

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, *Malevič, 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 Rodčenkos, 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 vereinzelter 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 Farberfahrung. 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 unterscheidet 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 *Vesť* 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 bestimmbareren 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 anzuspielden, 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 (obsoleter 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 Gegezug 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 einbegriffen 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 Lisitzkys 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.