucht. Dieses Widersetzen ist aber selbst nur eine Verschiebung und braucht weiterhin Arbeit (und wahrscheinlich mehr als zuvor Kapital). Diese Darstellung, oder genauer der finale Endpunkt auf den sie zuläuft, ist deshalb sicherlich selbst phantasmatisch. Wir wissen nicht nur um die Mittel, sondern immer auch gleichzeitig um die Hand und stellen sie uns vor, die diesen Zwischenraum der Fiktion zwischen den genauso käuflichen Papieren durch ihr Hochheben immer noch eröffnet hat und eröffnen muss – und kein Windhauch.

Lisickijs Auftragsarbeiten für Pelikan sind sicherlich auf der einen Seite als notwendige Finanzierung seines kostspieligen medizinischen Aufenthalts in der Schweiz auslegbar; sie deshalb als weniger aufschlussreiches Werk zu veranschlagen, scheint mir gleichzeitig verkürzt, vor allem, wenn man Lisickijs in diesem Moment im Ganzen unschlüssige Haltung gegenüber der Neuorientierung seines Werks jenseits des europäischen Kunstmarkts für abstrakte Malerei betrachtet. Denn die Konzentration seiner gesamten Produktion auf Typografie und Fotografie, die er hier in einem kommerziellen Kontext erprobt, lässt für ihn eine Karriere denkbar werden, die er mit der ersten Veröffentlichung seines berühmten Selbstporträts mit Zirkel in der Zeitschrift *ABC. Neue Beiträge zum Bauen* unter dem Titel *Atelier Lichtbilder Lisitzky* angibt, wie das Porträt dort eben überschrieben ist.¹¹⁰ Damit ist das im Kontext des Fotogramms zentrale zweite Werk angegeben, das ebenfalls das Problem des Schreibens per Hand formuliert. Ich werde darauf zurückkommen. Für den Moment zeigt das nämlich so ebenfalls als Werbung gedruckte *Atelier Lichtbilder Lisitzky* jenseits dessen, was es abbildet, zumindest an, dass solche Formen der Produktion nicht einfach als Nebenschauplatz missverstanden werden sollten. Das heißt, in Europa und damit außerhalb des politischen Glashauses der Sowjetunion meint angewandte Kunst nicht Einstellung in eine Politik, sondern schlicht kommerziell zu werden.

¹¹⁰ ABC. Beiträge zum Bauen, Vol. 1, Nr. 3/4 (1925), S. 8.

Diese Sichtweise beweist sich durch einen zweiten Aspekt: Denn genauso wie Tinte hier als doch falsche und eben historisch vergangene Tatsache beworben wird, so ist das Werk in seinen Möglichkeiten des Aufschreibens und Bezeichnens in einem ökonomischen *circulo vicioso* gefangen. Am Ende schreibt doch auf ihm nichts anderes als die Firma Pelikan *Pelikan*. Sie stellt die technischen Möglichkeiten Lisickij zur Verfügung, damit dieser mit dem Fotogramm experimentieren kann. Lisickij entdeckt dabei nicht nur im Material, um das es hier bildlich geht, sondern auch in der Struktur des Unternehmens selbst eine Maske des Alten. Sie betrifft nicht nur die Technik des Schreibens, die hier gespalten wird, sondern die Maske der Person oder eben des Menschen selbst. Denn Lisickij beklagt sich während dieser Arbeit in Briefen an Sophie Küppers über die prekären Umstände, in die er durch den Werbeauftrag gezwungen ist. In diesen meint er nichts weniger, als das Gesicht des Kapitalismus zu erkennen: „Wenn sie alles aus mir herausgesogen haben, was sie brauchen, werde sie mich auf die Straße ausspucken [...] Dagegen möchte ich irgendwelche Sicherheiten haben: überhaupt müssen unsere Beziehungen neu geregelt werden.“¹¹¹ Er moniert hier offensichtlich fehlende vertragliche Sicherheiten. Die Beziehungen, die, wie er meint, neu geregelt werden müssten, sind ökonomischer Natur und er stellt sie schabloniert dem gegenüber, was seine Arbeitsbedingungen in Russland gewesen sind, oder zumindest vielleicht sein könnten. Diese Beziehungen sind aber auch in den Fotografien selbst artikuliert. Was sich wie von Geisterhand dort einzeichnet ist der Firmenname, den tautologisch zu wiederholen die genuine und zugleich beschränkte Möglichkeit ist, die Schreiben im Kapitalismus hat. Dies ist der im Fotogramm enthaltene Realismus. Die so pervertierte Szene modernistischer Selbstreflexion ist deshalb einerseits durch die fotografische Technik gebrochen, die TINTE nur noch als reproduzierbaren Signifikanten, aber nicht mehr als bestimmtes Material kennt. Diese technische Form des Entzugs ist nicht einfach als Emanzipation des Subjekts auslegbar: So viel das Fotogramm auch über die Obsoleszenz der Tinte sprechen mag, so oft muss es den Namen Pelikans wiederholen. Die Selbstreflexion ist deshalb nicht nur technisch, sondern zugleich ökonomisch gebrochen und zwar durch einen Markt, der sie finanziert und ermöglicht, und von dem sie, als zu zahlender Preis, anstatt von ihrer originären Materialität, notwendig spricht. Dabei beinhaltet die *Corporate Identity* der Firma Pelikan zu dieser Zeit neben dem Firmennamen noch eine reproduzierte Unterschrift des Firmeneigentümers – Günther Wagner – die in einer von Lisickij entworfenen *Montierten Anzeige* (1924) als eigenartig arabeske Zutat und ebenfalls unzeitgemäßer Rest innerhalb einer Werbung für Farbband für Schreibmaschinen zu sehen ist. (Abb. 15) Die gedruckte Signatur Wagners ist hier an einen Pfeil angelegt, der auf ein technisches Ergebnis – die neue Schönheit der Maschinenschrift – hinausläuft, um darin aufgehoben zu werden. Dabei ist diese typografische Lösung, mit der der Name des Firmeneigentümers durch das Zeichen des Pfeils hindurch gereinigt wird, um den falschen Schein der Handschrift abzulegen, eine Appropriation von Lisickijs eigenem Logo, das er zu dieser Zeit anstelle des alten Signets für UNOVIS entwickelt. Er

¹¹¹ Lisickij in einem Brief an Küppers, datiert auf den 1. Dezember 1924, abgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 51–52.

verwendet also als Struktur Teile eines für ihn selbst werbenden Logos und entfremdet es, in dem er es mit dem Namen seines Auftraggebers verbindet. Tatsächlich mokiert er sich in dem bereits zitierten Brief an Küppers über diese doch, wie er meint, eigenartige Maskierung der Firma mit der Signatur eines Namens, und es ist nichts anderes als diese Maskierung, die er letztlich als eigentliches Gesicht bestimmt: „Das ist das Gesicht des Kapitalismus. Das ist mein Brotgeber. ‘Sehr geehrter Herr Günther Wagner’ der gar keine Person und längst gestorben ist.“¹¹²

Wagner ist zu diesem Zeitpunkt, 1924, dieser Umstand wurde bislang, so weit ich sehe, nie infrage gestellt, jedoch keinesfalls tot.¹¹³ Lisickij spricht hier gleichzeitig weniger eine falsche Tatsache aus, als dass er eine Form von Beziehung problematisiert. Denn die Beziehung zwischen ihm selbst und der Firma ist, wie er schreibt, nicht nur durch ein Vertragsverhältnis, in das er als freischaffender Werbegrafiker gefügt ist, geprägt. Es ist also nicht allein eine abstrakte, ökonomische Kälte, die ihm hier entgegenschlägt. Das Verhältnis beinhaltet paradoxerweise eine Form persönlicher Adressierung. Lisickij mag hier vielleicht auf der einen Seite die persönliche Adressierung meinen, die er selbst, in Mangel einer besseren Möglichkeit, in Briefen an die Firma verwendet. Seine Bemerkung verweist aber auch auf die wohl von der Firma vorgegebene Inklusion des handschriftlichen Namens in den zu verfertigten Entwürfen, wie hier in der montierten Anzeige. „Wenn sie alles aus mir herausgesogen haben, was sie brauchen, werde sie mich auf die Straße ausspucken“ – scheint vom anderen, nämlich der Fiktion eines sozialen Kontakts und damit einer genuinen Subjektivität – „Sehr geehrter Herr Günther Wagner“ untrennbar. Das ökonomische Kalkül ist so unauflöslich mit der Maske eines Gesichts verbunden, das diese ökonomischen Verhältnisse bekleidet, verdeckt, und zugleich in einer bestimmten Weise funktionieren lässt. Lisickijs widersprüchliche und letztlich doppelte Enttarnung – Wagner sei keine Person und längst gestorben – betrifft deshalb nicht einfach den Eigentümer oder seinen Körper, sondern die Firma selbst, die als Entität abstrakt und undarstellbar ist und die aus genau diesem Grund *die Persona* und ihre Signatur am Leben erhält, die als eine Art Puppe dem Apparat vorsteht und ihn in sublimen Täuschung bedient.¹¹⁴ Das Gesicht des Kapitalismus ist deshalb nicht einfach die Prekarisierung der Arbeit, die als Ware verkauft wird, sondern auch und damit essentiell verbunden die Bekleidung dieser Beziehung durch eine gespenstische Form von Subjektivität.

Die Signatur, der Name, die Hand, das Gesicht. Dies sind also die zentralen Elemente, die sich in den kommerziellen, fotografischen Arbeiten artikulieren, prekäre Verbindungen eingehen und sich dabei voneinander zu lösen beginnen: Sie können bisweilen nur noch *ex negativo* ins Bild gesetzt werden. Der weitere Kontext dieser

112 Ebd. **113** Auch weil der Sitz der Firma in Hannover war, könnte man davon ausgehen, dass Lisickij, durch seine enge Verbindung mit Sophie Küppers, die dort die Kestnergesellschaft leitet, dieses Faktum nicht einfach erfindet und in falscher Erinnerung hat. (Warum auch sollte man den Tod einer Person, die noch am Leben ist, falsch erinnern?) Mir scheint viel plausibler zu sein, dass Lisickij hier eine andere Form von Tod einer Person anspricht, die mit einem Verschwinden der Signatur und des Gesichts kongruiert. Günther Wagner stirbt erst 1930. **114** Dem Problem der Darstellung solch abstrakter, ökonomischer Formen, hat sich ansonsten weniger das Bild, sondern vor allem der Roman der Weimarer Republik gewidmet. Siehe dazu exemplarisch das Kapitel *The Time of Capital. Three Industrial Novels*, in: Devin Fore: *Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, Cambridge MA 2012, S 75–132.

Schreibszenen scheint mir deshalb, ich habe darauf bereits hingewiesen, am Genauesten im Bereich des Porträts zu suchen, das Lisickij während dieser Zeit als Genre überraschenderweise äußerst kontinuierlich verfolgt. Die gereizten Kommentare Lisickijs an Sophie Küppers über die Person Günther Wagners weisen also darauf hin, dass die Arbeit für Pelikan vielleicht gerade weil sie in die Untiefen der Werbung hinabsteigt, wie es seine Situation – krank und exiliert – erfordert, mit dem Problem der Darstellung einer Person, wie es sich Lisickij um 1924 ausgiebig stellt, aufs Engste verknüpft sind. Denn sicherlich stellt sich diese Frage für ihn als eine persönliche, die nicht nur existentiell mit der Fragilität seines Körpers zu tun hat,¹¹⁵ sondern vor allem seine Identität als Künstler betrifft, die in dieser Zeit ebenso fragil, instabil und ungeklärt ist. Die Arbeiten für Pelikan zeigen damit, dass die fotografische Technik, mag sie für Lisickij insgesamt als Agent einer Entsubjektivierung gelten, nicht von ihren ökonomischen Bedingungen gelöst werden kann. In ihnen ist die Attacke auf die Person und die individuelle Signatur nur kryptisch und klandestin lesbar. Vor allem aber hat sie jede Bindung an eine politisch emanzipatorische Perspektive aufgegeben. Die Feier der Loslösung des Schreibens von Tinte und Hand muss als genuines Ereignis in der Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen Firmennamen aufgesogen werden, dessen tautologische Repetition hinterrücks zum eigentlichen Telos wird. Die Ungegenständlichkeit eines a-perspektivischen Raums – das Fotogramm zeichnet Lichtspuren auf, die sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten aus unterschiedlichen Winkeln ereignet haben – ist im Namen der Firma gefasst, die immer wieder versucht ihre abstrakte Entität zu verdecken, und zwar durch die Maske des Namens und der Signatur. Und letztlich ist dies das Gesetz der Werbung selbst, Lisickij scheint dies zu ahnen – seine jeremiadischen Briefe stehen dafür ein, dass in nichts anderem liegt als dem Austauschbaren, dem Standardisierten und dem bloß ökonomischen Wert eine unverwechselbare Identität – und damit letztlich eine Subjektivität zu geben. Der Raum des kapitalistischen Marktes, an dem Lisickij partizipiert, um seinen maroden Körper zu sanieren und als funktionierende Gestalt letztlich wiederherzustellen, krieht – das ist der Preis, den seine Arbeit zahlt – Physiognomik.

Exkurs: Raster, Körper, Papier

Damit weisen die Fragen nach der Möglichkeit der Einschreibung, des Namens und des Gesichts auf ein Problem zurück, das wir bereits aus einem anderen Blickwinkel in Bezug auf Lisickijs Monument für Rosa Luxemburg und seine Repräsentationen Lenins angesprochen haben. Die Besonderheit liegt wohl erstens darin, dass er sie im europäischen Kontext, Mitte der 1920er Jahre, in entscheidender Weise neu formuliert. Die Verschiebung der Darstellung von einer Figur des öffentlichen Lebens und der Politik im Besonderen zur Werbung auf der einen Seite und zur Darstellung des Künstlers als Privatier auf der anderen ist eine erste. Dabei legt, zweitens, die

¹¹⁵ Auf solche biografische oder eben ätiologische Details zielt am Ende Leah Dickermans Lektüre des *Selbstporträts*. (Vgl. Leah Dickerman, *El Lissitzky's Camera Corpus*, in: Perloff / Reed 2003, S. 153–176). Ich werde im Folgenden genauer darauf eingehen.



Abb. 1 El'Lissickij: Katalog für den sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln 1928, Fotocollage, Tinte und Farbe auf Silbergelantineabzug, 14,9 x 10,9 cm, The Art Gallery of New South Wales.



Abb. 2 El' Lissickij und Sergej Sen'kin: Detail des Foto-Frieses im sowjetischen Pavillon der Pressa, Köln 1928 (Fotograf unbekannt), Sammlung des Getty Research Instituts, Los Angeles.

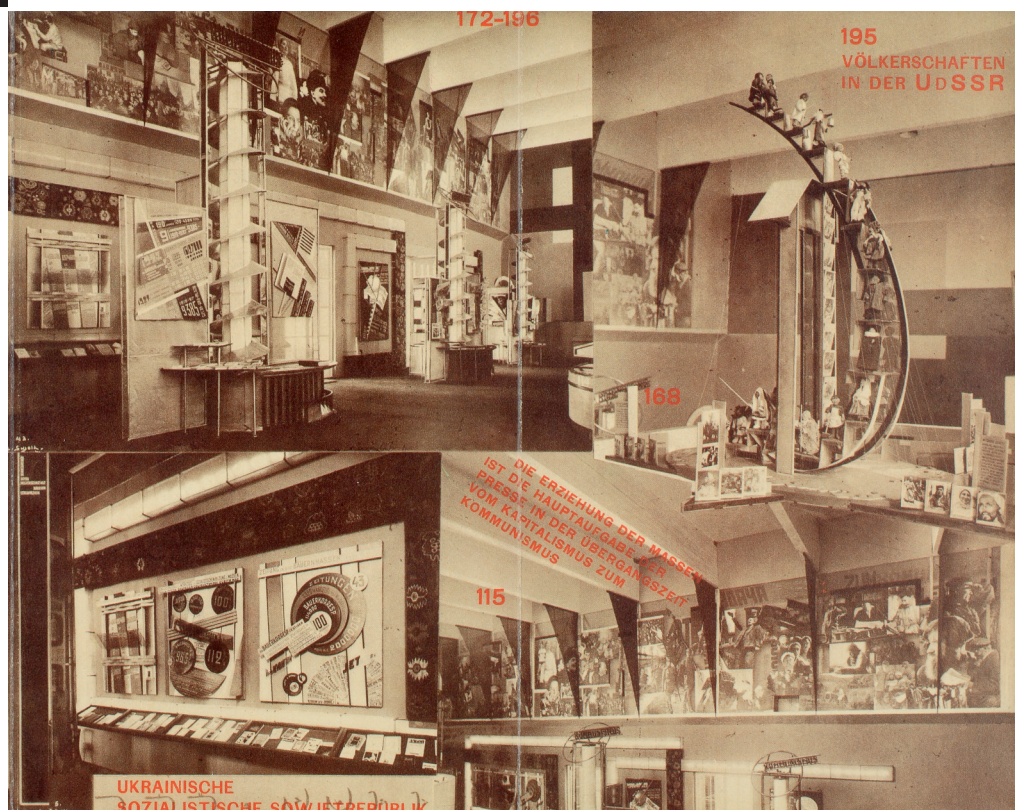


Abb. 3 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



Abb. 4 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



Abb. 5 El' Lisickij: *Lenin-Tribüne*, 1928, Gouache, Bleistift, Tinte und Collage, 63,5 x 48 cm, Staatliche Tref'akov Galerie, Moskau.



Abb. 6 Grigorij Petrovič Goldstein: Fotografie vom 05. Mai, 1920.

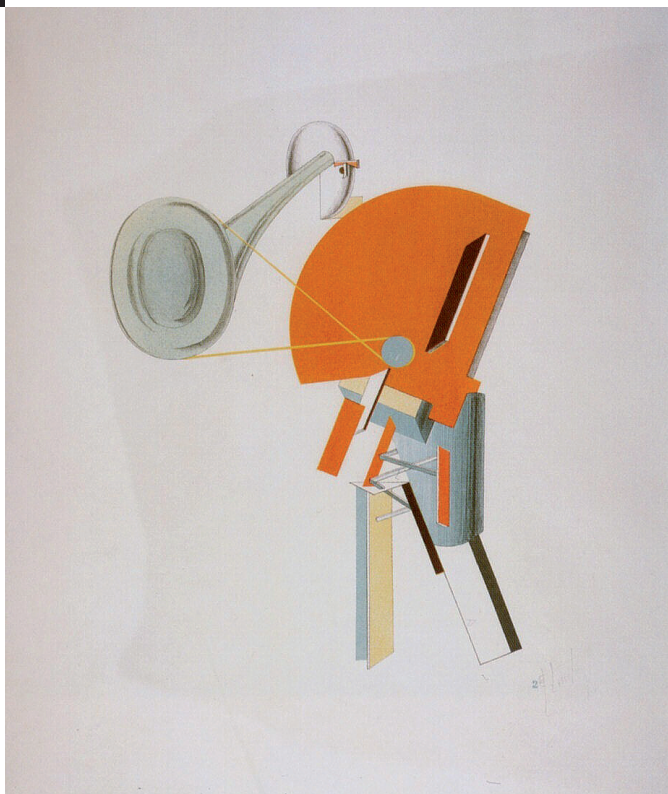
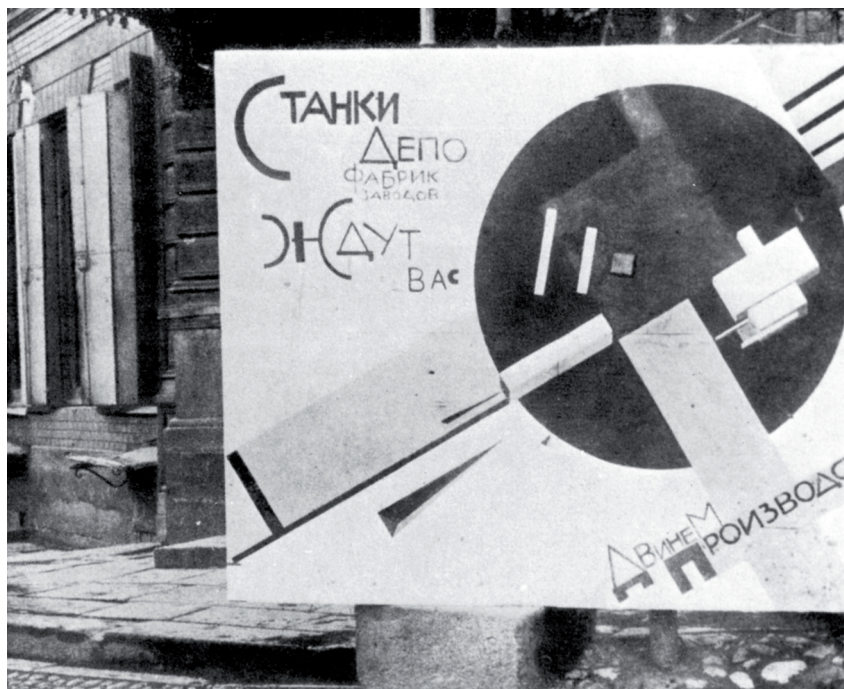


Abb. 7 El' Lissickij: Der Ansager, Seite 2 aus: *Figurinen. Die Plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau „Sieg über die Sonne“*, 1923, Lithografie, 53,4 x 46,6 cm, Harvard University Art Museums (Busch-Reisinger Museum), Sammlung Frederic Wertham, Cambridge Massachusetts.

Abb. 8 El' Lissickij: Propaganda-Tafel auf der Straße in Vitebsk, Fotografie um 1919, Privatsammlung.



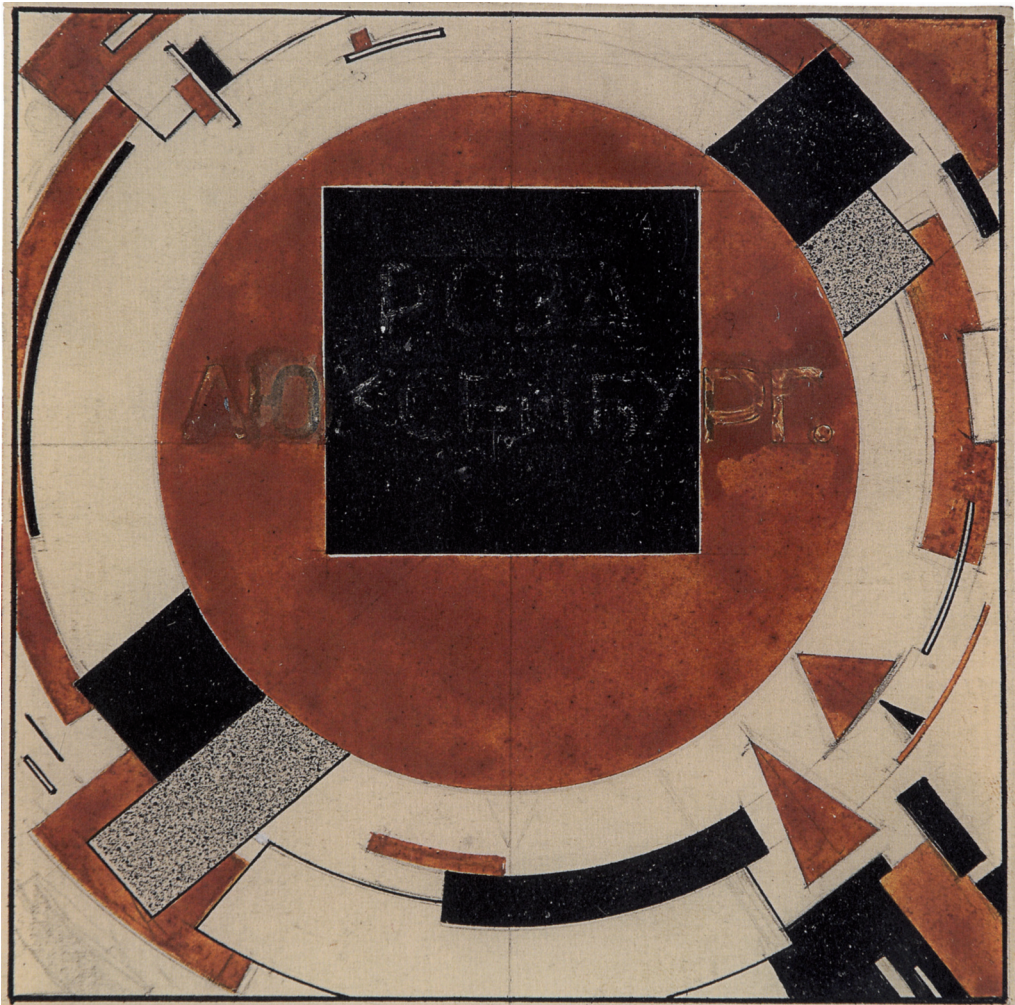


Abb. 9 El' Lisickij: *Ohne Titel (Rosa Luxemburg)*, Gouache, Grafitstift und Tinte, 9,7 x 9,7 cm, Sammlung George Costakis, Thessaloniki.

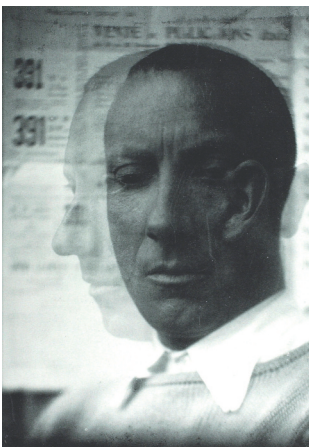


Abb. 10 El' Lisickij: *Hans Arp*, 1924, Silbergelantineabzug, 18 x 12,9 cm, Galerie Berinson, Berlin.



Abb. 11 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der *Pressa* Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.

> Abb. 13 El' Lisickij: Entwurf zum *Pressa*-Leporello, 1928, Gouache, Papier, Foto, Collage, 30 x 57 cm, Grafische Sammlung, Museum Ludwig, Köln.



Abb. 12 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



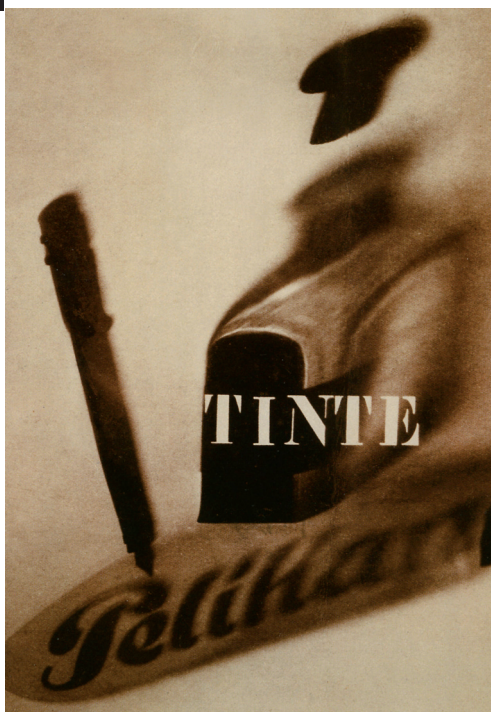


Abb. 14 El' Lissickij: *Pelikan Tinte*, 1924, Fotogramm, 21,5 x 15,1 cm, Sammlung Manfred Heiting, Amsterdam.



Abb. 15 El' Lissickij: *Pelikan Schreibband*, 1924, Masse, Technik und Ort sind unbekannt.



Abb. 16 El' Lissickij: *Selbstporträt*, 1924, Silbergelatineabzug, Collage, 19,3 x 21,2 cm, Staatliche Treť'akov Galerie, Moskau.



Abb. 17 El' Lisickij: Titelbild des Buches *Zapiski Poeta: povest von Il'ja L. Sel'vinskij*, Moskau 1928, Buchdruck, Galerie Nicole Schlégl, Zürich.



Abb. 18 Caravaggio (Michelangelo Merisi): Heiliger Matthäus mit dem Engel, 1602, Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm, vormals Kaiser Friedrich-Museum Berlin (1945 zerstört).



Abb. 19 Rembrandt Harmensz van Rijn: Evangelist Matthäus wird vom Engel inspiriert, 1661, Öl auf Leinwand, 96 x 81 cm, Louvre Paris.

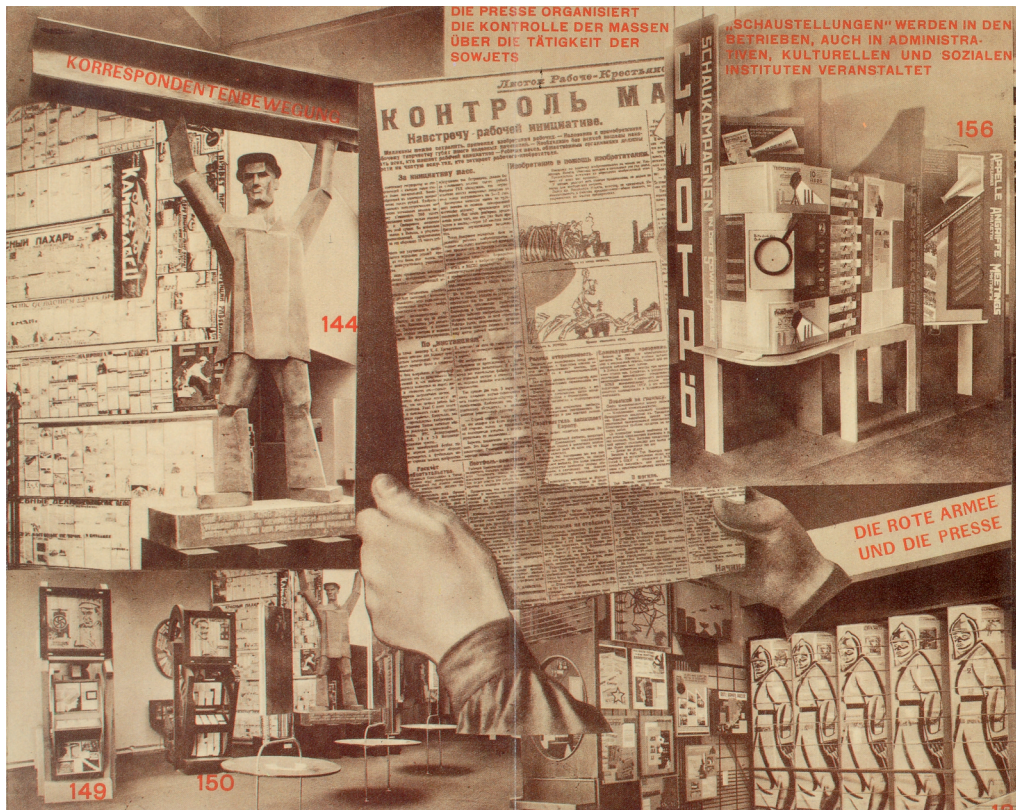


Abb. 20 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.

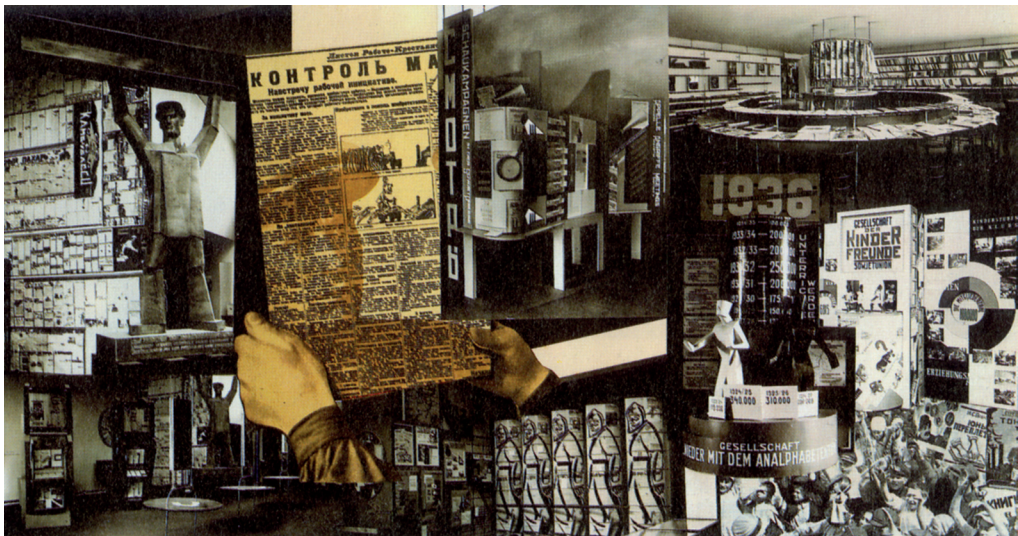


Abb. 21 El' Lisickij: Entwurf zum *Pressa-Leporello*, 1928, Gouache, Papier, Foto, Collage, 30 x 57 cm, Grafische Sammlung, Museum Ludwig, Köln.

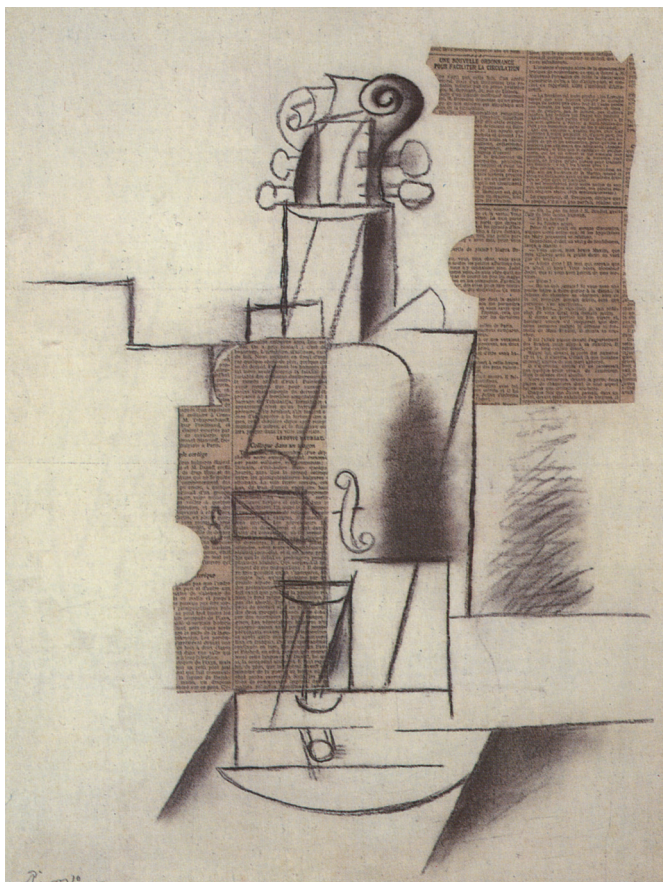


Abb. 22 Pablo Picasso: *Violine*, 1914, geschnittenes und geklebtes Papier, Grafitstift, 62 x 47 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Abb. 23 Semen Fridliand: Die käufliche Presse, 1927, aus: Foto-Auge (Hrsg. von Franz Roh und Jan Tschichold), 1929, Halbtone-Reproduktion, 16 x 21 cm, National Gallery of Art Library, Washington.



Abb. 24 John Hearfield (Helmut Herzfelde): Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen (Ich bin ein Kohlkopf, kennt ihr meine Blätter?) aus: Arbeiter Illustrierte Zeitung Jg. 9, Nr. 6, 1930, Kupferplatten Fotogravur, 38,1 x 26,7 cm, The Metropolitan Museum of Art.

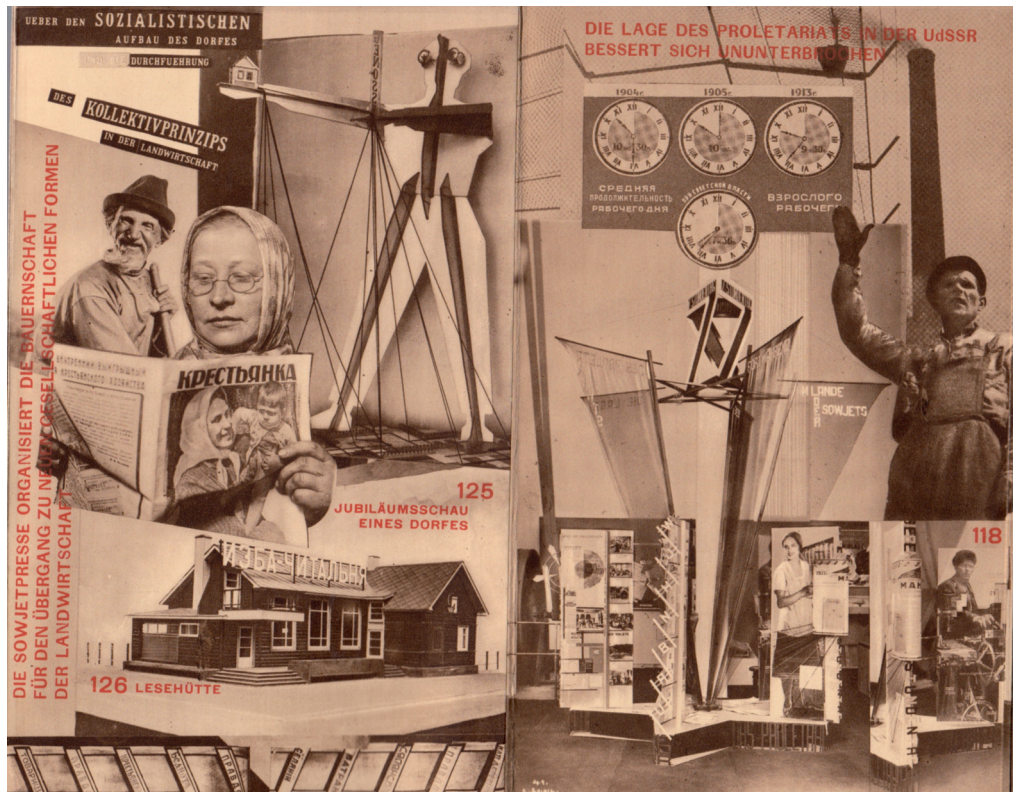


Abb. 25 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



Abb. 26 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



Abb. 27 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.

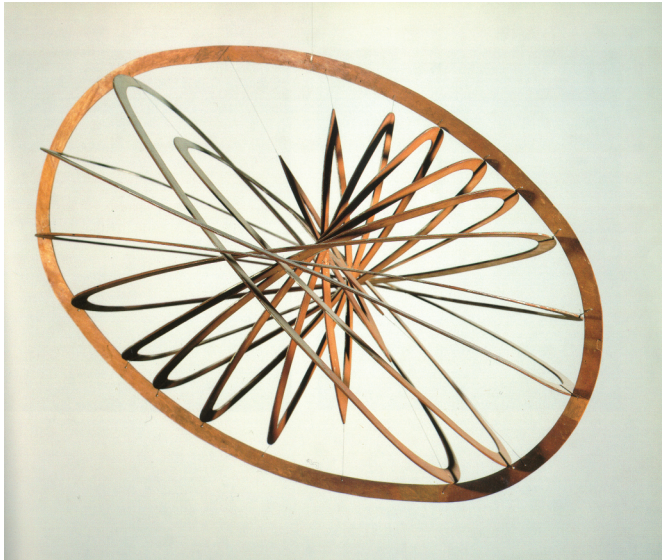


Abb. 28 Alexandr Rodčenko: Hängende Konstruktion, 1920/1921, bemaltes Holz, Faden (zerstört).



Abb. 29 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.

Abb. 30 Detail eines Dioramas im sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln, 1928. Fotograf unbekannt.

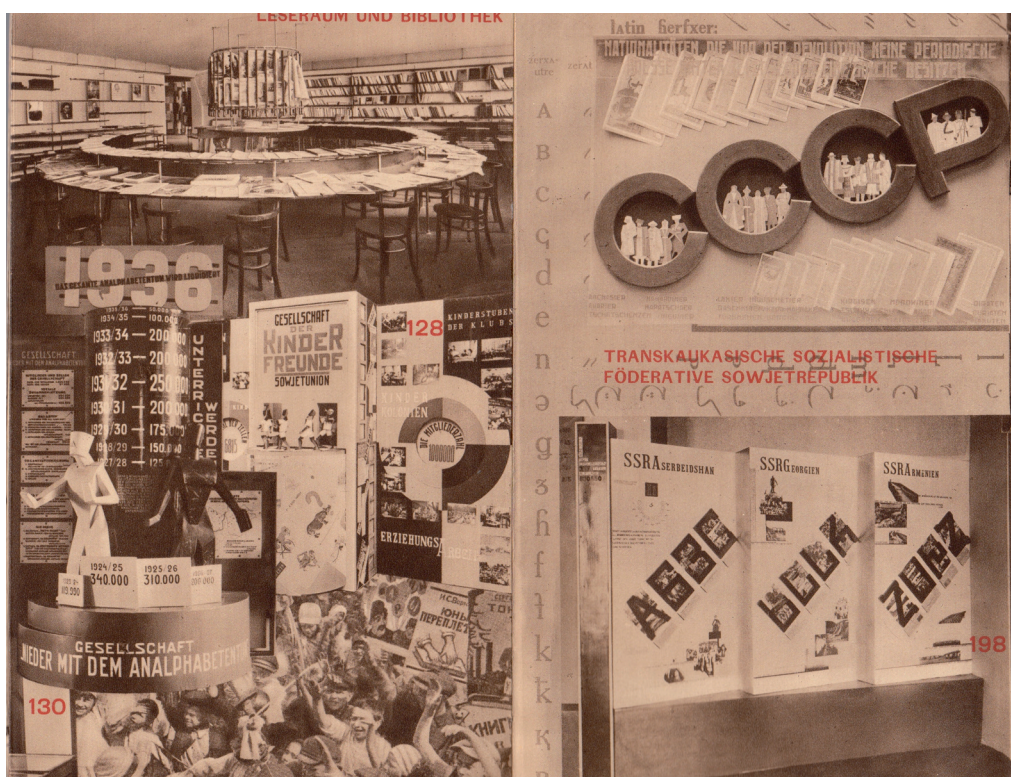


Abb. 31 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



Abb. 32 El' Lissickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.

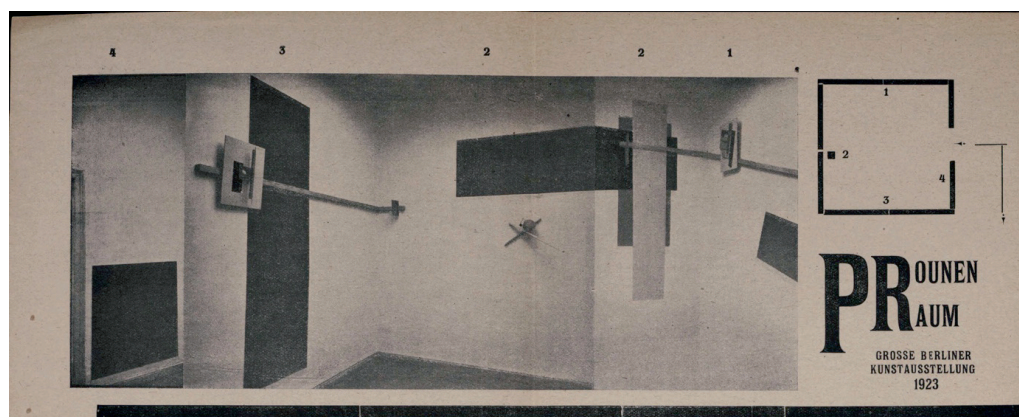


Abb. 33 Detail aus der Zeitschrift *G. Materialien zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1 (Juli 1923), unpaginiert.

dabei verwendete fotografische Technik den Bildgrund neu aus. Wir haben in Bezug auf das Fotogramm für Pelikan gesehen, dass sie einerseits die Schreibfläche entzieht, um sie zugleich als Schichtung und Verschiebung von Papieren zu konstituieren. Expliziter als im Fotogramm für Pelikan wird dies in einigen Porträts befreundeter Künstler wie Kurt Schwitters und Hans Arp und zuletzt in einem Selbstporträt. Sie zeigen ohne Ausnahme als Hintergrund weder eine monochrome Fläche – wie dies im Fall des Fotogramms für Pelikan letztlich doch der Fall ist – noch einen spezifischen Raum oder ein Stück Lebenswelt, sondern fotografische Abbildungen von bedrucktem Papier, in die das Gesicht eingelassen ist und mit denen es fusioniert. Lisickijs Selbstporträt aus dem Jahr 1924, das in einem Text von Jan Tschichold 1932 mit dem Titel *el lissitzky: der konstrukteur. selbstbildnis, doppelkopie und fotogram*. 1924 versehen wurde,¹¹⁶ worauf die meisten Variationen desselben, die sich im Verlauf seiner Rezeption etabliert haben, zurückgehen, ist sicherlich die komplexeste der drei Fotografien, die allesamt auf Überblendungen und Doppelbelichtungen basieren, aber zugleich notwendig Schnitte und geklebtes Papier brauchen, auch wenn letztere dazu tendieren, unsichtbar zu werden. (Abb. 16) Die Literatur zu diesem *Selbstporträt*, das sicherlich zu den am meisten reproduzierten Werken in Lisickijs Œuvre gehört, eine Tendenz, die bereits Ende der 1920er Jahre einsetzt, ist ausufernd und breit. Vor allem existiert das Werk selbst in sehr unterschiedlichen Versionen, in unterschiedlichen Größen und Techniken.¹¹⁷ Ich möchte hier nicht im Detail auf die meist ikonografischen und am Ende allegorischen Deutungen eingehen, die das Bild hervorgerufen hat, und die es überwiegend als eine prototypische Darstellung eines neuen Typus des Künstlers lesen, der Pinsel, Palette und Leinwand gegen das Präzisionswerkzeug Zirkel und Millimeterpapier eintauscht, deren angewandte Mathematik nun das Auge regiert.¹¹⁸ Ich möchte mich stattdessen vor allem auf die Frage konzentrieren, wie sich solche Darstellungen einer rationalisierten Form künstlerischer Produktion zu dem verhalten, was hier ihr materieller Träger ist.

Was zeigt das Porträt? Eine auf dem Blatt schwebende und von einem Arm abgeschnittene, den Zirkel zwischen den Fingern kapriziös haltende Hand, die offensichtlich nicht vorhat, damit im nächsten Moment zu zeichnen, ist an der zentralen Stelle, ihrer dem Betrachter zugewandten Innenfläche, mit dem rechten Auge Lisickijs überblendet. Es ist präzise diese Verschränkung des Auges mit dem Werkzeug des Geometers, die vor allem als eine Form der Disziplinierung der Kunst verstanden

116 Jan Tschichold, *Über El Lissitzky*, Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde (1932), S. 97. **117** Es existieren positive und negative Fotoabzüge auf Papier, als fotomechanischer Druck sowie Glasnegative. Die Arbeit besteht aus Fotografie, Fotogramm, Fotomontage und Fotocollage. Klaus Pollmeier hat eine detaillierte Analyse der technischen Details vorgelegt, die nur in der deutschen Version des von Margarita Tupitsyn herausgegeben Katalogs zu Lisickijs Werk abgedruckt ist. (Vgl. Klaus Pollmeier, *Der Konstrukteur von El Lissitzky. Anmerkungen zur Technik*, in: Lissitzky 1999, S. 238–239). Was den Titel der Arbeit betrifft, so richte ich mich nach Lisickijs eigener Wahl: *Selbstporträt*, Peter Nisbet hat die unterschiedlichen Versionen und ihre Veröffentlichung sehr genau versucht aufzulisten. (Vgl. Nisbet 1995, S. 327–339). Leah Dickerman hat Nisbets Ergebnis in einer Fußnote zusammengefasst. (Vgl. Dickerman 2003, Fußnote 1, S. 171–172). **118** Ich verweise an dieser Stelle auf nur einige Lesarten: Werner Hoffmann, *Sur un Auto-Portrait de El Lissitzky*, in: *Gazette des Beaux Arts, Vie per.*, Bol. CVII, Nr. 1404 (Januar 1986), S. 39–44; Peter Rautmann, *Plädoyer für ein neues Sehen in Kunst und Leben. Lissitzkys Selbstbildnis Der Konstrukteur*, in: *Ausst. Kat. El Lissitzky. Konstrukteur, Denker*. Pfeifenraucher. Kommunist, hrsg. v. Hermann Schmidt, Darmstadt: Mathildenhöhe, Mainz 1990, S. 44–61; Joachim Heusinger von Waldegg, *El Lissitzky Der Konstrukteur (Selbstbildnis) von 1924. Künstlerbildnis zwischen Funktionalismus und Utopie*, in: *Pantheon*, Vol. I (1992), S. 125–134.

wurde, der die Fotografie als avancierteste Technologie der Bildgebung dient. Diese Disziplinierung wurde dabei meist als Agent einer bestimmten Kunstrichtung ausgelegt, nämlich des Konstruktivismus. So schreibt Werner Hofmann: „La disposition des formes porte la marque du constructivisme, elle est précise, claire et parfaitement transparent, et elle est le résultat d'un processus mécanique qui renonce l'écriture subjective du peintre.“¹¹⁹ Tatsächlich liegt eine solche Lesart nicht allzu weit von zeitgenössischen Beobachtungen, wie sie exemplarisch von Traugott Schalchers Charakterisierung aus dem Jahr 1928 abzulesen sind, der dem Porträt „kühle Überlegung, mathematische Spekulation, kombiniert mit geometrischem Mystizismus“¹²⁰ zuschreibt, obgleich letztere Hinweise – Spekulation und Mystizismus – mögen sie auch grobschlächtig und vage bleiben, vielleicht dennoch etwas treffen, das Hofmanns späte Kategorisierung etwas bequem abschirmt, um das Porträt einem leicht zirkulierenden Klischee des Konstruktivismus einzufügen. Neben dem Zirkel und dessen halb konstruiertem Kreis ist es vor allem auch das dem Bild unterlegte Raster, das als Hinweis für eine solche Deutung der Montage als Essenz einer konstruktivistischen Strenge genommen wurde. Das Millimeterpapier, das offensichtlich dem Bereich der architektonischen Planung, der Ingenieurszeichnung und sicher auch des typografischen Handwerks angehört – jeder Fall ein Dispositiv der Linie – und das nicht als übliches Material des Malers ausweisbar ist, verweist offenbar auf andere Künste. Beide Teile des Porträts – Hand und Kopf – wurden von Lisickij zuvor als selbstständige Werke ausgeführt.¹²¹ Und in beiden Fällen wurde das Millimeterpapier als Hintergrund unterlegt, das sich im Fall der Selbstdarstellung mit den feinen vertikalen Linien des Strickpullovers, dessen Rollkragen sich über Lisickijs Hals zieht, verbindet, um den Körper so ganz mit ihm zu vernähen. Die links oben eingeführten, schablonierten Buchstaben XYZ¹²² wurden vor diesem Hintergrund unter anderem als Referenzen auf ein dreidimensionales Koordinatensystem bestimmt.¹²³ Sie sind im Bild aber sicher auch in Verbindung mit Lisickijs darüber stehendem Namen gesetzt, der genau genommen zweimal auf der Fotografie vorkommt.

Die Verkürzung des ursprünglichen Namens Lazar' Markovič Lisickij zu *el* scheint dabei der zeitgenössischen Mode der 1920er Jahre, die die Sprache in kurze Laute und Akronyme abbreviiert, zu folgen. Und sicher hat vor allem der Konstruktivismus diesen Hang zur Verkürzung in sein Programm aufgenommen. Die lange Dauer der Aussprache und des Schreibens wurde als unökonomisch verstandene Verschwendung aufgefasst, die Wörter im Bezug auf die für sie aufzuwendende Energie verursachen. Die Verkürzung des Namens spezifiziert sich im Bild als Ergebnis eines

119 Hofmann 1986, S. 44. **120** Traugott Schalcher, El Lissitzky, Moskau, in: *Gebrauchsgraphik* Vol. 5, Nr. 12 (Dezember 1928), S. 56. **121** Die losgelöste Hand, die den Zirkel hält, wurde dabei auch für ein gemaltes Werbeschild für Pelikan-Zeichentinte verwendet. Hier taucht dort, wo im Selbstporträt in der Handinnenfläche das Auge erscheint, aber das Produkt von Pelikan, eben ein Tintenfass, auf. Das Werbeschild ist reproduziert in: Perloff / Reed 2003, Fig. 2, S. 132. **122** Christina Lodder meint, dass die Buchstaben als Inversion des Titels der Zeitschrift ABC zu lesen sind (vgl. Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven 1983, S. 297, Fußnote 57); Esther Levinger verweist darauf, dass Lisickij auf diese Buchstaben in seinem Essay *Proun* (1920-21) referiert, und zwar als neue Konzepte von Zahlen, die keine Quantitäten mehr, sondern reine Relationen ausdrücken könnten. (Vgl. Esther Levinger, *Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism*, in: *Leonardo: International Journal of Contemporary Visual Artists*, Vol. 22 (1989), S. 228-230). **123** Vgl. Dickerman 2003, S. 159.

Pfeils, dessen horizontaler Balken einen vertikalen schneidet. Das so durch die Überblendung fotografisch entstandene dunkle Quadrat ist der Übergang, der diese Verkürzung ermöglicht. Das Quadrat ist im Bild sogar noch einmal verdoppelt und dem gesamten Feld hinterlegt, das hier in der oberen linken Ecke der Fotografie den Buchstaben insgesamt als ihr eigener Bereich zugewiesen ist. Der Originalentwurf lässt dabei erkennen, dass Lisickij die vielleicht zu eindeutige Referenz, die die gedoppelte Figur auf Malevič macht, ganz oben links durch eine Überklebung mit weißem Papier reduziert hat, um die monolitische Form, die das Bild ansonsten in jeder Hinsicht stark bestimmt hätte, zu brechen.

Die Verkürzung von Lisickijs Namen zu einem einsilbigen Laut¹²⁴ enthält aber auch eine biografische Narration, die seine Begegnung mit Malevič als Katalysator angibt. Die Silbe *el* (die nur grafisch, aber nicht akustisch von einem einzigen Buchstaben zu unterscheiden ist¹²⁵) ist also nicht Anzeichen einer Verkürzung oder Ökonomisierung, sondern ein Hinweis auf die genealogische Herkunft des Künstlers als Autor. Lisickijs neuer Vorname ist Ausschnitt eines transrationalen Lautgedichts, das einerseits die Verbindung des Suprematismus mit Velimir Hlebnikovs Poesie angibt, und damit zugleich Lisickijs eigene mit einem Kollektiv, das zwischen 1919 und 1920 den Namen *Unovis* trägt, dessen Alamanch, *Unovis Nr. 1*, Lisickij 1920 in seiner Vitebsker Druckwerkstatt mit primitiven Mitteln und vor allem einer Schreibmaschine herstellt, womit er auch hier seinen neuen Vornamen schreibt. Lisickijs Auslöschung des eigenen Vornamens geht auf ein Lautgedicht zurück, das zugleich die ersten Worte von Malevičs *Zu den Neuen Systemen der Kunst* (1919) bildet.¹²⁶

Die Silbe *el* ist als Vorname zugleich der Laut des ersten Buchstaben von Lisickijs Nachnamen, der ihn damit immer schon enthalten hat und beide so in eine zirkuläre Temporalität setzt, die einiges mit der Erscheinung von Linien im Bild selbst zu tun hat. Hlebnikovs Klangschrift (*zvukopis'*), die für Malevičs Beginn seines Pamphlets als Modell dient,¹²⁷ steht aber nicht nur dort, wo sie konventionalisierte Signifikation in Richtung reiner Laut und dessen Relation zu Farben auflöst, in einer konkreten Verbindung mit Lisickijs Kontakt mit dem Suprematismus. Dies kann um einiges spezifischer ausfallen, beachtet man das Verhältnis dieser Klangschrift zum Konzept des Gesichts, wie es sich in dem wohl bekanntesten (und am meisten interpretierten), 1912 veröffentlichten Gedicht *Bobëöbi pelis'* artikuliert, das einerseits die Physiognomien eines Gesichts evoziert, um dieses gleichzeitig durch die Deformation der Sprache in Richtung bloßer Klangfarben aufzulösen.¹²⁸ (Ūrij Tynânov hat dieses

124 Ich gehe auf diese zeitliche Struktur im Bild später ausführlicher ein. Wie ich bereits weiter oben ausgeführt habe, ist sie auch in anderen früheren Werken Lisickijs zu finden wie in der Stellwand aus dem Jahr 1919 und dem Entwurf für ein Monument für Rosa Luxemburg aus demselben Jahr, auch wenn sie dort noch nicht innerhalb des technischen Bereichs der Fotografie artikuliert ist. **125** Diese Differenz spielt in Lissitzkys entwickelter Unterscheidung zwischen Schriftsteller und Schrift-Steller eine Rolle. **126** Malevič (1919b) 1988. Aleksandra Shatskikh gibt an, dass dieser Anfang zugleich als Hymne der Unovis-Gruppe fungiert hat. (Vgl. Shatskikh 2007, S. 77–78; 112). **127** Er setzt seine Malerei als Analogon zu dieser Dichtung, deren Verklänglichung der Schrift auch auf deren Auflösung in Farben zielt, also eine Farbsemantik. (Vgl. Kazimir Malewitsch: Über Dichtung [1918/1919], in: Hansen-Löve 2004, S. 53–63). Zu Malevičs Verhältnis zu Hlebnikovs Dichtung siehe exemplarisch: Aage A. Hansen-Löve: Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt, in: ebd., S. 263 ff. Zu Hlebnikovs Farbsemantik: Raymond Cooke, Velimir Khlebnikov. A Critical Study, Cambridge 1987, S. 85. **128** Dt. Übersetzung, in: Velimir Khlebnikov, Werke Bd. 1, hrsg. von Peter Urban, Reinbek 1981, S. 57.

Gedicht bereits 1923 als „Übersetzung des Gesichts in die Dimension des Lauts“ charakterisiert.¹²⁹) Lisickij wird diese Relation zwischen Gesicht, Subjektivität und der beide auflösenden Kraft der Poesie 1928 mit der Veröffentlichung des 1924 hergestellten fotografischen Porträts von Hans Arp als Deckblatt der Sammlung *Zapiski Poeta: povest* von Il'ja L. Sel'vinskij wieder aufnehmen.¹³⁰ (Abb. 17) Er verwendet dort nicht nur ein offensichtlich falsches Porträt, nämlich das von Arp, für die Sammlung von Gedichten eines anderen Autors, die sich als ironische Autobiografie ausgeben. Er bringt dieses dort in Verbindung zu einem bestimmten Gedicht im Buch, das den fiktionalen, aber offensichtlich zwielichtigen Dichter mit dem Titel *Porträt Evgenij Nej* darstellt, ein Gedicht, dessen Typografie selbst die Form eines Gesichts annimmt.¹³¹

Der *Unovis Almanach* als erstes maschinengeschriebenes Werk Lisickijs trägt zugleich auf dessen Außenseiten ein vielzitiertes Motto Malevičs, das ebenfalls starke Resonanzen besonders zu der hier dargestellten Hand aufweist: „Lasst die Zurückweisung der alten Welt in eure Handflächen eingezeichnet sein.“¹³² Die Handfläche, die sich hier dem Betrachter öffnet, ist im Selbstporträt zwar nicht der Ort des Quadrats sondern des Auges, das das Fleisch der Hand, aber auch die Papierfläche des Millimeterpapiers durchdringt und letztlich optisch auflöst. Die beiden Schenkel des Zirkels, die lose mit dieser Hand verbunden sind, sind dabei nicht nur mit einem Kreis verbunden, den er möglicherweise zeichnen könnte. Seine beiden Enden fassen von Außen auch das dem Textteil hinterlegte Quadrat. Würde es nach unten in den Kreis gezogen – der Zirkel zeigt es als eine Möglichkeit an, der, wie eine Greifzange, das dort schwebende Element nehmen könnte – wäre das von Lisickij zu diesem Zeitpunkt noch verwendete *Unovis*-Signet konstituiert: ein in einen Kreis gefügtes Quadrat.

Subjektivität ist hier also erstens im Zeichen des Quadrats ausgelöscht, das als vielfältiger Durchgangspunkt den Namen zu einem sinnfreien Laut verändert, der als aleatorischer Wurf aus Buchstaben des Alphabets sich in der Gleichheit eines Kollektivs – dafür steht *Unovis* – einreihet. Und sie ist es zweitens durch die Mittel der technischen Reproduktion – gezeigt durch Fotografie und vervielfältigbare Buchstaben: Dafür stehen die mit Schreibmaschine geschriebenen, durch Licht sich eintragenden Zeichen, die keine Handschrift mehr kennen, und die zugleich dem physischen Druck des Letterdrucks entkommen sind: *el*, auf das der Pfeil zuläuft, ist von beiden Bewegungen die Essenz, die zugleich auf die Porosität von Buchstabe und Figur, Akustik und Visualität hinweist. Wie in dem Entwurf für ein Monument für Rosa Luxemburg so ist also auch hier das Quadrat als mögliche Schreibfläche verstanden, die sich nicht ohne weiteres auf ein normales Funktionieren der Sprache,

129 Ūrij Tynānov, *Illustracii*, in: *Kniga i revolucija*, 1923, Nr. 4, S. 16; für eine Ausarbeitung dieses besonderen Aspekts: Vgl. Georg Witte, *Das Gesicht des Gedichts*, in: Susanne Strätling und Georg Witte (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, S. 173–190. **130** Das Gedicht ist durch ein Oval gerahmt, in das sich der Text fügt. (Il'ja L. Sel'vinskij, *Zapiski poëta: povest*, Moskau 1928). **131** Bisweilen wurde diese Relation als Kommentar Lisickijs zu dem von ihm so gesehenen, problematischen Charakter von Arp ausgelegt. (Siehe dazu: Nisbet 1995, S. 308, Fußnote 20). **132** Diesen Satz hat Malevič sowohl an den Anfang des Textes *Zu den Neuen Systemen der Kunst* (1919) wie in *Zur Frage der imitierenden Kunst* (1920) gesetzt. (Siehe dazu in englischer Übersetzung: Malevich Essays, Vol. 1, 1968, S. 83; 165). Der Satz erscheint auch auf dem Cover des *Unovis Almanach*. (Für eine Abbildung dieses Covers siehe: Nakov 1981, S. 72).

deren syntaktische und grammatische Regeln öffnet. Und auch in der Gouache ist es das Quadrat, das vor allem den Vornamen Luxemburgs – Rosa – unlesbar werden lässt und am schärfsten angreift. Die fotografische Selbstrepräsentation Lisickijs muss deshalb zuerst vor dem Hintergrund dieses Problems des Namens gelesen werden, der – denn es ist zu diesem Zeitpunkt vor allem der europäische Kunstmarkt, den Lisickij adressiert – sich jetzt auf eine künstlerische Subjektivität als Marktwert bezieht.

Die Zurückweisung der Handschrift des Malers, von der Hofmann spricht – „renonce l'écriture subjective du peintre“ – scheint also tatsächlich im Bild artikuliert. Diese Zurückweisung findet aber gerade nicht durch eine konstruktivistische Disposition statt: „la disposition des formes porte la marque du constructivisme, elle est précise, claire et parfaitement transparent.“¹³³ Denn sowohl Präzision, Klarheit und vor allem Transparenz scheinen mit allem, was die Fotografie hier tut, in Mitleidenchaft gezogen. Bleibt der letzte Term in Hofmanns Charakterisierung: „un processus mécanique“. ¹³⁴ Wenn damit die Fotografie gemeint ist, dann wird aber auch sie durch Überlagerungen, Beschneidungen, Überklebungen und Doppelbelichtungen der bloßen Mechanik entzogen, um alles was daran vielleicht bloß automatisch sein könnte zu komplizieren. Deshalb ist das Problem der Handschrift und vor allem der künstlerischen Autorschaft hier nicht von einer Technik, wie die der Malerei abhängig, weshalb auch die Fotografie allein ihr Absterben nicht erreichen könnte. Fassen wir einige der Beobachtungen zusammen und bringen sie auf den Punkt: Es scheint so, dass die Statthalter einer rationalisierten Geometrie – Zirkel und Raster – in Lisickijs Fotografie, anstatt einfach das Auge und die Kunst zu regieren, von Anfang an in einem prekären Spannungsverhältnis, nämlich zu Kreis und Quadrat stehen, die ihnen als Formen zugeordnet sind. Genauer: Kreis und Quadrat stellen nämlich im Porträt die praktische Geometrie von Zirkel und Raster infrage. Ein simpler Umstand weist auf diese Spannung hin: Denn tatsächlich ist das Quadrat keinesfalls stringent konstruiert, sondern unregelmäßig schief. Es liegt auch nicht perpendicular auf dem Raster des Millimeterpapiers, das ebenfalls zur rektilinearen Form der Fotografie verschoben ist.

Betrachtet man diese Verschiebung des Millimeterpapiers genauer, bemerkt man, dass es zum Zeitpunkt der Belichtung bewegt worden sein muss, denn des Raster wird nach rechts hin nicht nur unscharf, sondern gewinnt in diese Richtung erst seine von anderen Bereichen verschiedene, aber jetzt überdeutliche Abweichung von den Parallelen des Formats. Die Spitze des Zirkels sticht ebenfalls nicht das Zentrum des Kreises und damit nicht das Papier als materiellen Grund. Dessen scharf gezogene Linie bleibt zudem fragmentarisch; und auch der Zeichenstift des Zirkels verfehlt knapp die Linie der Kreises, die er nicht berührt. Es liegt also am Grund des Bildes ein Abstand und eine Verschiebung vor. Abstand und Verschiebung betreffen einerseits das Papier, das sich hier selbst abbildet. Dieser Abstand betrifft davon ausgehend die Repräsentationen im Bild: Raster und Zirkel sind nicht mit den Formen – Quadrat und Kreis – in Übereinstimmung zu bringen. Die Geometrie also, von

133 Hofmann 1986, S. 44. 134 Ebd.

der hier auf der Oberfläche die Rede ist, scheint durch diese Formen an den Rand ihrer Regeln geführt. Die Reste des Suprematismus, seine Geschichte und Struktur sind in ein Bild der Regierung der Kunst durch eine neue Rationalität gestreut. Und es sind diese Reste, die als Fotogramm, Montage und Typografie das Dispositiv der Fotografie selbst, ihrer automatisierten Geometrie und Optik stören oder zumindest anders auslegen.

Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Leah Dickerman hat in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hingewiesen, dass das Raster, das sich hier auf der Fotografie ausbreitet, als Zeichen nicht allein auf eine Form mathematischer Rationalität verweist. Es stellt auch einen spezifischen Bezug zur zentralperspektivischen Darstellung her. Albertis Sehpyramide hat sich in der plastischen Form des Zirkels materialisiert, um losgelöst vom Auge und bald auch von der Hand ein unvorhersehbares Unwesen zu treiben.¹³⁵ Ich zitiere die zentrale Stelle in Dickermans Argumentation ausführlich:

„Perspective is signaled explicitly as well in the *The Constructor* – in its foregrounding of the single eye, in the grid of the graph paper that suggests both spatial mensuration and continuum, in the V of the compass that invokes the Albertian cone of vision. [...] Still in this image, which has become an icon of artistic activity as a form of technical rationality, each of these emblematic evocations is made complex. The grid is no longer the checkerboard pattern fetishized in Renaissance painting by orthogonals converging on the horizon line; it now coincides with the picture plane. The cone detached from the eye dances from the fingertip, and the eye itself is overlaid with the hand [...] If *The Constructor* is an image of technological rationality, it is one that fails to cohere.“¹³⁶

Dickerman sieht also in Lisickijs *Selbstporträt* vor allem eine Auflösung historischer, bildgebender Verfahren am Werk und damit eine Auftrennung des Verbunds von idealisiertem, monokularem Blick und mathematisierter Darstellung, dessen Funktionieren für die Zentralperspektive unhintergebar ist. Anstatt vom Körper ganz getrennt zu sein, ist das Auge hier tatsächlich durch die Hand überlagert, die die Sehpyramide in Form eines Werkzeugs aus der Hand gleiten lässt. Dickerman sieht darin vor allem eine Kritik des skopischen Regimes der Perspektive, dessen Transparenz und Unmittelbarkeit mit der Fotografie Lisickijs in Opazität und Temporalisierung umschlagen. Und tatsächlich ist in seinen theoretischen Schriften eine Charakterisierung der Zentralperspektive und ihrer historischen Aufhebung an eminenter Stelle, nämlich in seinem Text *K. und Pangeometrie* zu finden, der 1925, also ein Jahr später, in deutscher Sprache in dem von Carl Einstein und Paul Westheim herausgegebenen *Europa-Almanach* erscheint.¹³⁷ Dort skizziert Lisickij unter den Begriffen „Irrationaler Raum“ und darauf folgend „Imaginärer Raum“ Phänomene der Darstellung, die eine zentralperspektivische hinter sich lassen.¹³⁸ Ich kann an dieser Stelle Dickermans Argumentation, die auf diesen Text Lisickijs im Detail ein-

135 In der Fotografie, die nur die Hand mit Zirkel zeigt, zeichnet dieser nicht einen Kreis, sondern eine ungleich schwerer zu mathematisierende geschwungene Linie, eine Linie, die paradoxerweise mit einem Zirkel gar nicht zu bewerkstelligen ist. **136** Dickerman 2003, S.159. **137** El Lissitzky, K. und Pangeometrie, in: Europa Almanach, hrsg. von Carl Einstein und Paul Westheim, Potsdam 1925, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 353–358. Die eminente Interpretation dieses Textes: Bois 1981. **138** Lissitzky (1925a) 1967, S. 358.

geht, nicht in allen Aspekten diskutieren. Mir scheint jedoch zentral, festzuhalten, dass die von Lisickij dort charakterisierte Abfolge der Darstellungssysteme nur bedingt als Abfolge historischer Kritiken angelegt ist. Vor allem findet sich dort keine Kritik einer entkörperlichten Visualität, wie sie Dickerman als Opposition zur Zentralperspektive seinen Werken hier unterlegt. Was sich jedoch dort finden lässt, ist eine Kritik der Monumentalität, die er mit einem alten Begriff der Kunst verbindet: „Für uns ist aber besonders wichtig, dass diese K. G. die Vernichtung des alten K.begriffs der Monumentalität mit sich bringt.“¹³⁹ (Die Abkürzung K. steht hier für Kunst, G. für Gestaltung.) Wie wird nun diese Monumentalität vernichtet? Lisickijs Vorschlag scheint klar: durch eine Auflösung des Körpers des Kunstwerks als materiell bestimmbar. Der von Lisickij dort als vorläufige Endpunkt der Darstellung bildlichen Raums beschriebene „Imaginäre Raum“, der allein als visuelles Phänomen existiert – er nennt als Beispiel die Rotation von Körpern im Realraum, die damit als andere Körper sichtbar werden als sie es im Ruhezustand sind – markiert eine solche Möglichkeit, jeden Körper außerhalb des Bildraums in rein visuelle Phänomene zu verwandeln, um damit zugleich deren tastbare Materialität infrage zu stellen. Jeder Körper ist von einem visuellen Surplus durchsetzt, der die „amaterielle Materialität“¹⁴⁰ – dies ist sein oxymorontischer Terminus dafür – eines jeden Körpers expliziert.

Lisickijs Modi der Darstellung von Raum, die er hier als historische Nachfolger zur rationalisierten Zentralperspektive vorstellt, sind damit nicht als Kritik des Optischen im Namen der Taktilität auslegbar, und sie sind auch keine Kritik des Optischen im Namen einer irreduziblen Körperlichkeit. Das Gegenteil scheint viel eher der Fall. In Lisickijs vorgestelltem Modell einer den Raum selbst regierenden Optikalität erledigt sich, was durch die zentralperspektivische Darstellung noch möglich war: eine Vermittlungs- und Übersetzungsbewegung zwischen Realraum und Bildraum, wenn beide feste, eindeutige Körper vor Augen führen, deren visueller Eindruck einer tastbaren Kontur entsprechen. In Dickermans Perspektive auf das *Selbstporträt* sind die Zeichen der rationalisierten Zentralperspektive gegen sich selbst gewendet. Sie fallen im Raum der Fotografie auseinander. Es scheint mir in dieser Hinsicht forciert, zu behaupten, dass die Temporalität, wie sie sich im *Selbstporträt* zeigt, die Zeit damit aus einer entmaterialisierten Unmittelbarkeit reißt, wie sie die Zentralperspektive für sich in Anspruch nimmt, um sie als sinnlich greifbare Form ins Bild zu setzen: „time is rendered in a sensous palpable form.“¹⁴¹ Dickermann führt, um diese These zu untermauern, ein anderes Werk ins Feld: die Doppelbeleuchtung in Lisickijs Porträt von Hans Arp, die sie, wie mir scheint tendenziös, als „layered memory trace of Arp’s bodily position“¹⁴² charakterisiert, um dann leichte Unschärfen in Lisickijs *Selbstporträt* und in dazugehörigen Variationen, in denen die Augen durch die Zeit der Aufnahme, in die ein Wimpernschlag gefallen ist, glasig erscheinen, oder eine Kinnpartie ihre scharfe Kontur verliert, als schlagende Evidenzen für eine solch korporealisierte Zeit anzugeben.¹⁴³

139 Ebd. Die Abkürzung K. steht hier für Kunst, G. für Gestaltung 140 Ebd. 141 Dickerman 2003, S.160. 142 Ebd. 143 Ebd. Sicherlich wird Zeit zum schlagenden Faktor in Lisickijs Gestaltung, aber sie wird es nicht als „fassbare, sinnliche Form“.

Dass Lisickijs Artikulation der Fotografie, vermittelt durch Montage und Fotogramm, diese entgegen ihrer automatisierten Reproduktion der Zentralperspektive auslegt, steht außer Frage. Dass damit umgekehrt eine Artikulation des Körpers als Ort der Erinnerung, der Sinnlichkeit, als phänomenale Opazität und unverfügbare Subjektivität und letztlich auch seine existentielle Endlichkeit ins Bild gesetzt wird, dagegen weitaus weniger. Nichts in seinen Schriften scheint einer solchen Lesart entgegenzukommen. Dickerman versucht ihr deshalb vor allem durch biografische Details Argumente zu liefern, die dazu führen, das *Selbstporträt* vor dem Hintergrund seines Kuraufenthalts in der Schweiz auszulegen, den er auf Grund seiner Tuberkulose-Erkrankung absolviert hat.¹⁴⁴ Die Negativversion des *Selbstporträts* als gegen sich selbst gerichtete Extremversion perspektivischer Durchsicht wird so zum *memento mori*, das zum medizinischen Röntgenbild von Lisickijs Lungen im Sanatorium eine untergründige Verwandtschaft besitzt: „allowing one to see the death in life.“¹⁴⁵ Im Bild selbst scheint mir dagegen von einer solchen Zusammenfügung eines Körpers, seiner Dichte, seiner inneren Erfahrung, seiner *durée* und auch seiner Endlichkeit wenig Beweiskraft zu liegen. Die Crux der Argumentation scheint dabei an der zentralen Stelle der Fotografie ihren Ausgang zu nehmen, an der Hand und Auge überblendet sind. Tatsächlich lässt sich an dieser Stelle sowohl eine Fusion der Technik des Geometers mit einem im Millimeterpapier getränkten Blick ablesen – so wie Hofmann es tut. Oder, und dies geht offensichtlich Dickermans Lesart gegen den Strich: Die Überblendung spricht von einer Resistenz der Taktilität selbst gegenüber einer entkörperlichten Optik, eine Resistenz, mit der die Durchsicht der Fotografie in eine Horizontale implodiert, auf der das bloß noch papierene Raster zu liegen kommt, das sich von nun an nicht mehr perspektivisch verkürzt: Das Raster fällt, wie Dickerman suggeriert, nun mit der Bildfläche selbst zusammen: „it now coincides with the picture plane.“¹⁴⁶ Der Körper fände in der Fotografie eine Zeit, die sich indexikalisch einträgt. Hand schlägt Auge, und der Körper selbst auf dem Boden eines der Illusion geraubten, wieder schwer gewordenen Bildgrundes auf. Nun fällt das Raster aber in Lisickijs *Selbstporträt* gerade nicht mit der Bildfläche der Fotografie in eins. Es ist nicht als Gegenteil einer optischen Durchsicht artikuliert. Als bewegtes Papier hebt es sich in unmessbaren Abständen von seinem eigentlichen, aber strukturell unsichtbaren Bildträger ab, um sich so notwendig darauf abzubilden. Ich möchte deshalb vorschlagen, die scharfe Opposition, die, wie mir scheint, beiden diametral entgegengesetzten Interpretationen des *Selbstporträts* unterliegt, zu verlassen. Anders formuliert: Ich bezweifle, dass dieser Gegensatz – von Irrationalität, Körperlichkeit und Opazität auf der einen Seite, und Rationalität, Idealität und Transparenz auf der anderen – eine Struktur ist, die Lisickijs Fotografie und seinem theoretischen Diskurs insgesamt entspricht; und zwar unabhängig

144 Siehe dazu auch, wenn auch weniger drastisch: Maria Gough, El Lissitzky's Architectures of Everyday Life, in: Ausst. Kat. Avant-Garde in Everyday Life, hrsg. von Matthew Witkovsky, Chicago: Art Institute, Chicago 2011, S. 73–76. **145** Dickerman 2003, S. 160. Vieles von Dickermans Lektüre geht auf eine etablierte Opposition zurück, wie sie Martin Jay exemplarisch herausgearbeitet hat. (Vgl. Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley 1993. Ähnlich argumentiert auch: Rosalind Krauss: The Optical Unconscious, Cambridge Massachusetts 1994). Was ich hier allein entgegenhalten möchte, ist, dass sich Lisickijs Bewegung als Kritik des Tafelbilds nicht in ein solches Narrativ einfügen lässt, so wünschenswert es auch erscheinen mag. Es ist keine Advokatur für eine Re-korporealisation, das die Probleme einer Regierung des Scheins im Namen einer irreduziblen Materialität oder Existenzialität kritisiert. **146** Dickerman 2003, S. 159.

davon, welcher Seite dieser Opposition man das *Selbstporträt* am Ende zuschlagen will, der einer resistenten Körperlichkeit, oder der Regierung einer präsentischen Ratio. Sicherlich: Die Überblendung von Handinnenfläche und Pupille ist das kompositorische Zentrum der Fotografie. Und es ist offensichtlich nicht von hier aus zu entscheiden, ob an dieser Stelle eine Prädominanz der Hand und ihrer endlichen Fläche oder die eines alles erhellenden, perspektivischen Blicks ins Bild gesetzt ist, der sich die Welt nach ihm ausrichtet. Die Pupille des Auges bietet im Bild selbst keine Form von Durchsicht an. Sie wird aber auch nicht durch eine handfeste, greifbare Materialität – die Endlichkeit einer Bildfläche – gestoppt. Diese Unentschiedenheit zeigt sich dabei an das Problem des Sujets gebunden: den Körper des Künstlers. Denn Taktilität und Optik sind, dies scheint mir die primäre und grundlegende Bedingung zu sein, nicht mehr in das Ganze eines Körpers gefügt, als dessen komplementierende, sinnliche Schichten sie ausweisbar wären. Ihre disjunktive Überlagerung kennt keine Vermittlung. Die Überlagerung von Hand und Auge muss deshalb als Widerspruch erscheinen. Nicht die Perfektionierung des Auges im Namen des Geometers, aber auch nicht dessen Kontrolle durch den Tastsinn,¹⁴⁷ sondern primär deren Disjunktion bildet das Zentrum des Bildes, dem ein möglicher, humaner, singulärer Agent fehlt. Das, was im *Selbstporträt* auseinanderfällt – Auge, Hand, Werkzeug und Linie – die sich in einem rationalisierten, zentralperspektivischen Verfahren verbinden würden, löst also zuallererst die Einheit eines Körpers auf. Die Überblendung als Funktion der Trennung gibt diesem Körper keine Dichte, keine Korporalität und vor allem keine phänomenale, sinnliche Kohärenz zurück. Lisickij entzieht der zentralperspektivischen Darstellung nicht einfach die Technik und auch nicht die Rationalität, sondern primär den endlichen Standpunkt, auf den dieses Bild bezogen ist. Die Fotografie impliziert deshalb eine fundamentale Verunsicherung in Bezug auf den Bildraum, der nicht mehr Handlungsraum eines Subjekts sein kann. Gerade weil dieser Raum seine messbaren Dimensionen verloren hat, scheinen nicht nur die Mittel, sondern vor allem auch die Zeit seiner Produktion aus den Fugen. Tatsächlich ist die fotografische Überlagerung von Hand und Auge als Ort der Disjunktion unmittelbar an ein Problem der Handlung gebunden. Die fragmentarische Linie des Kreises, die sich gestochen scharf auf der Bildfläche in tiefem Schwarz eingezeichnet hat, kann weder an das Auge, das sie nicht sieht, noch an die Hand zurückgebunden werden, deren Haltung das Zeichnen verbietet. Sie kann, wie wir bereits gesehen haben, nicht einmal an den Zirkel zurückgebunden werden, dessen Zeichenende die Linie knapp verfehlt und dessen Stift sie offensichtlich nicht gezogen hat. All dies konstituiert eine Kette von Verfehlungen, die von der gespaltenen und unberührbaren Fläche des Rasterpapiers ihren Ausgang nimmt, ohne von ihr angehalten werden zu können.

Die anfängliche Distribution des *Selbstporträts* als Geschenk unter Freunden wie Oud, Tschichold und dem polnischen Architekten Szymon Syrkus, öffnet sich nach einer Veröffentlichung in der Schweizer Zeitschrift *ABC* auf eine Verfügbarmachung

¹⁴⁷ Dies ist die berühmte Forderung Tatlins, die oft in Bezug zu seinen Konterreliefs gesetzt wird, aber erst aus dem Jahr 1922 stammt: „Unter die Kontrolle des Tastsinns mit dem Auge!“ (Vgl. Larisa A. Shadowa (Hrsg.), Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin, Weingarten 1987, S. 262).

des Bildes für Ausstellungskataloge: zum ersten Mal, spiegelverkehrt, 1926 in Katherine Dreiers Katalog zur New Yorker Ausstellung *Modern Art* der *Société Anonyme*.¹⁴⁸ Ab 1927 dann verwendet es Lisickij auch als Ausstellungsobjekt: das erste Mal in einer Ausstellung des Druckereigewerbes in Moskau und darauffolgend, zwei Jahre später, 1929 in der Sowjetischen Abteilung *Film und Foto* in Stuttgart, wo es auch auf dem Titelblatt des Katalogs *foto-auge*, herausgegeben von Tschichold und Franz Roh, reproduziert wurde. Für seine erste Ausstellung nach seinem langen Aufenthalt in Europa, zurück in Moskau, 1926, entscheidet sich Lisickij noch gegen eine Verwendung des Bildes als Exponat. Die späteren Verwendungen von Teilen des Porträts, vor allem für den Katalog von *Asnova* zeigen explizit nur die Hand, aber gerade nicht den Kopf Lisickijs, und auch nicht den dort eingefügten Namen. Die Karriere des *Selbstporträt* als distribuiertes Bild ist also zuerst auf seinen europäischen Kontext beschränkt.¹⁴⁹ Der Zeitpunkt einer Neuorientierung als Künstler, der die abstrakte Malerei ablegt, mit der er doch zuvor auf dem europäischen Kunstmarkt reussierte, markiert dabei um 1924 für Lisickij sicherlich nicht nur finanzielle Prekarität. Das *Selbstporträt* ist nicht nur als Geschenk in Umlauf, sondern selbst als eine Form von Anzeige wie er sie daneben für Pelikan herstellt, und damit als Versuch einer Neuformierung der eigenen Persona als *à vendre*. Dabei spricht es so einerseits, klandestin und allenfalls für einen engen Zirkel Vertrauter lesbar, von seiner Vergangenheit als Maler; genauer seinem Kontakt mit dem Suprematismus und *Unovis*. Aus diesem Kontakt entsteht eine Negation von Subjektivität und im Fall von Lisickij, der einen neuen Namen bekommt, ein neuer Agent. Das Porträt als paradoxales Ergebnis dieser Negation ist als Verweis auf diese Vergangenheit sicherlich auch der Versuch einer Übertragung und Fortführung dieses Kontakts, und zwar in das Feld der Fotografie und der technischen Reproduktion insgesamt: Fotogramm, Montage, Überblendung und Mehrfachbelichtung lassen die gezeigten konstruktivistischen Signifikate dabei in eine Drift gleiten, um sie am Ende unbrauchbar und fremd zu machen. Dies ist durch die Form des Bildes, seine Materialität und seine Darstellung artikuliert: Aber es ist nicht sein exoterischer Gehalt. Dieser maskiert Lisickij und gibt ihm die *Corporate Identity* eines *Internationalen Konstruktivismus*, für den er zur gleichen Zeit beginnt, ein Programm zu entwickeln.

Eine vielleicht randständige Auslegung des Bildes scheint mir, auch wenn deren pauschale Loslösung aus allen weiteren historischen Belangen vielleicht schwer verdaulich ist, eine zumindest interessante Ausnahme zu stellen. Peter Nisbet liest dieses Bild weder als konstruktivistische Werbung noch als Kritik einer diesem Konstruktivismus vermeintlich verbundenen Rationalität im Namen des Körpers. Er schlägt vielmehr vor, es ausgehend von der Beobachtung der ihm unterliegenden eigenartigen Passivität, in der das dort figurierte Zeichnen aufgehoben ist, in Anschluss an Dürers gleichnamigen Stich als Allegorie der Melancholia zu lesen.¹⁵⁰ Tatsächlich folgt er hier einer kursorisch gemachten Formulierung Heusinger von Waldeggs, der im Porträt „Versunkenheit“ vorfindet.¹⁵¹ Der Hinweis zeigt sich deshalb als schla-

148 Ausst. Kat. *Modern Art*, hrsg. v. Katherine Dreier, New York: Museum of Modern Art, New York 1926, S. 76; Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter und Elise K. Kenney (Hrsg.), *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, New Haven und London 1984. **149** Siehe dazu: Nisbet 1995, S. 327 ff. **150** Vgl. ebd., S. 325 ff.

gend, weil er auf die eine Seite aufmerksam macht, die die Unmöglichkeit korporaler Markierung essentiell betrifft. Sie zwingt das Subjekt in einen Rückzug und exponiert es im Kontext technischer Reproduzierbarkeit auf ein Unvermögen, das es in die Nähe einer *vita contemplativa* drängt. Eine solche Auslegung muss aber die frenetisch-euphorische Dimension verdecken, mit der sich dieses Unvermögen zugleich artikuliert, weil daraus im selben Moment das Kapital für eine neue Position des Subjekts als Partikel im Fluss eines technologisch bestimmten Werdens springt. Das *Pressa*-Leporello markiert für solche Positionen des Schreibens den Moment der Rendite, weil diese hier aus der bloß individuellen Situation einer gewundenen Künstlerkarriere, die sich in einer Bucht des freien Marktes gestrandet sieht, entlassen sind. Die Melancholie, die hier aufblitzen mag, ist kein bloß menschliches oder eben existentielles Sentiment – dies scheint mir die Verzeichnung zu sein, die ein Rückgang auf ikonografische Quellen mit sich bringt, der sie jenseits biografischer Verbindungen nicht weiter ikonologisch auslegen mag. Melancholie ist vielmehr Teil eines letztlich politischen Vorschlags, der die Möglichkeit der Teilhabe von Bürgern an einer *res publica* betrifft, die die Aufgabe individueller Intentionen fordert. In Lisickijs Artikulationen ist sie Effekt einer aufgeschobenen Zeit, die sowohl die Aktivität des Künstlers als auch seine Techniken betrifft.

Vielleicht ist es jetzt erst überhaupt möglich, genauer zu bestimmen, wohin Lisickijs Figurationen der Schrift treiben. Wenn Clark in ihren ersten Momenten, um 1920, noch meint, dort eine Tendenz erkennen zu können, mit der Schrift flach wird – „writing = flatness“¹⁵² –, damit umgekehrt das Lesen als direkter Zugriff auf die Welt neu ausgelegt werden kann – „to give the reader back reading as an activity of construction“¹⁵³ – dann wird hier klar, das Lisickij, wenn überhaupt, dann das Gegenteil davon verfolgen wird. Es ist nicht die Flächigkeit der Malerei, auch nicht ihre Metaphorik und Metonymien, die als Telos einer materiellen Unmittelbarkeit die Schrift regieren soll.¹⁵⁴ Es ist der Abgrund ihres Bildraums, verstanden als Schwelle, an der sich Materialität doppelt, von sich spaltet und anderes zeigt, als sie ist. Dass Schrift Figur werden kann, meint deshalb nicht die Möglichkeit, ihre konventionalisierte Lesbarkeit zu stören.¹⁵⁵ Und es meint auch nicht, sie einem einfachen

151 Heusinger 1992. Nisbet versucht diesen Hinweis durch den bekannten Stich Dürers *Melencolia* zu untermauern, der im Zentrum der 1923 veröffentlichten Studie von Panofsky steht (Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Dürers *Melencolia* I, Studien der Bibliothek Warburg 2, Leipzig und Berlin, 1923). Der Vergleich mit Dürers Stich, der mir trotz allem weit hergeholt scheint, geht auf Peter Rautmann zurück (vgl. Rautmann 1990, S. 56). **152** Clark 2001, S. 251. **153** Ebd., S. 256. **154** Dass Flächigkeit kein einfach materieller Fakt ist, sondern ein Wert, der semantischen und damit ideologischen Gehalt besitzt, ist Clarks entschiedene Einsicht, die seine überaus diffizilen Untersuchungen, mit denen er diese Flächigkeit in ihren ökonomischen und kulturellen Kontexten einbettet, bestimmt, und die sie von Greenbergs vielleicht eindimensionaler Auslegung dieses Begriffs unterscheidet. Er schreibt deshalb in Bezug auf die 1860er Jahre: „My point is simply that flatness in its heyday was these various meanings and valuations; they were its substance, so to speak; they were what it was seen as. Their particularity was what made it vivid-made it a matter to be painted over again. Flatness was therefore in play-as an irreducible, technical ‘fact’ of painting-with all of these totalizations, all of these attempts to make it a metaphor. Of course in a sense it resisted the metaphors, and the painters we most admire insisted also on it as an awkward, empirical quiddity; but the ‘also’ is the key word here: there was no fact without the metaphor, no medium without its being the vehicle of a complex act of meaning.“ (Vgl. T. J. Clark, Clement Greenberg’s Theory of Art, in: *Critical Inquiry*, Vol. 9, Nr. 1, The Politics of Interpretation (September 1982), S. 152). **155** Ich kann nur exemplarisch hier darauf verweisen: Siehe Lyotards ausgreifender Versuch, die Verschränkungen von Schrift und Bild anders zu fassen als unter der Vorstellung eines Wettbewerbs, einer Hierarchie oder einer einfachen Polarität (Jean-François Lyotard, *Discourse, figure*, Paris 1971; ein Auszug aus einem Kapitel dieses Buches liegt auf Deutsch vor: ders., *Veduta auf ein Fragment der Geschichte des Begehrens*, übers. v. Emmanuel Alloa, in: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, hrsg. v. Emmanuel Alloa, München, 2011, S. 137–201).

Zugriff zu übergeben, weil sie tastbares Ding wird. Die Möglichkeit zeigt vielmehr eine phantasmatische Futurität an, in der sich Schrift von ihrer trägen Materialität löst: Code und Signal.¹⁵⁶ Die Malerei stellt dafür das veraltete Modell, das einer solchen Schrift diese andere Zeit gibt. Ein solcher Entzug der Schrift setzt das Subjekt aus sich heraus und trennt es von der Fläche. Ihr Papier ist der Rest, an den es sich notwendig halten muss, um von dieser Trennung zu sprechen.

Die Schreiber II

Fassen wir den vielleicht wichtigsten Punkt des vorangegangenen Exkurses zusammen: Es scheint auf der einen Seite so, dass Schreiben – in einem allgemeinen Sinn, nämlich verstanden als Akt der Markierung – für Lisickij aufs Engste mit dem Problem von Subjektivität verbunden ist. Tatsächlich taucht diese Verbindung exemplarisch in seinem *Selbstporträt* von 1924 auf. Gleichzeitig unternimmt er den motivischen Versuch, Hand, Schreibgerät und Schreibfläche voneinander zu lösen. Die Porträts von Schwitters und Arp, in denen sie als Figuren vor einem Zeitschriftenhintergrund montiert sind, muss im Zusammenhang dieser Motivik und seiner Geschichte in Lisickijs Œuvre gelesen werden. Ein Extrempunkt dieser Lösung zwischen Hand, Schreibgerät und Schreibfläche findet sich in der letztlich parodistischen Werbung für Pelikan, in deren Kontext sich Lisickij über die Rekonstitution einer gespenstischen Subjektivität im Kapitalismus beklagt, in den seine Strategien zu diesem Zeitpunkt eingestellt sind. In all diesen Fällen ist der Bildgrund als unerreichbar, weil unberührbar ausgewiesen. Diese Unberührbarkeit der Schreibfläche zeigt sich dabei nicht notwendig in einer Leere des Bildes: Schrift erscheint. Dieses Erscheinen meint zugleich ihr Zurücksinken in einen fiktionalen Bildraum, in dem sie nur noch Dargestelltes ist und damit dem Zugriff eines Subjekts von Außen strukturell entzogen. Ihre Ossifizierung zum Bild zeigt dabei den Zug ihrer Entrückung aus dem Bereich einer spezifischen Materialität an, den die mit Tinte gezogenen Linie noch vorstellen könnte. In Lisickijs Fall sind solche Auflösungen der Möglichkeit indexikalischer Spuren an den prekären Status seiner Persona als Künstler gebunden, von der er zu diesem Zeitpunkt, 1924, selbst nicht mehr genau weiß, wie er sie ausfüllen, und in welchem Kontext er dies tun soll. (Die scheint mir schwerwiegender als der Zustand seines Körpers selbst.) Die Hand des Malers aufzugeben heißt, seinen eigenen sozialen Status und seine Rolle ins Ungewisse zu stürzen. Die Werbung ist hier ein Ort, mit der sich diese Aushöhlung ereignen kann. Diese ist aber, zumindest für Lisickij, nicht rückführbar in eine Utopie eines neuen Subjekts jenseits der Berührung, der Materialität, des Gesichts und des Selbstbe-

¹⁵⁶ Tatsächlich versteht Malevič den Suprematismus, vor allem seine Malerei, als eine Form von Signalsprache, die durch die Kraft der Farbe allein wirkt. Er verwendet dafür den Begriff *semafor* (семафор). So zum Beispiel im April 1919: „At the present time man's path lies through space, and Suprematism is a color semaphore.“ (Malevich, *Essays*, Vol. 1, 1968, S. 121).

wusstseins.¹⁵⁷ Das Subjekt steht zwischen dem, was Lisickij einerseits als Ergebnis einer vampirischen Aktion beschreibt: „wenn sie alles aus mir herausgesogen haben, was sie brauchen, werden sie mich auf die Straße ausspucken.“ Die Trennung produziert also erstens eine leere, mittellose Hülle, figuriert in der Gestalt eines substanzlosen, einmaligen Malers in der Gosse. Auf der anderen, und als Ergebnis desselben Aktes, steht hier die Fiktion einer neuen Subjektivität, nämlich der Ware und, komplementär dazu, die der Firma: Günther Wagner. Die ausgespuckte, leere und anachrone Hülle einer Figur des Künstlers auf der einen Seite und der lebende Tote, als Agent dieser vampirischen Aktion auf der anderen: ein Mensch, der gestorben ist, aber noch am Leben, und dessen Signatur als Maske einer ökonomischen Abstraktion erscheint. Die Darstellung des Arbeiters als Schreiber im *Pressa*-Leporello versucht, als diametraler Gegensatz dazu, einen anderen Entwurf für eine solche Spaltung des Subjekts zur Verfügung zu stellen. Ich habe darauf hingewiesen, dass dessen absorbiertes und zugleich leerer Blick, der vom Ort der Inskription abgewendet ist, in die dieser Körper absolut eingeschaltet ist, für eine solche Spaltung steht. Sie ereilt hier keine Person, die noch einen Namen hat. Dies ist eine erste und doch nicht wenig entscheidende Differenz. Es ist nicht mehr Lisickij selbst noch andere befreundete Künstler, die als spezifische Menschen aufgerufen sind. Noch sind es tatsächliche Personen des öffentlichen Lebens. Ich habe versucht zu zeigen, dass Lisickij selbst dort, wo in der Figur Lenins eine identifizierbare Figur auftaucht, er diese als Medieneffekt, das heißt verkörpert durch Papiere und gesprochen von anderen, zu artikulieren versucht. Die proletarischen Schreiber extremisieren sicherlich auf der einen Seite eine solche Auslegung des Subjekts, in das die Worte Lenins als Auslöser und erster Funke in einem nächsten Schritt fallen. Die Schreiber zeigen sich dabei aber nicht allein als perfektionierte Leiter in einem *closed circuit* der Produktion. Die Selbstbeobachtung dieser Produktion als ihre Übersetzung in Information, die in einer Feedback-Schleife die Formung des Materials wiederum verbessert, wäre ein solch subjektloses Werden, das in gewisser Hinsicht ohne Ende und das nicht durch die Perspektive eines einzelnen Menschen verformt ist. Ihre vor allem durch die Augen figurierte Abwesenheit innerhalb dieser Immersion spiegelt sich im paradoxalen Hiatus, in dem ihr Schreiben für den Moment aufgehoben ist. Sie schreiben und schreiben nicht; sie berühren die Schreibfläche und verfehlen sie zugleich notwendig. Diese Extase meint den Kontakt mit einer profanen Unendlichkeit, in der ihr Leben und ihre Körper impliziert sind.

Tatsächlich ist das Motiv des Schreibers in der Kunstgeschichte durch keine anderen Figuren ikonografisch so stark überdeterminiert wie durch die vier Evangelisten. Und auch wenn diese christliche Ikonografie Lisickij, der sich in den 1910er Jahren vor allem als Buchgestalter einer jüdischen Renaissance einen Namen gemacht hat,¹⁵⁸

157 Es scheint so, also ob man in der Geschichte des 20. Jahrhunderts auf die Figur Andy Warhols warten muss, die eine solche Utopie ernsthaft versucht auszuarbeiten, um sie als eigenen Lebensentwurf zu verfolgen oder eben in der Factory auch für andere verfügbar zu machen. **158** Chagall holt Lisickij an die freien Werkstätten wegen dessen architektonischer Expertise nach Vitebsk, aber offensichtlich auch wegen dessen Engagement innerhalb der jüdischen Renaissancebewegung. Das bekannteste Buchprojekt Lisickijs – *Had Gadia* (1919) – steht für dieses Interesse. Die Literatur zum Thema, inwiefern eine Kontinuität innerhalb von Lisickijs Werk beobachtet werden könnte, was jüdische Themen oder sogar religiöse Gehalte betrifft, ist in ihren Ansichten tief gespalten. (Vgl. Haia Friedberg, *Lissitzky's Had Gadia*, in: *Jewish Art*, Vols. 12-13 (1987), S. 292–303; Alan C. Birnholz, *El Lissitzky and the Jewish Tradition*, *Studio International*, Vol. 186, Nr. 959 (Oktober 1973), S. 130–136; Ruth Apter-Gabriel, *El Lissitzky's Jewish Works as Typographer*, in: *Studio International* Vol. 172, Nr. 882 (Oktober 1966), S. 182–185).

nicht am nächsten liegen mag, kann sie ihm, vor allem im Feld der Buchmalerei für die er sich doch aus verschiedenen Gründen intensiv interessiert, nicht unbekannt gewesen sein. Dieses Interesse an einer tentativen Fusion von Sprach- und Bildzeichen vor der Epoche des Buchdrucks, wie es unter anderem die Bildranken und ausgreifenden Initialien illuminierter Handschriften des Mittelalters auszeichnen, kehrt um 1928 in Lisickij typografischen Überlegungen vehement zurück. Sie bieten ein Modell mithilfe dessen man, vermittelt durch den Lichtdruck, der eine technische Gleichbehandlung von Text und Bild ermöglicht, in die Gegenwart springen könnte.¹⁵⁹ Die Evangelisten figurieren in solchen Buchmalereien oft als Initialen, mit denen der Beginn eines Evangeliums ansetzt. Motivisch zeigt sich aber das Bild der Evangelisten, die neben anderen Heiligen – vor allem Hieronymus – eine bestimmte Art und Weise der Darstellung des Schreibens (und bisweilen auch des dabei gleichzeitigen Lesens) vorgeprägt haben, aber auch aus anderen Gründen interessant. Denn auch hier ist der Schreiber mit letztlich ihn transzendierenden Kräften verbunden, die seine Aktivität bestimmten, und vor allem ist diese Verbindung dort ebenfalls als eine Form von Absorption repräsentiert, die sich aber gerade darin ausdrückt, dass das Subjekt seine Aufmerksamkeit vom Schreiben selbst abzieht. Ich will auf diese sehr reiche und komplexe Ikonografie hier allein durch kontingente Beispiele referieren, die für unseren Zusammenhang lediglich eine bestimmte Typengeschichte aufzeigen sollen. So zeigt zum Beispiel das Ada-Evangeliar aus dem Hofskriptorium Karls des Großen vom Anfang des 9. Jahrhunderts den Evangelisten Matthäus beim Schreiben.¹⁶⁰ Sein Blick ist gleichzeitig von der auch hier letztlich leeren Seite abgewendet. Wie in den meisten Darstellungen der schreibenden Evangelisten steht diese Abwendung in Beziehung zu einer transzendenten Quelle dessen, was er schreibt, geschrieben hat oder vorhat zu schreiben: ein Engel, der in eine abgetrennte obere Hälfte des Bildes gefügt ist und der ein anderes Schriftstück – das im Gegensatz zur weißen Seite des Evangelisten eine ebenfalls unbeschriebene, aber, komplementär dazu, schwarze Fläche zeigt, und diese dem Betrachter zugleich zeigend, entrollt. Wie in Lisickijs Montage ist dort ein homogener Bildraum, wie ihn die Zentralperspektive entwickeln wird, nicht vorhanden, weshalb eine Kommunikation durch Blicke nur bedingt möglich ist. Der Evangelist transkribiert hier nicht direkt eine andere Schriftquelle, eben weil er sie nicht sieht. Er vernimmt aber auch letztlich nicht einfach eine orale Botschaft, die er in Buchstaben verwandelt. Sein medialer Charakter ist in dieser Hinsicht enigmatisch, weil an keinen bestimmten Sinn gebunden. Wie ein Mainzer Evangeliar um 1000 nach Christus zeigt, kann der Evangelist dabei auch auf einem Schriftstück schreiben, das direkt von einem Engel von oben herab an ihn gereicht wird, dessen materieller Status damit problematisch wird. Hier wäre der Bildraum als Raum der Aktion entschieden homogenisiert, wenn auch die Distanzen zwischen Himmel und Erde, mögen sie auch schrumpfen, letztlich empirisch nicht messbar sind. Jedoch ist der Blick des Evangelisten, nach oben, über das Schriftstück hinaus, auf das er doch hier gleichzeitig

159 Dafür steht zum Beispiel auch der Begriff des *Hieroglyphen Buches*. (Vgl: Lissitzky (1927b) 1967). **160** Ich verweise hier auf Cod. 22, Fol. 15v. Das Evangeliar befindet sich im Stadtarchiv Trier. Abbildungsnachweis: Jean Hubert, Jean Porcher und Wolfgang Fritz Volbach, *Die Kunst der Karolinger*, München 1969, Tafel 66.

schreibt, signifikant.¹⁶¹ In der Malereigeschichte scheint dieses Motiv vor allem im 17. Jahrhundert völlig neu ausgelegt zu werden. Hier ist aber der angelische Ursprung der Nachricht nicht mehr in eine separierte Zone im Bild verwiesen, sondern in einen jetzt vermessbaren, durch und durch profanen Bildraum – der Welt des Empfängers – gerückt. Caravaggios *Heiliger Matthäus mit dem Engel* (um 1602, zerstört) zeigt den Schreiber auf einem Stuhl sitzend in enger Verflechtung der Arme eines Engels, die dessen Schreibhand wie einen Seismograph führen, während er gleichsam als Blinder seinen Blick nach innen kehrt; die Stirn in Erstaunen hochgezogen. (Abb. 18) In Rembrandts späterem *Evangelist Matthäus wird vom Engel inspiriert* (1661) sind es die Haare der beiden Protagonisten, die eine enge Einheit stiften. (Abb. 19) Profaner und sakraler Raum sind hier also in einen sinnlichen Komplex und in letztlich körperlicher Intimität verschmolzen. Der hinter Matthäus dicht an dessen Ohr stehende Engel scheint ihm hier die Botschaft direkt zuzuflüstern, die ersterer vernimmt, mit dem Schreibgerät im Buch, aber auch hier ohne darauf nur entfernt zu blicken.

In Lisickijs Leporello ist das einzig in Frage kommende Äquivalent zu diesen angelischen Figuren sicherlich Lenin. Der körperliche Nahraum, in den zum Beispiel Caravaggio und Rembrandt ihre Evangelisten zu ihrer Quelle rücken, ist zu Gunsten der Möglichkeit technischer Transmission aus der Ferne aufgegeben. Sie ermöglicht deshalb auch das Sprechen mit Toten als profanen Ersatz für himmlischen Kontakt. Und tatsächlich scheint der Bildraum der Montage den disjunktiven Vermittlungen mittelalterlicher Buchmalerei wesentlich näher zu sein. Anstelle von identifizierbaren Individuen hat Lisickij den generischen Typus des Arbeiters gewählt, der sich gleichzeitig nicht wie die Evangelisten in irgendeiner Weise auszeichnen muss, um Empfänger dieser ungewöhnlichen Nachrichten zu werden. Die Differenz von alt und jung markiert die einzige qualitative Hervorhebung. Je weiter ein Körper im Prozess der Geschichte am Rand der Zukunft steht desto besser scheint seine mediale Potenz. Der Typus anstatt dem Individuum ist in Lisickijs Leporello gleichzeitig die Anzeige für einen Prozess der Entsubjektivierung im Zeichen einer jetzt profanen Unendlichkeit, die alles bloß Individuelle verzehrt ohne den Menschen in Ausnahmesubjekte verwandeln zu müssen. Diese profane Unendlichkeit fällt hier mit der Informatisierung selbst und damit der bloßen Möglichkeit der Sendung und Übertragung, das heißt also technischen Medien, in eins. Deshalb können Lenin und die Zeitung als dasselbe betrachtet werden. Und deshalb kann die Botschaft auch allein von der Funktion der Medien selbst handeln, die über ihren angelischen Vermittler zum Ort der Transzendenz wird. Als eine solche Unendlichkeit ist die gesellschaftliche Produktion im Ganzen hier semantisiert, und zwar buchstäblich, weil die Schrift den Moment der Überführung der an besondere und damit endliche Materialien gebundenen Produktion in immaterielle Codes durchsetzt. Das Material Eisen und damit verbunden, die Metallindustrie, figuriert darin als exemplarische Form der Produktion im Leporello. Denn als Ausgangspunkt macht dieses Material die metamorphotische Kraft der Schrift, die alle Erdschwere verdampfen lässt,

¹⁶¹ Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Vor dem Jahr 1000: Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu. Köln Cäcilienkirche, Köln 1991, Tafel 77, Nr. 23, S. 101.

am Plastischsten. Als Überführung einer Produktion, die signifikant schwere Objekte herstellt, in deren eigene Information, verweist sie aber auch auf das asymptotische Telos dieser Produktion, deren Perfektionierung darin besteht, immer weniger Material und immer weniger Arbeit für maximalisierte Effekte zu benötigen. Das schwere Erbe von Malevičs suprematistischer Theorie ist das Phantasma, das alles unendlich leicht werden könnte: „Die Idee, die heute die Masse bewegt, heißt Materialismus, aber was eben die Zeit charakterisiert, ist die Dematerialisation“¹⁶² Die Einstellung der Körper in diesen Prozess muss diese als Reste ausweisen. Als solche flackert in ihnen das Bewusstsein über nichts anderes als dies in einem immer wieder letzten Moment auf. Es lässt sich aber auch, stellt man die Figuren der Schreiber in eine ikonografische Typengeschichte zurück, feststellen, dass in ihnen eine säkularisierte Kraft wirksam ist.¹⁶³ Die technische Inspiration, die das Schreiben hier bestimmt, ist als Stellvertreter eines ungegenständlichen Grundes, auf dem die Produktion ruht, Ausläufer einer letztlich nur neu figurierten Sakralität, die hier mit einer realen, politisch aktuellen Macht identifiziert wird. Der Körper selbst – als Figur – wie das dünne, aber unnachgiebig notwendige Papier – als Material des Leporellos selbst – sind die einzig trennenden Membranen, die dieser Ineinssetzung widerstreben und für den Moment aufhalten.

Die Leser

Die Schreiber komplementierend nimmt der Leser an zwei Stellen im Leporello eine zentrale Rolle ein. Wie die bislang diskutierten Figuren, so sind auch diese nicht Teil der Ausstellung selbst gewesen. Im ersten Fall der Darstellung eines Lesenden handelt es sich dabei um die wahrscheinlich am häufigsten reproduzierte Doppelseite der Montage.¹⁶⁴ (Abb. 20) Zwei, deutlich durch klar sichtbare Schnitte von einem Körper separierte Hände halten hier eine ebenfalls beschnittene Zeitungssseite. Diese ist zwar als ganze Seite noch klar erkennbar, strukturiert in Titel, Unterüberschrift und Textkorpus, einschließlich einer Karikatur. Der linke Rand vor allem aber zeigt, dass Teile des gedruckten Textes fehlen. Im Textfeld der Seite spiegelt sich das Gesicht eines jungen Arbeiters. Im Originalentwurf der Montage ist diese Seite, im Gegensatz zur reproduzierten Version im Leporello, tonal von den übrigen in die Montage geklebten Papieren unterschieden und damit deutlich als materiell differente Quelle zu erkennen, nämlich als Zeitungspapier. (Abb. 21) Dieser Umstand

¹⁶² Lissitzky (1927) 1967, S. 361. ¹⁶³ Es lässt sich aus dem oben Ausgeführten leicht ableiten, dass mit „säkularisiert“ hier eher Carl Schmitts als Hans Blumenbergs Verständnis gemeint sein muss. Das heißt, eine Kontinuität politischer Theologie, anstatt deren Abbruch, wie sie Blumenberg vertritt. (Vgl. Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), Frankfurt am Main 1988; Carl Schmitt: *Politische Theologie I, Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (1927/1970), Berlin 1999). ¹⁶⁴ Buchlohs Essay verwendet diesen Teil des Leporellos (Buchloh 1984, S. 1). Er hat es auch zum Titelbild seines jüngsten Sammelbandes *Formalism and Historicity* gewählt (Benjamin H. D. Buchloh, *Formalism and Historicity, Models and Methods in 20th Century Art*, Cambridge MA 2015). Devin Fore hat es gleich nochmals für die Einleitung zur Sonderausgabe zum Thema der Fotografie der Zeitschrift *October* benutzt. In allen Fällen wird auf die Montage nicht gesondert eingegangen. (Fore 2006, S. 3).

kompliziert sich aus zwei Gründen. Erstens: Die Hände, die das Stück Zeitungspapier halten, scheinen aus demselben Material gemacht wie die Seite selbst. Aber gehören sie als Bildobjekt zu dieser Seite? Dagegen spricht einiges: vor allem die unglaublich an das Papier gefügten Hände selbst – also der Ort des Kontakts: Sie scheinen das Papier kaum greifen zu können. Das Papier gibt im Raum der Repräsentation dem Druck der Hände nicht nach und knittert nicht, wo es dies doch müsste. Damit verbunden stellt sich ein zweites Problem. Falls die Zeitungsseite tatsächlich als Objekt eine solche ist, wie ist das in ihr sich spiegelnde Gesicht eines Lesers zu erklären? Tatsächlich lässt dieses Gesicht den Text der Zeitung zumindest in Teilen unlesbar werden. Vor allem aber ist das Format der Seite viel zu klein, als das sie ein eingefügtes Original sein könnte. Sie muss also von Anfang an ein Bild gewesen sein, bevor sie ihren Weg in die Montage gefunden hat. Ein kaum sichtbares Detail im oberen Drittel der Seite, an ihrem rechten Rand, weist deutlich darauf hin, dass die Montage, wie wir sie hier sehen, von Lisickij nicht nur appropriiert wurde, sondern dass er diese auch verändert hat. Dort ist das kleine Segment einer Form sichtbar, das der Rest der Schirmmütze des Arbeiters sein muss, der im Bild das reale Gegenüber des Spiegelbildes gewesen ist. Lisickij hat diese Figur entfernt.¹⁶⁵ Und er hat wohl auch die Zeitung so beschnitten, dass sie von den von ihm hinzugefügten Händen gefasst werden kann; wie immer es auch diesem Ergreifen an Plausibilität und rhetorischer Überzeugung fehlt. Er scheint dabei sowohl die gefaltete Version, in der all solche materiellen Differenzen zwischen realem Zeitungspapier und Homogenität der Reproduktion von einem Sepiaton geschluckt sind, genauso valorisiert zu haben wie den Originalentwurf, was die Entscheidung, beide, Katalog und Entwurf, ein Jahr später als Teil der sowjetischen Sektion der Ausstellung *Film und Foto* 1929 in Stuttgart zu zeigen, deutlich macht.¹⁶⁶ Während der Entwurf die Zeitungsseite als *aufgeklebt* ausweist – und damit sogar einen materiellen Grund für den Rest der Papiere der Montage angeben kann, nämlich schwarzen Karton links neben ihr, versucht die gedruckte Version eher den anderen Pol der Illusion aufrechtzuerhalten, nämlich die Seite als *durch Hände ergriffene* zu repräsentieren. Der schwarze Zwischenraum links wäre damit als der vorherige Platz des Papiers angegeben, das hier – und das kompliziert die Illusion – nun gleichsam wie ein Spiegel (oder eben ein Tafelbild) – von der Wand genommen scheint. *Hineinkleben* und *Herausnehmen* zeigen sich in diesem Stück also als die zwei Handlungsoptionen, auf die paradoxal im selben Moment verwiesen wird.

In der Reproduktion verschwindet die Möglichkeit, diesen schwarzen Zwischenraum, der im Original als dessen eigentlich materieller Grund lesbar wird, tatsächlich als solchen zu bestimmen. Er figuriert hier als Gegenteil, denn er ist jetzt tonales Äquivalent zu anderen benachbarten schwarzen Streifen und Flächen und damit Lokus der materiellen Unbestimmbarkeit des Trägers der fotografischen Zeichen selbst. So ist ein seitlicher schwarzer Streifen als Teil eines Displayaufbaus aus Holz identifizierbar, dessen Seite mit der russischen Übersetzung des Wortes Schaukam-

165 Das hier verwendete Original stammt von Vladimir und Georgii Stenberg und wurde als Cover der Ausgabe Nr. 19 des Magazins *Rotes Feld* im Mai 1928 veröffentlicht. **166** Vgl. Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hrsg.), *Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung Film und Foto 1929*, Stuttgart 1979, S. 138.

pagne (смотры: wörtlich, Militärparaden, aber auch die Schau, die Rezension und vor allem: die Inspektion der Truppen)¹⁶⁷ beschrieben ist. Die schwarzen Bereiche darunter – ober- und unterhalb des Schriftbandes *Die rote Armee und die Presse* scheinen einerseits auf besagten schwarzen Karton rückführbar, andererseits lassen sie sich mit Teilen des fotografierten Ausstellungsraums identifizieren. Diese Form des Gleitens – zwischen Papier und dargestelltem Raum als Medium – ist für das Leporello konstitutiv, und ähnliche Stellen sind in ihm abundant. Wenn das Leporello also nachweislich die Frage nach einem bestimmbar Träger der aufgeklebten Papiere zurückweist, so scheint dies ebenfalls für diese Papiere zuzutreffen. Das heißt: sie weisen selbst an solchen Stellen, an denen es so aussehen mag, als ob ein reales Stück Zeitung seinen Weg in die Montage gefunden hätte, ihren Status als singuläre, endliche Objekte zurück. Ihre Beschneidung verdoppelt sie bereits zur Figur. Durch das sich spiegelnde Gesicht ist dieses Bild einer Zeitungsseite zugleich Träger eines weiteren.

Ein Rückblick auf die Geschichte der Collage scheint mir in diesem Zusammenhang am Platz, und zwar allein deshalb, weil das Material der Zeitung in ihr eine entscheidende Rolle einnimmt, die Lisickij nicht entgangen sein kann. Ich werde mich dabei auf Picassos Idiom konzentrieren, wie es sich um 1912 entwickelt, und vor allem dessen kunsthistorische Rezeption in einigen exemplarischen Fällen. Christine Poggi hat in ihrem seminalen Text *Frames of Reference: Table and Tableau in Picasso's Collages and Constructions* darauf hingewiesen, dass in der Formation von Picassos Collagen, nicht, wie vor allem in der historischen Literatur ausgehend vom Kubismus behauptet wird, der Realismus die sie treibende Kraft sei. Das heißt, wenn man die Erfindung der Collage als „the first work of fine art, [...] in which materials appropriated from everyday life, relatively untransformed by the artist intrude upon the traditionally privileged domain of painting“¹⁶⁸ charakterisiert – und Poggi wiederholt eben genau diese Annahme – dann sollte dies ihrer Meinung nach nicht zum Missverständnis führen, dass damit in langer Sicht das Bild oder die Repräsentation zu Gunsten des Objekts aufgegeben werden soll. Dies wäre zumindest nicht die Schlagrichtung von Picassos Artikulationen innerhalb dieses Genres. Poggi weist das Gegenteil überzeugend nach, nämlich, dass Picassos Collagen vielmehr eine dialektische Spannung zwischen dem Objekt und seiner erneuten Einfügung in einen Bildraum bestimmt. Sie ordnet dabei diesen Polen – Objekt und Bildraum – zwei Begriffe zu, die sich auf die Geschichte der Malerei beziehen lassen, nämlich Tisch und Tableau: „the relation of the table, as a sign of the modernist aspiration for the literal object, to the tableau, as a sign of the traditional illusion, is, in my view, fundamental.“¹⁶⁹ So sind, um sich auf das für unseren Zusammenhang relevante Beispiel zu konzentrieren, die eingefügten Zeitungsausschnitte in Picassos Collagen zum

167 All diese Neologismen (oder Verschiebungen aus anderen Kontexten) fallen in Lisickijs in den 1920er Jahren stattfindenden Versuch, das Dispositiv der Ausstellung jenseits und außerhalb des Bereichs der Kunst neu zu definieren. Das Wort „Demonstrationsraum“ steht genauso dafür wie die „Schaukampagne“ – ein Wort, das hier bereits wesentlich klarere, politische Obertöne hat. Es lässt sich gleichzeitig leicht zu der ursprünglichen Ankündigung des Buches *Die Kunstismen* als „Letzte Truppenschau aller Ismen 1914–24“ in Verbindung setzen. (Vgl. Hans Arp und El Lissitzky, *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zürich, u. a. 1925). **168** Christine Poggi, *Frames of Reference: Table and Tableau in Picasso's Collages and Constructions*, *Art Journal*, Vol. 47, Nr. 4, 1988, S. 311. Der Essay wurde wiederabgedruckt in: dies., *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven 1993, S. 59–89. **169** Poggi 1988, S. 320.

einen sicher immer auch als Agenten einer Subversion der Vertikalität der Leinwand zu verstehen: Zeitungen liegen auf Tischen, oft in Kaffeehäusern. Ihre Einfügung in das Bild analogisiert dessen Träger mit der Horizontalität der Tischplatte. Diese Zeitungen stehen in Picassos Beispielen aber zugleich in Relation zu einem anderen Pol, unter anderem und oft nämlich dem der Tapete. Davon ausgehend und allgemeiner tauchen innerhalb von Picassos Kompositionen die Zeitungsschnitte aber auch strukturell in neue Bildräume ein, in denen sie den Status neuer figurativer Formen annehmen, wie in *Glas und Flasche von Bass* (1914), in dem der Zeitungsausschnitt eben die Form eines Trinkglases annimmt. Das Material der Zeitung ist deshalb nicht nur in Opposition zu anderen Materialien im Bildraum gesetzt, sondern auch zu anderen Formen. Damit kann Poggi zu dem Schluss kommen: „Picasso demonstrated that the material literalness of the object itself was constituted within a system of oppositions.“¹⁷⁰ Diese Oppositionen lösen die Buchstäblichkeit des Materials auf und fügen es als figuriertes in einen neuen Bildraum ein. Diese Formen mögen das Tableau durchbrechen, weil sie als Signifikanten eines realen Außens die Abgeschlossenheit einer kompositorischen Struktur in Frage stellen; als Einfügungen realer Dinge ins Bild sind sie aber selbst notwendig vom Bildschein in Anspruch genommen, in dem sie erneut, gleich Elementen einer Sprache, differentiell artikuliert werden. Sie rekonstituieren dieses Tableau damit erneut.

Rosalind Krauss hat versucht, diese Tendenz der Objekte – vor allem der Zeitungsausschnitte in Picassos Collagen – radikaler auszulegen. Sie behauptet sogar, dass der Verdienst seiner Collagen im Ganzen keinesfalls darin bestehen würde dass diese extra-ikonische Objekte inkludierten, sondern darin, dass sie eine differentielle Struktur des Zeichens aufdeckten, die ihrer Meinung nach auch das Bild und dessen Gesetze der Repräsentation beherrschten. Die Collagen seien also primär nicht als innovativer Einbruch realer Objekte zu lesen, die das System der Repräsentation labilisieren, sondern als ein System von Zeichen: „The extraordinary contribution of collage is that it is the first instance within the pictorial arts of anything like a systematic exploration of the conditions of representability entailed by the sign.“¹⁷¹ Offensichtlich stellt Krauss damit die auch von Poggi übernommene Übereinkunft eines kunsthistorischen Sinns der Collage auf den Kopf, um den Fokus weg von der Materialität der eingefügten Dinge und damit hin zu einer letztlich immateriellen Struktur der Differenzen zu verschieben. Die Objekte wären also nicht zwischen ihrer materiellen Dinghaftigkeit auf der einen Seite und ihrer Einschreibung in ein System der Repräsentation auf der anderen gespalten. Sie würden vielmehr die bildliche Repräsentation als etwas auslegen, das sich jenseits präsentischer Materialität und zugleich jenseits von Ähnlichkeit im Ganzen artikulieren kann.¹⁷²

Krauss führt mehrere Beispiele für eine solche Zeichenhaftigkeit der in den Collagen verwendeten Formen an. Die f-förmigen Schalllöcher, die dort gehäuft aufzufinden

170 Ebd. **171** Rosalind Krauss, In the Name of Picasso, in: October, Vol. 16 (Frühjahr 1981), S.16. **172** Es kommt mir an dieser Stelle nicht darauf an, zu fragen, in wie weit diese Position haltbar ist. Tatsächlich scheint sie mir kaum zu tragen, weil alle repräsentierten Objekte in Picassos Collagen immer auch durch Wiedererkennung empirischer Formen – und nie allein über rein differentielle Strukturen – gelesen werden müssen. Diese Sicht auf den Kubismus wird kanonisch vor allem auch durch Bois vertreten (vgl. Yve-Alain Bois, The Semiology of Cubism, in: Lynn Zelevansky (Hrsg.), Picasso and Braque. A Symposium, New York 1992, S. 169–195).

sind, würden primär nicht auf den Resonanzkörper einer Violine verweisen, sondern, in ihrer Versetzung im Bildraum und ihrer Größendifferenz, eher als Zeichen räumlicher Verkürzung agieren: „Picasso composes the sign, not of violin, but of foreshortening.“¹⁷³ Die Zeilenreihen der Zeitung, die aus einiger Entfernung sich zu einem optischen Grau mischen, verwiesen als eine Art von Meta-Sprache auf die Darstellung von Atmosphäre, anstatt sie einfach selbst im Bild zu kreieren.¹⁷⁴ Vor allem aber, und dies ist das zentrale Argument des Textes, agieren die auf den Bildträger geklebten Formen nicht als Hervorhebung der materiellen Flächigkeit des Bildes, sondern im Gegenteil als Auflösung der Versicherung über einen solchen soliden Bildgrund. Vor allem hier ist es die Zeitung, die eine solche Auflösung der Solidität erreicht: Picasso „inscribes transparency on the very element of the collage’s fabric that is most reified and opaque: its planes of newspaper.“¹⁷⁵ Ich zitiere an dieser Stelle Krauss ausführlich, um diese alles andere als selbstverständliche Umkehrung deutlich zu machen:

„The collage element as a discrete plane is a bounded figure; but as such it is a figure of a bounded field – a figure of the very bounded field which it enters the ensemble only to obscure. The field is thus constituted inside itself as a figure of its own absence, an index of a material presence now rendered literally invisible. The collage element performs the occultation of one field in order to introject the figure of a new field, but to introject it as a figure – a surface that is the image of eradicated surface. It is this eradication of the original surface and the reconstitution of it through the figure of its own absence that is the master term of the entire condition of collage as a system of signifiers [...] As a system, collage inaugurates a play of differences which is both about and sustained by an absent origin: the forced absence of the original plane by the superimposition of another plane, effacing the first in order to represent it. Collage’s very fullness of form is grounded in the forced impoverishment of the ground – a ground as supplemented and supplanted.“¹⁷⁶

Krauss kann diese Operationen vor allem an ausgeschnittenen Formen aus Zeitungsseiten zeigen. Wie in der Collage *Violine* (1912) ist hier nicht nur die positiv ausgeschnittene Form aufgeklebt, sondern, rechts oben versetzt im Bild, auch der sich dadurch aus der Zeitungsseite ergebende negative Rest. (Abb. 22) Dieser Rest kann so, und zwar in der Funktion als Kontur, den weißen Grund des Papiers als positive Figur lesbar werden lassen. Er zeigt dieselbe Figur, die spiegelverkehrt in der positiven Figur aus aufgeklebter Zeitung wiederholt wird. Figur und Grund sind dadurch nur negativ und allein differentiell artikuliert. Vor allem befinden sie sich in einem ständigen Austausch. Damit attackiert Krauss sicherlich vor allem Clement Greenbergs Lesart der Collage. Denn dieser meint, dass vor allem Picassos Collagen, selbst dort, wo diese Zeitungsseiten, Holzfunier oder Buchstaben, anstatt sie tatsächlich aufzukleben, als *gemalte* zeigen, um sie damit in ein Reich des Illusionismus absinken zu lassen, trotz allem die Flächigkeit des Bildträgers betonen. Greenberg erkennt also den von Poggi skizzierten Anteil des Bildscheins an, der sich durch die eingefügten Zeichen und Objekte erneut konstituiert. Er fügt ihn als dialektische

173 Krauss 1981, S. 15. 174 Ebd. 175 Ebd. 176 Ebd., S. 19.

Kehre in ein kunstgeschichtliches Narrativ, in dem sie, trotz allem, für das Gegenteil arbeiten. Er schreibt in dem ausgreifenden Text *Collage* (1959) deshalb:

„Flatness may now monopolize everything, but it is a flatness become so ambiguous and expanded as to turn into illusion itself – at least an optical illusion if not, properly speaking, a pictorial one. Depicted, Cubist flatness is now almost completely assimilated to the literal, undepicted kind, but at the same time it reacts upon and largely transforms the undepicted kind – and it does so, moreover, without depriving the latter of its literalness; rather, it underpins and reinforces that literalness, re-creates it.“¹⁷⁷

Krauss nimmt vor allem die Dualität von mimetischem Bildschein und realer Materialität, wie sie Greenbergs (aber auch Poggis) Modell unterliegt, nicht für sich in Anspruch. Sie bezieht stattdessen beide auf ein strukturelles System differentieller Zeichen, innerhalb dessen diese Dualität durch die Collage neu ausgelegt wird. Die in diesem System stattfindende Unterminierung des Bildgrundes ist also keine, die im Zeichen eines funktionierenden Bildscheins steht, der seine materielle Grundlage zum Verschwinden bringen würde. Dies würde in Greenbergs Narrativ einen Rückfall der Malerei vor den Modernismus implizieren. Krauss versucht dabei jedoch das Gegenteil plausibel zu machen, nämlich dass die Collage, auch wenn sie historisch in dessen Zentrum steht, zwar als Gegenspieler des Modernismus ausgelegt werden sollte, aber im Namen einer von ihm differenten Zukunft. Diese Opposition ist durch nichts anderes als die Bestimmung des Grundes als absent und nicht positivierbar bestimmt.

„It is often said that the genius of collage, its modernist genuis, is that it heightens – not diminishes – the viewer’s experience of the ground [...] But in collage, in fact, the ground is literally masked and riven. [...] It is here that we can see the opening of the rift between collage as system and modernism proper. For collage operates in direct oppsition to modernism’s search for perceptual plentitue and unimpeachable self-presence.“¹⁷⁸

Deshalb bestimmt Krauss Picassos Collagen am Ende ihres Essays auch als Teil einer Vorgeschichte der Postmoderne, des Simulakrums und des Spektakels.¹⁷⁹

Zwei Aspekte und, wie mir scheint Grenzen, scheinen mir in Bezug auf Rosalind Krauss’ Auslegung von Picassos Collage um 1912 zentral. Zum ersten: Die Unterstellung eines rein differentiellen Systems von Zeichen, das sich – Krauss macht es explizit – an Ferdinand de Saussures Semiotik orientiert,¹⁸⁰ muss einerseits jede Form von Ähnlichkeit darin als inessentiell ausschließen. Flaschen, Gläser, Früchte und Musikinstrumente wären aber sicher nicht dort erkennbar ohne den Verlass auf ihr Wiedererkennen. Die Einführung einer differentiellen Struktur in Picassos Collage findet deshalb nie ganz, sondern nur als asymptotisches Telos statt, an dem sich die in ihnen dargestellten Objekte brechen. Sie werden nie darin in einer Weise neu rekonstituiert, die der mimetischen Repräsentation tatsächlich entkommen könnte. Der andere Aspekt betrifft die Materialität der Collagen selbst. Es mag sein, und vor allem Greenberg weist auf diesen Umstand hin, dass sich Dinge (Holzfunier, oder eben Zeitungsausschnitte) sowohl als sie selbst wie in ihrer Darstellung – und

¹⁷⁷ Clement Greenberg, *Collage* (1959), in: ders. *Art and Culture*, Boston 1961, S. 77. ¹⁷⁸ Krauss 1981, S. 20. ¹⁷⁹ Vor allem auch in der Fußnote 24. Ebd., S. 21. ¹⁸⁰ Ebd., S. 15.

das heißt, meistens gemalt – in Picassos Collagen zeigen. Der Unterscheid bleibt jedoch schlagend.¹⁸¹ Dort, wo eine tatsächlich differentielle Struktur das Bild beherrscht, nämlich in der Figur/Grund-Relation und in deren strategischen Verkehrrungen, die auch – darauf weist Krauss nicht hin – die Vorder- und Rückseite der Papierträger betreffen, so ist diese ebenfalls an die materiellen Bestimmungen und eben Singularitäten der eingefügten Papiere gebunden. Um es auf den Punkt zu bringen: Das Differentielle und rein Strukturelle der Verkehrrungen von Figur und Grund bleibt trotz aller Beharrungen von Krauss an ein materielles Darunter und Darüber gebunden. Krauss gibt diese fundierende, materielle Basis der Collage zwar zu – „For it is the affixing of the collage piece, one plane set down on another, that is the center of collage.“ – Sie meint jedoch, dass diese Basis in einem freien Spiel der Signifikanten auf deren Oberfläche aufgehoben wäre: „But this very act of literalization opens up the the field of collage to a play of representation.“¹⁸² Das heißt, sie unterstellt dass das strukturelle System, das letztlich an keine bestimmte Materialität gebunden ist um zu funktionieren, in Picassos Collagen deren materielle Bestimmtheit nicht nur in den Hintergrund rücken, sondern sie im Ganzen irrelevant werden lässt.

Mir scheint Krauss' Sicht vor allem in diesem Punkt verstellend. Wenn wir bei der Zeitung bleiben, so zeigt sich deren materielle Differenz in der Collage als konstitutiv, auch wenn sie in gewisser Hinsicht die des Trägers nur repetiert. Mag die Dicke des Zeitungspapiers auch gering sein, die Logik des Schneidens und das Spiel der Zeichen kann die Verdickung des Bildgrundes hier nicht auslöschen. Noch mehr: Die Farbigkeit des Papiers – das auf einen bestimmten historischen Moment verweist und das Tableau nicht nur in seiner Vertikalität, sondern auch in seiner Ausrichtung auf die Welt als geschichtlichen Kontext infrage stellt – ist als tonaler Unterschied in allen Collagen Picassos sichtbar: sein schnelles Altern, das dessen Farbe und Textur rasch ändert, verstärkt ihn. Mag die Zeitung hier also auf der einen Seite das Tableau der Malerei infrage stellen – als ein präsentischer, materieller Grund oder als Ort mimetischer Repräsentation innerhalb eines geschlossenen Werks, das an der Wand kontempliert wird – all diese Aspekte, mit denen sich die Malerei auf ein Reich der Zeichen, der Differenzen, der Reproduktion, der Dissemination, der vielleicht sogar flüchtigen und unabschließbaren Lektüre und der Aktualität der Nachricht öffnen mag, sind sicher konstitutiv und zwar weit über Krauss' Lektüre hinaus –¹⁸³ sie bleibt dennoch als materiell singuläres Ding darin bestehen.¹⁸⁴ Picassos Collagen nehmen an der Unendlichkeit der Zeitung, ihrer Reproduzierbarkeit, deren Nachrichten nicht an das spezifische Papier ihrer Erscheinung

181 Und auch Greenberg bezieht den ersten Modus, als Zuhelfer, auf den zweiten, den er widersprüchlicherweise stärkt. **182** Krauss 1981, S. 15. **183** Denn es ist sicher richtig, dass die hier aufgeführten Autorinnen, vor allem Krauss, eine eigentliche Lektüre des lesbaren Textes der eingefügten Zeitungsausschnitte als inessentiell und irreführend ablehnen. Für die Plausibilität einer solchen Perspektive seien zumindest Patricia Leightens Studien dazu angeführt, die Picassos Verwendung der Zeitung als historisch und persönlich-politisch motiviert entschlüsseln. Sie nimmt dazu die in den Ausschnitten lesbaren Texte zum Anlass. (Patricia Leighten, *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-1913*, *The Art Bulletin*, Vol. 67, Nr. 4 (Dezember 1985), S. 653–672). **184** Anders gelagert ist dies im Fall der fotografierten Collagen und Objekte. Sie bestimmt vor allem deren Rezeption, wie von Tatlin in Russland. (Vgl. Simon Baier, *In Lieu of Support. Tatlin's Paperwork*. (Dt., engl., russ.), in: Vladimir Tatlin – Internationales Symposium. Ostfildern 2013, S. 23–27; 129–133; 233–237). Zu Picassos Verwendung der Fotografie, vor allem in Bezug auf das Objekt der Gitarre, siehe: *Ausst. Kat. Picasso's Guitars: 1912-14*, hrsg. v. Anne Umland, New York: Museum of Modern Art, New York 2011.

gebunden sein wollen, nur in Form eines Verweises teil, der genau diese Dimension der Zeitung – und zwar notwendig – aus sich ausschließen muss. Der Schnitt als Ort eines differentiellen Geschehens, mit dem das Papier zu neuen Formen kommt, die gedreht und gewendet werden können und die in Relation zu einem Träger als positiv und zugleich negativ gefasst werden können, markiert damit die Herausnahme der Zeitung aus ihrer Zirkulation als austauschbares Objekt. Der Schnitt setzt das Zeitungspapier als singuläre Spur im Netz des Tableaus fest. Damit zeigt sich in Picassos Collagen, dass der Schnitt an beidem partizipiert: Er mag ein asymptotisch unendliches Spiel inaugurieren, in dem die Relation von Figur und Grund *en abyme* labilisiert wird. Er überführt aber auch den Raum der Schrift in das Reich mimetischer und figuraler Repräsentation. Diese findet aber in einem immer noch und trotz allem geschlossenen Kunstwerk statt, das als Original betrachtet werden kann. Beide Operationen scheinen hier aneinander gekoppelt.

Die Collage markiert also die Schwelle, an der die Unendlichkeit der Reproduktion und der immaterielle Raum differentieller Zeichen in notwendig singuläre Figuren zerfällt.¹⁸⁵ Wir haben gesehen, dass Lisickij diese Form der Literalisierung – das heißt der buchstäblichen Einfügung eines Zeitungsausschnitts – im Leporello vermeidet. Die Zeitung ist dort immer schon durch einen Prozess ihrer eigenen fotografischen Reproduktion gegangen. Selbst am Beginn des Leporellos, an dem von links oben eine Flut von offensichtlich collagierten Zeitungstitel ins Bild einströmen, sind diese nach ihrer Zerschneidung und Zusammenfügung verkleinert worden, bevor sie ihren Weg ins Bild gefunden haben: Die Fotografie zerstört so von Anfang an den Bezug realer Objekte zueinander im Bild, das damit nicht als Rahmen oder eben Container von Objekten fungiert, die als Fragmente des Realen bildliche Repräsentation unter Druck setzen würden. Das Bild ist damit weder als Tableau Träger des Bildes, noch als Tisch, auf dem Zeitungen zu liegen kommen könnten. Die polare und es bestimmende Differenz für das Leporello ist damit nicht Bild/Gebrauchsobjekt. Tatsächlich scheint es vielmehr so, dass Lisickij die Zeitung selbst, wenn auch gerade nicht als Objekt, sondern als Instanz der Distribution dem Bild supponieren will. Im Fall der besagten Zeitungsseite, die von zwei Händen gehalten wird, ist diese Gefahr – nämlich dass die Zeitung als oberste Schicht auf einem bestimmbareren Träger gelesen werden könnte, durch ihre paradoxe Einfügung im Kontinuum des Leporellos gekontert. In einer einerseits intakten bildlichen Fiktion scheint das Papier als Spiegel von einer Wand oder der Montage genommen. Denn es gibt – im Gegensatz zu Picassos Collagen – funktionierenden, fiktiven Bildraum abundant. Auch wenn wir diese Fiktion des Ergreifens der Seite erkennen, wäre es zugleich unvorstellbar wie in diesem Kontinuum dieselbe Seite zurück an ihren vermeintlichen Ort gebracht werden könnte, ohne dass die gesamte Montage in ihrem Gefüge kollabieren müsste. Einerseits wäre somit diese Papierseite, folgen wir dieser

185 Es ist in dieser Hinsicht interessant, dass Picasso die Möglichkeit, die Zeitungsseite selbst und komplett als Träger zu verwenden, nur als Ausnahme benutzt. Ansonsten, so ließe sich sagen, ist eben das Tableau tentativ der Tisch, auf dem die Zeitung liegt, und gerade nicht die Zeitung der mögliche Träger eines Tisches. Tatsächlich erübrigt sich in solchen Fällen damit der Schnitt als Mittel der Collage, und die Seite wird durch ihre Bemalung – schwarze Linien und weisse Fläche – singularisiert und zugleich figuralisiert, indem ein schwierig zu erfassender Raum auf sie projiziert wird – noch einmal eine Tischfläche, und noch einmal der Ort des Kaffeehauses, um Schrift und Bild zu überblenden.

Fiktion, dem Betrachter am nächsten. Andererseits überlappt eine Fotografie des Ausstellungsraums die dargestellte Zeitungsseite an ihrer rechten Seite. Der auf ihr dargestellte Raum schneidet sich zugleich in die Zeitungsseite. Die Schnittkante der Fotografie wiederholt dabei die Raumkante eines in ihr dargestellten Objekts: Sie fallen hier in eins. So übernimmt hier die Schnittkante als materielles Ende des Abzugs zugleich repräsentationale Funktionen, indem sie die Kontur eines dargestellten Objekts wiederholt. Sie konstituiert ein figurales Objekt, das aber gleichzeitig im Raum der Fotografie gezeigt wird. Der Schnitt ist also auch hier meist doppelt bestimmt: als Anzeichen einer Endlichkeit des Papiers als Material und als Konstituent eines Sturzes in die Repräsentation.

Das Gesicht, das sich hier zwischen den Textzeilen, oder konstituiert durch sie, abzeichnet, bewohnt genau diese Untiefen. Wenn es dabei, laut Poggi, in Picassos Collagen gerade die traditionellen Konzepte des Tableaus – Fenster und Spiegel – gewesen sind, die dort attackiert wurden,¹⁸⁶ so ist dies hier weitaus weniger klar. Denn es ist gerade der Spiegel, der, wenn auch außerhalb der Malerei, wieder zu einem Modell erhoben wird, mit dem vor allem ein Selbsterkennen des Subjekts produziert werden soll. Wie genau ist nun dieses Erkennen hier ins Bild gesetzt? Indem Lisickij aus der verwendeten Montage, die das Gesicht eines Arbeiters im Text der Zeitung gespiegelt zeigt, dessen reales Gegenüber herauschneidet, ist der Betrachter des Leporellos sicherlich zum einen dem unmissverständlichen Aufruf zur Identifikation mit diesem Gesicht unterlegen – ein Subjekt, das er zum anderen aber gerade nicht ist. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass Lisickij die Zeitung, die die Figur hält, durch ihre Beschneidung als Bild kennzeichnet. So stark die Fiktion des sich spiegelnden Gesichts auch dort sein mag, so wenig überzeugend fällt dem gegenüber das taktile Ergreifen dieses Selbst in Form der Zeitung aus. Die Arme sind abgeschnitten und explizit aus Papier. In ihrer Verlängerung müssten sie unsere sein. Dabei zeigt sich die genaue Stelle der abgebildeten Seite im Leporello als signifikant. Denn tatsächlich können unsere eigenen Hände hier das Leporello im aufgeschlagenen Katalog links und rechts davon an den gefalteten Kanten halten und am Ende falten: Der Falz würde dabei genau durch die abgebildete Zeitungsseite verlaufen, um ihr Bild auf eine andere Fiktion hin aufzuspannen. *Verwenden wir das Leporello wie ein Buch, falten wir den Spiegel der Zeitung.* Der Falz verläuft jedoch nicht an der in der Fiktion dafür vorgesehenen Stelle: Er würde den gedruckten Text durchkreuzen. Dieses Verfehlen weist damit eine entscheidende Differenz dieses Blatts auf, und zwar eine Differenz, die es nicht nur vom Buch oder von der Tafelmalerei unterscheidet, sondern auch von der Tageszeitung, wie sie vielleicht auf Picassos Kaffeehaustischen gelesen werden würde.

Um dies zu klären, fügt Lisickij die Montage in der oberen Hälfte des Leporellos zwischen zwei Stationen der Ausstellung ein. Links neben der Seite ist die Skulptur *Der eiserne Mensch* zu sehen, die, wie der Katalog angibt, „aus Eisenblech gehämmert und genietet [wurde,] von den Schülern der Metallkunstwerkstätte im Wchutein.“¹⁸⁷ Wie der Text der Legende expliziert, soll sie „die Bedeutung und Macht der Arbeiter-Korrespondenten in der Sowjetpresse und überhaupt in der Sowjetunion“¹⁸⁸ deutlich

186 Vgl. Poggi 1988, S. 311. 187 Pressa 1928.2, S. 55. 188 Ebd., S. 54.

machen. Die Skulptur bringt also ihr eigenes Material – Stahl – offensichtlich in eine repräsentative Form, anstatt, wie es der Imperativ der Faktura innerhalb des konstruktivistischen Diskurses der frühen 1920er Jahre vorsehen würde, dessen essentielle Eigenschaften in statischen Aufgaben freizulegen. Ihre allegorische Aufgabe liegt in der Darstellung der Verbreitung einer Form von Journalismus, den strukturell jeder Arbeiter betreiben kann, nämlich als Korrespondent, wofür das russische Akronym рабкор (rabkor) steht. Die Skulptur selbst widerspricht also zum einen allen modernistischen Regeln, wie sie die Avantgarde Anfang der 1920er Jahre erarbeitet hat.¹⁸⁹ Sie zwingt aber das Material nicht nur in eine mimetische Form zurück, sie versucht zugleich von etwas zu sprechen, das sie gar nicht zeigt und letztlich auch nicht zeigen kann. Denn der Stahlträger, den die überlebensgroße Figur hält und dessen Eigenschaften, formale Strukturen und Materialität auf den Menschen in metamorphotischen Wellen überzugehen scheint, der eben diesen Träger trägt um sich so selbst zu verdoppeln, soll gerade nicht die Macht der Stahlindustrie oder ihrer Arbeiter sichtbar machen, sondern die Macht der Zeichen und der Information. Die Bedeutung der Figur ist deshalb in dem hier rekonfigurierten Sockel mit Worten angeschrieben, die von Außen die Lesbarkeit der Figur durch eine *ad hoc* Ikonografie regulieren sollen. Weil diese forcierten Einschreibungen, die nur schlecht mit der Figur fusionieren, im Leporello nicht mehr lesbar sind, muss Lisickij das Wort „Korrespondentenbewegung“ im Katalog auf den T-Träger drucken. Damit ist die Typografie in beiden Fällen das eigentlich plastische Mittel, das die Figuration am Ende bestimmt oder zumindest bestimmen soll. Lisickij erprobt dabei im Leporello eine zweite Strategie, die aber nur mit der fotografischen Reproduktion der Skulptur möglich ist. Denn im Leporello verdoppelt er diese. Im unteren Drittel des Bildbandes schließen ihre Hände – die auch hier wie im sich spiegelnden Leser eine entscheidende Rolle spielen – mit dem Schnitt der darübergeklebten Fotografie ab, so dass sie hier nicht mehr den hohlen Stahl, sondern die Leichtigkeit des Papiers über ihr zu tragen scheinen und damit ihren eigenen Raum, in dem sie sich zugleich in einem paradoxalen Einschluss befindet: Es braucht diese Rekonfiguration der Skulptur durch die Montage notwendig, damit ihr ansonsten offensichtliches Scheitern im Realraum behoben werden kann. Dieses Scheitern, wenn wir so wollen, ist die Bedingung ihrer Möglichkeit als mimetische Figur, die nicht als einfach figurale Skulptur erlebt werden kann, sondern die als beschriftete und reproduzierte gelesen werden muss.

Wie der Katalog ausführt, sind „an der Wand links vom eisernen Menschen [Wandzeitungen] angebracht. Die Wandzeitung ist vor allem ein rein lokales Organ. Sie behandelt Tagesfragen des Betriebs, des Dorfes, der Schule, der Kaserne usw., in der sie erscheint.“¹⁹⁰ Damit ist, vermittelt durch die allegorische Darstellung des *rabkor*, auf eine Form der Presse verwiesen, nämlich die стенгазета (stengazeta), die, vom Beginn der 1920er Jahre an, eine zunehmend eminente Rolle im Propagandaapparat der Sowjetunion einnimmt. Catriona Kelly fasst die medialen Eigenarten dieses Genres so zusammen:

„A wall-newspaper referred to a home-made news-sheet produced by members of a Soviet enterprise or institution [...] and posted on noticeboards and display stands

¹⁸⁹ Vgl. dazu: Gough 1999. ¹⁹⁰ Pressa 1928.2, S. 56.

(stendy) as well as directly on to walls. It was a sort of sub-genre of the stend, in other words, a structure also used for the display of printed newspapers and factory malotirashki (mimeographed newsletters), posters and official communiqués (directives from management to workers etc.)¹⁹¹

Die Wandzeitung nimmt also, in einer ersten Perspektive und bezogen auf das Leporello, eine vermittelnde Rolle zwischen per Hand geschriebener Mitteilung und gedruckter Presse ein. (Lisickij ist, wie wir gesehen haben, darum bemüht, genau diese Handschrift aus seiner Visualisierung auszuschließen.) Dabei gewinnt dieses lokale Mittel der Selbstorganisation zwischen 1923 und 1925 politisch sanktionierte Kanonizität, das heißt zu einer Zeit, die mit einer Krise der staatlichen Finanzierung und Distribution gedruckter Zeitungen zusammenfällt.¹⁹² Kelley weist darauf hin, dass vor allem der XIII. Parteikongress im Mai 1924 die per Hand geschriebene Wandzeitung als zentrales und zu kontrollierendes Medium in den Fokus der Propagandapolitik explizit einschließt.¹⁹³ Zur selben Zeit werden sogar eigene Ausstellungen in Moskau und Kazan zu diesem Medium organisiert. Damit ist die vormalig spontanen Möglichkeiten der Veröffentlichung in ein staatliches System der Kontrolle und der Zensur gerückt. Dies bringt aber vor allem das genuin politische Problem mit sich, die Glaubwürdigkeit der Wandzeitung weiterhin artifiziell zu garantieren. Es ist genau diese doppelte Rolle – zwischen staatlicher Kontrolle und proletarischer Authentizität – die in einer der vielen Broschüren, die ab 1924 Richtlinien für das Schreiben der Arbeiterkorrespondenten und für die Wandzeitung zu formulieren versuchen, mit dem Bild des Spiegels verbunden wird: „Die Wandzeitung ist ein Spiegel, der das gesamte Leben der Fabrik, mit all seinen positiven und negativen Vorkommnissen reflektiert. Aber sie ist zugleich ein Spiegel, der einen Weg zu einer neuen und besseren Welt aufzeigt.“¹⁹⁴ Wie dabei eine andere Broschüre, veröffentlicht in Großbritannien, zeigt, ist dabei die Metapher des Spiegels in diesen Zusammenhängen keinesfalls singulär. In der 1928 gedruckten Anleitung mit dem Titel *Worker's Correspondent*, die angibt, wie für die Publikation *Workers' Life* zu schreiben sei, expliziert der Text vorab: „The workers' press is a mirror reflecting the life and struggle of the workers in their fight to overthrow capitalism; it is the worker correspondents who throw the image on to the mirror.“¹⁹⁵

In der sowjetischen Version ist der Spiegel in seiner Reflexionsfunktion tatsächlich kompliziert. Während in der britischen die Indexikalität durch den aktiven Eingriff des Korrespondenten aufgelöst wird – er wirft das Bild auf den Spiegel – so ist es dort die normierte Zukunft, die in der Gegenwart das Bild korrigiert: Die Wandzeitung als Spiegel zeigt nicht nur die Welt, wie sie ist, sondern korrigiert diese durch

191 Catriona Kelly, *A Laboratory for the Manufacture of Proletarian Writers: The Stengazeta (Wall Newspaper). Kul'turnost' and the Language of Politics in the Early Soviet Period*, in: *Europe-Asia Studies*, Vol. 54, Nr. 4 (Juni 2002), S. 578. **192** Siehe dazu: Jeffrey Brooks, *The Breakdown in Production and Distribution of Printed Material, 1917-1927*, in: Abbot Gleason, Peter Kenez und Richard Stites (Hrsg.) *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington 1985, S. 151–174. **193** Kelly 2002, Fußnote 38, S. 599. **194** Zitiert nach ebd., S. 581. **195** Der Text wurde als Pamphlet durch *Workers' Life* (London 1928) veröffentlicht und 1983 wiederabgedruckt in: Armand Mattelart und Seth Siegelaub (Hrsg.), *Communication and Class Struggle Vol. 2. Liberation, Socialism*, New York 1982, S. 153–157. Dass Seth Siegelaub als früher Agent der Conceptual Art ein Interesse für diesen historischen Moment aufbringt, mag einerseits überraschen. Andererseits markiert genau dieser Moment sicherlich den entscheidenden Vorläufer einer versuchten Auflösung des Werks im Code, dessen Modus der Distribution als *action directe* eingestuft wird, die der Skulptur oder der Malerei versagt scheint.

leichte und letztlich staatlich organisierte Veränderungen, weil die Partei das Recht auf die historische Zukunft verwaltet. Die spontane Spiegelung ist also durch ein politisches Bewusstsein gebrochen, das aber nicht einfach individuell ist, sondern im Rezipienten erst hergestellt werden muss. Die Wiedererkennung des Arbeiters im Spiegel der Zeitung ist deshalb auch eine Verkenning als ein anderer, der man noch nicht ist, aber im Prozess des Lesens werden kann. Sie ist imaginär und setzt das Subjekt damit unter Druck, weil es angehalten wird sich von sich selbst als Ego eines *Futur II* zu spalten. Lisickijs Wegschneiden der eigentlichen Quelle des Spiegelbildes und die problematische Identifikation von uns als Leser mit dem Spiegelbild des sowjetischen Arbeiters, der wir *nicht* sind – und der der westliche Leser des Kölner Katalogs wohl auch nicht sein kann – könnte also in dieser Perspektive verstanden werden. Dies wäre zumindest eine Möglichkeit, das von Lisickij verwendete Bild zu verstehen, und zwar in Hinblick auf eine offizielle Politik der Formierung von Lesern als Subjekte, in der die Wandzeitung zu diesem Zeitpunkt immer noch eine wichtige Rolle einnimmt. Sie ist als Format hier aufgerufen, aber zugleich negiert, weil wir ihr Bild in die Faltung des Buches zurücksinken lassen, das wir, als die Anderen, immer noch versuchen zu lesen. Wir verstünden die dort gedruckte Sprache nicht einmal. Diese Spaltung betrifft dabei die Ausstellung im Ganzen, die für ein westliches Publikum den politischen Kontext der Sowjetunion zum Schaufenster macht.¹⁹⁶

Rechts neben der Montage taucht mit dem die Zeitungsseite überlappenden Wort *смотры*, das übergreifende Genre der Wandzeitung auf: die *стенды* (stendi), das heißt alle Formen des Displays außerhalb des Bereichs der Kunst, die hier semantisch vor allem als vertikales Aufstellen verstanden sind.¹⁹⁷ Die Zeitung ist hier also in jeder Hinsicht aus der Horizontale des Tisches genommen. Die Montage zeigt dies, wie mir scheint, klar durch die Darstellung eines in diesem Zusammenhang interessanten Ausstellungsobjekts links unterhalb der die Zeitungsseite haltenden linken Hand an: Hier sind schwankend leichte runde Stahlrohrtische zu sehen, auf denen jedoch kein Lesematerial zu liegen kommt, sondern deren Statik allegorisch durch fotografische Tableaus garantiert wird, die an Seilen die Tische vertikal nach oben ziehen um ihre Standfestigkeit zu garantieren. Die Repetition der Zeitung im Bild ist deshalb nicht, wie dies noch in Picassos Collagen der Fall ist, als Spannung auslegbar, mit der die Vertikale der Malerei unter Druck geraten könnte. Sondern es ist gerade die Horizontale der Zeitung selbst – und in Verlängerung letztlich auch der Buchform, in der wir die Montage hier lesen – die gegen sich selbst gekehrt wird. Damit ist ein weiterer Riss in die narzistische Identifikation des Lesers mit dem sich spiegelnden Gesicht des Arbeiters gefügt. Er nimmt die Zeitung wie ein Tableau von der Wand. Dieses Ergreifen allein kann die Selbsterkenntnis als politisches Subjekt auslösen. Sie ist damit auch aus dem Kontext eines Lebens der Bohème genommen, für das die Zeitung, innerhalb der Pariser Avantgarden der 1910er Jahren

¹⁹⁶ Dieses Problem, nämlich der Ausstellung als Export, wurde von Erika Wolf gegenüber Buchlohs direkter Einschreibung der *Pressa* in den Kontext der Faktografie geltend gemacht. (Vgl. Kapitel 1, in: Erika Maria Wolf, *USSR in Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*. Diss. (masch.) The University of Michigan 1999, S. 12–75). ¹⁹⁷ Damit kann sich Lisickijs Ausstellungsgestaltung selbst, auch wenn sie im Westen stattfindet und letztlich keine anderen Themen hat außer genau diese politischen Formen der Presse selbst, mit einem agitatorischen Medium analogisieren.

und vor allem, die Zeit ihrer Lektüre, eine spezifische Rolle einnimmt. Die neue Aufrichtung der Zeitung, die sie mit der Architektur verbindet, und mit der das Tableau der Malerei als Fenster und Spiegel zurückkehren kann, ist das Telos; aber es ist in der Montage fragil und noch nicht möglich. Das Subjekt nimmt die Zeitung von der Wand; wir falten das Tableau ins Papier zurück.

Nirgends scheint ein solches Telos der politisierten Verwendung der Zeitung besser artikuliert als in einer Montage Semen Fridliands, die – ein Hinweis Erika Wolfs legt dies zumindest nahe – mit einiger Wahrscheinlichkeit ebenfalls innerhalb des sowjetischen Pavillons gezeigt wurde.¹⁹⁸ Die darauf gezeigte Figur stellt den komplementären Zwilling zu der des Lesers im Leporello. (Abb. 23) Fridliands Montage erschien 1927 in dem Magazin *Ogonëk* (*Kleine Fackel*), das für den in den 1920er Jahren parallel zur Kampagne der Arbeiterkorrespondenten laufenden Versuch, das Medium der Fotografie nicht nur als Mittel der Selbstrepräsentation in der Bevölkerung zu verankern, sondern auch dafür, diese als journalistisches Mittel einzusetzen, eine zentrale Rolle einnimmt. Dass Lisickij Fridliands Montage zumindest gut gekannt hat, ist durch ihre Inklusion in der Ausstellung *Film und Foto* (1929), aber auch in dem von Franz Roh und Jan Tschichold herausgegeben Band *foto-auge*, für das Lisickij das Cover gestaltet hat, belegt.¹⁹⁹ Sie zeigt unter dem Titel *Das Gesicht der Bourgeois Presse* das Gesicht einer Frau,²⁰⁰ deren Augen, überblendet mit einer Menge französischer Zeitschriftentitel, nur noch als schwarze Löcher dem Betrachter entgegenblicken. Unter den Titeln ist dort signifikanterweise auch das von Picasso so oft verwendete *Le Journal*. Erika Wolf hat ebenfalls auf die Wahrscheinlichkeit hingewiesen, dass John Heartfields in der *AIZ*, Nr. 6, 1930, veröffentlichte Montage, die einen ganz und gar in Zeitungspapier gewickelten Kopf zeigt, auf Fridliands Montage zurückgeht. (Abb. 24) Heartfield zumindest nimmt mit seiner Bildunterschrift – *Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen* – die Verdunkelung der Augen in Fridliands Montage beim Wort, um das Subjekt letztlich, Heartfields Titel der Montage – *Kohlkopf* – legt es nahe, dem hegelianisch einzigen Akt der allgemeinen Freiheit, nämlich dem Tod, zu opfern. Heartfields Rekurs auf Hegels berühmte Passage zur Guillotine aus der *Phänomenologie des Geistes* weist seine schonungslose Militanz aus. Denn Hegel weist dort bekanntlich den mechanisierten, seriellen Tod des Menschen als etwas aus, das „ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhauts“²⁰¹ ist. Die Erblindung durch Lektüre, wie im Fall Fridliands, führt hier zur Ankündigung der endgültigen Auslöschung des Augenlichts von außen. Der Körper des Lesers, dessen verhülltes Antlitz hier kurz vor seiner Exekution gezeigt ist, ist, in Analogie, auf eine rein pflanzliche Existenz herabgestuft.

¹⁹⁸ Wolf meint: „Some of Fridliand’s montage werde exhibited in the Soviet Pavillon of the Pressa exhibition in Cologne in 1928.“ (Erika Wolf, *The Soviet Union: From Worker to Proletarian Photography*, in: Jorge Ribalta (Hrsg.), *The Worker Photography Movement* (1926-1939): Essays and Documents, Madrid 2011, Fußnote 8, S. 45, https://www.academia.edu/1030425/_The_Soviet_Union_From_Worker_to_Proletarian_Photography_). ¹⁹⁹ Jan Tschichold und Franz Roh (Hrsg.), *foto-auge*. Stuttgart 1929; Eskildsen / Horak 1979. ²⁰⁰ Im Katalog *foto-auge*, zwei Jahre später, ist der Titel im Deutschen zu *Die käufliche Presse* abgewandelt. (Tschichold / Roh 1929, S. 62). ²⁰¹ Das ganze Satz lautet: „Das einzige Werk und Tat der allgemeinen Freiheit ist daher der Tod, und zwar ein Tod, der keinen inneren Umfang und Erfüllung hat; denn was negiert wird, ist der unerfüllte Punkt des absolut freien Selbsts; er ist also der kälteste, platteste Tod, ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhauts oder ein Schluck Wassers.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, (1807), Frankfurt a. M. 1979, S. 435).

In allen drei Fällen – Lisickijs, Fridliands und Heartfields – ist der Leser in eine spezifische Identifikation mit den Medien, die er liest, involviert. Sie betreffen seine Existenz, die, zumindest in Heartfields Fall, sogar unmittelbar davon bedroht sein kann. Die Verhüllung des Kopfes, die hier noch bestehen bleibt, steigert sich in Lisickijs Auslegung des Lesens in dessen Auflösung im papierenen Medium der Zeitung selbst, die den Körper nicht mehr verhüllt. Sie wird selbst zum Träger des Subjekts. Sicherlich ist in Lisickijs Fall die Perspektive verkehrt. Denn wir werden nicht mit einem Klassenfeind konfrontiert (der sind wir höchstens selbst), sondern wir sind in eine offensichtlich narzistische Szene involviert. Lisickijs Lesen schließt dabei, dieses Faktum scheint mir wichtig, aber nicht nur Text, sondern auch Bilder ein. Fridliands und Heartfields Montagen zirkulieren selbst in Illustrierten, das heißt sie sprechen bereits von einer neuen Form der Lektüre der Zeitung, die nicht mehr nur durch Text passiert. Das Magazin *Ogonëk*, in dem Fridliands Montage erscheint, nimmt dies exemplarisch in ihrem Motto für sich in Anspruch: „Kein Material ohne Foto oder Zeichnung.“²⁰² Die technisch letztlich primitivere Form, die der Wandzeitung, im Gegensatz zur gedruckten Zeitung, ein anderes Gepräge und damit andere Formen der Glaubwürdigkeit verleihen soll, schließt ebenfalls neben kurzen formlosen Genres – vor allem die nicht länger als 50 Worte umfassende *sametka* (Notiz) – auch die Forderung nach Bildern in sich: „Manuals stated that it was important to publish (i.e. display) photographs and drawings (especially caricatures) sent in by members of the public.“²⁰³

Und tatsächlich zeichnet auch die Seite, auf der sich der spiegelnde Leser in Lisickijs Leporellos liest, die Inklusion von Bildern aus, auch wenn sie die technisch rückständig per Hand geschriebene Seite der Wandzeitung schon als vergangene verneint. Was ist es also, das der Arbeiter in der Zeitung liest, und dessen Lektüre die komplizierte Fiktion einer Selbsterkenntnis erzeugt? Sicherlich ist das Stück Zeitung, so wie es Lisickij im Leporello dem Leser präsentiert, im Ganzen nicht lesbar. Und es wäre aus diesem Grund wohl problematisch, den dort gezeigten Text mit all seinen semantischen Details in eine Interpretation einschließen zu wollen. Die Zeilen des Haupttextes sinken zu bloß noch grafischen Verdickungen ab. Und es ist gerade dieses Absinken in die Unlesbarkeit selbst, das als Absehen vom Text allein ein Spiegelbild erst erzeugen kann. Dennoch sind einige Worte zumindest lesbar, und auch die groben Züge der Karikatur. Das über allem stehende erste Wort der Überschrift – Kontrolle (проверять) – dominiert das semantische Feld der Zeitungsseite. Es macht deutlich, dass der hier angezeigte politische Rahmen für die Konstitution politischen Selbstbewusstseins zuerst sicherlich keiner ist, der durch Auflösung von Zwängen bestimmt ist. Im Gegenteil: die Wege zur Initiative, von der die Unterüberschrift spezifizierend spricht (навстречу рабочей инициативе), die offensichtlich auf eine Steuerung und Steigerung der gesellschaftlichen Produktion gerichtet sind, sind in der für den Leser des Leporellos vor allem entzifferbaren Karikatur als Mittel der Gewalt gekennzeichnet. Denn die Figur des Arbeiters findet sich dort in zwei Formen wieder. Zum einen, oben, als faulenzender Taugenichts der, mit einem Taschentuch in der Hand, schniefend, sich auf dem Produzierten – einem

202 Zitiert in: Wolf 2011, S. 34. **203** Kelly 2002, S. 582.

großen Haufen bedruckter Papiere – ausruht. Zum anderen ist er, in Folge, im zweiten Bild, unten, von einem Haken am Nacken gepackt, um offensichtlich zur Arbeit gezwungen zu werden: *дорога на завод закрыта, проект открытого пути / Wenn der Weg in die Produktionsstätte verschlossen ist, öffnen Sie Straßenprojekte*. Der Arbeiter stempelt unten außerhalb der Fabrik, die am rechten Bildrand gezeigt ist, per Hand die Papiere, die von unsichtbarer Hand wie auf einem geisterhaften Fließband unter ihm auf der Straße vorbeifliegen. Die Selbsterkenntnis des Arbeiters ist also – denn, wenn überhaupt, dann blicken seine Augen auf das Feld der Karikatur – auf etwas gerichtet, das eher seine eigene Entmachtung zeigt. Auf nichts anderem beruht die Selbsterkenntnis hier, nämlich dass die Politizität des eigenen Selbst in der Möglichkeit besteht, sich als Individuum aufzugeben.

Selbsterkenntnis bedeutet hier also die vernünftige Einsicht darüber, sich der staatlichen Kontrolle zu opfern, die erzwungene Arbeit implizieren kann. Diese Drohung bringt die zentrale Figuration des Lesers in eine bestimmte Nähe zur Vitebsker Stellwand und ihrem analogen Problem der Produktion. Während dort die beiden exklamatorischen Textteile – *Die Werkbänke der Depots, Fabriken und Betriebe warten auf Dich! Lasst uns die Produktion vorantreiben!* – vor allem durch den esoterischen Gehalt einer die Figuralität desartikulierende, suprematistische Formensprache gekontert sind, so ist hier das einzige Gegengewicht dazu in einer über den Karikaturen stehenden Unterüberschrift zu finden, die in Bezug auf Lisickijs eigene theoretische Überlegungen der Zeit auffällig starke Resonanzen findet: *изобретение в помощь изобретателям* (wörtlich: Die Erfindung ist es, Erfinder helfen). Bringt man also die aus der Ferne – und das heißt, von den Möglichkeiten des Lesers des Katalogs – sichtbaren textuellen und bildlichen Elemente in Konstellation, so fällt als polarer Gegensatz ein Satz auf, auf den sich zugleich die Misere der Kontrolle bezieht, die das Subjekt zu opfern droht. Sie ist das einzige Element, das die Montage aus der Perspektive einer Selbsterkenntnis durch Selbstenteignung entzieht, weil sie an den Rand der historischen Zukunft eine unberechenbare Variable – die Erfindung – schreibt. Mit dem 1924 erschienenen Text – *Element und Erfindung* – führt Lisickij genau diesen Term als zentralen in seine Theorie der Geschichte der Kunst ein, um ihn zugleich als Gegengewicht zu einer bestimmten Auslegung des Konstruktivismus in Stellung zu bringen.²⁰⁴ *Erfindung* meint dort die entscheidende Möglichkeit, mit der dem kausalen Verhältnis von Material und Form, das am Ende doch nur auf einen präsentisch gegebenen Zweck ausgerichtet ist, widersprochen werden kann. Mit ihm versucht Lisickij den letzten Spagat zwischen Suprematismus und Konstruktivismus zu erreichen weil die Erfindung eine gegebene, endlich materielle Grundlage verneint: Sowohl Materialien wie Zwecke könnten noch erfunden werden. Sie ist hier, wenn man so weit gehen mag die Montage wirklich einer Lektüre ihrer Details zu unterziehen, auf ihre schärfste Gefahr bezogen: Das Leben des Arbeiters selbst als Produktionsmittel unter Zwang zu stellen, das der Erfüllung eines Quantums genügen muss.

Die hier appropriierte Spiegelung eines Gesichts ist also in ein vielfach geschlungenes Netz gefügt. Es ist sicherlich Teil einer Geschichte der Collage, in der die Zeitung

204 El Lissitzky, *Element und Erfindung*, in: ABC. Beiträge zum Bauen. Vol. 1, Nr. 1 (1924), S. 3–4; wiederabgedruckt in: Lisitzky-Küppers 1967, S. 351–352.

als Material eine eminente Rolle einnimmt. Sie bezieht sich in doppelter Weise darauf: Sie weist eine Verwendung der Zeitungsseite als spezifisches Material/Objekt zurück. Obwohl die Zeitungsseite hier beinahe als ganze gezeigt wird, ist sie ein Bild ihrer selbst. Sie wird damit aber nicht zum Träger einer anderen Figur, wie in Picassos Collagen. Sie bringt kein Glas und keine Flasche zur Erscheinung. Die Figuralisierung betrifft allein sie selbst: Sie spaltet sich, um einen Zwischenraum zwischen ihrer Materialität und ihrer Darstellung zu eröffnen. So wie sie im Leporello in die Montage gefügt ist, ist sie Teil eines fiktiven Raums: Sie wird wie ein Spiegel von der Wand genommen. Diese Wand kann der Montage nicht als kohärente supponiert werden, auch nicht als Schichtung von Papieren, zumindest windet sich die Montage nach Kräften, einen solchen Träger ihrer selbst anzugeben. Was Rosalind Krauss in *nuce* als Dämmerung des Simulakrums in Picassos Collagen entziffert, ist hier vor allem durch eine immer wieder in ihre Produktion gefügte Reproduktion des in ihr verwendeten Materials durch optische Medien auf eine reale Möglichkeit zu gedrängt, mit dem das einzelne Papier als materieller Grund des Bildes infrage steht. Dies geschieht nicht durch eine letztlich ideelle, differentielle Struktur der Zeichen, mit der die reale Materialität des Werks aufgehoben würde. (Dies scheint mir, in Parenthese gesagt, unmöglich. Oder anders formuliert: es ist Krauss' Idealismus, dies zu denken.) Sondern es ist die Technik der Fotografie, mit der die endlichen, geschnittenen Papiere, immer wieder von Neuem als Bild ihrer selbst hergestellt werden und somit in eine asymptotische Unendlichkeit gefügt sind, in die am Ende das Werk selbst als eben vervielfältigbarer Katalog eingestellt ist, in dessen Druck das Format und die materielle Spezifität des in der Montage verwendeten Papiers verschwinden. Denn tatsächlich: Sobald eine Montage in die Reproduktion geht, muss, selbst wenn sie einen materiellen Grund von ihren Figuren differenzieren will, dieser zur Darstellung seiner selbst absinken, die wiederum auf einem anderen Träger gedruckt ist. Ihr Grund regressiert. Um diese falsche Illusion abzuwehren, spaltet Lisickij diesen Grund, in dem er ihn von Figuren und dargestellten Räumen ununterscheidbar werden lässt. Dies selbst als Verfall eines modernistischen Paradigmas zu lesen, weil damit die eigentliche Materialität und Produziertheit einer Montage unsichtbar wird, hieße die Reproduktion selbst als Möglichkeit auszuschließen.²⁰⁵ Die Regression des Grundes ist aber auch figural semantisiert und zwar in der verfehlten Selbsterkenntnis als *Selbst-Haben* des Arbeiters. Dies geschieht einerseits dort, wo wir die falschen Leser der Zeitung sind. Für den Arbeiter selbst ist sie aber durch die Enteignung jeder Selbstbestimmung angekündigt. Das Aufrufen

205 Es ist also aus dieser Perspektive offensichtlich nicht einfach die Verwendung der Fotografie, die als solche das Paradigma des Modernismus, des Museums oder des Originals gefährdet. Eine solche Position nimmt unter anderem Douglas Crimp ein, ohne jedoch in der historischen Genese bis in die 1920er Jahre zurückzugehen (vgl. Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. Cambridge MA 1995). Es besteht immer und weiterhin die Möglichkeit, die Fotografie zu singularisieren. Und tatsächlich bietet die Montage eines der bestechendsten Mittel, dies zu tun, indem sie die Fotografie zerschneidet und als spezifisches Material auf einen bestimmten Träger transportiert. Die Montage ist eine Möglichkeit, nicht nur ein Original zu produzieren, was die Fotografie selbst ungleich schwerer nur erreichen kann. Sie stellt auch die Möglichkeit, das, was die Malerei zwischen Figur und Grund als Differenz und intrikate Verwebung von Farbe und Bildträger artikulieren konnte – eine Struktur, die ihr einen ganzen Diskurs und damit eine neue Möglichkeit der Signifikation gegeben hat, fortzuführen, wenn auch mit anderen Mitteln. Dies alles ist aber nur möglich, wenn die Montage sich ihrer erneuten Reproduktion verwehrt. Die erneute Fotografie der Montage und damit ihre Rückführung in das fotografische Feld im engeren Sinn muss diesen Diskurs, wenn nicht zerstören, so doch zumindest an einen Rand führen, der dessen Grenzen zeigt.

einer Hilfe durch Erfindung ist darin die letzte Möglichkeit, um aus der konkreten Einberufung des Körpers des Arbeiters, die durch die innovative Kombination von Schrift und Bild ihre Kraft potenziert, zurück zu Lisickijs letztlich utopischen Splintern einer Kunsttheorie zu finden. Der Blick des Arbeiters muss deshalb Angst und Schrecken in sich tragen, wahrscheinlich mehr als die Hoffnung auf eine andere Zukunft. Beide sind an Androhungen eines differenten Anderen geknüpft, der er nicht ist. Sich selbst im Ergreifen eines Stücks Papier zu haben, ist so nicht nur an den Regress gebunden der darin besteht, dass hier nur Papier auf Papier trifft. Wir selbst sind als schwere Erdenkörper davon geschieden, weil sich unsere Hände nie an die Schnitte der abgebildeten Unterarme fügen lassen. Im Gegensatz zu Fridliands und Heartfields Montagen ist das Eintauchen in die Zeitung hier nicht nur für uns als mit der Spiegelung verbundene Leser unmöglich. Es trägt in der gezeigten Ankündigung auch einen Verlust in sich, der immer auch drohend sein muss. Die Erlösung von der Singularität des Materials, das wir sind, ist immer auch an den Abgrund der Enteignung jeder Handlungsfähigkeit gebaut, die in der Karikatur der schnöde Haken ist, der das Subjekt am Schlafittchen packt. Politische Gewalt (die hier zu einem Regress in Handarbeit führt) und technischer Traum (mit dem der Körper desartikuliert und zumindest aus der manuellen Arbeit selbst entlassen wird) prallen deshalb unvermittelbar aufeinander.

Die zweite zentrale Figuration des Lesens zeigt eine ältere Frau mit Kopftuch, die, bebrillt, in die Lektüre einer Illustrierten mit dem Titel *крестьянка* (*Landfrau*) vertieft ist (Abb. 25). Semantisch ist diese einzige größere Darstellung einer Frau im Leporello – der Titel der Illustrierten zeigt es bereits lose an – in den Komplex einer sozialistischen Transformation der Landwirtschaft gefügt. Das heißt, sie ist an einem Ort situiert, der als notorisch rückständig und politisch schwer erreichbar gilt.²⁰⁶ Rechts hinter ihr ist in einem skulpturalen Aufbau der Ausstellung eine geometrisierte, offensichtlich männliche Figur gezeigt, die an ihren beiden Händen, durch nach unten verlaufende Linien mit einem gleich einer Landkarte formalisierten Gebiet verbunden ist. Die eine Hand trägt dabei einen Schriftzug – *Genosse* – und die andere ein Bauernhaus, das den großen, geometrisch runden Augen aus Spiegeln der Figur ausgesetzt ist. Wie der Katalog spezifiziert, ist auch diese Figur, wie *Der eiserne Mensch* zuvor, als Allegorie ausgelegt. Denn tatsächlich personifiziert sie eine Zeitung mit dem Titel, den sie in der Hand trägt, die aus Anlass des zehnjährigen Jubiläums der Oktoberrevolution „zwei Monate lang [...] die ausführliche Beschreibung der gegenwärtigen Verhältnisse in den Dörfern des Kreises Wjasma“ veröffentlicht hat.²⁰⁷ Das Lesen ist also auch hier in gewisser Hinsicht dargestellt, jedoch als kollektive Selbstbeobachtung der eigenen Lebenswelt, die einer andauernden Lektüre und anschließenden Beschreibung ausgesetzt sein soll, deren Effekt – die nach unten auf das Feld der Landkarte laufenden Strahlen zeigen es an – die Zentralisierung ist, die über die metaphorischen Hände der Presse verläuft.

206 Christina Kiaer hat darauf hingewiesen, dass das träge, alltägliche Leben mit seinen Gewohnheiten und schwer austreibbaren Rhythmen im russischen Kontext der 1920er Jahre oft insgesamt mit der Frau identifiziert wurde. Beides sollte, zumindest in den Utopien des Konstruktivismus, aufgelöst werden. (Vgl. Christina Kiaer, *Imagine No Possessions*, Cambridge MA 2005, S. 41–88). **207** Der Katalog spezifiziert, dass die Figur genauer die Redaktion der Zeitung товарищ (*Der Genosse*) darstellt. (Pressa 1928.2, S. 42).

Dieser Form von Lektüre ist deshalb die dargestellte Frau ebenfalls ausgesetzt, die, in einem Zirkelschluss, wieder davon liest. Als eine zweite Figur ist links ihr ein noch wesentlich älterer Bauer verbunden, der, obwohl weit entfernt, kompositorisch hinter der zweiten Zeitungsseite mit ihr zusammen Platz findet. Während die linsenartigen Augen der Figur keine Organe sind und die Augen der Leserin hinter der Brille beinahe geschlossen erscheinen, so sind seine wie von einem ihm entgegen scheinenden Licht geblendet so stark zusammengekniffen, dass sich auch deren Blickrichtung nicht ausmachen lässt. Die Leserin zumindest scheint in der Versunkenheit ihrer Lektüre von ihm keine Notiz zu nehmen, auch wenn sie mit ihm in einer unbestimmten Gemeinschaft zerstreuter Leser verbunden ist. Er hält mit den Händen den hölzernen Stil eines Besens (oder eines Rechens) in den Händen, um halbaufmerksam, nämlich während der Arbeit, die optisch schwerwiegende Distanz zu überwinden zu suchen, die ihn von der Lesbarkeit des Gedruckten der Illustrierten offensichtlich trennen muss. (Wie in den Figuren der Schreiber, so ist auch hier die Transformation von Fernräumen in Nahraum durch beinahe somnambule Unfokussiertheit eingerichtet, mit der die Subjekte ihren Ort und ihre körperlichen oder eben organischen Grenzen verlassen können.) So ist er einerseits dem zugeordnet, von dem der rot gedruckte Text neben ihm nur *ex negativo* als Aufzuhebendes spricht: dem „Übergang zu neuen gesellschaftlichen Formen der Landwirtschaft.“²⁰⁸ Auf der anderen Seite ist er der Frau sicherlich auch als unwahrscheinlicher Partner aus der Ferne beigeellt. Noch mehr: Sehen wir die Leserin als Variation und damit um 180 Grad gewendete Wiederholung der ersten Figur des Lesers, so wäre er an dem Platz, den wir zuvor eingenommen haben. Beiden, Leserin und altem Bauern, fehlen dabei – diese Strategie haben wir im Leporello bereits oft beobachtet – Rumpf und Beine. Vor allem ihre Schultern wurden von Lisickij offensichtlich so weit beschnitten – dies ist die signifikante erste Veränderung der offensichtlich appropriierten Fotografie – damit sich ihr Torso mit der aufgeschlagenen Zeitung ganz decken kann und so kein Körper dahinter angezeigt werden muss, der von ihr differiert. Gleichzeitig, und dies markiert die wesentlich entscheidendere formale Wiederholung, ist auch hier eine Spiegelung des Körpers der Leserin durch die Zeitung initiiert. (Abb. 26) Diese ist nicht auf der Seite selbst zu finden, die sie liest, sondern, von ihr ungesehen, auf der uns zugewendeten Außenseite, die eine nur leicht verjüngte Version ihrer selbst zeigt. Sie zeigt nicht nur ihre eigene Wiederholung, sondern auch eine Möglichkeit zur Reproduktion, die ihr als Körper vielleicht bereits fehlt. Dabei lösen sich die Arme der auf dem Titelblatt der Illustrierten gezeigten Frau mit Kopftuch, die ein Kind hält, dessen Füße in der Kleiderfalte ihres Rockes keinen stabilen Grund zu finden scheinen, im retouchierten Schatten einer dunklen Papierfalte auf. Dieser Schatten lässt sich aber auch anders lesen. Denn er rekonstruiert zugleich erneut einen Arm, der als schwarze labile Form nun, gleichsam prothetisch, Unterstützung bietet. Er hält hier nicht nur das Kind. Seine Hand berührt zugleich die Finger der Leserin, die die Zeitung umgreifen und damit das Titelblatt fassen. Während ihr Zeigefinger die Hand des Kindes berührt, hält der Mittelfinger

die gespenstische Hand des Schattenarms, unaufmerksam, aber nicht weniger zärtlich, in selbstvergessener Selbstberührung. Falte und Schnitt, eingebettet in Refotografie und Retouche, ermöglichen so, als Mittel der Montage, die Vorstellung eines Selbstbezugs, mit dem sich das Subjekt außerhalb des eigenen Körpers ergreifen kann. Umgekehrt kann der reale Körper, der hier der Zeitung entsteigt, nicht mehr allein als ihr vorgängig, sondern auch als ihr Effekt verstanden werden. Der Körper, der dabei erhalten wird, mag dabei den eigenen ersetzen, ihn in Papier verwandeln und ausdünnen. Er übersteigt ihn aber auch, in einem faustischen Akt der Reproduktion, mit dem die Biologie ignoriert werden kann. Mit ihm ist die problematische Last der tatsächlichen Austragung eines Kindes, die an den Körper der Frau gebunden ist, hinterrücks aufgehoben, auch wenn dies nur im Zustand der Unwissenheit, und wahrscheinlich des Tagtraums, sich ereignen kann.²⁰⁹

Schnitt, Falte, Rotation

Lesen und Schreiben sind, wie sich gezeigt hat, also in durchaus problematischer Art und Weise mit den zentral figurierten Subjekten des Leporellos verbunden. Denn es sind Fähigkeiten, die diese übersteigen und zugleich absorbieren. Sie binden sie an Gewalten, die ihnen prothetisch andere Existenzen versprechen. Dieses Versprechen kann dabei so weit gehen, dass es ihre präsentische Existenz als Körper bedroht. Im Fall der Schreiber scheint deren Aktivität in eine paradoxe Schwebelage versetzt. Sie zeigen sich nicht nur ihrer Intentionalität beraubt und als passive Transmitter ausgelegt. Diese Deprivation, die sich an einem anderen technischen Dispositiv orientiert – nämlich nicht dem Schreiben per Hand auf Papier, sondern der elektrischen Übertragung von Codes – artikuliert nicht nur sie selbst als Körper, sondern auch ihre Medien, eben Stifte, aber vor allem Papier, als anachrone Reste. Dieser Zustand der Subjekte markiert notwendig ein Problem der Temporalität. Dies bezieht sich nicht nur auf den schwer auslegbaren Status ihrer Aktivität selbst: schreiben sie, oder nicht? Er weist zugleich Dimensionen von Geschichtlichkeit auf. Denn ihre Figuration allein ist zwischen ihrer Obsoleszenz und einer noch ausstehenden Zukunft gespannt. So mag die Literalisierung des Proletariats auf der einen Seite als emanzipatorisches Projekt ausgewiesen sein – die der Gesellschaft *Nieder mit dem Analphabetismus* gewidmete Station 130 mag dafür paradigmatisch eintreten.²¹⁰ In Lisickijs Repräsentationen überspringt sie aber ihren Status als eine an

209 Lisickij wird nur ein Jahr später, 1929, für Meyerholds geplante Inszenierung des Stücks *Ich will ein Kind haben!* (хочу ребёнка!) einen neuen Theaterraum entwerfen, der diesem Problem – nämlich einer radikalen Transformation der Zwänge einer geschlechtlichen Bindung der Reproduktion und ihrer gesellschaftlichen Normierung – angemessen sein will. Die Hauptprotagonistin des Stücks – Milda – möchte ein Kind, aber keinen Ehemann. Die Idee einer künstlichen Befruchtung steht dabei im Zentrum des Thesenstücks, das trotz Umschreibung nicht aufgeführt und ab 1930 bereits verboten wurde. (Siehe dazu exemplarisch: Christina Kiaer, *Delivered from Capitalism: Nostalgia, Alienation, and the Future of Reproduction in Tretiakov's I Want a Baby*, in: Christina Kiaer, Eric Naiman (Hrsg.) *Everyday life in early Soviet Russia: taking the Revolution inside*, Bloomington 2005, S. 183–216). **210** Pressa 1928.2, S. 46.

den Körper gebundene Fähigkeit. Diese Form der Literalisierung ist zugleich nicht einfach als Mittel der Selbstrepräsentation bestimmter Individuen verstanden und auch nicht als bloße Möglichkeit eines Verständnisses der Welt, wie sie ist. Sie betrifft das Proletariat als politischen Agenten, der durch diese eigentlich erst hergestellt werden soll.

Die Medien der Kodifizierung, der Rezeption und der Übertragung sind so nicht als neutrale Kanäle für bestimmte – und sei es politische – Inhalte ausgelegt. Hier fallen in einem modernistischen Extremismus Medium und Botschaft in Eins²¹¹ Als technische Medien sind sie im Ganzen mit dem Sozialismus identifiziert, der sich simplistisch durch sie ereignen soll. Der Entzug des Subjekts als Ort endlicher Intentionalität im Zeichen einer letztlich sakralen Transzendenz, die asymptotisch Unendlichkeit verspricht, ist deshalb ambivalent, weil die absorptive Aufmerksamkeit zugleich als absolute Immersion wie liminale Trennung zwischen Subjekt und technischem Prozess auslegbar ist. Das Subjekt steckt in einer temporalen Sistierung. (Sie könnte das Bild seiner Befreiung sein, markiert aber auch eine Auslöschung.) Hand, Stift und Papier sind, weil sie notwendig unangemessene Figurationen bleiben, nicht nur leere Hüllen, die in einem Sturz auf eine unberührbare Schreibfläche zu gefangen sind, sondern auch Risse, an denen sich das Schauspiel dieser Subjektformation zeigen kann.²¹² Deshalb ist der Sprung über die Gegenwart hinweg – und damit die Leiblichkeit des Lesens und Schreibens, wie deren materieller Träger – auch ein Fall aus der Zeit. Er ist die andere Seite des Vergessens der realen Situation und ihrer singulären Individuen, innerhalb derer sich ein auch hier nur in Typen gefasstes Proletariat konstituiert. Dieses Projekt der Konstitution eines politischen Subjekts als Projekt einer souveränen Gewalt, die sich in der Person Stalins konzentriert, ist als mediale Möglichkeit maskiert und damit sicherlich auch katastrophal missverstanden.

Die Figuren der Leser scheinen im Leporello dabei mehr erhalten zu können als dieses Missverständnis. Denn sie bekommen durch ihre Bemühung offensichtlich einen neuen Körper – oder vielleicht, wie im Fall der Leserin, sogar mehrere, die sie in Papierform ergreifen dürfen. Dabei zeigt sich dieser neue Körper, der sich nicht allein durch das Entziffern von Buchstaben, sondern, genauer, durch die Fusion von Text und Bild ereignet – die Einbindung der Karikatur in der Zeitungsseite des zentralen Lesers, und vor allem das Titelbild der Illustrierten *крестьянка* stehen dafür ein – als schwer greifbar. Er ist gleich dem Spiegelbild des Narziss dem Subjekt selbst verschlossen. Vor allem die implizierte Identifikation von uns selbst als Leser mit dem sich spiegelnden Arbeiter macht dies deutlich. Die papierenen Arme im Bild wurden abgeschnitten. Wir selbst – als Klassenfeind, der wir sind – falten die Wandzeitung in die Buchform zurück. Was die Frau unwissend liest, als ihr Traum vom

211 Dies ist offensichtlich Marshall McLuhans berühmte These. (Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man* (1964), Cambridge MA 1994). Todd Cronan hat kürzlich versucht, sie an eine kunsthistorische Konfiguration zu binden, die er mit der Institution des Bauhauses identifiziert. (Todd Cronan: *When the Medium became the Message. The Bauhaus and the Invention of Media Politics*. Unveröffentlichter Vortrag, gehalten am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, am 20. Mai, 2015). Lisickijs Differenz ist, wenn man es kurz sagen möchte, dass er nicht die Materialität des Mediums als direkten Agenten sucht, sondern diese auf das Telos ihrer Auflösung bezieht: Figuration und Allegorie sind deshalb keinesfalls von einer solchen Medienpolitik ausgeschlossen, ganz im Gegenteil. **212** *Pressa* 1928.2, S. 41.

Kind, ist, gleich der Ankündigung einer rettenden Erfindung im Beispiel des Arbeiters, nicht in die unmittelbare Gegenwart rückführbar. Die Drohung eines Zwangs zur Arbeit ist davon die Kehrseite, weil sie das Subjekt auf seine eigene Impotenz zurückwirft, die es höchstens, in sublimer Verkehrung, aufgeben könnte, um als Individuum nicht mehr zu sein.

Es hat sich dabei gezeigt, dass der Schnitt in diesen Figurationen eine oft mehrfach besetzte Rolle einnimmt. Er markiert die Grenze zwischen einer sichtbaren und notwendig endlichen Materialität eines bestimmten Trägers und dessen angekündigter Auflösung in einem phantasmatischen Äther der Übertragung. Es ist möglich, auf der Kante dieses Schnitts zu schreiben. Er zeigt sich in der Lage, Orte und Subjekte zu verbinden. Selbst dort, wo er Körper trennt – wie im Fall der durchtrennten Arme – spricht diese Trennung von einer möglichen Form der Dissolution, die utopische Züge in sich birgt. Er steht dabei in einem gewissen Widerspruch zu dem, was die Montage insgesamt auszeichnet: die Re-fotografie ihrer Quellen, sowie die Verschleifung materieller Differenzen im alle tonalen Ungleichheiten auslöschenden Sepiaton des Drucks. In diese Techniken der Reproduktion ist der Schnitt selbst einbegriffen, der darin immer schon als *nur abgebildet* erscheint. Wir haben bislang beinahe ausschließlich von einzelnen Figuren der Montage gesprochen und haben so die tatsächlichen Objekte der Ausstellung eher an den Rand gedrängt. Vor allem aber haben wir die Struktur des Leporellos, mit der wir die Analyse begonnen haben, damit ebenfalls aus den Augen verloren. Zu Beginn der Analyse des Leporellos wurde darauf hingewiesen, dass es als unbändig langes Papierband den Katalog zu spalten scheint. Es ist in den Katalog gefaltet, um den Lesefluss und das Blättern des Buches zu unterbrechen. Die Falte – und nicht der Schnitt – ist das vorderhand stärkste formale Element in ihm. Wir haben bemerkt, dass die Falte einerseits einen Zwang der Buchform anzeigt, in den das Bild hier gefügt ist. Sie ist gleichzeitig für die Struktur des Bildes insoweit konstitutiv, dass sie nicht aufgehoben werden kann. Das Bildband ganz entfalten verbessert nicht seine Sichtbarkeit. Wie ist diese Faltung kompositorisch im Leporello registriert? Wir haben in der eröffnenden Analyse der Figur Lenins gesehen, dass die Anlage des Leporellos keinesfalls die Grenzen der Bildobjekte respektiert. Das Spruchband Lenins ist so lange unlesbar, bis die Faltung geglättet wird. Wie die halbtransparenten Stoffbänder, die das Foto-Fresko der Ausstellung vertikal takten, scheinen die Unterbrechungen der geschnittenen Montage in gewisser Hinsicht aleatorisch. Nur ist es hier nicht die Architektur der Deckenbalken, sondern das Format des Katalogs, das den Bildfluss unterbricht. Diese Faltung ist aber nicht ohne Verhältnis zu den in der Montage vorkommenden Schnitten. Dies beginnt allein mit dem Umstand, dass die Montage nicht an einem Stück ausgearbeitet wurde. Sie ist auf insgesamt sechs separaten Kartonbögen angelegt, die im Leporello drei Doppelseiten bilden. Damit fällt mindestens jede dritte Faltung mit dem Ende eines montierten Bogens zusammen.²¹³

213 Lisickij kompliziert diese Struktur zum Beispiel im zweiten Bogen, innerhalb dessen Faltung und Schnitt noch einmal korrelieren, ohne dass dies durch das materielle Ende des die Montage unterlegten Papierbogens notwendig wäre. Es scheint deshalb wichtig zu sein, dass zwischen Falte und Schnitt kein Verhältnis sichtbar werden soll, zumindest nicht auf den ersten Blick.

Schnitt und Falte korrelieren also in rhythmischen Abständen. Solche Zusammenfälle betreffen aber nicht in offensichtlicher Weise die Semantik und Lesbarkeit der Montage, zumindest nicht dort, wo sie diese unterstützen oder konsolidieren würden. Denn die Faltung unterbricht genauso oft die Lesbarkeit einer Figur, wie sie mit dem Abschluss eines Bogens in eins fällt. Die Einheiten der einzelnen Bögen sollen also im Leporello dezidiert nicht mehr erkannt und aus der Totalität der Montage gelöst werden können. Umgekehrt fallen lange vertikale Schnitte besonders kurz vor oder kurz nach einer Faltung auf, um diese synkopisch in ihrer kompositorischen Bestimmung zu unterminieren. Diese Schnitte trennen das Bildband aber nur aus einer glatten Kontinuität. Sie öffnen diese auch, weil sie die Bildfolgen irregulär noch einmal zergliedern, auf Rekombinationen. Das heißt sie ermöglichen dass das Papierband sich immer wieder in neuen Zusammenstellungen anders und neu zurück falten lässt, um so Zusammenstellungen zu ermöglichen, ohne dass dies im Geringsten als falsch oder unzusammenhängend erschiene. Zur exzessiven Länge des Papierbandes und dessen Zurückweisung synthetischer Übersicht kommt also ein zweiter Stellvertreter, an dem das endliche Format bersten soll: die Aleatorik der Rekombination,²¹⁴ die durch Schnitt und Falte ermöglicht wird, auch wenn diese notwendig auf zählbare Variationen beschränkt sind. Deshalb sind beide hier immer doppelt artikuliert. Papier muss zerschnitten werden, um etwas als Form in die Sichtbarkeit strömen lassen zu können. Es muss, wo es immer noch zu lang ist, gefaltet werden, um in einem kodifizierten Format Platz zu finden. Beide sind nicht allein Zerstückelung und damit Auflösungen einer als primordial gesetzten Unendlichkeit. Sondern sie sind zugleich Agenten eines Vergessens des Formats. Die damit verbundene Figur einer Unendlichkeit geht technisch auf die Zeit um 1800 zurück. Friedrich Kittler bemerkt dazu lakonisch:

„Seit 1799 dagegen gibt es Papiermaschinen, die endlos lange Bänder, also sozusagen idealisiertes Toilettenpapier, auswerfen, und seit der Schnelldruckpresse von 1811 auch eine diesem neuen Format oder Unformat entsprechende Drucktechnik, den Rotationsdruck.[...] Eine technische Neuerung, die den Filmwissenschaftler in uns natürlich bereits auf die Filmrolle einstimmt.“²¹⁵

Schnitt und Falte arbeiten also, wo sie ein bestimmtes Maß an Kontingenz einlassen, auf mögliche neue Zusammenstellungen der Bildstücke zu, die sich dem *Unformat*, wie Kittler sagt, wieder nähern wollen, das der Rotationsdruck ankündigt.

Die Zeitungsausschnitte, die unvermittelt von oben in die erste Seite des Leporellos strömen, statuieren deshalb vor allem auch dies: Ein Anfang irgendwo zu sein, konstituiert aus einem Schwarm aus Papier, der sich in den Grenzen einer ersten Seite verfestigt. Alles, was Malevič über Unendlichkeit zu sagen hatte, die figuriert in rein malerischen Elementen einer gegenstandslosen Malerei das Tableau durchsetzt: Lissickij lehnt sich hier sicherlich formal daran an. Dies allein zu sehen – die Persistenz einer etablierten Bildsprache des Suprematismus – wäre sicher banal. Erheblich ist vielmehr, dass die Zeitung nicht nur die Figuren dieser Unendlichkeit stellt

214 Wenn ich hier von Aleatorik spreche, so meine ich nicht, dass die Schnitte per Zufallsprinzip in der Montage gesetzt wurden. Tatsächlich sind sie geplant, aber eben so, um nichts anderes als den Anschein unendlicher Rekombination an allen denkbaren Punkten des Bildes erwecken zu können. **215** Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesungen 1999, Berlin 2011, S. 158.

– schwarze, elongierte Balken und Stäbe, die differentielle Dichten und Konsistenzen derselben Kraft repräsentieren wie es Wörter und Textblöcke tun, in denen das tiefe Schwarz aufgebrochen wird und sich lichtet. Der Beginn des Leporellos stellt diese formale Analogie zum Suprematismus sicherlich expositorisch aus. Die Zeitung stellt aber, dem vorausgehend und primär, als Produktionsdispositiv nicht nur die Form des Infiniten, sondern ihren Träger.

Die beiden fundamentalen Gegebenheiten – Schnitt und Falte – sind so auf eine dritte bezogen: die Rotation. Während der Schnitt vornehmlich als Operation in Effekt ist, auch wenn dieser sich durch ihre Reproduktion strategisch schwer von dargestellten Linien, Streifen, Balken, Kanten und Konturen unterscheiden lässt, so ist die Falte selbst, neben ihrer grundlegenden Formatierung der Montage, auch im Leporello figuriert. Wir haben gesehen, dass dieses sich mit der Abbildung der Zickzack-Struktur der Ausstellungsstation *Lenin und die Presse* zu Beginn selbst expositorisch vorstellt. Aber vor allem in den beiden Faltungen der Zeitung, mit der, zu sehr unterschiedlichem Effekt, die Leserin und der Leser konfrontiert sind, nimmt sie über ihre faktische Dimension hinaus noch andere, wesentliche Funktionen an. Die lose, irreguläre Faltung der Illustrierten produziert zum Beispiel Schatten, die sich mit der Leserin prophetisch verbinden. Im Fall des Lesers verbindet sich die reale Faltung des Leporellos mit der dargestellten Zeitungsseite, die damit von der Wandzeitung in die Buchform zurücksinkt. Die Rotation dagegen, als letzter Term, scheint zumindest im Leporello nicht als tatsächliche Operation, die das Bild oder seinen Träger beträfe, auffindbar. Sie stellt zu Beginn bereits das Telos: Das eigenartige Genre „Kinoschau“ steht dafür ein, und zwar nicht als materiell zutreffender sondern als anvisierter Modus der Erfahrung, der sich von den quadrilateralen und flächigen Bedingungen des Bildes lösen soll. Auch hier liegt eine analoge Struktur zwischen Foto-Fresko und Leporello vor, weil auch dort, durch einen zwar notwendig mobilen Betrachter die in das Bild gelegte Separierung durch vertikale Stoffstreifen durch einen verleblichten Projektor überwunden werden soll. Diese Bewegung mag faktisch keine Rotation sein, ist aber analog zur Drehung des Zyluloidstreifens verstanden.

Daneben sind zahllose Figurationen der Rotation im Leporello und in Ausstellungsobjekten selbst zu finden: Räder, Spiralen, Rollen, Globen und kreisende Satelliten bevölkern es abundant. Die Rotation dominiert auch die beiden großen Objekte am Eingang des Pavillons, die dieses Motiv als leitendes für die Ausstellung explizieren. Sie sind im Leporello durch die Nummern 116 – *Transmissionen* – und 114 – *Der große Stern* – angegeben und reproduziert.²¹⁶ (Abb. 27) Und sie sind zugleich die zentralen, von Lisickij selbst entworfenen, Stationen der Ausstellung. Im ersten Fall ist die Bewegung nicht nur formal – Papierstreifen laufen diagonal zwischen Zylindern, die zwischen Boden und Decke gespannt sind –, sondern auch faktisch gegeben. Die Zylinder rotieren tatsächlich, bewegt durch einen Motor, um das Papier zu drehen, in diesem Fall vor allem einzelne Zeitungsseiten, die bisweilen in Form des Akronyms des Staates geschnitten sind, den der Pavillon repräsentiert.

²¹⁶ Die Namen der Stationen sind im Leporello selbst andere als in der dazugehörigen Legende im Katalog: Im Leporello sind sie mit *Transmissionsriemen* und *Die Struktur der Sowjets* angegeben.

Der Katalog spezifiziert, was sich durch die Visualität der Objekte fast nie von selbst ergibt: „Auf großen Transmissionen sieht man die Wirtschaft der Sowjetunion vorüberziehen. Sechs Bänder, je drei an beiden Seiten, schaffen einen bewegten Durchgang und sind noch durch an Seilen aufgezugene Plakattafeln ergänzt.“²¹⁷ Es handelt sich hier also nicht nur um eine Figuration industriellen Zeitungsdrucks. Dieser stellt auch das Modell, durch das die gesamte Wirtschaft des Staates repräsentiert werden soll. Die politische Struktur desselben Staates, die eben das zweite Objekt erklären soll, läuft dabei, umkreist von Ringen, Glaskugeln und sechs Meridian-Kugeln, die die sechs Sowjetrepubliken anzeigen, am Ende auf einen ellipsoiden Strudel zu, der das russische Territorium im Ganzen darstellt.²¹⁸ Der Katalog erklärt den Aufbau dabei als rekursive Struktur, die zwischen Teilen und Ganzen sowie Oben und Unten in Kreisläufen vermittelt:

„Von der Deckenellipse laufen Drahtseile zu dem ersten Ring, an dessen Peripherie die Aufschrift Dorfsowjet-Stadtsowjet [...] aufleuchtet. Die Stahlseile laufen weiter zu dem zweiten Ring, der [...] die Aufschrift Sowjetkongresse trägt, und kehren in die Deckenellipse zu den Buchstaben UdSSR zurück [...]. Die Glaskugeln [...] sollen die autonomen Republiken [...] darstellen. Die Sowjets umkreisen den [...] Nickels-tern. Das Zentrum geben plastisch Sichel und Hammer. Drei Scheinwerfer an den unteren Stützpunkten erhöhen die roten Farbe und erzeugen ein bewegtes Schattenspiel.“²¹⁹

Wir haben bereits an anderen Stationen gesehen, dass die Struktur der Objekte und Skulpturen eine modernistische Auslegung unmöglich macht. Es bindet das Vokabular des Modernismus, das sie doch in vielerlei Hinsicht appropriieren, nicht nur in mimetische Figurationen, es transformiert es auch zu Symbolen, Metaphern und Allegorien. Die Beschreibungen im Katalog müssen deshalb unablässig deutlich machen, was, wie etwas darstellen soll: Weil diese ikonografischen Programme kaum auf Traditionen zurückgreifen, ist ihre textuelle Explizierung notwendig. Wenn Lissickij am Anfang des Leporellos dieses als typografische Kinoschau²²⁰ charakterisiert, so ist damit vor allem auch und simpel die Beschriftung angezeigt, die als essentiell skulpturales Mittel eben nicht nur die Montage und die Legende des Katalogs bestimmt, sondern auch die Objekte der Ausstellung, die Buchstabe und Zahl exzessiv einsetzen. So kann Rodčenkos *Hängende Konstruktion* (um 1921), auf die wir im Kontext von Buchlohs Lektüre des Pavillon verwiesen haben, in Variation und multipliziert als esoterisches Zitat im *Großen Stern* erscheinen, um nicht nur als Meridian-Kugel in das Netz der Repräsentation zurückzufallen. (Abb. 28) Sie stellt als Form jetzt spezifisch je eine Sowjetrepublik dar. Im Leporello ist die irreguläre, asymmetrisch auf eine Ellipse bezogene Struktur dreimal gezeigt. Auffallend ist dabei vor allem die erste Einfügung, wo der Stern selbst fehlt und nur die Ellipse, aber mehrfach zerschnitten und in eine neue Form gefügt, mit einem anderen Objekt der Ausstellung, nämlich einer Karte der Sowjetunion verbunden ist. In der Montage laufen auf diese Karte die Papierbänder zu, die von den Figuren der Schreiber ausgehen. (Abb. 29)

²¹⁷ Pressa 1928.2, S. 26. ²¹⁸ „Die große elliptische Fläche an der Decke soll das russische Land – den sechsten Teil der Erde – darstellen.“ (Ebd., S. 25). ²¹⁹ Ebd. ²²⁰ Ebd., S. 16.

Damit verschiebt sich aber auch die Semantik der Ellipse. Während sich die Landkarte der Union selbst als herausgeschnittenes Fragment – nämlich das der planetaren Landmasse – zeigt, so ist die Funktion des Geschriebenen, die Segmentierung dieses Landes – zum einen als segmentiert in sich und als getrennt von anderen – aufzuheben. Dafür steht hier die Drehung der Teile, in die die Landkarte oben übergeht. Internationalisierung ist deshalb als genuin kinematische Bewegung verstanden. Die Ellipse ist im Leporello aber eben nur an die Landkarte angeklebt und zerfährt dort durch zahlreiche Schnitte in eine irreguläre, segmentierte Kreisform ohne Zentrum. Die auf ihr angeschriebene Vereinigung der Proletarier aller Welt ist damit aus ihrem symbolischen Schwung gerissen. Die Fragmentierung der Landkarte setzt sich damit fort, um jetzt auch den hoffnungsvollen Strudel der Propaganda zu befallen.²²¹ Die Schnitte analogisieren sich also mit der präsentischen Trennung der Welt in Territorien und politische Systeme. Sie greifen im Leporello aber auch auf die Ankündigung einer Zukunft im Symbol der Ellipse über. Die Trennung durch Schnitte befällt das Objekt aber auch deshalb, weil die Montage das Objekt so in einer Rundumsicht präsentieren kann, die der Besucher in der Ausstellung hatte. Die Schnitte haben hier also zudem vermittelnd dokumentarische Funktion. Ähnlich ist die Ansicht der *Transmissionsriemen*, durch die der Besucher als bewegte Wände hindurchgehen kann, im Leporello zerschnitten. Die fluchtende Ansicht der acht Zylinder besteht aus zwei unvereinbaren Teilen, wobei kurz nach dem die homogene Sicht zerbrechenden Schnitt, das Problem verschärfend, eine Falte des Leporellos parallel dazu verläuft. Sie knickt, synkopisch verschoben, den zerschnittenen Bildraum, der doch durch drehende Bewegung artikuliert sein soll. Die Vertikale der Falte deckt sich dabei genau mit der in der Fotografie dargestellten senkrecht nach oben verlaufenden Papierkante – es sind an Stahlseilen hängende Plakate –, um auch hier Verfahren und Figur paradoxal zu überblenden.

Rotation auf der einen, Schnitt und Faltung auf der anderen Seite stehen im Entwurf der Ausstellung so in Widerspruch zueinander. Geschnittenes und gefaltetes Papier ist als primäres Trägermedium der Presse Ausgangspunkt der Objekte der Ausstellung. Zugleich ist es ihr Endpunkt, denn es ist die Bedingung der Möglichkeit ihrer Repräsentation durch Montage. Beide sind auf die Rotation bezogen, die, als letztlich nie ganz realisierte, dazwischen steht. In gewisser Hinsicht entzieht sie sich notwendig der Darstellung in der Fläche, denn die Kreisformen selbst sind ja nur ihre Repräsentation, die zum Ziel vor allem eine Form von Bildlichkeit hat, mit der der Träger selbst in den Hintergrund rückt. Nicht nur in der auf die Karte gepfropften, von Satelliten umschwirrten Ellipse ist sie als historische Zukunft semantisiert, weil mit dem Bild eines internationalen Kommunismus verbunden, in dem es keine nationalen Grenzen mehr gibt. Im Leporello ist dies noch ein weiteres Mal gegeben, wo das auf Bahnen bewegte Papier der *Transmissionsriemen* unten auf dem primitiven Grund einer, wie die Beschriftung angibt, „illegalen Druckerei“ zu ruhen

221 Letztlich markiert diese Zusammenfügung darüberhinaus einen semantischen Kollaps, weil die eine Form der Repräsentation der UdSSR – die symbolische Ellipse – auf eine andere – nämlich die Landkarte trifft. Beide sind hier chimärisch vereint. Beide Register sind aber nicht ineinander überführbar, vor allem nicht wenn damit das Objekt sich genetisch verdoppelt. Sie spalten sich hier in Anzeige einer Gegenwart und einer davon getrennten Zukunft, die aber durch das Netz der Schnitte an erstere gebunden bleibt.

kommt. (Abb. 29) Wie in einem Puppenhaus zeigt die Aufnahme eines kleinen Dioramas der Ausstellung dort die außerhalb der Industrialisierung liegenden Möglichkeiten der Dissemination, die eben in der Schwere einer mit grobem Lehm verputzten Bauernhütte liegen, auf die der erste Riemen, abrupt geschnitten, trifft. Wenn die Rotation als Überführung der Welt in ein absolut Imaginäres das Ziel ist, dessen materieller Träger *in extremis* verschwinden soll, dann zeigt sich Lisickijs *Pressa* offensichtlich als gescheitert, da Rotation dort eben nur als Form (Spirale, Kreis) und vielleicht – dieser Versuch bleibt in der Ausstellung singulär – als motorisierter Theatereffekt vorgestellt werden kann. Mit der Bewegung sollen sich nicht nur Objekte und letztlich jede feste, definierte materielle Form auflösen. Ihr semantischer Gehalt ist die Auflösung von Klassen, Nationen, Grenzen und Distanzen. Im weitesten Sinn bezeichnet sie die Auflösung der Differenz zwischen jedem Ding und dessen Informatisierung, Sache und Zeichen. Als solche bleibt die aktualisierte Bewegung aber ungelenker Trick, weil der Blick an den geklebten Kanten der Objekte, den flatterigen Stoffen und lackierten Holzleisten, den Papieren und Bemalungen, den Stäben, Brettern, Latten und Schrauben, unnachgiebig hängen bleibt. Es ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, dass Lisickijs Gestaltung als Kontrapunkt dazu nicht nur den Stillstand, die Pause und die Absorption affirmiert. Wir haben diese Motive vor allem im Leporello an den Figuren der Leser und Schreiber entziffert. Sie werden von einem enigmatischen, in beide Hände gestützten Kopf komplettiert, der vom Eingang der Ausstellung aus gesehen dem Besucher zentral rechts neben dem Großen Stern und damit unverstellt aus dem Foto-Fresko heraus entgegenblickt, dessen stotternder Bilderfluss von unten her durch mehrere nach oben verlaufende Metallspiralen gefüttert wird. (Abb. 2; Abb. 3) Der Kopf ist schwer zu identifizieren. Ist es der Kopf eines Mannes oder einer Frau? Er tritt jedenfalls als Gegensatz zu fast allen anderen zum Typus reduzierten Figuren stark hervor und ist im Leperollo an sogar drei Stellen zu sehen. Über diese ambivalenten Porträts hinaus lässt sich beobachten, dass das, was als zu überwindender Beginn der Rotation steht – nämlich das Tableau, die Seite, ein materieller Grund, die Figur und das Objekt – in Lisickijs Ausstellung zugleich bestimmten Gruppen von Subjekten zugeordnet ist, die in dieser Dialektik einerseits als primitiver Anfang figurieren und andererseits von dem projektierten Ende der Bewegung untrennbar sind. Diese sind im Ganzen als illiterate Massen bestimmt, die sich weiter in unterschiedliche Spezifizierungen spalten. Neben dem der Produktion durch Landwirtschaft verbundenen Subjekt – solche werden im Katalog eben immer in Relation zur Presse gesetzt, weil diese sie transformieren soll, wie „Die Presse und die Bauern“²²² – sind es auch die durch ethnische Differenzen bestimmten Einzelvölker der UdSSR, die gegenüber einem projizierten Universalsubjekt als Abweichung, fremdsprachig und konstitutiv fern erscheinen müssen. Ihre anderen Alphabete, die gleich Hieroglyphen den Lesefluss unterbrechen, markieren solche Pausen. Analog zu dem dem modernistischen Pa-

²²² Ebd., S. 76. Das Foto-Fresko zeigt zu Beginn eine diesen Punkt vielleicht am stärksten artikulierende Stelle, an der das Gesicht einer alten Bäuerin durch einen halbtransparenten Stoffstreifen hindurch in eine Konversation mit Lenin tritt, der mit einem von rechts kommenden, entgegen der Leserichtung aggressiv nach vorn preschenden, Traktor gepaart ist. Die Montage führt auf eine problematische Kollision zu, deren Ausgang so ungewiss ist wie ihr eigentlicher Sinn.

radigma fernsten Diorama eines Modells einer kleinen illegalen Druckerei in einer Lehmhütte, auf das der *Transmissionsriemen* der sowjetischen Ökonomie im Leporello trifft, sind diese Völker durch kleine bekleidete Puppen dargestellt. In der Montage sind diese mit dem Foto-Fresko verbunden, von dessen Höhe sie – den das Fresko fütternden Spiralen entgegenlaufend, die eben von unten nach oben verlaufen – auf einer Sichel hinabsteigen, von der aus sie, wie es das agrarische Symbol eben leicht vermittelt, auf die geografischen Gebiete ihrer Herkunft zurückkehren. Hinter den Turbinen und dem Blick der meisten Fotografen entzogen, bilden solche Epitome des Primitiven in kleinen Dioramen das festgestellte Bild, zum Beispiel einer unendlich langsamen Form des Transports von Briefen, ganz unelektrisch, Schritt für Schritt, mit dem Ochsenwagen. (Abb. 30)

Der einzige Ort, an dem dieses Thema – nämlich kultureller und ethnischer Differenz –, jenseits solcher völlig abjekter Puppen anders aufgefasst ist, scheinen mir die vor allem unterhalb des Foto-Freskos an der Wand verlaufenden gewebten Teppiche mit abstrakt-ornamentalen Mustern zu sein. (Vgl. Abb. 3) Sie sind hier – der Katalog ordnet sie der Station zu den ukrainischen sozialistischen Republiken zu – in ein aus rechtwinklig aufeinandergesetzten, quadrilateralen Streifen bestehendes Netz gefügt, das einerseits auf die abstrakte Bildsprache des Suprematismus rekurriert, um andererseits als aufgelöstes Netz aus parergonalen Strukturen die einzelnen Objekte und Bilder der Ausstellung als Hintergrund miteinander zu verzahnen. Dies ist nicht nur deshalb signifikant, weil, wie wir vor allem durch Charlotte Douglas Untersuchungen dazu wissen, die Technik des Webens und Stickens für Malevičs frühe Artikulationen des Suprematismus durchaus entscheidend gewesen sind (wie die ukrainische Volkskunst wohl insgesamt).²²³ Die Teppichstreifen, die auf eine besondere und letztlich vormoderne regionale Tradition des Kunsthandwerks verweisen, sind dort nämlich ähnlich unvermittelbar mit einem anderen Material, mit durch elektrisches Licht von hinten beleuchtetem Plastik, zusammengebracht. Diese leuchtenden, halbtransparenten Streifen bilden das Komplement, mit dem die Teppiche eine die Wände überziehende Einheit bilden sollen.

Das letzte und wahrscheinlich für Lisickijs Werk insgesamt ungleich zentralere Subjekt, das dieser illiteraten Masse angehört, ist das Kind. Im Leporello taucht es am Boden einer Montage auf, die mindestens drei strukturell in ihr äußerst effektive, zylindrische Formen enthält. (Abb. 31) Eine Menge von Kindern, die ihre Arme in die Luft recken, bildet ihr Fundament. Deren Sicht nach oben wird von zwei Turbinen beantwortet, die sich gleichsam auf ihre Menge pfpfen. Vermittelt über das der Station „Nieder mit dem Analphabetismus“ gewidmeten Objekt verläuft diese zirkuläre Verarbeitung dieser Kinder durch Zylinder nach oben hin auf den Lese-raum und die Bibliothek des Pavillons zu. Diese sind erneut um einen aus Zeitungshaltern gebildeten Kreis als Zentrum organisiert, um den herum runde Tische installiert sind. In einer Zwischenform scheinen diese Kinder in der Mitte der Montage in papierene und ins Abstrakte sich neigende Skulpturen überführt, die wie von einem Uhrwerk betrieben durch den Kreis der *Gesellschaft der Kinderfreunde* tanzen.

223 Charlotte Douglas, Suprematist Embroidered Ornament, in: Art Journal, Vol. 54, Nr. 1 (Frühjahr 1995), S. 42–45.

Die Beförderung des Kindes im Bild nach oben könnten als Progress gelesen werden. Durch das Lernen des Alphabets wird es in eine reine Schriftkultur integriert – in den Kinderstuben der Klubs und den Kinderkolonien, von denen in der Montage die Rede ist –, eine Kultur also, die sich als rational versteht. Diese Lesart wird durch Lisickijs eigene Integration der Schrift in die Bildwelt der Fotomontage unterminiert. Die Schrift ist in der Montage nicht mehr dem Bild historisch voraus. Die Bibliothek und der Leseraum sind nicht die Zukunft, in der die Kindheit als notorischer Beginn der Menschheit aufgehoben wird, dies sollte bereits Lisickij eigenes Mittel mehr als deutlich machen. Deshalb aber lässt sich die Montage auch genauso leicht als Bewegung von oben nach unten verstehen: Was anderes tun die Kinder mir ihren frenetisch nach oben gereckten Händen, als das Buch auseinanderzunehmen, nach dessen im Leseraum auf den Tischen ausgebreiteten Seiten sie von unten her grob greifen? Der Wirbel der Turbinen kann also nicht nur als Überführung in Lesefähigkeit, Lesbarkeit und – damit verbunden – fest gefügter Form verstanden werden, weil die Masse der Kinder durch die Disziplin des Lesens festgesetzt und durch die Geometrie der Bibliothek gebändigt wird. Die Kinder stehen hier auch für ein formloses Meer in dem durch die Dissemination der Buchstaben im Strom der reproduzierten Bilder der Sinn der Schrift versinkt. Denn tatsächlich versteht Lisickij das Kinderbuch als der Illustrierten dahingehend voraus, weil es in der Lage ist, nicht mehr die historisch kodifizierten Abstände zwischen Zeichen und Figur einhalten zu müssen. Es kann eine neue „plastische Sprache“ entwickeln und damit im selben Schritt die Subjekte einer anderen Zukunft formieren. 1927 schreibt Lisickij deshalb: „Bei uns kommt zu der Menge der illustrierten Wochenschriften noch die Flut der Kinderbilderbücher hinzu. Unsere Kleinen erlernen schon beim Lesen eine neue plastische Sprache, sie wachsen auf mit einer anderen Beziehung zur Welt und zum Raum, zu der Gestalt und zur Farbe, sie werden sicher ein anderes Buch schaffen.“²²⁴

Es scheint also in Lisickijs Gestaltung bestimmte Subjekte zu geben – das Kind steht dafür paradigmatisch ein –, die nur schwer einem einfachen Narrativ oder einer einfachen Temporalität technischer Progression eingefügt werden können. Dies scheint dabei vor allem mit dem problematischen Status des Bildes selbst zusammenzuhängen, vor allem im Hinblick auf dessen Verhältnis zur Schrift. Wenn die Literalisierung auf der einen Seite das explizit politische Thema des Pavillons ist, dann ist sie zugleich an das Moment gebunden, mit dem der Buchstabe im Feld der Fotografie mit der Figur verschmilzt. Damit zeichnet sich aber ein notwendiger Rückgang ab, der in der Montage mit Motiven des Unzeitgemäßen, Primitiven und Immer-schon-Überwundenen verbunden ist. Diese scheinen als von den technischen Bedingungen differenter, zweiter Anfang und Grund die Voraussetzung zu sein, mit der, in einem Kurzschluss, die Zukunft erreicht werden kann. Zugleich scheint das Motiv der Rotation in einem bestimmten Zusammenhang mit einer solchen Absage an einen bloß linearen – oder genauer – rein technisch bestimmten Fortgang der Geschichte zu stehen.

²²⁴ Lissitzky (1927b) 1967, S. 361.

Nach der Konstruktion

Um diese Vermutung fundieren zu können, die hier beinahe nur am losen Faden einer direkten Lektüre von Bildern hängt, scheint es mir notwendig, Lisickijs Theoretisierungen einer Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert genauer in den Blick zu nehmen. Ich muss dazu einige Jahre in Lisickijs Karriere zurückgehen, um diese in ihrer historischen Genese genauer verfolgen zu können. Wir konnten kursorisch bei der Lektüre von Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 sehen, dass seine Produktion während dieser Zeit strukturell zwischen zwei kulturellen und politischen Kontexten steht: Russland und Europa; ein Problem, das letztlich auch die *Pressa* selbst betrifft. Diese Zwischenstellung ist einerseits eng mit Lisickijs Biografie verknüpft. Er absolviert, weil ihm als Jude der Zugang zu den entsprechenden Hochschulen in Russland verwehrt ist, seine Ausbildung zum Architekten in Darmstadt. Sein zweiter Aufenthalt in Deutschland sowie, darauffolgend sein Aufenthalt in der Schweiz, zu Beginn der 1920er Jahre, stellen dabei den Zeitrahmen für die meisten der grundlegenden Texte Lisickijs und sie bestimmen auch die Orte der Veröffentlichung oder ihres Vortrags. In vielen Fällen – und dies zeigt sicherlich bereits eine gewisse Ferne zu dem an, was sich mit der *Pressa* in Lisickijs Werk ereignet – beschäftigen sich diese Texte mit der Bestimmung einer Tendenz innerhalb der Kunst, die er, einem starken Interesse von Außen entgegenkommend, mit dem Wort Konstruktivismus verbindet, ein Begriff, der kurz zuvor am INChUK in Moskau von einer kleinen Gruppe von Künstlern konturiert wurde.²²⁵ Wenn sein Werk, wir haben darauf mehrfach hingewiesen, einerseits ohne den Kontakt mit Malevičs Suprematismus in Vitesbsk undenkbar ist, so ist es gleichzeitig der vor diesem Hintergrund schwierige Versuch einer Identifikation mit dem Konstruktivismus, der die Ausrichtung seiner ästhetischen Überlegungen der 1920er Jahre grundlegend bestimmt.

Ich werde deshalb zu Beginn versuchen zu umreißen, wie genau sich dieses Verhältnis zum Konstruktivismus artikuliert. Um dies einschätzen zu können, sind vor allem zwei Texte von Relevanz: zum einen ein Manifest, das Lisickij signiert und das den Titel *K.I. Internationale konstruktivistische schöpferische Arbeitsgemeinschaft* trägt. Es wird in der Nummer 8 der Zeitschrift *De Stijl*, 1922 mehrsprachig abgedruckt; und es geht auf einen im selben Jahr in Weimar stattfindenden Kongress zurück.²²⁶ Das Manifest ist daneben von Theo van Doesburg, Max Burchartz, Hans Richter und Karel Maes unterschrieben, wobei Lisickij als Vertreter Russlands wohl der einzige ist, der eine genaue Kenntnis der ursprünglichen Auslegung des Begriffs besessen hat. Denn am 23. September 1921 hält er einen Vortrag vor dem Publikum

225 Die meisten maßgeblichen Dokumente dieser Gruppe sind in englischer Übersetzung veröffentlicht in: Art Into Life 1990, S. 64 ff.; siehe auch die maßgeblichen Schriften: Gough 2005; Lodder 1983; Selim Han-Magomedov, INKhUK i rannij konstruktivizm, Moskau 1994. **226** Max Burchartz, Theo van Doesburg, El Lissitzky, Karel Maes und Hans Richter, K. I. Internationale konstruktivistische schöpferische Arbeitsgemeinschaft, in: De Stijl, Jahrgang 5, Vol. 8, S. 113–118; siehe für diesen Zusammenhang vor allem: Ausst. Kat. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927, Utopien für eine europäische Kultur, Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Halle: Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Stuttgart 1992.

der Konstruktivistischen Arbeitsgruppe in Moskau selbst. (Vier Vorträge sind geplant, werden aber, die Gründe dafür sind unklar, nicht realisiert.)²²⁷ Aleksej Gan zumindest schreibt, dass in jedem Fall Il'ja Ėrenburg, mit dem Lisickij unmittelbar darauf in Europa vor allem an einem Zeitschriftenprojekt zusammenarbeiten wird, „als er uns vor zwei Monaten verließ, eine große Anzahl an Materialien mit sich genommen hat: Fotografien unserer Arbeit, ein Notizbuch und viele genaue Eindrücke.“²²⁸ Hazanova gibt in *Sovetskaâ arhitektura pervyh let Oktâbrâ 1917-1925* sogar an, dass Lisickij selbst das Programm der Arbeitsgruppe sowie Fotografien ihrer Werke mit nach Europa genommen hätte.²²⁹ Die Ankündigung solcher Fotografien von Arbeiten der Konstruktivisten in der Zeitschrift *De Stijl* zwei Ausgaben zuvor, auch wenn sie anschließend nicht eingelöst wurde, könnte auf Lisickij als mögliche Quelle dieser Fotografien hinweisen.²³⁰

Ich möchte für unseren Zusammenhang nicht weiter auf die tatsächlich komplexen Manöver eingehen, die für die Formation dieser Allianzen zwischen russischen und europäischen Avantgarden im Ganzen entscheidend sind und die letztlich dazu beitragen, dem Begriff des Konstruktivismus in Europa eine gänzlich andere Auslegung zu bringen, als dies in Russland der Fall gewesen ist. Es kommt mir ebenfalls nicht darauf an, Lisickijs Auslegung des Konstruktivismus als falsch oder irreführend zu entlarven. Für sein eigenes Werk und seine weitere Entwicklung in den 1920er Jahren scheinen mir dagegen für den hier diskutierten Kontext vor allem zwei Punkte entscheidend: Zum Ersten grenzt das kurze Manifest in *De Stijl* das, was dort unter „konstruktivistisch“ verstanden ist, keinesfalls auf Produktionen ein, die, wie es zuvor die Konstruktivistische Arbeitsgruppe an INChUK getan hat die Malerei oder breiter gefasst das Bild, ausschließen.²³¹ Wie ist diese Inklusion erreicht und eingeführt? Zum ersten geschieht dies mit dem weiten Begriff der Gestaltung, der dort ins Zentrum rückt. Es heißt deshalb in dem kurzen Manifest unter der zentralen Rubrik, die bestimmten möchte, was unter Konstruktion verstanden werden soll: „Konstruktiv: Verwirklichung praktischer Aufgaben (einschließlich aller Problemstellungen der Gestaltung.)“²³² Gestaltung, wenn auch zuerst nur in Klammern gesetzt, umreißt also ein Feld künstlerischer Produktion, das der Engführung des Konstruktivismus entgeht, der sich als Ablehnung der zweidimensionalen und damit tentativ immer repräsentationalen Fläche konturiert. Zweitens setzt das Manifest, und dies hängt mit der möglichen Inklusion der Repräsentation unmittelbar zu-

227 Der Vortrag trägt den Titel: *Prounen: zu einer Überwindung der Kunst* (*Prouny: V Preodolœnii iskusstva*). Der Begriff Proun bedeutet ausgeschrieben wohl *Projekt zur Affirmation des Neuen* (*Porekt utverzhdœniia novogo*). Auf diesen Vortrag gehen die vielen Versionen seines Textes *Proun* zurück. Der Vortrag wurde von John Bowlit ins Englische übersetzt: El Lissitzky, *Prouns: Towards the Defeat of Art*, in: El Lissitzky, Köln: Galerie Gmurzynska, Köln 1976, S. 60–72. Die deutsche Übersetzung von Lissitzky-Küppers lautet: El Lissitzky, *Proun*, in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 21–34. Zu den übrigen Versionen, die auf diesen Vortrag zurückgehen, siehe: Lissitzky 1987, S. 53–54; 59–61; 153 Fußnote 42. **228** Aleksej Gan, *Konstruktivizm*, Twer 1922, S. 69. **229** Vgl. V. Hazanova, *Sovetskaâ arhitektura pervyh let Oktâbrâ 1917-1925*, Moskau 1970, S. 196, Fußnote 8. Der Autor gibt dafür keine weiteren Quellen an. Christina Lodder zitiert diese Angaben, stellt sie aber ebenfalls als genaue Quelle infrage. (Vgl. Lodder 1983, S. 227). **230** Vgl. *De Stijl*, Jahrgang 5, Vol. 6, S. 68. **231** Ich verkürze die Sache hier sicherlich. Maria Gough gibt eine sehr detaillierte Ansicht der Diskussionen wieder, deren Inhalt sie gerade nicht auf ein Programm der Konstruktivistischen Arbeitsgruppe reduzieren möchte (auch wenn solche Programme existiert haben.) Sie differenziert viel eher fünf Positionen, die, wie sie meint, nicht, oder nur bedingt, kompatibel sind. (Vgl. Gough 2005, S. 39–59). Wenn man sich dennoch das unterzeichnete Programm ansieht, dann ist dieser Ausschluss bildlicher Repräsentation wohl doch der gemeinsame Nenner, auf den sich die Teilnehmer zumindest im Kompromiss einigen konnten. **232** K. I. 1922, S. 113.

sammen, das Problem der Individualität in ein dialektisches Verhältnis zu seiner gleichzeitig angekündigten Aufhebung. Denn einerseits schreibt das Manifest sich eine Auflösung des Autors in kollektiven Arbeitszusammenhängen auf die Fahnen. Dieser Durchgang durch das Kollektiv wird aber auch als Erfüllung dieser Individualität selbst formuliert: „Einzelprodukte“, so das Manifest, sind zwar im Ganzen gesehen unbrauchbar, sie können aber dennoch in Betracht kommen, und zwar, wenn sie „Forderungen enthalten, die im realen Leben noch nicht ihre Erfüllung gefunden haben.“²³³ Das gestalterische „Einzelprodukt“ – letztlich ist damit nichts anderes als, oder eben *in extremis* das gemalte Bild gemeint – ist das Residuum des Bildes als Ort der Forderung. Dieses Residuum ist damit an eine bestimmte Artikulation von Geschichte geknüpft, die die Gegenwart auf eine Zukunft gespannt sieht. Ein solches Bild, das ist seine genuine Aufgabe, kann deshalb anzeigen, was in der Gegenwart unerfüllt bleibt, gerade weil es nicht als utilitäres Produkt hergestellt ist. Genauer: Die Repräsentation, als besondere Form der Gestaltung, ist eine Forderung von Dingen, für die es noch nicht einmal einen Bedarf gibt, weil nicht nur die Technik, das Material, sondern auch und vielleicht vor allem die Subjekte dafür fehlen. Der wohl befremdlichste Begriff des Manifests, der des „Schöpferischen“ – der symptomatisch in der französischen Version auch schlicht und behelfsmäßig mit Mondrians „néo-plastique“²³⁴ wiedergegeben ist – und der in diesem Zusammenhang die Spannung der Produktion auf eine solche Zukunft angibt, weil er von etwas spricht, das nicht ausschließlich als Lösung für ein vorhandenes Problem verstanden ist, gibt dabei im selben Zug dem Individuum selbst, dessen Intuition als Grundlage künstlerischer Produktion zwar abgeschafft werden soll – „kollektiv schöpferisch, statt einzeln intuitiv“²³⁵ –, einen wenn auch prekären Ort. Die Zukunft steht nicht einfach und ausschließlich im Zeichen der Auflösung des Individuums, sondern im Gegenteil, das Manifest schreckt vor diese Paradoxie nicht zurück, seiner eigentlichen Entfaltung: „Zur Entfaltung und vollkommenen Entwicklung unserer Individualität sind wir (und alle) gezwungen, die schöpferische Arbeit zu organisieren.“²³⁶ Die Individualität muss also in einem kollektiven Zwang negiert werden, um aber am Ende seine eigentliche Erfüllung zu erreichen. Vermittelt durch den Begriff der Gestaltung, die sich der Verengung einer auf utilitäre Dinge konzentrierenden Produktion entzieht, um so hinterrücks die Repräsentation als notwendige Form zu erlauben, wird also hier auch dem Künstler als für sich produzierende Einheit eine Nische gelassen, die, auf der einen Seite, marginal erscheinen mag. Auf der anderen ist dieser anachronistischen Produktion doch damit alles aufgelastet, was die Zukunft betrifft.

Verfolgt man Lisickijs weitere Texte, zeigt sich, dass die in dem elliptischen Manifest von mehreren Autoren vorgetragene Auslegung des Konstruktivismus keinesfalls als situativer Kompromiss missverstanden werden sollte. Sein zweiter programmatischer Vorschlag, in der ersten Nummer der von ihm zusammen mit Il'â Ėrenburg herausgegebenen Zeitschrift *Vesč* veröffentlicht, operiert entlang ähnlicher Ambiguitäten, die das Bild in eine komplexe Temporalität von Geschichtlichkeit spannen, von denen kurzfristig wäre, sie als schlichten Opportunismus, Aufweichung oder ein-

233 Ebd., S. 114. 234 Ebd., S. 116. 235 Ebd., S. 114. 236 Ebd., S. 114–115.

fache Korruption eines differentiell dazu orthodoxen, harten Programms der *Konstruktivistischen Arbeitsgruppe* zu lesen. Tatsächlich geht Aleksej Gans abschließendes Kapitel seines Buches *Konstruktivism* (1922), das die Rezeption des Konstruktivismus im Westen noch im selben Jahr bereits umgehend kommentiert, auf Lisickijs und Ėrenburgs Unternehmen als Resultat eines Fehlers ein, der anderswo zu suchen sei: „Der grundlegende Fehler der Genossen Ėrenburg und Lisickij besteht darin, dass sie sich nicht von der Kunst lösen können.“²³⁷

Sicherlich können Lisickijs zwiespältige Informationen verantwortlich dafür gemacht werden, dass der russische Konstruktivismus im Westen vor allem als künstlerische Bewegung missverstanden wurde; Gans Kommentar ist eine frühe Beschwerde dagegen. Dieses Problem ist jedoch weitaus tiefer anzusetzen. Denn der die Zeitschrift *Vešč'* eröffnende Text *Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen* (*Blokada Rossii zakončatsja*) stellt die Herausgeber selbst nicht als Vertreter, sondern als historische Nachfolger des Konstruktivismus vor.²³⁸ Denn sie stellen den avantgardistischen Versuch, die Kunst selbst abzuschaffen, als bereits obsoleten Irrtum dar. Das von Gan als individuelles Problem Lisickijs und Ėrenburgs beschriebene Faktum – eben, sich nicht von der Kunst lösen zu können – wird hier also historisch begründet, und noch mehr, nicht als regressiv, sondern als avancierte Position charakterisiert. Der Text erklärt deshalb: „Ebenso lächerlich und naiv ist es, heute noch ‚Puschkin über Bord werfen zu wollen‘. Im Fluss der Formen gibt es verbindende Gesetze, und die Meister der Neuzeit fürchten die klassischen Vorbilder nicht. An Puschkin und Poussin kann man lernen, nicht etwa, wie erstarrte Formen zu beleben sind, sondern die ewigen Gesetze der Klarheit, der Ökonomie, und der Gesetzmäßigkeit.“²³⁹

Lisickij und Ėrenburg sehen also das Erbe des Konstruktivismus bereits als Tendenz einer Vergangenheit. Sie zollen ihm durch den ihrer Zeitschrift den Titel gebenden Begriff sicherlich Tribut, das von Kunstwerken als besonderer Klasse von Objekten nicht mehr sprechen mag, sondern sie in deren Allgemeinheit inkludiert. Aber dieses Tribut verkehrt zugleich die Vorzeichen: Letztlich ist es nicht, wie Gan es zumindest formuliert, die Abschaffung der Kunst durch Kriterien von Außen – Rationalität und Ökonomie –, die hier auf dem Spiel steht. Denn, so Ėrenburg und Lisickij, die Kunst selbst enthält diese Gesetze. Damit ist umgekehrt eher eine bestimmte Form der Expansion der Kunst ermöglicht. Die vorgeschlagene Kategorie des Gegenstands mag sich so sicherlich dem System der Künste entziehen. Es lässt dessen Grenzen soweit porös werden, dass auch „Beispiele aus der Industrie, neue Erfindungen, Umgangs- und Zeitungssprache [und] sportive Gebärden“ als Orte der Kunst verstanden werden können. Um dieser Kategorie zu entsprechen, müssen aber alte Kunstformen nicht notwendig abgeschafft werden. Auch „Dichtung, plastische Form und Schauspiel sind unentbehrliche Gegenstände.“²⁴⁰

Der in derselben Ausgabe von Lisickij unter dem Pseudonym Ulen veröffentlichte Text – *Die Ausstellungen in Russland* – zeichnet den Konstruktivismus, wie er sich

237 Gan 1922, S. 69. **238** El' Lisickij und Il' Ėrenburg, *Blokada Rossii zakončatsja*, in: *Vešč'* Objekt Gegenstand, Nr. 1–2 (März–April 1922), S. 1–5; *Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen*, in: Lisitzky-Küppers 1967, S. 344–346. Reprint der Ausgaben der Zeitschrift: Lisitzky / Ehrenburg (1922) 1993. **239** Lisitzky / Ehrenburg 1993, S. 2. **240** Ebd., S. 3.

in der Ausstellung *OBMOCCHU* 1921 gezeigt hat, ebenfalls als zumindest noch unentschiedenes Phänomen aus, das „zwischen der Technik des Ingenieurs und der ziellosen Zweckmäßigkeit der Kunst hin und her schwankend“ sei.²⁴¹ Und er setzt hier ebenfalls nicht auf eine Auflösung dieser Paralyse zu Gunsten eines technologischen Determinismus, sondern zugunsten der Kunst selbst. Vor diesem Hintergrund gibt er hier, erklärt allenfalls durch elliptische Hinweise, dem Suprematismus der Gruppe *Unovis* den Vorzug, eine Gruppe die im Gegensatz zu dieser paralytischen Bewegung des Konstruktivismus „die Probleme in der Tiefe“ angreift. „Sie kennt die Grenzen der Wissenschaft [...]. Sie weiß, was man in der Kunst wissen kann und muss und wo jenes [...] beginnt, das uns mit der unerbittlichen Kraft des Mondsüchtigen zum erforderlichen Ziele führt.“ Die Malerei, die Malevič zu diesem Zeitpunkt innerhalb des Suprematismus immer noch als entscheidendes Propädeutikum unterrichtet, ist deshalb nicht als obsolet verstanden: „Auf diese Weise tritt hier die Malkunst als Vorübung auf dem Weg zur organisierten Teilnahme am Leben auf und ihr Studium ist für den Lernenden nicht mehr mit dem Zwang verbunden, durchaus Kunstmaler zu werden.“²⁴² Die Vorübung der Malerei, die den Studenten gleichzeitig davon entbindet, Kunstmaler zu werden, konturiert sich hier als etwas, was sicherlich Lisickijs eigene Praxis der Zeit bestimmt. Seine *Prounen*, die noch Malerei sind, die sich aber auf andere, ihr noch unbekannte Verwendungen ihrer Kompositionen öffnen, wären sicherlich eine solche Vorübung. Die Malerei stellt sich als bildnerische Praxis aber auch als etwas dar, das für die historische Situation der Kunst im Ganzen entscheidend bleibt. Die „Vorübung auf dem Weg“, von der Lisickij hier spricht, wird als etwas charakterisiert, das wie die „Forderung des Einzelprodukts“ unabgeschlossen ist. Ihre gestalterischen Mittel selbst, wie ihre Art und Weise der Produktion, stehen dabei in einem Widerspruch zu dem, was sie anzeigen. Dieser Widerspruch zeigt sich als Effekt der historischen Situation; Lisickij betont dies unablässig. Die Produktionsweise der Malerei, per Hand im Studio, entspricht nicht den Forderungen einer sozialistischen Gegenwart. Sie nimmt so eine konjunktivistische Existenz an, die sie von ihrer Zeit und ihrer Materialität spaltet: Der Zeitpunkt ihrer Lesbarkeit, ihre Kraft und ihr Gehalt liegen also nicht ausschließlich in der Gegenwart. Sie ist damit als etwas charakterisiert, das der Gegenwart entrinnt, gerade weil sie eine strukturierte, begrenzte Fläche ist, die – diese Annahme scheint mir damit unauflöslich verbunden – nicht auf ihre tautologische, singuläre Materialität reduzierbar ist, sondern die ihre eigene Materialität verdoppelt, eine Materialität, die Bilder und Zeichen emaniiert. Aus diesem Grund ist ihr Zweck nicht finit. Sie lässt sich nicht verbrauchen wie ein Produkt und sie lässt sich nicht gebrauchen wie ein Werkzeug.

Sicherlich kann man sagen, dass Lisickij es hier im Unklaren belässt, ob diese malarischen Vorübungen zu jeder Zeit notwendig bleiben. Es könnte sein, dass nicht. Im Moment jedoch scheint es der Fall zu sein: Sein Internationaler Konstruktivismus schließt sie ein. Das programmatische Editorial von *Vešč'* scheint ihre Notwendigkeit sogar eher zu verabsolutieren, und zwar weil sich dort die Zukunft nicht mehr allein

²⁴¹ Ebd., S. 19. El Lissitzky (Ulen), Die Ausstellungen in Russland, in: *Vešč' Objekt Gegenstand*, Nr. 1-2 (März-April 1922), S. 18-19; wiederabgedruckt in: Lissitzky / Ehrenburg (1922) 1993, S. 18-19, hier S. 19. ²⁴² Ebd.

durch die Abschaffung alter Produktionsformen der Kunst auszeichnet. Es ist hier die Vergangenheit der Kunst selbst – Puschkin und Poussin –, in der bereits eingelassen ist, was im Kern an den schnell dahingesagten Floskeln der Umgangssprache, Gebärden der Sportarenen und anderen Maschinen der Gegenwart ökonomisch ist. Die Lehren der Ökonomie sind aus der Kunst zu ziehen und nicht aus anderen epistemischen Feldern, am wenigsten vielleicht aus den Wirtschaftswissenschaften. Ihre Formen sind unentbehrlich geworden, weil es in ihrem Fluss verbindende Gesetze gibt. Im Kern tragen seine Formulierungen um 1922 deshalb nicht nur eine Spannung auf eine noch nicht eingelöste Zukunft in sich, die umgekehrt alte, regressive Formen der Kunstproduktion nicht nur zulässig, sondern notwendig macht. Sie zeigen zugleich eine Perspektive an, aus der betrachtet, eine solche Spannung der Geschichte, die sich als teleologische Progression erzählt, eventuell nachlässt und am Ende zerfallen könnte. Denn wenn es verbindende Gesetze im Fluss der Formen gibt, dann blitzen darin a-chrone Momente auf, durch die das Kunstwerk, das sich zwar mit allen Formen menschlicher Produktion analogisiert und deshalb jenseits bestimmter Arten und Weisen der Herstellung aufgefunden werden kann, aus seiner historischen Relativität entlassen ist.

Rekurs: Selbstporträt, 1924

Die Extrakte aus dieser Theorie eines Konstruktivismus ermöglichen uns einige Präzisionen zu den Überlegungen, die wir zuvor in Bezug auf Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 angestellt haben: Was ich vielleicht voreilig und zu ausschließlich als exoterischen Gehalt von Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 bezeichnet habe, ein Gehalt, der sich an der Oberfläche durch lose Referenzen auf eine konstruktivistische Position einführt, ist also vor allem in Bezug zu Lisickijs dezidiert als international verstandener Flexion dieser konstruktivistischen Position gesetzt. Der Gehalt ist also innerhalb einer disparaten Gemeinschaft, die sowohl De Stijl Mitglieder wie Dadaisten einschließt, formuliert. Durch einen solchen Blickpunkt wird der im Selbstporträt verborgene esoterische Gehalt – der, wie ich zu zeigen versucht habe, von Lisickijs Kontakt mit dem Suprematismus spricht – auf seinen exoterischen beziehbar. Denn der Suprematismus, seine Zeichen und die mit ihnen verbundenen Operationen, die, in Kraft gesetzt durch die neuen Mittel des Fotogramms und der Montage, die Ratio und Präzision der konstruktivistischen Embleme deformieren, ist nicht ausschließlich als antagonistische Kraft ins Bild gefügt. Das Porträt zeigt, wenn wir dem Skizzierten folgen, deshalb vielleicht weniger einen klandestinen Kampf, bei dem die Konstruktion, die Geometrie und das ihr verbundene cartesianische Subjekt auf dem Spiel steht. Der Suprematismus stellt nicht einfach das Gegenteil, sondern den Grund und die Bedingung. Die vorhergegangenen Vorübungen in der Malerei, und damit letztlich die regressive Bildform selbst, die hier, trotz allem, praktiziert und gleichzeitig im Akt der Herstellung – Zirkel auf Papier – gezeigt wird, sind nicht nur, worauf dieser Konstruktivismus als historische Vergangenheit basiert, um sie, in einem nächsten Schritt, hinter sich zu lassen: Die Regressivität des Suprematismus zeigt sich als essentielle Bedingung einer bestimmten Form von Konstruktion, die notorisch eine Zukunft plant. Die „unerbittliche

Kraft des Mondsüchtigen“, die Lisickij angesichts der seiner Meinung nach doch schwankenden Konstruktionen der OBMOCHU heraufbeschwört, die ihre ästhetischen Altlasten implizit zulassen müssen aber nicht explizit entfesseln können, steht so also zum einen für eine Form von Regression im Angesicht einer voranschreitenden Geschichte: das Bild als Einzelprodukt eines Autors statt der kollektiven, objektivierbaren Konstruktion. Dieser Regress kann zugleich als einer beschrieben werden, der die Materialität der Konstruktion selbst befällt, sie de-realisiert, unklar werden lässt und letztlich schwächt. An deren Grund liegen Lisickijs perspektivierte Papiere – Schicht auf Schicht – durch die das Licht fällt; das aber keinen Boden mehr erreicht. Der Sturz der Konstruktion in den Abgrund solcher Flächen ist jedoch nicht ihr Ende. Tatsächlich wäre Lisickijs Identifizierung mit dem Begriff des Konstruktiven ansonsten nur als Ironie auslegbar. Es scheint viel eher umgekehrt so, dass die abgründige Fläche der Konstruktion etwas geben kann was ihr ansonsten notwendig fehlt.

Nach der Konstruktion II

Malevičs *Schwarzes Quadrat* spielt in Lisickijs Entfaltung eines solchen auf den ersten Blick sicherlich idiosynkratischen Konstruktivismus deshalb kaum ausschließlich die Rolle einer zu überwindenden Endfigur. Es stellt vor allem nicht eine materiell verschlossene Fläche dar, mit der die Malerei sich abschafft, weil sie sich der Tautologie des Materials übergeben hat, das den Blick seiner BetrachterInnen an sich abgleiten lässt; eine Malerei, in der nichts mehr gesehen werden kann, und die nur als sie selbst erscheint.²⁴³ Drei Jahre zuvor, als Lisickij am 23. September 1921 in Moskau am INChUK einen Vortrag hält, wird nämlich eine vielfach kompliziertere Artikulation von Malevičs Malerei deutlich, von der sich Lisickij einerseits distanziert, die er aber zugleich nicht gegen eine Praxis ausspielt, in der diese selbst keine Rolle mehr spielt.

Tatsächlich figuriert, wenn wir einem reproduzierten Diagramm folgen, das Lisickij allem Anschein nach während dieses Vortags im INChUK verwendet hat, das *Schwarze Quadrat* innerhalb seiner dort vorgetragenen Exposition im Zentrum. Dabei ist es von zwei Polen – links und rechts davon – bestimmt, die, wie es scheint, vorderhand als historische gekennzeichnet sind: eine *Malerische Kultur*, links, und eine *Materielle Kultur*, rechts.²⁴⁴ Das Diagramm zeigt dabei, man ist versucht zu sagen,

243 Magdalena Nieslony hat eine solche Lesart des *Quadrats* zu Recht als verzeichnend kritisiert (vgl. Magdalena Nieslony, Bedeutungen des Suprematismus. Text und Bild im Œuvre von Kazimir Malevič, in: Eva Ehninger und Magdalena Nieslony (Hrsg.), Theorie im Quadrat, Potential und Potenzierung künstlerischer Theorie, Bern, Berlin u. a. 2014, S. 63–86). Für eine solche Lesart steht letztlich auch Yve-Alain Bois: "Le carré serait un signifiant minimum, une unité minimale presque au sens phonématique du terme [...]. Et cela, parce qu'il est l'autre nom du cadre (quadrum) et que le cadre en sa fonction encadrante participe à une définition de chaque tableau." (Yve-Alain Bois, Malevitch, le carré, le degré zéro, in: Macula 1, 1976, S. 31). **244** Der Verbleib des Originalmanuskripts ist heute unbekannt. Ich beziehe mich hier auf die einzig mir bekannte Reproduktion des Diagramms in Lisitzky (1922c) 1967, S. 25. Es gibt keine Quellen, die belegen, in welcher Weise Lisickij das Diagramm im Vortrag selbst verwendet hat. Ich danke vor allem Peter Nisbet und John Bowlit für ihre Auskunft.

noch einmal, das Schema der Zentralperspektive, zerdehnt und stumpfwinklig. Der Fluchtpunkt selbst ist durch das Quadrat verdeckt, wobei die Zugkraft der Perspektive durch die extrem langsam fluchtenden Linien auf ihr Minimum gedrückt ist. Es ist schlussendlich Lisickijs mündlicher Vortrag, der die Synchronizität der räumlichen Darstellung unterläuft, indem er die Zeichnung in ein Narrativ fügt und sie als diachrone Funktion erklärt: Die „Malerische Kultur“ verengt sich, ihr „Kanal“, wie Lisickij schreibt, verläuft durch einen Punkt – das Quadrat –, um auf der anderen Seite in „Materielle Kultur“ umzuschlagen, eine Kultur, die einer neuen Zukunft entgegengeht.²⁴⁵ Dennoch ist es ausgerechnet das Schema der Zentralperspektive, das dazu benutzt wird, die Historizität der Malerei zu zeigen. Damit ist aber gleichzeitig etwas ausgewiesen, das dem expliziten Narrativ widerspricht: die Materielle Kultur bleibt an das Schema der Zentralperspektive gebunden. Sie erscheint vorerst als Text in einem Bild, das deren Regeln folgt. Neben der räumlich-präsentischen Form der Darstellung und ihrer dem widersprechenden zeitlichen Aufhebung im Narrativ des Vortrags führt Lisickij dabei im Vortrag eine dritte Lesart ein: Die Zahlenreihe, die von 3, 2, 1 über 0 verläuft, um im positiven Bereich wieder anzusteigen. Was sich hier ändert, ist nicht der Wert, sondern allein das Vorzeichen. Wie die Materielle Kultur an das Schema der Zentralperspektive geknüpft bleibt, so scheint auch das Zählen also kein Ende zu haben. Die Änderung des Vorzeichens widmet die Zahlen um und ändert allein ihre Funktion. Zurückgewendet auf die Zentralperspektive ließe sich sagen: Auch ihre Funktion ändert sich und entspricht einem neuen Gebrauch.

Lisickij hält diesen Vortrag zum einen als Schüler Malevičs. Tatsächlich ist auch der Vortrag selbst mit *Unovis* unterschrieben. Er hält diesen Vortrag aber auch, und das ist für seine gesamte Argumentation überaus entscheidend, als eine Art von Antrittsvorlesung in Moskau, wo er im Oktober 1921, also nachdem er den Vortrag gehalten hat, einen Vertrag über insgesamt vier weitere Vorträge unterzeichnet.²⁴⁶ Nach dem Ausscheiden Kandinskys, der wie Chagall in Vitebsk von charismatischen Progressiven als Reaktionärer verdrängt wird, steht das INChUK unter dem Vorstand Rodčenos, Babičevs und Stepanovas. Der Kontext der Vorlesung ist also in vielerlei Hinsicht antagonistisch. Was er vor diesem Hintergrund propagiert, ist dabei eine äußerst zwiespältige Lesart Malevičs, vor deren Hintergrund er seine eigene Praxis situiert, die sich gleichzeitig von ihm unterscheiden will. Die Spannung des einerseits als Abgesandten der suprematistischen Gruppe sprechenden Lisickijs, der in Moskau zugleich neue Allianzen erkundet, spiegelt sich in der Frage, welche Rolle der Malerei nun zukommen kann. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass sie in seinem Diagramm einerseits in der Vergangenheit liegt. Andererseits aber stellt das Diagramm selbst eine Art von Raumbühne vor, erreicht durch das zentralperspektivische Schema, um die diachrone Zukunft – die Materielle Kultur – in die synchrone Zeit einer Bildstruktur zu fügen.

245 Ebd. **246** Der Vertrag, der aller Wahrscheinlichkeit nach von Lisickij nicht erfüllt wurde, enthält konkrete Angaben über geplante Zeichnungen, die die Vorträge zusätzlich unterstützen sollten, und die darin dementsprechend in Rechnung gestellt werden. Er ist übersetzt und abgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 207–208. Der Vertrag ist hier fälschlicherweise auf das Jahr 1926 datiert. Siehe diesbezüglich: Nisbet 1987, Fußnote 39, S. 48.

Der Begriff des Malerischen (Živopisnoj), der hier den einen Pol definiert, auf den das *Schwarze Quadrat* bezogen ist, spielt dabei in den Diskussionen der konkurrierenden Avantgarden Moskaus eine entscheidende Rolle, wenn es darum gehen soll, die Kunst und ihre Funktion neu zu bestimmen. Zu Beginn des Jahres 1920 eröffnet in Moskau als Ergebnis der postrevolutionären Kulturpolitik des 1918 gegründeten Volkskommissariats für Bildung und Aufklärung (Narkompros) unter Lunačarskij das erste Museum für zeitgenössische Kunst unter genau dieser Charakterisierung und ist damit dem Museum of Modern Art in New York um mehr als eine Dekade voraus: das *Museum für Malerische Kultur* (Muzej živopisnoj kul'tury).²⁴⁷ Sowohl Malevič wie Kandinsky als auch Rodčenko waren an den Diskussionen um die initiale Ausrichtung dieses Museums aktiv beteiligt, und es ist vor allem Rodčenko, der dieser Ausrichtung des Museums der Moderne auf eine Essentialisierung einer modernistischen Gattung, nämlich der Malerei, am meisten widerspricht. Es ist nicht zuletzt dieser Streit um die Vormacht des Malerischen, der in seinem Fall zu einem Bruch mit Kandinsky führen wird. Lisickijs vordergründige Positionierung des Malerischen als Vergangenes ist sicherlich vor dem Hintergrund dieser Diskussionen zu verstehen. Sie nimmt unmittelbar Bezug auf die am INChUK geführten Debatten, die einer Notiz Varvara Stepanovas aus dem Jahr 1920 zufolge nichts anderes als genau diesen Punkt im Blick haben: „die zukünftige Befreiung der Kunst von der malerischen Kultur.“²⁴⁸

Wie genau situiert sich nun Lisickij innerhalb dieser Debatte? Denn der Text ist offensichtlich voll von Sätzen, die sich offensichtlich gegen die Malerei richten: „Das Bild ging zugrunde mitsamt der Kirche und Gott, dessen Thron es war, mitsamt dem gemütlichen Diwan und dem Spießbürger, für den das Bild die Ikone seiner Seelenverfassung war.“²⁴⁹ Es scheint also offensichtlich der Fall zu sein, dass er das Bild – zumindest dort, wo er es mit der Malerei identifiziert – als Teil der Vergangenheit konzeptualisiert. Aber durch was zeichnet sich das malerische Bild in seiner Essenz aus? Wie es Lisickij hier definiert, ist es weder durch eine spezifische Technik bestimmt, noch durch eine Art und Weise der Darstellung. Es ist also weder die Figuration noch die Abstraktion, die die Funktion eines Bildes bestimmt, sondern genauer eine topologische Struktur. Aus diesem Grund reicht die Auflösung der Zentralperspektive als Konstruktion von Transzendenz im Bild – Gott und dessen Thron – nicht aus, um die Malerei aus der Welt zu schaffen. Das Bild ist darüber hinaus eine Form, bei der auf der einen Seite der Künstler als „kapitalistischer Kleinerzeuger“, wie er schreibt, in seinem Atelier Individualität produziert, die als falscher Traum in das bürgerliche Interieur übertragen wird, wo der Spießbürger auf seinem „gemütlichen Diwan“ sich mit dem Bild als Ikone des Individualismus eine „Seelenverfassung“ in Form eines narzisstischen Kurzschlusses verschafft.²⁵⁰ Es ist eine Übertragung, die sich in der Trennung von einzelner Produktion und ästhetischer Konsumption realisiert. Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung als „Solipsismus

247 Maria Gough hat auf die konkurrierenden Engagements von Kandinsky und Rodčenko bei der ursprünglichen Konzeption dieses Museums hingewiesen. Für ihre Untersuchung der museologischen Diskussionen im postrevolutionären Russland siehe: Maria Gough, *Futurist Museology*, in: *Modernism/Modernity*, Vol. 10, Nr. 2, 2003, S. 327–348. **248** Zitiert in: ebd., Fußnote 5, S. 339. **249** Lissitzky (1922c) 1977, S. 24. **250** Ebd.

der Seele“ konstituiert sich also in einer Trennung zwischen Produktion und Konsum, die noch dazu einer regressiven Form des Handwerks verbunden bleibt. Ihr entspricht eine Apparatur, die einen Raum zwischen bequemer Haltung und frontaler Kontemplation eröffnet: zwischen Diwan und planer Wanddekoration. Wenn die suprematistische Malerei „bildähnlich“²⁵¹ bleibt, wie es der Vortrag sehr klar und antagonistisch formuliert, dann vor allem weil sie ihre Form der Rezeption als Malerei nicht aufgibt. Deshalb ist die Abstraktion selbst kein Weg, der das, was ein Bild ist, in irgendeiner Form fundamental verändert. Daran lässt Lisickij keinen Zweifel. Als Fläche hat die abstrakte Malerei Malevičs weiterhin ein Oben und ein Unten, sie hängt an der Wand; sie wird statisch und kontemplativ betrachtet. Mehr noch: Malevič verdeckt gerade die Materialität der Bildoberfläche - ihre Faktur: „Er hat all dies zugunsten einer reinen Ausstrahlung der Farbe von Anfang an abgelehnt.“²⁵² Sicherlich sind solche Angriffe auf Malevič zweifelhaft. Sie sind forciert und in einigen Aspekten offensichtlich falsch. Er ist ein Strohmann; Lisickij muss ihn opfern. Malevičs Position fällt und zerbricht dabei allzu leicht. Lisickij ist gezwungen, Differenzen zu zeigen, allein um schon nicht als bloßer Adept auftreten zu müssen. Dies alles gibt den fadenscheinigen Argumenten eine auch schwer erträgliche Peinlichkeit. Denn Malevič hat, dies ist der erste Punkt, das Oben und Unten seiner Malerei aufgegeben. Es wäre sicher falsch zu sagen strukturell, aber doch in signifikanten Beispielen.²⁵³ Malevič hat gezeigt, dass der Suprematismus dies möglich macht, auch wenn er diese Option als solche belässt um seine weitere Praxis nicht danach auszurichten. Die Potenz wird nicht zur Regel. Sie kann ungenutzt bleiben – vielleicht muss sie es sogar, um am Ende die Integrität der suprematistischen Malerei zu erhalten. Diese Frage bleibt bis zum Ende der 1920er Jahre offen, auch wenn sie, wie wir rückblickend wissen, Malevič in seiner Malerei ab 1928 beantworten wird: Er wird diese Potenz zurücknehmen.²⁵⁴

All dies ist 1921 sicher noch keinesfalls klar. Malevič malt kaum noch, und es ist alles andere als vorhersehbar inwiefern er weiter in diesem Medium agieren wird. Die Experimente mit architektonischen Formen in Modellen haben bereits begonnen. Lisickijs Verweis auf residuale malerische Konventionen – ein Oben und ein Unten des Tableaus – nutzt also eine ungelöste Ambivalenz in Malevičs Werk. Dies betrifft auch den zweiten Punkt, den er gegenüber Malevič geltend macht. Wie dessen Malerei die Möglichkeit buchstabiert, dass sie als Tableau in unterschiedlicher Orientierung aufgehängt werden kann und damit ihre Bindung an einen singulären, fixen, humanen Standpunkt potentiell aufgibt, so ist auch das Verhältnis von Malevičs Malerei zur Faktur nicht eindeutig. Sicherlich strebt dessen gegenstandslose Malerei der 1910er Jahre kaum an, als immaterielle Erscheinung wahrgenommen zu werden: Darauf zielt Lisickijs Formulierung „reine Ausstrahlung der Farbe“. Malevičs Farbauftrag ist im Gegenteil und allzu offensichtlich stark fakturiert. Er ist nie vertrieben oder fein lasierend, auch wenn er mehrere Schichten aufbaut; die da-

251 Ebd., S. 27. **252** Ebd., S. 26. **253** Wie auf Installationsansichten klar zu sehen ist, wurde zum Beispiel das Gemälde *Supremus* Nr. 50 (1915/1916) in der Ausstellung im Hotel Polonia 1927 dort über einer Tür als Querformat gehängt. In der Retrospektive kurz darauf als Teil der *Großen Berliner Kunstausstellung* wurde es von Malevič dagegen im Hochformat installiert. **254** Letztlich stehen auch dafür die wieder figurativen Gemälde nach 1927, die eine solche Rotationsmöglichkeit aus offensichtlichen Gründen verbieten.

runter liegenden tragen den abschließenden Farbwert an ihrer Oberfläche mit. Die oft groben Pinseldukti, die mit haarfeinen, dünnen und scharfen Abschlüssen der Form kontrastieren, ziehen den Betrachter in eine Nahaussicht, in der sich das Gemälde immer auch als schweres Relief zeigt. Dem gegenüber liegt der Effekt eines bewegten Schwebens, den die meisten Gemälde aus der Ferne hervorrufen – eines Schwebens von Farbfeldern, das aber auch deshalb labil bleibt weil die es durchbrechenden Anzeichen der Materialität der Farbe den Standpunkt des Betrachters zum Gemälde als immer nur bedingt richtig ausweisen. Malevičs Gemälde erzwingen deshalb einen Wechsel der Distanzen, weil ihre Anlage zwischen beiden Polen – dem der Faktur und ihrer Negation im Strahlen der Farbe als *mirage* – gespannt ist. Lisickijs suggestive Unterstellung, Malevič habe den einen konstitutiven Pol seiner Werke, die *Faktura*, die der zentrale und fundierende Begriff der frühen Diskussionen der Konstruktivistischen Arbeitsgruppe ist, „von Anfang an abgelehnt“, muss ihn als Opposition repräsentieren.

Diese Darstellung von Malevičs Malerei als Gegensatz und damit zugleich unmöglicher Anschlusspunkt für einen sich artikulierenden Konstruktivismus erfüllt dabei unterschiedliche Funktionen. Sie berührt auf der einen Seite zwei zentrale Punkte, die Lisickijs eigene Ambitionen angehen. Denn er artikuliert seine Malerei als rotierbare Tafeln, deren Oberflächen er durch Beimischung von Sand oder Metallfolien akzentuiert.²⁵⁵ Er nimmt diese Aspekte aus Malevičs Suprematismus heraus, reißt sie aus ihrer schwankenden Ambiguität und stärkt sie als nun eigene, entschiedene Punkte. Er bezweckt damit aber nicht nur, sich von Malevič abzusetzen, um seine Rolle als bester Adept zu durchbrechen. Malevičs eigenes Projekt als noch der Malerei zugehörig auszulegen, eine Charakterisierung, die um 1921 aus der Nähe gesehen zweifelhaft und nur noch sehr bedingt zutreffend erscheinen muss, um sich selbst mit Attributen ihrer Negation zu verbinden, maskiert damit auch, dass Lisickij selbst so viel malt wie nie zuvor. Wenn er in seinem Vortrag angibt, dass die Malerei durch ein topologisches Dispositiv gekennzeichnet ist – und nicht durch eine bestimmte Materialität, Technik, oder eine Art und Weise der Darstellung –, dann setzt die plane Rotation der Leinwand und ihre Besetzung durch malereifremde Materialien, die einen über das Optische hinausgehenden Wert reklamieren, diese sicherlich unter Druck. Beide Aspekte wären aber für sich genommen nicht in der Lage, die Malerei selbst zu destruieren. Die Bildähnlichkeit einer solchen Produktion und damit von Lisickijs eigener ist weiterhin gegeben. *Faktura* allein kann die räumliche Struktur der Malerei, eine Struktur, die vor allem einen Modus der Rezeption mit sich bringt, nicht im Ganzen außer Kraft setzen. Gleichzeitig ist es aber nicht die Durchlöcherung des Tableaus, seine Erweiterung zum Relief, zur Skulptur oder eben zur dreidimensionalen Konstruktion – dies sind präzise die Schritte, die als Anschluss an Tatlin bereits vorgezeichnet sind²⁵⁶ – was der Text als naheliegenden und gangbaren Weg vorschlägt. Denn überraschenderweise schlägt er, noch einmal vermittelt über das

255 Zum Beispiel verwendet Lisickij in *Haus über der Erde / Proun 1 C* (1919/1920), in Anlehnung an den Kubismus Sand als Material (Öl und Sand auf Holz, Madrid, Thyssen-Bornemisza, Proun-Verzeichnis Nr. 57). **256** Vgl. Simon Baier, Professionelle Malerei. Tatlins Konterreliefe, in: *Ausst. Kat. Vladimir Tatlin. Eine neue Kunst für ein neues Leben*, hrsg. v. Gian Caspar Bott, Ostfildern 2012, S. 58–67.

Schwarze Quadrat, einen Rückgang zur begrenzten, zweidimensionalen Fläche vor; eine Fläche, die erhalten bleibt, deren Rotation sich aber verschärft und sich in neuen Varianten entwirft. Das *Schwarze Quadrat* wird deshalb, ausgehend von seinem diagrammatischen Schema als Scharnier, eine Art Deckel oder Tür zwischen zwei Räumen beschrieben: „wenn die Platte des Quadrats den engen Kanal der malerischen Kultur verschlossen hat, so dient die Rückseite als mächtiges Fundament für das räumliche Wachstum der realen Welt.“²⁵⁷ Nicht mehr die Bildfläche, die einen fiktionalen Raum eröffnet, sondern deren Rückseite, eine Platte, ist der neue Grund, auf dem eine Form von Wachstum sich ereignen kann, das offensichtlich die dritte Dimension erobern soll. Dies würde vorerst an ein Relief denken lassen, für das das Tableau den Grund bieten würde, ein Relief, wie es eben Tatlin, sicherlich im Anschluss an Picasso, um 1915 vorgeschlagen hat.

Sähe aber das zentralperspektivische Diagramm nach einer solchen Drehung seines zentralen Elements nicht genauso aus wie zuvor? Analog zu Lisickijs Verwendung der Zahlenreihe, die, durch die Null hindurchgehend, nur ihre Vorzeichen wechselt, aber ansonsten dieselben Ziffern in symmetrisch gespiegelter Reihenfolge wiederholt, würde die hier beschriebene Drehung der Leinwand von ihrer Vorder- auf ihre Rückseite tatsächlich keine sichtbare Differenz anzeigen. Die weiteren Beschreibungen problematisieren dabei aber auch das angegebene Bild einer Platte, die einen Kanal für immer verschließt, um nicht mehr als Bild, sondern nur noch als materielle Basis zu fungieren. Denn tatsächlich verschließt das *Schwarze Quadrat* als architektonisches Modul den Raum der Malerischen Kultur genau dadurch, dass es in Bewegung gebracht, gekippt wird, in Rotation gerät und damit seine fixe Stellung aufgibt. Kurz: Es verschließt den Raum hinter sich, indem es einen Spalt zwischen sich und der Wand freigibt. Schliessung und Öffnung sind hier strukturell aneinander verbunden. Die solide Platte, die neuen Grund für ein Relief oder eben eine architektonische Struktur bieten könnte, birgt eine potentielle Öffnung in sich, die, wo sie sich anschickt die Vergangenheit hinter sich zu lassen, einen Zugang und einen permeablen Austausch zwischen beiden Kulturen initiiert.

Dies wird vor allem deutlich, wenn im weiteren Verlauf diese erste Form der Rotation durch eine zweite ergänzt wird: „Die einzige zum Horizont senkrecht stehende Bildachse erwies sich als zerstört. Wir haben die Leinwand ins Kreisen gebracht, und während wir sie drehen schrauben wir uns selbst in den Raum hinein.“²⁵⁸ Die Drehung zwischen Vorder- und Rückseite der Leinwand wie im Fall des *Schwarzen Quadrats*, die zuerst einen historischen Moment markiert durch den die Vergangenheit der Malerei abschlossen und unwirksam würde, um eine neue Zeit der Materiellen Kultur zu ermöglichen, wird also durch eine plane Drehung der Leinwand um ihren Mittelpunkt komplettiert. Die im zweiten Fall beschriebene Rotation weist nun explizit darauf hin, dass Drehung kein einmaliges Ereignis ist. Im Gegenteil, sie ist der Ausgangspunkt eines neuen Raums, der im Ganzen durch sie hergestellt

²⁵⁷ Lissitzky (1922c) 1967, S. 25. In dem 1923 für ein europäisches Publikum in deutscher Sprache gehaltenen Vortrag *Neue Russische Kunst* variiert Lisickij dieses Bild. Was hier noch mehrdeutig als „Platte“ beschrieben wird, ist dort schon explizit ein Stein. „Wir sagen, wenn der Stein des Quadrats den sich verengenden Kanal der Kultur der Malerei auf der einen Seite geschlossen hat, so wird er auf der anderen Seite Fundament des neuen räumlichen Aufbaues der Realität.“ (El Lissitzky, *Neue Russische Kunst* (1923), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 338). ²⁵⁸ Ebd., S. 344.

wird. Rotation, auf Dauer gestellt, trägt damit eine tatsächliche Bewegung in das Feld der Malerei und damit der Architektur; es ist eine Bewegung, die beiden Künsten äußerlich ist. Damit zeigt sie auch, dass sie zu keinem der beiden Bereiche *per definitionem* gehört, sondern als eine Schwelle die Grenzen zwischen beiden undeutlich werden lässt. Um das von Lisickij skizzierte topologische Gestell des Bildes zu destabilisieren, sind dabei aber auch beide Formen von Rotationen notwendig. Denn eine bloße Drehung vor der Wand ließe die Anlage der Malerei intakt. Als Wendung und Verkehrung ist die Rotation in ihrem Kern eine Figur, die zugleich keine absolute Destruktion der Vergangenheit erlaubt.

Das Tableau bleibt also das basale Element, auf dem die Materielle Kultur sich gründet. Die Drehung dieser persistierenden Bildfläche wird sogar, wie Lisickij in einer Bildunterschrift zu einer Lithografie, die die plane Drehung dekliniert, elliptisch meint, zur „Essenz der Konstruktion“²⁵⁹ schlechthin. Eine solche Charakterisierung dessen, was Konstruktion ist, steht sicherlich im Gegensatz zu fast allem, was die *Konstruktivistische Arbeitsgruppe* zu diesem Zeitpunkt formuliert: Sie zeichnet sich nicht durch einen bestimmten ökonomischen oder utilitären Gebrauch von Material aus; sie ist nicht statisch, aber auch im engeren Sinn nicht an eine architektonische Fügung gebunden. Noch mehr: Als rotierende Bewegung ist sie dem Material äußerlich und kann nicht als Effekt oder Ausdruck bestimmter Stoffe verstanden werden. Sie kann alle Materialien befallen, welche Eigenschaften diese auch besitzen mögen. Tatsächlich wäre dies eine der weitreichenderen, ersten Formulierungen des Konstruktivismus: Er bestimmt, ausgehend vom Begriff der *Faktura*, der zuerst noch im Feld der Malerei die Materialität des Bildes sichtbar werden lässt und der dieser Materialität damit zutiefst verbunden ist, jede Konstruktion darüber, dass sie eine Form von *Materialgerechtigkeit* impliziert.²⁶⁰ Wenn Konstruktion dasjenige ist, das jeden überflüssigen, exzessiven und letztlich semantischen Wert des Materials aus sich ausschließt um ganz und gar aus dem verwendeten Stoff selbst zu entspringen; eine Konstruktion also, die damit so natürlich, invariabel und singulär ist wie nur möglich, weil sie als Form von ihrem Träger nicht mehr getrennt werden kann, dann kann ein solches Verständnis mit dem, was Lisickij hier als ihre Essenz bestimmt, nie übereinstimmen. Denn es ist nicht nur so, dass die Rotation keine Verbindung zum Material besitzt, das sie befällt. Sie besitzt darüberhinaus die Tendenz, das Material als eigentlichen Ausgangspunkt und Träger unsichtbar werden zu lassen. Oder, und dies wäre nicht weniger problematisch: Reale Rotation ist in der Lage, jedes Material als etwas ganz anderes erscheinen zu lassen, als es eigentlich ist.

Malevičs Malerei, die im Zentrum des hier entwickelten historischen Umschlags von einer Malerischen zu einer Materiellen Kultur steht, nimmt darin zwei sich widersprechende Rollen ein. Sie ist einerseits die eigentliche Möglichkeit dieser Veränderung, verstanden als Verschluss des Kanals der Vergangenheit des Bildes. Die neue Materielle Kultur braucht dieses Gemälde, um auf seiner Rückseite konstruiert

259 Siehe die Bildunterschrift von El' Lisickij: *Konstruktion im Raum schwebend* (um 1920), Lithografie mit grafischen Annotierungen, 49,8 x 51,1 cm, Sammlung German Jimenez, Caracas. **260** Maria Gough hat diese Idee der Materialgerechtigkeit als Rückführung der Formgenese in einer Art von Natur zu Recht in die Tradition der idealistischen deutschen Ästhetik, vor allem der Autoren um die Zeitschrift *Athenäum*, gerückt. (Vgl. Gough 2005, S. 56–57).

werden zu können. Als solche Möglichkeit muss sie aber – damit sind Lisickijs affekthafte Diskreditierungen dieser Malerei beschäftigt – einer Vergangenheit zugeschrieben werden. Sie macht eine neue Kultur möglich, aber nur, wenn sie als reine Malerei nicht weiter betrieben wird. Tatsächlich trägt Lisickijs Konzept der Rotation dieser doch widersprüchlichen Rolle Rechnung, und zwar so weit, dass sie das Tableau des Suprematismus als etwas charakterisiert, mit dem beides statthat: Ende und Weiterleben, Abschluss und Kontinuität. Das in seinem Kern kinematografische Modell einer schnellen Drehung hebt dabei These und Antithese auf. Lisickijs Lösung, die auf einer konstitutiven Antinomie fußt – die Malerei ist der Grund und die Bedingung der Materiellen Kultur, sie ist aber auch ihr Gegenteil und ihre Verunmöglichung –, ist widersprüchlich, weil sie eine Materielle Kultur vorschlägt, die sich gegen Malevičs Malerei richtet, die Rede davon aber mit dem Kürzel *Unovis* unterschreibt, um sie so selbst an Malevič zu binden.

Das Modell nimmt so eine die suprematistische Malerei im Ganzen bestimmende Spaltung in sich auf, um sie jenseits der Grenzen des endlichen Bildträgers neu zu entfalten. Lisickijs Verneinung, nämlich dass Malevičs Malerei *Faktura* sichtbar werden lässt, hat, wie mir scheint, noch einen weiteren Sinn: Er ist der Kern des Manövers, weil dieses auf einen dialektischen Umschlag zusteuert mit dem diese Spaltung der Malerei – zwischen rein phänomenaler Erscheinung auf der einen Seite und deren materieller Fundierung auf der anderen – über sich hinausgetragen wird. Die Rotation lässt diese Spaltung – die sich als konstitutive erst im Modernismus expliziert – außerhalb des Feldes der Malerei weiterleben. Lisickij schlägt die suprematistische Malerei ganz auf die Seite eines reinen Illusionismus immaterieller Farbe Erfahrung. Er unterschlägt so, dass dessen irrationaler, weißer Raum, der sich jenseits der Zentralperspektive artikuliert und deshalb unmessbar sein will, zugleich an die stumpfe Oberfläche einer grob bemalten Tafel stößt, um an der dort explizierten Materialität in Nabsicht zu zerschellen. Aber genau diese Spaltung trägt das als neuer Raumkörper artikuliertes Tableau von Neuem in sich. Das Tableau als bloßes Ding und dessen Auflösung durch Bewegung in einer davon getrennten, rein optischen Erscheinung sind die beiden Hälften der Malerei, die „das räumliche Wachstum der realen Welt“²⁶¹ konstitutiv bestimmen.

Zwei Stellen aus Lisickijs Vortrag fassen diesen Widerspruch mit aller Deutlichkeit zusammen: „Wir haben [...] gesehen, dass der zweidimensionale flächenhafte Raum im Grunde derselbe ist, wie der dreidimensionale.“ Und: „Wir [haben] gesehen [...], dass der Inhalt unseres Bildes kein bildhafter mehr ist, auch wenn es vorderhand noch wie eine geografische Karte, wie ein Projekt, wie ein Spiegel mit seiner Reflexion an der Wand hängt.“²⁶²

Damit entwirft die Theorie von Anfang an keine Transgressionsgeschichte, die den Übergang vom zweidimensionalen Bildraum – der als Ort der Projektion seine reale Materialität immerfort übersteigt – zum dreidimensionalen Realraum –, der einer solchen Supplementarität entgeht, feiern könnte. Damit ist nicht die Zweidimensionalität und letztlich genauso wenig der Hang zum Illusionismus, der für Lisickij zum Problem einer Malerei geworden ist. Der vorgeschlagene Raum jenseits und

261 Lissitzky (1922c) 1967, S. 25. 262 Ebd., S. 28; S. 29

außerhalb des Tableaus unterscheide sich nämlich zuerst davon wenig. Wenn beide Räume in gewisser Hinsicht dieselben sind, wie es hier Lisickij paradoxal formuliert, dann ist eine signifikante Differenz nicht durch einen Medienwechsel oder durch eine bloße Ablehnung flacher Bildträger zu bestimmen. Gleichzeitig scheint eine Reinigung des Realraums von repräsentationalen Effekten nicht das eigentliche Ziel. Dies alles, auch wenn es an Stellen so klingen mag, sollte dabei nicht dazu führen, Lisickijs Ausführungen als eine Form von Dekonstruktion misszuverstehen. Die aufgezeigten Kontinuitäten zwischen zwei und drei Dimensionen, zwischen Bild- und Realraum sind, zumindest zu diesem Zeitpunkt, nicht als Widerspruch gegenüber einer sich als Avantgarde verstehenden Kunst zu lesen. Sie weisen auch nicht auf ahistorische Konstanzen hin und sie meinen keine klandestine Apologie der Malerei. Dem widerspricht eine den Text unterfütternde Überzeugung, dass sich, trotz allem, etwas ereignet oder ereignen könnte, das absolut nachhaltig ändert, was ein Bild ist, auch wenn Lisickij hier ganz offensichtlich der grassierenden Behauptung widerspricht, dass diese Veränderung durch die Zerstörung des Tableaus selbst sich ereignen könnte. Denn umgekehrt, er spricht es in der oben zitierten Stelle an, kann ein Tableau, selbst wenn es noch ganz einfach und plan an der Wand hängt, bereits verloren haben, was Lisickij mit dem Begriff „bildhaft“ zu umreißen versucht.

Die Trope *Unser Bild*, etwas, das nach dem proklamierten Ende des Bildes als Differenz dazu auftaucht – könnte dabei einerseits auf die Gruppe *Unovis* verweisen. Es wäre damit auch ein Bild, das nicht mehr die Produktion eines Einzelnen wäre. Mit dem Possessivpronomen klingt dabei aber nicht allein ein kollektiver Ursprung, sondern auch ein anderer Ort und eine differente Form der Rezeption an, bezogen auf das post-revolutionäre Russland, das damit oppositionell gegenüber dem Rest der Welt verstanden wäre. Der Effekt ist eine neue Position des Betrachters, die nicht mehr in den Abstand der Tafelmalerei eingeschrieben ist, die zwischen sich und dem Realraum des Betrachters zu unterscheiden vermag. Zugehörigkeit ist Effekt einer Minimierung von Abständen. Dieser Betrachter ist nicht mehr allein. Unser Bild weist damit auf den Effekt einer kollektiven Wahrnehmung wie auf das Ergreifen dieses Artefakts durch eine Gruppe, der es durch ihre Rezeption genauso gehört, wie den Produzenten selbst. 1927 wird Lisickij dieselbe Betonung in einem Aufsatz, veröffentlicht in deutscher Sprache im *Gutenberg Jahrbuch*, in den Titel rücken: *Unser Buch*.²⁶³ Wenn es 1921 noch unklar sein mag, ob die formulierte Zugehörigkeit allein durch ein Künstlerkollektiv definiert wird, so ist hier, nur wenige Jahre darauf, klar kein *Ismus* oder Stil mehr gemeint, sondern ein Artefakt der Sowjetunion, das sich dem Europäischen entgegenstellt. Allein, weil es innerhalb der Grenzen eines bestimmten politischen Systems hergestellt wird, würde es different sein und dem bloßen Willen des Produzenten entrissen. *Unovis* bahnt den Übergang, der von einem Kollektiv – dem Kollektiv an einer Kunsthochschule – zu dem vielfach größeren – einem staatlichen Kollektiv – führt. Die Frage, in welchem Namen Lisickij 1921 am INChUK spricht, das heißt, im Namen oder gegen Malevič, ist deshalb weitaus virulenter und folgenreicher, als es der Moment angeben

263 Lissitzky (1927b) 1967.

kann und weitaus virulenter, als ich es bisher angeben konnte. Legt man sich die Frage retrospektiv vor, lässt sich erkennen dass sie das Problem der Auflösung des singulären Autors im Ganzen vorstellt.²⁶⁴

Dieses schwankende Bild einer Gemeinschaft hängt noch „wie eine geografische Karte, wie ein Projekt, wie ein Spiegel mit seiner Reflexion an der Wand.“ Dass der Inhalt solcher Bilder kein bildhafter mehr ist, kann nicht aus seinen Sujets abgeleitet sein. Lisickij belässt es im Unklaren, ob die Form seiner Malerei, die innerhalb der Grenzen des Tableaus aufgebaut ist, dafür verantwortlich ist, dass es nicht mehr „bildhaft“ ist: „Auch wenn die gemalte Leinwand noch intakt ist, wird das Auge, das sie wahrnimmt verschwinden.“²⁶⁵ Dieses Auge zu verändern, sein Sehen zu transformieren, könnte eine Aufgabe dieser Malerei sein.²⁶⁶ Wenn das Auge selbst verschwunden ist, das heißt wenn das Subjekt selbst sich als sein Träger aufgelöst hat, an dem dieses Organ hängt, wenn also das Sehen als disziplinierte Praxis und Effekt von Sozialisation sich so weit verändert hat, dass es keine Malerei mehr wahrnimmt, auch wenn sie formal und faktisch noch vor ihm platziert ist, dann kann gefahrlos kontinuierieren, was die Vergangenheit hervorgebracht hat.²⁶⁷ Die Bedeutung des eingangs verwendeten Diagramms entschiede sich also vor diesem Hintergrund. Wie wir bereits gesehen haben, wird Lisickij drei Jahre später in dem Editorial für die Zeitschrift *Vešč'* bereits eine solche Sicht auf die Vergangenheit – nämlich als eine Form von erlöster Vergangenheit – vorschlagen, wenn er meint, dass die Gegenwart es ermöglichen könnte, in dieser Vergangenheit angelegte, aber bislang noch nicht benutzte Strukturen zu entdecken.²⁶⁸ Es scheint deshalb so, dass eine solche Konzeption von Geschichte tatsächlich um einiges früher und zwar in seiner Theorie der Malerei angelegt ist.

Kommen wir auf die Charakterisierungen dieses neuen Tableaus zurück: Als Bild nimmt es andere Formen des Lesens in sich auf: den Index des Spiegels, die Epistemologie der Kartografie und die konstitutive Bezogenheit auf Realisationen in anderen Materialien und Formen des Projekts, das seine eigene Materialität als sekundär ausweist. Mit Ausnahme des Spiegels brauchen diese anderen Formen der Visualisierung die Vertikale der Wand nicht. Und auch Lisickijs Tafeln scheinen, nimmt man einen drei Jahre später geschriebenen fiktiven Brief an einen Sammler ernst, diese Wand und damit diese bestimmte Installation der Malerei nicht mehr notwendig zu brauchen. 1923 schreibt er in Bezug auf seine *Prounen*:

264 Clark führt in seinen Text zu Lisickijs und Malevičs Produktion in Vitebsk, der an einen Essay zu Picassos und Braques gemeinsamen Kubismus anschließt, mit diesen Fragen nach einer kollektiven Produktion ein. Und er beschreibt ihn als Übergang von einem bloß privaten Traum des Kollektivs zu dessen Realisierung. Man kann zumindest einwenden, dass auch für das Vitebsker Programm, vergleicht man es mit Lisickijs Produktion der 1930er Jahren, diese Ankunft in der Realität in vielen Punkten aufgeschoben bleibt. (Vgl. Clark 2001, S. 225). **265** Lissitzky (1922c) 1977, S. 28. **266** Nicht nur solche Ideen, die ein Ende der Kunst als organisch und natürlich vorstellen, übernimmt Lisickij von der Lektüre Oswald Spenglers. Wie Peter Nisbet und Yve-Alain Bois gezeigt haben, sind die meisten Passagen zur Mathematik und zur Theorie der Zahlen aus dem Text oft sogar wörtlich von Spengler übernommen. Auch Gough weist auf die Relevanz von Spengler im Kontext der Avantgarden hin. (Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1 (1918), München 1991. Vgl. Nisbet 1987, Fußnote 56, S. 49; Bois 1981; Gough 2002, S. 121 – 145). **267** Dies ist die von Panofsky gegenüber Wölfflin früh vorgebrachte Kritik, Panofsky meint, dass eine angenommene Veränderung des Sehens, nicht eine organische Veränderung des Auges meinen kann. Wir dürfen aber annehmen, dass ein Verschwinden des Auges, im Falle Lisickijs, nicht allein das Verschwinden einer Weltanschauung meint. Oder genauer: Dass diese verschwindet, muss materiell hergestellt werden. Das heißt auch: Es muss am Ende den Körper des Subjekts betreffen und nicht einfach sein Denken. (Vgl. Erwin Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915), in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 24–25). **268** Vgl. S. 152; Lissitzky / Ehrenburg 1922, S. 2.

„Herr so und so,
...Sie fragen weiter, an welche Wand Sie meine Arbeit hängen sollen. Der Fußboden ist mit Teppichen belegt, und an der Decke fliegen modellierte Amoretten umher. Als ich meinen Proun machte, habe ich nicht daran gedacht, eine dieser Flächen mit einem weiteren dekorativen Flecken zu füllen. Sie würden ganz so verfahren, wie es der gesunde Menschenverstand vorschreibt, wenn Sie einen Schrank für diese Dokumente bestellen wollten. Später wird man Etiketten daran anbringen: welchem Gebiete menschlicher Betätigung diese Dokumente angehören, in welcher Epoche diese Dokumente entstanden sind.“²⁶⁹

Der Brief zeigt sicherlich das ganze Ausmaß des Dilemmas, in dem er sich 1923 mit seiner künstlerischen Produktion befindet; ein Dilemma, weil sich zeigt, in welcher scharfer Diskrepanz er mit seiner Malerei zu seiner eigenen Theoretisierung der faktischen Vergangenheit der *Malerischen Kultur* steht. Nicht einfach, weil er offensichtlich bislang begrenzte, portable, bemalte Leinwände und Holzplatten produziert hat, sondern weil diese Produktionsform notwendig die topologischen Bedingungen ihrer Rezeption aus der Hand gibt. Dies gibt der Vorschlag für eine Form der Präsentation an, die eben der musealen Installation widerspricht. Diese könnte die Malerei davor schützen, „bildhaft“ zu sein. Das Tableau lebt durch eine Veränderung von Außen – die Schublade ist das neue Vorzeichen einer Zahl – als differentes fort. Die Form der Installation markiert dabei die fehlende Hälfte einer künstlerischen Produktion, die sich zu Rezeptionsbedingungen keinen Gedanken machen kann, weil das portable Tafelbild sie nie kontrollieren kann. Der Vorschlag, die *Prounen* aus ihrer vertikalen Hängung zu entlassen, um sie in eine Schublade zu verfrachten, ist nicht allein Vision einer neuen Form des musealen Raums als reinem Archiv, in dem der Besucher nach Bedarf bestimmte Spezimen der Vergangenheit studiert und analysiert, anstatt sie bewundernd zu betrachten. Dies scheint mir weniger im Zentrum zu stehen, vor allem, weil er eine solche Option in den folgenden Jahren nicht weiter verfolgt. Die Horizontale des Studiums gegen die Ästhetisierung des Museums, oder allgemein, das bürgerliche Interieur zu setzen, mag ein Vademekum sein; es ist aber nicht die Lösung, auf die seine eigene Kunst zusteuert, die sich nicht an der Ausdünnung gestalterischer Mittel, Beschränkung sinnlicher Wirkung und einer Negation ästhetischer Kraft im Ganzen orientiert. Dies alles kann die in jedem Fall distanzierte Haltung des nur studierenden Betrachters andeuten. Mir scheint viel eher frappierend, dass er seine eigene Arbeit zu diesem Zeitpunkt bereits als historisch datiert charakterisiert. Er bestimmt sie offensichtlich als etwas, das keinen klar bestimmbaren Nutzen für die unmittelbaren Aufgaben der Gegenwart hat. Es kann durch bestimmte Merkmale als Teil einer Epoche charakterisiert werden, die aber eben nicht mehr existiert. Die Beschriftung des Schanks und vielleicht der Schrank selbst sollen helfen, die Artefakte einem nur bestimmten Teil menschlicher Aktivität zuzuordnen: Aber welche Aktivität wäre dies in diesem Fall genau? Eine historisch gewordene Malerei? Der Entwurf eines idealen Raums impliziert – und zwar ungeachtet dessen, wann sie hergestellt wurde – deren automa-

269 El Lissitzky, Aus einem Brief, in: Paul Westheim (Hrsg.) *Künstlerbekenntnisse, Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1924, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 349–350.

tisierte Entfernung aus der Gegenwart, selbst wenn sie doch, wie in Lisickijs Fall, erst vor kurzem gemacht worden ist. Die „historische Ära“, mag sie auch den gegenwärtigen Moment einschliessen, lässt die Malerei in eine Distanz rücken. Der Brief steht deshalb viel weniger für eine sich in das anti-ästhetische Klischee der historischen Avantgarden fügende Ablehnung des Musealen allein. Denn im Gegenteil: Seine Aussagen verschärfen einen bestimmten Aspekt des Musealen selbst, nämlich dessen strukturelle Exklusion der Gegenwart als Zeit des unmittelbaren Verbrauchs. Selbst die ästhetische Erfahrung des Kunstwerks, als eine letztlich doch auch, wenn auch zweckfreie, aber genauso unmittelbare Indienstnahme für eine bestimmte Form präsentischen Genießens, wäre durch die Installation verneint. Die Strategie zielt dabei aber nicht darauf, die Kunst ganz der Zeit zu entheben. Der „gesunde Menschenverstand“, schreibt Lisickij, betrachtet Kunst als „Dokument“. Dies macht sie nicht überflüssig.

Aber wovon legte nun dieses Kunstwerk dokumentarisch Zeugnis ab? Denn das Dokument ist hier letztlich als dritter Term angegeben, um die Malerei der drohenden Auflösung im Reich bloßer Gebrauchsgegenstände zu entziehen. Lisickij gibt in diesem Zusammenhang an keiner Stelle an, dass ein solches Dokument tatsächlich symptomatischen Wert bezüglich seiner eigenen historischen Epoche besitzt, einen Wert, um dessen Willen es dann als Information entziffert werden könnte. Dies zu behaupten, würde das Kunstwerk sicherlich nur in einen weiteren Kontext verschieben, aus dem es ableitbar wäre, ein Kontext, der zwar nicht mehr der Topologie des ästhetischen Regimes entspricht, der aber das historisch datierbare, soziale Ganze angibt, von dem das Kunstwerk in Folge in der Lage ist, zu sprechen.²⁷⁰ Tatsächlich böte sich vor allem seine eigene abstrakte Malerei kaum für eine solche Lektüre an. Denn was genau könnte aus ihr bezüglich ihrer sozialen und politischen Kontexte abgelesen werden? Nicht dass dies unmöglich wäre, aber ihre Produktion selbst scheint denkbar schlecht darauf ausgelegt. Vielmehr scheint der Begriff des Dokuments nicht auf die Vergangenheit allein anzuspitzen, sondern auf deren Bezug auf eine Gegenwart. In Lisickijs Vortrag am INChUK besetzt die Malerei als paradoxales Tableau in Rotation Vergangenheit und Zukunft zugleich. Genauso zeigt die hier für die Malerei vorgeschlagene Installation an, dass sie strukturell, aber nicht faktisch einer Vergangenheit angehört, woraus sich im Gegenzug der Wert ihres Studiums in der Gegenwart entfalten kann. Die Malerei spricht als Dokument, allein weil sie aus der Vertikale der Gegenwart entzogen ist.

Ich möchte im Folgenden versuchen, dieses von Lisickij in unterschiedlichen Texten der ersten Hälfte der 1920er Jahre entfaltete Problem, nämlich des Bezugs der Malerei zur Gegenwart, genauer zu umreißen. Die These, die dabei im Hintergrund steht, könnte wie folgt auf den Punkt gebracht werden: Mir scheint, dass sein Diskurs, der offensichtlich von einer *Umstellung der Malerei* spricht,²⁷¹ neben expliziten Ankündigungen einer Verfügbarmachung der Kunst für die Anforderungen einer

270 In dieser Hinsicht manövriert Lisickij in eine Nähe zu Malevičs Untersuchungen der Malerei als einerseits Effekt kultureller und technischer Umstände wie pathologisches Phänomen von Subjekten. Diese beginnt ebenfalls etwas um diesen Zeitpunkt. **271** Lisickij verwendet dieses Wort auch im Deutschen sehr oft. Siehe dazu paradigmatisch die in *De Stijl* veröffentlichte Version des Textes *Proun*: „doch beginnt hier der Künstler mit seiner eigenen Umstellung.“ (Lissitzky (1922c) 1967, S. 348).

Gegenwart – der also ein Diskurs des Aufbaus, der Rekonstruktion und Konstruktivität, der Zwecke und der Mittel und der effektivierten Nutzbarmachung ist – gleichzeitig eine von Widersprüchen durchsetzte, oftmals implizite und komplexe Rede enthält, die das Kunstwerk aus der Gegenwart entzieht, um es in eine andere Temporalität zu werfen. Die Blockade der Kunst, die sich aus finanziellen Gründen oder wegen technischer Rückständigkeit nicht realisieren kann, eine Kunst, die immer schon veraltet ist und deren eigentliche Gegenwart noch aussteht, eröffnet sich dabei als ihr impliziter Sinn.

In dem 1923 in deutscher Sprache geschriebenen Vortrag *Neue Russische Kunst* charakterisiert er die Unlesbarkeit seiner eigenen Malerei aus Perspektive der Gegenwart vor dem Hintergrund, dass er die Malerei im Ganzen als Agglomeration bestimmter Zeichen charakterisiert. Seine eigene Malerei unterscheidet sich davon, weil ihre Lesbarkeit nicht auf Konventionalisierung beruht. Er schreibt: „Jede gestaltete Fläche ist ein Zeichen. Kein mystisches Symbol, aber konkreter Grundriss des Gegebenen. Ein Zeichen ist eine Form, durch die wir die Erscheinungen ausdrücken.“²⁷² Ausgehend vom Suprematismus, den er als Suprematismus der Farbe beschreibt, behauptet er, dass ein solches Beharren der Malerei, die sich nichts anderem als der „unmittelbaren Einwirkung von Farbe auf das Auge“²⁷³ widmet, durch die notwendige Endlichkeit der Leinwand an eine Form gebunden ist. „Aber die Farbe wird immer in eine Fläche geschlossen. So entsteht die Form.“²⁷⁴ Dadurch ist zwar etwas freigelegt, das als Essenz und Grund der Malerei bezeichnet werden kann – sie wurde als Malerei „von allen über ihrem Wesen lagernden Schichtungen [...] befrei[t]“²⁷⁵ –, im selben Schritt tauchen aber zugleich „Beziehungen“ zwischen den Farben auf, die in irgendeiner Art und Weise „organisiert“ werden müssen: „Die Beziehung musste organisiert werden.“²⁷⁶

In dieser Hinsicht würde die Malerei tatsächlich analog zu einer, sei es natürlichen oder künstlichen, Sprache beschreibbar, weil ihre Zeichen sich nicht mehr durch Ähnlichkeit charakterisieren lassen. Wie also die Zeichen der Sprache zumeist nicht durch eine in ihnen selbst liegende Qualität an ihre Referenten geknüpft sind, so sind die Elemente der Malerei nicht notwendig an etwas gebunden, das sie repräsentieren. Er sagt zwar im oben zitierten Satz, dass die Zeichen der Malerei Erscheinungen ausdrücken, aber dies ist nicht notwendig der Fall. Wie sich weiter unten zeigt, können die Zeichen sich von dieser Funktion, wenn zwar nicht dauerhaft, so aber momenthaft lösen. Nun zeigt aber allein die Sprache, dass eine differentielle Produktion von Bedeutung, die keinen essentiellen Bezug zwischen Signifikant und Signifikat kennt, trotz allem referentielle Effekte hat. Dies muss für die Malerei bedeuten, dass eine Auflösung der Mimesis als Prinzip, und dies wäre die Leistung des Suprematismus, keinesfalls ausreicht, um sie vor Repräsentation zu schützen. In Lissitzkys Analyse der Malerei als Zeichen liegt deshalb, wie mir scheint, eine implizite Kritik der Abstraktion vor.

Wenn Malevič selbst in den 1920er Jahren vermehrt davon spricht, dass seine Malerei Ausdruck kosmischer Energie, eines Prozesses der Zerstäubung oder eines

272 Lissitzky (1923b) 1967, S. 339. 273 Ebd., S. 338. 274 Ebd. 275 Ebd. 273 Ebd. 276 Ebd.

freien, schwerelosen Flugs wäre – Dinge, die sie vielleicht nicht direkt darstellt, aber in jedem Fall erfahrbar machen soll,²⁷⁷ oder wenn Kandinsky in seiner Malerei grundlegende Gesetze sucht, die sie als expressionistisches Medium oder umgekehrt als Medium psychischer Beeinflussung operabel macht,²⁷⁸ dann wird damit deutlich, dass solche Relationen nicht-mimetischer Zeichen in ihrer Konventionalisierung dazu tendieren, in gewisser Hinsicht Orte einer kommunizierbaren Semiose zu werden. Oder, und dies träfe beide hier angeführten Projekte einer abstrakten Malerei viel mehr in ihrem Kern: Die organisierten Relationen schaffen automatisierte Effekte der Rezeption. Es scheint dabei nicht der Fall zu sein – dies wird sich im weiteren Verlauf der Argumentation noch deutlicher zeigen –, dass Lisickij selbst an wesentliche Gesetzmäßigkeiten der Malerei glaubt, weil er sie als eingelassen in Geschichte und zugleich als Epiphänomen eines sich wiederholenden Gebrauchs charakterisiert. Er meint nämlich, dass solche organisierten Beziehungen, mögen sie auch „nicht eine persönliche Angelegenheit eines individuellen Malers“²⁷⁹ sein, und mögen sie auch, im Gegenzug, die Möglichkeit eines Systems asymptotisch eröffnen, trotz allem nicht in einer tatsächlichen Grammatik und einer Syntax enden müssen. An dieser Stelle schiebt sich eine normative Ebene in seine Analyse, die zu einer Spaltung der malerischen Zeichen selbst führt.

Er zeigt auf, dass eine solch konventionalisierte, regelhafte Bildsprache, wie sie die abstrakte Malerei seit den späten 1910er Jahren erarbeitet, bereits an anderer Stelle existiert. Und er benennt sie mit dem Beispiel der Karte.

„So haben wir den Grundriss einer gebirgigen Stadt in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit auf einen flachen Bogen Papier in der Form eines Stadtplanes gezeichnet. Die Zeichnung verstehen wir, weil wir die Zeichen dafür vorher festgelegt hatten. So haben wir den ganzen Erdball in zwei Kreisen ausgedrückt. Die große Unendlichkeit des Sternenhimmels in dem Punktstaub eines kosmographischen Atlas.“²⁸⁰

Die Beispiele, die Lisickij hier anführt, sind sorgfältig gewählt. Denn sie zeigen nicht nur Möglichkeiten der Kartografie auf, die zumindest seiner Meinung nach jenseits von Ähnlichkeit die Realität darstellen. Hier klingt genauso an, womit Malevičs Malerei sich beschäftigt, die nämlich selbst, wie die Karten der Sterne, als Repräsentationen einer kosmischen Unendlichkeit gelesen werden wollen. Geometrische Formen – zwei Kreise – und der Punktstaub, der auf die unmessbaren Weiten des Universums verweist, rufen suprematistische Kompositionen vor Augen. Und tatsächlich ist Lisickij unter Zugzwang, der abstrakten Malerei einen praktischen Sinn zu geben, wenn er sie zuvor – der Vortrag folgt hier in groben Zügen seinen Ausführungen des Jahres zuvor am INChUK – als neues „Fundament“ eines „Aufbaus der Realität“²⁸¹ kennzeichnet. Wenn jede Fläche ein Zeichen ist und damit „konkreter Grundriss des Gegebenen“ sein kann, um Mittel eines materiellen Aufbaus

277 Nehmen wir, weil es für das letzte Kapitel dieser Untersuchung pertinent sein wird, die Titel einiger Zeichnungen, die Malevič für das 1927 veröffentlichte Bauhausbuch gewählt hat: Sie sind 1927 entstanden, von Malevič aber auf das Jahr 1916 datiert: Er beschriftet sie: *Empfindung des Weltalls / Empfindung des Weltraums* (oschtschuschtschenije wselennoj (prostranstwo); oschtschuschtschenije wselennowo prostanstwa). (Abbildung in: Malewitsch 2014, S. 131). Malevič entwickelt solche Konnotationen schon früh und auch direkter. Zum Beispiel im Titel *Suprematistische Komposition: Flugzeug fliegend* (1915). **278** Kandinsky entwickelt ein solches Vokabular der abstrakten Malerei kanonisch in: Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926), 9. Aufl., Bern 2000. **279** Lissitzky (1923b) 1967, S. 338. **280** Ebd., S. 339. **281** Ebd., S. 338.

zu werden, dann liegt tatsächlich die Karte als Modell nahe. Aber Lisickij nimmt sie hier offensichtlich als Gegenmodell, von dem er die Malerei unterscheidet. Er weist eine solche Differenz zwischen einem Ideal der Malerei und der Karte auf, indem er neben solchen konventionalisierten Zeichen, zu der die Karte seiner Meinung nach gehört, eine zweite Klasse von Zeichen davon trennt, die demgegenüber nicht auf sozialen und historischen Übereinkünften beruht, sondern diesen im Gegenteil vorhergeht. Was als „Grundriss“ – auf der Fläche der Karte, und zwar zwischen Zeichen und Figur schwankend, sichtbar wird, ist nicht der Ausgangspunkt einer neuen Konstruktion, sondern der Endpunkt der Analyse der Welt.

Während Zeichen, deren Lesbarkeit auf Konventionen beruhen, „das, was in der Welt schon da war, schon aufgebaut war, ausgedrückt“²⁸² haben, so meint er, dass es davon Unterschiedene gäbe: „Ein Zeichen wird gestaltet, viel später bekommt es seinen Namen, und sein Sinn wird noch später klar. So verstehen wir nicht die Zeichen, die Gestaltungen, die der Künstler schafft, weil das Gehirn des Menschen noch nicht die entsprechende Entwicklungsstufe erreicht hat.“²⁸³ Die Karte oder der Atlas – Lisickij nennt nicht den *Bauplan*, der seinen eigenen Werken doch um einiges näher wäre – stehen deshalb in einem repräsentationalen Verhältnis zur Welt, weil sie *post festum* entstehen. Sie sind repräsentational, nicht weil sie durch Ähnlichkeit der Welt verbunden sind, sondern weil sie ihr aus einer temporalen Perspektive nachgeordnet sind. Sie gehen von einer bereits bekannten, erkundeten, vermessenen und verstandenen Welt aus, die sie nachträglich aufzeichnen. Auch wenn sie also als Zeichen abstrakt sein mögen, rettet sie dies nicht davor, an eine Vergangenheit gebunden zu sein, die ihnen so vorhergeht und zu der sie sich nur als Ableitung verhalten können. Grundriss des Gegebenen zu sein, kann also heißen von dem auszugehen, was vorhanden ist, um nachträglich dessen Grundriss als Bild vor Augen zu stellen.

Wenn, wie wir gesehen haben, Bewegung für Lisickij als Kern der Konstruktion gesehen wird, dann ist diese auch auf die Geschichte der Rezeption der Malerei bezogen: Das Material selbst ist darin nicht die Grundlage der Malerei, sondern möglicherweise ihr futuristisches Telos. Es kann aus der Projektion der Malerei entspringen, die mithilfe von gleichen Vorzeichen angegebenen Markierungen auf ihrer Oberfläche – „Markierzeichen bestimmter Art“²⁸⁴ – Spannungen und Relationen angibt. Was sie als Formen auf ihrer Oberfläche zeigt, ist deshalb im besten Fall nicht die Ansicht eines Objekts:

„Die Kraft der Gegensätze oder die Übereinstimmung zweier Geraden von Schwarz, Weiß oder Grau gibt uns den Vergleich der Übereinstimmung oder des Kontrastes zweier technischer Materialien, wie z. B. Aluminium und Granit oder Beton und Eisen. Diese Verhältnismäßigkeit erstreckt sich im weiteren Verlauf auf alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft. Die Farbe wird ein Barometer des Materials und ergibt völlig neue Verarbeitungen. So schafft der Proun durch eine neue Form neues Material – wenn sie nicht aus Eisen erzeugt werden kann, so muss das Eisen [...] umgebildet werden oder in eines, das heute noch nicht da ist, weil es noch nicht gefordert wurde.“²⁸⁵

282 Ebd., S. 339. 283 Ebd. 284 Ebd., S. 348. 285 Ebd., S. 349.

Die Formen auf der Oberfläche zeigen nicht an, was in anderem Maßstab oder versetzt in andere Dimensionen außerhalb des Feldes der Malerei gebaut werden kann. Als bloße Beziehungen sind sie jenseits ihrer materiellen Ausprägung und ihrer genauen Form universell; gleich Tauschwerten, die unabhängig von ihren konkreten Warenkörpern gehandelt und bezeichnet werden können. Die Differenz ist, worin die eigentliche Materialität, aber auch die bestimmte Form, und damit die Gegenwart des Artefakts suspendiert und in Klammern gesetzt ist. In ihr hält das Werk den Atem an, um aus seiner materiellen, endlichen und spezifisch materiellen Gegenwart gerückt werden zu können.²⁸⁶ Die Bewegung zwischen der Malerei einerseits und einer möglichen gebauten Architektur andererseits meint also auch Bewegung zwischen Vergangenheit (obsoletter Kunstform) und Zukunft (noch nicht baubare Architektur). Sie zeigt damit aber auch eine an, in der Materialien und sogar Kategorien sich metamorphotisch transformieren und andere werden können.

Damit muss Lisickij eine Struktur des Kunstwerks als in sich vollendet, absolut oder als selbst-referentiell aufgeben. Es ist so zwar kein Objekt mehr, das der Realität sekundiert. Es wird im Gegenzug aber auf etwas gespannt, das es selbst materiell nicht ist. Grundriss des Gegebenen zu sein, kann deshalb auch ein umgekehrtes Verhältnis ausdrücken: die Aufzeichnung eines Grundrisses in notwendig nur zwei Dimensionen, der als Bild und Zeichen zu einem anderen Moment interpretiert, gelesen und gebaut wird. Ein solcher Grundriss zerteilt und spaltet das Gegebene selbst in einem Rückgang auf die Fläche, um eine Konstruktion zu entwerfen, die sich davon unterscheidet. Lisickij lässt dabei offen, ob ein solches Kunstwerk sich voll realisieren kann und damit obsolet werden würde; es ist nicht klar, ob es für ein solches Tableau eine eindeutige Lösung geben könnte, oder ob es in sich Möglichkeiten tragen kann, die gerade weil sie nicht genau bestimmt werden können, strukturell unerschöpflich sind. Die Bindung an eine Zukunft, von der es sich unterscheidet, macht es dennoch, wenn auch nun unter anderen Vorzeichen, zum Epiphänomen. Der Kern der Neuauslegung dessen, was ein Bild in der gegenwärtigen Kultur sein soll, scheint mir deshalb kaum an die Abstraktion gebunden – ein letztlich begrenztes und historisch eng datierbares Idiom, das Lisickij deshalb, wie mir scheint, folgerichtig und nicht als Opportunist in seinen eigenen Arbeiten der 1920er Jahre verwässert, um selbst die menschliche Figur wieder in es aufzunehmen.²⁸⁷ Sie ist daran geknüpft, das Bild als zeichenhafte Struktur temporal zu begreifen. Es muss sich verändern, um nicht in automatisierte Lektüren abzusinken.

Die Zeichen, die ein Bild konstituieren, sind so also in Zeit involviert: diese ist einerseits ihre eigene historische Zeit. Sie ist auch die Zeit ihrer eigenen Kodifizierung. Die Wiederholung im Gebrauch fügt die Zeichen in eine Ordnung, die sich, als Effekt ihrer Iteration, immer wieder von neuem klarer fassen und beschreiben lässt. Sie werden als Information verschickbar. Jede Geschichte eines Bildzeichens erzählt von diesem Prozess. Deshalb muss, was das Bild von der Vergangenheit lösen

286 Sohn-Rethel schreibt über diese phantasmatische Pause der Natur im Tausch: „Es ist als ob die Natur „um unsrer gesellschaftlichen Angelegenheit willen in den Warenkörpern den Atem anhält.“ (Alfred Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform*. Aufsätze, Frankfurt und Wien 1971, S. 118). **287** Dafür mag paradigmatisch die *Figurinen-Mappe* für die Kestnergesellschaft stehen: El Lissitzky, *Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau Sieg über die Sonne*, Hannover 1923.

könnte, dessen Zeichen vorerst von jeder Geschichtlichkeit lösen.²⁸⁸ Jedes genuine Kunstwerk muss als Erfindung seine herkömmlichen Verwendungen aufgeben. Die eigentlich schlagende Beobachtung liegt hier wohl darin, dass eine solche Lösung von der Vergangenheit nicht allein durch bildinterne Innovationen erreicht werden kann. Denn das Bildzeichen und seine Lesbarkeit sind nicht autark. Das heißt vor allem: Die Zeichen selbst sind nicht immateriell und sie werden nicht unabhängig von dem rezipiert, worin ihr Träger – der Bildträger der Malerei als architektonisches Element – involviert ist. Das Bildzeichen wird so von seinem eigenen Außen – dem Gestell seiner Installation – überformt und in gewisser Hinsicht determiniert. Dies ist vor dem Hintergrund, dass Lisickij vermehrt architektonische Metaphern für das Bild verwendet – das Bild als Grundriss, das *Schwarze Quadrat* als Fundament –, besonders deshalb interessant, weil damit angezeigt ist, dass das Tableau der Malerei, bevor es als Effekt einer Umstellung Teil einer neuen Architektur wird, immer schon in sie eingebegriffen und durch sie artikuliert wird. Wenn Kodifizierung und Konventionalisierung der Bildzeichen Teil eines historischen Prozesses sind, ein Prozess, in dem sich gleichzeitig Brüche, Deformationen, Zerstörungen und Erneuerungen ereignen, dann kann die Analyse dieses Prozesses nicht allein auf Zeichen auf der Oberfläche der Malerei fokussieren. Sie muss die Form des Bildträgers, seine Betrachtung und Lesbarmachung in sich aufnehmen. Dies ist die zweite Ebene einer Temporalität des Bildes als Zeichen, gleichwohl eine langsamere, vielfach ausgreifendere Geschichte, die sich nicht als Geschichte von *Ismen* oder Stilen narrativieren lässt. Oder, und dies wäre wahrscheinlich präziser und lässt uns zu dem zurückkehren, was Lisickij am Beispiel von Malevičs Suprematismus deutlich machen kann: Es ist möglich, eine bestimmte Form der abstrakten Malerei wie die Malevičs, als eine zu verstehen, die nicht mehr allein ein Wechsel innerhalb verschiedener *Ismen* ist, sondern eine, die mit einem Mal und unwiderruflich diese selbst als Form, Praxis und Produktion verkehrt. Es ist möglich, die Abstraktion nicht als Verbesserung der Malerei und als bloße Bereinigung der malerischen Mittel in Richtung ihrer Essenz misszuverstehen und damit zu idealisieren, sondern sie als tatsächliche Verrückung der Malerei zu entdecken, als Drehung des Tableaus, wie es Lisickij beschreibt, das als Ort der Produktion von Raum auch außerhalb seiner Grenzen fungiert. Der zweite temporale Aspekt des Bildes wäre deshalb nicht die Geschichte der Deformation und Kodifizierung von Bildzeichen, es wäre die Geschichte und Zeit der unterschiedlichen Auslegungen dessen, was ein Bildträger ist. Es wird so auch deutlich, dass mit dem verwirrenden Begriff des Dokuments, den Lisickij in dem fiktiven Brief von 1923 einführt, keinesfalls einfach und ausschließlich gemeint sein kann, dass die Kunst als Zeuge einer Vergangenheit fungiert. Primär fügt der Vorschlag das Kunstwerk in eine gedoppelte Zeit, die die Vergangenheit nicht als eine durch das Kunstwerk lesbare versteht. Es ist eher die Vergangenheit der Kunst selbst, die hier zum Garant wird, dass sie für das Studium und letztlich die Konstruktion eines anderen Raums brauchbar ist. Der Entzug des Kunstwerks

288 Malevič denkt ebenfalls über eine solche Geschichtlichkeit der Bildzeichen in den 1920er Jahren nach, die er analog als Geschichte der Auflösung von Formen beschreibt. Sie bringt ebenfalls sein eigenes System der Malerei an seine Grenze, weil er sie als letzte solche malerische Form beschreibt, aber keine notwendig neue entwickeln kann, die ihr historisch nachfolgen würde.

aus der Gegenwart, ein Entzug der hier doppelt angezeigt ist – durch seinen Entzug aus dem Licht ins Dunkel der Schublade sowie durch seine Entrückung aus der Aktualität, die es zum bloßen Beispiel einer Vergangenheit macht – impliziert ein *Ad-acta-legen* der Kunst im Ganzen, was in einer dialektischen Wende dazu führen soll, dass sie überhaupt ihr genuines Potential entfalten kann. Die Drehtür des *Schwarzen Quadrats* muss sich in Bewegung setzen, um eine materielle Kultur zu entwerfen, und zwar auf der Basis eines neu entzifferbaren und so neu investierbaren Kapitals der Geschichte. Es initiiert die Auflösung des Materials als singuläre, endliche Ressource und bloßes Mittel und seine Durchschießung mit den Sporen der Immaterialität. Diese Immaterialität ist nicht allein medial oder durch bestimmte Technologien bestimmbar – sei es die Fotografie oder den Film. Sie markiert vielmehr den Effekt, der ausmacht, dass das Material selbst als anderes sichtbar werden kann. Als solcher Effekt ist die hier entworfene Immaterialität mit der Kategorie des Bildes unauflöslich verbunden. Sie meint also nicht nur die Eigenschaft, das Material zu semantisieren, um es von sich selbst zu trennen – die erste Form der Rotation wäre die Herstellung eines solchen Bildscheins. Sie weist auch auf dessen temporale Spaltung als Gegenstand zurück, der nicht einfach verbraucht wird.

Die toten Geleise der Gegenwart oder die Zukunft des Mangels

„Unkonstruktive Formen bewegen sich nicht, stehen nicht, stürzen, sie sind katastrophal.“²⁸⁹ All dies ist in Lisickijs Texten sehr klar und einfach als Bewegung realer Körper auslegbar: „Die materielle Form bewegt sich nach bestimmten Achsen im Raume: über die Diagonalen und Spiralen der Treppen, in der Senkrechten des Aufzuges, auf den Horizontalen der Geleise, in der Geraden oder den Kurven des Aeroplanes, entsprechend ihrer Bewegung im Raum, muss materielle Form gestaltet sein, das ist die Konstruktion.“²⁹⁰ Wir haben jedoch gesehen, dass in Bezug auf das Bild Bewegung auch anders verlaufen kann, nämlich wenn von einer Form oder einer Farbe zukünftiges Material abgeleitet werden soll. Dies sind Formen der Bewegungen, die sich zwischen Medien, Materialien und Zeiten ereignen. Eine solche ungleich schwerer nachzuzeichnende, mäandernde Bewegung, die sich durch Formen der Rotation des malerischen Tableaus Bahn bricht, um dessen Farbe, Form und Materialität in eine sie immer wieder neuauslegende Lektüre zu involvieren, ist dabei mit einer technikgeschichtlichen Entwicklung der Fortbewegungsformen des Menschen insgesamt verbunden. Er skizziert eine solche Entwicklung formelhaft

289 Lissitzky (1923b) 1967, S. 348. 290 Ebd., S. 349.

in drei Etappen, in einem 1923 erschienenen Text, in der Nummer 2 der Zeitschrift *G*.²⁹¹ Drei Zustände bilden die Basis: zuerst eine Bewegung zu Fuß, die er als „diskontinuierlich, von Punkt zu Punkt“ charakterisiert. Dieser langsamen Bewegung, die an den Körper des Menschen selbst gebunden ist, lässt er die monumentale und in jedem Fall schwere Architektur der Pyramide entsprechen, die – Lisickij bemerkt es nicht explizit – eine Architektur ist, die sicher nicht nur durch ihre sich stetig verjüngende Form, sondern auch in ihrem Zweck auf eine Aufhebung des endlichen Lebens selbst und seiner existentiellen Bedürfnisse der Gegenwart gerichtet ist. Wie der aufrechte Gang bereits beginnt, den Menschen von dessen Erdbundenheit zu lösen, so ist die Architektur hier von Anfang an an das Telos gebunden, die Endlichkeit des organischen Leibs zu überwinden. Innerhalb dieser Geschichte der Befreiung des Menschen von seinem eigenen Körper spielt die Erfindung des Rads, als zweite Form, hier die entscheidende Rolle, weil sie den Kontaktpunkt zwischen Körper und Planet minimiert. Während zuvor die „ganze Sohle [...] die Erde berühren“²⁹² muss, ist es hier fortlaufend immer nur ein Punkt: „das Rad berührt die Erde in einem Punkt.“²⁹³ Die damit mögliche Fahrt, im Gegensatz zum Gang, reißt dabei auch die Architektur mit sich. Vermittelt nicht mehr durch einfache Werkzeuge, sondern durch „Konstruktionssysteme“ – Lisickij nennt als deren Elemente Gas, explodierenden Dampf und Elektrizität, die durch Kurbelstange und Zylinder verwertet werden – steigt diese Bewegung nicht nur in die Vertikale auf, sondern bewegt sich, exemplarisch durch die Eisenbahn, in Vertikalen über den Planeten: „der Zug – eine rollende, kollektive Wohnung.“²⁹⁴ Dieses Rollen, das dem Menschen noch als prothetischer Unterbau dient, in ein Gleiten, als dritte Bewegungsform, zu überführen – diesen Übergang skizziert Lisickij als letzten Schritt –, heißt den Kontakt und damit energiekonsumierende Reibung, die Mensch und Erde noch aneinander klebt, aufheben. Schraube und Propeller heben das Gewicht der Materialien von der Erde hoch, keine Sohle und kein Punkt verbinden sie mehr mit der Schwere des Bodens. Die Antennentürme von Nauen sind deshalb für Lisickij die Antithese zur ägyptischen Pyramide. Sie sind es nicht nur, weil sie die Schwere und Opazität des Steins durch eine transparente, filigrane Stahlkonstruktion ersetzt haben – dies wäre eine Verkennung des eigentlichen Arguments, die an formalen Oberflächendifferenzen hängenbleibt. Die Türme sind im Ganzen nicht mehr Gehäuse, sondern primär Übermittler von Signalen, die selbst keine feste, schwere Materialität mehr besitzen. (Wir haben im Bezug auf das *Pressa*-Leporello gesehen, dass dort Signale für eine Form von Transzendenz stehen, die das Leben des Subjekts existenziell bestimmt. Hier zeigt sich, dass seine Architekturgeschichte dies bestätigt. Das Jenseits, auf das die Pyramiden gerichtet sind, frisst ihre Schwere auf. Sie befällt die Welt im Ganzen.) Die Türme sind also, im Gegensatz zu den Pyramiden, nur noch ein Rest, der das Eigentliche von sich ausgeschieden hat, was nun, von Stahl und Statik getrennt, die Luft durchmisst. Solche Signale sind selbst in eine Vielzahl divergenter Medien und Realisationen überführbar und unterschiedlich anschreib-

²⁹¹ El Lissitzky, Rad - Propeller und das Folgende. Unsere Gestaltung – Unsere Bewegungssysteme, in: *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 2 (September 1923); ebenfalls abgedruckt in: *ABC*, Vol. 2, Nr. 1 (1926), S. 3-4; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 350. ²⁹² Ebd., S. 350. ²⁹³ Ebd. ²⁹⁴ Ebd.

bar. Sie sind damit, zumindest asymptotisch, ihrem bestimmten Ort, aber auch ihrem singulären Moment entzogen. Nicht allein weil sie schnell ihren Ort wechseln, um so, im Gegenzug, das Phantasma einer gleichzeitigen Präsenz an unterschiedlichen Punkten zu ermöglichen. Sie sind auch an eine notwendige Dechiffrierung gebunden, die im Anschluss ihre Materialität und ihre Form notwendig ändern kann. Lisickijs historisches Narrativ bindet also die Architektur, ihre Veränderungen und Möglichkeiten nicht allein an einen Progress technisch hergestellter Materialien. Es knüpft sie essentiell an Formen von Bewegung. Sie ist keine essentiell statische Kunst und in ihrer Essenz kein Habitat; sie ist Effekt des Gegenteils von Sesshaftwerdung. Wenn alles Bauen durch eine auf Maximalisierung gespannte Beschleunigung vorangetrieben wird, dann müssen sich seine materiellen Strukturen am Ende als bloße Behelfsmedien zeigen, die sich, im besten Fall, in Nichts auflösen. Diese Formen von Bewegung nehmen ihren Ausgangspunkt am menschlichen Körper, der, vermittelt über Prothesen, seine Bewegungsabläufe verändert, beschleunigt und auch geometrisiert. Die sich dadurch im Raum abzeichnenden Linien solcher Bewegungen, die als Gitternetz aus Horizontalen und Vertikalen die Erde überziehen, bestimmen die Gegenwart. Tafelmalerei, wie Schreib- und Lesefläche des Buches, sind so als Realisationen von Bild und Schrift innerhalb dieses durch Mobilität erzeugten Raums analog zu Eisenbahn und Aufzug gesetzt.

Die offene Spirale der Schraube – Lisickij benutzt dieses Bild, wie ich zuvor gezeigt habe, bereits 1921 – soll die Möglichkeit stellen, die Schwere und Singularität des Bildes zu überwinden. Lisickijs Entwurf eines solchen Bildes, das sich an futuristische Technikbegeisterung anschmiegen mag, birgt aber auch temporale Momente, die jedem eindeutigen Verlauf historischer Zeit entgegenstehen. Der Rekurs auf die Fläche der Malerei, die das Fundament dieses Entwurfs bilden soll, aber auch die Figur des Archivs stehen dafür ein. Ich möchte im Folgenden solche Artikulationen einer stockenden, rekursiven oder sogar zurücklaufenden Zeit genauer untersuchen. Es scheint mir dabei notwendig, sie aus der Zerstreuung und meist auch dem lakonischen Status des nur streifenden Hinweises zu holen, damit ihr Gehalt überhaupt lesbar werden kann. Im 1923 konzipierten Vortrag *Neue Russische Kunst*, der auf den ersten Blick vor allem einem westlichen Publikum Hinweise auf die nachrevolutionären Entwicklungen der Kunst in Russland geben will, sind die Ideale einer Kunst, die sich aus dem Museum lösen soll, um so den Anforderungen der Gegenwart entsprechen zu können, sicherlich vorherrschend. Die Architektur der Pyramide dient auch hier als Ursprung und zu negierender Ausgangspunkt einer Monumentalität, deren Dauer sich im Fluss der Gegenwart auflösen soll: Die nachrevolutionäre Kunst ist deshalb „die Zeit fließender Monumentalität des kontinuierlichen Lebens. Davon könnte wohl eine Spur im Film bleiben, aber wir haben nicht einmal Fotoplatten dafür gehabt.“²⁹⁵ Es gab aber, wie Lisickij im nächsten Satz sofort schreibt, „ein Museum der Revolution, worin fünf Säle voll mit Entwürfen sind, nach welchen der Schmuck der Stadt für das erste Jubiläum der Oktoberrevolution geschaffen wurde. Es wurden Straßen, Brücken, Plätze umgestaltet.“²⁹⁶ Dieses

295 Lissitzky (1923b) 1967, S. 342. **296** Ebd.

Museum, wie der Text selbst, den er hier schreibt, berichtet also von dieser Vergangenheit, die sich damit aber gerade nicht in der Gegenwart aufgelöst hat. Die Zeit fließender Monumentalität, in der die Kunst sowohl absolut ephemere wie politisiert sein soll, kann als Fossil im Museum betrachtet werden. Der Film, der dieser neuen Form als Medium der Dokumentation weitaus besser entsprechen würde, fehlt. Ein solches Fehlen an Medien der Archivierung, das einer Situation der Krise und Deprivation geschuldet ist, verschärft damit einerseits die Zerstörung der alten Ständigkeit, es lässt aber andererseits das Museum als alte Form der Aufbewahrung und Repräsentation einspringen. Sowohl das Museum wie der Text, der von ihm und seinen Inhalten, aber darüber hinaus auch von dem erzählt, was sich diesem Archivraum notwendig entzogen hat, erhalten, gegeben durch den Anlass – nämlich Allianzen zwischen Europa und Russland auf dem Gebiet der Kunst zu erreichen – ihre nun fruchtbare Funktion: „Wir und das westliche Europa waren fast von den ersten Tagen des Krieges an voneinander getrennt, wir wussten nichts von unseren gegenseitigen Arbeiten. Jetzt erst sehen wir, dass dieselben Probleme gleichzeitig bei uns und in Europa auftauchen.“²⁹⁷ Die Trennung von Europa und Russland durch einen Krieg schafft also eine Ungleichzeitigkeit, die erst nachträglich, und zwar durch Repräsentation und Information, basierend auf Archiven, ausgeglichen werden kann: „Jetzt erst sehen wir.“ Es kommt hinzu, und dieser Umstand scheint mir um einiges weitreichender, dass Lisickij die Kunstwerke von denen er hier als Beispielen einer neuen ephemeren Monumentalität spricht, in ihrem Kern als Verschiebung eines originären Dranges charakterisiert: „Der Drang zur Architektur war charakteristisch für die neuen Künstler und hat in diesen Arbeiten sein Ventil gefunden.“²⁹⁸ Die zuvor gepriesenen Dekorationen von Straßen, Brücken und Plätzen haben nicht nur in Archiven ihre Gegenwart überlebt. Sie sind selbst Umleitungen eines anderen Willens, nämlich dem zur Architektur, der sich jedoch nicht umsetzen durfte. Dem Satz folgt, gleichsam die davor bemerkte Existenz der Archivierung rahmend, folgende Auskunft: „Aber es gab doch Kunstaussstellungen in geschlossenen Räumen mit gehängten Bildern.“²⁹⁹

Lisickij zeigt also, dass die unmittelbar nachrevolutionäre Kunst kaum als rein immanente Praxis, die sich ganz und gar im Fluss der Zeit auflöst, gesehen werden kann. Noch mehr: Sie war von Anfang an immer Kompensation. „Auf dem eigentlichen Gebiet der Architektur wurde infolge der absoluten Bauparalyse die wichtigste Arbeit nur auf theoretischem Gebiet geleistet.“ Und weiter: „Es hatte sich eine große Gestaltungsenergie angestaut, die sich in der Architektur nicht entspannen konnte, weil nicht gebaut wurde. Diese Energie fand im Theater ihre Entspannung.“³⁰⁰ Die Information, die der Vortrag selbst über diese umgeleitete Energie nachträglich nach Europa bringt, um beide Sphären in das Bewusstsein einer vergangenen Gleichzeitigkeit zu bringen, endet dabei mit einem, umgekehrt dunklen Blick auf die gegenwärtige Situation, in der der Vortrag selbst sich befindet: „Nach der Periode des großen Aufschwungs kommt jetzt die Welt in ein totes Geleise.“³⁰¹

Er stellt also in dieser sicherlich so unerwarteten wie bemerkenswerten Formulierung erstens seine eigene Gegenwart selbst als Zeit des Stillstands und der Paralyse dar.

297 Ebd., S. 342. 298 Ebd. 299 Ebd. 300 Ebd., S. 342-343. 301 Ebd., S. 344.

Zweitens nimmt sie Motive vorweg, die er in den darauffolgenden Texten der Jahre 1922 und 1923, die ich bereits zitiert habe, erst eigentlich explizieren wird: Auf den sich in Spiralen vollziehenden Aufschwung und auf das der Eisenbahn zugeordnete horizontale Gleis folgt der Stillstand. Diese Formen von Bewegung – Rotation, Fahren in der Vertikale und eben das Stillstehen – scheinen also in ihrer Abfolge reversibel. Denn, wie wir gesehen haben, stellt Lisickijs historischer Abriss technischer Lokomotion die umgekehrte Reihenfolge vor. Der Wille der Geschichte kann sich also schwächen, um seine Richtung zu verkehren. Die in Aussicht gestellte Mobilisierung, die dem Abhilfe schaffen soll, kann in diesem Zusammenhang nicht nur auf „Errungenschaften“ der Vergangenheit zurückgreifen, sie kann auch einstmals „missglückte Versuche“³⁰² fruchtbar machen und ihnen so eine neue Zeit jenseits ihrer vergangenen Gegenwart zur Verfügung stellen. Der oft gebrauchte Begriff „Haltestelle“ („stantsiya“), den er als Charakterisierung seiner eigenen Malerei der frühen 1920er Jahre gibt, ist deshalb offensichtlich auch innerhalb solcher Sistierungen der Geschichte einzureihen. Er zeigt nicht nur den momenthaften Charakter einer neuen Kunst an, die ihre eigentlichen Zwecke noch später erfahren kann, und er weist nicht nur auf die Möglichkeit eines Umstiegs von einer Kunst, nämlich der Malerei, auf eine andere – die Architektur – hin,³⁰³ sondern trägt unauslöschlich das semantische Feld des Wartens in sich.

Während der zirkelnde Aufschwung im Text von 1921 ein Moment unmittelbarer Vergangenheit ist, der grob mit dem Ereignis der Oktoberrevolution verbunden ist, zeichnet er sich in dem 1923 geschriebenen Text *Aus einem Brief* als ungreifbares Bild aus Rauch ab, der nun als Menetekel einer zu erreichenden Zukunft aufsteigt. Hier ist die Spirale sogar selbst Ausdruck einer Pause. Lisickij bemerkt den Brief abschließend, „was mich betrifft, so bin ich mit der Lösung eines einzigen Problems beschäftigt: in den Arbeitspausen rauche ich mein Pfeifchen und beobachte, in welchen Kurven der Rauch aufsteigt.“³⁰⁴ Die Pause, in der er sich als Künstler hier selbst darstellt, die sich jetzt als zu dem analog zeigt, was er zuvor als „totes Geleise“ charakterisiert hat, ist hier unmittelbar an die vorausgehende Archivierung der eigenen Malerei in der Horizontale gebunden. Die Extremisierung des Entzugs der Kunst aus der Gegenwart ereilt hier den Künstler in seiner Aktivität, um ihn als Subjekt so weit freizusetzen, dass dadurch zugleich in der damit verbundenen leeren Zeit ein neues Bild erscheint. Rauch in Spiralen und statische Horizontale des Archivs sind so auch hier, wie zuvor Aufschwung und totes Geleise, als strukturelle Formen einer Raumauslegung unmittelbar miteinander verbunden.

Das Bild der Pause ist dabei sicherlich auch ein profanisierendes Bild von Malevičs angekündigter Ruhe und Schwerelosigkeit. In dieser Pause wird aber nichts weniger als die suprematistische Malerei aufgehoben. Das Nichtstun, das Malevič unter dem Begriff „Faulheit“ (len'), zur eigentlich Essenz des Menschen erhebt,³⁰⁵ ist in Lisickijs Brief aber wesentlich ambivalenter. Denn Pause ist hier auch eine Zeit, in der sich

302 Ebd. **303** Die oft zitierte Wendung, *Proun* sei die „Umsteigestation von der Malerei auf die Architektur“ geht auf die Phrase „Haltestelle auf dem Aufbauwege der neuen Gestaltung“ zurück. (Lissitzky (1922c) 1967, S. 348). Im Russischen lautet die Wendung: „stantsiya po puti sooruzheniya novoi formy.“ *Stantsiya* meint nicht nur den Bahnhof und das Werk, sondern eben vor allem die Haltestelle und den Haltepunkt. Das semantische Feld der Veränderung hat dabei oft das Feld des Wartens überdeckt. **304** Lissitzky (1923f) 1967, S. 342. **305** Malevich Essays, Vol. 4, 1978, S. 73–85.

ein Problem stellt, das nicht ohne Weiteres durch weitere künstlerische Aktivitäten gelöst werden kann: das Problem der musealen Installation der Kunst. Als erzwungene – sie mag nun nicht mehr im Russland des Bürgerkriegs, nach der Oktoberrevolution, situiert sein – ist sie strukturell mit dem zu verbinden, was Lisickij dort als notwendige Verschiebung und Kompensation beschrieben hat: Wie der Drang zu Bauen – an anderer Stelle charakterisiert er diesen sogar als „Baufieber“³⁰⁶ – mit einer Bauparalyse konfrontiert ist, die diesen Impuls in das Feld der Straßendekoration, des Theaters und eben der Malerei verschiebt, die selbst wiederum Teile eines sich neu akkumulierenden Archivs werden, so ist Lisickij im Zusammenhang des europäischen Kunstmarkts mit dem ähnlichen Problem konfrontiert, nämlich dass sich dort, wenn auch aus anderen Gründen, kein Feld für differente Produktionsformen öffnet. Die Impotenz des wartenden Künstlers im Angesicht eines kapitalistischen Kunstmarktes, der zu Wiederholungen im Feld der Malerei zwingt, ist deshalb äquivalent zur sowjetischen Situation, die, er bleibt hier oft vage, wenn nicht durch missliche politische Rahmenbedingungen so doch sicher durch materielle Knappheit gekennzeichnet ist. Das „Minimum an Papierquanten“,³⁰⁷ von dem er in Bezug auf die Möglichkeiten der Publikation der Zeitschrift *G* spricht, und die er als deren schwache materielle Voraussetzung angibt, die ihn auch in Berlin 1922 treffen – ein Ort, der ansonsten für ihn die nachträgliche Sichtbarkeit von bereits zuvor in Vitebsk konzipierten Buchprojekten wie im Fall von *Pro 2* □ (*Für zwei Quadrate*, 1922) ermöglicht, zeigt also sicher Deprivation an. Als Effekt einer langen Zeit „der Zerstörung, der Belagerung, der Unterwühlung“³⁰⁸ betrifft dieses Minimum die bloßen Möglichkeiten künstlerischer Praxis und schwächt sie.

Nikolaj Hardžiev schreibt in einem Text aus dem Jahr 1962 lakonisch über Lisickijs Arbeit in Vitebsk: „Das Fehlen einer Druckerei hinderte ihn nicht, gleich seinen Architekturprojekten, einen neuen Buchtyp nach dem modernen Stand der polygrafischen Technik auszuarbeiten.“³⁰⁹ Signifikant ist daran, dass die Reduktion des vorhandenen künstlerischen Materials auf ein Minimum sich, auch wenn es eine primitive Situation technischer Zurückgebliebenheit anzeigt, in Lisickijs Fall mit der von ihm projizierten Zukunft der Kunst in gewisser Hinsicht überlappt. Denn was so im Rückblick ins Register der Not und des Mangels geschrieben ist – nur noch ein Minimum, bisweilen gar kein Papier oder sogar, wie Hardžiev schreibt, das Fehlen einer Druckerpresse überhaupt, ist im Gegenzug präzise, was Lisickij selbst als zu erreichenden und im Moment der Äußerung auch utopischen Zustand darstellt. Tatsächlich ist es nämlich gerade die Abschaffung oder die Überwindung des Papiers und damit aber auch des mechanischen Drucks einer Druckerpresse, die für Lisickijs Theorie einer neuen Typografie und der Buchgestaltung fundamental sind. 1923 schließt er deshalb den kurzen, in der Zeitschrift *Merz* veröffentlichten Text *Topographie der Typographie* mit dem anvisierten Telos der „ELEKTRO-BIBLIOTHEK.“³¹⁰ Die in Signale überführten Bücher, die, wie er hier paradoxal und hyperbol zu verstehen gibt, „die *Unendlichkeit der Bücher*“ selbst hinter sich lassen,

306 „Das Bauieber, wie wir es heute durchleben, ist so groß.“ (Lissitzky / Ehrenburg (1922) 1967, S. 345). 307 Ebd. 308 Ebd.

309 Nikolaj Hardžiev, El' Lisickij - konstruktor knigi, in: Iskusstvo knigi 3. 1958-1960, Moskau 1962, S. 145–161; gekürzt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 384. 310 Lissitzky (1923c) 1967, S. 360.

hätten damit aber keinen ihnen zugehörigen begrenzten Raum mehr: weder als Innenraum des Buches, Zwischenraum der Seite oder als architektonischen der Bibliothek.

Die nummerierten acht Thesen, aus denen der manifestartige Text besteht, laufen also auf die Aufhebung dessen zu, wovon der sie überschreibende Titel spricht: eine wirkliche Topografie. Denn wovon am Ende der Thesen die Rede ist, kennt keine konventionellen Orte mehr. Wenn These 1 von der Feststellung ausgeht, dass Typografie es nicht mit Akustik, sondern mit einer analytischen (und nicht ästhetischen) Visualität zu tun hat, in der die Augen gleich dem neutralen Licht eines Scanners die Seite abtasten – „Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört“³¹¹ – so schließt eben These 8 mit der schlussendlichen Aufhebung dieser Bedingung: „Der gedruckte Bogen [...] muss überwunden werden.“³¹² (Wir erinnern uns: Ausgangspunkt dieser Forderung ist zugleich der schlichte Mangel an Papier.) Wie kann aber eine solche Überwindung des gedruckten Bogens von statten gehen? Dabei zeigt sich, dass innerhalb dieses Entwurfs die Auflösung der finiten Objekthaftigkeit des Buches nur über die Reflexion seiner Materialität selbst stattfinden kann. Das heißt, durch ihre Explikation. Lisickij bringt es so auf den Punkt: „die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes.“³¹³ Wie das future Ende des Buches mit dem historisch regressiven Zustand der Deprivation blitzartig eine Konstellation herstellt – denn es ist vielleicht nicht so, wie Hardžiev meint, dass Lisickij trotz des Fehlens einer Druckerpresse einen neuen Buchtyp erarbeiten konnte, sondern umgekehrt ließe sich sagen, genau aus diesem Grund –, so wird also die Elektro-Bibliothek nicht durch ihre eigene Technik, sondern allein innerhalb der Grenzen des Papiers sichtbar: Gerade weil die Seiten begrenzt sind, kann erfunden werden, was unter These 6 „Die kontinuierliche Seitenfolge – das bioskopische Buch“³¹⁴ genannt ist. Das bioskopische Buch,³¹⁵ in dem die diskreten Seiten zu Gunsten einer – analog zum *Pressa-Leporello* – durchgehenden Faltung aufgegeben sind, dies ist zumindest Lisickijs Auslegung davon, und das damit etwas, das mit dem Leben selbst identifiziert wird, differentiell in sich einlassen kann, ist der erste Moment. Dessen Unendlichkeit ist jedoch nicht aktuell – sie ist als Potenz auf dessen papierenen Grund angezeigt, der Faltung in Richtung Rotation zieht, ohne erstere jemals ganz aufgeben zu können. Das endliche Papier macht sich damit einerseits als Episteme sichtbar. Andererseits durchbricht die Rotation diese Endlichkeit, wo sie an dessen Format rührt. Deshalb proklamiert der Text, was ansonsten völlig unverständlich wäre, unter Punkt 8: „Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit.“³¹⁶ Dieser offensichtliche Widerspruch weist auf den Kurzschluss hin, mit dem sich Finites und Infinites kreuzen. Letzteres ist ein Schein, der sich an Ersterem allein entzünden kann. Nach einem solchen Umschlag findet notwendig eine Naturalisierung dieses Effekts statt, der doch zuerst an den Moment materieller

311 Ebd. **312** Ebd. **313** Ebd. **314** Ebd. **315** Vgl. zum Genre des bioskopischen Buches, das seinen Ausgang von im Buch reproduzierten Ansichten der Reise mit dem Auto nimmt, wie exemplarisch in Otto Julius Bierbaums *Empfindsame Reise im Automobil* (1903): Matthias Noell, *Bioscopic and Kinematic Books Studies on the Visualisation of Motion and Time in the Architectural Book ca. 1900–1935*, in: *Photoresearcher* Nr. 18 (Oktober 2012), S. 44–58. Der Begriff zeigt bereits die Verbindung zum Kino an: Die Skladanowsky Brüder nannten ihren Filmprojektor, den sie 1895 zum ersten Mal in Berlin benutzten, *Bioscop*. (Vgl. dazu: Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Stuttgart 1995, S. 50). **316** Lissitzky (1923c) 1967, S. 360.

Selbstreflexion gebunden war: Die Unendlichkeit erscheint dann als unbefragter Eindruck, der nicht mehr an sein Gegenteil geknüpft ist. Dies ist, was er am Ende mit der Wendung „Unendlichkeit der Bücher“³¹⁷ benennt, die eben selbst abgeschafft werden muss: „die Unendlichkeit der Bücher muss überwunden werden: DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK.“³¹⁸ Das Manifest muss deshalb widersinnig erscheinen, weil es von Unendlichkeit immer in zweierlei Hinsicht spricht. Abzuschaffende Unendlichkeit, die idealisierter Schein geworden ist, und anzustrebende, die nur im Regress auf materielle Beschränkung und damit in alten Formen aufgezeigt werden kann. Das technische Futur, das das Manifest an sein Ende stellt, ist somit, erstens, nie erreichbar. Der Text spricht nicht, auch wenn ein schneller Durchgang durch die fortlaufenden Thesen es vorschnell vielleicht annehmen lassen könnte, von einer Ablösung des Materiellen zugunsten einer freien Unendlichkeit, mit der eine solche Geschichte der Begrenzungen beendet wäre. Dieses Futur ist, zweitens, in diesen Genesen nie durch den Ingenieur oder eine Autopoiesis der Technik selbst denkbar, sondern durch historische Gefäße, die ihr Format negieren können. Was endlich 1927, in Lisickijs wohl ausgereiftestem Text zum Thema der Buchgestaltung, als die seine Gegenwart beherrschende Tendenz der Auflösung materieller Schwere begriffen wird – „Die Idee, die heute die Masse bewegt, heißt Materialismus, aber was eben die Zeit charakterisiert, ist die Dematerialisation“³¹⁹ –, weist so immer auf das letztlich ökonomisch bestimmte Fehlen von Material zurück. Er beschreibt in diesem Zusammenhang die einsetzende Dematerialisation als Abbau einer anschwellenden Last des Materials: „die Korrespondenz wächst, die Menge der Briefe, das beschriebene Papier, das verbrauchte Material schwillt an, da entlastet das Ferngespräch. Dann wächst das Leitungsnetz, das Leitungsmaterial, da entlastet das Radio.“³²⁰ Ihr Gesetz, das in Gegenzyklen die Technikgeschichte der Kommunikation durchweht, ist einem Naturgesetz vergleichbar, das Druckausgleich herstellt. Es agiert damit aber analog zu den Verschiebungen und Umbesetzungen, die den in Bezug auf die nachrevolutionäre Kunst vorausgesetzten eigentlichen Drang zur Architektur umleiten, um diesen in fremden Feldern ausagieren zu lassen. Dies sind die realen Entlastungen, gegenüber einer idealen Narration. Solche einer letztlich misslichen Lage geschuldeten Umleitungen steuern also auf eine Vermeidung materieller Schwere zu, wie die Technik selbst. Der Flug ist deshalb immer auch ein erträumtes Entkommen. Die List der Dematerialisation geht verschlungene Wege. Die final regulierende Kraft dieser List ist das Gesetz der Homöostase.³²¹

317 Ebd. **318** Ebd. **319** Lissitzky (1927b) 1967, S. 361. **320** Ebd. **321** Ich habe im Verlauf des letzten Abschnitts lose auf ein bestimmtes Vokabular der freudschen Psychoanalyse zurückgegriffen. Vor allem in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) führt Freud das Konstanzprinzip ein, wie es zuvor Fechner in *Einige Ideen zur Schöpfungs- und Entwicklungsgeschichte der Organismen* (1873) mit der Formulierung, dass jede Entwicklung einem Maximum an Stabilität zustrebe, ausarbeitet, um es dort auf den psychischen Apparat anzuwenden. (Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders. *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1999, S. 4–5). Lacan weist zugleich darauf hin, dass dieses Buch letztlich bereits mit nichts anderem beschäftigt ist, als das zu bestimmen, was – das Phänomen der Wiederholung von Träumen weist Freud darauf hin – dieses Prinzip übersteigt: „Es ist das Prinzip der Homöostase, das Freud zwingt, alles, was er ableitet, in Termini der Besetzung, der Ladung, der Entladung, der energetischen Relation zwischen den verschiedenen Systemen zu verbuchen. Nun, er merkt, dass es etwas gibt, das da drin nicht funktioniert. Eben das ist *Jenseits des Lustprinzips*, nicht mehr, nicht weniger.“ (Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Das Seminar, Buch II, 2. Auflage, Weinheim und Berlin 1991, S. 82). Der Begriff der Homöostase selbst wird erst 1932 von Walter Cannon konturiert. (Walter Cannon, *The Wisdom of the Body*, 2. Auflage, New York 1939).

Jeder zirkuläre Aufschwung geschieht dabei auch, weil die ihn tragende Bewegung mit einer letztlich kosmischen Gesetzmäßigkeit konform geht. Das Gesetz eines solchen Ausgleichs hat einen tieferen Grund, den er elliptisch so angibt: „Die gleichmäßige Rotation der Weltkörper im Gleichgewicht halten.“³²² Rotation und Aufschwung geschehen, weil sie der Form der Drehung der Gestirne selbst gleichen.³²³ Dass sich diese Drehungen, zumindest aus Perspektive der Erde, um die Sonne zentrieren, ist, in Bezug auf Malevičs einst mitproklamierter Negation dieser Sonne als natürlichem Licht, dem die Malerei der Vergangenheit, egal wie stark sie sich auch sonst von den Gesetzen der Repräsentation natürlicher Erscheinungen gelöst haben mag, am Ende immer unterworfen war, eine vielleicht nicht zu vernachlässigende Tatsache. Sie bindet solche Erleichterungen und Dispersionen der Schwere an etwas zurück – die Sonne als Energiequelle und Möglichkeit von Sichtbarkeit –, kurz gesagt, an eine Ökonomie, die dies an einen zyklischen Kreislauf bindet.³²⁴ Die gleichmäßige Rotation der Gestirne und Planeten ist so das Ideal und die Norm. In gewisser Hinsicht kauft Lisickij so dem historischen Materialismus seine Naturläufigkeit ab, die eingestellt ist in die große Rotation der Sphären, die am Ende das Nichts des Universums mit alles umfangenden Kugeln und Kreisen eines alten Kosmos abwehren.

Ein solcher Gleichklang geschieht aber trotz allem nicht von selbst. Das Angleichen an die Natur muss von Menschenhand hergestellt werden. Natur geschieht nicht, sondern ihr muss politisch zu ihrem Recht verholfen sein. Lisickij muss deshalb als Auslöser solcher Erleichterungen auch das adäquate Subjekt – die modernen Massen – in seine Rechnung einbeziehen, die, wie er meint, der eigentliche „Auftraggeber“ solcher Dematerialisationen sind: „An erster Stelle bestimmt der Verbraucher mit seinen Forderungen die Änderungen, d. h. die Gesellschaftsschicht, die den ‚Auftrag‘ stellt.“³²⁵ Die Versicherung in Bezug auf natürliche Tatsachen ist also nie ganz gegeben. Denn das Subjekt, das doch die *causa* jeder Dematerialisation sein soll, ist nicht ohne Weiteres vorhanden, sondern eben dem historischen Materialismus überantwortet. Er muss als politische Kraft dieses Subjekt vielleicht nicht faktisch herstellen, so doch zumindest als gesellschaftliche Kraft freisetzen. Deshalb erklärt sich, woraus die Paarung von Materialismus und Dematerialisierung, die doch auf den ersten Blick widersprüchlich scheinen muss, ihren eigentlichen Sinn erhält. Der Wille der Massen muss hergestellt werden, der den Auftrag bringt, dass sich die Produktion im Ganzen wieder mit den kosmischen Gesetzen verbindet, die auf Leichtigkeit gepolt sind. Der Materialismus kann so dem kosmischen Grund gerecht

322 Lissitzky (1924a) 1967, S. 352. **323** Hier scheint sich Lisickij einmal mehr an Tatlins *Monument* zu orientieren, dessen gebaute Schräge nicht nur dem Neigungswinkel des Planeten entspricht. Es wiederholt auf seinen unterschiedlichen Etagen die Drehung der Erde in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, um sich so in die alles tragende planetare Bewegungsform schlechthin, als alles umfassendes Naturgesetz, einzustellen. **324** Die Sonne nimmt hier eine die Entwicklung der Kunst leitende Rolle ein, auch wenn deren Gesetze sich immer wieder auflösen müssen, um Unendlichkeit durch Rücksprünge darstellen zu können. Auch Malevič beschäftigt sich, wie das letzte Kapitel dieser Untersuchung zeigt, in den 1920er Jahre erneut mit der Rolle der Sonne und ihrer Verbindung zur Malerei. Gleichzeitig entwickelt Georges Bataille, angefangen mit dem 1927 geschriebenen Gedicht *L'Anus Solaire* eine Ökonomie der Sonne, die nicht, wie Malevič dies in den 1910er Jahren noch denkt, notwendig in einen geschlossenen Kreislauf, der auf Zwecke gerichtet ist, gefügt sein muss, sondern selbst als Verschwendung und Kraft der Zerstörung begriffen werden kann, die, als exkremistische Gabe, die Ökonomie des Menschens überlastet und übersteigt. (Vgl. George Bataille, *L'Anus Solaire. Suivi de sacrifices* (1932), Paris 2011). Es zeigt sich, dass auch Malevič in den späten 1920er Jahren wohl darüber nachdenkt, ob nicht der Sonne selbst eine Kraft der Zerstörung und der Deformation innewohnen könnte. **325** Lissitzky (1924a) 1967, S. 352.

werden und am Ende Dematerialisationen schaffen. „Die Ruhe der Natur“³²⁶ ist so die aus der Ferne wirkende, opake Regel, der aber der Geschichtsverlauf politisch angemessen werden muss. Um sie erreichen zu können, braucht es den Agitator des Materialismus, der die Massen als den eigentlichen Erfinder neuer Techniken einsetzen kann, damit nicht die Technik selbst von anderen Kräften übernommen wird, um in katastrophale Statik und bleierne Schwere abzurutschen.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass Lisickij eine Parallelisierung zwischen Formen der Bewegung und der Entwicklung der Architektur skizziert. Menschlicher Gang führt zum rollenden Rad, das am Ende, vermittelt durch den Propeller, den Kontakt mit der Erde verliert. Auch 1928, in dem hier angeführten Text *Unser Buch* tauchen solche Gegenüberstellungen auf, die hier jedoch auf die Übertragung von Sprache bezogen sind. Während die artikulierte Sprache als ephemere und orale dort dem aufrechten Gang entspricht, den er nicht als natürliche Tatsache, sondern eben selbst unter der Rubrik „Erfindung“ verbucht, so ist dort das Analogon zum Rad die Erfindung der Schrift. Gutenbergs Buchdruck steht also in einer dort aufgestellten historischen Tabelle überraschenderweise der Supplementierung der Mobilität durch tierische Kraft gegenüber, die als Vorform des Motors den Wagen zieht.³²⁷ Dies muss sicherlich allein deshalb überraschen, weil solche Vergleiche gerade nicht als historische Gleichzeitigkeiten auslegbar sind. Wer wollte ernsthaft annehmen, dass kein Wagen von einem Büffel oder Pferd gezogen wurde, bevor Gutenbergs bewegliche Lettern erfunden waren? Warum stellt Lisickij sie also gegenüber? Was wäre ihr Gemeinsames, wenn sie sich schon nur sehr bedingt eine historische Zeit teilen? In beiden Fällen, so ließe sich sagen, ist der Körper des Menschen vom Ort der Produktion – die Bewegung von Gütern, das Schreiben von Text – auf Distanz gebracht. Das Tier ersetzt den menschlichen Körper als Zugkraft wie die Lettern und der Druck die schreibende Hand. Beide Formen ermöglichen dabei eine größere Verbreitung von Waren über weite Distanzen, seien es Lebensmittel oder Texte. Mobilität ist also in beiden Fällen mit einer Freisetzung des menschlichen Körpers verbunden.³²⁸ Beide Minimieren dabei die Fundierung menschlicher Produktion durch einen bestimmten Ort: Wie die Schreibfläche ersetzbar wird und der Akt des Schreibens selbst, so kann der Handel über weite Distanzen, ermöglicht durch die Zugkraft des Tieres, die Subsistenzwirtschaft der an einen Ort gebundenen Agrarproduktion aufbrechen. Eine Ökonomie des Tausches und die Regierung durch gedruckte Schrift sind aufeinander bezogen. Lisickij schreibt, um allen Einwänden

326 Ebd. **327** Lissitzky (1927b) 1967, S. 362. **328** In Leroi-Gourhans spekulativer Paläontologie ist die Tiergesellschaft der Agrarwirtschaft die Schwelle, an der er eine „Befreiung des Technikers“ einsetzen sieht. Diese Befreiung, die zwischen einer zyklischen Zeit der Wiederholung und deren Verfall steht, ist nicht nur eine Befreiung der Hand von der Erde und der Arbeit, die zur Schrift führt. Das durch die Arbeit der Tiere und die Sesshaftigkeit akkumulierbare Kapital toter Zeit setzt damit die Möglichkeit eines sich von der Erde lösenden Codes, als Regierung des Symbolischen, frei. (Vgl. André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt am Main 1980, S. 218). Die befreite Hand zeichnet den Menschen aus und zwar nicht durch ihre Form: „Menschlich ist die menschliche Hand durch das, was sich von ihr löst, nicht durch das, was sie ist.“ (Ebd., S. 301). Am Ende dieser Befreiung der Hand steht aber in Leroi-Gourhans Geschichte ebenfalls deren Verkümmern zur Pflanze, die, wenn sie selbst nicht einmal mehr schreiben muss, nichts mehr kann. Dies ist, offensichtlich, für unsere Analysen von Belang, denn sie schreiben ein Ende der Geschichte des Menschens an den Horizont. Leroi-Gourhan geht so weit, von dieser Verkümmern der Hand die notwendige Abschaffung des *homo sapiens* abzuleiten: „es lässt dem Menschen aber keine andere Möglichkeit, als darauf zu verzichten ein *homo sapiens* zu bleiben, um irgend etwas, vielleicht Besseres, in jedem Fall anderes zu werden.“ (Ebd., S. 318). Die französische Originalausgabe ist in zwei getrennten Bänden erschienen, die im Deutschen in einem zusammengefasst wurden (André Leroi-Gourhan: *La geste et la parole*, Bd I: *Technique et langage*, Paris 1964, Bd. II: *La mémoire et les rythmes*, Paris, 1965).

einer positiven historischen Kulturwissenschaft sofort den Wind aus den Segeln zu nehmen, einfach: „Ich stelle folgende Analogie auf.“³²⁹ Die thetischen Gegenüberstellungen also scheinen kaum an historischer Synchronizität interessiert. Im Gegenteil – und dies ist die zweite Auffälligkeit – sie zeichnen Ungleichzeitigkeiten massiv in ihre synchrone Perspektive ein.

Gutenbergs Buchdruck hat sich gegenüber dem Ochsenwagen um Jahrtausende verspätet. Was dabei alle Parallelisierungen verbindet, scheint der Umstand zu sein, dass in diesem Entwurf der „allgemeine Verkehr“ dem „Gedankenverkehr“ immer voraus ist. Oder zumindest – dies ließe sich sagen, ohne in paläontologische Spekulationen verfallen zu müssen, die sich fragen, ob nun der aufrechte Gang der Sprache vorausgeht, oder nicht vielmehr umgekehrt – diese Verschiebungen und Ungleichzeitigkeiten treten in diesem Verlauf der Kulturgeschichte immer deutlicher zu tage. Die Mobilisierung des menschlichen Körpers zeigt sich als Primat, dem alle anderen Formen der Bewegung folgen. Das Denken (und die Repräsentation selbst) als Überbau kommt deshalb als letztes Glied und letzter Effekt in dieser Kette. Es ist einer langen Leitung unterworfen, die sich dem Bewusstsein des Menschen notwendig entziehen muss. Seine materielle Fundierung durch Bewegung liegt zu weit zurück. Wenn Lisickij in diesem Zusammenhang von einem „Niveau der Zeit“³³⁰ spricht, ist deshalb kein vergehender Moment damit gemeint, sondern etwas, das sich als breites Plateau durch die Geschichte zieht. Den letzten und die Gegenwart selbst bestimmenden Erfindungen des allgemeinen Verkehrs – Auto und Aeroplan – können, eben weil solche Verspätungen strukturell statthaben, deshalb in der Tabelle auf seiten der Sendung von Sprache nur noch Fragezeichen entsprechen. Dem Grundzug der Bewegung, der die Anthropogenese selbst in Gang setzt und prägt, folgt die Medialisierung der Sprache, die am Ende nicht mehr von einem Körper gesprochen werden muss.

Das eigentliche Objekt des Textes, nämlich das Buch, zeigt sich so als äußere Hülle einer eben völlig veralteten Technik – dem von Tieren gezogenen Wagen. Der Text trägt dem in der Tabelle artikulierten Druck auf die Form des Buches dadurch Rechnung, dass er sich in Widersprüche verstrickt. Sie scheinen mir wert, expliziert zu werden: Denn den aufgestellten Analogien unmittelbar folgend, begründet nun Lisickij seine Gegenüberstellung so: „Ich zeige diese Analogien auf, um zu beweisen, dass, solange das Buch noch als handgreiflicher Gegenstand nötig sein wird, d.h. durch selbstlautende oder kinolautende Gestaltung noch nicht verdrängt ist, wir von Tag zu Tag neue grundlegende Erfindungen auf dem Herstellungsgebiet des Buches erwarten müssen, um auch hier das Niveau der Zeit zu erreichen.“³³¹ Er behauptet also, dass das Buch noch objektive Notwendigkeit besitzt. Seine Ersetzung durch den Film oder eben das Fernsehen – dem Radio, das viel eher bereits die Lebenswelt der Menschen bestimmen mag, fehlt die Möglichkeit des Visuellen – ist keine Angelegenheit ihrer Erfindung selbst. In Übereinstimmung mit seiner Medientheorie, die eine politische Theorie in sich trägt – der technisch wieder befreite Körper als extatischer Rest, der den Horizont und Abschluss seines historischen Narrativs bildet, steht dafür ein – ist die eigentliche Durchsetzung solcher Medien

329 Lissitzky (1927b) 1967, S. 362. **330** Ebd. **331** Ebd.

im Bestfall an den Willen politischer Subjekte gebunden. Auf sie gründet diese Notwendigkeit, die aber zugleich eine Verzögerung der Abschaffung des Buches mit sich bringt. (Der blinde Fleck davon bleibt, nicht denken zu wollen, dass Politik auch ganz anders verlaufen kann, das heißt, das neueste Technik gesellschaftlich von Kräften durchgesetzt wird, die andere sind als die phantasmatischen Massen.)

Dass Innovation innerhalb der Grenzen des Buches stattfinden wird, hat hier also etwas mit der Einschätzung einer politischen Situation zu tun. Es ist einerseits obsolet, nimmt man die Mobilitätsformen im Realverkehr der Körper zum Maß. Die Innovationen, die innerhalb dieser Form stattfinden, sind deshalb auch, wie er explizit sagt, Teil einer Krise. Innovation und Krise sind kongruent: „Ja, wir haben noch heutigen Tages für das Buch als Körper keine neue Gestalt, es ist noch immer ein Einband mit Umschlag und Rücken und Seiten [...] Vielleicht ist die neue Arbeit im inneren des Buches noch nicht soweit, um sofort die traditionelle Buchform zu sprengen.“ Und weiter: „Ungeachtet der Krisen, die die Buchproduktion zusammen mit anderen Produktionen erfährt, wächst der Buchgletscher mit jedem Jahr.“³³² Die Krise spiegelt sich also in einer enormen Überproduktion. Sie führt nicht zu einer Schwächung und einer Verminderung, sondern zu einer Maximalisierung der schier materiellen Präsenz des Buches, die aber gerade nicht einfach als Blüte missverstanden werden sollte. Denn wie die Malerei und das Theater, auf die Lisickij zuvor im Text als vergleichbare Kunstformen eingeht, ihre eigentliche Zeit der Meisterwerke bereits hinter sich haben, so sieht sich auch die Produktion der Bücher an eine Vergangenheit gebunden, die er als ihre eigentlich revolutionäre und avantgardistische beschreibt. Denn:

„Um die Erfindungen wachsen mit der Zeit verschiedene Variationen desselben Themas auf machmal zugespitzter, machmal abgeplatteter, aber selten wird die erste Urkraft erreicht [...] Jedenfalls hat Gutenberg, der Erfinder des Systems der beweglichen Lettern, mit diesen Mitteln ein paar Bücher gedruckt, die als Höchstleistungen der Buchkunst dastehen. Weiter folgen einige Jahrhunderte ohne grundlegende Erfindungen.“³³³

Analog zu Viktor Šklovskijs Kunsttheorie, die im sinnlichen Effekt des Kunstwerks sein eigenes Ziel sieht, ein Effekt, der aber durch Wiederholung immer wieder abgenutzt wird und damit einem Automatismus unterworfen wird, der seine Kraft verschleißt und diese ihm am Ende raubt,³³⁴ sieht Lisickij die Kraft der Kunst an den Moment ihrer Erfindung als spezifisch technisches Medium gebunden. Wenn „die Sinne auf die verbrauchten Mittel nicht mehr reagieren [...], [wird] die Zeit für eine neue Erfindung reif.“³³⁵ Aus diesem Grund ist der Malerei „ihre Schlagkraft verlorengegangen.“³³⁶ „Gesiegt hat das Kino und die illustrierte Wochenschrift.“³³⁷ Wie er aber hier annehmen lässt, dass eine mediale Ersetzung durch neue Medien die Malerei schwächen und verschwinden lässt, legt er umgekehrt wegen genau denselben tech-

332 Ebd., S. 364. **333** Ebd., S. 361. **334** „Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemacht hingegen ist der Kunst unwichtig.“ (Viktor Šklovsky (Šklovskij), *Die Kunst als Verfahren* (1916) in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1969, S. 15). **335** Lissitzky (1927b) 1967, S. 361. **336** Ebd., S. 364. **337** Ebd.

nischen Innovationen nahe, dass sie nun dem Buch zu einer neuen Relevanz verhelfen könnten: „Wir freuen uns der neuen Mittel, die die Technik uns zur Verfügung stellt. Wir wissen [...], dass beim fortwährenden Zuspitzen des Sehnerves [...] wir endlich dem Buch als Kunstwerk eine neue Schlagkraft geben werden.“³³⁸ Die Argumente für eine Arbeit am Buch gehen also über ökonomische Gründe, die eine Durchsetzung neuer Medien noch unmöglich machen könnten, hinaus. Denn diese haben sich hier bereits durchgesetzt: „Gesiegt hat das Kino und die illustrierte Wochenschrift.“³³⁹ Er könnte sie also doch eigentlich in seine Tabelle eintragen und die Fragezeichen löschen. Dass er es nicht tut, ist dem Umstand geschuldet, dass das Buch zum Ort erklärt wird, der über diese Gegenwart hinaus ragen kann. Es ist das Objekt, das eigentlich politisch werden kann. Was man mit seiner Hilfe tun kann, ist, den Verfall seiner Form „sehen zu lernen.“³⁴⁰ Dieser Verfall ist mehr wert als die nur neuen Medien.

Die damit verbundene Akkumulation des Buches zum Buchgletscher, der als „monumentalste[s] Kunstwerk [...] von den Armen Hunderttausender gepackt“ wird – ein solches Packen des Buches steht dem vorherigen „gehätschelt“³⁴¹ werden durch eine Elite entgegen –, deutet auf eine formale Deformation durch die groben Hände der Illiteraten hin, die die andere formale „Arbeit im Inneren des Buches“ zu Ende bringen; eine Arbeit, die dazu da ist „die traditionelle Buchform zu sprengen.“³⁴² Arbeit an der Zerstörung der Form im Inneren und Zerreißen von Außen entsprechen sich also. Als verdeckte Arbeit der Destruktion bringt dieses Werk im Innenraum, vermittelt durch Techniken der Reproduktion – das Buch als Massenware –, seine Form den Händen der Vielen nahe, damit der Funke überspringen kann. Die Aneignung geschieht als Akt der Zerstörung. Erst jetzt – diese Verzögerung scheint notwendig, damit die Geschichte den richtigen Weg nimmt, weil sie von den richtigen Kräften geleitet wird – könnte das Buch sterben. Der Primitivismus des Mediums ist dabei diesem konstitutiv ungebildeten Subjekt in gewisser Hinsicht ähnlich: So wie es das falsche Medium zum falschen Moment ist, kann seine falsche Handhabung durch ein nicht ausreichend informiertes Subjekt die entscheidende Veränderung vollziehen. Das grobe Packen des Buches eröffnet einen neuen Gebrauch und führt so das Medium zurück in die Möglichkeit des Kunstwerks. Dieses ist damit von der einmaligen Erfindung Gutenbergs trotz allem unterschieden. Der Zwilling zum proletarischen Subjekt des *a-visuellen Nicht-Lesens*, das ihm eine neue Form gibt, ist dabei in Lisickijs Entwurf das Kind.³⁴³ Das Noch-nicht der „Übergangszeit“³⁴⁴, in der „wir heute zwischen Radio und Luftverkehr einerseits und ägyptisch-griechischer-romanisch-gotischer Maskerade anderseits“³⁴⁵ stehen, findet im Rückgang auf den *Noch-nicht-Erwachsenen* das geeignete Subjekt. Wie in der illustrierten Wochenschrift, die im Zeichen der Fotografie Text und Bild vermischen kann weil sie beide genau gleich produziert und damit die Dominanz der Schrift gegenüber dem Bild ein Ende nimmt, ist das Bilderbuch als niedrige Form zweiter Ort der Innovation: „Bei uns kommt zu der Menge der illus-

338 Ebd. **339** Ebd. **340** Ebd. **341** Ebd., S. 364 **342** Ebd. **343** Ich bin weder dafür kompetent, noch scheint es mir hier am Ort, genauer davon zu sprechen, denn es würde vor allem einen zu langen Exkurs notwendig machen, aber Walter Benjamins Interesse am Kinderbuch, dass sich historisch parallel zu dem Lisickijs entwickelt, muss an dieser Stelle zumindest genannt werden: Walter Benjamin, Karl Hoberger. *Alte vergessene Kinderbücher* (1924), in: Benjamin GS, Band I, Werkausgabe Band 3, 1980, S. 14–22; und: ders., *Aussicht ins Kinderbuch* (1926), in: Benjamin GS, Band I, Werkausgabe Band 4, 1980, S. 609–615. **344** Lisickij benutzt diesen Term wiederholt, und so auch an dieser Stelle (Lissitzky (1927b) 1967, S. 364). **345** Lissitzky (1924a) 1967, S. 352.

trierten Wochenschrift noch die Flut der Kinderbilderbücher hinzu. Unsere Kleinen erlernen schon beim Lesen eine neue plastische Sprache, sie wachsen auf mit einer anderen Beziehung zu der Welt und zum Raum, zu der Gestalt und Farbe, sie werden auch sicher ein anderes Buch schaffen. Wir aber sind befriedigt, wenn in unserem Buch das lyrische und epische Werden unserer Tage gestaltet wird.“³⁴⁶

Retour

Es sollte mindestens jetzt deutlich geworden sein, wohin dieser ausgreifende Exkurs zu Lisickijs kunsttheoretischen Überlegungen führen soll: nämlich zurück zu dem, was wir an Detailanalysen im Dickicht der „Mosaiksteinchen der Montage“ des *Pressa-Leporellos* aufgefunden haben.³⁴⁷ Das Ziel dieser Lektüren verstreuter Texte ist dabei offensichtlich nicht gewesen, eine Rekonstruktion der Veränderungen, Neuausrichtungen und Justierungen in diesen Entwürfen für eine Geschichte und Theorie der Kunst offenzulegen. Im Gegenteil kam es darauf an, Konstanzen zu rekonstruieren, das heißt, synchrone Schnitte in einer diachron sich entwickelnden, bisweilen stark mäandernden Gedankenbewegung vorzunehmen, um, für den Moment, tatsächlich eine Theorie aus einer Praxis situativen Schreibens zu extrahieren.³⁴⁸ Die Figur des Kindes, mit der beide Hälften – die Lektüre von Bildern und die der Texte – enden, konzentriert dabei ein Denken in sich, das keine einfache Beziehung zu einem technologischen Progress zulässt. Solche Subjekte, die in Lisickijs Theorie der Kunst eine entscheidende Rollen einnehmen, sind in unmittelbarem Bezug zu letztlich ästhetischen Formen gesetzt: das Buch und das Tableau der Malerei stehen dafür ein. Wie die Lektüre der Texte eine auktoriale Funktion eher freilegen als destruieren wollte, so sehr gleicht sie in dieser Hinsicht der Lektüre des *Leporellos*, die ebenfalls und offensichtlich sich nicht zum Ziel gesetzt hatte, das Projekt als Beispiel sich in seinem Umfeld ereignender künstlerischer Tendenzen zu nehmen: Das sowjetische Projekt der Faktografie wäre dafür eine vielleicht mögliche Referenz.³⁴⁹ Genauso kommen in dieser Lektüre Bezüge zu einer ihm zeitgenössischen, sowjetischen Propagandapolitik nur am Rande vor. Ich möchte damit am wenigsten implizieren, dass all dies nicht ertragreich, oder eben methodisch angezeigt wäre. Die Lektüre platziert sich in Bezug darauf als vielleicht nicht weniger prekärer Versuch, die Möglichkeit zu bestimmen, in wie weit dieses Projekt nicht

346 Lissitzky (1927b) 1967, S. 364. **347** So bestimmt Lisickij selbst, in einem ebenfalls auffällig historischen Vergleich, die Struktur der Fotomontage. [El' Lisickij, Hudožnik v proizvodstvo, in: Vsesoūznaâ poligrafičeskaâ vystavka, Moskau 1927, S. 3–8; dt. in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 116]. **348** Dass Lisickijs Schreiben sich einem solchen Zugriff stark verwehrt, ist mir bewusst. Es deshalb als inkohärent abzutun, schiene mir aber noch weniger hilfreich als die Forcierung, die sicherlich auch nötig ist, um ihm ein tentatives Theoriegebäude zu entnehmen. **349** Dies ist, ich habe zu Beginn darauf wie auf die damit einhergehenden Probleme hingewiesen, Buchlohs Intuition. Mir scheint nur Lisickijs Werk wenig in diese Bewegung subsumierbar, der er nie explizit angehört hat, auch wenn es ab und an Themen gibt, die vor allem durch das Sujet der Ausstellung vorgegeben sind, die sich von selbst anbieten würden, sie eben als faktografisch zu lesen. Darüber hinaus ist genauso das eigentliche Medium – die Handelsausstellung im Westen – wenig geeignet, um sie tatsächlich dem faktografischen Projekt einzugliedern. Ich werde auf dieses Medium am Ende zurückkommen.

oder nicht einfach Ausdruck einer Aufgabe künstlerischer Subjektivität im Namen einer Politik, eines Programms – oder sei es nur einer kollektiven Praxis – ist. Anders gesagt: Der nicht weniger idealisierten Perspektive, in der ein Werk zum Effekt oder Beispiel implodiert, stelle ich die Rekonstruktion einer dazu diametral entgegengesetzten Phantasie entgegen. Dies ist die theoretische Erwartung, die der Text an sich selbst stellt. Er ist damit als methodischer Lackmustest angelegt, der auf die kritische Frage, die sich eingangs gestellt hat, nämlich, inwieweit dieses Werk Teil einer Geschichte des Modernismus sein kann, zumindest Anzeige geben will.

Bevor Lisickij die Arbeit für den sowjetischen Pavillon auf der *Pressa* in Köln beginnt, ist er 1927 als Organisator der *Polygraphischen All-Unions-Ausstellung* (*Vsesoúznaâ poligrafičeskââ vystavka*) in Moskau tätig, für die er nicht nur die Ausstellungsarchitektur und den Katalog (zusammen mit Solomon Telingater) gestaltet.³⁵⁰ Er veröffentlicht dort auch einen kurzen, aber prägnanten Text, in dem er die Rolle der Kunst in der „Epoche der polygraphischen Industrie“³⁵¹ umreißt, in der die „vor der Staffelei gesammelten Erfahrungen auf die Erfahrungen der Fabrik, der Maschine [...] übertragen“³⁵² werden. Denn tatsächlich – in diesem Text wird es am deutlichsten – sieht Lisickij die in seiner Gegenwart durch die Fotomechanik bestimmte Druckgrafik, die sich immer noch in Buchform präsentiert, als den eigentlichen Nachfolger der Malerei. Die Malerei ist der explosive Samen, der als fotografisches Bild in die historisch ebenso sehr veraltete Buchform eingelassen wird, bevor diese von Außen im reifen politischen Moment bersten kann. Die Energie, die für ein einzelnes gemaltes Bild aufgewendet werden muss, ist schlicht zu hoch, setzt man sie in Relation zur quantitativen Rezeption, die es erreicht. Wenn wir zuvor gesehen haben, dass er die fotografische Technik als Trennung zwischen Hand und Fläche der Inskription artikuliert, so stellt er dieser Trennung hier eine andere zur Seite. Sie schneidet die Hand des Künstlers – an einer bestimmten Stelle im Produktionsprozess – vom Werk ab. Sie markiert das notwendige Verlassen des Ateliers, das zuvor noch Beginn und Ende der Arbeit in sich tragen konnte: „Die Arbeit des Grafikers begann und endete an seinem Arbeitstisch.“³⁵³ Die eigentliche Begegnung mit der Produktion markiert deshalb nicht die Aufgabe repräsentationaler Bilder, sondern den Zwang das Studio zu verlassen, um die „Besonderheiten des fotomechanischen Prozesses“³⁵⁴ zu studieren. Dieses Verlassen meint aber auch hier nicht die Aufgabe der Zeichnung per Hand, die nämlich in Lisickijs skizzierten Propädeutikum die Bedingung für den „Aufbau ihrer künstlerischen Sprache“ bleibt. „Man kann es die Grammatik und Syntax des künstlerischen Aufbaus nennen.“³⁵⁵ Die „freie Zeichnung“³⁵⁶ als Basis der Reproduktion ist notwendig, auch wenn sie zugleich die Individualität des Autors, bevor sie in den objektiven Aufschreibesystemen verschwindet, durch das strenge Regelwerk eines wie die Sprache selbst organisierten Baus aus Linien auslöschen soll. Am Ende dieses Dispositivs steht die Schwellenfigur des Fotogramms, das als Nachfolger der Montage „mit Licht auf lichtempfindlichem Papier gemalt wird“³⁵⁷, um so die Trennung zwischen einer Zeichnung per Hand, Montage und gedruckter Grafik in einer an der Malerei selbst auch

350 Es ist äußerst wahrscheinlich, dass genau diese Arbeit ihn für die Ernennung zum künstlerischen Leiter des sowjetischen Pavillons kurz darauf ausgezeichnet hat. **351** Ebd. **352** Ebd., S. 113. **353** Ebd., S. 115. **354** Ebd. **355** Ebd., S. 114. **356** Ebd. **357** Ebd., S. 117. In dieser Hinsicht ist Buchlohs Charakterisierung des Textes als Ort einer Theorie der Fotomontage ein wenig verfehlt, denn die Montage steht hier kaum im Zentrum einer historischen Genese. (Vgl. Buchloh 1984, S. 102–103).

etymologisch orientierten Kunstform – Lisickijs Worterfindung *fotopis'* (Фотоисъ) steht dafür ein, das sich an das russische Wort für Malerei, nämlich *živopis'*, anschmiegt – wieder aufzuheben.³⁵⁸ Das begrenzte Format des Papiers verlassend, ist das Licht, am Ende angehalten – die Transformation des urbanen Raum in Amerika stellt das Modell – in Form von Leuchtreklame, die Architektur selbst nicht nur ihrer festen Schwere zu berauben. Das Licht erhebt die Architektur zum Spektakel der Bildse-miose: „Das Grotleske. New York. Der Broadway nachts. Die Leuchtreklame verwandelt die Straße in ein unheimliches Schauspiel. Aufflammen von Lichtern und Leuchtschrift.“³⁵⁹ Nicht nur der beleuchtete *Große Stern* trägt dieses Streben in den Innenraum der *Pressa*. Im Leporello ist es, angezeigt durch Fotografien desselben in der Dunkelheit, erhöht. Die das Leporello abschließenden Fotografien zeigen die Ausstellung selbst von außen, bei Nacht, wo sich, verstärkt durch den Spiegel der Wasserfläche des Rheins, ihr Leuchten in das Stadtbild einträgt. (Abb. 32)

Solche nahtlosen Synthesen muss das Leporello ausbremsen. Denn der Schnitt der Montage, auch wenn er durch die fotografische Reproduktion mehrfach figural gebrochen ist, regiert immer noch die Genese der Bilder. Wir haben gesehen, dass er hier, zum einen, auf die notwendig endliche Materialität verweist, in die das Bild auf Papier, gefaltet in die Buchform, eingelassen ist. Zum anderen ist er das Mittel einer Trennung: eines eben nur dargestellten Körpers von sich, der nichts mehr tun kann, denn als Rest zu persistieren. Die Absorption der Subjekte, die dort zwischen Selbstvergessenheit, -verlust und -verdoppelung oszilliert, ist in eine temporale Struktur des *Noch-nicht* und *Nicht-mehr* eingelassen. Diese betrifft dabei, in Parallele, die Materialität, Form und technische Verfasstheit des Leporellos selbst. Dargestelltes Subjekt und Werk stehen deshalb in einem zutiefst analogen Verhältnis. Die schwer zu bändigende Lateralität des Bildes, das sich am Modell des Zelluloidstreifens orientiert und das am Leser „vorüberziehen“ soll, faltet sich jenseits der Möglichkeit der Lichtprojektion in den Katalog zurück. Die Montage trägt durch ihre kompositorische Struktur und Faltung zugleich eine Ebene kontingenter Rekombination jenseits ihrer linearen Seitenfolge in sich. Das Papier, das wir blättern und greifen, ist dabei nicht der singuläre Grund auf dem das Bild ruht. Als multiples, kann es immer auch anders und woanders sein. Dennoch bleibt die Montage hinter ihren eigenen Ankündigungen zurück. Ein letztes Symptom für einen solch problematischen Status des Bildträgers scheint mir in einem signifikanten, aber, so weit ich sehe, überraschenderweise in der Literatur völlig übersehenen Umstand zu liegen, der das in der Ausstellung gezeigte Foto-Fresko in seiner Materialität betrifft. Im Katalog ist nämlich die ansonsten durch die dokumentarischen Fotografien selbst schwer nachzuvollziehende Materialität der Arbeit folgendermaßen spezifiziert: „Aus [...] Photomaterial [...]“

358 Lisickij entwickelt diesen Begriff 1929 weiter, und zwar in dem gleichnamigen Text: Vgl. El' Lisickij, *Fotopis*, in: *Sovetskoe foto*, 15. Mai, 1929, S. 311; Peter Nisbet hat von diesem Text eine englische Übersetzung angefertigt. (siehe: Lissitzky (1929) 1990, S. 70). Für die Korrelationen zwischen Lisickijs eigener fotografischer Praxis und dem Begriff siehe: Margarita Tupitsyn, *After Vitebsk: El Lissitzky and Kazimir Malevich*, 1924–1929, in: Perloff / Reed 2003, S. 177–195. Es wäre in diesem Zusammenhang einiges zu der Verwendung von Licht und Lichtquellen in Lisickijs Gestaltung des Pavillons, exemplarisch in der Figur des *Großen Sterns* zu sagen, die sich explizit an amerikanischer Leuchtreklame orientiert. **359** Das Zitat entstammt einer Rezension von Erich Mendelsohns Buch *Amerika*, dem Lisickij die Vorlage für seinen Entwurf für sein erstes Foto-Fresko entnimmt. (El' Lisickij, *Glaz arkhitektora*, in: *Stroitel'nava promyshlennost'*, Vol. 4, Nr. 2 (Februar 1926), S. 144–146; Erich Mendelsohn. *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 67).

wurde eine große Photographie zusammenmontiert [...], die, auf ein transparentes Netz aufgespannt, vor einer Wand steht, auf der eine farbige Schrift läuft.“³⁶⁰ Die Montage besteht also gerade nicht aus Papieren, die, analog zur Farbe der Malerei, auf eine Fläche, in diesem Fall die Wand, gebracht sind. Sie nimmt einerseits die Spaltung von Schrift und Bild noch einmal in sich auf, um sie durch ein Modell der Durchsicht im Blick des Betrachters zu verschmelzen. Das halbtransparente Netz, das sowohl vor einem Teil – dem Text – wie hinter einem anderen – den Bildern – liegt, markiert dabei einerseits den Drang einer notorischen Verunklärung der Sichtbarkeit dessen, worauf der Bildschein materiell beruht, um einen Effekt des Schwebens hervorzurufen, in dem sich, veränderlich mit der Bewegung am Bild vorbei, unterschiedliche Schichten, nahtlos durchdringen, deren räumliche Lage in der optischen Erfahrung nur noch schwer anzugeben ist. Wie die offene Struktur der Rekombination der Faltung des Leporellos bleibt aber auch dieser Effekt an ein Material gebunden, das auf die denkbar dünnste Membran zutreibt, die es jedoch nie unterschreiten kann. Solch dünne, halbtransparente Gittergewebe, die vor allem in Theaterproduktionen Einsatz finden, mögen einerseits vorausblickende Anzeiger dessen sein, was in unserer Gegenwart als *Screen* unsere Sicht notorisch verstellt. Als solch prophetische Projektion setzt sie sich aber zugleich leicht der Lächerlichkeit aus, die sich ereignet, sieht man solche Bühneneffekte aus der Nähe, die deren Eindruck, der auf so einfachen und letztlich ganz und gar untechnischen Mitteln beruht, implodieren lässt. Dieser prüfende Blick ist durch die fotografische Wiedereinschreibung unmöglich geworden. Lisickij hat ihn aber selbst auf das Fresko geworfen und damit seine Effekte in einem Brief an J. J. P. Oud benannt: „Ich habe diesen Sommer in Köln den Sowjet-Pavillon im Auftrag des Staates gestaltet. Es war für uns ein großer Erfolg, – aber künstlerisch bleibt es eine vergiftete Befriedigung. Denn die Überstürzung und Knappheit der Zeit vergewaltigen die Absichten und das nötige Zuendeführen der Form, – dann ist es im Grunde Theater-Dekor.“³⁶¹

Einerseits verweist diese Herabsetzung am direktesten auf das spezifische Material, das er im Foto-Fresko verwendet, eine Arbeit, die gemeinhin als das Hauptstück der Ausstellung betrachtet wurde. Bezieht man die Bemerkung auf die dort verwendete Technik der Montage, wird deutlich, dass die hier benannte Knappheit der Zeit nicht durch ein paar Wochen mehr an Vorbereitung und Planung behoben werden könnte. Die Form zu Ende zu führen, wie er es sich hier wünscht, wäre an Mittel geknüpft, die grundlegend nicht nur die vielleicht ökonomischen Grenzen des Projekts sprengen würden, sondern auch seine historischen. Was sich zeigen soll – produziert aus geklebtem Papier, das heißt, als theaterhafte Wandmalerei aus Fotografien –, ruft eine Form von Projektionstechnik auf, die sich zu diesem Zeitpunkt in nichts anderem als in solch primitiven Gewand zeigen kann. Deshalb auch fügt Lisickij in dem Brief den Ausdruck eines Verlangens hinzu, solche sich von der Erde trennenden Projekte für den Moment zumindest aufzugeben: „Ich möchte jetzt etwas Kleineres, aber Irdisches, das heißt gleich Ausgeführtes, machen.“³⁶² Das *Kleine, Irdische* bezeichnet hier die Architektur, die, so auch hier, eine Rückkehr

³⁶⁰ Ebd. ³⁶¹ El' Lisickij in einem Brief an J. J. P. Oud, datiert auf den 26. Dezember 1928, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 135. ³⁶² Ebd.

zum planetarischen Grund, aber eben auch in die reine und absolute bedingte Gegenwart meint.³⁶³ Wir haben dabei gesehen, dass, ausgehend von seiner Auslegung der Malerei, deren Farben, Figuren und Materialien als übersetzbare Zeichen auf andere Realisationen, zu anderen Momenten, geöffnet wird, das Kunstwerk dort selbst in seiner Geschichtlichkeit auf der einen Seite und seiner endlichen, materiellen Form auf der anderen, als gespalten verstanden ist. Die Figur des Bauern, des Illiteraten und vor allem des Kindes stehen dabei figural für den Anfang, mit dem ein solcher Kurzschluss geleistet werden kann. Ein solcher ist in Bezug auf die Materialität des Kunstwerks eine Negation der es fundierenden Form. Wie die Schreibfläche der Schreiber im Leporello von ihnen nicht berührt werden kann, so verschließt sich die Fläche der Malerei in Lisickijs *Prounen* der Fülle einer momenthaft sinnlichen Erfahrung. Dieser Entzug ist, in beiden Fällen, nur *ex negativo*, nämlich ausgehend von der endlichen, regressiven Materialität – das Blatt, das Tableau, der Körper, die Farbe, der Stift – zu entziffern. Die Rotation, als letzte das Leporello bestimmende, formale Struktur, die auch die Ausstellung im Ganzen durchzieht, bleibt dabei im Bereich des nur Dargestellten und kann die Materialität des Bildes im Ganzen nicht beherrschen. Sie ist die Ankündigung einer alles verschlingenden Mobilisierung, in der nicht nur der materielle Regress des Bildes auf seine Bedingungen abgeschnitten ist, um im Schein versengt zu werden. Diese Mobilisierung des Bildes ist ihr eigentliches Politikum, das keine anderen Inhalte mehr braucht. Sie wäre zugleich das, letztlich eschatologische, Ende seiner Geschichte.

Postskriptum: Phänomenologie des Gerümpels, Strom aus Besuchern

Ein Kommentar, der auch eine Fotomontage enthält, und den Lisickij 1923 in der Zeitschrift *G* veröffentlicht, charakterisiert dessen ersten Versuch, seine Malerei vom eng umrissenen Feld der mobilen Tafel zu lösen, als Ereignis unter misslichen Umständen: „In das Gerümpel der Ausstellungshalle am Lehrter Bahnhof sind verschiedene ‚Räume‘ hineingeschachtelt. Eine Schachtel ist mir lebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt worden.“³⁶⁴ Die Beschreibung ist in vielerlei Hinsicht humoresk. Zuerst ist dies sicherlich deshalb der Fall, weil die ironische Herabsetzung der doch großzügigen Möglichkeit, einen ganzen Raum innerhalb der, nach dem Modell des Pariser Salons jährlich stattfindenden Großausstellung in Berlin zur Verfügung zu

363 Es gehört zum beinahe strukturellen Verfehlen in Lisickijs Werk, das auch in diesem Fall die Rückkehr – in diesem Fall der Bau eines Arbeiter-Klubs – am Ende sich nicht ereignet, und auch diesmal Papierform behalten muss. **364** Lissitzky (1923a) 1967, S. 365. Die Literatur zu diesem Werk ist breit. Ich nenne zwei neuere Untersuchungen: Éva Forgács, *Definitive Space: The Many Utopias of Lissitzky's Proun Room*, in: Perloff / Reed 2003, S. 47–75; Cornelia Osswald-Hoffmann, *Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre*, München 2003.

haben – eine Ausstellung, deren Publizität begehrt und deren Fläche gemessen an der Nachfrage immer zu knapp ist –, vermessen scheinen muss. Liebenswürdig ist diese Möglichkeit sicher nicht. Die Ironie wird dabei durch eine gleich zu Beginn eingeführte Verkehrung der Perspektive auf das Dispositiv der Ausstellung im Ganzen getragen. Denn es sind in ihr nicht Kunstwerke, die in einem Raum ausgestellt werden, sondern es sind umgekehrt Räume, die in „das Gerümpel der Ausstellungshalle [...] hineingeschachtelt sind.“

Eine solche Umstülpung mag topologisch unmöglich sein; sie zielt aber unumwunden auf den Kern des vorgebrachten Arguments: nicht die Kunstwerke sind hier also im Raum, sondern der Raum ist in die Kunstwerke eingelassen, die ihn paradoxal enthalten sollen. Seine Beschreibung, die der kantisch transzendentalen Ästhetik widersprechen muss,³⁶⁵ die die Möglichkeit eines leeren Raums für denkbar angibt, aber nicht die Vorhandenheit eines Objekts ohne ihn, spricht damit auf die problematische Voraussetzung der Mehrheit der gezeigten Kunst an, die ihre räumlichen Träger in den Hintergrund treten lassen möchte, um einen davon getrennten Raum, der nur mit den Augen betreten werden kann, zu eröffnen. Dieses skopische Regime gibt Lisickij als etwas an, das Raum falsch auslegt und deshalb missversteht: „Raum: das was man nicht durch das Schlüsselloch ansieht, nicht durch die offene Tür.“³⁶⁶ Moderne Kunstwerke verkehren also Raum zu etwas, das angesehen, aber nicht betreten werden kann. Sie transformieren damit aber auch, und dies ist Lisickijs originelle Volte, ihren gesamten Umraum zu etwas, dessen genuine Räumlichkeit in gewisser Hinsicht de-realisiert ist. Das Nirgendwo des Kunstwerks saugt den Raum um sich herum auf. Ein solch unmöglicher Raum wie es der Raum des Museums sein will, der nirgendwo anders als in den Objekten ist, zeigt sich so von den in ihm enthaltenen Kunstwerken abgeleitet. Oder eben genauer: Dies ist die Fiktion, die zumindest die Tafelmalerei *in extremis* als ihre ideale Bedingung in sich trägt.

Dennoch verschwindet dieser Raum außerhalb der Artefakte nicht, und es ist dieser Rest, den Lisickij untersucht. Er suggeriert dabei, dass dieser als Raster aus Schachteln vorhanden ist, um die Ausstellung damit als eine Form aleatorischer Streuung zu entbergen. Das Kunstwerk wird, nachdem sich das Gitternetz über es gelegt hat, zum „Gerümpel“. Gerümpel und Schachtel sind also komplementäre Begriffe. In beiden Fällen ist der Gebrauch in Klammern gesetzt. Raum und Objekt sind damit einer phänomenologischen Analyse unterzogen, in der sie als fremd, unnütz und in gewisser Hinsicht ohne Qualität entgegentreten. Die Schachtel als Raum ist homogen, standardisiert, mager und instabil. Sie ist eine Schwundstufe von Raum überhaupt. Die Schachteln trennen dabei das sinnlose Gerümpel in noch sinnlosere Parzellen auf. Kunstwerke werden darin nur deshalb auffällig, weil ihre Visualität von ihnen abgezogen ist. Ihr Entzug aus dem automatisierten Gebrauch des Anblicks enthüllt sie als etwas Entgegenstehendes, das sie vorher nicht gewesen sind. Die phänomenologische Analyse, die Gerümpel und Schachtel als komplementäre Formen auftauchen lässt, lässt dabei, und dies ist nicht weniger signifikant, die

365 Kant sagt bekanntlich unter Paragraph 2 der *Transzendentalen Ästhetik*: „Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, daß kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, daß keine Gegenstände darin angetroffen werden.“ (Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft (1781), Frankfurt am Main 1986, B38/39). **366** Lissitzky (1923a) 1967, S. 365.

eigentliche Architektur des Ausstellungsraums, in diesem Fall den im Zentrum des *Universums Landesaustellungspark* gelegene *Messepalast*, in die Unsichtbarkeit abtauchen; eine Architektur, in der dies letztlich alles stattfindet, aber von der Lisickij auffallend nicht spricht.³⁶⁷ Raum in Anführungsstrichen und als Schwundstufe in Form der Schachtel hat sich von seiner tatsächlichen architektonischen Ausprägung getrennt. Dies wäre ein Blick auf die Kunstwerke, der sie als bloße Verhinderung von Raum liest. Die Kunst der Moderne reduziert den Raum, der sich so unsichtbar wie möglich macht. Sie trägt auf ihrer Rückseite die Verdrängung der Materialität der Architektur und des urbanen Raums im Ganzen. Wie verhält sich nun Lisickij selbst und seine Gestaltung zu diesem Problem? Mir scheint, dass sie dieses Szenario nicht nur als Negativfolie entwirft, um sich davon im Ganzen abzusetzen. Denn die Schwundstufe von Raum sichtbar werden zu lassen, wie es Lisickij tut, entwertet die Kunstwerke nicht nur, auch wenn der Begriff „Gerümpel“ dies auf den ersten Blick nahelegt. Ihr Entzug aus dem automatisierten visuellen Gebrauch erstattet ihnen, folgen wir Lisickijs verstreuter Kunsttheorie der 1920er Jahre, nämlich zuerst und vorläufig etwas zurück, was sie als Kunstwerke genuin stärkt. Bedenken wir, was Lisickij in anderem Zusammenhang als eigentlichen Motor der Kunstgeschichte angibt: Wenn „die Sinne auf die verbrauchten Mittel nicht mehr reagieren [...], [wird] die Zeit für eine neue Erfindung reif.“³⁶⁸ Gerümpel zu sein, zeigt bereits an, dass das Kunstwerk von diesen verbrauchten Mitteln gelockert ist, um damit eben diesen Sinnen zurückgegeben zu werden. Als Gerümpel und damit etwas, das nicht mehr als selbstverständlich gesehen wird, ist das Kunstwerk mehr Kunst als es für lange Zeit gewesen ist.

Aber auch die Bezeichnung „Schachtel“ verweist nicht allein auf eine Schwundstufe architektonischer Qualität. Sie charakterisiert einen zentralen Aspekt dessen, was sie beinhaltet. Ihre Funktion ist die der archivarischen Aufbewahrung, die dem, was sie aufbewahrt, das natürliche Licht nimmt. Sie hat einen Deckel, aber keine Türen und Fenster. Lisickijs kurze Einführung in das Problem des musealen Raums beginnt also nicht nur mit einem topologischen Paradoxon – der Raum sei in die Objekte gefügt und nicht die Objekte in den Raum gestellt –, sie weist dieses topologische Nirgendwo des Ausstellungsraums als etwas aus, das in Bezug auf das Kunstwerk nicht nur ein Ort der Reduktion auf das Skopische ist – das heißt eines entkörperlichten, idealisiert monokularen Sehens, vor dem sich ein Raum als Anblick eröffnet. Er ist, und dies weist unmissverständlich auf den fiktiven Brief an einen Sammler desselben Jahres zurück, daneben auch ein Raum des Archivs. Das Komplement des musealen Raums als einer, der den Ausstellungswert privilegiert, ist hier also vorerst nicht der Kultwert, wie es Walter Benjamin kanonisch konzeptualisiert hat,³⁶⁹ sondern ein

367 Seit der Eröffnung der Berliner Gewerbeausstellung am 1. Mai 1879 wurde das ab 1886 Landes-Ausstellungspark genannte Gelände fast ein halbes Jahrhundert lang mit sich verändernder Bebauung zu Ausstellungen unterschiedlicher Thematik genutzt: 1882 und 1883 für die *Hygiene-Ausstellung*. Ab 1886 für die Jubiläumsausstellung der Akademie, dann regelmäßig, noch bis nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, wurden in den immer wieder umgebauten Gebäuden des Ausstellungsparks die *Berliner Kunstausstellungen* durchgeführt. **368** Lissitzky (1927b) 1967, S. 361. **369** Walter Benjamin stellt eben diese Dichotomie vor: „Der eine dieser Akzente liegt auf dem Kultwert, der andere auf dem Ausstellungswert des Kunstwerkes.“ (Benjamin (1936) 1991, S. 481). Tatsächlich entspricht dem Kultwert in Lissitzkys Beschreibung das Strömen der Besucher auf die zur Ware gewordenen Kunstwerke zu, das Ersatz für deren eigene Zirkulation ist.

Raum, der durch seinen Archivwert strukturiert ist. Schachtel und Gerümpel, ob de-spektierlich oder nicht, gehören also einem tendenziell lichtlosen Raum an, dem Depot. Die sechs Flächen der Schachtel, die, wie Lisickij meint, ihm „gegeben sind“ haben nicht, wie der Anti-Raum der Ausstellung, ein Schlüsselloch und *in extremis* haben sie keine offene Tür: er ist „nicht für die Augen da, ist kein Bild.“³⁷⁰

Die Dunkelheit der Schublade, die Lisickij in dem fiktiven Brief an einen Sammler als bedenkenswerten Ausstellungsort für seine Malerei vorschlägt, als Entzug in einen Bereich, der in der Tradition der Avantgarden doch als schlechtester Aspekt des Museums überhaupt verstanden wird, weil er sich dem Friedhof und dem Grab annähert und damit dem Leben entsagt, um auf andere Zeiten zu spekulieren, findet also hier ihr Pendant. Während die Schublade aber den Teil eines Systems anzeigt, das die Ausstellung als ästhetische Präsenz negiert, um so durch eine neue Ordnung des Dokumentarischen die Malerei für eine differente Zukunft zu öffnen, akzentuiert das Schachtelraster etwas anderes: das Chaos einer Akkumulation von Objekten, die sich als unverfügbar und nutzlos zugleich zeigen. Dieser depotenzierte Raum aus Karton wird aber, und hier wird die Bemerkung in Hinblick auf Lisickijs eigenes Werk relevant, im Weiteren nicht gegen einen solideren, spezifischen und damit genuin architektonischen Ort eingetauscht, der einem bestimmten Kontext angehört.³⁷¹ Denn, wenn wir uns seiner eigener Gestaltung zuwenden, zeigt sich, dass nichts anderes als diese Schachtel zur Grundlage einer spezifischen Form des Bauens überhaupt wird. Während die Schublade die Horizontale des Studiums und spezifisch das Lesen als Vademekum sieht, lässt die Raumschachtel etwas anders aufsteigen: einerseits die Konturen der Dinge als nutzlos Entgegenstehende, andererseits aber und vor allem: eine dünne Membran, die zwischen eigentlichem Bau – die hier unsichtbare Architektur des Ausstellungspalasts – und das Objekt als zu Zeigendes geschaltet ist; ein Raum, der dreidimensional ist, aber nicht den Objekten vorhergeht, sondern tatsächlich ausgehend von ihnen entworfen ist. Er rückt die Architektur materiell in die Nähe von Papier und sicherlich dem weißen Träger der Malerei.

Raum als Verkehr

Dieser Strategie folgend, entwickelt Lisickij seinen *Prounenraum* also nicht – dies wäre die zu verteidigende These – als Gegenteil, radikal Anderes oder effektive Aufhebung des Dispositivs der musealen Ausstellung, sondern zuerst entlang einer Appropriation: Die erste Übernahme betrifft eben das Modell der Schachtel selbst als Form: „Die 6 Flächen (Fußboden, 4 Wände, Decke) sind gegeben; sie sind zu gestalten.“³⁷² Die Ausdünnung und Regulierung der Hängung, verbunden mit einer gleichbleibenden Iteration, haben das öffentliche museale Display als Modell sichtbar werden lassen und machen dessen topologische Konstanten als generischen Hin-

³⁷⁰ Lissitzky (1923a) 1967, S. 365. ³⁷¹ Dies wären, in Parenthese gesprochen, die Momente, die Jahrzehnte später einer *Site-Specificity* zugerechnet werden, die das generische Modell des *White Cube* kritisch aufzulösen gedenkt. (Vgl. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, erw. Auflage, Chicago 2000; Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge MA 2004). Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass es mir schwierig und eigentlich sogar falsch erscheint, Lisickijs Überlegungen der 1920er Jahre als Vorläufer einer solchen Geschichte zu sehen.

³⁷² Lissitzky (1923a) 1967, S. 365.

tergrund erkennbar, der die Sichtbarkeit der Kunstwerke trägt. Die von Lisickij deutlich gemachte Ablehnung des Wohnzimmers – „es soll kein Wohnzimmer sein“ – führt also in einem nächsten Schritt nicht zur Negation des Raums der Kunstsammlung, als dessen *bourgeois* Äquivalent, sondern zu dessen grundlegender Anerkennung: „es ist dort ja eine Ausstellung. In einer Ausstellung geht man ringsherum. Darum soll der Raum so organisiert sein, dass man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm herumzugehen.“³⁷³ Lisickij konzentriert sich also auf die zirkuläre Bewegung in diesem Raum – ein Umstand, der, wie die niedrige Charakterisierung des Raums als Schachtel, meist als Defizienz und pathologisches Hindernis verstanden ist. Dem Extrem eines Abzugs von Sichtbarkeit stellt Lisickij damit eine bestimmte Minderung des Sehens durch eine Form von schneller Bewegung zur Seite. Denn tatsächlich lässt sich sagen, dass vielmehr die Bewegung anstatt des kontemplativen Modus der Rezeption in langer Dauer den Besuch von Ausstellungen moderner Kunst auszeichnet. Damit entdeckt sich auch ein unerwarteter zweiter Ursprung der Rotation als Form, die hier einem durch und durch problematischen Verkehr entspringt.

Verkehr in Bezug auf das Museum als prädominanten Rezeptionsmodus zu setzen, geht, Lisickij gibt es in seinem Vortrag zur *Neuen Russischen Kunst* (1923) an, auf Malevič zurück. Einerseits auf dessen bereits 1919 formulierten, sicherlich auch technisch utopischen Plan für eine Reform dieser Institution.³⁷⁴ Konkreter und direkter aber auf dessen entwickeltes Programm für das *Museum für Künstlerische Kultur* (*Muzej Chudožestvennoj Kul'tury*) von 1923. Lisickij gibt in diesem Vortrag, wie er meint, auf zehn Punkte verteilt, Malevičs entwickeltes Programm wieder, das jener innerhalb eines Künstlerkollegiums des Kommissariats für Volksaufklärung formuliert hat.³⁷⁵ Lisickij, angeblich Malevič zitierend, fordert dort unter anderem einen „Austausch von staatlich bevollmächtigten Vertretern der Kunst zwischen allen Ländern (Kunstgesandte),“ die „Ausarbeitung eines einheitlichen Planes für die ganze Republik für Wanderausstellungen [...] (dynamische Kunstsammlungen)“ und ein „internationales Nachrichtenbüro zur Information über das kulturelle Leben.“³⁷⁶ Entscheidend für unseren Zusammenhang ist das eröffnete semantische Feld, in dem Kunstobjekte als Sendung verstanden sind. Die Bewegung der Werke und ihre Immaterialisierung als Information, die damit zu den Besuchern kommen, oder zumindest die Distanz zu ihnen minimieren, ist durch ihre Auslegung als vitale Nachricht komplettiert: „immer die letzten Erzeugnisse der neuen Kunstproduktion [sollten] demonstriert werden.“³⁷⁷ Innerhalb von Lisickijs Vortrag verläuft die Proklamation von Malevičs Programm, das er selbst ediert und korrigiert hat, über die

373 Ebd. **374** Vgl. dazu Maria Gough: „The former Suprematist painter Malevich, for example, was among the many vanguard voices calling in 1919 for the state's construction of a vast network of museums of contemporary art across the new Republic. This network was to be interconnected by a 'superhigh-way' (magistral') for the smooth circulation of traveling exhibitions, and anchored by a central museum in the new capital, Moscow". (Gough 2003), S. 328). Malevič schreibt dazu: „Sozdanie staticheskikh muzeev sovremennogo iskusstva po vsej strane [...] Sozdanie magistrali po vsej Rossijskoi Respublike dvizhenija zhivych vystavok iskusstva tvorcheskogo [...] Osnovanie Muzeia Tsentral'nogo sovremennogo tvorchestva v Moskve.“ (Kasimir Malevič, *Nashi zadachi* (Unsere Aufgaben), in: *Izobrazitel'noe iskusstvo*, Nr. 1 (1919), S. 27). **375** Kasimir Malevič, *Muzej Chudožestvennoj Kul'tury*. Motivirovannyi doklad K. Maleviča Petrogradskomu Otdeleniju Glavnauki, 10 dekabrja 1923 goda, wiederabgedruckt in: Irina Karasik (Hrsg.), *Muzej muzei: russkij avangard iz kollekci muzeja chudožestvennoj kul'tury v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeja*, Sankt Petersburg 1998, S. 373–374. Zu diesem Zusammenhang siehe: Christiane Post, *Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für moderne Kunst*, Berlin 2012, S. 224–240. **376** Lissitzky (1927b) 1967, S. 341. **377** Ebd.

zentrale Fiktion, dass der weitere Text im Ganzen, in dem er doch von Anfang an als eine Art von Nachrichtensprecher Russlands gegenüber Europa agiert, eine solche Sendung ist: „Während des Krieges, in der Zeit vollkommener Isoliertheit, hat dieses Büro Radiotelegramme in alle Welt geschickt. Ich bringe hier einen Auszug aus einem Radio-Aufruf.“³⁷⁸

Sein Eintauchen in das Kunstleben Berlins, von dem er in einer Sammelrezension aktueller Ausstellung noch mit gewisser, beinahe ethnografischer Distanz im selben Jahr berichtet, transponiert dieses Motiv signifikant und stellt es an den Anfang der Rezension: „In Berlin gibt es viele Kunsthandlungen, Geschäfte, Salons und Ateliers. Überall stellt man Kunst aus. Zur Eröffnung solcher Ausstellungen strömt man familienweise. Danach aber – ein halber weißer Neger pro Tag.“³⁷⁹ Das politisierte und staatliche zentralisierte Ausstellungssystem, das im anderen Text desselben Jahres noch als Utopie vorgetragen wurde, ist hier nun in den zweifelhaften Glanz der Warenwelt getaucht. Das Kunstwerk ist wieder zum ständigen Objekt innerhalb eines Systems der Künste erkaltet, dem aber nichtsdestotrotz eine, wenn auch anders strukturierte, Omnipräsenz zukommt. Kunst ist auch hier überall: „Überall stellt man Kunst aus.“³⁸⁰ Ihr Status als Ware beschränkt ihre Medien und Techniken. Sie ist durch diesen Status, der sie zwar selbst trägt, aber in der Lage, die Zuschauer umgekehrt zu sich zu bringen. Die Bewegung der Werke und ihre Annäherung an den Status von Information wird also durch die Bewegung der Besucher ersetzt, die sich vor den, wenn auch stilistisch neuen, aber formal doch ewig-alten Kunstwerken aufhalten und auf sie zu und an ihnen vorbei strömen. Es ist möglich, wie Lisickij zu Beginn der Rezension zeigt, zumindest für einen Moment die Aufmerksamkeit von dem abziehen, was sich innerhalb der materiellen Grenzen der Werke ereignet, um nur den Betrieb um sie herum zu beschreiben.³⁸¹ Der Eröffnung als designiertes Maximum des Besucherstroms ist die radikale Abwesenheit von Betrachtern zu allen anderen Zeiten der Ausstellung zur Seite gestellt. Beide zeichnen sich durch eine bestimmte Form des Übersehens und damit der annähernden Unsichtbarkeit der Kunstwerke aus. Denn auch zur Eröffnung, mögen an diesem Tag auch sehr viele Augen durch den Raum gehen, schweifen diese an der Oberfläche der Werke ab. Omnipräsenz und Nichtgesehenwerden der Kunst sind also unauflöslich miteinander verknüpft.

Anstatt diese Ignoranz der Kunst zu beklagen, die sich in der Bewegung der Besucherströme auflöst und ihnen einverleibt wird, und damit ihr Ende zu fordern, nimmt Lisickij diese viel eher als Symptom einer eigenartigen List der Geschichte. Die schweifenden Blicke der Ströme von Massen mögen sich auch aus den vielleicht falschen Gründen für die Kunst interessieren – sie ist Anlass für Gerede, innerhalb einer durch den Kapitalismus produzierten Freizeit –, stellen vielleicht kein genuin

378 Ebd. **379** El' Lisickij, *Vystavki v Berline* (1922), in: Vešč' *Objet Gegenstand*, Nr. 3, 1922, S. 14, in deutscher Übersetzung, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 346. **380** Ebd. **381** Dies ist ebenfalls Martin Heideggers eingenommene Perspektive, wenn er Kunstwerke mit dem Verkehr von Holzstämmen und Kohle vergleicht: „Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet und die Baumstämme aus dem Schwarzwald.“ (Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935/36), in: ders. *Holzwege*, 8. Auflage, Frankfurt am Main 2003, S. 3). Würde dies in seiner Perspektive zur Form des Kunstwerkes selbst, entspräche es eben dessen Auflösung im Betrieb. Wir haben zuvor gesehen, dass dies in Heideggers Perspektive aber auch als dessen notwendige Erfüllung innerhalb dessen verstanden werden kann, was er *Neuzeit* nennt.

politisches Subjekt her. Sie sind eine Form von Ersatz in einer Situation, in der die Kunst in den alten Schalen ihrer noch singulären Objekthaftigkeit eingeschlossen ist. Wo das Kunstwerk der Bewegung entzogen ist, ist der Besucherstrom der Ort der Verschiebung dieser eigentlichen Kraft: Der Verkehr bahnt sich seinen Weg, egal durch welche Dinge oder Subjekte hindurch. Lisickijs *Prounenraum* agiert deshalb als Verstärker dieser Gegebenheit. Man geht bereits in der Ausstellung ringsherum, und genau aus diesem Grund soll die Ausstellungsgestaltung dies tautologisch wiederholen: „Darum soll der Raum so organisiert sein, dass man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm herumzugehen.“³⁸² Der Abfall der Aufmerksamkeit, produziert durch den bloßen Betrieb einer spektakulären Öffentlichkeit, wird nun zum alleinigen Ziel der Kunstproduktion.

Gleichzeitig scheint die Produktion von Raum, die hier trotz allem im Zentrum steht, vor allem gegen eine Regierung durch Bilder gerichtet zu sein. Die eingangs vorgebrachte falsche Auslegung des Raums im Ganzen durch das skopische Regime, das ihn zum Anblick reduziert, steht dafür ebenso ein wie die wiederholte Differenzierung des Projekts von einer bloßen Auffaltung des Tafelbildes in den Raum, vor allem als Wandmalerei.³⁸³ „Der neue Raum braucht und will keine Bilder – ist kein Bild, das in Flächen transponiert ist.“³⁸⁴ Aber welche Bilder genau? Nehmen wir den ersten Modus der Ablehnung des Bildes zuerst: Mit *Bild* ist hier sicherlich im Besonderen die begrenzte repräsentationale Fläche gemeint, die sich von der Wand separiert. Und auch wenn im *Prounenraum* zwei Formen von Reliefs vorkommen, die auf einem rechteckigen Holzträger montiert sind und die offensichtlich als Erinnerung an das Galeriebild fungieren, sind diese doch doppelt artikuliert: Ihr Bildträger ist zugleich als Form innerhalb des den Raum im Ganzen überziehenden Geschwaders anderer gemalter und montierter Formen zu sehen. Lisickij setzt innerhalb des Textes dabei eine Ausnahme für tatsächlich geschlossene Bildträger, die er nicht realisiert: das periskopische Bild,³⁸⁵ eine auf einer Glasscheibe in den Raum hineinprojizierte Abbildung – eine Art Fernschbild –, das eben, wie das Tableau der Malerei, vom übrigen Raum getrennt wäre. Anders als die Malerei zeigt es aber einen, wenn auch nicht faktisch, so doch aber real betretbaren Teil der Welt, indexikalisch. Fassen wir zusammen: Was als Bild zurückgewiesen wird, ist einerseits ein Bild, das sich vom Raum, in dem es sich zeigt, trennt, und zwar dann, wenn es einen zeigt, der strukturell nie betreten werden kann. Noch bevor Lisickij sich eingehend mit der Fotografie beschäftigen wird, markiert das Beispiel des Periskops aber auch die Öffnung auf Formen bildlicher Repräsentation, die durch ihre indexikalische Form der Aufzeichnung davon ausgenommen sind. Der zweite Ausschluss des Bildes scheint dagegen wesentlich komplizierter: Wie er meint, sei der *Prounenraum* „kein Bild, das in Flächen transponiert ist.“ Dies scheint auf den ersten Blick wenig evident, denn in der Hauptsache scheint der Raum durch die vier Wandflächen bestimmt, deren Gestaltung Lisickij ins Zentrum rückt.³⁸⁶ Daneben

382 Lissitzky (1923a) 1967, S. 365. **383** „Ob wir die Wände ‚bemalen‘ oder an die Wand Bilder hängen, ist gleich falsch.“ (Ebd.). **384** Ebd. **385** Lisickij schreibt: „Wenn man sich schon im geschlossenen Raum die Illusion des Lebens verschaffen will, so mache ich es so. Ich hänge an die Wand eine Glasscheibe, dahinter keine Leinwand, sondern eine periskopische Vorrichtung, die mir in jedem Augenblick die wirklichen Vorgänge, in ihrer wirklichen Farbe und realen Bewegung zeigt.“ (Ebd.).

zeigt er sich wenig taktil und vor allem wenig antiillusionistisch. Dass diese Wände mehr als nur „bemalt“ sind, Lisickij versucht damit eine sicherlich wenig erfolgreiche, weil zu enge Abgrenzung – „Bild = Bemalung“³⁸⁷ –, entlässt sie noch nicht von ihrem engen Bezug zur Malerei. Der entscheidende Parameter ist deshalb, wie mir scheint, nicht ein Mehr-oder-Weniger an Bemalung, sondern die sie unterliegende Artikulation der Fläche.

Dies führt unmittelbar zu dem vielleicht wichtigsten Charakteristikum der Wandgestaltung innerhalb des *Prounenraums*, nämlich dass die dort verteilten Formen die durch die Schachtel vorgegebenen vier Raumecken in gewisser Hinsicht ignorieren: Sie gleiten in sie hinein und umgekehrt wieder aus ihnen heraus, ohne durch die Enden der Wand gestoppt zu werden. Lisickij reproduziert neben dem Text-Kommentar in der Zeitschrift *G* eine Collage aus Fotografien des Raums, die genau diesen Aspekt verstärkt. (Abb. 33) Sie ist aus drei Fotografien zusammengefügt, die durch vertikale Schnitte die Montage in unregelmäßige Streifen unterteilen, um so ein langgestrecktes Panoramaformat zu ergeben. Decke und auch der Boden des Raums fehlen beinahe ganz. Was diese so emuliert, ist also das horizontale Band des konventionellen Sehfeldes eines Kopfes, der sich im Raum bewegt. Sie tragen der eigentlich architektonischen Prägung des Raums damit nicht Rechnung. Sie wehren damit aber auch eine Bestimmung der Wand als begrenzter, malerischer Fläche ab. Denn die einzelnen Abzüge zeigen nicht einfach die separaten Wände. (Es müssten dann mindestens vier sein. Eine Wand ist durch den Eingang durchbrochen.) In einem Fall ist der Ausschnitt dabei so gewählt, dass er eigentlich eine Raumecke zeigt. In der Fotografie wird sie aber fast unsichtbar; die Formen schweben über die Raumfalte hinweg. Im anderen Fall unterbricht das Ende des Abzugs die Kontinuität einer Wand und lässt den eigenen Schnitt somit als Raumecke erscheinen, die dort aber gerade nicht ist. Dies ist die eigentliche Struktur der Montage, die eben, analog zum Leporello der *Pressa*, Schnitte als Fakten und Figuren zugleich verwendet, um durch die Fotografie den dargestellten Raum nur noch mit größter Mühe rekonstruierbar werden zu lassen. Das Ziel ist eher das Gegenteil. Wenn so die Formen einerseits – als reale Flächen und Körper – in eine architektonische Form – den Kubus – gefaltet sind, folgen sie offensichtlich zugleich einem Imperativ, der sie als optische Erscheinungen aus ihrer topologischen Zerschneidung lösen. Darin versucht die Montage einen Aspekt zu verstärken, der im Durchgang durch den tatsächlichen Raum angelegt wäre. Die abstrakten Formen steigen von ihrem bestimmten Träger auf – der weißen Wand und ihrer topologischen Struktur, der Schachtel –, um sich davon zu trennen. „Die erste Form [...] welche hinein ‚führt‘, ist diagonal gestellt und ‚führt‘ ihn zu der großen Horizontalen der Vorderwand und von dort zu der 3. Wand mit der Vertikalen.“³⁸⁸ Die Verkehrsführung von Wand zu Wand vermittelt so zwischen den segmentierten Flächen, um sie auf ihre eigene Aufhebung zuzuführen. Das in Anführungszeichen gestellte Verb *führen* spricht den

< 386 Sicherlich lässt sich demgegenüber zuallererst einwenden, dass die Wände nicht das alleinige Element ist, das im *Prounenraum* gestaltet ist. Zumindest auch die Decke, und zwar nicht nur als Ort für Formen, sondern zugleich als einer für künstliches Licht, ist in die Gestaltung einbezogen. Die Decke ist abgehängt und bringt, durch ein unregelmäßiges Raster scheinend, indirekt gestreutes Licht. Der eigenen Forderung, auch die sechste Fläche, also den Fußboden zu gestalten, ist Lisickij jedoch aus technischen Gründen nicht nachgekommen. 387 Ebd. 388 Ebd.

Formen dabei eine gewissermaßen kausale Kraft zu, die vor allem ihre eigene statische Natur in den Hintergrund rücken lässt. Sie stellen einen Strom von Subjekten her. Ihre Leitung, von recht nach links, und damit gegen den Uhrzeigersinn, macht sie zu einer Art Verkehrsschild. Lisickij stellt selbst diese Analogie her, wenn er die Funktion des die Rotation beendenden *Schwarzen Quadrats* charakterisiert: „Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten, das Urelement der ganzen Gestaltung.“³⁸⁹ Die Formen sollen also nicht auf ihre ästhetische Qualität hin als Einzelne betrachtet werden; das Ganze aber auch nicht als eine von einem bestimmten Standpunkt aus sichtbare Komposition. Zur losen Koppelung zwischen Bildträger und Bildzeichen, die sich durch den bewegten Betrachter von der Wand als materiellem Bildgrund lösen³⁹⁰ um als Einheiten auf eine imaginäre Projektionsebene nach vorne zu rücken, kommt deshalb in einem nächsten Schritt der Abzug an Aufmerksamkeit, was deren spezifische Form im Besonderen betrifft, die nur als *causa* der Bewegung agiert, um schlussendlich als zu sehende Singularität zurückzutreten. Die hier anvisierte Verkehrsführung derealisiert also den Träger und dessen räumliche Form samt der dort platzierten Bildobjekte. Motor dieser Filmtechnik ist aber nicht der Mensch, sondern es sind die suprematischen Formen selbst. Aufnahme des Bildes und Rezeption fallen im Rundgang in Eins. Mehr noch: Die zu sehenden Formen, weil sie Motor der Bewegung sind, sind dazu bestimmt, sich in ihrem funktionalen Zusammenhang als visuelle auszulöschen. Was hergestellt wird, ist nur im Übergang ein Bild als Projektion einer inneren Erfahrung. Es ist nur Mittel und damit Medium der Bewegung selbst, in der es aufscheinen mag. Sein Ziel ist die Bewegung, mit deren Ende – HALT! – es zugleich erlischt, um in seine dumpfe, langsame und träge Materialität im architektonischen Raum zurückzufallen. Der in einem Brief an Sophie Küppers am 6.3.1926 artikuliert Wunsch „Ich möchte einen kleinen Kinoapparat kaufen und Architektur kurbeln.“³⁹¹ findet also bereits hier ein Drängen auf Durchsetzung.

Sicherlich ist es Vertovs *Mann mit der Filmkamera* (*Človek s kinoaparatom*) aus dem Jahr 1929, und ich nenne dies an dieser Stelle nur in Parenthese, aber dennoch, weil die motivischen und strukturellen Verwandtschaften schlagend sind, als exemplarischer Film zu nennen, der diese Analogisierung zwischen Film und seinen Apparaten mit den Maschinen und Verkehrsformen des industrialisierten Lebens, die den organischen Körper des Menschen neu auslegen, um ihn nach ihrem Muster zu verstehen, wie kein Zweiter forcieren wird. Vertovs Bekanntschaft mit Lisickij geht auf dasselbe Jahr, 1929, zurück, in der Lisickij zugleich die Kommission für die sowjetische Abteilung in der Ausstellung *Film und Foto (FiFo)* in Stuttgart erhält, die Vertov (und am Ende nicht Lisickij selbst) vor Ort begleitet.³⁹² Und Lisickij zeigt dort genau diese panaromatische Aufnahme des *Prounenraums* als Fotografie an der Wand.³⁹³ Vertovs Analogisierungen setzen vor allem die filmische Technik

389 Ebd. **390** In dieser Hinsicht entspricht zumindest Lisickijs Ziel, das Verhältnis von Form und Träger zu lockern, dem, was Wolfram Pichler und Ralph Ubl unter dem Begriff der „losen Koppelung“ umrissen haben. Sie verwenden hier als konstitutive Termini für die Phänomene, die von dieser Lockerung betroffen sind, „Bildobjekt“ und „Bildvehikel“. Tatsächlich ist dort das Fernsehbild als paradigmatisch genannt. (Vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 28 ff.). **391** El’ Lisickij, Brief an Sophie-Küppers datiert auf den 06.03.1926, Archiv des Getty Research Institute, 1359–654, Box 1. **392** Für eine Rekonstruktion der Bekanntschaft von Lisickij mit Vertov und dessen Involvierung bei der Installation der sowjetischen Sektion der *FiFo*, siehe: Tupitsyn 1999, S. 38–39.

nicht als sekundär zu einer heterogenen Welt oder eben einer heterogenen Natur des Menschen und seiner Organe. Wie das Filmische selbst außerhalb der Kamera und des Kinos aufgefunden wird und seiner Aufnahme vorhergeht, ist letztere auch nicht nur nachgeordnete Repräsentation, sondern in einen reziproken Kreislauf gesetzte Produktion dieser Wirklichkeit: Eine rollende Eisenbahn sieht durch das Auge der Kamera aus wie ein großer Projektor/Kamera, der von oben über Schienen fährt, die dem Zelluloidstreifen zum Verwechseln ähnlich werden, ist eine Filmkamera an die Unterseite der Lok geschnallt, um deren Perspektive einzunehmen. Die Schnelligkeit der Lokomotion durchtrennt dabei die Segmentierung des Schienenrasters, das sich einem Flickern annähert, das, abgefilmt, eine Reflexion des dabei verwendeten filmischen Trägermediums vor Augen führt. Als solche Reflexion ist sie hier nicht dazu da, damit Film von einem phantasmatischen Außen her gedacht werden kann. Sergej Tret'akov wird 1931 im Kontext der Faktografie das, was Lisickij 1926 *Architektur kurbeln* nennt, auf das Soziale übertragen: „Solange wir nicht gelernt haben, das Wachsen selbst zu erfassen, soziale Prozesse zu kurbeln, – solange wird uns der Film bei der Lösung der Lebensfragen, wie man bauen soll und wie nicht, nicht helfen, wird er uns nicht zugleich mit den Errungenschaften auch die Fehler zeigen. Die Methodik des Aufbaus ist für uns die aktuellste.“³⁹⁴ Der Film ist also nicht nur technisches Korrektiv, weil er sichtbar werden lassen kann, was ansonsten nicht gesehen wird; er ist in die Aktivität eines sozialen Aufbaus direkt involviert. Er ist Methode dafür, die aber, weil sie Repräsentation ist, dieses zugleich für einen zukünftigen Moment der Lektüre aufzeichnet, der die Gründe der Entwicklung offen legen kann: „ein solches Material [...], das uns später [...] auch die Bedingungen, unter denen das Wachstum sich abspielte“ zeigt.³⁹⁵ Damit eine solche Reflexion stattfinden kann, müssen Objekt und Technik der Repräsentation sich so weit annähern, dass sie voneinander ununterscheidbar werden: „Es dürfen Beobachter und Objekt nicht getrennt sein. Im Gegenteil, er selbst muss Mitschaffender sein, muss sich aktiv einschalten in das Leben der Fabrik oder des Dorfes, die er filmt.“³⁹⁶

Auch in Lisickijs eigenem Entwurf der Rotation, der zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch weit davon entfernt ist, einen faktografischen Zusammenhang entwerfen zu können, wie in Tret'akov hier zwischen Objekt, Produktionsprozess und Repräsentation konzise formulieren kann, betrifft diese ihr Objekt unmittelbar. Wie der Film als paradigmatische Technik einer Bildgebung durch Drehung ein Modell gibt, das sich anschickt, den Bildschein phänomenal nur noch schwer an ihren materiellen Träger rückbindbar zu machen, so soll Lisickijs Kurbeln die Materialität der Welt im Ganzen neu auslegen. Weil die induzierte Bewegung innerhalb des *Prounenraums* als filmische Bewegung ohne Filmtechnik zirkulär ist, kann der ihr folgende Blick nicht mehr an den orthogonal gestellten Wänden entlanggehen, sondern streicht über deren Winkel hinweg. Er ist also keine Wendung des *White Cube* in eine Black Box. Er versucht vielmehr, die operative Anlage des kinematografischen Bildträgers,

< 393 Dass die Montage dort gezeigt wurde, lässt sich an einer Installationsansicht der Sektion ablesen. Dort ist sie direkt unterhalb von Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 platziert. Die Fotografie ist reproduziert in: Lissitzky-Küppers 1967, Tafel 215. 394 Sergej Tretjakow (Tret'akov), *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft*, Berlin 1931, S. 179. 395 Ebd., S. 179ff. 396 Ebd., S. 180ff.

der zwar die Architektur als Container braucht, diese aber zugleich als Unsichtbare von sich ausschließen will, ganz mit sich zu vernähen. Als eine solche Bildprojektion, die nicht mehr an eine rein technische Apparatur geknüpft ist, hat sie dabei ein besonderes Verhältnis zu dem, was sie sichtbar macht. Denn die durch die Formen induzierte Bewegung lässt gerade nicht, wie es im Fall von Kamera und Projektor stattfindet, die eigene zirkuläre Bewegung – das Kurbeln und schnelle Drehen der Spule als eigene Bewegung des filmischen Apparats – zugunsten der Illusion einer anderen, eben der im Bild dargestellten von Objekten in der Welt, zurücktreten und unsichtbar werden. Die Drehung verbrennt den Bildschein in sich, den sie entfacht.³⁹⁷ Es braucht dazu keinen Motor, sondern allein Zeichen, die am Anfang der Produktion als deren Mittel stehen.

Die Analyse des historisch kodifizierten Raums der Kunstaussstellung bietet also für Lisickij ein Modell, das er für seine eigene Artikulation von Raum übernimmt. Es ist dabei nichts anderes als die durch die Tafelmalerei produzierte Schwundstufe ihres musealen Umraums – die weiße, immateriell scheinende Schachtel –, die er als Keim dieses Raums bestimmt. Sie ermöglicht auch – die fotografische Montage des *Prounenraums*, die dem hier diskutierten Texte zur Seite gestellt ist, zeigt dies an – einen Übergang zwischen sich, der Fläche der abstrakten Malerei und den optischen Untiefen der Fotografie zu schaffen. Die Montage verstärkt den Entzug der spezifischen Materialität der Wand. Es ist, zweitens, der Ausstellungsbetrieb und die Einstellung der Kunstwerke in eine spektakularisierte Öffentlichkeit, die Lisickij für sich in Anspruch nimmt. Die sich hier entwickelnden Verkehrsformen aus Besucherströmen und deren schweifenden Blicken sowie eine daran gekoppelte Unaufmerksamkeit, die an den Oberflächen der Kunstwerke entlanggleitet, sind als Stellvertreter, der tatsächlich Sendung der Kunstwerke als Information artikuliert – Malevičs Entwurf eines neuen Museumssystems, das Lisickij Anfang der 1920er Jahre selbst im Westen kolportiert, ist dafür der Anknüpfungspunkt. Er nimmt diesen Kunstbetrieb als gegenwärtig vorhandenen Apparat. Seine desaströsen Eigenschaften versucht er zu verändern und er richtet sie auf ein Ur-Kino der Architektur aus.

Raum als Versammlung

Lisickijs Rückkehr von Europa nach Moskau im Mai 1925 führt schnell zur Übernahme von direkten Staatsaufträgen im Rahmen des 1. Fünfjahresplans unter Stalin.³⁹⁸ Während er Innenarchitektur und Möbeldesign an der Vkhutemas in Moskau unterrichtet, entwickelt er zunächst 1926 einen Prototyp für die Ausstellung zeitgenössischer Kunst, den er unter dem Titel *Raum für konstruktive Kunst* an der

397 Malevič hat in seinen Überlegungen zum Film vor allem Vertovs *Mann mit der Filmkamera* als ein Beispiel hervorgehoben, in dem abstrakte Bewegungen, vor allem Drehbewegungen, jenseits der Figuration, bestimmend wären. Damit folgt der Film, seiner Meinung nach, Gesetzen der Malerei. (Vgl. Kasimir Malevič, *Zhivopisnye zakony v problemakh kino*, in: *Kino i kul'tura*, Nr. 7-8 (1929), S. 22–26, in englischer Übersetzung durch Cathy Young, englisch in: Margarita Tupitsyn (Hrsg.), *Malevich and Film*, New Haven 2002, S. 147–159). **398** Mir ist nicht klar, warum Kai-Uwe Hemken als Datum der Rückkehr das Jahr 1927 angibt (vgl. Kai Uwe Hemken, *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, Köln 1990, S. 141). Er kehrt, einerseits weil er sich illegal in der Schweiz befindet, aber vor allem aufgrund des plötzlichen Todes seiner Schwester in die Sowjetunion im Mai 1925 zurück. Peter Nisbet weist zu Recht darauf hin, dass deshalb voreilige Rückschlüsse auf die politischen Motivationen Lisickijs hier sehr vorsichtig zu treffen sind (vgl. Nisbet 1987, Fußnote 81, S. 51).

Internationalen Kunstausstellung in Dresden zeigt, ein Prototyp, den er in veränderter Form für Alexander Dörner am Landemuseum Hannover perfektioniert.³⁹⁹ All dies stellt sich, in retrospekt, als letzter Ausläufer dessen dar, sich um die Reste des abstrakten Idioms in Malerei und Skulptur zu kümmern, die eben im Westen noch eine gewisse Relevanz als käufliche Waren finden: seine Partnerin Sophie Küppers als Kunsthändlerin für europäische Avantgarde-Kunst, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit ihm nach Russland übergesiedelt ist, mag darin eine Rolle spielen. Die Modelle für Ausstellungsdesigns sind Schwellenfiguren für die sich rasch danach und tatsächlich schlagartig verändernde Arbeit an einem neuen Medium, das, ausgehend von Lisickijs Gestaltung der *Polygraphischen All-Unions-Ausstellung* (1927) vor allem die *Internationale Handelsausstellung* sein wird, ein Format, das ihm noch einmal eine Rolle in der Repräsentation Russlands nach außen hin zugesteht. Nach der großen Überblicksausstellung 1927 im Moskauer Gorki-Park zu den neusten Tendenzen in Druckgrafik, Fotografie, Typografie und Fotomontage finden die wichtigsten solcher Ausstellungen in Deutschland statt. Nach der *Pressa*, 1928, sind dies die *Film und Foto-Ausstellung* in Stuttgart, 1929, die *Internationale Hygiene-Ausstellung* in Dresden 1930, und die *Internationale Fell-Ausstellung* in Leipzig im selben Jahr.⁴⁰⁰ Maria Gough hat in einer Untersuchung zu Tatlins *Monument der III. Internationale* (1920) zeigen können, dass dieses Medium der Handelsausstellung als spezifisch sowjetische (*soveckaâ ârmarka*) innerhalb der sowjetischen Avantgarde und der frühen Propagandapolitik Lenins eine nicht unerhebliche Rolle spielt.⁴⁰¹ Während das Format der Handelsausstellung selbst zu diesem Zeitpunkt eine beinahe 100-jährige Geschichte aufweisen kann, ist, zum einen das Interesse der Avantgarde zu Beginn der 1920er Jahre dafür neu, wie seine Appropriation durch ein sozialistisches Regime, das dieses, das doch explizit der Werbung von Waren gewidmet ist, für sich in Anspruch nehmen will, um es sozialistisch umzuwidmen. Tatsächlich scheint es Tatlins *Monument* zu sein, dem als wohl populärstes Bild der russischen Avantgarde innerhalb dieser Geschichte eine Vorreiterrolle zukommt, auch wenn Tatlin selbst über die Implikationen seines Werks innerhalb solcher Display-Strukturen nicht nachgedacht haben mag, zumindest gibt es weder Belege, noch Kontinuitäten in seinem Werk selbst. Nachdem das Modell seines *Monuments* zuerst innerhalb von Tatlins Studio in Petrograd zwischen dem 8. November und dem 1. Dezember 1920 gezeigt worden war, wurde es zwischen 1920 und 1921 in seiner Version als Modell im Maßstab 1:80 in zwei solchen Ausstellungen in Moskau präsentiert, die beide im Haus der Gewerkschaften (Dom Soûzov) stattgefunden haben: die erste, noch im Dezember 1920, zu Ehren des *Achten Kongresses der Sowjets*, die zweite – das Modell bleibt im Gebäude – im Sommer 1921, um die Delegierten des *Dritten Kongresses der Komintern* zu ehren. In beiden Fällen, und dieser Umstand ist für Lisickijs Rezeption, zumindest der ersten Ausstellung, entscheidend, ist Tatlins *Turm* dem Raum der *Zentralen Presseagentur* zugeordnet und nicht etwa, als Kunstwerk im engeren Sinn, der Sektion des *Nar-*

³⁹⁹ El Lissitzky, 2 Demonstrationsräume (um 1926), Schreibmaschinentranskript, Sprengel Museum Hannover, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 366. ⁴⁰⁰ Siehe dazu vor allem: Răzancev (1976), 1982. ⁴⁰¹ Der Begriff *soevetskaia iarmarka* ist zugleich der Titel einer Zeitungsbesprechung der Ausstellung der zentralen Presseagentur zu Ehren des *Achten Kongresses der Sowjets*, im *Haus der Gewerkschaften*, 1920, veröffentlicht von Mikhail Kol'tsov in *Izvestiia*. (Vgl. Maria Gough: Model Exhibitions, in: *October*, Nr. 150, Herbst 2014, S. 17–18).

kompros. Gough fasst diesen Einfluss von Tatlins *Monument* als Ausstellungsobjekt so zusammen:

„Nevertheless, the spectacularization of Tatlin's model in the House of Unions in the early '20s suggests that there is another aspect to the long and generous legacy of Monument to the Third International, namely, its role in the formation of a new medium for avant-garde practice, that of the Soviet trade fair. In 1923, numerous progressive artists would be among those who contributed to the design and installation of 196 pavillions at the inaugural All-Russian Agricultural and Handicraft Industries Exhibition, which was held in Moscow's Gorky-Park. In 1924, Klucis and Sergei Sen'kin designed the installation of a major agitational print-media exhibition in honor of the Fifth Congress of the Comintern in Georgievskii Hall in the Great Kremlin Palace. But it was Lisickij – who had reviewed Tatlin's exhibition of his model in the House of Unions, as if already perceiving in the trade fair a new arena for artistic production – who would become the leading Soviet designer of exhibitions in the second half of the 1920's.“⁴⁰²

Trotz Lisickijs, vor allem an die Adresse Malevičs gerichtete, negativer Rezeption von Tatlins Modell, die er während einer Diskussion des Werks im *Paul Cézanne Club* in Moskau am 14. Dezember 1920 öffentlich macht und die er in einem Brief Malevič kolportiert,⁴⁰³ distribuiert er Tatlins Modell als Fotografie, unter anderem so wie es sich in der ersten Ausstellung im Haus der Gewerkschaften gezeigt hat, großzügig in seinen eigenen europäischen Veröffentlichungen, vor allem in der Zeitschrift *Vešč'*, aber auch in der Veröffentlichung *Die Kunstismen. 1914-1924*.⁴⁰⁴ Im Vortrag über *Neue Russische Kunst* (1923) spezifiziert er dabei Tatlins Projekt überraschenderweise als Beweis einer nutzbringenden Beschäftigung mit der Malerei: „Eine der wenigen architektonischen Äußerungen der letzten Jahre ist der Entwurf zu einem Denkmal für die Dritte Internationale, der von Tatlin, also keinem Architekten, sondern Maler, entworfen worden war. Das bildet einen neuen Beweis für das organische Fortschreiten, das von der Malerei [...] zur Schaffung von Nutzgegenständen führt.“⁴⁰⁵ Tatsächlich kann durch dieses Lob deutlich werden, wie sich die Kritik an Tatlins *Modell* kurz davor verstehen lässt. Im Brief an Malevič kritisiert er einerseits die nur scheinbar konstruktivistische Struktur des *Turms*: „auseinandergebaut, konnte ich sehen, dass das Model ohne die Spirale stehen kann. Es trägt sie, wie ein General den Andreasorden.“⁴⁰⁶ Diese Kritik ist nicht einfach im Namen des Konstruktivismus geführt. In diesem Fall wäre Malevič wohl der falscheste Adressat. Wenn er zuvor die am *Turm* exemplifizierte „Synthese mit dem Utilitarismus“ als „Fiktion“ attackiert,⁴⁰⁷ dann nicht einfach weil es sich hier um eine solche

⁴⁰² Ebd., S. 24. ⁴⁰³ Ich zitiere den Brief, wie er in englischer Übersetzung veröffentlicht wurde: „Like Unovis, however, I believe that we should support it as a concrete new achievement ... Nevertheless called on everyone to criticize and analyse the construction, demonstrating that the synthesis of painting, sculpture, and architecture is self-deception, that its synthesis with utilitarianism is a childish lack of consideration and fiction, that the relationship with the material is pernicious, that the construction is aesthetic and artistic, and not creative (dismantled, I saw that the model can stand without the spiral, it wears it like a general wears the order of St. Andrew) and that for a whole series of reasons listed by me, it is the sum of all the mistakes of the past and the desire to correspond not to Venus, but to modernity.“ [El' Lisickij in einem Brief an Kazimir Malevič, datiert auf den 21. Dezember 1920, Stedelijk Museum, Amsterdam, Khardzihev Archiv, Inv. Nr. 729, S. 2–4, übersetzt von Kenneth Macinnes, in: Karasik 2003, S. 53]. ⁴⁰⁴ Lissitzky spricht im europäischen Kontext auch positiv von Tatlins *Turm* (vgl. Lissitzky (1922a) 1994, S. 19). ⁴⁰⁵ Lissitzky (1923b) 1967, S. 342. ⁴⁰⁶ Lissitzky (1920) 2003, S. 53. ⁴⁰⁷ Ebd.

handelt, sondern weil sie im Namen ihrer Zerstörung vorgetragen wird. Das Scheitern des *Turms*, als Synthese der Künste im Namen einer präsentischen Statik der Architektur schließt deshalb seinen Erfolg als Fotografie und Ausstellungsobjekt nicht aus. Dies scheint mir die eigentliche Entdeckung Lisickijs, vermittelt durch die Ausstellung des *Modells des Turms* zu sein, wenn wir sie, wie Gough es tut, implizit als solche Entdeckung für eine sich erst später entwickelnde Praxis unterstellen wollen.⁴⁰⁸ Das heißt, dort, wo es selbst zum distribuierbaren Bild herabsinkt – und als solches verteilt und propagiert es Lisickij – analogisiert sich das Monument zu seinen eigenen Funktionen, die vor allem in der Produktion und Sendung von Information liegen: ein sich selbst drehendes Agitationszentrum soll innerhalb des *Turms*, vermittelt durch Fahrzeuge in der Stadt Proklamation und Flugblätter zirkulieren lassen; an seiner Außenhaut soll eine gigantische Filmprojektionsfläche angebracht werden, auf der Nachrichten gezeigt werden, die in der Nacht sogar an den Himmel selbst projiziert werden sollen. Wie der Eiffelturm soll es eine Radioantenne tragen, die so empfangsstarke ist, dass sie internationale Sender empfangen kann, um so die Trennung zwischen Russland und dem Westen zu durchbrechen.⁴⁰⁹ Das Herabsinken des Werks zum reproduzierbaren Bild betrifft auch sein Auseinanderklaffen zwischen materieller Struktur – ein vor allem aus Holz gebautes Modell – und geplanter Realisation. Fände das Monument als Architektur statt, ist es für Lisickij gescheitert. Bleibt es aber im Zustand der Bildform, im buchstäblichen Rahmen einer Ausstellung, kann es richtig sein. Die Architektur muss aufgehoben werden, wenn der historische Moment sie notwendig in die Schwere präsentischer Möglichkeiten zurücksinken lassen würde. Die Ausstellung als Form ist deshalb die Möglichkeit einer solchen Sistierung. Die Spirale des *Turms*, so kritisiert er – und damit ist sie von Lisickij tatsächlich an dieser Stelle in direkten Bezug zu seinen eigenen Figurationen der Rotation gesetzt –, ist an ihn als bloßes Dekor geheftet. Er lässt diese Form sogar als politisch regressiv erscheinen, weil sie hier mit dem Hausorden der Romanovdynastie – dem Andreaskreuz – identifiziert ist. Sie schwebt als angeheftete Erscheinung, losgelöst von der Schwere der architektonischen Konstruktion. Diese figuriert damit aber als nichts anderes als das problematische Erbe der Malerei. Sie gleicht einer Form auf einem Bildträger. Das *Modell des Turms* zerfällt deshalb zwischen dem, was es materiell ist, und seiner Selbstdarstellung. Bezogen auf seine eigenen Funktionen und seine Repräsentation im Zusammenhang einer sozialistischen *Zentralen Presseagentur* geht diese Spaltung jedoch wesentlich tiefer. Denn wenn Information das Eigentliche ist, um das es dem *Monument* als politischem Sender/Empfänger geht, so ist seine eigene Form zu dieser notwendig als sekundär gesetzt, wie seine Materialität als problematischer Exzess. Dieser materielle Exzess kann nur dort gerechtfertigt sein, wo das Monument selbst, in einem Zirkelschluss, die Form von Information annimmt. Wie die Malerei, so zeigt sich deshalb Tatlins *Modell* als etwas, in dem sich Materialität von sich selbst unterscheiden kann. Die Spirale ist an ihm als bloße Erscheinung richtig, das heißt, wenn es selbst bild-

⁴⁰⁸ Gough schreibt deshalb vorsichtig: „as if already perceiving in the trade fair a new arena for artistic production.“ (Gough 2014, S. 24). ⁴⁰⁹ Die Ausführungen zu solchen Möglichkeiten des *Turms* gehen auf Nikolai Punin zurück (Nikolai Punin, *Patmiatnik III internatsionala*, Petrograd 1920, übersetzt als: *Das Monument der Dritten Internationale*, in: *Shadowa* 1987, S. 344–347).

haftes Modell bleibt, das in Form von Information über sich selbst zirkuliert. Diese Differenzierung zwischen materiellem Objekt und zirkulierendem Bildschein ist dabei unmittelbar mit dem Medium der Ausstellung verbunden, die hier zum Rahmen des Monuments wird.

Dieser Punkt sollte uns zur *Pressa* als spezifischer Handelsausstellung in Köln zurückbringen, die für Lisickijs eigene künstlerische Produktion der unmittelbare Kontext ist, innerhalb dessen er über die politische Rolle der Nachricht in der Sowjetunion spricht, eine Ausstellung, die die größte europäische Ausstellung nach dem Ersten Weltkrieg darstellt.⁴¹⁰ Dies ist eine einfache Beobachtung, die sich aber kompliziert, legt man sich die Frage vor, warum dabei gerade die Presse zum Objekt gewählt wurde. Auf dem Gelände und in Teilen behaut in Gebäuden der *Deutschen Werkbundaussstellung* des Jahre 1914 östlich des Rheins, mit Blick auf die Kölner Altstadt, stellten den quantitativen Hauptteil der Ausstellung nationale Ausstellungen und Stände, die vor allem von politischen Interessen getragen wurden. Die beiden zentralen Teile – *Zeitgenössische europäische Buchkunst* und die von Reichskunstwart Edwin Redslob bereits ein Jahr zuvor konzipierte *Öffentlichkeitsarbeit der Deutschen Regierung und der deutschen Verwaltung* zeigen dabei, wie offensichtlich die Kunst des Regierens mit Innovationen im Bereich des Grafikdesigns, der Drucktechnik und von Medien insgesamt in Beziehung gesetzt wurde. Im Zentrum der Ausstellung stand das sogenannte *Staatenhaus*, das die Sektionen von 24 Nationen beherbergt hat und dessen großer Seitenflügel symbolträchtig von Amerika und der Sowjetunion als rahmende und sich gegenseitig spiegelnde Kräfte bespielt wurden. Die Ausstellung lässt sich dabei in zwei historische Linien einreihen. Zum einen, und dies wäre die thematisch und geografisch nächste Referenz, lassen sich während der Zeit der Weimarer Republik eine große Anzahl von Ausstellungen finden, die sich dem Feld zwischen Werbung, Druck, Kinematografie und Fotografie widmen: Die Leipziger *BUGRA Buch und Gewerbeausstellung* (1927) steht dafür genauso wie die 1929 stattfindende, kanonisch gewordene *Film und Foto-Ausstellung*, an der Lisickij ebenfalls partizipiert, oder die *Internationale Reklame Messe Berlin* desselben Jahres. Es scheint also auf der einen Seite eine starke Tendenz der späten 1920er Jahre zu sein, sich in Ausstellungen genau diesem Bereich gesellschaftlicher Produktion versichern zu wollen. In einen europäischen Kontext gestellt wird auffällig, dass die *Pressa*, was ihre Größenordnung und Ambition angeht, keinesfalls als solche Untersuchung eines gesonderten Sektors angelegt ist, sondern vor allem an die *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, drei Jahre zuvor, 1925 in Paris anschließt. Jeremy Aynsley hat diesen Punkt luzide hervorgehoben: „In its timing, *Pressa* was positioned between the international exhibitions of the 1925 International Exhibition of Applied and Industrial Modern Arts in Paris and the Stockholm Exhibition of 1930. The Paris exhibition, from which the Germans were barred, was regarded as a triumph for the decorative arts, the luxury

⁴¹⁰ Vor kurzem wurde eine umfangreichere Dokumentation der *Pressa* noch einmal vorgelegt: Susanne Marten-Finnis, Michael Nagel (Hrsg.), *Die Pressa. Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus Bremen 2012*. Ich verweise zudem an dieser Stelle noch einmal auf: Aynsley 1994. Für eine Betrachtung der Rolle der Typografie in diesen Zusammenhängen, vor allem in Deutschland dieser Zeit, die vier Bände: *Ausst. Kat. Typographie kann unter Umständen Kunst sein*, Band I-IV, Wiesbaden: Landesmuseum; Hannover: Sprengel Museum; Zürich: Museum für Gestaltung, Wiesbaden 1990.

and craft nature of the majority of pavillons undermining the reference to industry and modernity in the title. Although a specialised exhibition, *Pressa* created space for much that was modern and, in that sense, was closer to the Swedish event two years later. The Cologne and the Stockholm exhibition each had pavillons with illuminated advertisements seen across water, and, in both, the mass-produced nature of many of the exhibits was accepted.⁴¹¹ Obwohl, wie Aynsley meint, die *Pressa* einerseits eine in ihrem Fokus ungemein spezielle Ausstellung gewesen sei, schließt sie andererseits also an die Pariser Ausstellung an, und zwar um zu erfüllen, was deren Titel zwar versprochen, aber nicht eingehalten hat: neben den einfach angewandten auch die industriell-modernen Künste zu zeigen.⁴¹² Die präsente Leuchtreklame und eben die industrielle Massenproduktion der meisten gezeigten Objekte stünden dafür ein. In gewisser Hinsicht scheint diese Charakterisierung der Ausstellung, so richtig sie ihre Ambitionen charakterisiert, aber auch etwas zu verfehlen. Denn trotz ihrer Spezialisierung scheint das Anliegen der Ausstellung, was die Gegenwart im Ganzen betrifft, universal. Darauf weist Konrad Adenauer in seiner, in der Funktion des Bürgermeisters verfassten Eröffnungsrede hin: Die Ausstellung, meint er dort, sollte die „Welt des Denkens, wie sie durch Druck und Bild repräsentiert und reproduziert wird,“⁴¹³ wiedergeben. Auf den ersten Blick erscheint die Presse hier als bloßer, wenn auch epochal panoramatischer, Spiegel, der umgekehrt als transparentes Nichts in die Unsichtbarkeit sinken muss. Es muss geradezu hyperbolisch erscheinen, die Presse, wie Adenauer es hier tut, als einen Ort zu begreifen, wo diese Welt im Ganzen sichtbar werden kann. Dass diese Welt durch die Presse nicht einfach sichtbar wird, drückt sich dabei in der von Adenauer daran anschließenden Warnung aus: Die Gefahren der Ausstellung lägen, so Adenauer, nämlich präzise darin, „die geistigen Fähigkeiten der Besucher zu übersteigen.“⁴¹⁴ Die technische Darstellung der Welt des Denkens führt zumindest potentiell zu einem Exzess, der nicht wieder in bloßes Denken zurückübersetzt werden kann. Adenauers Skepsis ist dabei sicherlich kaum originell, aber darin liegt wohl ihre schlagende Symptomatik. Die Presse und damit verbunden das Ereignis, ihr, in einer internationalen Ausstellung Raum zu geben, birgt die Gefahr einer Reproduktion, die das Leben (oder eben, wie Adenauer noch meint, das Denken) der Bevölkerung in einer Weise zeigen kann, durch die es nicht mehr dasselbe bleibt. Der mediale Prozess, der eine Verkennung oder sogar einen epistemischen Kollaps hervorruft, etwas, das die geistigen Fähigkeiten als eine Form des Erhabenen übersteigt, ist der Ort einer Produktion, ob als zu verhindernde Ausnahme oder zu erreichender Normalfall. Sie lässt die Welt verständlich werden als etwas, das das Subjekt selbst nicht gedacht hat, oder schlimmer, vielleicht nicht einmal denken kann. Als Herstellung eines Selbstverhältnisses ist dieser Prozess in der Lage, Staaten zu bilden, ihre Ökonomien zu lenken und politische Subjekte herzustellen. In dieser Hinsicht nimmt die *Pressa* so sicherlich den Anspruch einer Weltausstellung in sich auf. Sie tut dies aber nicht, oder nicht primär, durch die Inklusion von Objekten der Massenpro-

411 Aynsley 1994, S. xy. **412** Vgl. ebd. Die Stockholmer Ausstellung aus dem Jahr 1930 (*Stockholmsutställningen*) war ebenfalls, wie ihr Vorgänger in Paris, der Architektur, dem Design und dem Kunsthandwerk gewidmet. **413** Konrad Adenauer, Vorwort, in: *Pressa* 1928, S. 16. **414** Ebd.

duktion. Denn in signifikanter Weise greift die Ausstellung über die Bestimmung der modernen Kunst, als Ort der Herstellung einer solchen Klasse von Objekten, mag sie auch avanciert oder provokativ erscheinen, aus. Dies hat in doppelter Form etwas mit ihrem problematischen und schwer greifbaren Objekt zu tun. Um dies näher zu beleuchten, lohnt es sich, auf ein Problem hinzuweisen, das in ihrer Rezeption wiederholt auftaucht.⁴¹⁵ Denn was diese durchzieht, ist vor allem die Diskussion der Schwierigkeit, zu bestimmen, was in den Bereich der Ausstellung gehört – was sie also zeigen soll – und was nicht. Im Gegensatz zur Ausstellung in Paris drei Jahre zuvor entfacht sich dieser Streit in der Rezeption der *Pressa* interessanterweise nicht entlang der Dichotomie industrieller Produktion (und damit von Reproduzierbarkeit) und Handarbeit (und damit von Originalität). Das heißt, es scheint so, dass das Problem hier nicht entlang einer normativen Wertung von Objekten bezüglich ihrer Herstellung verläuft und damit entlang dem Problem einer Trennung von dem, was als Kunst, respektive Kunsthandwerk, wert ist, in einer Ausstellung gezeigt zu werden, und was dagegen als profanes Ding davon ausgeschlossen wäre. Das heißt, mit der *Pressa* stellt sich nicht die Frage einer möglichen Erweiterung der Künste (Arts), die eben nicht nur das Dekorative, sondern eben auch das Industrielle (Industriels Modernes) einschließen sollen. Wenn das Objekt der Kölner Ausstellung wesentlich klarer konturiert ist – alles, was dem Bereich der Presse angehört –, so wirft gerade dieser Bereich eine andere Fragwürdigkeit auf, weil es bei näherer Betrachtung nur bedingt definierbar ist, was es eigentlich für Objekte sind, die durch das Pressewesen hergestellt werden. Und noch weiter: Falls sie bestimmbar wären, wie sollten sie überhaupt durch eine Ausstellung gezeigt, analysiert oder verständlich gemacht werden?

Ich werde mich im Folgenden vor allem auf eine Rezension des Herausgebers der Zeitschrift *Gebrauchsgraphik*, Herman Karl Frenzel, konzentrieren. Frenzel beklagt sich darin über die Präsentation von Objekten – vor allem Waren –, die seiner Meinung nach überhaupt nichts mit der Presse gemein haben. Er fragt sich, was „Zahnpasta und Bemberg Seide mit einer Presse-Ausstellung zu tun hätten“. Das Problem besteht hier nicht darin, dass solche Waren zu profan oder zu niedrig wären. Es liegt viel eher, nach Meinung des Autors, ein Problem staatlicher Kontrolle vor: Denn „die Staaten“, so Frenzel „haben ihre Aufmerksamkeit zu sehr auf die Repräsentation ihrer Märkte gerichtet, also mehr Aufmerksamkeit dem Anzeigenteil der Zeitung, als der Zeitung selbst gewidmet.“⁴¹⁶

Hier taucht zum einen die explizierte Forderung an die Ausstellung auf, *die Zeitung selbst* zu zeigen. Und sie stellt sich zuerst innerhalb einer Spannung, die das Pressewesen durchzieht. Eine ihrer wichtigsten ökonomischen Bestimmungen, nämlich dass die Zeitung in fundamentaler Weise von Werbung abhängt, möchte Frenzel

⁴¹⁵ Zeitgenössische Rezensionen schließen ein: Willy Lotz, Die Deutsche Presse und die neue Gestaltung. Zur Eröffnung der *Pressa*, in: *Die Form*, Vol. 3, Nr. 5 (März 1928), S. 129–139; W. Riezler, Ausstellungstechnisches von der *Pressa*, in: *Die Form*, Vol. 3, Nr. 7 (Mai 1928), S. 213–221; ders., Die Sonderbauten der *Pressa*, in: *Die Form*, Vol. 3, Nr. 9 (Juli 1928), S. 257–262; Willy Lotz, Ausstellungspolitik und *Pressa*, in: ebd., S. 263–267; Der Hauptkatalog des sowjetischen Pavillons listet auf Seite 107 die aus Sicht der Veranstalter besten gelieferten Eindrücke zum Pavillon aus der internationale Tagespresse (*Pressa* 1928.1, S. 107–11); Lisickij-Küppers wiederholt einige davon (Lissitzky-Küppers 1967, S. 82–83). ⁴¹⁶ Hermann Karl Frenzel, *Pressa*, Köln 1928, in: *Gebrauchsgraphik*, Vol. 5, Nr. 7, 1928, S. 4–18.

dabei außen vorlassen. Durch den Anzeigenteil ist garantiert, dass prinzipiell von *Alles und Allem* die Rede sein kann und damit zum Objekt der Ausstellung aufsteigen kann. Frenzel nennt die Kontrollinstanz, die dies, zumindest in gewisser Hinsicht, unterbinden könnte, nämlich den Staat. Frenzels Bemerkung ist sicherlich auf die nationalen Pavillons gemünzt. Sie setzt aber gleichzeitig als selbstverständlich, dass es eben Staaten (und nicht Märkte) sind, die die Existenz von Zeitungen (oder der Presse insgesamt) garantieren und formen. Was würde es aber bedeuten, die Aufmerksamkeit der Staaten, wie es Frenzel vorschlägt, zu verschieben? Wenn es dieser Macht um Repräsentation geht, wie Frenzel suggeriert, dann liegt die Vermutung nahe, dass der Staat, wenn er seine Aufmerksamkeit von den Märkten abzieht, selbst in Erscheinung tritt. Und dafür steht Lisickijs Gestaltung des Sowjet-Pavillons sicherlich exemplarisch ein, der von Zeitungen als politischem Instrument spricht, aber nichts von Waren sagt. Der Gegenpol zur Werbung ist deshalb – auch in Frenzels Struktur der Kritik – sicherlich die Propaganda, die vor allem dort sich der Presse bemächtigt, wo die Ökonomie selbst als Kraft von ihr ausgeschlossen wird. Und tatsächlich wurde Lisickijs Pavillon in der zeitgenössischen Rezeption vor allem als Lehrstück einer solchen Freischaltung der Presse für die Politik und ihre Machtstrukturen gesehen.

Das Neutrum in dieser Polarität – *die Zeitung sans phrase* – zu repräsentieren, bleibt aber als Anspruch valide. Und tatsächlich verfolgt Frenzel diese Schwierigkeit in der Besprechung der Ausstellung weiter; eine Schwierigkeit, die vielleicht mehr als alle anderen über ihr Objekt entbirgt. Denn wenn letztlich Medien Thema der Ausstellung sind, dann muss man mit dem Problem zurechtkommen, dass diese schwer außerhalb ihrer Operationen und damit jenseits ihres Gebrauchs für bestimmte Inhalte – seien diese nun politisch oder ökonomisch – sichtbar gemacht werden können. Die Schwierigkeit liegt aber nicht allein in der Möglichkeit einer Neutralisierung der Repräsentationsansprüche der nationalen Schausteller. Denn dies sind nicht allein die Kräfte, die sich der Medien bedienen, um deren Transparenz zu verhindern. Es sind im Fall des Pressewesens ihre Agglomerationen, die Strukturen ihrer Operationen und ihre komplexen Verbindungen aus Techniken und Materialien, die solche Analysen behindern. Wo das Wort *Presse* etymologisch noch auf eine vergleichsweise einfache Technik, eben die des Drucks durch eine Druckerpresse, rekurriert – der in der Ausstellung rekurrente Verweis auf das Buch, als historischem Anker und Ursprung, verweist auf dieses Bewusstsein – so muss das gegenwärtige Feld der Referenz des Wortes als nebulöses Gegenbild aufsteigen, das sich von dieser Vergangenheit trennt. Frenzel sieht deshalb folgerichtig einen zentralen Kritikpunkt in der Ausrichtung einer solchen Ausstellung überhaupt: „Es wird schnell klar, dass die eigentlich wichtigen Eigenschaften der Presse nicht ausgestellt werden können – denn der Versuch, den Geist einer modernen Redaktion durch fünf Redaktionsräume zu veranschaulichen, muss als Scheitern angesehen werden.“⁴¹⁷ Schaltet sich die Funktion von Propaganda und Werbung aus, um einen Blick auf die Bedingung der Möglichkeit der Herstellung zu öffnen, tut sich nichts weiter als eben der Abgrund dessen auf, was sicher nicht als Kunst und ei-

417 Ebd.

gentlich auch nicht als singuläres Medium gefasst werden kann. Frenzels vielleicht ungelenke Rückgriffe in seiner Analyse auf Begriffe wie „Geist“, mögen in gewisser Hinsicht als verfehlt auffallen: Sie zeigen aber die reale Schwierigkeit an, überhaupt zu fassen, was die tatsächliche Arbeit einer Redaktion ist, die sicherlich weit entfernt von der handwerklichen oder eben industriellen Arbeit einer Druckerei ist. In gewisser Hinsicht reiht sich Frenzels Skepsis damit in eine Kritik ein, wie sie exemplarisch in Brechts Skepsis gegenüber der Fotografie aus dem Jahr 1931 wird und die seinem *Dreigroschenprozess* entstammt:

„Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, etwas ‚Gestelltes‘.“⁴¹⁸

Wie die Produktionsbedingungen weder durch Waren noch durch die Darstellung der Produktionsorte sichtbar gemacht werden können, sondern, wie Brecht meint, etwas *Gestelltes* brauchen, so zeigen sich im Fall von Massenmedien analog, werden sie in Ausstellungen gebracht, nur die leeren Hüllen ihrer Apparate. Die Presse als thematischer Komplex einer internationalen Ausstellung ermöglicht deshalb nicht nur trotz ihrer Spezialisierung zu zeigen, wogegen sich die Pariser Ausstellung 1925 noch weitgehend gesperrt hat: industriell hergestellte Objekte. Sie hat zum Thema darüberhinaus, und dies wiegt wesentlich schwerer, eine Art und Weise der Produktion, die nicht durch die Herstellung von Objekten überhaupt charakterisiert werden kann, sondern durch die Herstellung von Information, auch wenn es weiterhin Druckerzeugnisse als Exkrement ihrer Anstrengung geben mag. Frenzels exemplarische Kritik der Ausstellung weist also auf mindestens zwei essentielle Punkte hin: Erstens: Die *Pressa* agiert als Ausstellung gleich einem materiell schwer bestimmbareren *Screen* für eine Vielzahl ökonomischer oder politischer Interessen. Diese Interessen und die Repräsentationen, die sie nach sich ziehen, lassen das eigentlich Objekt der Ausstellung schnell unsichtbar werden. Zwischen den Polen Werbung und Propaganda steigt, zweitens, die Ungreifbarkeit der Presse selbst auf. Weil das, was sie herstellt, nicht primär Objekte sind, sondern Information, erweist es sich als unmöglich, ihre Funktion visuell zu zeigen. Sie besitzt nicht einfach einen materiell-objekthaften Träger. Ein häufiger Ausweg, den viele Ausstellungsmacher einschlagen, ist deshalb die Identifikation der Presse mit dem materiellen Objekt der Zeitung (oder ihres Vorläufers: dem Buch). Wo sie dies nicht tun, Frenzel Beispiel der nachgebauten Redaktionsräume weist darauf hin, zeigen sich stumme Akkumulationen von Apparaten und Hüllen: nichts als Zeug. Ihr Dispositiv als Ausstellung gerät durch den Umstand unter Druck, dass es in ihrem Fall *Medienverbünde* sind,⁴¹⁹ die weder durch Objekte

418 Bertolt Brecht, *Dreigroschenprozess*, Gesammelte Werke, Band 18, Schriften zur Literatur und Kunst I, Zürich 1977, S. 161.

419 Es ist am Ort, diesen Begriff zumindest kurz zu erläutern und nachzuweisen. Ich beziehe mich an dieser Stelle vor allem auf Friedrich Kittlers kanonisch gewordene Definition, die damit vor allem den Verbund von Grammophon, Film und Typewriter in dem gleichnamigen Buch meint, die am Ende der 1920er Jahre auf das Fernsehen zielt, das sie zusammenfassen wird. Ich werde auf dieses Telos – eben das Fernsehen – im Folgenden zurückkommen, weil seine technische Implementierung mir für das Ereignis der Ausstellung nicht unerheblich scheint. (Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986).

(eine Zeitung), noch durch Räume (Redaktionsbüros) repräsentiert werden können. Wenn Objekte sich, ob sie nun Kunstwerke oder industriell hergestellte Massenwaren sind, unabhängig von ihrer Qualität, Form oder Materialität letztlich immer dazu eignen mögen, für ein Display gebraucht zu werden – sei es das Schaufenster oder das Museum – so zeigt sich dies im Fall von Massenmedien als andere Schwierigkeit. Diese besteht unter anderem auch darin, dass diese Medien selbst, wie das der Ausstellung, eigene Formen der Versammlung, des Konsums und Rezeption, der Zirkulation und Distribution besitzen. Kurz: Sie produzieren Formen von Öffentlichkeit, die mit der Ausstellung als Form nur bedingt kompatibel sind, und zwar genau, weil sie zu ihr in Konkurrenz treten.

Gleichzeitig sind es Ende der 1920er Jahre nichts anderes als diese Formen der Herstellung von Öffentlichkeit durch Massenmedien, ihre Techniken, ihre materiellen Träger und ihre bestimmten Formen, die beginnen, sich substantiell zu transformieren. Wenn auch das Pressewesen sicherlich in den meisten Fällen innerhalb der Ausstellung mit dem Medium der Zeitung identifiziert wurde, deren Drucktechnik im Rückblick an die Erfindung des Buches geknüpft wurde, so zeigt sich an diesem historischen Moment auch, dass seine materiellen und technischen Grenzen, aber auch seine Bestimmungen neu ausgelegt werden. Während die staatlichen Ausstellungen Deutschlands deshalb auf der einen Seite das Buch als Modell und Anker präsentieren, zeigen sie als Komplement, dass neben der Papierindustrie auch die Reichsbahn und die Reichspost für die Verteilung von Information von Belang sind, die, über den Transport von Papier hinaus, an der zeitgenössischen Entwicklung der Telegrafie und der Radioübertragung partizipieren. Die Unsicherheit bezüglich einer materiellen Bestimmung dessen, was die Presse ist, geht mit der unaufhaltsamen Anbahnung ihrer Expansion einher.

Diese Expansion lässt sich an verschiedenen Symptomen zeigen: Sie beginnt sicherlich durch eine Auflösung der Hegemonie der Worte, die durch den Lichtdruck zusammen mit dem Bild in einem einzigen Produktionsgang auf ein technisches und materielles Feld gezwungen werden. Dies markiert sicher die am einfachsten fassbare Transformation, wofür die Illustrierte exemplarisch stehen mag. Ein ganzer Diskurs um die der Fotografie dort neu zugewiesenen Rolle und ihr Verhältnis zum Wort, als Bildunterschrift, schließt sich in den 1920er Jahren daran an, die auch, ich habe darauf hingewiesen, Lisickijs faktografischen Kontext bestimmt.⁴²⁰ Wesentlich folgenreicher aber ist, dass diese Worte und Bilder selbst das Blatt Papier verlassen, wo sie durch Radio, Film und Telegrafie versendet werden. Ein Jahr zuvor, 1927, lässt Vladimir Zworykin sein Ikonoskop patentieren, um das Fernsehen technisch zu ermöglichen und damit ein Medium unmittelbarer Übertragung zur Verfügung zu stellen, das die Verzögerung durch die Trägheit des Papiers, oder eben die Filmrolle, obsolet werden lässt. Es ist interessanterweise im selben Jahr, ich werde auf diese Zeitgleichheit zurückkommen, dass die Möglichkeit implementiert wird, dass Bild, Sprache und Ton synchronisiert werden können, wie es der Tonfilm 1927 mit *The*

⁴²⁰ Vgl. Wilhelm Marckwardt, *Die Illustrierten in der Weimarer Zeit: publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen*, München 1982; und zeitgenössisch: Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931), in: Benjamin GS, Band I. Werkausgabe Band 2, 1991, S. 368–385.

Jazz Singer öffentlich vorführt.⁴²¹ Dies mag in Köln beinahe immer noch ungesehen bleiben. Lisickij veranschlagt immerhin einen Filmprojektionsraum im Pavillon. Als sich abzeichnender Medienverbund stellt es retrospektiv den Fluchtpunkt, auf den das altertümlich klingende Wort *Presse*, seine implizierte Physis und grobe Schwere, bis zum Zerreißen bezogen ist. Jonathan Crary nennt in einem 1989 veröffentlichten Aufsatz, dem ich sie entnommen habe, beide Beispiele – Zvorykinx Patentierung und die Realisation des Tonfilms – als mögliche Aufschlüsselung einer Datierung, die Guy Debord 1988 in seinen *Commentaires sur la société du spectacle* für den historischen Ursprung dessen gibt, was er Spektakel nennt.⁴²² Denn Debord meint dort, dass 1967, als er *La société du spectacle* veröffentlichte, dasselbe erst knapp 40 Jahre existent gewesen sei. Debord gibt also, und darauf weist Crary vor allem hin, ein überraschend präzises Datum, das vielen geläufigen Annahmen, die den Ursprung einer Spektakelgesellschaft eher Mitte bzw. Ende des 19. Jahrhunderts datieren würden, entgegensteht.⁴²³ Crarys Überlegungen, welche Gründe dafür sprechen würden, die historische Epoche des Spektakels tatsächlich erst Ende der 1920er beginnen zu lassen, führen in seiner Argumentation dazu, die vor allem auf Jean Baudrillard zurückgehenden Charakterisierungen des Spektakels als eine Regierung des Zeichenwerts gegenüber dem Gebrauchswert als zu allgemein zurückzuweisen, eine Regierung, mit der die von Marx selbst als inessentielle bezeichneten Felder des Kapitalismus – wie die Modeindustrie, Medien, Werbung, Information und Kommunikation – zu dem aufsteigen, was das Kapital nun eigentlich akkumuliert. Denn es stimmt sicherlich, dass ein solcher Prozess der Semiotisierung in der Geschichte sehr viel weiter zurückreicht und damit Debords sehr enge Datierung übersteigt. Dass also in der Moderne Äquivalenzen und damit Austauschbarkeit, und sei es im Zeichen politischer Gleichheit, produziert werden, um nach diesem Modell die Produktion im Ganzen auszurichten, die damit eben vor allem zu einer Produktion von Zeichen werden soll, die ihre Bedeutung, dem strukturalistischen Modell folgend, nur in Differenz zu anderen erhalten, ist also keine ausreichende Bedingung für eine Kultur des Spektakels, wie sie das 20. Jahrhundert auszeichnet.⁴²⁴ Eine solche Bedingung des Spektakels wäre damit auch nicht die technische Reproduzierbarkeit, die „potentially identical objects [...] in indefinite series“⁴²⁵ zur Verfügung stellt, deren Durchsetzung für die gesellschaftliche Produktion im Ganzen ebenfalls auf das 19. Jahrhunderts zurückgehen würde.

Was wären in Opposition zu solch generischen Charakteristika also die spezifischen Bedingungen des Spektakels, wie sie Crary hier entschlüsselt? Das Ikonoskop, das Crary zuerst nennt, realisiert ein Bild, das ohne einen permanenten Träger auskommt. Der französische Philosoph François Dagognet charakterisiert dieses Bild deshalb als tatsächlich revolutionär:

421 Der Film steht einerseits für das Ende des *silent cinema*, aber er ist auch Teil einer Diskussion über seine rassistischen Implikationen. (Siehe: Michael Rogin, *Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice*. in: ders., *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pots*, Berkeley 1996, S. 73–120). **422** Jonathan Crary, *Spectacle, Attention, Counter-Memory*, in: *October*, Vol. 50 (Herbst 1989), S. 100; Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris 1988, S. 13. **423** Crary nennt an dieser Stelle Walter Benjamins Analyse von Paris im 19. Jahrhundert und T. J. Clarks Kritik der modernistischen Malerei Manets (vgl. Crary 1989, S. 99; 103). In gewisser Hinsicht versucht Crary Benjamin aus diesen Reihen von differenten Datierungen auszunehmen, weil er eben 1927 seine Arbeit am Arkaden-Projekt begonnen habe. Er nimmt also Benjamins Schreiben eher als weiteres Symptom einer aufziehenden Kultur des Spektakels. **424** Crary 1989, S. 98. **425** Jean Baudrillard, Crary 1989, S. 99.

„Cette image révolutionnaire n’a plus besoin de sels d’argent ni d’un encombrant support: non seulement elle absorbe ce qui la limitait (les teines, les ombres et les plus savants dégradés), mais elle émancipe l’image de tout ce qui la ralentissait; l’onde marche à la vitesse de l’éclair. Au XX^e siècle, l’ingénieur Zworykin met au point l’iconoscope ou la technique qui réalise, d’une part, la traduction du lumineux en signaux (électroniques), d’autre part, le luminophore qui renverse ce flux sur l’écran. On traduit ce qu’on a préalablement concerté. Cette double opération autorise d’abord le transport, mais surtout arrache le message à ce qui l’avait toujours supplicié: la fixation, d’où la lenteur des manipulations consécutives: Elle peut se communiquer à l’infini et renoncer à ce qui l’emprisonnait trop. Le balayage du tableau (quelques lignes ou séquences) le subtilise et le restitue n’importe où à volonté.“⁴²⁶

Das Bild des Ikonoskops ist in der Lage, weil es durch Elektronen übertragen werden kann, eine Präsenz zu erreichen, die sicherlich nicht losgelöst von einem materiellen Träger im Ganzen ist. Eine solche Annahme wäre sicher irreführend. Es ist kein Gespenst. Sein Träger wird leicht. Es kann aber, und dies unterscheidet es von der Fotografie, die auf Papier angewiesen ist, das langsam verschickt werden muss, zumindest potentiell, in *beinahe* einem Moment, gleichzeitig überall sein. Die mögliche Lösung von einem bestimmten Träger und die Möglichkeit, das Bild als elektronische Sequenz zu übertragen, stattdes mit einer Geschwindigkeit aus, die vorherige Bildformen übersteigt, um einen Umschlag in den Möglichkeiten der Rezeption zu erreichen.⁴²⁷ Deshalb kann das Fernsehen in den späten 1920er Jahren als implementiert betrachtet werden, auch wenn es erst im nächsten Jahrzehnt seine eigentliche Funktion in Bezug auf politische Gemeinschaften langsam erarbeiten wird. Es wäre damit richtig, dass Debord dem visuellen Bild (und nicht dem akustischen, das bereits zuvor als Code übertragbar war) eine grundlegende und primäre Rolle für die Konsolidierung einer spektakularisierten Öffentlichkeit zuweist. Davon ausgehend kommt der Ton dem optischen Bild eben als Supplement erst hinzu. Gleichzeitig ist aber gerade die Integration und Verschmelzung von Optik und Akustik in Bezug auf das Bild im Spektakel entscheidend. Mit dem Tonfilm, den Crary als zweites Symptom einer Realisation des Spektakels nennt, und der im selben Jahr öffentlich präsentiert wird, kann das Bild in seiner technisch avanciertesten Form eben nicht mehr als rein visuell bestimmt werden. Gleichzeitig wäre dieser Umstand allein nicht frappierend. Allein im Film wurde zuvor bereits seit langem das Visuelle durch das Akustische ergänzt (und eben nicht nur dort). Entscheidend ist vielmehr – und hier folgt Crary sicherlich den Argumenten Adornos und Horkheimers, wie diese sie kanonisch in ihrem Buch *Dialektik der Aufklärung* unter der Rubrik *Kul-*

426 François Dagognet, *Philosophie de l’image*, Paris 1986, S. 57. **427** Rosalind Krauss, und ich nenne diese Argumentation nur im Vorbeigehen, sieht die entscheidenden Konsequenzen dieser Implementierung des Fernsehens für die Kunst im Besonderen (also nicht für die Sphäre einer politischen Öffentlichkeit, wie Debord) erstaunlich spät, nämlich erst für die 1970er Jahre gekommen. Erst hier zeitigt sie, neben anderen Faktoren, im Kapitalismus eine Auflösung des Systems der Künste in einer *Post-Medium Condition*, die die Kunst als Sphäre zwar bestehen lässt, sie aber als leere, widerstandslose Form ebenfalls dem Spektakel ausliefert. (Vgl. Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999, S. 56). Tatsächlich scheint eine solche Sorge um die Kunst als kritischer Instanz in der Tradition Adornos (und vielleicht Heideggers) erst spät und essentiell nach der vollen Realisierung des Nationalsozialismus und des Stalinismus formuliert zu werden, um als Sorge um eine kritische Kunst innerhalb des Kapitalismus fortzubestehen. Erstaunlich wenig wird dagegen der archäologische Ursprung dieser Bedingung, wie wir sie hier, Ende der 1920er Jahre, annehmen, in solche Analysen miteinbezogen.

turindustrie entwickelt haben⁴²⁸ – dass das Akustische nicht allein supplementär vorhanden ist, sondern dass es durch den Tonfilm in die institutionelle und ökonomische Struktur der Bildproduktion integriert werden kann, um damit seine lose Separation, die die Produktion des Films oder eben der Oper bislang gespalten hat, zu überwinden: „it was [...] an event that brought on the complete vertical integration of production, distribution, and exhibition within the film industry and its amalgamation with the corporate conglomerates that owned the sound patent and provided the capital for the costly move to the new technology.“⁴²⁹ Was Crary damit neutral als vertikale Integration von Produktion, Distribution und Ausstellung charakterisiert, führt in Adorno und Horkheimers Argumentation, die Ende der 1940er Jahre das Fernsehen, inklusive Ton, mehr oder weniger flächendeckend Nationen konsolidieren sehen, dazu, noch einmal auf das 19. Jahrhundert zu rekurren, dessen „Traum des Gesamtkunstwerks“ sie hier als „hohnlachende Erfüllung“ vor sich sehen.⁴³⁰

Der dritte Punkt, den Crary als mögliches Gewicht für die Datierung Debords angibt, ist schlussendlich nicht technischer Natur, sondern allein politischer. Wie sich Medien Ende der 1920er Jahre zu neuen Verbänden konzentrieren, konzentriert sich politische Macht in Totalitarismen:

„Given the content of Debord's work, we can also assume another crucial development in the late 1920s: the rise of fascism and, soon after, Stalinism, and the way in which they incarnated models of the spectacle. Important, for example, was Goebbels's innovative and synergetic use of every available medium, especially the development of sound/image propaganda, and his devaluation of the written word, because reading implied time for reflection and thought.“⁴³¹

Entgegen Crarys Sequenz, die den Faschismus vorangehen lässt, um den Stalinismus folgen zu lassen, ist Stalins Herrschaft 1928 bereits konsolidiert. Vieles spricht dafür, sie neben Maos und Hitlers Regierung als exemplarisch für das stehen zu lassen, was Debord als „konzentriertes Spektakel“ spezifiziert,⁴³² um es von diffusen Formen zu unterscheiden, wie sie den Konsumkapitalismus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmt haben. Diese Konzentration, die Adorno und Horkheimer in Bezug auf das

428 Adorno und Horkheimer sehen eine solche Synthese erst Ende der 1940er Jahre voll erreicht. Im kommerziellen Medienverbund des Fernsehens findet sich ihrer Meinung nach nicht nur eine Fusion von Akustik und Optik, sondern das Gesamtkunstwerk realisiert: „Das Fernsehen zielt auf eine Synthese von Radio und Film [...] deren unbegrenzte Möglichkeiten aber die Verarmung der ästhetischen Materialien so radikal zu steigern verspricht, dass die flüchtig getarnte Identität aller industriellen Produkte morgen schon offen triumphieren mag, hohnlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk.“ Was unterscheidet aber das Fernsehen von einer Oper Wagners? Denn Adorno und Horkheimer scheinen das Fernsehen klar der Wagnerschen Oper überlegen zu sehen: „Die Übereinstimmung von Wort, Bild und Musik gelingt [im Fernsehen] um soviel perfekter als im Tristan, weil die sinnlichen Elemente [...] dem Prinzip nach alle im gleichen technischen Arbeitsgang produziert werden und dessen Einheit als ihren eigentlichen Gehalt ausdrücken.“ Das Fernsehen produziert seine sinnlichen Elemente „dem Prinzip nach alle im gleichen technischen Arbeitsgang. Dieser Arbeitsgang integriert alle Elemente der Produktion, von der auf den Film schielenden Konzeption des Romans bis zum letzten Geräuscheffekt. Er ist der Triumph des investierten Kapitals.“ Die Technik – und das ist letztlich der entscheidende Einsatz der elliptischen Argumentation – ist nicht mehr vom Geld zu trennen, das in ihr steckt. Als Investition ist jeder Apparat, aber auch jede Kunst, etwas anderes als das, was sie zu sein vorgibt: Sie spricht notwendig von etwas anderem. Das Gesamtkunstwerk wird hier auf unerwartete Weise realisiert und gleichzeitig über sich hinausgetrieben: Das Fernsehen ist die Kunst, nach der es keine Künste mehr gibt. Es markiert nicht allein einen technischen, sondern gleichzeitig einen ökonomischen Umschlagpunkt in der Geschichte der Medien, nach dessen Überschreiten es im Raum der Ökonomie unerheblich ist, noch von unterschiedlichen Künsten zu sprechen, weil die Perspektive des Tauscherts sie als sekundär anschreiben kann. Die Message des Mediums Fernsehens kann deshalb nichts anderes als die Stimme der Ökonomie sein, eine Stimme, die *strictu sensu* nicht spricht, sondern sich allein im Entzug von Sprache mitteilt. (Adorno / Horkheimer 2002, S. 132). **429** Crary 1989, S. 101 – 102. **430** Adorno / Horkheimer 2002, S. 132. **431** Crary 1989, S. 104. **432** Guy Debord, *Society of the Spectacle* (franz. 1967), zitiert nach: Crary 1989, S. 105, Fußnote 15.

Fernsehen, das in Deutschland ab 1935 regulär ausgestrahlt wurde,⁴³³ als mediale beschrieben haben, mit der visuell/akustische Bilder so prozessierbar werden, dass sie als Produkt „dem Prinzip nach [...] im gleichen technischen Arbeitsgang“⁴³⁴ hergestellt werden können, wird also in Analogie auch als Mittel politischer Konzentration entdeckt und zwar nicht nur, was die Präsenz autokratischer Führer betrifft – bereits von Lenin (und eben nicht allein erst von Goebbels) wurden Grammofonaufnahmen seiner Reden durch die zentrale Presseagentur verschickt, damit sie an Haltestellen von Agit-Zügen und einem Netzwerk aus Kiosken abgespielt werden konnten.⁴³⁵ Die Konzentration bezieht sich auch darauf, Menschen physisch zu versammeln.

Der Medienhistoriker William Uricchio hat in diesem Zusammenhang früh darauf hingewiesen, dass sowohl unter der Regierung Hitlers wie unter der Stalins, im Verlauf der 1930er Jahre die Rezeption des Fernsehens in physischer Versammlung politisch privilegiert wurde und zwar entgegen der Möglichkeit, die das Radio bereits erreicht hatte, das zumindest prinzipiell in jedermanns Privatraum gehört werden konnte.⁴³⁶ In Bezug darauf schreibt auch Crary: „Public television halls, seating from 40 to 400, were designated [in Germany], not unlike the subsequent early development of television in the USSR, where a mass viewing environment was also favored.“⁴³⁷ Sicherlich mag hier, wie auch im Fall des Radios, vor allem und primär der Preis der Geräte dafür verantwortlich sein, dass das Netzwerk aus Empfängern wenig dicht gewesen ist. Zudem steht das Kino als bereits historisch kodifiziertes Modell konzentrierter Versammlung von Vielen bereit, um für das Fernsehen adaptiert werden zu können. Die Privilegierung der physischen Konzentration großer Zahlen von Betrachtern vor Medien scheint jedoch – jenseits solch praktischer Zwänge und den in der Gewohnheit verankerten, historischen Vorlagen der Rezeption – auf etwas hinzuweisen, das für den politischen Diskurs der 1920er und 30er Jahre im Ganzen signifikant ist. Denn der Privilegierung der gemeinsamen Schau am gleichen Ort gegenüber einer Zersplitterung dieser Versammlung zu einer, die, im schlimmsten Fall, nur noch aus Einzelnen besteht, die zwar zur gleichen Zeit das Gleiche sehen, dies jedoch nur noch wissen, aber nicht mehr eigentlich erfahren können, entspricht dort ein Misstrauen gegenüber dieser Kraft der Massenmedien, politische Körper zu formen; denn als Form der Versammlung führt sie auch Unsicherheiten mit sich. Es reicht, dass das Ereignis oder der Sprecher bereits nur noch mittelbar zugegen sind. Die Gemeinschaft selbst dieser Mittelbarkeit auszusetzen, könnte ihre Schwächung als politischen Körper mit sich bringen, in dem der Einzelne zu sehr Individuum bleibt, als dass sich ein einziger Wille manifestieren könnte, der tatsächlich politische Schlagkraft erhält. Im deutschsprachigen politi-

⁴³³ Vgl. Robert Herzstein, *The War That Hitler Won: Goebbels and the Nazi Media Campaign*, New York 1978. ⁴³⁴ Adorno / Horkheimer 2002, S. 132. ⁴³⁵ Zur Arbeit der zentralen Presseagentur der frühen Sowjetunion bis 1923 siehe: Aleksej Nazarov, *Oktâbr' â kniga: Sozdaniya sovetskikh izdatel'stv â formirovanie massovogo čitatelâ, 1917–1923*, Moskau 1968, S. 222–31. ⁴³⁶ William Uricchio: *Rituals of Reception, Patterns of Neglect: Nazi Television and its Postwar Representation*, in: *Wide Angle*, Vol. 10 Nr. 4 (1989) S. 48–66; ders., (Hrsg.) *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens: Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945* (Medien in Forschung und Unterricht. Serie a), Berlin 1991. Für einen allgemeinen und zugleich genaueren Überblick, was Stalins Strategien massenmedialer Repräsentation im Besonderen betrifft, siehe: David Brandenburg (Hrsg.): *Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927–1941*, New Haven 2011; Gayle Durham Hollander, *Soviet Political Indoctrination: Developments in Mass Media and Propaganda since Stalin*, New York 1972. ⁴³⁷ Crary 1989, S. 104.

schen Diskurs der 1920er und 1930er Jahre zumindest wird genau diese Differenz als eine zwischen den Begriffen *Gemeinschaft* und *Gesellschaft* verhandelt.

Helmuth Plessner hat 1924 in Rückgriff auf Ferdinand Tönnies Werk *Gemeinschaft und Gesellschaft*,⁴³⁸ das 1887 noch mit dem letztlich irreführenden Untertitel *Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen* erschienen war, eine Kritik der dort formulierten Privilegierung einer Konzeption von Gemeinschaft vorgebracht.⁴³⁹ Tönnies, dessen Werk erst in zweiter Auflage, das heißt im Jahr 1912, größere Resonanz erfahren hatte, identifiziert dort die seiner Meinung nach politische Idealform der Gemeinschaft mit dem Kommunismus und stellt sie zugleich der Gesellschaft gegenüber, die er dem Sozialismus zuordnet. Der Kommunismus als Form von Gemeinschaft ist dabei in Tönnies Argumentation auf physische Nähe angewiesen. Ausgehend von der Dyade *Mutter-Kind* können enge räumliche Bindungen soziale Kohäsion garantieren, die, davon abgeleitet, die Familie, das Dorf, und als letzte Grenze noch die Stadt als Raum für Gemeinschaft artikulieren können. Ein Einzelwille – Tönnies nennt ihn „Kürwille“⁴⁴⁰ – kann sich innerhalb solch starker Gemeinschaften noch nicht durchsetzen. Erst durch die Hegemonie abstrakter ökonomischer Verkehrsformen, mit denen Vertrag, Tausch und damit auch Geld als Mittel vorherrschen, löst sich der Wille der Gemeinschaft als das Subjekt determinierend auf, um umgekehrt Einzelinteressen in den Vordergrund treten zu lassen: Für Tönnies beginnt hier – und gemeint ist letztlich der Liberalismus – die Durchsetzung einer neuen, spezifisch modernen sozialen Form – die Gesellschaft –, die er letztlich als Verfallsform der Gemeinschaft auslegt. Der Mutter-Kind-Dyade als Bindung durch absolute Nähe, von der aus Gemeinschaft entsteht, stehen die Regulierungen aus der Ferne – am Ende die eines Weltmarktes – gegenüber, die das Leben in Gesellschaften auszeichnet, deren Kohäsion rein negativ, nämlich durch Auflösung von Nähe und Bindung, beschrieben werden kann. Plessner setzt 1924 gegen zwei zeitgenössische Formen von Gemeinschaft, die Tönnies in dieser Hinsicht entsprechen, nämlich die rechten Jugendbewegungen und den linken Marxismus, eine anthropologisch argumentierende Theorie des Abstands, mit der die von Tönnies problematisierte Gesellschaft gerade nicht als Verfall, sondern, im Gegenteil, als eigentliche Möglichkeit der Realisation des Menschen auftritt, der Plessners Ansicht nach konstitutiv der Ferne bedarf.⁴⁴¹

Es lässt sich beobachten – und allein aus diesem Grund sei der Verweis auf Plessner und Tönnies angeführt –, dass sich in den neuen Feldern möglicher massenmedialer Versammlung der späten 1920er Jahre ein ähnlicher Widerstreit abzeichnet, der den Einsatz und Gebrauch dieser Techniken betrifft, und der sich in den politischen

438 Ferdinand Tönnies, *Gesellschaft und Gemeinschaft*, Grundbegriffe der reinen Soziologie, 4. Auflage (Nachdruck), Darmstadt 2005. **439** Helmuth Plessner, *Die Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), 2. Auflage (Nachdruck), Berlin 1972. **440** Tönnies unterscheidet zwischen einem „Wesenwille“, der als das „psychologische Äquivalent des Leibes, oder das Prinzip der Einheit des Lebens, sofern dieses unter derjenigen Form der Wirklichkeit gedacht wird, der das Denken selber angehört.“ verstanden ist. (Tönnies (1887) 2005, S. 87). Der „Kürwille“ ist dagegen Ausdruck eines Subjekts, das denkt, ohne dass diese Aktivität unmittelbarer Ausdruck des Körpers ist. (Vgl. ebd., S. 88–89). Die Spaltung setzt also bereits im Subjekt an, das sich zwischen dem Selbstbewusstsein eines Ichs und dessen Körper auftrennt. **441** Plessner sieht den Menschen in eine unberuhigbare Bewegung zwischen Verzauberung und Entzauberung, Anziehung und Abstoßung zu den Dingen und Menschen, die ihn umgeben, involviert. „Abstoßung welche anzieht, Anziehung, die schließlich abstößt – in einer nie ausgleichbaren Bewegung liegen die Reize der seelischen Ferne.“ (Plessner (1924) 1972, S. 68). Die Enttäuschung durch ein absolutes Nahebringen auf Dauer zu stellen, macht ein Zusammenleben für Plessner nicht mehr erträglich. Die Distanz ist deshalb Bedingung einer für ihn humanen Gesellschaft.

Streit um Gemeinschaft und Gesellschaft eintragen lässt: Er ist ein Widerstreit zwischen Nähe und Ferne, Versammlung und Trennung. Denn die Möglichkeiten, Bilder und Worte in die entlegensten Winkel eines politischen Herrschaftsraums schneller und in größerer Quantität zu verschicken, können physische Trennungen medial überwinden: Ich habe oben auf solche Strategien Lenins, wie das Verschicken von Tondokumenten per Eisenbahn, hingewiesen, die letztlich darin bestehen, auf schon alte Formen der Distribution, wie das Eisenbahnnetz, zurückgreifen, um Radio und Fernsehen in Ersatzformen zu realisieren. Die wenigen Konzentrationen von Massen, zu wenigen Zeitpunkten, um wenige Zentren, werden so multipliziert: Sie werden damit aber auch zerteilt. So zeichnet sich als Endpunkt einer solchen Aufhebung räumlicher und zeitlicher Trennung von Ereignis und Rezipienten eine andere Form der Separation am Horizont ab: Die Aufhebung der gemeinsamen physischen Rezeption überhaupt. Die Gemeinschaft, wie sie Tönnies exemplarisch als letztlich politisches Phantasma konturiert, um von dieser Bedingung aus einen sie völlig durchdringenden *volonté générale* zu erhalten, scheint so, auf der einen Seite, durch Medien unmittelbarer Sendung und Übertragung auf politische Gebiete ausweitbar, die ansonsten für die Bildung einer einzigen Gemeinschaft unerreichbar wären. Die Möglichkeit, räumliche Ferne unerheblich zu machen, hat politische Implikationen; Medien haben die Potenz, Fernräume in Nahräume zu überführen. Umgekehrt, und diese Lesart liegt sicherlich Tönnies Kulturkritik ungemein näher, kann dies auch Anlass geben, über gegenteilige Effekte nachzudenken: Wenn Medien die zumindest mögliche Immobilität des Rezipienten zur Folge haben, muss sich dieser nicht mehr mit anderen versammeln. Die neue Möglichkeit einer Expansion von Gemeinschaft durch Medien, die den Willen von Individuen gleichschalten können, die voneinander doch gar nichts wissen, kann also genauso als Durchsetzung einer Extremform von Gesellschaft verstanden werden, in der die Potenz, die Ereignisse in die Nähe zu bringen, selbst solche Menschen voneinander trennt, die in räumlicher Unmittelbarkeit zueinander leben.⁴⁴² Und sicherlich fügt sich Debords Auslegung des Spektakels in diese Perspektive ein, der dieses doch vor allem als eine Herrschaft der Trennung charakterisiert. Er überschreibt deshalb das erste Kapitel seines Hauptwerks, das die Gesellschaft als eine auslegt, die durch Bilder regiert wird, und die, wie wir vermittelt durch Crary gesehen haben, ihre historischen Ursprünge in der technischen Implementierung des Fernsehens als politischem Instrument Ende der 1920er Jahre hat, mit den Worten: *La séparation achevée*.⁴⁴³ Die Trennung, die hier aber keine Zersplitterung, sondern im Gegenteil eine Konsolidierung von Totalität mit sich bringt (diese typisch Hegelianischen Umkehrungen durchziehen Debords Werk in jedem Satz), ist die in jede Pore des Lebens eindringende Ferne der Menschen voneinander, die zugleich eine Entrückung der Welt im Ganzen impliziert, weil diese ihnen nur noch in Bildern begegnet, zu denen sie selbst, für sich selbst, werden.

⁴⁴² Plessner hat auf diese Perspektive an anderer Stelle hingewiesen, wenn er in Bezug auf die technische Auflösung von Ferne schreibt: „Nähe und Ferne sind durcheinandergeraten und im Begriff, ihre Vorzeichen aneinander zu verlieren. Unter seiner immer weiter ausgreifenden Verfügungsgewalt erfährt der Menschen die Annäherung des Fernsten als Entfernung und Entfremdung seines Nächsten.“ (Helmuth Plessner, *Zur Frage menschlicher Beziehungen in der modernen Kultur* (1959), in: ders., *Schriften zur Soziologie und Sozialanthropologie*, Ges. Schriften Bd. 10, Frankfurt am Main 2003, S. 179 ff.). ⁴⁴³ Debord (1967) 1996, S. 1.

Die Versammlung von Massen durch technische Medien scheint sich also auf beides hin öffnen zu können: das Phantasma eines Verschwindens von Ferne und damit eine Maximierung der Möglichkeiten politischer Propaganda überhaupt, die einen Gemeinschaftskörper innerhalb von Gebieten formen will, die sich zuvor einer effektiven Regierung konstitutiv entzogen haben. Und umgekehrt: Die Versammlung öffnet sich auch auf einen Einbruch der Separation der Menschen als soziale voneinander, die nichts mehr in physischer Nähe zusammen erfahren müssen. Die damit sich abzeichnende Gesellschaft aus Individuen agiert als Konzert fensterloser Monaden. Absolute Nähe und absolute Ferne zeichnen sich damit als durch und durch widersprüchliche Effekte ab, die jedoch zugleich am Beginn des 20. Jahrhunderts die politischen Räume beherrschen sollen. Es scheint mir vor dem Hintergrund dieses Exkurses zumindest in groben Zügen bestimmbar werden zu können, welche Rolle das Dispositiv der Handelsausstellung innerhalb einer solchen Struktur einnehmen kann. Oder, um es weniger allgemein zu formulieren, wie Lisickij in seiner Gestaltung des sowjetischen Pavillons dieses Dispositiv artikulieren muss. Wenn die *Pressa* an einem historischen Moment stattfindet, in dem die Techniken ihres Objekts – das heißt mit Text bedruckte Zeitungen und Bücher – sich neu konstituieren, und dies am Horizont einer möglichen Auflösung dieser hegemonialen Technik *toute court* geschieht, so mag dies zunächst vielleicht nur den Inhalt der Ausstellung betreffen. Die zentralen Figurationen der Leser und Schreiber in Lisickijs Leporello sprechen von dieser Möglichkeit einer Dissolution. Diese aktuelle Unbestimmtheit der Presse, die ihre materiellen Konturen verliert – aber nicht aufgibt, dies wäre höchstens Lisickijs eigener, unendlich problematischer Traum –, geht einher mit ihrer Bestimmung als gesellschaftlicher Produktionskraft *sui generis*. Lisickijs Kurzschluss zwischen Lesen, Schreiben und, vor allem, der Metallindustrie, als Signifikat der absoluten Schwere und damit Basis eines eben industriellen Zeitalters, steht dafür ein. Damit wäre aber nur eine Seite, nämlich ihr Inhalt, beschrieben, aber noch nicht die Form, das heißt, die Form der Ausstellung selbst. Ich habe eingangs darauf hingewiesen, dass Benjamin Buchloh die Aktivierung der Handelsausstellung innerhalb der Geschichten der historischen Avantgarden der 1910er und 20er Jahre insgesamt, aber vor allem vor dem Hintergrund des russischen Konstruktivismus als kongruent mit einem möglichen Ende des Modernismus auslegt. Dieses Ende fällt mit der Potenz einer neuen Adressierung von Subjekten zusammen. Buchloh bestimmt dieses Ideal der Adressierung formal als *simultaneous collective reception*. Diese war der musealen Ausstellung und der mit ihr verbundenen Objektproduktion verschlossen. Als Versperrung mag sie sozialen Ausschlüssen geschuldet sein. Sie ist aber auch und genauso schlagend dem Format, der Singularität und einem damit verbundenen Rezeptionsmodus geschuldet, die dem Tableau der Malerei historisch übereignet gewesen sind. Dessen Möglichkeiten der Versammlung können nicht einfach graduell erweitert werden, um dem eine Lösung zu geben. Die Zerschlagung dieses Feldes der Malerei zeigt sich auf der einen Seite in Lisickijs Pavillon als dessen Expansion. Das Foto-Fresko nimmt darauf explizit Bezug, um neben seinem über die Fotografie vermittelten Vorgriff auf kinematografische Technik zugleich einen Rückschritt vor die Malerei der Moderne zu tun, wenn es die Wandmalerei in sich aufnimmt. Dem ist aber zugleich ein unendlich diffizil artikuliertes

Umfeld mitgegeben, in das der Rezipient eingestellt ist. Die Verstellung des Foto-Freskos durch andere Stationen in der Ausstellung selbst wie seine unmöglich überschaubare Lateralität sind dafür nur punktuelle Markierungen. Sie zeigen aber bereits an, dass Simultanität hier zwei Dinge nicht bedeuten kann: Zugleich dasselbe zu sehen und alles in einem Moment.

Das *hic et nunc* des Raums ist in ihm auf eine Dispersion gespannt, die zwar eine Masse von vielen in sich aufnehmen kann, die aber doch nie im Akkord und momenthaft ein Ganzes sieht. Das dünne materielle Netz als Träger des Freskos, das eben nicht mit der Wand verschmilzt, sondern den Abstand zwischen Bildschein und ständiger Architektur wahrt, um wenn, dann letzteren optisch zu bedrohen, zeigt nicht nur eine phantasmatische Lösung von Bildträgern wie Papier, sondern eben auch vom architektonischen Ort, an den aber das Format der Ausstellung notwendig gebunden bleibt. Dem Fresko formal am ähnlichsten führt das Leporello diese Möglichkeit der Auflösung der Ausstellung in einer zweideutigen Form der Dokumentation weiter, um seinen Raum, übertragen in die Untiefen einer re-fotografierten Montage, in die Hände der Leser zu verteilen, die, wo immer sie ihn auch sehen, ihn doch nie wieder ganz zu fassen bekommen. Wir haben gesehen, dass Lisickijs paradoxe Artikulationen von Subjekten dort – die schreiben und zugleich es nicht tun, die sich im Lesen erhalten und duplizieren, um ihren organischen Körper gleichwohl zu verlieren – mit einem mediengeschichtlichen Umbruch verbunden sind. Für diesen Umbruch steht die Implementierung des Fernsehens um 1928 als stärkste Figur. Nicht mehr zu wissen, was eine Schreibfläche ist, die erst heute zu unseren über Touchscreens wischenden Fingerkuppen tatsächlich und wenn auch gänzlich anders neu konfiguriert zurückkehrt, ist seine somnambule Prophetie, die er an eine Utopie des Subjekts knüpft, die seine befreiende Entledigung von jeder indexikalischen und intentionalen Skription ist. Den Resten aus Körpern, von Gesichtern, Händen, in ihnen liegenden Schreibgeräten und endlichen Bildträgern, eingefügt in ein System aus Falten und Schnitten, ist deshalb die Ausstellung als Form selbst zugeordnet. Warum, und in welcher Hinsicht? Zum einen mag das Format der *Trade Fair* sicherlich die Institutionen der Kunst hinter sich lassen, deren Idiotien eines immer auch erzwungenen Selbstbezugs ihre Handhabe in Bezug auf die Welt beschneiden. Die Messe, und deshalb steigt sie zu Lisickijs zentralem Ort der Produktion zu diesem Zeitpunkt auf, transponiert die dort gehegten Mächte des Bildes. Sie löst sie aus dem Kunstmarkt, um sie einem politisch gestellten Auftrag überantworten zu können. Damit verbunden ist sicherlich eine signifikante Erhöhung an Sichtbarkeit, weil die hier erreichbare schiere Quantität von Augen die zu diesem Zeitpunkt mögliche einer Kunstaussstellung maßlos übertrifft. Dass diese Quantität so inklusiv ist, dass sie Klassengrenzen hinter sich lässt, ist sicher nicht der Fall. Die Rückfaltung der Wandzeitung in die Buchform von Lisickijs Leporello trägt dieser unmöglichen Begegnung mit dem dort erräumten Betrachter Rechnung. Die Form der Versammlung, die die Ausstellung bietet, ist damit sicherlich politisch verfehlt. Sie ist es aber auch, traut man Lisickijs in ihr gezeigten Fluchtlinien, weil sie, in einem ihr innewohnenden Rückgang, notwendig in den Nahraum getaucht ist, in den sie einen kontingenten Schnitt aus Besuchern aufnimmt, die in ihm sein müssen, um sie zu sehen. Ein

solcher Ort der Versammlung muss sich notwendig von dem spalten, was Lisickij in ihm zur Sichtbarkeit bringt. Er ist das konzentrierte Spektakel, das von seiner eigenen Diffusion zu sprechen beginnt.

Ursprüngliche Akkumulation. Grund und Boden in Malevics Malerei

Ich möchte einige Überlegungen zu Malevičs Malerei an das Ende dieser Untersuchung stellen. Ihr Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Grund. Ich verstehe diesen jedoch nicht als eine abstrakte Kategorie, das heißt als etwas, das eine Figur umgeben mag oder ihre Bedingung ist. Und ich verstehe ihn auch nicht vornehmlich und allein, auch wenn dies von meinem eigenen Interesse untrennbar ist, als materiellen Grund der Malerei, also als ihren Bildträger. Sondern ich verstehe diesen Grund tatsächlich – krude und unumstößlich – als planetaren Boden, der dem Menschen zu stehen erlaubt.⁴⁴⁴ Aber nicht nur das, ich verstehe ihn zugleich als etwas, das Bedingung seiner Produktion ist: als Erde. Sicherlich muss die Frage nach einem so verstandenen Grund in Malevičs Malerei in gewisser Hinsicht falsch, in die Irre gehend oder mindestens kontrainuitiv erscheinen. Zumindest dann, wenn wir dem Vertrauen schenken, was in Malevičs eigenen Schriften als Kern seines Œuvres figuriert, nämlich die ungegenständliche Malerei des Suprematismus, so scheint klar, dass diese vor allem eines von sich ausstoßen will: die Schwerkraft, die existentielle und endliche Bedingtheit eine humanen Sehens, seine Abhängigkeit von der Sonne: Der Sieg über sie ist der Anfang.

Dies alles sind die grundlegenden und überaus bekannten Tropen, die vor allem Malevičs eigene Schriften, mindestens seit 1915, durchziehen. Schweben und Fliegen sind, analog zu Lisickijs historischen Endformen der Lokomotion, die Bewegungsformen, die, epitomal verkörpert durch das Aeroplan, mit der Malerei des Suprematismus in Verbindung gebracht werden:

„Ich habe den blauen Lampenschirm der Farbbegrenzungen durchbrochen und bin zum Weiß weitergegangen. Schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich habe die Signalmasten des Suprematismus aufgestellt. Ich habe die Unterlage des farbigen Himmels besiegt, die Farben abgerissen, in den entstandenen Sack gesteckt und zugeknötet. Schwebt! Die freie weiße Unergründlichkeit, die Unendlichkeit liegt vor euch!“⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ T. J. Clarks weitreichende Vorträge zum Grund in der Malerei sind für meinen Zusammenhang hier sicherlich zentral. Ich kann sie nur als Anstoß nennen, aber nicht diskutieren (T. J. Clark, *Painting at Ground Level*, in: *The Tanner Lectures on Human Values*, 24, 2002, http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/c/clark_2002.pdf).

Der Kontakt von der Erde und damit sogar die Schwerkraft lösen sich auf. Diese Dissolution bringt Malevič dabei immer wieder mit der Zerstörung der Sonne als dem Leben auf der Erde bindenden Konstituenten in Verbindung. Die Auflösung des Heliozentrismus soll dabei Unterschiedliches nach sich ziehen: Zum einen ist es die Zerstörung eines endlichen, existentiellen, humanen Sehens, dem die Sonne das Licht gibt. Die Malerei soll nicht mehr Nachahmer dieser Visualität sein. Deshalb ist der Raum der suprematistischen Malerei nicht mehr blau, so wie dem Menschen der Himmel als tragender Hintergrund von Objekten erscheint, sondern weiß. Zum anderen steht die Sonne dabei aber auch und allgemeiner für eine bestimmte Ökonomie, die alle übrigen Produktionsformen – jenseits des Sehens als bestimmter Form der Herstellung von Objekten – an sich bindet. Vor allem sind dies die agrarischen Produktionsformen, die in essentieller Weise an die Sonne gebunden sind und die dem durch die Drehung der Erde um die Sonne gegebenen Rhythmus aus Jahreszeiten, und darunterliegend dem Auf- und Untergehen der Sonne und damit der Intensität ihres Lichtes, folgen.⁴⁴⁶ Malevič hat diese Lösung von der Sonne als grundlegend für seine gegenstandslose Malerei von Anfang an deutlich zu machen versucht, indem er in einem von ihm oft wiederholten Narrativ ihre Erfindung, exemplifiziert durch das Erscheinen des *Schwarzen Quadrats* (1915), an die futuristische Oper *Sieg über die Sonne* (*Pobeda nad solncem*) geknüpft hat. Für die erste Aufführung der Oper im Jahr 1913 hat er das Bühnenbild und die Kostüme entworfen. Wir wissen wohl heute, dass dieses Narrativ, das das Bild auf das Jahr 1913 datieren möchte, fingiert ist und selbst aus dem Jahr 1915 stammt; dem Jahr also, als sich Matjushin darum bemüht, das Libretto der Oper von Kruchenykh erneut zu veröffentlichen. Malevič legt in einem Brief an ihn, mit dem er die Erfindung des *Schwarzen Quadrats* rückdatieren möchte, einen Entwurf bei, der das Bild im Entwurf für einen Vorhang des Bühnenspiels zeigt, um damit zu implizieren, dass dem gemalten Quadrat aus dem Jahr 1915 ein grafisches aus dem Jahr 1913 vorhergegangen war.⁴⁴⁷

< 445 Jedes Zitat dazu muss beliebig erscheinen. Dies allein, weil das Thema in seinen Schriften zu abundant ist. Ich entnehme dieses Zitat einer Broschüre mit dem Titel *Ungegenständliche Kunst und Suprematismus*, die der Zehnten Staatsausstellung in Moskau, 1919, beigegeben war. (Vgl. Malevich Essays, Vol. 1, 1968, S. 120–122). 446 Im Jahr 1985 stellt Henri Lefebvre zusammen mit Catherine Régulier den Text *Le projet rythmanalytique* in der Zeitschrift *Communications* Nr. 41 vor und beginnt damit sein Projekt der Rhythmusanalyse. Lefebvre räumt dort der agrarischen Ökonomie einen zentralen, epistemologischen Wert ein. Es scheint sogar so, dass der Rhythmus als besondere Form der Repetition, die weder als lineare Progression, noch als rein mechanische Wiederholung zu fassen ist, selbst eine Kritik impliziert, die das, was als Verdinglichung die Theorie des 20. Jahrhunderts paralyisiert hat, zerschellen lassen könnte: "Die Kritik des Dings und der Prozess der Verdinglichung im modernen Denken würde Bände füllen. Es ist eine Kritik, die vor allem im Namen des Werdens und der Bewegung selbst vollzogen wurde. Aber wurde sie in aller Konsequenz bis an ihr Ende durchgeführt? Muss sie nicht wiederaufgenommen werden, und zwar ausgehend von dem, was uns ganz konkret vorliegt: dem Rhythmus?" Als Vademecum gegen den medusischen Blick, der uns alles als Effekt und von nichts eine Ursache zeigt, wäre der Rhythmus eine Möglichkeit, die verstellende Perspektive, die nur von Dingen aber nicht von ihrer Genese erzählen kann, zu verlassen. Auch wenn der lineare Takt der Maschine und der Uhr selbst kein Rhythmus im strengen Sinn sein mag, ist er dennoch sein konstitutives Element. Einem solchen linearen Takt voraus liegt eine Form zyklischer Wiederkehr, in die sich die mechanische Wiederholung einträgt. "Zyklische und lineare Wiederholung sind sicher in der Analyse zu trennen, aber eigentlich durchdringen sie sich unablässig. Während das Zyklische im Kosmischen und der Natur selbst zu liegen scheint – Tage, Nächte, Jahreszeiten, Wellen und die Gezeiten des Meeres, monatliche Zyklen, usw. – dann scheint das Lineare dagegen eher der sozialen Praxis zuzuschlagen zu sein, also der menschlichen Aktivität." All dies scheint mir in Bezug auf die hier diskutierte Malerei relevant, die Wiederholungen selbst vollzieht, um dabei von agrarischen Rhythmen zu sprechen. Ich komme darauf zurück. Lefebvres Text ist unter dem Titel *Elements of Rhythmanalysis* in englischer Übersetzung wiederabgedruckt in: Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, London und New York 2004, S. 3 und 8. 447 Aleksandra Shatskikh fasst dieses irreführende Manöver in all seinen Details luzide zusammen. (Vgl. Aleksandra Shatskikh: *Black Square. Malevič and the Origin of Suprematism*, New Haven und London 2012, S. 33–40; zur Oper selbst, siehe: Bartlett / Dadswell 2012).

Es kommt mir an dieser Stelle nicht darauf an, solche auktorialen Manöver zu durchleuchten oder sie zu enttarnen. Sie machen in jedem Fall mehr als deutlich, wie essentiell es für dieses Denken ist, die eigene Malerei mit einer Austreibung des planetaren Grunds zu identifizieren. Dem menschlichen Auge verschlossene Formen ungegenständlicher Erregung schwirren und flimmern dort vor einer Unendlichkeit aus Weiß. Die Formen selbst nehmen bald diese Farbe an. Die Malerei scheint hier einen Standpunkt einzunehmen, der nicht mehr der Erde angehören kann. Um der Frage nach diesem, vielleicht verlassenen Boden, trotz allem nachzugehen, möchte ich von einem Rand und einer Grenze aus beginnen: von prekären, ich denke, sehr instabilen Jahren: 1927 und 1928. Zum einen sind diese Jahre durch eine Reise geprägt: Malevič reist 1927 über Warschau nach Berlin – es wird der einzige Auslandsaufenthalt seines Lebens bleiben – um, nach einer ersten Installation seiner Werke im Warschauer *Hotel Polonia*, in Berlin eine Retrospektive zu zeigen.⁴⁴⁸ Und er reist nach Russland zurück. Wie freiwillig er das tut, ist nicht klar, um schließlich, 1928, eine Malerei wieder aufzunehmen, die er für lange Zeit beinahe vollständig aufgegeben hatte. Mir ist klar, dass diese Aufgabe der Malerei nicht absolut zu nehmen ist. Es sind einige wenige Werke in diesen Zeitraum datierbar.⁴⁴⁹ Der Absolutismus braucht die Legende. Vielleicht sollte man deshalb dieses Aufgeben der Malerei gleich zu Beginn präzisieren. Denn es markiert tatsächlich nicht einfach die Verschiebung der künstlerischen Produktion auf andere Kunstformen oder eben eine Sistierung oder Aufgabe künstlerischer Produktion überhaupt. Wenn von einer Verschiebung gesprochen werden kann, dann ist es eine, mit der die Malerei keinesfalls aus dem Blick gerät. Sie findet früh in diesem Œuvre statt. Die erste große Retrospektive seines Werks Ende des Jahres 1919 in Moskau, nur vier Jahre, nachdem er unter dem Namen Suprematismus eine ungegenständliche Malerei für sich reklamiert,⁴⁵⁰ markiert zugleich den Ersatz dieser malerischen Werke durch Diagramme, Graphen, architektonische Modelle und vor allem zahllose Manuskriptseiten. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Lehrer in Vitebsk und ab 1923 in Petrograd als Direktor des *Staatlichen Instituts für Künstlerische Kultur (Sbornik naučnyh trudov GINChUKa: GINChUK)* und Leiter der dortigen *Formaltheoretischen Abteilung (FTO)* unternimmt Malevič vor allem eine Untersuchung der modernen Malerei selbst, die sich zum Ziel setzt, sich als allgemeine Wissenschaft zu systematisieren.⁴⁵¹ Ich werde auf diese Wissenschaft und ihr Narrativ umgehend zurückkommen.

448 Zur Ausstellung liegt ein nachträglich erstellter Katalog vor, in dem auch einige Details der Reise Malevičs nach Berlin expliziert sind (vgl. Troel Andersen (Hrsg.), *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927*, Amsterdam 1970, S. 57–58). **449** In seinem Werk finden sich äußerst wenige Ausnahmen, die diese Regel bestätigen. Das Gemälde *Mystischer Suprematismus* aus dem Jahr 1920, heute in der Sammlung des Stedelijk Museums in Amsterdam, wäre eine solche, sehr schwer zu bestimmende, mit der Malevič noch einmal das Tableau der Malerei konsolidiert. Die Aufhebung der Malerei bleibt bis zu seiner Rückkehr von Berlin nach Russland nichtsdestotrotz bestimmend. **450** Der Begriff *Suprematismus* findet sich zum ersten Mal in einem Brief von Malevič an Michail Matjuškin, der auf den 24. September 1915 datiert ist. (abgedruckt in: Irina Wakar und Tatjana Michijenko (Hrsg.), *Malevič o sebe i sovremenniki o Maleviče*, Bd. 1, Moskau 2004, S. 69. Siehe exemplarisch dazu: Shatskikh 2012, S. 54 ff.). **451** Malevič kommt im August 1922 in Petrograd an. Ein Jahr darauf, im August 1923, wird er Direktor des *Museum für Künstlerische Kultur*, um dort »Forschungslabore« einzurichten, darunter seine eigene *Formaltheoretische Abteilung*. Der Namenswechsel vom *Museum für Künstlerische Kultur* zum *Institut* findet im September des darauffolgenden Jahres statt. Zu einer detaillierten Analyse von Malevičs Taktiken zu Beginn von Stalins Herrschaft – die Maskierung unter dem Deckmantel der positiven Wissenschaft gehört sicherlich dazu – siehe: Pamela Kachurin, *Malevich as Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde, 1924–1926*, in: Douglas / Lodder 2007, S. 121–138.

Ich habe die Jahre 1927 und 1928 vorab als Rand und Grenze charakterisiert. Warum und in welcher Hinsicht ist dies gerechtfertigt? Denn sicherlich ist die Ausstellung in Berlin für Malevič auch ein ungeheurer Erfolg. Ihre Bedeutung als Möglichkeit internationaler Präsenz und Rezeption ist immens. Sie ist, vermittelt durch Lisickij, das Ergebnis jahrelanger Planung, die spät, vielleicht kaum noch erhofft, ihre Früchte trägt; auch wenn es keine eigentlich museale Ausstellung ist und sie nicht in einem Gebäude stattfindet, das nur Malevič gewidmet ist. Die nach dem Modell des Pariser Salons jährlich ausgerichtete *Große Berliner Kunstausstellung* im Kunstpalast am Lehrter Bahnhof ist sicher alles andere. Dennoch erhält Malevič die einzige Sonderausstellung auf dem Gelände. Der auf den ersten Blick frustrierende Besuch am Bauhaus im Sommer desselben Jahres – nicht einmal Gropius ist da, Malevič muss ihn für die Post nach Hause als dort angetroffene Person erfinden⁴⁵² –, der Besuch am Bauhaus also führt trotz allem zur Möglichkeit der Übersetzung eines Ausschnitts seiner jüngsten theoretischen Schriften – ein Ausschnitt, der zusammen mit Zeichnungen Malevičs in der Reihe der Bauhausbücher, herausgegeben von László Moholy-Nagy, erscheint.⁴⁵³ Die Abstraktion ist in Europa immer noch, anders als in Russland, die Münze, mit der die Avantgarde ihren Anspruch auf Zukunft bezahlen kann.

Malevičs Lage in Leningrad spiegelt sich zu dem als Gegenteil. Die *Formaltheoretische Abteilung*, die er 1923 als Direktor des GINChUK einrichtet und innerhalb derer er den theoretischen Teil des Bauhausbuches *Die gegenstandslose Welt* (*Mir kak bespredmetnost'*) erarbeitet hat, wird 1926 aufgelöst. Er wird als Direktor des Instituts am 15. November 1926 entlassen. Das Institut fusioniert am 4. Dezember desselben Jahres mit dem *Staatlichen Institut für Kunstgeschichte*, um als *Komitee für experimentelle Studien zur Künstlerischen Kultur* seine Arbeit mindestens drei weitere Jahre, wenn auch nur informell, bis 1929 fortsetzen zu können.⁴⁵⁴ Die Versuche, die Ergebnisse seiner Forschung in Russland zu veröffentlichen, scheitern.⁴⁵⁵ In Berlin dagegen kann Malevič das, was in Form von Diagrammen und Collagen die Forschung seines Instituts widerspiegeln könnte, zwar ebenfalls nicht in seine Ausstellung integrieren⁴⁵⁶ – die Gründe dafür liegen denen in Russland diametral entgegengesetzt: Während die auratische Präsenz einer Malereiausstellung in Berlin durch Diagramme und Schautafeln gestört würde, sind diese in Moskau als Evidenzen, die niemand angefragt hat, schlechter Formalismus ohne wissenschaftliches Fundament und allein deshalb nicht zeigbar. Malevič fürchtet nach der Schließung des GINChUK sicherlich insgesamt, dass seine Malerei nur noch wenig Chancen auf materielle Sicherheit hat. Er lässt deshalb zusammen mit einem Konvolut an Schriften, Diagrammen und Tafeln den gesamten Inhalt seiner Ausstellung und damit einen zentralen Teil seines Werks zurück in Berlin, das damit Exil und Archivort seiner

452 Eine Fotografie, die ihn selbst mit Tadaeuz Peiper zeigt, hat Malevič mit der Unterschrift „Gropius“ versehen. (Vgl. Andrei Nakov: Kazimir Malevich. *Painting the Absolute*, Vol. 4, London 2010, S. 45). **453** Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* (Neue Bauhausbücher, 11), hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1980 (Faksimilenachdruck der Ausgabe München 1927). **454** Vgl. Kachurin 2007. **455** Der erste Teil des Bauhausbuches sollte in einem Sammelband wissenschaftlicher Abhandlungen des GINChUK erscheinen. Vor allem auf Grund einer sehr kritischen Artikels zur Arbeit des Instituts von Grigorij Gingers, der den Titel *Das Kloster in der Staatsversorgung* (*Monastys na gossnabshenije / gosudarstvennoje snabshenije*) trägt und der am 10. Juni 1926 in der Zeitschrift *Leningradskaja prawda* veröffentlicht wurde, wurde dessen Veröffentlichung abgelehnt. (Vgl. Charlotte Douglas, Kazimir Malevich, New York 1994, S. 33 f.). **456** Dies scheint wohl in Warschau möglich gewesen zu sein, zumindest legt dies Andersen nahe. (Vgl. Andersen 1970, S. 57).

Malerei wird. Seine institutionelle Sicherheit in Russland löst sich also auf. Berlin als präsentische Höhe seines Werks ist zugleich dessen prekäres Exil. Er muss diesen Moment als widersprüchlich, verwirrend und in gewisser Hinsicht sicherlich auch als bedrohlich empfunden haben. Das wäre also eine Bestimmung dessen, was mit der Charakterisierung dieses Moments als Rand oder Grenze gemeint sein kann.

Diese Grenze betrifft aber auch Malevičs eigentliche Profession – im Bauhausbuch heißt es „meine Spezialisierung“⁴⁵⁷ –, das heißt, die Malerei selbst, die er seit 1919 kaum noch praktiziert. Sicherlich findet der Ersatz durch eine theoretische Analyse – das Schreiben insgesamt – und durch die Arbeit an architektonischen Modellen statt. Erstere Analyse betrifft aber, seine Arbeit im GinchuK verstärkt dies, beinahe ausschließlich die Malerei. Die Ausstellung in Berlin formt deshalb, zusammen mit der ersten Retrospektive in Moskau aus dem Jahr 1919, eine Art Klammer, mit der diese Sistierung der Malerei umschlossen ist. Tatsächlich ähnelt sie dieser in ihrer Größe und in einigen Überschneidungen der Auswahl. Wenn die Ausstellung in Berlin Malevičs Œuvre so zum zweiten Mal zusammenfasst, ist sie jedoch gleichzeitig am weitesten von diesem selbst entfernt. Denn beinahe alles, was dort zu sehen ist, liegt, nimmt man die Jahreszahlen der Produktion, weit zurück. Die Ausstellung liegt aber zugleich am nächsten zu dem, was sich nach seiner Rückkehr nach Russland ereignet, nämlich die schwer bestimmbare und schwer zu charakterisierende Wiederaufnahme seiner malerischen Praxis. Ich werde mich im Folgenden zuerst der Ausstellung, ihrer Installation und der in ihr gezeigten Auswahl an Werken widmen, um zu zeigen zu versuchen, in welcher Hinsicht diese Ausstellung als *Nähe* zu Malevičs später Malerei bestimmt werden kann.

Ich nehme sie in dieser Hinsicht auch als Argument, das in gewisser Hinsicht ersetzt, was in seinen eigenen Schriften ansonsten fehlt: Nämlich diese Wiederaufnahme der Malerei selbst theoretisch zu fassen.

In den vier erhaltenen Installationsansichten der Berliner Ausstellung sind seine *Architektonen* nicht zu sehen (Abb. 34; 35). Malevič hat wohl eine große Anzahl davon nach Berlin gebracht.⁴⁵⁸ Der offizielle Katalog gibt an, sie wären dort gezeigt.⁴⁵⁹ Und auch Ernst Kallais Ausstellungsbesprechung im *Kunstblatt* desselben Jahres spricht davon, auch wenn dort nicht völlig eindeutig ist, ob hier Zeichnungen oder tatsächlich Objekte gemeint sind.⁴⁶⁰ In beiden Fällen stehen sie nicht im Zentrum der Explikation. Der offizielle Katalog der *Großen Berliner Kunstausstellung*, auch wenn er nur eine Seite Text zu dieser Sonderausstellung von Malevičs Werk enthält, weist dabei auf einen Umstand hin, der für die Lesbarkeit dieser Bilder insgesamt entscheidend ist: „die Entwicklung des russischen Malers [...] ist charakteristisch für die Entwicklung der Kunst der Gegenwart.“⁴⁶¹ Der Text wiederholt im darauf folgenden Abschnitt Malevičs eigenes, im Verlauf der 1920er Jahre sich vorerst festigendes Narrativ, das sein Œuvre als Durchgang vom Impressionismus, über

⁴⁵⁷ Ich zitiere in allen Fällen die kürzlich geleistete Neuübersetzung des Textes ins Deutsche von Anja Schlossberger. (Ausst. Kat. Kasimir Malewitsch, *Die Welt als Ungegenständlichkeit*, Basel: Kunstmuseum, Ostfildern 2014, S. 147). ⁴⁵⁸ Vgl. Andersen 1970, S. 57. ⁴⁵⁹ „In einigen architektonischen Entwürfen zeigt Malevič die Anwendung der Methoden des Suprematismus auf die Dreidimensionalität des Raums.“ (Ausst. Kat. Große Berliner Kunstausstellung, Berlin: Landesausstellungsgebäude, Veröffentlichungen des Kunstarchivs, Nr. 41–42, Berlin 1927, S. 107). ⁴⁶⁰ Ernst Kallai, Kasimir Malevič, in: *Das Kunstblatt*. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung, Heft 7, 1927, S. 266. ⁴⁶¹ Große Berliner Kunstausstellung 1927, S. 107.

Cézanne, zum Futurismus und Kubismus und schlussendlich zum Suprematismus beschreibt.⁴⁶² Er wiederholt damit aber nicht nur ein bereits gereinigtes Bild, das von Malevičs symbolistischen Gemälden, um nur ein Beispiel zu nennen, nichts weiß. Er setzt vor allem diese Entwicklung mit der westlichen Entwicklung der Malerei insgesamt in eins, um seine Malerei als deren Telos und folgerichtig als Analogon zu Mondrians oder Kandinskys Abstraktion zu erklären. Der Katalogtext nimmt dabei das hier in den Vordergrund gerückte Motiv der Entwicklung an seinem Ende gleich nochmals auf, um es auf die Ausstellung insgesamt zu beziehen: Der Künstler, den sie „zum ersten Mal in Westeuropa [...] zeigt, der hier wesentlich durch seine Schüler bekannt ist“ – gemeint ist sicherlich und zu Recht Lisickij – zeige sich hier „im historischen Ablauf seiner Entwicklung.“⁴⁶³

Ernst Kallais Besprechung der Ausstellung folgt in dieser Hinsicht genau diesem Motiv, wenn er schreibt: Die Auswahl „umfasst die ganze Entwicklung des Malers“ – sie beginne „mit impressionistischen Bildern“, „nimmt einen organischen Weg über Kubismus und Futurismus“, um schließlich in abstrakten Bildern „auszuklingen“: „Fläche wird auf Fläche gesetzt, zunächst vielgestaltig und vielfarbig, in den Schlusspointen dann Weiß auf Weiß, verblasst, formverlassen, lediglich fakturbelebt.“ Und weiter: „Dieser Schluss scheint die Legende zu bestätigen. Die letzten Bilder sind zumindest einige Jahre alt. [...] Es lässt sich schwer vorstellen, was über den erreichten Punkt [...] hinaus malerisch noch möglich wäre. Hier scheinen sich nur noch fruchtlose Wiederholungen zu bieten.“⁴⁶⁴ Ich möchte die Aussicht auf diese eben nur „fruchtlosen Wiederholungen“ – mir scheint, Kallai ist der erste, der in aller Luzidität von dieser Option spricht – für einen Moment noch zurückstellen. Er scheint darüber hinaus Malevičs Narrativ, oder eben, wie Kallai selbst nahelegt, seine Legende, so weit in seinen Blick integriert zu haben, dass er die Ausstellung selbst danach erinnert. Denn die zeitlich letzten Bilder der Ausstellung sind nicht, oder zumindest nicht ausschließlich „weiß auf weiß“, sondern bestehen vor allem aus kreuzförmigen Kompositionen, die sehr feste schwarze Linien enthalten. Sie sind aber vor allem auch nicht am Ende der Ausstellung, wie Kallai eben meint, – als „Schlusspointen“ – gehängt. Die vier identifizierbaren suprematistischen Gemälde, die sich auf weiße Farbe reduzieren, von denen drei zwischen 1917 und 1918 gemalt wurden, prallen in der Installation ohne weitere Vermittlung auf Gouachen der 1910er Jahre. (Vgl. Abb. 35) Die Bodenpolierer, der Gärtner mit dem Spaten, die Männer, die einen Wagen mit Erde ziehen, und am schwersten und unmittelbar mit Gewicht beladen die Rückenfigur mit Sack lassen die menschliche Figur, die Schwere des Bodens, aber auch die Farbe wieder aus diesem Nichts erstehen. Oder umgekehrt: Sie versinken in diesem achromatischen Nichts ohne Vorankündigung, jäh und abrupt. Die in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Installation der Gemälde widerspricht also gerade jeder Suggestion einer chronologischen Entwicklung bereits auf den ersten Blick. Sie arrangiert die Gemälde, die nur mit äußerst dünnen Holz-

⁴⁶² Siehe dazu exemplarisch: Kasimir Malewitsch, Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung, in: *Ausst. Kat. Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie der Künste, übersetzt von Jelena Hahl, Berlin 1983, S. 134–141; ursprünglich veröffentlicht als: *Ot kubisma i futurisma k suprematizmu. Novyj schivopisnyj realizm*, Moskau 1916, S. 3–6, 8–25, 27–31; der Text ist im Original wiederabgedruckt in: *Malevič Sobranie*, Vol. 1, 1996, S. 35–55. ⁴⁶³ Große Berliner Kunstausstellung 1927, S. 107. ⁴⁶⁴ Kallai 1927, S. 264–265.

rahmen versehen sind, wenn überhaupt – einige der weißen Gemälde weisen selbst den nicht sicher aus in einem irregulären Raster vor weißem Hintergrund – vielleicht weiß gespannter Stoff, wahrscheinlicher aber dicker Karton oder bemaltes Holz –, in den die Tafeln plan eingelassen zu sein scheinen, um sich damit, dieser Umstand scheint mir nicht wenig signifikant, einem grafischen Layout anzunähern. Die Gemälde zeigen dabei keine Titel oder Daten neben sich, sondern manövrieren selbst als Figuren vor der Fläche, unstet und fluide.⁴⁶⁵

Hans von Riesen meinte sich zu erinnern, dass von den 70 nach Berlin gebrachten Gemälden Malevičs 38 suprematistische Kompositionen gewesen sind. Troel Andersens Recherche berichtigt diese Zahl und kürzt sie auf nur 27.⁴⁶⁶ Malevič zeigt also hier nur ein Drittel abstrakter Kompositionen. Und es sind dort nicht, wie Kallai meint, „impressionistische Gemälde“ zu sehen, die eben für die Ausstellung einen Anfang setzen würden. Mit der ebenfalls interessanten, aber auch singulären Ausnahme eines tonal ganz in gelb gehaltenen Porträts eines Familienmitglieds aus dem Jahr 1904 setzt Malevič den Beginn seines Œuvres nämlich stattdessen mit den auf Papier und Karton gemalten, meist sehr großformatigen Gouachen von 1910 und 1911, von denen er 24 zeigt. Wenn wir also in der Installation einen chronologischen Anfang suchen, dann findet er sich vor allem dort. Sie sind, wie bereits gezeigt, direkt mit Malevičs selbst erklärter Auflösung und letzter Stufe des Suprematismus konfrontiert, um ein rhetorisches Extrem zu setzen: die ländliche Umgebung, die diese Gouachen beinahe allesamt zeigen, als der Ort der Farbe, die Stadt, daneben, als der Ort ihres Verschwindens. Das zumindest ist die Opposition, die Malevič in den 1920er Jahren dafür entwickelt, und sie liefert ein sehr einfaches Schema für eine erste mögliche Lektüre.⁴⁶⁷ Zumindest in dieser Hinsicht wäre die Anlage der Ausstellung eher zirkulär. Sie gibt an irgendeinem Punkt einen kontingenten Beginn. Nach einem Durchgang durch die Stile endet der Durchgang dort wieder. Aber auch diese Chronologie wird im Verlauf der Wände durchbrochen.

Die Form synchroner Hängung scheint also in einem Widerspruch zu einer diachronen Entwicklungslogik zu stehen, die der Katalog und exemplarisch Kallais Rezension für die Ausstellung in Anspruch nehmen. Mir scheint dabei, dass dieser Widerspruch nicht nur Effekt einer bestimmten Verkennung von außen ist, sondern er scheint mir vielmehr für Malevičs eigene Sicht auf die Malerei Mitte und Ende der 1920er Jahre symptomatisch zu sein; noch mehr: Er bestimmt seine eigenen theoretischen Analysen seit 1922. Anders und vielleicht genauer formuliert, er scheint mir dort den Diskurs zu durchkreuzen, zu torpedieren und immer wieder

465 Shatskikh kennzeichnet eine solche Installationspraxis im Hinblick auf die Ausstellung 0.10, wie mir scheint, ein wenig übertrieben und zu pauschal so: „The organization of the wall plane according to the collage principle, the posters with numbers word, and sentences, the presence of a single intent, and the conscious reinforcement of this intent in the hierarchival segmentation and value topology of the exhibition space reveal the innovative nature of Malevich's exhibit '0.10'. It was an independent concept, not the sum of the picture presented. The Suprematist would be a pioneer in a type of art that just in a few decades would come to be called an installation.“ (Shatskikh 2012, S. 107–108). Das entspricht den oft formularischen Argumenten, die in diesem Buch Malevič als Vorläufer aller möglichen Kunststile der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorstellen, einschließlich der Conceptual Art. **466** Vgl. Andersen 1970, Fußnote 1, S. 57. **467** Diese Auflösung der Farbe, die Malevič mit dem letzten Stadium des Suprematismus identifiziert, wird auch im Bauhausbuch mit einem städtischen Kontext in Verbindung gebracht, in dem eben die Farben verschwinden würden. Ich komme darauf im Text zurück. Malevič kontrastiert eine stahlartige achrome Oberfläche der Malerei, die er dem urbanen Raum zuordnet, einer eben farbig, weichen, die dem ruralen Kontext angehört. Das Verschwinden der Farbe, die doch zugleich die Essenz der Malerei ausmacht, bringt dies aber auch an ihre eigenen Grenze. (Vgl. Malewitsch [1927] 2014, S. 176).

zu spalten. Ich möchte im Folgenden in einem ersten Schritt plausibel machen, dass dieses unvermittelte Aufeinandertreffen eines Abschlusses der suprematistischen Malerei mit dem, was Malevič hier selbst, in retrospekt, als ihren Ausgangspunkt deklariert und damit zu diesem Zeitpunkt als ihren eigenen Grund und Anfang der Negation bestimmt, dass also dieses Aufeinandertreffen sich nicht zufällig ereignet. Und ich möchte in einem zweiten Schritt zeigen, dass diese Konfrontation eines Endes der Malerei mit den Gouachen von 1910 und 1911 als folgenreich für Malevičs weiteres Vorgehen als Maler gelesen werden kann.

Die Ausstellung in Berlin, wo all diese Bilder eben zurückbleiben, wäre also nicht nur ein praktischer Grund, der ihn zwingt, nach seiner Rückkehr nach Russland Motive der 1910er Jahre ab 1928 wiederaufzunehmen, zu wiederholen und für eine bestimmte Zeit auch falsch zurückzudatieren. Denn weil sie aus diesem Grund als essentielle Gemälde seines Œuvres für weitere Ausstellungen tatsächlich fehlen, muss er sie schlicht nochmals malen. Und tatsächlich wird er in der ihm 1929 noch einmal ermöglichten Einzelausstellung in der Tret'jakov Galerie einige dieser vorab gemachten Wiederholungen zeigen.⁴⁶⁸ Mir kommt es nicht darauf an, diese praktischen Gründe als falsch abzuweisen. Ich denke, dass sie etwas Entscheidendes verstellen. Erstens unterscheiden sich die Wiederholungen signifikant von ihren Originalen; ein Umstand, der nur sehr schlecht durch ein ungenaues Erinnerungsvermögen erklärt werden kann. Zweitens wiederholt Malevič vor allem und in großer Anzahl figurative Motive einer bestimmten Periode seines Werks. Käme es tatsächlich allein darauf an, signifikante Werke für den russischen Kontext zu ersetzen, so müsste sich diese Produktion in gleichem Maße auch auf abstrakte Motive konzentrieren. Drittens scheinen mir solche praktischen Gründe unzureichend, um zu erklären, wie sich eben aus diesen Wiederholungen selbst, dieser Umstand ist offensichtlich, ein originäres figuratives Spätwerk entwickelt, das im Verlauf den bloßen Repetitionen und vor allem auch den Rückdatierungen entsagt. So wie Malevič die Gemälde 1927 installiert – Werke, die sich alle mit dem Problem des Bodens und seiner Bearbeitung beschäftigen – zeigen sie sich als Nachbild und Kehrseite seines eigenen Projekts der Ungegenständlichkeit (*Bespredmetnost'*). Diese Spannung scheint mir den eigentlichen Ausgangspunkt dessen zu bilden, von dem auch sich sein malerisches Spätwerk konstituiert. In einem letzten Schritt will ich dabei explizieren, wie eine solche Artikulation des Bodens, die – dies ist meine These – ein Anlass für die Wiederaufnahme der Malerei ist, in den dann um 1930 entstehenden, eigenständigen Gemälden in einen politisch-ökonomischen Resonanzraum fällt, der durch einen spezifischen Prozess gekennzeichnet ist, einen Prozess, der seit den späten 1920er Jahren in Stalins Agrarpolitik selbst diskutiert wird und praktische Anwendung findet: die ursprüngliche Akkumulation.

Ich bin von einer Auffälligkeit in der Installation der Ausstellung in Berlin ausgegangen, die nicht nur entgegen einer vielleicht groben Vermutung in der Mehrzahl

⁴⁶⁸ Dies betrifft unter anderem das Motiv der Wäscherin. Die Gouache von 1911 (F-198) wiederholt Malevič, gleichwohl wesentlich kleiner, in Öl auf Holz (F-199), um sie 1929 auszustellen, und datiert sie auf der Rückseite mit *Nr. 6 živopis'/1907 god/etjud*. Ähnlich verfährt er mit dem Gemälde der Wäscherin von 1912 (F-247), das er ebenfalls wiederholt und 1929 ausstellt. Die Wiederholung (F-248) ist auf der Rückseite betitelt: *Nr. 7 znica, eskiz 1908g*. Beide Gemälde wurden in Berlin gezeigt und blieben dort. (Vgl. Andréi Nakov, Kazimir Malewicz: *Catalogue Raisonné*, Paris 2002, S. 99 u. 108). Ich werde auf diese beiden Gemälde zurückkommen.

figurative Malerei und Zeichnungen zeigt. Ein ausgesprochener Schwerpunkt der Ausstellung scheint auch in einem bestimmten Zyklus an Gouachen zu liegen, die Malevič, auch wenn sie eigentlich den chronologischen Anfang und damit die Basis seines Werks dort bilden, direkt neben dessen Ende, die sich auf weiße Farbe reduzierenden suprematistischen Gemälden stellt, auf die sie unvermittelt stoßen. Ich möchte diesen Widerspruch zwischen einer ansonsten in seinen eigenen Schriften meist vorherrschenden, diachronen Entwicklungslogik und Spannungen der Synchronie zuerst anhand eines Textes weiterverfolgen, den Malevič im selben Jahr wie die Retrospektive in Berlin, 1927, in Berlin hastig unter der Herausgeberschaft Moholy-Nagys in der Reihe der Bauhausbücher veröffentlicht.⁴⁶⁹ Malevič wählt für den ersten Teil dieses Buches einen Text, der aus einem wesentlich umfassender geplanten Buch stammt, das im Ganzen seine eigentliche theoretische Arbeit der letzten Jahre am GINChUK in Leningrad hätte zusammenfassen sollen. Er ist mit *Einführung in die Theorie des Zusatzelements in der Malerei* überschrieben.⁴⁷⁰ Was er in der von ihm gegründeten *Formaltheoretische Abteilung* des GINChUKs zu untersuchen plant, ist, wie er in diesem Text angibt, einerseits als Wissenschaft einer künstlerischen Kultur insgesamt angelegt. Sie nimmt am Beispiel der Malerei ihren Ausgangspunkt und findet darin ihre eigentliches Feld: „All diese Beschäftigung mit der Betrachtung der Künstlerischen Tätigkeit benannte ich allgemein und in Besonderheit der Malerei als Wissenschaft von der Künstlerischen Kultur.“ Und weiter: „Ich wählte die Malerei, meine Spezialisierung.“⁴⁷¹ Dabei beginnt der Text mit einer für Malevičs theoretische Perspektive sicherlich überraschenden methodischen Charakterisierung dieses Projekts: „[...] bislang haben die Kritiker die malerische Kunst nur von der Seite der Emotion aus betrachtet, unabhängig von einer Betrachtung der Umstände, in denen sie sich befand.“ Malevič will dabei genau das Gegenteil tun: Was er bestimmen möchte, ist die „Kraft der Umstände und der Umgebung [...], von denen die Form malerischer Kulturphänomene abhängig war“.⁴⁷²

Eine solche Aussage muss überraschen, nicht nur in Bezug auf die weitere Argumentation des Textes, die dieser Prämisse unmittelbar zu widersprechen scheint. Sie muss auch irritieren, will man sie in ein Verhältnis zu dem setzen, was von ihm selbst in den Jahren zuvor als absoluter Anspruch einer Kunst formuliert worden war, der sie von jeder Ableitung und Indienstnahme lösen will. Die „Kraft der Umstände und der Umgebung [...], von denen die Form malerischer Kulturphänomene abhängig war“, ⁴⁷³ soll zu dem werden, was die Kunst erklären kann, die im Gegenzug als Effekt ihrer Welt von dieser berichtet. Die positivistische Kritik der Kunst aus soziologischen Gründen schlägt dabei unmittelbar in ein Register organischer Metaphorik um. Denn der Kontext eines solchen Körpers der Malerei – Malevič schreibt explizit: „Die Malerei wurde für mich zu einem Körper [...]“⁴⁷⁴ –, der analog zum Körper des Malers gesetzt wird, ist nicht allein gesellschaftlich, sondern zugleich als biologische Umwelt umrissen. Die Geschichte der Malerei, die sich so

⁴⁶⁹ Zu den Problemen der damals von Alexander von Riesen geleisteten Übersetzung des Textes (und des Buchtitels) ins Deutsche, siehe vor allem: Britta Dümpelmann und Anja Schlossberger, *Mir kak bespredmetnost* in deutscher und englischer Übersetzung, in: Malewitsch 2014, S. 139–144. ⁴⁷⁰ Den zweiten Teil des Buches mit der Überschrift *Suprematismus* hat Malevič in Berlin selbst geschrieben. (Vgl.: Dimitrij Sarabjanow und Aleksandra Shatskikh (Hrsg.), *Kazimir Malevich Zhivopis' Teoriia*, Moskau 1993, S. 362). ⁴⁷¹ Malewitsch (1927) 2014, S. 147. ⁴⁷² Ebd. ⁴⁷³ Ebd. ⁴⁷⁴ Ebd., S. 148.

einerseits als Korrelat von Gesellschaft und Kunst ankündigt, um ihre Veränderungen als historische zu bestimmen, mutiert im Text unmittelbar zu einer Ätiologie viraler und bakterieller Zersetzung. Es scheint, als ob die ersten Seiten gleichsam noch einer Melodie des historischen Materialismus folgen wollten; die entfalten Perspektiven brechen sofort ab, um die Argumentation in eine dunkle Biologie der Kunst zu transponieren. Tatsächlich taucht der Begriff *Zusatzelement* (*pribawotschnyj element*), dessen Theorie der Text entwickeln will, zum ersten Mal in diesem Zusammenhang auf, das heißt im Vergleich einer Veränderung des malerischen Stils mit einer infektiösen Krankheit, die als Krankheit der Malerei selbst die bestehenden ästhetischen Normen als Gesetz der Repräsentation unterminiert, auflöst und letztlich zerbricht.⁴⁷⁵ Die Temporalität der Krankheit oder die Zeit der Pathologie ist nicht nur durch die Potenz zur Wiederholung bestimmt: Eine Krankheit kann immer wieder ausbrechen. Aber vor allem und sicherlich produziert sie Tote. Sie kennt keinen Fortschritt. Wenn überhaupt, gibt es Rückfälle und vor allem die Möglichkeit des Verfalls. Der von Krankheit befallene Körper ist der Körper der Degeneration. Die Degeneration ist das Formgesetz der Pathologie.

Das Feld der Lebenswissenschaften nimmt mit der Einführung des Begriffs *Zusatzelement* die politische Ökonomie dennoch in sich auf: Der russische Terminus *pribawotschnyj element* ist zu nah an der russischen Übersetzung von Karl Marx' Begriff des Mehrwerts – *pribawotschnaja stoimost* –, als dass dies überhört werden könnte.⁴⁷⁶ Die Übernahme der Perspektive der Ökonomie ist in Malevičs Theorie des Suprematismus nicht neu. In der bereits 1919 in Vitebsk veröffentlichten Broschüre *Über die Neuen Systeme in der Kunst* (*O novykh sistemakh v iskusstve*) definiert Malevič die Fläche der suprematistischen Malerei selbst als "ökonomisch",⁴⁷⁷ um sie damit als genuines Symptom der Moderne zu bestimmen. Das Schöne insgesamt sollte nicht mehr an und für sich, sondern als "einfacher ökonomischer Ausdruck eines energetischen Aktes"⁴⁷⁸ betrachtet werden. Worauf die Malerei des Kubismus, des Futurismus und des Suprematismus gründen würde, ist nichts anderes als "ökonomische Notwendigkeit".⁴⁷⁹ Was könnte aber eine solche Ökonomie der Malerei tatsächlich bedeuten? Handelt es sich an dieser Stelle nicht einfach um ein unbedachtes Wortspiel oder, schlimmer, kurz sightigen Opportunismus aufseiten Malevičs, der sich in einer verstiegenen Mimesis an dem neuen Jargon nachrevolutionärer Kulturpolitik versucht? Gleichzeitig scheint diese Auslegung des Begriffs der Ökonomie auf den ersten Blick eher konventionell, wo sie

475 Matthew G. Looper hat, so weit ich sehe, als einziger die Implikationen dieser Pathologisierung in Malevičs Werk weiter verfolgt. Weil das von Malevič für den Suprematismus isolierte *Zusatzelement*, wie dieser meint, einem Tuberkelstäbchen gleicht, hat Looper diese Spur aufgenommen und konnte zeigen, wie sich Malevič damit auch in eine romantische Tradition einschreibt, die dem 19. Jahrhundert angehört, wo die Tuberkulose als spezifische Krankheit des Künstlers bestimmt wurde. (Vgl. Matthew G. Looper, *The Pathology of Painting: Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich*, in: *Configurations*, 3.1, 1995, S. 27–46). Sehr viel weiter gespannt ist Charlotte Douglas' Untersuchung zu biologischen Metaphern in der Russischen Avantgarde (Charlotte Douglas, *Evolution and the Biological Metapher in Modern Russian Art*, in: *Art Journal*, Vol. 44, Nr. 2, *Art and Sciences Part I, Life Sciences* (Sommer 1984), S. 153–161). **476** Malewitsch (1927) 2014, S. 147. Offensichtlich ist auch Malevič an einer Ausarbeitung seiner Kunsttheorie entlang von diskreten Elementen interessiert. Ich habe im Zusammenhang von Lisickijs Text *Element und Erfindung* (1924) auf die weite Verbreitung, auch in Europa, genau dieses Begriff hingewiesen. Sie hat auch in Lisickijs Theorie ökonomische Obertöne. **477** Ich zitiere hier die englische Übersetzung: „Standing on the economic Suprematist surface of the square as the absolute economic expression of modernity [...]“. (Kasimir Malevič, *The New Systems in Art*, in: *Malevich Essays*, Vol. 1, 1968, S. 83; das russische Original ist wiederabgedruckt in: Malevič *Sobranie*, Vol. 1, 1996, S. 153–184). **478** „[...] the simple economic expression of the action of energy“. (Malevich (1919) 1968, S. 84). **479** „[...] so that all forms of this action are composed not of aesthetic, but of economic necessity. The latest movements in art – Cubism, Futurism, Suprematism – are based on this action.“ (Ebd.).

sich einem Diskurs anschmiegt, der spätestens seit dem 19. Jahrhundert seinen unwahrscheinlichen Einlass in die Disziplin der Ästhetik gefunden hat. Viktor Šklovskijs einflussreicher Text *Die Kunst als Verfahren* (*Iskusstvo kak priem*) aus dem Jahr 1916 referiert, wenn auch in Abgrenzung dazu, genau auf diese Tradition, die durch die Vermittlung Richard Avenarius' vor allem mit Herbert Spencers einflussreichem Essay *The Philosophy of Style* ihren Ausgang nimmt,⁴⁸⁰ um Effektivität, gebunden an Energiequanten, zu einem positiverbaren Kriterium ästhetischer Produktion zu machen. Tatsächlich scheint Malevičs Begriff der Ökonomie an dieser Stelle dieser Tradition Rechnung zu tragen, die als Rationalisierung der Moderne im Ganzen inhärent ist, um das Primitive und Natürliche als Außenseite eines rigorosen Gesetzes der Effizienz zu produzieren. Seine Analogisierung des Malers, der „die fließenden Kräfte der Farbe“ „reguliert“,⁴⁸¹ mit der Figur des Ingenieurs, der sich durch die Konstruktion von Windmühlen, Mühlrädern und Unterseebooten mit der Kraft der Natur kurzschließt, um von ihr selbst ununterscheidbar zu werden,⁴⁸² weist präzise in eine Richtung, mit der die künstlerische Produktion im Ganzen einer Perspektive unterworfen wird, die die Verwendung ihrer Mittel unter dem Blickwinkel maximaler Resultate zu beurteilen versucht.

Der Begriff des Zusatzelementes, wie er ihn Mitte der 1920er Jahre einführt, scheint dagegen eine solche Auslegung der Ökonomie wesentlich zu komplizieren. Nicht nur, weil der in seinen Obertönen mitschwingende Begriff des Mehrwerts sich dem einfachen Zirkel von Mittel und Zweck, der sich auf die Schwundstufe materieller Effizienz zurückzieht, widersetzt. Die doppelte Artikulation der Ökonomie im Feld der Lebens- und Gesellschaftswissenschaft unter dem Gesichtspunkt von Pathologie, Konflikt und Zersetzung öffnet sie zugleich auf ein Außen, das die Grenzen einer auf Berechnung gegründeten Effektivität überschreitet. Wie das Leben durch Krankheit in Mutation versetzt wird und die Ökonomie in ihrer Produktion von Mehrwert Akkumulation und Verausgabung⁴⁸³ in sich aufnimmt, so versteht Malevič die Malerei als eine Produktion, die durch nichts anderes als die unablässige Auflösung ihrer Formen bestimmt ist; ein Prozess der Destruktion, der sich in seiner Theorie des Zusatzelementes abschließend im Begriff des Politischen selbst spiegelt, das als Ausbruch irreduzibler, gesellschaftlicher Konflikte bestimmt ist.⁴⁸⁴ Am Ende einer mäandernden Exposition bleiben so Ästhetik, Ökonomie und Politik als bestimmende Stratifizierungen der Gesellschaft zurück.

480 Vgl. Šklovsky (1916) 1969, S. 2–35; Herbert Spencer, *The Philosophy of Style* (1852), in: ders., *Essays. Scientific, Political, and Speculative*, Bd. 2, London 1901, S. 333–369. Viktor Šklovskijs Theorem der Verfremdung, das Malevič sicher bekannt war und dem seine hier entwickelte Geschichte der Deformation der Repräsentation sehr nahesteht, kritisiert den Versuch, den Begriff der Ökonomie für die Ästhetik fruchtbar zu machen. Malevič scheint dabei beide Positionen in einer paradoxalen Wendung zu verbinden, indem er, wie ich zu zeigen versuche, die Ökonomie letztlich nicht unter dem Begriff der Effizienz subsumiert, sondern als Exzess auslegt. **481** “[...] he regulates the flowing forces of colour and painterly energy [...]” (Malevich (1919) 1968, S. 85). **482** Malevič beschreibt an einer späteren Stelle im Text die mögliche Fusion der Energien der Natur mit dem ökonomischen Bestreben des Menschen durch Windmühlen, Mühlräder und Unterseeboote. (ebd., S. 107). **483** Georges Batailles Theorie einer “économie générale” und der Verausgabung im Besonderen, die er bereits 1933 formuliert, scheint mir dem Denken Malevičs ungewöhnlich nahestehen. Bemerkenswert ist dabei ebenso Batailles und Malevičs durchaus ähnliche Einschätzung des stalinistischen Kommunismus und des Kapitalismus als Symptom einer gleichen Tendenz, die das Leben auf dessen materiellen Erhalt reduziert und jeden Mehrwert als neue Investition in seine Anlagen speist und damit, wie er meint, jede notwendige Verausgabung in gefährlicher Art und Weise unterdrückt und aus sich ausschließt. (Vgl. Georges Bataille, *La part maudite. Précédé de la notion de dépense* (1933), Paris 2003; und ders., *Kommunismus und Stalinismus* (1953), in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, hrsg. von Gerd Bergfleth, 3., erw. Aufl., München 2001, S. 237–288). Das früheste Gedicht Batailles, das eine solche Verausgabung artikuliert und eben mit der Sonne verbindet, stammt aus dem Jahr 1927. Ich danke Sebastian Egenhofer für diesen wichtigen Hinweis auf die Analogien zwischen Batailles Denken und dem Malevičs. **484** Vgl. Malewitsch (1927) 2014, S. 149.

Als Dispositive produzieren sie Verhältnisse zwischen Subjekt und Welt, die, jedes getrennt und für sich, nichts anderes als Bilder oder, in Malevičs Terminologie „Weltanschauungen“ hervorrufen.⁴⁸⁵ Aus genau diesem Grund kann er die Leinwand der Malerei zur „Leinwand der Gesellschaft“⁴⁸⁶ ins Verhältnis setzen. Die Malerei ist aber deshalb nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, allein und ausschließlich Effekt gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern in eine Immanenz gefügt, die sie selbst als gesellschaftliche Produktion *sui generis* bestimmt. Als eine solche Produktion stellt sie Relationen her, durch die die Welt vorstellbar und damit überhaupt verstehbar wird. Die Geschichte solcher Herstellung zeigt sich aber gleichzeitig – und dieser Punkt führt ins Zentrum von Malevičs Wissenschaft – als ein Prozess der Deformation:

„Alle Normen etablierter Systeme stellen eine Ordnung der vorhergegangenen Wechselbeziehungen zwischen [...] Zusatzelementen dar, die selbst wiederum ein neues einwirkendes Zusatzelement gebildet haben, dessen Norm mit der anderen Norm brechen kann. Anzeichen für dieses Brechen werden die andere Gestalt der Formen und Färbungen sein, und sie werden sich in Stadien der Deformation und Rekonstruktion bis hin zu einem System entwickeln [...].“⁴⁸⁷

Das Brechen der Norm als Deformation von Form und Farbgebung ist deshalb das Ereignis, durch das sich die Geschichte der Malerei vorantreibt, und nicht ein System der Repräsentation, auf das sie gleichzeitig und im Gegenzug zustrebt. Die Malerei mag sich zwar immer wieder zu Ordnungen, Bewegungen, Stilen und Schulen konsolidieren. Während aber diese Ordnungen selbst relativ bleiben, und zwar weil sie sich in der Zeit verändern und als geschichtlich formierte lesbar sind, ist die durch die Malerei gleichzeitig initiierte Destruktion dieser Ordnung selbst als Ereignis singulär. Solche Ereignisse sind irreduzibel. Sie können aber zugleich untereinander als Gleiche verbunden werden, die sich als absoluter und ungebundener Exzess jenseits eines historischen Narrativs situieren, dessen Sinn sie ruinieren. Als Ende der Form siedeln sie sich an den Rändern der Geschichte selbst an, über die sie als Symptome eines uneinholbaren Außen hinausgreifen. Malevič geht so weit, sie außerhalb des temporalen Verlaufs selbst zu situieren: „Niemals kann ein Werk bewertet werden, schließlich ist es außerhalb der Zeit.“⁴⁸⁸

Das Zusatzelement der Malerei ist deshalb nichts, das von ihr selbst als Überflüssiges entfernt werden könnte.⁴⁸⁹ Wie sich für Malevič das Politische allein im Ausbruch von Konflikten zeigt – Konflikte, die der Staat und die Polizei als Agenten der Form

485 Selbst der Kampf ums Dasein wird von Malevič als „Kampf mit dem Bild“ reformuliert. (Vgl. ebd., S. 160). Der deutsche Begriff *Weltanschauung* taucht in Malevičs Schriften gehäuft auf. (Siehe dazu exemplarisch Kasimir Malevich, *The Philosophy of the Kaleidoscope*, in: *Malevich Essays*, Vol. 4, 1978, S. 25). **486** Vgl. Malevitsch (1927) 2014, S. 150. Malevič setzt künstlerische Veränderung explizit mit politischer Veränderung parallel: „Beispielsweise kam es, sobald die Malerschule von Barbizon – die zu ihrer Zeit Proteste eben seitens jener Gesellschaft wegen eines Vergehens wider die Wahrheit der Natur hervorgerufen hatte – als Normalzustand festgesetzt worden war, erneut zum Bruch mit dieser Norm seitens der neuen Strömung des Impressionismus, und die Gesellschaft entbrannte mit neuer Kraft wider den Impressionismus, ganz genauso wie gegenüber jeder neuen Veränderung politischer Natur.“ (Ebd.). **487** Ebd., S. 149. **488** Ebd., S. 160. Paradoxerweise ist die Kunst, gerade weil sie als unablässiger Prozess der Deformation in Erscheinung tritt und damit den Fluss der Zeit selbst in sich einlässt, umgekehrt in der Lage, sich zugleich außerhalb ihrer selbst, vielleicht sogar außerhalb der Geschichte als Narrativ zu situieren. **489** Yves-Alain Bois scheint in seinem grundlegenden Essay *The Semiology of Cubism* Malevičs Theorie in diesem Punkt misszuverstehen, wenn er das Zusatzelement als „dispensable“ (entbehrlich) charakterisiert. Ich würde behaupten, dass Malevič genau das Gegenteil meint: „[...] in der Kunst besteht nicht die Möglichkeit, sich von den Zusatzelementen zu isolieren – solcherlei Isolation bedeutete, sich vom Sein zu isolieren.“ (Malevitsch (1927) 2014, S. 167). Das Zusatzelement ist also genau das, was die Malerei in ihrer Essenz bestimmt, ein Element ohne das von Malerei – im Gegensatz zu anderen Bildern – nicht gesprochen werden kann (vgl. ebd., S. 185 f.).

immer wieder zu beruhigen oder zu eliminieren versuchen⁴⁹⁰ – und die Ökonomie in seiner Perspektive allein durch die Produktion von Mehrwert bestimmt werden kann, der keinem Nutzen und keinem Gebrauch entspricht und der durch keine neue Investition nivelliert werden kann, so scheint das Ästhetische durch etwas in Gang gesetzt, das die Ordnung der Repräsentation, aber auch der Schönheit, des Begehrens und der Lust übersteigt und infrage stellt.⁴⁹¹ Gleichzeitig ist dieses Supplement als Essenz der Malerei nicht in einer bestimmten Materialität, im Auftrag von Farbe oder ihrem Bezug zur Flächigkeit zu finden, auch wenn dies präzise die Kategorien sind, mithilfe derer er die Malerei als Objekt untersucht. Jenseits ihrer Materialität und ihrer Konkretion als farbiges Ding, das sich dem Auge eines Betrachters zeigt, ist auf ihrer Fläche die Arbeit malerischer „Zeichen“⁴⁹² in Gang gesetzt, die ihre Konsistenz und vor allem ihre eigene Macht der Figuration unterminiert. Als metamorphotische Kraft, die jede Bindung an einen ontologischen Kern kappt, zeigt sie sich dabei nicht allein in der Lage, die Figur selbst – als *Was* der Malerei – aus ihrem Bereich zu eliminieren, wie es Malevič für die Erfindung des Suprematismus reklamiert.⁴⁹³ Ihre Arbeit der Negation, die als immaterielle Struktur außerhalb jeder spezifischen Materialität liegt, kann vor den Grenzen der Malerei als geschichtlicher Tätigkeit selbst nicht Halt machen, um sie schließlich mit ihrer eigenen Auflösung als Kunst zu konfrontieren.

Der Text spricht diese Möglichkeit an unterschiedlichen Stellen an. Zugleich diagnostiziert er sie nur bedingt als eine, die sich erst durch den Suprematismus eröffnet hat. Während Malevič in früheren Formulierungen, angefangen bei dem programmatischen Essay *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung* (1915), eine stringente Progression in der Abfolge der *Ismen* der Malerei propagiert, die erst mit der Auslöschung der phänomenalen Welt im Suprematismus, der eine Dispersion der Malerei jenseits ihrer malerischen Fläche projiziert, ihren Zenit erreicht, datiert er Ende der 1920er Jahre dieses Ende der Malerei – und dieser Punkt scheint mir entscheidend – *vor* die Abstraktion zurück. Tatsächlich sieht der Text die Möglichkeit dieses Endes oder sogar dessen Notwendigkeit bereits mit dem Kubismus erreicht, den Malevič mit der Durchsetzung der Industrialisierung und einer bestimmten Form des Sozialismus parallelisiert: „Ich würde sagen, die Arbeiterkunst setzt mit dem Kubismus ein, das heißt in jenem Moment, in dem die Malerei zu verschwinden beginnt.“⁴⁹⁴ „Die Maler fürchten die metallische Stadt, in ihr gibt es keine Malerei [...]“⁴⁹⁵ „Unter den Bedingungen des Industrialismus entfällt die Malerei [...]“⁴⁹⁶ Die Gegenwart zeigt sich also als historischer Moment, in dem die Malerei seit Jahrzehnten obsolet

490 Er beschreibt dies in Bezug auf den Staat als Form des „Regierens der Bilder durch Korrelationen“ und konkreter als „Psychotechnik“, mit deren Hilfe die Politik, und in Mikrorelation dazu die bürgerliche Kleinfamilie unter der Macht des Vaters, das Denken und damit die Weltanschauung seiner Subjekte zu formen versucht. (Vgl. Malewitsch (1927) 2014, S. 153 f.). **491** Die Polemisierungen gegen eine erotisch aufgeladene Malerei, die auf Identifikation und Wiederholung setzt, gehen weit zurück. Die „Unzucht der Venus“, von der Malevič in Bezug auf die Malerei der Vergangenheit spricht, ist dabei als Effekt der Repräsentation selbst verstanden. Die Forderung, sie von der Fläche der Malerei zu verbannen, spricht für Malevičs in Teilen misogyne, aber vor allem antisexuelle Haltung gegenüber der Kunst. (Vgl. Malewitsch (1916) 1983, S. 135). **492** Malevič verwendet beide Begriffe – Element und Zeichen – oft synonym: „Bei der Untersuchung [...] gelang es mir, drei Typen von Zusatzelementen – den besonderen Zeichen, unter denen das eine oder andere System, eine Norm oder eine malerische Kultur zu verstehen ist – festzustellen.“ (Malewitsch (1927) 2014, S. 167). Dennoch zielt seine Malerei sicherlich auf keine Semiologie oder Semantik. **493** Ebd., S. 166. **494** Ebd., S.181. **495** Ebd., S.184. **496** Ebd., S.186.

geworden ist. Seine eigene Suspendierung der malerischen Praxis findet damit aber nicht nur verspätet statt. Das gesamte Projekt des Suprematismus, das sich erst nach dem Kubismus entfaltet, scheint mit einem Mal als Anachronismus exponiert, wobei es sich mit seinen semantischen Obertönen einer Welt des Fluges, der drahtlosen Datenübertragung und der Dispersion von allem Ständigen und Festen als Science-Fiction im falschen Medium – der Malerei – ereignet hat, die den technischen Bedingungen ihrer Gegenwart in keiner Weise entspricht.

Das Bilderverbot einer Welt der zeitgenössischen Produktion in Malevičs abstrakter Malerei, die von Fabriken, industrialisierter Landwirtschaft und instrumentalisierter Natur letztlich nichts wissen will, um allein von einer ungewissen Zukunft zu sprechen, reißt die Malerei des Suprematismus aus dem gesellschaftlichen Moment ihrer Produktion, dem sie nicht Rechnung tragen kann. Es sind damit aber auch Gemälde, die im Gegenzug und notwendig von einer vorindustriellen Epoche sprechen, von der materiell die grobe Handarbeit ihrer malerischen Flächen Zeugnis ablegt. Was für einen Moment in Malevičs Produktion als Fusion von Faktur, Material und Farbe jenseits der Repräsentation aufblitzt, die als reine Negation die Formen der Malerei im Jetzt einer reinen Empfindung zersetzt, zerfällt retrospektiv in seine einzelnen Elemente. Wie die Malerei der Vergangenheit gliedern sich die abstrakten Kompositionen des Suprematismus von Neuem in Sujet, Material und Technik, denen zwischen einer Zukunft ihres Signifikats und der Vergangenheit ihres Signifikanten die eigene Gegenwart abhanden gekommen ist. Aus dieser Perspektive stellt sich zugleich die Frage, warum, falls die Malerei tatsächlich als Technik einer Welt der Vergangenheit angehört, wie es Malevič wiederholt konstatiert – und wir sollten nicht vergessen, dass er sich selbst zu Beginn seiner Karriere als schärfster Kritiker der Tradition und ihrer Archivierung charakterisiert⁴⁹⁷ –, diese immer noch und beinahe ausschließlich das Objekt ist, mit dem sich seine selbst gewählte Wissenschaft am Ende der 1920er Jahre beschäftigt.

Es scheint mir in diesem Zusammenhang entscheidend zu bemerken, dass die Diagnose ihrer notwendigen Auflösung im Text selbst vor allem an gesellschaftliche, technische und ökonomische Bedingungen geknüpft ist: „Unter den Bedingungen des Industrialismus entfällt die Malerei [...]“⁴⁹⁸ Dagegen konturiert sich zugleich Malevičs eigene Geschichte der Malerei, wie sich gezeigt hat, in Differenz dazu als autotelischer Prozess, der seine eigene Deformation in Gang setzt, die nicht einfach Effekt anderer Umstände ist, sondern sich umgekehrt in der Lage zeigt, die Gesellschaft selbst als Ort der Repression zu exponieren: Der Staat, die Fabrik und die Kirche sind die Institutionen,⁴⁹⁹ die er als konsolidierte Formen der Macht in Bezug zu einer Kritik der Malerei setzt, die sich immer wieder von Neuem der Illusion

497 Die Tradition der Malerei selbst zu Asche zu verbrennen, um sie einerseits einer neuen antvisuellen Rezeption zu unterwerfen und um pragmatisch in den Museen Platz zu schaffen, ist vielleicht ein polemischer, aber deshalb nicht weniger signifikanter Vorschlag Malevičs aus dem Jahr 1919, vor dessen Hintergrund seine Beschäftigung mit der Malerei in den 1920er Jahren gelesen werden sollte. (Vgl. Kasimir Malevič, O muzei, in: *Iskusstvo kommuni*, 12, 1919, S. 2; der Text ist wiederabgedruckt in: Malevič *Sobranie*, Vol. 1, 1996, S. 132–135; dt. in: Groy / Hansen-Löve 2005, S. 203–207). **498** Malewitsch (1927) 2014, S. 186. **499** Malevičs anarchistisches Engagement ist bekannt und durchzieht die Metaphorik vieler seiner Texte. 1918 veröffentlicht er Texte in der Zeitschrift *Anarkhiya*. Kirche und Fabrik tauchen vor allem in dem 1920 geschriebenen Traktat *Bog ne skinut. Iskusstvo, werkow', fabrika* als Gegenstimmen der Kunst auf. Deutsche Übersetzung in: Hansen-Löve 2004, S. 64–106.

ihrer eigenen Lesbarkeit und letztlich ihrer eigenen Legitimität entledigt. Der Anachronismus der Malerei, die einerseits zu Ende geht und gleichzeitig als Objekt von Theorie und Praxis persistiert – Malevič trägt dem Rechnung, weil er sie nicht nur weiterhin unterrichtet, sondern vor allem die Produktion seiner Schüler zum Objekt seiner Analysen nimmt –, ist so einer doppelten Temporalität geschuldet. Sie existiert in zwei sich widersprechenden Narrativen. Während sie auf der einen Seite an das gebunden ist, was als technologischer Fortschritt die Welt perspektiviert – seine Charakterisierung des eigenen Projekts zu Beginn des Textes erinnert daran –, unterstellt er ihr zugleich eine Eigengesetzlichkeit, deren Kraft der Negation ohne Ziel als „blinde, dunkle Norm“⁵⁰⁰ die Geschichte durchkreuzt.

Seine Studie nimmt dabei die Entwicklung seiner eigenen Studenten zum Anlass, um ein allgemeines Gesetz der Malerei und ihrer Entwicklung in der Moderne zu erklären. Die Art und Weise der Untersuchung und ihre Metaphern werden dabei zugleich als Symptome eines Zustands der Malerei selbst lesbar, die sich hinter der Maske eines positivistischen Formalismus verbergen, dessen Effizienz durch Diagramme, in analytischen Auswertungen und Graphen evident werden soll. Malevičs Insistieren auf dieser Kraft der Graphen erscheint darin bisweilen manisch: „Die Graphen werden zeigen“, ist eine unablässig wiederholte Trope. „Es scheint mir so, dass man, wenn man den Graphen konstruiert, in der Lage sein wird zu sehen, was notwendig und was unnötig ist, was heute relevant ist und was irrelevant.“⁵⁰¹ Was an seinem Institut unterrichtet und als malerischer Stil seinen Studenten nahegelegt wird, ist aber nicht nur der Suprematismus als neueste und letzte Stufe eines Systems der Darstellung. Das in Graphen und Schautafeln manifestierte Ergebnis führt vielmehr eine Pluralität künstlerischer Systeme vor – des Impressionismus, des Cézannismus, des Kubismus, des Futurismus und des Suprematismus –, die nur bedingt als progredierende Abfolge dargestellt sind, sondern als strukturelle Möglichkeiten einer Gegenwart, die Malevič selbst als eklektisch charakterisiert: „Zurzeit gibt es eine Vielzahl von Strömungen in der Malerei [...]“.⁵⁰² (Abb. 36) El Lisickijs zusammen mit Hans Arp 1925 ebenfalls in Deutschland herausgegebenes Buch *Die Kunstismen*, das zwei Jahre zuvor als ironische Truppschau den Anspruch der Avantgarden, an einer Zukunft zu partizipieren, infrage stellt, führt in dieses Problem mit einem dem Buch vorangestellten Zitat von Malevič ein: „Die Gegenwart ist die Zeit der Analysen, das Resultat aller Systeme, die jemals entstanden sind. Zu unserer Demarkationslinie haben die Jahrhunderte die Zeichen gebracht, in ihnen werden wir Unvollkommenheit erkennen, die zu Getrenntheit und zur Gegensätzlichkeit führten. Vielleicht werden wir davon nur das Gegensätzliche aufnehmen, um das System der Einheit aufzubauen.“⁵⁰³ (Abb. 37) Aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst – nämlich dem Ende des 1919 veröffentlichten Text *Über die neuen Systeme in der Kunst* – und an den Anfang einer Auflistung unterschiedlicher Stile gesetzt, kondensiert Malevičs opake Dialektik zur düsteren Vignette, die Konstruktion, Trennung und Gegensatz in eins setzt. Die Ge-

500 Malewitsch (1927) 2014, S. 152. **501** „But it seems to me that, when constructing the graph, one will be able to see what it is necessary to manifest and what is unnecessary, what is relevant today, and what is irrelevant.“ Solche Formulierungen finden sich vor allem in einem Kapitel, das im Bauhaus-Buch nicht publiziert wurde. (Zit. nach Malevich Essays, Vol. 3, 1976, S. 102 f.)

502 Malewitsch (1927) 2014, S. 167. An anderer Stelle beschreibt Malevič diesen Zustand als „ästhetisches Knäuel wirrer Vereinigungen aller Systeme und Lehren“. (Ebd., S. 168). **503** Lissitzky / Arp 1925, S. VIII.

genwart als „Zeit der Analysen“, die sich differenziell zu einer Zeit der Innovation setzt, wird dabei im Buch selbst, seiner gewöhnlichen Chronologie zuwiderlaufend, nicht mehr von einer Vergangenheit aus als Beginn entworfen. Die Zeit läuft in den Kunstismen vielmehr rückwärts von einer Gegenwart aus, die sich selbst in einer ungewissen Lage befindet. Malevičs Versuch kann in diesem Zusammenhang sicher auf der einen Seite als Projekt gelesen werden, die diagrammatische Stasis, innerhalb der sich alle Stile des 20. Jahrhunderts mit einem Mal als präsentisch erweisen, zu überwinden. Auf der anderen Seite ersetzt im Gegenzug seine Metaphorik der Malerei als Krankheit – „die malerische Untersuchung gleicht einer bakteriologischen Analyse, die die Ursachen für eine Krankheit klärt“⁵⁰⁴ – die historische Diachronie der Stile durch eine synchrone Perspektive, die jeden Stil nicht nur als möglich, sondern als grundsätzlich wiederholbar beschreibt.

Die Malerei ist also nicht nur eine Krankheit, weil sie Ordnungen ihrer selbst zersetzt. Sie ist es auch, weil sie als Phänomen innerhalb einer industrialisierten Gesellschaft nur als defizitär, problematisch und residual beschrieben werden kann. Die Traktierung seiner Schüler, die sich ausgehend von persönlichen Dispositionen als Anhänger bestimmter Stile zu erkennen geben, mit unterschiedlichen Zusatzelementen, die Malevič aus den modernistischen Stilen der Malerei extrahiert hat – die Sichel des Kubismus, die Faser Cézannes und das Stäbchenbakterium des Tuberkuloseerregers, das die einfache Gerade des Suprematismus bildet –, führt diese kaum auf einfachem Weg zu einem Stil, der, wie der Suprematismus einst, der Zukunft am nächsten liegt. Die Arbeit der Deformation versetzt die Individuen – die in Malevičs pädagogischen Experimenten in Witebsk um 1920 noch als bürgerliches Residuum zur Disposition standen und sich im universalen Stil des Suprematismus aufzulösen hatten⁵⁰⁵ – in eine existenzielle Spannung zu einer linearen Entwicklung, die sie nur bedingt und oft sogar überhaupt nicht nachzuvollziehen in der Lage sind. Die unterschiedlichen Fallstudien – Entwicklungen, Verwirrungen und Pathologien – finden dabei meist einen problematischen und zumindest immer ambivalenten Ausgang. Zum Ausgangspunkt und Modell wird dabei der Kubismus, dessen Reduktion auf einen differenziellen Kontrast von geschwungener und gerader Linie jenseits der umrisshaften Zeichnung als exemplarische Struktur für jede Malerei gesetzt ist.⁵⁰⁶ Die malerische Praxis kann sich von dieser Struktur, die sich durch den Kubismus expliziert hat, nicht lösen, sondern ist dazu gezwungen, wie auf einer Umlaufbahn, die die Planeten um die Sonne kreisen lässt, zur Welt der phänomenalen Erscheinungen im solaren Licht zurückzukehren, soweit sie sich auch davon entfernen mag: „[...] während doch die Malerei unbedingt ihren eigenen Weg auf ihrer künstlerischen Umlaufbahn absolvieren muss“.⁵⁰⁷ „Das erste Stadium des Ku-

504 Malewitsch (1927) 2014, S. 164. **505** Alexandra Shatskikh gibt für diese Tendenz in der von Malevič geleiteten und in Witebsk gegründeten Gruppe *UNOWIS* ein eindrückliches Beispiel. Sie zitiert aus den Aufzeichnungen der Diskussionen während eines abendlichen Zeichenkurses, der am 27. März in Witebsk stattfand und in dem Nina Kogan als Schülerin Malevičs nicht nur die Homogenisierung aller Stile zu einer universellen Einheit im Suprematismus, sondern die Homogenisierung der Sujets selbst – in diesem Fall Blumen – proklamiert: „The content of a painting is unity. The unity inherent in the diversity of constituent elements of the painting. And not only paintings: the content of everything is unity. Through all the diversity we are striving towards the same goal: universal unity. A Flower is the unity of the mass of elements of which it is composed.“ (Zit. nach Shatskikh 2007, S. 115).

506 „[...] als Grundmerkmal eines jeglichen Werkes erweist sich die Feststellung der Wechselbeziehungen der Kontraste zwischen Gerader und Geschwungener.“ (Malewitsch (1927) 2014, S. 162). **507** Ebd., S. 168.

bismus selbst kann als Alpha eines kubistischen Sternbildes vorgestellt werden, bei dem die Bewegung der Malerei endet, es ist ihr Aphel, wonach sie zu ihrem Perihel zurückkehren muss.⁵⁰⁸ Den Kubismus zu überwinden, kann deshalb keine Frage der malerischen Praxis selbst sein. Er – und nicht mehr der Suprematismus – ist bereits deren äußerste Grenze. Malevič schreibt, er sei „die Begrenzungslinie malerischer Grenzen.“⁵⁰⁹ Der Kubismus markiert also die Schwelle, mit der die Malerei verschwindet. Er ist aber in Malevičs Diskurs zugleich der Stil, mit dem sich Malerei als reine Malerei überhaupt erkennt, und zwar indem sie ihre Linearität als Struktur von Gegensätzen – gerader und geschwungener Linie – von ihrer mimetischen Aufgabe, den Umriss des Gegenstands nachzuzeichnen, befreit. Das Gesetz des zusätzlichen Elementes, die essentielle Supplementarität der Malerei, entdeckt sich erst hier: Die Sichel ist das erste solche Element, das sich isolieren lässt.

Der Kubismus, dem eben Malevič in seinen Graphen und Diagrammen als Zusatzelement das aagratische Symbol der Sichel zuordnet, avanciert in seiner Geschichte der Malerei zu einem Stil, den er nicht nur als Effekt einer bestimmten Umgebung und damit einer historisch-politischen Situation sieht, nämlich der Auflösung der agrarischen Ökonomie und damit der Schwelle zwischen Stadt und Land, um ihn so essentiell an etwas zu binden, das der Industrialisierung und der Urbanisierung vorausgeht – der Agrikultur und ihrem ökonomischen Äther. Der Kubismus ist die Ankündigung des Verschwindens dieser Ökonomie selbst. Die Malerei ist damit aber auch an die Sonne gebunden. Tatsächlich wird im Libretto der Oper *Sieg über die Sonne*, die, wie wir gesehen haben, eine alles entscheidende Rolle für Malevičs Artikulation der suprematistischen Malerei spielt, ihr Tod an einer Stelle selbst als paradoxe Ernte beschrieben: „Wir haben die Sonne an ihren frischen Wurzeln herausgerissen“, singen die vielen Fänger der Sonne.⁵¹⁰ Nun ist aber diese Ernte eben immer noch eine agrarische. Sie ist die Ernte der Ernte, als Akt und Rätsel einer absolut gedachten Trennung von einer vorkapitalistischen Ökonomie, mit der sich Malevičs Malerei in gewisser Hinsicht von Anfang an zu identifizieren versucht. Er charakterisiert aus diesem Grund seine eigene suprematistische Kunst, der er in seinen eigenen Graphen eine Welt der drahtlosen Datenübertragung und der Zeppeline zuordnet, nicht mehr als reine Malerei, sondern als paradoxe Bildform, als ein Zwitterwesen, dessen Struktur darin besteht, mit den Mitteln der Malerei zugleich von etwas anderem in anderer Form zu sprechen. Seine Studenten dagegen, von denen der Text hauptsächlich handelt, sind als Maler deshalb in einer äußerst schwierigen und letztlich prekären Situation. Nicht nur, dass es ihrer persönlichen Disposition geschuldet ist, welchen Stilen der modernen Malerei sie anhängen – ein Problem des Subjekts, das Malevič an den Begriff des Unbewussten bindet, das nur bedingt den Gesetzen einer historischen Rationalität gehorchen will. Die Zustände, in die er seine Schüler anscheinend versetzt – ein „unermüdliches Schwanken“, „gereizt, unruhig“ zu sein, Stadien der „Paralyse“⁵¹¹ und allgemein der „Krisis“⁵¹² –, entbergen sich im Text immer auch als Allegoresen eines Zustands der Kunst überhaupt, deren Funktion und Stellung sich für Malevič als dringlichstes Problem stellt.

507 Ebd. S.168. 508 Ebd. S. 170. 509 Ebd. 510 Aleksej Kruchenykh: *Sieg über die Sonne* (1913), in: Groys / Hansen-Löve 2005, S. 63. 511 *Die Welt als Ungegenständlichkeit* 2014, S. 171 f. 512 Ebd. S.172.



Abb. 34 Ausstellungsansicht: Große Berliner Kunstausstellung, Sonderausstellung: Kasimir Malewitsch, 1927, Berlin.



Abb. 35 Ausstellungsansicht: Große Berliner Kunstausstellung, Sonderausstellung: Kasimir Malewitsch, 1927, Berlin.

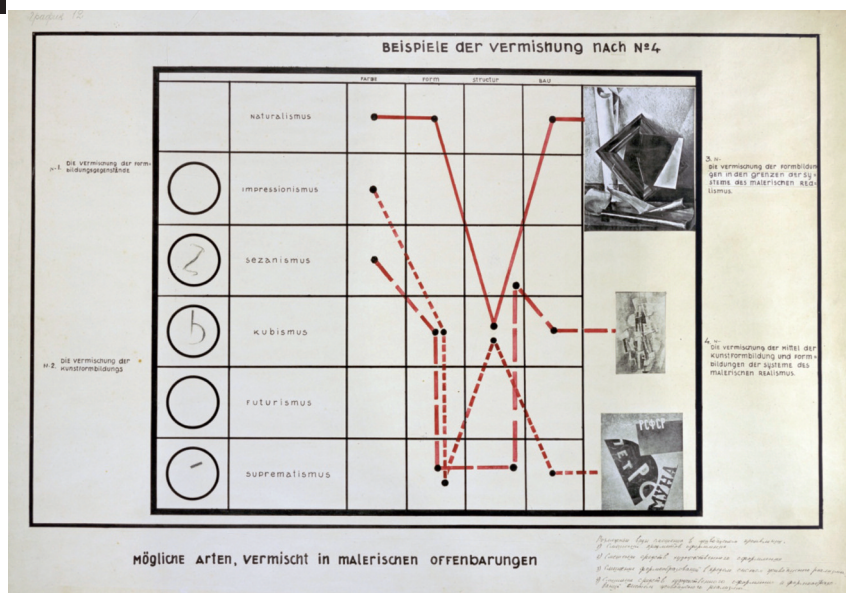


Abb. 36 Kazimir Malevič: Tafel Nr. 14, 72 x 102 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 37 El' Lissitzky und Hans Arp (Hrsg.), Die Kunstismen, Erlenbach-Zürich, u.a. 1925, Umschlag.



Abb. 38 Kazimir Malevič: *Gärtner*, 1911, Gouache auf Karton, 91 x 70 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 39 Kazimir Malevič: Fußpflege, 1911, Gouache auf Karton, 77,7 x 103 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



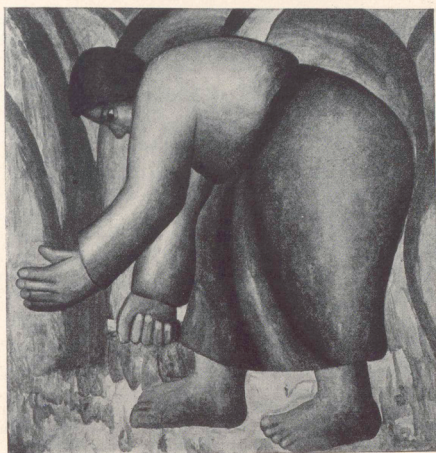
Abb. 40 Kazimir Malevič: *Auf dem Boulevard*, 1911, Gouache auf Karton, 72 x 71 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 41 Kazimir Malevič: *Wäscherin*, 1911, Gouache auf Karton, 98 x 105 cm, Kunstmuseum Basel.



Abb. 42 Kazimir Malevič: *Wäscherin*, um 1928, Öl auf Sperrholz, 39,2 x 39,4 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



KASIMIR MALEWITSCH: BAUERIN

Abb. 43 Kazimir Malevič: *Mäherin*, 1912, Öl auf Leinwand, ca. 130 x 140 cm, seit 1927 verschwunden.



Abb. 44 Kazimir Malevič: *Mäherin*, um 1928, Öl auf Holz, 29,7 x 31,5 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 45 Kazimir Malevič: *Frau vor Litfasssäule*, 1914, Öl auf Leinwand und Collage, 71 x 64 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 46 Kazimir Malevič: *Blumenverkäuferin*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 47 Kazimir Malevič: *Mäher*, 1911/12, Öl auf Leinwand, 113,5 x 66,5 cm, Nizhegorodskiy gosudarstvennyy khudozhestvennyy muzey, Novgorod.



Abb. 48 Kazimir Malevič: *Arbeitsloses Mädchen*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 80 x 66 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 49 Kazimir Malevič: *Mäherin*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 72,8 x 52,8 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 50 Kazimir Malevič: *Mäherinnen*, 1928/29, Öl auf Holz, 70,3 x 103,4 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.

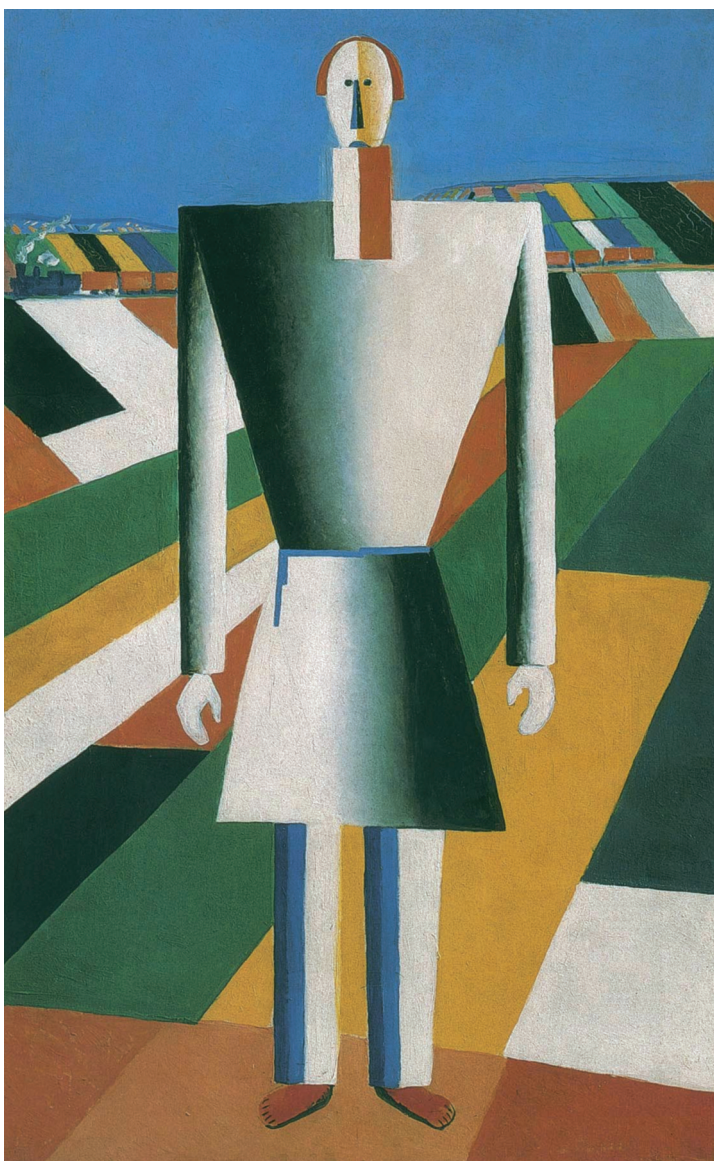


Abb. 51 Kazimir Malevič: *Bauer im Feld*, 1928/29, Öl auf Holz, 71,3 x 44,2 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.



Abb. 52 Kazimir Malevič: Zwei männliche Figuren, 1928/29, Öl auf Leinwand, 99 x 79,5 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.

Tatsächlich kehrt sein Text gegen Ende zu seiner ursprünglichen Fragestellung zurück, die darin bestand, das Verhältnis der Malerei zu ihren äußeren Umständen zu bestimmen. Anhand des Beispiels kubistischer Maler, in diesem Fall sind es einige seiner Studenten, mit denen er bestimmte Experimente vornimmt, um zu untersuchen, wie sich ihr malerischer Stil beeinflussen lässt, beschreibt er, wie deren Arbeit, der ihr entsprechenden Umgebung – der industrialisierten Stadt – beraubt, zu regredieren beginnt, um schließlich, Zug um Zug in der Geschichte der Kunst zurückgehend, ihre Leinwände einem formalen Verfall auszuliefern: „Die dynamische Fläche der Oberseite ihrer Arbeiten wird rau, zerfällt dann in Pinselstriche, bildet eine borkige Masse mit allen möglichen Tonschattierungen und ruft unumgänglich eine Brüchigkeit der malerischen Leinwand hervor und nähert sich der cézanneschen Oberfläche, im Weiteren der impressionistischen [...]“.⁵¹³ „Die stahlartige Oberfläche [...] beginnt [...] weich zu werden, bildet sich zurück und eine teigartige Masse von verschiedenen Konsistenzen schleimiger, verschiedenfarbig schillernder Ergüsse aus.“⁵¹⁴ Gleich einer rückwärts abgespielten Filmspule entdeckt das *Zusatzelement*, in Umkehrung, eine Malerei, der es unmöglich ist, sich zu erhalten, die aber nicht in die Zukunft, sondern in die eigene Vergangenheit zurückgeworfen wird, der sie sich chronisch ausliefert. Ihre Oberfläche wird brüchig und weicht auf. Der Rückgang der Geschichte erzählt sich als bedrohliche wie effektive Zerstörung der Form, die von ihrem harten, achromatischen Zustand in schillernde, unförmige Farbmassen zurücksinkt. Das gleiche Gesetz, das die Malerei vorantreibt, zeigt sich in Spiegelung am Werk, wo sie gegen sich selbst auf ihre bereits realisierten Stile zurückgeworfen wird. Ihre schiere Existenz wird dabei an das Projekt einer Moderne gebunden, deren vollständige Realisierung zwar angekündigt wird, aber immer noch aussteht. Als Überwindung der Natur und damit der Differenz von Stadt und Land steht an ihrem Endpunkt die Abschaffung der Ökonomie der Agrikultur selbst, die durch die absolute Präsenz der Industrialisierung in allen Bereichen des Lebens ersetzt werden muss.

An der Schwelle dieses Moments erhalten sich in der Geschichte Individuen, die einer durch die Landwirtschaft geprägten Lebensform eher zuneigen als einer urbanen, weil ihr schwer kolonisierbares Unbewusstes – das selbst in essenzieller Form für die Produktion von Malerei verantwortlich zeichnet, wo sie nicht in rationaler Theorie aufgeht – sie dazu treibt. Die reine, mit dem Namen Cézanne verbundene Malerei ist im Gegensatz zum Kubismus und Futurismus, wie Malevič schreibt, „vor-, provinz- und gouverneurstädtisch“.⁵¹⁵ (Ich werde auf diese Charakterisierung zurückkommen, denn sie scheint mir für die Gouachen um 1910, die Malevič in der Ausstellung von 1927 so stark gewichtet, zentral.) Die Gefährdung dieser Provinz – als irreduzible Ferne im Gegensatz zur sich ausweitenden Metropole – schlägt sich in der paralytischen Spannung der zeitgenössischen Gemälde nieder, die sich ihres eigenen Ortes nicht mehr sicher sind. In der Malerei voranzuschreiten, zum Kubismus und über ihn hinaus, im Namen einer Zukunft, die die Malerei am Ende infrage stellen muss, heißt, sich in Opposition zu solchen Stilen zu setzen. Malevič spricht an einer Stelle die Möglichkeit an, dass dieser Konflikt nicht nur politisch

513 Malewitsch (1927) 2014, S.176. 514 Ebd. 515 Ebd., S. 180.

wäre, sondern, falls die Kunst selbst Macht besäße, deren Existenz selbst betreffen würde. Die Architektur als Kunstform steht hier symptomatisch für einen solchen Übergang ein, mit dem Macht in die Form der Kunst eingelassen wird:

„Zwischen solchen Malern könnte es zu einem Krieg kommen, wenn es so weit käme, dass man bei der Macht und dem Bauwesen anlangte. Erstere würden sagen, dass der Bauer und seine Roggenkultur metallisiert werden müssen; die Cézannisten würden umgekehrt sagen, man müsse die Stadt verbäuerlichen, ihre Dynamik zum Stehen bringen und sie in einen Park verwandeln, in totenstille, brüchige Massen [...]“⁵¹⁶

Malevičs eigene Vorschläge zu Bauwesen und Macht, die er zwischen 1922 und 1928 in Form von weiß gestrichenen Modellen aus Gips und Holz unter dem Namen *Planiten* und *Architektonen* unternimmt, scheinen sich dagegen innerhalb dieses Konflikts weder als Bauten einer urbanen noch ruralen Umgebung zu situieren, sondern die Flucht ins Unbewohnbare anzutreten, in Agglomerationen aus Kuben, die weder Fenster noch Türen vorsehen, um das Leben in sich einzulassen. Der Krieg, von dem hier trotz allem die Rede ist, steht dabei Malevičs Gegenwart, die er für einen kurzen Moment seines Aufenthalts in Berlin aus der Ferne sieht, unmittelbar bevor. Die „Metallisierung der Roggenkultur“ wird bereits im Winter 1927 ihre ersten Opfer fordern. In seiner Autobiografie, an der er in den 1930er Jahren schreibt, verlegt er denselben Konflikt als Fabel in eine Szenerie seiner Kindheit: „Eines Tages hatte ich mich so sehr über die Fabrikarbeiterjungen geärgert, dass ich ihnen den Krieg erklärte. Ich heuerte eine Armee aus Bauernburschen an und bezahlte sie mit jeweils einem Stück raffinierten Zucker.“⁵¹⁷ An dieser eigenartigen Stelle, nur wenige Jahre später zu Papier gebracht, wird der auf Auslöschung angelegte Kampf zwischen Stadt und Land, der zu diesem Zeitpunkt seine Welt mit aller Vehemenz durchzieht, in die Distanz einer Erinnerung gerückt. Gleichzeitig ist die Identifikation mit der Figur des Bauern hier bereits unmissverständlich, dessen Population er als zukünftiger Maler in einer noch harmlosen Schlacht unter Kindern zum Sieg verhilft, indem er dem Anführer der Fabrikarbeiter einen Pfeil ins Auge schießt, um, wenn auch nur für kurze Zeit, dessen Perspektive zu eliminieren und der Blindheit der Ungegenständlichkeit zum Triumph zu verhelfen.⁵¹⁸ In der Sowjetunion, auf dem Land, beginnt dieser Krieg dagegen real nach der Ernte des Jahres 1927 mit einer unerwartet niedrigen Staatsbeschaffung von Getreide. Stalin entwickelt die Idee der Kollektivierung im großen Maßstab in seiner Rede zur Getreidebeschaffungskrise im Januar des darauffolgenden Jahres. Die zentralisierte politische Kontrolle der Produktion, der Enteignungen und der Industrialisierung der Feldarbeit zielte dabei auf lange Sicht auf die paradoxe Aufhebung der Ernte per Hand, um das für seine Rückständigkeit notorische Land mit unbeschreiblicher Gewalt ins Maschinenzeitalter zu katapultieren.⁵¹⁹ Die ersten flächendeckenden Maßnahmen dazu werden im Winter des nächsten Jahres ergriffen.

⁵¹⁶ Ebd., S. 180 f. ⁵¹⁷ Dieser Teil von Malevičs Autobiografie ist ins Englische übersetzt: "One day I was so exasperated at the factory boys that I declared war on them. I hired an army from among the peasant lads and paid them one piece of refined sugar each." (Kasimir Malevič, Autobiography, in: Evgeniia Petrova (Hg.), *A Legacy Regained. Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, Amsterdam 2002, S. 158). ⁵¹⁸ "It ended with my arrow catching the factory leader in the eye while his arrow whizzed past me." (Ebd., S. 159). ⁵¹⁹ Siehe in diesem Zusammenhang exemplarisch: Sheila Fitzpatrick, *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*, New York u. a. 1996.

Die Identifikation der malerischen Fläche mit dem Feld der Landwirtschaft reicht dagegen in Malevičs Schriften weit zurück. Und es scheint ebenfalls das Feld agrikultureller Produktion und ihrer Metaphorik, das es ihm erlaubt, eine neue Perspektive in Bezug auf das Problem der Ökonomie einzunehmen. In dem bereits zitierten Text *Über die Neuen Systeme in der Kunst* aus dem Jahr 1919 schreibt er nicht nur mit allem ihm zur Verfügung stehenden futuristischen Drang von der Notwendigkeit, die „grüne Welt“ „auszulöschen“,⁵²⁰ um im Gegenzug die Malerei selbst in einen physiologischen Nahraum elektrischer Lichtsignale zu überführen. Gleichzeitig, und dieser Widerspruch scheint mir entscheidend, charakterisiert er die Malerei im selben Zusammenhang als irreduziblen Teil dieser grünen Welt: Die „[...] Malerei wächst wie ein Wald, Berg oder Felsen“.⁵²¹ Ihre Tableaus sind „Beete der Fläche [...], gleich den Beeten und Feldern, auf denen Gras und Roggen wachsen“.⁵²² Die Ökonomie der Malerei, die sich mit der bald vergangenen feudalen Welt landwirtschaftlicher Produktion vergleicht, fügt sich nicht nahtlos in sie ein, sondern durchkreuzt ihren organischen Kreislauf: „Und wenn der Künstler malt und die Malerei sät, mit einem Objekt als Beet, dann sollte er es in solcher Weise tun, dass das Objekt dabei verloren geht.“⁵²³ Nichts anderes als der effektive Verbrauch von Energie steht mit dem auf dem Spiel, was hier als eine Dystopie der Verschwendung eingeführt wird, die sich der Fiktion eines harmonischen Austauschs zwischen Natur und Mensch widersetzt. Das Feld der Malerei *ist* und *ist nicht* agrikulturell. Die Malerei selbst steht an der Schwelle ihres Verschwindens, ohne dabei sich selbst, ihre Fläche, ihre eigene Genese und Materialität davon trennen zu können. Die uneinholbare Verausgabung – der Verlust des Objekts als auf der Oberfläche der Leinwand konstituierter „Widerspruch“⁵²⁴ – ist, was als ihre eigentliche Ernte in Aussicht steht.

Wie verhalten sich Malevičs Gouachen um 1910/11 nun zu diesem Problem? Sie sind sicherlich keine kubistische Malerei. Sie entsprechen, wenn überhaupt, dem, was in Malevičs beschworener Entwicklung der Malerei der Moderne in eigenartiger Weise der Figur Cézannes zugeordnet wird. Oder, um es für den Kontext genauer zu formulieren: Sie sind Malevičs Cézannismus, nicht wie er ihn um 1910 gedacht hat, aber wie er Ende der 1920er Jahre erscheint. Ich habe auf ihre Opposition zu Malevičs weißen Tableaus hingewiesen, die nicht nur eine zwischen Figuration und Abstraktion, sondern auch zwischen Farbe und deren Auslöschung ist. Diese Auslöschung steht dabei nicht nur für ein Eintauchen in eine Welt, die das Außen der Natur nicht mehr kennt, sondern bezeichnet auch eine Malerei, die von Dingen handeln will, die sie selbst nicht mehr zeigen kann. Die Gouachen dagegen behan-

519 Siehe in diesem Zusammenhang exemplarisch: Sheila Fitzpatrick, *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*, New York u. a. 1996. **520** "Each day nature emerges further and further from the old green world [...] approaching that moment when the green world will be as extinct as the primeval landscape [...]". (On New Systems in Art, Malevich Essays Vol. 1, 1968, S. 86). **521** "[...] painting grows as a forest, mountain or rock." (Ebd., S. 100). **522** "[...] beds of the plane on which the essential painting grew [...]". (Ebd., S. 109). **523** "And when the artist paints and sows painting, with an object serving as a bed, he ought to do it in such a way that the object becomes lost [...]". (Ebd.). **524** Den Fortschritt zu überwinden, ist bereits hier Malevičs explizites Ziel: "All creation, whether of nature or of the artist, or of creative man in general, is a question of constructing a device to overcome our endless progress." Deshalb schreibt er, dass das Ziel des Malers darin bestehen muss, nicht ästhetische Harmonie, sondern Widerspruch zu erzeugen: "He also creates forms, and separates elements of their symbols, and achieves a contradiction on the surface of his picture." (Ebd., S. 85).

deln beinahe ausschließlich ein Problem des Bodens. Dieses ist aber vor allem ein Problem oder eine Perspektive, die sich erst retrospektiv für Malevič wirklich zeigt. (Ich möchte keinesfalls den Eindruck erwecken, Malevič wusste 1910, was er 1915 malen wird, oder 1918. Nichts liegt mir ferner.)

Wie und als was genau zeigt sich nun der Boden hier? Die Figur des *Gärtners*, der einen Spaten in der Hand hält, setzt den Akzent bereits äußerst präzise.⁵²⁵ (Abb. 38) Es ist nicht unbedingt und nicht ausschließlich eine feudale, agrarische Welt, die hier in Erscheinung tritt. Genauer betrachtet, ist dieser Boden bereits einer bestimmten Delokalisierung unterworfen. Der *Gärtner* topft Pflanzen ein und aus. Seine Flora ist mobil, dekorativ und gehört nur noch bedingt dem geografischen Ort an, an dem sie vielleicht wachsen wird. Sie ist nicht mehr in einen Kreislauf von Produktion und Konsum gebunden. Es handelt sich also um einen möglichen Fernverkehr von Pflanzen und vor allem ihre Ästhetisierung. Auch die anderen Gouachen, die in diesen Umkreis gehören, zeigen präzise, was Malevič in Bezug auf Cézanne als *vor-, provinz- und gouverneurstädtisch* charakterisiert. Der Boden kann ausgehoben werden, wie es der *Gärtner* tut, er kann aber auch versiegelt werden, wenn auch immer noch direkt mit den Füßen, wie im Fall der Gouache, die Bodenpolierer zeigt.⁵²⁶ Füße sind in diesen Bildern nichts Selbstverständliches, sie müssen selbst kultiviert werden, wie im Bild des *Fußpflegers* (*mozol'nyy operator*).⁵²⁷ (Abb. 39) (Beide datieren auf das Jahr 1911 und wurden in Berlin gezeigt.) Die Natur kann aber auch im Sitzen genossen werden – wie in der Gouache *Auf dem Boulevard* (*Na bul'vare*) desselben Jahres, die Füße verschwinden damit. (Abb. 40) Die Figur im Hintergrund, ein wenig ironisch sicherlich, zeigt als Komplement, gehalten von einem grünen Blatt, das deren Füße, statt eines Weges, zu tragen scheint, das ihr Zweck hier, neben der Ruhe, das Spazieren ist.⁵²⁸ Diese leichten Aufhebungen des Bodens sind in der Installation in Berlin dabei auf eine tatsächlich rurale Schwere bezogen, wie die Bilder rechts davon zeigen: das Motiv des mit einem Sack beladenen Mannes, der Karren, der mit Säcken beladen wird, aber eben auch der Sämann und die Schnitterinnen.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass Malevič, zurück in Russland, beginnt, ausgehend von diesen fehlenden Werken, ihre Motive zu wiederholen, und zwar mit falschen Datierungen. Er datiert diese interessanterweise weiter zurück als ihre Originale – meist auf die Jahre zwischen 1907 und 1909, und damit auf seine eigene symbolistische Periode, die er ebenfalls in der Ausstellung wie im eigenen Narrativ der Entwicklung der modernen Malerei zensiert. Ich möchte mich im Folgenden zunächst auf einige dieser Wiederholungen konzentrieren. Während die große Gouache der *Wäscherin* (die meisten dieser Blätter sind fast einen Meter in der Höhe, diese misst 98 x 105 cm), ausgestellt in Berlin, auf das Jahr 1911 zurückgeht,⁵²⁹ datiert er dessen Wiederholung auf das Jahr 1907, und Malevič variiert es sowohl in seiner Farbigkeit, aber auch im Format sehr stark. (Abb. 41; Abb. 42) Die über die

⁵²⁵ Vgl. F-214, Nakov 2002, S. 102. Die Gouache, wie F-196 und F-203, wurden in Berlin gezeigt. ⁵²⁶ Vgl. F-196, ebd., S. 99. Die Gouache wurde in Berlin gezeigt. Die erhaltenen Vorzeichnungen zu diesem Bild machen klar, dass John Milners Vermutung, ein Museum würde hier poliert, wohl falsch ist. Es ist ein bourgeois Interieur, wenn auch mit Bild an der Wand. (Vgl. John Milner, *Malevich and the art of geometry*, New Haven 1996, S. 42). ⁵²⁷ Vgl. F-203, Nakov 2002, S. 100. ⁵²⁸ F-215, ebd., S. 102. ⁵²⁹ F-198, ebd., S. 99.

Lauge gebeugte Frau als bäuerlicher Narziss, der sich in den weißen Blasen der Seife nicht mehr erkennt, findet sein Pendant, was die spezifische Ausrichtung der weiblichen Figur betrifft, in dem der großen gebückten *Mäherin*, ebenfalls in Berlin gezeigt, ein Motiv, das Malevič Ende der 1920er Jahre gleich zweimal wiederholt. Das Original, Öl auf Leinwand (ca. 130 x 140 cm) ist seit der Ausstellung 1927 nicht mehr auffindbar.⁵³⁰ (Abb. 43) Es ist in Kallais Rezension der Ausstellung abgebildet.⁵³¹ Die wesentlich kleineren Wiederholungen lassen sich ebenso auf die später entstandene, kubo-futuristische Version einer *Mäherin* von 1912 beziehen.⁵³² (Abb. 44) Ob diese Wiederholungen nun linkisch sind oder tatsächlich Malübungen für von zu wenig Malen starr gewordene Hände, wie Charlotte Douglas suggeriert, oder ob sie sogar kommerziell orientierte Figurationen für einen westlichen Kunstmarkt sein sollen – ebenfalls ein, wie ich meine, unhaltbarer Vorschlag Douglas⁵³³ –, diesen Fragen will ich an dieser Stelle nicht weiter nachgehen. Der Zweck, sie in der Retrospektive von 1929 zu zeigen, ist manifest, und sie werden dort gezeigt. Die Differenzen in ihrer gesamten malerischen Anlage, die sie von ihren Originalen trennen, sind jedoch zu schlagend, als dass sie Malevič tatsächlich unterlaufen sein könnten.⁵³⁴ Genauso die falschen Datierungen, die, dies muss Malevič wohl ebenfalls klar gewesen sein, an einem bestimmten Punkt, posthum oder nicht, enttarnt werden würden.

Was ist an den Motiven selbst auffällig? *Wäscherin* und *Mäherin* sind mit ihren behäbigen Körpern beide über eine Fläche gebeugt, die jeweils mit der Fläche der Malerei selbst ein enges, analogisches Verhältnis eingehen. Die Fläche der Lauge ist instabil. Ihre Funktion der Spiegelung – die ebenfalls auf eine Aufgabe der Malerei verweist – ist aber aufgehoben. Ihr blubberndes Weiß lässt keine Durchsicht zu, sondern ist ein Abgrund, in den die Schwere des Körpers zu stürzen droht. (Es ist die nur retrospektiv mögliche Präfiguration der Auflösung der phänomenalen Welt im weißen Suprematismus.) Die problematische und hier nicht gelingende Berührung der Lauge ist ein weiterer Aspekt, der ihre sich sowohl dem Taktilen, wie der optischen Durchsicht entziehende Qualität anzeigt. Füße von Trog und *Wäscherin* überschneiden sich dabei gefährlich. Der gesamte Körper der *Wäscherin* ist drauf und dran, mit dieser gefährlichen Flüssigkeit zu fusionieren. Ihr Torso ist in beiden Versionen kompositorisch und tonal mit der Lauge verbunden. Diese Integration ist in der Version von 1928/29 noch deutlicher gemacht.) Die *Mäherin*, ein für Malevič wesentlich zentraleres Motiv, verhält sich in Hinblick auf solche Perspektiven auffallend ähnlich. Ihre Tätigkeit berührt dabei viel unmittelbarer die Fläche, auf der sie steht. Die Klinge der Sichel ist, wie das Waschen, die Aktivität und der Punkt, der das Zentrum des Bildes ist, und der es zugleich in seiner Funktion in Frage stellt. Von dort ausgehend entfaltet sich, auch dies verbindet es mit der *Wäscherin*, die

530 F-247, ebd., S. 108. 531 Kallai 1927, S. 265. 532 F-248, F-250, F-251, Nakov 2002, S. 108–109. 533 Hier die beiden Suggestionen: "The figurative work he saw abroad and the demand for representational art at home must have contributed to his turning back to former, pre-Suprematist subjects" Und weiter: "Much of the work is tentative and awkward. Paintings such as *At the Dacha* are embarrassingly bad." "It was also a solution for future exhibitions at home, and, as he hoped, for exhibit and sale in the West." (Charlotte Douglas, Biographical Outline, in: Malevich. Artist and Theoretician, Paris 1991, S. 22). 534 Dies betrifft nicht nur die Malweise, sondern vor allem die Farbigkeit. Hier liegt Douglas sicher absolut richtig: "[...] he introduces variations in composition and colour that reflected later experiences and interests." (Ebd.).

Spaltung der Farben in ihre Konstituenten: Blau, Rot und Gelb. Das Schneiden und das Schäumen trennen also die Farben auf und reinigen sie von ihrer weltlichen Vermischung. Am Ende dieses Prozesses, das weiß Malevič jetzt, steht deren Rückgang ins Weiß. Die Art und Weise der Ausführung der Bilder selbst zeigt an, dass im Fall der *Mäherin* der Akt des Schneidens mit dem des Malens selbst gleichgesetzt ist. Was die Malweise dabei als Bedrohung herstellt, ist eine Fläche, die den illusionistischen Bildraum kollabieren lässt. Je näher wir dabei der Klinge kommen, desto fragiler wird dieser Raum als etwas, in dem ein Körper zum Stehen kommen könnte. Je mehr wir der Illusion glauben würden, desto näher wäre das Zerschneiden der Leinwand selbst. Die Ernte ist hier deshalb nicht die Ernte des Getreides, sondern die Schwelle der Auflösung eines betretbaren Bodens.

Tatsächlich ist das Schneiden in jeder Hinsicht die von Malevič in den 1910er Jahren bevorzugte Aktivität, die er zur Darstellung bringt, und sei es schlicht durch Werkzeuge: Messer (beim Schleifen), Äxte, die Holz zerhacken, Sägen oder Säbel.⁵³⁵ So wie sich in den 1920er Jahren für Malevič das Problem einer Progression der Malerei über sich selbst hinaus oder der malerischen Stile selbst am Fall seiner Studenten stellt, die jetzt wieder rückläufig werden und gegen die Zeit schwimmen kann, so kann sich jetzt seine eigene Malerei im Durchgang durch Ismen als Film darstellen, dessen Narration die Auflösung des ruralen Bodens ist. Die durch diese Werkzeuge sich ereignende Auflösung treibt dabei, wenn wir uns einen solchen Schnelldurchgang in seinem Werk erlauben wollen, von diesem ruralen Kontext mehr und mehr ab. Im urbanen Kontext führt dabei die Dissolution des Bodens – das Gemälde *Frau vor Litfaßsäule* (*dama u afishnogo stolba*) aus dem Jahr 1914 markierte darin eine entscheidende Schwelle –, zu dessen Fusion mit einer neuen, materiell schwer greifbaren Fläche, die zugleich ein Gewebe aus Zeichen ist. Der Flirt mit der Collage ist der kurze, dafür notwendige Übergang, der anzeigt, dass dieser neuen Fläche, Zug um Zug, jede Erdschwere genommen werden soll. (Abb. 45) Dorthin gehen seine Bilder, bevor ihre Fläche dem undefinierbaren Flirren des weißen Raums des Suprematismus anheimgegeben wird. So stellt sich die Bewegung in Malevičs Malerei Ende der 1920er Jahre dar, und nie zuvor lässt sie sich so lesen. Die Konsequenzen, und dies scheint mir Ende der 1920er Jahre ebenso spürbar, die die suprematistischen Endformen in gewisser Hinsicht illustrieren, liegen auf der Hand. Er stellt sie in der Ausstellung den Gouachen unmittelbar gegenüber. Es ist der Moment, an dem diese Endformen der Malerei zugleich nicht mehr als futuristisch, sondern auf der einen Seite als illustrativ für eine bestimmte präsentische Tendenz der Moderne und im Besonderen der sowjetischen Politik entziffert werden können, die sich anschickt, diesen agrarischen Boden selbst ganz und gar neu auszulegen, ihn sich einzuverleiben und technisch zu beherrschen. Als künstlerische Technik, dies ist der zweite Aspekt, scheinen diese schmutzig weißen Tableaus zugleich obsolet, stumpf und in gewisser Hinsicht falsch, weil das, wovon sie sprechen, mit der Trägheit ihres Mediums inkompatibel scheinen muss.

⁵³⁵ Dies geht bis in das Jahr 1914. Säbel und Säge sind noch in Gemälden wie *Junger Engländer* (*Mlody Anglik*) oder *Aviator* (*Aviator*) zu finden.

Die Frage, die sich Malevič 1928 an dieser Stelle gestellt haben muss, scheint mir Folgende: Wie weitermalen, ohne noch einmal denselben Weg zu gehen? Sicherlich gibt es den Weg, wie ihn Kallai in seiner Rezension präzise vorgezeichnet hat: den Weg einer fruchtlosen Wiederholung – eine Formulierung, deren agrarischen Untertöne nicht mehr überhört werden können. Er markierte einen Rückgang in die Malerei, der zugleich eine gewisse Absage an das implizieren muss, was als Identifikation des Suprematismus mit der Technik und ihrem Progress zu einem bestimmten Zeitpunkt stattgefunden hat. Malevičs Tafeln und Graphen zeigen dies noch einmal an: Flugzeuge, aber auch filigrane Stahlkräne figurieren in den Collagen als Äquivalente seiner Malerei, die er selbst, durch die ihnen beigegebenen Fotografien, als mögliche Draufsichten auf eine geometrisch zerstückelte Erde aus weiter Höhe auslegt. Die Wiederholung, die sich hier anbieten mag, muss deshalb verweigern, was sich retrospektiv an Malevičs Werk selbst als Narrativ des Fortschritts entziffern lässt. Sie muss im erneuten Durchgang durch die Vergangenheit der Malerei sich die eigenen Früchte versagen. Das heißt, sie muss sich der Versuchung entledigen, die darin bestanden hat, als absolute Ausbeute des Bodens diesen am Ende selbst kassieren zu wollen. Gleichzeitig, und dies scheint mir ebenso spürbar, kann die Arbeit an diesem Grund nicht mehr dieselbe sein, und auch das Stehen darauf, von Figuren, die ihre eigene Auflösung in Malevičs Sujet längst hinter sich haben, dezidiert nicht. Diese Frage ist alles andere als eine Frage nach künstlerischer Originalität, sondern eine Frage der Integrität, die die Rolle der Malerei insgesamt betrifft.

Wie könnten wir diesen Weg der fruchtlosen Wiederholung weiter nachzeichnen? Eine sehr einfache, kompositorische Strategie, die Malevič ausgehend von den gebückten Arbeiterinnen wie der *Wäscherin* und eben der *Mäherin* vollzieht, scheint mir in deren Aufrichtung und Zentrierung zu liegen.⁵³⁶ Ich werde darauf zurückkommen. Ich habe im Fall der Gouachen bereits darauf hingewiesen – nehmen wir sie noch einmal zum Anfang solcher Wiederholungen, denn, glauben wir zumindest den Nummerierungen auf der Rückseite dieser Gemälde, so wären auch sie ein Hinweis, dass die Repetitionen mit der ihrer Motive ihren Anfang nehmen⁵³⁷ –, dass bei ihnen den rein agrarischen Motiven solche an die Seite gestellt sind, die die eindringenden Grenzen der Stadt aufzeigen: seltsam heitere, aber zugleich leere Orte einer Freizeit, mit der die Natur hier eine neue Verbindung eingeht. Eine hier vielleicht ebenso ironische, aber nicht weniger verstörende Ernte, die sich auf dem Marktplatz solcher Vorstädte zeigt, ist die der *Blumenverkäuferin*, die den geschnittenen Strauß über dem glitschig schimmernden Sumpf Petrolgrün hält, auf den er nicht mehr zurückwachsen kann.⁵³⁸ (Abb. 46) Die Blumen sind keine Nahrung, ihr

536 Douglas schreibt dazu: "Even in the most loosely painted scenes, such as the Carpenter, the figures are upright and static, often in the centre of the canvas, and facing the viewer directly. The details of the surroundings – here the trees, fence, paths – are arranged to emphasize the underlying cross shape." (Douglas 1991, S. 22). Diese Problem der konstruktiven Verknüpfung als Katastrophe einer sich immer wieder ereignenden Statik, ist in Malevičs suprematistischen Formgenesen, wie er sie, vor allem auch im Kontext seines Filmprojekts mit Hans Richter, um 1924 entwickelt, bereits deutlich. Und diese Kreuzformen tauchen auch in seinen wenigen abstrakten Gemälden der Zeit auf (siehe: Benson / Shatskikh 2013); ich habe versucht, einige Aspekte von Malevičs *Architektonen* in Bezug auf diese Formgenese in einem kurzen Text zu verfolgen (Baier 2012). **537** Auf der Rückseite der Wiederholungen finden sich Nummerierungen. Die niedrigsten, die ich finden kann, betreffen die Wiederholungen der Gouachen um 1910/11 und die der Gemälde, die ihnen thematisch zugeordnet sind, wie die große *Mäherin* von 1911. **538** Das Gemälde existiert in drei Versionen, die allesamt zwischen 1928 und 1929 gemalt wurden. Ich konzentriere mich auf die größte (F-76) davon. (F-73; F-75; F-76, in: Nakov 2002, S. 72). Sie sind zwischen 1903 und 1904 rückdatiert. F-75 trägt auf der Rückseite als Titel *svetochnitsa*.

Verkauf gehört einer anderen Ökonomie an. Die frontal gesehene Figur erweist dabei der trotz allem hier offensichtlich weiter scheinenden Sonne ihre Referenz durch einen deren Licht abschirmenden Sonnenhut. Der Schatten beginnt nicht nur das Gesicht als Figur zu stören. Er artikuliert hier interessanterweise die Sonne selbst als möglichen Zerstörer bildlicher Gegenstände überhaupt, und zwar auf Grund ihres Lichts. (Tatsächlich scheint diese Verkehrung der Rolle der Sonne in Malevičs Spätwerk durchgängig. Der den Fuß verschlingende Schatten der *Mäherin*, auf die ich kurz zuvor hingewiesen habe, tut ähnliches.) Der Sonnenhut ist also auf der einen Seite das Instrument der Milderung, um das schneidende, versengende Licht der Sonne abzuwehren, um für ihren Träger, trotz allem, Objekte in klarer Kontur sichtbar zu machen. Für den Betrachter selbst aber tut der Hut das Gegenteil: Er zerschneidet das Gesicht durch seinen die Sicht ermöglichenden Schatten, um es in die Nähe abstrahierender Gesichtsstilisierungen zu bringen, die Malevič bereits um 1912 entwickelt hat, wie im Fall eines *Mähers*.⁵³⁹ (Abb. 47) Malevič nimmt dieses Motiv des Sonnenhuts im bemerkenswerten und ganz und gar unwahrscheinlichen Sujet eines arbeitslosen Mädchens noch einmal auf, das den roten Müßiggänger der Gouache von 1910 wiederholt, der vor einem Spaziergänger auf einer Bank sitzt.⁵⁴⁰ (Abb. 48) Mir scheint, dass Malevič in seinen weiteren Gemälden eine Fusion genau dieser beiden Welten anvisiert: die eine wäre der Ort einer unheimlichen Inaktivität und ein Ort der Trennung. Die Personen sind im Park, sie spazieren oder tun nichts oder verkaufen eben Blumen. Kurz: Sie sind von diesem Boden bereits getrennt, oder anders gesagt: Sie kennen ihn nur noch als Grund eines vergänglichen, ästhetischen Genusses. Die andere Welt, als noch liminal agrarische, zeigt diesen Boden kurz vor seiner Zerstörung.

Das Aufrichten der *Mäherin*, die den Betrachter frontal, aber stumpf anblickt, geht in genau diese Richtung. Malevič vollzieht dies in zwei sehr unterschiedlichen Gemälden, die beide aber um 1928/29 gemalt wurden.⁵⁴¹ (Abb. 49; 50) Er verstärkt diese Tendenz durch die entscheidende Tatsache, dass er, wie bereits im ersten Fall dort, ihr Arbeitsgerät aus den Händen gibt. Dieselbe Operation lässt sich für das Motiv des männlichen Schnitters verfolgen, dessen Entlassung aus dem Feld der Arbeit analog vollzogen ist. Dafür stehen zwei, wie mir scheinen außerordentliche Gemälde: *Bauer im Feld (krest'yanin pole)* und das Bild zweier männlicher Figuren (Beide datiert auf das Jahr 1909, gemalt 1928/29)⁵⁴² (Abb. 51; 52) Im letzteren Fall spielt der Schatten als mögliches Resultat der Sonne ebenfalls eine entscheidende Rolle. In diesem Fall ist es der Bart, der in einer ambivalenten Doppelbesetzung auch als Schatten gelesen werden könnte, um das unheimliche Verschwinden des Gesichts als banalen Hinterkopf herunterzuspielen. Die Sonne ist nicht besiegt, sondern produziert Körper, die jeder Kohärenz entbehren. Damit lässt sich zusammenfassend sagen, dass Malevičs Malerei, ausgehend von diesen schwierigen Wiederholungen,

539 Vgl. F-264, ebd., S. 112. Das Gemälde ist zwischen 1911 und 1912 datiert. **540** Vgl. F-77, ebd., S. 73. Das Gemälde ist auf der Rückseite beschriftet mit: Devushka bez raboty sluzhby po zhivopisi ryzhaya. (Junges Mädchen ohne Arbeit, nachdem das Rote gemalt war.) In bestimmter Weise ist diese Arbeitslosigkeit also auch eine, die hier eine Mäherin betreffen könnte. (Oder wir nehmen den Titel tatsächlich als Hinweis, dass es zur Gouache mit dem roten Sitzenden in direktem Bezug steht.) Malevič datiert es ebenfalls auf das Jahr 1904. **541** F-254, betitelt *znicy*, datiert auf 1908; F-257, datiert auf 1909, ebd., S. 109-110. **542** PS-67, ebd., S. 365; PS-135, ebd., S. 379. Hier gelten dieselben Datierungen.

einerseits ein agrarisches Feld rekonstituiert und es in gewisser Hinsicht erhält. Gleichzeitig konturiert er das Stehen der Subjekte auf diesem Feld einerseits durch eine Pause in der Arbeit. Meist fehlen die nötigen Arbeitsgeräte ganz. Andererseits, und wohl damit verbunden, scheinen die Füße diesen Boden nicht als physisch schwere zu berühren. (Die Füße sinken ab, als ob sie schweben würden.) Die Figuren hängen oftmals mehr in diesem Raum.

Ich nehme, um dieses Phänomen vielleicht nicht zu klären, aber um es als historisches Problem genauer umreißen zu können, an dieser Stelle einen Sprung vor: Zuerst sehr weit zurück, nämlich zu Marx, um darauffolgend wieder sehr nah zu Malevičs Malerei zurückzukehren, zu ihrem politischen Umfeld und einem ökonomischen Problem, wie es sich in Russland am Ende der Politik der NEP und zu Beginn von Stalins Diktatur und seiner Fünfjahrespläne zeigt, nämlich dem Problem der ursprünglichen Akkumulation. Marx beschreibt bekanntlich den Anfang des Kapitalismus als problematische Produktion, und zwar nicht von Gütern, sondern vor allem von der eines Subjekts, nämlich des freien Arbeiters, der als notwendiges Komplement zum Kapital genau wie dieses nicht einfach vorhanden ist, sondern einer historischen Genese unterliegt. Vor allem in den *Grundrissen* bestimmt Marx die historische Artikulation dieser Figur des Arbeiters als ein Resultat der Trennung, die nichts anderes ist, als die des Arbeiters von der Erde: Die Erde induziert, meint Marx, in der Zeit, die dem Kapitalismus vorhergeht, ein Verhalten zu ihr als einem eigenen Laboratorium: „Die Erde ist das große Laboratorium, das Arsenal, das sowohl das Arbeitsmittel, wie das Arbeitsmaterial liefert.“⁵⁴³ Die vielleicht selbst mythologische Ausgangslage, die, wie Marx schreibt, keiner Erklärung, aber eben einer Trennung bedarf, um ans Licht zu treten, ist „die Einheit der lebenden, tätigen Menschen mit den natürlichen, unorganischen Bedingungen ihres Stoffwechsels mit der Natur.“⁵⁴⁴ In dieser Einheit ist Erde als „verlängerter Leib“⁵⁴⁵ gesetzt. Die Zeit dieser Produktion ist dabei grundlegend zirkulär. Das heißt auch: Ihre Art und Weise bleibt immer gleich. Damit hängt der Übergang zu dem und letztlich der Anfang dessen, was als moderne Geschichte verstanden werden kann, von genau dieser Trennung ab, in der die alte Form der Produktion zerstört wird: „Solche historischen Auflösungsprozesse sind [...] in Wahrheit Ablösungsprozesse von der Erde.“⁵⁴⁶

Die Erde als Grundlage der Produktion, mit der der Mensch als Produktionsmittel so agiert, als ob es sein eigener Leib wäre, muss also von ihm getrennt werden. Damit erscheint sie selbst als Voraussetzung und damit Möglichkeit von Geschichte, Progress und Unterwerfung, aber eben auch von Freiheit: „Dann aber wird diese Grundlage oder Voraussetzung selbst aufgehoben oder gesetzt als eine verschwindende Voraussetzung, die zu eng geworden ist für die Entfaltung des progressiven Menschenpacks.“⁵⁴⁷ In dieser absolut widersprüchlichen Trope – progressives Menschenpack – liegt sicherlich die ganze Spannung beschlossen, die diese Trennung als Ursprung einer modernen Freiheit in sich trägt. Die Trennung des Arbeiters von Grund und Boden als eigener Verlängerung des Körpers geschieht dabei nie friedlich, einvernehmlich oder einfach so, sondern, darauf legt Marx sicherlich großen

543 Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857–58), Marx-Engels-Werkausgabe (MEW), Bd. 42, Berlin 1983, S. 376. **544** Ebd., S. 389. **545** Ebd., S. 393. **546** Ebd., S. 401. **547** Ebd., S. 396.

Wert, durch Raub und Enteignung: Nichts anderes kann diesen ansonsten unerklärlichen Sprung und Anfang sich ereignen lassen, der zugleich das Kapital selbst akkumuliert.⁵⁴⁸ Die Trennung produziert dabei neben dem Kapital ein abstraktes Vermögen und gleichzeitig eine Ware. Der Kapitalist, sagt Marx, kauft nicht den Arbeiter, er ist eben nicht sein Leibeigener, sondern er kauft nur das, was dieser kann: „Für das Kapital ist der Arbeiter keine Produktionsbedingung, sondern nur die Arbeit. Kann es sie durch Maschinen verrichten lassen, oder gar durch Wasser, Luft, *tant mieux*. Es eignet sich nicht den Arbeiter an, sondern seine Arbeit.“⁵⁴⁹

Was der Kapitalismus produziert, ist deshalb nicht eigentlich ein bestimmter Körper, sondern, wie Marx schreibt – „ein objektloses Arbeitsvermögen.“⁵⁵⁰ Dieses objektlose Arbeitsvermögen – es ist nicht zu verhehlen, warum mir diese Wendung vor dem Hintergrund von Malevičs Malerei entspricht –, das als „rein subjektives den objektiven Bedingungen der Produktion als sein Nichteigentum gegenüber [...] gefunden wird“,⁵⁵¹ ist das Eine. Was durch das Kapital auf der anderen Seite damit hergestellt wird, ist eine radikale Neuauslegung dessen, was vormals Grund und Boden gewesen sind: Marx nennt diesen ehemaligen Grund der Erde jetzt neu und dagegen „freier fonds.“⁵⁵² Frühere Eigentumsverhältnisse verschwinden dabei nicht, sondern allein „das Dasein darin wird ein anderes und verwandelt sich.“⁵⁵³ „Eigentumsverhältnisse sind also noch vorhanden, aber sie sind in anderer Form vorhanden; als freier fonds, an dem alle alten *relations* ausgelöscht sind, und die nur noch in der Form von Werten jenen losgelösten eigentumslosen Individuen gegenüberstehen.“⁵⁵⁴

Was damit artifiziell hergestellt wird, ist laut Marx aber auch und notwendig ein Vergessen, und zwar das notwendige Vergessen einer einmal freien Arbeit, die dem freien Arbeiter diametral gegenübergestellt ist. Dieses Vergessen ist dabei Effekt eines Scheins: „Dieses System des Austauschs beruht auf dem Kapital als seiner Grundlage, und, wenn es getrennt von ihm betrachtet wird, wie es sich an der Oberfläche selbst zeigt, als selbständiges System, so ist dies bloßer Schein.“⁵⁵⁵ Marx stellt diese Produktion des Kapitalismus als Scheidung von der Erde und damit als Raub und Enteignung dessen, was zuvor als „Verwachsung des Einzelnen mit seinen Arbeitsbedingungen“⁵⁵⁶ verständlich war, einerseits als eine historische Tatsache dar, die sich, wie Marx meint, im 16. Jahrhundert exemplarisch in England ereignet, und die damit abgeschlossen ist. Sie ereignet sich aber – hier ist Marx' Darstellung konstitutiv widersprüchlich – auch noch danach. Noch mehr, der Prozess findet vielleicht sogar fortlaufend statt. Er weist dies vor allem an der europäischen Kolonialpolitik nach.⁵⁵⁷ Wenn das, was hier als ursprüngliche Akkumulation also an den Anfang der Genese des Kapitalismus gesetzt ist – eine Akkumulation, die die zirkuläre Zeit der Wiederholung beendet –, dann scheint es also in Marx' Theorie gleichzeitig so, dass diese Trennung niemals, oder so weit man es überblicken kann, vorerst nie ganz erreicht wird. Oder anders gesprochen: Die Möglichkeit der Enteignung ist bislang

548 Im ersten Band des *Kapitals* schreibt Marx lakonisch: „In der Tat sind die Methoden der ursprünglichen Akkumulation alles andere, nur nicht idyllisch.“ (Karl Marx, *Das Kapital*, Band 1 (1867), MEW, Bd. 23, Berlin 1962, S. 742). **549** Marx (1857–58) 1983, S. 397. **550** Ebd. **551** Ebd. **552** Ebd., S. 402. **553** Ebd. **554** Ebd. **555** Ebd., S. 409. **556** Marx (1867) 1962, S. 790. **557** Ebd., S. 779 ff.

vorhanden. Als solche ist sie eben eine eminent ökonomische. Und tatsächlich sieht Stalin 1927 die Dringlichkeit und die Möglichkeit einer solchen Kolonisierung des eigenen Landes gegeben. Die mit den größten Hungersnöten verbundene Transformation einer Ökonomie, die vor allem an agrarische und gleichzeitig noch feudale Strukturen gebunden war, in eine durch den Staat kontrollierte, wie sie Stalin von diesem Moment an betreibt, ist abstrakt deshalb sicherlich auch dies: Eine Maschine, die große Menschenmassen plötzlich von ihren Subsistenzmitteln losreißt, „um sie als vogelfreie Proletarier auf den Arbeitsmarkt zu schleudern“.⁵⁵⁸ Der entscheidende Unterschied ist dabei sicher, dass dieser Arbeitsmarkt 1927 nicht existiert. Er wird in den 1930er Jahren etwas anderes: die Kolchose, das Lager, der Gulag oder einfach, und Ende der 1920er Jahre oft nicht weniger schlimm, der wüste, vormals eigene Hof oder die hungernde Stadt.⁵⁵⁹

In genauer Hinsicht ist die Appropriation des Konzepts der ursprünglichen Akkumulation für eine sozialistische Politik dabei dem Ökonomen Evgenij A. Prebraženskij geschuldet, der 1926 mit seinem Buch *Nowaja ekonomika*⁵⁶⁰ den folgenreichen Vorschlag vorlegt, eben genau dieses von Marx konturierte Konzept für die gegenwärtige Situation der Sowjetunion umzuwidmen, um die dringend notwendige Neustrukturierung der Ökonomie, das heißt ihre Verstaatlichung und ihre Umstellung auf andere technische Grundlagen, durch eine rapide Industrialisierung zu bewerkstelligen. Die *Neue Ökonomik*, die eine Austrocknung der landwirtschaftlichen Ressourcen durch staatliche Kontrolle vorsieht, die der noch laufenden Politik der NEP, aber auch Stalins späterer Realisierung zugleich widerspricht, stößt, vielleicht auch wegen ihrer milden Mittel, die sie dafür vorsieht, zunächst auf wenig Zustimmung. Dennoch wird Stalin die von Prebraženskij vorgeschlagene Diktatur der Industrie gegen das eigene Land und damit die „ursprüngliche, sozialistische Akkumulation“ umsetzen, aber jeder Vernunft und vor allem jeder auf Steuern basierten Grundlagen beraubt.⁵⁶¹ Er wird sie mit Gewalt in die Kartografie des Landes einzeichnen. Wie der Kapitalismus auf außerhalb seines Gebietes liegende Ressourcen angewiesen ist, ist der Sozialismus ebenfalls an solche gebunden: Die *innere Kolonisierung*⁵⁶² der Bauern, verständigt im Archipel Gulag, ist eine solche.

Ich möchte nicht suggerieren, dass Malevič irgendetwas davon malt.⁵⁶³ Als er beginnt, die außerordentliche Ikonografie des agrikulturellen Lebens um 1928 wie-

558 Ebd., S. 743. **559** Die Literatur zu diesem Thema ist so massiv, dass ich nur ein einziges Buch nenne: Joerg Baberowski, *Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt*, 3. Aufl. München 2012, S. 87–99; 172–190. **560** Sein Vorschlag war, die Industrialisierung durch das Aufrechterhalten eines Staatsmonopols für den Handel zu erhalten und künstlich die Preise zu fixieren, um so die Ressourcen der Landwirtschaft auszutrocknen, damit diese für die Industrie konzentriert werden könnten. Das Buch wurde ins Deutsche übersetzt: Jewgeni Alexejewitsch Preobraschenski [Evgenij A. Prebraženskij], *Die Neue Ökonomik* (russ. 1926), Berlin 1971. Zur Debatte siehe: James R. Millar, A Note on Primitive Accumulation in Marx and Preobrazhensky, in: *Soviet Studies*, Vol. 30, Nr. 3 (Juli 1978), S. 384–393; Diego Azqueta, "Socialist Accumulation" and the Role of the Agricultural Sector: Soviet Industrialization Debate and some Models, in: *Aula*, Vol. 14, Nr. 1 (1992), S. 34–56; für das neuerliche Interesse an dem marxistischen Konzept, vor allem vermittelt durch das Spätwerk Althusser, siehe exemplarisch: Jason Read, Primitive Accumulation: The Aleatory Foundation of Capitalism, in: *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Vol. 14, 2002, S. 24–49. **561** Eine kurze Zusammenfassung der Differenzen zwischen Stalins Umsetzung und Prebraženskis ursprünglicher Idee, siehe: Peter Beilharz, *Labour's Utopias: Bolshevism, Fabianism, Social Democracy*, London und New York 1992, S. 45–48. **562** Dies ist Stalins eigener Begriff. Zum Begriff der inneren Kolonisierung unter Stalin, siehe: Alvin W. Gouldner, *Stalinism: A Study in Internal Colonialism*, *Telos* 10, Nr. 34 (Winter 1977), S. 5–48. **563** Die relevante Literatur zu diesem Problem lässt sich grob in zwei Tendenzen teilen: Zum einem wird Malevičs späte figurative Malerei als konsistent mit seiner suprematistischen Theorie gelesen, auch wenn sich diese im Verlauf der Zeit gewandelt haben mag. Sie wäre also allein den eigenen genealogischen Schritten geschuldet. Siehe

deraufzunehmen, die er in den 1910er Jahren entwickelt hat, dies wäre zumindest ein schlagendes Argument gegen die Auslegung der Gemälde als Reaktion, ist es noch Jahre hin, bis die schlimmsten Auswirkungen der Kollektivierung sich ereignen. Das öffentliche Wissen davon hinkt dem gegenüber noch weiter hinterher.⁵⁶⁴ Sie als eine Form malerischer Dokumentation zu lesen, wie Jean Claude Marcadé es getan hat, wenn er schreibt, dass Malevič „der einzige Maler gewesen sei, der die dramatische Situation der russischen und ukrainischen Bauern im Moment der kriminellen und gewaltsamen Kollektivierung zeigt“, ⁵⁶⁵ ist deshalb sicherlich zu schematisch. Es scheint mir nicht einmal ausgemacht, ob diese Bilder traurig, verstörend oder nicht einfach auch komisch sind, sogar bisweilen heiter. Charlotte Douglas deklassierend gemeinte Charakterisierung bestimmter Kompositionen dieser Zeit als „awkward“, „embarrassingly bad“ oder „silly“, ist vielleicht, wenn auch unfreiwillig, zutreffend, weil sie diesen schwer erträglichen Widerspruch mit dem, was Freud vielleicht ein Deckwort nennen würde, bezeugen. Denn tatsächlich wäre es unvereinbar, die Gemälde als Ausdruck und Dokument humanen Leidens und zugleich als erfolgreiche Adaption des Suprematismus für das Reich der Figuration zu feiern: „The late Primitivism sometimes moves into a peculiar monumental decorativeness. The most absurd of all such late figures in the exhibitions is undoubtedly Peasant in a Field, in which a tall awkward male figure with wide shoulders and long skinny arms stands with a head like a bead against the sky. Here what was meant to be cosmic fails utterly and becomes merely silly.“⁵⁶⁶

Ich habe vorgeschlagen, Malevičs Interesse an dieser Ikonografie aus einer, wie mir scheint, zu engen Sicht, die ihre Wiederaufnahme auf praktische Interessen reduziert, zu lösen. Es mag neben dem Drang, alte Arbeiten in der anstehenden Retrospektive in der Tret'akov Galerie präsent zu haben, sicherlich durchaus möglich sein, dass sich Malevič in seinem daran anschließenden Spätwerk durch die Inklusion der Figuration in seine Malerei erhofft haben mag, eine sich weiter ausdehnende Marginalisierung und Isolation seiner Position zumindest zu mildern. Sie sind gleichzeitig absolut nonkonform mit dem, was die ästhetischen Standards einer solchen sich formierenden figurativen Malerei, epitomal formuliert durch die AKhRR (Assoziation der Künstler eines revolutionären Russlands) oder eben, erst ab 1934,

dazu exemplarisch: Adrian Barr, *From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatiia, and the Late Paintings*, in: *Rethinking Malevich: Proceedings of a Conference in the Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth*, London 2007, S. 203–220; Charlotte Douglas, *Beyond Suprematism – Malevich: 1927–33*, in: *The Soviet and Post-Soviet Review*, Vol. 7, Nr. 1–2 (1980), S. 214–227; Dmitrii Sarbianov, *Zhivopis Kazimira Malevicha*, in: *Kazimir Malevich Zhivopis' Teoriia*, Moskau 1993, S. 9–176. Die zweite Tendenz liest Malevičs Spätwerk dagegen als direkte Reaktion auf die ihn umgebende politische Situation: Jean-Claude Marcadé, *Malévitch face à Staline*, in: *L'Œil*, Nr. 494 (März 1998), S. 58–65; Gerry Souter, *Malevich: Journey to Infinity*, New York 2008. Eine interessante Lektüre der Sujets im Kontext der sie umgebenden visuellen Kultur: Marie Gasper-Hulvat, *Proletarian Credibility? Malevich's Russian Peasant Paintings during the First Five-Year Plan*, in: *The NEP Era: Soviet Russia 1921–1928*, Nr. 8 (2014), S. 1–24. **564** Vor allem Masha Chlenova hat in ihrer Dissertation das Argument vorgebracht, dass Malevičs Wiederaufnahme von Motiven, schon allein deshalb, weil sie der Gewalt gegen die Bauern so weit vorhergehen, nicht als Reaktion gelesen werden kann. Dies scheint mir aber am Ende nicht ganz überzeugend, vor allem, weil das Argument am Ende auch nicht zeigen kann, warum sich Malevič gerade zu diesem Zeitpunkt für dieses bestimmte Thema so vehement erneut interessiert. (Vgl. Masha Chlenova, *Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928–1933*, [Diss. masch.] Columbia University, New York 2010, S. 241–242). **565** Marcadé 1998, S. 61. In eine solche Perspektive fallen auch Andrew Wachtels ein wenig kitschig geratenen Kommentare, mit denen er die Gemälde als Visionen eines „unprecedented suffering“ beschreibt. (Andrew Wachtel, *Meaningful Voids: Facelessness in Platonov and Malevich*, in: Catriona Kelly und Stephen Lovell (Hg.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge 2000, S. 270–272). **566** Douglas bezieht diese Bemerkung wahrscheinlich auf das Gemälde *Bauer im Feld* (*krest'yanin pole*), im Catalogue raisonné mit P-67 bezeichnet. (Vgl. Anm. 578, Douglas 1991, S. 22).

durch den *Sozialistischen Realismus*, betrifft.⁵⁶⁷ (In dieser Hinsicht, sicherlich, wäre seine Malerei gescheitert und hoffnungslos kurzfristig oder eben tatsächlich dumm.) Der Umstand, dass einige der Motive vor das Jahr 1915 datiert werden können, schließt dabei Resonanzen mit der Situation um 1928 und danach nicht aus. Gleichzeitig scheint mir diese Wiederaufnahme nicht allein als mögliche Kontinuierung eines von Anfang an angelegten und durchgehend geplanten Projekts des Suprematismus auslegbar. Warum? Ich habe diese Wiederaufnahme bestimmter Motive zuerst mit theoretischen Figuren in Malevičs Schriften in Verbindung gebracht, die dort im Verlauf der 1920er Jahre auftauchen. Ich habe einen Ausschnitt dieser Schriften, den er im Kontext seiner Retrospektive in Berlin in deutscher Übersetzung in dem 1927 veröffentlichten Buch in der Bauhaus-Reihe veröffentlicht hat, dafür herangezogen. Ich habe damit zu zeigen versucht, dass dort ein Problem in Malevičs Narrativ der Entwicklung der modernen Malerei aufzufinden ist. Die Malerei als Krankheit zu verstehen und sie damit an eine damit verbundene zyklische Temporalität zu binden, hängt damit zusammen. Eine reine Malerei nicht mehr mit dem Suprematismus beginnen zu lassen, sondern bereits mit dem Kubismus zu identifizieren, ist ein anderer Aspekt. Die suprematistische Malerei wird damit selbst zu einem genuin widersprüchlichen Phänomen. Sie ist einerseits Malerei, aber operiert zugleich jenseits ihrer Grenzen. Malevič bindet auf der einen Seite, wie es scheint, die Kunst, ihre Techniken und Stile an ein Modell des technischen Fortschritts: die Moderne. Auf der anderen weist er damit das Tableau der Malerei als strukturell veraltet aus. Er ordnet es der agrikulturellen Welt selbst und einem solaren Licht zu, um das sich nicht nur die Erde, sondern auch die Geschichte der Malerei, kreisend, dreht. Eine geschichtliche Zeit des technischen Progresses ist damit einer zyklischen Zeit gegenübergestellt, die Malevič mit der Geschichte der Malerei und der (letztlich feudalen) Landwirtschaft als ihr zugeordneter Ökonomie identifiziert.

Mir scheint damit die auf der einen Seite stattgefundene Identifikation des Suprematismus mit einem technischen Fortschritt – also dort, wo er ihn wiederholt als einer Welt zugehörig klassiert, in der die Urbanisierung sich ganz durchgesetzt hat, die Sonne als Determinant abgelöst ist und er so zum Symptom einer letztlich post-industriellen Welt der immateriellen Übertragung von Signalen wird – zu einem Problem zu werden. Nehmen wir ein Zitat, das aus dem Jahr 1923 stammt, und zwar aus dem Manuskript *1/46 Sovremennoe iskusstvo (Die Zeitgenössische Kunst)*:

„Der Sieg über die alten Formen der Ästhetik garantiert die Schaffung neuer Formen in der Ungegenständlichkeit. Vom Eklektizismus wird man kuriert, wenn man den Plan für das Heute annimmt. In Bezug auf das Flugzeug, das Autor oder Motorsysteme werden Fuhrwerk, Schubkarre, Hakenpflug und Pferd – sämtliche gestrigen Verbraucher und Produzenten, jegliche Naturalwirtschaft, Heimarbeit, handgemalte künstlerische Porträts, Landschaften [...] das Aufstellen von Masten für Telefone,

567 Zu den eben sich erst 1934 artikulierenden Prämissen des Sozialistischen Realismus siehe: Leonid Heller, *A World of Prettiness*, in: Thomas Lahusen und Evgeny Dobrenko (Hg.), *Socialist Realism Without Shores*, Durham 1997, S. 52–53. Hilton Kramers Annahme, Malevič figurative Malerei wäre ein solches Zugeständnis an einen sozialistischen Realismus, zeugt sicher nicht nur davon, dass er diese Ungleichzeitigkeit übersieht. Malevič hätte zudem völlig andere Gemälde produzieren müssen, um eine solche Adaption zu erreichen. (Vgl. Hilton Kramer, *Art, Revolution, and Kasimir Malevich* in: *The New Criterion* (November 1990), <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Art-revolution-and-Kazimir-Malevich-5230>).

Telegrafen und Straßenlampen, die Errichtung von Denkmälern, aller möglichen Turmspitzen, Triumphbögen, Fabrikschlote [...] – all das wird als eklektische Beschäftigung gelten, und die Arbeit, die sie reproduziert, wird reaktionär sein. Die Aeroplane werden den Städten einen neuen Plan und den Wohnungen der Erdenbewohner eine neue Form zeigen, in ihnen vernimmt man die klagvollen Geräusche der Musik der Zukunft.“⁵⁶⁸

Das Problem liegt hier darin, dass Malevič trotz allem, auch wenn er die modernste Technik hier als bereits veraltet verneint, doch auch im Namen einer eben noch avancierteren Technik spricht, die sich aber eben mit dem Suprematismus vereinen muss. Tatsächlich notiert Malevič auf dem Manuskript, das sich heute in der Von-Riesen-Sammlung des Stedelijk Museums befindet: „Vieles muss man streichen – vor allem den Gedanken über die Bewegung als Progress.“⁵⁶⁹

Wenn Malevič gegen Ende der 1920er Jahre weiterhin Malerei betreibt, die darüber hinaus figurativ ist und die sich beinahe ausschließlich bäuerlichen Sujets widmet, so situiert er sich selbst in einer Zeit der Paralyse, wie er sie in dem eben hoffnungslosen Eklektizismus seiner Studenten diagnostiziert. Die Identifikation des Suprematismus mit einer technischen Zukunft – „Die Aeroplane werden den Städten einen neuen Plan und den Wohnungen der Erdenbewohner eine neue Form zeigen, in ihnen vernimmt man die klagvollen Geräusche der Musik der Zukunft“⁵⁷⁰ – steht dabei auch im Widerspruch mit einer in der Kunst identifizierten Ökonomie, die als eine exzessive Formzerstörung lesbar wird. Das den Textausschnitt aus der Reihe der Bauhausbücher überschreibende *Zusatzelement* steht dafür ein. Die diesem Element zugehörige Ökonomie der Deformation und der kontinuierlichen Auflösung der Ordnungen der Repräsentation kann keine Ankunft der Kunst als ihre Eingliederung in eine erreichte gesellschaftliche Ordnung vorsehen, will es selbst nicht verschwinden, um die Geschichte selbst als beendet zu erklären.

Bezieht man diese theoretischen Figuren auf Malevičs Spätwerk, so wird deutlich, dass die Landwirtschaft dort nicht als realistischer Kontext gemeint sein kann, oder eben nur in Teilen. Sie ist ein Sujet, das die paralytische Bindung der Malerei an eine Welt der Natur und des solaren Lichts anzeigt. Sie ist eine Allegorie der Vergangenheit der Malerei selbst, die in einer Gegenwart persistiert, die noch nicht in einer homogenen Moderne angekommen ist. Damit wäre die Malerei als notwendig gekennzeichnet, aber nur für eine Zeit des Übergangs. Wenn aber Malevič für die Kunst im Ganzen eine exzessive Ökonomie angibt, die als kontinuierliche Deformation ihrer eigenen Systeme des Sichtbaren ausgelegt wird, dann übersteigt dies eine solche Auslegung der Malerei als residuales Phänomen einer noch aufgehaltenen Moderne. Die Welt der Landwirtschaft wird selbst zum phantasmatischen – oder vielleicht einfach phantastischen – Ort dieses Exzesses. Malevič besetzt diese Figuren, ihre Arbeit und ihre Welt mit dieser Aufgabe, die er ansonsten verschwinden sieht. Die Landwirtschaft ist deshalb auch Stellvertreter einer uneingelösten Zukunft, von der sich der Lauf der Geschichte trennt, die sich auf Abwegen verirrt.

⁵⁶⁸ Kazimir Malevič, Die Zeitgenössische Kunst, in: Hansen-Löve 2004, S. 163–164. Das russische Original ist abgedruckt in: Malevič Sobranie, Vol. 4, 2003, S. 135–155. ⁵⁶⁹ Diese Anmerkung findet sich übersetzt in: Hansen-Löve 2004, S. 498–499.

⁵⁷⁰ Malevič (1923) 2004, S. 164.

Ich habe diesen Lektüren einige Beobachtungen zur Installation der Ausstellung in Berlin zu Seite gestellt. Dort fällt das schlagende Übergewicht der Gouachen aus den Jahren 1910/11 auf sowie deren abrupte Montage mit den weißen Endformen des Suprematismus. Sie stellen zugleich einen wichtigen Ausgangspunkt für die von Malevič danach vorgenommenen Wiederholungen innerhalb seiner Malerei. Sie scheinen dort zu beginnen. Liest man diese Montage als retrospektiv sich blitzartig zeigendes Narrativ von Malevičs Malerei, dann entdeckt sich mit ihr, dass sie sich als fortschreitende Auflösung des Grundes als planetarem Boden lesen lässt. Ich habe dabei punktuell, unter kompositorischen und motivischen Aspekten, versucht, die sich um 1928 ereignende Rückkehr zu einem solch gemalten Boden ein wenig genauer zu umreißen. Die Gouachen um 1910 behandeln vornehmlich eine Schwelle. Sie zeigen nicht einfach eine rein agrikulturelle Welt, aber auch keine urbane. Der Schnitter oder die Mäherin sind für diesen Zusammenhang die wohl zentralsten Motive. Die eindeutigste kompositorische Differenz, die Malevič im Verlauf der repetierenden Durcharbeitung dieses Sujets vornimmt, scheint mir die Aufrichtung der Figur zu sein, ihre Zentrierung und die Herausnahme des Arbeitsinstruments aus den Händen. Ich habe darauf hingewiesen, dass solche aus der Arbeit entlassenen Subjekte ebenfalls in den Gouachen von 1910/11 vorzufinden sind: Das arbeitslose Mädchen, der sitzende Müßiggänger im Park. Es lässt sich sicherlich beobachten, dass Malevičs Zurücknahme einer bestimmten Zerstörung des Bodens, seine Zurücknahme einer absoluten Scheidung zwischen Erde und Subjekt, nicht zu einer einfachen Restitution führt. Die den Werkzeugen als prothetischer Verlängerung beraubten Körper, deren Hände mimetisch bisweilen zwar wie Zangen nach diesen zu verlangen scheinen, aber gleichzeitig leer gegen den Boden gerichtet sind, den sie nicht mehr berühren, hängen mehr, als sie stehen. Ihnen fehlt es an Gewicht, wie den Farbfeldern, die hinter ihnen liegen, an bestimmter Materialität, als dass sie einfach bestellbare Felder wären. Es ist sicher richtig, dass Malevič diese Materialität als Farbe einerseits beinahe panisch verdickt und solidifiziert. Die Felder sind aber als Dargestellte zugleich keine bestimmten Ressourcen mehr; sie sind zu sehr tonale Relationen. Auf solchen bloßen Verhältnissen kann nicht gestanden werden. Sie können aber auch niemanden ernähren. Es steht in Frage, ob sie überhaupt bewohnbar sind. Wenn überhaupt, sind solche Relationen zu tauschen. Sie sind keine Gebrauchswerte. Sie sind in einer bestimmten Hinsicht deshalb auch und notwendig Teil einer Ökonomie, die den Boden als *freien fond* neu auszulegen sich anschickt. Ein *fond*, der als Schein den Planeten gleich einem Teppich überzieht, von dem er ununterscheidbar und in gewisser Hinsicht ablösbar wird. Oder genauer, darin besteht eben die verführerische Suggestion dieser Transformation der Erde: Dass es eine Erde geben könnte, in der aus reinen Relationen Leben entstehen könnte. Dies ist die Leichtigkeit des Tanzes der Tauschwerte, die eben die Arbeit des Körpers als reaktionär beschimpft. Die Arbeitskraft, die sich, ohne Werk und ohne Werkzeug, im Zustand ihrer Inaktivität und damit abstrakt zeigt, ist arbeitslos. Aber sie ist auch, wie Marx es formuliert hat, objektlos. Sie ist ein Vermögen, das frei ist, aber keine freie Arbeit vollzieht. Im Gegensatz zu den Bildern vor dem Suprematismus scheinen die Subjekte hier ihre Trennung vom Boden und dessen radikaler Reartikulation als Kapital bereits hinter sich zu haben.

Es spricht deshalb sicherlich einiges dafür, diese Bilder als eine Form von Suprematismus zu verstehen. Mir scheint es falsch, sie deshalb einfach als banale Möglichkeit herunterzuspielen, die dem Suprematismus das Feld der Figuration erobern kann, um sein freies Spiel absoluter Malerei auch hier regieren zu lassen. Oder anders gesagt: Vielleicht ist es so: Dies wäre die eine Seite dieser Malerei, die uns als heiter, zwanglos, anstrengungslos vielleicht sogar, als humoreske Befreiung des Suprematismus bisweilen entgegenkommen mag, der eben jetzt auch in der Welt sein kann. Die andere, wie mir jedoch scheint wesentlich beunruhigendere Alternative, ist Folgende: Das, was als Suprematismus hier die menschliche Figur und die Felder überzieht, sie disfiguriert und entkernt, ist nicht von dem trennbar, was die in den Landschaften stehenden Menschen als Expropriation befällt. Ihre Scheidung von Grund und Boden, wie Marx es nennt, die sich im Verbund mit Stalins Staatsapparat im Namen eines bestimmten historischen Fortschritts ereignet, ist der Treibsand, der den Subjekten ihren Stand nimmt. Das Schweben in freier Zerstäubung von allem Festen als das eigentliche Phantasma suprematistischer Propaganda reiht sich ein in die andauernde Geschichte ursprünglicher Akkumulation. Der Schein dieses Schwebens ist der Effekt eines Vergessens, an dem die Malerei selbst mit aller Macht teilzunehmen wünschte, die ihre mnemotischen Reservoirs aus sich ausgestoßen hat, um alles Vergangene im freien Fall des Endes der Repräsentation zu verbrennen. Den Boden als unbetretbar zu zeigen, um die Malerei als eine fortzuführen, die sich von ihm nicht trennen kann, ist deshalb die minimale Bewegung, die sich diesem Vergessen entgegenstemmt: **Malevič gegen Malevič.**

Literaturverzeichnis

Adorno / Horkheimer (1944) 2002 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1944), Frankfurt am Main 2002.

Andersen 1970 Troels Andersen (Hg.): Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, Amsterdam 1970.

Anysley 1994 Jeremy Anysley: Pressa Cologne, 1928: Exhibition and Publication Design in the Weimar Period, in: Design Issues, Vol. 10, Nr. 3 (Herbst 1994), S. 53–76.

Art Into Life 1990 Ausst.-Kat. Art Into Life. Russian Constructivism, 1914–1932, Washington: Henry Art Gallery, New York 1990.

Baier 2010 Simon Baier: Metanoia des Bildes. El Lissitzky 1920–1928, in: Gottfried Boehm; Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.): Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren, München 2010, S. 47–66.

Baier 2012a Ders.: Professionelle Malerei. Tatlins Konterreliefe, in: Ausst. Kat. Vladimir Tatlin. Eine neue Kunst für ein neues Leben, hg. v. Gian Caspar Bott, Ostfildern 2012, S. 58–67.

Baier 2012b Ders.: Anarchie der Fläche. Malewitschs Blinde Architektur, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner, Christian Spies (Hg.): Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, München 2012, S. 325–327.

Baier 2013 Ders.: In Lieu of Support. Tatlin's Paperwork. (dt., engl., russ.), in: Vladimir Tatlin – Internationales Symposium, Ostfildern 2013, S. 23–27; 129–133; 233–237.

Baier 2014 Ders.: Ökonomie und Exzess. Malewitsch und das Überleben der Malerei, in: Malewitsch 2014, S. 63–79.

Bartlett / Dadswell 2012 Rosamund Bartlett und Sarah Dadswell (Hg.): Victory over the Sun. The world's first futurist opera, Exeter 2012.

Behne (1926) 1998 Adolph Behne: Der Moderne Zweckbau (1926), Berlin 1998.

Benjamin GS Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt am Main 1991.

Benjamin (1936) 1991 Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung), in: Benjamin GS, Band 1. Werkausgabe Band 2, S. 472–508.

Benson / Shatskikh 2013 Timothy O. Benson und Aleksandra Shatskikh: Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter, in: October (Winter 2013) Nr. 143, S. 52–68.

Bois 1977 Yve-Alain Bois: Lissitzky, Malevitch et la question de l'espace, in: Ausst. Kat. Suprematisme, Paris: Galerie Jean Chauvelin, Paris 1977, S. 29–46.

Bois 1981 Ders.: Metamorphosen der Axonometrie, in: Daidalos, Vol. 1 (September 1981), S. 40–58.

Bois 1992 Ders.: The Semiology of Cubism, in: Lynn Zelevansky (Hg.), Picasso and Braque. A Symposium, New York 1992, S. 169–195.

Buchloh 1984 Benjamin H. D. Buchloh: From Faktura to Factography, in: October Vol. 30, (Herbst 1984), S. 82–119.

Buchloh 2015 Ders.: Formalism and Historicity. Models and Methods in 20th Century Art, Cambridge Mass. 2015.

Castan 1995 Joachim Castan: Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte, Stuttgart 1995.

Clark 2001 T. J. Clark: Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism, New Haven 2001.

Clark 2002a Ders.: Modernism, Postmodernism, and Steam, in: October, Vol. 100, (Frühjahr 2002), S. 154–174.

Clark 2002b Ders.: Painting at Ground Level, in: The Tanner Lectures on Human Values, 24, 2002, http://tanner-lectures.utah.edu/_documents/a-to-z/c/clark_2002.pdf (20.07.2020).

Clark 2012 Ders.: For a Left with no Future, in: New Left Review, Nr. 74 (März-April 2012), S. 53–75.

Crary 1989 Jonathan Crary: Spectacle, Attention, Counter-Memory, in: October, Vol. 50 (Herbst 1989), S. 96–107.

Dagognet 1986 François Dagognet: Philosophie de l'image, Paris 1986.

Debord (1967) 1996 Guy Debord: La société du spectacle (1967), Paris 1996.

Debord 1988 Ders.: Commentaires sur la société du spectacle, Paris 1988.

- Dickerman 2003** Leah Dickerman: El Lissitzky's Camera Corpus, in: Perloff / Reed 2003, S. 153–176.
- Douglas 1980** Charlotte Douglas: Beyond Suprematism – Malevich: 1927–33, in: *The Soviet and Post-Soviet Review*, Vol. 7, Nr. 1–2 (1980), S. 214–27.
- Douglas 1991** Dies.: Biographical Outline, in: *Malevich. Artist and Theoretician*, Moskau und Paris 1991, S. 8–25.
- Douglas 1995** Dies.: Suprematist Embroidered Ornament, in: *Art Journal*, Vol. 54, Nr. 1 (Frühjahr 1995), S. 42–45.
- Douglas / Lodder 2007** Dies. und Christina Lodder (Hg.): *Rethinking Malevich. Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth*, London 2007.
- Eskildsen / Horak 1979** Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung Film und Foto 1929*, Stuttgart 1979.
- Fore 2006** Devin Fore: Introduction; The Operative Word, in: *October 118: Soviet Factography. A Special Issue* (Herbst 2006), S. 3–11; 95–131.
- Frenzel 1928** Hermann Karl Frenzel: Pressa, Köln 1928, in: *Gebrauchsgraphik*, Vol. 5, Nr. 7, 1928, S. 4–18.
- Freud (1920) 1999** Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips (1920)*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1999.
- Fried 1988** Michael Fried: Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago und London 1988.
- Fried 1996** Ders.: Manet's Modernismus, or, the Face of Painting in the 1860's, Chicago und London 1996.
- Gan 1922** Aleksej Gan: *Konstruktivism*, Twer 1922.
- Gough 1999a** Maria Gough: Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde, in: *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, Nr. 36 (Herbst 1999), S. 32–59.
- Gough 1999b** Dies.: Constructivism Disoriented. El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume, in: Perloff / Reed 2003, S. 77–125.
- Gough 2003** Dies.: Futurist Museology, in: *Modernism/Modernity*, Vol. 10, Nr. 2 (April 2003), S. 327–348.
- Gough 2005** Dies.: The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution, Berkeley 2005.
- Gough 2014** Dies.: Model Exhibitions, in: *October*, Nr. 150, Herbst 2014, S. 9–26.
- Greenberg (1959) 1961** Clement Greenberg: Collage (1959), in: ders.: *Art and Culture*, Boston 1961, S. 70–83.
- Große Berliner Kunstausstellung 1927** Ausst. Kat. Große Berliner Kunstausstellung, Berlin: Landesausstellungsgebäude, Veröffentlichungen des Kunstarchivs, Nr. 41–42, Berlin 1927.
- Groys / Hansen-Löve 2005** Boris Groys und Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main 2005.
- Han-Magomedov 1994** Selim Han-Magomedov: *INKhUK i rannij konstruktivizm*, Moskau 1994.
- Hansen-Löve 2004** Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München und Wien 2004.
- Hardžiev 1962** Nikolaj Hardžiev: El Lissitzky-konstruktor knigi, in: *Iskusstvo knigi 3. 1958–1960*, Moskau 1962, S. 145–161. In deutscher Übersetzung gekürzt: Nikolai Chardshijew, *Der Buchgestalter El Lissitzky*, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 383–389.
- Hazanova 1970** V. E. Hazanova.: *Sovetskaâ arhitektura pervyh let Oktâbrâ 1917–1925*, Moskau 1970.
- Hegel (1807) 1979** Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes (1807)*, Frankfurt a. M. 1979.
- Heusinger 1992** Joachim Heusinger von Waldegg: El Lissitzky. Der Konstrukteur (Selbstbildnis) von 1924, Künstlerbildnis zwischen Funktionalismus und Utopie, in *Pantheon*, Vol. I (1992), S. 125–134.
- Hlebnikov 1981** Velimir Hlebnikov (Velimir Chlebnikov): *Werke Bd. 1*, hg. von Peter Urban, Reinbek 1981.
- Hofmann 1986** Werner Hofmann, Sur un Auto-Portrait de El Lissitzky, in: *Gazette des Beaux Arts, Vie per., Bol. CVII*, Nr. 1404 (Januar 1986), S. 39–44.
- K. I. 1922** Max Burchartz; Theo van Doesburg, El Lissitzky, El; Karel Maes und Hans Richter: K.I. Internationale konstruktivistische schöpferische Arbeitsgemeinschaft, in: *De Stijl*, Jahrgang 5, Vol. 8, (1922), S. 113–118.
- Kachurin 2007** Pamela Kachurin: Malevich as Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde, 1924–1926, in: Douglas / Lodder 2007, S. 121–138.
- Kallai 1922** Ernst Kallai: Lissitzky, in: *Das Kunstblatt*, Vol. 6, Nr. 7 (Juli 1922), S. 296–299.
- Kallai 1927** Ders.: Kasimir Malewitsch, in: *Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung*, Heft 7, 1927, S. 264–266.
- Kandinsky (1926) 2000** Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926)*, 9. Aufl., Bern 2000.

- Kant (1781) 1986** Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft (1781), Frankfurt am Main 1986.
- Karasik 2003** Irina Karasik (Hg.): Malevich's Circle: Confederates, Students, Followers in Russia, 1920's–1950's, Sankt Petersburg 2003.
- Kelly 2002** Catriona Kelly: A Laboratory for the Manufacture of Proletarian Writers: The Stengazeta (Wall Newspaper). Kul'turnost' and the Language of Politics in the Early Soviet Period, in: Europe-Asia Studies, Vol. 54, Nr. 4 (Juni 2002), S. 563–602.
- Kittler 2011** Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999, Berlin 2011.
- Krauss 1981** Rosalind Krauss: In the Name of Picasso, in: October, Vol. 16 (Frühjahr 1981), S. 5–22.
- Krauss 1999** Dies.: A Voyage on the North Sea Art in the Age of the Post-Medium Condition, London 1999.
- Kuhn 1996** Thomas S. Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions (1962), 5. Aufl., Chicago 1996.
- Lissitzky (1919) 1995** El Lisickij (El Lissitzky): Novaia kul'tura, in: Shkola revoliutsiia, Nr. 24–25 (16. August, 1919), S. 11; The New Culture, übers. von Peter Nesbit, in: Experiment / Eksperiment, Nr. 1, 1995, S. 261.
- Lissitzky (1920) 2003** Ders., Brief an Kazimir Malevič, 21. Dezember 1920, Stedelijk Museum, Amsterdam, Khardzhev Archiv, Inv. Nr. 729, 4 Seiten, engl. von Kenneth Macinnes, in: Karasik 2003, S. 52–54.
- Lissitzky 1922** Ders., Pro 2 □ (Für zwei Quadrate), Berlin 1922.
- Lissitzky (1922a) 1994** Ders.: (Ulen), Die Ausstellungen in Russland, in: Vešč' Objekt Gegenstand, Nr. 1–2 (März–April 1922), S. 19; wiederabgedruckt in Lissitzky / Ehrenburg (1922) 1994, S. 18–19.
- Lissitzky (1922b) 1967** Ders.: Vystavki v Berline, in: Vešč' Objekt Gegenstand, Nr. 3 (1922), S. 14; Ausstellungen in Berlin, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 346–347.
- Lissitzky (1922c) 1967** Ders.: Proun, in: De Stijl, Jahrgang 5, Vol. 6 (Juni 1922), S. 81–85; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 348–349.
- Lissitzky (1923a) 1967** Ders.: Prounenraum. Große Berliner Kunstausstellung 1923, in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 1, Berlin (Juli 1923), o. S., wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 365–367.
- Lissitzky (1923b) 1967** Ders.: Neue Russische Kunst (1923), wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 334–344.
- Lissitzky (1923c) 1967** Ders.: Topographie der Typographie, in: Merz, Nr. 4 (Juli 1923), S. 47; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 360.
- Lissitzky (1923d) 1967** Ders.: Rad – Propeller und das Folgende. Unsere Gestaltung – Unsere Bewegungssysteme, in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2 (September 1923), o. S.; abgedruckt in: ABC, Vol. 2, Nr. 1 (1926), S. 3–4; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 350.
- Lissitzky (1923e) 1967** Ders.: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau „Sieg über die Sonne“; Vorwort zur Figurinenmappe, Hannover 1923, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 353.
- Lissitzky (1923f) 1967** Ders.: Aus einem Brief, in: Paul Westheim (Hg.) Künstlerbekenntnisse, Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler, Berlin 1924, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 349–350.
- Lissitzky (1924a) 1967** Ders.: Element und Erfindung, in: ABC. Beiträge zum Bauen. Vol. 1, Nr. 1 (1924), S. 3–4; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 351–352.
- Lissitzky (1924b) 1967** Ders.: Ohne Titel (es ist schon genug immer Maschine), in: Merz, Nr. 8–9 (April–Juli 1924), Umschlagseite, innen.
- Lissitzky (1924c) 1977** Ders.: Rednertribüne für öffentliche Plätze (1924), wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 186.
- Lissitzky (1925a) 1967** Ders.: K. und Pangeometrie, in: Europa Almanach, hg. von Carl Einstein und Paul Westheim, Potsdam 1925, S. 103–113; wiederabgedruckt in Lissitzky-Küppers 1967, S. 353–358.
- Lissitzky (1925b) 1967** Ders.: typographische tatsachen, z. B., in: Alois Ruppel (Hg.): Gutenberg Festschrift zur Feier des 25-jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz, Mainz 1925, S. 152–154; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 361.
- Lissitzky (1926a) 1977** Ders.: Glaz arkhitektora: izlozhenie knigi E. Mendel'sona, in: Stroitel'naia promyshlennost', Vol. 4, Nr. 2 (Februar 1926), S. 143–146; Erich Mendelsohn. Amerika. Bilderbuch eines Architekten, in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 64–69.
- Lissitzky (1926b) 1967** Ders.: 2 Demonstrationsräume (um 1926), Schreibmaschinentranskript, Sprengel Museum Hannover, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 366.
- Lissitzky (1927a) 1977** El Lisickij: Hudožnik v proizvodstvo, in: Vsesoūznaâ poligrafi eskaâ vystavka, Moskau 1927, S. 3–8; Der Künstler in der Produktion, in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 113–117.

- Lissitzky (1927b) 1967** Ders.: Unser Buch (U.D.S.S.R.), in: Gutenberg-Jahrbuch 1927, Mainz 1927, S. 173–182, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 361–364.
- Lissitzky (1929) 1990** Ders.: Fotopis', in: Sovetskoe foto, 15. Mai, 1929, S. 311; engl. von Peter Nisbet in: Lissitzky 1990, S. 70.
- Lissitzky 1987** Ausst. Kat. El Lissitzky, Harvard: Busch-Reisinger Museum, Hannover: Sprengel Museum, Halle: Staatliche Galerie Moritzburg, Hannover 1987.
- Lissitzky 1988** Ausst. Kat. El Lissitzky. 1890–1941. Retrospektive, hg. v. Norbert Nobis, Hannover: Sprengel Museum, Frankfurt und Berlin 1988.
- Lissitzky 1990** Ausst. Kat. El Lissitzky. 1890–1941. Architect. Painter, Photographer, Typographer, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, New York 1990.
- Lissitzky 1999** Ausst. Kat. El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion, Fotografie, Design, Kooperation, hg. von Margarita Tupitsyn. Hannover: Sprengel Museum, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Porto: Fundação de Serralves, München 1999.
- Lissitzky-Küppers 1967** Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.): El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1967.
- Lissitzky-Küppers 1977** Dies. (Hg.): El Lissitzky: Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden 1977.
- Lissitzky / Arp 1925** El Lissitzky, El und Hans Arp: Die Kunstismen, Erlenbach-Zürich u. a. 1925.
- Lissitzky / Ehrenburg (1922) 1967** El Lissitzky und Il'ya Ehrenburg: Blokada Rossii zakon aetsâ, in: Vešč' Objet Gegenstand, Nr. 1–2 (1922), S. 1–5; Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 344–346.
- Lissitzky / Ehrenburg (1922) 1993** Ders. / Ilja Ehrenburg (Hg.): Vešč' Objet Gegenstand, Reprint der Zeitschriften, dt./engl., Baden-Baden 1993.
- Lodder 1983** Christina Lodder: Russian Constructivism, New Haven 1983.
- Majakowski (1925) 2005** Vladimir Majakowski (Mayakovsky): My Discovery of America (1925), übersetzt v. Neil Cornwell, London 2005.
- Malevič Sobranie** Kazimir Malevič: Sobranie sochinenii v piati tomakh, hg. v. Aleksandra Shatskikh: Moskau; Vol. 1, Stat'i, manifesty, teoreticheskiye sochineniya i drugiye raboty. 1913–1929, 1996; Vol. 2, Stat'i i teoreticheskiye sochineniya, opublikovannyye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924–1930, 1998; Vol. 3, Suprematism. Mir kak bespredmetnost', ili Ve nyj pokoj, Moskau 2000; Vol. 4, Traktaty i leksii pervoi poloviny 1920–kh godov, 2003; Vol. 5, Proizvedeniya raznykh let: Stat'i. Traktaty. Manifesty i deklaratsii. Proekty. Zapisi i zametki. Poeziya. 2004.
- Malevich Essays** K. S. Malevich: Essays on Art, hg. v. Troels Andersen, übersetzt von Xenia Glowacki-Prus und Arnold McMillin, Kopenhagen; Vol. 1 (1915–1928), 1968; Vol. 2 (1928–1933), 1971; The world as non-objectivity: unpublished writings 1922–25, Vol. 3, 1976; The artist, infinity, suprematism: unpublished writings, 1913–33, Vol. 4, 1978.
- Malevič (1916) 1983** Ders.: Ot kubisma i futurisma k suprematizmu. Novyj schivopisnyj realizm, Moskau 1916, S. 3–6, 8–25, 27–31; wiederabgedruckt in: Malevič Sobranie, Vol. 1, S. 35–55; The New Systems in Art, in: Malevich Essays, Vol. 1, S. 83; Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung, in: Ausst. Kat. Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Berlin: Akademie der Künste, übersetzt von Jelena Hahl, Berlin 1983, S. 134–141.
- Malevič 1919** Ders.: Nashi zadachi, in: Izobrazitel'noe iskusstvo, Nr. 1 (1919), S. 27.
- Malevič (1919a) 1968** Ders.: Desâtŏ Gosudarstvennoj vystavki. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematism, in: Malevič Sobranie, Vol. 1, 1996, S. 150–153; Non-Objective Creation and Suprematism, in: Malevich Essays, Vol. 1, S. 120–122.
- Malevič (1919b) 1968** Ders.: O novykh sistemakh v iskusstve (1919), wiederabgedruckt in: Malevič Sobranie, Vol. 1, S. 153–184; On New Systems in Art, in: Malevich Essays, Vol. 1, S. 79–112; Kasimir Malevitch, Über die neuen Systeme in der Kunst, übersetzt von Thomas Kleinbub, Zürich 1988.
- Malevič (1923) 1998** Ders.: Muzej Chudožestvennoj Kul'tury. Motivirovannyi doklad K. Maleviča Petrogradskomu Otdeleniju Glavnauki, 10 dekabrya 1923 goda, wiederabgedruckt in: Irina Karasik (Hg.), Muzej muzee: russkij avangard iz kollektsii muzeja chudožestvennoj kul'tury v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeja, Sankt Petersburg 1998, S. 373–374.
- Malevič (1923) 2004** Ders.: 1/46 Sovremennoe iskusstvo (1923), wiederabgedruckt in: Malevič Sobranie, Vol. 4, S. 135–155; Zeitgenössische Kunst, in: Hansen-Löve 2004, S. 163–164.

- Malevič (1929) 2002** Ders.: Zhivopisnye zakony v problemakh kino, in: Kino i kul'tura, Nr. 7–8 (1929), S. 22–26; Painterly Laws in the Problem of Cinema, übers. von Cathy Young in: Tupitsyn 2002, S. 147–159.
- Malevič (1918–1919) 2002** Ders., Autobiography, in: Evgeniia Petrova (Hg.), A Legacy Regained. Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde, Amsterdam 2002, S. 157–171.
- Malewitsch (1927) 2014** Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt (Neue Bauhausbücher, 11), hg. v. Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1980 (Faksimilenachdruck); Text neu übersetzt von Anja Schloss-berger, in: Malewitsch 2014, S. 145–202.
- Malewitsch 2014** Ders.: Die Welt als Ungegenständlichkeit, Basel: Kunstmuseum, Ostfildern 2014.
- Marcadé 1998** Jean-Claude Marcadé: Malévitch face à Staline, in: L'Œil, Nr. 494 (März 1998), S. 58–65.
- Marten-Finnis, Nagel 2012** Susanne Marten-Finnis, Michael Nagel (Hg.): Die Pressa. Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus, 2 Bde., Bremen 2012.
- Marx (1857–58) 1983** Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857–1858), Marx-Engels-Werkausgabe (MEW), Bd. 42, Berlin 1983.
- Marx (1867) 1962** Ders.: Das Kapital, Band 1 (1867), Marx-Engels-Werkausgabe (MEW), Bd. 23, Berlin 1962. Modern Art 1926 Ausst. Kat. Modern Art, hg. v. Katherine Dreier, New York: Museum of Modern Art, New York 1926.
- Nakov 1981** Andréi Nakov: Abstrait/concret. Art non objectif russe et polonais, Paris 1981.
- Nakov 2002** Ders.: Kazimir Malewicz: Catalogue Raisonné, Paris 2002.
- Nakov 2010** Ders.: Kazimir Malevich. Painting the Absolute, 4. Bde., Farnham 2010.
- Nisbet 1987** Peter Nisbet, An Introduction to El Lissitzky, in: Lissitzky 1987, S. 13–52.
- Nisbet 1995** Ders.: El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919–1927, Diss. (masch.), Yale University 1995.
- Perloff / Reed 2003** Nancy Perloff und Brian Reed (Hg.): Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003.
- Picasso 2011** Ausst. Kat. Picasso's Guitars: 1912–14, hg. v. Anne Umland, New York: Museum of Modern Art, New York 2011.
- Plessner (1924) 1972** Helmuth Plessner: Die Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924), 2. Auflage (Nachdruck), Berlin 1972.
- Poggi 1988** Christine Poggi: Frames of Reference: Table and Tableau in Picasso's Collages and Constructions, in: Art Journal, Vol. 47, Nr. 4, 1988, S. 311–322; wiederabgedruckt in: dies.: In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage, New Haven 1993, S. 59–89.
- Pohlmann 1999** Ulrich Pohlmann: El Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propagandaschauen 1932–1937, in: Lissitzky 1999, S. 51–64.
- Prebraženskij (1926) 1971** Evgenij A. Prebraženskij: Die Neue Ökonomie (russ. 1926), Berlin 1971.
- Pressa 1928** Ausst. Kat. Pressa, Internationale Presse Ausstellung, Amtlicher Katalog, Köln 1928.
- Pressa USSR 1928.1** Ausst. Kat. Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken, Köln: Internationale Presse-Ausstellung Pressa, Köln 1928.
- Pressa USSR 1928.2** Ausst. Kat. Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (Broschüre), Köln: Internationale Presse-Ausstellung Pressa, Köln 1928.
- Rautmann 1990** Peter Rautmann: Plädoyer für ein neues Sehen in Kunst und Leben. Lissitzkys Selbstbildnis Der Konstrukteur, in: Ausst. Kat. El Lissitzky. Konstrukteur, Denker. Pfeifenraucher. Kommunist, hg. v. Hermann Schmidt, Darmstadt: Mathildenhöhe, Mainz 1990, S. 44–61.
- Răzancev (1976) 1982** Igor W. Răzancev: Iskustvo soetskogo vystavo nogo ansamblija 1917–1970, Moskau 1976, S. 34–48; El Lissitzky und die Pressa in Köln 1928, in: Lissitzky 1982, S. 72–81.
- Roh / Tschichold 1929** Franz Roh und Jan Tschichold (Hg.): foto-auge. 76 fotos der zeit, Ausst. Kat., Stuttgart 1929. Schalcher 1928 Traugott Schalcher: El Lissitzky, Moskau, in: Gebrauchsgraphik Vol. 5, Nr. 12 (Dezember 1928), S. 49–64.
- Sel'vinskij 1928** Il'ä L. Sel'vinskij: Zapiski po ta: povest, Moskau 1928.
- Shadowa 1987** Larisa A. Shadowa (Žadova) (Hg.): Tatlin, Weingarten 1987.
- Shatskikh 2007** Aleksandra Shatskikh: Vitebsk. The Life of Art, New Haven und London, 2007.
- Shatskikh 2012** Dies.: Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism, übersetzt von Marian Schwartz, New Haven und London 2012.

- Shock of the News 2013** Ausst. Kat. Shock of the News, Washington: National Gallery of Art, Burlington 2013.
- Šklovskij (1916) 1969** Viktor Šklovskij (Shklovsky): *Iskusstvo kak priem / Die Kunst als Verfahren* (1916), in: *Texte der russischen Formalisten*, eingel. und hg. von Wolf-Dieter Stempel, Bd. 1, München 1969, S. 2–35.
- Spencer (1852) 1901** Herbert Spencer: *The Philosophy of Style* (1852), in: ders., *Essays. Scientific, Political, and Speculative*, Bd. 2, London 1901, S. 333–369.
- Tönnies (1887) 2005** Ferdinand Tönnies: *Gesellschaft und Gemeinschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* (1887), 4. Auflage (Nachdruck), Darmstadt 2005.
- Tretjakow 1931** Sergej Tretjakow (Tret'akov): *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft*, Berlin 1931.
- Tschichold 1932** Jan Tschichold: *Über El Lissitzky, Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Vol. III (1932), S. 97–112.
- Tupitsyn 1999** Margarita Tupitsyn: *Zurück nach Moskau*, in: Lissitzky 1999, S. 25–51.
- Tyn'ânov 1923** Ūrij Tyn'ânov (Juri Tynjanow): *Illustracii*, in: *Kniga i revoljucija*, 1923, Nr. 4, S. 15–19.
- Uricchio 1989** William Uricchio: *Rituals of Reception, Patterns of Neglect: Nazi Television and its Postwar Representation*, in: *Wide Angle*, Vol. 10, Nr. 4 (1989), S. 48–66.
- Uricchio 1991** Ders. (Hg.): *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens: Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945* (Medien in Forschung und Unterricht. Serie a), Berlin 1991.
- Wescher 1968** Herta Wescher: *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1968.
- Wolf 2011** Erika Wolf: *The Soviet Union: From Worker to Proletarian Photography*, in: Jorge Ribalta (Hg.): *The Worker Photography Movement (1926–1939): Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 32–46, https://www.academia.edu/1030425/_The_Soviet_Union_From_Worker_to_Proletarian_Phography_ (20.07.2020).

Abbildungsverzeichnis/Bildnachweis

El' Lisickij

- Abb. 1** *Untitled* (Pressa catalogue) 1928, photo-collage, ink and paint on photographic paper, 14,9 x 10,9 cm, Art Gallery of New South Wales, purchased 1997
- Abb. 2** El' Lisickij und Sergej Sen'kin: *Foto-Fries im sowjetischen Pavillon der Pressa* (Detail), Köln 1928, Fotograf unbekannt, Sammlung des Getty Research Instituts, Los Angeles.
- Abb. 3, 4, 11, 12, 20, 25, 26, 27, 29, 31, 32** *Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa Köln* (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.
- Abb. 5** *Lenin-Tribüne*, 1920, Gouache, Bleistift, Tinte und Collage, 63,5 x 48 cm, Staatliche Tret'akov Galerie, Moskau. Foto: El Lissitzky, *Lenin Tribune, 1920*. State Tretyakov Gallery, Moscow.jpg © commons.wikimedia.org.
- Abb. 7** *Der Ansager*, 1923, Lithographie, 53,4 x 46,6 cm, Seite 2 aus: *Figurinen. Die Plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau „Sieg über die Sonne“*, 1923, Harvard University Art Museums (Busch-Reisinger Museum), Sammlung Frederic Wertham, Cambridge MA.
- Abb. 8** *Propaganda-Tafel auf der Straße in Vitebsk* (heute verloren), Fotografie um 1919, Privatsammlung.
- Abb. 9** *Ohne Titel (Rosa Luxemburg)*, um 1920, Gouache, Graphitstift und Tinte, 9,7 x 9,7 cm, Sammlung George Costakis, Thessaloniki.
- Abb. 10** *Hans Arp*, 1924, Silbergelantineabzug, 18 x 12,9 cm, Galerie Berinson, Berlin.
- Abb. 13** *Entwurf zum Pressa-Leporello*, 1928, Gouache, Papier, Foto, Collage, 30 x 57 cm, Graphische Sammlung, Museum Ludwig, Köln.
- Abb. 14** *Pelikan Tinte*, 1924, Fotogramm, 21,5 x 15,1 cm, Sammlung Manfred Heiting, Amsterdam.
- Abb. 15** *Pelikan Schreibband*, 1924, Maße, Technik und Aufbewahrungsort sind unbekannt.

- Abb. 16** Selbstporträt, 1924, Silbergelatineabzug, Collage, 19,3 x 21,2 cm, Staatliche Tret'akov Galerie, Moskau.
- Abb. 17** Titelbild des Buches *Zapiski Poeta: povest von Il à L. Sel vinskij*, Moskau 1928, Buchdruck, Galerie Schlégl, Nicole Schlégl, Zürich.
- Abb. 21** Entwurf zum *Pressa-Leporello*, 1928, Gouache, Papier, Foto, Collage, 30 x 57 cm, Graphische Sammlung, Museum Ludwig, Köln.
- Abb. 33** Zeitschrift *G. Materialien zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1 (Juli 1923), unpaginiert (Detail).
- Abb. 37** El' Lisickij und Hans Arp (Hrsg.), *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zürich, u. a. 1925, Umschlag.

Kazimir Malevič

- Abb. 36** Tafel Nr. 14, 72 x 102 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
- Abb. 38** *Gärtner*, 1911, Gouache auf Karton, 91 x 70 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Abb. 39** *Fußpfleger*, 1911, Gouache auf Karton, 77,7 x 103 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Abb. 40** *Auf dem Boulevard*, 1911, Gouache auf Karton, 72 x 71 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Abb. 41** *Wäscherin*, 1911, Gouache auf Karton, 98 x 105 cm, Kunstmuseum Basel.
- Abb. 42** *Wäscherin*, Öl auf Sperrholz, um 1928, 39,2 x 39,4 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.
- Abb. 43** *Mäherin*, 1912, Öl auf Leinwand, ca. 130 x 140 cm, seit 1927 verschwunden.
- Abb. 44** *Mäherin*, um 1928, Öl auf Holz, 29,7 x 31,5 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.
- Abb. 45** *Frau vor Litfaßsäule*, 1914, Öl auf Leinwand und Collage, 71 x 64 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Abb. 46** *Blumenverkäuferin*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.
- Abb. 47** *Mäher*, 1911/12, Öl auf Leinwand, 113,5 x 66,5 cm, Nizhegorodskij gosudarstvennyj khudozhestvennyj muzej, Novgorod.
- Abb. 48** *Arbeitsloses Mädchen*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 80 x 66 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.
- Abb. 49** *Mäherin*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 72,8 x 52,8 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.
- Abb. 50** *Mäherinnen*, 1928/29, Öl auf Holz, 70,3 x 103,4 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.
- Abb. 51** *Bauer im Feld*, 1928/29, Öl auf Holz, 71,3 x 44,2 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.
- Abb. 52** *Zwei männliche Figuren*, 1928/29, Öl auf Leinwand, 99 x 79,5 cm, Gossudarstvennyj Russkij Muzej, St. Petersburg.

Fotos: © [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Werke_von_Kasimir_Malewitsch_\(Figurative_Phase\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Werke_von_Kasimir_Malewitsch_(Figurative_Phase))

Weitere Abbildungen

- Frontispiz** Pavillons der Internationalen Presseausstellung *Pressa* in Köln 1928, Postkarte, Archiv Parthas Verlag
- Abb. 6** Grigorij Petrovič Goldstejn: *Lenin als Redner*, Fotografie vom 05. Mai 1920.
- Abb. 18** Caravaggio (Michelangelo Merisi): *Heiliger Matthäus mit dem Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm, vormals Kaiser Friedrich Museum Berlin (1945 zerstört).
- Abb. 19** Rembrandt Harmensz van Rijn: *Evangelist Matthäus wird vom Engel inspiriert*, 1661, Öl auf Leinwand, 96 x 81 cm, Louvre Paris.
- Abb. 22** Pablo Picasso: *Violine*, 1914, geschnittenes und geklebtes Papier, Graphitstift, 62 x 47 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.
- Abb. 23** Semen Fridliand: *Die käufliche Presse*, 1927, Halbton-Reproduktion aus: *foto-auge* (hrsg. von Franz Roh und Jan Tschichold), 1929, 21 x 16 cm, National Gallery of Art Library, David K. E. Bruce Fund, Washington.
- Abb. 24** John Heartfield (Helmut Herzfeld): *Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen! (Ich bin ein Kohlkopf, kennt ihr meine Blätter?)*, 1930, Kupfertiefdruck aus: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 9, Nr. 6, 1930, 38,1 x 26,7 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 28** Alexandr Rodčenko: *Hängende Konstruktion*, 1920/1921, bemaltes Holz, Faden, (zerstört).
- Abb. 30** Diorama im sowjetischen Pavillon auf der *Pressa* Köln, 1928, Fotograf unbekannt (Detail).
- Abb. 34, 35** Ausstellungsansicht *Große Berliner Kunstausstellung*, Sonderausstellung: Kasimir Malewitsch, 1927, Berlin.

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich
vorgelegt von **Simon Baier**

Angenommen im Herbstsemester 2015
auf Antrag der Promotionskommission:
Prof. Dr. Sebastian Egenhofer (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
Prof. Dr. Ralph Ubl
Zürich, 2019

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Layout: Gabriela Wachter, Berlin
© 2021, edition metzel, München, und der Autor
www.editionmetzel.de
ISBN 978-3-88960-218-3



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-895-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-895-2)
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.895>
ISBN 978-3-98501-029-5 (PDF)