

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 fiele 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 („Dvinnem 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 einfühlend kann, um sie zu werden: eine Waffe. Es zeigt sich damit also, dass hier nicht nur der Text die Formen befallt, 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, ждут), 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 *дви́нем*. Sie wird noch stärker und bildet schließlich den ersten Buchstaben des nächsten Wortes *про́дукция*, 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* verschwistet 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 her austreibt.

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 kombatantischen 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 „flatness“ 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*, in: 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 verkeilen: 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 gespaltener 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 Zusammenzugs – 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 Selbstportät 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