

aus der Gegenwart, ein Entzug der hier doppelt angezeigt ist – durch seinen Entzug aus dem Licht ins Dunkel der Schublade sowie durch seine Entrückung aus der Aktualität, die es zum bloßen Beispiel einer Vergangenheit macht – impliziert ein *Ad-acta-legen* der Kunst im Ganzen, was in einer dialektischen Wende dazu führen soll, dass sie überhaupt ihr genuines Potential entfalten kann. Die Drehtür des *Schwarzen Quadrats* muss sich in Bewegung setzen, um eine materielle Kultur zu entwerfen, und zwar auf der Basis eines neu entzifferbaren und so neu investierbaren Kapitals der Geschichte. Es initiiert die Auflösung des Materials als singuläre, endliche Ressource und bloßes Mittel und seine Durchschießung mit den Sporen der Immaterialität. Diese Immaterialität ist nicht allein medial oder durch bestimmte Technologien bestimmbar – sei es die Fotografie oder den Film. Sie markiert vielmehr den Effekt, der ausmacht, dass das Material selbst als anderes sichtbar werden kann. Als solcher Effekt ist die hier entworfene Immaterialität mit der Kategorie des Bildes unauflöslich verbunden. Sie meint also nicht nur die Eigenschaft, das Material zu semantisieren, um es von sich selbst zu trennen – die erste Form der Rotation wäre die Herstellung eines solchen Bildscheins. Sie weist auch auf dessen temporale Spaltung als Gegenstand zurück, der nicht einfach verbraucht wird.

Die toten Geleise der Gegenwart oder die Zukunft des Mangels

„Unkonstruktive Formen bewegen sich nicht, stehen nicht, stürzen, sie sind katastrophal.“²⁸⁹ All dies ist in Lisickijs Texten sehr klar und einfach als Bewegung realer Körper auslegbar: „Die materielle Form bewegt sich nach bestimmten Achsen im Raume: über die Diagonalen und Spiralen der Treppen, in der Senkrechten des Aufzuges, auf den Horizontalen der Geleise, in der Geraden oder den Kurven des Aeroplanes, entsprechend ihrer Bewegung im Raum, muss materielle Form gestaltet sein, das ist die Konstruktion.“²⁹⁰ Wir haben jedoch gesehen, dass in Bezug auf das Bild Bewegung auch anders verlaufen kann, nämlich wenn von einer Form oder einer Farbe zukünftiges Material abgeleitet werden soll. Dies sind Formen der Bewegungen, die sich zwischen Medien, Materialien und Zeiten ereignen. Eine solche ungleich schwerer nachzuzeichnende, mäandernde Bewegung, die sich durch Formen der Rotation des malerischen Tableaus Bahn bricht, um dessen Farbe, Form und Materialität in eine sie immer wieder neuauslegende Lektüre zu involvieren, ist dabei mit einer technikgeschichtlichen Entwicklung der Fortbewegungsformen des Menschen insgesamt verbunden. Er skizziert eine solche Entwicklung formelhaft

289 Lissitzky (1923b) 1967, S. 348. 290 Ebd., S. 349.

in drei Etappen, in einem 1923 erschienenen Text, in der Nummer 2 der Zeitschrift *G*.²⁹¹ Drei Zustände bilden die Basis: zuerst eine Bewegung zu Fuß, die er als „diskontinuierlich, von Punkt zu Punkt“ charakterisiert. Dieser langsamen Bewegung, die an den Körper des Menschen selbst gebunden ist, lässt er die monumentale und in jedem Fall schwere Architektur der Pyramide entsprechen, die – Lisickij bemerkt es nicht explizit – eine Architektur ist, die sicher nicht nur durch ihre sich stetig verjüngende Form, sondern auch in ihrem Zweck auf eine Aufhebung des endlichen Lebens selbst und seiner existentiellen Bedürfnisse der Gegenwart gerichtet ist. Wie der aufrechte Gang bereits beginnt, den Menschen von dessen Erdgebundenheit zu lösen, so ist die Architektur hier von Anfang an an das Telos gebunden, die Endlichkeit des organischen Leibs zu überwinden. Innerhalb dieser Geschichte der Befreiung des Menschen von seinem eigenen Körper spielt die Erfindung des Rads, als zweite Form, hier die entscheidende Rolle, weil sie den Kontaktpunkt zwischen Körper und Planet minimiert. Während zuvor die „ganze Sohle [...] die Erde berühren“²⁹² muss, ist es hier fortlaufend immer nur ein Punkt: „das Rad berührt die Erde in einem Punkt.“²⁹³ Die damit mögliche Fahrt, im Gegensatz zum Gang, reißt dabei auch die Architektur mit sich. Vermittelt nicht mehr durch einfache Werkzeuge, sondern durch „Konstruktionssysteme“ – Lisickij nennt als deren Elemente Gas, explodierenden Dampf und Elektrizität, die durch Kurbelstange und Zylinder verwertet werden – steigt diese Bewegung nicht nur in die Vertikale auf, sondern bewegt sich, exemplarisch durch die Eisenbahn, in Vertikalen über den Planeten: „der Zug – eine rollende, kollektive Wohnung.“²⁹⁴ Dieses Rollen, das dem Menschen noch als prothetischer Unterbau dient, in ein Gleiten, als dritte Bewegungsform, zu überführen – diesen Übergang skizziert Lisickij als letzten Schritt –, heißt den Kontakt und damit energiekonsumierende Reibung, die Mensch und Erde noch aneinander klebt, aufheben. Schraube und Propeller heben das Gewicht der Materialien von der Erde hoch, keine Sohle und kein Punkt verbinden sie mehr mit der Schwere des Bodens. Die Antennentürme von Nauen sind deshalb für Lisickij die Antithese zur ägyptischen Pyramide. Sie sind es nicht nur, weil sie die Schwere und Opazität des Steins durch eine transparente, filigrane Stahlkonstruktion ersetzt haben – dies wäre eine Verkennung des eigentlichen Arguments, die an formalen Oberflächendifferenzen hängenbleibt. Die Türme sind im Ganzen nicht mehr Gehäuse, sondern primär Übermittler von Signalen, die selbst keine feste, schwere Materialität mehr besitzen. (Wir haben im Bezug auf das *Pressa*-Leporello gesehen, dass dort Signale für eine Form von Transzendenz stehen, die das Leben des Subjekts existenziell bestimmt. Hier zeigt sich, dass seine Architekturgeschichte dies bestätigt. Das Jenseits, auf das die Pyramiden gerichtet sind, frisst ihre Schwere auf. Sie befällt die Welt im Ganzen.) Die Türme sind also, im Gegensatz zu den Pyramiden, nur noch ein Rest, der das Eigentliche von sich ausgeschieden hat, was nun, von Stahl und Statik getrennt, die Luft durchmisst. Solche Signale sind selbst in eine Vielzahl divergenter Medien und Realisationen überführbar und unterschiedlich anschreib-

291 El Lissitzky, Rad - Propeller und das Folgende. Unsere Gestaltung – Unsere Bewegungssysteme, in: *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 2 (September 1923); ebenfalls abgedruckt in: *ABC*, Vol. 2, Nr. 1 (1926), S. 3-4; wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 350. **292** Ebd., S. 350. **293** Ebd. **294** Ebd.

bar. Sie sind damit, zumindest asymptotisch, ihrem bestimmten Ort, aber auch ihrem singulären Moment entzogen. Nicht allein weil sie schnell ihren Ort wechseln, um so, im Gegenzug, das Phantasma einer gleichzeitigen Präsenz an unterschiedlichen Punkten zu ermöglichen. Sie sind auch an eine notwendige Dechiffrierung gebunden, die im Anschluss ihre Materialität und ihre Form notwendig ändern kann. Lisickijs historisches Narrativ bindet also die Architektur, ihre Veränderungen und Möglichkeiten nicht allein an einen Progress technisch hergestellter Materialien. Es knüpft sie essentiell an Formen von Bewegung. Sie ist keine essentiell statische Kunst und in ihrer Essenz kein Habitat; sie ist Effekt des Gegenteils von Sesshaftwerdung. Wenn alles Bauen durch eine auf Maximalisierung gespannte Beschleunigung vorangetrieben wird, dann müssen sich seine materiellen Strukturen am Ende als bloße Behelfsmedien zeigen, die sich, im besten Fall, in Nichts auflösen. Diese Formen von Bewegung nehmen ihren Ausgangspunkt am menschlichen Körper, der, vermittelt über Prothesen, seine Bewegungsabläufe verändert, beschleunigt und auch geometrisiert. Die sich dadurch im Raum abzeichnenden Linien solcher Bewegungen, die als Gitternetz aus Horizontalen und Vertikalen die Erde überziehen, bestimmen die Gegenwart. Tafelmalerei, wie Schreib- und Lesefläche des Buches, sind so als Realisationen von Bild und Schrift innerhalb dieses durch Mobilität erzeugten Raums analog zu Eisenbahn und Aufzug gesetzt.

Die offene Spirale der Schraube – Lisickij benutzt dieses Bild, wie ich zuvor gezeigt habe, bereits 1921 – soll die Möglichkeit stellen, die Schwere und Singularität des Bildes zu überwinden. Lisickijs Entwurf eines solchen Bildes, das sich an futuristische Technikbegeisterung anschmiegen mag, birgt aber auch temporale Momente, die jedem eindeutigen Verlauf historischer Zeit entgegenstehen. Der Rekurs auf die Fläche der Malerei, die das Fundament dieses Entwurfs bilden soll, aber auch die Figur des Archivs stehen dafür ein. Ich möchte im Folgenden solche Artikulationen einer stockenden, rekursiven oder sogar zurücklaufenden Zeit genauer untersuchen. Es scheint mir dabei notwendig, sie aus der Zerstreung und meist auch dem lakonischen Status des nur streifenden Hinweises zu holen, damit ihr Gehalt überhaupt lesbar werden kann. Im 1923 konzipierten Vortrag *Neue Russische Kunst*, der auf den ersten Blick vor allem einem westlichen Publikum Hinweise auf die nachrevolutionären Entwicklungen der Kunst in Russland geben will, sind die Ideale einer Kunst, die sich aus dem Museum lösen soll, um so den Anforderungen der Gegenwart entsprechen zu können, sicherlich vorherrschend. Die Architektur der Pyramide dient auch hier als Ursprung und zu negierender Ausgangspunkt einer Monumentalität, deren Dauer sich im Fluss der Gegenwart auflösen soll: Die nachrevolutionäre Kunst ist deshalb „die Zeit fließender Monumentalität des kontinuierlichen Lebens. Davon könnte wohl eine Spur im Film bleiben, aber wir haben nicht einmal Fotoplatten dafür gehabt.“²⁹⁵ Es gab aber, wie Lisickij im nächsten Satz sofort schreibt, „ein Museum der Revolution, worin fünf Säle voll mit Entwürfen sind, nach welchen der Schmuck der Stadt für das erste Jubiläum der Oktoberrevolution geschaffen wurde. Es wurden Straßen, Brücken, Plätze umgestaltet.“²⁹⁶ Dieses

295 Lissitzky (1923b) 1967, S. 342. 296 Ebd.

Museum, wie der Text selbst, den er hier schreibt, berichtet also von dieser Vergangenheit, die sich damit aber gerade nicht in der Gegenwart aufgelöst hat. Die Zeit fließender Monumentalität, in der die Kunst sowohl absolut ephemere wie politisiert sein soll, kann als Fossil im Museum betrachtet werden. Der Film, der dieser neuen Form als Medium der Dokumentation weitaus besser entsprechen würde, fehlt. Ein solches Fehlen an Medien der Archivierung, das einer Situation der Krise und Deprivation geschuldet ist, verschärft damit einerseits die Zerstörung der alten Ständigkeit, es lässt aber andererseits das Museum als alte Form der Aufbewahrung und Repräsentation einspringen. Sowohl das Museum wie der Text, der von ihm und seinen Inhalten, aber darüber hinaus auch von dem erzählt, was sich diesem Archivraum notwendig entzogen hat, erhalten, gegeben durch den Anlass – nämlich Allianzen zwischen Europa und Russland auf dem Gebiet der Kunst zu erreichen – ihre nun fruchtbare Funktion: „Wir und das westliche Europa waren fast von den ersten Tagen des Krieges an voneinander getrennt, wir wussten nichts von unseren gegenseitigen Arbeiten. Jetzt erst sehen wir, dass dieselben Probleme gleichzeitig bei uns und in Europa auftauchen.“²⁹⁷ Die Trennung von Europa und Russland durch einen Krieg schafft also eine Ungleichzeitigkeit, die erst nachträglich, und zwar durch Repräsentation und Information, basierend auf Archiven, ausgeglichen werden kann: „Jetzt erst sehen wir.“ Es kommt hinzu, und dieser Umstand scheint mir um einiges weitreichender, dass Lisickij die Kunstwerke von denen er hier als Beispielen einer neuen ephemeren Monumentalität spricht, in ihrem Kern als Verschiebung eines originären Dranges charakterisiert: „Der Drang zur Architektur war charakteristisch für die neuen Künstler und hat in diesen Arbeiten sein Ventil gefunden.“²⁹⁸ Die zuvor gepriesenen Dekorationen von Straßen, Brücken und Plätzen haben nicht nur in Archiven ihre Gegenwart überlebt. Sie sind selbst Umleitungen eines anderen Willens, nämlich dem zur Architektur, der sich jedoch nicht umsetzen durfte. Dem Satz folgt, gleichsam die davor bemerkte Existenz der Archivierung rahmend, folgende Auskunft: „Aber es gab doch Kunstausstellungen in geschlossenen Räumen mit gehängten Bildern.“²⁹⁹

Lisickij zeigt also, dass die unmittelbar nachrevolutionäre Kunst kaum als rein immanente Praxis, die sich ganz und gar im Fluss der Zeit auflöst, gesehen werden kann. Noch mehr: Sie war von Anfang an immer Kompensation. „Auf dem eigentlichen Gebiet der Architektur wurde infolge der absoluten Bauparalyse die wichtigste Arbeit nur auf theoretischem Gebiet geleistet.“ Und weiter: „Es hatte sich eine große Gestaltungsenergie angestaut, die sich in der Architektur nicht entspannen konnte, weil nicht gebaut wurde. Diese Energie fand im Theater ihre Entspannung.“³⁰⁰ Die Information, die der Vortrag selbst über diese umgeleitete Energie nachträglich nach Europa bringt, um beide Sphären in das Bewusstsein einer vergangenen Gleichzeitigkeit zu bringen, endet dabei mit einem, umgekehrt dunklen Blick auf die gegenwärtige Situation, in der der Vortrag selbst sich befindet: „Nach der Periode des großen Aufschwungs kommt jetzt die Welt in ein totes Geleise.“³⁰¹

Er stellt also in dieser sicherlich so unerwarteten wie bemerkenswerten Formulierung erstens seine eigene Gegenwart selbst als Zeit des Stillstands und der Paralyse dar.

297 Ebd., S. 342. 298 Ebd. 299 Ebd. 300 Ebd., S. 342-343. 301 Ebd., S. 344.

Zweitens nimmt sie Motive vorweg, die er in den darauffolgenden Texten der Jahre 1922 und 1923, die ich bereits zitiert habe, erst eigentlich explizieren wird: Auf den sich in Spiralen vollziehenden Aufschwung und auf das der Eisenbahn zugeordnete horizontale Gleis folgt der Stillstand. Diese Formen von Bewegung – Rotation, Fahren in der Vertikale und eben das Stillstehen – scheinen also in ihrer Abfolge reversibel. Denn, wie wir gesehen haben, stellt Lisickijs historischer Abriss technischer Lokomotion die umgekehrte Reihenfolge vor. Der Wille der Geschichte kann sich also schwächen, um seine Richtung zu verkehren. Die in Aussicht gestellte Mobilisierung, die dem Abhilfe schaffen soll, kann in diesem Zusammenhang nicht nur auf „Errungenschaften“ der Vergangenheit zurückgreifen, sie kann auch einstmals „missglückte Versuche“³⁰² fruchtbar machen und ihnen so eine neue Zeit jenseits ihrer vergangenen Gegenwart zur Verfügung stellen. Der oft gebrauchte Begriff „Haltestelle“ („stantsiya“), den er als Charakterisierung seiner eigenen Malerei der frühen 1920er Jahre gibt, ist deshalb offensichtlich auch innerhalb solcher Sistierungen der Geschichte einzureihen. Er zeigt nicht nur den momenthaften Charakter einer neuen Kunst an, die ihre eigentlichen Zwecke noch später erfahren kann, und er weist nicht nur auf die Möglichkeit eines Umstiegs von einer Kunst, nämlich der Malerei, auf eine andere – die Architektur – hin,³⁰³ sondern trägt unauslöschlich das semantische Feld des Wartens in sich.

Während der zirkelnde Aufschwung im Text von 1921 ein Moment unmittelbarer Vergangenheit ist, der grob mit dem Ereignis der Oktoberrevolution verbunden ist, zeichnet er sich in dem 1923 geschriebenen Text *Aus einem Brief* als ungreifbares Bild aus Rauch ab, der nun als Menetekel einer zu erreichenden Zukunft aufsteigt. Hier ist die Spirale sogar selbst Ausdruck einer Pause. Lisickij bemerkt den Brief abschließend, „was mich betrifft, so bin ich mit der Lösung eines einzigen Problems beschäftigt: in den Arbeitspausen rauche ich mein Pfeifchen und beobachte, in welchen Kurven der Rauch aufsteigt.“³⁰⁴ Die Pause, in der er sich als Künstler hier selbst darstellt, die sich jetzt als zu dem analog zeigt, was er zuvor als „totes Geleise“ charakterisiert hat, ist hier unmittelbar an die vorausgehende Archivierung der eigenen Malerei in der Horizontale gebunden. Die Extremisierung des Entzugs der Kunst aus der Gegenwart ereilt hier den Künstler in seiner Aktivität, um ihn als Subjekt so weit freizusetzen, dass dadurch zugleich in der damit verbundenen leeren Zeit ein neues Bild erscheint. Rauch in Spiralen und statische Horizontale des Archivs sind so auch hier, wie zuvor Aufschwung und totes Geleise, als strukturelle Formen einer Raumauslegung unmittelbar miteinander verbunden.

Das Bild der Pause ist dabei sicherlich auch ein profanisierendes Bild von Malevičs angekündigter Ruhe und Schwerelosigkeit. In dieser Pause wird aber nichts weniger als die suprematistische Malerei aufgehoben. Das Nichtstun, das Malevič unter dem Begriff „Faulheit“ (len'), zur eigentlich Essenz des Menschen erhebt,³⁰⁵ ist in Lisickijs Brief aber wesentlich ambivalenter. Denn Pause ist hier auch eine Zeit, in der sich

302 Ebd. **303** Die oft zitierte Wendung, *Proun* sei die „Umsteigestation von der Malerei auf die Architektur“ geht auf die Phrase „Haltestelle auf dem Aufbauwege der neuen Gestaltung“ zurück. (Lissitzky (1922c) 1967, S. 348). Im Russischen lautet die Wendung: „stantsiya po puti sooruzheniya novoi formy.“ *Stantsiya* meint nicht nur den Bahnhof und das Werk, sondern eben vor allem die Haltestelle und den Haltepunkt. Das semantische Feld der Veränderung hat dabei oft das Feld des Wartens überdeckt. **304** Lissitzky (1923f) 1967, S. 342. **305** Malevič Essays, Vol. 4, 1978, S. 73–85.

ein Problem stellt, das nicht ohne Weiteres durch weitere künstlerische Aktivitäten gelöst werden kann: das Problem der musealen Installation der Kunst. Als erzwungene – sie mag nun nicht mehr im Russland des Bürgerkriegs, nach der Oktoberrevolution, situiert sein – ist sie strukturell mit dem zu verbinden, was Lisickij dort als notwendige Verschiebung und Kompensation beschrieben hat: Wie der Drang zu Bauen – an anderer Stelle charakterisiert er diesen sogar als „Baufieber“³⁰⁶ – mit einer Bauparalyse konfrontiert ist, die diesen Impuls in das Feld der Straßendekoration, des Theaters und eben der Malerei verschiebt, die selbst wiederum Teile eines sich neu akkumulierenden Archivs werden, so ist Lisickij im Zusammenhang des europäischen Kunstmarkts mit dem ähnlichen Problem konfrontiert, nämlich dass sich dort, wenn auch aus anderen Gründen, kein Feld für differente Produktionsformen öffnet. Die Impotenz des wartenden Künstlers im Angesicht eines kapitalistischen Kunstmarktes, der zu Wiederholungen im Feld der Malerei zwingt, ist deshalb äquivalent zur sowjetischen Situation, die, er bleibt hier oft vage, wenn nicht durch missliche politische Rahmenbedingungen so doch sicher durch materielle Knappheit gekennzeichnet ist. Das „Minimum an Papierquanten“,³⁰⁷ von dem er in Bezug auf die Möglichkeiten der Publikation der Zeitschrift *G* spricht, und die er als deren schwache materielle Voraussetzung angibt, die ihn auch in Berlin 1922 treffen – ein Ort, der ansonsten für ihn die nachträgliche Sichtbarkeit von bereits zuvor in Vitebsk konzipierten Buchprojekten wie im Fall von *Pro 2* □ (Für zwei Quadrate, 1922) ermöglicht, zeigt also sicher Deprivation an. Als Effekt einer langen Zeit „der Zerstörung, der Belagerung, der Unterwühlung“³⁰⁸ betrifft dieses Minimum die bloßen Möglichkeiten künstlerischer Praxis und schwächt sie.

Nikolaj Hardžiev schreibt in einem Text aus dem Jahr 1962 lakonisch über Lisickijs Arbeit in Vitebsk: „Das Fehlen einer Druckerei hinderte ihn nicht, gleich seinen Architekturprojekten, einen neuen Buchtyp nach dem modernen Stand der polygrafischen Technik auszuarbeiten.“³⁰⁹ Signifikant ist daran, dass die Reduktion des vorhandenen künstlerischen Materials auf ein Minimum sich, auch wenn es eine primitive Situation technischer Zurückgebliebenheit anzeigt, in Lisickijs Fall mit der von ihm projizierten Zukunft der Kunst in gewisser Hinsicht überlappt. Denn was so im Rückblick ins Register der Not und des Mangels geschrieben ist – nur noch ein Minimum, bisweilen gar kein Papier oder sogar, wie Hardžiev schreibt, das Fehlen einer Druckerpresse überhaupt, ist im Gegenzug präzise, was Lisickij selbst als zu erreichenden und im Moment der Äußerung auch utopischen Zustand darstellt. Tatsächlich ist es nämlich gerade die Abschaffung oder die Überwindung des Papiers und damit aber auch des mechanischen Drucks einer Druckerpresse, die für Lisickijs Theorie einer neuen Typografie und der Buchgestaltung fundamental sind. 1923 schließt er deshalb den kurzen, in der Zeitschrift *Merz* veröffentlichten Text *Topographie der Typographie* mit dem anvisierten Telos der „ELEKTRO-BIBLIOTHEK.“³¹⁰ Die in Signale überführten Bücher, die, wie er hier paradoxal und hyperbol zu verstehen gibt, „die Unendlichkeit der Bücher“ selbst hinter sich lassen,

306 „Das Bauieber, wie wir es heute durchleben, ist so groß.“ (Lissitzky / Ehrenburg (1922) 1967, S. 345). **307** Ebd. **308** Ebd. **309** Nikolaj Hardžiev, El' Lisickij - konstruktor knigi, in: *Iskusstvo knigi* 3. 1958-1960, Moskau 1962, S. 145–161; gekürzt in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 384. **310** Lissitzky (1923c) 1967, S. 360.

hätten damit aber keinen ihnen zugehörigen begrenzten Raum mehr: weder als Innenraum des Buches, Zwischenraum der Seite oder als architektonischen der Bibliothek.

Die nummerierten acht Thesen, aus denen der manifestartige Text besteht, laufen also auf die Aufhebung dessen zu, wovon der sie überschreibende Titel spricht: eine wirkliche Topografie. Denn wovon am Ende der Thesen die Rede ist, kennt keine konventionellen Orte mehr. Wenn These 1 von der Feststellung ausgeht, dass Typografie es nicht mit Akustik, sondern mit einer analytischen (und nicht ästhetischen) Visualität zu tun hat, in der die Augen gleich dem neutralen Licht eines Scanners die Seite abtasten – „Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört“³¹¹ – so schließt eben These 8 mit der schlussendlichen Aufhebung dieser Bedingung: „Der gedruckte Bogen [...] muss überwunden werden.“³¹² (Wir erinnern uns: Ausgangspunkt dieser Forderung ist zugleich der schlichte Mangel an Papier.) Wie kann aber eine solche Überwindung des gedruckten Bogens von statten gehen? Dabei zeigt sich, dass innerhalb dieses Entwurfs die Auflösung der finiten Objektivität des Buches nur über die Reflexion seiner Materialität selbst stattfinden kann. Das heißt, durch ihre Explikation. Lisickij bringt es so auf den Punkt: „die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes.“³¹³ Wie das future Ende des Buches mit dem historisch regressiven Zustand der Deprivation blitzartig eine Konstellation herstellt – denn es ist vielleicht nicht so, wie Hardžiev meint, dass Lisickij trotz des Fehlens einer Druckerpresse einen neuen Buchtyp erarbeiten konnte, sondern umgekehrt ließe sich sagen, genau aus diesem Grund –, so wird also die Elektro-Bibliothek nicht durch ihre eigene Technik, sondern allein innerhalb der Grenzen des Papiers sichtbar: Gerade weil die Seiten begrenzt sind, kann erfunden werden, was unter These 6 „Die kontinuierliche Seitenfolge – das bioskopische Buch“³¹⁴ genannt ist. Das bioskopische Buch,³¹⁵ in dem die diskreten Seiten zu Gunsten einer – analog zum *Pressa-Leporello* – durchgehenden Faltung aufgegeben sind, dies ist zumindest Lisickijs Auslegung davon, und das damit etwas, das mit dem Leben selbst identifiziert wird, differentiell in sich einlassen kann, ist der erste Moment. Dessen Unendlichkeit ist jedoch nicht aktuell – sie ist als Potenz auf dessen papierenen Grund angezeigt, der Faltung in Richtung Rotation zieht, ohne erstere jemals ganz aufgeben zu können. Das endliche Papier macht sich damit einerseits als Episteme sichtbar. Andererseits durchbricht die Rotation diese Endlichkeit, wo sie an dessen Format rührt. Deshalb proklamiert der Text, was ansonsten völlig unverständlich wäre, unter Punkt 8: „Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit.“³¹⁶ Dieser offensichtliche Widerspruch weist auf den Kurzschluss hin, mit dem sich Finites und Infinites kreuzen. Letzteres ist ein Schein, der sich an Ersterem allein entzünden kann. Nach einem solchen Umschlag findet notwendig eine Naturalisierung dieses Effekts statt, der doch zuerst an den Moment materieller

311 Ebd. **312** Ebd. **313** Ebd. **314** Ebd. **315** Vgl. zum Genre des bioskopischen Buches, das seinen Ausgang von im Buch reproduzierten Ansichten der Reise mit dem Auto nimmt, wie exemplarisch in Otto Julius Bierbaums *Empfindsame Reise im Automobil* (1903): Matthias Noell, *Bioscopic and Kinematic Books Studies on the Visualisation of Motion and Time in the Architectural Book ca. 1900–1935*, in: *Photoresearcher* Nr. 18 (Oktober 2012), S. 44–58. Der Begriff zeigt bereits die Verbindung zum Kino an: Die Skladanowsky Brüder nannten ihren Filmprojektor, den sie 1895 zum ersten Mal in Berlin benutzten, *Bioscop*. (Vgl. dazu: Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Stuttgart 1995, S. 50). **316** Lissitzky (1923c) 1967, S. 360.

Selbstreflexion gebunden war: Die Unendlichkeit erscheint dann als unbefragter Eindruck, der nicht mehr an sein Gegenteil geknüpft ist. Dies ist, was er am Ende mit der Wendung „Unendlichkeit der Bücher“³¹⁷ benennt, die eben selbst abgeschafft werden muss: „die Unendlichkeit der Bücher muss überwunden werden: DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK.“³¹⁸ Das Manifest muss deshalb widersinnig erscheinen, weil es von Unendlichkeit immer in zweierlei Hinsicht spricht. Abzuschaffende Unendlichkeit, die idealisierter Schein geworden ist, und anzustrebende, die nur im Regress auf materielle Beschränkung und damit in alten Formen aufgezeigt werden kann. Das technische Futur, das das Manifest an sein Ende stellt, ist somit, erstens, nie erreichbar. Der Text spricht nicht, auch wenn ein schneller Durchgang durch die fortlaufenden Thesen es vorschnell vielleicht annehmen lassen könnte, von einer Ablösung des Materiellen zugunsten einer freien Unendlichkeit, mit der eine solche Geschichte der Begrenzungen beendet wäre. Dieses Futur ist, zweitens, in diesen Genesen nie durch den Ingenieur oder eine Autopoiesis der Technik selbst denkbar, sondern durch historische Gefäße, die ihr Format negieren können. Was endlich 1927, in Lisickijs wohl ausgereiftestem Text zum Thema der Buchgestaltung, als die seine Gegenwart beherrschende Tendenz der Auflösung materieller Schwere begriffen wird – „Die Idee, die heute die Masse bewegt, heißt Materialismus, aber was eben die Zeit charakterisiert, ist die Dematerialisation“³¹⁹ –, weist so immer auf das letztlich ökonomisch bestimmte Fehlen von Material zurück. Er beschreibt in diesem Zusammenhang die einsetzende Dematerialisation als Abbau einer anschwellenden Last des Materials: „die Korrespondenz wächst, die Menge der Briefe, das beschriebene Papier, das verbrauchte Material schwillt an, da entlastet das Ferngespräch. Dann wächst das Leitungsnetz, das Leitungsmaterial, da entlastet das Radio.“³²⁰ Ihr Gesetz, das in Gegenzyklen die Technikgeschichte der Kommunikation durchweht, ist einem Naturgesetz vergleichbar, das Druckausgleich herstellt. Es agiert damit aber analog zu den Verschiebungen und Umbesetzungen, die den in Bezug auf die nachrevolutionäre Kunst vorausgesetzten eigentlichen Drang zur Architektur umleiten, um diesen in fremden Feldern ausagieren zu lassen. Dies sind die realen Entlastungen, gegenüber einer idealen Narration. Solche einer letztlich misslichen Lage geschuldeten Umleitungen steuern also auf eine Vermeidung materieller Schwere zu, wie die Technik selbst. Der Flug ist deshalb immer auch ein erträumtes Entkommen. Die List der Dematerialisation geht verschlungene Wege. Die final regulierende Kraft dieser List ist das Gesetz der Homöostase.³²¹

317 Ebd. **318** Ebd. **319** Lissitzky (1927b) 1967, S. 361. **320** Ebd. **321** Ich habe im Verlauf des letzten Abschnitts lose auf ein bestimmtes Vokabular der freudschen Psychoanalyse zurückgegriffen. Vor allem in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) führt Freud das Konstanzprinzip ein, wie es zuvor Fechner in *Einige Ideen zur Schöpfungs- und Entwicklungsgeschichte der Organismen* (1873) mit der Formulierung, dass jede Entwicklung einem Maximum an Stabilität zustrebe, ausarbeitet, um es dort auf den psychischen Apparat anzuwenden. (Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders. *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1999, S. 4-5). Lacan weist zugleich darauf hin, dass dieses Buch letztlich bereits mit nichts anderem beschäftigt ist, als das zu bestimmen, was – das Phänomen der Wiederholung von Träumen weist Freud darauf hin – dieses Prinzip übersteigt: „Es ist das Prinzip der Homöostase, das Freud zwingt, alles, was er ableitet, in Termini der Besetzung, der Ladung, der Entladung, der energetischen Relation zwischen den verschiedenen Systemen zu verbuchen. Nun, er merkt, dass es etwas gibt, das da drin nicht funktioniert. Eben das ist *Jenseits des Lustprinzips*, nicht mehr, nicht weniger.“ (Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Das Seminar, Buch II, 2. Auflage, Weinheim und Berlin 1991, S. 82). Der Begriff der Homöostase selbst wird erst 1932 von Walter Cannon konturiert. (Walter Cannon, *The Wisdom of the Body*, 2. Auflage, New York 1939).

Jeder zirkuläre Aufschwung geschieht dabei auch, weil die ihn tragende Bewegung mit einer letztlich kosmischen Gesetzmäßigkeit konform geht. Das Gesetz eines solchen Ausgleichs hat einen tieferen Grund, den er elliptisch so angibt: „Die gleichmäßige Rotation der Weltkörper im Gleichgewicht halten.“³²² Rotation und Aufschwung geschehen, weil sie der Form der Drehung der Gestirne selbst gleichen.³²³ Dass sich diese Drehungen, zumindest aus Perspektive der Erde, um die Sonne zentrieren, ist, in Bezug auf Malevičs einst mitproklamierter Negation dieser Sonne als natürlichem Licht, dem die Malerei der Vergangenheit, egal wie stark sie sich auch sonst von den Gesetzen der Repräsentation natürlicher Erscheinungen gelöst haben mag, am Ende immer unterworfen war, eine vielleicht nicht zu vernachlässigende Tatsache. Sie bindet solche Erleichterungen und Dispersionen der Schwere an etwas zurück – die Sonne als Energiequelle und Möglichkeit von Sichtbarkeit –, kurz gesagt, an eine Ökonomie, die dies an einen zyklischen Kreislauf bindet.³²⁴ Die gleichmäßige Rotation der Gestirne und Planeten ist so das Ideal und die Norm. In gewisser Hinsicht kauft Lisickij so dem historischen Materialismus seine Naturläufigkeit ab, die eingestellt ist in die große Rotation der Sphären, die am Ende das Nichts des Universums mit alles umfangenden Kugeln und Kreisen eines alten Kosmos abwehren.

Ein solcher Gleichklang geschieht aber trotz allem nicht von selbst. Das Angleichen an die Natur muss von Menschenhand hergestellt werden. Natur geschieht nicht, sondern ihr muss politisch zu ihrem Recht verholfen sein. Lisickij muss deshalb als Auslöser solcher Erleichterungen auch das adäquate Subjekt – die modernen Massen – in seine Rechnung einbeziehen, die, wie er meint, der eigentliche „Auftraggeber“ solcher Dematerialisationen sind: „An erster Stelle bestimmt der Verbraucher mit seinen Forderungen die Änderungen, d. h. die Gesellschaftsschicht, die den ‚Auftrag‘ stellt.“³²⁵ Die Versicherung in Bezug auf natürliche Tatsachen ist also nie ganz gegeben. Denn das Subjekt, das doch die *causa* jeder Dematerialisation sein soll, ist nicht ohne Weiteres vorhanden, sondern eben dem historischen Materialismus überantwortet. Er muss als politische Kraft dieses Subjekt vielleicht nicht faktisch herstellen, so doch zumindest als gesellschaftliche Kraft freisetzen. Deshalb erklärt sich, woraus die Paarung von Materialismus und Dematerialisierung, die doch auf den ersten Blick widersprüchlich scheinen muss, ihren eigentlichen Sinn erhält. Der Wille der Massen muss hergestellt werden, der den Auftrag bringt, dass sich die Produktion im Ganzen wieder mit den kosmischen Gesetzen verbindet, die auf Leichtigkeit gepolt sind. Der Materialismus kann so dem kosmischen Grund gerecht

322 Lissitzky (1924a) 1967, S. 352. **323** Hier scheint sich Lisickij einmal mehr an Tatlins *Monument* zu orientieren, dessen gebaute Schräge nicht nur dem Neigungswinkel des Planeten entspricht. Es wiederholt auf seinen unterschiedlichen Etagen die Drehung der Erde in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, um sich so in die alles tragende planetare Bewegungsform schlechthin, als alles umfassendes Naturgesetz, einzustellen. **324** Die Sonne nimmt hier eine die Entwicklung der Kunst leitende Rolle ein, auch wenn deren Gesetze sich immer wieder auflösen müssen, um Unendlichkeit durch Rücksprünge darstellen zu können. Auch Malevič beschäftigt sich, wie das letzte Kapitel dieser Untersuchung zeigt, in den 1920er Jahre erneut mit der Rolle der Sonne und ihrer Verbindung zur Malerei. Gleichzeitig entwickelt Georges Bataille, angefangen mit dem 1927 geschriebenen Gedicht *L'Anus Solaire* eine Ökonomie der Sonne, die nicht, wie Malevič dies in den 1910er Jahren noch denkt, notwendig in einen geschlossenen Kreislauf, der auf Zwecke gerichtet ist, gefügt sein muss, sondern selbst als Verschwendung und Kraft der Zerstörung begriffen werden kann, die, als extremistische Gabe, die Ökonomie des Menschens überlastet und übersteigt. (Vgl. Georges Bataille, *L'Anus Solaire. Suivi de sacrifices* (1932), Paris 2011). Es zeigt sich, dass auch Malevič in den späten 1920er Jahren wohl darüber nachdenkt, ob nicht der Sonne selbst eine Kraft der Zerstörung und der Deformation innewohnen könnte. **325** Lissitzky (1924a) 1967, S. 352.

werden und am Ende Dematerialisationen schaffen. „Die Ruhe der Natur“³²⁶ ist so die aus der Ferne wirkende, opake Regel, der aber der Geschichtsverlauf politisch angemessen werden muss. Um sie erreichen zu können, braucht es den Agitator des Materialismus, der die Massen als den eigentlichen Erfinder neuer Techniken einsetzen kann, damit nicht die Technik selbst von anderen Kräften übernommen wird, um in katastrophale Statik und bleierne Schwere abzurutschen.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass Lisickij eine Parallelisierung zwischen Formen der Bewegung und der Entwicklung der Architektur skizziert. Menschlicher Gang führt zum rollenden Rad, das am Ende, vermittelt durch den Propeller, den Kontakt mit der Erde verliert. Auch 1928, in dem hier angeführten Text *Unser Buch* tauchen solche Gegenüberstellungen auf, die hier jedoch auf die Übertragung von Sprache bezogen sind. Während die artikulierte Sprache als ephemere und orale dort dem aufrechten Gang entspricht, den er nicht als natürliche Tatsache, sondern eben selbst unter der Rubrik „Erfindung“ verbucht, so ist dort das Analogon zum Rad die Erfindung der Schrift. Gutenbergs Buchdruck steht also in einer dort aufgestellten historischen Tabelle überraschenderweise der Supplementierung der Mobilität durch tierische Kraft gegenüber, die als Vorform des Motors den Wagen zieht.³²⁷ Dies muss sicherlich allein deshalb überraschen, weil solche Vergleiche gerade nicht als historische Gleichzeitigkeiten auslegbar sind. Wer wollte ernsthaft annehmen, dass kein Wagen von einem Büffel oder Pferd gezogen wurde, bevor Gutenbergs bewegliche Lettern erfunden waren? Warum stellt Lisickij sie also gegenüber? Was wäre ihr Gemeinsames, wenn sie sich schon nur sehr bedingt eine historische Zeit teilen? In beiden Fällen, so ließe sich sagen, ist der Körper des Menschen vom Ort der Produktion – die Bewegung von Gütern, das Schreiben von Text – auf Distanz gebracht. Das Tier ersetzt den menschlichen Körper als Zugkraft wie die Lettern und der Druck die schreibende Hand. Beide Formen ermöglichen dabei eine größere Verbreitung von Waren über weite Distanzen, seien es Lebensmittel oder Texte. Mobilität ist also in beiden Fällen mit einer Freisetzung des menschlichen Körpers verbunden.³²⁸ Beide Minimieren dabei die Fundierung menschlicher Produktion durch einen bestimmten Ort: Wie die Schreibfläche ersetzbar wird und der Akt des Schreibens selbst, so kann der Handel über weite Distanzen, ermöglicht durch die Zugkraft des Tieres, die Subsistenzwirtschaft der an einen Ort gebundenen Agrarproduktion aufbrechen. Eine Ökonomie des Tausches und die Regierung durch gedruckte Schrift sind aufeinander bezogen. Lisickij schreibt, um allen Einwänden

326 Ebd. **327** Lissitzky (1927b) 1967, S. 362. **328** In Leroi-Gourhans spekulativer Paläontologie ist die Tiergesellschaft der Agrarwirtschaft die Schwelle, an der er eine „Befreiung des Technikers“ einsetzen sieht. Diese Befreiung, die zwischen einer zyklischen Zeit der Wiederholung und deren Verfall steht, ist nicht nur eine Befreiung der Hand von der Erde und der Arbeit, die zur Schrift führt. Das durch die Arbeit der Tiere und die Sesshaftigkeit akkumulierbare Kapital toter Zeit setzt damit die Möglichkeit eines sich von der Erde lösenden Codes, als Regierung des Symbolischen, frei. (Vgl. André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt am Main 1980, S. 218). Die befreite Hand zeichnet den Menschen aus und zwar nicht durch ihre Form: „Menschlich ist die menschliche Hand durch das, was sich von ihr löst, nicht durch das, was sie ist.“ (Ebd., S. 301). Am Ende dieser Befreiung der Hand steht aber in Leroi-Gourhans Geschichte ebenfalls deren Verkümmern zur Pfote, die, wenn sie selbst nicht einmal mehr schreiben muss, nichts mehr kann. Dies ist, offensichtlich, für unsere Analysen von Belang, denn sie schreiben ein Ende der Geschichte des Menschens an den Horizont. Leroi-Gourhan geht so weit, von dieser Verkümmern der Hand die notwendige Abschaffung des *homo sapiens* abzuleiten: „es lässt dem Menschen aber keine andere Möglichkeit, als darauf zu verzichten ein *homo sapiens* zu bleiben, um irgend etwas, vielleicht Besseres, in jedem Fall anderes zu werden.“ (Ebd., S. 318). Die französische Originalausgabe ist in zwei getrennten Bänden erschienen, die im Deutschen in einem zusammengefasst wurden (André Leroi-Gourhan: La geste et la parole, Bd I: Technique et langage, Paris 1964, Bd. II: La mémoire et les rythmes, Paris, 1965).

einer positiven historischen Kulturwissenschaft sofort den Wind aus den Segeln zu nehmen, einfach: „Ich stelle folgende Analogie auf.“³²⁹ Die thetischen Gegenüberstellungen also scheinen kaum an historischer Synchronizität interessiert. Im Gegenteil – und dies ist die zweite Auffälligkeit – sie zeichnen Ungleichzeitigkeiten massiv in ihre synchrone Perspektive ein.

Gutenbergs Buchdruck hat sich gegenüber dem Ochsenwagen um Jahrtausende verspätet. Was dabei alle Parallelisierungen verbindet, scheint der Umstand zu sein, dass in diesem Entwurf der „allgemeine Verkehr“ dem „Gedankenverkehr“ immer voraus ist. Oder zumindest – dies ließe sich sagen, ohne in paläontologische Spekulationen verfallen zu müssen, die sich fragen, ob nun der aufrechte Gang der Sprache vorausgeht, oder nicht vielmehr umgekehrt – diese Verschiebungen und Ungleichzeitigkeiten treten in diesem Verlauf der Kulturgeschichte immer deutlicher zu tage. Die Mobilisierung des menschlichen Körpers zeigt sich als Primat, dem alle anderen Formen der Bewegung folgen. Das Denken (und die Repräsentation selbst) als Überbau kommt deshalb als letztes Glied und letzter Effekt in dieser Kette. Es ist einer langen Leitung unterworfen, die sich dem Bewusstsein des Menschen notwendig entziehen muss. Seine materielle Fundierung durch Bewegung liegt zu weit zurück. Wenn Lisickij in diesem Zusammenhang von einem „Niveau der Zeit“³³⁰ spricht, ist deshalb kein vergehender Moment damit gemeint, sondern etwas, das sich als breites Plateau durch die Geschichte zieht. Den letzten und die Gegenwart selbst bestimmenden Erfindungen des allgemeinen Verkehrs – Auto und Aeroplan – können, eben weil solche Verspätungen strukturell statthaben, deshalb in der Tabelle auf seiten der Sendung von Sprache nur noch Fragezeichen entsprechen. Dem Grundzug der Bewegung, der die Anthropogenese selbst in Gang setzt und prägt, folgt die Medialisierung der Sprache, die am Ende nicht mehr von einem Körper gesprochen werden muss.

Das eigentliche Objekt des Textes, nämlich das Buch, zeigt sich so als äußere Hülle einer eben völlig veralteten Technik – dem von Tieren gezogenen Wagen. Der Text trägt dem in der Tabelle artikulierten Druck auf die Form des Buches dadurch Rechnung, dass er sich in Widersprüche verstrickt. Sie scheinen mir wert, expliziert zu werden: Denn den aufgestellten Analogien unmittelbar folgend, begründet nun Lisickij seine Gegenüberstellung so: „Ich zeige diese Analogien auf, um zu beweisen, dass, solange das Buch noch als handgreiflicher Gegenstand nötig sein wird, d.h. durch selbstlautende oder kinolautende Gestaltung noch nicht verdrängt ist, wir von Tag zu Tag neue grundlegende Erfindungen auf dem Herstellungsgebiet des Buches erwarten müssen, um auch hier das Niveau der Zeit zu erreichen.“³³¹ Er behauptet also, dass das Buch noch objektive Notwendigkeit besitzt. Seine Ersetzung durch den Film oder eben das Fernsehen – dem Radio, das viel eher bereits die Lebenswelt der Menschen bestimmen mag, fehlt die Möglichkeit des Visuellen – ist keine Angelegenheit ihrer Erfindung selbst. In Übereinstimmung mit seiner Medientheorie, die eine politische Theorie in sich trägt – der technisch wieder befreite Körper als extatischer Rest, der den Horizont und Abschluss seines historischen Narrativs bildet, steht dafür ein – ist die eigentliche Durchsetzung solcher Medien

329 Lissitzky (1927b) 1967, S. 362. **330** Ebd. **331** Ebd.

im Bestfall an den Willen politischer Subjekte gebunden. Auf sie gründet diese Notwendigkeit, die aber zugleich eine Verzögerung der Abschaffung des Buches mit sich bringt. (Der blinde Fleck davon bleibt, nicht denken zu wollen, dass Politik auch ganz anders verlaufen kann, das heißt, das neueste Technik gesellschaftlich von Kräften durchgesetzt wird, die andere sind als die phantasmatischen Massen.)

Dass Innovation innerhalb der Grenzen des Buches stattfinden wird, hat hier also etwas mit der Einschätzung einer politischen Situation zu tun. Es ist einerseits obsolet, nimmt man die Mobilitätsformen im Realverkehr der Körper zum Maß. Die Innovationen, die innerhalb dieser Form stattfinden, sind deshalb auch, wie er explizit sagt, Teil einer Krise. Innovation und Krise sind kongruent: „Ja, wir haben noch heutigen Tages für das Buch als Körper keine neue Gestalt, es ist noch immer ein Einband mit Umschlag und Rücken und Seiten [...] Vielleicht ist die neue Arbeit im inneren des Buches noch nicht soweit, um sofort die traditionelle Buchform zu sprengen.“ Und weiter: „Ungeachtet der Krisen, die die Buchproduktion zusammen mit anderen Produktionen erfährt, wächst der Buchgletscher mit jedem Jahr.“³³² Die Krise spiegelt sich also in einer enormen Überproduktion. Sie führt nicht zu einer Schwächung und einer Verminderung, sondern zu einer Maximalisierung der schier materiellen Präsenz des Buches, die aber gerade nicht einfach als Blüte missverstanden werden sollte. Denn wie die Malerei und das Theater, auf die Lisickij zuvor im Text als vergleichbare Kunstformen eingeht, ihre eigentliche Zeit der Meisterwerke bereits hinter sich haben, so sieht sich auch die Produktion der Bücher an eine Vergangenheit gebunden, die er als ihre eigentlich revolutionäre und avantgardistische beschreibt. Denn:

„Um die Erfindungen wachsen mit der Zeit verschiedene Variationen desselben Themas auf machmal zugespitzter, machmal abgeplatteter, aber selten wird die erste Urkraft erreicht [...] Jedenfalls hat Gutenberg, der Erfinder des Systems der beweglichen Lettern, mit diesen Mitteln ein paar Bücher gedruckt, die als Höchstleistungen der Buchkunst dastehen. Weiter folgen einige Jahrhunderte ohne grundlegende Erfindungen.“³³³

Analog zu Viktor Šklovskijs Kunsttheorie, die im sinnlichen Effekt des Kunstwerks sein eigenes Ziel sieht, ein Effekt, der aber durch Wiederholung immer wieder abgenutzt wird und damit einem Automatismus unterworfen wird, der seine Kraft verschleißt und diese ihm am Ende raubt,³³⁴ sieht Lisickij die Kraft der Kunst an den Moment ihrer Erfindung als spezifisch technisches Medium gebunden. Wenn „die Sinne auf die verbrauchten Mittel nicht mehr reagieren [...], [wird] die Zeit für eine neue Erfindung reif.“³³⁵ Aus diesem Grund ist der Malerei „ihre Schlagkraft verlorengegangen.“³³⁶ „Gesiegt hat das Kino und die illustrierte Wochenschrift.“³³⁷ Wie er aber hier annehmen lässt, dass eine mediale Ersetzung durch neue Medien die Malerei schwächen und verschwinden lässt, legt er umgekehrt wegen genau denselben tech-

332 Ebd., S. 364. **333** Ebd., S. 361. **334** „Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemacht hingegen ist der Kunst unwichtig.“ (Viktor Shklovsky (Šklovskij), Die Kunst als Verfahren (1916) in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969, S. 15). **335** Lissitzky (1927b) 1967, S. 361. **336** Ebd., S. 364. **337** Ebd.

nischen Innovationen nahe, dass sie nun dem Buch zu einer neuen Relevanz verhelfen könnten: „Wir freuen uns der neuen Mittel, die die Technik uns zur Verfügung stellt. Wir wissen [...], dass beim fortwährenden Zuspitzen des Sehnerves [...] wir endlich dem Buch als Kunstwerk eine neue Schlagkraft geben werden.“³³⁸ Die Argumente für eine Arbeit am Buch gehen also über ökonomische Gründe, die eine Durchsetzung neuer Medien noch unmöglich machen könnten, hinaus. Denn diese haben sich hier bereits durchgesetzt: „Gesiegt hat das Kino und die illustrierte Wochenschrift.“³³⁹ Er könnte sie also doch eigentlich in seine Tabelle eintragen und die Fragezeichen löschen. Dass er es nicht tut, ist dem Umstand geschuldet, dass das Buch zum Ort erklärt wird, der über diese Gegenwart hinaus ragen kann. Es ist das Objekt, das eigentlich politisch werden kann. Was man mit seiner Hilfe tun kann, ist, den Verfall seiner Form „sehen zu lernen.“³⁴⁰ Dieser Verfall ist mehr wert als die nur neuen Medien.

Die damit verbundene Akkumulation des Buches zum Buchgletscher, der als „monumentalste[s] Kunstwerk [...] von den Armen Hunderttausender gepackt“ wird – ein solches Packen des Buches steht dem vorherigen „gehätschelt“³⁴¹ werden durch eine Elite entgegen –, deutet auf eine formale Deformation durch die groben Hände der Illiteraten hin, die die andere formale „Arbeit im Inneren des Buches“ zu Ende bringen; eine Arbeit, die dazu da ist „die traditionelle Buchform zu sprengen.“³⁴² Arbeit an der Zerstörung der Form im Inneren und Zerreißen von Außen entsprechen sich also. Als verdeckte Arbeit der Destruktion bringt dieses Werk im Innenraum, vermittelt durch Techniken der Reproduktion – das Buch als Massenware –, seine Form den Händen der Vielen nahe, damit der Funke überspringen kann. Die Aneignung geschieht als Akt der Zerstörung. Erst jetzt – diese Verzögerung scheint notwendig, damit die Geschichte den richtigen Weg nimmt, weil sie von den richtigen Kräften geleitet wird – könnte das Buch sterben. Der Primitivismus des Mediums ist dabei diesem konstitutiv ungebildeten Subjekt in gewisser Hinsicht ähnlich: So wie es das falsche Medium zum falschen Moment ist, kann seine falsche Handhabung durch ein nicht ausreichend informiertes Subjekt die entscheidende Veränderung vollziehen. Das grobe Packen des Buches eröffnet einen neuen Gebrauch und führt so das Medium zurück in die Möglichkeit des Kunstwerks. Dieses ist damit von der einmaligen Erfindung Gutenbergs trotz allem unterschieden. Der Zwilling zum proletarischen Subjekt des *a-visuellen Nicht-Lesens*, das ihm eine neue Form gibt, ist dabei in Lisickijs Entwurf das Kind.³⁴³ Das Noch-nicht der „Übergangszeit“³⁴⁴, in der „wir heute zwischen Radio und Luftverkehr einerseits und ägyptisch-griechischer-romanisch-gotischer Maskerade anderseits“³⁴⁵ stehen, findet im Rückgang auf den *Noch-nicht-Erwachsenen* das geeignete Subjekt. Wie in der illustrierten Wochenschrift, die im Zeichen der Fotografie Text und Bild vermischen kann weil sie beide genau gleich produziert und damit die Dominanz der Schrift gegenüber dem Bild ein Ende nimmt, ist das Bilderbuch als niedrige Form zweiter Ort der Innovation: „Bei uns kommt zu der Menge der illus-

338 Ebd. **339** Ebd. **340** Ebd. **341** Ebd., S. 364 **342** Ebd. **343** Ich bin weder dafür kompetent, noch scheint es mir hier am Ort, genauer davon zu sprechen, denn es würde vor allem einen zu langen Exkurs notwendig machen, aber Walter Benjamins Interesse am Kinderbuch, dass sich historisch parallel zu dem Lisickijs entwickelt, muss an dieser Stelle zumindest genannt werden: Walter Benjamin, Karl Hoberger. *Alte vergessene Kinderbücher* (1924), in: Benjamin GS, Band I, Werkausgabe Band 3, 1980, S. 14–22; und: ders., *Aussicht ins Kinderbuch* (1926), in: Benjamin GS, Band I, Werkausgabe Band 4, 1980, S. 609–615. **344** Lisickij benutzt diesen Term wiederholt, und so auch an dieser Stelle (Lissitzky (1927b) 1967, S. 364). **345** Lissitzky (1924a) 1967, S. 352.

trierten Wochenschrift noch die Flut der Kinderbilderbücher hinzu. Unsere Kleinen erlernen schon beim Lesen eine neue plastische Sprache, sie wachsen auf mit einer anderen Beziehung zu der Welt und zum Raum, zu der Gestalt und Farbe, sie werden auch sicher ein anderes Buch schaffen. Wir aber sind befriedigt, wenn in unserem Buch das lyrische und epische Werden unserer Tage gestaltet wird.³⁴⁶

Retour

Es sollte mindestens jetzt deutlich geworden sein, wohin dieser ausgreifende Exkurs zu Lisickijs kunsttheoretischen Überlegungen führen soll: nämlich zurück zu dem, was wir an Detailanalysen im Dickicht der „Mosaiksteinchen der Montage“ des *Pressa-Leporellos* aufgefunden haben.³⁴⁷ Das Ziel dieser Lektüren verstreuter Texte ist dabei offensichtlich nicht gewesen, eine Rekonstruktion der Veränderungen, Neuausrichtungen und Justierungen in diesen Entwürfen für eine Geschichte und Theorie der Kunst offenzulegen. Im Gegenteil kam es darauf an, Konstanzen zu rekonstruieren, das heißt, synchrone Schnitte in einer diachron sich entwickelnden, bisweilen stark mäandernden Gedankenbewegung vorzunehmen, um, für den Moment, tatsächlich eine Theorie aus einer Praxis situativen Schreibens zu extrahieren.³⁴⁸ Die Figur des Kindes, mit der beide Hälften – die Lektüre von Bildern und die der Texte – enden, konzentriert dabei ein Denken in sich, das keine einfache Beziehung zu einem technologischen Progress zulässt. Solche Subjekte, die in Lisickijs Theorie der Kunst eine entscheidende Rollen einnehmen, sind in unmittelbarem Bezug zu letztlich ästhetischen Formen gesetzt: das Buch und das Tableau der Malerei stehen dafür ein. Wie die Lektüre der Texte eine auktoriale Funktion eher freilegen als destruieren wollte, so sehr gleicht sie in dieser Hinsicht der Lektüre des *Leporellos*, die ebenfalls und offensichtlich sich nicht zum Ziel gesetzt hatte, das Projekt als Beispiel sich in seinem Umfeld ereignender künstlerischer Tendenzen zu nehmen: Das sowjetische Projekt der Faktografie wäre dafür eine vielleicht mögliche Referenz.³⁴⁹ Genauso kommen in dieser Lektüre Bezüge zu einer ihm zeitgenössischen, sowjetischen Propagandapolitik nur am Rande vor. Ich möchte damit am wenigsten implizieren, dass all dies nicht ertragreich, oder eben methodisch angezeigt wäre. Die Lektüre platziert sich in Bezug darauf als vielleicht nicht weniger prekärer Versuch, die Möglichkeit zu bestimmen, in wie weit dieses Projekt nicht

346 Lissitzky (1927b) 1967, S. 364. **347** So bestimmt Lisickij selbst, in einem ebenfalls auffällig historischen Vergleich, die Struktur der Fotomontage. (El' lisickij, Hudožnik v proizvodstvo, in: Vsesoŭznaâ poligrafičeskaâ vystavka, Moskau 1927, S. 3–8; dt. in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 116). **348** Dass Lisickijs Schreiben sich einem solchen Zugriff stark verwehrt, ist mir bewusst. Es deshalb als inkohärent abzutun, schiene mir aber noch weniger hilfreich als die Forcierung, die sicherlich auch nötig ist, um ihm ein tentatives Theoriegebäude zu entnehmen. **349** Dies ist, ich habe zu Beginn darauf wie auf die damit einhergehenden Probleme hingewiesen, Buchlohs Intuition. Mir scheint nur Lisickijs Werk wenig in diese Bewegung subsumierbar, der er nie explizit angehört hat, auch wenn es ab und an Themen gibt, die vor allem durch das Sujet der Ausstellung vorgegeben sind, die sich von selbst anbieten würden, sie eben als faktografisch zu lesen. Darüber hinaus ist genauso das eigentliche Medium – die Handlungsausstellung im Westen – wenig geeignet, um sie tatsächlich dem faktografischen Projekt einzugliedern. Ich werde auf dieses Medium am Ende zurückkommen.