

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 gezogene 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, einstmaligen 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 Lisickij's - *Had Gadia* (1919) - steht für dieses Interesse. Die Literatur zum Thema, inwiefern eine Kontinuität innerhalb von Lisickij's 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 Zeitungsseite. 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 Faktografie der Zeitschrift *October* benutzt. In allen Fällen wird auf die Montage nicht gesondert eingegangen. (Fore 2006, S. 3).