

am Plastischsten. Als Überführung einer Produktion, die signifikant schwere Objekte herstellt, in deren eigene Information, verweist sie aber auch auf das asymptotische Telos dieser Produktion, deren Perfektionierung darin besteht, immer weniger Material und immer weniger Arbeit für maximalisierte Effekte zu benötigen. Das schwere Erbe von Malevičs suprematistischer Theorie ist das Phantasma, das alles unendlich leicht werden könnte: „Die Idee, die heute die Masse bewegt, heißt Materialismus, aber was eben die Zeit charakterisiert, ist die Dematerialisation“<sup>162</sup> Die Einstellung der Körper in diesen Prozess muss diese als Reste ausweisen. Als solche flackert in ihnen das Bewusstsein über nichts anderes als dies in einem immer wieder letzten Moment auf. Es lässt sich aber auch, stellt man die Figuren der Schreiber in eine ikonografische Typengeschichte zurück, feststellen, dass in ihnen eine säkularisierte Kraft wirksam ist.<sup>163</sup> Die technische Inspiration, die das Schreiben hier bestimmt, ist als Stellvertreter eines ungegenständlichen Grundes, auf dem die Produktion ruht, Ausläufer einer letztlich nur neu figurierten Sakralität, die hier mit einer realen, politisch aktuellen Macht identifiziert wird. Der Körper selbst – als Figur – wie das dünne, aber unnachgiebig notwendige Papier – als Material des Leporellos selbst – sind die einzig trennenden Membranen, die dieser Ineinssetzung widerstreben und für den Moment aufhalten.

## Die Leser

---

Die Schreiber komplementierend nimmt der Leser an zwei Stellen im Leporello eine zentrale Rolle ein. Wie die bislang diskutierten Figuren, so sind auch diese nicht Teil der Ausstellung selbst gewesen. Im ersten Fall der Darstellung eines Lesenden handelt es sich dabei um die wahrscheinlich am häufigsten reproduzierte Doppelseite der Montage.<sup>164</sup> (Abb. 20) Zwei, deutlich durch klar sichtbare Schnitte von einem Körper separierte Hände halten hier eine ebenfalls beschnittene Zeitungsseite. Diese ist zwar als ganze Seite noch klar erkennbar, strukturiert in Titel, Unterüberschrift und Textkorpus, einschließlich einer Karikatur. Der linke Rand vor allem aber zeigt, dass Teile des gedruckten Textes fehlen. Im Textfeld der Seite spiegelt sich das Gesicht eines jungen Arbeiters. Im Originalentwurf der Montage ist diese Seite, im Gegensatz zur reproduzierten Version im Leporello, tonal von den übrigen in die Montage geklebten Papieren unterschieden und damit deutlich als materiell differente Quelle zu erkennen, nämlich als Zeitungspapier. (Abb. 21) Dieser Umstand

---

**162** Lissitzky (1927) 1967, S. 361. **163** Es lässt sich aus dem oben Ausgeführten leicht ableiten, dass mit „säkularisiert“ hier eher Carl Schmitts als Hans Blumenbergs Verständnis gemeint sein muss. Das heißt, eine Kontinuität politischer Theologie, anstatt deren Abbruch, wie sie Blumenberg vertritt. (Vgl. Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit (1966), Frankfurt am Main 1988; Carl Schmitt: Politische Theologie I, Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität (1927/1970), Berlin 1999). **164** Buchlohs Essay verwendet diesen Teil des Leporellos (Buchloh 1984, S. 1). Er hat es auch zum Titelbild seines jüngsten Sammelbandes *Formalism and Historicity* gewählt (Benjamin H. D. Buchloh, *Formalism and Historicity, Models and Methods in 20th Century Art*, Cambridge MA 2015). Devin Fore hat es gleich nochmals für die Einleitung zur Sonderausgabe zum Thema der Faktografie der Zeitschrift *October* benutzt. In allen Fällen wird auf die Montage nicht gesondert eingegangen. (Fore 2006, S. 3).

kompliziert sich aus zwei Gründen. Erstens: Die Hände, die das Stück Zeitungspapier halten, scheinen aus demselben Material gemacht wie die Seite selbst. Aber gehören sie als Bildobjekt zu dieser Seite? Dagegen spricht einiges: vor allem die unglaublich an das Papier gefügten Hände selbst – also der Ort des Kontakts: Sie scheinen das Papier kaum greifen zu können. Das Papier gibt im Raum der Repräsentation dem Druck der Hände nicht nach und knittert nicht, wo es dies doch müsste. Damit verbunden stellt sich ein zweites Problem. Falls die Zeitungsseite tatsächlich als Objekt eine solche ist, wie ist das in ihr sich spiegelnde Gesicht eines Lesers zu erklären? Tatsächlich lässt dieses Gesicht den Text der Zeitung zumindest in Teilen unlesbar werden. Vor allem aber ist das Format der Seite viel zu klein, als das sie ein eingefügtes Original sein könnte. Sie muss also von Anfang an ein Bild gewesen sein, bevor sie ihren Weg in die Montage gefunden hat. Ein kaum sichtbares Detail im oberen Drittel der Seite, an ihrem rechten Rand, weist deutlich darauf hin, dass die Montage, wie wir sie hier sehen, von Lisickij nicht nur appropriiert wurde, sondern dass er diese auch verändert hat. Dort ist das kleine Segment einer Form sichtbar, das der Rest der Schirmmütze des Arbeiters sein muss, der im Bild das reale Gegenüber des Spiegelbildes gewesen ist. Lisickij hat diese Figur entfernt.<sup>165</sup> Und er hat wohl auch die Zeitung so beschnitten, dass sie von den von ihm hinzugefügten Händen gefasst werden kann; wie immer es auch diesem Ergreifen an Plausibilität und rhetorischer Überzeugung fehlt. Er scheint dabei sowohl die gefaltete Version, in der all solche materiellen Differenzen zwischen realem Zeitungspapier und Homogenität der Reproduktion von einem Sepiaton geschluckt sind, genauso valorisiert zu haben wie den Originalentwurf, was die Entscheidung, beide, Katalog und Entwurf, ein Jahr später als Teil der sowjetischen Sektion der Ausstellung *Film und Foto* 1929 in Stuttgart zu zeigen, deutlich macht.<sup>166</sup> Während der Entwurf die Zeitungsseite als *aufgeklebt* ausweist – und damit sogar einen materiellen Grund für den Rest der Papiere der Montage angeben kann, nämlich schwarzen Karton links neben ihr, versucht die gedruckte Version eher den anderen Pol der Illusion aufrechtzuerhalten, nämlich die Seite als *durch Hände ergriffene* zu repräsentieren. Der schwarze Zwischenraum links wäre damit als der vorherige Platz des Papiers angegeben, das hier – und das kompliziert die Illusion – nun gleichsam wie ein Spiegel (oder eben ein Tafelbild) – von der Wand genommen scheint. *Hineinkleben* und *Herausnehmen* zeigen sich in diesem Stück also als die zwei Handlungsoptionen, auf die paradoxal im selben Moment verwiesen wird.

In der Reproduktion verschwindet die Möglichkeit, diesen schwarzen Zwischenraum, der im Original als dessen eigentlich materieller Grund lesbar wird, tatsächlich als solchen zu bestimmen. Er figuriert hier als Gegenteil, denn er ist jetzt tonales Äquivalent zu anderen benachbarten schwarzen Streifen und Flächen und damit Lokus der materiellen Unbestimmbarkeit des Trägers der fotografischen Zeichen selbst. So ist ein seitlicher schwarzer Streifen als Teil eines Displayaufbaus aus Holz identifizierbar, dessen Seite mit der russischen Übersetzung des Wortes Schaukam-

---

**165** Das hier verwendete Original stammt von Vladimir und Georgii Stenberg und wurde als Cover der Ausgabe Nr. 19 des Magazins *Rotes Feld* im Mai 1928 veröffentlicht. **166** Vgl. Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hrsg.), *Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung Film und Foto 1929*, Stuttgart 1979, S. 138.

pagne (смотры: wörtlich, Militärparaden, aber auch die Schau, die Rezension und vor allem: die Inspektion der Truppen)<sup>167</sup> beschrieben ist. Die schwarzen Bereiche darunter – ober- und unterhalb des Schriftbandes *Die rote Armee und die Presse* scheinen einerseits auf besagten schwarzen Karton rückführbar, andererseits lassen sie sich mit Teilen des fotografierten Ausstellungsraums identifizieren. Diese Form des Gleitens – zwischen Papier und dargestelltem Raum als Medium – ist für das Leporello konstitutiv, und ähnliche Stellen sind in ihm abundant. Wenn das Leporello also nachweislich die Frage nach einem bestimmbar Träger der aufgeklebten Papiere zurückweist, so scheint dies ebenfalls für diese Papiere zuzutreffen. Das heißt: sie weisen selbst an solchen Stellen, an denen es so aussehen mag, als ob ein reales Stück Zeitung seinen Weg in die Montage gefunden hätte, ihren Status als singuläre, endliche Objekte zurück. Ihre Beschneidung verdoppelt sie bereits zur Figur. Durch das sich spiegelnde Gesicht ist dieses Bild einer Zeitungsseite zugleich Träger eines weiteren.

Ein Rückblick auf die Geschichte der Collage scheint mir in diesem Zusammenhang am Platz, und zwar allein deshalb, weil das Material der Zeitung in ihr eine entscheidende Rolle einnimmt, die Lisickij nicht entgangen sein kann. Ich werde mich dabei auf Picassos Idiom konzentrieren, wie es sich um 1912 entwickelt, und vor allem dessen kunsthistorische Rezeption in einigen exemplarischen Fällen. Christine Poggi hat in ihrem seminalen Text *Frames of Reference: Table and Tableau in Picasso's Collages and Constructions* darauf hingewiesen, dass in der Formation von Picassos Collagen, nicht, wie vor allem in der historischen Literatur ausgehend vom Kubismus behauptet wird, der Realismus die sie treibende Kraft sei. Das heißt, wenn man die Erfindung der Collage als „the first work of fine art, [...] in which materials appropriated from everyday life, relatively untransformed by the artist intrude upon the traditionally privileged domain of painting“<sup>168</sup> charakterisiert – und Poggi wiederholt eben genau diese Annahme – dann sollte dies ihrer Meinung nach nicht zum Missverständnis führen, dass damit in langer Sicht das Bild oder die Repräsentation zu Gunsten des Objekts aufgegeben werden soll. Dies wäre zumindest nicht die Schlagrichtung von Picassos Artikulationen innerhalb dieses Genres. Poggi weist das Gegenteil überzeugend nach, nämlich, dass Picassos Collagen vielmehr eine dialektische Spannung zwischen dem Objekt und seiner erneuten Einfügung in einen Bildraum bestimmt. Sie ordnet dabei diesen Polen – Objekt und Bildraum – zwei Begriffe zu, die sich auf die Geschichte der Malerei beziehen lassen, nämlich Tisch und Tableau: „the relation of the table, as a sign of the modernist aspiration for the literal object, to the tableau, as a sign of the traditional illusion, is, in my view, fundamental.“<sup>169</sup> So sind, um sich auf das für unseren Zusammenhang relevante Beispiel zu konzentrieren, die eingefügten Zeitungsausschnitte in Picassos Collagen zum

---

**167** All diese Neologismen (oder Verschiebungen aus anderen Kontexten) fallen in Lisickijs in den 1920er Jahren stattfindenden Versuch, das Dispositiv der Ausstellung jenseits und außerhalb des Bereichs der Kunst neu zu definieren. Das Wort „Demonstrationsraum“ steht genauso dafür wie die „Schaukampagne“ – ein Wort, das hier bereits wesentlich klarere, politische Obertöne hat. Es lässt sich gleichzeitig leicht zu der ursprünglichen Ankündigung des Buches *Die Kunstismen* als „Letzte Truppenschau aller Ismen 1914–24“ in Verbindung setzen. (Vgl. Hans Arp und El Lissitzky, *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zürich, u. a. 1925). **168** Christine Poggi, *Frames of Reference: Table and Tableau in Picasso's Collages and Constructions*, *Art Journal*, Vol. 47, Nr. 4, 1988, S. 311. Der Essay wurde wiederabgedruckt in: dies., *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven 1993, S. 59–89. **169** Poggi 1988, S. 320.

einen sicher immer auch als Agenten einer Subversion der Vertikalität der Leinwand zu verstehen: Zeitungen liegen auf Tischen, oft in Kaffeehäusern. Ihre Einfügung in das Bild analogisiert dessen Träger mit der Horizontalität der Tischplatte. Diese Zeitungen stehen in Picassos Beispielen aber zugleich in Relation zu einem anderen Pol, unter anderem und oft nämlich dem der Tapete. Davon ausgehend und allgemeiner tauchen innerhalb von Picassos Kompositionen die Zeitungsschnitte aber auch strukturell in neue Bildräume ein, in denen sie den Status neuer figurativer Formen annehmen, wie in *Glas und Flasche von Bass* (1914), in dem der Zeitungsausschnitt eben die Form eines Trinkglases annimmt. Das Material der Zeitung ist deshalb nicht nur in Opposition zu anderen Materialien im Bildraum gesetzt, sondern auch zu anderen Formen. Damit kann Poggi zu dem Schluss kommen: „Picasso demonstrated that the material literalness of the object itself was constituted within a system of oppositions.“<sup>170</sup> Diese Oppositionen lösen die Buchstäblichkeit des Materials auf und fügen es als figuriertes in einen neuen Bildraum ein. Diese Formen mögen das Tableau durchbrechen, weil sie als Signifikanten eines realen Außens die Abgeschlossenheit einer kompositorischen Struktur in Frage stellen; als Einfügungen realer Dinge ins Bild sind sie aber selbst notwendig vom Bildschein in Anspruch genommen, in dem sie erneut, gleich Elementen einer Sprache, differentiell artikuliert werden. Sie rekonstituieren dieses Tableau damit erneut.

Rosalind Krauss hat versucht, diese Tendenz der Objekte – vor allem der Zeitungsausschnitte in Picassos Collagen – radikaler auszugelegen. Sie behauptet sogar, dass der Verdienst seiner Collagen im Ganzen keinesfalls darin bestehen würde dass diese extra-ikonische Objekte inkludierten, sondern darin, dass sie eine differentielle Struktur des Zeichens aufdeckten, die ihrer Meinung nach auch das Bild und dessen Gesetze der Repräsentation beherrschten. Die Collagen seien also primär nicht als innovativer Einbruch realer Objekte zu lesen, die das System der Repräsentation labilisieren, sondern als ein System von Zeichen: „The extraordinary contribution of collage is that it is the first instance within the pictorial arts of anything like a systematic exploration of the conditions of representability entailed by the sign.“<sup>171</sup> Offensichtlich stellt Krauss damit die auch von Poggi übernommene Übereinkunft eines kunsthistorischen Sinns der Collage auf den Kopf, um den Fokus weg von der Materialität der eingefügten Dinge und damit hin zu einer letztlich immateriellen Struktur der Differenzen zu verschieben. Die Objekte wären also nicht zwischen ihrer materiellen Dinghaftigkeit auf der einen Seite und ihrer Einschreibung in ein System der Repräsentation auf der anderen gespalten. Sie würden vielmehr die bildliche Repräsentation als etwas auslegen, das sich jenseits präsentischer Materialität und zugleich jenseits von Ähnlichkeit im Ganzen artikulieren kann.<sup>172</sup>

Krauss führt mehrere Beispiele für eine solche Zeichenhaftigkeit der in den Collagen verwendeten Formen an. Die f-förmigen Schalllöcher, die dort gehäuft aufzufinden

---

170 Ebd. 171 Rosalind Krauss, In the Name of Picasso, in: October, Vol. 16 (Frühjahr 1981), S.16. 172 Es kommt mir an dieser Stelle nicht darauf an, zu fragen, in wie weit diese Position haltbar ist. Tatsächlich scheint sie mir kaum zu tragen, weil alle repräsentierten Objekte in Picassos Collagen immer auch durch Wiedererkennung empirischer Formen – und nie allein über rein differentielle Strukturen – gelesen werden müssen. Diese Sicht auf den Kubismus wird kanonisch vor allem auch durch Bois vertreten (vgl. Yve-Alain Bois, The Semiology of Cubism, in: Lynn Zelevansky (Hrsg.), Picasso and Braque. A Symposium, New York 1992, S. 169-195).

sind, würden primär nicht auf den Resonanzkörper einer Violine verweisen, sondern, in ihrer Versetzung im Bildraum und ihrer Größendifferenz, eher als Zeichen räumlicher Verkürzung agieren: „Picasso composes the sign, not of violin, but of foreshortening.“<sup>173</sup> Die Zeilenreihen der Zeitung, die aus einiger Entfernung sich zu einem optischen Grau mischen, verwiesen als eine Art von Meta-Sprache auf die Darstellung von Atmosphäre, anstatt sie einfach selbst im Bild zu kreieren.<sup>174</sup> Vor allem aber, und dies ist das zentrale Argument des Textes, agieren die auf den Bildträger geklebten Formen nicht als Hervorhebung der materiellen Flächigkeit des Bildes, sondern im Gegenteil als Auflösung der Versicherung über einen solchen soliden Bildgrund. Vor allem hier ist es die Zeitung, die eine solche Auflösung der Solidität erreicht: Picasso „inscribes transparency on the very element of the collage’s fabric that is most reified and opaque: its planes of newspaper.“<sup>175</sup> Ich zitiere an dieser Stelle Krauss ausführlich, um diese alles andere als selbstverständliche Umkehrung deutlich zu machen:

„The collage element as a discrete plane is a bounded figure; but as such it is a figure of a bounded field – a figure of the very bounded field which it enters the ensemble only to obscure. The field is thus constituted inside itself as a figure of its own absence, an index of a material presence now rendered literally invisible. The collage element performs the occultation of one field in order to introject the figure of a new field, but to introject it as a figure – a surface that is the image of eradicated surface. It is this eradication of the original surface and the reconstitution of it through the figure of its own absence that is the master term of the entire condition of collage as a system of signifiers [...] As a system, collage inaugurates a play of differences which is both about and sustained by an absent origin: the forced absence of the original plane by the superimposition of another plane, effacing the first in order to represent it. Collage’s very fullness of form is grounded in the forced impoverishment of the ground – a ground as supplemented and supplanted.“<sup>176</sup>

Krauss kann diese Operationen vor allem an ausgeschnittenen Formen aus Zeitungsseiten zeigen. Wie in der Collage *Violine* (1912) ist hier nicht nur die positiv ausgeschnittene Form aufgeklebt, sondern, rechts oben versetzt im Bild, auch der sich dadurch aus der Zeitungsseite ergebende negative Rest. (Abb. 22) Dieser Rest kann so, und zwar in der Funktion als Kontur, den weißen Grund des Papiers als positive Figur lesbar werden lassen. Er zeigt dieselbe Figur, die spiegelverkehrt in der positiven Figur aus aufgeklebter Zeitung wiederholt wird. Figur und Grund sind dadurch nur negativ und allein differentiell artikuliert. Vor allem befinden sie sich in einem ständigen Austausch. Damit attackiert Krauss sicherlich vor allem Clement Greenbergs Lesart der Collage. Denn dieser meint, dass vor allem Picassos Collagen, selbst dort, wo diese Zeitungsseiten, Holzfunier oder Buchstaben, anstatt sie tatsächlich aufzukleben, als *gemalte* zeigen, um sie damit in ein Reich des Illusionismus absinken zu lassen, trotz allem die Flächigkeit des Bildträgers betonen. Greenberg erkennt also den von Poggi skizzierten Anteil des Bildscheins an, der sich durch die eingefügten Zeichen und Objekte erneut konstituiert. Er fügt ihn als dialektische

---

173 Krauss 1981, S. 15. 174 Ebd. 175 Ebd. 176 Ebd., S. 19.

Kehre in ein kunstgeschichtliches Narrativ, in dem sie, trotz allem, für das Gegenteil arbeiten. Er schreibt in dem ausgreifenden Text *Collage* (1959) deshalb:

„Flatness may now monopolize everything, but it is a flatness become so ambiguous and expanded as to turn into illusion itself – at least an optical illusion if not, properly speaking, a pictorial one. Depicted, Cubist flatness is now almost completely assimilated to the literal, undepicted kind, but at the same time it reacts upon and largely transforms the undepicted kind – and it does so, moreover, without depriving the latter of its literalness; rather, it underpins and reinforces that literalness, re-creates it.“<sup>177</sup>

Krauss nimmt vor allem die Dualität von mimetischem Bildschein und realer Materialität, wie sie Greenbergs (aber auch Poggis) Modell unterliegt, nicht für sich in Anspruch. Sie bezieht stattdessen beide auf ein struktureles System differentieller Zeichen, innerhalb dessen diese Dualität durch die Collage neu ausgelegt wird. Die in diesem System stattfindende Unterminierung des Bildgrundes ist also keine, die im Zeichen eines funktionierenden Bildscheins steht, der seine materielle Grundlage zum Verschwinden bringen würde. Dies würde in Greenbergs Narrativ einen Rückfall der Malerei vor den Modernismus implizieren. Krauss versucht dabei jedoch das Gegenteil plausibel zu machen, nämlich dass die Collage, auch wenn sie historisch in dessen Zentrum steht, zwar als Gegenspieler des Modernismus ausgelegt werden sollte, aber im Namen einer von ihm differenten Zukunft. Diese Opposition ist durch nichts anderes als die Bestimmung des Grundes als absent und nicht positivierbar bestimmt.

„It is often said that the genius of collage, its modernist genius, is that it heightens – not diminishes – the viewer’s experience of the ground [...] But in collage, in fact, the ground is literally masked and riven. [...] It is here that we can see the opening of the rift between collage as system and modernism proper. For collage operates in direct opposition to modernism’s search for perceptual plenitude and unimpeachable self-presence.“<sup>178</sup>

Deshalb bestimmt Krauss Picassos Collagen am Ende ihres Essays auch als Teil einer Vorgeschichte der Postmoderne, des Simulakrums und des Spektakels.<sup>179</sup>

Zwei Aspekte und, wie mir scheint Grenzen, scheinen mir in Bezug auf Rosalind Krauss’ Auslegung von Picassos Collage um 1912 zentral. Zum ersten: Die Unterstellung eines rein differentiellen Systems von Zeichen, das sich – Krauss macht es explizit – an Ferdinand de Saussures Semiotik orientiert,<sup>180</sup> muss einerseits jede Form von Ähnlichkeit darin als inessentiell ausschließen. Flaschen, Gläser, Früchte und Musikinstrumente wären aber sicher nicht dort erkennbar ohne den Verlass auf ihr Wiedererkennen. Die Einführung einer differentiellen Struktur in Picassos Collage findet deshalb nie ganz, sondern nur als asymptotisches Telos statt, an dem sich die in ihnen dargestellten Objekte brechen. Sie werden nie darin in einer Weise neu rekonstruiert, die der mimetischen Repräsentation tatsächlich entkommen könnte. Der andere Aspekt betrifft die Materialität der Collagen selbst. Es mag sein, und vor allem Greenberg weist auf diesen Umstand hin, dass sich Dinge (Holzfunier, oder eben Zeitungsausschnitte) sowohl als sie selbst wie in ihrer Darstellung – und

---

**177** Clement Greenberg, *Collage* (1959), in: ders. *Art and Culture*, Boston 1961, S. 77. **178** Krauss 1981, S. 20. **179** Vor allem auch in der Fußnote 24. Ebd., S. 21. **180** Ebd., S. 15.

das heißt, meistens gemalt – in Picassos Collagen zeigen. Der Unterscheid bleibt jedoch schlagend.<sup>181</sup> Dort, wo eine tatsächlich differentielle Struktur das Bild beherrscht, nämlich in der Figur/Grund-Relation und in deren strategischen Verkehungen, die auch – darauf weist Krauss nicht hin – die Vorder- und Rückseite der Papierträger betreffen, so ist diese ebenfalls an die materiellen Bestimmungen und eben Singularitäten der eingefügten Papiere gebunden. Um es auf den Punkt zu bringen: Das Differentielle und rein Strukturele der Verkehungen von Figur und Grund bleibt trotz aller Beharrungen von Krauss an ein materielles Darunter und Darüber gebunden. Krauss gibt diese fundierende, materielle Basis der Collage zwar zu – „For it is the affixing of the collage piece, one plane set down on another, that is the center of collage.“ – Sie meint jedoch, dass diese Basis in einem freien Spiel der Signifikanten auf deren Oberfläche aufgehoben wäre: „But this very act of literalization opens up the the field of collage to a play of representation.“<sup>182</sup> Das heißt, sie unterstellt dass das strukturele System, das letztlich an keine bestimmte Materialität gebunden ist um zu funktionieren, in Picassos Collagen deren materielle Bestimmtheit nicht nur in den Hintergrund rücken, sondern sie im Ganzen irrelevant werden lässt.

Mir scheint Krauss' Sicht vor allem in diesem Punkt verstellend. Wenn wir bei der Zeitung bleiben, so zeigt sich deren materielle Differenz in der Collage als konstitutiv, auch wenn sie in gewisser Hinsicht die des Trägers nur repetiert. Mag die Dicke des Zeitungspapiers auch gering sein, die Logik des Schneidens und das Spiel der Zeichen kann die Verdickung des Bildgrundes hier nicht auslöschen. Noch mehr: Die Farbigkeit des Papiers – das auf einen bestimmten historischen Moment verweist und das Tableau nicht nur in seiner Vertikalität, sondern auch in seiner Ausrichtung auf die Welt als geschichtlichen Kontext infrage stellt – ist als tonaler Unterschied in allen Collagen Picassos sichtbar: sein schnelles Altern, das dessen Farbe und Textur rasch ändert, verstärkt ihn. Mag die Zeitung hier also auf der einen Seite das Tableau der Malerei infrage stellen – als ein präsentischer, materieller Grund oder als Ort mimetischer Repräsentation innerhalb eines geschlossenen Werks, das an der Wand kontempliert wird – all diese Aspekte, mit denen sich die Malerei auf ein Reich der Zeichen, der Differenzen, der Reproduktion, der Dissemination, der vielleicht sogar flüchtigen und unabschließbaren Lektüre und der Aktualität der Nachricht öffnen mag, sind sicher konstitutiv und zwar weit über Krauss' Lektüre hinaus –<sup>183</sup> sie bleibt dennoch als materiell singuläres Ding darin bestehen.<sup>184</sup> Picassos Collagen nehmen an der Unendlichkeit der Zeitung, ihrer Reproduzierbarkeit, deren Nachrichten nicht an das spezifische Papier ihrer Erscheinung

---

**181** Und auch Greenberg bezieht den ersten Modus, als Zuhelfer, auf den zweiten, den er widersprüchlicherweise stärkt. **182** Krauss 1981, S. 15. **183** Denn es ist sicher richtig, dass die hier aufgeführten Autorinnen, vor allem Krauss, eine eigentliche Lektüre des lesbaren Textes der eingefügten Zeitungsausschnitte als inessentiell und irreführend ablehnen. Für die Plausibilität einer solchen Perspektive seien zumindest Patricia Leightens Studien dazu angeführt, die Picassos Verwendung der Zeitung als historisch und persönlich-politisch motiviert entschlüsseln. Sie nimmt dazu die in den Ausschnitten lesbaren Texte zum Anlass. (Patricia Leighten, *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-1913*, *The Art Bulletin*, Vol. 67, Nr. 4 (Dezember 1985), S. 653-672). **184** Anders gelagert ist dies im Fall der fotografierten Collagen und Objekte. Sie bestimmt vor allem deren Rezeption, wie von Tatlin in Russland. (Vgl. Simon Baier, *In Lieu of Support. Tatlin's Paperwork*. [Dt., engl., russ.], in: *Vladimir Tatlin - Internationales Symposium*. Ostfildern 2013, S. 23-27; 129-133; 233-237). Zu Picassos Verwendung der Fotografie, vor allem in Bezug auf das Objekt der Gitarre, siehe: *Ausst. Kat. Picasso's Guitars: 1912-14*, hrsg. v. Anne Umland, New York: Museum of Modern Art, New York 2011.

gebunden sein wollen, nur in Form eines Verweises teil, der genau diese Dimension der Zeitung – und zwar notwendig – aus sich ausschließen muss. Der Schnitt als Ort eines differentiellen Geschehens, mit dem das Papier zu neuen Formen kommt, die gedreht und gewendet werden können und die in Relation zu einem Träger als positiv und zugleich negativ gefasst werden können, markiert damit die Herausnahme der Zeitung aus ihrer Zirkulation als austauschbares Objekt. Der Schnitt setzt das Zeitungspapier als singuläre Spur im Netz des Tableaus fest. Damit zeigt sich in Picassos Collagen, dass der Schnitt an beidem partizipiert: Er mag ein asymptotisch unendliches Spiel inaugrieren, in dem die Relation von Figur und Grund *en abyme* labilisiert wird. Er überführt aber auch den Raum der Schrift in das Reich mimetischer und figuraler Repräsentation. Diese findet aber in einem immer noch und trotz allem geschlossenen Kunstwerk statt, das als Original betrachtet werden kann. Beide Operationen scheinen hier aneinander gekoppelt.

Die Collage markiert also die Schwelle, an der die Unendlichkeit der Reproduktion und der immaterielle Raum differentieller Zeichen in notwendig singuläre Figuren zerfällt.<sup>185</sup> Wir haben gesehen, dass Lisickij diese Form der Literalisierung – das heißt der buchstäblichen Einfügung eines Zeitungsausschnitts – im Leporello vermeidet. Die Zeitung ist dort immer schon durch einen Prozess ihrer eigenen fotografischen Reproduktion gegangen. Selbst am Beginn des Leporellos, an dem von links oben eine Flut von offensichtlich collagierten Zeitungstitel ins Bild einströmen, sind diese nach ihrer Zerschneidung und Zusammenfügung verkleinert worden, bevor sie ihren Weg ins Bild gefunden haben: Die Fotografie zerstört so von Anfang an den Bezug realer Objekte zueinander im Bild, das damit nicht als Rahmen oder eben Container von Objekten fungiert, die als Fragmente des Realen bildliche Repräsentation unter Druck setzen würden. Das Bild ist damit weder als Tableau Träger des Bildes, noch als Tisch, auf dem Zeitungen zu liegen kommen könnten. Die polare und es bestimmende Differenz für das Leporello ist damit nicht Bild/Gebrauchsobjekt. Tatsächlich scheint es vielmehr so, dass Lisickij die Zeitung selbst, wenn auch gerade nicht als Objekt, sondern als Instanz der Distribution dem Bild supponieren will. Im Fall der besagten Zeitungsseite, die von zwei Händen gehalten wird, ist diese Gefahr – nämlich dass die Zeitung als oberste Schicht auf einem bestimmbareren Träger gelesen werden könnte, durch ihre paradoxe Einfügung im Kontinuum des Leporellos gekontert. In einer einerseits intakten bildlichen Fiktion scheint das Papier als Spiegel von einer Wand oder der Montage genommen. Denn es gibt – im Gegensatz zu Picassos Collagen – funktionierenden, fiktiven Bildraum abundant. Auch wenn wir diese Fiktion des Ergreifens der Seite erkennen, wäre es zugleich unvorstellbar wie in diesem Kontinuum dieselbe Seite zurück an ihren vermeintlichen Ort gebracht werden könnte, ohne dass die gesamte Montage in ihrem Gefüge kollabieren müsste. Einerseits wäre somit diese Papierseite, folgen wir dieser

---

**185** Es ist in dieser Hinsicht interessant, dass Picasso die Möglichkeit, die Zeitungsseite selbst und komplett als Träger zu verwenden, nur als Ausnahme benutzt. Ansonsten, so ließe sich sagen, ist eben das Tableau tentativ der Tisch, auf dem die Zeitung liegt, und gerade nicht die Zeitung der mögliche Träger eines Tisches. Tatsächlich erübrigt sich in solchen Fällen damit der Schnitt als Mittel der Collage, und die Seite wird durch ihre Bemalung – schwarze Linien und weisse Fläche – singularisiert und zugleich figuralisiert, indem ein schwierig zu erfassender Raum auf sie projiziert wird – noch einmal eine Tischfläche, und noch einmal der Ort des Kaffeehauses, um Schrift und Bild zu überblenden.

Fiktion, dem Betrachter am nächsten. Andererseits überlappt eine Fotografie des Ausstellungsraums die dargestellte Zeitungsseite an ihrer rechten Seite. Der auf ihr dargestellte Raum schneidet sich zugleich in die Zeitungsseite. Die Schnittkante der Fotografie wiederholt dabei die Raumkante eines in ihr dargestellten Objekts: Sie fallen hier in eins. So übernimmt hier die Schnittkante als materielles Ende des Abzugs zugleich repräsentationale Funktionen, indem sie die Kontur eines dargestellten Objekts wiederholt. Sie konstituiert ein figurales Objekt, das aber gleichzeitig im Raum der Fotografie gezeigt wird. Der Schnitt ist also auch hier meist doppelt bestimmt: als Anzeichen einer Endlichkeit des Papiers als Material und als Konstituent eines Sturzes in die Repräsentation.

Das Gesicht, das sich hier zwischen den Textzeilen, oder konstituiert durch sie, abzeichnet, bewohnt genau diese Untiefen. Wenn es dabei, laut Poggi, in Picassos Collagen gerade die traditionellen Konzepte des Tableaus – Fenster und Spiegel – gewesen sind, die dort attackiert wurden,<sup>186</sup> so ist dies hier weitaus weniger klar. Denn es ist gerade der Spiegel, der, wenn auch außerhalb der Malerei, wieder zu einem Modell erhoben wird, mit dem vor allem ein Selbsterkennen des Subjekts produziert werden soll. Wie genau ist nun dieses Erkennen hier ins Bild gesetzt? Indem Lisickij aus der verwendeten Montage, die das Gesicht eines Arbeiters im Text der Zeitung gespiegelt zeigt, dessen reales Gegenüber herauschneidet, ist der Betrachter des Leporellos sicherlich zum einen dem unmissverständlichen Aufruf zur Identifikation mit diesem Gesicht unterlegen – ein Subjekt, das er zum anderen aber gerade nicht ist. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass Lisickij die Zeitung, die die Figur hält, durch ihre Beschneidung als Bild kennzeichnet. So stark die Fiktion des sich spiegelnden Gesichts auch dort sein mag, so wenig überzeugend fällt dem gegenüber das taktile Ergreifen dieses Selbst in Form der Zeitung aus. Die Arme sind abgeschnitten und explizit aus Papier. In ihrer Verlängerung müssten sie unsere sein. Dabei zeigt sich die genaue Stelle der abgebildeten Seite im Leporello als signifikant. Denn tatsächlich können unsere eigenen Hände hier das Leporello im aufgeschlagenen Katalog links und rechts davon an den gefalteten Kanten halten und am Ende falten: Der Falz würde dabei genau durch die abgebildete Zeitungsseite verlaufen, um ihr Bild auf eine andere Fiktion hin aufzuspannen. *Verwenden wir das Leporello wie ein Buch, falten wir den Spiegel der Zeitung.* Der Falz verläuft jedoch nicht an der in der Fiktion dafür vorgesehenen Stelle: Er würde den gedruckten Text durchkreuzen. Dieses Verfehlen weist damit eine entscheidende Differenz dieses Blatts auf, und zwar eine Differenz, die es nicht nur vom Buch oder von der Tafelmalerei unterscheidet, sondern auch von der Tageszeitung, wie sie vielleicht auf Picassos Kaffeehaustischen gelesen werden würde.

Um dies zu klären, fügt Lisickij die Montage in der oberen Hälfte des Leporellos zwischen zwei Stationen der Ausstellung ein. Links neben der Seite ist die Skulptur *Der eiserne Mensch* zu sehen, die, wie der Katalog angibt, „aus Eisenblech gehämmert und genietet [wurde,] von den Schülern der Metallkunstwerkstätte im Wchutein.“<sup>187</sup> Wie der Text der Legende expliziert, soll sie „die Bedeutung und Macht der Arbeiter-Korrespondenten in der Sowjetpresse und überhaupt in der Sowjetunion“<sup>188</sup> deutlich

---

186 Vgl. Poggi 1988, S. 311. 187 Pressa 1928.2, S. 55. 188 Ebd., S. 54.

machen. Die Skulptur bringt also ihr eigenes Material – Stahl – offensichtlich in eine repräsentative Form, anstatt, wie es der Imperativ der Faktura innerhalb des konstruktivistischen Diskurses der frühen 1920er Jahre vorsehen würde, dessen essentielle Eigenschaften in statischen Aufgaben freizulegen. Ihre allegorische Aufgabe liegt in der Darstellung der Verbreitung einer Form von Journalismus, den strukturell jeder Arbeiter betreiben kann, nämlich als Korrespondent, wofür das russische Akronym рабкор (rabkor) steht. Die Skulptur selbst widerspricht also zum einen allen modernistischen Regeln, wie sie die Avantgarde Anfang der 1920er Jahre erarbeitet hat.<sup>189</sup> Sie zwingt aber das Material nicht nur in eine mimetische Form zurück, sie versucht zugleich von etwas zu sprechen, das sie gar nicht zeigt und letztlich auch nicht zeigen kann. Denn der Stahlträger, den die überlebensgroße Figur hält und dessen Eigenschaften, formale Strukturen und Materialität auf den Menschen in metamorphotischen Wellen überzugehen scheint, der eben diesen Träger trägt um sich so selbst zu verdoppeln, soll gerade nicht die Macht der Stahlindustrie oder ihrer Arbeiter sichtbar machen, sondern die Macht der Zeichen und der Information. Die Bedeutung der Figur ist deshalb in dem hier rekonfigurierten Sockel mit Worten angeschrieben, die von Außen die Lesbarkeit der Figur durch eine *ad hoc* Ikonografie regulieren sollen. Weil diese forcierten Einschreibungen, die nur schlecht mit der Figur fusionieren, im Leporello nicht mehr lesbar sind, muss Lisickij das Wort „Korrespondentenbewegung“ im Katalog auf den T-Träger drucken. Damit ist die Typografie in beiden Fällen das eigentlich plastische Mittel, das die Figuration am Ende bestimmt oder zumindest bestimmen soll. Lisickij erprobt dabei im Leporello ein zweite Strategie, die aber nur mit der fotografischen Reproduktion der Skulptur möglich ist. Denn im Leporello verdoppelt er diese. Im unteren Drittel des Bildbandes schließen ihre Hände – die auch hier wie im sich spiegelnden Leser eine entscheidende Rolle spielen – mit dem Schnitt der darübergeklebten Fotografie ab, so dass sie hier nicht mehr den hohlen Stahl, sondern die Leichtigkeit des Papiers über ihr zu tragen scheinen und damit ihren eigenen Raum, in dem sie sich zugleich in einem paradoxalen Einschluss befindet: Es braucht diese Rekonfiguration der Skulptur durch die Montage notwendig, damit ihr ansonsten offensichtliches Scheitern im Realraum behoben werden kann. Dieses Scheitern, wenn wir so wollen, ist die Bedingung ihrer Möglichkeit als mimetische Figur, die nicht als einfach figurale Skulptur erlebt werden kann, sondern die als beschriftete und reproduzierte gelesen werden muss.

Wie der Katalog ausführt, sind „an der Wand links vom eisernen Menschen [Wandzeitungen] angebracht. Die Wandzeitung ist vor allem ein rein lokales Organ. Sie behandelt Tagesfragen des Betriebs, des Dorfes, der Schule, der Kaserne usw., in der sie erscheint.“<sup>190</sup> Damit ist, vermittelt durch die allegorische Darstellung des *rabkor*, auf eine Form der Presse verwiesen, nämlich die стенгазета (stengazeta), die, vom Beginn der 1920er Jahre an, eine zunehmend eminente Rolle im Propagandaapparat der Sowjetunion einnimmt. Catriona Kelly fasst die medialen Eigenarten dieses Genres so zusammen:

„A wall-newspaper referred to a home-made news-sheet produced by members of a Soviet enterprise or institution [...] and posted on noticeboards and display stands

---

<sup>189</sup> Vgl. dazu: Gough 1999. <sup>190</sup> Pressa 1928.2, S. 56.

(stendy) as well as directly on to walls. It was a sort of sub-genre of the stend, in other words, a structure also used for the display of printed newspapers and factory malotirashki (mimeographed newsletters), posters and official communiqués (directives from management to workers etc.)<sup>191</sup>

Die Wandzeitung nimmt also, in einer ersten Perspektive und bezogen auf das Leporello, eine vermittelnde Rolle zwischen per Hand geschriebener Mitteilung und gedruckter Presse ein. (Lisickij ist, wie wir gesehen haben, darum bemüht, genau diese Handschrift aus seiner Visualisierung auszuschließen.) Dabei gewinnt dieses lokale Mittel der Selbstorganisation zwischen 1923 und 1925 politisch sanktionierte Kanonizität, das heißt zu einer Zeit, die mit einer Krise der staatlichen Finanzierung und Distribution gedruckter Zeitungen zusammenfällt.<sup>192</sup> Kelley weist darauf hin, dass vor allem der XIII. Parteikongress im Mai 1924 die per Hand geschriebene Wandzeitung als zentrales und zu kontrollierendes Medium in den Fokus der Propagandapolitik explizit einschließt.<sup>193</sup> Zur selben Zeit werden sogar eigene Ausstellungen in Moskau und Kazan zu diesem Medium organisiert. Damit ist die vormals spontane Möglichkeiten der Veröffentlichung in ein staatliches System der Kontrolle und der Zensur gerückt. Dies bringt aber vor allem das genuin politische Problem mit sich, die Glaubwürdigkeit der Wandzeitung weiterhin artifiziell zu garantieren. Es ist genau diese doppelte Rolle – zwischen staatlicher Kontrolle und proletarischer Authentizität – die in einer der vielen Broschüren, die ab 1924 Richtlinien für das Schreiben der Arbeiterkorrespondenten und für die Wandzeitung zu formulieren versuchen, mit dem Bild des Spiegels verbunden wird: „Die Wandzeitung ist ein Spiegel, der das gesamte Leben der Fabrik, mit all seinen positiven und negativen Vorkommnissen reflektiert. Aber sie ist zugleich ein Spiegel, der einen Weg zu einer neuen und besseren Welt aufzeigt.“<sup>194</sup> Wie dabei eine andere Broschüre, veröffentlicht in Großbritannien, zeigt, ist dabei die Metapher des Spiegels in diesen Zusammenhängen keinesfalls singular. In der 1928 gedruckten Anleitung mit dem Titel *Worker's Correspondent*, die angibt, wie für die Publikation *Workers' Life* zu schreiben sei, expliziert der Text vorab: „The workers' press is a mirror reflecting the life and struggle of the workers in their fight to overthrow capitalism; it is the worker correspondents who throw the image on to the mirror.“<sup>195</sup>

In der sowjetischen Version ist der Spiegel in seiner Reflexionsfunktion tatsächlich kompliziert. Während in der britischen die Indexikalität durch den aktiven Eingriff des Korrespondenten aufgelöst wird – er wirft das Bild auf den Spiegel – so ist es dort die normierte Zukunft, die in der Gegenwart das Bild korrigiert: Die Wandzeitung als Spiegel zeigt nicht nur die Welt, wie sie ist, sondern korrigiert diese durch

---

**191** Catriona Kelly, *A Laboratory for the Manufacture of Proletarian Writers: The Stengazeta (Wall Newspaper), Kul'turnost' and the Language of Politics in the Early Soviet Period*, in: *Europe-Asia Studies*, Vol. 54, Nr. 4 (Juni 2002), S. 578. **192** Siehe dazu: Jeffrey Brooks, *The Breakdown in Production and Distribution of Printed Material, 1917-1927*, in: Abbot Gleason, Peter Kenez und Richard Stites (Hrsg.) *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington 1985, S. 151-174. **193** Kelly 2002, Fußnote 38, S. 599. **194** Zitiert nach ebd., S. 581. **195** Der Text wurde als Pamphlet durch *Workers' Life* (London 1928) veröffentlicht und 1983 wiederabgedruckt in: Armand Mattelart und Seth Siegelau (Hrsg.), *Communication and Class Struggle Vol. 2. Liberation, Socialism*, New York 1982, S. 153-157. Dass Seth Siegelau als früher Agent der Conceptual Art ein Interesse für diesen historischen Moment aufbringt, mag einerseits überraschen. Andererseits markiert genau dieser Moment sicherlich den entscheidenden Vorläufer einer versuchten Auflösung des Werts im Code, dessen Modus der Distribution als *action directe* eingestuft wird, die der Skulptur oder der Malerei versagt scheint.

leichte und letztlich staatlich organisierte Veränderungen, weil die Partei das Recht auf die historische Zukunft verwaltet. Die spontane Spiegelung ist also durch ein politisches Bewusstsein gebrochen, das aber nicht einfach individuell ist, sondern im Rezipienten erst hergestellt werden muss. Die Wiedererkennung des Arbeiters im Spiegel der Zeitung ist deshalb auch eine Verkenning als ein anderer, der man noch nicht ist, aber im Prozess des Lesens werden kann. Sie ist imaginär und setzt das Subjekt damit unter Druck, weil es angehalten wird sich von sich selbst als Ego eines *Futur II* zu spalten. Lisickijs Wegschneiden der eigentlichen Quelle des Spiegelbildes und die problematische Identifikation von uns als Leser mit dem Spiegelbild des sowjetischen Arbeiters, der wir *nicht* sind – und der der westliche Leser des Kölner Katalogs wohl auch nicht sein kann – könnte also in dieser Perspektive verstanden werden. Dies wäre zumindest eine Möglichkeit, das von Lisickij verwendete Bild zu verstehen, und zwar in Hinblick auf eine offizielle Politik der Formierung von Lesern als Subjekte, in der die Wandzeitung zu diesem Zeitpunkt immer noch eine wichtige Rolle einnimmt. Sie ist als Format hier aufgerufen, aber zugleich negiert, weil wir ihr Bild in die Faltung des Buches zurücksinken lassen, das wir, als die Anderen, immer noch versuchen zu lesen. Wir verstünden die dort gedruckte Sprache nicht einmal. Diese Spaltung betrifft dabei die Ausstellung im Ganzen, die für ein westliches Publikum den politischen Kontext der Sowjetunion zum Schaukasten macht.<sup>196</sup>

Rechts neben der Montage taucht mit dem die Zeitungsseite überlappenden Wort *смотры*, das übergreifende Genre der Wandzeitung auf: die *стенды* (*stendi*), das heißt alle Formen des Displays außerhalb des Bereichs der Kunst, die hier semantisch vor allem als vertikales Aufstellen verstanden sind.<sup>197</sup> Die Zeitung ist hier also in jeder Hinsicht aus der Horizontale des Tisches genommen. Die Montage zeigt dies, wie mir scheint, klar durch die Darstellung eines in diesem Zusammenhang interessanten Ausstellungsobjekts links unterhalb der die Zeitungsseite haltenden linken Hand an: Hier sind schwankend leichte runde Stahlrohrtische zu sehen, auf denen jedoch kein Lesematerial zu liegen kommt, sondern deren Statik allegorisch durch fotografische Tableaus garantiert wird, die an Seilen die Tische vertikal nach oben ziehen um ihre Standfestigkeit zu garantieren. Die Repetition der Zeitung im Bild ist deshalb nicht, wie dies noch in Picassos Collagen der Fall ist, als Spannung auslegbar, mit der die Vertikale der Malerei unter Druck geraten könnte. Sondern es ist gerade die Horizontale der Zeitung selbst – und in Verlängerung letztlich auch der Buchform, in der wir die Montage hier lesen – die gegen sich selbst gekehrt wird. Damit ist ein weiterer Riss in die narzistische Identifikation des Lesers mit dem sich spiegelnden Gesicht des Arbeiters gefügt. Er nimmt die Zeitung wie ein Tableau von der Wand. Dieses Ergreifen allein kann die Selbsterkenntnis als politisches Subjekt auslösen. Sie ist damit auch aus dem Kontext eines Lebens der Bohème genommen, für das die Zeitung, innerhalb der Pariser Avantgarden der 1910er Jahren

---

<sup>196</sup> Dieses Problem, nämlich der Ausstellung als Export, wurde von Erika Wolf gegenüber Buchlohs direkter Einschreibung der *Pressa* in den Kontext der Faktografie geltend gemacht. (Vgl. Kapitel 1, in: Erika Maria Wolf, *USSR in Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*. Diss. (masch.) The University of Michigan 1999, S. 12–75). <sup>197</sup> Damit kann sich Lisickijs Ausstellungsgestaltung selbst, auch wenn sie im Westen stattfindet und letztlich keine anderen Themen hat außer genau diese politischen Formen der Presse selbst, mit einem agitatorischen Medium analogisieren.

und vor allem, die Zeit ihrer Lektüre, eine spezifische Rolle einnimmt. Die neue Aufrichtung der Zeitung, die sie mit der Architektur verbindet, und mit der das Tableau der Malerei als Fenster und Spiegel zurückkehren kann, ist das Telos; aber es ist in der Montage fragil und noch nicht möglich. Das Subjekt nimmt die Zeitung von der Wand; wir falten das Tableau ins Papier zurück.

Nirgends scheint ein solches Telos der politisierten Verwendung der Zeitung besser artikuliert als in einer Montage Semen Fridliands, die – ein Hinweis Erika Wolfs legt dies zumindest nahe – mit einiger Wahrscheinlichkeit ebenfalls innerhalb des sowjetischen Pavillons gezeigt wurde.<sup>198</sup> Die darauf gezeigte Figur stellt den komplementären Zwilling zu der des Lesers im Leporello. (Abb. 23) Fridliands Montage erschien 1927 in dem Magazin *Ogonëk (Kleine Fackel)*, das für den in den 1920er Jahren parallel zur Kampagne der Arbeiterkorrespondenten laufenden Versuch, das Medium der Fotografie nicht nur als Mittel der Selbstrepräsentation in der Bevölkerung zu verankern, sondern auch dafür, diese als journalistisches Mittel einzusetzen, eine zentrale Rolle einnimmt. Dass Lisickij Fridliands Montage zumindest gut gekannt hat, ist durch ihre Inklusion in der Ausstellung *Film und Foto* (1929), aber auch in dem von Franz Roh und Jan Tschichold herausgegeben Band *foto-auge*, für das Lisickij das Cover gestaltet hat, belegt.<sup>199</sup> Sie zeigt unter dem Titel *Das Gesicht der Bourgeois Presse* das Gesicht einer Frau,<sup>200</sup> deren Augen, überblendet mit einer Menge französischer Zeitschriftentitel, nur noch als schwarze Löcher dem Betrachter entgegenblicken. Unter den Titeln ist dort signifikanterweise auch das von Picasso so oft verwendete *Le Journal*. Erika Wolf hat ebenfalls auf die Wahrscheinlichkeit hingewiesen, dass John Heartfields in der *AIZ*, Nr. 6, 1930, veröffentlichte Montage, die einen ganz und gar in Zeitungspapier gewickelten Kopf zeigt, auf Fridliands Montage zurückgeht. (Abb. 24) Heartfield zumindest nimmt mit seiner Bildunterschrift – *Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen* – die Verdunkelung der Augen in Fridliands Montage beim Wort, um das Subjekt letztlich, Heartfields Titel der Montage – *Kohlkopf* – legt es nahe, dem hegelianisch einzigen Akt der allgemeinen Freiheit, nämlich dem Tod, zu opfern. Heartfields Rekurs auf Hegels berühmte Passage zur Guillotine aus der *Phänomenologie des Geistes* weist seine schonungslose Militanz aus. Denn Hegel weist dort bekanntlich den mechanisierten, seriellen Tod des Menschen als etwas aus, das „ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhaupts“<sup>201</sup> ist. Die Erblindung durch Lektüre, wie im Fall Fridliands, führt hier zur Ankündigung der endgültigen Auslöschung des Augenlichts von außen. Der Körper des Lesers, dessen verhülltes Antlitz hier kurz vor seiner Exekution gezeigt ist, ist, in Analogie, auf eine rein pflanzliche Existenz herabgestuft.

---

**198** Wolf meint: „Some of Fridliand’s montage werde exhibited in the Soviet Pavillon of the Pressa exhibition in Cologne in 1928.“ (Erika Wolf, *The Soviet Union: From Worker to Proletarian Photography*, in: Jorge Ribalta (Hrsg.), *The Worker Photography Movement (1926-1939): Essays and Documents*, Madrid 2011, Fußnote 8, S. 45, [https://www.academia.edu/1030425/\\_The\\_Soviet\\_Union\\_From\\_Worker\\_to\\_Proletarian\\_Photography\\_](https://www.academia.edu/1030425/_The_Soviet_Union_From_Worker_to_Proletarian_Photography_)). **199** Jan Tschichold und Franz Roh (Hrsg.), *foto-auge*. Stuttgart 1929; Eskildsen / Horak 1979. **200** Im Katalog *foto-auge*, zwei Jahre später, ist der Titel im Deutschen zu *Die käufliche Presse* abgewandelt. (Tschichold / Roh 1929, S. 62). **201** Das ganze Satz lautet: „Das einzige Werk und Tat der allgemeinen Freiheit ist daher der Tod, und zwar ein Tod, der keinen inneren Umfang und Erfüllung hat; denn was negiert wird, ist der unerfüllte Punkt des absolut freien Selbsts; er ist also der kälteste, platteste Tod, ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhaupts oder ein Schluck Wassers.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, (1807), Frankfurt a. M. 1979, S. 435).

In allen drei Fällen – Lisickijs, Fridliands und Heartfields – ist der Leser in eine spezifische Identifikation mit den Medien, die er liest, involviert. Sie betreffen seine Existenz, die, zumindest in Heartfields Fall, sogar unmittelbar davon bedroht sein kann. Die Verhüllung des Kopfes, die hier noch bestehen bleibt, steigert sich in Lisickijs Auslegung des Lesens in dessen Auflösung im papierenen Medium der Zeitung selbst, die den Körper nicht mehr verhüllt. Sie wird selbst zum Träger des Subjekts. Sicherlich ist in Lisickijs Fall die Perspektive verkehrt. Denn wir werden nicht mit einem Klassenfeind konfrontiert (der sind wir höchstens selbst), sondern wir sind in eine offensichtlich narzistische Szene involviert. Lisickijs Lesen schließt dabei, dieses Faktum scheint mir wichtig, aber nicht nur Text, sondern auch Bilder ein. Fridliands und Heartfields Montagen zirkulieren selbst in Illustrierten, das heißt sie sprechen bereits von einer neuen Form der Lektüre der Zeitung, die nicht mehr nur durch Text passiert. Das Magazin *Ogonëk*, in dem Fridliands Montage erscheint, nimmt dies exemplarisch in ihrem Motto für sich in Anspruch: „Kein Material ohne Foto oder Zeichnung.“<sup>202</sup> Die technisch letztlich primitivere Form, die der Wandzeitung, im Gegensatz zur gedruckten Zeitung, ein anderes Gepräge und damit andere Formen der Glaubwürdigkeit verleihen soll, schließt ebenfalls neben kurzen formlosen Genres – vor allem die nicht länger als 50 Worte umfassende *sametka* (Notiz) – auch die Forderung nach Bildern in sich: „Manuals stated that it was important to publish (i.e. display) photographs and drawings (especially caricatures) sent in by members of the public.“<sup>203</sup>

Und tatsächlich zeichnet auch die Seite, auf der sich der spiegelnde Leser in Lisickijs Leporello liest, die Inklusion von Bildern aus, auch wenn sie die technisch rückständig per Hand geschriebene Seite der Wandzeitung schon als vergangene verneint. Was ist es also, das der Arbeiter in der Zeitung liest, und dessen Lektüre die komplizierte Fiktion einer Selbsterkenntnis erzeugt? Sicherlich ist das Stück Zeitung, so wie es Lisickij im Leporello dem Leser präsentiert, im Ganzen nicht lesbar. Und es wäre aus diesem Grund wohl problematisch, den dort gezeigten Text mit all seinen semantischen Details in eine Interpretation einschließen zu wollen. Die Zeilen des Haupttextes sinken zu bloß noch grafischen Verdickungen ab. Und es ist gerade dieses Absinken in die Unlesbarkeit selbst, das als Absehen vom Text allein ein Spiegelbild erst erzeugen kann. Dennoch sind einige Worte zumindest lesbar, und auch die groben Züge der Karikatur. Das über allem stehende erste Wort der Überschrift – Kontrolle (проверя́ть) – dominiert das semantische Feld der Zeitungsseite. Es macht deutlich, dass der hier angezeigte politische Rahmen für die Konstitution politischen Selbstbewusstseins zuerst sicherlich keiner ist, der durch Auflösung von Zwängen bestimmt ist. Im Gegenteil: die Wege zur Initiative, von der die Unterüberschrift spezifizierend spricht (навстречу рабочей инициативе), die offensichtlich auf eine Steuerung und Steigerung der gesellschaftlichen Produktion gerichtet sind, sind in der für den Leser des Leporellos vor allem entzifferbaren Karikatur als Mittel der Gewalt gekennzeichnet. Denn die Figur des Arbeiters findet sich dort in zwei Formen wieder. Zum einen, oben, als faulenzender Taugenichts der, mit einem Taschentuch in der Hand, schniefend, sich auf dem Produzierten – einem

---

202 Zitiert in: Wolf 2011, S. 34. 203 Kelly 2002, S. 582.

großen Haufen bedruckter Papiere – ausruht. Zum anderen ist er, in Folge, im zweiten Bild, unten, von einem Haken am Nacken gepackt, um offensichtlich zur Arbeit gezwungen zu werden: *дорога на завод закрыта, проект открытого пути / Wenn der Weg in die Produktionsstätte verschlossen ist, öffnen Sie Straßenprojekte*. Der Arbeiter stempelt unten außerhalb der Fabrik, die am rechten Bildrand gezeigt ist, per Hand die Papiere, die von unsichtbarer Hand wie auf einem geisterhaften Fließband unter ihm auf der Straße vorbeifliegen. Die Selbsterkenntnis des Arbeiters ist also – denn, wenn überhaupt, dann blicken seine Augen auf das Feld der Karikatur – auf etwas gerichtet, das eher seine eigene Entmachtung zeigt. Auf nichts anderem beruht die Selbsterkenntnis hier, nämlich dass die Politizität des eigenen Selbst in der Möglichkeit besteht, sich als Individuum aufzugeben.

Selbsterkenntnis bedeutet hier also die vernünftige Einsicht darüber, sich der staatlichen Kontrolle zu opfern, die erzwungene Arbeit implizieren kann. Diese Drohung bringt die zentrale Figuration des Lesers in eine bestimmte Nähe zur Vitebsker Stellwand und ihrem analogen Problem der Produktion. Während dort die beiden exklamatorischen Textteile – *Die Werkbänke der Depots, Fabriken und Betriebe warten auf Dich! Lasst uns die Produktion vorantreiben!* – vor allem durch den esoterischen Gehalt einer die Figuralität desartikulierende, suprematistische Formensprache gekontert sind, so ist hier das einzige Gegengewicht dazu in einer über den Karikaturen stehenden Unterüberschrift zu finden, die in Bezug auf Lisickijs eigene theoretische Überlegungen der Zeit auffällig starke Resonanzen findet: *изобретение в помощь изобретателям* (wörtlich: Die Erfindung ist es, Erfinder helfen). Bringt man also die aus der Ferne – und das heißt, von den Möglichkeiten des Lesers des Katalogs – sichtbaren textuellen und bildlichen Elemente in Konstellation, so fällt als polarer Gegensatz ein Satz auf, auf den sich zugleich die Misere der Kontrolle bezieht, die das Subjekt zu opfern droht. Sie ist das einzige Element, das die Montage aus der Perspektive einer Selbsterkenntnis durch Selbstenteignung entzieht, weil sie an den Rand der historischen Zukunft eine unberechenbare Variable – die Erfindung – schreibt. Mit dem 1924 erschienenen Text – *Element und Erfindung* – führt Lisickij genau diesen Term als zentralen in seine Theorie der Geschichte der Kunst ein, um ihn zugleich als Gegengewicht zu einer bestimmten Auslegung des Konstruktivismus in Stellung zu bringen.<sup>204</sup> *Erfindung* meint dort die entscheidende Möglichkeit, mit der dem kausalen Verhältnis von Material und Form, das am Ende doch nur auf einen präsentisch gegebenen Zweck ausgerichtet ist, widersprochen werden kann. Mit ihm versucht Lisickij den letzten Spagat zwischen Suprematismus und Konstruktivismus zu erreichen weil die Erfindung eine gegebene, endlich materielle Grundlage verneint: Sowohl Materialien wie Zwecke könnten noch erfunden werden. Sie ist hier, wenn man so weit gehen mag die Montage wirklich einer Lektüre ihrer Details zu unterziehen, auf ihre schärfste Gefahr bezogen: Das Leben des Arbeiters selbst als Produktionsmittel unter Zwang zu stellen, das der Erfüllung eines Quantums genügen muss.

Die hier appropriierte Spiegelung eines Gesichts ist also in ein vielfach geschlungenes Netz gefügt. Es ist sicherlich Teil einer Geschichte der Collage, in der die Zeitung

---

**204** El Lissitzky, *Element und Erfindung*, in: ABC. Beiträge zum Bauen. Vol. 1, Nr. 1 (1924), S. 3-4; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 351-352.

als Material eine eminente Rolle einnimmt. Sie bezieht sich in doppelter Weise darauf: Sie weist eine Verwendung der Zeitungsseite als spezifisches Material/Objekt zurück. Obwohl die Zeitungsseite hier beinahe als ganze gezeigt wird, ist sie ein Bild ihrer selbst. Sie wird damit aber nicht zum Träger einer anderen Figur, wie in Picassos Collagen. Sie bringt kein Glas und keine Flasche zur Erscheinung. Die Figuralisierung betrifft allein sie selbst: Sie spaltet sich, um einen Zwischenraum zwischen ihrer Materialität und ihrer Darstellung zu eröffnen. So wie sie im Leporello in die Montage gefügt ist, ist sie Teil eines fiktiven Raums: Sie wird wie ein Spiegel von der Wand genommen. Diese Wand kann der Montage nicht als kohärente supportiert werden, auch nicht als Schichtung von Papieren, zumindest windet sich die Montage nach Kräften, einen solchen Träger ihrer selbst anzugeben. Was Rosalind Krauss *in nuce* als Dämmerung des Simulakrums in Picassos Collagen entziffert, ist hier vor allem durch eine immer wieder in ihre Produktion gefügte Reproduktion des in ihr verwendeten Materials durch optische Medien auf eine reale Möglichkeit zu gedrängt, mit dem das einzelne Papier als materieller Grund des Bildes infrage steht. Dies geschieht nicht durch eine letztlich ideelle, differentielle Struktur der Zeichen, mit der die reale Materialität des Werks aufgehoben würde. (Dies scheint mir, in Parenthese gesagt, unmöglich. Oder anders formuliert: es ist Krauss' Idealismus, dies zu denken.) Sondern es ist die Technik der Fotografie, mit der die endlichen, geschnittenen Papiere, immer wieder von Neuem als Bild ihrer selbst hergestellt werden und somit in eine asymptotische Unendlichkeit gefügt sind, in die am Ende das Werk selbst als eben vielfältigbarer Katalog eingestellt ist, in dessen Druck das Format und die materielle Spezifität des in der Montage verwendeten Papiers verschwinden. Denn tatsächlich: Sobald eine Montage in die Reproduktion geht, muss, selbst wenn sie einen materiellen Grund von ihren Figuren differenzieren will, dieser zur Darstellung seiner selbst absinken, die wiederum auf einem anderen Träger gedruckt ist. Ihr Grund regressiert. Um diese falsche Illusion abzuwehren, spaltet Lisickij diesen Grund, in dem er ihn von Figuren und dargestellten Räumen ununterscheidbar werden lässt. Dies selbst als Verfall eines modernistischen Paradigmas zu lesen, weil damit die eigentliche Materialität und Produziertheit einer Montage unsichtbar wird, hieße die Reproduktion selbst als Möglichkeit auszuschließen.<sup>205</sup> Die Regression des Grundes ist aber auch figural semantisiert und zwar in der verfehlten Selbsterkenntnis als *Selbst-Haben* des Arbeiters. Dies geschieht einerseits dort, wo wir die falschen Leser der Zeitung sind. Für den Arbeiter selbst ist sie aber durch die Enteignung jeder Selbstbestimmung angekündigt. Das Aufrufen

---

**205** Es ist also aus dieser Perspektive offensichtlich nicht einfach die Verwendung der Fotografie, die als solche das Paradigma des Modernismus, des Museums oder des Originals gefährdet. Eine solche Position nimmt unter anderem Douglas Crimp ein, ohne jedoch in der historischen Genese bis in die 1920er Jahre zurückzugehen (vgl. Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. Cambridge MA 1995). Es besteht immer und weiterhin die Möglichkeit, die Fotografie zu singularisieren. Und tatsächlich bietet die Montage eines der bestechendsten Mittel, dies zu tun, indem sie die Fotografie zerschneidet und als spezifisches Material auf einen bestimmten Träger transportiert. Die Montage ist eine Möglichkeit, nicht nur ein Original zu produzieren, was die Fotografie selbst ungleich schwerer nur erreichen kann. Sie stellt auch die Möglichkeit, das, was die Malerei zwischen Figur und Grund als Differenz und intrikate Verwebung von Farbe und Bildträger artikulieren konnte – eine Struktur, die ihr einen ganzen Diskurs und damit eine neue Möglichkeit der Signifikation gegeben hat, fortzuführen, wenn auch mit anderen Mitteln. Dies alles ist aber nur möglich, wenn die Montage sich ihrer erneuten Reproduktion verwehrt. Die erneute Fotografie der Montage und damit ihre Rückführung in das fotografische Feld im engeren Sinn muss diesen Diskurs, wenn nicht zerstören, so doch zumindest an einen Rand führen, der dessen Grenzen zeigt.

einer Hilfe durch Erfindung ist darin die letzte Möglichkeit, um aus der konkreten Einberufung des Körpers des Arbeiters, die durch die innovative Kombination von Schrift und Bild ihre Kraft potenziert, zurück zu Lisickijs letztlich utopischen Splintern einer Kunsttheorie zu finden. Der Blick des Arbeiters muss deshalb Angst und Schrecken in sich tragen, wahrscheinlich mehr als die Hoffnung auf eine andere Zukunft. Beide sind an Androhungen eines differenten Anderen geknüpft, der er nicht ist. Sich selbst im Ergreifen eines Stücks Papier zu haben, ist so nicht nur an den Regress gebunden der darin besteht, dass hier nur Papier auf Papier trifft. Wir selbst sind als schwere Erdenkörper davon geschieden, weil sich unsere Hände nie an die Schnitte der abgebildeten Unterarme fügen lassen. Im Gegensatz zu Fridliands und Heartfields Montagen ist das Eintauchen in die Zeitung hier nicht nur für uns als mit der Spiegelung verbundene Leser unmöglich. Es trägt in der gezeigten Ankündigung auch einen Verlust in sich, der immer auch drohend sein muss. Die Erlösung von der Singularität des Materials, das wir sind, ist immer auch an den Abgrund der Enteignung jeder Handlungsfähigkeit gebaut, die in der Karikatur der schnöde Haken ist, der das Subjekt am Schlafittchen packt. Politische Gewalt (die hier zu einem Regress in Handarbeit führt) und technischer Traum (mit dem der Körper desartikuliert und zumindest aus der manuellen Arbeit selbst entlassen wird) prallen deshalb unvermittelbar aufeinander.

Die zweite zentrale Figuration des Lesens zeigt eine ältere Frau mit Kopftuch, die, bebrillt, in die Lektüre einer Illustrierten mit dem Titel *крестьянка* (*Landfrau*) vertieft ist (Abb. 25). Semantisch ist diese einzige größere Darstellung einer Frau im Leporello – der Titel der Illustrierten zeigt es bereits lose an – in den Komplex einer sozialistischen Transformation der Landwirtschaft gefügt. Das heißt, sie ist an einem Ort situiert, der als notorisch rückständig und politisch schwer erreichbar gilt.<sup>206</sup> Rechts hinter ihr ist in einem skulpturalen Aufbau der Ausstellung eine geometrisierte, offensichtlich männliche Figur gezeigt, die an ihren beiden Händen, durch nach unten verlaufende Linien mit einem gleich einer Landkarte formalisierten Gebiet verbunden ist. Die eine Hand trägt dabei einen Schriftzug – *Genosse* – und die andere ein Bauernhaus, das den großen, geometrisch runden Augen aus Spiegeln der Figur ausgesetzt ist. Wie der Katalog spezifiziert, ist auch diese Figur, wie *Der eiserne Mensch* zuvor, als Allegorie ausgelegt. Denn tatsächlich personifiziert sie eine Zeitung mit dem Titel, den sie in der Hand trägt, die aus Anlass des zehnjährigen Jubiläums der Oktoberrevolution „zwei Monate lang [...] die ausführliche Beschreibung der gegenwärtigen Verhältnisse in den Dörfern des Kreises Wjasma“ veröffentlicht hat.<sup>207</sup> Das Lesen ist also auch hier in gewisser Hinsicht dargestellt, jedoch als kollektive Selbstbeobachtung der eigenen Lebenswelt, die einer andauernden Lektüre und anschließenden Beschreibung ausgesetzt sein soll, deren Effekt – die nach unten auf das Feld der Landkarte laufenden Strahlen zeigen es an – die Zentralisierung ist, die über die metaphorischen Hände der Presse verläuft.

---

**206** Christina Kiaer hat darauf hingewiesen, dass das träge, alltägliche Leben mit seinen Gewohnheiten und schwer austreibbaren Rhythmen im russischen Kontext der 1920er Jahre oft insgesamt mit der Frau identifiziert wurde. Beides sollte, zumindest in den Utopien des Konstruktivismus, aufgelöst werden. (Vgl. Christina Kiaer, *Imagine No Possessions*, Cambridge MA 2005, S. 41–88). **207** Der Katalog spezifiziert, dass die Figur genauer die Redaktion der Zeitung товарищ (*Der Genosse*) darstellt. (Pressa 1928.2, S. 42).

Dieser Form von Lektüre ist deshalb die dargestellte Frau ebenfalls ausgesetzt, die, in einem Zirkelschluss, wieder davon liest. Als eine zweite Figur ist links ihr ein noch wesentlich älterer Bauer verbunden, der, obwohl weit entfernt, kompositorisch hinter der zweiten Zeitungsseite mit ihr zusammen Platz findet. Während die linsenartigen Augen der Figur keine Organe sind und die Augen der Leserin hinter der Brille beinahe geschlossen erscheinen, so sind seine wie von einem ihm entgegen scheinenden Licht geblendet so stark zusammengekniffen, dass sich auch deren Blickrichtung nicht ausmachen lässt. Die Leserin zumindest scheint in der Versunkenheit ihrer Lektüre von ihm keine Notiz zu nehmen, auch wenn sie mit ihm in einer unbestimmten Gemeinschaft zerstreuter Leser verbunden ist. Er hält mit den Händen den hölzernen Stil eines Besens (oder eines Rechens) in den Händen, um halbaufmerksam, nämlich während der Arbeit, die optisch schwerwiegende Distanz zu überwinden zu suchen, die ihn von der Lesbarkeit des Gedruckten der Illustrierten offensichtlich trennen muss. (Wie in den Figuren der Schreiber, so ist auch hier die Transformation von Fernräumen in Nahraum durch beinahe somnambule Unfokussiertheit eingerichtet, mit der die Subjekte ihren Ort und ihre körperlichen oder eben organischen Grenzen verlassen können.) So ist er einerseits dem zugeordnet, von dem der rot gedruckte Text neben ihm nur *ex negativo* als Aufzuhebendes spricht: dem „Übergang zu neuen gesellschaftlichen Formen der Landwirtschaft.“<sup>208</sup> Auf der anderen Seite ist er der Frau sicherlich auch als unwahrscheinlicher Partner aus der Ferne beigelegt. Noch mehr: Sehen wir die Leserin als Variation und damit um 180 Grad gewendete Wiederholung der ersten Figur des Lesers, so wäre er an dem Platz, den wir zuvor eingenommen haben. Beiden, Leserin und altem Bauern, fehlen dabei – diese Strategie haben wir im Leporello bereits oft beobachtet – Rumpf und Beine. Vor allem ihre Schultern wurden von Lisickij offensichtlich so weit beschnitten – dies ist die signifikante erste Veränderung der offensichtlich appropriierten Fotografie – damit sich ihr Torso mit der aufgeschlagenen Zeitung ganz decken kann und so kein Körper dahinter angezeigt werden muss, der von ihr differenziert. Gleichzeitig, und dies markiert die wesentlich entscheidendere formale Wiederholung, ist auch hier eine Spiegelung des Körpers der Leserin durch die Zeitung initiiert. (Abb. 26) Diese ist nicht auf der Seite selbst zu finden, die sie liest, sondern, von ihr ungesehen, auf der uns zugewendeten Außenseite, die eine nur leicht verjüngte Version ihrer selbst zeigt. Sie zeigt nicht nur ihre eigene Wiederholung, sondern auch eine Möglichkeit zur Reproduktion, die ihr als Körper vielleicht bereits fehlt. Dabei lösen sich die Arme der auf dem Titelblatt der Illustrierten gezeigten Frau mit Kopftuch, die ein Kind hält, dessen Füße in der Kleiderfalte ihres Rockes keinen stabilen Grund zu finden scheinen, im retouchierten Schatten einer dunklen Papierfalte auf. Dieser Schatten lässt sich aber auch anders lesen. Denn er rekonstruiert zugleich erneut einen Arm, der als schwarze labile Form nun, gleichsam prothetisch, Unterstützung bietet. Er hält hier nicht nur das Kind. Seine Hand berührt zugleich die Finger der Leserin, die die Zeitung umgreifen und damit das Titelblatt fassen. Während ihr Zeigefinger die Hand des Kindes berührt, hält der Mittelfinger

---

208 Ebd.

die gespenstische Hand des Schattenarms, unaufmerksam, aber nicht weniger zärtlich, in selbstvergessener Selbstberührung. Falte und Schnitt, eingebettet in Refotografie und Retouche, ermöglichen so, als Mittel der Montage, die Vorstellung eines Selbstbezugs, mit dem sich das Subjekt außerhalb des eigenen Körpers ergreifen kann. Umgekehrt kann der reale Körper, der hier der Zeitung entsteigt, nicht mehr allein als ihr vorgängig, sondern auch als ihr Effekt verstanden werden. Der Körper, der dabei erhalten wird, mag dabei den eigenen ersetzen, ihn in Papier verwandeln und ausdünnen. Er übersteigt ihn aber auch, in einem faustischen Akt der Reproduktion, mit dem die Biologie ignoriert werden kann. Mit ihm ist die problematische Last der tatsächlichen Austragung eines Kindes, die an den Körper der Frau gebunden ist, hinterrücks aufgehoben, auch wenn dies nur im Zustand der Unwissenheit, und wahrscheinlich des Tagtraums, sich ereignen kann.<sup>209</sup>

## Schnitt, Falte, Rotation

---

Lesen und Schreiben sind, wie sich gezeigt hat, also in durchaus problematischer Art und Weise mit den zentral figurierten Subjekten des Leporellos verbunden. Denn es sind Fähigkeiten, die diese übersteigen und zugleich absorbieren. Sie binden sie an Gewalten, die ihnen prothetisch andere Existenzen versprechen. Dieses Versprechen kann dabei so weit gehen, dass es ihre präsentische Existenz als Körper bedroht. Im Fall der Schreiber scheint deren Aktivität in eine paradoxe Schwebelage versetzt. Sie zeigen sich nicht nur ihrer Intentionalität beraubt und als passive Transmitter ausgelegt. Diese Deprivation, die sich an einem anderen technischen Dispositiv orientiert – nämlich nicht dem Schreiben per Hand auf Papier, sondern der elektrischen Übertragung von Codes – artikuliert nicht nur sie selbst als Körper, sondern auch ihre Medien, eben Stifte, aber vor allem Papier, als anachrone Reste. Dieser Zustand der Subjekte markiert notwendig ein Problem der Temporalität. Dies bezieht sich nicht nur auf den schwer auslegbaren Status ihrer Aktivität selbst: schreiben sie, oder nicht? Er weist zugleich Dimensionen von Geschichtlichkeit auf. Denn ihre Figuration allein ist zwischen ihrer Obsoleszenz und einer noch ausstehenden Zukunft gespannt. So mag die Literalisierung des Proletariats auf der einen Seite als emanzipatorisches Projekt ausgewiesen sein – die der Gesellschaft *Nieder mit dem Analphabetismus* gewidmete Station 130 mag dafür paradigmatisch eintreten.<sup>210</sup> In Lissickijs Repräsentationen überspringt sie aber ihren Status als eine an

---

**209** Lissickij wird nur ein Jahr später, 1929, für Meyerholds geplante Inszenierung des Stücks *Ich will ein Kind haben!* (хочу ребёнка!) einen neuen Theaterraum entwerfen, der diesem Problem – nämlich einer radikalen Transformation der Zwänge einer geschlechtlichen Bindung der Reproduktion und ihrer gesellschaftlichen Normierung – angemessen sein will. Die Hauptprotagonistin des Stückes – Milda – möchte ein Kind, aber keinen Ehemann. Die Idee einer künstlichen Befruchtung steht dabei im Zentrum des Thesenstücks, das trotz Umschreibung nicht aufgeführt und ab 1930 bereits verboten wurde. (Siehe dazu exemplarisch: Christina Kiaer, *Delivered from Capitalism: Nostalgia, Alienation, and the Future of Reproduction in Tretiakov's I Want a Baby*, in: Christina Kiaer, Eric Naiman (Hrsg.) *Everyday life in early Soviet Russia: taking the Revolution inside*, Bloomington 2005, S. 183–216). **210** *Pressa* 1928.2, S. 46.