

Politik der Ungegenständlichkeit / Spektakel der Abstraktion

Der in roten Karton gebundene Katalog zur *Pressa* beginnt zunächst auf Seite 3 konventionell mit einem schematischen Grundriss, in den die einzelnen 20 Stationen respektive Objekte der Ausstellung eingetragen sind, nummeriert und in einer dazugehörigen Legende bestimmt. Wie links davon im Impressum zu lesen ist, zeichnet Lisickij, der als Leiter von der Sowjetregierung für die Gestaltung der gesamten Ausstellung bestimmt ist, dabei offensichtlich nicht für den ganzen Katalog verantwortlich, sondern allein für *Umschlag, Typo- und Photogestaltung*. Diese erstreckt sich aber, blättert man den Katalog weiter, nur auf einen Teil des Buches, der im Gegenzug den quantitativen Hauptteil aus völlig konventionell gesetztem Text unberührt lässt. Nach einer kurzen schriftlichen Exposition, die der gegenwärtigen Rolle der Sowjetpresse gewidmet ist, sistiert im unteren Drittel auf Seite 16 ein in Großbuchstaben gedrucktes HIER, dem ein horizontaler Pfeil folgt, der bis zur äußersten Grenze der Seite führt, diese Normalität des Buches, um das Ende von Blättern und Lesen selbst anzuzeigen. All dies ist konsequenterweise nicht im Inhaltsverzeichnis auf Seite 4 vorzusehen. Kein Wort davon dort. Dem Lesen sind dort, in widersprüchlicher Weise unterhalb des Pfeils, noch die folgenden Worte gewidmet: „sehen sie in einer typographischen Kinoschau den Inhalt des Sowjetischen Pavillons vorüberziehen.“⁶²

Der Katalog zeigt sich so von Anfang an gespalten: die rote Kartondecke, von der die Insignien des sowjetischen Staates, Hammer und Sichel, verbunden mit einem Stern, aus einem schwarzen Kreis durch schwarzen Prägedruck *ex negativo* hervortreten, und ein langes, gefaltetes Bildband auf der einen Seite; auf der anderen, davon geschieden, als materielle Füllung, die Reste der Buchform selbst, gebundene, nummerierte Textseiten, die kaum jemand je gelesen hat. Ein erstes Argument lautet, dass diese auffällige Teilung des Buches nicht akzidentell ist. Vergleicht man es mit ihm vorausgehenden typografischen Projekten Lisickijs, zieht man die vielleicht eminentesten heran – *Pro 2* □ (*Für zwei Quadrate*, 1922) oder *Dlâ golosa* (*Für die Stimme*, 1923) –, Werke, die beide ebenfalls in Deutschland gedruckt wurden, dann mag dieser Umstand aus einer bestimmten Perspektive als Mangel erscheinen. Denn es ist hier nicht, wie zum Beispiel im letztgenannten, Dichtung, nämlich die Majakowskis, mit der die typografische Gestaltung das Experiment einer Fusion eingehen

⁶² *Pressa* 1928.2, S. 16. ⁶³ Die Gestaltung eines Buches zu einer Auswahl von den am meisten von Majakowski rezierten Gedichten geht auf das Jahr 1922 zurück, in dem Majakowski ebenfalls Berlin besucht hat. Es wurde dort aber erst 1923 gedruckt. Noch weiter geht die Konzeption von *Für zwei Quadrate* zurück, die Lisickij im Buch selbst auf das Jahr 1920 datiert und mit dem Kürzel *Unovis* signiert. Beide sind sicherlich die stringentesten Beispiele einer Buchgestaltung Lisickijs, vor allem weil sie eben nicht nur das Cover betreffen, sondern den ganzen Inhalt.

kann, sondern es sind eben Propagandatexte. Das Buch ist buchstäblich geprägt durch die Insignien einer sich umfänglich konturierenden Staatsmacht, die den Umschlag zieren. Die Verbindung mit dieser Macht bestimmt aber nicht nur den Text, sie trennt das Buch als altes, das bestehen bleibt, von einem anderen, schwer verdaulichen Teil, der in es eingeschlossen ist. Die Projektklinie einer durchdringenden Transformation, die in Lisickijs Werk bislang doch auf eine Abschaffung der Buchform im Ganzen zielt,⁶⁴ zeigt sich so zugunsten einer Bewahrung auf der einen Seite aufzugeben: Der alte Raum der Zeilen, Zeichen, blätterbaren Seiten und Bedeutungen bleibt bestehen und ist als Forum für eine offizielle Sprache politischer Repräsentation geöffnet. Er ist aber auf ein von ihm geschiedenes Anderes bezogen, das sich in dessen alte Hülle genistet hat: ein Papierstreifen, der bereits aus praktischen Gründen noch viel weniger als die typografischen Experimente Lisickijs zuvor angeben kann, wie er eigentlich dechiffriert oder nur gehandhabt werden soll. Die Form des Katalogs ist damit also einerseits pragmatisch – oder eben opportunistisch: Sie reicht weiter in die Vergangenheit zurück als es je zuvor in Lisickijs Buchgestaltungen der Fall gewesen sein mag, um damit von einem politischen Apparat benutzbar zu werden, der seine Kräfte in der Gegenwart spielen lässt. Von ihr trennt sich Lisickij als Autor, der eben nur für einen Teil, der nicht aus Text, sondern aus Bildern besteht, und dessen Form verantwortlich zeichnet, auch wenn er diese Macht durch seine Partizipation allemal unterschreibt. Die Montage als Rest zieht sich damit innerhalb des Buches auf ein Versprechen zurück, das nur als Ausnahme geltend gemacht werden kann.

Die Frage, ob diese Montage nun eigentlich klein sei wie das Format des Taschenbuchs, in das sie gebunden ist, oder eher maßlos groß, nimmt man ihre doch monumentale Länge zum Maß, wäre man versucht sie ganz zu entfalten, ist damit auch an ihre Beziehung zu dem gebunden, was als offizieller Staatsauftrag von Außen das gesamte Projekt formatiert. Ein der Montage und ihrem Beginn selbst als Text vorausgeschickter Hinweis Lisickijs, sie würde im nächsten Moment als Kinoschau am Betrachter vorüberziehen, ist sicher irreführend. Sie spannt das träge Stück Papier aber in einen medialen Rahmen, in dem der Film neben dem Buch und dem statischen Bildfeld der abstrakten Malerei die dritte Instanz ist, um die Widersprüche, in die die gefaltete Montage involviert ist, noch von anderer Seite zu umreißen. Lisickijs Schritt nach vorn – in das Feld der Fotomontage als auf das Filmische bezogener Bildstreifen – trägt als Altlast hier also das Buch mit sich herum, das von anderer Seite besetzt wurde und womöglich als Bedingung der Lesbarkeit von Außen gefordert wurde. Gleichzeitig ist in diese Form eine andere eingelassen, die wesentlich extremer ist als alle anderen typografischen Experimente Lisickijs zuvor: Das neun Mal gefaltete Leporello lässt sich weder überblicken, entfaltet man es ganz, noch lässt es sich tatsächlich blättern. Es bräuchte einen außergewöhnlich großen Tisch, um dessen Länge überhaupt noch tragen zu können. Meist fällt es während

64 Dies markiert, zumindest auf der Oberfläche, die meisten Proklamationen Lisickijs zum Thema. Siehe exemplarisch die Bemerkung aus dem Jahr 1923: „Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muss überwunden werden.“ (El Lissitzky, *Topographie der Typographie*, in: *Merz*, Nr. 4 (Juli 1923), S. 47, wiederabgedruckt in *Lissitzky-Küppers* 1967, S. 360). Ich werde auf das Problem und die Komplexität solcher Ankündigungen in Lisickij Werk im Verlauf ausführlich zu sprechen kommen.

der Lektüre aus dem Buch heraus, und, versucht man es sich anzusehen, löst sich seine Faltung in hervorquellenden Kurven auf.

Bevor Lisickijs Bildband den Katalog unterbricht, ist das Leporello trocken, bestimmt und untragbar tautologisch überschrieben: „Die Sowjetpresse hilft den werktätigen Massen der Sowjetunion, den Sozialismus aufzubauen.“⁶⁵ Die Presse als technisches Dispositiv ist hier also, und dies wäre eine erste, grobe, aber nichtsdestotrotz schlagende Bestimmung, die der Katalog trifft, offensichtlich nicht in der Hauptsache als neutrale Agglomeration von Maschinen oder Medien verstanden. Sondern – die Wortbildung Sowjetpresse weist darauf als spezifische Verklebung von Medienverbund und Politik hin – als genuines Produktionsmittel, dessen Funktion nicht allein in ökonomischen Begriffen gefasst werden kann. Der Sozialismus braucht Medien. Die von ihr produzierten Zeichen sind also erstens wie andere Rohstoffe und Materialien überhaupt ausgelegt, die je nach Situation erneut zum Produktionsmittel aufsteigen können. Ihre Zeichen oder, um es für den Moment kommunikationstheoretisch zu formulieren, ihre Botschaften bestehen nicht aus einem immateriellen Code. Sie haben ein spezifisches Gewicht, sie haben eine bestimmte Größe, eine bestimmte Form und ein spezifisches Material. Wie die „werktätigen Massen“, mit denen sie sich verbinden, haben sie eine niedrige, materielle Seite, von der sie sich nicht lösen können. Diese Bindung markiert aber zugleich ihre Möglichkeit, mehr zu sein als effektlose Spiegel der Welt. Und allein deshalb ist ihre politische Allianz hier möglich. Diese Zeichen sind damit also zweitens nicht als sekundäre Formen der Repräsentation gegenüber einer primären Schicht des Gegebenen verstanden. Sie sprechen nicht vom Sozialismus, sondern stellen ihn her; die Presse baut auf. Weil diese Politik aber als eine verstanden ist, die keine Werte, Ordnungen oder Regeln einsetzt, die in der Vergangenheit bereits einmal eine Herrschaft ausgeübt haben, gehören diese Zeichen drittens in ihrer temporalen Dimension nicht mehr allein dem Bereich der Gegenwart an, sondern sie sind auf eine Zukunft bezogen. Gerade weil sie nicht als etwas verstanden sind, das die Welt zeigt, um als nachgeordnete an einer Vergangenheit zu kleben, kündigen sie diese Bindung auf. Sie sind in ihrer Essenz keine Dokumente, und sie legen vornehmlich kein Zeugnis ab.

Lisickijs sich selbst dislozierendes, in Großbuchstaben unmittelbar darunter gedrucktes HIER mit dem sich auf Seite 16 Spaltung und Auftrennung des Buches ankündigen, führt durch einen anschließenden schwarzen Pfeil bis an die Falz, an der bis genau zu diesem Punkt alle Seiten fest eingebunden sind. Der eigentlich durch das Wort angezeigte Ort befindet sich also nicht allein im fiktionalen Raum eines Textes. Er ist zugleich jenseits der Pfeilspitze, einige Zentimeter weiter, im Kern des Buches selbst zu finden, eine Stelle, an der das Papier durch die Hand nun nicht mehr allein am äußeren Rand genommen werden kann, um es zu blättern, sondern auch auf der Innenseite gefasst, um einen langen, gefalteten Streifen nach oben in die Länge zu ziehen. Dies ist zumindest eine konkrete Handlungsmöglichkeit, die erst das Wort und dann der Pfeil angeben. Diese Handlung ließe eine un-

65 *Pressa* 1928.2, S. 16.

bedruckte Rückseite des Papierstreifens sichtbar werden. Zugleich macht die Bewegung die Kürze des Arms unmissverständlich spürbar, dessen Länge nicht ausreicht, um das Leporello im Ganzen zu entfalten, will man nicht aufstehen und die Position des Lesers endgültig verlassen, um die Montage im Ganzen auszubreiten. Die Aufkündigung der Buchform ist also erstens durch ein Wort vermittelt – HIER –, dessen Signifikat dort zu suchen ist, wo es steht. An dieser Stelle eröffnet sich auch eine neuer Gebrauch des Buches: Man kann es an der Innenseite auffalten. Tut man dies, ist das Dispositiv des Lesens zerstört: Die Immobilisierung des Körpers wird aufgehoben und die Reduktion des Formats auf eine Größe, die durch bloße Bewegung der Augen überblickt werden kann.

Die andere Handbewegung, die genauso wahrscheinlich vollzogen werden kann, würde dagegen der eingeübten Gewohnheit der Lektüre folgen: Die Hand nimmt die rechte Außenkante des Buches an ihrem hier gefalteten Ende und blättert das Leporello um eine Seite weiter. Die erste Bewegung, die die Seite an ihrer Innenseite fasst, um das Papier zu entfalten, endet notwendig aporetisch. Das Gestell aus Tisch, Stuhl, Hand und Augen ist unzureichend, um es sichtbar werden zu lassen. Seine exzessive Lateralität widersetzt sich dem. Würde das Papier ganz entfaltet, forderte es einen so großen Abstand dazu, dass keines der zahlreichen Details entziffert werden könnte. In dieser Hinsicht wiederholt das Leporello ein strukturelles Merkmal des Foto-Freskos in der Ausstellung. Denn auch hier bringt eine exzessive Lateralität das Entziffern eines Bildes an seine Grenzen; und auch hier scheint der Betrachter zwischen Nah- und Fernsicht oszillieren zu müssen. Beide Modi sind in Bezug auf das Bild als graduelle Verstellung der Sicht ausgewiesen.⁶⁶ Belässt man das Leporello gefaltet, zeigt dieser Gebrauch des Bildes in Nahsicht einen nicht weniger strukturellen Mangel an. Denn Bild und Text folgen im Leporello keinesfalls den durch die Faltung bestimmten Enden der einzelnen Seiten, sondern fließen darüber hinweg, um, blättert man es wie ein Buch, an den entscheidenden Stellen unlesbar zu bleiben.

Diese kurzen Charakterisierungen des Gebrauchs weisen deshalb auf ein Merkmal hin – die Falte –, die für die Struktur der Montage und ihre Bindung an das Medium Buch eine wichtige Rolle spielt. Wenn die Seiten eines Buches normalerweise nur dann gefaltet sind, damit sie vor dem Lesen aufgeschnitten werden, so sind die Falten hier nicht zu überwinden. In Bezug auf das Format des Bildes zeigen sie den Zwang einer Form an, die es immer nur in Teilen sichtbar werden lassen, ein Bild, das ansonsten keinen ihm angemessenen Ort, oder genauer, keine ideale Präsenz besitzt. Die Falte ist damit auch eine historische Bedingung der Möglichkeit, mit der das ihm gegenüber fremde Bild der Montage sich als solches überhaupt spürbar machen kann.

⁶⁶ Tatsächlich wurde das Leporello in der Literatur öfter als gedruckte Version des Foto-Freskos falsch identifiziert. Herta Wescher schreibt: "Das Photofries, an dem Sjenkin mitarbeitet [...] wird auch als Faltkatalog reproduziert." (Wescher 1968, S. 130). Diese falsche Identifikation ist auch in einer aktuellen Bildunterschrift zu einer Seite des Leporellos zu finden, wo diese als „spread from The Task of the Press is The Education of the Masses“ bezeichnet wird. (Janine Mileaf und Matthew Witkovsky, *Newprint and News Time*, in: *Shock of the News* 2013, Fig. 4, S. 106).