

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: Vsesožnaâ 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.

oder nicht einfach Ausdruck einer Aufgabe künstlerischer Subjektivität im Namen einer Politik, eines Programms – oder sei es nur einer kollektiven Praxis – ist. Anders gesagt: Der nicht weniger idealisierten Perspektive, in der ein Werk zum Effekt oder Beispiel implodiert, stelle ich die Rekonstruktion einer dazu diametral entgegengesetzten Phantasie entgegen. Dies ist die theoretische Erwartung, die der Text an sich selbst stellt. Er ist damit als methodischer Lackmustest angelegt, der auf die kritische Frage, die sich eingangs gestellt hat, nämlich, inwieweit dieses Werk Teil einer Geschichte des Modernismus sein kann, zumindest Anzeige geben will.

Bevor Lisickij die Arbeit für den sowjetischen Pavillon auf der *Pressa* in Köln beginnt, ist er 1927 als Organisator der *Polygraphischen All-Unions-Ausstellung* (*Vsesoúznaâ poligrafičeskaâ vystavka*) in Moskau tätig, für die er nicht nur die Ausstellungsarchitektur und den Katalog (zusammen mit Solomon Telingater) gestaltet.³⁵⁰ Er veröffentlicht dort auch einen kurzen, aber prägnanten Text, in dem er die Rolle der Kunst in der „Epoche der polygraphischen Industrie“³⁵¹ umreißt, in der die „vor der Staffelei gesammelten Erfahrungen auf die Erfahrungen der Fabrik, der Maschine [...] übertragen“³⁵² werden. Denn tatsächlich – in diesem Text wird es am deutlichsten – sieht Lisickij die in seiner Gegenwart durch die Fotomechanik bestimmte Druckgrafik, die sich immer noch in Buchform präsentiert, als den eigentlichen Nachfolger der Malerei. Die Malerei ist der explosive Samen, der als fotografisches Bild in die historisch ebenso sehr veraltete Buchform eingelassen wird, bevor diese von Außen im reifen politischen Moment bersten kann. Die Energie, die für ein einzelnes gemaltes Bild aufgewendet werden muss, ist schlicht zu hoch, setzt man sie in Relation zur quantitativen Rezeption, die es erreicht. Wenn wir zuvor gesehen haben, dass er die fotografische Technik als Trennung zwischen Hand und Fläche der Inskription artikuliert, so stellt er dieser Trennung hier eine andere zur Seite. Sie schneidet die Hand des Künstlers – an einer bestimmten Stelle im Produktionsprozess – vom Werk ab. Sie markiert das notwendige Verlassen des Ateliers, das zuvor noch Beginn und Ende der Arbeit in sich tragen konnte: „Die Arbeit des Grafikers begann und endete an seinem Arbeitstisch.“³⁵³ Die eigentliche Begegnung mit der Produktion markiert deshalb nicht die Aufgabe repräsentationaler Bilder, sondern den Zwang das Studio zu verlassen, um die „Besonderheiten des fotomechanischen Prozesses“³⁵⁴ zu studieren. Dieses Verlassen meint aber auch hier nicht die Aufgabe der Zeichnung per Hand, die nämlich in Lisickijs skizziertem Propädeutikum die Bedingung für den „Aufbau ihrer künstlerischen Sprache“ bleibt. „Man kann es die Grammatik und Syntax des künstlerischen Aufbaus nennen.“³⁵⁵ Die „freie Zeichnung“³⁵⁶ als Basis der Reproduktion ist notwendig, auch wenn sie zugleich die Individualität des Autors, bevor sie in den objektiven Aufschreibesystemen verschwindet, durch das strenge Regelwerk eines wie die Sprache selbst organisierten Baus aus Linien auslöschen soll. Am Ende dieses Dispositivs steht die Schwellenfigur des Fotogramms, das als Nachfolger der Montage „mit Licht auf lichtempfindlichem Papier gemalt wird“³⁵⁷, um so die Trennung zwischen einer Zeichnung per Hand, Montage und gedruckter Grafik in einer an der Malerei selbst auch

350 Es ist äußerst wahrscheinlich, dass genau diese Arbeit ihn für die Ernennung zum künstlerischen Leiter des sowjetischen Pavillons kurz darauf ausgezeichnet hat. **351** Ebd. **352** Ebd., S. 113. **353** Ebd., S. 115. **354** Ebd. **355** Ebd., S. 114. **356** Ebd. **357** Ebd., S. 117. In dieser Hinsicht ist Buchlohs Charakterisierung des Textes als Ort einer Theorie der Fotomontage ein wenig verfehlt, denn die Montage steht hier kaum im Zentrum einer historischen Genese. (Vgl. Buchloh 1984, S. 102–103).

etymologisch orientierten Kunstform – Lisickijs Worterfindung *fotopis'* (Фотопись) steht dafür ein, das sich an das russische Wort für Malerei, nämlich *živopis'*, anschmiegt – wieder aufzuheben.³⁵⁸ Das begrenzte Format des Papiers verlassend, ist das Licht, am Ende angehalten – die Transformation des urbanen Raum in Amerika stellt das Modell – in Form von Leuchtreklame, die Architektur selbst nicht nur ihrer festen Schwere zu berauben. Das Licht erhebt die Architektur zum Spektakel der Bildse-miose: „Das Grotteske. New York. Der Broadway nachts. Die Leuchtreklame verwandelt die Straße in ein unheimliches Schauspiel. Aufflammen von Lichtern und Leuchtschrift.“³⁵⁹ Nicht nur der beleuchtete *Große Stern* trägt dieses Streben in den Innenraum der *Pressa*. Im Leporello ist es, angezeigt durch Fotografien desselben in der Dunkelheit, erhöht. Die das Leporello abschließenden Fotografien zeigen die Ausstellung selbst von außen, bei Nacht, wo sich, verstärkt durch den Spiegel der Wasserfläche des Rheins, ihr Leuchten in das Stadtbild einträgt. (Abb. 32)

Solche nahtlosen Synthesen muss das Leporello ausbremsen. Denn der Schnitt der Montage, auch wenn er durch die fotografische Reproduktion mehrfach figural gebrochen ist, regiert immer noch die Genese der Bilder. Wir haben gesehen, dass er hier, zum einen, auf die notwendig endliche Materialität verweist, in die das Bild auf Papier, gefaltet in die Buchform, eingelassen ist. Zum anderen ist er das Mittel einer Trennung: eines eben nur dargestellten Körpers von sich, der nichts mehr tun kann, denn als Rest zu persistieren. Die Absorption der Subjekte, die dort zwischen Selbstvergessenheit, -verlust und -verdoppelung oszilliert, ist in eine temporale Struktur des *Noch-nicht* und *Nicht-mehr* eingelassen. Diese betrifft dabei, in Parallele, die Materialität, Form und technische Verfasstheit des Leporellos selbst. Dargestelltes Subjekt und Werk stehen deshalb in einem zutiefst analogen Verhältnis. Die schwer zu bändigende Lateralität des Bildes, das sich am Modell des Zelluloidstreifens orientiert und das am Leser „vorüberziehen“ soll, faltet sich jenseits der Möglichkeit der Lichtprojektion in den Katalog zurück. Die Montage trägt durch ihre kompositorische Struktur und Faltung zugleich eine Ebene kontingenter Rekombination jenseits ihrer linearen Seitenfolge in sich. Das Papier, das wir blättern und greifen, ist dabei nicht der singuläre Grund auf dem das Bild ruht. Als multiples, kann es immer auch anders und woanders sein. Dennoch bleibt die Montage hinter ihren eigenen Ankündigungen zurück. Ein letztes Symptom für einen solch problematischen Status des Bildträgers scheint mir in einem signifikanten, aber, so weit ich sehe, überraschenderweise in der Literatur völlig übersehenen Umstand zu liegen, der das in der Ausstellung gezeigte Foto-Fresko in seiner Materialität betrifft. Im Katalog ist nämlich die ansonsten durch die dokumentarischen Fotografien selbst schwer nachzuvollziehende Materialität der Arbeit folgendermaßen spezifiziert: „Aus [...] Photomaterial [...]

358 Lisickij entwickelt diesen Begriff 1929 weiter, und zwar in dem gleichnamigen Text: Vgl. El' Lisickij, *Fotopis*, in: *Sovetskoe foto*, 15. Mai, 1929, S. 311; Peter Nisbet hat von diesem Text eine englische Übersetzung angefertigt. (siehe: Lissitzky (1929) 1990, S. 70). Für die Korrelationen zwischen Lisickijs eigener fotografischer Praxis und dem Begriff siehe: Margarita Tupitsyn, *After Vitebsk: El Lissitzky and Kazimir Malevich, 1924-1929*, in: Perloff / Reed 2003, S. 177-195. Es wäre in diesem Zusammenhang einiges zu der Verwendung von Licht und Lichtquellen in Lisickijs Gestaltung des Pavillons, exemplarisch in der Figur des *Großen Sterns* zu sagen, die sich explizit an amerikanischer Leuchtreklame orientiert. **359** Das Zitat entstammt einer Rezension von Erich Mendelsohns Buch *Amerika*, dem Lisickij die Vorlage für seinen Entwurf für sein erstes Foto-Fresko entnimmt. (El' Lisickij, *Glaz arkhitektoara*, in: *Stroitel'nava promyshlennost'*, Vol. 4, Nr. 2 (Februar 1926), S. 144-146; Erich Mendelsohn. *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 67).

wurde eine große Photographie zusammenmontiert [...], die, auf ein transparentes Netz aufgespannt, vor einer Wand steht, auf der eine farbige Schrift läuft.“³⁶⁰ Die Montage besteht also gerade nicht aus Papieren, die, analog zur Farbe der Malerei, auf eine Fläche, in diesem Fall die Wand, gebracht sind. Sie nimmt einerseits die Spaltung von Schrift und Bild noch einmal in sich auf, um sie durch ein Modell der Durchsicht im Blick des Betrachters zu verschmelzen. Das halbtransparente Netz, das sowohl vor einem Teil – dem Text – wie hinter einem anderen – den Bildern – liegt, markiert dabei einerseits den Drang einer notorischen Verunklärung der Sichtbarkeit dessen, worauf der Bildschein materiell beruht, um einen Effekt des Schwebens hervorzurufen, in dem sich, veränderlich mit der Bewegung am Bild vorbei, unterschiedliche Schichten, nahtlos durchdringen, deren räumliche Lage in der optischen Erfahrung nur noch schwer anzugeben ist. Wie die offene Struktur der Rekombination der Faltung des Leporellos bleibt aber auch dieser Effekt an ein Material gebunden, das auf die denkbar dünnste Membran zutreibt, die es jedoch nie unterschreiten kann. Solch dünne, halbtransparente Gittergewebe, die vor allem in Theaterproduktionen Einsatz finden, mögen einerseits vorausblickende Anzeiger dessen sein, was in unserer Gegenwart als *Screen* unsere Sicht notorisch verstellt. Als solch prophetische Projektion setzt sie sich aber zugleich leicht der Lächerlichkeit aus, die sich ereignet, sieht man solche Bühneneffekte aus der Nähe, die deren Eindruck, der auf so einfachen und letztlich ganz und gar untechnischen Mitteln beruht, implodieren lässt. Dieser prüfende Blick ist durch die fotografische Wiedereinschreibung unmöglich geworden. Lisickij hat ihn aber selbst auf das Fresko geworfen und damit seine Effekte in einem Brief an J. J. P. Oud benannt: „Ich habe diesen Sommer in Köln den Sowjet-Pavillon im Auftrag des Staates gestaltet. Es war für uns ein großer Erfolg, – aber künstlerisch bleibt es eine vergiftete Befriedigung. Denn die Überstürzung und Knappheit der Zeit vergewaltigen die Absichten und das nötige Zuendeführen der Form, – dann ist es im Grunde Theater-Dekor.“³⁶¹

Einerseits verweist diese Herabsetzung am direktesten auf das spezifische Material, das er im Foto-Fresko verwendet, eine Arbeit, die gemeinhin als das Hauptstück der Ausstellung betrachtet wurde. Bezieht man die Bemerkung auf die dort verwendete Technik der Montage, wird deutlich, dass die hier benannte Knappheit der Zeit nicht durch ein paar Wochen mehr an Vorbereitung und Planung behoben werden könnte. Die Form zu Ende zu führen, wie er es sich hier wünscht, wäre an Mittel geknüpft, die grundlegend nicht nur die vielleicht ökonomischen Grenzen des Projekts sprengen würden, sondern auch seine historischen. Was sich zeigen soll – produziert aus geklebtem Papier, das heißt, als theaterhafte Wandmalerei aus Fotografien –, ruft eine Form von Projektionstechnik auf, die sich zu diesem Zeitpunkt in nichts anderem als in solch primitiven Gewand zeigen kann. Deshalb auch fügt Lisickij in dem Brief den Ausdruck eines Verlangens hinzu, solche sich von der Erde trennenden Projekte für den Moment zumindest aufzugeben: „Ich möchte jetzt etwas Kleineres, aber Irdisches, das heißt gleich Ausgeführtes, machen.“³⁶² Das *Kleine, Irdische* bezeichnet hier die Architektur, die, so auch hier, eine Rückkehr

360 Ebd. **361** El' Lisickij in einem Brief an J. J. P. Oud, datiert auf den 26. Dezember 1928, wiederabgedruckt in: Lissitzky-Küppers 1977, S. 135. **362** Ebd.

zum planetarischen Grund, aber eben auch in die reine und absolute bedingte Gegenwart meint.³⁶³ Wir haben dabei gesehen, dass, ausgehend von seiner Auslegung der Malerei, deren Farben, Figuren und Materialien als übersetzbare Zeichen auf andere Realisationen, zu anderen Momenten, geöffnet wird, das Kunstwerk dort selbst in seiner Geschichtlichkeit auf der einen Seite und seiner endlichen, materiellen Form auf der anderen, als gespalten verstanden ist. Die Figur des Bauern, des Illiteraten und vor allem des Kindes stehen dabei figural für den Anfang, mit dem ein solcher Kurzschluss geleistet werden kann. Ein solcher ist in Bezug auf die Materialität des Kunstwerks eine Negation der es fundierenden Form. Wie die Schreibfläche der Schreiber im Leporello von ihnen nicht berührt werden kann, so verschließt sich die Fläche der Malerei in Lisickijs *Prounen* der Fülle einer momenthaft sinnlichen Erfahrung. Dieser Entzug ist, in beiden Fällen, nur *ex negativo*, nämlich ausgehend von der endlichen, regressiven Materialität – das Blatt, das Tableau, der Körper, die Farbe, der Stift – zu entziffern. Die Rotation, als letzte das Leporello bestimmende, formale Struktur, die auch die Ausstellung im Ganzen durchzieht, bleibt dabei im Bereich des nur Dargestellten und kann die Materialität des Bildes im Ganzen nicht beherrschen. Sie ist die Ankündigung einer alles verschlingenden Mobilisierung, in der nicht nur der materielle Regress des Bildes auf seine Bedingungen abgeschnitten ist, um im Schein versengt zu werden. Diese Mobilisierung des Bildes ist ihr eigentliches Politikum, das keine anderen Inhalte mehr braucht. Sie wäre zugleich das, letztlich eschatologische, Ende seiner Geschichte.

Postskriptum: Phänomenologie des Gerümpels, Strom aus Besuchern

Ein Kommentar, der auch eine Fotomontage enthält, und den Lisickij 1923 in der Zeitschrift *G* veröffentlicht, charakterisiert dessen ersten Versuch, seine Malerei vom eng umrissenen Feld der mobilen Tafel zu lösen, als Ereignis unter misslichen Umständen: „In das Gerümpel der Ausstellungshalle am Lehrter Bahnhof sind verschiedene ‚Räume‘ hineingeschachtelt. Eine Schachtel ist mir lebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt worden.“³⁶⁴ Die Beschreibung ist in vielerlei Hinsicht humoresk. Zuerst ist dies sicherlich deshalb der Fall, weil die ironische Herabsetzung der doch großzügigen Möglichkeit, einen ganzen Raum innerhalb der, nach dem Modell des Pariser Salons jährlich stattfindenden Großausstellung in Berlin zur Verfügung zu

363 Es gehört zum beinahe strukturellen Verfehlen in Lisickijs Werk, das auch in diesem Fall die Rückkehr – in diesem Fall der Bau eines Arbeiter-Klubs – am Ende sich nicht ereignet, und auch diesmal Papierform behalten muss. **364** Lissitzky (1923a) 1967, S. 365. Die Literatur zu diesem Werk ist breit. Ich nenne zwei neuere Untersuchungen: Éva Forgács, *Definitive Space: The Many Utopias of Lissitzky's Proun Room*, in: Perloff / Reed 2003, S. 47–75; Cornelia Osswald-Hoffmann, *Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre*, München 2003.