

Nach der Konstruktion

Um diese Vermutung fundieren zu können, die hier beinahe nur am losen Faden einer direkten Lektüre von Bildern hängt, scheint es mir notwendig, Lisickijs Theoretisierungen einer Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert genauer in den Blick zu nehmen. Ich muss dazu einige Jahre in Lisickijs Karriere zurückgehen, um diese in ihrer historischen Genese genauer verfolgen zu können. Wir konnten kursorisch bei der Lektüre von Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 sehen, dass seine Produktion während dieser Zeit strukturell zwischen zwei kulturellen und politischen Kontexten steht: Russland und Europa; ein Problem, das letztlich auch die *Pressa* selbst betrifft. Diese Zwischenstellung ist einerseits eng mit Lisickijs Biografie verknüpft. Er absolviert, weil ihm als Jude der Zugang zu den entsprechenden Hochschulen in Russland verwehrt ist, seine Ausbildung zum Architekten in Darmstadt. Sein zweiter Aufenthalt in Deutschland sowie, darauffolgend sein Aufenthalt in der Schweiz, zu Beginn der 1920er Jahre, stellen dabei den Zeitrahmen für die meisten der grundlegenden Texte Lisickijs und sie bestimmen auch die Orte der Veröffentlichung oder ihres Vortrags. In vielen Fällen – und dies zeigt sicherlich bereits eine gewisse Ferne zu dem an, was sich mit der *Pressa* in Lisickijs Werk ereignet – beschäftigen sich diese Texte mit der Bestimmung einer Tendenz innerhalb der Kunst, die er, einem starken Interesse von Außen entgegenkommend, mit dem Wort Konstruktivismus verbindet, ein Begriff, der kurz zuvor am INChUK in Moskau von einer kleinen Gruppe von Künstlern konturiert wurde.²²⁵ Wenn sein Werk, wie wir haben darauf mehrfach hingewiesen, einerseits ohne den Kontakt mit Malevičs Suprematismus in Vitesbsk undenkbar ist, so ist es gleichzeitig der vor diesem Hintergrund schwierige Versuch einer Identifikation mit dem Konstruktivismus, der die Ausrichtung seiner ästhetischen Überlegungen der 1920er Jahre grundlegend bestimmt.

Ich werde deshalb zu Beginn versuchen zu umreißen, wie genau sich dieses Verhältnis zum Konstruktivismus artikuliert. Um dies einschätzen zu können, sind vor allem zwei Texte von Relevanz: zum einen ein Manifest, das Lisickij signiert und das den Titel *K.I. Internationale konstruktivistische schöpferische Arbeitsgemeinschaft* trägt. Es wird in der Nummer 8 der Zeitschrift *De Stijl*, 1922 mehrsprachig abgedruckt; und es geht auf einen im selben Jahr in Weimar stattfindenden Kongress zurück.²²⁶ Das Manifest ist daneben von Theo van Doesburg, Max Burchartz, Hans Richter und Karel Maes unterschrieben, wobei Lisickij als Vertreter Russlands wohl der einzige ist, der eine genaue Kenntnis der ursprünglichen Auslegung des Begriffs besessen hat. Denn am 23. September 1921 hält er einen Vortrag vor dem Publikum

225 Die meisten maßgeblichen Dokumente dieser Gruppe sind in englischer Übersetzung veröffentlicht in: Art Into Life 1990, S. 64 ff.; siehe auch die maßgeblichen Schriften: Gough 2005; Lodder 1983; Selim Han-Magomedov, INKhUK i rannij konstruktivizm, Moskau 1994. **226** Max Burchartz, Theo van Doesburg, El Lissitzky, Karel Maes und Hans Richter, K. I. Internationale konstruktivistische schöpferische Arbeitsgemeinschaft, in: De Stijl, Jahrgang 5, Vol. 8, S. 113–118; siehe für diesen Zusammenhang vor allem: Ausst. Kat. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927, Utopien für eine europäische Kultur, Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Halle: Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Stuttgart 1992.

der Konstruktivistischen Arbeitsgruppe in Moskau selbst. (Vier Vorträge sind geplant, werden aber, die Gründe dafür sind unklar, nicht realisiert.)²²⁷ Aleksej Gan zumindest schreibt, dass in jedem Fall Il'ja Ėrenburg, mit dem Lisickij unmittelbar darauf in Europa vor allem an einem Zeitschriftenprojekt zusammenarbeiten wird, „als er uns vor zwei Monaten verließ, eine große Anzahl an Materialien mit sich genommen hat: Fotografien unserer Arbeit, ein Notizbuch und viele genaue Eindrücke.“²²⁸ Hazanova gibt in *Sovetskaâ arhitektura pervyh let Oktâbrâ 1917-1925* sogar an, dass Lisickij selbst das Programm der Arbeitsgruppe sowie Fotografien ihrer Werke mit nach Europa genommen hätte.²²⁹ Die Ankündigung solcher Fotografien von Arbeiten der Konstruktivisten in der Zeitschrift *De Stijl* zwei Ausgaben zuvor, auch wenn sie anschließend nicht eingelöst wurde, könnte auf Lisickij als mögliche Quelle dieser Fotografien hinweisen.²³⁰

Ich möchte für unseren Zusammenhang nicht weiter auf die tatsächlich komplexen Manöver eingehen, die für die Formation dieser Allianzen zwischen russischen und europäischen Avantgarden im Ganzen entscheidend sind und die letztlich dazu beitragen, dem Begriff des Konstruktivismus in Europa eine gänzlich andere Auslegung zu bringen, als dies in Russland der Fall gewesen ist. Es kommt mir ebenfalls nicht darauf an, Lisickijs Auslegung des Konstruktivismus als falsch oder irreführend zu entlarven. Für sein eigenes Werk und seine weitere Entwicklung in den 1920er Jahren scheinen mir dagegen für den hier diskutierten Kontext vor allem zwei Punkte entscheidend: Zum Ersten grenzt das kurze Manifest in *De Stijl* das, was dort unter „konstruktivistisch“ verstanden ist, keinesfalls auf Produktionen ein, die, wie es zuvor die Konstruktivistische Arbeitsgruppe an INChUK getan hat die Malerei oder breiter gefasst das Bild, ausschließen.²³¹ Wie ist diese Inklusion erreicht und eingeführt? Zum ersten geschieht dies mit dem weiten Begriff der Gestaltung, der dort ins Zentrum rückt. Es heißt deshalb in dem kurzen Manifest unter der zentralen Rubrik, die bestimmten möchte, was unter Konstruktion verstanden werden soll: „Konstruktiv: Verwirklichung praktischer Aufgaben (einschließlich aller Problemstellungen der Gestaltung.)“²³² Gestaltung, wenn auch zuerst nur in Klammern gesetzt, umreißt also ein Feld künstlerischer Produktion, das der Engführung des Konstruktivismus entgeht, der sich als Ablehnung der zweidimensionalen und damit tentativ immer repräsentationalen Fläche konturiert. Zweitens setzt das Manifest, und dies hängt mit der möglichen Inklusion der Repräsentation unmittelbar zu-

227 Der Vortrag trägt den Titel: *Prounen: zu einer Überwindung der Kunst (Prouny: V Preodoloenii iskusstva)*. Der Begriff *Proun* bedeutet ausgeschrieben wohl *Projekt zur Affirmation des Neuen (Proekt utverzhdenniia novogo)*. Auf diesen Vortrag gehen die vielen Versionen seines Textes *Proun* zurück. Der Vortrag wurde von John Bowlts ins Englische übersetzt: El Lissitzky, *Prouns: Towards the Defeat of Art*, in: El Lissitzky, Köln: Galerie Gmurzynska, Köln 1976, S. 60-72. Die deutsche Übersetzung von Lissitzky-Küppers lautet: El Lissitzky, *Proun*, in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 21-34. Zu den übrigen Versionen, die auf diesen Vortrag zurückgehen, siehe: Lissitzky 1987, S. 53-54; 59-61; 153 Fußnote 42. **228** Aleksej Gan, *Konstruktivism*, Twer 1922, S. 69. **229** Vgl. V. Hazanova, *Sovetskaâ arhitektura pervyh let Oktâbrâ 1917-1925*, Moskau 1970, S. 196, Fußnote 8. Der Autor gibt dafür keine weiteren Quellen an. Christina Lodder zitiert diese Angaben, stellt sie aber ebenfalls als genaue Quelle infrage. (Vgl. Lodder 1983, S. 227). **230** Vgl. *De Stijl*, Jahrgang 5, Vol. 6, S. 68. **231** Ich verkürze die Sache hier sicherlich. Maria Gough gibt eine sehr detaillierte Ansicht der Diskussionen wieder, deren Inhalt sie gerade nicht auf ein Programm der *Konstruktivistischen Arbeitsgruppe* reduzierten möchte (auch wenn solche Programme existiert haben.) Sie differenziert viel eher fünf Positionen, die, wie sie meint, nicht, oder nur bedingt, kompatibel sind. (Vgl. Gough 2005, S. 39-59). Wenn man sich dennoch das unterzeichnete Programm ansieht, dann ist dieser Ausschluss bildlicher Repräsentation wohl doch der gemeinsame Nenner, auf den sich die Teilnehmer zumindest im Kompromiss einigen konnten. **232** K. I. 1922, S. 113.

sammen, das Problem der Individualität in ein dialektisches Verhältnis zu seiner gleichzeitig angekündigten Aufhebung. Denn einerseits schreibt das Manifest sich eine Auflösung des Autors in kollektiven Arbeitszusammenhängen auf die Fahnen. Dieser Durchgang durch das Kollektiv wird aber auch als Erfüllung dieser Individualität selbst formuliert: „Einzelprodukte“, so das Manifest, sind zwar im Ganzen gesehen unbrauchbar, sie können aber dennoch in Betracht kommen, und zwar, wenn sie „Forderungen enthalten, die im realen Leben noch nicht ihre Erfüllung gefunden haben.“²³³ Das gestalterische „Einzelprodukt“ – letztlich ist damit nichts anderes als, oder eben *in extremis* das gemalte Bild gemeint – ist das Residuum des Bildes als Ort der Forderung. Dieses Residuum ist damit an eine bestimmte Artikulation von Geschichte geknüpft, die die Gegenwart auf eine Zukunft gespannt sieht. Ein solches Bild, das ist seine genuine Aufgabe, kann deshalb anzeigen, was in der Gegenwart unerfüllt bleibt, gerade weil es nicht als utilitäres Produkt hergestellt ist. Genauer: Die Repräsentation, als besondere Form der Gestaltung, ist eine Forderung von Dingen, für die es noch nicht einmal einen Bedarf gibt, weil nicht nur die Technik, das Material, sondern auch und vielleicht vor allem die Subjekte dafür fehlen. Der wohl befremdlichste Begriff des Manifests, der des „Schöpferischen“ – der symptomatisch in der französischen Version auch schlicht und behelfsmäßig mit Mondrians „néo-plastique“²³⁴ wiedergegeben ist – und der in diesem Zusammenhang die Spannung der Produktion auf eine solche Zukunft angibt, weil er von etwas spricht, das nicht ausschließlich als Lösung für ein vorhandenes Problem verstanden ist, gibt dabei im selben Zug dem Individuum selbst, dessen Intuition als Grundlage künstlerischer Produktion zwar abgeschafft werden soll – „kollektiv schöpferisch, statt einzeln intuitiv“²³⁵ –, einen wenn auch prekären Ort. Die Zukunft steht nicht einfach und ausschließlich im Zeichen der Auflösung des Individuums, sondern im Gegenteil, das Manifest schreckt vor diese Paradoxie nicht zurück, seiner eigentlichen Entfaltung: „Zur Entfaltung und vollkommenen Entwicklung unserer Individualität sind wir (und alle) gezwungen, die schöpferische Arbeit zu organisieren.“²³⁶ Die Individualität muss also in einem kollektiven Zwang negiert werden, um aber am Ende seine eigentliche Erfüllung zu erreichen. Vermittelt durch den Begriff der Gestaltung, die sich der Verengung einer auf utilitäre Dinge konzentrierenden Produktion entzieht, um so hinterrücks die Repräsentation als notwendige Form zu erlauben, wird also hier auch dem Künstler als für sich produzierende Einheit eine Nische gelassen, die, auf der einen Seite, marginal erscheinen mag. Auf der anderen ist dieser anachronistischen Produktion doch damit alles aufgelastet, was die Zukunft betrifft.

Verfolgt man Lisickijs weitere Texte, zeigt sich, dass die in dem elliptischen Manifest von mehreren Autoren vorgetragene Auslegung des Konstruktivismus keinesfalls als situativer Kompromiss missverstanden werden sollte. Sein zweiter programmatischer Vorschlag, in der ersten Nummer der von ihm zusammen mit Il'â Ęrenburg herausgegebenen Zeitschrift *Věšć* veröffentlicht, operiert entlang ähnlicher Ambiguitäten, die das Bild in eine komplexe Temporalität von Geschichtlichkeit spannen, von denen kurzfristig wäre, sie als schlichten Opportunismus, Aufweichung oder ein-

233 Ebd., S. 114. 234 Ebd., S. 116. 235 Ebd., S. 114. 236 Ebd., S. 114-115.

fache Korrumpierung eines differentiell dazu orthodoxen, harten Programms der *Konstruktivistischen Arbeitsgruppe* zu lesen. Tatsächlich geht Aleksej Gans abschließendes Kapitel seines Buches *Konstruktivism* (1922), das die Rezeption des Konstruktivismus im Westen noch im selben Jahr bereits umgehend kommentiert, auf Lisickijs und Ęrenburgs Unternehmen als Resultat eines Fehlers ein, der anderswo zu suchen sei: „Der grundlegende Fehler der Genossen Ęrenburg und Lisickij besteht darin, dass sie sich nicht von der Kunst lösen können.“²³⁷

Sicherlich können Lisickijs zwiespältige Informationen verantwortlich dafür gemacht werden, dass der russische Konstruktivismus im Westen vor allem als künstlerische Bewegung missverstanden wurde; Gans Kommentar ist eine frühe Beschwerde dagegen. Dieses Problem ist jedoch weitaus tiefer anzusetzen. Denn der die Zeitschrift *Vešč'* eröffnende Text *Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen* (*Blokada Rossii zakončetsä*) stellt die Herausgeber selbst nicht als Vertreter, sondern als historische Nachfolger des Konstruktivismus vor.²³⁸ Denn sie stellen den avantgardistischen Versuch, die Kunst selbst abzuschaffen, als bereits obsoleten Irrtum dar. Das von Gan als individuelles Problem Lisickijs und Ęrenburgs beschriebene Faktum – eben, sich nicht von der Kunst lösen zu können – wird hier also historisch begründet, und noch mehr, nicht als regressiv, sondern als avancierte Position charakterisiert. Der Text erklärt deshalb: „Ebenso lächerlich und naiv ist es, heute noch ‚Puschkin über Bord werfen zu wollen‘. Im Fluss der Formen gibt es verbindende Gesetze, und die Meister der Neuzeit fürchten die klassischen Vorbilder nicht. An Puschkin und Poussin kann man lernen, nicht etwa, wie erstarrte Formen zu beleben sind, sondern die ewigen Gesetze der Klarheit, der Ökonomie, und der Gesetzmäßigkeit.“²³⁹

Lisickij und Ęrenburg sehen also das Erbe des Konstruktivismus bereits als Tendenz einer Vergangenheit. Sie zollen ihm durch den ihrer Zeitschrift den Titel gebenden Begriff sicherlich Tribut, das von Kunstwerken als besonderer Klasse von Objekten nicht mehr sprechen mag, sondern sie in deren Allgemeinheit inkludiert. Aber dieses Tribut verkehrt zugleich die Vorzeichen: Letztlich ist es nicht, wie Gan es zumindest formuliert, die Abschaffung der Kunst durch Kriterien von Außen – Rationalität und Ökonomie –, die hier auf dem Spiel steht. Denn, so Ęrenburg und Lisickij, die Kunst selbst enthält diese Gesetze. Damit ist umgekehrt eher eine bestimmte Form der Expansion der Kunst ermöglicht. Die vorgeschlagene Kategorie des Gegenstands mag sich so sicherlich dem System der Künste entziehen. Es lässt dessen Grenzen soweit porös werden, dass auch „Beispiele aus der Industrie, neue Erfindungen, Umgangs- und Zeitungssprache [und] sportive Gebärden“ als Orte der Kunst verstanden werden können. Um dieser Kategorie zu entsprechen, müssen aber alte Kunstformen nicht notwendig abgeschafft werden. Auch „Dichtung, plastische Form und Schauspiel sind unentbehrliche Gegenstände.“²⁴⁰

Der in derselben Ausgabe von Lisickij unter dem Pseudonym Ulen veröffentlichte Text – *Die Ausstellungen in Russland* – zeichnet den Konstruktivismus, wie er sich

237 Gan 1922, S. 69. 238 El' Lisickij und Il' Ęrenburg, *Blokada Rossii zakončetsä*, in: *Vešč'* Objekt Gegenstand, Nr. 1–2 (März–April 1922), S. 1–5; *Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen*, in: *Lisitzky-Küppers* 1967, S. 344–346. Reprint der Ausgaben der Zeitschrift: *Lisitzky / Ehrenburg* (1922) 1993. 239 *Lisitzky / Ehrenburg* 1993, S. 2. 240 *Ebd.*, S. 3.

in der Ausstellung *OBMOCHU* 1921 gezeigt hat, ebenfalls als zumindest noch unentschiedenes Phänomen aus, das „zwischen der Technik des Ingenieurs und der ziellosen Zweckmäßigkeit der Kunst hin und her schwankend“ sei.²⁴¹ Und er setzt hier ebenfalls nicht auf eine Auflösung dieser Paralyse zu Gunsten eines technologischen Determinismus, sondern zugunsten der Kunst selbst. Vor diesem Hintergrund gibt er hier, erklärt allenfalls durch elliptische Hinweise, dem Suprematismus der Gruppe *Unovis* den Vorzug, eine Gruppe die im Gegensatz zu dieser paralytischen Bewegung des Konstruktivismus „die Probleme in der Tiefe“ angreift. „Sie kennt die Grenzen der Wissenschaft [...]. Sie weiß, was man in der Kunst wissen kann und muss und wo jenes [...] beginnt, das uns mit der unerbittlichen Kraft des Mondsüchtigen zum erforderlichen Ziele führt.“ Die Malerei, die Malevič zu diesem Zeitpunkt innerhalb des Suprematismus immer noch als entscheidendes Propädeutikum unterrichtet, ist deshalb nicht als obsolet verstanden: „Auf diese Weise tritt hier die Malkunst als Vorübung auf dem Weg zur organisierten Teilnahme am Leben auf und ihr Studium ist für den Lernenden nicht mehr mit dem Zwang verbunden, durchaus Kunstmaler zu werden.“²⁴² Die Vorübung der Malerei, die den Studenten gleichzeitig davon entbindet, Kunstmaler zu werden, konturiert sich hier als etwas, was sicherlich Lisickijs eigene Praxis der Zeit bestimmt. Seine *Prounen*, die noch Malerei sind, die sich aber auf andere, ihr noch unbekannte Verwendungen ihrer Kompositionen öffnen, wären sicherlich eine solche Vorübung. Die Malerei stellt sich als bildnerische Praxis aber auch als etwas dar, das für die historische Situation der Kunst im Ganzen entscheidend bleibt. Die „Vorübung auf dem Weg“, von der Lisickij hier spricht, wird als etwas charakterisiert, das wie die „Forderung des Einzelprodukts“ ungeschlossen ist. Ihre gestalterischen Mittel selbst, wie ihre Art und Weise der Produktion, stehen dabei in einem Widerspruch zu dem, was sie anzeigen. Dieser Widerspruch zeigt sich als Effekt der historischen Situation; Lisickij betont dies unablässig. Die Produktionsweise der Malerei, per Hand im Studio, entspricht nicht den Forderungen einer sozialistischen Gegenwart. Sie nimmt so eine konjunktivische Existenz an, die sie von ihrer Zeit und ihrer Materialität spaltet: Der Zeitpunkt ihrer Lesbarkeit, ihre Kraft und ihr Gehalt liegen also nicht ausschließlich in der Gegenwart. Sie ist damit als etwas charakterisiert, das der Gegenwart entrinnt, gerade weil sie eine strukturierte, begrenzte Fläche ist, die – diese Annahme scheint mir damit unauflöslich verbunden – nicht auf ihre tautologische, singuläre Materialität reduzierbar ist, sondern die ihre eigene Materialität verdoppelt, eine Materialität, die Bilder und Zeichen emanieren. Aus diesem Grund ist ihr Zweck nicht finit. Sie lässt sich nicht verbrauchen wie ein Produkt und sie lässt sich nicht gebrauchen wie ein Werkzeug.

Sicherlich kann man sagen, dass Lisickij es hier im Unklaren belässt, ob diese malerischen Vorübungen zu jeder Zeit notwendig bleiben. Es könnte sein, dass nicht. Im Moment jedoch scheint es der Fall zu sein: Sein Internationaler Konstruktivismus schließt sie ein. Das programmatische Editorial von *Vešč'* scheint ihre Notwendigkeit sogar eher zu verabsolutieren, und zwar weil sich dort die Zukunft nicht mehr allein

²⁴¹ Ebd., S. 19. El Lissitzky (Ulen), Die Ausstellungen in Russland, in: *Vešč' Objekt Gegenstand*, Nr. 1-2 (März-April 1922), S. 18-19; wiederabgedruckt in: Lissitzky / Ehrenburg (1922) 1993, S. 18-19, hier S. 19. ²⁴² Ebd.

durch die Abschaffung alter Produktionsformen der Kunst auszeichnet. Es ist hier die Vergangenheit der Kunst selbst – Puschkin und Poussin –, in der bereits eingelassen ist, was im Kern an den schnell dahingesagten Floskeln der Umgangssprache, Gebärden der Sportarenen und anderen Maschinen der Gegenwart ökonomisch ist. Die Lehren der Ökonomie sind aus der Kunst zu ziehen und nicht aus anderen epistemischen Feldern, am wenigsten vielleicht aus den Wirtschaftswissenschaften. Ihre Formen sind unentbehrlich geworden, weil es in ihrem Fluss verbindende Gesetze gibt. Im Kern tragen seine Formulierungen um 1922 deshalb nicht nur eine Spannung auf eine noch nicht eingelöste Zukunft in sich, die umgekehrt alte, regressive Formen der Kunstproduktion nicht nur zulässig, sondern notwendig macht. Sie zeigen zugleich eine Perspektive an, aus der betrachtet, eine solche Spannung der Geschichte, die sich als teleologische Progression erzählt, eventuell nachlässt und am Ende zerfallen könnte. Denn wenn es verbindende Gesetze im Fluss der Formen gibt, dann blitzen darin a-chrone Momente auf, durch die das Kunstwerk, das sich zwar mit allen Formen menschlicher Produktion analogisiert und deshalb jenseits bestimmter Arten und Weisen der Herstellung aufgefunden werden kann, aus seiner historischen Relativität entlassen ist.

Rekurs: Selbstporträt, 1924

Die Extrakte aus dieser Theorie eines Konstruktivismus ermöglichen uns einige Präzisionen zu den Überlegungen, die wir zuvor in Bezug auf Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 angestellt haben: Was ich vielleicht voreilig und zu ausschließlich als exoterischen Gehalt von Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 bezeichnet habe, ein Gehalt, der sich an der Oberfläche durch lose Referenzen auf eine konstruktivistische Position einführt, ist also vor allem in Bezug zu Lisickijs dezidiert als international verstandener Flexion dieser konstruktivistischen Position gesetzt. Der Gehalt ist also innerhalb einer disparaten Gemeinschaft, die sowohl De Stijl Mitglieder wie Dadaisten einschließt, formuliert. Durch einen solchen Blickpunkt wird der im Selbstporträt verborgene esoterische Gehalt – der, wie ich zu zeigen versucht habe, von Lisickijs Kontakt mit dem Suprematismus spricht – auf seinen exoterischen beziehbar. Denn der Suprematismus, seine Zeichen und die mit ihnen verbundenen Operationen, die, in Kraft gesetzt durch die neuen Mittel des Fotogramms und der Montage, die Ratio und Präzision der konstruktivistischen Embleme deformieren, ist nicht ausschließlich als antagonistische Kraft ins Bild gefügt. Das Porträt zeigt, wenn wir dem Skizzierten folgen, deshalb vielleicht weniger einen klandestinen Kampf, bei dem die Konstruktion, die Geometrie und das ihr verbundene cartesianische Subjekt auf dem Spiel steht. Der Suprematismus stellt nicht einfach das Gegenteil, sondern den Grund und die Bedingung. Die vorhergegangenen Vorübungen in der Malerei, und damit letztlich die regressive Bildform selbst, die hier, trotz allem, praktiziert und gleichzeitig im Akt der Herstellung – Zirkel auf Papier – gezeigt wird, sind nicht nur, worauf dieser Konstruktivismus als historische Vergangenheit basiert, um sie, in einem nächsten Schritt, hinter sich zu lassen: Die Regressivität des Suprematismus zeigt sich als essentielle Bedingung einer bestimmten Form von Konstruktion, die notorisch eine Zukunft plant. Die „unerbittliche

Kraft des Mondsüchtigen“, die Lisickij angesichts der seiner Meinung nach doch schwankenden Konstruktionen der OBMOCHU heraufbeschwört, die ihre ästhetischen Altlasten implizit zulassen müssen aber nicht explizit entfesseln können, steht so also zum einen für eine Form von Regression im Angesicht einer voranschreitenden Geschichte: das Bild als Einzelprodukt eines Autors statt der kollektiven, objektivierbaren Konstruktion. Dieser Regress kann zugleich als einer beschrieben werden, der die Materialität der Konstruktion selbst befällt, sie de-realisiert, unklar werden lässt und letztlich schwächt. An deren Grund liegen Lisickijs perspektivierte Papiere – Schicht auf Schicht – durch die das Licht fällt; das aber keinen Boden mehr erreicht. Der Sturz der Konstruktion in den Abgrund solcher Flächen ist jedoch nicht ihr Ende. Tatsächlich wäre Lisickijs Identifizierung mit dem Begriff des Konstruktiven ansonsten nur als Ironie auslegbar. Es scheint viel eher umgekehrt so, dass die abgründige Fläche der Konstruktion etwas geben kann was ihr ansonsten notwendig fehlt.

Nach der Konstruktion II

Malevičs *Schwarzes Quadrat* spielt in Lisickijs Entfaltung eines solchen auf den ersten Blick sicherlich idiosynkratischen Konstruktivismus deshalb kaum ausschließlich die Rolle einer zu überwindenden Endfigur. Es stellt vor allem nicht eine materiell verschlossene Fläche dar, mit der die Malerei sich abschafft, weil sie sich der Tautologie des Materials übergeben hat, das den Blick seiner BetrachterInnen an sich abgleiten lässt; eine Malerei, in der nichts mehr gesehen werden kann, und die nur als sie selbst erscheint.²⁴³ Drei Jahre zuvor, als Lisickij am 23. September 1921 in Moskau am INChUK einen Vortrag hält, wird nämlich eine vielfach kompliziertere Artikulation von Malevičs Malerei deutlich, von der sich Lisickij einerseits distanziert, die er aber zugleich nicht gegen eine Praxis ausspielt, in der diese selbst keine Rolle mehr spielt.

Tatsächlich figuriert, wenn wir einem reproduzierten Diagramm folgen, das Lisickij allem Anschein nach während dieses Vortags im INChUK verwendet hat, das *Schwarze Quadrat* innerhalb seiner dort vorgetragenen Exposition im Zentrum. Dabei ist es von zwei Polen – links und rechts davon – bestimmt, die, wie es scheint, vorderhand als historische gekennzeichnet sind: eine *Malerische Kultur*, links, und eine *Materielle Kultur*, rechts.²⁴⁴ Das Diagramm zeigt dabei, man ist versucht zu sagen,

243 Magdalena Nieslony hat eine solche Lesart des *Quadrats* zu Recht als verzeichnend kritisiert (vgl. Magdalena Nieslony, Bedeutungen des Suprematismus. Text und Bild im Œuvre von Kazimir Malevič, in: Eva Ehninger und Magdalena Nieslony (Hrsg.), *Theorie im Quadrat, Potential und Potenzierung künstlerischer Theorie*, Bern, Berlin u. a. 2014, S. 63–86). Für eine solche Lesart steht letztlich auch Yve-Alain Bois: "Le carré serait un signifiant minimum, une unité minimale presque au sens phonématique du terme [...]. Et cela, parce qu'il est l'autre nom du cadre (quadrum) et que le cadre en sa fonction encadrante participe à une définition de chaque tableau." (Yve-Alain Bois, *Malevitch, le carré, le degré zéro*, in: *Macula* 1, 1976, S. 31). **244** Der Verbleib des Originalmanuskripts ist heute unbekannt. Ich beziehe mich hier auf die einzig mir bekannte Reproduktion des Diagramms in Lisitzky (1922c) 1967, S. 25. Es gibt keine Quellen, die belegen, in welcher Weise Lisickij das Diagramm im Vortrag selbst verwendet hat. Ich danke vor allem Peter Nisbet und John Bowlit für ihre Auskunft.