



---

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.<sup>1</sup> 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;<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> An dieser können nicht nur Artikulationen politischer Subjektconstitution 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.<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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'*)<sup>6</sup> 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

---

<sup>5</sup> 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.). <sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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-

---

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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 [...]“<sup>9</sup> 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 auffinden. 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 [...]“<sup>10</sup> 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. Bespredmetnoe 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 Kunstausstellung 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.<sup>11</sup> (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.<sup>12</sup> 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 sovet'skogo vystavočnogo ansamblija 1917–1970*, Moskau 1976, S. 34–48).