



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*El Lissitzky - PROUN*

Zur Logik der Form“

Verfasser

Fabian Ziegler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber

Besonderer Dank gilt Frau Dana Rosenthal für die Vermittlung des *Proun o.T.*
sowie *Sotheby's* Wien für die Einsicht relevanter Datenbanken.



„Der Weg ist das Schöpferische der Erfindung.“

El Lissitzky - 1920

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 9
2. El Lissitzky - PROUN	S. 11
3. Abstrakte Komposition 1919	S. 16
4. Zur Metagenese der UNOVIS	S. 24
5. Zur Expansion des suprematistischen Systems	S. 31
6. Axonometrie und Approximativität	S. 39
7. Proun 23 - Zur Logik der Form	S. 49
8. Reversibilität und Rezeption	S. 58
9. Zum Objektstatus	S. 72
10. Schlussteil	S. 80
I. Literaturverzeichnis	S. 83
II. Abbildungen	S. 93
III. Bildindex	S. 125
IV. Anhang	S. 129

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Frühphase der geometrisch-abstrakten ‚Gemälde‘ El Lissitzkys, eines Künstlers, der sich auf Grund der Pluralität seiner Wirkungsfelder und der Polyphonie seines Œuvres einer isolierten Betrachtung *a priori* zu entziehen scheint. Auf Grund der strukturellen Heterogenität der berücksichtigten Forschungsobjekte stellt diese Untersuchung eine asymmetrische Bewegung durch ein PROUN-Programm¹ dar, das als experimentelle Basis für seine gesamte Projektebene fungierte. Um den theoretischen und physischen Ebenen dieses Interessengebäudes gerecht zu werden, ist es notwendig, eine flexibilisierte Methodik zu entwickeln. Im Zentrum steht dabei das Medium der Malerei, das seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einen elementaren Statuswandel erfahren hat und speziell durch die Protagonisten der Russischen Avantgarde in seine funktionalen Grundeinheiten zerlegt wurde. Neben punktuellen ikonografischen Analysen und historischen Aktualisierungen soll jenes perspektivtheoretische Gerüst auf seine effektive Stabilität überprüft werden, das sich seit 1919 um das PROUN-Konzept formiert hat. Dieser Ansatz stellt gleichzeitig den Versuch dar, die strukturellen Paradigmen der ausgewählten Werke durch materialnahe Besprechungen sichtbar zu machen. Dabei geht es nicht zuletzt darum, ein Vokabular zu entwickeln, das es ermöglicht, zwischen dem abstrakten, stets im disziplinären Grenzbe- reich operierenden PROUN-System und dessen sensueller Rezeption zu vermitteln. Auf Grund der Tatsache, dass mehrere bisher unbekannte Prounen im Rahmen dieser Unter- suchung zum ersten Mal veröffentlicht werden und in den letzten Jahren neben weiteren Arbeiten auch eine relevante Korrespondenz zwischen Lissitzky und seinem ukraini- schen Mentor Kazimir Malevič wiederentdeckt wurden, bildet deren Systematisierung und Bewertung einen weiteren Schwerpunkt. Hinsichtlich der jüngeren Forschungs- resultate bietet es sich an, die für diesen Kontext relevanten Diskursebenen zusammenzu- führen und ihre zentralen Autoren - genannt seien an dieser Stelle Yve-Alain Bois, T.J. Clark sowie Peter Nisbet - in einem kompatiblen Textraum zu versammeln. Dass diese Arbeit in einem medienwissenschaftlichen Kontext entstanden ist und sich dabei nomi- nell ebenso auf kunsthistorischem Terrain bewegt, ist insofern eher dienlich als proble- matisch, da die intermedialen Experimente El Lissitzkys bereits in ihrem konzeptionel- len Kern einen medienanalytischen Ansatz verkörpern.

¹ Im Folgenden bezeichnet die Schreibweise *PROUN* Lissitzkys thematischen Gesamtkomplex, während *Proun* auf ein einzelnes Werk verweist.

Was die Struktur dieser Arbeit betrifft, so steht nach einem einführenden Kapitel zum PROUN-Begriff jene *Abstrakte Komposition* im Mittelpunkt, die als ungegenständlicher Prototyp die Schnittstelle zwischen Lissitzkys figurativen und antimimetischen Schaffensphasen markiert. Der folgende Abschnitt zu Metagenese gibt als historisch orientiertes Teilstück einen kommentierten Einblick in die Entstehungssituation der UNOVIS und untersucht neben der hierarchischen Positionierung El Lissitzkys Verhältnis zu dem Impulsfeld Malevič. Das Kapitel zur räumlichen Ausdehnung des suprematistischen Systems fragt sowohl nach den Expansionsmodalitäten der elementaren Grundform als auch nach der spezifischen Identität des sich allmählich entwickelnden PROUN-Vokabulars. Während die Ausführungen zur Axonometrie und Approximativität auf Lissitzkys perspektivtheoretischen Apparat zielen und die semiotische Dimension seiner prinzipiell mehrdeutigen Raumkonstellationen thematisieren, widmet sich das Kapitel zur Logik der Form der Strukturanalyse eines mehrteiligen Formthemas. Der Abschnitt zu Reversibilität und Rezeption konzentriert sich auf den von Bois akzentuierten „Statuswechsel vom Gemälde zum Dokument“² und fragt in diesem Zusammenhang nach der Funktion des PROUN-Konzepts als Wahrnehmungsmodell, das in einem Grenzbereich von ‚Desorientierung‘ und einer ‚regulativen Kybernetik‘ angesetzt wird. Das abschließende Kapitel thematisiert den Einfluss der Materialsensibilität Vladimir Tatlins und ist darum bemüht, die stoffliche Ebene der Prounen gegenüber ihrer rezeptionsspezifischen Tendenz zum Virtuellen zu rehabilitieren.

Im Hinblick auf die berücksichtigte Forschungsliteratur sind neben den bereits genannten Autoren die Ausführungen Gaßners, Hansen-Löves und Ingolds zu erwähnen, deren Studien ein theoretisch orientiertes Panorama für diese Untersuchungen bereitstellen, das mit Alexandra Shatskikh und Tatyana Goryacheva um zwei russische Kompetenzen erweitert wird. Ziel dieser Arbeit ist zum einen, die ikonografische Identität und Relativität von El Lissitzkys abstrakten Strukturmodellen zu konkretisieren und, zum anderen, die bild- bzw. objekttheoretischen Implikationen des PROUN-Systems an einer kritischen Besprechung ihrer Materialebene zu beteiligen.

² Vgl. Yves-Alain Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, S. 41ff., in: Hubertus Gaßner/Karlheinz Kopanski/Karin Stengel (Hg.), *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg 1992, S. 31-47.

2. El Lissitzky - PROUN

„Diesem Ding habe ich den selbstständigen Namen ‚Proun‘ gegeben. Wenn sein Leben erfüllt sein wird, und es wird sich sanft niederlegen in das Grab der Kunstgeschichte, dann wird dieser Begriff erst definiert werden.“³ 85 Jahre sind seit dieser Prognose Lasar Morduchowitsch Lisitzkijs vergangen, eines Künstlers, dessen unermüdlicher Erneuerungsdrang zunächst die Internationalisierung seines eigenen Namens zur Folge hatte.⁴ Ungeachtet der Tatsache, dass sich der theoretische Korpus seines Werks - wie bei kognitiven Reliquien üblich - mit der Zeit auf zahlreiche disziplinäre Kapellen und Krypten verteilt, stoßen mehrere Parameter seiner Aussage auf einen kategorischen Widerstand. Da seine Prounen das Schicksal zahlreicher abstrakter Werke der Moderne spiegeln und vorzugsweise aus dem Halbschatten des illustrativen Verweises berücksichtigt werden, müsste eine ambitionierte Auslegung dieses Zitats zunächst nach ihren Bestattungsmodalitäten fragen. Die ungleich bedeutsamere Frage, ob sich das Leben der Prounen bereits erfüllt hat, ist mit den funktionalen Analogien zu einer Einschätzung Dirk Baeckers bis auf weiteres zu verneinen: „Unsere Kultur wird sich von der Vernunft der Moderne noch weiter verabschieden und sich stattdessen mit einer Komplexität anfreunden, mit der man die Berührung suchen muss, ohne auf ein Verstehen rechnen zu können.“⁵ El Lissitzkys Prounen stellen und stellen dem Betrachter als strukturelle Mehrdeutigkeiten vergleichbare Komplexitätssituationen entgegen und mobilisieren ihn in einem dialektischen Wechselspiel von virtueller Erscheinung und physischer Präsenz. Angesichts dieser konkreten Lebenszeichen und ihrer potentiellen Aufgabenfelder ist das pädagogisch-therapeutische Potential dieser abstrakten Strukturmodelle weder endgültig identifiziert noch ausgeschöpft, und so erscheint es als lohnenswert, eine systematische Analyse jener polyvalenten Artefakte zu unternehmen, die sich der Gewalt des

³ El Lissitzky, „Aus einem Briefe - 1925“, S. 355, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.), *El Lissitzky - Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen Briefe Schriften*, Dresden 1967, S. 355, aus: *ABC - Beiträge zum Bauen*, Basel 1925, S. 355.

⁴ Lissitzky ersetzte seinen Vornamen durch jenes *El*, das möglicher Weise in Zusammenhang mit dem frühen UNOVIS-Schlachtruf *u-el-el'-ul-el-te-ka* steht. Vgl. Timothy J. Clark, *Farewell to an idea: episodes from a history of modernism*, New Haven, CN - London 1999, S. 226. Dass sich dieses Element im Russland des frühen 20. Jahrhunderts nicht nur in phonetischen Dimensionen erschöpfte, verdeutlicht etwa Chlebnikovs poetologischer Begriff der „El-Kraft“ und seine Variationen des *Liedes vom El*. Siehe dazu: Peter Urban (Hg.), *Velimir Chlebnikov. Poesie, Prosa, Schriften, Briefe*, Reinbek 1985, S. 156-168. Im Folgenden wird hier durchgehend die internationale Schreibweise verwendet. Alle anderen Namen folgen der Schreibweise der jeweils zitierten Literatur.

⁵ Dirk Baecker, Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, „Der Mensch wird neu formatiert“, FAZ.NET Feuilleton, URL: www.faz.net/s/RubCEB3712D41B64C3094E31BDC1446D18E/Doc~E875917D63CDA4DAAB16BA4F6B779A79C~ATpl~Ecommon~Scontent.html (04.09.2010).

nationalsozialistischen Terrors entziehen konnten.⁶

Während El Lissitzkys Projektvielfalt auf eine prinzipielle Universalität seines Ideenspektrums verweist, hinterlässt ein Überblick über die in den unterschiedlichsten Medien ausgeführten Prounen einen entschieden heterogenen Eindruck. Und wenn die jüngste umfassendere Publikation mit einer Einführung unter dem Titel „The Puzzle of El Lissitzky’s Artistic Identity“⁷ beginnt und dabei von einer „elusive identity“⁸ die Rede ist, so wird auch deutlich, dass die Transformation seiner Person in einen analysierbaren Forschungsgegenstand noch keineswegs zu einem Endpunkt gelangt ist. In seiner Funktion als internationaler Mediator, Repräsentant eines spezialisierten Konstruktivismus⁹ und als prominenter Vertreter der Moderne ist Lissitzky bereits früh aus dem Schatten der ‚Galionsfigur‘ Malevič getreten. Seine zentralen Stationen Witebsk 1919, Moskau 1921, Hannover 1923 und Moskau 1925 bilden den metro-provinziellen Rahmen für diese Untersuchung, wobei der Schwerpunkt auf jenem ersten Intervall liegt, in dem sich die Initiation und konzeptuelle Manifestation seines umfangreichen Werkprogramms ereignet hat.

Der Terminus PROUN ist ein von Lissitzky eingeführter Neologismus, der sich auf seine gesamte Projektebene bezieht und gemeinhin als Akronym für ‚PRO-UNovis‘ bewertet wird.¹⁰ Da dieser „Produktbegriff“¹¹ im *UNOVIS-Almanach Nr.1* ohne Erwähnung bleibt, ist anzunehmen, dass er seine abstrakt-geometrischen Arbeiten frühestens

⁶ Zahlreiche Arbeiten Lissitzkys - darunter auch das Abstrakte Kabinett in Hannover - wurden unter der Diktatur des Nationalsozialismus zerstört. Allein 1937 sind 24 seiner Werke als ‚Entartete Kunst‘ in deutschen Museen beschlagnahmt worden. Vgl. dazu: Paul O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 80, 88; Franz Roh, „Entartete“ Kunst. *Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962, S. 178, 182, 194, 197, 221; Ingeborg Prior, *Die geraubten Bilder. Die abenteuerliche Geschichte der Sophie Lissitzky-Küppers und ihrer Kunstsammlung*, Köln 2002.

⁷ Nancy Perloff, „The Puzzle of El Lissitzky’s Artistic Identity“, in: Dies. (Hg.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles 2003, S. 1-23.

⁸ Ebd., S. 1.

⁹ Seine Positionierung innerhalb des maßgeblich von Christina Lodder definierten Komplexes des historischen Konstruktivismus erfordert insofern eine gesonderte Betrachtung, als Lissitzky seine Formexperimente erst gegen 1925 auf utilitaristische Zielbereiche konzentrierte: „Lissitzky and the Moscow constructivists epitomized two parallel but somewhat divergent responses to the crisis of artistic values occasioned by the Russian Revolution.“ Christina Lodder, „El Lissitzky and the Export of Constructivism“, S. 30, in: Perloff 2003, S. 27-46. Für eine Differenzierung der konstruktivistischen Bewegungen siehe: Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven, CN (u.a.) 1983.

¹⁰ Vgl. Alexandra Schazkich, „UNOWIS: Brennpunkt einer neuen Welt“, S. 61f., in: Bettina-Martina Wolter (Hg.), *Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915 - 1932*, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt a. M. 1992, 57-69.

¹¹ Hans Belting verwendet diesen Ausdruck in Abgrenzung zu einem traditionellen, an mimetische Ideale gekoppelten Werkbegriff. Hans Belting, „Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne“, S. 79, in: Cornelia Klinger (Hg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004, S. 65-79.

ab der zweiten Jahreshälfte 1920 mit dieser Bezeichnung versehen hat.¹² Die von dem studierten Architekten auf der Basis des Suprematismus und unter Berücksichtigung der kubistischen Perspektivkritik entwickelten Raumkonstellationen sind dabei zu einem Zeitpunkt entstanden, zu dem sich der Großteil der jüngsten Künstlergeneration von dem Medium der Malerei zu distanzieren begann.

Einen grundlegenden und übergeordnet zu berücksichtigenden Aspekt stellt die Tatsache dar, dass es sich bei Lissitzkys Prounen nicht mehr um Gemälde im klassischen Sinn handelt, die als darstellende Sichtbarkeiten an die Tradition eines wie auch immer gearteten Repräsentationswillens geknüpft sind und sich in einem konservativen Bildbegriff konzentrieren liessen. Wie verschiedene Dokumente belegen, experimentierte Lissitzky bereits vor PROUN mit Begriffen wie ‚Ex-Bild‘ oder ‚Nichtgemälde‘ (Ekskartinas).¹³ Dieser von ihm fortwährend betonte Statuswechsel seiner Werke und die damit einhergehende Negation der Abbildungsfunktion bedingen gleichzeitig eine Verschiebung ihres Verhältnisses zum Realen: „und wir erkannten, daß das neue Gemälde, das aus uns wächst, nicht mehr länger ein Bild ist. Es beschreibt nichts, sondern es konstruiert Ausdehnungen, Flächen, Linien zu dem Zweck, ein System neuer Komposition der wirklichen Welt zu schaffen.“¹⁴ Im Hinblick auf das methodische Instrumentarium ist daher anzumerken, dass es von prinzipiellem Nutzen ist, ein objektsensibles Vokabular zu entwickeln, um dem Format monolithischer Bildbesprechungen zu entgehen.¹⁵

El Lissitzkys Prounen sind zwischen 1919 und 1926 in einem Zeitraum von etwa sieben Jahren entstanden, wobei die Anzahl der späteren - zwischen 1924 und 1926 fertiggestellten - Arbeiten deutlich zurückgeht.¹⁶ Sie bedingen als para-perspektivische Inkonsistenzen prinzipiell mehrdeutige Raumverhältnisse die häufig als ‚interstellare Terrassensysteme‘ in die prinzipielle Unendlichkeit eines imaginären Raumes integriert

¹² Vgl. Alexandra Shatskikh, „Lazar Markovich Lissitzky. Malevich and El Lissitzky - Leaders of UNOVIS“, S. 51, in: Evgenij N. Petrova (Hg.), *In Malevich's circle - confederates, students, followers in Russia 1920s-1950s*, Bad Breisig 2000, S. 45-51.

¹³ Vgl. Peter Nisbet, „El Lissitzky - eine Einführung“, S. 38, in: Norbert Nobis (Hg.), *El Lissitzky 1890-1941. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Berlin - Frankfurt a. M. 1988, S. 10-43.

¹⁴ El Lissitzky, „Die Überwindung der Kunst“ (1922), S. 71f., in: Nobis 1988, S. 70ff., aus: *Ringel* (Warschauer Literaturjournal), Heft 10, 1922, S. 32ff.

¹⁵ „Nicht die Beobachtungen sollen mit den Begriffen, sondern umgekehrt, die Begriffe mit den Beobachtungen zusammenstimmen.“ Nicolaj van der Meulen, *Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder*, Bonn 2002, S. 20.

¹⁶ So schreibt er bereits im März 1924 in einem Brief an seine Mutter: „In Paris möchte ich mit einer Essenz auftreten, wenn ich schon ausstelle. Es müßte fast einen retrospektiven Charakter haben, weil ich nicht weiß, was ich weiterhin Malerisches arbeiten werde.“ El Lissitzky, „Brief an seine Mutter - Orselina 21.03.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 39f.

sind. Im Hinblick auf die nach wie vor instabile Chronologie¹⁷ der Werke ist zunächst darauf hinzuweisen, dass sich die kunsthistorische Forschung auf bestimmte - an die jeweiligen Aufenthaltsorte angelehnten - Datierungsintervalle konzentriert, von denen speziell die Frühphase 1919/20 als überstrapazierter Zeitraum auszumachen ist und eine besondere Aufmerksamkeit erfordern wird.¹⁸

Was die obligatorische Schnittstelle der Prounen zur Architektur anbelangt, die zumeist mit der Assoziationsdimension des kosmischen Raumes kurzgeschlossen wird, ist eine gewisse Vorsicht angebracht, gerade wenn Lissitzky in seinem *Lebensfilm* zur neuen Realität vermerkt: „Die statische Architektur der Ägyptischen Pyramide ist überwunden: - unsere Architektur rollt, schwimmt, fliegt. Es kommt uns das Schweben, Schwingen entgegen.“¹⁹ Wie Clark zu Recht betont, steht der Großteil seiner Prounen in einem metaphorischen Verhältnis zu dieser Disziplin, auch wenn die frühesten Arbeiten mit Titeln wie *Stadt*, *Brücke* oder *Bogen* einen konkreten Projektbezug andeuten.²⁰ Obwohl Lissitzky prinzipiell darum bemüht war, die Frage nach dem Wesen seiner Werke unbeantwortet zu lassen - „Absolut definieren was Proun ist kann ich nicht [...]. Das ist doch eine alte Wahrheit, lieber Freund, wenn ich den von mir geschaffenen Begriff absolut definiert hätte, ich nicht meine ganze plastische Arbeit zustande bringen brauchte.“²¹ - finden sich in seinen Texten doch kontinuierlich Verweise auf eine Annäherung:

„Nachdem wir gesehen haben, daß der Inhalt unseres Bildes kein bildhafter mehr ist, daß es in Rotation geraten ist, auch wenn es [...] wie eine geographische Karte, wie ein Projekt, wie ein Spiegel mit seiner Reflektion an der Wand hängt - entschlossen wir uns, ihm einen entsprechenden Namen zu geben. Wir nannten es ‚PROUN‘.“²² „Proun ist die schöpferische Gestaltung (Beherrschung des Raumes) mittels der ökonomischen Konstruktion des umgewerteten Materials.“²³

¹⁷ Die von Alan C. Birnholz in den siebziger Jahren vorgeschlagenen Datierungskriterien sollen diesbezüglich auf ihre Praktikabilität überprüft werden. Siehe dazu: Alan C. Birnholz, „Notes on the Chronology of El Lissitzky's Proun Compositions“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 55, No. 2, September 1973, S. 437-439.

¹⁸ Vgl. dazu den Abschnitt zur Logik der Form (s.u.).

¹⁹ El Lissitzky, „Der Lebensfilm von El bis 1926“, S. 326, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 325f.

²⁰ Vgl. Clark 1999, S. 277. Für eine kritische Betrachtung der Lissitzky-Rezeption im Hinblick auf ‚dekonstruktivistische‘ Architekturen der ‚Postmoderne‘ siehe: Jörg C. Kirschenmann, „Lissitzky - der Umsteiger von der Malerei zur Architektur“, in: Victor Malsy (Hg.), *El Lissitzky. Konstrukteur, Denker, Pfeifenraucher, Kommunist*, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Mainz 1990, S. 68-79.

²¹ Lissitzky, „Aus einem Briefe - 1925“, a.a.O., S. 355.

²² El Lissitzky, „Proun“ (1921) (a), S. 28, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.), *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden 1977, S. 21-34, aus: *Russische Kunst*, Nr. 1, 1923. Dieser zentrale Text Lissitzkys wird im Folgenden aus zwei verschiedenen Fassungen zitiert, da sich ihre Übersetzungen gravierend voneinander unterscheiden.

²³ El Lissitzky, „Proun“ (1921) (b), S. 344, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 344f., aus: *Russische Kunst*, Nr. 1, 1923.

Was die politische Involvierung El Lissitzkys betrifft, die in der vorliegenden Arbeit auf Grund des Umfangs nur punktuell berücksichtigt wird, ist zunächst auf seinen konsultativen Einsatz und auf seine ‚Brückenfunktion‘ zwischen den ost- und zentraleuropäischen Avantgarden zu verweisen. Auch wenn die Prounen mitunter als ästhetisierende Reduktionen auf einen ‚in den Rahmen eingespannte[n] kosmische[n] Raum‘²⁴ bewertet werden, steht doch außer Frage, dass Lissitzky im Kern seines Interesses zunächst darauf zielte, das ungegenständliche Potential seiner abstrakten Zeichenstrukturen in den konkreten Kontext der Revolution zu stellen.²⁵ Zweifellos bedeutete das PROUN-Konzept für ihn auch darüber hinaus ein strategisches Terrain, von dem aus es bis zu einem kritischen Zeitpunkt möglich war, eine formale Infektion des Realen zu projektieren: „[...] the Prometheus of Proun is transformed into a Stalinist Sisyphus.“²⁶

²⁴ Lissitzky-Küppers 1967, S. 5.

²⁵ Vgl. Wassili I. Rakitin, „Über Lissitzkys Proune“, S. 18, in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Leipzig 1983, S. 18f.

²⁶ Peter Nisbet, „El Lissitzky circa 1935: Two Propaganda Projects Reconsidered“, S. 211, in: Perloff 2003, S. 211-242. Spätestens in seinem *Prounenraum* von 1923 durchbrechen die suprematistischen Substrate das virtuelle Gefäß ihres rest-illusionistischen Reservats und konfrontieren den Betrachter mit einem aggressiven Strukturvorschlag, der die Leinwand bzw. Holztafel als medial reflektierte Integrale berücksichtigt (Abb. 1, 2).

3. Abstrakte Komposition 1919

Um ein Gefühl für die Intentionalität und Identität der frühen Proun-Arbeiten El Lissitzkys zu entwickeln, ist es zunächst notwendig, den Blick auf jenen Zeitraum zu richten, in dem er seinen figurativen *modus operandi* sowie das Sujet der jüdischen Buchillustration zu Gunsten eines Potentials aufgibt, das er in der Radikalität der „geometrischen Abstraktion“²⁷ erkennt. Wie selbstverständlich er bereits 1920 das konstruktive Prinzip der durch den Suprematismus destillierten Elementarformen verinnerlicht hatte, bezeugt sein lakonischer Ausspruch: „Die Komposition ist ein Strauß verschiedener Blumen. Konstruktion ist der Rasierapparat, aus einzelnen Teilen zusammengesetzt.“²⁸ Noch vor einer Analyse der einzelnen Komponenten dieses Klingensystems steht jedoch die Frage, ob es sich bei der Neuorientierung um eine kontinuierliche Entwicklung oder um einen kritischen Moment handelt. Letzterer wird für gewöhnlich mit der Berufung Kazimir Malevičs an die Witebsker Kunstschule identifiziert, der Lissitzky im Herbst des Jahres 1919 zu einer akuten Rezeption des suprematistischen Systems animierte.²⁹ Die Wiederentdeckung einer *Abstrakten Komposition* durch Dmitri Horbachov aus dem Archiv des Kiewer Kunstmuseums, die Lissitzky spätestens im Sommer desselben Jahres, also noch vor seinem Engagement in Witebsk angefertigt haben soll, stellt die Version eines abrupten Stilwechsels jedoch grundlegend in Frage (Abb. 3).³⁰ Darüber hinaus gibt sie Auskunft über die spezifische Raumkonzeption und Volumenbehandlung El Lissitzkys, der noch im Frühling des Jahres 1919 in das politisch umkämpfte Kiew gereist war, um im Auftrag der jüdischen Kulturliga in der Kunstsektion des lokalen Kommissariats für Aufklärung zu arbeiten.³¹ Die folgende ‚Bildanalyse‘ ist

²⁷ Dieser offene Begriff bezieht sich hier auf die allgemeine Tendenz zur gegenstandslosen Bildidee und soll im Verlauf der Arbeit von seiner restmimetischen Bedeutungskapazität differenziert werden „in der [auch] Malevič lediglich die Signatur des Todes (mertvopis‘) zu erkennen [vermochte].“ Felix P. Ingold, „Welt und Bild - Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, S. 371, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 367-410.

²⁸ El Lissitzky, „Neue russische Kunst“ (1922), S. 336, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 330-340.

²⁹ Peter Nisbet gibt einen Überblick zu den kunsthistorischen Ambitionen bis 1988, die Radikalität eines Zeitpunkts mit den Vorzügen einer Übergangsperiode zu relativieren, spricht sich jedoch entschieden gegen diese Darstellungsweise aus. Vgl. Nisbet, „El Lissitzky - eine Einführung“, a.a.O., S. 37.

³⁰ Die erste Thematisierung dieser Arbeit geht auf Alexander Kanzedikas zurück. Vgl. Alexander Kanzedikas, „Ein unbekanntes Bild von Lissitzky“, S. 71, in: Wolter 1992, S. 71. Lissitzkys Umschlagentwurf für ein Gedichtband mit dem Titel *Die ausgelöschte Sonne* von 1916 ist dabei der früheste ernstzunehmende Beleg seiner Tendenz zur formalen Abstraktion (Abb. 4).

³¹ Was den Grad seiner politischen Involvierung anbelangt, so liefert T. J. Clark einen motivatorischen Überblick zu jener historischen Nebendebatte, die darum bemüht ist, Lissitzkys Tätigkeitsfeld als Produzent jüdischer Buchentwürfe neu zu vermessen: „Nisbet is so concerned to show that in Kiev El Lissitzky was not yet making Bolshevik propaganda that I think he muffles the obvious point: in Kiev and elsewhere there was (as yet) no contradiction between working for the Commissariat of Enlightenment and putting one’s energies into the Yiddish revival. On the contrary. For a while - perhaps until late 1920 - the Bolshevik cultural apparatus fostered these and other symptoms of Jewish emancipation, no doubt partly

zunächst der Tatsache geschuldet, dass diese Arbeit seit ihrer Wiederentdeckung in der Literatur unbeachtet geblieben ist.³² Da bis zu diesem Zeitpunkt keine systematische Untersuchung des Kiewer Werks vorliegt, erscheint es gerade hinsichtlich der Transitivität der späteren ‚Proun-Bilder‘ als vielversprechend, die strukturelle Anlage dieses Zwischenstücks zu berücksichtigen.

Der Aufbau der *Abstrakten Komposition* ist von einer komplexen Flächenkonfiguration mit variierenden Transparenz- und Farbwerten bestimmt, deren Elemente sich an verschiedenen Punkten überschneiden, durchstoßen oder als gestaffelte Formationen voneinander differenziert sind. Sie organisieren einen mehrteiligen Formkomplex, der den Proun-typischen Eindruck des ‚Schwebens‘ im ‚Bildraum‘ hervorruft und über ein internes Gravitationszentrum zu verfügen scheint, das eine zentripetale Bewegung der einzelnen Komponenten bedingt. Die optische Balance und relative Stabilität der Gesamtanlage ist insofern bereits im Bildaufbau angelegt, als sich die äußeren Kanten der einzelnen Flächenelemente dem Bildrand tangential annähern. Die doppelkreuzförmige Durchdringung unmittelbar unterhalb des Bildzentrums erzeugt einen konsequenten Raumeindruck und exponiert jene meta-zentrische Position vom Bildgrund, an der die Collage eines hebräischen Textfragments in einem plastisch gewölbten Flächenabschluss gefasst ist. Diese Konvergenzzone wird von einer sichelförmig gefalteten Form umfassen, deren Abschluss sich in den dahinter liegenden Ebenen mehrfach wiederholt und den Eindruck erweckt, aus dem ‚Bildraum‘ zum Betrachter hin herausgehoben zu sein. Während die großflächigen Elemente x-förmig übereinander geschoben sind, sich durchstoßen oder als diagonale Konstellation eine Art kontra-kompositionelles Raumsystem im unteren Bilddrittel organisieren, beruhigen die um das Exponat teils aufsichtlich wiedergegebenen Komponenten diesen Eindruck und setzen der polyperspektivischen Dynamik einen mehrteiligen - in dunklen Rot- und Brauntönen gehaltenen - ‚Bildträger im Bild‘ entgegen. Unterhalb der horizontalen Mittelachse liegt eine räumlich abgestufte Flächenformation, die von links nach rechts in Rot bis Weiß in den Raum gekippt ist, und als konstitutives Segment einer strukturellen Amphibolie die Planimetrie des ‚Trä-

in the hope that Jews in general would follow the trajectory that El Lissitzky took, from Jewishness to Bolshevism.“ Clark 1999, S. 431. Zur jüdischen Identität El Lissitzkys und seinen Bemühungen um die Reaktivierung der jüdischen Kultur im Allgemeinen siehe: Victor Margolin, *The struggle for utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946*, Chicago, IL 1997, S. 22-43.

³² So wird nach wie vor in allen jüngeren Lissitzky-Monographien - mit der Ausnahme von Simons - auf einen radikalen Bruch zwischen Figuration und geometrischer Abstraktion verwiesen. Vgl. dazu etwa: Matthew Drutt, „El Lissitzky in Deutschland 1922-1925“, S. 9, in: Margarita Tupitsyn (Hg.), *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover u.a., München - Paris - London 1999, S. 9-24; Perloff, „The Puzzle of El Lissitzky’s Artistic Identity“, a.a.O., S. 6f; Margarita Tupitsyn, „After Vitebsk: El Lissitzky and Kazimir Malevich, 1924-1929“, 177f., in: Perloff 2003, S. 177-195.

germotivs' um eine tiefendimensionale Leserichtung erweitert. Die Labilität der nach rechts hin abfallenden Komponente wird von einem weißen Eckabschluss kompensiert, der die Form des Textfragments mit seinem roten Aufsatz wiederholt und sich farblich dem Weißwert der tieferliegenden, blau-grünlich changierenden Schicht annähert.

In welchem Ausmaß die Materialsensibilität El Lissitzkys zu diesem Zeitpunkt bereits ausgeprägt ist, verdeutlichen die Fakturwerte des grau-schwarzen Dreiecks im unteren Bilddrittel sowie farblich differenzierte Flächenfelder, die den stofflichen Eigenwert der Farbe vergleichsweise behutsam herausstellen und das hebräisch-symbolische Potential mit dieser neuen Avantgardetechnik konfrontieren. Bemerkenswert sind darüber hinaus die durch Lasierungen hervorgerufenen Transparenzwerte, die einzeln Lichtreflexe erzielen. So gibt die Binnenfläche der in die Sichel schneidenden Winkelform den Blick auf einen keilförmigen Ansatz frei, der die rechte Trägerseite optional planimetrisch zur Bildfläche oder als in den Raum verjüngt erscheinen lässt. Noch deutlicher wird dieser optische Dualismus anhand der durchsichtigen Schicht, die in der rechten unteren Bildecke wie ein Glasscheibe an dem aufgehellten Flächenabschluss aufliegt. Das Element bedingt eine irrationale Flexion der Gesamtfläche und definiert die auslaufende Spitze flach zur ‚Bildebene‘, während sie auf der Höhe des Exponats stärker in den ‚Bildraum‘ gestellt ist. Diese perspektivischen Ambiguitäten sind an zahlreichen Positionen der Kiewer *Komposition* angelegt und nehmen ein wahrnehmungsspezifisches PROUN-Charakteristikum vorweg, das sich in der Unbestimmtheit paradoxer Raumverhältnisse artikuliert. El Lissitzky erprobte folglich schon vor seinen ersten Prounen die optischen Qualitäten indeterminierter Objekte, die sich als strukturelle Ambivalenzen einer endgültigen Definition ihrer räumlichen Positionierung und Kalibration entziehen.³³

Was die chromatische Beschaffenheit dieser Arbeit betrifft, so bewegt sich El Lissitzky insgesamt im Spektrum der russischen Ikone, dessen Farbwerte vor dem dunklen, jedoch in sich differenzierten Bildgrund ein inszenatorisches Moment bedingen, das gerade hinsichtlich der suprematistischen Farbökonomie späterer Werke als ungewohnt vielfarbig erscheint. Die Schwarz-, Blau- und Grauwerte des Bildgrundes tragen zwar zur optischen Sättigung der Farbgruppen bei, provozieren mit ihren abgestuften Kontrastwerten jedoch keinen Konflikt von Hell und Dunkel. Dabei ist anzumerken, wie unmittelbar der Prozess der Farbgebung mit den Aufgaben der Formbildung verknüpft ist und sich an den optischen Raumbildungsprozessen beteiligt.

³³ Vgl. dazu exemplarisch den Verlauf der diagonalen Formation des *Proun 55* (Abb. 5).

Auffällig ist darüber hinaus die diffuse Multiplizität der Lichtführung, die den besonderen Stellenwert jenes Elements hervorhebt, das sich in den russischen Avantgardekreisen nicht mehr exklusiv auf das äußere Sonnenlicht bezieht, sondern als ein inneres Strömen von Weltenergien konzipiert ist.³⁴ Während die goldockerfarbene, an einen Nimbus erinnernde Sichelform, der weiße Flächenabschluss sowie die darunter aufgehellte Kante - offenbar um den Preis inkohärenter Schattierungen - von internen Lichtquellen angestrahlt werden, leuchtet die weiß-blaue Zone am rechten Bildrand autark aus der Bildtiefe und greift dezent auf die abgesetzte Fläche über. In Kombination mit den schwach rötlich aus dem Bildgrund glimmenden Komponenten verweist diese bildimmanente Leuchtkraft erneut auf das mystische Eigenlicht der russischen Ikone, das zusammen mit der spezifischen „Raum- und Zeitkonzeption [...] von konstitutiver Bedeutung für ihre Eigenschaft als inkarnierende Repräsentanz des Göttlichen [ist].“³⁵ Indem die Farbe selbst Tiefe im Bild suggeriert, übernimmt sie die Funktion des Lichts als Raum bildendes Element.³⁶ „Das Licht [der Ikone] ist der Bildwelt immanent und trifft den Betrachter unmittelbar als lichtquellhaftes Leuchten. [...] Das Auge kann dem Licht des Bildes nicht ‚antworten‘, sondern kann es nur empfangen, buchstäblich als das Licht einer anderen Welt.“³⁷ Die gewölbte Fassung, die das hebräische Exponat umfängt, scheint wiederum als autonome sowie bildinhärente Lichtquelle die Ursache für die Weißreflexe der angrenzenden grün-blauen Bereiche zu sein. Diese Kombination von bildimmanenten, bildinhärenten sowie bildinternen Lichtquellen bringt nicht nur das kunsthistorische Vokabular an ein systemisches Limit, sondern steht als exemplarischer Indikator für einen Gemäldetypus, der zusehends im Jenseits seines gattungsspezifischen Grenzbereichs operiert. Darüber hinaus trägt die Verbindung von Eigenlicht und Beleuchtungslicht in ihrer Funktion als zusätzliche Raumstrategie zu einer Potenzierung der Wahrnehmungsoptionen bei und intensiviert die strukturell angelegten „Protentions- und Retentionseffekte“³⁸ der Flächenelemente. In Anlehnung an den „irrationalen Raum“³⁹ des Suprematismus liesse sich hier von einer irrationalen Lichtsituation sprechen, die sich durch die simultane Präsenz einander befragender Luminositäten konsti-

³⁴ Vgl. Jean-Claude Marcadé, „Über das Licht“, S. 43, in: Miltiades Papanikolaou (Hg.), *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin (u.a), Köln 2004, S. 40-43.

³⁵ Verena Krieger, *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln - Weimar - Wien 1998, S. 212.

³⁶ Vgl. Snejanka Bauer, „Rund ist das Orange - Das Gelb hat drei Ecken“, S. 61, in: Miltiades 2004, S. 60-71.

³⁷ Heinrich Theissing, „Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei“, S. 177, in: Wolfgang Kasack (Hg.), *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*, Köln 1989, S. 175-199.

³⁸ Siehe dazu S. 44 dieser Arbeit (s.u.).

³⁹ Vgl. dazu S. 34 dieser Arbeit (s.u.).

tuiert. Peter Sloterdijk zeichnet in seinem *Ästhetischen Imperativ* den Weg einer Entontologisierung des Lichts nach und umklammert mit der folgenden Aussage das Spannungsfeld des ‚Kiewer Beleuchtungskonzepts‘:

„Weil Licht zunächst nur Expansion aus sich ist, braucht es die Brechung am Weltwiderstand, um sich an diesem zu reflektieren und um aus der Selbstferne zu sich selbst zurückzukehren. [...] Mit dem Beginn der Neuzeit verschieben sich die lichtmetaphysischen Einstellungen [...]. Die reale Welt liegt nun nicht mehr unter dem wie auch immer verschleierte ewigen Licht einer göttlichen Überwelt, sie enthüllt sich progressiv im Laufe eines Ausleuchtungsprozesses, dessen epistemologischer Titel Forschung [...] lautet.“⁴⁰

Es sind eben diese Ausleuchtungsprozesse, die als wissenschaftliche Reaktionsbeschleuniger des PROUN-Konzepts fungieren werden und die farbmystizistischen Restnuancen seines ‚Bildprogramms‘ durch das kalkulierte Arbeitsumfeld des suprematistischen Farbspektrums ersetzen. In eben dem Maß, in dem Lissitzky die strukturelle Lesbarkeit der *Abstrakten Komposition* verändert, variiert auch seine Lichtpolitik, die sich im Grenzbereich von ontologischer Präsenz und konstruktivistischer Prognostik bewegt. Diese Gleichzeitigkeit der Kompositions- bzw. Konstruktionsmodi ist bezeichnend für eine Übergangsphase El Lissitzkys, deren Mehrdeutigkeit sich mit den Gelegenheitsarbeiten für Moskauer Architekturbüros oder den religiös-politisch motivierten Engagements ebenso in seiner Biografie widerspiegeln.⁴¹

Ungeachtet der Vielzahl an möglichen Einflüssen, die er im Entstehungszeitraum der *Abstrakten Komposition* wahrgenommen hat, sei hier zunächst auf eine Künstlerin verwiesen, deren Arbeiten Lissitzky zumindest von seinem Besuch der *10. Staatlichen Ausstellung - Ungegenständliches Schaffen und Suprematismus* im Winter 1918/19 bekannt gewesen sein werden (Abb. 6).⁴² Ljubow Popova untersuchte in ihrer Werkgruppe der *Malerischen Architektonen*, die mit einer Ausnahme im Zeitraum von 1916 bis 1918 entstanden, neben den Grundlagen der räumlichen Flächenwirkung ebenso das ‚Eigentlich‘ der russischen Ikone. Ihre Behandlung der Farbwerte ist charakteristisch für jene ‚leuchtenden‘ Bildintensitäten, die als direkte Inspirationsmodelle der Kiewer *Komposi-*

⁴⁰ Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Hamburg 2007, S. 97.

⁴¹ Lissitzky hat seine kurzfristigen Arbeitsverhältnisse als technischer Zeichner rückwirkend in seinem Arbeitsbuch von 1931 festgehalten. Vgl. Nisbet, „El Lissitzky - eine Einführung“, a.a.O., S. 11, 37.

⁴² Diese progressive Ausstellung, auf der auch Arbeiten von Rosanowa, Kljun, Stepanowa, Wesnin, Menkow und Dawydowa zu sehen waren, war maßgeblich von einer dialektischen Spannung geprägt, die sich zwischen Malevičs suprematistischen *Weiß-auf-Weiß-Kompositionen* und Rodtschenkos *Schwarz-auf-Schwarz-Serie* entwickelte. Daneben bilden drei weitere Ausstellungen mit suprematistischer Beteiligung das potentielle Rezeptionsspektrum El Lissitzkys. Siehe dazu: Larissa A. Shadowa, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, Dresden 1978, S. 77f.

tion in Betracht gezogen werden müssen. Daneben steht Popovas Auseinandersetzung mit der optischen Wirkung räumlicher Flächensysteme, die in der vorliegenden Arbeit als rhythmische Strukturen visualisiert sind. Sie verbindet entfernt suprematistische Proportionen mit den Faktorwerten der tatlinschen Materialautonomie⁴³ und deutet bereits jene intendierte Fusion von Malerei und Architektur, die sich ab dem Herbst 1919 unter den UNOVIS-Doktrinen programmatisch entfalten sollte. Dabei ist anzumerken, dass die Flächengruppen dieser Arbeit nicht die Geschlossenheit des Formkörpers von Lissitzkys Werk aufweisen, sondern eher an monolithische Komprimata erinnern, deren Zusammenspiel sich als ‚Harmonische Interaktion‘ bezeichnen lässt und von Dmitri Sarabianov um die Kategorie der Diffizilität erweitert wird: „[The] interchanging shapes of the conflict interpenetrate, creating a complex system that brings a ‚difficult‘ harmony. [...] - the harmony of a conflict that leads to a definite, complete form of existence, to an image of the world.“⁴⁴ Es ist gerade eine solche ‚Harmonie des Konflikts‘, die eine vergleichbare mentale Proportion für El Lissitzkys damalige Lebenssituation bedeutet und in ihrer terminologischen Indifferenz den poetisch-paradoxen Deutungshorizont der *Abstrakten Komposition* annähert.

Neben der generischen Affinität zu Popovas *Malerischen Architektonen* sei an dieser Stelle ein Hinweis Dmitri Horbachovs berücksichtigt, der die *Abstrakte Komposition* als form- sowie farbspezifische Konsequenz der ukrainischen Avantgarde im Allgemeinen und der Arbeiten Alexandra Exters im Speziellen bewertet.⁴⁵ Infolgedessen wäre der Kiewer Künstlerkreis als unmittelbare Instanz zu favorisieren, die El Lissitzkys Hinwendung zur Ungegenständlichkeit animierte. Bei einem formalen Blick auf jene Arbeiten Exters, die im relevanten Zeitraum vor und während seines Kiew-Aufenthaltes entstanden sind, fallen zunächst formale Ähnlichkeiten zu der Serie der *Farbrhythmen* (1916-18) auf (Abb. 7). Diese Plastizitätsstudien farbig komponierter Flächenwölbungen könnten ungeachtet ihrer auffälligen Dekorativität als direkte Vorlagen für Lissitzkys Flächenkurvierung der Sichelform sowie der Exponatfassung gedient haben. Was Exters Modus der Flächenanordnung betrifft, so stellen die *Farbigen Konstruktionen* eine vergleichbare Werkgruppe dar. Hier erinnern zwar gerade die monozentrischen - in ihrer Raumwirkung eher an den Kubismus als an den Suprematismus angelehnten - Anlagen an die zentripetale Organisation der *Abstrakten Komposition*,

⁴³ Vgl. dazu den Abschnitt zum Objektstatus (s.u.).

⁴⁴ Dmitri V. Sarabianov, *Popova*, New York, NY 1990, S. 136f.

⁴⁵ Vgl. Jo-Anne Birnie Danzker, „Die Avantgarde und die Ukraine“, S. 31, in: Dies. (Hg.), *Avantgarde & Ukraine*, Ausst.-Kat. Villa Stuck, München 1993, S. 13-40.

lassen jedoch keine besondere Sensibilität für Flächenschnittpunkte erkennen, wie sie etwa bei Popova und Lissitzky entwickelt ist. Zusammenfassend ist anzumerken, dass es in erster Linie die Pluralität der Konstruktionsvarianten von Lissitzkys Werk ist, die in der Summe ihrer optischen Plastizitätswerte gegen ein ausschließlich ukrainisches Ideal spricht, auch wenn dieses Umfeld als historischer Impuls der Anstoß für diese typologische Rarität gewesen sein mag.

Bei einer abschließenden Betrachtung der ukrainischen ‚Archiv-Emersion‘ ist zunächst festzuhalten, dass die gesamte Konfiguration der Bildelemente darauf konzentriert ist, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das exakt im Bildzentrum platzierte Exponat zu lenken und als übergeordnete Funktion eine balancierte Fassung zu bilden, die als Kernzone einer bildinternen Gravitation zu fungieren scheint. Dieser dynamische Zentrismus verdeutlicht den Stellenwert des collagierten Elements, dessen strukturelle Nobilitierung gleichzeitig Lissitzkys Abschied vom jüdischen Sujet bedeutet. Darüber hinaus zeigt diese frühe Arbeit bereits seine Ambition und Fähigkeit, verschiedene Stile und Strategien in einem Projekt zu konzentrieren und das ungewohnte Paradoxon einer ‚Mystik des Konstruktiven‘ zu visualisieren. Was die Vielseitigkeit der Bildkonzeption angeht, so verfügt die Kiewer *Komposition* mit der wechselnden Anordnung von planen und in den Raum gestellten Flächen, der wiederholten optisch-illusionistischen Verdopplung ihrer Kalibration, der Multiplizität einzelner Sichtachsen, dem Motiv plastischer Wölbung sowie den differenzierten Tiefenniveaus der Flächenprojektion über ein umfangreiches Kontingent an Raumvarianten, das zusätzlich von der irrationalen Lichtsituation verstärkt wird. Diese Komplexität des Raumkonzepts ist zusammen mit der luminösen Inszenatorik des hebräischen Relikts bereits von PROUN-analytischer Relevanz, da Lissitzky zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend unabhängig vom suprematistischen Form- und Farbsystem operierte, und seine späteren Projekte über dieses ukrainische Fundament neu lesbar werden. So lassen sich im Folgenden die mehrdeutigen Parameter einer ‚mystizistisch-konstruktivistischen‘ Architektur in Relation zur suprematistischen ‚Aktivierungsenergie‘ setzen. Wie weit sich dieses ‚proto-abstrakte‘ Werk El Lissitzkys von einem traditionellen „Kompositionsbegriff“⁴⁶ und der Grundidee des synthetischen Kubismus entfernt, verdeutlichen die sich durchdringenden Flä-

⁴⁶ Dabei ist anzumerken, dass sich der terminologische Grenzbereich von Komposition und Konstruktion auf Grund der historischen Vielzahl und Heterogenität der Rekrutierungsmotive einer exakten Definition entzieht. Lissitzky selbst hat sich an mehreren Stellen zu dieser Relation geäußert und koppelt den Konstruktions-Begriff dabei prinzipiell von einem zeitgenössischen Bildbegriff ab: „*Proun* komponiert nicht, sondern *konstruiert*. Dies ist ein fundamentaler *Gegensatz* zum Bild. *Komposition* ist eine *Diskussion* auf einer gegebenen Fläche mit vielen *Variationen*; *Konstruktion* ist eine Bestätigung des Einen für eine gegebene *Notwendigkeit*.“ Lissitzky, „Die Überwindung der Kunst“, a.a.O., S. 71f.

chen und prinzipiell intakten Ebenen der in den Raum gestellten Kanten, die hier nicht mehr als Fragmente einer zersplitterten Entität, sondern als respondierende Elemente einer selbstständigen, wenn auch mehrdeutigen Raumsituation eingesetzt werden. Angesichts der Souveränität des Bildaufbaus und des kalkulierten Einsatzes seiner Raumvarianten ist es unwahrscheinlich, dass es sich bei diesem konstruktivistischen Testobjekt um eine typologische Singularität handelt.⁴⁷ Die Existenz eines solchen Bildtypus spräche für eine behutsame Annäherung an nicht-mimetische Verfahren sowie deren allmähliche Adaption und wäre darüber hinaus „ein erster Beleg, daß Lissitzky auf eine allgemeine Tendenz zur Abstraktion, die sich seit Mitte des zweiten Jahrzehnts abzeichnete [, ...] reagierte.“⁴⁸ Neben diesem pauschalen Attest einer Tendenz zur Gegenstandslosigkeit⁴⁹ ist die *Abstrakte Komposition* somit entgegen ihrer Titulierung das Zeugnis der konstruktiven Ambition El Lissitzkys, das noch vor der ersten PROUN-Phase ein Relais zwischen lange Zeit als isoliert angenommenen Entwicklungslinien bildet und als dynamisches Äquilibrium auf ein abstraktes Exil für die ausklingende Präsenz der jüdischen Kultur verweist.

⁴⁷ Darüber hinaus ist anzunehmen, dass El Lissitzky diese Arbeit - wie bei späteren Proun-Werken üblich - in Zeichnungen oder Aquarellen vorbereitet hat.

⁴⁸ Katrin Simons, *El Lissitzky Proun 23 N - oder der Umstieg von der Malerei zur Gestaltung*, Frankfurt a. M. 1993, S. 34.

⁴⁹ Dieser Begriff verfügt wie zahlreiche weitere Avantgarde-Termini über eine erhebliche Bedeutungskapazität, die an dieser Stelle exemplarisch für die Entwicklung in Malevičs Schriften berücksichtigt werden soll: „War in der Frühzeit ‚Gegenstandslosigkeit‘ ein rein kunstimmanenter Terminus in Abgrenzung zum mimetischen Wirklichkeitsbezug in der Malerei gewesen, bezeichnete sie in der mittleren, optimistisch-revolutionären Phase einen Aspekt der empirischen Wirklichkeit, ihren dematerialisierten, ‚höherer‘ Existenzzustand als reine zweckfreie Energie und damit gewissermaßen ihr ‚Ideal‘. In den späten Schriften schließlich mutiert die ‚Gegenstandslosigkeit‘ zur reinen Negation der Welt.“ Krieger 2006, S. 209.

4. Zur Metagenese der UNOVIS

Unabhängig von der Attraktivität dieser Kontinuitätsthese und der historischen Stabilität, die eine gleichmäßige Hinwendung zur Ungegenständlichkeit zur Folge hat, provozierte die Kollision Kazimir Malevičs mit Marc Chagall im Herbst des Jahres 1919 an der Witebsker Hochschule eine Situation der Entscheidung für El Lissitzky, die neben der Initiation des PROUN-Konzepts ebenso das Debüt seiner bildtheoretischen Untersuchungen zur Folge hatte.⁵⁰ Auf Grund der erheblichen Variation und des intentionalen Akzents in den Auslegungen dieser Begegnung sei im Folgenden kurz auf die historische Konstellation jener beiden Akteure hingewiesen, deren entgegengesetzte Positionen sein unmittelbares Bezugsfeld definierten.⁵¹

Zum einen unterhielt er ein freundschaftliches Verhältnis zu Marc Chagall, der im April 1919 die Leitung der Witebsker Kunstschule übernommen hatte und ihn bereits im darauf folgenden Monat mit der Aussicht auf eine Professur an den Werkstätten für Drucktechnik, Architektur und Grafik in die Moskauer Provinzstadt berief. Die stilistische Nähe ihrer figurativen Arbeiten sowie das gemeinsame Interesse für die Bewegung zur Reaktivierung der jüdischen Kultur sind repräsentativ für Lissitzkys frühen Interessenschwerpunkt.⁵² Auf der anderen Seite steht die akute Präsenz Kazimir Malevičs, der seit seiner Ankunft im Oktober als personalisierte Antithese zu Chagall eine abstrakte Transdimensionalität des ‚Weißen Raumes‘ proklamierte.⁵³ Dabei ist anzunehmen, dass sich El Lissitzky um eine zeitnahe Berufung Malevičs bemüht hatte, mit dem er seit einer ersten Begegnung in der Moskauer Arbeiterkammer von 1917 einen regen Briefkontakt unterhielt und über eine dynamische Neukonzeption des Buches spekulierte.⁵⁴ Die

⁵⁰ Lissitzky entwickelte auf der Basis seiner beiden akademischen Publikationen *Der Suprematismus des Schöpferischen* und *Der Suprematismus des Weltaufbaus* - die nachfolgend im *UNOVIS-Almanach Nr.1* von 1920 veröffentlicht wurden - seinen grundlegenden Vortrag *Proun*. Dessen Präsentation am 23. September 1921 im INChUK (Institut für Künstlerische Kultur) bezeichnet den offiziellen Beginn seiner umfassenden theoretischen Reflexionen, die sich in der Folgezeit auf das Interessengebiet internationaler Architekturen verlagern sollten. Vgl. dazu: Lissitzky-Küppers 1977, S. 6.

⁵¹ In diesem Zusammenhang ist bereits die Rolle Vladimir Tatlins zu erwähnen, der mit seiner sensitiven Materialogie als großer unsichtbarer Dritter einen erheblichen - und nach wie vor unterbewerteten Einfluss auf Lissitzky hatte. Vgl. dazu den Abschnitt zum Objektstatus (s.u.).

⁵² Neben dem prominenten Buchprojekt *Chad Gadya*, das im Modus seiner lyrischen Narration Chagalls Werken nahe steht, unterscheiden sich Lissitzkys ‚gegenständlichen‘ Aquarelle jedoch bereits durch eine tektonischere Raumauffassung (Abb. 8). Hier bilden die Randelemente eine den figurativen Bildkern abstrahierende Rahmung.

⁵³ Die präzisen Datierungen zur personellen Fluktuation in Witebsk, sowie die Erstveröffentlichung einer wiederentdeckten Korrespondenz ‚prae-proun‘ zwischen Lissitzky und Malevič finden sich bei: Tatyana Goryacheva, „UNOVIS: We Will Be Like Fire and Will Give the Force of the New“, in: Petrova 2000, S. 13-23; Shatskikh, „Lazar Markovich Lissitzky. Malevich and El Lissitzky - Leaders of UNOVIS“, a.a.O.

⁵⁴ Dieses Interessengebiet bildet eine Kontinuität in Lissitzkys Schaffen und so ist bereits gegen 1923 in seiner *Topographie der Typografie* von ‚bioskopischen‘ Büchern und ‚elektronischen Bibliotheken‘ die

folgende Kontroverse zwischen Chagall und Malevič, die letztlich aus einem gruppendynamischen Orientierungsprozess resultierte, unterliegt - entgegen den vereinzelten Intoleranzen monographischer Forschungsinteressen - nach wie vor einer breiten Variation (Abb. 9).⁵⁵ Unabhängig von seiner endgültigen Auslegung hatte dieser Antagonismus zur Folge, dass El Lissitzky mit einer großen Anzahl der Studierenden gegen Ende 1919 in die von Malevič begründete Werkstattklasse wechselte, aus der am 14. Februar 1920 das Kollektiv UNOVIS (Bestätiger der Neuen Kunst) hervorging (Abb. 10).⁵⁶ Eine Formulierung Malevičs von 1916 deutet bereits jenen Kollektivgedanken an, der sich nur vier Jahre später in dem prinzipiell polyarchischen Format einer *nova academia* institutionalisierte: „Wer von seiner Stirn die Strahlen der gestrigen Sonne fortfeigen kann; Und wer nicht durch Anprobieren der Autoritäten des Abends nach der Zuflucht der Museen sucht; Der wird in unseren Hörsälen des neuen Tages Platz finden.“⁵⁷ Neben dieser vergleichsweise schlichten und durchaus zeittypischen Kritik musealer Etablissements steht dabei angesichts der formalen Entwicklung der Kiewer *Komposition* außer Frage, dass El Lissitzky dazu tendieren würde, sich an der mentalen wie an der physischen Bauphase dieses ‚Hörsaal-Typus‘ zu beteiligen.⁵⁸

Rede. Vgl. El Lissitzky, „Topographie der Typographie“ (1923), S. 356, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 356, aus: *Merz*, Nr. 4, Juli 1923.

⁵⁵ Das Interpretationsspektrum zur Abreise Chagalls im Juli 1920 reicht bei einem Überblick der relevanten Literatur von einem freundschaftlichen Rückzug bis zu dessen aggressiven Vertreibung: „Not to mention the obligatory round of the studios to terrorize students faithful to Chagall.“ Clark 1999, S. 265f. „It is just that Chagall never calculated on the hatchmen he brought in from Moscow eventually turning their weapons on him. He had not enough histories of the French Revolution.“ Ebd., 286f.

⁵⁶ Mit welchem Streben nach Präzision diese Gruppierung das nominelle Format ihrer Organisation vorbereitete, verdeutlicht die Tatsache, dass sie sich im Januar 1920 mit der Bezeichnung MOLPOSNOVIS (Junge Anhänger der neuen Kunst), und nur wenige Tage später am 14. Februar als POSNOVIS (Anhänger der neuen Kunst) deklarierte, bis schließlich jene Bezeichnung fixiert wurde, die Lissitzky zu dem mutmaßlichen Akronym PROUN inspirieren sollte.

⁵⁷ Kazimir Malevič, „Brief an Michail Matjusin - Von der Front 1916“, S. 134, in: Jevgenij F. Kowtun, *Sangesi*, Zürich 1993, S. 134.

⁵⁸ Die unterschätzte Tatsache, dass ein Großteil der UNOVIS-Schüler gegen 1919/20 noch vor der Vollendung des 18. Lebensjahres stand, verdeutlicht zum einen die Tragweite einer individuellen Resolution und gibt zum anderen Auskunft über eine Quelle der institutseigenen Energiepotentiale. Ilja Tschaschnik - zur Gründung selbst erst 17 - resümiert in einem stilistisch durch und durch vom malevičschen Vokabular geprägten Kommentar das polemische Panorama zeitspezifischer Möglichkeiten und berührt dabei einen Schöpfungsbegriff, der auch für Lissitzkys weitere Entwicklung von Relevanz ist: „Vor einem Teil dieser Jugend stand nun die klare und konkrete Frage: Sollte man weiter die Laufbahn von Totengräbern wählen, Leichen und Gräber hüten, sollte man Anwalt, Zauberkünstler, Erzähler, Botaniker, Pornomaler, Lumpensammler, Chronist, ewiger Lastenträger der Grabesweisheiten der Ahnen und Urväter bleiben? Oder zum Schöpfer des Lebens werden, Trägern und Darstellern der Neuen Kunst, zu Herolden der Kunst als einer sich selbst erschaffenden Welt?“ Ilja G. Tschaschnik, „Rede auf dem Meeting von UNOWIS in Petrograd“ (1922/23), S. 46, in: Stefan von Wiese (Hg.), *Ilja G. Tschaschnik*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf (u.a.), Düsseldorf 1978, S. 46-49. Für eine detailorientierte Analyse und historische Einbettung von Lissitzkys Schöpfungsbegriffs siehe Kriegers Kapitel „Der futuristische Begriff des Schöpfertums zwischen Apologie und Aporie“, in: Verena Krieger, *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*, Köln - Weimar - Wien 2006, S. 214-220.

Bezüglich der internen Hierarchie ist dabei anzumerken, dass er sich von Beginn an in der Position wiederfand, gleichzeitig als Lehrender und Studierender an der architektonischen Fakultät einer Einrichtung tätig zu sein, die neben der Verwirklichung terminologischer Novitäten wie „elektro-dynamisch-magnetischer Formen“⁵⁹ auch Astronomie, Chemie und Mathematik in ihren Lehrplänen berücksichtigte.⁶⁰ Lissitzkys pädagogischer Beitrag zu diesem methodischen Experiment bestand zunächst in der Einführung grafischer Präzisionsinstrumente. Diese ermöglichten es ihm, technisches Zeichnen zu unterrichten, eine didaktische Stimulation körperlich-räumlicher Denkprozesse vorzubereiten und den planimetrischen Variationen des Suprematismus mit der Hilfe von axonometrischen Projektionen ein dimensionales *surplus* abzugewinnen: „at first, conventional two-dimensional suprematist compositions were prepared: then [...] axonometric drafts [...] served as the basis for the three-dimensional models.“⁶¹ Obwohl diese Entwicklung vor dem Hintergrund seines Architekturstudiums und der ukrainischen ‚Abstraktions-Probe‘ als naheliegend erscheint, mindert sie nicht die Intensität der Verbindung von Suprematismus und Revolution, die den unmittelbaren Aktivitätsradius El Lissitzkys definierte und den Kontext seiner Propagandaarbeiten *Die Werkbänke der Fabriken warten auf Euch* (1919/20) sowie *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* (1920) bildete. Während das suprematistische FormsysteM zunehmend als ‚Rezeptions-Pool‘ der zahlreichen Avantgardeströmungen fungierte, bedeutete die Politisierung des Suprematismus, der seit 1917 mit den Ausschmückungen von Demonstrationen seinen aktionistischen Höhepunkt erreichte, eine entscheidende Intensivierung.⁶² Wenn

⁵⁹ Ilja G. Tschaschnik, „Programmwurf für die Schule UNOWIS (1920)“, S. 41, in: Wiese 1978, S. 39-42.

⁶⁰ Siehe dazu: Ilja G. Tschaschnik, „Die Architektur-technische Fakultät“ (1921), in: Wiese 1978, S. 39-42. Was den im Rückblick inflationär erscheinenden Gebrauch kosmischer Metaphern anbelangt, so liegt die Wurzel dieser „aeronautischen Visionen“ näher an der wissenschaftlichen Schnittstelle zur Wirklichkeit als allgemein angenommen. Andréi B. Nakov, *Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky - The suprematist straight line*, London 1977, S. 8. Neben den mathematischen Studien El Lissitzkys verweist die Involvement Ivan Koudriachovs in diesem Zusammenhang auf einen seriösen astronomischen Hintergrund. Koudriachov unterhielt als aktives Mitglied der UNOVIS einen engen Kontakt zu dem Physiker, astronautischen Theoretiker und Raketenwissenschaftler Konstantin Tsiolkovsky, dessen Einfluss exemplarisch für die kaleidoskopische Konsistenz dieser Gruppierung steht. Vgl. ebd.

⁶¹ Selim O. Chan-Magomedov, „A new style. Three-dimensional Suprematism and Prounen“, S. 44, in: Jan Debbaut (Hg.), *El Lissitzky (1890 - 1941). Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum (u.a.), Eindhoven - Madrid - Paris 1990, S. 35-45. Die Innovationsleistung einer solchen transdisziplinären Maßnahme gewinnt nicht zuletzt vor der Folie des historischen Status quo an strategischem Wert: „Gearbeitet wurde [an deutschen Schulen um 1920] teilweise immer noch nach der Methode des berüchtigten Takt- und Diktatzeichnens [...]. Der Lehrer begann seinen Unterricht mit den Worten: „Setzet an bei Position 1!“ Dann folgte der Befehl: „Zieheth“, und mit dem Ende des gesprochenen Wortes mußte auch der letzte Schüler mit seiner Linie die Position 2 erreicht haben.“ Wolfgang Reiß, „Bauhaus-Pädagogik und schulischer Kunstunterricht in der Frühphase der Weimarer Republik“, S. 67, in: Rainer K. Wick (Hg.), *Bauhaus. Die frühen Jahre*, Wuppertal 1996, S. 66-75.

⁶² Für ein historisches Panorama der politischen Aktivitäten sowie der ‚supra-urbanen‘ Dekorationen seit der Oktoberrevolution siehe: Shadova 1978, S. 73-116.

Christina Passuth dem späteren Bauhaus-Direktor Laszlo Moholy-Nagy⁶³ eine relative Unvoreingenommenheit gegenüber dem suprematistischen Modell attestiert⁶⁴, so gilt dies insofern auch für Lissitzky, als Malevič gegen Ende 1919 mit der Serie *Weiß-auf-Weiß* sein Bildprogramm in einer dynastischen Entwicklung abgeschlossen hatte, das sowohl der Gegenständlichkeit als auch den Limitationen der optischen Gravitation entsagt. Obwohl die ikonografischen und bildtheoretischen Facetten dieser Werke eine grundlegende Reflexionsebene für Lissitzkys erste PROUN-Phase bildeten, soll zunächst auf das gemeinsame Interesse für die Konfiguration textueller Strukturen eingegangen werden, das sich angesichts der typografischen Experimente sowie der generellen Bemühungen um eine Neukonzeption des Buches auch in diesem gattungsspezifischen Segment abzeichnete.

El Lissitzkys direkte Involvierung in das Projekt Suprematismus berührt einen Zeitpunkt, an dem das *Weiß-* und das *Schwarze Quadrat* in ihrer Funktion als systemische Extreme neben einer bildspezifischen Negation ebenso einen linguistischen Nexus bedeuten: „Wenn das ‚Schwarze Quadrat‘ den ‚weißen Grund‘ in der apophatischen Kippfigur des Oxymorons irrealisierte, wird im ‚weißen Qua[d]rat‘ auf ‚weißem Grund‘ die andere, vielleicht noch radikalere Unsinn-Figur der Apophatik - die Tautologie hyperrealisiert.“⁶⁵ Während sich das planimetrische Vokabular der multiplen Varianten des farbigen Suprematismus einem optischen Illusionismus der Schwerkraft entzieht, erprobt Malevič in seinen anschließenden Untersuchungen eine Antigravitation ebenso im Denk- bzw. Sprachraum:

„Dabei vermittelt die materielle Textur der Schriften, [...] die Tendenz, das Schrift-Bild nicht nur didaktisch, nach Motiven und Argumenten zu segmentieren und wie Schautafeln zu präsentieren, sondern gar so etwas wie einen schriftlichen Suprematismus dem bildlichen zur Seite zu [s]tellen - nicht illustrativ, also dienend, erklärend, attributiv, sondern eigenständig und als autonomes Schrift-Medium. [...] Diskurs-Blöcke - der Schwerkraft enthoben - eine Art supreme Hoch-Stapelei [...] und gleichzeitig ein streng konstruiertes Denken in Modulen [...] [Abb. 11].“⁶⁶

⁶³ In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass es El Lissitzky war, der Moholy-Nagy gegen 1921 die Proportionen des Suprematismus in dessen Berliner Atelier vermittelte. Vgl. Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986, S. 29.

⁶⁴ „[Er] fand das Ergebnis fertig vor: die Eindeutigkeit und unendliche innere Freiheit der fast makellosen weißen Leinwand [...], ohne Kenntnis der vorangegangenen Qualen und des philosophischen Gehaltes.“ Ebd.

⁶⁵ Aage A. Hansen-Löve (Hg.), *Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zur Kunst, Kirche, Fabrik*, München - Wien 2004, S. 293.

⁶⁶ Ebd., S. 33f.

Somit hatte der Rückzug von seinen bildnerischen Aktivitäten neben einer konzeptuellen Reorganisation des Suprematismus zur Folge, dass sich dieser zusehends in einem zerebralen Aggregatzustand formierte: „Der struppige Pinsel kann den Windungen des Gehirns nicht folgen. Die spitze Feder aber ist dazu in der Lage. [...] Selber habe ich mich indes in einen für mich neuen gedanklichen Bereich entfernt und werde, was ich im unendlichen Raum des menschlichen Schädels erblicke, [...] darlegen.“⁶⁷ Was die weitere Verarbeitung dieser kognitiven Fundstücke sowie deren Veröffentlichung betrifft, so hatte Lissitzky an der Mitherausgeberschaft der beiden Malevič-Texte *Über die neuen Systeme in der Kunst* (1919) und *Suprematismus 34 Zeichnungen* (1920) einen prinzipiell unterbewerteten Anteil.⁶⁸ Die Fortsetzung dieser Kooperation, in der er als Übersetzer der zunehmend komplexeren Ausführungen Malevičs ins Deutsche tätig wurde, bezeichnet bereits den Beginn einer Emanzipation von den mytho-philosophischen Inhalten seines Mentors. Während sich Lissitzky in den Jahren 1919 und 1920 noch mehr oder weniger agil als lektorierender Gast auf diesem metaphysisch-spekulativen Terrain bewegte, so sind die folgenden Kommentare der Beleg einer rationalen Distanzierung, die hauptsächlich an den PROUN-spezifischen Integrationswillen wissenschaftlicher Reflexionen geknüpft ist: „Wie Du siehst, habe ich ziemlich viel für das Malewitsch-Buch übersetzt. [...] Ich übersetze das ungefähr wie Gedichte, [...] sonst müsste ich viele Einwände machen. [...] Einiges was ich habe, möchte ich um die Sache nicht ins falsche Licht zu bringen, nicht übersetzen, so antiplastisch und mystisch sind die Definitionen.“⁶⁹ In einer weiteren Nachricht vom darauf folgenden Jahr fällt diese Beurteilung ungleich enervierter aus: „Morgens früh Malewitsch gefunden. [...] Das was er über Architektur geschrieben hat, ist vollständig meinen Anschauungen entgegengesetzt, - und direkt schädlich.“⁷⁰ Unabhängig von diesen divergierenden Präferenzen stellt jedoch der textuelle Suprematismus als semiotisch synchronisierte Konsequenz der bildnerischen Periode den pragmatischsten Berührungspunkt beider Akteure dar, die entweder von den metaphorischen oder den metaphysischen Vorzügen des interstellaren Raumes überzeugt waren. Nicht zuletzt auf der Grundlage der aus diesem Medientransfer resultierenden Reflexion begann Malevič die suprematistischen Arbei-

⁶⁷ Kasimir Malewitsch, *Suprematismus 34 Zeichnungen*, Tübingen 1974, o.S.

⁶⁸ Alexandra Shatskikh zeigt in ihrer Korrespondenz-Analyse, dass Lissitzky bereits zu diesem Zeitpunkt als technischer Direktor und ausführender Produzent ein gleichberechtigter Partner Malevičs war, und zielt damit auf eine generelle Neubewertung jenes strapazierten Verhältnisses, dessen Dirigismus für gewöhnlich dem ukrainischen Mystiker zugesprochen wird. Vgl. Shatskikh, „Lazar Markovich Lissitzky. Malevich and El Lissitzky - Leaders of UNOVIS“, a.a.O., S. 47.

⁶⁹ Lissitzky, „Brief an seine Mutter - Orselina 21.03.1924“, a.a.O., S. 39.

⁷⁰ El Lissitzky, „Brief an seine Mutter - Moskau 20.06.1925“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 60.

ten als potentielle Architekturen zu identifizieren und sie aus der tetragonischen Konstanz des Tafelbildes zu lösen.

Diese Schnittstelle markiert neben der programmatischen Pädagogisierung des Suprematismus eine grundlegende Sensibilität im Bereich der ‚Archi-Tektonik‘, deren unmittelbare Funktionalität von besonderem Interesse für die Künstler des revolutionären Umfeldes ab 1917 war und die apriorische Qualifikation des Architekten El Lissitzky verdeutlicht. Vor der Folie dieses zeitspezifischen Kontinuums erweist sich auch die aufkommende Architektonisierung der Malerei als schlüssig, wie sie sich etwa in den Bildtiteln von Popovas *Malerischen Architektonen*, Rodchenkos *Räumlichen Konstruktionen* oder etwas später in Moholy-Nagys *Glasarchitekturen* widerspiegelt. Was den UNOVIS-spezifischen Beitrag zu diesem Gesamtprozess betrifft, so bündeln sich zwar die Impulse der systemischen Expansionsgedanken in der zunächst konstruktionskritischen Person Kazimir Malevičs, zielen in ihrer Umsetzung jedoch auf einen kollektiven Raum, der sich in mehrere Interessen- und Aktionsbereiche aufteilt. Malevičs frühere Bemühungen um eine kosmo-philosophische Lokalisierung des Selbst im Unendlichen - „Ich habe mich im Raum gesehen, verborgen in farbigen Punkten und Streifen, und dort, in ihrer Mitte, trete ich in den abgrundtiefen Raum ein“⁷¹ - wandeln sich im Verlauf dieser „kalkulierten Evolution“⁷² in eine „operative Methode zur dynamischen Konstruktion einer offenen Gesellschaft.“⁷³ Formal äußerte Malevič den Willen zur Expansion des suprematistischen Systems in seinem Appell von 1920, der sowohl als Beleg für die mentale Akklimatisation an die aktuelle „Utilitarismus-Debatte“⁷⁴ sowie als

⁷¹ Kazimir Malevič, „Brief an Michail Matjusin - 10.11.1917“, S. 136, in: Kowtun 1993, S. 136.

⁷² Hansen-Löve 2004, S. 255.

⁷³ Hubertus Gaßner, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, S. 52, in: Gaßner/Kopanski/Stengel 1992, S. 48-68.

⁷⁴ Nachdem ein Teil der konstruktivistischen Bewegung um Gan, Rodchenko und Stepanova die Konsequenz aus einer politisch motivierten Reflexion der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers gezogen hatte und ihr Schaffen gegen 1920 zur Gänze auf die Produktionskunst konzentrierte, kam es neben der ideologischen Spaltung zu einer Reihe von definitorischen Diskussionen um den Utilitarismus-Begriff. Angesichts des historischen Umfangs dieser Kontroverse sei zumindest auf den UNOVIS-internen Kurs hingewiesen, der sich zu diesem Zeitpunkt mit den Vorstellungen Lissitzkys deckte und in erster Linie darauf gerichtet war, das ‚Laboratoriumsstadium‘ der Form beizubehalten, um nicht ausschließlich zu den Konditionen der Produktion künstlerisch aktiv zu sein: „Für die Suprematisten in Witebsk war [...] der reine Gedanke (die ungegenständliche Form) dem Material überlegen.“ Claude Rutault, „Eine neue Philosophie der Form“, S. 30, in: Wiese 1978, S. 26-37. „In diesem Zusammenhang definierte [...] [Malevič] den Begriff des Utilitarismus neu, nämlich als Funktionalität der reinen Formgestaltung, die sich nicht aus der praktischen Anwendbarkeit herleitet.“ Tatjana Gorjatschewa, „Suprematismus und Konstruktivismus. Antagonismus und Ähnlichkeit, Polemik und Zusammenarbeit“, S. 35, in: Friedmann Malsch (Hg.), *Malewitsch und sein Einfluss*, Ostfildern 2008, S. 30-42. Die von Malevič initiierten ‚suprematheoretischen‘ Modelle profitierten ebenso wie Lissitzkys PROUN-System von den konzeptuellen Freiheitsrenditen dieser maskierten Kunstautonomie. El Lissitzkys Positionierung im historischen Konstruktivismus ist somit jeweils unabhängig auf seinen ideologischen und methodischen Einsatz zu tarieren. Was die Frage nach einem direkten utilitaristischen Nutzwert seiner Projekte anbelangt, so verlagert er

UNOVIS-interner Imperativ gelesen werden kann: „Nachdem ich bestimmte Pläne des suprematistischen Systems aufgestellt habe, vertraue ich die weitere Entwicklung des bereits architektonischen Suprematismus den jungen Architekten im weitesten Sinne des Wortes an, denn nur in ihm erblicke ich eine Epoche des neuen Systems der Architektur.“⁷⁵ Obwohl zwischen dieser Expansionsdirektive und der Sentenz „Proun als Umsteigestation aus der Malerei in die Architektur“⁷⁶ ein Zeitraum von etwa zwei Jahren liegt, war El Lissitzky bereits zu Beginn an der Herstellung jenes Prozesses beteiligt, den er im Folgenden mit seinem PROUN-Konzept strategisch zu modulieren begann.⁷⁷

ihre Wirkungsphase kategorisch in die Zukunft: ‚Proun‘ trägt den Keim umfassender Nutzenanwendungen in sich.“ Lissitzky, „Proun“ (a), a.a.O., S. 32.

⁷⁵ Malewitsch 1974, o.S.

⁷⁶ Lissitzky, „Der Lebensfilm von El bis 1926“, a.a.O., S. 325.

⁷⁷ In diesem Zusammenhang ist - wie bereits anhand seiner Publikationstätigkeit angedeutet - auf den allmählichen Wandel in der hierarchischen Bewertung der UNOVIS-internen Position Lissitzkys hinzuweisen, der die Expansion des suprematistischen Systems in seiner Funktion als Architekt maßgeblich projektierte: „Analysis of the collaborations between the two artists in Vitebsk also shows the reverse influence of Lissitzky on Malevich. [...] To employ a tennis term, it was Lissitzky’s ‘service’ that made the architectural hypostasis of the ‘latest systems in art’ clear to Malevich at the project level.“ Shatskikh, „Lazar Markovich Lissitzky. Malevich and El Lissitzky - Leaders of UNOVIS“, a.a.O., S. 49.

5. Zur Expansion des suprematistischen Systems

In Anbetracht der Material und Format übergreifenden Polydimensionalität des PRO-UN-Systems sowie der daraus resultierenden Variabilität des Raumbegriffs sind zunächst die verschiedenen Transfermodi der suprematistischen Form zu berücksichtigen. Um die Identität der konstruktiven Position El Lissitzkys als einen prinzipiellen *modus vivendi* konturieren zu können, seien dabei zuerst die strukturellen Konsequenzen für das jeweilige Zielmedium in den Vordergrund gestellt.

Der proklamierte Schritt in den Weltraum gliedert sich in verschiedene Phasen, deren Expansionsmodalitäten erheblich voneinander variieren und bei genauerer Betrachtung bereits auf die systemeigene Initiation zurückgehen: „Die Keimelemente des malerischen, auch die des körperlich-räumlichen Suprematismus sind zuerst [...] [im] Theater in Erscheinung getreten.“⁷⁸ Während die urbanistischen Planstudien, Planiten und suprematistischen Architektonen⁷⁹ als Modelle des suprematistischen Volumenaufbaus erst ab 1923 entworfen wurden, stand noch vor der Materialisation der suprematistischen Flächen in Raumkörper ihr Transfer aus dem ‚Bild‘ auf die reale Umwelt (Abb. 14). Eine prominente Beobachtung Sergej Eisensteins verdeutlicht in diesem Zusammenhang die fortgeschrittene Souveränität im Einsatz des formalen Systems sowie den ornamentalen Charakter seiner Konzeption, die lediglich die architektonische Hülle der Objekte umfasst und ihre Körper noch nicht als Strukturelement von Innen aufrüstet:

⁷⁸ Shadowa 1978, S. 90. Der Stellenwert der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* von 1913, deren Titel als Metapher für den Sieg der neuen Ästhetik über die überlebten Traditionen der alten Kunst konzipiert ist, muss an dieser Stelle nicht zusätzlich hervorgehoben werden, jedoch sei in diesem Zusammenhang auf die mediale Koexistenz gattungsspezifischer Novitäten sowie deren synergetische Kopplung zu einem Gesamtkunstwerk hingewiesen. Vgl. Gorjatschewa, Tatjana: „Theaterexperimente der russischen Avantgarde. Von der Oper ‚Sieg über die Sonne‘ bis zum ‚Suprematistischen Ballett‘“, S. 43, in: Malsch 2008, S. 43-49. „Die Medien und Künste sollten - anders als im Symbolismus - nicht mehr einander synästhetisch simulieren, sondern analytisch und neoprimitivistisch auf rohe Weise jeweils nur sie selbst sein.“ Aage Hansen-Löve, „Der Suprematismus oder die Quadratur des Nichts“, S. 192, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2007, S. 192-200. El Lissitzky war von diesem intermedialen - das räumliche Potential des Suprematismus vorausdeutenden - Format derart eingenommen, dass er 1923 auf der Grundlage seiner drei Jahre zuvor entstandenen *Figurinen-Mappe* eine Neuinszenierung als *Elektromagnetische Schaulanze* (Abb. 12). Diese sah eine vollständige Elektrifizierung des bereits de-humanisierten Akteurs vor und übertraf den technischen Status quo der Theatertechnik in seiner utopischen Konzeption bei weitem. In dieser Eigenschaft steht sie gleichsam unfreiwillig und exemplarisch für die chronische Realisierungsproblematik von Lissitzkys Projekten.

⁷⁹ Diese plastischen Zeugnisse des räumlichen Suprematismus untersuchen in horizontalen und vertikalen Konstellationen aus Gips- und Holzblöcken die optischen Gravitationsmodalitäten para-symmetrischer Formkomplexe und profitierten als autonome Strukturmodelle von Lissitzkys räumlicher Kombinatorik der Elementarformen: „In Petersburg herrscht noch der griechisch-römische Geist der alten Akademie. Nur Malewitsch versucht mit der jetzt angefangenen Arbeit, die er ‚blinde Architektur‘ nennt, in dieser Atmosphäre auszulüften [...] [Abb. 13].“ El Lissitzky, „SSSR’s Architektur“ (1925), S. 368, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 366ff., aus: *Das Kunstblatt*, Heft 2, Februar 1925.

„Diese Stadt aber ist besonders merkwürdig. Hier sind in den Hauptstraßen die roten Ziegel weiß übertüncht. Und auf dem weißen Grund verteilt grüne Kreise. Orange Quadrate. Blaue Rechtecke. Das ist Witebsk im Jahre 1920. [...] Suprematistisches Konfetti, ausgestreut auf den Straßen einer fassungslos staunenden Stadt [...]“⁸⁰

Die formal-dekorativen Invasionen von lokalen Raumstrukturen profitierten ebenso wie die konstruktivistischen Volumina von dem aktivistischen Impuls der politischen Situation und sind als angewandter ‚Outdoor-Suprematismus‘ das gewachsene Resultat einer subdimensionalen Testzone: „[The suprematist] *style formula* [...] had needed the protective shielding of the two-dimensional up to a certain stage of its development. It [...] underwent a certain embryonal phase, [...] a time of clarification and maturation.“⁸¹ Neben der semiotischen Okkupation des realen Raumes in Witebsk steht die Auseinandersetzung mit Gebrauchsgegenständen wie Tapeten, Textilstoffen und Porzellan⁸², die mit der universellen ‚Stilformel Suprematismus‘ kurzgeschlossen werden, dabei zunächst über keine formative Kraft verfügen und einem sekundären sowie individualisierten Utilitarismus-Gedanken zu Grunde liegen. Diesen bewertet Larissa Shadowa in einer auf den ersten Blick paradoxen Auslegung dieser Tendenz als Schaffung eines neuen „gegenständlichen Milieus“⁸³. Dass es sich dabei jedoch nicht ausschließlich um einen ornamentalen Funktionalismus handelt, der sich in reiner Dekorativität erschöpft und ohne Konsequenzen für das jeweilige Zielmedium bleibt, verdeutlicht ein Kommentar Hubertus Gaßners: „Die suprematistische Einkleidung der Gegenstände hatte ihre Entgegenständlichung zum Ziel. Unter dem Ansturm der suprematistischen Farbzeichen sollte ihre kompakte Masse zerfallen und die optisch dissoziierten Teile in Bewegung versetzt werden.“⁸⁴ Aus einer solchen Perspektive lassen sich derartige Verfahren als invasive Semiotisierungsprozesse identifizieren, die mit einer aggressiven Umpolung der irdischen Substanzen begonnen haben. Diese aktivistischen UNOVIS-Einsätze stellen somit der von Adolf Loos apostrophierten „Kriminalität des Dekors“⁸⁵ ihre absolute Umkehrung entgegen, in der eine systematisierte ‚Supra-Ornamentalität‘ als subversives

⁸⁰ Gerhard Schaumann (Hg.), *Erinnerungen an Majakowski*, Leipzig 1972, S. 157f. Diese Notiz geht auf einen Tagebucheintrag Eisensteins zurück, der Witebsk während den Feiern zum ersten Jahrestag der Revolution auf dem Heimweg eines Militärtransports passierte.

⁸¹ Chan-Magomedov, „A new style. Three-dimensional Suprematism and Prounen“, a.a.O., S. 43.

⁸² Was die umfangreiche Konzeption suprematistischen Porzellans anbelangt, so entwickelte sich das zunächst ausschließlich ornamental projizierte Objektdekor allmählich zu einer formativen Idee, die damit begann, die plastische Identität ihres Trägers zu modifizieren. Die Überwindung traditioneller Geschirrtypen führte dabei nicht selten zu radikalen - an die Architekten angelehnten - Entwürfen, aus denen mitunter ein erheblich eingeschränkter Funktionswert resultierte.

⁸³ Shadowa 1978, S. 88.

⁸⁴ Gaßner, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, a.a.O., S. 50.

⁸⁵ Vgl. dazu: Adolf Opel (Hg.), *Adolf Loos. Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, Wien 2000.

Zeichennetz fungiert.⁸⁶

Die experimentelle Kernphase dieser Gesamtentwicklung und für diese Untersuchung relevante Kategorie stellt jedoch die zeitlich mit der ersten ‚Prounen-Serie‘ El Lissitzkys zusammenfallende Expansion der suprematistischen Form auf der Leinwand bzw. Holztafel als Trägermedium dar (Abb. 15).⁸⁷ Ob es sich bei den frühesten Arbeiten um einen Transfer, eine Transformation oder eine autonome Konstruktion der im unendlich-illusionistischen Raum schwebenden Elemente handelt, entzieht sich angesichts der Pluralität der Raumstrategien einer eindeutigen Antwort, ebenso wie die Frage, inwieweit der expansive Impuls bereits in den Bildwerken Malevičs angelegt ist und die Erschließung seines räumlichen Potentials als logische Konsequenz produziert. Chan-Magomedov geht in diesem Zusammenhang zwar davon aus, dass dieser Verlauf *unisono* und exklusiv an El Lissitzkys PROUN-Konzept geknüpft ist, berücksichtigt in seiner Besprechung des dreidimensionalen Suprematismus jedoch weder konkrete Bildanalysen noch die zeitnahe Entstehung der axonometrischen Gemälde von Gustav Klucis.⁸⁸ Um eine Proun-spezifische Sensibilität für die räumliche Disposition des farbigen Suprematismus zu entwickeln, ist es daher zunächst notwendig, die dimensionale Anlage von Malevičs mehrteiligen Farbflächen der ‚Zerstäubungsphase‘⁸⁹ zu berücksichtigen.

Die Raumidee des orthodoxen Suprematismus beruht auf eben jener Planimetrik ihrer variablen Elemente, die vor bzw. in einem illusionistisch-infinitem Raum zu

⁸⁶ In diesem Zusammenhang sei nur provisorisch auf eine funktionale Koinzidenz hingewiesen, die zwischen der intendierten Auflösung der Gegenständlichkeit und jener virulenten, auf semiotischen Evakuierungsprozessen beruhenden Strategie besteht, die Baudrillard für die New Yorker Graffitis der 70er Jahre ausgemacht hat: „Austauschbarkeit der Elemente in einem funktionalen Ensemble, in dem jedes Element nur entsprechend dem Code als variabler, struktureller Term Sinn annimmt. [W]eder Denotation noch Konnotation, derart entgehen sie dem Prinzip der Bezeichnung und brechen als *leere Signifikanten* ein in die Sphäre der *erfüllten Zeichen* der Stadt, die sie durch ihre bloße Präsenz auflösen.“ Jean Baudrillard, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 218f.

⁸⁷ In diesem Zusammenhang sind neben Lissitzky und Gustav Klucis auch Ilya Chashnik, Lazar Khidekel und Nikolai Suetin zu erwähnen, die jedoch erst etwas später im Verlauf der 20er Jahre mit einer ‚Raumwerdung‘ der Form experimentierten und sich dabei deutlicher an den suprematistischen Substraten orientierten.

⁸⁸ Obwohl die Position des lettischen Künstlers seit der Retrospektive von 1991 deutlich an Konturen gewonnen hat, sticht dennoch die Offenheit zahlreicher Fragen zu seiner Person wie zu seinem frühen konstruktivistischen Œuvre heraus. Klucis war nicht, wie oftmals angenommen, offizielles Mitglied der UNOVIS, unterhielt jedoch seit dem Herbst 1919 enge Beziehungen zu dieser Gruppe. Vgl. Vasilij I. Rakitin, „Gustav Klucis und die Malevič-Werkstatt in den Zweiten Freien Künstlerischen Werkstätten“, S. 49, in: Hubertus Gaßner/Roland Nachtigäller (Hg.), *Gustav Klucis - Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel - Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Stuttgart 1991, S. 49-55. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der souveräne - durch seine Faktorwerte im doppelten Sinne herausragende - Einsatz des geometrischen Vokabulars sowie der strukturelle Entwicklungsgrad des *Axonometrischen Gemäldes* (Abb. 16). Inwieweit dieses besonders durch die Konzentration der Zeichenstruktur auffallende Werk Lissitzkys frühesten Proun-Arbeiten beeinflusst hat, hängt jedoch mit seiner nach wie vor offenen Datierung zusammen. Vgl. ebd., S. 50. „The Datings of the axonometric Suprematist works of Gustav Klucis - 1919 - cannot be verified; 1920 would seem to be a more correct dating.“ Shatskikh, „Lazar Markovich Lissitzky. Malevich and El Lissitzky - Leaders of UNOVIS“, a.a.O., S. 51.

⁸⁹ Gaßner, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, a.a.O., S. 52.

schweben scheinen (Abb. 17-20). El Lissitzky kommentiert die optische Distanz zwischen den einzelnen Flächeneinheiten, deren variable Anordnung bereits eine individuelle Neukonzeption des ‚Bildraumes‘ geleistet hatte, in seiner bildtheoretischen Schrift *K. und Pangeometrie* und konzentriert dieses Phänomen in dem Begriff des ‚irrationalen Raumes‘: „Die neuen optischen Erfahrungen haben gelehrt, daß zwei Flächen verschiedener Intensitäten, selbst wenn sie in einer Ebene liegen, in verschiedener Entfernung zueinander erfasst werden. [...] Diese Entfernungen können mit keinem endlichen Maßstab gemessen werden, [...] und sind irrational.“⁹⁰ Neben dieser suggestiven Raumwirkung, die eine frontale Parallelität der einzelnen Elemente zur Trägerfläche impliziert, erzielt nur Malevičs *Gelbes Viereck auf Weiß* von 1917/18 einen vergleichbaren Effekt (Abb. 21). Es verfügt mit der Doppeldeutigkeit seiner Winkelstellung sowie der optischen Diffusionserscheinung am rechten Flächenrand über eine Raumausrichtung, die mit der prinzipiellen Multivalenz der Prounen vergleichbar ist.⁹¹ Diese „sukzessive Abschwächung der Beziehung zu den Rahmenachsen“⁹² begünstigte schließlich die räumliche Interpretation jener vielteiligen Varianten, deren fortwährende Partikularisierung nur wenig später eine Art ‚Baukasten der Elemente‘ für das PROUN-System bereitstellen sollte.

In diesem Zusammenhang sei auf eine Arbeit El Lissitzkys verwiesen, deren Entwurf eine exzeptionelle Interpretation der suprematistischen Flächen- und Raumidee darstellt und mit seiner aktuellen Datierung in den strapazierten Zeitraum 1919/20 fällt (Abb. 22). Die Rede ist von dem *Proun der Sammlung Peggy-Guggenheim*, der sich weder einer Position im Prounen-Verzeichnis zuordnen lässt noch über einen physischen Index verfügt, der entscheidend zur Präzision seines Entstehungszeitraumes bei-

⁹⁰ El Lissitzky, „K. und Pangeometrie“ (1925), S. 351, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 349-354, aus: C. Einstein/P. Westheim (Hg.), *Europa-Almanach*, Potsdam 1925, S. 103-113.

⁹¹ Eine umfassende Analyse dieser Arbeit sowie eine ausführliche Einbettung in einen wahrnehmungsspezifischen Kontext findet sich in den Untersuchungen von Beat Wyss zur ästhetischen Mentalität der Moderne: „Die unwillkürlich sich einstellende Gewohnheit räumlichen Wahrnehmens macht uns ein gelb lackiertes Brett sehen, das durch den Nebel fliegt. [...] Das *Gelbe Viereck* dient als Mandala, an dem wir den Wechsel vom gegenständlichen zum gegenstandslosen Sehen üben können. [...] ermöglicht Lockerungsübungen der Wahrnehmung. Indem wir den Bildeindruck in uns hin und her springen lassen zwischen der gegenständlichen Raumillusion, der Illusion von farbiger Atmosphäre und dem gegenstandslosen Eindruck einer farbig angestrichenen Fläche, durchbrechen wir die fixen Ideen des gewöhnlichen Bewusstseins und üben uns ein in die Erfahrung des befreiten Nichts.“ Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 225ff. Eine derartige Wechselwirkung der Form stellt als optische Synkope eines der zentralen PROUN-Parameter dar und wird im folgenden Abschnitt separat behandelt.

⁹² Vgl. Werner Hofman, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 278.

trägt.⁹³ Somit stellt die anschließende Betrachtung neben der Visite eines zentralen Impulsfeldes die Suche nach den Differenzialen zweier Systeme dar, die dabei gleichzeitig im Fokus der Befragung ihrer bisherigen Datierungsintervalle stehen.⁹⁴

Der besagte Proun zeigt eine polychrome Flächenkonstellation, die als eine Art Farbleiter im ‚Bildraum‘ zu schweben scheint und von einer farblich variierten Linie mehrfach überzeichnet, unterlaufen und durchstoßen wird.⁹⁵ Bemerkenswert ist dabei die Funktion der geschwungenen Linie, die sich als raumdefinitische Kurvierung mit den Flächen verbindet und die strukturelle Unbestimmtheit des ‚irrationalen Raumes‘ zu dem Preis einer tiefendimensionalen Hierarchie konkretisiert. Die einzelnen Flächenkomponenten sind dabei ataktisch angeordnet und weisen auf der Höhe der grauen - den gesamten Bildgrund durchschneidenden - Diagonale eine formative Diskontinuität auf. Neben dieser Staffelung verläuft eine weiße Leiste, die von zwei Flächen überlappt wird und die Farbtreppe als eine Art indexikalisches Maßband begleitet. In diesem Zusammenhang verdeutlicht sich die normative Funktion dieses Elements, das dem Werk als eine Art diagrammatische Skalierung den Eindruck einer Versuchsanordnung verleiht. Dieser Gedanke wird von den schwarzen Markierungen an den Linienenden unterstützt, die im oberen Sektor linear unterteilt sind und unterhalb - als annähernd orthogonale Interpunktionen - eine doppelte Verklammerung darstellen.

Die Gesamtformation ist vor einem ungewohnt hellen Bildgrund angelegt, der maßgeblich von einer ovalen Form definiert wird und mit seinen differenziert ausgeführten weiß-grauen Zonen möglicherweise eine Reflexion auf Malevičs spät-suprematistische ‚Weiß-Phase‘ darstellt: „Im weißen Suprematismus operiert das Bewußtsein nicht mehr mit verschiedenen Materialien, sondern nur noch mit Erregungen. [...] Das gegenständliche Gesetz ordnet die Dinge nach Rang und Würde, das gegen-

⁹³ Diese ursprünglich im Besitz von Theo van Doesburg befindliche Arbeit war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Geschenk Lissitzkys, nachdem sich beide 1922 in Deutschland kennengelernt hatten. Vgl. Angelica Zander Rudenstine, *The Peggy Guggenheim Collection*, New York, NY 1985, S. 461.

⁹⁴ Es bleibt wie so oft bei der biografischen Konfusion um die historische Figur Kazimir Malevičs anzumerken, dass die wiederholt anachronistischen Datierungen der eigenen Werke sowie die optimistische Zusammenlegung der Initiatorenschaft kollektiver Projekte in seiner Person zu einer relativen Desorientierung geführt haben und eine gewisse Vorsicht im Umgang mit den überlieferten Daten voraussetzen.

⁹⁵ Diese Formation erinnert dabei an die synästhetischen Experimente des russischen Komponisten Alexander Skrjabin, der erstmals in der Partitur des sinfonischen *Poems des Feuers* die optischen Wirkungen einer Farbklavatur untersuchte, die gleichsam exemplarisch für die gattungsübergreifende Simultanität der medienanalytischen Vorstöße der Russischen Avantgarde steht: „Es stellt sich heraus [...] dass es für die Musik im Rahmen der musikalischen Phrase selbst zu eng geworden ist [...] [sie] verlangt nach dem Visuellen. Das heißt, die Musik sucht einen zusätzlichen Zustand, und zwar – das Darstellende: der Mensch soll den Ton nicht nur hören, sondern ihn auch sehen. [...] Skrjabin träumte von visuellen Analogie des Tones [, ...][während] Wassili Kandinski versuchte, in seiner visuellen Kunst den Ton zu entdecken.“ Emilia Lebed, Radiointerview, „Die Stimme Russlands“ zum Projekt *Visuelle Akustik* auf der zweiten Moskauer Biennale, 14.04.2007, URL: <http://german.ruvr.ru /2007/04/14/333597.html> (29.06.2010).

standslose nach dem Grad der Erregung.“⁹⁶ Während die graue Miniaturfläche am Rand der oberen Ovale eine dimensionale Differenzierung der Gesamtform andeutet und dabei tiefer gelegen zu sein scheint, löst sich die breite Diagonale farblich nach dem Austritt aus dem Oval zum Bildrand hin auf und bedingt eine positionelle Verdopplung ihrer Lesbarkeit. Die farbliche Korrespondenz dieser visuellen Transgressionszone erweckt dabei den Eindruck, als schiebe sich die Diagonale wie eine Kanüle unter bzw. in eine semi-transparente Membran, die aus einer distinkten Substanz entwickelt ist. Mit diesem Detail untersucht El Lissitzky ein optisches Wirkungsverhältnis, wie es vor ihm etwa Iwan Kljun in den *Sphärischen Konstruktionen* (Abb. 23) oder, etwas später, László Moholy-Nagys mit seinen *Glasarchitekturen* (Abb. 24) zum Anlass ausgedehnter „Transparenzstudien“⁹⁷ genommen haben. Bemerkenswert ist dabei *eo ipso* das regulative Vorhandensein der kurvierten Linie als Repräsentant des Organischen, das einen erheblichen Stellenwert im physischen wie im mentalen Œuvre El Lissitzkys hat und in der Guggenheim-Konstellation als enfilerender Regent einer farbigen Flächenkonstellation anzutreffen ist.⁹⁸

Was die Datierungsfrage anbetrifft, so deutet Angelica Zander Rudenstine bei ihrer formalen Einsetzung dieser Arbeit in den sammlungsinternen *Catalogue Raisonné* zwar verschiedene zeitliche Klassifikationsszenarien an, stützt den aktuellen Datierungsvorschlag (1919/20) jedoch vordergründig auf die obligatorische Nähe zur suprematistischen Flächenidee.⁹⁹ Diese bildet zweifellos die zentrale Ausgangsbasis für Lissitzkys frühesten Formexperimente, erstreckt sich aber in einer dialogischen Reflexionsphase bis in die Mitte der zwanziger Jahre. Dass die ikonografische Vorla-

⁹⁶ Kasimir Malewitsch, *Suprematismus. Die Gegenstandslose Welt*, Köln 1962, S. 213.

⁹⁷ Kljuns kontinuierliche Auseinandersetzung mit optischen Auflösungsprozessen der Form führten ihn in den 20er Jahren zu umfangreichen farbanalytischen Abhandlungen, die er parallel dazu in seiner ‚Malerei‘ reflektierte. In der vorliegenden Arbeit liegt ein kreisförmiges ‚Lichtfeld‘ über einer aus zwei sich überlagernden Komponenten bestehenden Flächenformation, deren Schnittbereich eine dritte Zone bildet, die auf die Farbwerte beider Schichten zu reagieren scheint. Der weiße Bereich führt neben einem Sprung in das auf Helligkeits- und Kontrastwerten basierende monochromatische System zu eben jenem sphärologischen Fokus, der hier als analytisches Interesse für die sanften Weißnuancen übersetzt ist. Was die gemalten Luziditätsmodelle László Moholy-Nagys anbelangt, die in einer ersten Phase von 1922-1924 entstanden sind, so profitierten diese zunächst von seinem technologieübergreifenden Interesse an einer aktiven Wirksamkeit des Lichts und dessen ‚fließender‘ Gestaltung. Bei einem allgemeinen Vergleich mit Lissitzkys Prounen stellen die zumeist weniger komplex angelegten, eher auf einer formalen Harmonie beruhenden Transluzenzstudien Moholys ein selbstständiges - durch Virtualität und Dematerialisierung geprägtes - Testgebiet dar. Diese ebenfalls auf mehrstufigen Staffelungen und tiefendimensionalen Hierarchien beruhende Arbeit untersucht als transparente Wirkungskonstellation die einzelnen Licht bzw. Farbwerte ihrer zahlreichen Interferenzonen.

⁹⁸ Alan Curtis Birnholz weist auf einen übergeordneten Zusammenhang hin, der zwischen Lissitzkys Negation des euklidischen Raumes und seiner Annahme besteht, die kurvierte Linie und ihre Erweiterung zur Kreisform als Essenz des Kosmos zu betrachten. Vgl. Alan C. Birnholz, *El Lissitzky*, Ph.D. Diss., Yale University - New Haven, CN 1973, S. 79.

⁹⁹ Vgl. Zander Rudenstine 1985, S. 464.

derung einer optischen Substanz zum ausschlaggebenden Motiv einer Chronologisierung avanciert, ist jedoch nur solange plausibel, wie die kontextabhängigen Faktoren ihres bildtheoretischen Überbaus aufrechterhalten werden können, und erweist sich gerade im Hinblick auf die Besonderheit der Raumsituation als ein probelmatisches Datierungskriterium. Im Vergleich zu den sonstigen Explorationsvarianten verfolgt Lissitzky hier eine exotische Raumstrategie, die mit einer scheinbar spielerischen Leichtigkeit das räumlich-hierarchische Potential der planimetrischen Grundflächen erweitert. Indem er die suprematistischen Komponenten als direkte Flächenzitate ausstellt - und sie mit dem systemfremden Element der organischen Linie dimensional aktiviert, vollzieht er einen Paradigmenwechsel, der eine Modifikation des optischen Gesamtkontextes bedingt. Mit diesem ‚Bild‘ zeigt El Lissitzky bewusst die Grenzen der suprematistischen Planimetrik auf und tut dabei im Grunde genommen das Unmögliche: Er entzaubert bzw. überwindet den irrationalen Raum, indem er ihn ansatzweise objektiviert und die malevičschen Flächenrelikte ihres natürlichen Wirkungsraumes beraubt. Dabei handelt es sich um einen demonstrativen Akt, der die ungeschützten Flächen zu heteronomen Perlen auf einer strukturell überlegenen Schnur degradiert und dabei einer Nudität preisgibt, die nur schwerlich in den frühesten Schaffenszeitraum um 1919/20 zu verlegen ist. Während Lissitzkys Einsatz der suprematistischen Grundformen zunächst deutlich unregelmäßiger ausfällt und in der Konzeption der frühen Arbeit *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* (Abb. 25) eine dimensionale Frugalität zu erkennen gibt, handelt es sich hier offenbar um das Zeugnis einer evoluierten Verständnisdimension und um den gewachsenen Willen zu dessen Visualisierung. Somit ist eher davon auszugehen, dass diese reflektierte Arbeit El Lissitzkys im Zusammenhang mit der Publikation seiner bildtheoretischen Untersuchungen um 1921 steht, zu einem Zeitpunkt, als er die optischen Funktionsweisen der suprematistischen Flächenidee vollständig analysiert hatte.¹⁰⁰ Dabei ist nicht auszuschließen, das ausgerechnet die kleinste, in schwarzer Farbe ausgeführte Flächeneinheit in einem remineszenten Verhältnis zu jener Plattform steht, die Lissitzky in seiner „aus dem Unendlichen kommende[n] Reihe [...] 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0 [...], 1, 2, 3, [...]“¹⁰¹ mit der malevičschen Null identifiziert:

¹⁰⁰ Darüber hinaus erweist sich ein Datierungskriterium zunehmend als unbrauchbar, das den späteren Prounen eine tendenzielle Reduktion ihrer Vielfarbigkeit attestiert. Vgl. Birnholz, „Notes on the Chronology of El Lissitzky’s Proun Compositions“, a.a.O., S. 437. Wie verschiedene – erst in jüngerer Zeit registrierte - Arbeiten belegen, stellt eine derartige Orientierung kein Widerspruch für eine spätere Einordnung dieses Werks dar (Abb. 26-28).

¹⁰¹ Lissitzky, „Proun“ (a), a.a.O., 1977. S. 25.

„[D]iese Reihe steigt an, aber jenseits der Malerei. Wenn behauptet wurde, daß die Jahrhunderte ihre Malerei bis zum Quadrat geführt haben, auf daß sie hier untergehe, so sagen wir: wenn die Platte des Quadrats den engen Kanal der malerischen Kultur verschlossen hat, so dient ihre Rückseite als mächtiges Fundament für das räumliche Wachstum der realen Welt.“¹⁰²

Nicht zuletzt in diesem Sinne stellt der *Proun der Sammlung Peggy-Guggenheim* ein didaktisches Präparat dar, das eher als Zeichen einer gewachsenen Souveränität zu bewerten ist, denn als ein frühes Tasten im Grenzbereich von kollidierenden Möglichkeiten. Diese Demonstration eines fortgeschrittenen Analysestadiums des optischen Suprematismus lässt als nuancierte Auseinandersetzung mit der Irrationalität des ‚Bildraumes‘ auf einen späteren Zeitpunkt in Lissitzkys Malevič-Rezeption schließen.

Was das eingangs formulierte Interesse an den Expansionsmodalitäten des suprematistischen Systems betrifft, so ist dabei grundsätzlich hervorzuheben, wie eng diese Fragestellung mit einer kunsthistorischen Visite des frühesten Datierungskomplex der ‚Proun-Bilder‘ verknüpft ist. Um diesbezüglich zu einer grundlegenden Einschätzung zu gelangen, ist es notwendig, zu einem Zeitpunkt zurückzugehen, an dem sich die ‚Raumwerdung‘ der suprematistischen Form anhand eines zeitlich gesicherten Dokuments auf den Grad ihrer Exzentrizität untersuchen lässt.

¹⁰² Ebd.

6. Axonometrie und Approximativität

Ausgangspunkt dieser Bewertung soll eine Fotografie sein, die seit geraumer Zeit die Aufmerksamkeit der Forschung bindet, dabei offenbar einen Datierungsreflex evoziert, der wiederholt zu missverständlichen Auslegungen geführt hat und symptomatisch für eine grundsätzliche Konfusion steht, die um die zeitliche Klassifikation der ersten PROUN-Phase besteht (Abb. 29).¹⁰³ Dabei handelt es sich um das früheste der wenigen fotografischen Dokumente, das El Lissitzky innerhalb der Reichweite seiner abstrakten Konstruktionen zeigt. Es stellt einen intimen, wenngleich inszenierten Einblick in jenen Ort des Werdens dar, der - noch vor der Identifikation der unerwartet konventionell, nach praktischen Gesichtspunkten organisierten Prounen an der Rückwand des Raumes - eine Auskunft über die Präsentation und Produktionsstätte dieser nominellen Nicht-Bilder gewährt. Die Abbildung zeigt den bärtigen El Lissitzky mit Arbeitsmantel und Pfeife in seinem Witebsker Atelier, umgeben von Werkischen und sinnierend aus dem Bildraum neben dem Kameraobjektiv blickend: Ein erstes situatives Resümee, das noch keinerlei Vorzeichen auf die im folgenden Jahr propagandierete Auflösung des traditionellen Künstlertypus im „schöpferischen Kollektiv“¹⁰⁴ erkennen lässt:

„Proun' verändert die Produktionsform der Kunst. Er läßt den werkelnden Individualisten hinter sich, der im verschlossenen Kabinett seine Bilder auf der dreibeinigen Staffelei ausführt, von ihm allein begonnen und nur von ihm beendet. ‚Proun' hingegen führt in den Schaffensprozeß eine Vielzahl von Produzierenden ein [...]. Die Persönlichkeit des Autors verschwindet in dem Werk, und wir sehen die Geburt eines neuen Stils nicht einzelner Künstler, sondern namenloser Autoren, die gemeinsam das Gebäude der Zeit meißeln.“¹⁰⁵

Dass es sich bei dieser Annahme um eine zeittypische Tendenz handelt, die darüber hinaus in einem ontologischen Kontext zu stehen scheint, verdeutlicht eine objektsensitive Beobachtung Felix P. Ingolds, : „[indem] das individuelle Ich des Künstlers hinter das Bild als solches zurücktrat und diesem durch sein Verschwinden zur Selbstwerdung, zur Selbstdarbietung verhalf.“¹⁰⁶ Diese vermeintlich altruistische Emigration des Künstlers vom Plateau seines Protagonistentums bedeutet dabei eine nationale Novität, der Malevič 1920 einen entscheidenden Vitalitätsgewinn attestiert: „Unsere Ateliers malen

¹⁰³ Ihr Entstehungszeitraum ist entgegen der geläufigen Datierung mit 1919 von Peter Nisbet übergangsweise auf 1919-1920 und schließlich auf 1920 korrigiert worden. Vgl. Nisbet, „El Lissitzky - eine Einführung“, a.a.O., S. 10f; Peter Nisbet, *El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919-1927*, Ph.D. Diss., Yale University, New Haven, CN 1995, S. 477.

¹⁰⁴ Lissitzky, „Proun“ (a), a.a.O., S. 32.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ingold, „Welt und Bild - Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, a.a.O., S. 374.

keine Bilder mehr, sie errichten die Lebens-Formen - nicht die Bilder, sondern die Projekte werden zu lebendigen Wesen.“¹⁰⁷ Unabhängig von ihrer folgenden Instrumentalisierung und Limitation durch die totalitäre „Anti-Zufallsmaschinerie“¹⁰⁸ waren sie das regulative Resultat einer prae-sowjetischen Avantgarde, die spätestens seit den Produktionsdebatten einen synergetischen Optimismus kultivierte und damit begonnen hatte, den russischen Künstlerstatus horizontal zu transformieren:

„Kunst als Medium, mittels dessen Wirklichkeit neu gesetzt wird: Damit ist Kunst nicht eine von der Wirklichkeit abgetrennte Sphäre, [...] die zugrundeliegende Kunstauffassung folglich anti-ästhetisch. [...] Wo die Grenze von Kunst und Wirklichkeit aufgehoben ist, gibt es auch keine Kunstautonomie mehr. Gerade deren Fehlen wird als Gewinn imaginiert: als Reintegration des isolierten modernen Künstlers in den sozialen Zusammenhang. [...] Im Zentrum steht das Medium der Kunst, nicht der Künstler als Subjekt, seine Rolle ist aus der Funktion der Kunst abgeleitet. [...] [Das] Selbstbild als Künstler ist weder objektiv-demiurgisch noch subjektiv-genialisch, sondern zielt auf eine regieführende, koordinierende, initiierte Funktion. Schöpferisch ist das Kollektiv, nicht der Einzelne. Innerhalb des Kollektivs bildet der Künstler die Spitze.“¹⁰⁹

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang jedoch die mitunter kapriziösen Beziehungen El Lissitzkys zu seinen internationalen Künstlerkollegen, die sich zunehmend von seiner idealtypischen Auslegung des Kollektivpotentials entfernen.¹¹⁰

¹⁰⁷ Zit. n. Ingold, „Welt und Bild - Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, a.a.O., S. 403, aus: Kazimir Malevič, *Le miroir suprématisse*, Lausanne 1977, S. 86.

¹⁰⁸ Graham Bader, „Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs schwarzem Quadrat“, S. 206, in: Gaßner 2007, S. 201-206. „Klucis berichtet 1932 von mindestens ‚zehn Bewertungsinstanzen‘, die zu dieser Zeit jede Fotomontage, typographische Gestaltung oder Ausstellungsgestaltung zu durchlaufen hatte, um ihre Druckerlaubnis zu erhalten.“ Gaßner, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, a.a.O., S. 65.

¹⁰⁹ Krieger 2006, S. 233f.

¹¹⁰ Zahlreiche Briefe an seine Kollegen und Freunde dokumentieren das vorübergehende Misstrauen und die Sorge um die Resultate der eigenen Innovativität, was bereits die Idee zu etwas Fragilem, Schützenswertem erhob. Die Simultaneität der Avantgardeentdeckungen führte dabei wiederholt zu intensivierten Konkurrenzverhältnissen und Abschottungsbemühungen, die sich in den Lebensläufen nahezu aller Beteiligten niederschlugen: „Malerei, davon hat Moholy keine Ahnung. [...] Charakter, eine je geklaute Maske. Eigentlich ist es blödsinnig, daß ich dies so ernst nehme [...], aber dieser Diebstahl wird schon zu unverschämt.“ El Lissitzky, „Brief an seine Mutter - Moskau 15.9.1925“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 64. „Arp macht nur einfältige Augen. [...] Wenn er einfältig wie eine Taube aussehen will, ist er doch nicht weise wie eine Schlange. Wenn er weiter so feige und hinterlistig mit mir umgehen will, so werde ich gezwungen sein, noch einmal einen Brief zu schreiben [...]“ El Lissitzky, „Brief an Sophie Lissitzky-Küppers - Locarno 01.11.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 51. „Die Korrespondenz ist so angewachsen, daß ich meine alte Methode wieder einführe [...] eine Reihe Briefe in den Papierkorb, als ersten Doesburg. Zum Teufel, ich laß mich nicht zum Narren halten.“ El Lissitzky, „Brief an seine Mutter - Locarno 12.12.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 53. Gustav Klucis rundet diese - wie bereits erwähnt - vorübergehenden Dissonanzen mit einer Kritik an den Arbeitsnachweisen einer Pressa-Ausstellung ab und zielt indirekt auf den ebenfalls beteiligten Lissitzky, wenn er schreibt: „Übrigens stammen die kompositorischen Ideen sämtlich von mir, nur in meiner Ausführung sind sie besser. Diese Schufte! Wie man es erwarten konnte, sind weder deine noch meine Arbeiten dabei.“ Zit. n. Margarita Tupitsyn, „Zurück nach Moskau“, S. 36, in: Dies. 1999. S. 25-51, aus: Gustav Klucis, „Brief an Valentina Kulagina - 11.06.1928“, Privatarchiv. Auch Lissitzkys sporadische Betätigung als Kunsthistoriker scheint von diesen Komplikationen nicht ausgenommen zu sein: „Im Verhältnis zu den Suprematisten erinnerten [...] [die]

Der forcierte Gesamteindruck der Fotografie deutet auf eine externe Inszenierung der Figur El Lissitzkys hin, die hier als Ingenieur strategischer Sichtbarkeiten in einem unerwartet konventionellen Ambiente wiedergegeben ist. Diese UNOVIS-interne Ateliersituation zeigt mit der weitgehend traditionellen Hängung und dem historisierenden Kontrastmotiv der Staffelei noch keinerlei Vorzeichen von der Neukonzeption internationaler Ausstellungssuiten, die Lissitzky mit dem ab 1923 eingeleiteten Konzept des Demonstrationsraums formulierte und - neben dem Berliner *Prounenraum* - mit seinen beiden Projekten in Hannover und Dresden realisierte: „Ob wir die Wände ‚bemalen‘ oder an die Wand Bilder hängen, ist gleich falsch. Der neue Raum braucht und will keine Bilder - ist kein Bild, das in Flächen transponiert ist. [...] Wir zerstören die Wand als Ruhebett für ihre Bilder.“¹¹¹ Eine obligatorische Distanzierung vom Traditionalismusverdacht wird zumindest dadurch gewährleistet, dass er den Pinsel gegen jenes Inhalationsinstrument eingetauscht hat, das ihn als handlicher Produzent exothermer Visualisierungen fortwährend inspirieren sollte: „[...] was mich betrifft, so bin ich nur mit der Lösung eines einzigen beschäftigt: in den Arbeitspausen rauche ich mein Pfeifchen und beobachte, in welchen Kurven der Rauch aufsteigt.“¹¹² Die spezifische Wiedergabe El Lissitzkys im Habitus eines denkenden Konstrukteurs, der das Gehirn als Atelier oder - wie es Malevič formulieren würde - den „Schädel als Kosmos“¹¹³ proklamiert, verleitet zu der wenig aussichtsreichen Unternehmung, neben der fotografischen Intentionalität nach dem konkreten Anlass dieses belichteten Rechtecks zu fragen. Während sich Malevič zu jener Zeit vorzugsweise als ‚Conférencier‘ fixieren liess (Abb. 30), ist es nicht auszuschließen, dass dieses Dokument angesichts der rapiden UNOVIS-Entwicklung zu überregionalen Repräsentationszwecken und als eine Art ‚visuelles Memorandum‘¹¹⁴ konzipiert war: „Despite the paradoxical change in status - Vitebsk as the ‚centre‘ of the UNOVIS movement, with Moscow as its ‚periphery‘ - the new projects created in the provinces had to be confirmed in the capital.“¹¹⁵

Bilder [der Gegenstandslosen] an Schutthaufen neben regelmäßigen Kristallen. Im besten Fall waren das Teppiche, schöne Tapeten. Der typische Vertreter dieser Gruppe war Kandinsky.“ Lissitzky, „Neue russische Kunst“, a.a.O., S. 336.

¹¹¹ Lissitzky-Küppers 1967, S. 361. Vgl. dazu Fussnote 207 (s.u.).

¹¹² Ebd., S. 346.

¹¹³ Zit. n. Ingold, „Welt und Bild - Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, a.a.O., S. 396, aus: Kasimir Malevich, *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne 1974, S. 152.

¹¹⁴ Vgl. dazu Abb. 31.

¹¹⁵ Dass ihre kosmisch-konstruktivistischen Aktivitäten dabei innerhalb des Wahrnehmungsfeldes einer politischen Führung lagen, die auf derartige Unternehmungen offenbar noch mit milder Irritation zu reagieren pflegte, verdeutlicht eine Erinnerung von Erich Buchholz: „[Lissitzky] berichtete von einem Besuch Lenins in Witebsk: sie mußten (ich erinnere nicht mehr ob der andere Malewitsch war) ihm Vortrag halten. Ihnen auf die Schultern klopfend hätte ihnen Lenin beim Abschied gesagt: verstanden habe ich euch nicht [,] aber macht nur weiter.“ Erich Buchholz, „Erinnerungen an El Lissitzky. El Lissitzky in

Was den ikonografischen Wert dieser Fotografie betrifft, so belegen die sechs Arbeiten an der Rückwand des Raumes El Lissitzkys fortgeschrittene Antizipation aero- bzw. geo-morphologischer Konstellationen und geben darüber hinaus einen facettierten Einblick in die Gleichzeitigkeit heterogener Konstruktionsansätze.¹¹⁶ Der isolierte Proun auf der Staffelei vertritt dabei den ‚Raum im Raum‘ und bietet - diese Nobilitierung zum Anlass nehmend - die Gelegenheit, durch das hierarchische Prisma eines Künstlers auf sein eigenes Œuvre zu blicken. Dass Lissitzky dafür ein bereits fertiggestelltes Werk ausgewählt hat, bedeutet neben der Akzentuierung eine Modifikation des Funktionswerts der Staffelei von einem schlichten Produktionsutensil zu einem intentional aufgeladenen Ausstellungsprovisorium.

Bei diesem Werk handelt es sich entgegen der verbreiteten Annahme nicht um den *Proun 23 Nr. 6* (Abb. 32), sondern offensichtlich um eine weitere Arbeit mit zusätzlichen Bildelementen, die den Gesamteindruck dieses Formthemas entscheidend verändert.¹¹⁷ Nisbet identifiziert das ‚Bild‘ mit der heute verschollenen Nummer 71 aus dem „Prounenverzeichnis“¹¹⁸ und ordnet es einer formverwandten Serie zu, die insgesamt vier Arbeiten dieses Typs umfasst.¹¹⁹ Auf Grund der Tatsache, dass in den letzten Jahren drei vergleichbare Werke auf dem Kunstmarkt eingereicht wurden und Lissitzky bereits 1920 eine formverwandte Skizze im UNOVIS-Almanach publizierte, erscheint es als aussichtsreich, die impliziten Analogieverhältnisse dieser ‚Serie‘ näher zu betrachten. Neben der ungewöhnlichen Vielzahl an Entwürfen zu einem Thema verdeut-

Berlin“, S. 64, in: *El Lissitzky*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum - Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 64.

¹¹⁶ Die Arbeiten sind eindeutig zu identifizieren. Es handelt sich von links oben nach rechts unten um: 1. *Proun 1D* 2. *Proun 1A* 3. *Proun* (Vgl. Nisbet 1988, Abb. 49, S. 85.) 4. *Proun 1* 5. *Proun 1C* 6. *Proun 1E*. Auf Grund der strukturellen und thematischen Vielschichtigkeit sowie der hohen Unwahrscheinlichkeit, dass El Lissitzky ein solches Spektrum an Varianten noch gegen Ende 1919 fertiggestellt hat, begünstigt dieses Dokument den Nisbetschen Datierungsvorschlag, der nicht zuletzt durch ein zeitliches Attest Alexandra Shatskikh's an Probabilität gewinnt: „The first documentally dated works [...] containing the principles of the future Prouns are a coloured lithograph and the panelposter *The Benches of the Factory Depot Await You*, created as elements of the design for the jubilee festivities of the local Committee for the battle against Unemployment on 4/17 December 1919.“ Shatskikh, „Lazar Markovich Lissitzky. Malevich and El Lissitzky - Leaders of UNOVIS“, a.a.O., S. 51.

¹¹⁷ Diese fälschliche Zuordnung findet sich sowohl bei Birnholz als auch in einer Gegenüberstellung Victor Margolin's. Vgl. dazu: Birnholz, „Notes on the Chronology of El Lissitzky's Proun Compositions“, a.a.O., S. 437; Margolin 1997, S. 30f.

¹¹⁸ Dabei handelt es sich um ein ehemaliges Notizbuch El Lissitzkys, in dem kurze Anmerkungen zu 98 seiner Werke festgehalten sind. Ein ergänzter Abdruck dieser Liste findet sich bei: Peter Nisbet, „El Lissitzkys Prounen-Verzeichnis - eine kommentierte Abschrift“, S. 270, in: Nisbet 1988, S. 270-280.

¹¹⁹ Die Arbeit *Proun 23 Nr. 6* - die zuletzt aus der der Sammlung Estorick in den Besitz des Van Abbemuseums übergegangen ist - datiert Nisbet statt 1919 zu Recht auf 1922/23. Neben dem Staffelei-Werk wird auch die Kunstismen-Variante von 1924/25 berücksichtigt, die mit der Nummer 90 des Prounenverzeichnisses in Verbindung gebracht wurde. Die vierte Version stammt aus einer Privatsammlung in Basel und ist mit der Nr. 44 identifiziert worden. Vgl. dazu: Nisbet 1995, S. 127f; Nisbet, „El Lissitzkys Prounen-Verzeichnis - eine kommentierte Abschrift“, a.a.O.

licht die Begebenheit, dass er eine spätere Version dieses Typs stellvertretend für das gesamte PROUN-System in seiner Publikation *Die Kunstismen* abgebildet hat, den persönlichen Stellenwert dieses Formthemas (Abb. 33).¹²⁰ Die folgende Besprechung stellt insofern eine geeignete Öffnung des PROUN-Gebäudes dar, als es anhand der Variation eines Mindestmaßes an ikonografischer Konstanz möglich ist, die unterschiedlichen Modi der dimensionalen Expansion in einer Klarheit nachzuvollziehen, die sich in den vielschichtigeren Anlagen oftmals nur amalgamiert wieder finden.

Ausgangspunkt ist dabei das vorgebliche Hauptwerk *Proun 23 Nr. 6*, das auf Grund der vermeintlichen Simplizität seiner Anlage bisher keiner ikonografischen Analyse unterzogen worden ist, die einen losen Verweis auf seine Grundkonstellation übersteigt. El Lissitzkys generiert mit zwei diametral entgegengesetzten, in rot-braunen Farbtönen gehaltenen Parabel- bzw. Hyperbel-Motiven¹²¹ einen optischen Tiefenraum, vor dem vier axonometrisch konstruierte Formkörper positioniert sind und eine subtile Konstellation organisieren. Was auf den ersten Blick wie ein zufälliges Formationsgefüge vor der Folie eines bipolar definierten ‚Bildraums‘ erscheinen mag, erweist sich bei genauerer Betrachtung als die präzise Kalibration optischer Einheiten: Während der schwarze Hexaeder und die Fläche über ein schmales Leistenelement verbunden sind, spannen sich beide Elemente in die raumdefinitorischen Ovale ein und weisen auf eine polytangente Kontinuität des gesamten Formenkomplexes hin. Der Quader, dessen Frontfläche sich farblich sowohl dem Raumgrund als auch dem schmalen Verbindungselement annähert, ist ein Stück weit aus der imaginären Verlängerung dieser filigranen Konnexität herausgerückt und steht in einem diskreten Spannungsverhältnis zur hellen Fläche.¹²² Deren Neigungswinkel reicht gerade noch aus, um sie als rotierte bzw. rotierende Kongruenz eines suprematistischen Prototyps identifizieren zu können. Die einzelnen Elemente erwecken dabei den Eindruck, von der Bildfläche in den Raum des Betrachters hervorzustehen und als virtuelle Antepositionen vor einer bildinternen Schicht gelagert zu sein.

Was den perspektivtheoretischen Hintergrund zu diesen optischen Wirkungsver-

¹²⁰ Vgl. ebd. Dieser Proun wurde ebenfalls während der NS-Zeit zerstört.

¹²¹ Im Hinblick auf die Bedeutungsebene dieser inexakt ausgeführten Figuren ist anzumerken, dass sie als Derivate der von Lissitzky favorisierten Spiralenform eine feine, aber nicht unwesentliche Differenzierung zum suprematistischen Symbolsystem darstellen. Vgl. Gaßner, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, a.a.O., S. 57. „[E]r [will] sie nicht als symbolische Hinweise für die Selbstorganisation der Naturprozesse verstanden wissen, sondern als naturanaloge Organisationsformen der menschlichen Praxis [...]. Diese aufsteigenden oder zentrifugal sich ausweitenden Linien werden [...] auch als Index einer fortschreitenden Bewegung und damit als genuin visuelle Metaphern des gesellschaftlichen und technischen Fortschritts verstanden.“ Ebd., S. 57ff.

¹²² Während letztere in einem auffälligen Silberton ausgeführt ist, changieren die farblich dezent variierten Seiten des Quaders bei einer Bewegung des Betrachters.

hältnissen anbelangt, so erweist sich die obligatorische Schnittstelle zu El Lissitzkys Text *K. und Pan-Geometrie* von besonderer Relevanz, in dem der russische Autor die Pluralität der wahrnehmungskonstitutiven Raumschichten in einer metrischen Relation erfasst:

„Der Suprematismus hat die Spitze der endlichen Sehpyramide der Perspektive in die Unendlichkeit versetzt. Er hat den ‚blauen Lampenschirm des Himmels‘ durchbrochen. [...] Der suprematistische Raum lässt sich sowohl nach vorn zu, von der Fläche, als auch in die Tiefe hinein gestalten. Wenn wir die Fläche des Bildes als 0 bezeichnen, können wir die Tiefenrichtung - (negativ) und die Vorderrichtung + (positiv), oder umgekehrt, nennen [Abb. 34].“¹²³

Auch die Bildfläche der vorliegenden Arbeit lässt sich als eine Art unsichtbare Membran begreifen, die in der Tiefenrichtung durch die Parabel- bzw. Hyperbel-Zonen und nach vorne zum Betrachter hin durch eine balancierte Formkonstellation strukturiert ist. Für diese Differenzierung hat Yve-Alain Bois die Husserlschen Termini „Protention und Retention“¹²⁴ adaptiert, deren artikulativer Einsatz gerade bei jenen Prounen als sinnvoll erscheint, die verstärkt ab 1921 mit einem höheren Komplexitätsgrad und offensiver an der Grenze zur dimensional Indifferenz angelegt sind: „the ambiguous visual effects present but repressed within the model of perspective - our uncertainty about whether something protrudes toward or recedes away from us - are foregrounded within axonometry [...] [which] creates an atemporal subjectless mode of spatial representation.“¹²⁵

Was die prinzipielle Gleichwertigkeit der Bildausrichtung des *Proun 23 Nr. 6* betrifft, die im folgenden Abschnitt unter dem Aspekt der Reversibilität diskutiert wird, so bedeutet ein ausrichtungsbezogener Eingriff in die vorliegende Formation - neben einer schlichten positionellen Verlagerung der einzelnen Bildkomponenten - die Veränderung ihrer spezifischen Raum- und Bewegungsdynamiken. Nimmt man etwa den länglichen Quader als unterstes Bildelement an, so befinden sich die kompakteren als die vermeintlich schweren Formen in der unteren Bildhälfte und erfahren einen atmosphärischen Wechsel, der den Eindruck des Schwebens absorbiert. Dazu kommt die Idee eines horizontalen bzw. vertikalen Mobilitätspotentials der einzelnen Elemente, das eine Variation ihrer Bewegungsrichtungen bedingt.¹²⁶

¹²³ Lissitzky, „K. und Pangeometrie“, a.a.O., S. 351.

¹²⁴ Vgl. Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O., S. 39.

¹²⁵ Leah Dickerman, „El Lissitzky's Camera Corpus“, S. 164, in: Perloff 2003, S. 153-177.

¹²⁶ Allein die Kollision der aus unterschiedlichen Dimensionen stammenden Einheiten im ‚Bildraum‘ genügt, um durch die Kinetik der Konstruktion einen ersten Zugang zu dem Themenkomplex der vierten Dimension zu öffnen. Vgl. dazu Anmerkung 192 (s.u.).

Im Hinblick auf die perspektivische Konzeption der einzelnen Elemente ist erneut - und diesmal nicht in einem didaktischen Zusammenhang - auf die Arbeitstechnik der Axonometrie zu verweisen, die El Lissitzky von seinem Architekturstudium entlehnt, und die es ihm ermöglicht, unabhängig von einer dominanten Raumstruktur, wie etwa der Zentralperspektive oder ihrem chinesischen Pendant, zu operieren:

„Die Perspektive hat den Raum nach der Anschauung der Euklidischen Geometrie als starre 3-Dimensionalität erfaßt. Sie hat die Welt in einen Würfel eingebaut und ihn so transformiert, daß er in der Fläche als Pyramide [...] erscheint. Die Spitze dieser Sehpyramide liegt entweder in unserem Auge, also vor dem Gegenstande, oder wir projizieren sie auf den Horizont - hinter den Gegenstand. Das erste hat der Osten gewählt, das zweite der Westen [Abb. 35].“¹²⁷

Seine prinzipielle Negation des Fluchtpunkts geht dabei mit der Zertrümmerung der ‚Goldenen Halle des Perspektivraums‘ einher, die hier als dissoziative Metapher für einen polyperspektivisch orientierten *modus operandi* steht. Bei dem *Proun 23 Nr. 6* handelt es sich offensichtlich um ein typisches Beispiel für die „orthodoxe Verwendung der Axonometrie“¹²⁸, bei der für die Tiefendimension lediglich eine Parallelprojektion angenähert wird, die einen vergleichsweise rational nachvollziehbaren Raumeindruck bedingt. Bemerkenswert ist zudem, dass El Lissitzky eine eindeutige Wiedergabe der Hyperbel- bzw. Parabel-Motive vermeidet. Indem er diese Positionen lediglich approximativ annähert, erzeugt er einen formalen Übergangsbereich, der als wesentlicher Faktor für die strukturellen Freiheitsradien seiner Prounen konstitutiv ist.¹²⁹ Es ist gerade dieser Modus eines Annäherns bzw. Andeutens, mit dem sich Lissitzky von dem Diktat jener neutralen Präzision befreit, die er in seinen Darmstädter Architekturzeichnungen trainiert hatte. Auf diesem Weg scheinen seine Arbeiten einer Totalität der Form zu entgehen, wie sie Heinrich Dunst skizziert: „Die Linie war Linie geworden, aber sie hatte ihr Gegenüber, ihre eigene Abweichung verloren. Absolut geworden, mit sich selbst ident, verlor sie auch jene Fähigkeit zum Dialog. Ein optisches Phänomen, analytisch dominiert, das sein Geheimnis bis zum Äußersten eliminiert hatte.“¹³⁰ Zwar ist die Linie in Lissitzkys Prounen nicht mehr partizipierender Komplize einer mimetischen Motiv-

¹²⁷ Lissitzky, „K. und Pangeometrie“, a.a.O., S. 350.

¹²⁸ Vgl. Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O., S. 39

¹²⁹ In dieser Eigenschaft entziehen sich diese mitunter der ersten der von Buchloh zusammengeführten Attribute des russischen Konstruktivismus: „the transparency of construction; the self-referentiality of the pictorial signifying devices; the reflexive spatial organisation; and the general emphasis on the tactility, that is, the constructed nature of their representations.“ Benjamin Buchloh, „From Faktura to Factography“, S. 98, in: *October*, Vol. 30, Autumn 1984, S. 82-119.

¹³⁰ Heinrich Dunst, „Warum sich das Abstrakte nicht selbst erkennt. Das Problem der Identität ästhetischer Formulierungen“, S. 83, in: Rosemarie Schwarzwälder (Hg.), *Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese*, Wien 1992, S. 83-89.

logik, jedoch gewinnen die einzelnen geo-metrischen sowie geo-materiellen Komponenten erneut die Fähigkeit zu einer rohen, auf Abtastungsverhältnissen basierenden Dialogizität, die wiederholt als eine Art Identifikationsunschärfe anzutreffen ist. El Lissitzky schleust eine Zone der Ungenauigkeit in die wissenschaftshistorische Hypothek konstruktivistischer Werke ein und gerät mit der kombinierten Anwendung von Axonometrie und Approximativität - weit davon entfernt den folgenden Zielbereich terminologisch zu legitimieren - in die prinzipiell doppelwertige Zone des Enigmatischen. Wiesengrund Adorno entwickelt in seiner Ästhetischen Theorie eine gedankliche Figur zum Rätselcharakter der Kunst, die in einem effektiven Zusammenhang zu diesem Verhältnis steht:

„Mit den Rätseln teilen die Kunstwerke die Zwieschlächtigkeit des Bestimmten und Unbestimmten. Sie sind Fragezeichen, eindeutig nicht einmal durch Synthesis. Dennoch ist ihre Figur so genau, daß sie den Übergang dorthin vorschreibt, wo das Kunstwerk abbricht. Wie in Rätseln wird die Antwort verschwiegen und durch die Struktur erzwungen. Dazu dient die immanente Logik, das Gesetzhafte im Werk, und das ist die Theodizee des Zweckbegriffs in der Kunst.“¹³¹

Es steht außer Frage, dass El Lissitzky dieses düster schillernde Etikett der Rätselhaftigkeit für seine Prounen abgelehnt hätte, jedoch müssen sie sich angesichts der strukturellen Paradoxa und positionellen Amphibolien eine Betrachtung aus eben jenem Blickwinkel der kategorischen Indefinibilität gefallen lassen. Dabei scheint es, als ob ein Großteil der komplexeren Prounen gewissermaßen als funktionale Umstülpungen diese „immanente Logik“¹³² sowie deren optische Irritation in ihrem Aufbau visualisieren (Abb. 36, 37). Es sind gerade diese Abbruchstellen bzw. Kippunkte mehrdeutiger Strukturen, die einen Widerspruch spiegeln, der auf Grund seiner prinzipiellen Inkonsistenz in der Lage ist, einen ersten Raum, ein Vorzimmer des Verstehens samt seiner negativen Funktionen zu charakterisieren: „Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre [...] ihre Unbegreiflichkeit.“¹³³ Diese kategorische Absage an eine absolute Lesbarkeit des Werks im Jetzt, an konstante Bedingungen zu seiner Dechiffrierung, stellen den um Eindeutigkeit bemühten Rezipienten samt seinen pauschalen Deutungsstrategien in Frage: „Doubt as such became the subject of the Prouns. [...] Thus the relationships between forms are indeterminate, and the spectator cannot exhaust all the possible readings of a Proun.“¹³⁴ Dabei ist eben-

¹³¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt a. M. 2003, S. 188.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 179.

¹³⁴ Esther Levinger, „Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism“, S. 231, in: *Leonardo*, Vol. 22, No. 2, 1989, S. 227-236.

so an Polanyis Bezeichnung einer „Integration von Inkompatiblen“¹³⁵ zu denken, wie an Gaßners Begriff der „differentiellen Indifferenz“¹³⁶, mit dem er den konstitutiven Faktor der strukturellen Mehrdeutigkeit für den Rezipienten hervorhebt:

„Die axonometrischen Flächenkonstruktionen integrieren zwei oder [...] mehr Ansichten des selben Formgefüges zu einer einheitlichen, aber oszillierenden Struktur, wodurch in der Wahrnehmung ein permanenter Wechsel zwischen den Positionen des Betrachters hervorgerufen wird, der homolog zum ständigen Wechsel zwischen der Subjektrolle des Selbst und der Objektrolle des Ich in der Produktion des Selbstbewußtsein erfahren werden kann.“¹³⁷

Ist man darüber hinaus um die Definition einer PROUN-Funktion bemüht, so bietet es sich an, El Lissitzky in die textuellen Territorien seines Zeichenbegriffs zu folgen: „Der Künstler baut mit seinem Pinsel ein neues Zeichen. Dieses Zeichen ist keine Form der Erkenntnis von etwas schon Gebauten, das in der Welt existiert - es ist ein Zeichen einer neuen Welt, an der weiter gebaut wird und die durch den Menschen existiert.“¹³⁸ Was sich aus diesem Gedanken gewinnen lässt, ist zunächst die Einsicht, dass der finale Wirklichkeitsstatus des Prouns zu Gunsten einer strategischen Beteiligung des Betrachters vertagt wird. Gaßner weist in seiner Analyse der utopischen Konsistenz des Konstruktivismus auf eine „Duplizität von Bedeutung und Materialität“¹³⁹ hin, die den Kern einer doppelten Präsenz des Objekts beleuchtet und dabei nicht ohne Konsequenzen für die Organisation der Zeichenebene bleibt:

„El Lissitzky und Gustav Klucis [hatten] mit der Erfindung ihrer Zeichengebilde nicht nur Modelle für eine funktionale weil zeitgemäße Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung im Sinn [...], sondern [wollten] auch eine plastische Vorstellung von der dynamischen Struktur der Wirklichkeit selbst geben [...]. [Die] eingesetzten Konstruktionsfiguren bezeichnen die Bahnen, auf denen sich der Transformationsprozeß vollzieht. [...] Für [Lissitzky][...] sind diese Konstruktionsformen nicht nur rhetorische Figuren der Bildsprache. Sie haben auch ein Korrelat in der Realität, selbst dann, wenn dieses noch nicht erkannt werden konnte.“¹⁴⁰

Es ist gerade ein solches ‚Noch-Nicht‘ des semiotisch aufgeladenen Objekts, das die Spannung zwischen der interaktiven Faktizität sowie dem prognostischen Potential der Prounen erzeugt und es als futurologische Investition, das heißt als die Bemühung zur

¹³⁵ Zit. n. Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, S. 32, in: Boehm 1994, S. 11-38, aus: Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 29.

¹³⁶ Hubertus Gaßner, „Konstruktivismus. Die Moderne auf dem Weg in die Modernisierung“, S. 147, in: Wolter 1992, S. 109-149.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Lissitzky-Küppers 1977, S. 20.

¹³⁹ Dieter Mersch, „Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung“, S. 276, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg), *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen - Basel 2001, S. 273-300.

¹⁴⁰ Gaßner, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, a.a.O., S. 55.

Erforschung der Zukunft im Jetzt, in ein - je nach Komplexitäts- und Ambiguitätsgrad - destabilisiertes Gefäß der Gegenwart überführt. Was die konkrete Ursache für diese Proun-immanenten Zeitspannungen anbetrifft, so hinterlässt Lissitzky lediglich eine selbstreferentielle Antwort, die auf seine semiotische Ambition zu rekurrieren scheint: „[W]ir kennen die Geheimnisse des vom Künstler geschaffenen Zeichens deshalb noch nicht, weil die Anzahl seiner Windungen, anders als beim Gehirn, sich in der Menschheit noch nicht genügend vermehrt hat.“¹⁴¹ Konsultiert man in diesem Zusammenhang den auf eingehende Rätselfragen spezialisierten Malevič, so droht sich der Fragenkomplex vollends in sibyllinischen Sphären, in einer integralen Zirkulation zu erschöpfen: „Das Geheimnis ist eine Schöpfung des Zeichens, das Zeichen aber ist die reale Gestalt des Geheimnisses, in dem die Geheimnisse des Neuen erlangt werden.“¹⁴² Vielleicht ist es jedoch möglich, die enigmatische Struktur dieses Nexus zu lockern, indem man beginnt, mit Malevič in die Richtung eines konstruktivistischen Medienbegriffs¹⁴³ zu zielen und die Rolle des Rezipienten an seiner eigenen Wahrnehmung stärker zu berücksichtigen: „[Es] wäre [...] - was die Kunst betrifft - äußerst interessant, sich in die schwammförmigen Gehirnkammern des modernen Betrachters einzuschleusen. Denn dort liegt heute das Rätsel: im Gehirn des Rezipienten, im Nervenzentrum jener Unterwürfigkeit gegenüber den ‚Kunstwerken‘.“¹⁴⁴ Es erscheint gerade im Hinblick auf eine Bewertung des rezeptionsspezifischen Souveränitätsgrades lohnenswert, dieses Attest einer relativen Unterwürfigkeit des Betrachters unter die Struktur des Werks für das folgende Konsilium von El Lissitzkys Wahrnehmungsentwurfs¹⁴⁵ zu hinterfragen:

„Solange aber das Bild noch Bild ist, solange es noch die Bezugsstruktur aufweist zu etwas, das es nicht ist, das es zur Erscheinung bringt, solange wird es gelesen werden können als Modell oder Prisma eines Weltbezuges überhaupt, und solange sind auch die Modi seiner Widerständigkeit, der Verschleierung einer illusionistischen Transparenz - die Wege, die die kubistische Interpretation Cézannes und die post-kubistische Abstraktion nehmen - in ihrer Rückstrahlung auf das Subjekt der Wahrnehmung relevant: die Verschließung des Bildes bleibt Moment seiner Wahrheitsfunktion.“¹⁴⁶

¹⁴¹ Lissitzky-Küppers 1977, S. 18.

¹⁴² Kazimir Malevič, „Über Dichtung“ (1918/19), S. 61, in: Hansen-Löve 2004, S. 53-63.

¹⁴³ „Der Gedanke als Funktion der Form realisiert die Bewegung und erfindet die Welt.“ Malewitsch 1962, S. 237.

¹⁴⁴ Jean Baudrillard, *Die Intelligenz des Bösen*, Wien 2006, S. 95.

¹⁴⁵ Siehe dazu den Abschnitt zur Reversibilität und Rezeption (s.u.).

¹⁴⁶ Sebastian Egenhofer, *Abstraktion - Kapitalismus - Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008, S. 106.

7. Proun 23 - Zur Logik der Form

Was das kognitiv-spekulative Potential der Axonometrie als Zeichentechnik betrifft, so hat Yve-Alain Bois in seinem Konzentrat der perspektiv- und bildtheoretischen Ausführungen El Lissitzkys auf einen Aspekt hingewiesen, der nach einer grundlegenden Qualität des metaperspektivischen Einsatzes fragt: „Viel eher als die metaphorische Repräsentation mit ihrem Fluchtpunkt einer nicht darstellbaren Unendlichkeit (nur Gott ist unendlich) läßt die Axonometrie uns über die Unendlichkeit nachdenken (und nicht mehr sie sehen): Sie unterdrückt und umfaßt die Perspektive als eine begrenzte Möglichkeit [...]“¹⁴⁷ Es ist gerade ein solches Nachdenken über die Unendlichkeit, das die tastende Suche nach der Form als real-räumliche Potentialität begleitet, das heißt als eine Möglichkeit, die Wirklichkeit werden kann, dabei gleichzeitig Wirklichkeit ist und sich als einer der korpulenteren roten Fäden durch das Œuvre El Lissitzkys windet. Letzterer kreuzt sich mit einer Interessenfaser, die grundlegend für das Verständnis eines Geometrismus ist, dessen strategischer Einsatz ebenso im undefinierten Zwischenbereich von Präzision und visueller Approximation liegt. Die Rede ist von der Mathematik als Repräsentant der exakten Wissenschaften, die nominell in einer solchen Beziehung zum PROUN-System steht, als dass sie ebenfalls selbstgeschaffene abstrakte Strukturen auf ihre spezifischen Eigenschaften und Muster untersucht.¹⁴⁸ El Lissitzkys fortwährendes Interesse für diese seinerzeit in einer axiomatischen Grundlagenkrise befindlichen Disziplin ist wiederholt nach den direkten Auswirkungen auf seine Projekte befragt worden und wurde zum Anlass einer Nebendebatte, deren Argumentationssockel sich zwischen einer direkten Visualisierung mathematischer Figuren und einem rein metaphorischen Einsatz gegenüberstehen.¹⁴⁹ Dabei verdeutlicht sich eher früher als später, dass forcierte Analogieverhältnisse den eigentlichen Kern eines Standpunkts verfehlen, den Lissitzky kontinuierlich über seinen gesamten Schaffenszeitraum beschrieben hat:

„Wir werden die Bewegung der Mathematik und der Kunst wie zwei Kurven betrachten, die nicht immer in parallelen Ebenen verlaufen - aber stets in der selben Umgebung: in der Kultur ihrer Zeit. [...] Denn man darf nicht unmittelbar die mathematische, nicht materielle Abstraktion dem gleichstellen, was man in der Male-

¹⁴⁷ Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O., S. 38.

¹⁴⁸ Vgl. *Deutsche Enzyklopädie*, URL: <http://www.calsky.com/lexikon/de/txt/m/ma/mathematik.php> (16.09.2010).

¹⁴⁹ Vgl. dazu die beiden Diskursreflexionen: Levinger, „Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism“, a.a.O; Manuel Corrada, „On some vistas disclosed by mathematics to the Russian Avant-Garde: Geometry, El Lissitzky and Gabo“, in: *Leonardo*, Vol. 25, No. 3/4, Visual Mathematics: Special Double Issue, 1992, S. 377-384.

rei so unzutreffend als ‚abstrakt‘ bezeichnet.“¹⁵⁰ „Andere beschuldigen uns dagegen der ‚Mathematisierung‘ und haben auch nicht recht. Denn unser Kampf gegen die bildende Kunst ist der Kampf gegen die Zahl, gegen das Leblose.“¹⁵¹

Folglich ist auch in dieser disziplinären Nachbarschaft verstärkt auf jenen Zwischenbereich zu achten, der Lissitzkys Umgang mit einer Freiheit charakterisiert, wie sie etwa Velimir Chlebnikov gegen 1914/15 mit seinem numerischen Mobiliar entworfen hat: „Wir nahmen -1 und setzten uns in ihr an den Tisch.“¹⁵² Bei dem kombinatorischen Einsatz dieses mathematischen Interieurs handelt es sich um ein vergleichbares Transferniveau zu einem der zahlreichen terminologischen Wagnisse El Lissitzkys: „Ja, mit der Formel 1924 ($\sqrt{+00-}$) ist es so, - daß das keine mathematische Formel ist [...]. Es ist eine grafische Art, einen Zusammenhang darzustellen. Ich könnte anstatt $\sqrt{}$ die Kurven des Schattens einer zylindrischen Spirale nehmen [...].“¹⁵³ Diese Formulierung ist sowohl als ein Beleg synthetisierter Naturwissenschaften als auch für den metaphorischen Einsatz mathematischer Positionen zu lesen und steht symptomatisch für die spontane Derivation transdisziplinärer Details. Um den jeweiligen Grad der mentalen Investition El Lissitzkys in diese rationalen Nebetriebwerke der Moderne zu bestimmen, muss der Gebrauch mathematischer wie auch biologischer bzw. „biodynamischer“¹⁵⁴ Einflüsse letztlich bei jeder Arbeit separat nachvollzogen werden.

An dieser Stelle bietet sich die Rückkehr zu dem eingangs formulierten Interessengebiet an, das die stufenweise Entwicklung eines Formthemas berücksichtigt und sich über den gesamten Zeitraum der bildnerischen PROUN-Phase El Lissitzkys erstreckt. Das Staffelei-Werk in der Witebsker Studiofotografie unterscheidet sich inso-

¹⁵⁰ Lissitzky-Küppers 1977, S. 21.

¹⁵¹ Lissitzky, „Proun“ (a), a.a.O., S. 34.

¹⁵² Velimir Chlebnikov, „Ka“ (1914/15), S. 126, in: Peter Urban (Hg.), *Velimir Chlebnikov. Werke 2. Prosa, Schriften, Briefe*, Reinbek 1972, S. 123-183.

¹⁵³ El Lissitzky, „Brief - Locarno 06.03.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 38.

¹⁵⁴ Im Hinblick auf derartige Verbindungen zum PROUN-Konzept ist zunächst auf Lissitzkys Rezeption der populären Natur- und Geschichtsphilosophen Raoul Heinrich Francé und Oswald Spengler zu verweisen: „Unbedingt kaufe das Buch von Francé, Bios, ich möchte gern mit ihm persönlich in Verbindung kommen. Man muß unbedingt seine Adresse erfahren. Wenn ‚Nasci‘ fertig ist, werde ich ihm ein Heft mit einer Widmung schicken [...].“ El Lissitzky, „Brief an Sophie Lissitzky-Küppers - Locarno 10.03.1924“, S. 39, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 39. „Like Spengler, Lissitzky seems to envision the relationship of art and mathematics as an exemplification of the *Zeitgeist* of a given time (Spengler speaks of ‚soul‘), and to hold to the concept of the cultural totality of an epoch or a civilization.“ Yves-Alain Bois, „From $-\infty$ to $+\infty$. Axonometry, or Lissitzky’s mathematical paradigm“, S. 28, in: Debbaut 1990, S. 27-33. Die Ausgabe *Nasci*, die Lissitzky zusammen mit Kurt Schwitters in der Zeitschrift *Merz* veröffentlichte, belegt das fortwährende Interesse an einer organisch orientierten Projektebene. Die Suche nach konkreten Bezügen zu seinen Proun-Arbeiten verweist jedoch erneut auf metaphorische Parallelen, auch wenn Lissitzky betont, dass „[u]nser Werk [...] keine Philosophie und kein System der Naturerkenntnis [ist], es ist ein Glied der Natur und kann als solches selbst nur Gegenstand der Erkenntnis sein.“ El Lissitzky, „1924 $\sqrt{+\infty-}$ =NASCIS“ (1924), S. 348, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 348, aus: *Merz*, Nr. 8,9, Hannover, April/Juli 1924.

fern von dem *Proun 23 Nr. 6*, als die behandelte Grundkonstellation von einem dreieckigen Block erweitert wird, der auf einer Keilform wiedergegeben ist. Dieses zusätzliche - sich der Spitze des Parabel-Motivs annähernde - Element verursacht eine erhebliche Modifikation des Gesamteindrucks, indem es die sorgfältig aufeinander abgestimmten Wirkungsverhältnisse in einen dynamischeren Zusammenhang stellt und mit einer planimetrischen Grundform konfrontiert, deren Einsatz ein erstes Indiz für einen früheren Entstehungszeitpunkt bedeuten könnte. Darüber hinaus verbindet eine in der Fotografie kaum sichtbare geschwungene Linie die Blockform mit einer Ecke des Hexaeders. Auf Grund der bedauerlichen Tatsache, dass sich diese Arbeit vor jenem Lichtkorridor befindet, der ausschließlich die Raumrückwand des Ateliers erhellt, bietet es sich in diesem Zusammenhang an, ein Aquarell El Lissitzkys aus dem UNOVIS-Almanach hinzuzuziehen, das über einen ähnlichen Bildaufbau verfügt (Abb. 38). Die besagte Linie verläuft hier zwischen der Spitze des Keilblocks und einem seitlich an den Würfel ansetzenden Balken. Dieses Element erschliesst eine neue räumliche Verbindung und impliziert eine transdimensionale Kontinuität beider Positionen. Darüber hinaus bildet es mit der rechteckigen Fläche eine raum-zeitliche Orientierungsformation, die als Übergangszone zwischen den einzelnen Expansionsstadien fungiert und zwischen den Hyperbel- bzw. Parabel-Motiven vermittelt. Wie im *Proun der Sammlung Peggy-Guggenheim* reklamiert die geschwungene Linie in ihrer raumstiftenden Funktion ein Positionsgefüge, das eine relationale Lokalisation ihrer Elemente im Raum ermöglicht, die jedoch wie reale Weltraumobjekte letzten Endes in einem indefiniblen Verhältnis zum Betrachter stehen: „Parallaxe. Astronomie: Unterschied zwischen dem wahrhaften Ort eines Sterns und seines anscheinenden Ortes - und der Winkel, der diesen Unterschied misst. Daher auch: die Rückwirkung des Positionswechsels des Beobachters auf die Beobachtung eines Gegenstandes.“¹⁵⁵ Was die gesamte Anordnung der Elemente betrifft, so scheint die Konfiguration der Quader-, Flächen- und Würfelformen gegenüber dem späteren Werk offenbar einer eigenständigen Ordnung zu folgen. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass es sich bei dieser Abweichung um eine exakte Spiegelung der Gesamtkonstellation handelt und Lissitzky folglich mit einem reflektorischen Utensil arbeitete, um die unterschiedlichen Wirkungen seiner Konstruktionen zu testen. Diese geringfügige Unterscheidung erweist sich im Hinblick auf einen Chronologisierungsversuch als grundlegende Komplikation, weshalb es müßig ist darüber zu spekulieren, welche der beiden Arbeiten das gespiegelte Pendant ihres Vor-

¹⁵⁵ Jean Baudrillard, *Cool Memories V. 2000-2004*, Wien 2007, S. 71.

gängers ist.¹⁵⁶ Ein derartiges Vorhaben gewinnt jedoch dank einer weiteren Arbeit an Relevanz, die bislang unterhalb der ikonografischen Wahrnehmungsschwelle lag (Abb. 39).

Diese unbetitelte Variante stammt aus einer russischen Privatsammlung und zeigt neben vereinzelt Detaildifferenzen ein erneut variiertes Formrepertoire: Die Parabel- bzw. Hyperbelzonen sind in einem geringfügig stumpferen Winkel angelegt und das Element oberhalb der Keilform verfügt über einen vier- statt dreieckigen Grundriss. Darüber hinaus sind sowohl die silberfarbene Ursprungsfläche als auch das zum Kubus vermittelnde Balkenelement als schmale Leisten in subtileren Proportionen wiedergegeben. Zwar laufen die beiden jeweils autonom axonometrisch konstruierten Elemente wie im *Proun 23 Nr. 6* in ihrer gedachten Verlängerung orthogonal aufeinander zu, jedoch verleihen sie der Gesamtsituation eine stärkere Spannung und deuten gleichzeitig eine tektonischere Bildidee an.¹⁵⁷ Der eigentliche Wert dieses Werks begründet sich durch die ‚archaische‘ Wiedergabe des Würfels, der hier ebenso wie die Keilform planimetrisch angelegt ist und in dieser formalen Reduktion als ‚Schwarzes Quadrat‘ auf eine thematische Originalität schließen lässt. Dieses ‚rohe‘ Auftreten der Elementarformen scheint in Kombination mit den koexistierenden Raumkörpern zeitlich und stilistisch auf einen frühen, wenn nicht auf den frühesten Zeitpunkt in der Entwicklung des PROUN-Konzepts zu verweisen. Auch die gröbere Ausführung und der daraus resultierende schlechtere Zustand dieser Arbeit sind ein Indiz dafür, dass es dem Werk auf der Staffelei zeitlich vorgelagert ist. In diesem Zusammenhang wäre sogar eine Datierung auf den Herbst des Jahres 1919 denkbar. Somit ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um den Ursprung dieser ‚Serie‘ handelt und die bisherige Reihenfolge eine Bewegung durch dieses Thema darstellt, die *retro verso* verläuft.

Abschliessend sei eine späte Arbeit berücksichtigt, die betont demonstrativ auf den 20. Mai 1930 datiert ist, als wolle der Urheber unmissverständlich zu verstehen geben, dass es sich hierbei lediglich um eine Art revisorische Skizze handelt (Abb. 41). Dieser Zeitpunkt berührt einen Lebensabschnitt El Lissitzkys, in dem die Leinwand für ihn als konstruktivistische Arbeitsgrundlage in den Hintergrund trat und sich der Umstieg von der Malerei in die Architektur auf das pragmatischere Territorium der Ausstel-

¹⁵⁶ Das Aquarell scheint auf Grund seiner unregelmäßigen Ausführung einer spontaneren Produktionssituation zu entspringen. Dennoch ist davon auszugehen, dass beide Arbeiten etwa zur gleichen Zeit ausgeführt wurden, und so stützt die zeitlich gesicherte Publikation die Datierung der Fotografie auf das Jahr 1920.

¹⁵⁷ Vgl. dazu (Abb. 40). Hier wird das formale Thema auf nur einer Bildhälfte diskutiert und durch die diagonale Raumlage der Balken optisch beschleunigt.

lungsgestaltung verschoben hatte. Dieses auf Karton ausgeführte ‚Bild‘ erscheint auf den ersten Eindruck wie hingeworfen und zieht seinen Wert für diese Betrachtung vordergründig aus der Tatsache, dass es an das bisherige thematische Repertoire anknüpft. Die schwarzen Parabel- bzw. Hyperbel-Zonen sind deformiert vor einem unregelmäßig behandelten Bildgrund angelegt und werden von drei vertikalen in rot, schwarz und weiß ausgeführten Leisten unterteilt. Ihre Anordnung erscheint wie ein intervallisch strukturiertes Raster, das verschiedene Tiefenniveaus markiert. Das weiße Quadrat wird dabei von seiner roten Seitenfläche als potentieller Hexaeder deklariert und deutet zusammen mit den schmalen - über einen trapezförmigen Grundriss verfügenden - Flächeneinheiten den bescheidenen Raumannspruch dieser Anlage an. Obwohl es sich hierbei lediglich um eine Skizze handelt, belegt diese piktoriale Ungeschliffenheit dennoch El Lissitzkys fortwährendes Interesse an der vergleichsweise großzügig deklinierten Konstellation und lässt in seiner groben Ausführung keinen Zweifel an dem losen Zitat seiner Vorgänger.

Was sich aus der Gesamtentwicklung dieses Themas für das eingangs behandelte Werk *Proun 23 Nr. 6* gewinnen bzw. in das ursprüngliche Interessengefäß zurückfüllen lässt, ist zunächst die Relevanz des Aspekts, dass es sich hierbei um eine reduktive Stabilisierung des Formkomplexes handelt. Diese Raumoperationen führen El Lissitzky zur Konzentration eines ausbalancierten Systems, das bei einem Teil seiner ab 1921/22 entstandenen Arbeiten ein ‚Komplexitätsverlust‘ bedingt, der wiederholt als profane „Ästhetisierung“¹⁵⁸ ausgelegt wird. Als ein weiteres Beispiel ließe sich in diesem Zusammenhang ein später, der bisherigen Forschung unzugänglicher *Proun* anführen, dessen formale Anordnung auf eine detaillierte Entwurfsskizze zurückgeht (Abb. 27, 28). Lis-

¹⁵⁸ Andréi Nakovs generalisierendes Attest einer Inversion von Erfindung und Eleganz ignoriert dabei den zweifelsohne vorhandenen Innovationswert formal konzentrierter Objektstrukturen: „the qualities of the [early works][...] were abandoned for pictorial prettiness; invention was replaced by elegance.“ Nakov 1977, S. 23. Diesbezüglich steht außer Frage, dass sich ein Großteil der späteren Arbeiten durch eine Verdichtung der Zeichenstruktur auszeichnet, wobei hier Ästhetisierung nicht mit einem profanen Schematismus gleichgesetzt werden kann (Abb. 42, 43). Die Werke *Proun GK* und *Proun GK 2* verdeutlichen mit ihrer formalen Reduktion und Konzentration auf eine übergeordnete Zeichenhaftigkeit diese Differenz. Durch die Ökonomie der konstruktivistischen Logik wird eine planvolle Erweiterung generiert, die in dem späteren Entwurf als modulare Aufstockung zu einer Dyade entwickelt ist. Dabei ist anzumerken, dass Lissitzky hier - wie in den meisten Arbeiten der mittleren und späten PROUN-Phase - eine gesteigerte Sensibilität für die physischen ‚Bildränder‘ zeigt und sich ebenso in Aspekten der Farbgebung an die Ideale der holländischen De Stijl-Gruppe annähert. Die offensichtlichen Bezüge zur *Figurinenmappe* (Abb. 44) werden noch von dem Essenzialismus der *Lenintribüne* übertroffen (Abb. 45). Was die von Birnholz vorgeschlagenen Kriterien zur Chronologisierung der Prounen anbelangt, so erweist sich eine unifizierende - die Raumdynamik zum Parameter erhebende - Annahme als problematisch: „On the basis of a recognition of Lissitzky’s concern with a dynamic space in the Prouns, one can reformulate the dating for these works. [...] In marking the steps toward [...] [the] goal of an active, four-dimensional space, one possesses a reliable means for determining the chronology of Prouns.“ Birnholz, „Notes on the Chronology of El Lissitzky’s Proun Compositions“, a.a.O., S. 439.

sitzky verringert auch hier die Anzahl der Bildelemente, um das diagonale Mobilitätspotential einer Arbeit zu maximieren, die als dynamische Weiterentwicklung der ‚23er-Serie‘ mit seitlich versetzten Hyperbel- bzw. Parabel-Motiven konzipiert ist. Was die Reduktion der ‚schwebenden‘ Elemente des *Proun 23 Nr. 6* auf Würfel-, Flächen- und Quaderform betrifft, so ist diese neben dem radikal-ökonomischen Purismus, das Zeugnis einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Formverhältnis und einer daraus resultierenden Politik des Aussparens, wie sie Peter Sloterdijk in seinem dialektischen Modell der Moderne skizziert:

„Man weiß seit langem, daß zum Verständnis ästhetischer Gebilde nicht nur die Fähigkeit gehört, ihre Formspannung positiv nachzuvollziehen, sondern mehr noch die, zu spüren, worauf in den Werken verzichtet wird, was sie unterlassen, was sie sich verbieten, welchen Verlockungen sie ausweichen. Gebilde, die etwas taugen, stellen Abdrücke zwingender Unterlassungen dar; sie sind Systeme von signifikanten Hohlräumen.“¹⁵⁹

Es scheint, als vollführe man mit dieser Beobachtung eine Umrundung der negativen Form der Konstruktion, die dabei das unsichtbare Gegengewicht zur Manifestation des ‚Da-gestellten‘¹⁶⁰ bildet. El Lissitzky findet im *Proun 23 Nr. 6* zur Essenz einer Konstellation in der Verdichtung eines monumentalen Moments, der sowohl in der Farbgebung als auch in den eher auf Kontinuität als Separation zielenden Raumverhältnissen an die Architekturen seines Freundes und Kollegen Mies van der Rohe¹⁶¹ erinnern. Dabei knüpft er mit dieser Arbeit direkt an die ‚ökonomische Geometrik‘¹⁶² des Su-

¹⁵⁹ Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*, Frankfurt a. M. 1987, S. 71.

¹⁶⁰ „Heute zu beweisen, dass die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht DARstellen, sondern DAstellen ist, ist [...] unproduktiver Zeitverlust.“ El Lissitzky, „Brief an Iwan Tschichold - Brione/ Lorcarno 06.03.1925“, S. 209, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.), *El Lissitzky – Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schritten*, Dresden 1992. S. 209.

¹⁶¹ Ihr Weg kreuzte sich zunächst in der Redaktion der Zeitschrift *G* (Material für elementare Gestaltung), die sich vordergründig mit der theoretischen Initiation und Reflexion moderner Architekturen auseinandersetzte und zusammen mit Werner Graeff und Hans Richter unregelmäßig zwischen 1923/24 in Berlin herausgegeben wurde. Dabei ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich die beiden - in einem so unterschiedlichen Ausmaß an realen Projekten partizipierenden Architekten - unweigerlich beeinflussten, wie es etwa Jean-Louis Cohen am Beispiel für Mies van der Rohe Landhaus in Eisenbeton herausstellt: „Der abstrakte Eindruck, den die Modellfotos vermitteln, veranlaßte manche Kritiker, in diesem Projekt (zweifellos voreilig) die Demonstration einer ‚selbstreferentiellen‘ Architektur ohne Vorläufer noch Entsprechung in der Wirklichkeit zu sehen. Tatsächlich verrät die horizontale Entfaltung der Quader Mies‘ Kenntnis der ersten Prounen Lissitzkys, die sich mit Reminiszenzen an Frank Lloyd Wrights Präriehäuser verbinden.“ Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, Basel - Berlin - Boston, MA 2007, S. 37.

¹⁶² Malewitsch 1974, o.S. Bei dieser programmatischen Suche nach einem unteilbaren Kern der Elemente handelte es sich gleichzeitig um eine Desinfektion der Form: „Sie reinigten gewissermaßen die Sprache der Kunst von ‚semantischen Zutaten‘ hinter denen sie die primären ‚Mechanismen‘ der Form- und Stilbildung suchten.“ Selim O. Chan-Magomedow, „El Lissitzky - Suprematismus, Proune, Architektur und gegenständlich-räumliche Umwelt“, S. 26, in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Leipzig 1983, S. 26-36.

prematismus an, deren Reduktion auf einen „objektiven Codex im visuellen Bereich“¹⁶³ eine exemplarische Verkürzung bedeuten würde. Die Problematik einer derartig reduktiven Etikettierung wird erst dann in ihrem ganzen Ausmaß ersichtlich, wenn man sich den auf Separationswerten basierenden Faktor ihrer Relationalität vor Augen führt:

„Malewitsch operiert mit Grundformen wie Quadrat, Kreis, Rechteck und Linie. Man kann dieses neuartige Konzept als einen Divisionismus der Form bezeichnen. Statt mit einer homogenen gegenständlichen Formgestaltung arbeiten Kandinsky und Malewitsch mit getrennten, sich kontrastierenden Grundelementen. Mehr als deren Individualität zählt die Beziehung zwischen ihnen und dem Bildganzen.“¹⁶⁴

Dass die auf dieser Annahme basierende Kombinatorik jedoch einer transmimetischen Komplizenschaft zu Grunde liegt, verdeutlicht ein Kommentar Jean Baudrillards, der den Kristallisationsprozeß der Form in Relation zu ihrem Wirklichkeitsstatus setzt:

„Das Paradox der Abstraktion besteht darin, daß sie das Objekt, indem sie es von den Zwängen des Figurativen befreite, um es zum Spiel der reinen Form zu machen, an die Idee einer verborgenen Struktur, einer rigorosen Objektivität gekettet hat, die noch radikaler als die der Ähnlichkeit ist. Um zu einer analytischen Wahrheit des Objekts zu gelangen, wollte sie die Maske der Ähnlichkeit, des Figurativen ausschließen. Im Zeichen der Abstraktion ist man paradoxerweise zu einem Mehr an Realität gelangt, zu einer Enthüllung der ‚elementaren Strukturen‘ des Objektcharakters (objectalité), das heißt zu etwas Realerem als dem Realen.“¹⁶⁵

Die von Malevič propagandierete Sensibilität für eine „Logik der Form“¹⁶⁶ findet in den Prounen insofern eine räumliche Reflexion, als sich der radikal-autonome - auf eine

¹⁶³ Rutault, „Eine neue Philosophie der Form“, a.a.O., S. 28.

¹⁶⁴ Matthias Haldemann (Hg.), *Das Sehen sehen. Neoimpressionismus und Moderne. Signac bis Eliasson*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zug, Ostfildern 2008, S. 116. Es ist in diesem Zusammenhang erneut auf eine Ko- inzidenz mit der Entwicklung der Musik hinzuweisen, die auf der Mikroebene der musikalischen Form - ebenso wie der Suprematismus - zu einem ‚Baukastenprinzip‘ gelangt: „Es geschieht keine Entwicklung der musikalischen Elemente eines Satzes mehr, keine Variation oder motivische Verarbeitung, sondern nur noch deren Aneinanderreihung und Zusammensetzung, Ablösung und Ersetzung, Summierung oder Ausdünnung, aber die Elemente selbst bleiben in sich unveränderlich. [...] Nicht mehr das ‚Thema‘ und seine Verarbeitung und Durchführung läßt die musikalische Form entstehen, sondern was abseits von dem Thema und darum geschieht: eben die Struktur und Abfolge des nichtthematischen Materials, die Dichte und Dünne des Satzes, Farben und Abfolge der Instrumentation.“ Detlef Gojowy, „Musikalische Ideen im Zuge des russischen Futurismus“, S. 60f., in: Jan van der Eng (Hg.), *USSR. Avant-Garde. Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam - Atlanta, GA 1991, S. 57-66. Bemerkenswert ist zudem, dass die Protagonisten dieser Entwicklung (Scriabin, Lourié, Roslawec u.a.) ebenso wie Lissitzky einen aktiven Teil der sich emanzipierenden jüdischen Kultur in Russland bildeten und bereits die wesentlichen Kompositionsprinzipien der Zwölftonidee vorwegnahmen. Vgl. ebd., S. 66.

¹⁶⁵ Baudrillard 2006, S. 91.

¹⁶⁶ Zit. n. Tatjana Michienko, „Kasimir Malewitsch in den Augen seiner Schüler und Nachfolger. Zur Geschichte einer Wechselbeziehung“, S. 27, in: Malsch 2008, S. 19-29, aus: Lew Judin, „Tagebucheintrag vom 21. Oktober 1934“. Ein ehemaliger Schüler Malevičs erinnerte sich in einem ausführlichen Kommentar zu den pädagogischen Prämissen seines Lehrers an jene logizistische Direktive, die für den Titel dieser Untersuchung herangezogen wurde, um die Gedankeninvestitionen El Lissitzkys in den Ant-

vormimetische Ursprünglichkeit zielende - Formkanon von dem stellenweise inflationären Gebrauch seiner Symbolebene distanziert: „Die Verbrecher in Rußland wurden früher gebrandmarkt mit einem roten Karo As (♦) auf dem Rücken und verschickt nach Sibirien. [...] Hier in Weimar stempelt sich das Bauhaus das rote Quadrat überall hin, vorne und hinten.“¹⁶⁷ Dennoch handelt es sich bei Lissitzkys Expansion der suprematistischen Formkonzentrate nicht um eine spontane Fungibilität - das heißt um die beliebige Einsetzbarkeit - eines anonymen Geometrismus, sondern um ein bewusstes Anknüpfen an ihre interstellaren Bedeutungsebenen. So verfolgt er etwa mit der Kindergeschichte „Von zwei Quadraten“ (Abb. 46) - in der ein rotes und ein schwarzes Quadrat die „Revolutionierung der architektonischen Welt durch Suprematismus und Proun-Kunst“¹⁶⁸ verkörpern - einen adäquaten Weg, die suprematistisch definierten Bedeutungsfelder für sein ‚Objekt-System‘ zu adaptieren. Stellt etwa der *Proun der Sammlung Peggy Guggenheim* mit seinen suprematistischen Flächenzitat und dem Schlüsselmerkmal der organischen Linie eine eigenständige Raumlösung dar, so verweisen die Übergänge zwischen den einzelnen Expansions- bzw. Konstruktionsstadien der 23er-Serie auf eine kontinuierliche Entwicklung. Während sich die spätere Flächenform des *Proun 23 Nr. 6* aus dem länglichen Balkenelement der Variante im russischen Besitz entwickelt hat, ist das Verschwinden der geschwungenen Linie als Verbindungselement ebenso kennzeichnend für die experimentelle Früh- und Test-Phase Lissitzkys wie die Koexistenz von autonomer Konstruktion und planimetrischem Zitat. Ob sich diese Konsolidierung und fortschreitende Systematisierung der Form dabei zu einem Preis vollzieht, wie ihn T.J. Clark tariert, sei vorerst dahingestellt:

„El Lissitzky’s [art] is a strong misreading of Suprematism.“¹⁶⁹ „The point is that [...] [he] did not *have* a syntax or vocabulary in 1920: he was still in the process of patching together something a bit like one or the other, from materials provided by Malevich and his own architectural training. No doubt he wanted abstraction to be grammatical (he was a systematizer, and his art eventually became too well behaved for its own good) [...]“¹⁷⁰

Was die eingangs formulierte Fragestellung nach den Expansionsmodalitäten betrifft, so fungierte „[die] Aufmerksamkeit [der Suprematisten] auf den Zusammenbau

agonismus von formaler Kohärenz und hybrider Paradoxalität zu konturieren und die Form als negativen Raum, als regulative Keimzelle seines mentalen *modus vivendi* begreifen zu können.

¹⁶⁷ El Lissitzky, „Brief an Sophie Lissitzky-Küppers - Mauenbach 07.08.1923“, S. 26, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 26.

¹⁶⁸ Kai Uwe Hemken, „Hannover 1923 im Bett: Zum Gemälde R.V.N.2.“, S. 138, in: Nobis 1988, S. 138-141.

¹⁶⁹ Clark 1999, S. 277.

¹⁷⁰ Ebd., S. 232f.

flacher, geometrischer Ebenen, die als Grundrißsystem dem weiteren räumlichen Aufbau dienen sollten“¹⁷¹ zweifelsohne als eine prinzipielle Orientierungsgrundlage. Wenn sich angesichts des terminologischen Autonomiestrebens des PROUN-Konzepts überhaupt eine Bezeichnung für den spezifischen Modus der räumlichen Ausdehnung in Stellung bringen lässt, so könnte dieser als ein Ent- bzw. Ausfalten der suprematistischen Form beschrieben werden, das sich zu den Grundrisskonditionen der isolierten Elementarformen vollzieht. Eine werksontologische Beobachtung Sloterdijks zur Lage der zeitgenössischen Kunst bezeichnet in diesem Zusammenhang eine Tendenz, die der Bewegung der um Weltkontakt bzw. Weltwerdung der Kunst bemühten Konstruktivisten entgegengesetzt ist: „Die Kunst faltet sich ein. Das ist nicht gleichbedeutend mit einem Rückzug ins Eigenheimliche, weltlos Höhlige. Die Kunst verkleinert jedoch ihre Weltfront, reduziert ihre Kontaktfläche zum übrigen Betrieb. [...] [Das Werk] verharrt im spitzen Winkel zur Welt.“¹⁷² Im Schatten dieses Antagonismus fungieren El Lissitzkys ‚Gemälde‘ als vitalisierende Inkubationsräume der suprematistischen Form und bringen als werksübergreifende Terminal-Struktur einen Ort des Werdens hervor, an dem sich - ontologisch gesprochen - das Ausfalten der Form aus dem freigelegten Elementargeschehen ereignet.

¹⁷¹ El Lissitzky, „Neue russische Kunst“ (1922), S. 335, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 330-340.

¹⁷² Sloterdijk 2007, S. 419ff.

8. Reversibilität und Rezeption

In Anbetracht der theoretischen und praktischen Kontinuität der grenzüberschreitenden Auseinandersetzungen El Lissitzkys mit den medialen Konditionen der Malerei erscheint es zunächst als sinnvoll, eine der Schlüsselkategorien seines para-perspektivischen Modells isoliert zu betrachten. Die Rede ist von der prinzipiellen Multilateralität und Gleichwertigkeit jener Prounstrukturen, die als flexibilisierte Objekte über eine Art anastatische Disposition zu verfügen scheinen und in jüngerer Zeit durch den von Bois eingebrachten Terminus der „Radikalen Reversibilität“¹⁷³ systematisiert wurden.

El Lissitzky zieht die Konsequenzen aus seiner absoluten Negation des Fluchtpunkts und gelangt auf diesem Weg zu einer Formation von Einsichten, die er kontinuierlich in seinen zumeist als historische Untersuchungen getarnten Ausführungen erläutert: „Wir trugen Bild und Betrachter über die Grenzen der Erde hinaus und um es ganz zu begreifen muss sich der Betrachter wie ein Planet um das Bild drehen das im Mittelpunkt steht.“¹⁷⁴ „Umkreisend schrauben wir uns in den Raum hinein.“¹⁷⁵ Diese planetaren Imperative geben als Handlungsanweisungen eine erste Orientierung zu einem Komplex, der gravierende Konsequenzen für den Bild- bzw. Objektstatus seiner Werke hat und jede ambitionierte Ausstellungspraxis vor ein grundlegend installatives Problem stellt: „*Proun* hat keine senkrecht zum Horizont stehende Achse wie das Bild. Er ist im Raum *konstruiert* und ins Gleichgewicht gebracht, und da er eine Struktur ist, muß man um ihn herumgehen, ihn von unten ansehen und von oben erforschen. Die Leinwand ist in Bewegung geraten.“¹⁷⁶ Diesen Hinweis auf eine grundsätzliche Mobilität und Drehbarkeit des Objekts innerhalb des ‚Bildfeldes‘ und der daraus resultierenden Gleichwertigkeit der möglichen Träger-Kalibration hatte Ernst Kallai bereits 1922 mit einem dynamischen Rezeptionspotential in Verbindung gebracht: „[D]a der Gegenstand (*Proun*) nach allen Richtungen und Sphären des Raumes hin als selbstbedeutsame, auf sich selbst gestellte Wirklichkeit gelten soll, ist seine Konstruktion von allen Seiten her

¹⁷³ Vgl. Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O., S. 39-42.

¹⁷⁴ El Lissitzky, „Der Suprematismus des Weltaufbaus“ (1920), S. 328, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 327-330. Diese Aussage scheint auf eine frühere Bemerkung Malevičs zu rekurrieren, die sich den interstellaren Rotationsverläufen von der Objektseite her nähert: „Erde und Mond - zwischen beiden kann ein neuer, mit allen Elementen ausgerüsteter suprematistischer Satellit konstruiert werden, der sich auf einem Orbit bewegen wird [...]. Verfolgen wir die suprematistische Form in ihrer Bewegung, so gelangen wir zu der Lösung, daß die geradlinige Bewegung [...] nicht anders zu überwinden ist, als durch eine ringförmige Bewegung der intersphärischen suprematistischen Satelliten.“ Malewitsch 1974, o.S.

¹⁷⁵ Zit. Lissitzky, „*Proun*“ (b), a.a.O., S. 344.

¹⁷⁶ Lissitzky, „Die Überwindung der Kunst“, a.a.O., S. 72.

sinnvoll und lebendig zu betrachten.“¹⁷⁷ Somit ist grundsätzlich zwischen einer ‚passiven‘ Reversibilität des Objekts und einer optischen Rotationsdisposition im ‚Bild‘ zu unterscheiden.¹⁷⁸ In seiner Arbeit *Schwebende Konstruktion im Raum* von 1920, dessen Inschrift ebenfalls eine planetare Direktive aufweist, zeigt El Lissitzky eine in vier verschiedenen Ausrichtungen angeordnete Konstruktion, die als Sequenz eine zirkuläre Orientierung bedingt und seither als zentrales Beispiel für die behandelten Positionen dient (Abb. 49).¹⁷⁹ Yve-Alain Bois hat dieses Gesamtkonzept mit dem Begriff der „Radikalen Reversibilität“¹⁸⁰ in einen theoretisch reflektierten Kontext eingebettet und gelangt über eine Analyse der „zerstörten Vis-à-vis Beziehung“¹⁸¹ zum Kernbereich eines rezeptionsstrategischen Kommentars: „In seinen PROUNen wollte Lissitzky einen Raum erfinden, in dem die Orientierung absichtlich zerstört wird: Der Betrachter sollte keine Operationsbasis mehr haben, er sollte dazu gebracht werden, ständig die Koordinaten seines Wahrnehmungsfeldes zu wählen, die dadurch variabel werden.“¹⁸² In diesem Sinn fungiert das Modell der Reversibilität nach der Neutralisation der Horizontlinie und dem damit einhergehenden Konventionsverlust ebenso als eine Generalmetapher für die Hinterfragung traditioneller Navigationsverhältnisse und einer analytischen Dekonstruktion der Gegenüberstellung von Rezipient und Objekt. El Lissitzky reiht sich somit in die Gruppe jener Donatoren der Moderne ein, die mit ihren experimentellen Investitionen zu einer theoretischen Freiheit gelangt sind, wie sie etwa Paul Virilio analysiert, wenn er anhand des Motivs ‚vertikaler Küstenlinien‘ eine alternative Orientierungsstrategie für den Realraum erprobt:

¹⁷⁷ Zit. Ernst Kállai, „El Lissitzky“ (1924), S. 376, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 376ff., aus: *Der Cicero*, 16. Jg., Heft 22, November 1924, S. 1058 und 1063 (gekürzt).

¹⁷⁸ Während etwa die formale Ausrichtung des *Proun 1C* (Abb. 47) annähernd äquivalent zu den Abschlüssen der quadratischen Leinwand ist und eine Simultanität beider Ebenen andeutet, existiert eine Reihe von Arbeiten - zu der auch die folgende gehört - in denen derartige Schraub- bzw. Sturzbewegungen bereits strukturell angelegt sind und sich durch den Nachvollzug ihrer Formverläufe zu potenzieren scheinen. Vgl. dazu den *Proun 5A* (Abb. 48).

¹⁷⁹ „[W]e must [...] recognize a revived interest in circles and rotative elements in painting by the Moscow constructivists towards the end of 1921, and this coincides exactly with Lissitzky’s arrival in Moscow.“ Nakov 1977, S. 27. Dabei belegen mehrere Ausstellungsfotografien die variierte Hängung einzelner Prounen (Abb. 50). Vgl. dazu die Ausrichtung des *Proun 30t* in: *El Lissitzky. „Proun 30t“ von 1920. Sprengel Museum Hannover*, Hannover 2000, S. 14. Lissitzkys Vorschlag anlässlich der Dresdner Hygiene-Ausstellung von 1930 eine drehbare Appartement-Trennwand als mobiles Wandsystem zu verwenden (Abb. 51), belegt die fortwährende Relevanz dieser Tendenz: „Das Prinzip der Reversibilität wandert in die Errichtung der Behausungen ein.“ Peter Sloterdijk, *Sphären. Plurale Sphärologie*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 2004, S. 548.

¹⁸⁰ Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O. S. 39-43.

¹⁸¹ Ebd., S. 39.

¹⁸² Ebd., S. 41.

„Vom Azurblau bis jenseits des Himmels trennt der Horizont die Transparenz von der Undurchsichtigkeit, und durch den Sprung bzw. das Abheben, mit deren Hilfe die Erdanziehung für einen Augenblick überwunden werden kann, ist es auch nur ein Schritt von der Erdmaterie bis zum Lichtraum. Allerdings ist der Horizont, d.h. die *Horizontlinie*, nicht nur ein Absprungssockel, sie ist gleichfalls die allererste Küstenlinie, die eine vollkommene Trennung zwischen der ‚Leere‘ und der ‚Fülle‘ bedingt.“¹⁸³

Spiegelt man eine derartig flexibilisierte Raumauffassung in das PROUN-Programm zurück, so verdeutlicht sich, dass Lissitzky die entscheidenden Parameter seines Modells ebenso auf den kognitiven Raum bezieht und eine Reversibilität im Denken praktiziert, wie sie zuvor bereits Kazimir Malevič mit vergleichbaren Entkopplungsbemühungen verteidigt hatte:

„Der neue malerische Aufbau kennt auch nicht die Vorstellung von ‚Oben‘ und ‚Unten‘. Auch das empört die Allgemeinheit, obwohl sie gleichzeitig widerspruchslos hinnimmt, daß der Aufbau unseres Erdballes kein ‚Oben‘ und ‚Unten‘ kennt, und es gibt in ihm vor allen Dingen nicht das, worauf unsere gesamte Welterkenntnis aufgebaut ist - die Relativität!“¹⁸⁴

Dass es sich bei Bois' radikalem Reversibilitätsattest jedoch um eine Kategorie handelt, die nicht für jedes seiner Projekte charakteristisch ist, verdeutlicht Nisbet: „Indeed, rotating and spinning are not as common as implied movements for Lissitzky's works as some commentators have believed. The very large majority of his works has a single, clearly indicated orientation.“¹⁸⁵ Was eine pragmatischere Herangehensweise an eine kleine Theorie der Rotationspotentiale anbelangt, so bleibt abschließend nach der Rolle der Signatur zu fragen, die in den meisten Arbeiten eine präformierte Ausrichtung des Bildträgers zu bedingen scheint. Im Folgenden bietet es sich an, diesen thematischen Gesamtkomplex anhand einer Arbeit nachzuvollziehen, die mit einem bemerkenswert funktionellen Reichtum auf die geschilderten Positionen zu reagieren scheint (Abb. 52).¹⁸⁶

Der *Proun ohne Titel* verfügt mit der Pluralität seiner axialen Konfiguration sowie der daraus resultierenden Multiplizität der Wirkungsverhältnisse über ein strukturell höheres Komplexitätsniveau als die Werke der vorangegangenen Themengruppe. In dieser Eigenschaft als programmatische Intensität stellt diese Arbeit El Lissitzkys sowohl ein

¹⁸³ Paul Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit: Essay*, Frankfurt a. M. 2001, S. 9.

¹⁸⁴ Malewitsch 1962, S. 124.

¹⁸⁵ Nisbet 1995, S. 132.

¹⁸⁶ Der *Proun* ist mit den Maßen 60,3 x 34,8 cm in Öl auf Leinwand ausgeführt. Da die aus einer Privatsammlung stammende Arbeit an dieser Stelle zum ersten Mal publiziert wird und somit von der bisherigen Forschung unregistriert geblieben ist, lässt sich neben den perspektivtheoretischen Besonderheiten auch nach dem werksspezifischen Stellenwert im Gesamtœuvre El Lissitzkys fragen.

geeignetes Referenzmodell für die Schwerpunkte als auch für die Nuancen seiner Perspektivpolitik dar. Bei einem Überblick über die vorliegende Gesamtkonstellation fällt zunächst die kontrastive Farbgebung eines heterogen proportionierten Formkollektivs auf, dessen einzelnen Elemente in einem dynamischen Wirkungszusammenhang stehen und neben den tonalen Prominenzen Schwarz, Weiß, Grau mit den erweiterten Grundfarben des Suprematismus in rot-braunen Variationen ausgeführt sind. El Lissitzky organisiert eine flexible Raumstruktur, in der die linear im ‚Bildraum‘ flottierenden Komponenten zudem von Rotationskräften erfasst werden. Der Schwerpunkt dieser Anlage liegt dabei auf der Konstruktion eines polyaxialen Systems, das in ein seitlich verschobenes Eckflächensystem gestellt ist und über multiple Bewegungsvektoren zu verfügen scheint, die eine optische Interaktion der einzelnen Elemente bedingen. Hinsichtlich des Einsatzes bzw. der Identität des spezifischen Formvokabulars handelt es sich um die kombinierte Deklination von flächigen sowie räumlichen Komponenten, die in einem differenzierten Zusammenhang mit den typologischen Varietäten des orthodoxen Suprematismus stehen. Die vorliegende Konstellation erinnert dabei an jene Szenen aus Lissitzkys *Märchen von zwei Quadraten*, in der das Konstruktionsmaterial für die Bauphase der ‚Neuen Weltordnung‘ geliefert wird.

Was die Lichtsituation dieser ‚aero-tektonischen‘ Volumen betrifft, so handelt es sich um eine paradoxe Inszenierung, da die fehlenden Schattenzonen darauf schließen lassen, dass jedes Objekt von einer eigenen Lichtquelle ausgeleuchtet wird. Obwohl die rote Signatur auf dem dunkelsten der vier Eckabschlüsse das Werk als Hochformat ausgibt, erscheint es gerade hinsichtlich der reversibilitäts-theoretischen Zusammenhänge sowie der strukturellen Komplexität als legitim, die Ausrichtung dieser Arbeit für die folgende Besprechung in einer Art zu modifizieren, die es erlaubt, einen ‚entschleunigten‘ Bildeinstieg zu vollziehen. Um der zusätzlichen Dynamik des vertikalen Bildformats entgegenzuwirken, bietet es sich daher an, die kürzeste der roten Leisten als die vorläufige Unterseite des Bildträgers zu betrachten.

Was eine detailorientierte Analyse der Konstruktion anbelangt, so ist zunächst die linear organisierte Raumstruktur hervorzuheben, die von einer durchgehend aus heterogenen Elementen gebildeten Diagonale als bildinterne Hauptachse visualisiert ist. Die dynamische Kontinuität der räumlich abgestuften Formation, die sich aus schmalen roten Leisten und zwei schwarzen Flächen zusammensetzt, wird von einer leicht aus der Mitte gerückten und in sich differenzierten Kreisform stabilisiert, vor der eine rote Fläche protentiv aus dem ‚Bildraum‘ ragt. Diese Gesamtformation verläuft dabei diagonal

zur tetragonischen Disposition des Bildträgers und ist in ein ebenfalls quer zu den physischen Bildrändern angelegtes Facettensystem implantiert, das sich aus vier jeweils in den Bildecken befindlichen Flächen zusammensetzt. Letztere erinnern in ihrer gedachten Verlängerung an seitlich verschobene Quadrate und bilden als virtuelle Schablone ein flexibles Referenzsystem für die optisch fluktuierenden Bildkomponenten. Der inhomogene Eindruck der Gesamtkonstellation geht in erster Linie auf die Koexistenz von planimetrisch und räumlich angelegten Elementen zurück und konstituiert vor dem weiß-grauen Bildgrund eine Art ‚multilaterales‘ Bezugsfeld, das im Folgenden auf sein kybernetisches Potential untersucht werden soll. Während die flächigen Einheiten als suprematistische Reminiszenzen das fragmentierte Raster einer transversalen Raumschicht andeuten, das sich durch die ‚Parallelisierung‘ der schmalen roten Leisten sowie der weißen Orthogonalen zusammensetzt, bilden die plastisch wiedergegebenen Formkörper ein auf den besagten Protentionseffekten basierendes ‚Reliefsystem‘. So stellt etwa das schwarz-rote Formpaar das oberhalb der Kreisform und hinter dem Eckabschluss wiedergegeben ist, eine typische Proportion der suprematistischen Formidee dar, die sich in zahlreichen Entwürfen wiederfindet (Abb. 53). Die axonometrische Anlage der räumlich proportionierten Komponenten verbietet es dabei, eine verbindliche Aussage über die stereometrischen Relationen zu treffen und vervielfacht ihre dimensionale Lesbarkeit. Auf Grund dieser strukturellen Mehrdeutigkeiten bleibt der Betrachter solange über ihre Zusammenhänge im Unklaren, bis er die Anteile der von Lissitzky unter dem Deckmantel der „amateriellen Materialität“¹⁸⁷ geführten Zeitlichkeit berücksichtigt.

Im Hinblick auf die Datierungsfrage ist zunächst zu erwähnen, dass diese Arbeit keiner Nummer aus dem Prounen-Verzeichnis zuzuordnen ist, was jedoch gerade für die zwischen 1919 und 1921 in Rußland entstandenen Arbeiten denkbar ist.¹⁸⁸ Auf Grund der für die erste russische PROUN-Phase typischen Farbgebung und des interaktiven Reichtums der einander potenzierenden Formsysteme ist eine Entstehung in dem Zeitraum 1920/21 zu favorisieren.¹⁸⁹ Somit könnte dieses Werk in dem Zeitraum vor Lissitzkys Moskau-Umzug entstanden sein, als er sich bereits allmählich von Malevič zu distanzieren begann. Dass es El Lissitzky als Repräsentant der UNOVIS in jene

¹⁸⁷ Vgl. dazu S. 65 (s.u.).

¹⁸⁸ Vgl. Nisbet, „El Lissitzkys Prounen-Verzeichnis - eine kommentierte Abschrift“, a.a.O., S. 270. Da die Auflistung in erster Linie zu wirtschaftlichen Orientierungszwecken diene, ist davon auszugehen, dass ein erheblicher Teil der früheren, bereits in Russland angefertigten Prounen nicht in dieser tabellarischen Rekonstruktion seiner ‚Besitztümer‘ erfasst wurde.

¹⁸⁹ Vgl. dazu die Dokumente 1-3 auf S. 123.

Hauptstadt zog, die Walter Benjamin in seinen Tagebüchern als „Prärie der Architektur“¹⁹⁰ bezeichnete, ist dabei als logische Konsequenz seiner bisherigen Entwicklung zu verstehen.

Was die interne Hierarchie der Längsachse betrifft, so ist die formal unterteilte Kreisfläche zunächst als stabilisierendes Organ zu identifizieren, das seitlich oberhalb des Eckabschlusses positioniert ist und als symbolisch determinierte Folie den Untergrund für einen konstellativen Dreh- und Angelpunkt bildet. Die schwarze Kreisform lässt sich trotz Lissitzkys eingeschränkten Gebrauchs symbolischer Verweise ohne weiteres als die Weltkugel aus der Bildergeschichte *Von zwei Quadraten* identifizieren, die hier als irdische Metapher das weiße Leistenelement zur Erdachse befördert.¹⁹¹ Eine graue Winkelform bildet die Binnenform des Kreises und erinnert an ein durch den Radius abgetrenntes Quadrat. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Bemühungen El Lissitzkys, die imaginäre Verlängerung dieser verborgenen Form mit den umliegenden Elemente anzudeuten. So zeichnet etwa der seitliche Abschluss der angrenzenden schwarzen Fläche die linke Seite des Quadrats nach, während die gedachte Linie durch die Spitzen des Eckabschlusses sowie der weißen Leiste eine oberhalb verlaufende Begrenzung suggeriert. Das deutlich kleinere und in einem dunkleren Grauton ausgeführte Quadrat ist leicht aus dem Kernbereich der Kreisform versetzt und liest sich in diesem Zusammenhang wie die vektoriale Projektion einer unsichtbaren Kontinuität der Ursprungsform. Das radial amputierte Kreissegment stellt mit seinen beiden Katheten ein interaktives Element dar, das in seiner vergleichsweise exakt ausgeführten Rechtwinkligkeit jene orthogonale Schnittstelle spiegelt, die das weiße Leistenelement als farblich isoliert wiedergegebene Antenne mit der Hauptachse bildet. Der separat auf einem Eckabschluss angesetzte Quader scheint in den bzw. aus dem ‚Bildraum‘ zu ragen und erzeugt auf diese Weise eine punktuelle Zeitlichkeit, die zwischen einem ‚Gerade-Noch‘ und einem ‚Nicht-Mehr‘ anzusetzen ist. In seiner morphologischen Analogie zu den beiden Formkörpern auf der gegenüberliegenden Seite eröffnet er eine weitere Achse bzw. eine v-förmige, in den ‚Bildraum‘ gekippte Gabelung und stellt damit ihre Zugehörigkeit zum sub-angularen Verlauf der Hauptachse in Frage. Was die einzelnen Bewegungsvektoren bzw. die Ausrichtung der Rotationsdynamiken angeht, so wird der um Eindeutigkeit sowie singuläre Erkenntnis bemühte Rezipient wie-

¹⁹⁰ Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, Frankfurt a. M. 1980, S. 72.

¹⁹¹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Malevič schwarze ‚Bildzonen‘ mit einem Stadtindex in Verbindung bringt: „Eine Stadt hat als Form des Energiezustandes von Materialien ihre Farbe verloren und ist tonal geworden, wo das Schwarze das Weiße überwältigt.“ Malewitsch 1974, o.S.

derholt zum Duell mit einer optischen Hydra gebeten, deren strukturelle Variabilität auf ihre postmimetische Mutation zurückgeht. So verläuft etwa eine zentrale Bewegungsschiene beidseitig entlang der Hauptachse, die in der ‚Höhe‘ von den drei Quaderformen nachgezeichnet wird. Eine weitere Mobilitätstendenz lässt sich orthogonal dazu ausmachen, wenn man etwa die graue - vom Eckabschluss in den Kreis reichende - Rechteckform als dynamisch verjüngten Schenkel eines Messschiebers identifiziert, der eine imaginäre Verschiebung entlang der weißen ‚Erdachse‘ vollzieht. Er scheint dabei ein Gitter zu vermessen, das von den roten ‚Parallelen‘ angedeutet wird und ähnlich wie beim *Proun der Sammlung Peggy Guggenheim* als Skalierung bzw. in diesem Fall als flexibler Nonius einer übergeordneten Versuchsanordnung fungiert.

Die in dem vorliegenden Bildaufbau angelegten Ambiguitäten bedingen ein sequenzielles Alternieren der Wahrnehmungsmuster, das einer immanenten Zeitlichkeit zu entspringen scheint. Um diesen Prozess gedanklich zu visualisieren, ist es notwendig die schwarz wiedergegebenen Flächen als rotierte Unterseiten der Quader zu betrachten, die somit eine Vierteldrehung um die eigene Achse vollzogen haben. Bei diesem ‚Muster‘ handelt es sich um einen häufig frequentierten Darstellungsmodus, der es Lissitzky ermöglicht, einzelne Formkörper gleichzeitig von verschiedenen Seiten wiederzugeben, die im *Proun o.T.* auf eine kontinuierliche Rotation um die Hauptachse verweisen. Gleichzeitig implizieren die Eckabschlüsse in ihrer abgestuften Farbigkeit eine Art chromatische Rotation und intensivieren damit die Drehbewegung der axialen Kernformation. Diese Spannungen mehrerer zeitlich voneinander getrennter Systeme, die zwischen der Eckflächenmembran als Nullebene in den Raum gedreht sind, verweisen somit auf eine Art rotative Disposition der Form, die der Betrachter bei entsprechender Aufmerksamkeit vitalisieren kann.¹⁹²

¹⁹² Was die häufig nur pauschal angeführten Analogien des PROUN-Konzepts zum Themenkomplex der 4. Dimension anbelangt, so gilt es zunächst eine wesentliche Unterscheidung zu berücksichtigen: „time itself is not thought of as the fourth dimension, it is recognized as the manner in which movement in a fourth direction is sensed by a three-dimensional observer. The passage of time, with its implication of motion in a new dimension, is thus a vital feature of any representations of the fourth dimension in hyperspace philosophy as well in Suprematism.“ Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, NJ 1983, S. 283. Bevor El Lissitzky mit seinem Konzept des ‚imaginären Raumes‘ und den darin bestehenden temporären Objekte eine selbstständige Auffassung der Raum-Zeitzusammenhänge formulierte, kombinierte er Einsteins Auslegung der vierten Dimension mit den früheren Spekulationen über die Existenz höherer Dimensionen und überwand so den restmetaphysischen Ansatz des esoterischen Schriftstellers Pjotr Demjanowitsch Uspenskis als russische Variante der nichteuclidischen Geometrie. Vgl. ebd., S. 293-297. Die gleichzeitige Wiedergabe einer Form von verschiedenen Positionen, wie sie in der vorliegenden Arbeit anzutreffen ist, geht dabei auf einen Kommentar Uspenskis zu Hinton's Formulierung eines ‚Raumsinnes‘ zurück, den wiederum Michail Wassiljewitsch Matjuschins in seiner Untersuchung zum Kubismus zitiert: „What we call perspective is in reality a distortion of visible objects which is produced by a badly constructed instrument - the eye [...] Hinton's idea is precisely that before thinking of developing the capacity of seeing in the fourth

Mit der letzten Beobachtung hat eine Annäherung an einen Sektor von El Lissitzkys Forschungsinteresse stattgefunden, dessen Besonderheit von ihm im Abschnitt des Textes *K. und Pangeometrie* zum ‚Imaginären Raum‘ verhandelt wird. Die Rede ist von der eingangs erwähnten ‚a- bzw. imateriellen Materialität‘ eines Gegenstandes, der durch seine Bewegung eine distinkte Form generiert, ein temporäres Objekt hervorbringt, : „das heißt einen neuen Raumeindruck erzeugt, der solange da ist, wie die Bewegung dauert, und der darum imaginär ist [Abb. 54, 55].“¹⁹³ Umgeben von einem derartig meta-morphologischen Potential verfügt jedes Element der Möglichkeit nach über eine alternative Identität. Diesbezüglich ist eine Einschätzung Clarks zu berücksichtigen, die auch außerhalb ihres textuellen Kontexts eine entscheidende Konsequenz der besagten Abläufe kommentiert: „Flatness‘ in the *Prouns* is always virtual. It is one more paradox or possibility among others. It is never a field of force, or a brute totality, never a kind of palpable gravity which sucks the bits and pieces of pictorial architecture into its orbit [...].“¹⁹⁴

In diesem Zusammenhang gewinnt eine ‚Bildkomponente‘ an Bedeutung, deren operative Funktion bisher unerwähnt geblieben ist und die zu einer Art kybernetischen Regulation der einzelnen Mobilitätstendenzen beitragen kann. Dabei handelt es sich um das zentral verankerte rote Flächenelement, das oberhalb der Kreiszone als eine Art interstellare Terrasse aus dem ‚Bildraum‘ ragt und durch eine kleinere Winkelfläche mit der Hauptachse verbunden ist.¹⁹⁵ Der Schlüssel zum Verständnis seiner organisatorischen Qualität liegt dabei sowohl in der Öffnung des physischen Bildzentrums als auch in der Aufnahme der schwarz-weißen Flächenkanten, die sich exakt auf der Höhe des Kreisradius treffen. Während die schwarze Seite parallel zur Hauptachse verläuft, nähert Lissitzky die Ausrichtung der weißen Kante zu den Abschlüssen der ECKELEMENTE an, wodurch sich die axialen Schwerpunkte der heterogenen Ordnungen in einer Kom-

dimension, we must learn to *vizualize* objects as they would be seen from the fourth dimension, [...] first of all, not in perspective, but from all sides at once, as they are known to our consciousness.“ Zit. n. Henderson 1983, S. 268, aus: Uspenskii, *Chevertoe izmerenie*, in: Matyushin, *Du Cubisme*. Unabhängig von der physikalischen Tiefe dieses Themenkomplexes hatte Paul Klee 1920 auf den Faktor der Bewegung als übergeordnetes Kriterium einer dreiteiligen Einheit des Werks hingewiesen: „Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel 1981, S. 78.

¹⁹³ Lissitzky, „K. und Pangeometrie“, a.a.O., S. 354. In diesem Zusammenhang ist ergänzend auf Lissitzkys filigrane Differenzierung von einem Proun als der Momentaufnahme einer im Wandel begriffenen Struktur zu verweisen: „Jede Form ist das erstarrte Momentbild eines Prozesses. Also ist das Werk Haltestelle des Werdens und nicht erstarrtes Ziel.“ Lissitzky, El: „Element und Erfindung“ (1924), S. 348, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 347f., aus: *ABC Beiträge zum Bauen*, Nr. 1, Basel 1924.

¹⁹⁴ Timothy J. Clark, „El Lissitzky in Vitebsk“, S. 203, in: Perloff 2003, S. 199-210.

¹⁹⁵ Ein bemerkenswertes Detail stellt zudem die Tatsache dar, dass Lissitzky den Bildmittelpunkt exakt mit dem Zentrum der dunkelroten Verbindungsfläche zusammenfallen lässt.

ponente verbinden.¹⁹⁶ Zudem bildet die weiße Kante in ihrer gedachten Verlängerung zum orthogonalen Schnittpunkt gemeinsam mit der ‚Erdachse‘ sowie der Hauptachse ein mehrdimensionales Koordinatensystem.¹⁹⁷ Das rote Flächenelement stellt somit einen optischen Umsteigepunkt zwischen den verschiedenen Raumsystemen dar und aktiviert mit dieser Verknüpfung ihre prinzipielle Interflexibilität. Diesbezüglich ist auf den farblichen Bezug zu Malevičs *Rotem Quadrat* hinzuweisen, das mit dem Titelzusatz ‚Bäuerin in zwei Dimensionen‘ als symbolisch determiniertes ‚Zeichen der Revolution‘¹⁹⁸ entworfen ist und auch in der vorliegenden Arbeit als Metapher eines radikalen Modifikationspotentials des visuellen Status quo herangezogen werden kann. Anhand dieser prospektiven Versatilität verdeutlicht sich, dass die einzelnen Elemente prinzipiell frei beweglich sind und sowohl an ihren Gelenken als auch im Ganzen zueinander in Beziehung treten können. Die ineinander verschränkten Achsen werden durch eine imaginativ koordinierbare Bewegung ebenso innerhalb des Eckrastersystems mobil, wie sich die einzelnen Elemente an ihren Schnittstellen verschieben lassen. Die drei zentral aneinander ansetzenden roten Flächen bilden dabei eine Abstufung, die sich als ein flexibles Scharnier denken lässt. Dabei deutet sich auch eine Rotation der Hauptachse um ihr Zentrum an, wie sie Lissitzky wiederholt in einem planetarischen Vokabular skizziert hat. Die im ‚Bildaufbau‘ angelegten Aktivierungsimpulse verdeutlichen zudem eine Aussage El Lissitzkys, die sein Interesse an einem strukturaktivierenden Rezeptionsmodus belegt und in diesem Fall wörtlicher genommen werden darf als schlechthin angenommen: „Wir haben den Proun in Bewegung versetzt und so gewinnen wir eine Mehrzahl von Projektionsachsen; wir stehen zwischen ihnen und schieben sie auseinander.“¹⁹⁹ Mit der letzten Bemerkung wird ein Aspekt involviert, der von wesentlicher Bedeutung für das Verständnis seines Wahrnehmungsmodells ist und die Befreiung des Subjekts aus seiner historisch manifestierten Passivität dokumentiert: „Die Reflexion des Sehens [...] impliziert eine radikal veränderte, verzeitlichte Auffassung von Kunst

¹⁹⁶ Vgl. dazu die seitlichen Abschlüsse der silberfarbenen Flächeneinheit im *Proun 23 Nr. 6*.

¹⁹⁷ Ein bisher ebenfalls unbekannter, durch multiple Flächen-, Quader-, Linien-, Kreuz-, Kreis- und Keilformen strukturierter Proun scheint ein derartiges Koordinatensystem zu visualisieren, das einer Szene aus der *Geschichte von zwei Quadraten* nahestehen scheint (Abb. 56, 57): „Die Leere, das Chaos, das der Natur Entgegengesetzte - wird zum Raum, d.h. zur Ordnung, zur Gegebenheit, zur Natur, sobald wir darin Kennzeichen einer bestimmten Struktur, Verhältnisse und Wechselbeziehungen anbringen. Der Aufbau und Maßstab einer Vielzahl von Kennzeichen verleiht dem Raum eine gewisse Spannung. Ändern wir die Anzahl der Zeichen, dann ändern wir damit die Spannung des Raumes, der aus ein und derselben Leere besteht.“ Lissitzky, „Proun“ (a), a.a.O., S. 28.

¹⁹⁸ „Die drei suprematistischen Quadrate sind die Koordinaten konstituierter Weltanschauungen und Weltentbauten [und] haben [...] eine weitere Bedeutung bekommen: das schwarze als Zeichen der Ökonomie, das rote als Signal der Revolution und das weiße als reine Wirkung.“ Malewitsch 1974, o.S.

¹⁹⁹ Lissitzky, „Proun“ (b), a.a.O., S. 344.

und Wirklichkeit. Das an sich statische ‚Gemälde‘ wird auf Grund seiner optischen Vieldeutigkeit als etwas virtuell Veränderliches, eben Zeitliches erfahren.“²⁰⁰ Die prinzipielle Multilateralität der potentiell um 360 Grad beweglichen Komponenten definiert mit Hilfe des roten Regulationsinstruments ein Spektrum der Mobilität, das zwischen den verschiedenen zeitlichen Ebenen vermittelt und den Betrachter in ein imaginäres Raumsystem überführt. Die gesamte Flächeneinheit fungiert als eine Art Steuerelement, ein optischer Joystick für die bildtheoretischen Anwendungen, der hier als regulatives Instrument zur Bewältigung einer komplexen Gesamtsituation beteiligt wird. Das modifikatorische Erleben der vorhandenen Grundkonstellationen eröffnet dem Rezipienten über die Vielzahl der gleichwertigen ‚Bildeinstiegspunkte‘ eine flexible Ausgangsposition, so dass er in einem Wechselspiel von ikonografischer Lokation und eigener Standortbestimmung gewissermaßen als Form bzw. Raum animierender ‚Prozipient‘ agiert:

„Die materielle Form bewegt sich auf bestimmten Achsen im Raum - über die Diagonale oder Spirale der Treppe, vertikal im Fahrstuhlschaft, horizontal über Geleise, in Geraden und Kurven des Flugzeugs. Für jede dieser Bewegungen gestaltet die Form sich eine entsprechende Ordnung - das ist die Konstruktion. Folglich muß die unumgängliche Bedingung für die Konstruktion die Bewegung oder die Teilnahme an der Bewegung sein.“²⁰¹

Indem der Betrachter die rotierenden oder linear schwebenden Einheiten kognitiv mobilisiert, setzt ein Prozess ein, der zumindest im vorliegenden Fall einen souveränen PROUN-Betrachter reklamiert. Dieser ist mit Hilfe seines mentalen Aktionismus in der Lage, die ‚Bilokationen‘ der einzelnen Komponenten als kybernetische Kontinuitäten zu erfahren. Daher gelangt er mit dieser inter-dimensionalen Tätigkeit gleichzeitig zu einer Koordination seiner Sehprozesse, die ihrer Reihenfolge nach zwar kontingent, jedoch nicht arbiträr sind. Von einem solchen Blickpunkt zeichnet sich die vorliegende Arbeit vor allem durch die sorgfältig abgestimmten Korrelationen der einzelnen Element- und Axial-Strukturen aus, die eine vergleichsweise analytische Ausgangssituation bedingen und die Struktur (Raum) in eine Strategie (Zeit) verwandeln. El Lissitzky konfrontiert den Betrachter mit den Essenzen seiner bildtheoretischen Untersuchungen und übergibt eine geöffnete Struktur, die als Instrument zur operativen Entwicklung ihrer selbst fungiert.

In diesem Kontext verdeutlicht sich ferner sein übergeordnetes Interesse für die Konditionen und Strategien der Wahrnehmung und Sehgewohnheiten einer Zeit, in der

²⁰⁰ Haldemann 2008, S. 130.

²⁰¹ Lissitzky, „Proun“ (b), a.a.O., 1977. S. 31.

die Bewohner der zentraleuropäischen Großstädte der 20er Jahre eine grundlegende technologische Stimulation erfahren: „Die technische Innovation schob sich zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit und veränderte ihr Verhältnis zueinander.“²⁰² Aus einem derartigen Blickwinkel lässt sich Lissitzkys Prounen-Œuvre als eine heterogene Serie abstrakter Konfrontationen deuten, die eine dynamische Analyse des Betrachters einfordern und auf diese Weise sowohl ein asymmetrisches Raumverständnis erproben als auch der vielbeschworenen Überforderung der Sinne eine Formation kompensatorischer Wirklichkeitsmetaphern entgegenstellen.

Von einem derartig wahrnehmungssensibilisierten Standpunkt aus thematisiert jedes der einzelnen PROUN-Projekte eine variable Zeit- bzw. Geschwindigkeitskonstellation und negiert gleichzeitig die sukzessive Prozedur der historischen Bildbetrachtung, noch bevor Lissitzky mit seinen fotografischen Experimenten der räumlichen Flexibilität des Konstruktivismus eine Exaktheit des frontalen Blickwinkel entgegensetzte.²⁰³ Er nähert sich dabei insofern dem kubistischen Erbe an, als seine Objekte durch die bereits angesprochene Pluralität der ‚Bildeinstiege‘ eine prinzipielle Unabschließbarkeit der Bildbetrachtung bedingen: „Lissitzky’s *optische Dynamik* [...] redefines the task of differentiation not as a finite process of essentialization but as an ongoing process that will remain, necessarily, always incomplete.“²⁰⁴ Berücksichtigt man diesbezüglich die zuvor von Baudrillard diskutierte Submission des Betrachters unter die Struktur des Kunstwerks, so verweist die Vielfalt der Blickpunkte auf einen kardinalen Unterschied zu den zentralperspektivischen Orientierungsstrategien und befreit den Rezipienten von einer dementsprechend monolithischen Limitation seines Blicks:

„Im mehrdimensionalen Erfassen eines Prouns löst sich der Raum von jeglicher Form perspektivischer Betrachtung und wird als zentraler Raum zerstört. Es geht nicht mehr um einen Raum, sondern um die Verschränkung zahlloser Räume. Der Raum wird unwirklich, allseitig. Alles löst sich in der Zeit auf [...] [Es gibt kein] dominantes Sehen [mehr].“²⁰⁵

Somit handelt es sich hier weder um eine konzeptionelle Rezeptionssteuerung noch um eine psychokinetische Tätigkeit, sondern letzten Endes um ein aleatorisches Erproben einer transrationalen Raumsituation. Gerade die strukturell ambivalenteren Prounen be-

²⁰² Kai-Uwe Hemken, „Proun, Proun und nochmals Proun. El Lissitzky - die Technik und die Mittel der Kommunikation“, S. 47, in: Nobis 1988, S. 44-53.

²⁰³ Vgl. Margarita Tupitsyn, „Zurück nach Moskau“, S. 41, in: Tupitsyn 1999, S. 25-51.

²⁰⁴ Maria Gough, „Constructivism Disoriented: El Lissitzky’s Dresden and Hannover *Demonstrationsräume*“, S. 105, in: Perloff 2003, S. 76-125.

²⁰⁵ Dominique Moreau, „Raum, Zeit, Betrachter. Proun oder der Geist der Utopie im unendlichen Raum“, S. 92, in: Malsy 1990, S. 86-95.

günstigen mit ihren paradoxalen Verläufen ein Denken bzw. Abwägen in verschiedenen Dimensionen und führen zu einer Entautomatisierung der Wahrnehmung, die den Betrachter an verschiedenen Positionen innehalten und über mögliche bzw. unmögliche Verläufe der Raumform spekulieren lässt.²⁰⁶ 1922 schreibt El Lissitzky in seinem programmatischen Aufsatz „Die Überwindung der Kunst“: „All denen, die auf die neue Kunst eingehen wollen, sagen wir, daß es nicht genügt, sie mit den Augen anzustarren, man muß seinen ganzen Kopf in eine *andere* Richtung drehen.“²⁰⁷ Bereits im darauf folgenden Jahr erweitert er diese Idee mit seinem Konzept des Demonstrationsraums um eine vollständige Mobilisierung des Betrachters (Abb. 58-60).²⁰⁸ Derartige Animationsbemühungen manifestieren dabei unweigerlich einen Bruch mit traditionellen Rezeptionsformen, wie er sich auch im Hinblick auf den Suprematismus als Meditations-technik verdeutlicht: „[Malevičs] Entwirklichung der Welt“ [mit der ‚Gegenstandslosigkeit als einziger Realität‘][...] sollte schließlich zu Aufhebung des Seienden, zur Identität von Sein und Nichts führen.“²⁰⁹ So lassen sich die rezeptionspezifischen

²⁰⁶ Sloterdijks Analyse eines Paradigmenwechsels der Ästhetischen Theorie der Postmoderne liest sich in diesem Zusammenhang wie ein unfreiwilliger Kommentar zu dieser mitunter provokanten Aufgabenstellung: „Mit Schwindel blickt das moderne Vorstellen der Welt in sein eigenes Können. [...] Schwindel - im Sinn von *vertigo*, nicht *illusio* - liegt in der logischen Konsequenz der kopernikanischen Mobilmachung selbst. [...] Wer den Taumel dieser universalen Mobilmachung fühlt, ist ins Auge des modernen Zyklons geraten - an den Indifferenzpunkt zwischen Lob und Tadel der Phänomene, den Nullpunkt der universalen Ambivalenzen. Von der Macht des Schwindels erfaßt, sind wir mit den explosiven Verhältnissen zugleich solidarisch und überworfen; sind von ihnen durchdrungen und abgestoßen. Sloterdijk 1987, S. 63-66.

²⁰⁷ Lissitzky, „Die Überwindung der Kunst“, a.a.O., S. 70.

²⁰⁸ So verfügt etwa das *Kabinett der Abstrakten* in Hannover über ein Lamellensystem, das auf Grund seiner dreifarbigem Ausführung eine Bewegungshonorierung bedingt: „Ich habe an die Wand senkrecht dünne Latten [...] aufgestellt und [...] sie links weiß, rechts schwarz und die Wand selbst grau angestrichen. [...] als Folge des menschlichen Schreitens [entsteht] eine optische Dynamik. Dies Spiel macht den Betrachtenden aktiv.“ El Lissitzky, „Demonstrationsräume“, S. 362, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 362 f. Diese Pluralität und daraus resultierende Dematerialisierung des Bildgrundes bleibt jedoch nicht ohne Konsequenzen für die faktische Präsenz der ausgestellten Objekte: „Lissitzky activates the background itself. In so doing, the artist's endeavor to differentiate the exhibited object finds itself inextricably bound up with the problem of parergonality: if each work has as many individuations as backgrounds, the process of its differentiation can never be reduced to the pursuit of that object's supposed, if elusive, autonomy.“ Gough, „Constructivism Disoriented“, a.a.O., S. 105. „The effect was (...) a disorientation caused by the spatial imbalance of surfaces, cubes, and vitrines: the Soviet filmmaker Dziga Vertov described his experience in the Hannover space as a kind of 'groping'. Perloff, „The Puzzle of El Lissitzky's Artistic Identity“, a.a.O., S. 16. Im Zusammenhang mit diesen ‚digitalen Membranen‘ verdeutlicht sich, dass bereits die ‚Proun-Bilder‘ die Funktion der Demonstrationsräume vorwegnahmen: „The effect of spatial destabilization produced by the Hannover Kabinett corresponds precisely to a comparable effect in the works exhibited within it. For Dorner [Alexander Dorner, zu jenem Zeitpunkt Direktor des Provinzialmuseums Hannover], the essential feature of abstraction is a new conception of representation in which space is infinite, dissolving, dematerializing, optical, traversible by the eye but not the body - one cannot imagine oneself physically within such spaces.“ Gough, „Constructivism Disoriented“, a.a.O., S. 113f.

²⁰⁹ Hans H. Holz, „Malewitsch und Lissitzky. Notwendige Unterscheidungen im russischen Konstruktivismus“, S. 16, in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* 1983, S. 15f. Was Paul den Man zur ‚Beschwörung‘ der Authentizität eines Textes schreibt, liest sich in diesem Zusammenhang wie die erklärten zwei Fassungen von erfolgloser und erfolgreicher Kontemplation suprematistischer Werke: „here the consciousness does not result from the absence of something, but consists of the presence of nothing-

Eigenschaften beider Systeme in einer Dichotomie von ‚dynamischer Ruhe‘ und ‚optischer Dynamik‘ konzentrieren: „‚Proun‘ führt den Schaffenden von der Kontemplation in die Wirklichkeit.“²¹⁰

Nach einer Rückkehr aus diesem wahrnehmungsanalytischen Sektor bietet es sich abschließend an, das zuvor behandelte Studienobjekt in Relation zu einer späteren Arbeit zu setzen. Der *Proun o.T.* steht in direktem Zusammenhang mit einem Hauptwerk El Lissitzkys aus dem Jahr 1923, das in verschiedener Hinsicht auf die behandelte Konfiguration zu rekurrieren scheint (Abb. 61). Die Rede ist von dem *Proun R.V.*, dem zwei präparative Skizzen vorgelagert sind, die einen differenzierten Kommentar zu den organisatorischen Kriterien der Endfassung darstellen (Abb. 62, 63).²¹¹ Während die erste Vorstudie eine zu den Seiten hin geöffnete Formgruppe zeigt, die konzentrisch um eine Kreisfläche angeordnet ist, forciert Lissitzky in dem zweiten Entwurf bereits einen parallelisierten ‚Bildaufbau‘, in dem sowohl die vertikale als auch die horizontale Achse gegenüber der finalen Version um jeweils ein Intervall erweitert ist. Diese zeigt schliesslich eine farblich abgekühlte Raumsituation, der von den ausbalancierten und annähernd in rechten Winkeln wiedergegebenen Stabelementen eine interne Statik verliehen wird. El Lissitzky entschied sich folglich gegen die Idee einer rahmenlosen Öffnung der Formation und für ein System annähernd rechtwinkliger Determinanten, das wie eine aus den multiplen Drehungen entwundene und zum Stehen gekommene Version des *Proun o.T.* erscheint. Da die vier Eckabschlüsse als parallelisierte Stabilisatoren der Kernformation fungieren und sich in den physischen Bildecken der Leinwand verankern, weicht die auto-rotative Axialspannung des vorherigen Werks einem tektonischen Aufbau. Diese Akzentuierung des rechten Winkels als angulare Entsprechung zum ‚Bildträger‘ absorbiert die visuelle Dynamik der vorangegangenen Arbeit und bedingt einen geschlosseneren Eindruck des ‚Schwebens‘. Dennoch tragen die Kanten, die an der linken Seite die Kreisform berühren und sie auf der rechten Seite überlaufen, dazu bei, dass sich die Gesamtposition der Raumlage verunklärt. Der irrationale Verlauf der Balkenkonstruktion sowie der filigranen Antenne verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Die den Bildrand überlaufende Flächeneinheit wird dabei zum physischen Garant eines

ness.“ Paul de Man, *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, MN 1983. S. 18.

²¹⁰ Lissitzky, „Proun“ (a), a.a.O., S. 32.

²¹¹ Der Titel geht dabei auf die Umkehrung des Städtenamens Hannovers in ‚RE VON NAH‘ durch Lissitzkys langjährigen Freund und Künstlerkollegen Kurt Schwitters zurück. Vgl. Hemken, „Hannover 1923 im Bett: Zum Gemälde R.V.N.2“, a.a.O., S. 138ff. Aus diesem Grund wird diese Arbeit auch unter dem Titel *Proun R.V.N.2* geführt und bezeichnet eine Reversibilität im Terrain des Alphabets, wie sie El Lissitzky in seinen typografischen Unternehmungen praktizierte: „Das Buch baut wie ein Körper, der sich in Zeit und Raum bewegt wie ein dynamisches Relief, worin jede Seite eine Oberfläche ist, die Formen trägt, und wo jedes Umwenden ein neuer Kreuzungspunkt einer neuen Phase des einheitlichen Ganzen ist.“ Zit. n. Shadowa 1978, S. 130, aus: UNOWIS Almanach Nr. 1, Blatt 51.

Gleichgewichts, wie es der US-amerikanische Maler Franz Kline in seiner Arbeit *Le Gros* von 1961 erreicht, nachdem er sich in den 50er Jahren mit der expressiven Balance von Masse und Bewegung auseinandergesetzt hatte (Abb. 64). Kline findet in diesem Werk zu einer Konzentration seiner mitunter ins Extrem driftenden ‚Schwarz-Weiß-Konflikte‘, indem er das gestische Zeichen in ein assoziatives Netz tektonischer Bezüge einspannt und das Intuitive der Konstruktion als Parameter der Moderne herausstellt.

Der *Proun R.V.* ist zudem ohne die signalhafte Wirkung des Rot-Tones ausgeführt und verfügt mit der weißen Kreisform über eine metaphorische Lichtquelle, die das Spektrum einer erkalteten Farbskala nutzt und sowohl den kleinen schwarzen Kreis als auch die schwarzen Quaderflächen kontrastiert. Was die referentielle Funktion der Eckflächen anbelangt, so verfügen diese in der vorliegenden Arbeit ebenso wie im *Proun o.T.* neben der farblichen Rotationswirkung und ihrer skalierenden Funktion der dimensional Plateaus, über eine Eigenschaft, die bisher ohne Erwähnung geblieben ist. Betrachtet man diese Position als Negativform, so erscheint sie als ein seitlich versetzter Kreuzgrundriss, der als virtuelle Schablone die Doppelkreuzform im ‚Bildzentrum‘ wiederholt. Dass es sich dabei, wie von Hemken angedeutet, um eine direkte Bezugnahme auf Malevičs *Schwarzes Kreuz* von 1915 handelt, ist um ein historisches Detail zu ergänzen (Abb. 65). Tatsächlich steht dieses Motiv Tschaschniks *Weißem Kreuz auf schwarzem Grund* anatomisch näher, das ebenfalls gegen 1923 entstanden ist (Abb. 66). Obwohl es sich hierbei auf den ersten Blick um die schlichte Inversion seines Vorgängers zu handeln scheint, übersteigt es eine formale Umkehrung von Positiv- und Negativform, da die einzelnen Kanten in der Malevičschen Version das Bildfeld nicht vollständig durchlaufen, so dass der gesamte Kreuzgrundriss vom Bildrand umgeben wird.²¹² Um die Formeinheit zusätzlich zu beruhigen, wählte El Lissitzky das griechische Kreuz: [, das][...] die beiden elementaren Ordnungen der Vertikalen und der Horizontalen - und damit Fliehkraft und Schwerkraft, Transzendenz und Immanenz - zur Durchdringung und Balance [bringt] und [...] über die formale Erscheinung hinaus philosophisches Zeichen [ist][...].²¹³ Während diese Zeichenverdopplungen im *Proun o.T.* samt seiner symbolischen Determinationen diagonal gesprengt werden, scheint die Bedeutungsebene des *Proun R.V.* auf eine tatsächliche Lebenssituation zurückzugehen.²¹⁴

²¹² Vgl. Stephan von Wiese, „Schwarzes Kreuz - Weißes Kreuz. Malewitsch und Tschaschnik“. S. 22, In: Ders. 1978. S 22ff.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Hemken verweist auf die Tatsache, dass dieses Werk unmittelbar nach der Tuberkulose-Erkrankung El Lissitzkys entstanden ist und daher als eine Reaktion auf seine drastisch veränderte Lebensgrundlage zu bewerten ist. Vgl. Hemken, „Hannover 1923 im Bett: Zum Gemälde R.V.N.2.“, a.a.O., S. 140.

9. Zum Objektstatus

Zu welchen Konditionen man auch immer versucht ist, El Lissitzkys Prounen terminologisch zu erfassen, diese Bemühungen scheinen auch nach einer dosierten Befragung des Bildstatus auf einen definitiven Widerstand zu treffen, der sich auf die physische Ebene der Materialität und in letzter Konsequenz auf eine Kategorie des Objekts stützt, die eine Involvierung der beiden historischen Prominenzen „vešč“²¹⁵ (Ding) und „faktura“²¹⁶ (Faktur) erforderlich macht. In diesem Zusammenhang gewinnt eine Person an Bedeutung, deren Stellenwert bisher nur indirekt vermittelt werden konnte und dem ‚Aviator‘ Malevič den gelernten Matrosen Wladimir Tatlin gegenüberstellt, der in seiner programmatischen Materialogie das Haptische gegenüber dem Visuellen in Stellung bringt und einer sensuellen Reversion unterzieht.²¹⁷ El Lissitzky unterhielt zu ihm ein bildnerisch intensiviertes, persönlich jedoch gespanntes Verhältnis, das zunächst von der Grundpolarität zweier Lager geprägt war, die eine gegenläufige Haltung zu der sich allmählich formierenden Konstruktivismusdebatte trennte.²¹⁸ Bemerkenswert ist in

²¹⁵ Osip Brik hat diesen Zentralbegriff des Konstruktivismus in der ersten Ausgabe von *Iskusstvo kommuny* [Kunst der Kommune] eingeführt und das reale ‚Ding‘ gegenüber der immateriellen Idee in den Vordergrund gestellt. Vgl. Krieger 2006, S. 220. Die gleichnamige Zeitschrift „Vešč´ - Objekt - Gegenstand“, die El Lissitzky 1922 zusammen mit Ilja Ehrenburg in Berlin veröffentlichte, definiert diesen Begriff als Kernbereich der sich gerade formierenden Konstruktivistischen Internationalen: „Die Gegenüberstellung von ‚Ding‘ und ‚Gegenstand‘ verliert, wie man sieht, nicht ihre Bedeutung. Die Gegenstände, die ästhetisch gesehen neutral und tot erscheinen, verwandeln sich durch künstlerische Verfahren in fühlbare Dinge.“ Hans Günther, „DING (VEŠČ´)“, S. 180, in: Aleksandar Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz - Wien 1989, S. 179-185.

²¹⁶ „Quite unlike the traditional idea of *fattura* or *facture* in painting, where the masterful facture of a painter’s hand spiritualizes the *mere* materiality of the pictorial production, and where the hand becomes at the same time the substitute or the totalization of the identifying signature [...], the new concern for *faktura* in the Soviet avant-garde emphasizes precisely the mechanical quality, the materiality, and the anon[y]mity of the painterly procedure from a perspective of empiro-critical positivism. It demystifies and devalidates not only the claims for the authenticity of the spiritual and the transcendental in the painterly execution but, as well, the authenticity of the exchange value of the work of art that is bestowed on it by the first.“ Buchloh, „From Faktura to Factography“, a.a.O., S. 87. Lissitzkys Einsatz dieser - das Objekt als Artefakt deklarierenden - Verfahrenswerte, wird besonders bei den Prounen 23N und 2C ersichtlich, die über variierte Profilstärken verfügen, in ihrer Behandlung an Klucis *Axonometrisches Gemälde* erinnern und möglicherweise in einem unmittelbaren Zusammenhang mit diesem Werk stehen als bisher angenommen (Abb. 67, 68).

²¹⁷ Gaßner liefert in seinem Abschnitt zur Kultur der Materialien ein Komprimat von Tatlins haptischer Logik: „Die an der Materialoberfläche [...] von innen heraus pulsierende Energie des Stoffes ertastend, bringt die gestaltende Hand das Material in eine Form, die sowohl seiner inneren Bewegung und Textur als auch der Bewegung und Beschaffenheit des menschlichen Körpers gerecht wird. Dieser ökologische Umgang mit dem Material akzeptiert die Natur als eigenständiges Subjekt, dessen innere Gestimmtheit und Dynamik bei der Materialbearbeitung zu berücksichtigen, ja als formkonstituierende Qualität herauszuarbeiten ist.“ Gaßner, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, a.a.O., S. 49.

²¹⁸ Lissitzky berichtet in einem Brief an Malevič von einer Begegnung beider Lager in Moskau: „with Tatlin, of course, it is never possible to talk in any detail, although we shared mutual confidences. He is very much against you, Kazimir Severinovich, and says that you accused him outright of dishonesty in the press. The unfortunate phrase about cranky Tatlin who wants money for the new meaning in the burnt executive committee journal [...] everybody understands the other way round, and only added fuel to the fire. His people were round at mine, [...] yet despite all their sympathy for UNOVIS, it is impossible for

diesem Zusammenhang ein Aufeinandertreffen beider am 14. Dezember 1920 im Paul Cézanne-Club der Wchutemas (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten) anlässlich eines öffentlichen Vortrages Tatlins. El Lissitzky formulierte als Plenumsteilnehmer eine unerwartet deutliche Kritik an dem Konstruktionsverfahren des *Monuments der Dritten Internationalen*, die er in einem der wiedergewonnenen Briefe an Malevič rekapituliert:

„I nevertheless called on everyone to criticise and analyse the construction, demonstrating that the synthesis of painting, sculpture and architecture is self-depiction, that its synthesis with utilitarianism is a childish lack of consideration and fiction, that the relationship with the material is pernicious, that the construction is aesthetic and artistic, and not creative (dismantled, I saw that the model can stand without the spiral, it wears it like a general wears the order of St Andrew) and that for a whole series of reasons listed by me, it is the sum of all the mistakes of the past and the desire to correspond not to Venus, but to modernity.“²¹⁹

Wie sehr ihm jedoch gleichzeitig an der Würdigung einer Person gelegen war, die er mit seinem Werk *Tatlin bei der Arbeit* bereits gegen 1921/22 *in natura* als collagiertes Element in sein Œuvre integrierte (Abb. 69), verdeutlichen vor allem die kontinuierlichen Verweise seiner Texte: „Das Verdienst Tatlins [...] besteht darin, daß [er][...] den Maler an das Arbeiten im realen Raume und an zeitgenössische Materialien gewöhnte [...].“²²⁰ Gleichzeitig kritisierte er ihn jedoch für einen „Materialfetischismus“²²¹ und einer daraus resultierenden Unsensibilität für die „Notwendigkeit der Schaffung eines neuen Planes“²²². Sieht man über diese frühe Komplikation hinweg, so kann dessen Einfluss insofern nicht hoch genug eingeschätzt werden, als die plastische Dimension der Prounen und ihrer im Material artikulierten Identität unübershbar von den Reliefsystemen und materiologischen Pionierleistungen seines späteren Kollegen an der Wchutemas profitierten:

„Tatlin hat sich seine ‚Deckmaterialien‘ noch nicht wie Eiskremsorten aussuchen können. Seine ‚Abteilung für materielle Kultur‘ hat in einem vor allem zu wenig industrialisierten Land und in einer primitiven Kunsthochschulsituation (Arbeitsräume, die für Tage geschlossen wurden, damit die Farbproben nicht einstauben [...]) an ihren Musterkarten für die Serienproduktion gearbeitet [...].“²²³

them to join up as members, for psychology comes into play. As Tatlin said to me, it’s either Malevich or me. I was forced to reply that all ’me’s’ went out with the tsar.“ El Lissitzky, „Brief an Kazimir Malevič - Moskau 21.12.1920“, S. 53, in: Petrova 2000, S. 52ff.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Lissitzky, „Neue russische Kunst“, a.a.O., S. 334.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ Egenhofer 2008, S. 338.

Die von Malevič intendierte ‚kalte Expansion‘ des Suprematismus wurde von Lissitzky insofern verfehlt, als er im Laufe seiner systematischen Introspektiven eine grundsätzliche Neukonstruktion des physischen Objekts vorgenommen hat, die in ihrem Kern - anders als bei den ‚supramateriellen‘ Werken seines ukrainischen Mentors - auf dem Eigenwert des Materials beruht.

„Das Gemälde gehört [nun] der Welt der Dinge zu, nimmt physische Stoffe in sich auf, baut sich daraus und ist doch mehr als aufgeschütteter Schmutz: im Falle des Gelingens ein Muster an Wirklichkeit, eine kleine Welt.“²²⁴ „Die zentrale Formel der Avantgarde lautete denn auch: durch Entgegenständlichung zum ‚Ding‘, durch Verdinglichung der Signifikanten, der konstruktiven Strukturen zum Werk.“²²⁵

In diesem Zusammenhang sei eine weitere Arbeit berücksichtigt, die bisher außerhalb des ikonografischen Hauptinteresses lag und in einer Fotografie überliefert ist, die gegen 1924 im schweizerischen Ambri-Sotto entstanden ist (Abb. 70). El Lissitzky ist hier mit einem heute verschollenen Proun zu sehen, der über eine ungewöhnlich komplexe Materialschichtung verfügt, die vom Bildgrund an mit verschiedenen Transparenz- und Plateauwerten zum Betrachter hin entwickelt ist und eher den Eindruck eines architektonischen Modells als den einer referenzlosen Struktur hinterlässt. Die aus zahlreichen Komponenten zusammengesetzte Kreuzform, provoziert auf Grund der Wechselwirkung von flachen, den Bildträger planimetrisch überziehenden Flächen und plastischen Staffelungen differenzierte Lichtresonanzen. Es ist diese kategorische Verschränkung mehrerer Projektebenen, die den Wert einer Arbeit begründen, die möglicherweise im Zusammenhang mit seinem Wolkenbügelprojekt²²⁶ steht und hier als son-

²²⁴ Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, a.a.O., S. 21. An dieser Stelle sei auf einen weiteren Eingriff Bois' hingewiesen, der Lissitzkys Kritik an der Museumstradition zum Anlass nimmt, einen Statuswechsel des Prouns vom Gemälde zum Dokument zu diagnostizieren: „if Lissitzky's Prouns are documents, it is because they are for him diagrams for action, operational charts for a strategy to adopt in order to transform society and to go beyond the picture plane.“ Bois, „From - ∞ to + ∞ . Axonometry, or Lissitzky's mathematical paradigm“, a.a.O., S. 33. Lissitzkys Hinweis auf eine horizontale Lagerung seiner Prouns bringt Bois mit dem von Leo Steinberg geprägten Begriff der ‚flatbeds‘ in Verbindung. Vgl. Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O., S. 41. „Perhaps Rauschenberg's profoundest symbolic gesture came in 1955 when he seized his own bed, smeared paint on its pillow and quilt coverlet, and uprighted it against the wall. There, in the vertical posture of 'art', it continues to work in the imagination as the eternal companion of our other resource, our horizontality, the flat bedding in which we do our begetting, conceiving, and dreaming. The horizontality of the bed relates to 'making' as the vertical of the Renaissance picture plane related to seeing. [...] Insofar as the flatbed picture plane accommodates recognizable objects, it presents them as man-made things of universally familiar character.“ Erweitertes Zitat n. Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O., S. 42, aus: Leo Steinberg, „Other Criteria“, S. 89f., in: Ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London 1972, S. 84-90.

²²⁵ Hansen-Löve, „Der Suprematismus oder die Quadratur des Nichts“, a.a.O., S. 194.

²²⁶ Vgl. dazu: Rainer Stommer, „Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung: Konzepte einer Raum-Zeit-Architektur“, S. 144f., in: Bernd Finkeldey/Kai-Uwe Hemken/Ulrich Krempel u.a. (Hg.), *K.I. Konstruktivistische Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft - 1922-1927 - Utopien für eine eu-*

nenbeschiedenes Objekt die volle Aufmerksamkeit seines Konstrukteurs auf sich zieht.

Entgegen dem dynamischen Potential jener ‚immateriellen Materialität‘, die als das imaginäre Resultat einer spekulativen Zeitlichkeit immer den entscheidenden definitiven Schritt zu spät kommt, müsste eine apriorische Erkundung zunächst nach dem Objektstatus der Prounen fragen. Unter den zahlreichen Bemühungen, sich der immanenten Problematik dieser „Konstellationen von Nicht-Gegenständen“²²⁷ zu nähern, hat Joost Baljeu unfreiwillig auf ein rezeptionsspezifisches Ungleichgewicht hingewiesen, das als Kinderkrankheit des Virtuellen begann und mittlerweile zu den zentralen computerisierten Säulen der Wirklichkeitserfahrung aufgestiegen ist: „Jeder Proun ist ein Raumerlebnis und als solches gegenstandslos.“²²⁸ Diese Gewichtung deutet bereits an, wie leicht die Faktizität des Prounen-Materials in den Hintergrund tritt, um der Automatisierung einer rezeptiven Verschiebung ins Virtuelle zu weichen. Die Dominanz des Visuellen, das Gesehene als imaginär erweitertes und als zeitlich Erlebtes, bedingt eine Tendenz, die den Materialwert sowie die Präsenz des Materials supprimiert, auch wenn die Inversionsbemühungen Tatlins von unregelmäßigen Rückgriffen durch die nachfolgenden Avantgardebewegungen erweitert wurden. In dieser Bewegung gleicht sie dem dominierenden Einsatz heutiger Maschinen und Apparate, die ihre effektive Anwesenheit hinter einer neutralen Benutzerebene zum Verschwinden zu bringen.²²⁹ Da die meisten Prounen jedoch in erster Instanz als physische Gegenstände und in einigen Fällen als taktile Reliefstrukturen konzipiert sind, ist es möglich, über Baljeus indirekte Negation des Objektstatus zu einer Einschätzung zu gelangen, wie sie Lissitzky mit seinem Imperativ „Schafft Gegenstände“²³⁰ oder den zahlreichen Hinweisen auf ihre materialautonomen Qualitäten fortwährend betonte: „Die Formen, mit denen der Proun den

ropäische Kultur, Ausst.-Kat. Kunstsammlung NRW und Staatliche Galerie zu Moritzburg Halle, Düsseldorf 1992, S. 139-146.

²²⁷ Baljeu, Joost, „Der neue Raum in der Malerei El Lissitzkys“, S. 16, in: El Lissitzky 1965, S. 16-19.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Mit welchem Erfolg die heutigen Geräte die konstitutive Kammer ihrer Funktionen unter den etablierten Kommunikationsebenen verstecken, wird deutlich, wenn man erkennt, in welchem Ausmaß die Besitzer an den sterilen Benutzeroberflächen ihrer Apparate abgleiten: „Im Grunde signalisiert jedes hochkomplexe Gerät seinem Benutzer, dass er neben ihm deklassiert ist. Aber eine kluge Benutzeroberfläche sagt so etwas nicht; [S]o wendet sie sich dem Inhaber mit einem Lächeln zu, das ihm zusichert, er dürfe sich als Herr der Lage fühlen. Wer das Gerätelächeln richtig deutet, liest einen etwas weniger schmeichelhaften Text heraus. Die smarten Systeme sagen nämlich ihren Benutzern: Es genügt, wenn von uns zweien nur einer ein Idiot ist. [...] Zum ersten Mal in der Geschichte des Undurchsichtigen lernen die Benutzer eine Haltung, die es ihnen freistellt, erst gar nicht auf die andere Seite kommen zu wollen.“ Sloterdijk 2007, S. 132. Hierdurch wird auch ersichtlich, dass die technologischen Komplexitätsüberschüsse entgegen den Hoffnungen der sich seinerzeit formierenden medienanalytischen Avantgarden nicht zu einem Wachstum an Transparenz oder einem intimeren Verhältnis von Mensch und Maschine führen, sondern an sämtlichen nun elektronischen Fronten eine gegenläufige Tendenz wahrzunehmen ist.

²³⁰ El Lissitzky, „Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen“ (1922), S. 342, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 340-342, aus: *Gegenstand* (Einführung), Heft 1, Berlin 1922.

Raum in Angriff nimmt, sind aus Material geschaffen - sie entspringen nicht der Ästhetik.“²³¹ „Ich habe die Leinwand und Holztafel­fläche als Grundstücke behandelt, wo meinen Bauideen die wenigsten Hindernisse gestellt sind. Ich habe die Schwarz-Weiße Skala (mit Aufleuchten von Rot) als Materie und Stoff bearbeitet.“²³² Es ist eben dieses Spannungsfeld zwischen der prospektiven Virtualität eines „in den Rahmen eingespannte[n] kosmische[n] Raum[es]“²³³ und dem Eigenwert des Materials, das den Betrachter vor dem Original in ein dialektisches Wechselspiel einbindet.²³⁴ Dennoch scheinen die meisten Prounen eine Tendenz zu bedingen, die das Gegebene zu Gunsten seiner imagi­nären Erweiterung in einer Entität vereint, die sich einer differenzierten Wahrnehmung des Materialwerts entzieht.

Eine mögliche Ursache stellen diesbezüglich fotografische Reproduktionen dar, in denen Lissitzkys Werke auf Grund ihrer vermeintlich geometrisch perfektionistischen Ausführung Gefahr laufen, als zu glatt und steril wahrgenommen zu werden. Allein die hohe Anzahl an plastischen Komponenten und collagierten Elementen bedingt eine Profilierung, die nicht hinreichend über digitale Vervielfältigungen transportabel ist (Abb. 71, 72)²³⁵. Diese Positionen liegen in den reproduzierten Formaten zumeist unterhalb der Wahrnehmungsschwelle und weisen auffallende Differenzen zum Original auf, gerade wenn man bedenkt, dass die auf Holz und Leinen ausgeführten Prounen einer präzisen Lineatur *apriori* entsagen. Was die manuelle Ausführung der Form auf diesen unregelmäßigen Trägermedien anbelangt, so kristallisiert sich ein zentraler Antagonismus zwischen der metrischen Linie und der individuellen Netzstruktur der Leinwand heraus, der eine charakteristische Rivalität von Raster und Diagonale stiftet. Für eine aktuelle Prounen-Rezeption ist zudem zu bedenken, dass sich der Zustand der Fasersysteme und Holztafeln mittlerweile durch Oberflächenrisse in den Farbschichten von ihrem Ur-

²³¹ Lissitzky, „Proun“ (a), a.a.O., S. 30.

²³² Lissitzky, „Der Lebensfilm von El bis 1926“, a.a.O., S. 325.

²³³ Lissitzky-Küppers 1967, S. 5.

²³⁴ In welchem Verhältnis sich diese architektonischen Objekte zu den möglichen Formaten späterer Realisierungen denken lassen, verdeutlicht sich, wenn er schreibt: „Die Farbe ist für uns Barometer des Materials geworden. [...] Für die von ihm gestaltete neue Form schafft ‚Proun‘ neues Material.“ Lissitzky-Küppers 1977, S. 30f. Bois findet für die Frage nach der möglichen Äquivalenz von chromatischer Beschaffenheit und dem auszuführendem Material einen Lösungsvorschlag, der auf eine apagogische Relation verweist: „Die Farben, als Zeichen für Materialien, sind [...] Zeichen zweiten Grades, Zeichen von Zeichen der Möglichkeit des Übergangs der bildnerischen Kultur in die materielle Kultur, nicht eine vorläufige Darstellung ihrer Verwirklichung. Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O., S. 45.

²³⁵ Während die erste Abbildung lediglich auf Grund ihres Alters eine in materialspezifischer Hinsicht hinreichend definierte Struktur zu erkennen gibt, sind die collagierten Elemente der Studie für Lissitzkys *Proun G7* unmöglich als solche zu identifizieren. Letztere geht auf den Grundriss der früheren Arbeit *Stadt* zurück, und belegt eine thematische Kontinuität.

sprungszustand entfernt, und einen Effekt annähert, wie ihn Graham Bader anhand des *Schwarzen Quadrats* beschreibt:

„Wenn Malewitschs Risse seinem Werk eine nahezu gewaltsame materielle Ausprägung verleihen, haben sie gleichzeitig zu der beinahe totalen Unsichtbarkeit des eigentlichen Objekts geführt [...]. Sie sind sozusagen integraler Bestandteil der materiellen Logik des Werks. [...] [und stellen] eine Art Intensivierung oder Aktivierung der grundlegenden Voraussetzungen des Gemäldes dar.“²³⁶

Neben der fortschreitenden Virtualisierung der gegenwärtigen Erfahrungsräume und ihrer bisher nur ungenügend berücksichtigten Auswirkung auf den individuellen Rezeptionsmodus kommt ein Faktor ergänzend zum Tragen, der immer dann an Relevanz gewinnt, wenn die Radikalität eines theoretischen Modells die Distanz zu seinen Referenzialen entscheidend vergrößert und die kognitiven Renditen Gefahr laufen, zum hermetischen Investitionsbudget einer abstrakten Hermeneutik zu werden. Dieses nur auf den ersten Blick herkunftsverwandte Wortpaar Hermetik und Hermeneutik vergegenwärtigt die unfreiwillige Distanzierung, die zwischen der ‚Abstrakten Kunst‘ Lissitzkys und jenem pauschalen Unverständnis liegt, das sich mitunter in der unmittelbaren Gegenwart ungegenständlicher Formsysteme artikuliert.²³⁷ Dabei steht außer Frage, dass El Lissitzky den Aussagewert seiner politisierenden Arbeit *Die Werkbänke der Fabriken warten auf Euch* (Abb. 73) nicht als intelligible Ergänzung, sondern über die kombinierte Wirkung kompakter Zeichenstrukturen vermitteln wollte.²³⁸ Was den Abstraktionsgrad der Lissitzky-Literatur anbelangt, so verdeutlicht sich an verschiedenen Positionen, dass sein PROUN-System mitunter Gefahr läuft, einer externen Hypertheoretisierung zu unterliegen, und die Theorie - vielleicht an dieser Stelle etwas zu selbst-

²³⁶ Bader, „Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs Schwarzem Quadrat“, a.a.O., S. 204.

²³⁷ Die Frage nach einer allgemeinen Identifizierbarkeit der abstrakten Form erweist sich dabei als eine grundlegendere Problematik als von ihren Konstrukteuren angenommen: „El Lissitzky seems really to have believed for a while that Malevich’s language had in it the makings of a new kind of signification, which would be at the same time strange and understandable, eerie and familiar, to a mass audience.“ Clark 1999, S. 249. Diese Einschätzung trifft offenbar auch auf die Werke seiner niederländischen Künstlerkollegen der De Stijl-Gruppe zu. Sophie Lissitzky-Küppers berichtet von einer Grenzpassierung: „Mondrian [...] hatte mir verschiedene seiner Bildleinwände auf meine Bitte hin in die Schweiz gesandt. Der Zollbeamte erlaubte mir auf meine Erklärung hin, daß es sich nicht um Bilder, sondern um Handarbeitsmuster handelte, die zollfreie Ausfuhr nach Deutschland.“ Lissitzky-Küppers 1967, S. 49f.

²³⁸ Clarks stößt bei seiner ausführlichen Diskussion dieser Arbeit auf eine doppelte Identität des Textanteils und gelangt so zu einer Einschätzung, die er als eine grundlegende Tendenz auf die Epoche der Moderne projiziert: „The achievement here - which I see as central to the board’s overall effect - is to devise a kind of textuality which is fully part of the picture’s emphatic, stripped-down idiom, yet distinct enough, within the board’s formal economy, to raise the question of what text *is*, in relation to the other sign systems on show. Modernism at this moment turned on a fine-tuned balance between text and transparency and text as a particular (mysterious) form of the visual. It had to be balance, not outright warfare.“ Clark 1999, S. 249.

verständlich - als eine Art Prothetik fungiert, um die Kluft zwischen Werk und Betrachter zu überbrücken. T. J. Clark scheint die Präsenz einer solchen Dimension zu spüren, wenn er eine Kritik an Bois ‚Perspektiv-Exegese‘ unternimmt:

„but I still find myself disagreeing with the (largely implicit) aesthetic judgement that accompanies Bois’s explanation of El Lissitzky’s axonometrics. What Bois presents us with, I feel, is a framework within which the aesthetic limitations of El Lissitzky’s sense of space - its too carefully plotted, too local and intricate quality - can be seen to be bound up with an intelligent and ambitious attempt to rethink the conventions of perspective.“²³⁹

Denn auch nach dem Abzug seiner theoretischen Gewichte und diskursiven Prothesen bleibt ein Proun im dritten Jahrtausend ein je nach kuratorischer Ambition mehr oder weniger ausgestelltes Objekt, das den inszenatorischen Konditionen einer Museumssituation unterliegt, auch wenn diese auf Reduktion und Neutralität bedacht sind. Daher ist mit einem exotisch erscheinenden Ruf zur Tagesordnung auf die schlichte Physis der Arbeiten und erneut auf ein Verhältnis hinzuweisen, wie es Bader für Malevičs *Schwarzes Quadrat* formuliert hat: „entgegen einer Vielzahl diskursiver Beschreibungs- und Deutungsversuche, die [...] den Status einer konzeptuell visualisierten Gedankenfigur, eines Ideenbildes, verleihen.“²⁴⁰ Folglich gilt es die Konzentration auf absolute Kategorien wie die der Transzendenz, Negation oder Reduktion zu prüfen und jene Analysen zu hinterfragen, die es vorziehen, das Gemälde als eine kaum noch notwendige Demonstration abstrakter Theorien zu bewerten.²⁴¹ Ohne also den Gravitationsbereich des Forschungsgegenstandes zu verlassen, erscheint es möglich, über eine Kollision des tastenden Betrachterblicks mit der materiellen Substanz des Betrachteten die eingangs skizzierte Verschiebung ins Virtuelle zu durchbrechen.

Aus einem solchen Blickwinkel ist abschließend ein Proun aus dem Zeitraum um 1920 als solitäres Objekt prädestiniert dafür, den medien- bzw. materialanalytischen Charakter von Lissitzkys Unternehmungen zu verdeutlichen (Abb. 74). In dieser Arbeit sind verschiedene rechteckige und ovale Formen vor einer Kreisform angeordnet, deren Radius in roter Farbe nachgezogen ist. Seine Binnenfläche wird von einer weitgehend unbehandelten Leinwandstruktur gebildet, die als dunkel ockerfarbene Entität den Gesamteindruck auf ihren natürlichen Aufbau konzentriert. Die Rasterstruktur wird hier zum gleichberechtigten bildnerischen Element, das den ansonsten verborgenen physi-

²³⁹ Clark 1999, S. 431.

²⁴⁰ Ingold, „Welt und Bild - Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malevic“, a.a.O., S. 372.

²⁴¹ Vgl. Bader, „Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs Schwarzem Quadrat“, a.a.O., S. 201.

schen Grund des ‚Bildes‘ zu einer decamouflierten Einheit befördert. Es handelt sich folglich um einen frühen, wenn nicht den frühesten Versuch, das Medium der Malerei bei gleichzeitigem Erhalt seiner Trägerfunktion sichtbar zu machen und selbst in die Zone der Visibilität zu chauffieren. Diese Freilegung des Mediums verdeutlicht bei gleichzeitiger Nutzung der umliegenden Bereiche, dass hier die unsichtbare Radix des traditionellen Gemäldes skelettiert wird, um die Bedingungen der Malerei auf die Bühne des modernen Interesses zu stellen. Dabei erinnert sie in ihrer öffnenden Bewegung an das von Mersch skizzierte Modell einer negativen Medientheorie, die auf Grund der Kollision von Diesseits und Jenseits des ‚Medialen‘ einer totalen „Präsenz des Präsenten“²⁴² entgegen wirkt:

„Ihre Basis sind negative Praktiken wie Eingriffe, Störungen, Hindernisse, konträre Konfigurationen. Sie beruhen auf *Strategien der Differenz*. [...] [D]urch [den] Einsatz ‚medialer Paradoxa‘ kann der Zauber wenigstens partiell aufgebrochen und das Medium in seine Reflexion gestellt werden. Das ist schließlich auch der Grund, weshalb die Kunst der Medientheorie mehr zu zeigen hat, als umgekehrt die Medientheorie der Kunst zu sagen hätte.“²⁴³

Boris Groys berührt mit der folgenden Formulierung ebenso den Kern einer solchen Idee, wenn er in einem heideggerischen Vokabular bemerkt, dass:

„Die medienontologische Fragestellung [...] nach einer Lichtung, nach einer leeren Stelle, einem Intervall in der Zeichenschicht [strebt], die die ganze mediale Oberfläche bedeckt - nach einer Demaskierung, Entlarvung, Entbergung der medialen Oberfläche. Oder anders gesagt: Wir warten als Betrachter der medialen Oberfläche darauf, dass das Medium zur Botschaft wird, dass der Träger zum Zeichen wird.“²⁴⁴

Auch László Moholy-Nagy knüpft wenig später an ein solches Analysestadium der medialen Konditionen der Malerei an, wenn er schmale diagonale Leinwandkorridore als organische Integrale seiner *Ungarischen Felder* anlegt (Abb. 75). Unabhängig von dem symbolischen Wert derartiger Eingriffe stellen und stellen diese eine Möglichkeit bereit, drohende Entfremdungstendenzen durch punktuelle Introspektiven auf eine medienspezifische Identität zurückzuführen und ihren Virtualitätstatus zu demaskieren: Die Struktur verwandelt sich in eine Strategie.

²⁴² Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972, S. 374.

²⁴³ Dieter Mersch, *Medientheorien*, Hamburg 2006, S. 226ff.

²⁴⁴ Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 22.

10. Schlussteil

Die zurückgelegte Bewegung durch El Lissitzkys PROUN-Programm hat sich ebenso wie die Entwicklung der suprematistischen Form in unterschiedlichen Dimensionen vollzogen, weshalb eine zusammenführende Betrachtung den Versuch darstellen müsste, zwischen den einzelnen hermeneutischen Ebenen zu vermitteln.

Auch wenn sich Lissitzky ab dem Herbst 1919 im konzeptionellen Sog Kazimir Malevičs bewegte und seine mentalen Ressourcen aus einem ungegenständlichen Impulsfeld bezog, bedeutet die wiedergewonnene *Komposition* das entscheidende Dokument einer autokephalen Frühphase. Was den ikonografischen Fokus und das Interesse an der empirischen Faktizität der Prounen betrifft, so sind die Eingriffe in ihre Frühphase zweifelsohne Teil einer umfassenderen Aufgabe, die noch nicht zu einem Endpunkt gelangt ist, da nach wie vor kein umfassender Catalogue Raisonné ein zusammenhängendes Panorama seines bildnerischen Œuvres bereitstellt. Wie eng die Grenze dieser ‚flachen‘ Methodik zu dem theoretischen Gesamtkomplex PROUN verläuft, belegen die zahlreichen Schnittstellen beider Bereiche, die einer tiefendimensionalen Vermessung unterzogen worden sind. Dabei hat sich ein objektnahes Denken als vorteilhaft erwiesen, das die rezeptive Virtualität der ‚Bilder‘ und ihren operativen Charme als mentale Trainingssituationen kontrastiert. Letztere verdeutlichen die wahrnehmungsanalytische Relevanz von Lissitzkys Ansatz und wurden anhand des Proun o.T. in einer detailsensiblen Beobachtung nachvollzogen. Auf der Grundlage vergleichbarer Erfahrungen war es Lissitzky möglich, gegen 1930 von physisch- bzw. psychisch-dynamischen Architekturen zu sprechen.²⁴⁵ Es ist diese Freiheit einer letzten Endes apolitischen Aleatorik, die dem modernen wie dem zeitgenössischen Prounen-Interpreten einen kontextunabhängigen Zugang zu seinen Werken ermöglicht. El Lissitzkys Zitat aus Spenglers *Untergang des Abendlandes* zielt zu Beginn seiner Schrift *Die Überwindung der Kunst* indirekt auf eine derartig emanzipative Tendenz der Form: „Es wird eines Tages das letzte Bildnis Rembrandts aufgehört haben zu sein, obwohl eine bemalte Leinwand vielleicht übrig ist, weil das letzte Auge verschwand, das seiner Formen-sprache zugänglich war.“²⁴⁶ Lissitzkys Prounen bringen eine Art Autokonservatismus der Form hervor, der das Objekt zur Versuchsstation einer flexiblen Wahrnehmung erklärt und unabhängig von einer Kenntnis polithistorischer Zusammenhänge und mimetischer Referenzsysteme in

²⁴⁵ Vgl. El Lissitzky, „Rußland. Architektur für eine Weltrevolution“ (1930), S. 48, in: *Bauwelt-Fundamente*, Nr. 14, Gütersloh 1964, S. 9-113.

²⁴⁶ Dabei handelt es sich um eine von Lissitzky gekürzte Wiedergabe. Siehe dazu: Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1998, S. 217.

ihrem funktionalen Reichtum erfahren werden kann. Auf diesem Weg verwandelt er den spirituellen Tempel Malevičs in ein auf Wirklichkeitsrenditen zielendes Labor, das eine Logik der Form und ihre raumdefinitiven Konsequenzen untersucht.

Da die Bewertungen seines politischen Engagements von der Annahme einer relativen Indifferenz bis zur Identifikation als „Tscheka-Agent“²⁴⁷ reichen, bleiben sie Teil einer unabgeschlossenen Debatte um die Integrität der russischen Avantgardekünstler.²⁴⁸ Während Clark etwa von einem direkten Zusammenhang zwischen PROUN und Partei ausgeht - „the better a Bolshevnik El Lissitzky was, the better his art“²⁴⁹ - stellt Margolin die Autonomie der abstrakten Form in den Vordergrund: „The vagueness of Lissitzky’s utopian projections thus can be understood as a reluctance to define a position toward the Revolution.“²⁵⁰ Wie auch immer sich diese Thematik im Detail verhält, so steht doch außer Zweifel, dass die zurückliegende Anthologie Teil eines Gesamtwerks ist, dessen übergeordnete Freiheitsfunktion darin besteht, als eine Art russisches Delphi abstrakte Antworten für eine dynamische Konstruktion der Zukunft im Jetzt zu visualisieren.

²⁴⁷ „Lodder challenges the theory of an East-West polarity. She is convinced that radical politics motivated both movements and that Lissitzky was responsible for introducing the Russian progressive ideology to the West as part of a carefully orchestrated, semiofficial strategy that he pursued as a committed Communist and potentially as an employee of the Cheka (Russian secret police).“ Perloff, „The Puzzle of El Lissitzky’s Artistic Identity“, a.a.O., S. 14 Vgl. dazu: Lodder, „El Lissitzky and the Export of Constructivism“, a.a.O., S. 33f.

²⁴⁸ Für eine Lissitzky orientierte Vertiefung dieser Kontroverse siehe: Clark 1999, S. 435; Peter Nisbet, „Lissitzky and photography“, in: Debbaut 1990, S. 66-69; Buchloh, „From Faktura to Factography“, a.a.O; Bois, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, a.a.O; Boris Groys, „Konstruktion als Subtraktion“, in: Gaßner 1992, S. 73-76.

²⁴⁹ Clark 1999, S. 283.

²⁵⁰ Margolin 1997, S. 36.

I. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt a. M. 2003.
- Bader, Graham, „Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs schwarzem Quadrat“, in: Gaßner 2007, S. 201-206.
- Baecker, Dirk, Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, „Der Mensch wird neu formatiert“, FAZ.NET Feuilleton, URL: <http://www.faz.net/s/RubCEB3712D41B64C3094E31BDC1446D18E/Doc~E875917D63CDA4DAAB16BA4F6B779A79C~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (04.09.2010).
- Baljeu, Joost, „Der neue Raum in der Malerei El Lissitzkys“, in: *El Lissitzky 1965*, S. 16-19.
- Baudrillard, Jean, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978.
- Baudrillard, Jean, *Die Intelligenz des Bösen*, Wien 2006.
- Baudrillard, Jean, *Cool Memories V. 2000-2004*, Wien 2007.
- Bauer, Snežanka, „Rund ist das Orange - Das Gelb hat drei Ecken“, in: Papanikolaou 2004, S. 60-71.
- Belting, Hans, „Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne“, in: Klinger 2004, S. 65-79.
- Benjamin, Walter, *Moskauer Tagebuch*, Frankfurt a. M. 1980.
- Birnholz, Alan C., *El Lissitzky*, Ph.D. Diss., Yale University, New Haven, CN 1973.
- Birnholz, Alan C., „Notes on the Chronology of El Lissitzky's Proun Compositions“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 55, No. 2, September 1973, S. 437-439.
- Birnie Danzker, Jo-Anne, „Die Avantgarde und die Ukraine“, In: Dies. (Hg.), *Avantgarde & Ukraine*, Ausst.-Kat. Villa Stuck, München 1993, S. 13-40.
- Boehm, Gottfried, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11-38.
- Bois, Yves-Alain, „From $-\infty$ to $+\infty$. Axonometry, or Lissitzky's mathematical paradigm“, in: Debbaut 1990, S. 27-33.
- Bois, Yves-Alain, „El Lissitzky: Radikale Reversibilität“, in: Gaßner 1992, S. 31-47.
- Buchholz, Erich, „Erinnerungen an El Lissitzky. El Lissitzky in Berlin“, in: *El Lissitzky 1965*, S. 64.
- Buchloh, Benjamin, „From Faktura to Factography“, in: *October*, Vol. 30, Autumn 1984, S. 82-119.

- Chan-Magomedov, Selim O., „El Lissitzky - Suprematismus, Proune, Architektur und gegenständlich-räumliche Umwelt“, in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* 1983, S. 26-36.
- Chan-Magomedov, Selim O., „A new style. Three-dimensional Suprematism and Prounen“, in: Debbaut 1990, S. 35-45.
- Chlebnikov, Velimir, „Ka“ (1914/15), in: Peter Urban (Hg.), *Velimir Chlebnikov. Werke 2. Prosa, Schriften, Briefe*, Reinbek 1972, S. 123-183.
- Clark, Timothy J., *Farewell to an idea: episodes from a history of modernism*, New Haven, CN - London 1999.
- Clark, Timothy J., „El Lissitzky in Vitebsk“, in: Perloff 2003, S. 199-210.
- Cohen, Jean-Louis, *Ludwig Mies van der Rohe*, Basel - Berlin - Boston, MA 2007.
- Corrada, Manuel, „On some vistas disclosed by mathematics to the Russian Avant-Garde: Geometry, El Lissitzky and Gabo“, in: *Leonardo*, Vol. 25, No. 3/4, Visual Mathematics: Special Double Issue, 1992, S. 377-384.
- Debbaut, Jan (Hg.), *El Lissitzky (1890 - 1941). Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum (u.a.), Eindhoven - Madrid - Paris 1990.
- De Man, Paul, *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, MN 1983.
- Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972.
- Deutsche Enzyklopädie*,
URL: <http://www.calsky.com/lexikon/de/txt/m/ma/mathematik.php> (16.09.2010).
- Dickerman, Leah, „El Lissitzky's Camera Corpus“, in: Perloff 2003, S. 153-177.
- Drutt, Matthew, „El Lissitzky in Deutschland 1922-1925“, in: Tupitsyn 1999, S. 9-24.
- Dunst, Heinrich, „Warum sich das Abstrakte nicht selbst erkennt. Das Problem der Identität ästhetischer Formulierungen“, in: Rosemarie Schwarzwälder (Hg.), *Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese*, Wien 1992, S. 83-89.
- Egenhofer, Sebastian, *Abstraktion - Kapitalismus - Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008.
- El Lissitzky*, Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum - Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965.
- El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*. Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Leipzig 1983.
- El Lissitzky. „Proun 30t“ von 1920*. Sprengel Museum Hannover, Hannover 2000.
- Eng, Jan van der (Hg.), *USSR. Avant-Garde. Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam - Atlanta, GA 1991.

- Finkeldey, Bernd/Hemken, Kai Uwe/Krempel, Ulrich u.a. (Hg.), *K.I. Konstruktivistische Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft - 1922-1927 - Utopien für eine europäische Kultur*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung NRW und Staatliche Galerie zu Moritzburg Halle, Düsseldorf 1992.
- Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen - Basel 2001.
- Flaker, Aleksandar (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz - Wien 1989.
- Gaßner, Hubertus/Nachtigäller, Roland (Hg.), *Gustav Klucis - Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel - Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Stuttgart 1991.
- Gaßner, Hubertus/Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hg.), *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg 1992.
- Gaßner, Hubertus, „Konstruktivisten. Die Moderne auf dem Weg in die Modernisierung“, in: Wolter 1992, S. 109-149.
- Gaßner, Hubertus, „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, in: Gaßner/Kopanski/Stengel 1992, S. 48-68.
- Gaßner, Hubertus (Hg.), *Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2007.
- Gojowy, Detlef, „Musikalische Ideen im Zuge des russischen Futurismus“, in: Eng 1991, S. 57-66.
- Gombrich, Ernst H., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967.
- Gorjatschewa, Tatjana, „Suprematismus und Konstruktivismus. Antagonismus und Ähnlichkeit, Polemik und Zusammenarbeit“, in: Malsch 2008, S. 30-42.
- Gorjatschewa, Tatjana, „Theaterexperimente der russischen Avantgarde. Von der Oper ‚Sieg über die Sonne‘ bis zum ‚Suprematistischen Ballett‘“, in: Malsch 2008, S. 43-49.
- Goryacheva, Tatyana, „UNOVIS: We Will Be Like Fire and Will Give the Force of the New“, in: Petrova 2000, S. 13-23.
- Gough, Maria, „Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume“, in: Perloff 2003, S. 76-125.
- Groys, Boris, „Konstruktion als Subtraktion“, in: Gaßner 1992, S. 73-76.
- Groys, Boris, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.
- Günther, Hans, „DING (VEŠČ‘)“, in: Flaker 1989, S. 179-185.
- Haldemann, Matthias (Hg.), *Das Sehen sehen. Neoimpressionismus und Moderne. Signac bis Eliasson*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zug, Ostfildern 2008.

- Hansen-Löve, Aage A. (Hg.), *Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zur Kunst, Kirche, Fabrik*, München - Wien 2004.
- Hansen-Löve, Aage, „Der Suprematismus oder die Quadratur des Nichts“, in: Gaßner 2007, S. 192-200.
- Hemken, Kai-Uwe, „Hannover 1923 im Bett: Zum Gemälde R.V.N.2“, in: Nobis 1988, S. 138-141.
- Hemken, Kai-Uwe, „Proun, Proun und nochmals Proun. El Lissitzky - die Technik und die Mittel der Kommunikation“, in: Nobis 1988, S. 44-53.
- Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, NJ 1983.
- Hofman, Werner, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.
- Holz, Hans H., „Malewitsch und Lissitzky. Notwendige Unterscheidungen im russischen Konstruktivismus“, in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* 1983, S. 15f.
- Ingold, Felix P., „Welt und Bild - Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, in: Boehm 1994, S. 367-410.
- Kállai, Ernst, „El Lissitzky“ (1924), in: Lissitzky-Küppers 1967. S. 376ff., aus: *Der Cicero*, 16. Jg., Heft 22, November 1924, S. 1058 und 1063 (gekürzt).
- Kanzendikas, Alexander, „Ein unbekanntes Bild von Lissitzky“, in: Wolter 1992, S. 71.
- Kasack, Wolfgang (Hg.), *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*, Köln 1989.
- Kirschenmann, Jörg C., „Lissitzky - der Umsteiger von der Malerei zur Architektur“, in: Malsy 1990, S. 68-79.
- Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, Basel 1981.
- Klinger, Cornelia (Hg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004.
- Kowtun, Jevgenij F., *Sangesi*, Zürich 1993.
- Krieger, Verena, *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln - Weimar - Wien 1998.
- Krieger, Verena, *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*, Köln - Weimar - Wien 2006.
- Lebed, Emilia, Radiointerview „Die Stimme Russlands“ zum Projekt *Visuelle Akustik* auf der zweiten Moskauer Biennale, 14.04.2007, URL: <http://german.ruvr.ru/2007/04/14/333597.html> (29.06.2010).
- Levinger, Esther, „Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism“, in: *Leonardo*, Vol. 22, No. 2, 1989, S. 227-236.

- Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.), *El Lissitzky - Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967, und erweiterte 4. Auflage 1992.
- Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.), *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden 1977.
- Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, CN (u.a.) 1983.
- Lodder, Christina, „El Lissitzky and the Export of Constructivism“, in: Perloff 2003, S. 27-46.
- Malevič, Kazimir, „Brief an Michail Matjusin - Von der Front 1916“, in: Kowtun 1993, S. 134.
- Malevič, Kazimir, „Brief an Michail Matjusin - Nemtschinowo 10.11.1917“, in: Kowtun 1993, S. 136.
- Malevič, Kazimir, „Über Dichtung“ (1918/19), in: Hansen-Löve 2004, S. 53-63.
- Malewitsch, Kasimir, *Suprematismus. Die Gegenstandslose Welt*, Köln 1962.
- Malewitsch, Kasimir, *Suprematismus 34 Zeichnungen*, Tübingen 1974.
- Malsch, Friedmann (Hg.), *Malewitsch und sein Einfluss*, Ostfildern 2008.
- Malsy, Victor (Hg.), *El Lissitzky. Konstrukteur, Denker, Pfeifenraucher, Kommunist*, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Mainz 1990.
- Marcadé, Jean-Claude, „Über das Licht“, in: Papanikolaou 2004, S. 40-43.
- Margolin, Victor, *The struggle for utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946*, Chicago, IL 1997.
- Mersch, Dieter, „Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung“, In: Fischer-Lichte 2001. S. 273-300.
- Mersch, Dieter, *Medientheorien*, Hamburg 2006.
- Meulen, Nicolaj van der, *Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder*, Bonn 2002.
- Michienko, Tatjana, „Kasimir Malewitsch in den Augen seiner Schüler und Nachfolger. Zur Geschichte einer Wechselbeziehung“, in: Malsch 2008, S. 19-29.
- Moreau, Dominique, „Raum, Zeit, Betrachter. Proun oder der Geist der Utopie im unendlichen Raum“, in: Malsy 1990, S. 86-95.
- Nakov, Andréi B., *Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky - The suprematist straight line*, London 1977.
- Nisbet, Peter, „El Lissitzky - eine Einführung“, in: Nobis 1988, S. 10-43.
- Nisbet, Peter, „El Lissitzkys Prounen-Verzeichnis - eine kommentierte Abschrift“, in: Nobis 1988, S. 270-280.

- Nisbet, Peter, „Lissitzky and photography“, in: Debbaut 1990, S. 66-69.
- Nisbet, Peter, *El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919-1927*, Ph.D. Diss., Yale University, New Haven, CN 1995.
- Nisbet, Peter, „El Lissitzky circa 1935: Two Propaganda Projects Reconsidered“. S. 211, in: Perloff 2003, S. 211-242.
- Nobis, Norbert (Hg.), *El Lissitzky 1890-1941. Retrospektive, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover*, Berlin - Frankfurt a. M. 1988.
- Opel, Adolf (Hg.), *Adolf Loos. Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, Wien 2000.
- Papanikolaou, Miltiades (Hg.), *Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin (u.a.), Köln 2004.
- Passuth, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986.
- Perloff, Nancy (Hg.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles 2003.
- Perloff, Nancy, „The Puzzle of El Lissitzky’s Artistic Identity“, in: Perloff 2003, S. 1-23.
- Petrova, Evgenij N. (Hg.), *In Malevich’s circle - confederates, students, followers in Russia 1920s-1950s*, Bad Breisig 2000.
- Prior, Ingeborg, *Die geraubten Bilder. Die abenteuerliche Geschichte der Sophie Lissitzky-Küppers und ihrer Kunstsammlung*, Köln 2002.
- Rakitin, Wassili I., „Über Lissitzkys Proune“, in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* 1983, S. 18f.
- Rakitin, Vasilij I., „Gustav Klucis und die Malevič-Werkstatt in den Zweiten Freien Künstlerischen Werkstätten“, in: Gaßner/Nachtigäller 1991, S. 49-55.
- Rave, Paul O., *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949.
- Reiß, Wolfgang, „Bauhaus-Pädagogik und schulischer Kunstunterricht in der Frühphase der Weimarer Republik“, in: Wick 1996, S. 66-75.
- Roh, Franz, „Entartete“ *Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962.
- Rutault, Claude, „Eine neue Philosophie der Form“, in: Wiese 1978, S. 26-37.
- Sarabianov, Dmitri V., *Popova*, New York, NY 1990.
- Schaumann, Gerhard (Hg.), *Erinnerungen an Majakowski*, Leipzig 1972.
- Shadowa, Larissa A., *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, Dresden 1978.

- Shatskikh, Alexandra, „Lazar Markovich Lissitzky. Malevich and El Lissitzky - Leaders of UNOVIS“, in: Petrova 2000, S. 45-51.
- Schazkikh, Alexandra, „UNOWIS: Brennpunkt einer neuen Welt“, in: Wolter 1992, 57-69.
- Simons, Katrin, *El Lissitzky Proun 23 N - oder der Umstieg von der Malerei zur Gestaltung*, Frankfurt a. M. 1993.
- Sloterdijk, Peter, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*, Frankfurt a. M. 1987.
- Sloterdijk, Peter, *Sphären. Plurale Sphärologie*. Bd. 3, Frankfurt a. M. 2004.
- Sloterdijk, Peter, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Hamburg 2007.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1998.
- Steinberg, Leo, „Other Criteria“, in: Steinberg, Leo, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London 1972, S. 84-90.
- Stommer, Rainer, „Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung: Konzepte einer Raum-Zeit-Architektur“, in: Finkeldey/Hemken/Krempel 1992, S. 139-146.
- Theissing, Heinrich, „Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei“, in: Kasack 1989, S. 175-199.
- Tschaschnik, Ilja G., „Programmwurf für die Schule UNOWIS“ (1920), in: Wiese 1978, S. 39-42.
- Tschaschnik, Ilja G., „Die Architektur-technische Fakultät“ (1921), in: Wiese 1978, S. 39-42.
- Tschaschnik, Ilja G., „Rede auf dem Meeting von UNOWIS in Petrograd“ (1922/23), in: Wiese 1978, S. 46-49.
- Tupitsyn, Margarita (Hg.), *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover u.a., München - Paris - London 1999.
- Tupitsyn, Margarita, „Zurück nach Moskau“, in: Dies. 1999, S. 25-51.
- Tupitsyn, Margarita, „After Vitebsk: El Lissitzky and Kazimir Malevich, 1924-1929“, in: Perloff 2003, S. 177-195.
- Urban, Peter (Hg.), *Velimir Chlebnikov. Poesie, Prosa, Schriften, Briefe*. Reinbek 1985.
- Virilio, Paul, *Fluchtgeschwindigkeit: Essay*, Frankfurt a. M. 2001.
- Wick, Rainer K. (Hg.), *Bauhaus. Die frühen Jahre*, Wuppertal 1996.
- Wiese, Stefan von (Hg.), *Ilja G. Tschaschnik*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf (u.a.), Düsseldorf 1978.

- Wiese, Stephan von, „Schwarzes Kreuz - Weißes Kreuz. Malewitsch und Tschaschnik“, in: Ders. 1978, S 22ff.
- Wolter, Bettina-Martina (Hg.), *Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915 - 1932*, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt a. M. 1992.
- Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996.
- Zander Rudenstine, Angelica, *The Peggy Guggenheim Collection*, New York, NY 1985.

Texte und Briefe von El Lissitzky

- „Der Suprematismus des Weltaufbaus“ (1920), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 327-330.
- „Proun“ (1921) (a), in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 21-34, aus: *Russische Kunst*, Nr. 1, 1923.
- „Proun“ (1921) (b), in: Lissitzky Küppers 1967, S. 344f., aus: *Russische Kunst*, Nr. 1, 1923.
- „Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen“ (1922), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 340-342, aus: *Gegenstand* (Einführung), Heft 1, Berlin 1922.
- „Die Überwindung der Kunst“ (1922), in: Nobis 1988, S. 70ff., aus: *Ringens* (Warschauer Literaturjournal), Heft 10, 1922, S. 32ff.
- „Neue russische Kunst“ (1922), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 330-340.
- „Topographie der Typographie“ (1923), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 356, aus: *Merz*, Nr. 4, Juli 1923.
- „Element und Erfindung“ (1924), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 347f., aus: *ABC Beiträge zum Bauen*, Nr. 1, Basel 1924.
- „1924√+∞= NASCIS“ (1924), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 348, aus: *Merz*, Nr. 8,9, Hannover, April/Juli 1924.
- „K. und Pangeometrie“ (1925), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 349-354, aus: Einstein, C./Westheim P. (Hg.), *Europa-Almanach*, Potsdam 1925, S. 103-113.
- „SSSR's Architektur“ (1925), in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 366ff., aus: *Das Kunstblatt*, Heft 2, Februar 1925.
- „Der Lebensfilm von El bis 1926“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 325f.
- „Demonstrationsräume“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 362 f.
- „Rußland. Architektur für eine Weltrevolution“ (1930), in: *Bauwelt-Fundamente*, Nr. 14, Gütersloh 1964. S. 9-113.

- „Brief an Kazimir Malevič - Moskau 21.12.1920“, in: Petrova 2000, S. 52ff.
- „Brief an Sophie Lissitzky-Küppers - Mauernbach 07.08.1923“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 26.
- „Brief - Locarno 06.03.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 38.
- „Brief an Sophie Lissitzky-Küppers - Locarno 10.03.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 39.
- „Brief an seine Mutter - Orselina 21.03.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 39f.
- „Brief an Sophie Lissitzky-Küppers - Locarno 01.11.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 51.
- „Brief an seine Mutter - Locarno 12.12.1924“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 53.
- „Aus einem Briefe - 1925“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 355, aus: *ABC, Beiträge zum Bauen*, Basel 1925.
- „Brief an seine Mutter - Moskau 20.06.1925“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 60.
- „Brief an seine Mutter - Moskau 15.9.1925“, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 64.
- „Brief an Iwan Tschichold – Brione/Locarno 06.03.1925“, in: Lissitzky-Küppers 1992, S. 209.

II. Abbildungen

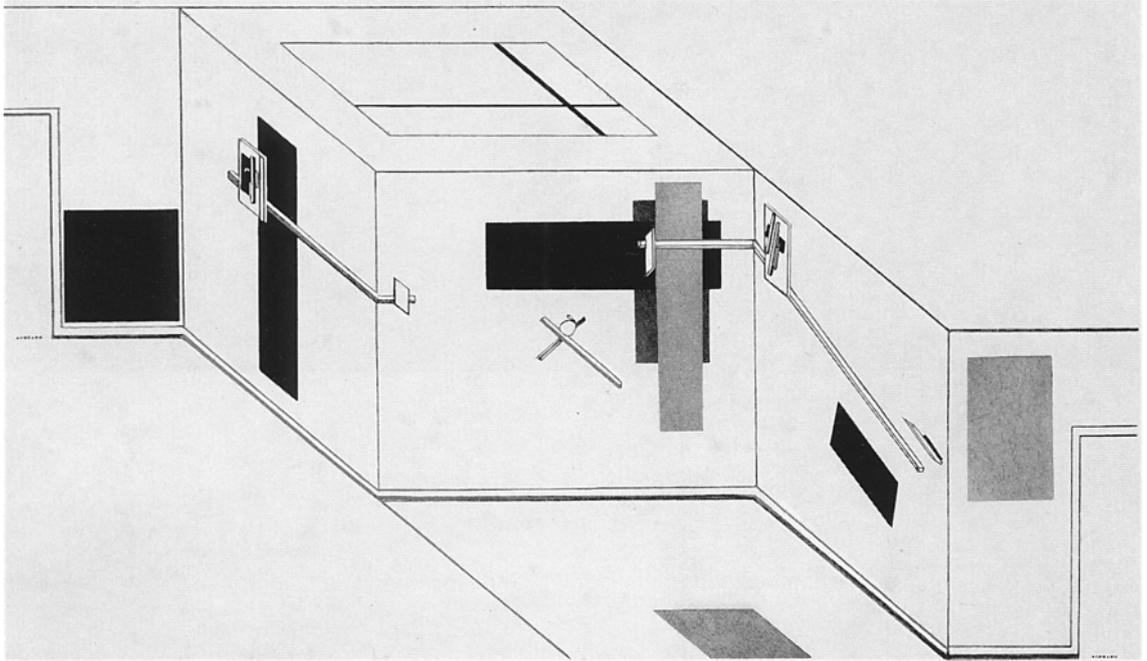


Abb. 1: El Lissitzky, *Prounenraum*, Aufriß für die Große Berliner Kunstausstellung, 1923, Lithografie aus der 1. Kestner-Mappe.

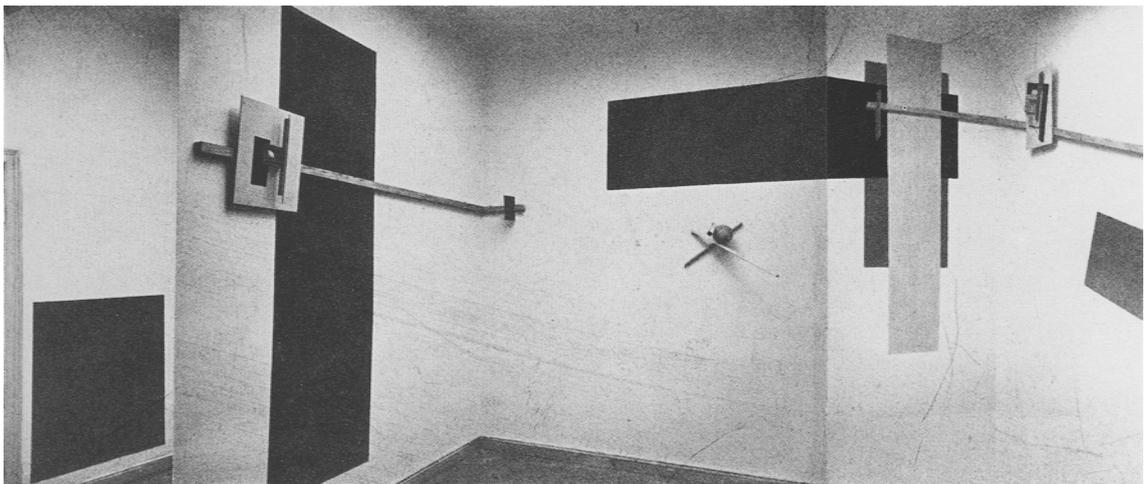


Abb. 2: El Lissitzky, *Prounenraum*, 1923, aus 4 Teilen zusammengesetzte Fotografie, Privatarchiv.



Abb. 3: El Lissitzky, *Abstrakte Komposition*, 1919, Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm, Museum für Ukrainische Kunst, Kiew.



Abb. 4: El Lissitzky, *Fliegende Sonne*, Umschlagentwurf für *Die ausgelöschte Sonne*,
Zweites Buch der Gedichte, um 1916, aquarellierte Federzeichnung,
Sammlung G. Kastaki, Moskau.

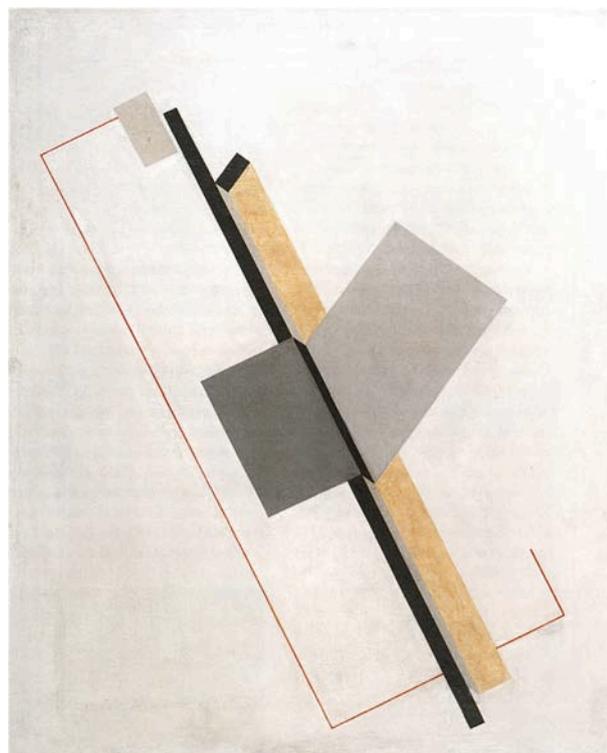


Abb. 5: El Lissitzky, *Proun 55*, um 1923, Öl und Tempera auf Leinwand,
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.



Abb. 6: Ljubow Popova, *Malerische Architektonen*, 1918, Öl auf Leinwand, 105 x 80 cm, Regional-Historisches Museum Slobodskoi.



Abb. 7: Alexandra Exter, *Farbige Rhythmen*, 1916-1918, Öl und Tempera auf Leinwand, 45,5 x 35,5 cm, Privatsammlung, London.



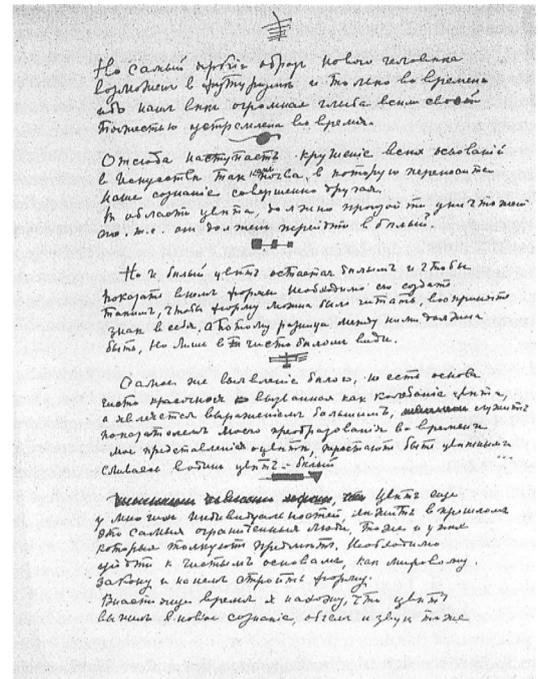
(links) Abb. 8: El Lissitzky, *Chad Gadya* (Eine Ziege), 1919, 28 x 26 cm, Kulturliga Kiew.



(rechts) Abb. 9: Marc Chagall, *Krieg den Palästen*, um 1918, Aquarell auf Papier, 33,7 x 23,2 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.



(links) Abb. 10: Gruppenaufnahme der UNOVIS auf der Fahrt nach Moskau, Witebsk 1921, Fotografie.



(rechts) Abb. 11: Textprobe aus den Originalmanuskripten Malevičs, Stedelijk Museum, Amsterdam.

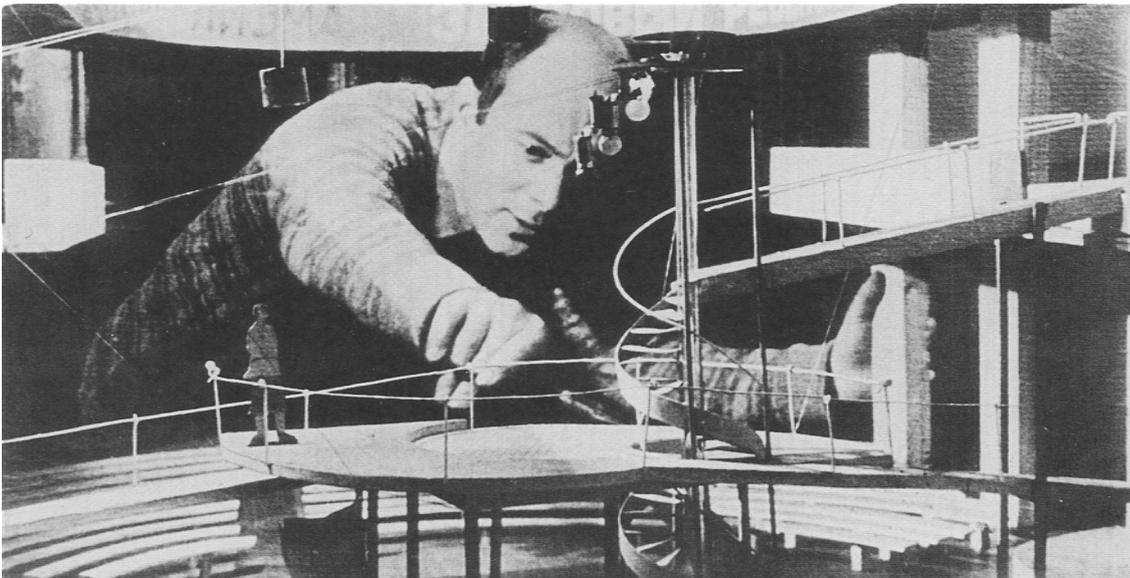


Abb. 12: El Lissitzky bei der Arbeit an einem Modell zur Rekonstruktion des Meyerhold-Theaters, 1929, undatierte Fotografie, 19,3 x 25,3 cm.

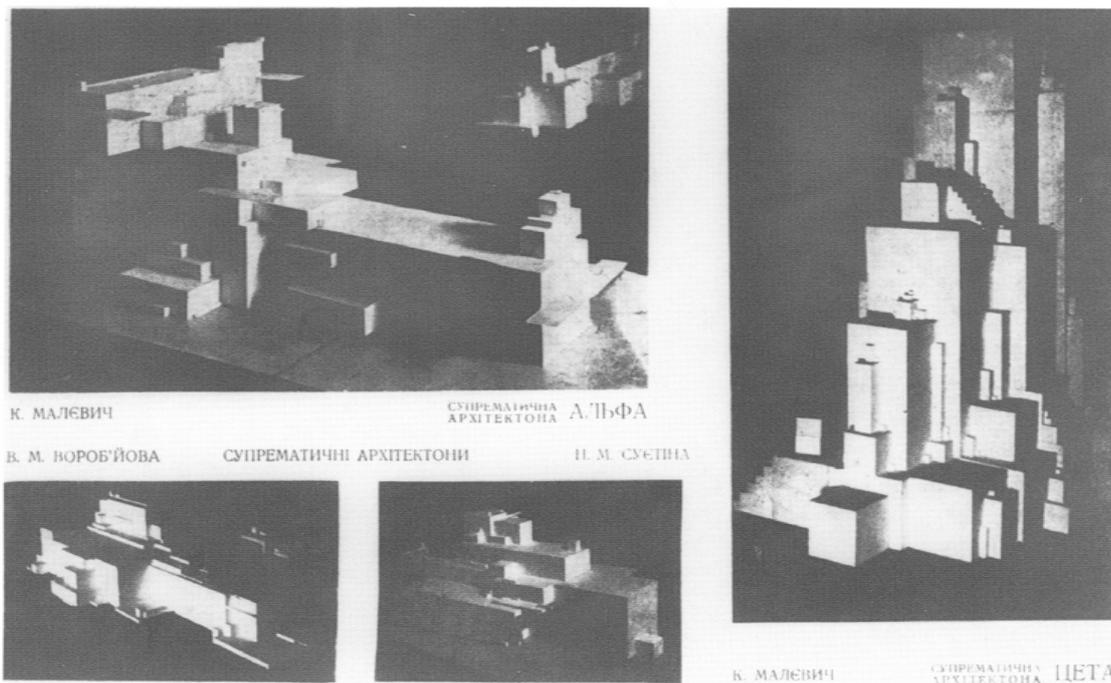


Abb. 13: Kazimir Malevič, Vasily Vorobiev und Nikolai Suetin, *Architektonen*, Fotografie, Sammlung V. Rakitin.

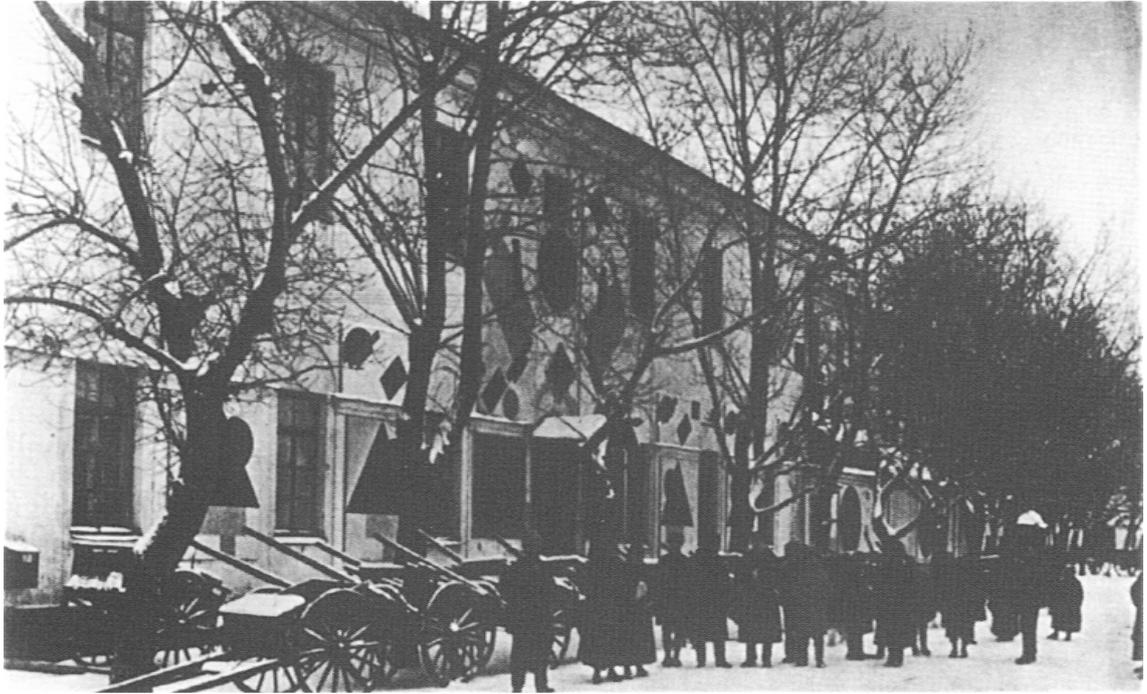


Abb. 14: Kommissariat für Arbeitslosigkeit Witebsk, 1920, Dekorationen von Nina Kogan, Nikolai Suetin und Ivan Chervinko, Fotografie, Sammlung V. Rakitin.

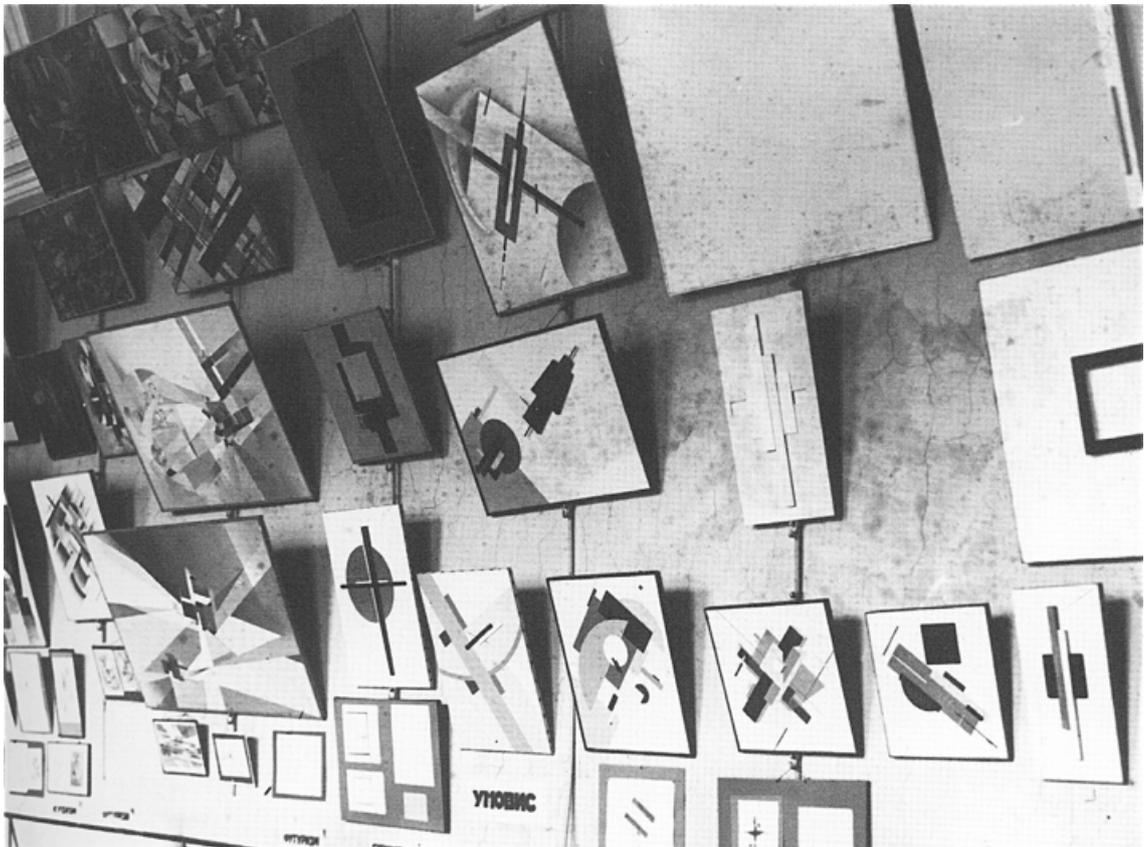


Abb. 15: Exponate der UNOVIS auf der *Gemäldeausstellung Petrograder Künstler aller Richtungen* in der Akademie der Künste Petrograd, 1923, Fotografie, Sammlung V. Rakitin.

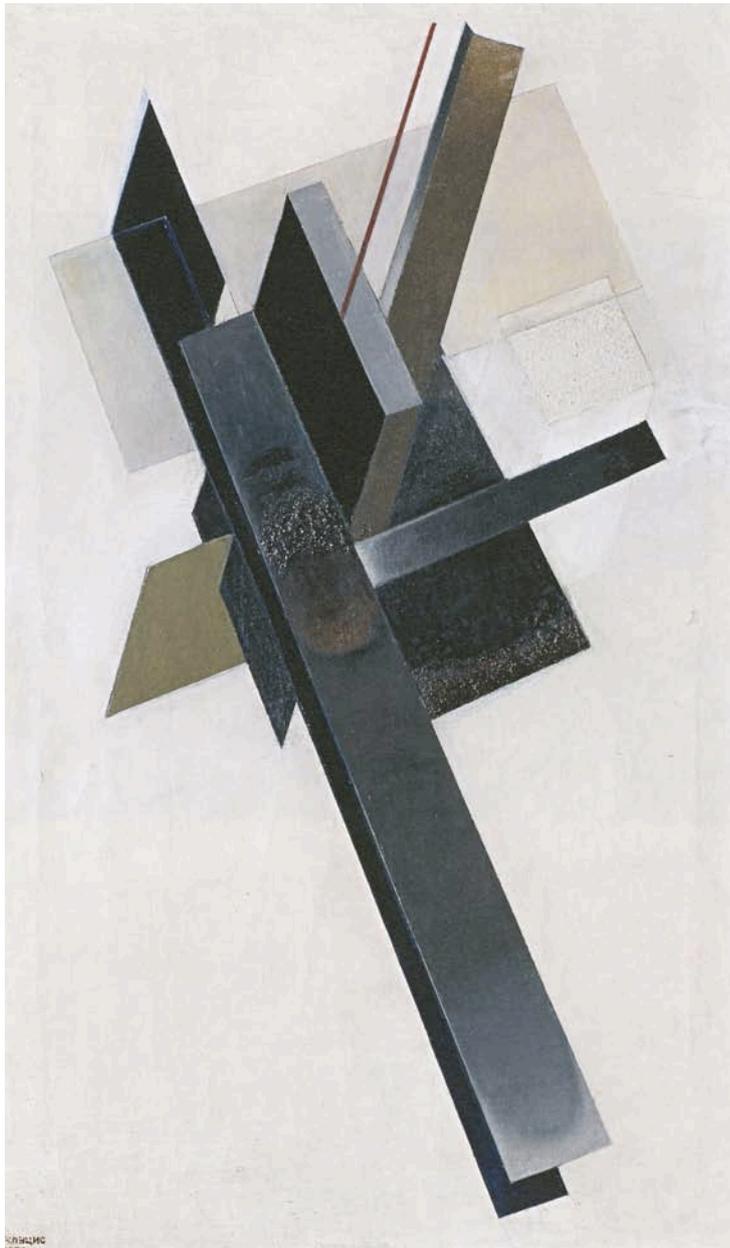


Abb. 16: Gustav Klucis, *Axonometrische Malerei*, um 1920, Öl auf Leinwand, 96 x 57 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.



(links) Abb. 17: Kazimir Malevič, *Suprematistische Malerei*, 1915, Öl auf Leinwand, 101,5 x 62 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



(rechts) Abb. 18: Kazimir Malevič, *Suprematistische Malerei*, 1916, Öl auf Leinwand, 88 x 70,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



(links) Abb. 19: Kazimir Malevič, *Gelb und Schwarz* (Supremus Nr. 58), 1916, Öl auf Leinwand, 80 x 70,5 cm, State Russian Museum, St. Petersburg.



(rechts) Abb. 20: Kazimir Malevič, *Dynamischer Suprematismus* (Supremus Nr. 57), 1916, Öl auf Leinwand, 80,2 x 80,3 cm, Tate Modern, London.



Abb. 21: Kazimir Malevič, *Suprematistische Malerei* (Gelbes Viereck auf Weiß), 1917/18, Öl auf Leinwand, 106 x 70,5 cm, Stedelijk Museum Amsterdam.

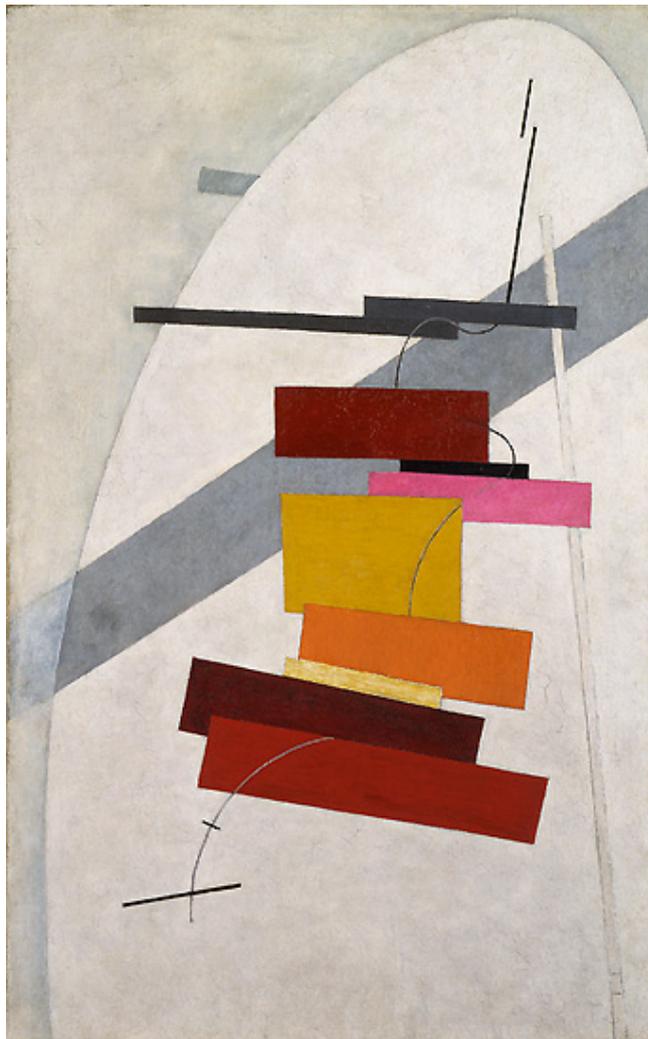


Abb. 22: El Lissitzky, *Ohne Titel*, um 1921, Öl auf Leinwand, 79,6 x 49,6 cm, Sammlung Peggy-Guggenheim, Venedig.



(links) Abb. 23: Iwan Kljun, *Sphärische Konstruktion*, 1922, Öl auf Holz, 32,5 x 32 cm, Sammlung W. Tzarenekov.

(rechts) Abb. 24: László Moholy-Nagy, *Komposition Z VIII*, 1924, Öl auf Leinwand, 114 x 132 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 25: El Lissitzky, *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil*, 1920, Plakatdruck, 53 x 70 cm, Privatsammlung. Es existieren zahlreiche Versionen dieser Arbeit, von denen jedoch keine den Anspruch erheben kann, die ursprüngliche Fassung zu sein. Vgl. dazu Nobis 1988, S. 84.



Abb. 26: El Lissitzky, Ohne Titel, 1922/23, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm, Privatsammlung, Deutschland.

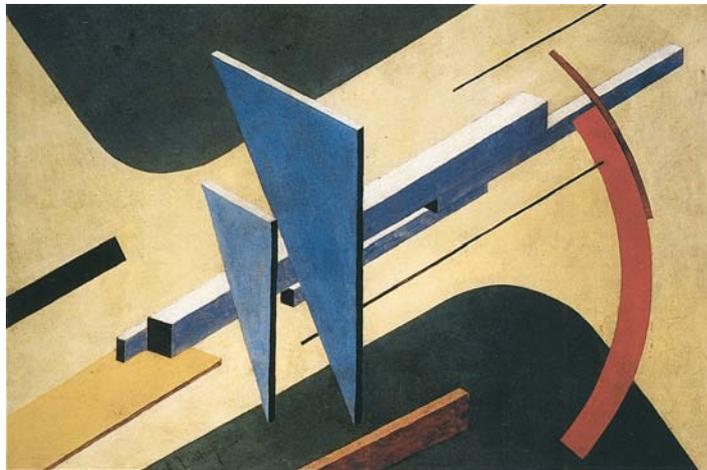


Abb. 27: El Lissitzky, Ohne Titel, 1922/23, Öl auf Karton, 58,5 x 82 cm, Privatsammlung, Schweiz.



Abb. 28: El Lissitzky, Skizze für einen Proun, 1922/23, Wasserfarben und Gouache auf Papier, 29,7 x 39,9 cm.

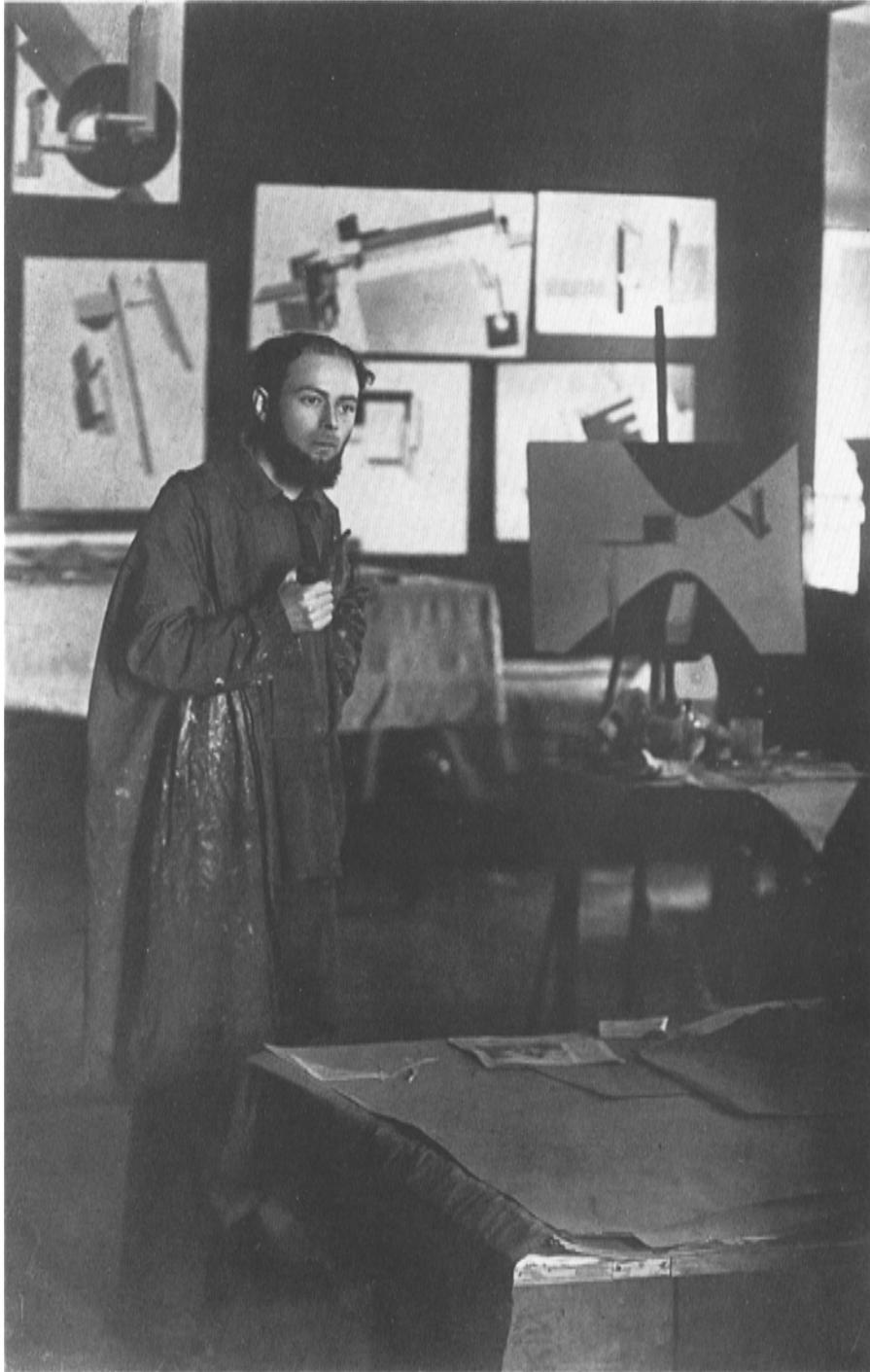


Abb. 29: El Lissitzky in seinem Witebsker Atelier, 1920, Fotografie, Privatarchiv.



Abb. 30: Nikolai Suetin, Kazimir Malevič und Ilja Tschaschnik in Petrograd, 1923, Fotografie.



Abb. 31: Studieren an der UNOVIS, 1921-22, Fotografie, Sammlung V. Rakitin.

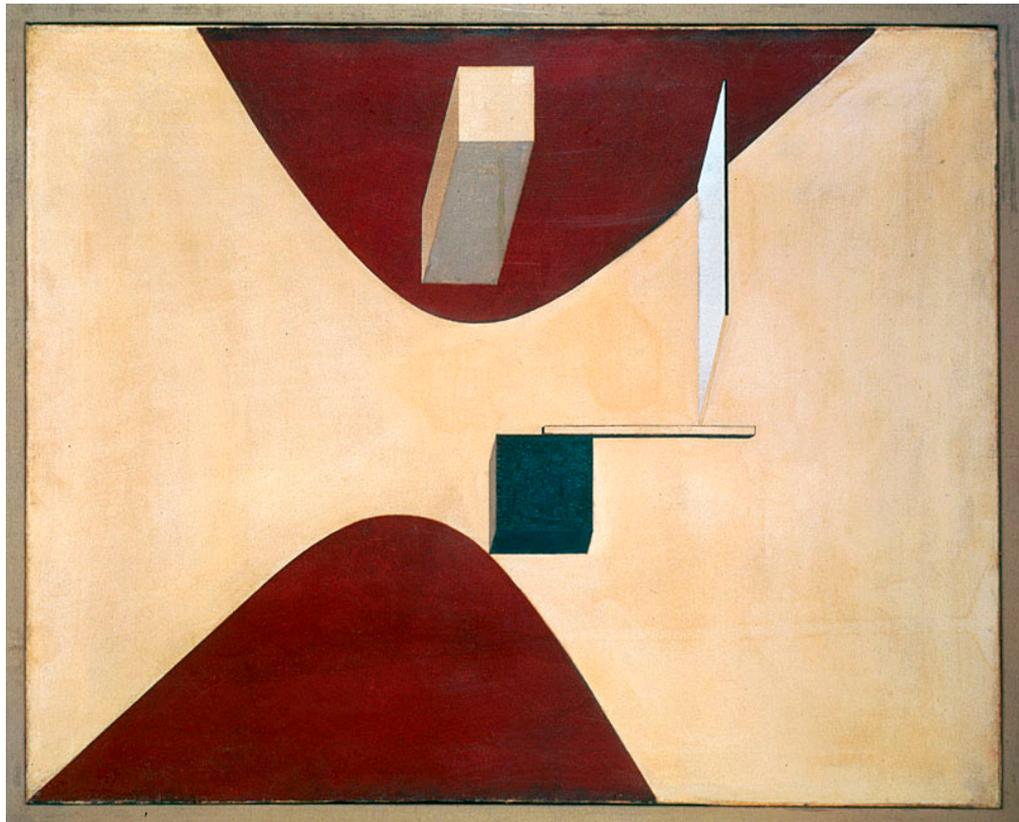


Abb. 32: El Lissitzky, *Proun 23 Nr. 6*, 1922/23, Öl auf Leinwand, 52 x 77 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.

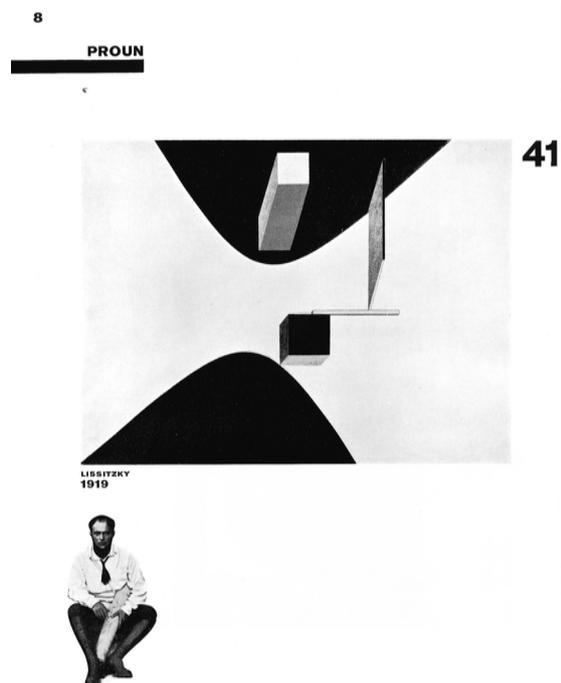


Abb. 33: El Lissitzky (Hg.), *Die Kunstismen. 1914-1924*, Zürich 1925.

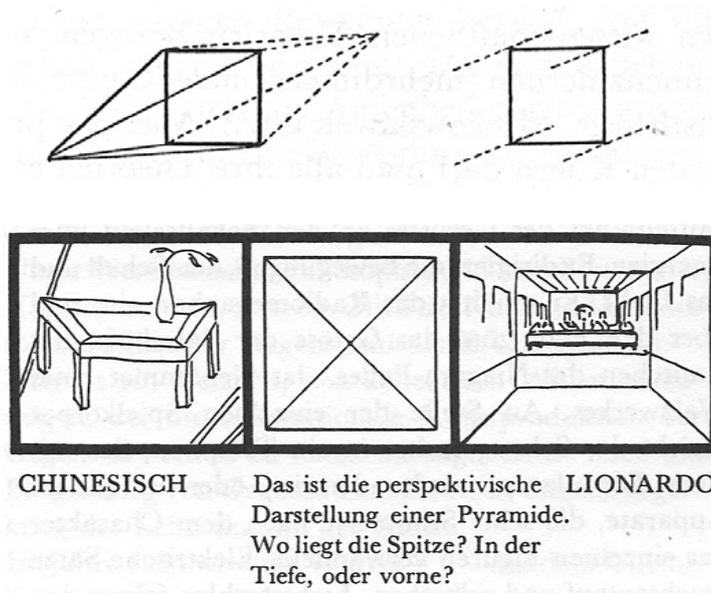


Abb. 34: Zeichnung zur Illustration von El Lissitzkys Text „K. und Pangeometrie“.

Abb. 35: Zeichnung zur Illustration von El Lissitzkys Text „K. und Pangeometrie“.



(links) Abb. 36: El Lissitzky, *Proun 30 t*, 1920, Mischtechnik auf Leinwand, 50 x 60 cm, Sprengel Museum Hannover, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

(rechts) Abb. 37: El Lissitzky, *Proun Durchdringungsflächen*, 1920, Öl auf Leinwand, 81 x 59 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.

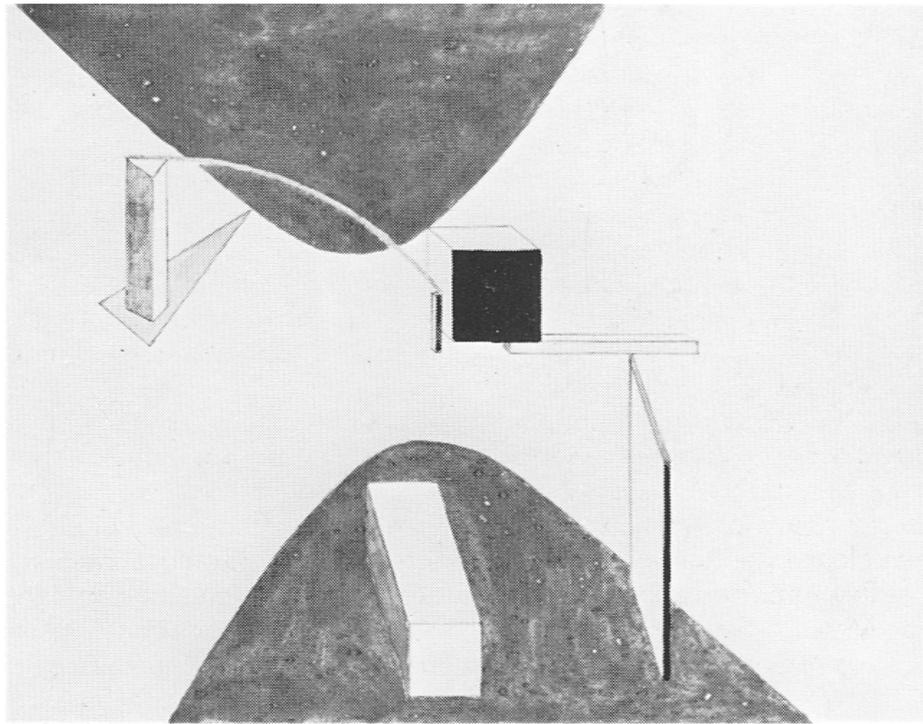


Abb. 38: El Lissitzky, *Bogen*, 1920, Aquarell aus dem *1. UNOVIS-Almanach*.

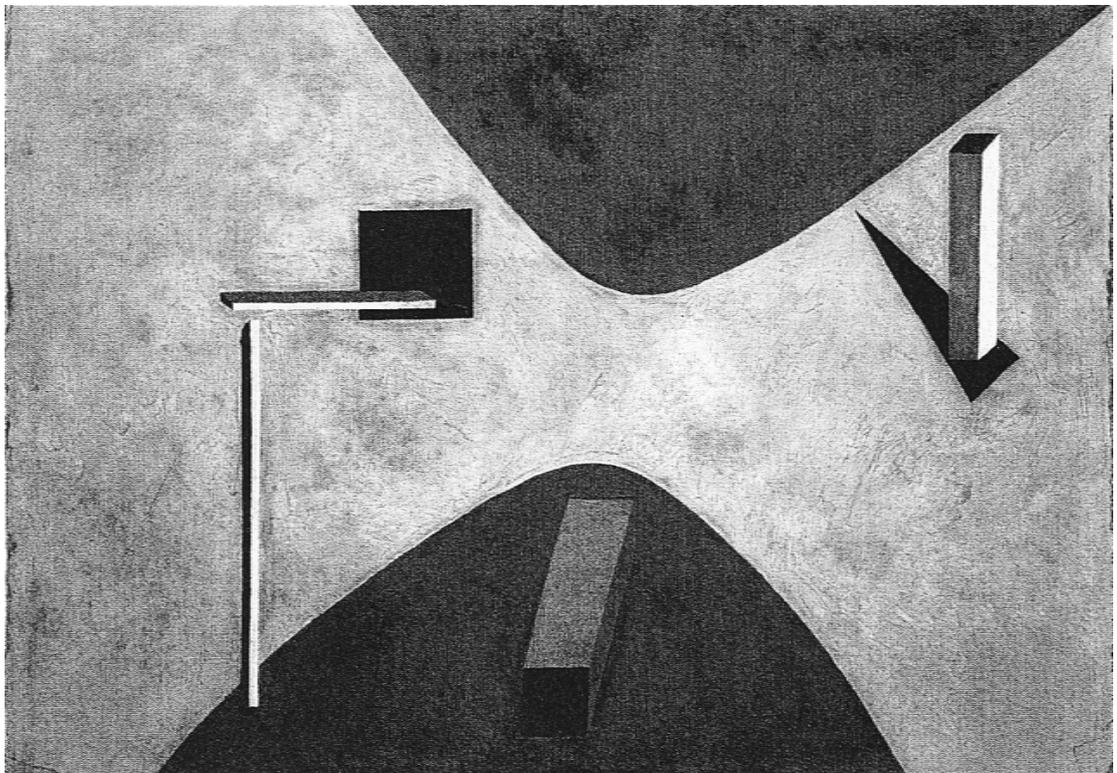


Abb. 39: El Lissitzky, *Proun (23)*, 1919/20, Öl auf Karton, 45,5 x 65 cm, Privatbesitz, Russland.



Abb. 40: El Lissitzky, *Proun-Komposition*, 1919/20, Öl auf Karton, 59 x 49 cm, Privatbesitz, Schweiz.

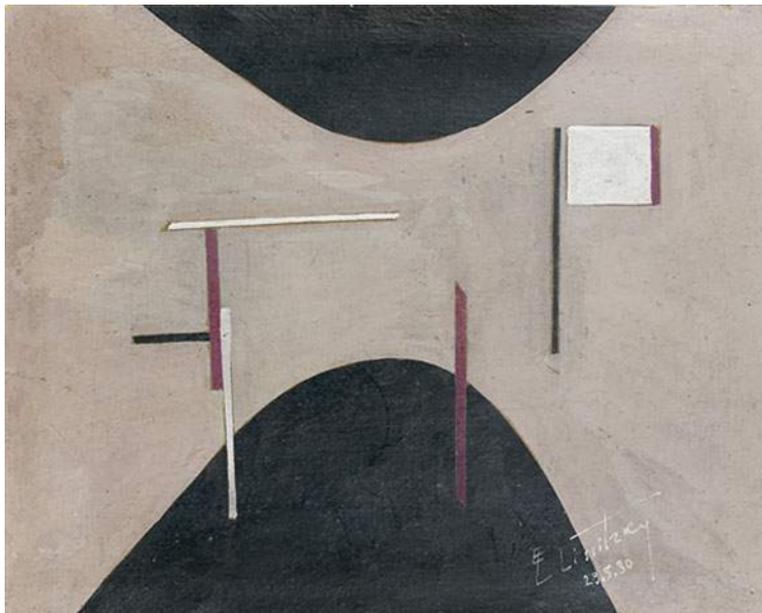


Abb. 41: El Lissitzky, *Ohne Titel*, 1930, Gouache auf Karton, 23,9 x 29,7 cm.



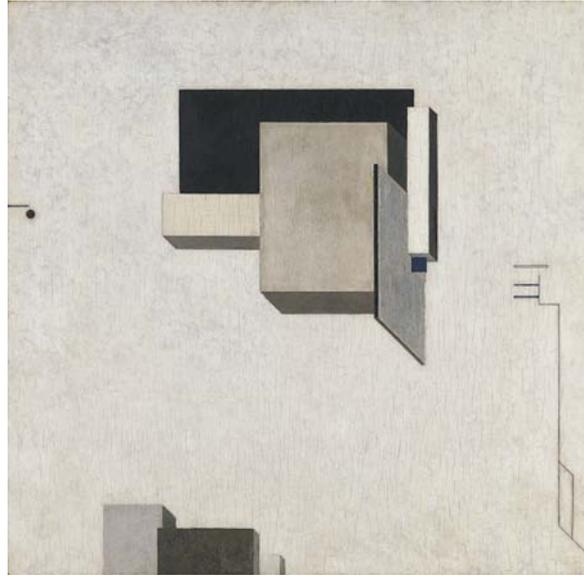
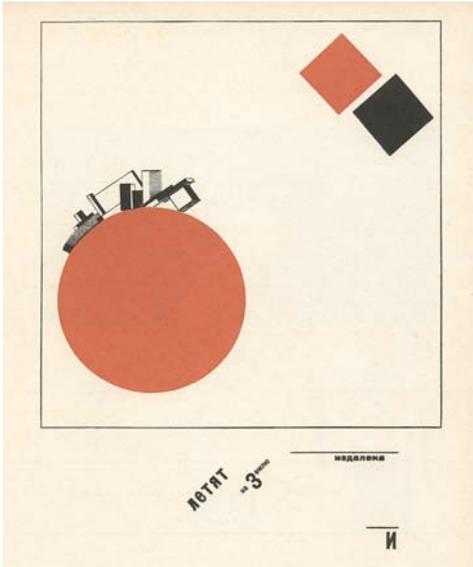
(links) Abb. 42: El Lissitzky, *Proun GK*, 1922/23, Gouache, 66 x 50,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.

(rechts) Abb. 43: El Lissitzky, *Proun GK 2*, 1922/23, Gouache, Wasserfarben und Bleistift, 23,9 x 29,7 cm.



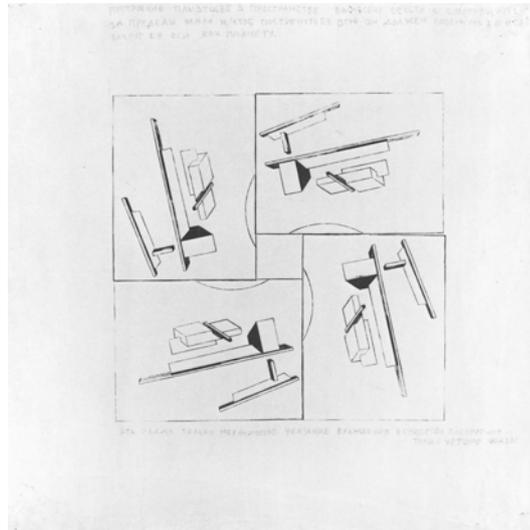
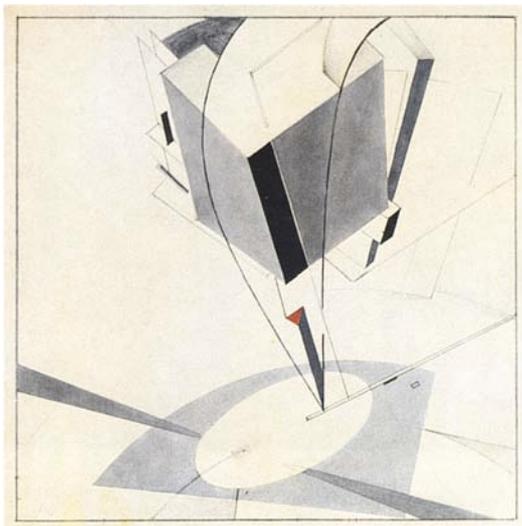
(links) Abb. 44: El Lissitzky, *Neuer*, Blatt 10 der *Figurinenmappe 'Sieg über die Sonne'*, 1920/21, Gouache, Graphit, schwarze und rote Tusche, 49,4 x 37,9 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.

(rechts) Abb. 45: El Lissitzky, *Lenintribüne*, 1924, Bleistift, schwarze Tusche, Feder, Pinsel, Gouache und Collage, 63,5 x 48 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, nach einem Entwurf von Ilja Tschaschnik (1920).



(links) Abb. 46: El Lissitzky, *Von zwei Quadraten* (Sie fliegen von weit her auf die Erde zu), Berlin 1922, Die russische Erstausgabe ist 1920 erschienen.

(rechts) Abb. 47: El Lissitzky, *Proun 1C* (Haus über der Erde), 1919/20, Öl und Sand auf Leinwand, 68 x 68 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



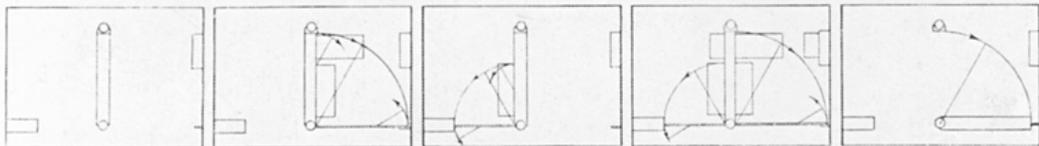
(links) Abb. 48: El Lissitzky, *Proun 5A*, 1919/20, Aquarellierte Zeichnung, 17,5 x 22 cm, Sammlung Sophie Lissitzky-Küppers.

(rechts) Abb. 49: El Lissitzky, *Schwebende Konstruktion im Raum*, 1920, Lithographie mit Anmerkungen in Graphit, 49,8 x 51,1 cm, Mr. and Mrs. Germán Jiménez, Caracas.



Abb. 50: El Lissitzky Ausstellung in Dresden, 1925, Fotografie, Privatarchiv.

RUSSISCHE WOHNUNGSNOT UND IHRE LÖSUNGEN



27 EL LISSITZKY, MOSKAU. Wandmobil für ein Kommunehaus, 1929. Möglichkeiten der Raumverteilung - Hingedpartition for a communalhouse, 1929
Possibilities of space distribution - Paroi à gonds pour une maison communale, 1929. Possibilité de distribution de l'espace

Lissitzkys Vorschlag für ein „Wand-Mobil“ in Wohnhaus-Kommunen

Diese möblierte, bewegliche Wand habe ich für die Typen des Kommunehauses, die von dem Baukomitee des Ökonomie-Rates der R. S. F. S. R. aufgestellt wurden, erfunden. An je einer der Eisenbetonstützen, die durch den Bau gehen, ist harnierartig die Wand aufgehängt.

Die Wand felbt ist aus normierten Teilen zusammengesetzt, so daß verschiedene Variationen möglich werden. So können in der Wand 1—3 Klappbetten enthalten sein; Arbeitstisch, Kleiderhaken, Spiegeltoilette usw.

El Lissitzky

28 - 29 Wandmobil - Hingedpartition - Paroi à gonds



Abb. 51: El Lissitzky, Vorschlag für eine mobile Wand in Wohnhaus-Kommunen, 1929, Dresdener Hygiene Ausstellung, Katalogteil.



Abb. 52: El Lissitzky, Proun ohne Titel, 1920/21, Öl auf Leinwand, 60,3 x 34,8 cm, Privatbesitz.

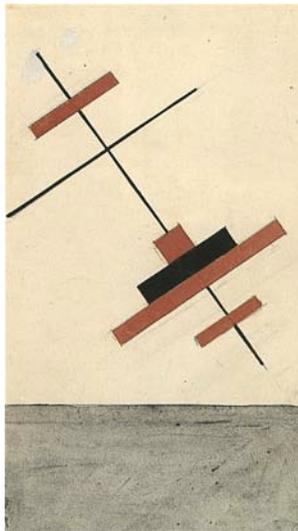


Abb. 53: Wera Michailowna Jermolajewa, Entwurf zur Festdekoration für Witebsk, 1920, Aquarell und indische Tusche auf Papier, 20,5 x 11,4 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

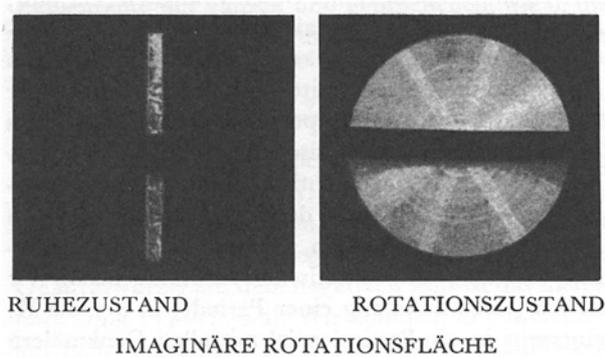


Abb. 54: Imaginäre Rotationsfläche, Fotografien zur Illustration von El Lissitzky Text „K. und Pangeometrie“.

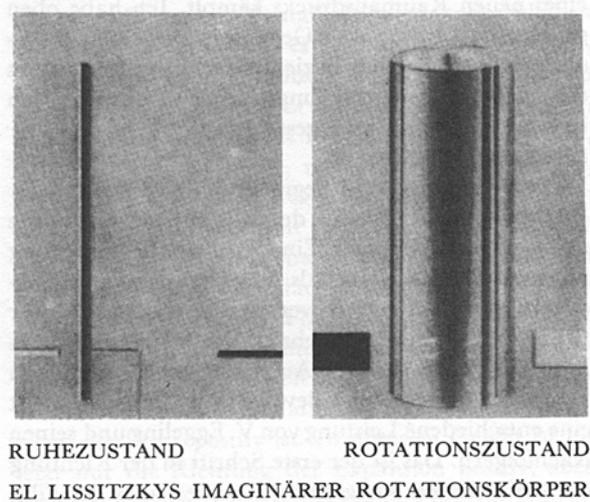
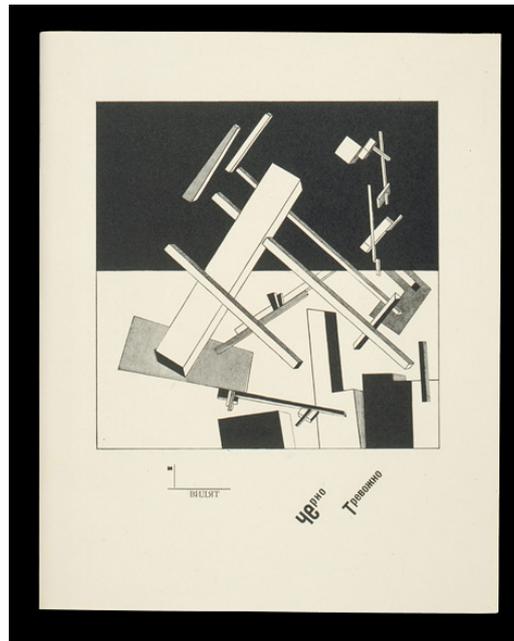


Abb. 55: Imaginärer Rotationskörper, Fotografien zur Illustration von El Lissitzky Text „K. und Pangeometrie“.



(links) Abb. 56: El Lissitzky, Ohne Titel, 1921-22, Öl auf Leinwand, 39,4 x 45,7 cm, Privatsammlung, Russland.

(rechts) Abb. 57: El Lissitzky, Von zwei Quadraten (Und sieht, Dunkel, Ängstlich), Berlin 1922.

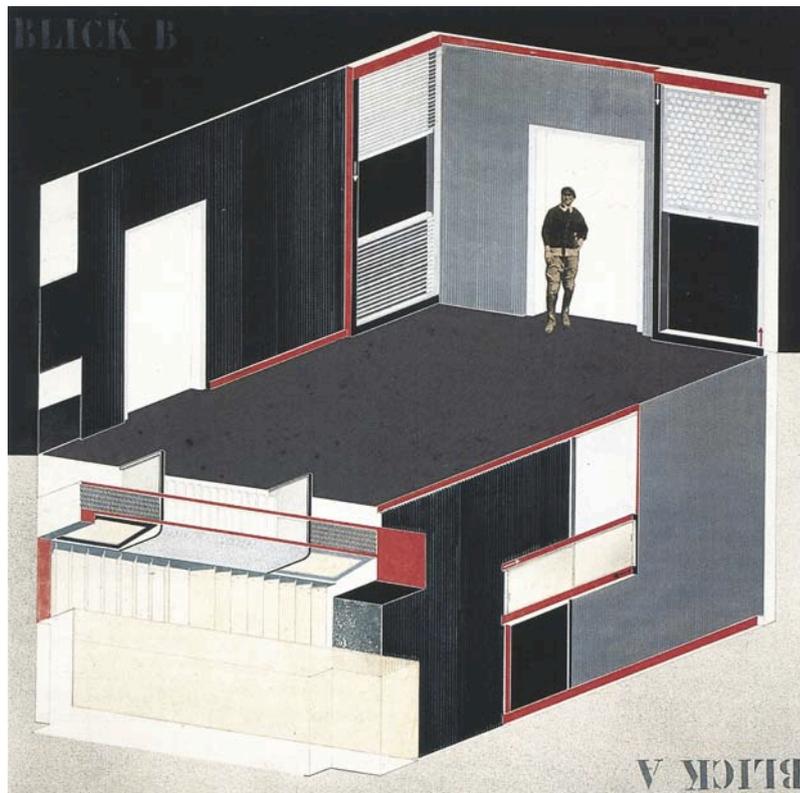


Abb. 58: El Lissitzky, Entwurf für das Abstrakte Kabinett im Provinzialmuseum Hannover, 1927, Gouache und Collage, 39,9 x 52,3 cm, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 59: El Lissitzky, Abstraktes Kabinett, Provinzialmuseum Hannover, 1927, Fotografie, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 60: El Lissitzky, Abstraktes Kabinett, Provinzialmuseum Hannover, 1930, Fotografie, 17,7 x 23,2 cm, Sprengel Museum Hannover.

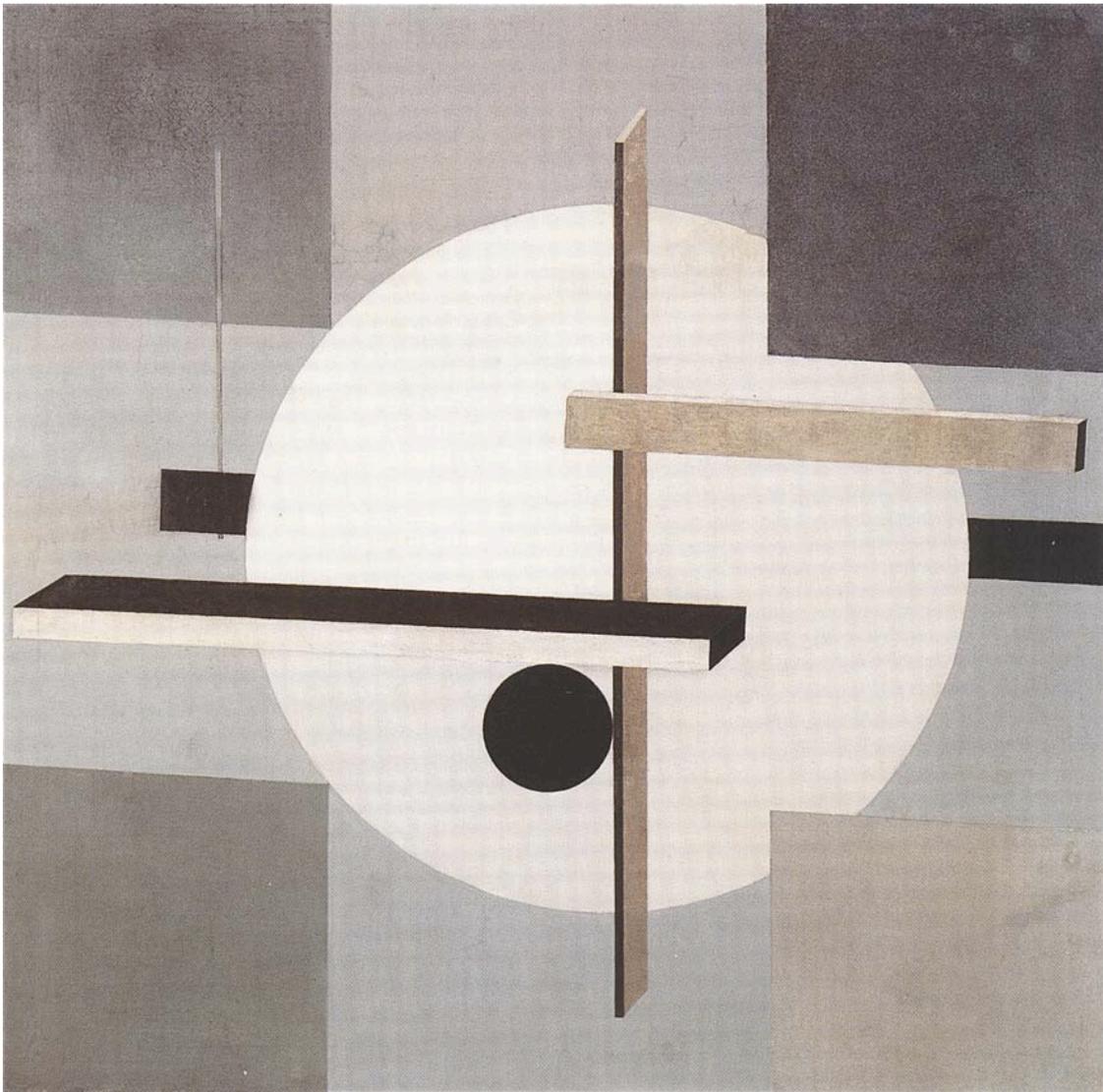
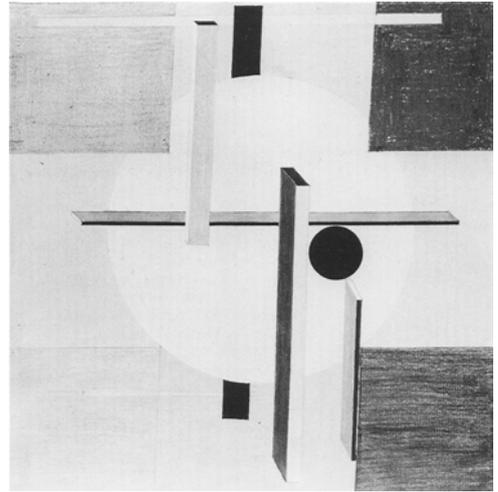
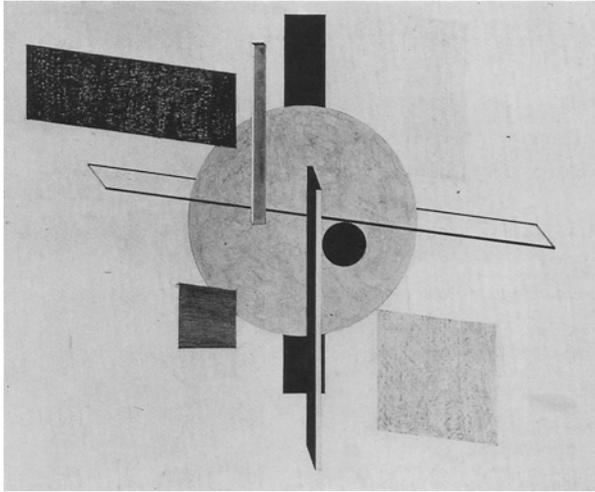


Abb. 61: El Lissitzky, *Proun R.V.*, 1923, Mischtechnik auf Leinwand, 99 x 99 cm, Sprengel Museum Hannover.

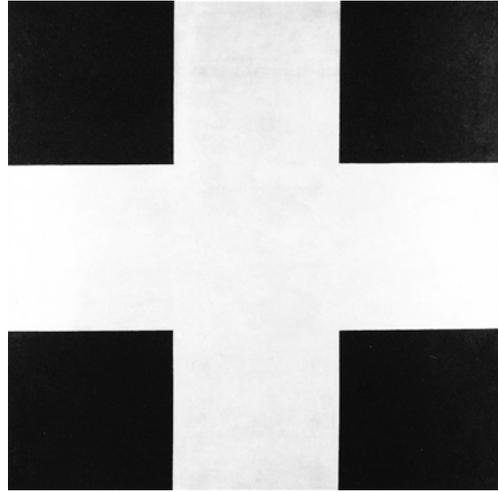
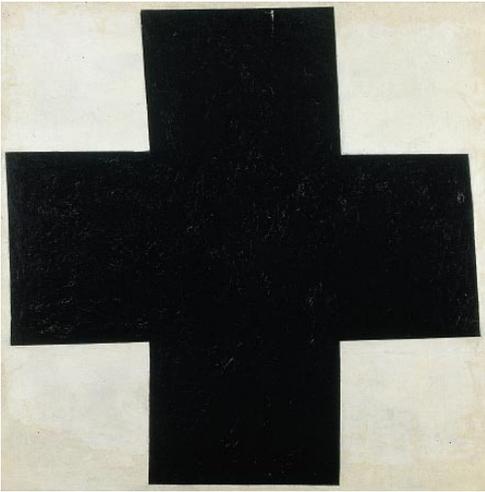


(links) Abb. 62: El Lissitzky, *Vorstudie zu Proun R.V.*, 1923, Bleistift, Wachsstifte, schwarze Tusche, Feder, Gouache, 49,1 x 67,1 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.

(rechts) Abb. 63: El Lissitzky, *Studie zu Proun R.V.*, 1923, Bleistift, Gouache auf Papier, 24,8 x 24,8 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Abb. 64: Franz Kline, *Le Gros*, 1961, Öl auf Leinwand, 105 x 133,8 cm, The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection.



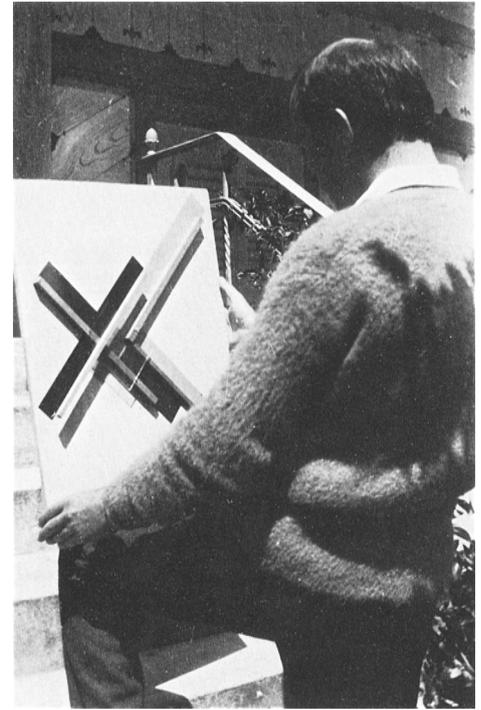
(links) Abb. 65: Kazimir Malevič, *Schwarzes Kreuz*, 1915, Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

(rechts) Abb. 66: Ilja Tschaschnik, *Weißes Kreuz auf schwarzem Grund*, 1923, Öl auf Leinwand, 133,2 x 133,4 cm, Sammlung Costakis.



(links) Abb. 67: El Lissitzky, *Proun 23N (B 111)*, 1920/21, Tempera, Blei, Leimfarbe und Materialauftrag auf Holz, 58 x 44,5 cm, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.

(rechts) Abb. 68: El Lissitzky, *Proun 2C*, um 1920, Öl, Papier und Lack auf Holz, 60 x 40 cm, Philadelphia Museum of Art, A.E. Gallatin Collection, Philadelphia.



(links) Abb. 69: El Lissitzky, *Tatlin bei der Arbeit*, 1921/22, Collage, 29,2 x 22,9 cm, Sammlung Mr. und Mrs. E. Estorick, London.

(rechts) Abb. 70: El Lissitzky mit einem *Proun* in Ambri-Sotto, Schweiz, 1924, Fotografie, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck.



(links) Abb. 71: El Lissitzky, *Proun*, um 1923, 67,1 x 49,1 cm, Gouache, Bleistift, Farbstift, Collage, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.

(rechts) Abb. 72: El Lissitzky, *Studie für Proun (G7)*, um 1922, Collage, Aquarell, Kreide und Graphit, 47,9 x 39 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 73: El Lissitzky, *Die Werkbänke der Fabriken warten auf Euch*, 1919/20, überarbeitete Komposition des *Proun 1E*, Fotografie, Privataarchiv.

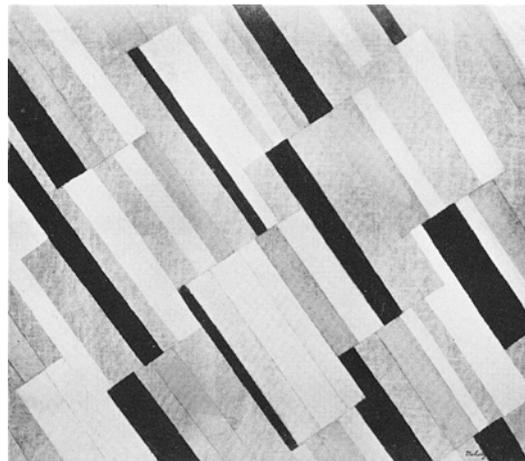
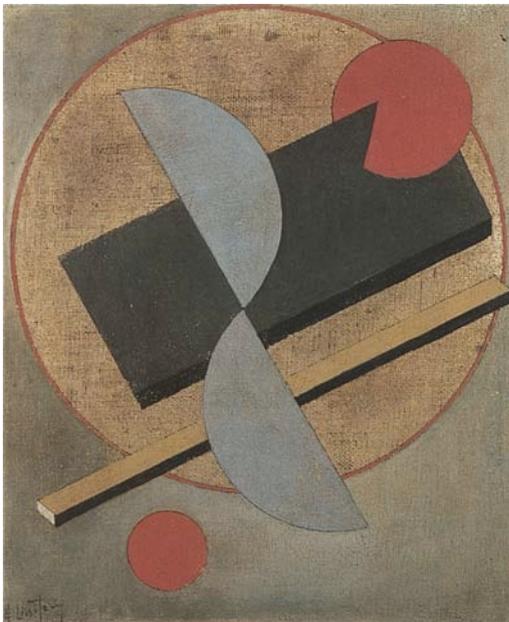


Abb. 74: El Lissitzky, ohne Titel (Komposition), um 1920, Tempera auf Leinwand, 28 x 23,5 cm, Galerie Dr. István Schlégl, Zürich.

Abb. 75: László Moholy-Nagy, *Ungarische Felder*, 1920, Öl auf Leinwand, 65 x 75 cm, Sammlung Forberg, Albertina, Wien.

I, Svetlana Djafarova, after having examined the painting shown on this photograph, hereby certify it as an authentic painting by the Russian artist El Lissitzky. The signature at the bottom left of the painting is an authentic signature of the artist.

This painting (59.8x34.8 cm), painted in 1919-1920. Special Suprematism, from the serial of Prouns

Svetlana Djafarova, Member of the scientific staff of the Department of Theory of Art of the Russian Institute for Cultural Research of the Ministry of Culture of the Russian Federation, expert on Art of the Russian Avant-Garde and an exhibition curator.

14.09.99

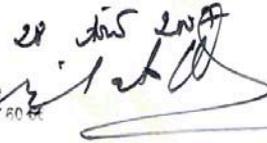


O.C. 7SEP99 # 2 BB.8 CB.4D2.2 # 2

Dokument 1: Gutachten, Svetlana Djafarova, 14.09.1999, erhalten durch Dana Rosenthal.

Je, soussignée Nadia FILATOFF, certifie avoir examiné l'oeuvre reproduite au verso "Proune", huile sur toile mesurant: 60,3 x 34,8 cm, signée en bas à gauche, Co 1920.
Dans l'état actuel de nos connaissances et dans le monde en tant que scientifique et historienne d'art, mon jugement se fonde sur des données inconnues de cet artiste proun, je pense qu'il s'agit d'une oeuvre originale d'El LISSITZKY (1890-1941), en cohérence stylistique avec les oeuvres réalisées entre 1920 et 1923.

Nadia FILATOFF
Historienne d'art
Expert en art de l'avant-garde russe
nadia.filatoff@club-internet.fr - Tél. +33 (0)6 22 44 60 44



Dokument 2: Gutachten, Nadia Filatoff, 28.08.2007, erhalten durch Dana Rosenthal.

Je Sousigne Alexandre ARZAMASTSEV, certifie que l'oeuvre reproduite au verso est bien de la main de EL LISSITZKY.

Il s'agit d'un "Proun", circa 1919-20.
Huile sur toile
Dimensions: 60,3 x 34,8 cm

Cette oeuvre sera repertoriée et reproduite dans le catalogue raisonné de l'oeuvre de EL LISSITZKY en cours de préparation.

Certificat #2009-15. En cas de cession de cette oeuvre, le present certificat devra l'accompagner et ne pourra pas être remplacé par sa photographie ou un duplicata.

Fait le 6 Mai 2009

Alexandre ARZAMASTSEV



Dokument 3: Gutachten, Alexandre Arzamastsev, 06.05.2009, erhalten durch Dana Rosenthal.

III. Bildindex

Abb. 1: Lissitzky-Küppers 1992, S. 260.

Abb. 2: Debbaut 1990, S. 132. El Lissitzky hat diese Fotografie zusammen mit dem Text „Prounenraum“ in der Berliner Juliausgabe der Zeitschrift *G* von 1923 veröffentlicht.

Abb. 3: Birnie Danzker 1993, S. 151.

Abb. 4: Lissitzky-Küppers 1992, S. 106.

Abb. 5: Timothy O. Benson: !Avantgarden! in Mitteleuropa 1910-1930, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, Leipzig 2003, S. 116.

Abb. 6: Tupitsyn, Margarita (Hg.), *Rodchenko & Popova: Defining Constructivism*, Ausst.-Kat. Tate Modern u.a., London 2009, S. 43.

Abb. 7: Joseph Kiblicky (Hg.), *Alexandra Exter, Farbrhythmen*, Staatliches Russisches Museum, Bad Breisig 2001, S. 67.

Abb. 8: Debbaut 1990, S. 90.

Abb. 9: Alexander Kamenski, *Chagall, Die russischen Jahre 1907-1922*, Stuttgart 1989, S. 271.

Abb. 10: Petrova 2000, S. 17.

Abb. 11: Hansen-Löve 2004, S. 32.

Abb. 12: Nobis 1988, S. 185.

Abb. 13: Irina Lebedeva, *Nikolai Suetin. 1897-1954*, The State Russian Museum, Bad Breisig 2008, S. 40, aus: Kharkiv, *Neue Generation*, Nr. 2, 1928.

Abb. 14: Irina Lebedeva, *Nikolai Suetin. 1897-1954*, The State Russian Museum, Bad Breisig 2008, S. 13.

Abb. 15: Irina Lebedeva, *Nikolai Suetin. 1897-1954*, The State Russian Museum, Bad Breisig 2008, S. 19.

Abb. 16: Malsch 2008, S. 157.

Abb. 17: Matthew Drutt, *Kazimir Malevich, Suprematism*, Ausst.-Kat. Salomon R. Guggenheim Museum u.a., New York, NY, 2003, S. 153.

Abb. 18: Matthew Drutt, *Kazimir Malevich, Suprematism*, Ausst.-Kat. Salomon R. Guggenheim Museum u.a., New York, NY, 2003, S. 177.

Abb. 19: Matthew Drutt, *Kazimir Malevich, Suprematism*, Ausst.-Kat. Salomon R. Guggenheim Museum u.a., New York, NY, 2003, S. 167.

Abb. 20: Matthew Drutt, *Kazimir Malevich, Suprematism*, Ausst.-Kat. Salomon R. Guggenheim Museum u.a., New York, NY, 2003, S. 166.

Abb. 21: Matthew Drutt, *Kazimir Malevich, Suprematism*, Ausst.-Kat. Salomon R. Guggenheim Museum u.a., New York, NY, 2003, S. 193.

- Abb. 22: Bildarchiv der Sammlung Peggy-Guggenheim, Venedig. URL: http://www.Guggenheimvenice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=203&page= (22.08.2010).
- Abb. 23: Malsch 2008, S. 101.
- Abb. 24: Passuth 1986, S. 227.
- Abb. 25: Nobis 1988, S. 85.
- Abb. 26: Petrova 2000, S. 85.
- Abb. 27: Petrova 2000, S. 85.
- Abb. 28: ARTNET-Online, Fine Art Database, URL: <http://www.artnet.de/PDB/FAADsearch/FAADResults2.aspx?page=1&ArtType=FineArt> (12.10.2010).
- Abb. 29: Debbaut 1990, S. 9.
- Abb. 30: Irina Lebedeva, *Nikolai Suetin. 1897-1954*, The State Russian Museum, Bad Breisig 2008, S. 25.
- Abb. 31: Irina Lebedeva, *Nikolai Suetin. 1897-1954*, The State Russian Museum, Bad Breisig 2008, S. 16.
- Abb. 32: Debbaut 1990, S. 102.
- Abb. 33: El Lissitzky (Hg.), *Die Kunstismen. 1914-1924*, Zürich 1925, S. 8.
- Abb. 34: Lissitzky-Küppers 1992, S. 353-358.
- Abb. 35: Lissitzky-Küppers 1992, S. 353-358.
- Abb. 36: Debbaut 1990, S. 106.
- Abb. 37: Lissitzky-Küppers 1992, S. 125.
- Abb. 38: Nobis 1988, S. 15.
- Abb. 39: *El Lissitzky. Lebensfilm 1890-1941*, Bd. 2, Moskau 2005, S. 89.
- Abb. 40: Haldemann 2008, S. 139.
- Abb. 41: ARTNET-Online, Fine Art Database, URL: <http://www.artnet.de/PDB/FAADsearch/FAADResults2.aspx?page=1&ArtType=FineArt> (02.02.2010).
- Abb. 42: Debbaut 1990, S. 113.
- Abb. 43: ARTNET-Online, Fine Art Database, URL: <http://www.artnet.de/PDB/FAADsearch/FAADResults2.aspx?page=1&ArtType=FineArt> (02.02.2010).
- Abb. 44: Debbaut 1990, S. 143.
- Abb. 45: Debbaut 1990, S. 200.
- Abb. 46: Lissitzky-Küppers 1992. S. 169.
- Abb. 47: URL: http://www.museothyssen.org/img/obras_descarga/1988.20.jpg (11.09.2010).
- Abb. 48: Lissitzky-Küppers 1992, S. 124.
- Abb. 49: Nobis 1988, S. 97.

- Abb. 50: Debbaut 1990, S. 76.
- Abb. 51: Nobis 1988, S. 33.
- Abb. 52: Digitale Reproduktion erhalten durch Dana Rosenthal.
- Abb. 53: Wolter 1992, S. 385.
- Abb. 54: Lissitzky-Küppers 1992, S. 358.
- Abb. 55: Lissitzky-Küppers 1992, S. 358.
- Abb. 56: ARTNET-Online, Fine Art Database, URL: <http://www.artnet.de/PDB/FAADsearch/FAADResults2.aspx?page=1&ArtType=FineArt> (02.02.2010).
- Abb. 57: Lissitzky-Küppers 1992, S. 171.
- Abb. 58: *Sprengel Museum Hannover, El Lissitzky „Proun 30t“ von 1920*, Hannover 2000, S. 17.
- Abb. 59: Debbaut 1990, S. 185.
- Abb. 60: *Sprengel Museum Hannover, El Lissitzky „Proun 30t“ von 1920*, Hannover 2000, S. 18.
- Abb. 61: Nobis 1988, S. 141.
- Abb. 62: Nobis 1988, S. 139.
- Abb. 63: Nobis 1988, S. 139.
- Abb. 64: URL: http://www.moma.org/collection_images/resized/417/w500h420/CRI_151417.jpg (15.09.2010).
- Abb. 65: Matthew Drutt, *Kazimir Malevich, Suprematism*, Ausst.-Kat. Salomon R. Guggenheim Museum u.a., New York, NY, 2003, S. 121.
- Abb. 66: Papanikolaou 2004, S. 52.
- Abb. 67: Simons 1993, S. 127.
- Abb. 68: Debbaut 1990, S. 107.
- Abb. 69: Debbaut 1990, S. 94.
- Abb. 70: Finkeldey/Hemken/Krempel 1992, S. 144.
- Abb. 71: Wolter 1992, S. 432.
- Abb. 72: Debbaut 1990, S. 111.
- Abb. 73: Debbaut 1990, S. 147.
- Abb. 74: Nobis 1988, S. 89.
- Abb. 75: Passuth 1986, S. 136.

*Abb. S. 5: Porträt El Lissitzky, Fotografie, 1922, aus: Finkeldey/Hemken/Krempel 1992, S. 293.

*Abb. S. 132: Porträt El Lissitzky, Fotografie, Moskau 1932, aus Nobis 1988, S. 2.

IV. Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Frühphase der geometrisch-abstrakten ‚Gemälde‘ El Lissitzkys, eines Künstlers, der sich auf Grund der Pluralität seiner Wirkungsfelder einer isolierten Betrachtung *apriori* zu entziehen scheint. Auf Grund der strukturellen Heterogenität der berücksichtigten Forschungsobjekte stellt diese Untersuchung eine asymmetrische Bewegung durch ein PROUN-Programm dar, das als experimentelle Basis für seine gesamte Projektebene fungierte. Im Zentrum steht dabei das Medium der Malerei, das seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einen elementaren Statuswandel erfahren hat und speziell durch die Protagonisten der russischen Avantgarde in seine funktionalen Grundeinheiten zerlegt wurde. Neben punktuellen ikonografischen Analysen und historischen Aktualisierungen soll jenes perspektivtheoretische Gerüst auf seine effektive Stabilität überprüft werden, das sich seit 1919 um das PROUN-Konzept formiert hat. Dieser Ansatz stellt gleichzeitig den Versuch dar, die strukturellen Paradigmen der ausgewählten Werke durch materialnahe Besprechungen sichtbar zu machen. Dabei geht es nicht zuletzt darum, ein Vokabular zu entwickeln, das es ermöglicht, zwischen dem abstrakten, stets im disziplinären Grenzbereich operierenden PROUN-System und dessen sensueller Rezeption zu vermitteln. Auf Grund der Tatsache, dass mehrere bisher unbekannte Prounen im Rahmen dieser Untersuchung zum ersten Mal veröffentlicht werden und in den letzten Jahren neben weiteren Arbeiten auch eine relevante Korrespondenz zwischen Lissitzky und seinem ukrainischen Mentor Kazimir Malevič wiederentdeckt wurden, bildet deren Systematisierung und Neubewertung einen weiteren Schwerpunkt. Hinsichtlich der jüngeren Forschungsergebnisse bietet es sich an, die für diesen Kontext relevanten Diskursebenen zusammenzuführen und ihre zentralen Autoren - genannt seien an dieser Stelle Yve-Alain Bois, T.J. Clark sowie Peter Nisbet - in einem kompatiblen Textraum zu versammeln. Ziel dieser Arbeit ist zum einen, die ikonografische Identität und Relativität von El Lissitzkys abstrakten Strukturmodellen zu konkretisieren und, zum anderen, die bild- bzw. objekttheoretischen Implikationen des PROUN-Systems an einer kritischen Besprechung ihrer Materialebene zu beteiligen.

Abstract

The following thesis concentrates on the early phase of the geometric abstract ,paintings' of El Lissitzky, an artist whose numerous areas of activity seem to evade isolated consideration from the beginning. Due to the structural heterogeneity of the examined objects, this study describes an asymmetrical movement through a Proun program, which functioned as the experimental basis for his entire oeuvre. At the centre is the role of the medium of painting, which has experienced an elementary change in status. This starting point calls for a flexibilized methodology in order to do justice to the physical as well as the theoretical levels of this topic. In addition to selected iconographic analyses and historical updates, this paper will examine the stability of the theoretical framework which has been continuously formed around the PROUN concept since 1919. This approach will simultaneously attempt to illustrate the structural paradigms of the selected works and to develop a vocabulary that will allow to mediate between the abstract PROUN system and its function as a perception model. The expansion of the Suprematist form and the principled ambiguity of the resulting space constellations must also be considered from their semiotic interrelations. As previously unknown Proun works have been made public for the first time within this study and because a relevant correspondence between Lissitzky and his Ukrainian mentor Kazimir Malevič has also been rediscovered, a further emphasis is placed on their systematization and evaluation. With reference to the recent research results, the opportunity presents itself to gather the relevant discourse levels and to assemble its central authors - namely Yve-Alain Bois, T.J. Clark and Peter Nisbet - in a compatible textual space. The main goal of this study is to concretize the iconographic identity of El Lissitzky's 'abstract' structure models and to contribute to a critical discussion of the theoretical facets on its material level.

Curriculum Vitae

Fabian Ziegler

Wickenburggasse 5/13
1080 Wien
Österreich

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 23. August 1983
Geburtsort: Elmshorn
Nationalität: Deutsch

Bildungsweg

Seit März 2006:

Studium der Kunstgeschichte sowie der Theater-, Film-
und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Oktober 2004 - März 2006:

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Philosophie sowie der Literatur-
und Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel

2004

Abitur an der KGSE Elmshorn

