

chen und sie als rein differentielle Elemente entdeckt hat, ist, wie der Lauf des Planeten selbst, in einer zyklischen Wiederholung zu einer erneuten Konstitution von Objekten zurückgekehrt. Es gibt Momente in der Geschichte, wenn, so scheint es, Verwandlung nur stattfinden kann, indem Melodien rückwärts gespielt werden. Im Fall von Picasso hatte Malevič den Eindruck, dies könnte ihn zum Lachen bringen. Er selbst hat in seiner Malerei für etwas anderes optiert.

Methode, Symptom, Ersatz

Das kleine Objekt meiner ersten Analyse ist ein Papierstreifen, 231 cm lang und 20,2 cm hoch. Als neun Mal gefaltetes Leporello ist er Teil des Katalogs des Sowjet-Pavillons der Internationalen Presse-Ausstellung *Pressa*, die 1928 in Köln stattgefunden hat. Zwischen Seite 16 und 17 unterbricht dieses als übermäßig langes und äußerst schwer zu bändigendes Bild den Gang des Lesens.¹¹ (Abb. 1) Die Montage aus Fotografien, Ziffern und Textstreifen, die sich dort, auf einer letztlich unmöglich zu überblickenden Länge, ausdehnt, um so das laterale Feld des Sehens zu sprengen, dokumentiert – dies ist sicherlich ihre primäre und offensichtliche Funktion – die Ausstattungs-gestaltung des Pavillons selbst, für die El' Lisickij am 28. Dezember 1927 den staatlichen Auftrag erhalten hatte.¹² Damit ist sie als Repräsentation sicherlich eine allein, was ihr Format betrifft, kleine Summe; eine in den zweidimensionalen Bildraum gefügte, dünne Kompression einer ursprünglich weit ausgreifenden Installation von zwanzig Stationen auf um die 1 000 Quadratmetern, die innerhalb von Lisickijs Œuvre, aber vor allem innerhalb der Geschichte der historischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt, einen eminenten Platz einnimmt. Die Montage, die wir als Zeugen und Rest dieser Ausstellung nehmen, tauscht also diesen Raum und seine Objekte, vermittelt durch die

< 10 Der Text mit dem Titel *Neue Kunst und imitierende Kunst* stammt aus dem Jahr 1928. Er ist Teil einer Serie von Artikeln, die, wohl auf Vorträgen basierend, in dem ukrainischen Journal *Nova Generatsia* veröffentlicht werden konnten. Das russische Original ist verloren gegangen. Eine englische Übersetzung der einstmaligen Übersetzung aus dem Russischen ist abgedruckt in: Malevich Essays, Vol. 2, 1971, S. 31–54; hier: S. 51. 11 Es gibt zwei Publikationen, die den sowjetischen Pavillon dokumentieren: Zum einen ist dies eine 16-seitige DIN A4-Broschüre. Sie wurde direkt zur Ausstellung gedruckt und ebenfalls von Lisickij gestaltet (*Pressa* 1928.2). Sie beinhaltet jedoch wenig visuelle Dokumentationen. Wir konzentrieren uns auf den Hauptkatalog, dessen Format nur halb so groß ist, der aber neben dem Leporello auch einen wesentlich umfangreicheren Textteil enthält. (*Ausst. Kat. Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken, Internationale Presse-Ausstellung Pressa, Köln 1928 (Pressa 1928.1)*). In den meisten Fällen, wenn in der Literatur vom Katalog des sowjetischen Pavillons der *Pressa* die Rede ist, ist dieser Hauptkatalog gemeint. 12 Igor' W. Rāzancevs Text, der sich wohl als einziger in der Literatur ausschließlich mit dem sowjetischen Pavillon beschäftigt hat, gibt zu diesen Umständen die relevanten Quellen an. Die 1925 gegründete Union für ausländische kulturelle Beziehungen, VOKS (*Vsesoiuznoe Obshchestvo Kul'turnoi Sviazi s zagranitsej*) wählt unter Vorsitz von Anatolij Lunačarskij, El' Lisickij und Isaak Rabinovič als Leiter. Rabinovič wird aus unklaren Gründen kurz darauf aber an keiner Stelle mehr genannt. Wie Rāzancevs 1982 in deutscher Übersetzung erschienener, aber bereits 1976 verfasster Text euphemistisch angibt, leistet die VOKS als *de facto* Propagandaministerium "auch während der ersten Zeit der Arbeit am UdSSR-Pavillon in Köln aktiv Unterstützung." (Igor' W. Rāzancev, El Lissitzky und die *Pressa* in Köln 1928, in: *Ausst. Kat. El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Fotograf, Halle: Staatliche Galerie Moritzburg; Leipzig: Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1982, S. 72*. Vgl. auch: ders., *Iskusstvo sovetskogo vystavočnogo ansamblija 1917–1970*, Moskau 1976, S. 34–48).

Technik der Fotografie, gegen die papierene Seite ein; den architektonischen Container gegen das Buch. Dieser Tausch – dies wird sich in ihrer Analyse zeigen – ist dabei, was die eigene formale Anlage der Montage und ihre Struktur betrifft, alles andere als akzidentiell. Er ist ihr nicht äußerlich, sondern führt direkt ins Zentrum ihres eigenen Selbstverständnisses. Dies sei als lose These vorausgeschickt. Betrachtet man diesen Tausch zwischen Realraum und einem Raum der Repräsentation auf Papier allein als Relation zwischen vormals präsentem Objekt und Darstellung – und lässt damit für einen Moment das Sujet der Montage außer Acht –, dann spielt die Montage für eine nachträgliche Untersuchung der Ausstellungsgestaltung sicherlich die Rolle eines Ersatzes. Sie kann nicht mehr sein als ein Stellvertreter, weil sie nicht mehr als die Schwundstufe einer Fülle anzeigen kann, auf die sie sich bezieht. Dies wäre zumindest der erste und zugleich schwerwiegendste Einwand, würde man sie als tatsächliche Möglichkeit eines Zugriffs auf die Ausstellung nehmen wollen, was ich tun möchte, um, über diesen Umweg, von ihr zu sprechen. Sie ist im Rahmen einer solchen Bezugnahme jedoch ein besonderes Objekt. Denn sie referiert nicht einfach auf einen Teil der Welt, ein Ereignis in ihr, oder die Natur. Als Kunstwerk referiert sie vielmehr auf ein weiteres Kunstwerk, was den methodischen Zugang zu ihr kompliziert.

Die Gründe, Lisickijs Montage einer ausgreifenden Analyse zu unterziehen, wie es hier vorgeschlagen wird, sind auf der einen Seite praktischer Natur. Weil die temporäre Gestaltung der Ausstellung nicht mehr existiert, muss notwendig auf Dokumentationen zurückgegriffen werden. Vor diesem Hintergrund eine von Lisickij selbst hergestellte Repräsentation gegenüber anderen Quellen vorzuziehen, kann dabei nicht heißen, sie als neutrale zu nutzen. Sie muss mindestens als eine Form von Interpretation gelten, die die Ausstellung nicht nur in Ausschnitten und medial vermittelt zeigt, sondern sie bereits in eminenten Weise auslegt und ihr damit einen Sinn unterstellt. Damit ist nicht nur ihr Gehalt gemeint, sondern auch die Sichtbarkeit der Ausstellung selbst, in ihrer Materialität und visuellen Präsenz. Die nachträgliche Montage zeigt sicherlich, wie die Ausstellung gesehen werden sollte, auch wenn sie, oder vielleicht gerade weil sie nicht so aussah. Sie als Zugang, anstatt ihr eigentliches Objekt, zu wählen, mag sich also einerseits als Problem ankündigen: Sie ist viel weniger als eine neutrale Dokumentation, wenn es darum gehen sollte, eine Rekonstruktion der Ausstellung zu unternehmen, wie sie gewesen ist. Andererseits umgeht man so die vielleicht nicht weniger große Schwierigkeit des Versuchs, eine mögliche Erfahrung rekonstruieren zu wollen. Die Montage ist also bereits eine auktoriale Auslegung, die sich über die eigene Sicht legen muss.

Im Fall des sowjetischen Pavillons bedeutet dieses Netz einer auktorialen Auslegung aber auch eine Rückversicherung. Warum und was ist damit gemeint? Ich muss, um dies erläutern zu können, weiter ausholen und die Rezeption des Pavillons durch die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und seine Bedeutung darin zumindest kurz skizzieren. Lisickijs *Pressa*-Pavillon hat in der kunsthistorischen Literatur die Funktion eines exemplarischen Symptoms angenommen. Er markiert dort ein zentrales Beispiel und kanonisches Werk innerhalb der Geschichtsschreibung der historischen Avantgarden. In nur formaler Hinsicht ist er darin signifikantes Objekt, mit dem eine künstlerische Produktion, die bislang vor allem zweidimensionale

Bildräume strukturiert hat, an ein Ende kommt, um schließlich den realen Raum selbst als Medium der Gestaltung zu beanspruchen.¹³ Dieser Übergang ist in Lisickijs Fall zugleich auch als einer charakterisierbar, mit dem das Feld der Kunst selbst verlassen wird, um ihre Produktion im Kontext einer kommerziellen Ausstellung auf einem Messegelände in den Dienst politischer Agitation zu stellen.¹⁴ Die kunsthistorische Valorisierung des Werks als Schlüsselmoment für eine Geschichte der historischen Avantgarden hat dabei nicht dazu geführt, dass es selbst einer genaueren Analyse unterzogen worden wäre, die über die Nennung bestimmter Fakten hinausgeht: die Bestimmung der einzelnen Künstler des 37-köpfigen Kollektivs,¹⁵ das Lisickijs Leitung unterstand, die Sammlung von Selbstaussagen in Bezug auf das Projekt sowie von Stimmen der zeitgenössischen Rezeption; oder, komplementär dazu, eine allgemeine Charakteristik der *Pressa*-Ausstellung im Feld der Ausstellungsgeschichte.¹⁶ Mir scheint dabei, dass diese doch auffällige Diskrepanz zwischen Valorisierung auf der einen und fehlender Analyse auf der anderen Seite über das Problem verfügbarer Quellen, einer problematischen Dokumentationslage und eben, der materiellen Abwesenheit des Werks hinausgeht – wenn wir es für den Moment überhaupt so nennen wollen. Denn ist eine solche Ausstellungsgestaltung im Auftrag eines Staates auf einem Messegelände tatsächlich ein Kunstwerk, wie es die modernistische Tradition verstanden hat?

Die in diesem Zusammenhang letztlich doch einzig genuine Interpretation des Pavillons trifft diesen neuralgischen Punkt präzise und nimmt damit eine singuläre Position innerhalb der Literatur ein. In Benjamin H. D. Buchlohs Essay *From Fatura to Factography* figuriert Lisickijs Design als zentrales Scharnier. Denn mit ihm schlägt, laut Buchloh, die avantgardistische Konzeption der Fotomontage, wie sie sich einerseits im Umfeld des russischen Konstruktivismus und andererseits ausgehend vom europäischen Dadaismus nach dem Ersten Weltkrieg entwickelt hat, in ein Propagandamittel um. Damit steht Lisickijs Werk für einen Paradigmenwechsel

13 Lisickijs *Demonstrationsräume*, die seiner Gestaltung des *Pressa*-Pavillons vorhergehen, gelten meist als wichtige Ursprünge in vielen Geschichten der Installationskunst. (Siehe dazu exemplarisch: Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge Massachusetts 2001, S. xxxiii). **14** Ich werde auf dieses Argument, das vor allem Benjamin Buchloh luzide ausgearbeitet hat, zurückkommen. (Vgl. Buchloh 1984). **15** Für eine Angabe der Namen der 37 Teilnehmer siehe: Lissitzky-Küppers 1967, S. 81, Anm. 65. Die Mitglieder des Arbeitsausschusses sind zu finden in: *Pressa* 1928.1, S. 302–307. Mit Ausnahme von Jeremy Aynsley, der ohne weitere Angaben dazu ein „38-member collective of creators who produced most of the display material“ angibt (Jeremy Aynsley, *Pressa*, Cologne, 1928. Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period, in: *Design Issues*, Vol. 10, Nr. 3 (Herbst 1994), S. 71), werden ansonsten in der Literatur, den zuvor genannten Quellen folgend, 37 Mitglieder angegeben. **16** Tatsächlich ist die Literatur zu diesem einen Werk, vergleicht man die ansonsten überbordende Textmenge zu seinem Œuvre insgesamt, mager: (Răzancev 1976) 1982, S. 72. Die übrigen Texte behandeln es nur als eines unter vielen: Aynsley 1994; Margarita Tupitsyn, *Zurück nach Moskau*, in: *Ausst. Kat. El lissitzky. Jenseits der Abstraktion, Fotografie, Design, Kooperation*, Hannover: Sprengel Museum, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Porto: Fundação de Serralves, München 1999, S. 25–51; Ulrich Pohlmann, *El lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propagandaschauen 1932–1937*, ebd., S. 51–64; Buchloh 1984. Lisickijs Gestaltung wurde 2008 in Dokumentationen Teil einer Ausstellung, deren Katalog aber nur den hier bereits zitierten Text wiederabgedruckt hat (*Ausst. Kat. Public Photographic Spaces, Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928–1955*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); Lissabon: Museu Coleção Berardo, Barcelona 2008). Zu einem Versuch, die *Pressa* vor dem Kontext von Lisickijs Engagement in der Künstlergruppe Oktjabr' zu lesen: Vgl. Juan Ledezma, *Objects of a Visual Politics: Montage and the Refigurations of Collective Vision in Early Stalinist Russia, (1927–1932)*, Diss. (masch.) Columbia University 2009, S. 272–299. Die *Pressa* selbst hat kürzlich eine umfassende Betrachtung aus jüdischer Perspektive erfahren: Susanne Marten-Finnis, Michael Nagel (Hrsg.), *Die Pressa – Internationale Presseausstellung in Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus* (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 65, 66), Bremen 2012.

innerhalb der künstlerischen Produktion des 20. Jahrhunderts. Dieser ereignet sich innerhalb der russischen Avantgarde am Ende der 1920er Jahre, und er wird von Buchloh folgendermaßen charakterisiert: „they were participating in a final transformation of the modernist vanguard aesthetic, as they irrevocably changed those conditions of art production and reception.“¹⁷ Kurz darauf bestimmt Buchloh diese Transformation, offensichtlich in Anlehnung an Thomas Kuhns Begriff, als „paradigm-change“, der sich, die Bestimmung zeigt sich zu Anfang hier schwankend, zuerst innerhalb des Modernismus ereignet: „this paradigm-change within modernism.“¹⁸ Im Weiteren wird diese Bestimmung modifiziert und signifikant verschoben. Denn der Wechsel wird dann vor allem als einer bestimmt, der den Modernismus nicht nur an seine Grenzen bringt, sondern eigentlich beendet: „Why did the Soviet Avant-garde [...] apparently abandon the paradigm of modernism upon which its practice had been based? What paradigmatic changes occurred at that time, and which paradigm formation replaced the previous one?“¹⁹

Der Text und damit die dort formulierte Einschätzung der Ausstellung oszilliert also offensichtlich an seinem alles entscheidenden Punkt. Was zu Beginn noch als Transformation des Modernismus selbst ausgegeben wird, weicht im weiteren Verlauf einer Charakterisierung, die diese Transformation als Ende des Modernismus im Ganzen bestimmt.²⁰ Damit würde der dem Essay den Titel gebende Übergang – *From Faktura to Factography* – etwas, das den Abschluss des Modernismus bezeichnen würde. Es kommt mir im Folgenden nicht darauf an, Buchlohs Charakterisierung von Lisickijs Pavillon in der Hinsicht infrage zu stellen, die ihn als Teil einer faktografischen Produktion liest. Lisickijs Werk ist für solche Einordnungen notorisch schwer zu handhaben und vieles spricht sicherlich gegen eine solche einfache Identifikation: Lisickij war weder als Fotograf noch als Schriftsteller explizites Mitglied dieser Bewegung, noch hat er in ihren Organen veröffentlicht. Viel entscheidender und unabhängig davon ist Buchlohs sich selbst widersprechende Beobachtung eines Endes des modernistischen Paradigmas, ein Ende, das er im Verlauf

17 Buchloh 1984, S. 82. **18** Ebd., S. 84; Kuhn meint, dass ein Paradigmenwechsel innerhalb der Wissenschaftsgeschichte die Bedingungen und Voraussetzungen von Begriffsbildungen so weit verändert, dass diese Begriffe, findet eine wissenschaftliche Revolution statt, unvermittelbar miteinander sind. Das heißt, sie können nicht Teil eines Diskurses sein. (Vgl. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), 5. Auflage, Chicago 1996). Es wäre für Buchlohs Argumentation entscheidend, zu bestimmen, ob er Kuhns Begriff so weit übernehmen möchte, wenn er sie auf die künstlerische Produktion überträgt, oder ob er ihn vielmehr allein in einem losen und eben umgangssprachlichen Sinn verwendet. Die doch starke Formulierung von ihm, nämlich, dass sich Bedingungen künstlerischer Produktion unwiderruflich verändert hätten, weist eher auf erstere Möglichkeit hin. **19** Buchloh 1984, S. 85. **20** Die Verschiebung in Buchlohs Text ereignet sich also dort, wo er zuerst einen „paradigm-change within modernism“ konstatiert, um darauffolgend zu einer Bestimmung des Modernismus selbst als Paradigma, das im Weiteren aufgegeben wird, überzugehen. Es bieten sich sicherlich unterschiedliche Blickwinkel an, diese Verschiebung zu lesen. Selbst wenn man sie als Unachtsamkeit des Autors auslegen mag, scheint sie deshalb nicht weniger signifikant. Sie verweist auf eine tatsächliche Unsicherheit bezüglich des Phänomens, das an die Grenzen dessen geht, was sich, nicht nur für den Modernismus, sondern für den Diskurs der Kunstgeschichte überhaupt, als mögliches Objekt der Analyse konstituieren kann: Ist die Ausstellungsgestaltung als Kunstwerk Objekt der Kunstgeschichte oder einfach als Propaganda ein Artefakt, das eher einer kulturgeschichtlichen oder eben einfach historischen Untersuchung politischer Repräsentation angemessen ist? In Buchlohs Analyse steht an dieser Schwelle die Faktografie, die einerseits als genuin modernistisches Projekt wahrgenommen wird, wie sie zugleich dessen Ende markiert. Weil mir Buchlohs Text am Ende doch fast nichts zum faktografischen Projekt zu sagen scheint – er fokussiert dafür zu schnell auf Lisickijs Werk – und weil mir vor allem dessen Werk selbst nur schwer darin einzugliedern ist, umgehe ich diese spezifische Frage im Ganzen. Sie bleibt für eine Untersuchung der sowjetischen Faktografie weiter zu beantworten, die ich selbst an dieser Stelle nicht leisten möchte. Ich verweise auf die eminenten, kürzlich veröffentlichten Arbeiten zu diesem Thema: vgl. exemplarisch: Devin Fore, *Introduction; The Operative Word*, in: *October* 118: *Soviet Factography. A Special Issue* (Herbst 2006), S. 3–11; 95–131.

des Textes eben exemplarisch mit dem *Pressa-Pavillon* identifiziert. Er ist somit genuin exemplarisch, weil er sowohl als Teil des modernistischen Paradigmas wie als dessen Außenseite gelesen werden kann. Auch wenn in Buchlohs Text nicht expliziert, scheint mir dieser Widerspruch den Kern seiner Analyse auszumachen, die letztlich die Beantwortung der eingangs gestellten zentralen Frage – „What paradigmatic changes occurred at that time, and which paradigm formation replaced the previous one?“²¹ – umgeht, um sie am Ende ganz aus den Augen zu verlieren. So gibt der Text zum Beispiel keinen Namen für ein solch neues Paradigma an. Falls sich tatsächlich ein solcher Wechsel ereignet hätte, folgten wir Kuhns Bestimmung dieses Begriffs, so müsste die diskursive Auslegung jeder darauffolgenden Kunst – und damit ihre Signifikanz – fundamental differieren. Tatsächlich ist zu bezweifeln, dass ein solcher Wechsel mit all seinen Konsequenzen stattgefunden hat, der eine Sicht auf die Kunst vor ihm nur noch mit größter komparatistischer Mühe und diskursanalytischer Rekonstruktionsarbeit ermöglichen würde; einer Kunst, die uns nun als völlig fremd, unverständlich und wahrscheinlich wertlos erscheinen müsste. Mir scheint vielmehr das Gegenteil der Fall zu sein: Es ist gerade der Versuch, dieses Paradigma zu ersetzen und zu beenden, ein Versuch, für den Lisickijs Ausstellungsgestaltung steht, der für uns heute schwer lesbar geworden ist. Er ist für uns vor allem schwer zu bewerten, weil uns die Parameter und Kategorien einer solchen Produktion nicht – oder nicht mehr – ohne Weiteres geläufig sind. Sie ist nicht Teil eines neuen Paradigmas, das die Kunst bis heute bestimmt, sondern sie befindet sich an den Grenzen unseres eigenen Diskurses, der, wenn auch in verschlungener Weise, immer noch der Diskurs des Modernismus ist.

In dieser Hinsicht zumindest entspricht Buchlohs Analyse T. J. Clarks elliptischer und opaker Bemerkung, die er in einem Buch formuliert, das dem Abschied vom Modernismus im Ganzen gewidmet ist. Dort meint Clark, in einem Kapitel zu Lisickijs und Malevičs künstlerischer Produktion in Vitebsk um 1920 in Voraussicht auf alles danach Kommende abschließend, Lisickijs *Pressa-Pavillon* sei „the finest of all modernist installations.“²² Diese starke Valorisierung des Werks, die Clark nicht nur in Bezug auf Lisickij Œuvre vornimmt, sondern die er auf die Geschichte des Modernismus insgesamt ausdehnt, ein Werk, das er innerhalb dieser Geschichte sogar Schwitters *Merzbau* und Duchamps *État donnés* vorzieht, zeigt sich bei genauerer Lektüre, als gespalten. Sicherlich weist die Betonung des Begriffs der Installation darauf hin. Denn er steht im kunstkritischen Diskurs selbst für eine prekäre Grenze modernistischer Selbstreflexion, weil durch die in ihr stattfindende Vermischung der Künste ein Rückbezug auf die für jede Kunst je eigene Materialität und damit ein Rückbezug auf ihren je eigenen historischen Stand tendenziell unmöglich wird.²³ Clark expliziert diese Tendenz in Lisickijs Pavillon, wenn er ihn als satirisches Projekt

21 Buchloh 1984, S. 85. **22** Hier der weitere Kontext des Zitats: „the finest of all modernist installations in my view long after the Merzbau and État donnés are forgotten.“ (T. J. Clark, Farewell to an Idea. Episodes from a history of Modernism, New Haven 2001, S. 283). **23** Dafür steht zumindest Rosalind Krauss' kanonisch gewordene Kritik der Installation. Sie charakterisiert das Phänomen der Installationskunst, wie sie es ab den 1970er Jahren beobachtet, als Spiegel der Nivellierung der Künste unter dem Gesetz des Tauscherts: „the international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital.“ (Rosalind Krauss, A Voyage on the North Sea. Art in The Age of the Post-Medium Condition, London 1999, S. 56).

einer Vereinigung der Künste durch die Architektur beschreibt: „it is a kind of satire on architecture – certainly on the dream [...] of architecture as a reunification of the arts.“²⁴ Um dabei der Gefahr zu begegnen, die sich mit den davon nur erhaltenen dokumentarischen Fotografien stellt, die das Projekt in separate Tableaus auftrennen und damit entstellen – „of course the surviving photographs of the exhibit inevitably split it up into separate tableaux“²⁵ –, setzt Clark die einführende Vorstellung als methodisches Gegengift ein: „But surely the space must always have seemed madly overstuffed and heterogenous. [...] The tone was shrill. [...] It was far more a Mad Hatter’s Tea Party than anything Schwitters ever did. Given the subject matter [...] the edge of absurdity seems appropriate.“²⁶ Die schrille Heterogenität spiegelt sich in der in der Ausstellung statthabenden Expansion künstlerischer Materialien wieder, die zwischen Theatereffekt und schierem Fetischismus schwanken. Hier zumindest, was Râzancev dazu versammelt hat, um einen groben Eindruck geben zu können, den die fotografischen Dokumentationen eher verwehren: „glänzendes Metall (Stahl, Kupfer, Messing), Glas von guter Qualität, große Bögen farbigen Zelluloids, spezielles Buntpapier („Oswald Buntpapier“), hervorragende Farben (darunter auch Emaille), Elektromotoren und eine breite Auswahl an Glühlampen und Beleuchtungskörpern.“²⁷ Clarks Einschätzung ist dabei unauflöslich mit dem Risiko verbunden, das Lisickij eingeht, wenn er das Vokabular der abstrakten Malerei in die Untiefen einer bedingungslosen Propaganda abtauchen lässt.²⁸ In Rückbezug auf eine als öffentliche Stellwand ausgelegte Malerei, die Lisickij um 1919 in Vitebsk platziert hatte, sieht Clark die *Pressa* explizit als deren *Inkarnation*.²⁹ Clark schreckt deshalb nicht davor zurück, sogar die Qualität von Lisickijs künstlerischer Produktion an ihr bolschewistisches Engagement zu binden: „the better a Bolshevik El Lisickij was, the better his art.“³⁰ Dieses Abtauchen ist also die eigentliche Bewegung, mit der die Grenzen der Künste sich auflösen; ihre Auflösung ist nie einfach als formale Expansion misszuverstehen. Vielleicht ist der Begriff der Installation wie ihn Clark hier in Bezug auf Lisickijs *Pressa*-Pavillon einführt nicht nur deshalb in Anführungszeichen gesetzt, weil er in einem problematischen Verhältnis zu dem steht, was den Modernismus auszeichnen mag. Er ist es wohl auch, weil er als Begriff einer anderen historischen Zeit entstammt, nämlich den 1970er und 80er Jahren. Er bringt damit eine retrospektive Verzeichnung mit sich. Clarks zweite, sehr ähnliche Charakterisierung des Projekts im Text spiegelt dieses Problem, wenn sie die Gattung der Installation durch die des Gesamtkunstwerks ersetzt, um den Vergleichspunkt für Lisickijs Werk nicht aus der Zukunft, sondern eben aus der Vergangenheit zu holen: „the greatest of all modernist Gesamtkunstwerks his *Pressa* exhibit of 1928.“³¹

24 Clark 2001, S. 283. **25** Ebd. **26** Ebd. **27** Râzancev (1976) 1982, S. 79. In der Fußnote 20, S. 81, gibt der Autor neben Hinweisen aus verstreuten Beschreibungen und einem Gespräch mit Naumova den Fonds 5283, Registrande 11, Faszikel 35, Blatt 256, 28. Dezember 1927 des Zentralen Staatsarchivs der Oktoberrevolution Moskau an. Das hier gegebene Datum ist eigentlich das Datum der Ernennung Lisickijs als künstlerischer Leiter, weshalb etwaigen Materialangaben hier vielleicht mit Vorsicht zu begegnen ist. **28** Viel mehr als Buchloh erkennt Clark den auch für die *Pressa* geltenden Einfluss Malevičs, auch wenn dieser nur noch schwer an stilistischen Merkmalen (oder gar Techniken) abzulesen ist: „*Pressa* is haunted by Malevič’s ghost.“ (Clark 2001, S. 283). **29** Die *Pressa* wäre das „Propaganda Board generalized and incarnate.“ Die Inkarnation meint dabei nicht allein die dreidimensionale Auffaltung der Malerei, sondern auch die Durchsetzung eines Kollapses des Systems der Repräsentation, wie sie Clark in der Stellwand durch die Verwebung abstrakter Form mit Text im Zeichen einer sinnlich effektiven Adressierung der Betrachter am Werk sieht. (Ebd., S. 250). **30** Ebd., S. 283. **31** Ebd., S. 250.

Installation und Gesamtkunstwerk markieren so die Enden dessen, was mit dem modernistischen Projekt untrennbar verbunden ist: eine Selbstreflexion der Kunst als je spezifischer Kunstform, weil sich mit ihnen die Möglichkeit einer allumfassenden Fusion der Künste in einer einzigen abzeichnet.³² Die Installation der 1970er und 80er Jahre und das Gesamtkunstwerk des späten 19. Jahrhunderts rahmen so auch den Modernismus als eine historische Zeitspanne. Im Unterschied zu Buchloh, der einen Paradigmenwechsel veranschlagt, sind diese Enden aber in Clarks Sicht gerade nicht vom Modernismus zu trennen. Er partizipiert vielmehr fundamental an diesem Widerspruch, der beides zugleich artikuliert: Selbstreflexion der Form und Auflösung derselben, zugunsten eines unmittelbaren, letztlich sinnlichen Effekts. Auch wenn Buchloh den katastrophalen Verlauf dieser Transformation der Kunst in den totalitären Kulturpolitiken Stalins und Hitlers klar aufzeigt, so ist es für ihn nie ausgeschlossen, dass diese Transformation selbst die richtige ist. Dagegen scheint Clarks Einschätzung von Lisickijs *Pressa-Pavillon* ambivalenter auszufallen. Er bringt etwas zum Vorschein, das nicht am Rand oder sogar außerhalb des modernistischen Paradigmas liegt, sondern als gefährlicher Teil von ihm nicht abzulösen ist. Er markiert deshalb in Clarks Kunstgeschichte nicht einen richtigen Versuch – eine politisch emanzipatorische Form künstlerischer Produktion, die die Grenzen der Kunstinstitution durchbricht –, der am Ende durch Totalitarismus torpediert würde; dies trifft für Buchlohs Schema zu, diesen Punkt sollte man nicht übersehen. Was dieser als Paradigmenwechsel beschreibt, auch wenn er zu einer problematischen Indienstnahme der Kunst führen wird, ist notwendig politisch und historisch opportun. Sein Schema für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts bleibt damit auf eine Einlösung eines legitimen Endes des Modernismus bezogen, das noch aussteht. In Clarks Charakterisierung, so knapp sie auch ausfällt, ist Lisickijs Werk figural dagegen eine Konturierung der avantgardistischen Aufgabe der Kunst selbst – ihrer Zerstörung im Zeichen des Kollektivs, des Kommunismus oder eben des Bolschewismus –, die zugleich einlöst, wovon sie in all ihren modernistischen Strategien träumt: durch Farbe und Form die Welt direkt zu gestalten. Dieser Drang – wie auch immer phantasmatisch seine Durchsetzung am Ende ausfallen mag – ist für Clark genuiner Teil des modernistischen Projekts.

Der von ihm proklamierte Abschied, der dem Buch den Titel gibt – *Farewell to an Idea* – ist deshalb nicht nur ein melancholischer Abschied im Zeichen einer aktuellen Unmöglichkeit des Modernismus; oder eben der Unmöglichkeit seiner historischen Aufhebung, wie in Buchlohs Kunstgeschichte. Denn wenn für Letzteren der Modernismus kontinuieriert, dann immer auch als traurige Form des Ersatzes seines eigentlichen Endes. Clarks Abschied ist in Differenz dazu auch ein Abschied von einem Projekt, das als problematisch, gefährlich und aus Sicht der Gegenwart untragbar geworden ist. Die Charakterisierungen von Lisickijs Ausstellungsgestaltung

32 Die schärfsten und forciertesten Charakterisierungen des Gesamtkunstwerks gehen sicherlich auf Adornos und Horkheimers Abschnitt zur *Kulturindustrie* in ihrer *Dialektik der Aufklärung* zurück, in dem sie letztlich das Fernsehen als dessen eigentliche Realisation begreifen. Ich werde auf diese für unser Objekt nicht unrelevante Bestimmung gegen Ende der Untersuchung ausführlicher zurückkommen. (Vgl. Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (1944), Frankfurt am Main 2002, S. 132).

als „schrill“ und „absurd“ stehen dafür ein, wie Clarks Bindung der künstlerischen Qualität an ihr bolschewistisches Engagement. Dass sich beides nicht ausschließt, obwohl Clark zum Zeitpunkt der Niederschrift offensichtlich kein bekennender Bolschewik ist,³³ offenbart eine Distanz zum Modernismus, die sich nicht allein durch die Schwere der Melancholie aufbaut, die den Autor von diesem trennt. Seine Einschätzung des *Pressa*-Pavillons ist also gleichzeitig von einer sich weitenden Distanz getragen. Es ist aber hier gerade nicht das Kunstwerk selbst, das an den diskursiven Grenzen des Modernismus rührt, sondern der Kunsthistoriker, dessen historischer Abstand zu ihm nicht nur temporal gemessen werden darf. Der Abstand markiert ein Fremdwerden des Modernismus, an dessen Schwelle sich Clark als Schreiber situiert.³⁴

Bis auf Clarks kurze Rekonstruktionen eines möglichen Eindrucks, dem die hier zitierten historischen Wertungen folgen, nimmt er keine weitere Analyse vor. Buchloh versucht eine zumindest kurze, die ich vorab rekonstruieren möchte. Sie fokussiert dabei auf das, sicherlich zu Recht von ihm so gesehene, in der Ausstellung zentrale Werk: Eine in Zusammenarbeit mit Sergej Sen'kin konzipierte Montage – die sich, laut Lisickijs eigenen Angaben, auf einer Länge von 23,5 und einer Höhe von 3,8 m in der Ausstellung erstreckt hat,³⁵ und die in der Broschüre und im Katalog nicht, wie meist angegeben, unter der Bezeichnung *Foto-Fresco*, sondern als *Photo-Fries* respektive *Photographischer Fries* firmiert (**Abb. 2**).³⁶ Buchlohs Konzentration auf ein einziges Werk begegnet damit dem Problem, dass es sich bei der Ausstellung nicht um ein Objekt handelt, sondern um eine räumliche Konstellation, die aus unterschiedlichen Objekten, Schautafeln, Graphen, Skulpturen, Bildern unterschiedlichster Art, Informationsständen und einfach Materialsammlungen besteht; eine Konstellation, die noch dazu nicht mehr betreten werden kann, und die darüber hinaus – Lisickij mag als künstlerischer Leiter designiert sein –, betrachtet man ihre

33 Diese politischen Wendungen Clarks, die ihn von solch radikalen Überzeugungen abbringen, haben sich im Verlauf seiner Karriere verschärft. (Vgl. T. J. Clark, *For a Left with no Future*, in: *New Left Review*, Nr. 74 (März-April 2012), S. 53–75). **34** Dies ist der experimentelle Ausgangspunkt des gesamten Buches, das Artefakte des Modernismus nach einer gedachten Auslöschung aller möglichen kontextuellen Informationen, post-katastrophisch, zu lesen gedenkt. (Vgl. Clark 2001, S. 1). Es lässt sich leicht einsehen, dass die Differenz der Interpretationen zwischen Clark und Buchloh letztlich von unterschiedlichen Auffassungen darüber herrührt, was unter „Modernismus“ verstanden werden sollte. Für Buchloh scheint „Modernismus“ eine Fokussierung auf eine Art materieller Selbstreflexion der Künste notwendig zu sein. Clark setzt diese nicht voraus, weshalb deren Aufgabe zugunsten anderer Publikumsbeziehungen oder einer expliziteren und effektiveren Politisierung auch nicht als dessen Ende verstanden werden muss. Für Clark stellt die *Pressa* eine Extremform des Modernismus dar, die, vielleicht im Gegensatz zu anderen Aspekten des Modernismus, für die Gegenwart nicht mehr verfügbar ist. Genauso wie sich Buchloh unsicher zu sein scheint, ob mit Lisickij tatsächlich ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, mit dem sich der Modernismus (für welchen Zeitraum auch immer) beendet, genauso wenig scharf scheint Clarks „Abschied“ vom Modernismus gemeint, weil er an anderer Stelle dennoch für seine Fortsetzung plädiert. Clark optiert zum Beispiel in einem Text zur zeitgenössischen Kunst klar für eine Kontinuierung des Modernismus, auch wenn er nicht weiß, wie dies zu tun sei (T. J. Clark, *Modernism, Postmodernism, and Steam*, in: *October* (Frühjahr 2002), S. 154–174). **35** Dies sind die Angaben in *Pressa* 1928.1, Seite 3. Im Katalog dazu sind sie offensichtlich falsch mit „3,40 x 3,80 m“ angegeben (*Pressa* 1928.2, S. 26). Dort ist das Werk so charakterisiert: „Die Erziehung der Massen ist die Hauptaufgabe der Presse in der Übergangszeit vom Kapitalismus zum Kommunismus – wurde zum Inhalt dieser Darstellung gemacht.“ Ob dies nun der Titel der Montage ist, mag dahingestellt sein. Oft wird er so oder in Teilen verwendet. (Ebd.). **36** Ebd., S. 26; *Pressa* 1928.2, S. 3. Buchloh gibt ohne weitere Angaben dazu an, dass Sen'kins die Arbeit auf der *Pressa* als „Photofresco“ bezeichnet hätte (Buchloh 1984, S. 104.) Die einzige mir bekannte Äußerung Sen'kins dazu entstammt einem Archivblatt, auf dem er es in einer bitteren Forderung als „mein Photo-Fries“ bezeichnet. (Diese ist wiederabgedruckt in: Lissitzky 1999, S. 194). Der Gebrauch *Foto-Fresco*, dem ich hier, um allzu große Verwirrung zu vermeiden, mittrage, ist sicherlich dadurch gerechtfertigt, beachtet man die Verwendung des Begriffs in Bezug auf den Entwurf für einen Sportclub aus dem Jahr 1925, den er mit *Foto-freska* betitelt, sowie die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Gattung des Freskos in seinen Schriften. Ich werde darauf zurückkommen.

einzelnen Stationen, verschiedenen Autoren zugeschrieben werden muss. Auch wenn dieses vielleicht monumentale, aber singuläre Bild in Buchlohs Essay nicht in seiner innerbildlichen Struktur untersucht wird, wird es dort als genuin neue Werkform konturiert, die seine historische Eminenz und damit die der Ausstellungsgestaltung insgesamt belegen soll.

Buchloh schreibt in Bezug auf die Montage: „While the scale and size of the photomontage – it was installed on the wall at a considerable height – aligned the work with a tradition of architectural decoration and mural painting, the sequencing of the images and their emphatic dependence on camera technology and movement related the work to the experience of cinematic viewing, such as that of the newsreel.“³⁷ Die Konzentration auf dieses eine Werk stellt die Ausstellung insgesamt in eine Geschichte der Fotomontage zurück, die Buchloh an das Konzept der *Faktura* bindet, wie es sich um 1921 innerhalb der Diskussionen der konstruktivistischen Arbeitsgruppe folgenreich neu ausgerichtet hat.³⁸ Das Foto-Fresko der *Pressa* nimmt hier eine für die Geschichte der Fotomontage insgesamt zentrale Rolle ein. Für Buchloh ist es in der Lage, eine ihrer essentiellen Limitationen zu eliminieren.³⁹ Um welche handelt es sich hier? Er situiert die Experimente der russischen Avantgarden nach 1917 im Ganzen innerhalb eines Prozesses, den er als *Krise* auslegt, und er spezifiziert diese als „crisis of audience-relationships“.⁴⁰ Während die modernistischen Experimente zwar auf der einen Seite die Grammatik der Repräsentation neu ausgerichtet haben oder sogar, wie Buchloh in Bezug auf Lisickijs *Kabinett der Abstrakten* (1926), schreibt, „a revolution of the perceptual apparatus“⁴¹ initiieren konnten, blieben die Bedingungen der Institutionen, in denen die Kunst gezeigt wird, und damit vor allem die Distribution der Kunstwerke, intakt: Dieselben Klassen sehen Artefakte, vermittelt durch einen gleichbleibenden Diskurs – nämlich den der Ästhetik – im Rahmen von Kunstaustellungen. In diesem Zusammenhang nimmt die Formation der Fotomontage eine erste Kehrtwende vor, weil sie den opaken und letztlich stummen Elitismus der Abstraktion hinter sich lässt, auf den die Experimente der Avantgarden als Extrem zugelaufen sind. Die Fotomontage kann einen neuen Modus der Adressierung von vielen durch eine Wiedereinführung einer Form mimetischer Repräsentation erreichen, der der Abstraktion verschlossen war. Die Indexikalität der Fotografie ist hier der prekäre Übergang, der abstrakte Formexperimente des frühen Konstruktivismus, die allein als Spuren ihres Herstellungsprozesses lesbar wurden, wie Rodčenkos *Hängende Konstruktionen* (um 1921), auf eine Dimension protofotografischer Aufzeichnung öffnet. In Rodčenkos Fall erledigt dies die metallisch glänzende Oberfläche der Konstruktionen, die visuelle Phänomene ihres Umraums spiegelnd registrieren und deren materielle Formen selbst Schatten in ihn zurückwerfen. Auf lange Sicht gesehen, öffnet diese Einfügung des

37 Buchloh 1984, S. 106. **38** Vgl. Ebd., S. 88–91. Für eine detaillierte Analyse des Begriffs der Faktura, wie er sich innerhalb der konstruktivistischen Arbeitsgruppe neu konturiert, siehe: Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley 2005, S. 21–60; dies., *Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde in: RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, Nr. 36 (Herbst 1999), S. 32–59. **39** Der andere Künstler, der dies auf anderem Weg erreicht, ist für Buchloh John Heartfield: „While (with the exception of the work of John Heartfield) most western European photomontage remains on the level of the unique, fabricated image [...] the Soviet avant-garde seem rather rapidly to have shifted away from a reenactment of that historical paradox.“ (Buchloh 1984, S. 99). **40** Ebd., S. 94. **41** Ebd., S. 93.

Fotografischen in abstrakte Materialeexperimente die von aller Mimesis bereinigten Flächen des Modernismus damit wieder auf die Figuration und so die Darstellung von Welt selbst.⁴²

Die Möglichkeiten figuraler Repräsentation, die durch die Fotografie und die Fotomontage im Besonderen in die avantgardistische Produktion zurückfließen, könnten also, folgt man Buchlohs retrospektiver Argumentation, früh diagnostiziert werden. Und sie könnten zumindest strukturell diese Produktion aus ihrem Ausschluss von einer breiten Massenrezeption befreien, weil durch sie Formen unmittelbaren Erkennens und universeller Lesbarkeit zurückkehren, die zugleich – dies unterscheidet sie von der Abstraktion – Affekte und Reaktionen in sich tragen können, die zu erreichen zuvor nur schwer möglich sind. Die Abstraktion hat sich, wo sie den direktesten Weg sinnlicher Affektion anstrebt, zugleich als zu leer, weil zu tautologisch gezeigt, als dass sie als Mittel politischer Emanzipation wirklich taugen konnte. Ihre inhaltliche Leere und ihre materielle Redundanz lassen ihre vermeintliche Universalität in exklusive Esoterik umschlagen. Exemplarisch für diese Limitierung der Avantgarden durch die Sprache der Abstraktion sind in Bezug auf das von ihnen erträumte Publikum nach der Oktoberrevolution sicherlich auch Malevičs und eben Lisickijs suprematistische Gestaltung von Plakaten und öffentlichen Plätzen um 1921 in Vitebsk zu nennen.⁴³

Nun scheinen diese politischen Möglichkeiten einer Rückkehr der Figuration mit Hilfe der Fotografie in den frühen Fotomontagen der 1910er Jahre aber noch aus anderen Gründen blockiert, und zwar, weil ihre Distribution als singuläres Original in den Institutionen der Kunst in den meisten Fällen vorerst bestehen bleibt. Die Aufgabe der Avantgarde kann deshalb am Ende der 1920er Jahre nicht mehr allein darin bestehen, formale Experimente weiter voranzutreiben. Sie muss notwendig auch darin liegen, neue Formen der Publikumsadressierung zu finden:

„It had become clear that the new society following the socialist revolution [...] required systems of representation/production/distribution which would recognize the collective participation in the actual process of production of social wealth, systems which, like architecture in the past or cinema in the present, had established conditions of simultaneous collective reception. [...] Entirely new forms of audience address and distribution had to be considered.“⁴⁴

42 Rodčenkos Strukturen schließen zwar repräsentationale Strukturen aus sich aus, um so allein als deduktive Ergebnisse ihres Produktionsprozesses gelesen werden zu können. Andererseits besitzen sie, durch ihre Bemalung mit lichtreflektierender, metallisch glänzender Farbe – offenbar ein Ersatz für die fehlende Möglichkeit, die in Holz ausgeführten Konstruktionen in Metall zu schneiden – protofotografische Qualitäten. Sie falten also nicht nur das plane Tableau der Malerei in den Raum auf – durch gesägte Schnitte. Sie registrieren eben diesen Raum gleichzeitig auf ihren Oberflächen, um im Gegenzug bewegte Schatten in ihn zurückzuwerfen. Der Übergang in den Realraum, jenseits der Malerei, ist hier also zugleich ein Raum, der durch die Fotografie strukturiert ist, um sich so, *in nuce*, für neue Formen der Repräsentation zu öffnen, mit denen er verschmilzt. Diese Punkte, die ich an dieser Stelle vielleicht breiter entfalte, als sie im Text selbst angelegt sind, scheinen mir elliptisch im Folgenden gefasst: „To emphasize spatial and perceptual contiguity by mirror reflection – as hinted in Rothenko’s project for construction whose reflective surfaces would mirror their surroundings – means, once again, to reduce the process of representation to purely indexical signs: matter seemingly generates its own representation without mediation (the old positivist dream, as it was, of course, that of the early photographers.)“ Während Rodčenko also einerseits „once again indexical signs“ produziert, tragen sie im Kern die Rückkehr der Repräsentation in sich, vermittelt durch einen Zeichencharakter, der die bloße Materialität aus ihrer tautologischen Struktur heraushebt. Letztlich ist damit aber, wenn auch dies nur in Retrospekt lesbar werden kann, in solcher Frühform des Konstruktivismus ihr Ende insoweit eingezeichnet, weil eine bildhafte Zeichenstruktur von Anfang an in sie eingelassen ist. (Buchloh 1984, S. 90). **43** Siehe dazu im Besonderen: Shatskikh 2007, S. 57–68. **44** Buchloh 1984, S. 94.

Genau dies tut Lisickij, wenn auch in diesem Fall außerhalb Russlands: „Lisickij’s exhibition design does overcome the traditional limitations of the avant-garde practice of photomontage and reconstitutes it within the necessary conditions of simultaneous collective reception that were given in the cinema and in architecture.“⁴⁵

Buchloh stellt also eine Publikumsbeziehung als Ideal an den Horizont der historischen Entwicklung und er spezifiziert sie als *simultane, kollektive Rezeption*. Es geht also nicht allein um das Erreichen einer großen Zahl oder die Generierung spezifischer Affekte, Einsichten oder Meinungen – von solchen spricht Buchloh an keiner Stelle. Die Massen sollen allein so versammelt werden, um im selben Moment das Gleiche zu sehen. Das Ideal der transformierten Beziehung zum Publikum ist also vorerst rein formal bestimmt. Die exemplarische Herausnahme des Foto-Freskos aus Lisickijs Ausstellungsgestaltung bestimmt dieses als eine Werkform, die diesem entsprechen kann. Und zwar erreicht die Montage dies – und das ist der zweite Aspekt der Argumentation – durch die Ausrichtung der Fotomontage als neu etablierter Form an bereits kodifizierten Medien, die eine solche Rezeption zu diesem Zeitpunkt bereits ermöglichen oder seit langem ermöglicht haben: die Architektur und das Kino.

Tatsächlich bieten diese beiden Medien bereits genau solche Möglichkeit der Versammlung. Sie ist also nicht notwendig, wie es das Beispiel der Architektur zeigt, an technische Neuerung gebunden. Ein Unterschied zwischen den beiden Medien besteht darin, dass das ältere der beiden Versammlung an einem einzigen Ort erreicht, während das Kino die Punkte seiner Rezeption multipliziert und zerstreuen kann. Ich komme auf diesen Punkt im Verlauf zurück; er scheint mir für Lisickijs Ausstellung erheblich. Diese Bindung an andere Künste geschieht basal durch die Vernähung der Montage mit der Dimension einer Innenwand auf der einen Seite – hier ist es die Rückseite des Ausstellungsraums – und dessen Separierung durch es unterteilende, halbtransparente, rote Stoffbänder in gleich große, vertikale Streifen, die sich am Zelluloidband des Films orientieren, auf der anderen.⁴⁶ Diese Ausrichtung an anderen Medien impliziert aber nicht, dass sie als zu erreichendes Ideal präsentiert sind. Es ist nicht opportun, als Künstler die Fotomontage hinter sich zu lassen, um eben Architekt oder Filmemacher zu werden.⁴⁷ Erst durch die Orientierung der einen Kunst an anderen kann die erstere eine notwendige Transformation erfahren. Kino und Architektur können das statische, zweidimensionale Bild, das einen flachen Träger besitzt, auf einen Stand bringen, den es anscheinend verloren hat. Diese Orientierung lässt das Bild also seinem historischen Imperativ folgen. Damit ist aber auch ein Bezug zur Malerei als historischer Folie hergestellt,

⁴⁵ Ebd., S. 108. Buchloh entnimmt die Charakterisierung dieser für ihn notwendigen und neu ausgerichteten Besucherrelation einem Essay von Wolfgang Kemp. (Wolfgang Kemp, Quantität und Qualität: Formbestimmtheit und Format der Fotografie, in: ders. Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978, S. 10–47). ⁴⁶ Diese Stoffstücke hängen, gleich Fahnen, rechtwinklig zur planen Wand. Solche Formen des optischen Spiels, das Ansichten in der Bewegung verändert, hat er bereits zuvor mehrfach verwendet. Vor allem durch analog funktionierende vertikale, bemalte Latten im *Kabinett der Abstrakten* (1926) im Provinzialmuseum Hannover. (Siehe dazu: Maria Gough, Constructivism Disoriented. El Lissitzky’s Dresden and Hannover Demonstrationsräume, in: Nancy Perloff und Brian Reed (Hrsg.) *Situating El Lissitzky*. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 77–125). ⁴⁷ Auch wenn in Lisickijs Fall die Architektur als Modell und Fluchtpunkt seiner Praxis keinesfalls marginal oder ausgeschlossen ist; er ist ausgebildeter Architekt und wird in den darauffolgenden Jahren auch wieder Bauprojekte in Angriff nehmen, auch wenn diese im Grunde nie realisiert werden.

der in Buchlohs Text nur sehr undeutlich gegeben ist: die Wandmalerei. Die Spannung der Fotomontage zwischen Architektur und Kino ist also auch auf einen dritten Term bezogen – die Malerei –, deren Erbe die Fotografie hier letztlich antritt, wenn sie die Monumentalität des wandfüllenden Freskos anstrebt. Der Versuch eines Rekurses auf diese Form der Wandmalerei geht in Lisickijs Praxis auf das Jahr 1925 zurück. In einem Entwurf mit dem Titel *Rekord*, der sich heute in der Khardzhiev Sammlung des Stedelijk Museums Amsterdam befindet, kann man den Begriff, soweit ich sehe, in dessen Beschriftung zum ersten Mal finden: *Fotofreska (fotopis') / Rekord / 1925*. Er markiert zugleich eine gewisse Form der Umstellung, denn in allen anderen Schriften zuvor legt Lisickij den historischen Status des Freskos eher negativ aus. So schreibt er im August 1919 in einem Text mit dem Titel *Novaia kul'tura*, veröffentlicht in *Shkola revoliutsiia*: „In unserer Zeit ist das Buch zu dem geworden, was die Kathedrale mit ihren Fresken und Glasfenstern [...] gewesen ist.“⁴⁸ Diese Umstellung könnte auf Majakowskis Lob von Diego Riveras Freskenzyklus für das neue Sekretariat für öffentliche Erziehung in Mexiko City zurückgehen, weil dieser jene als „erste kommunistische Wandmalereien“ bezeichnet.⁴⁹

Wenn also das noch mobile Tableau der Malerei, seine Produktions- und Distributionsform, aber vor allem seine Strategien der Repräsentation das Objekt der Kritik sind, das im russischen Konstruktivismus attackiert wurde⁵⁰ – und dafür steht letztlich auch in Buchlohs Text Rodčenkos Beispiel – genannt ist einerseits das Tryptichon aus monochromen Grundfarben *Reine rote Farbe, reine gelbe Farbe und reine blaue Farbe* (1919) und andererseits eben die *Hängende Konstruktion* (um 1921) –, um durch andere Formen der Produktion ersetzt zu werden, die vorerst jeglicher bildlicher Eigenschaft im engeren Sinn entsagen sollen, dann scheint hier tatsächlich die Malerei als relevantes Modell zurückzukehren. Sie tut dies sicherlich nicht materiell – wenig muss tatsächlich bemalt werden,⁵¹ und vor allem der tragbare Keilrahmen, oder eben die Holzplatte sind verschwunden. Der Rahmen ist im Fall des Foto-Freskos durch aufgeklebte, paragonale Formen aus Papier erinnert, die die Komposition des Freskos aus fotografischen Fragmenten intern regulieren. Dieser Rückgriff auf die Malerei ist absolut notwendig, um umgekehrt die Limitation der Fotografie zu überwinden. Wie kann dies genauer expliziert werden?

48 Der Text wurde von Peter Nisbet ins Englische übersetzt: „In our time, the book has become what the cathedral with its frescoes and stained glass [...] used to be“. (El' Lisickij, *Novaia kul'tura*, in: *Shkola revoliutsiia*, Nr. 24-25 (16. August, 1919), S. 11; El Lissitzky, *The New Culture*, in: *Experiment / Eksperiment*, Nr. 1, 1995, S. 261); 1925 schreibt Lisickij: „Auf diesem Weg wird die alte Freskomalerei durch die neue Typographie abgelöst.“ (El Lissitzky, *typographische tatsachen*, z. B., in: Alois Ruppel (Hrsg.), *Gutenberg Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz*, Mainz 1925, S. 154; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 361). **49** Vladimir Majakowski, *My Discovery of America* (1925), übersetzt von Neil Cornwell, London 2005, S. 17. Rivera verbrachte, eingeladen zu den Feierlichkeiten des zehnjährigen Jubiläums der Oktoberrevolution im November 1927, beinahe acht Monate in Moskau. (Siehe dazu: Leah Dickerman, *Leftist Circuits*, in: *Ausst. Kat. Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*, hrsg. v. Leah Dickerman und Anna Indych-Lopez, New York: Museum of Modern Art, New York 2011, S. 15–21). **50** Darauf zielen am Ende beinahe alle Versuche zu bestimmen, was Konstruktion sein könnte (vgl. Gough 2005, S. 21–41). **51** Diese paragonalen Strukturen erinnern vor allem an die suprematistische Malerei. Sie formen eine offene Rasterstruktur, in die die fotografischen Ausschnitte gefügt sind: schwarze und silberne rechte Winkel, die in der Lage sind, die Unmengen fotografischer Materials überhaupt kompositorisch zu gliedern.

Während das Format sich also aufbläht, bindet es sich an einen Ort. Zuvor meint Buchloh, dass dieser Ort, in Gestalt des Museums, der Fotomontage die Möglichkeit versagt, eine breite Rezeptionsform durch eine versammelte Masse zu erreichen. Nun scheint mir aber genau dieser Hinweis irreführend. Denn es ist offensichtlich nicht oder nicht vornehmlich die Festsetzung der Fotografie und der Fotomontage als Original in der diskursiven Praxis des Museums, die es daran hindert, eine simultane kollektive Rezeption zu ermöglichen.

Das für Buchloh signifikante Beispiel John Heartfields verweist dabei auf das mögliche Gegenmodell: Statt sich auf die Festsetzung an einem Ort zu konzentrieren, wendet er sich der Distributionsform in Magazinen und auf Plakaten zu. In Heartfields Praxis ist die Fotomontage sicherlich kein Original mehr. Und sie hat den engen institutionellen Rahmen der Kunst verlassen. Aber wäre mit solchen Fotomontagen überhaupt erreicht, was Buchloh als Ideal der Rezeption vorstellt? Denn Heartfields Montagen mögen durch eine große Zahl rezipiert sein, diese Betrachtung aber als *simultan* zu bezeichnen, scheint mir verfehlt. (Außer wir weiten diese Zeitspanne so weit aus, dass mehrere Tage oder Wochen gemeint sein könnten, während denen verstreute Leser etwas sehen.) Die andere Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist, ob nicht auch das Museum selbst der Ort einer solchen Rezeption sein könnte.

Betrachtet man Lisickijs Lösung für das Problem der Fotomontage, die er zwar nicht im Museum, aber trotz allem im Kontext einer Ausstellung entwickelt, dann wird deutlich, dass hier eine genuin simultane Rezeption von Vielen vor allem an eine bestimmte räumliche Ausdehnung gebunden ist: Er vergrößert das Bildfeld. Soll Simultaneität nicht preisgegeben werden, dann ist ihre Möglichkeit notwendig und zuerst eine Frage des Formats. Sie ist hier also an eine ganz bestimmte Auslegung dessen gebunden, was politische Versammlung durch Bilder heißen kann. Dies scheint mir eine Schlussfolgerung, die sich aus Buchlohs Konzentration seiner Analyse des *Pressa-Pavillons* auf das Foto-Fresko ergeben muss, soweit er Lisickijs Werk als Lösung für eine historische Krise des Bezugs zum Betrachter darstellt. Und es ist vermittelt durch diese Frage nach dem Format, wie die Malerei als historisches Modell ihre volle Relevanz zeigt. Denn die Fotografie ist bis zu diesem Zeitpunkt allein technisch nicht in der Lage, ihr eigenes so weit zu vergrößern. So kann die Technik der Montage – und dies würde Lisickijs eigenem theoretischen Rahmen entsprechen, den er ab Mitte der 1920er Jahre beginnt zu artikulieren, der nämlich besagt, dass sich künstlerische Entwicklungen nicht primär aus technischen ergeben, sondern aus dem Auftraggeber, der, phantasmatisch oder nicht, im 20. Jahrhundert nicht mehr eine Elite, sondern die Massen sind – hier eine neue Begründung erhalten.⁵² Denn es ist allein die Montage, die durch die vorgenommene Segmentierung des Papierträgers ein erneutes Zusammenkleben vorbereitet, die hier eine Ausdehnung des fotografischen Formats erreichen kann, die ansonsten zu diesem Zeitpunkt

⁵² Lisickij formuliert diese These exemplarisch in einem ein Jahr zuvor veröffentlichten Text: „An erster Stelle bestimmt der Verbraucher mit seinen Forderungen die Änderungen, d. h. die Gesellschaftsschicht, die den Auftrag stellt.“ (El Lissitzky, *Unser Buch* (U. D. S. S. R.), in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1927, Mainz 1927, S. 172; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 361–364; in tschechischer Übersetzung in *typografie*, Vol. XXXVI, Nr. 8 (August 1929), S. 173–182.

der Fotografie verschlossen ist.⁵³ Das Foto-Fresko markierte deshalb die Einstellung der Montage in den Rahmen von Forderungen eines multiplen Auftraggebers, der ihr eine neue Artikulation gibt: Den Betrachter als Menge, die an einem Ort dasselbe sieht, kann die Fotografie zu diesem Zeitpunkt erst durch ihre vorausgehende Zerschneidung erhalten. Diese markiert hier nicht eine Dissemination durch Sendung, sondern ist zurückgefügt in eine Konzentration: Denn auch das Foto-Fresko bleibt in dieser Hinsicht ein Original, das seinen Ort nicht verlässt.⁵⁴

Die Segmentierung der Fotografie in Teile kann so auch ihre Öffnung auf eine bestimmte Vergangenheit der Malerei bewirken – auch wenn sonst die Montage als diametrales Gegenteil zur malerischen Komposition gelesen worden ist. Damit markiert Lisickijs und Sen'kins Montage nicht einfach eine implizite Rückkehr zur Malerei, sondern, genauer, eine Rückkehr vor die Zeit des mobilen Tafelbildes, mit dem sich die Malerei aus den Kontexten politischer und religiöser Repräsentation und damit auch aus genuin öffentlichen Kontexten zumindest tendenziell gelöst hat. Wenn sich so in letzter Konsequenz das Museum als öffentliche Institution etablieren mag, so orientiert es sich, was seine Rezeptionsformen betrifft, doch letztlich an privaten Weisen der Betrachtung, die in ihm – versammelt, aber doch jeder für sich – vor dem Tafelbild vollzogen werden. Während also mit dem projizierten Bewegtbild eine technische Zukunft in die Bildform eingelassen ist, dann ist mit ihr im selben Moment ein Sprung in die Vergangenheit gemacht. Die damit vorgeschlagene Fotografie nimmt damit eine Rolle zwischen der materiellen Schwere, Permanenz und Statik gebauter Architektur und der beinahe immateriellen Leichtigkeit des Filmbildes ein, dessen Rezeption gerade den gebauten Container vergessen machen will, der im Dunkel des Projektionssaales verschwindet.

So verschließt sich Lisickijs Pavillon einer Auslegung von Versammlung, wie sie die Massenmedien ermöglichen werden. Diese Immobilisierung des Bildes fordert jedoch hier umgekehrt einen mobilen Betrachter, der seine festgestellte Position vor dem Bild verlässt. Die vertikalen Unterteilungen der Montage durch halbtransparente Stoffbänder, die eine solche Bewegung einfordern, sind nicht aus der kompositorischen Anlage der Montage abgeleitet. Sie wiederholen keine dort angelegten Schnitte, sondern teilen zusammenhängende Bildteile erneut. Die Stoffstreifen folgen primär den die Raumdecke strukturierenden architektonischen Querbalken,

53 Die technischen Möglichkeiten einer unmontierten Vergrößerung der Fotografie auf Formate, die zumindest an das Tafelbild heranreichen, sind erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben. Sie wird unter gänzlich anderen Vorzeichen zu einer Anerkennung der Fotografie als musealer Kunst in der Tradition der Malerei führen. (Siehe dazu vor allem: Jean-François Chevrier, *The adventures of the picture form in the history of photography*, in: *Ausst.-Kat. The Last Picture Show. Artists Using Photography, 1960-1982*, hrsg. v. Douglas Fogle, Minneapolis: The Walker Art Center, Minneapolis 1989, S. 113–128); vor allem Michael Fried hat solche sich für die Fotografie daraus ergebenden Implikationen breit ausgearbeitet. (Vgl. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008). Für einen summarischen Überblick großformatiger Fotografie in Ausstellungen in Deutschland zwischen 1920 und 1930 siehe: Olivier Lugon, *La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)*, in: *Études Photographiques*, Nr. 5 (November 1998) <http://etudesphotographiques.revues.org/168>; ders., *Photography and Exhibition in Germany around 1930*, in: *Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909-1949*, New York: The Museum of Modern Art, New York 2014, S. 366–375. **54** Sicherlich, wenn auch kaum notwendig, ist hier ein Verweis auf Walter Benjamin am Platz, weil dieser die Lösung vom Ort durch Reproduzierbarkeit in den Vordergrund rückt. Es zeigt sich hier, dass Lisickijs Ausstellung, wie das in den 1920 und 30er Jahren so prominente Modell der Handelsausstellung überhaupt, in dieser Hinsicht eine nicht zu übersehende Zwischenstellung einnimmt. Ich werde auf dieses Problem erst gegen Ende der Analyse eingehen können. (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung), in: Benjamin GS, Band 1. Werkausgabe Band 2, S. 472–508).

deren Streifenmuster und Abstände sie aufnehmen, um sich so, gleich aleatorischen Taktungen über das Bild zu legen (Abb. 3).⁵⁵ Dies ist hier eine Dimension der Ver-nähung von Bild und Raum: In Verlängerung zerschneidet die Architektur den Bild-sinn. Die Stoffstreifen vermessen aber zugleich – dies ist die zweite – eine Zone des Übergangs zwischen zweidimensionaler Bildfläche und dem Raum davor, der durch sie und die extreme Lateralität der Fotografie bestimmt ist. Diese Mobilität aber allein als emanzipatorische Freisetzung eines vormals arretierten Betrachters zu lesen, ist in Bezug auf die Montage wohl verkürzt. Das Fresko, das sich an der Rückwand des Hauptraums befindet, ist dabei vom Eingang der Ausstellung aus nur fragmen-tarisch zu sehen. Einerseits, weil durch die davorstehenden Objekte und Aufbauten verdeckt, und andererseits, weil es nicht auf Augenhöhe platziert ist, sondern hoch über den Köpfen der Betrachter mit der Decke der Ausstellungshalle abschließend. (Deshalb die Favorisierung seiner Charakterisierung als Fries.) Während also die synthetische Fernsicht auf die Montage durch andere Objekte verstellt ist, würde die Nahsicht erfordern, mit scharf nach oben geneigtem Kopf, sich über zwanzig Meter am Fresko vorbeizubewegen (ohne in andere Besucher und Objekte zu stol-pern.) Die Struktur des Bildes macht es damit unmöglich, es als kohärentes Ganzes wahrzunehmen. Sie erzwingt eine Bewegung zwischen Fern- und Nahsicht sowie eine schwierige, laterale Bewegung an ihm vorbei. (Die fotografische Repräsentation der Montage im Katalog, mag sie auch selbst zerschnitten und nur in Teilen gegeben sein, macht dies wesentlich leichter, und täuscht damit über diesen Umstand hin-weg.) Versucht man also die Rezeptionsmöglichkeiten der monumentalen Foto-montage zu rekonstruieren, die Buchloh als zentrales Werk der Ausstellung liest, so zeigt sich sein struktureller Entzug. Die zerstückelte Struktur spiegelt sich darin, dass es selbst nur in unverbundenen Ansichten, immer wieder in Teilen, gelesen werden kann, die sich durch eine komplizierte Bewegung des Betrachters zwischen Nah- und Fernsicht, Auf- und Absicht rekonstituiert. Die in ihm geschichteten und geschnittenen Fotografien, die zwischen Close-ups und Totalen schwanken und die selbst keine klare Leserichtung der Montage angeben können, sind damit Vorweg-nahmen und analoge Akkumulationen von Ansichten, wie sie das Fresko im Ganzen von sich selbst erzeugt. Die Versammlung zur simultanen Rezeption am gleichen Ort impliziert deshalb auch eine bestimmte Form von Trennung. Die Bindung der Fotografie an die Architektur artikuliert deshalb radikal anders, was durch die Ver-mittlung des Kinos als Modell der Fotografie anheimgegeben ist: die Temporalität des Bildes. Die in den Betrachtern verstreuten Tempi – sie sind die Projektoren/

55 Dies wirft offensichtlich die Frage nach der Planung oder dem Entwurf der Fotomontage auf. Meines Wissens existieren dazu keine Quellen. Es scheint mir plausibel, dass das Bild, wie die anderen Objekte der Ausstellung, in Moskau hergestellt wurde, mit dem Wissen um die Maße des Raums in Köln. Im Fall der Montage heißt dies, dass die Bildteile in Hinsicht auf die Länge und Höhe des Bildfeldes provisorisch arrangiert wurden. Die eingezogenen Stoffstreifen, die die Abstände der Deckenstreben aufneh-men, sind aber wohl erst vor Ort konzipiert worden. (Es gibt zumindest in der Montage selbst überhaupt keine Anzeichen einer Vorwegnahme oder Antizipation dieses vertikalen Taktes, den die Stoffstreifen bilden, auch wenn es in der Montage viele solcher vertikalen Rhythmen gibt.) Die wahrscheinlich horizontale Arbeit am generischen Bildfeld vorab wird so komplettiert durch die ver-tikale Arbeit im konkreten Raum, der sich mit der ersten überschneidet. Dies alles scheint mir aber erst durch die dritte Form der Prä-sentation – innerhalb einer erneuten Montage im Katalog zur *Pressa* – im Ganzen vollzogen, wo sich das Foto-Fresko in neuen Ansichten und Zusammenhängen noch einmal und letztlich abschließend zeigt.

Kameras – sind die eigentlichen Gefäße, in denen sich das Bild der Montage, gleich einem chemischen Bad, erst entwickeln kann, ohne dass es sich je wieder als Endliches, Abgeschlossenes, an irgendeinem Ort wiederfinden könnte. In dieser Hinsicht scheint mir Clarks einführende Einschätzung schlagend. Wenn er von einer schier Überladenheit des Raums spricht, dann muss jedoch hinzugefügt werden, dass diese als systematische Überforderung fungiert, die gegen den Hang strebt, die Bilder am Ende wieder einem Rahmen zuzuführen. Der Rückgriff auf die Wandmalerei sprengt so am Ende, was als Tableau-Form im Kino überlebt. Während also die Bindung des Bildes an die Architektur – gegeben durch das Medium der Ausstellung – dieses gegen eine Streuung sperrt, die eine Masse von räumlich getrennten Rezipienten vereinen könnte, entwickelt sie eine andere Form der Dissemination, durch die sich, innerhalb der Einheit des Ortes, die Einheit der Zeit zersetzt. Der Betrachter ist nicht frei, sondern er wird durch das Bild bewegt. Dieses initiiert, wo es physisch versammelt, eine strukturelle Trennung der Sichtweisen, in die damit auch die Masse zerfällt, die kein kommunizierbares Objekt hat, das sie binden könnte.

Ich habe zu Beginn davon gesprochen, dass sich mit Lisickijs Ausstellungsgestaltung ein methodisches Problem für die Kunstgeschichte stellt. Dieses Problem geht dabei über die Schwierigkeit hinaus, dass das Werk nur noch über fragmentarische Dokumentationen zugänglich ist. Ausgehend von Buchlohs letztlich singulärer Interpretation hat sich gezeigt, dass im Zentrum der Analyse die Frage steht, ob Lisickijs Gestaltung als Teil des modernistischen Paradigmas künstlerischer Produktion angesehen werden sollte oder nicht. Buchlohs Konzentration auf ein einziges Bild in der Ausstellung, wie immer monumental, monströs und schwer fassbar es auch sein mag – ein Bild, das er zugleich nicht, was seinen Inhalt, sondern nur was seine historisch innovative Form betrifft, untersucht –, markiert vor diesem Hintergrund sicherlich selbst eine gewisse Flucht. Er nimmt ein flaches, beinahe zweidimensionales Bild, das beinahe ausschließlich einem Autor zugeschrieben werden kann. Und dieses Bild ist selbst in eine Genealogie der Kritik der Malerei und, in Anschluss daran, die Entwicklung der Fotomontage einschreibbar. Er lehnt sich also in seiner Analyse an ein Objekt, das eine kunstkritische Untersuchung nach bestimmten Kategorien ermöglicht. Und es wird allein aus dieser Perspektive als eine Schwelle, als ein Beispiel der Transformation, und letztlich, als ein Ende lesbar. Der Preis, den die Analyse zahlt, ist ein Absehen von allen anderen Aspekten der Ausstellung, die ansonsten vornehmlich nicht aus flachen Bildträgern und ebenfalls nicht aus fotografischen Arbeiten besteht, sondern aus Skulpturen, Informationsständen und anderen, oft schwer greifbaren Objekten, die zwischen Möbel, Figur, Poster, Informationsträger und Raumteiler schwanken. Auch wenn das Foto-Fresko wie ein optischer Hintergrund, nehmen wir den Blick in die Ausstellung vom Eingang aus, den ganzen Raum in sich visuell auffängt und so in sich einschreibt, so stellt es doch als Bildform in ihr die absolute Ausnahme.

Buchlohs schematische Verzeichnung der in die Montage eingeschriebenen Rezeptionsform scheint dabei selbst von einem Absehen seiner Integration in die Installation der Ausstellung im Ganzen zu rühren, weil sie es implizit als zwar großes, aber doch überschaubares Bildband supponiert. Er kann in ihm die Zeit aufgehoben

sehen, damit sich die Menge zu einer operablen Einheit vor ihm vereinen kann. Es scheint mir, dass aus dieser Verzeichnung auch die in seinem Text ausgeführte, beinahe nahtlose Genealogie faschistischer Ausstellungsgestaltungen aus Lisickijs Projekt folgt. Unter der Überschrift *Modernism's Aftermath* leitet Buchloh deshalb ab:

„As early as 1932 we see the immediate impact of the *Pressa* project in its adaption for the propaganda needs of the Fascist government in Italy. [...] The architect Giuseppe Terragni constructed an enormous mural-sized photomontage for the Exposition of the Fascist Revolution. It would require a detailed formal and structural analysis to identify the transformations that took place within photomontage aesthetics once they were put to the service of Fascist politics.“⁵⁶

Lisickijs *Pressa* leitet also auf der einen Seite als unmittelbarer Einfluss eine faschistische Form der Fotomontage ein. Ich denke, dass die Rezeptionslage, wie sie Buchloh, vor allem in Bezug auf Herta Weschers grundlegende Geschichte der Montage vornimmt, richtig wiedergegeben ist.⁵⁷ Auf der anderen Seite versucht Buchloh, beide Formen der Montage dennoch zu unterscheiden. Es ist an solchen Stellen unklar, ob er eine apolitische Ästhetik der Fotomontage voraussetzt, die erst nachträglich durch den Faschismus deformiert wird („once they were put to the service of Fascist politics“), oder ob vielmehr der Ursprung dieser Ästhetik selbst genuin politisch perspektiviert ist. Letztere Option scheint mir schwer haltbar, weil dieser Ursprung zu heterogen ist, als dass dies zugestanden werden könnte. Ich teile dabei die hier aufgestellte These, dass die Ästhetik der Fotomontage, wie sie in Lisickijs Projekt aufzufinden ist, zuerst in den faschistischen Projekten in totalitäre Dienste genommen wird, nicht.⁵⁸ Lisickijs Werk ist ein Staatsauftrag unter Stalin. (Rázancevs Hinweis, dass die VOKS die Planung des Pavillons von Anfang an kontrolliert hat, sollte durchaus ernst genommen werden.⁵⁹) Die hier vorausgesetzte Differenz zwischen faschistisch und bolschewistisch scheint mir deshalb ebenso problematisch, weil sie gleichzeitig einen Qualitätsunterschied der Kunst entlang dieser Differenz unterstellt, die mit der politischen Einschätzung der Regime durch den Autor verbunden ist. Denn tatsächlich versucht Buchloh im Folgenden, wenn auch unabhängig von Lisickijs Projekt, Differenzen zwischen der sowjetischen auf der einen

56 Buchloh 1984, S. 110. **57** Wescher kann im Fall von Künstlern, die im Auftrag des italienischen Staates gearbeitet haben, wie konkret im Fall von Pier Maria Bardin Arbeit *Tavola degli orriri* zeigen, dass hier tatsächlich Lisickijs Arbeiten als Modell gedient haben. Letzteres Werk geht klar auf Lisickijs Montagen, die in westlichen Magazinen veröffentlicht wurden, zurück. Sie weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass Vinicio Paladini, der in Moskau als Kind italienischer Eltern geboren wurde, nach der Rezeption des Sowjetischen Pavillons auf der Venedig Biennale 1924 ein Buch mit dem Titel *Die Kunst in der Sowjetunion* veröffentlichte. (Vgl. Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1968, S. 76 ff.). Ein direkter Einfluss des *Pressa*-Pavillons auf spätere Ausstellungsgestaltungen kann nicht nachgewiesen werden, auch wenn die Explosion des fotografischen Formats, das in den 1930er Jahren Wände füllen wird, Schule machen wird. Dieser Einfluss wird vor allem auch in Ulrich Pohlmanns Text relevant. (Vgl. Pohlmann 1999). **58** Auch in Bezug auf Stalins Propaganda versucht Buchloh eine zeitliche Verschiebung einzuführen: „But it is also clear by now that [...] Lissitzky's [...] media optimism prevented [him] [...] from recognizing that the attempt to create conditions of a simultaneous collective reception for the new audience of the industrialized state would very soon issue into the preparation of an arsenal of totalitarian Stalinist propaganda in the Soviet Union. What is worse, it would deliver that aesthetics and technology of propaganda to the Italian Fascist and German Nazi regimes.“ (Buchloh 1984, S. 109). Buchloh möchte also Lisickijs Projekt aus diesem Arsenal stalinistischer Propaganda ausklammern. Die in ihm entwickelten Techniken würden erst sehr bald dazu verwendet. Tatsächlich sieht er die Entwicklung dieses Modus der Rezeption als neutrale, formale und eben technische Möglichkeit, die dann aber durch falsche politische Kräfte vereinnahmt wird. Genauso differenziert der Text qualitativ zwischen Stalins Regime und den faschistischen durch die schlagende Wendung „what is even worse.“ Beide Manöver scheinen mir nicht tragbar. **59** Vgl. Rázancev 1982.

und der deutschen und italienischen Propaganda auf der anderen Seite in den späten 1920er und frühen 30er Jahren zu identifizieren. Er setzt dabei einen Unterschied der politischen Projekte in Bezug auf ihre totalitären Züge voraus, die dann in den Werken wiedergefunden werden soll. Dies ist allein deshalb verstellend, weil es die Artefakte selbst als unmittelbaren Ausdruck ihrer politischen Produktionsbedingungen liest, für die sie im Ganzen sprechen sollen. Ich weise eine solche Spiegelfunktion der Kunst insgesamt, aber auch in Bezug auf Lisickijs Ausstellungsgestaltung – exemplarisch für eine bolschewistische Politik zu stehen – zurück. Sie aus heuristischen Gründen in Klammern zu setzen, scheint mir opportun. Für den Moment muss es genügen, dem trotz allem sicherlich essentiellen Hinweis Buchlohs als einer offenen Frage zu folgen, nämlich, welche Form von Rezeption in Lisickijs Ausstellungsgestaltung implementiert ist, und damit welchen Betrachter, oder genauer welche politische Menge sie in sich trägt. Nur darf dies keine Rückschlüsse darüber zulassen, welche politischen Katastrophen – unter Stalin, Hitler oder Mussolini – wie einzuschätzen sind. Lisickijs Pavillon macht Stalins Politik oder das sowjetische Regime um 1928 nicht besser und auch keine Lesart dieses Projekts sollte dies tun.

Ich schlage deshalb vor, Lisickijs Ausstellungsgestaltung propädeutisch einer formalen Analyse zu unterziehen, die deren breit gefächerte mediale Strukturen – die damit beginnen, vornehmlich eine Ausstellung über Printmedien zu sein – berücksichtigt, und die damit auch ihre semantischen Felder in den Blick rückt. Und ich schlage vor, dies zu tun, ohne die Arbeit im selben Moment von Außen zu politisieren. Ich möchte sie weder vorgängig als letztes Moment der historischen Avantgarden in Bezug auf ein politisch richtiges Projekt – den Kommunismus – auratisieren, noch als erstes Moment einer beginnenden Aufklärung darüber, dass den sowjetischen Sozialismus wie seine Avantgarden von Anfang an totalitäre Strukturen bestimmt haben, die sich hier endlich artikulieren.⁶⁰ Genauso wenig scheint mir eine voreilige Lesart des Projekts als Zusammenbruch, Fall oder Korrumpierung der Kunst im Ganzen nützlich. Ich teile also vorerst keine solche Einstellung in selbst bereits politisierte oder zumindest normative Perspektiven. Anstelle einer durch Dokumente vermittelten Einfühlung in die Ausstellung, wie sie Clark in kurzen Sätzen versucht, ziehe ich mich dabei auf ein einziges Dokument zurück, um es als Hilfsmittel einer tatsächlichen Rekonstruktion der Erfahrung zu nutzen. Buchlohs exemplarische Konzentration auf ein einziges Werk bedeutete auch, dass zu vieles der Ausstellung unberücksichtigt bleiben muss. Vor allem ihr eigentliches Sujet: die Presse.⁶¹

Die eigene Analyse dieses Unternehmens, wie ich sie hier versuchen möchte, auf ein kleines Stück Papier – das von Lisickij gestaltete Leporello des Katalogs – zu konzentrieren, markiert vor diesem Hintergrund wohl ebenfalls einen methodischen Rückzug. Sie missversteht dieses Projekt, wenn man so will, strategisch mithilfe eines Artefakts, das, noch einmal, als abgeschlossenes Werk verstanden werden könnte: ein endliches, und doch, trotz allem, überschaubares Bild. Es nimmt nicht die komplizierte Form eines Informationsstands, einer grafischen Darstellung von

⁶⁰ Für letzte Tendenz ist kanonisch zu nennen: Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin, Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988. ⁶¹ Buchloh sagt zu diesem Sujet, dass tatsächlich im Foto-Fresko nur schwach präsent ist, nichts.

Zahlen oder die eines skulpturalen Möbels an, sondern fasst all diese Dinge und Visualisierungen wieder in einer zweidimensionalen, flachen Montage zusammen. Beinahe alles, was die Ausstellung, wo sie sich von einer reinen Visualität trennt, wie sie die bildende Kunst in den Jahrzehnten zuvor als Essenz kondensiert hat, neben Bildern an textueller oder numerischer Informationen anbietet – Graphen, Buchstaben und Zahlen zum Pressewesen der Sowjetunion –, ist durch die Schrumpfung zum kleinen, flachen Bild unlesbar geworden – die Lügen dazu auch.

Die Montage figuriert aber vor allem als auktoriales Werk eines Künstlers, der sogar einmal vorgab, Maler zu sein. Zumindest für die Analyse nimmt es das Problem zurück, das sich mit einer Produktionsform stellt, die, wie es für den sowjetischen Pavillon auf der *Pressa* der Fall gewesen ist, das künstlerische Individuum im Kollektiv auflöst. Auf der anderen Seite kann dieser methodische Rückzug aber auch als Diskreditierung einer mit dem historischen Stand des Systems der Kunst verbundenen Hierarchie verstanden werden, die im Kern von Lisickijs Projekt – weit über seine Gestaltung der *Pressa* hinaus – zu liegen scheint, und die mit seiner Favorisierung des reproduzierbaren Drucks anstelle des singulären Tableaus und des Buches anstelle des ausgestellten Werks genau bestimmt ist. Das heißt, der Rückzug auf eine wenn auch autorisierte Dokumentation, die vielleicht auf der einen Seite eine für die Kunstgeschichte leichter handhabbare Form von Sichtbarkeit annimmt, nimmt zugleich an einer diese infrage stellenden Herabsetzung des Primats des Originals teil, die zentral für Lisickijs Werk im Ganzen ist. Die Analyse akzeptiert also den sekundären Status der Dokumentation gegenüber dem Primat der eigentlichen Ausstellung nicht, oder nie ganz. Dieses Absehen vom Original scheint mir dem Objekt gerade angemessen. Noch mehr: Wo sich die Ausstellung als an einen einzelnen Ort gebunden den Regeln massenmedialer Sendung und Dissemination verschließt und damit weniger tut, als ihr Sujet strukturell kann, öffnet sich die kleine Papierform auf die medialen Bedingungen ihres Themas. Sie artikuliert besser, was die Bedingungen des Raumes zu Beginn des 20. Jahrhunderts in sich tragen: dessen Infragestellung als singuläre Bindung von Erscheinungen an einen bestimmten Ort. Ich nehme damit also die Spaltung der Ausstellung in Ort und Sendung als konstitutiv. Und ich gehe von Letzterer aus. Damit ist gleichzeitig der Versuch unternommen, diese Sendung noch einmal in so etwas wie ein *Ceuvre* zurückzustellen. Wenn das Original nicht mehr als Werk gelesen werden kann, nehme ich seine Fotografien.