

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.²⁰⁹

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.²¹⁰ In Lisickijs Repräsentationen überspringt sie aber ihren Status als eine an

209 Lisickij 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 Stücks – 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.

den Körper gebundene Fähigkeit. Diese Form der Literalisierung ist zugleich nicht einfach als Mittel der Selbstrepräsentation bestimmter Individuen verstanden und auch nicht als bloße Möglichkeit eines Verständnisses der Welt, wie sie ist. Sie betrifft das Proletariat als politischen Agenten, der durch diese eigentlich erst hergestellt werden soll.

Die Medien der Kodifizierung, der Rezeption und der Übertragung sind so nicht als neutrale Kanäle für bestimmte – und sei es politische – Inhalte ausgelegt. Hier fallen in einem modernistischen Extremismus Medium und Botschaft in Eins²¹¹ Als technische Medien sind sie im Ganzen mit dem Sozialismus identifiziert, der sich simplistisch durch sie ereignen soll. Der Entzug des Subjekts als Ort endlicher Intentionalität im Zeichen einer letztlich sakralen Transzendenz, die asymptotisch Unendlichkeit verspricht, ist deshalb ambivalent, weil die absorptive Aufmerksamkeit zugleich als absolute Immersion wie liminale Trennung zwischen Subjekt und technischem Prozess auslegbar ist. Das Subjekt steckt in einer temporalen Sistierung. (Sie könnte das Bild seiner Befreiung sein, markiert aber auch eine Auslöschung.) Hand, Stift und Papier sind, weil sie notwendig unangemessene Figurationen bleiben, nicht nur leere Hüllen, die in einem Sturz auf eine unberührbare Schreibfläche zu gefangen sind, sondern auch Risse, an denen sich das Schauspiel dieser Subjektformation zeigen kann.²¹² Deshalb ist der Sprung über die Gegenwart hinweg – und damit die Leiblichkeit des Lesens und Schreibens, wie deren materieller Träger – auch ein Fall aus der Zeit. Er ist die andere Seite des Vergessens der realen Situation und ihrer singulären Individuen, innerhalb derer sich ein auch hier nur in Typen gefasstes Proletariat konstituiert. Dieses Projekt der Konstitution eines politischen Subjekts als Projekt einer souveränen Gewalt, die sich in der Person Stalins konzentriert, ist als mediale Möglichkeit maskiert und damit sicherlich auch katastrophal missverstanden.

Die Figuren der Leser scheinen im Leporello dabei mehr erhalten zu können als dieses Missverständnis. Denn sie bekommen durch ihre Bemühung offensichtlich einen neuen Körper – oder vielleicht, wie im Fall der Leserin, sogar mehrere, die sie in Papierform ergreifen dürfen. Dabei zeigt sich dieser neue Körper, der sich nicht allein durch das Entziffern von Buchstaben, sondern, genauer, durch die Fusion von Text und Bild ereignet – die Einbindung der Karikatur in der Zeitungsseite des zentralen Lesers, und vor allem das Titelbild der Illustrierten крестьянка stehen dafür ein – als schwer greifbar. Er ist gleich dem Spiegelbild des Narziss dem Subjekt selbst verschlossen. Vor allem die implizierte Identifikation von uns selbst als Leser mit dem sich spiegelnden Arbeiter macht dies deutlich. Die papierernen Arme im Bild wurden abgeschnitten. Wir selbst – als Klassenfeind, der wir sind – falten die Wandzeitung in die Buchform zurück. Was die Frau unwissend liest, als ihr Traum vom

211 Dies ist offensichtlich Marshall McLuhans berühmte These. (Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man* (1964), Cambridge MA 1994). Todd Cronan hat kürzlich versucht, sie an eine kunsthistorische Konfiguration zu binden, die er mit der Institution des Bauhauses identifiziert. (Todd Cronan: *When the Medium became the Message. The Bauhaus and the Invention of Media Politics*. Unveröffentlichter Vortrag, gehalten am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, am 20. Mai, 2015). Lisickijs Differenz ist, wenn man es kurz sagen möchte, dass er nicht die Materialität des Mediums als direkten Agenten sucht, sondern diese auf das Telos ihrer Auflösung bezieht: Figuration und Allegorie sind deshalb keinesfalls von einer solchen Medienpolitik ausgeschlossen, ganz im Gegenteil. **212** *Pressa* 1928.2, S. 41.

Kind, ist, gleich der Ankündigung einer rettenden Erfindung im Beispiel des Arbeiters, nicht in die unmittelbare Gegenwart rückführbar. Die Drohung eines Zwangs zur Arbeit ist davon die Kehrseite, weil sie das Subjekt auf seine eigene Impotenz zurückwirft, die es höchstens, in sublimer Verkehrung, aufgeben könnte, um als Individuum nicht mehr zu sein.

Es hat sich dabei gezeigt, dass der Schnitt in diesen Figurationen eine oft mehrfach besetzte Rolle einnimmt. Er markiert die Grenze zwischen einer sichtbaren und notwendig endlichen Materialität eines bestimmten Trägers und dessen angekündigter Auflösung in einem phantasmatischen Äther der Übertragung. Es ist möglich, auf der Kante dieses Schnitts zu schreiben. Er zeigt sich in der Lage, Orte und Subjekte zu verbinden. Selbst dort, wo er Körper trennt – wie im Fall der durchtrennten Arme – spricht diese Trennung von einer möglichen Form der Dissolution, die utopische Züge in sich birgt. Er steht dabei in einem gewissen Widerspruch zu dem, was die Montage insgesamt auszeichnet: die Re-fotografie ihrer Quellen, sowie die Verschleifung materieller Differenzen im alle tonalen Ungleichheiten auslöschenden Sepiaton des Drucks. In diese Techniken der Reproduktion ist der Schnitt selbst einbegriffen, der darin immer schon als *nur abgebildet* erscheint. Wir haben bislang beinahe ausschließlich von einzelnen Figuren der Montage gesprochen und haben so die tatsächlichen Objekte der Ausstellung eher an den Rand gedrängt. Vor allem aber haben wir die Struktur des Leporellos, mit der wir die Analyse begonnen haben, damit ebenfalls aus den Augen verloren. Zu Beginn der Analyse des Leporellos wurde darauf hingewiesen, dass es als unbändig langes Papierband den Katalog zu spalten scheint. Es ist in den Katalog gefaltet, um den Lesefluss und das Blättern des Buches zu unterbrechen. Die Falte – und nicht der Schnitt – ist das vorderhand stärkste formale Element in ihm. Wir haben bemerkt, dass die Falte einerseits einen Zwang der Buchform anzeigt, in den das Bild hier gefügt ist. Sie ist gleichzeitig für die Struktur des Bildes insoweit konstitutiv, dass sie nicht aufgehoben werden kann. Das Bildband ganz entfalten verbessert nicht seine Sichtbarkeit. Wie ist diese Faltung kompositorisch im Leporello registriert? Wir haben in der eröffnenden Analyse der Figur Lenins gesehen, dass die Anlage des Leporellos keinesfalls die Grenzen der Bildobjekte respektiert. Das Spruchband Lenins ist so lange unlesbar, bis die Faltung geglättet wird. Wie die halbtransparenten Stoffbänder, die das Foto-Fresko der Ausstellung vertikal takten, scheinen die Unterbrechungen der geschnittenen Montage in gewisser Hinsicht aleatorisch. Nur ist es hier nicht die Architektur der Deckenbalken, sondern das Format des Katalogs, das den Bildfluss unterbricht. Diese Faltung ist aber nicht ohne Verhältnis zu den in der Montage vorkommenden Schnitten. Dies beginnt allein mit dem Umstand, dass die Montage nicht an einem Stück ausgearbeitet wurde. Sie ist auf insgesamt sechs separaten Kartonbögen angelegt, die im Leporello drei Doppelseiten bilden. Damit fällt mindestens jede dritte Faltung mit dem Ende eines montierten Bogens zusammen.²¹³

213 Lisickij kompliziert diese Struktur zum Beispiel im zweiten Bogen, innerhalb dessen Faltung und Schnitt noch einmal korrelieren, ohne dass dies durch das materielle Ende des die Montage unterlegten Papierbogens notwendig wäre. Es scheint deshalb wichtig zu sein, dass zwischen Falte und Schnitt kein Verhältnis sichtbar werden soll, zumindest nicht auf den ersten Blick.

Schnitt und Falte korrelieren also in rhythmischen Abständen. Solche Zusammenfälle betreffen aber nicht in offensichtlicher Weise die Semantik und Lesbarkeit der Montage, zumindest nicht dort, wo sie diese unterstützen oder konsolidieren würden. Denn die Faltung unterbricht genauso oft die Lesbarkeit einer Figur, wie sie mit dem Abschluss eines Bogens in eins fällt. Die Einheiten der einzelnen Bögen sollen also im Leporello dezidiert nicht mehr erkannt und aus der Totalität der Montage gelöst werden können. Umgekehrt fallen lange vertikale Schnitte besonders kurz vor oder kurz nach einer Faltung auf, um diese synkopisch in ihrer kompositorischen Bestimmung zu unterminieren. Diese Schnitte trennen das Bildband aber nur aus einer glatten Kontinuität. Sie öffnen diese auch, weil sie die Bildfolgen irregulär noch einmal zergliedern, auf Rekombinationen. Das heißt sie ermöglichen dass das Papierband sich immer wieder in neuen Zusammenstellungen anders und neu zurück falten lässt, um so Zusammenstellungen zu ermöglichen, ohne dass dies im Geringsten als falsch oder unzusammenhängend erschiene. Zur exzessiven Länge des Papierbandes und dessen Zurückweisung synthetischer Übersicht kommt also ein zweiter Stellvertreter, an dem das endliche Format bersten soll: die Aleatorik der Rekombination,²¹⁴ die durch Schnitt und Falte ermöglicht wird, auch wenn diese notwendig auf zählbare Variationen beschränkt sind. Deshalb sind beide hier immer doppelt artikuliert. Papier muss zerschnitten werden, um etwas als Form in die Sichtbarkeit strömen lassen zu können. Es muss, wo es immer noch zu lang ist, gefaltet werden, um in einem kodifizierten Format Platz zu finden. Beide sind nicht allein Zerstückelung und damit Auflösungen einer als primordial gesetzten Unendlichkeit. Sondern sie sind zugleich Agenten eines Vergessens des Formats. Die damit verbundene Figur einer Unendlichkeit geht technisch auf die Zeit um 1800 zurück. Friedrich Kittler bemerkt dazu lakonisch:

„Seit 1799 dagegen gibt es Papiermaschinen, die endlos lange Bänder, also sozusagen idealisiertes Toilettenpapier, auswerfen, und seit der Schnelldruckpresse von 1811 auch eine diesem neuen Format oder Unformat entsprechende Drucktechnik, den Rotationsdruck.[...] Eine technische Neuerung, die den Filmwissenschaftler in uns natürlich bereits auf die Filmrolle einstimmt.“²¹⁵

Schnitt und Falte arbeiten also, wo sie ein bestimmtes Maß an Kontingenz einlassen, auf mögliche neue Zusammenstellungen der Bildstücke zu, die sich dem *Unformat*, wie Kittler sagt, wieder nähern wollen, das der Rotationsdruck ankündigt.

Die Zeitungsausschnitte, die unvermittelt von oben in die erste Seite des Leporellos strömen, statuieren deshalb vor allem auch dies: Ein Anfang irgendwo zu sein, konstituiert aus einem Schwarm aus Papier, der sich in den Grenzen einer ersten Seite verfestigt. Alles, was Malevič über Unendlichkeit zu sagen hatte, die figuriert in rein malerischen Elementen einer gegenstandslosen Malerei das Tableau durchsetzt: Lissickij lehnt sich hier sicherlich formal daran an. Dies allein zu sehen – die Persistenz einer etablierten Bildsprache des Suprematismus – wäre sicher banal. Erheblich ist vielmehr, dass die Zeitung nicht nur die Figuren dieser Unendlichkeit stellt

214 Wenn ich hier von Aleatorik spreche, so meine ich nicht, dass die Schnitte per Zufallsprinzip in der Montage gesetzt wurden. Tatsächlich sind sie geplant, aber eben so, um nichts anderes als den Anschein unendlicher Rekombination an allen denkbaren Punkten des Bildes erwecken zu können. **215** Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesungen 1999, Berlin 2011, S. 158.

– schwarze, elongierte Balken und Stäbe, die differentielle Dichten und Konsistenzen derselben Kraft repräsentieren wie es Wörter und Textblöcke tun, in denen das tiefe Schwarz aufgebrochen wird und sich lichtet. Der Beginn des Leporellos stellt diese formale Analogie zum Suprematismus sicherlich expositorisch aus. Die Zeitung stellt aber, dem vorausgehend und primär, als Produktionsdispositiv nicht nur die Form des Infiniten, sondern ihren Träger.

Die beiden fundamentalen Gegebenheiten – Schnitt und Falte – sind so auf eine dritte bezogen: die Rotation. Während der Schnitt vornehmlich als Operation in Effekt ist, auch wenn dieser sich durch ihre Reproduktion strategisch schwer von dargestellten Linien, Streifen, Balken, Kanten und Konturen unterscheiden lässt, so ist die Falte selbst, neben ihrer grundlegenden Formatierung der Montage, auch im Leporello figuriert. Wir haben gesehen, dass dieses sich mit der Abbildung der Zickzack-Struktur der Ausstellungsstation *Lenin und die Presse* zu Beginn selbst expositorisch vorstellt. Aber vor allem in den beiden Faltungen der Zeitung, mit der, zu sehr unterschiedlichem Effekt, die Leserin und der Leser konfrontiert sind, nimmt sie über ihre faktische Dimension hinaus noch andere, wesentliche Funktionen an. Die lose, irreguläre Faltung der Illustrierten produziert zum Beispiel Schatten, die sich mit der Leserin prophetisch verbinden. Im Fall des Lesers verbindet sich die reale Faltung des Leporellos mit der dargestellten Zeitungsseite, die damit von der Wandzeitung in die Buchform zurücksinkt. Die Rotation dagegen, als letzter Term, scheint zumindest im Leporello nicht als tatsächliche Operation, die das Bild oder seinen Träger beträfe, auffindbar. Sie stellt zu Beginn bereits das Telos: Das eigenartige Genre „Kinoschau“ steht dafür ein, und zwar nicht als materiell zutreffender sondern als anvisierter Modus der Erfahrung, der sich von den quadrilateralen und flächigen Bedingungen des Bildes lösen soll. Auch hier liegt eine analoge Struktur zwischen Foto-Fresko und Leporello vor, weil auch dort, durch einen zwar notwendig mobilen Betrachter die in das Bild gelegte Separierung durch vertikale Stoffstreifen durch einen verleblichten Projektor überwunden werden soll. Diese Bewegung mag faktisch keine Rotation sein, ist aber analog zur Drehung des Zylindroidstreifens verstanden.

Daneben sind zahllose Figurationen der Rotation im Leporello und in Ausstellungsobjekten selbst zu finden: Räder, Spiralen, Rollen, Globen und kreisende Satelliten bevölkern es abundant. Die Rotation dominiert auch die beiden großen Objekte am Eingang des Pavillons, die dieses Motiv als leitendes für die Ausstellung explizieren. Sie sind im Leporello durch die Nummern 116 – *Transmissionen* – und 114 – *Der große Stern* – angegeben und reproduziert.²¹⁶ (Abb. 27) Und sie sind zugleich die zentralen, von Lisickij selbst entworfenen, Stationen der Ausstellung. Im ersten Fall ist die Bewegung nicht nur formal – Papierstreifen laufen diagonal zwischen Zylindern, die zwischen Boden und Decke gespannt sind –, sondern auch faktisch gegeben. Die Zylinder rotieren tatsächlich, bewegt durch einen Motor, um das Papier zu drehen, in diesem Fall vor allem einzelne Zeitungsseiten, die bisweilen in Form des Akronyms des Staates geschnitten sind, den der Pavillon repräsentiert.

²¹⁶ Die Namen der Stationen sind im Leporello selbst andere als in der dazugehörigen Legende im Katalog: Im Leporello sind sie mit *Transmissionsriemen* und *Die Struktur der Sowjets* angegeben.

Der Katalog spezifiziert, was sich durch die Visualität der Objekte fast nie von selbst ergibt: „Auf großen Transmissionen sieht man die Wirtschaft der Sowjetunion vorüberziehen. Sechs Bänder, je drei an beiden Seiten, schaffen einen bewegten Durchgang und sind noch durch an Seilen aufgezugene Plakattafeln ergänzt.“²¹⁷ Es handelt sich hier also nicht nur um eine Figuration industriellen Zeitungsdrucks. Dieser stellt auch das Modell, durch das die gesamte Wirtschaft des Staates repräsentiert werden soll. Die politische Struktur desselben Staates, die eben das zweite Objekt erklären soll, läuft dabei, umkreist von Ringen, Glaskugeln und sechs Meridian-Kugeln, die die sechs Sowjetrepubliken anzeigen, am Ende auf einen ellipsoiden Strudel zu, der das russische Territorium im Ganzen darstellt.²¹⁸ Der Katalog erklärt den Aufbau dabei als rekursive Struktur, die zwischen Teilen und Ganzen sowie Oben und Unten in Kreisläufen vermittelt:

„Von der Deckenellipse laufen Drahtseile zu dem ersten Ring, an dessen Peripherie die Aufschrift Dorfsowjet-Stadtsowjet [...] aufleuchtet. Die Stahlseile laufen weiter zu dem zweiten Ring, der [...] die Aufschrift Sowjetkongresse trägt, und kehren in die Deckenellipse zu den Buchstaben UdSSR zurück [...]. Die Glaskugeln [...] sollen die autonomen Republiken [...] darstellen. Die Sowjets umkreisen den [...] Nickels-tern. Das Zentrum geben plastisch Sichel und Hammer. Drei Scheinwerfer an den unteren Stützpunkten erhöhen die roten Farbe und erzeugen ein bewegtes Schattenspiel.“²¹⁹

Wir haben bereits an anderen Stationen gesehen, dass die Struktur der Objekte und Skulpturen eine modernistische Auslegung unmöglich macht. Es bindet das Vokabular des Modernismus, das sie doch in vielerlei Hinsicht appropriieren, nicht nur in mimetische Figurationen, es transformiert es auch zu Symbolen, Metaphern und Allegorien. Die Beschreibungen im Katalog müssen deshalb unablässig deutlich machen, was, wie etwas darstellen soll: Weil diese ikonografischen Programme kaum auf Traditionen zurückgreifen, ist ihre textuelle Explizierung notwendig. Wenn Lisickij am Anfang des Leporellos dieses als typografische Kinoschau²²⁰ charakterisiert, so ist damit vor allem auch und simpel die Beschriftung angezeigt, die als essentiell skulpturales Mittel eben nicht nur die Montage und die Legende des Katalogs bestimmt, sondern auch die Objekte der Ausstellung, die Buchstabe und Zahl exzessiv einsetzen. So kann Rodčenkos *Hängende Konstruktion* (um 1921), auf die wir im Kontext von Buchloh's Lektüre des Pavillon verwiesen haben, in Variation und multipliziert als esoterisches Zitat im *Großen Stern* erscheinen, um nicht nur als Meridian-Kugel in das Netz der Repräsentation zurückzufallen. (Abb. 28) Sie stellt als Form jetzt spezifisch je eine Sowjetrepublik dar. Im Leporello ist die irreguläre, asymmetrisch auf eine Ellipse bezogene Struktur dreimal gezeigt. Auffallend ist dabei vor allem die erste Einfügung, wo der Stern selbst fehlt und nur die Ellipse, aber mehrfach zerschnitten und in eine neue Form gefügt, mit einem anderen Objekt der Ausstellung, nämlich einer Karte der Sowjetunion verbunden ist. In der Montage laufen auf diese Karte die Papierbänder zu, die von den Figuren der Schreiber ausgehen. (Abb. 29)

217 Pressa 1928.2, S. 26. 218 „Die große elliptische Fläche an der Decke soll das russische Land – den sechsten Teil der Erde – darstellen.“ (Ebd., S. 25). 219 Ebd. 220 Ebd., S. 16.

Damit verschiebt sich aber auch die Semantik der Ellipse. Während sich die Landkarte der Union selbst als herausgeschnittenes Fragment – nämlich das der planetaren Landmasse – zeigt, so ist die Funktion des Geschriebenen, die Segmentierung dieses Landes – zum einen als segmentiert in sich und als getrennt von anderen – aufzuheben. Dafür steht hier die Drehung der Teile, in die die Landkarte oben übergeht. Internationalisierung ist deshalb als genuin kinematische Bewegung verstanden. Die Ellipse ist im Leporello aber eben nur an die Landkarte angeklebt und zerfährt dort durch zahlreiche Schnitte in eine irreguläre, segmentierte Kreisform ohne Zentrum. Die auf ihr angeschriebene Vereinigung der Proletarier aller Welt ist damit aus ihrem symbolischen Schwung gerissen. Die Fragmentierung der Landkarte setzt sich damit fort, um jetzt auch den hoffnungsvollen Strudel der Propaganda zu befallen.²²¹ Die Schnitte analogisieren sich also mit der präsentischen Trennung der Welt in Territorien und politische Systeme. Sie greifen im Leporello aber auch auf die Ankündigung einer Zukunft im Symbol der Ellipse über. Die Trennung durch Schnitte befällt das Objekt aber auch deshalb, weil die Montage das Objekt so in einer Rundumsicht präsentieren kann, die der Besucher in der Ausstellung hatte. Die Schnitte haben hier also zudem vermittelnd dokumentarische Funktion. Ähnlich ist die Ansicht der *Transmissionsriemen*, durch die der Besucher als bewegte Wände hindurchgehen kann, im Leporello zerschnitten. Die fluchtende Ansicht der acht Zylinder besteht aus zwei unvereinbaren Teilen, wobei kurz nach dem die homogene Sicht zerbrechenden Schnitt, das Problem verschärfend, eine Falte des Leporellos parallel dazu verläuft. Sie knickt, synkopisch verschoben, den zerschnittenen Bildraum, der doch durch drehende Bewegung artikuliert sein soll. Die Vertikale der Falte deckt sich dabei genau mit der in der Fotografie dargestellten senkrecht nach oben verlaufenden Papierkante – es sind an Stahlseilen hängende Plakate –, um auch hier Verfahren und Figur paradoxal zu überblenden.

Rotation auf der einen, Schnitt und Faltung auf der anderen Seite stehen im Entwurf der Ausstellung so in Widerspruch zueinander. Geschnittenes und gefaltetes Papier ist als primäres Trägermedium der Presse Ausgangspunkt der Objekte der Ausstellung, Zugleich ist es ihr Endpunkt, denn es ist die Bedingung der Möglichkeit ihrer Repräsentation durch Montage. Beide sind auf die Rotation bezogen, die, als letztlich nie ganz realisierte, dazwischen steht. In gewisser Hinsicht entzieht sie sich notwendig der Darstellung in der Fläche, denn die Kreisformen selbst sind ja nur ihre Repräsentation, die zum Ziel vor allem eine Form von Bildlichkeit hat, mit der der Träger selbst in den Hintergrund rückt. Nicht nur in der auf die Karte gepfropften, von Satelliten umschwirrten Ellipse ist sie als historische Zukunft semantisiert, weil mit dem Bild eines internationalen Kommunismus verbunden, in dem es keine nationalen Grenzen mehr gibt. Im Leporello ist dies noch ein weiteres Mal gegeben, wo das auf Bahnen bewegte Papier der *Transmissionsriemen* unten auf dem primitiven Grund einer, wie die Beschriftung angibt, „illegalen Druckerei“ zu ruhen

221 Letztlich markiert diese Zusammenfügung darüberhinaus einen semantischen Kollaps, weil die eine Form der Repräsentation der UdSSR – die symbolische Ellipse – auf eine andere – nämlich die Landkarte trifft. Beide sind hier chimärisch vereint. Beide Register sind aber nicht ineinander überführbar, vor allem nicht wenn damit das Objekt sich genetisch verdoppelt. Sie spalten sich hier in Anzeige einer Gegenwart und einer davon getrennten Zukunft, die aber durch das Netz der Schnitte an erstere gebunden bleibt.

kommt. (Abb. 29) Wie in einem Puppenhaus zeigt die Aufnahme eines kleinen Dioramas der Ausstellung dort die außerhalb der Industrialisierung liegenden Möglichkeiten der Dissemination, die eben in der Schwere einer mit grobem Lehm verputzten Bauernhütte liegen, auf die der erste Riemen, abrupt geschnitten, trifft. Wenn die Rotation als Überführung der Welt in ein absolut Imaginäres das Ziel ist, dessen materieller Träger *in extremis* verschwinden soll, dann zeigt sich Lisickijs *Pressa* offensichtlich als gescheitert, da Rotation dort eben nur als Form (Spirale, Kreis) und vielleicht – dieser Versuch bleibt in der Ausstellung singulär – als motorisierter Theatereffekt vorgestellt werden kann. Mit der Bewegung sollen sich nicht nur Objekte und letztlich jede feste, definierte materielle Form auflösen. Ihr semantischer Gehalt ist die Auflösung von Klassen, Nationen, Grenzen und Distanzen. Im weitesten Sinn bezeichnet sie die Auflösung der Differenz zwischen jedem Ding und dessen Informatisierung, Sache und Zeichen. Als solche bleibt die aktualisierte Bewegung aber ungelenker Trick, weil der Blick an den geklebten Kanten der Objekte, den flatterigen Stoffen und lackierten Holzleisten, den Papieren und Bemalungen, den Stäben, Brettern, Latten und Schrauben, unnachgiebig hängen bleibt. Es ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, dass Lisickijs Gestaltung als Kontrapunkt dazu nicht nur den Stillstand, die Pause und die Absorption affirmiert. Wir haben diese Motive vor allem im Leporello an den Figuren der Leser und Schreiber entziffert. Sie werden von einem enigmatischen, in beide Hände gestützten Kopf komplettiert, der vom Eingang der Ausstellung aus gesehen dem Besucher zentral rechts neben dem Großen Stern und damit unverstellt aus dem Foto-Fresko heraus entgegenblickt, dessen stotternder Bilderfluss von unten her durch mehrere nach oben verlaufende Metallspiralen gefüttert wird. (Abb. 2; Abb. 3) Der Kopf ist schwer zu identifizieren. Ist es der Kopf eines Mannes oder einer Frau? Er tritt jedenfalls als Gegensatz zu fast allen anderen zum Typus reduzierten Figuren stark hervor und ist im Leperollo an sogar drei Stellen zu sehen. Über diese ambivalenten Porträts hinaus lässt sich beobachten, dass das, was als zu überwindender Beginn der Rotation steht – nämlich das Tableau, die Seite, ein materieller Grund, die Figur und das Objekt – in Lisickijs Ausstellung zugleich bestimmten Gruppen von Subjekten zugeordnet ist, die in dieser Dialektik einerseits als primitiver Anfang figurieren und andererseits von dem projektierten Ende der Bewegung untrennbar sind. Diese sind im Ganzen als illiterate Massen bestimmt, die sich weiter in unterschiedliche Spezifizierungen spalten. Neben dem der Produktion durch Landwirtschaft verbundenen Subjekt – solche werden im Katalog eben immer in Relation zur Presse gesetzt, weil diese sie transformieren soll, wie „Die Presse und die Bauern“²²² – sind es auch die durch ethnische Differenzen bestimmten Einzelvölker der UdSSR, die gegenüber einem projizierten Universalsubjekt als Abweichung, fremdsprachig und konstitutiv fern erscheinen müssen. Ihre anderen Alphabete, die gleich Hieroglyphen den Lesefluss unterbrechen, markieren solche Pausen. Analog zu dem dem modernistischen Pa-

222 Ebd., S. 76. Das Foto-Fresko zeigt zu Beginn eine diesen Punkt vielleicht am stärksten artikulierende Stelle, an der das Gesicht einer alten Bäuerin durch einen halbtransparenten Stoffstreifen hindurch in eine Konversation mit Lenin tritt, der mit einem von rechts kommenden, entgegen der Leserichtung aggressiv nach vorn preschenden, Traktor gepaart ist. Die Montage führt auf eine problematische Kollision zu, deren Ausgang so ungewiss ist wie ihr eigentlicher Sinn.

radigma fernsten Diorama eines Modells einer kleinen illegalen Druckerei in einer Lehmhütte, auf das der *Transmissionsriemen* der sowjetischen Ökonomie im Leporello trifft, sind diese Völker durch kleine bekleidete Puppen dargestellt. In der Montage sind diese mit dem Foto-Fresko verbunden, von dessen Höhe sie – den das Fresko fütternden Spiralen entgegenlaufend, die eben von unten nach oben verlaufen – auf einer Sichel hinabsteigen, von der aus sie, wie es das agrarische Symbol eben leicht vermittelt, auf die geografischen Gebiete ihrer Herkunft zurückkehren. Hinter den Turbinen und dem Blick der meisten Fotografen entzogen, bilden solche Epitome des Primitiven in kleinen Dioramen das festgestellte Bild, zum Beispiel einer unendlich langsamen Form des Transports von Briefen, ganz unelektrisch, Schritt für Schritt, mit dem Ochsenwagen. (Abb. 30)

Der einzige Ort, an dem dieses Thema – nämlich kultureller und ethnischer Differenz –, jenseits solcher völlig abjekter Puppen anders aufgefasst ist, scheinen mir die vor allem unterhalb des Foto-Freskos an der Wand verlaufenden gewebten Teppiche mit abstrakt-ornamentalen Mustern zu sein. (Vgl. Abb. 3) Sie sind hier – der Katalog ordnet sie der Station zu den ukrainischen sozialistischen Republiken zu – in ein aus rechtwinklig aufeinandergesetzten, quadrilateralen Streifen bestehendes Netz gefügt, das einerseits auf die abstrakte Bildsprache des Suprematismus rekurriert, um andererseits als aufgelöstes Netz aus parergonalen Strukturen die einzelnen Objekte und Bilder der Ausstellung als Hintergrund miteinander zu verzahnen. Dies ist nicht nur deshalb signifikant, weil, wie wir vor allem durch Charlotte Douglas Untersuchungen dazu wissen, die Technik des Webens und Stickens für Malevičs frühe Artikulationen des Suprematismus durchaus entscheidend gewesen sind (wie die ukrainische Volkskunst wohl insgesamt).²²³ Die Teppichstreifen, die auf eine besondere und letztlich vormoderne regionale Tradition des Kunsthandwerks verweisen, sind dort nämlich ähnlich unvermittelbar mit einem anderen Material, mit durch elektrisches Licht von hinten beleuchtetem Plastik, zusammengebracht. Diese leuchtenden, halbtransparenten Streifen bilden das Komplement, mit dem die Teppiche eine die Wände überziehende Einheit bilden sollen.

Das letzte und wahrscheinlich für Lisickijs Werk insgesamt ungleich zentralere Subjekt, das dieser illiteraten Masse angehört, ist das Kind. Im Leporello taucht es am Boden einer Montage auf, die mindestens drei strukturell in ihr äußerst effektive, zylindrische Formen enthält. (Abb. 31) Eine Menge von Kindern, die ihre Arme in die Luft recken, bildet ihr Fundament. Deren Sicht nach oben, wird von zwei Turbinen beantwortet, die sich gleichsam auf ihre Menge pfpfen. Vermittelt über das der Station „Nieder mit dem Analphabetismus“ gewidmeten Objekt verläuft diese zirkuläre Verarbeitung dieser Kinder durch Zylinder nach oben hin auf den Leseraum und die Bibliothek des Pavillons zu. Diese sind erneut um einen aus Zeitungshaltern gebildeten Kreis als Zentrum organisiert, um den herum runde Tische installiert sind. In einer Zwischenform scheinen diese Kinder in der Mitte der Montage in papierene und ins Abstrakte sich neigende Skulpturen überführt, die wie von einem Uhrwerk betrieben durch den Kreis der *Gesellschaft der Kinderfreunde* tanzen.

223 Charlotte Douglas, Suprematist Embroidered Ornament, in: Art Journal, Vol. 54, Nr. 1 (Frühjahr 1995), S. 42–45.

Die Beförderung des Kindes im Bild nach oben könnten als Progress gelesen werden. Durch das Lernen des Alphabets wird es in eine reine Schriftkultur integriert – in den Kinderstuben der Klubs und den Kinderkolonien, von denen in der Montage die Rede ist –, eine Kultur also, die sich als rational versteht. Diese Lesart wird durch Lisickijs eigene Integration der Schrift in die Bildwelt der Fotomontage unterminiert. Die Schrift ist in der Montage nicht mehr dem Bild historisch voraus. Die Bibliothek und der Leseraum sind nicht die Zukunft, in der die Kindheit als notorischer Beginn der Menschheit aufgehoben wird, dies sollte bereits Lisickij eigenes Mittel mehr als deutlich machen. Deshalb aber lässt sich die Montage auch genauso leicht als Bewegung von oben nach unten verstehen: Was anderes tun die Kinder mir ihren frenetisch nach oben gereckten Händen, als das Buch auseinanderzunehmen, nach dessen im Leseraum auf den Tischen ausgebreiteten Seiten sie von unten her grob greifen? Der Wirbel der Turbinen kann also nicht nur als Überführung in Lesefähigkeit, Lesbarkeit und – damit verbunden – fest gefügter Form verstanden werden, weil die Masse der Kinder durch die Disziplin des Lesens festgesetzt und durch die Geometrie der Bibliothek gebändigt wird. Die Kinder stehen hier auch für ein formloses Meer in dem durch die Dissemination der Buchstaben im Strom der reproduzierten Bilder der Sinn der Schrift versinkt. Denn tatsächlich versteht Lisickij das Kinderbuch als der Illustrierten dahingehend voraus, weil es in der Lage ist, nicht mehr die historisch kodifizierten Abstände zwischen Zeichen und Figur einhalten zu müssen. Es kann eine neue „plastische Sprache“ entwickeln und damit im selben Schritt die Subjekte einer anderen Zukunft formieren. 1927 schreibt Lisickij deshalb: „Bei uns kommt zu der Menge der illustrierten Wochenschriften noch die Flut der Kinderbilderbücher hinzu. Unsere Kleinen erlernen schon beim Lesen eine neue plastische Sprache, sie wachsen auf mit einer anderen Beziehung zur Welt und zum Raum, zu der Gestalt und zur Farbe, sie werden sicher ein anderes Buch schaffen.“²²⁴

Es scheint also in Lisickijs Gestaltung bestimmte Subjekte zu geben – das Kind steht dafür paradigmatisch ein –, die nur schwer einem einfachen Narrativ oder einer einfachen Temporalität technischer Progression eingefügt werden können. Dies scheint dabei vor allem mit dem problematischen Status des Bildes selbst zusammenzuhängen, vor allem im Hinblick auf dessen Verhältnis zur Schrift. Wenn die Literalisierung auf der einen Seite das explizit politische Thema des Pavillons ist, dann ist sie zugleich an das Moment gebunden, mit dem der Buchstabe im Feld der Fotografie mit der Figur verschmilzt. Damit zeichnet sich aber ein notwendiger Rückgang ab, der in der Montage mit Motiven des Unzeitgemäßen, Primitiven und Immer-schon-Überwundenen verbunden ist. Diese scheinen als von den technischen Bedingungen differenter, zweiter Anfang und Grund die Voraussetzung zu sein, mit der, in einem Kurzschluss, die Zukunft erreicht werden kann. Zugleich scheint das Motiv der Rotation in einem bestimmten Zusammenhang mit einer solchen Absage an einen bloß linearen – oder genauer – rein technisch bestimmten Fortgang der Geschichte zu stehen.

224 lissitzky (1927b) 1967, S. 361.