

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

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

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

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

---

101 *Pressa* 1928.2, S. 16.



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

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

---

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

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

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

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

den, dass Lisickij den Schnitt der Montage als genuin politisches Mittel der Versammlung artikulieren kann, weil er Formate erlaubt und, davon abgeleitet, politische Subjekte generiert, die ansonsten nicht möglich wären. Hier erlauben Schnitte aber noch ein Drittes. Und dies verweist zurück auf die basale Theorie eines Spektakels der Politik, wie Lisickij sie im Kontext der *Figurinen-Mappe* zur Oper *Sieg über die Sonne* 1923 artikuliert.<sup>103</sup> Wir erinnern uns, dass er hier einerseits von einer absoluten Immersion der Subjekte im Spektakel des öffentlich-urbanen Raums spricht: „Die großartigen Schauspiele unserer Städte beachtet niemand, denn jeder ‚Jemand‘ ist selbst im Spiel.“ Gleichzeitig setzt er dieser von ihm als amorph gekennzeichneten Immersion eine Form entgegen, durch die sich diese Vernähung des Subjekts überhaupt erst zeigen kann und damit ihm selbst verständlich wird: „Alle Energien müssen zur Einheit organisiert, kristallisiert und zur Schau gebracht werden. So entsteht ein Werk.“<sup>104</sup> Die Funktion des Kunstwerks als ein Prinzip der Schaustellung besteht also darin, eine konzentrierte und letztlich abgeschlossene, endliche Form zu schaffen, mit der eine liminale Trennung zwischen Subjekt und Welt eingerichtet ist. Die Funktion dieser Trennung kann aber allein darin bestehen, sich dieser eigenen Implikation – als „im Spiel sein“ – sicher zu werden, und nicht, sie aufzulösen. Als Mittel der Versammlung – die Buchloh im Fall der Ausstellung als „simultaneous collective reception“ charakterisiert hat<sup>105</sup> – ist der Schnitt deshalb hier also zugleich für eine bestimmte Form von Trennung verantwortlich, die wir hier am figurierten Subjekt ablesen können. Wir haben versucht, Buchlohs Einschätzung in Bezug auf das Foto-fresko in der Hinsicht zu komplementieren, dass sein Format und seine Struktur in der Ausstellung keinesfalls etwas sichtbar macht, das tatsächlich alle im selben Moment sehen können. Die Verstellung der Sicht, die eben das Format und seine spezifische Installation in der Ausstellung mit sich bringen, trennt die Masse seiner Betrachter zugleich auf; die möglichen Ansichten sind konstitutiv fragmentiert und können sich erst wieder in der Zeit zu einem schwer greifbaren Ganzen fügen, das aber nicht, zumindest nicht einfach durch Sprache, als bestimmte Botschaft oder sogar auch nicht *als reproduzierbares Bild* vermittelbar ist. Dies ist der Effekt einer monströsen Lateralität und ihrer Segmentierung, die das Leporello als formale Struktur in sich aufnimmt.

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

---

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

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

Das Subjekt kann deshalb innerhalb seiner Immersion nur als Relais, Durchgang und Transmitter erscheinen. Zurück bleibt jedoch von ihm die technisch anachrone Hand, die hier immer noch zum Schreiben ansetzt. Ihre Aktivität ist dabei in einen Hiatus versetzt. Im Bild schreibt und schreibt sie zugleich nicht. Dies ist ihre Figuration und ihre paradoxe Existenz, die es zu begründen gilt. Der beklemmende Eindruck, den die Absorption des jungen Arbeiters hervorrufen muss daher rühren, dass er geschrieben wird; aber auch, dass sein Körper genau dies, so seltsam es sich anhören muss, nicht vermag. Die dritte und größte Figuration des Schreibers im Leporello bestätigt diesen Verdacht. (Abb. 12) Seine Schreibfläche wird an ihrer Unterseite von einem metallenen Schwungrad geschliffen. Teile seines Körpers zeigen sich hier direkt mit der Maschine verbunden: sein linker Handballen liegt nicht mehr auf dem Papier, sondern ruht auf einem von unten kommenden Maschinenteil. Der nach oben laufende Arm ist an eine Spirale gebunden und letztlich durch sie ersetzt, die als Form metonymisch für elektrischen Strom steht, eine Form, die an ihrem oberen Ende eine Glühlampe zum Leuchten bringt. Auch hier ist die eigentliche Schreibfläche – das Papier, das der Stift vielleicht berühren könnte – leer. Der Eindruck der Absorption<sup>106</sup> des Arbeiters, als Innehalten und Unterbrechung, die gleichzeitig seine eigene Automatisierung in Gang bringt, wurde hier durch eine Trübung der Brille, die er im Gesicht trägt – vor allem des rechten Glases – verschärft. Die Richtung seines Blicks ist damit unkenntlich gemacht, und der Effekt der Dissoziation zwischen Auge und Schreiben verschärft. Vergleicht man den Druck im Katalog mit dem Originalentwurf (Abb. 13), so zeigt sich, dass die Trübung

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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



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

---

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

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

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

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

---

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

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

### **Exkurs: Raster, Körper, Papier**

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

---

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



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



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



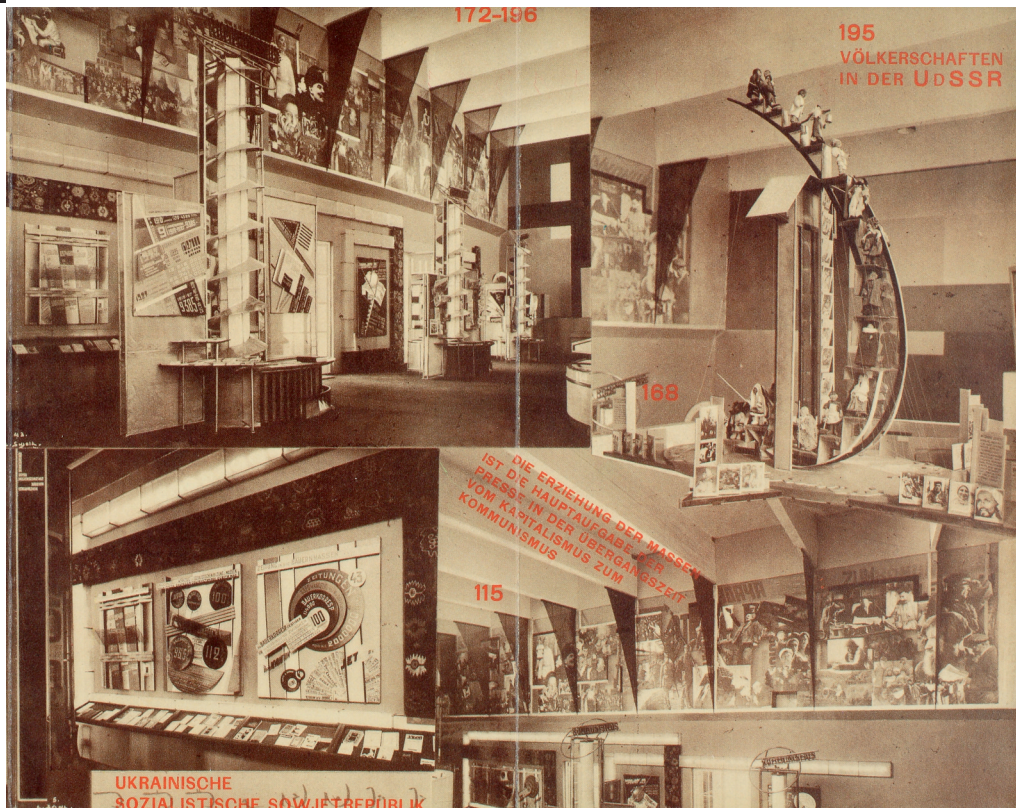
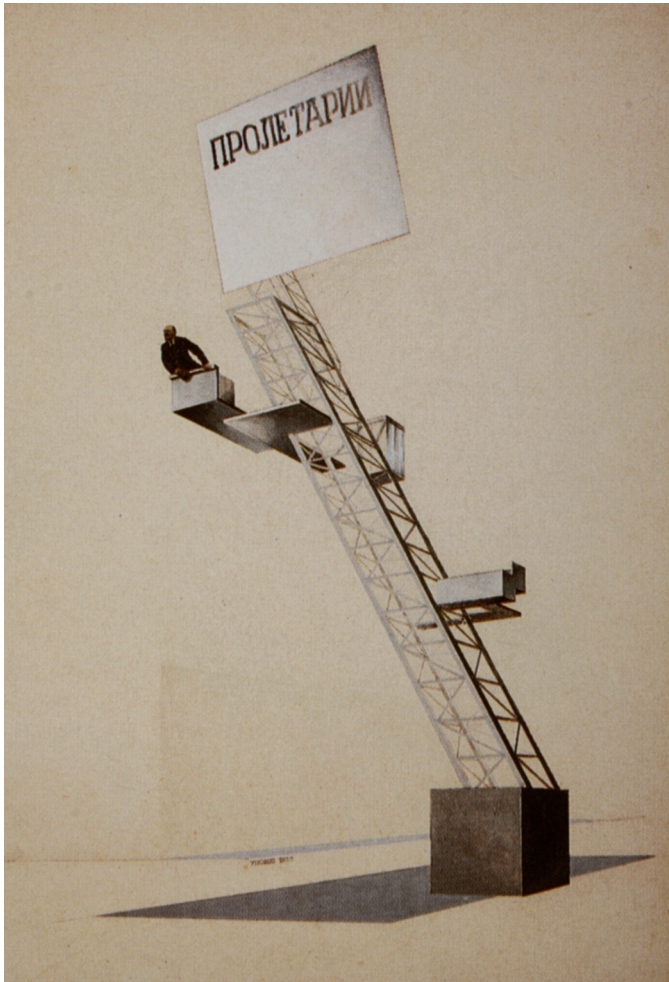


Abb. 3 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



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



---

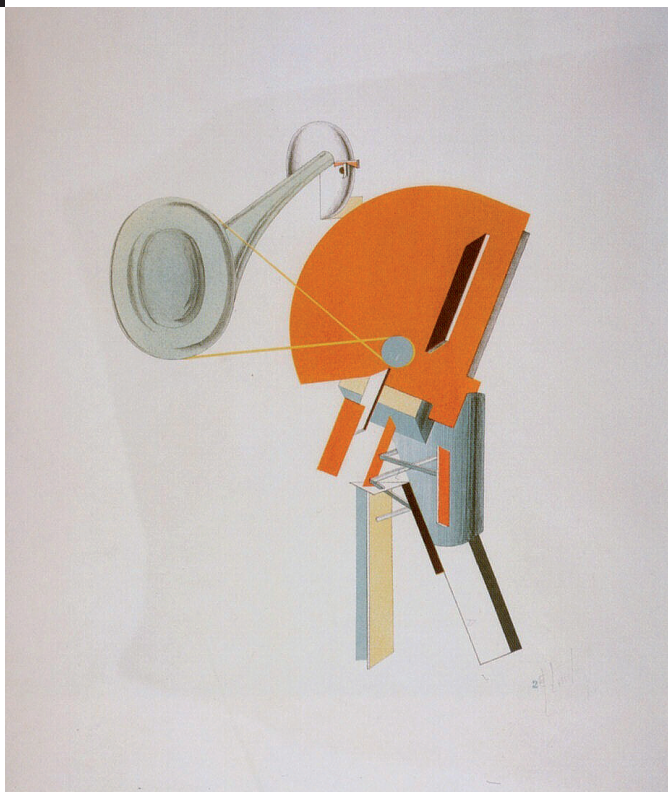
**Abb. 5** El' Lissickij: *Lenin-Tribüne*, 1928, Gouache, Bleistift, Tinte und Collage, 63,5 x 48 cm, Staatliche Tref'akov Galerie, Moskau.



---

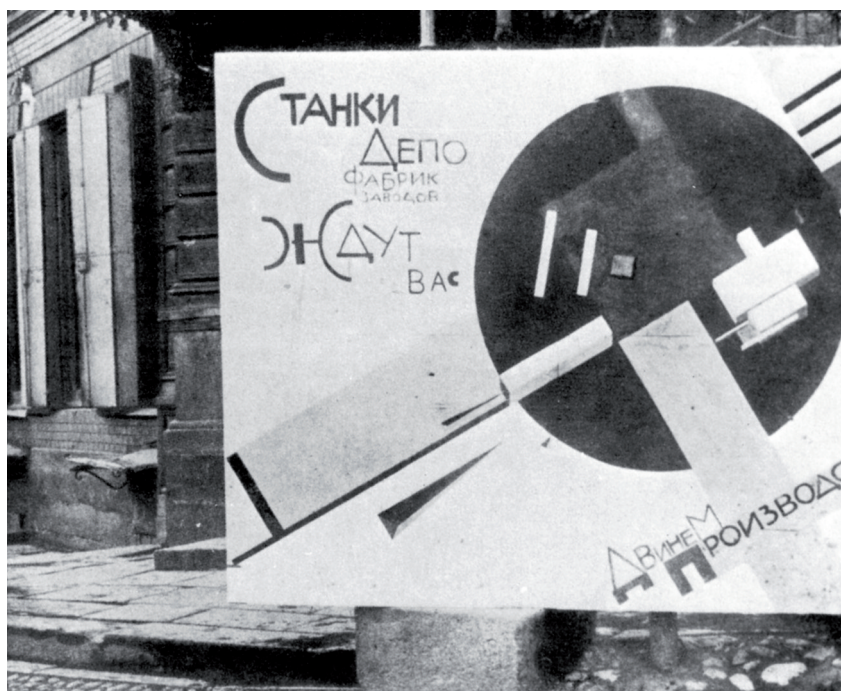
**Abb. 6** Grigorij Petrovič Goldstejn: Fotografie vom 05. Mai, 1920.



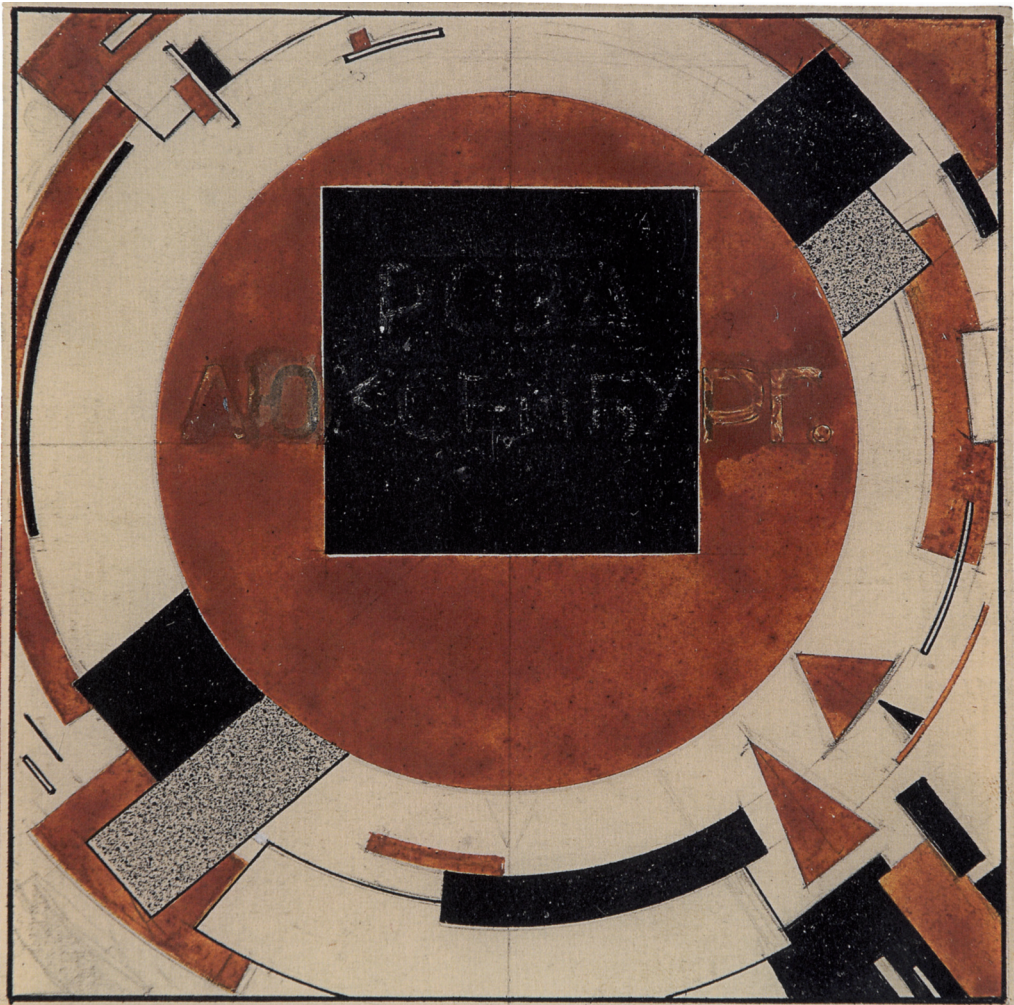


**Abb. 7** El' Lissickij: *Der Ansager*, Seite 2 aus: *Figurinen. Die Plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau „Sieg über die Sonne“*, 1923, Lithografie, 53,4 x 46,6 cm, Harvard University Art Museums (Busch-Reisinger Museum), Sammlung Frederic Wertham, Cambridge Massachusetts.

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

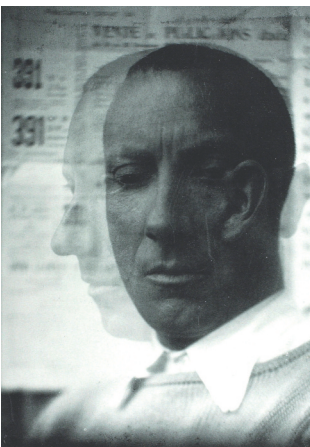






---

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



---

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



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

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

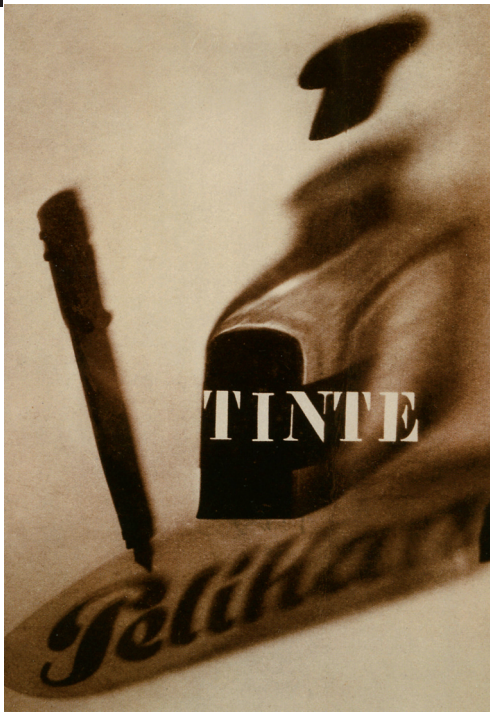




Abb. 12 El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



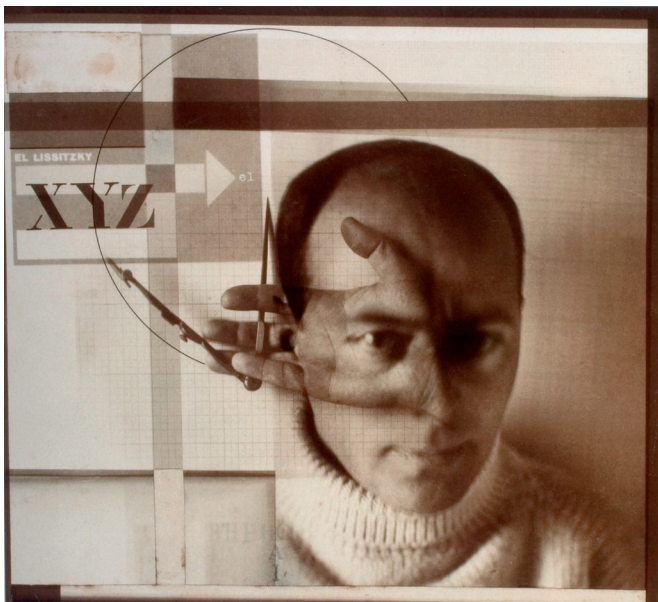




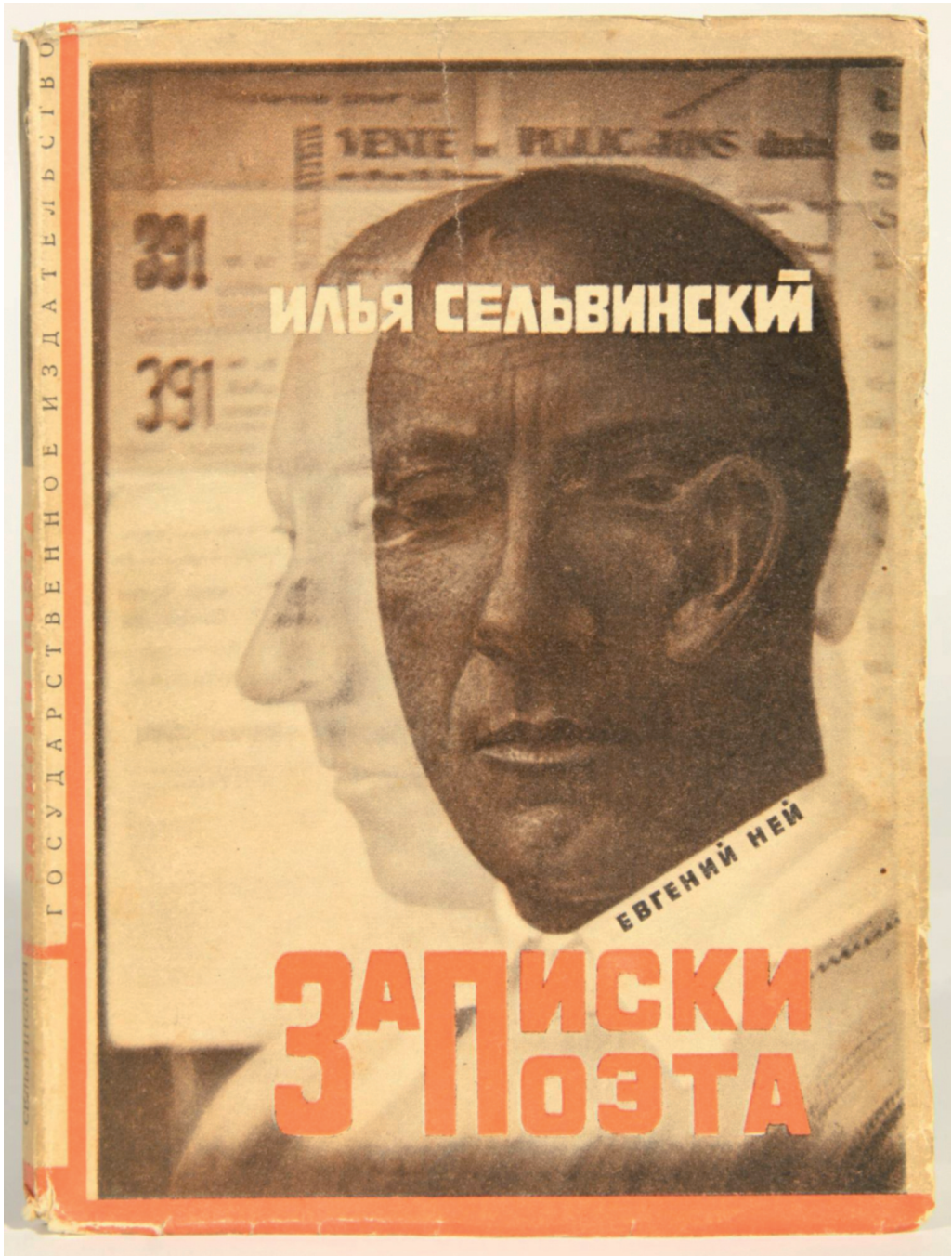
**Abb. 14** El' Lissickij: *Pelikan Tinte*, 1924, Fotogramm, 21,5 x 15,1 cm, Sammlung Manfred Heiting, Amsterdam.



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



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



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

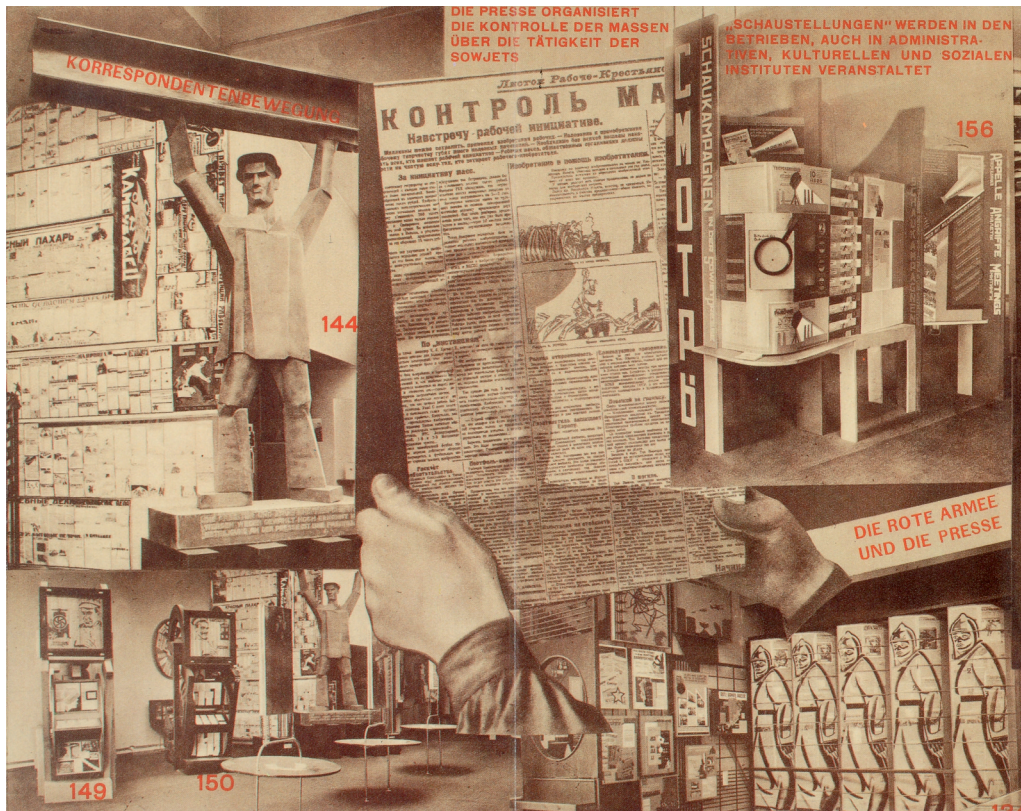




**Abb. 18** Caravaggio (Michelangelo Merisi): Heiliger Matthäus mit dem Engel, 1602, Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm, vormals Kaiser Friedrich-Museum Berlin (1945 zerstört).

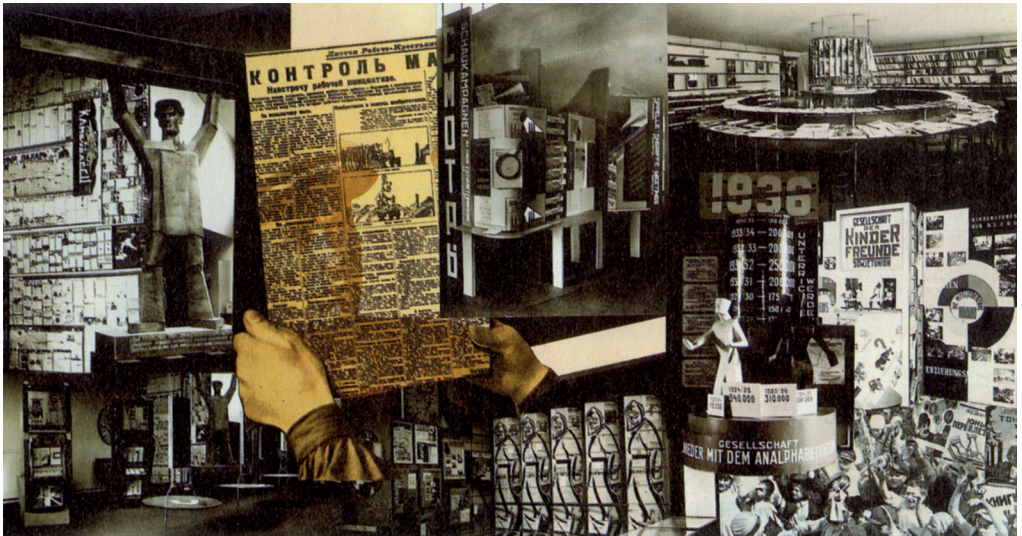


**Abb. 19** Rembrandt Harmensz van Rijn: Evangelist Matthäus wird vom Engel inspiriert, 1661, Öl auf Leinwand, 96 x 81 cm, Louvre Paris.

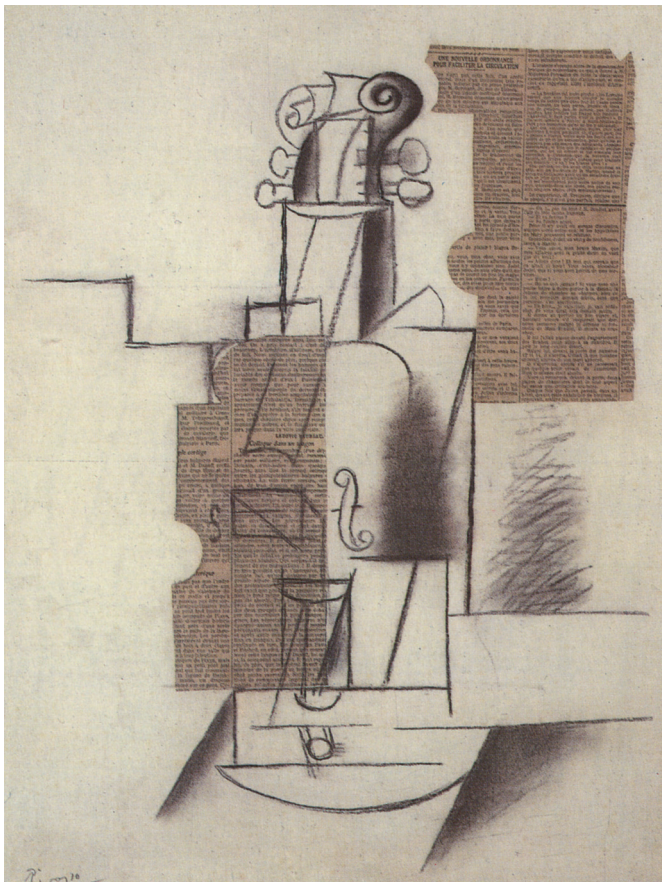


**Abb. 20** El' Lisickij: Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



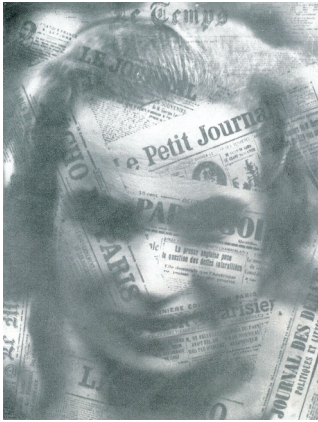


**Abb. 21** El' Lisickij: Entwurf zum *Pressa-Leporello*, 1928, Gouache, Papier, Foto, Collage, 30 x 57 cm, Grafische Sammlung, Museum Ludwig, Köln.



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





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



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



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

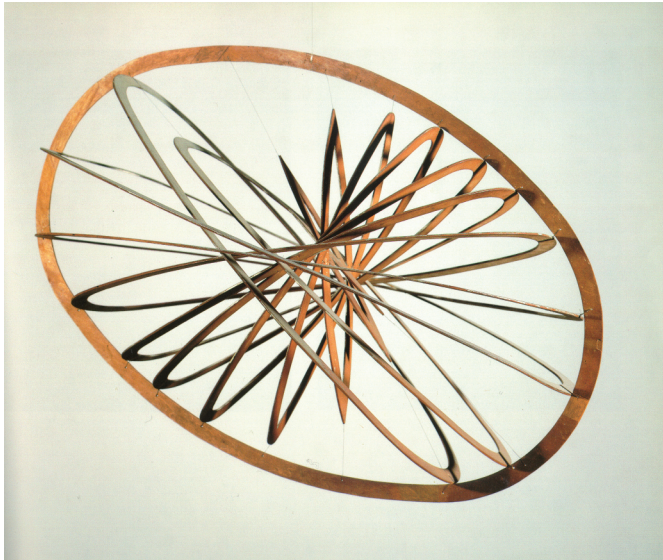


**Abb. 26** El' Lisickij; Leporello zum sowjetischen Pavillon auf der Pressa, Köln (Detail), 1928, Buchdruck, Sammlung Buchkunst, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.



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





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



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

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



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





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

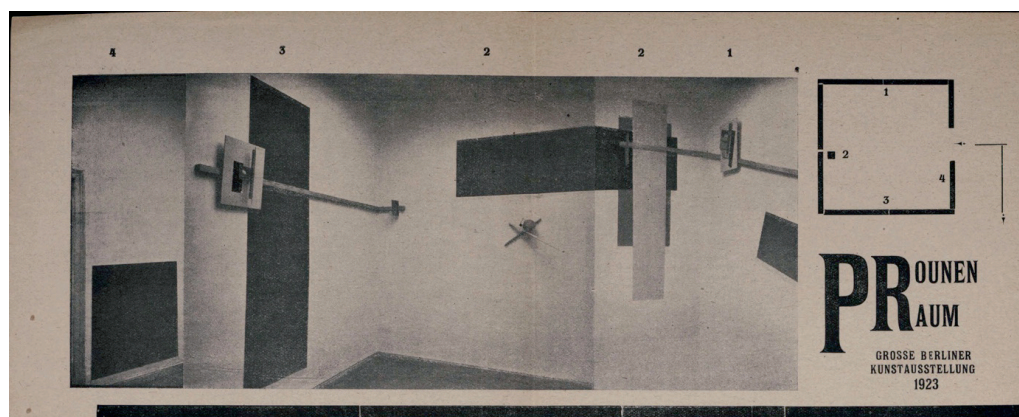


Abb. 33 Detail aus der Zeitschrift *G. Materialien zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1 (Juli 1923), unpaginiert.

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

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

---

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

wurde, der die Fotografie als avancierteste Technologie der Bildgebung dient. Diese Disziplinierung wurde dabei meist als Agent einer bestimmten Kunstrichtung ausgelegt, nämlich des Konstruktivismus. So schreibt Werner Hofmann: „La disposition des formes porte la marque du constructivisme, elle est précise, claire et parfaitement transparent, et elle est le résultat d'un processus mécanique qui renonce l'écriture subjective du peintre.“<sup>119</sup> Tatsächlich liegt eine solche Lesart nicht allzu weit von zeitgenössischen Beobachtungen, wie sie exemplarisch von Traugott Schalchers Charakterisierung aus dem Jahr 1928 abzulesen sind, der dem Porträt „kühle Überlegung, mathematische Spekulation, kombiniert mit geometrischem Mystizismus“<sup>120</sup> zuschreibt, obgleich letztere Hinweise – Spekulation und Mystizismus – mögen sie auch grobschlächtig und vage bleiben, vielleicht dennoch etwas treffen, das Hofmanns späte Kategorisierung etwas bequem abschirmt, um das Porträt einem leicht zirkulierenden Klischee des Konstruktivismus einzufügen. Neben dem Zirkel und dessen halb konstruiertem Kreis ist es vor allem auch das dem Bild unterlegte Raster, das als Hinweis für eine solche Deutung der Montage als Essenz einer konstruktivistischen Strenge genommen wurde. Das Millimeterpapier, das offensichtlich dem Bereich der architektonischen Planung, der Ingenieurszeichnung und sicher auch des typografischen Handwerks angehört – jeder Fall ein Dispositiv der Linie – und das nicht als übliches Material des Malers ausweisbar ist, verweist offenbar auf andere Künste. Beide Teile des Porträts – Hand und Kopf – wurden von Lisickij zuvor als selbstständige Werke ausgeführt.<sup>121</sup> Und in beiden Fällen wurde das Millimeterpapier als Hintergrund unterlegt, das sich im Fall der Selbstdarstellung mit den feinen vertikalen Linien des Strickpullovers, dessen Rollkragen sich über Lisickijs Hals zieht, verbindet, um den Körper so ganz mit ihm zu vernähen. Die links oben eingeführten, schablonierten Buchstaben XYZ<sup>122</sup> wurden vor diesem Hintergrund unter anderem als Referenzen auf ein dreidimensionales Koordinatensystem bestimmt.<sup>123</sup> Sie sind im Bild aber sicher auch in Verbindung mit Lisickijs darüber stehendem Namen gesetzt, der genau genommen zweimal auf der Fotografie vorkommt.

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

---

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



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

Die Verkürzung von Lisickijs Namen zu einem einsilbigen Laut<sup>124</sup> enthält aber auch eine biografische Narration, die seine Begegnung mit Malevič als Katalysator angibt. Die Silbe *el* (die nur grafisch, aber nicht akustisch von einem einzigen Buchstaben zu unterscheiden ist<sup>125</sup>) ist also nicht Anzeichen einer Verkürzung oder Ökonomisierung, sondern ein Hinweis auf die genealogische Herkunft des Künstlers als Autor. Lisickijs neuer Vorname ist Ausschnitt eines transrationalen Lautgedichts, das einerseits die Verbindung des Suprematismus mit Velimir Hlebnikovs Poesie angibt, und damit zugleich Lisickijs eigene mit einem Kollektiv, das zwischen 1919 und 1920 den Namen *Unovis* trägt, dessen Almanach, *Unovis Nr. 1*, Lisickij 1920 in seiner Vitebsker Druckwerkstatt mit primitiven Mitteln und vor allem einer Schreibmaschine herstellt, womit er auch hier seinen neuen Vornamen schreibt. Lisickijs Auslöschung des eigenen Vornamens geht auf ein Lautgedicht zurück, das zugleich die ersten Worte von Malevičs *Zu den Neuen Systemen der Kunst* (1919) bildet.<sup>126</sup>

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

133 Hofmann 1986, S. 44. 134 Ebd.

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

---

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

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

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

---

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



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

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

---

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

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

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

---

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

Zugriff zu übergeben, weil sie tastbares Ding wird. Die Möglichkeit zeigt vielmehr eine phantasmatische Futurität an, in der sich Schrift von ihrer trägen Materialität löst: Code und Signal.<sup>156</sup> 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).