

Lenins Papiere

Das Leporello eröffnet dabei mit einer montierten Fotografie Lenins als Redner (Abb. 4). Aus seinem Mund fließt ein rotes Spruchband diagonal nach unten. Der Text umläuft nun aber genau an dieser Stelle eine Faltung. Sein Inhalt muss unverstanden bleiben, will man ihn wie in einem Buch lesen. Was sagt Lenin? „Die Zeitung ist nicht nur ein kollektiver Propagandist und Agitator, sondern auch ein kollektiver Organisator.“ Der Text personifiziert also die Zeitung, die nämlich, anders als das Buch, die feste Bindung ablegt und durch die lockere Falte in ihrer Mitte eine offenere Form annimmt. Sie ist schnell zerlesen und droht auseinanderzugleiten.⁶⁷ Ihre Lektüre braucht nicht von vorne nach hinten zu verlaufen. Ihr Zerfall in Teile weist einen Anspruch an Kohärenz zurück. Er weist aber auch auf die Möglichkeit, dass diese sich unabhängig voneinander verbreiten. Ihre schiere Größe – und diese extremisiert sicherlich das Leporello – ist oft schwer zu handhaben. Die Zeitung ist hier aber auch offenbar mit dem Körper Lenins gleichgesetzt, dessen Substitut sie werden soll; eines Körpers, der all diese Eigenschaften – Propagandist, Agitator, Organisator – besessen hat: Die Zeitung wird sein, was Lenin gewesen ist. Eine Auswahl unterschiedlicher Zeitungstitel fließt deshalb als problematischer materieller Hintergrund von oben links nach unten rechts in die erste Seite des Leporellos, um gleichsam Lenins Körper als Welt, Raum und damit möglicher Hintergrund zu dienen, vor dem er spricht, und der ihn als toter Körper sprechen macht.

Spiegelverkehrt benutzt hier Lisickij den Ausschnitt einer Fotografie Lenins, den er bereits 1924 für den Entwurf einer Rednertribüne verwendet hat; ein Entwurf, der zu diesem Zeitpunkt noch im weiteren Zusammenhang eines möglichen Monuments zum Anlass von Lenins Tod gestanden hat und der vor allem unter dem Titel *Lenin-Tribüne* bekannt ist. (Abb. 5) Dort zeigt Lisickij ein in Auflösung begriffenes gefaltetes, weißes Rechteck am Ende eines diagonal sich neigenden Turms, auf dem Lenin, durch einen Aufzug nach oben gebracht, steht. Diese Arbeit ist nicht nur wegen der dort für Lenin stehenden Einfügung einer Fotografie für unseren Zusammenhang relevant. Es ist die erste Arbeit, in der Lisickij die Fotografie in eine strukturelle Relation zur Architektur setzt und die gleichzeitig einen Moment politischer Rede zeigt, die eine bestimmte Form von Versammlung und damit der Kon-

⁶⁷ Anna Sigríður Arnar hat Mallarmés Interesse an bestimmten formalen Strukturen der Zeitung in einem luziden Essay zusammengefasst. Auch wenn nicht bekannt ist, dass Lisickij Mallarmé rezipiert hätte, scheinen mir einige Überschneidungen bedenkenswert. So plante Mallarmé in einer revidierten Edition von *Un Coup de Dés* kurz vor seinem Tod nicht nur, dass dieses als lose Sammlung ungebundener Blätter veröffentlicht würde, die frei kombiniert werden könnten. Das Format von ca. 60 cm Höhe scheint sich ebenfalls an einer großen Tageszeitung zu orientieren: „This is not to suggest that Mallarmé necessarily replicated the dimensions of a daily newspaper, but it is worth mentioning that he specifically acknowledged that the oversized pages of the newspaper calls for a different kind of engagement than hand-held texts.“ [Anna Sigríður Arnar, Stéphane Mallarmé on the democratic Potentials of the Fin-de-Siècle Newspaper, in: Ausst. Kat. *Un Coup De Dés*. Bild geworde Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, hrsg. v. Sabine Folie, Wien: Generali Foundation, Köln 2008, S. 196].

stitution politischer Subjekte überhaupt impliziert. Dabei ist der Entwurf selbst von Anfang an für eine Reproduktion in einem Architekturbuch – Adolf Behnes *Der moderne Zweckbau* (1926) – geplant.⁶⁸ Und Lisickij schickt deshalb schließlich für dessen endliche Visualisierung nicht das Original, sondern eine Fotografie der Collage.

Das über der filigranen Stahlkonstruktion des Turms aufgespannte weiße Rechteck, das im Bild selbst sich verzerrt und zu schwinden droht, ruft dabei in Erinnerung an Malevičs Vokabular des letzten Stadiums des Suprematismus sicherlich das Tableau der Malerei auf, in dem sich hier eine telemediale Zukunft einnistet: Sie ist als Projektionsfläche und Bildschirm ausgelegt. Die andere Möglichkeit, die Lisickij zu diesem Zeitpunkt für ein plausibles Lenin-Monument sieht, ist ein Kino.⁶⁹ Auf dieser Projektionsfläche erscheint vorerst kein Bild, sondern als Schrift dessen Adressat – das Proletariat – das durch die materiell unbestimmte, weiße Fläche hergestellt werden soll. Er ist mit solchen Plänen nicht allein. Rodčenko und Moholy-Nagy verfolgen unabhängig voneinander bereits 1923 Pläne, mobile Projektionsfahrzeuge zu entwerfen.⁷⁰ Und auch Lisickijs Turm soll zumindest schnell montierbar sein: „Das ganze wird abgeschlossen durch eine schnell aufmontierbare Fläche, die zur Anbringung von Tagesparolen dient und am Abend als Projektionsfläche für Kinoberichte.“⁷¹

Der Körper Lenins gehört zum Zeitpunkt der Ausführung des Entwurfs bereits der Vergangenheit an. Lisickij kompliziert diesen Umstand, weil er den Entwurf auf der Zeichnung selbst vier Jahre vordatiert, auf das Jahr 1920, und damit vor Lenins Tod. Dieser Tod, von dem dieser Entwurf implizit handelt, ist hier jedoch zweifach artikuliert. Denn zum einen ist dieser als historisches Ereignis angesprochen. Er verweist zum anderen aber auch auf ein bestimmtes Ende körperlicher Präsenz *toute court*.⁷² Dies scheint nicht unmittelbar auf der Hand zu liegen. Denn, so ließe sich einwenden, der Entwurf zeigt doch nichts anderes als die Bekräftigung eines offenbaren Personenkults, der mit Lenins Tod um dessen Körper kreist, der hier auf einem Podest seine Stimme erhebt, um damit eine Menge zu versammeln. Die Redegeste der Hand Lenins allein zumindest weist in diese Richtung und damit auf die Kraft

68 Er arbeitet daran zuerst als Eingabe für ein Buch: Adolph Behne, *Der Moderne Zweckbau*, das aber erst 1926 veröffentlicht wurde. Er schickt eine Fotografie des Entwurfs an Behne, zusammen mit einem Brief, der auf den 20. Mai 1924 datiert ist. (Vgl. El Lissitzky. 1890-1941. Retrospektive, hrsg. v. Norbert Nobis, Hannover: Sprengel Museum, Frankfurt und Berlin 1988, S. 64–65). Zuerst wurde der Entwurf als Illustration für einen Artikel zu Lisickij von Ernst Kallai reproduziert (Ernst Kallai, Lissitzky, in: *Das Kunstblatt*, Vol. 6, Nr. 7 (Juli 1922), S. 296). Für eine Beschreibung des Projekts und des Kontexts in Vitebsk, siehe: Larisa A. Žadova, *Tribuna Lenina, Stranitsa istorii sovetskogo dizaina*, in: *Tekhnicheskaya estetika*, Vol. 14, Nr. 9 (September 1977), S. 20–22. Eine von Lisickij in deutscher Sprache verfasste Beschreibung des Entwurfs ist wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 186. Lisickijs Sorge, dass die Veröffentlichung des Entwurfs 1922 zu spät kommen könnte, weil Tatlins *Monument der Dritten Internationale* aus dem Jahr 1920 seit Jahren publik ist, ist sicher in gewisser Hinsicht berechtigt. Und tatsächlich sind Lisickijs Veränderungen des Entwurfs, der, wie er auf dem Blatt von 1922 klarstellen will, auf das Jahr 1920 zurückgeht, vor allem vor dem Hintergrund von Tatlins *Monument* verständlich. **69** Das zumindest schreibt Sophie Lissitzky-Küppers: „Lissitzky hat sich im vorhergehenden Winter nach dem Tode Lenins intensiv mit seinem Architekturproblem des ‚Lenin-Baus‘, eines Kulturzentrums für Kino, Theater und Vorlesungen usw., beschäftigt.“ (Lissitzky-Küppers 1967, S. 55). Yve-Alain Bois hat auf die komplexe und symptomatische Übersetzungsarbeit Lisickijs von Malevičs Text zu Lenin im Zusammenhang von dessen Plan, ebenfalls ein Monument zu entwerfen, kommentiert (Yve-Alain Bois, *Lissitzky censeur de Malevitch*, in: *Macula*, Nr. 34 (Sommer 1978), S. 191–201). **70** Vgl. Alexander Rodčenkos Entwurf für ein Kino-Auto (Abb. in: *Ausst.-Kat. Art Into Life. Russian Constructivism, 1914–1932*, Washington: Henry Art Gallery, New York 1990, S. 226). **71** Lissitzky-Küppers 1977, S. 186. **72** Tatsächlich gehen bekanntlich die offiziellen Pläne in die gegenteilige Richtung, um eben Lenins biologischen Körper zu preservieren. (Siehe dazu: Alla Vronskaya, *Shaping Eternity: the Preservation of Lenin’s Body, Thresholds*, Nr. 38 [2011], S. 10–13).

einer Rhetorik, die sich vermittelt durch menschliche Organe ihren Weg bahnt. Gleichzeitig aber, und dies wäre ein Gegenargument zu dieser Lektüre, entzieht der Entwurf durch die technische Fahrt in große Höhe, erreicht durch den motorisierten Aufzug, diesen Körper aus seinem unmittelbaren Wirkungskreis. Dazu kommt ein zweiter Punkt: Die Fotografie Lenins als Redner, die Lisickij sowohl hier wie im *Pressa*-Leporello verwendet, ist in den 1920er Jahren überaus weit verbreitet. Grigorij Petrovič Goldstejn hat sie am 5. Mai 1920 aufgenommen, als Lenin auf dem Sverdlov Platz vor dem Bolschoi in Moskau eine Ansprache an das Militär vor dem Krieg gegen Polen hält.⁷³ Sie wurde drei Jahre später, 1923, zum ersten Mal in der Zeitschrift *Krasnaja Niva* veröffentlicht, danach als Postkarte reproduziert und 1927, kurz vor Lisickijs Entwurf für die *Pressa*, noch einmal innerhalb eines aufwendigen Sammelbands mit 100 fotografischen Aufnahmen Lenins abgedruckt.⁷⁴ (Abb. 6) Ich möchte an dieser Stelle nicht auf die aus Perspektive der 1930er Jahre und danach entscheidenden Retouchierungen Trotzki's von dieser für die politische Ikonografie Lenins zentralen Aufnahme weiter eingehen, die für die Verwendung der Fotografie in unserem Zusammenhang nicht relevant sein können. Entscheidend scheinen mir für diesen Zusammenhang hingegen mindestens zwei formale Operationen, die Lisickijs Montagen vollziehen.

Im ersten Fall – dem Entwurf für eine Rednertribüne – scheint für Lisickij die Ausgangslage selbst von Interesse. In Goldstejns Aufnahme zeigt sich Lenins Oberkörper auf dem ehemaligen Theaterplatz innerhalb eines hölzernen Kubus platziert, der ihn aber nur einige Treppenstufen über die Menschenmassen, zu denen er spricht, erhebt. Der Kubus, transformiert in eine Reminiszenz an Malevičs *Schwarzes Quadrat*, bleibt in Lisickijs Entwurf bestehen, auch wenn er sich spaltet, aufricht und vervielfacht. Als Basis des Turms bereits tauscht er seine niedrige, rauhe, organische Materialität – Holzbretter – gegen eine glatte, homogene ein. Von dort entwickelt sich ein transparentes Gerüst aus Stahlstreben, Eternit und Glaselementen (sichtbar am hinteren Teil des Aufzug-Balkons).⁷⁵ Die Brüstung der Fotografie taucht hier, am oberen Ende des Turms, als unmittelbares Zitat wieder auf. Weil damit der Entwurf in ein Verhältnis zu einer bekannten öffentlichen Situation und ihrer Visualisierung gesetzt ist, muss deshalb auch der sich erhebende Turm als signifikante Vergrößerung des Abstands zwischen Publikum und Redner gelesen werden. Mehr noch: Vom Entwurf sind die Rezipienten der Rede selbst verschwunden, die sich wenn, dann in die Schrift auf dem Bildschirm oberhalb von Lenins Kopf aufgelöst haben, um selbst verschickbare Zeichen zu werden. Der Turm im Ganzen steht dabei auf einem manifest unsoliden Grund, der kein bestimmter urbaner Raum

73 Peter Nisbet weist auf die mögliche Relevanz dieser Fotografie für Lisickijs Biografie hin: „This campaign was particularly meaningful for Lissitzky, as the course of the war had directly affected his home region and had threatened Vitebsk in the summer of 1920. It was for the Western Front of this war that Lissitzky had designed his now-famous poster, *Beat the Whites with the Red Wedge*.“ (Peter Nisbet, *El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919-1927*, Diss. (masch.), Yale University 1995, S. 348). **74** *Krasnaja Niva*, Nr. 8, 1923, S. 16; V.V. Gol'cev (Hrsg.), *Lenin. Al'bom. Sto fotografičeskich snimkov, Gosudarstvennoe izdatel'stvo*, Moskau 1927, Abb. 65. Zu der Fotografie im Besonderen, die vor allem, was die Eliminierung Trotzki's, der neben der hölzernen Tribüne ursprünglich zu sehen war, in den 1930er Jahren eine besonderen Rolle spielt siehe: Klaus Waschik, *Wo ist Trotzki? Sowjetische Bildpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er Jahren*, in: Gerhard Paul (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 1: 1900 bis 1949 (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung 772). Sonderausgabe. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2009, S. 252-259. **75** Zu den von Lisickij vorgeschlagenen Materialien siehe: Lissitzky-Küppers 1977, S. 186.

mehr ist. Der eröffnete Abstand zwischen Publikum und Redner ist so nicht einfach quantitativ, sondern absolut, weil sie in Konsequenz Lenins Substanz als Körper und seine mögliche Präsenz betrifft.

Ein Jahr zuvor hat Lisickij im Zusammenhang einer Mappe kommerzieller Lithografien für die Kestner-Gesellschaft⁷⁶ in Hannover eine solche Mediatisierung des urbanen Raums am Beispiel einer Theatermaschinerie für einen öffentlichen Platz in einem dazugehörigen Text expliziert. Und vor allem die Figur des Ansagers des Portfolios *Figurinen. Die Plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau „Sieg über die Sonne“* (1923) weist Ähnlichkeiten zur Rednertribüne auf. (Abb. 7) Für Lisickij, der zu diesem Zeitpunkt die Fotomontage noch nicht für sich entdeckt hat, bedeutet dabei die dort noch notwendige Einführung des menschlichen Körpers als gemaltem in ein Vokabular, das zu diesem Zeitpunkt noch der abstrakten Malerei verpflichtet ist, hier eine gewisse Schwierigkeit. Denn tatsächlich muss es als Kompromiss und Regress erscheinen, nimmt man die absoluten Reinigungen der Bildfläche von jeder Referenz, wie sie sich zehn Jahre zuvor ereignen konnten, als Maß. Er schreibt: „Der Text der Oper hat mich gezwungen, meinen Figurinen einiges von der Anatomie des menschlichen Körpers zu bewahren.“⁷⁷ Erst die Fotografie erledigt dieses Problem, denn sie steht für ihn nicht in einem Gegensatz zur Ungegenständlichkeit, die er hier gefährdet sieht. Vor diesem Hintergrund schlägt er für die Ausführung der elektro-mechanischen Schau die Auflösung körperlicher Präsenz – sei es des Schauspielers oder des Politikers – vor. Ziel dieses Schauspiels, dessen Basis ein „Gerüst“ ist, eine so genannte „Schau-maschinerie“, auf dem „Spielkörper“ „vermittels elektro-mechanischer Kräfte und Vorrichtungen in Bewegung gebracht“ sind, und dabei „Schall und Licht“ emanieren, ist es, die Energien einer amorphen Masse zu konzentrieren: „Die großartigen Schauspiele unserer Städte beachtet niemand, denn jeder ‚Jemand‘ ist selbst im Spiel. [...] Das Ganze ist amorph. Alle Energien müssen zur Einheit organisiert, kristallisiert und zur Schau gebracht werden. So entsteht ein Werk.“⁷⁸

Während der Künstler hier im Hintergrund steht, um ein Spektakel zu organisieren, trennt das Werk jeden „Jemand“ aus diesem heraus. Das Spektakel macht ihn zum Zuschauer, der dadurch erst das Schauspiel des urbanen Raums als solches zur Kenntnis nimmt. Lisickij scheint also eine Form der Trennung von Betrachter und Werk zu veranschlagen, die um so besser statthat, je weniger sich der Betrachter im gezeigten Spektakel selbst wiedererkennt. Alles Organische ist aus ihm genommen, das dem Betrachter so als Fremdes gegenüber treten kann. Lisickij überführt deshalb die zentrale Idee der Oper von Aleksej Kruchenykh⁷⁹ – die Entthronung der Sonne als essentieller Energiequelle planetarischen Lebens – in ein Register politischer Öffentlichkeit. Dort, wo der Mensch in der Lage ist, sich seine eigenen Energiequellen zu schaffen, kann er die Körper medialer Sendung durch elektro-mechanische Schirmen ersetzen, die nicht mehr demselben Stofflichen angehören wie sein eigener. Diese repräsentierte Trennung zwischen Betrachter und Werk ist dabei als ökonomo-

⁷⁶ Für Details zu diesem Kontext siehe: Ausst. Kat. Die zwanziger Jahre in Hannover. Bildende Kunst. Literatur. Theater. Tanz. Architektur. 1916-1933, Hannover: Kunstverein, München 1962. ⁷⁷ El lissitzky, Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau *Sieg über die Sonne*; Vorwort zur Figurinen-Mappe, Hannover 1923, wiederabgedruckt in: lissitzky-Küppers 1967, S. 353. ⁷⁸ Ebd. ⁷⁹ Zu dieser Oper und ihrer Stellung in der futuristischen Avantgarde Russlands siehe: Rosamund Bartlett und Sarah Dadswell (Hrsg.), *Victory over the Sun. The world's first futurist opera*, Exeter 2012.

mische Konzentration aller verwandten Kräfte gekennzeichnet – es ist die kristalline Struktur als energetische Kompression, von dem der Betrachter damit erst differenziert werden kann. Die Abstraktion, mag sie hier auch menschliche Züge annehmen, ist hier also analog zu einer Konzentration von Energie gesetzt, die gleichzeitig aus dem Kreislauf einer planetarischen Ökonomie, die sich zwischen Sonne und organischem Körper abspielt, entzogen ist. Der Begriff der „Elektro-Mechanik“ soll für diese Trennung entstehen der in den Bereich einer politischen Öffentlichkeit gebracht, den menschlichen Betrachter aus dem Spektakel des urbanen Raums lösen kann, um es ihm damit überhaupt erst zu zeigen.

Beide Projekte – der Entwurf zur *Lenin-Tribüne* und die *Figurinen-Mappe* – teilen also das Interesse an einem Problem, wie Kunst sich im Feld des zeitgenössischen, urbanen Raums behaupten kann. In beiden Fällen spielt dabei die Bildsprache der ungegenständlichen Malerei, oder allgemeiner gesprochen, das Idiom der Abstraktion, eine fundierende Rolle. Sie dient nicht nur dazu, quasi-architektonische Gebilde zu formen – Gestelle, die für bestimmte Formen öffentlicher Rede und deren visuelle Präsenz gedacht sind. Das Idiom soll sich mit bestimmten Formen moderner Technik verbinden. In beiden Fällen ist darin ein elektrisches Gleiten figuriert, ermöglicht durch eine noch schwere Mechanik eines stählernen Gestells. In Bezug auf die elektro-mechanische Schau schreibt Lisickij, die Spielkörper sollten dort „gleiten, rollen, schweben auf, in und über dem Gerüst.“⁸⁰ Die Technik und ihre Materialien sind also die Ermöglichungen einer Bewegung, die ideell ohne Reibung ist, und die damit eine Unendlichkeit anzeigen, weil sie keine Energie außerhalb ihrer selbst braucht. Tatsächlich scheint in diesem Schauspiel, das Lisickij hier entwirft, diese Bewegung das eigentliche Ereignis, das sich zwischen den Körpern und letztlich jenseits ihrer spezifischen Materialität entwickeln soll. Und sie ist sicherlich das, was sich allein beim Betrachten der Lithografien oder beim Lesen des Textes ereignen kann, sieht man davon ab, sich auszumalen, wie mager, schwerfällig, träge und wahrscheinlich lächerlich die Aufbauten tatsächlich aussähen, würden man sie realisieren.

Tatsächlich sieht Lisickij, wie er expliziert, strukturell davon ab, die Lithografien selbst als tatsächliche Pläne zu gebrauchen: „Die weitere Bearbeitung und Anwendung [...] überlasse ich den anderen.“⁸¹ (Genauso, wie die *Lenin-Tribüne* als zu reproduzierende Fotografie in einem Buch über Architektur angelegt ist.) Man kann diese Bemerkung einerseits so verstehen, dass Lisickij die eigentliche Aufgabe des Künstlers in der Erfindung und damit im Entwurf allein sieht. Und vieles spricht dafür. Man sollte aber auch über die Implikationen nachdenken, die eine solche Haltung für das realisierte Kunstwerk hat. Dass diese weitere Bearbeitung der anderen, von der er hier spricht, keine direkte Umsetzung sein kann, wird durch die ebenfalls im Text kursorisch angedeutete lose Grammatik der Farben expliziert, die nicht als präsentische, sinnliche Qualitäten, sondern zugleich als Zeichen und damit Äquivalenzen angelegt sind: „Bei der Ausführung werden die roten, gelben oder schwarzen Teile der Figurinen nicht entsprechend angestrichen, vielmehr in entsprechendem Material ausgeführt, wie z. B. blankes Kupfer, stumpfes Eisen usw.“⁸²

80 Lissitzky (1923e) 1967, S. 353. 81 Ebd. 82 Ebd.

Die Bildform, die sie annehmen, ist also in der Form gespalten, dass ihre Sinnlichkeit – und die Farbe stünde im Gegensatz zur mimetischen Linie am meisten dafür ein – immer auch semiotisch ist. Man müsste also sagen: selbst die Farbe. Denn die Farbe scheint gerade in der ungegenständlichen Malerei, wie sie Malevič angedeutet hat, als Extremum ausgelegt, mit dem sich eine sinnliche Erregung jenseits semantischer Kodifizierung Bahn brechen kann. Lisickij widerspricht dem hier. Farben und Formen stehen immer auch für anderes, auch wenn dieses Andere mit ihnen gerade nicht zur Darstellung im strengen Sinn kommt, das heißt, zu einer Darstellung, die auf Ähnlichkeit basiert.

Betrachtet man die Lithografien also als autonome Bilder, so weisen sie diese Form der Rezeption genauso von sich ab wie die in ihnen angedeutete andere Möglichkeit, nämlich sie selbst im Hinblick auf eine tatsächliche Realisation zu überspringen, für die die in ihnen sich zeigenden Farben und Formen eben lesbare und damit übersetzbare Zeichen wären, die nicht als sie selbst und um ihrer selbst willen betrachtet werden. Wie das Gleiten der Körper „in und über dem Gerüst“ – das heißt vermittelt durch die Materialität des Gestells, aber nicht von ihm abhängig ist –, so initiiert die Lithografie als reproduzierbare Bildform eine Form der Betrachtung, die sich nicht in deren präsentische Materialität aus Form und Farben versenken kann; sie nimmt selbst gleitende Züge an, die immer wieder sich selbst auf ein anderes hin überspringt – so wie wir Buchstaben lesen, ohne sie selbst als Gestalt zu sehen. Weil diese Bilder aber dezidiert keine Pläne sind, kann diese Bewegung kein Ziel finden, sondern muss sich wieder auf sichtbare Formen zurückführen lassen, auf die es, pulsierend, zurückgeworfen ist. In diesem Gleiten analogisieren sich Dargestelltes, Form der Darstellung, ihr Medium und deren Rezeption.

Im Fall der *Lenin-Tribüne* nimmt Lisickij diese Motive wieder auf; der Aufzug, aber auch die Verwendung eines weit zirkulierenden Bildes, das am Ende Teil einer Re-Fotografierung wird, stehen dafür ein. Im Entwurf zur *Lenin-Tribüne* weist Lisickij die spezifische Rücknahme einer geplanten Realisation durch bildnerische Strategien an. Sie lässt sich an drei Momenten zeigen: Die unterschiedlichen Flächen des Aufzugs sind in ihrer Darstellung inkohärent modelliert. Sie scheinen unmöglich zu vereinbarende Lichtquellen zu besitzen. Dies zeigt sich am deutlichsten an den Unterseiten der beiden Flächen, die sich am höchsten Punkt des Gestells befinden: während die untere Ebene von vorn beleuchtet scheint, hat die darüberliegende an der vordersten Bildebene die dunkelsten Stellen, die sich dann gegen hinten aufhellen. Sollte dieser Effekt in der Realisation beibehalten werden, müsste die Struktur bemalt bleiben, würde sie gebaut. Der Raum, den das flache Bild projiziert, kann so entweder als verschlossen und nicht realisierbar betrachtet werden oder als einer, der versucht, an den Gesetzen des zweidimensionalen Bildes zu partizipieren. Wenn der *Sieg über die Sonne* in der *Figurinen-Mappe* die Loslösung von einer natürlichen Lichtquelle markiert, mit dem das humane Leben sich von seiner organischen Endlichkeit befreien soll, dann findet sich dieser Sieg hier an solchen Details sicherlich wiederholt, die eine Optik ausstellen, die mehrere, widersprüchliche Lichtquellen angibt und kein Subjekt kennt, das die Tribüne von einem Ort aus sieht. Die Möglichkeit, etwas zu bauen, das genau diesen Effekt kreiert, hat politische Implikationen, dies konnte an Lisickijs Text zur *Figurinen-Mappe* abgelesen werden. Sie

betreffen das Selbstverständnis des solche Bauten betrachtenden Körpers im urbanen Raum, der sich von diesen Strömen einer asymptotischen Immaterialisierung als *vorerst getrennt* erlebt. Zum zweiten zeigt sich eine Blockade der unmittelbaren Umsetzung des architektonischen Plans der Tribüne auch in der offensichtlich problematischen Statik des Turms: Die Verbindung zwischen dem geneigten Stahlgerüst und dem viel zu kleinem Sockelfundament ist gefährlich fragil und trägt wohl sicher nicht, würde sie ausgeführt. Noch stärker, und drittens, breiten sich solche widersprüchlichen Effekte in dem Bereich aus, wo die fotografische Figur Lenins in den weit vorkragenden Balkon gefügt ist. Ich habe darauf hingewiesen, wie die beiden dort übereinanderliegenden Flächen, aus dem sich die Plattform des Aufzugs zusammensetzt, in ein sich widersprechendes Hell-Dunkel getaucht sind. Dieses Spiel wird dort, wo die Fotografie von Lenins Torso eingefügt ist, nicht aufgegeben, sondern mit anderen Mitteln fortgeführt. So ist in der kolorierten Zeichnung strategisch unklar, ob der Balkon an seiner rechten Seite durch eine Platte geschlossen oder offen ist. Müssten hier also Lenins Beine zu sehen sein oder nicht? Der Balkon bietet als solcher ohnehin nicht ausreichend Raum, um Lenins Beine und Füße, die dem proportional zur Balustrade viel zu großen Oberkörper angehören müssten, hinter sich zu verstecken. Der Rest von Lenins Körper fände in keiner nur denkbaren Haltung Platz auf diesem Plateau. Lisickij löscht deshalb tentativ nicht nur den singulären Ort einer politischen Kundgebung aus: Platz, Boden und vor allem die versammelte politische Masse sind verschwunden; letztere ist als bloße Ansammlung von Zeichen in das weiße suprematistische Feld des Bildschirms gewandert: das Proletariat als projiziertes Wort, das einmal von Lenin ausgesprochen wurde. Die technische Erhöhung des Körpers des Politikers, die die Verbindung zwischen seinen eigenen Organen und der Wahrnehmung der von ihnen hervorgebrachten Zeichen durch viele lockert, dünnt ihn selbst zur fragmentierten Fotografie aus, die nicht mehr in einen ganzen Körper zurückübersetzt werden kann.

Die Trennung Lenins von einer Holzkiste, wie sie in Goldstejns Fotografie noch zu sehen ist, einer Kiste, die noch wenige Zentimeter über dem Boden installiert war, und die – das zeigt Goldstejns Fotografie ebenfalls deutlich – durch eine kurze Treppe, die zwischen ihr und dem öffentlichen Raum vermittelt, von einer Masse noch, zumindest optional, betreten werden kann, eine Kiste, aus der in Lisickijs Entwurf ein technischer Apparat herausfährt, um sie zu sprengen, diese Trennung von ihr also, die Lenin exemplarisch die Füße kostet, ist für die erneute Verwendung derselben Fotografie vier Jahre später im *Pressa-Leporello*, so scheint mir, der Ausgangspunkt. Lisickij beginnt die Operation dabei mit einer Spiegelverkehrung der Figur, die sich jetzt nicht mehr, wie in Goldstejns Original, gegen den üblichen Fluss der Leserichtung stemmt, sondern von links nach rechts, rhetorisch effizienter, spricht. Mit dieser Anpassung steht Lisickij nicht allein, auch wenn sich solche ausschließlich auf dem Feld der Malerei ereignen werden. Vor allem Aleksandr Gerasimovs *Vladimir Il'ič Lenin auf der Tribüne* (1930), mit dem sich schließlich das Sujet zementieren wird, wird diese Verkehrung der Ausrichtung wie die Verdeckung der Holztribüne durch rote Fahnen, nachhaltig prägen.

Während sich Lenins Hände auf der ersten Seite des Leporellos noch auf die hölzerne Brüstung stützen, so löst sich diese nach unten in grob geschnittenen Kanten auf,

um Teil eines Netzes aus weißen, schwarzen und grauen Streifen zu werden,⁸³ das erst in seinem weiteren Verlauf als Teil des eigentlichen Ausstellungsraums erkannt werden kann. Eine Fotografie zeigt die dort Lenin gewidmete Station, die dessen *Gesammelte Werke* – in Buchform, in Vitrinen – ausstellt. Wenn in der Tribüne die Beine und Füße Lenins den Bildraum als einen, in dem ein Körper stehen könnte, problematisieren, so ist es hier nicht mehr nötig. Es gibt nicht mehr einen Boden, der sie auffangen könnte, sondern die Montage fällt nach unten in verschiedene Räume. Wo sich Lenins Beine befinden müssten, ist der eine Raum, der der Sverdlov Platz gewesen ist, in einen anderen Raum, eben den der Ausstellung transponiert, der, als zweiter Stellvertreter dieses Körpers, nicht mehr Zeitungen, sondern eben seine Bücher, zeigt. (Wie meist in der Ausstellung, wird diese Buchform konterkariert: die Station selbst heißt widersprüchlich: Lenin als Journalist.)⁸⁴ Das Zickzack einer Stellwand stellt dabei im Raum der Ausstellung selbst das Prinzip des Leporellos vor, um so seine eigene Reproduktion im *Futur Zwei* vorwegzunehmen.⁸⁵ Als formale Struktur spricht die Stellwand so davon, dass die Ausstellung immer schon reproduziert worden sein wird: Wand oder Seite, Papier oder Stein, *en abyme*.

Die gefaltete Stellwand artikuliert aber auch ein Problem des Lesens oder der Lesbarkeit. Einerseits nämlich widersetzen sich die Buchstaben in der frontalen Fotografie, die hier Lenins Namen, Buchstabe für Buchstabe, auf die fünf Seiten der einen Hälfte der gefalteten Ausstellungswand schreiben, ihrer eigentlich perspektivischen Verkürzung; oder zumindest versuchen dies unsere Augen zu leisten, die die Buchstaben ihrer Verräumlichung entziehen, um sie nach vorn, auf eine plane, zweidimensionale Lesefläche zu bringen. Sie wollen eine Fläche bewohnen, die ihrem materiellen Träger und dessen Bildraum, so gut es geht, keine Rechenschaft schulden will. Im Ausstellungsraum selbst würde der Name dabei ganz anders sichtbar werden, nämlich wohl eher in einer Bewegung durch den Ausstellungsraum, von links nach rechts, am gefalteten Raum vorbei. Ein zuerst weißer, monochromer Block – die linke Seite der gefalteten Struktur – würde Namen, Texte und Fotografien Lenins durch das Vorbeigehen des Besuchers an ihm graduell auf der anderen Seite der Faltung freigeben. Der geschriebene Name, aber auch die restlichen textuellen und fotografischen Informationen zu seiner Person sind damit nicht als Gegensatz zum Vokabular einer abstrakten Malerei, ihrer Strenge und Ikonoklastik angelegt, sondern vielmehr – dies wäre der eigentliche Effekt des Displays, der sich in der Bewegung am weißen Rechteck der Wand vorbei entwickeln würde – als etwas, das in diesen abstrakten Formen als ihr eigentlicher Kern verborgen liegt. Der Hintergrund verwebt schließlich diesen weißen Block mit einem Netz aus Streifen mit sich. Beides ist, als Geschichte einer Malerei, Schreibfläche für einen Namen.

⁸³ Wie in vielen Fällen kann ich hier nur von der Farbigkeit der Fotografie sprechen und nicht von der in der Ausstellung selbst.

⁸⁴ Siehe dazu die Angaben, in: *Pressa* 1928.2, S. 3. ⁸⁵ Lisickij hat diese Struktur der Ausstellungswände ein Jahr zuvor, 1927, in der *Polygraphischen All-Unionsausstellung* in Moskau bereits als für eine ganze Ausstellung fundierend probiert.