

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.

haben – eine Ausstellung, deren Publizität begehrt und deren Fläche gemessen an der Nachfrage immer zu knapp ist –, vermessen scheinen muss. Liebenswürdig ist diese Möglichkeit sicher nicht. Die Ironie wird dabei durch eine gleich zu Beginn eingeführte Verkehrung der Perspektive auf das Dispositiv der Ausstellung im Ganzen getragen. Denn es sind in ihr nicht Kunstwerke, die in einem Raum ausgestellt werden, sondern es sind umgekehrt Räume, die in „das Gerümpel der Ausstellungshalle [...] hineingeschachtelt sind.“

Eine solche Umstülpung mag topologisch unmöglich sein; sie zielt aber unumwunden auf den Kern des vorgebrachten Arguments: nicht die Kunstwerke sind hier also im Raum, sondern der Raum ist in die Kunstwerke eingelassen, die ihn paradoxal enthalten sollen. Seine Beschreibung, die der kantisch transzendentalen Ästhetik widersprechen muss,³⁶⁵ die die Möglichkeit eines leeren Raums für denkbar angibt, aber nicht die Vorhandenheit eines Objekts ohne ihn, spricht damit auf die problematische Voraussetzung der Mehrheit der gezeigten Kunst an, die ihre räumlichen Träger in den Hintergrund treten lassen möchte, um einen davon getrennten Raum, der nur mit den Augen betreten werden kann, zu eröffnen. Dieses skopische Regime gibt Lisickij als etwas an, das Raum falsch auslegt und deshalb missversteht: „Raum: das was man nicht durch das Schlüsselloch ansieht, nicht durch die offene Tür.“³⁶⁶ Moderne Kunstwerke verkehren also Raum zu etwas, das angesehen, aber nicht betreten werden kann. Sie transformieren damit aber auch, und dies ist Lisickijs originelle Volte, ihren gesamten Umraum zu etwas, dessen genuine Räumlichkeit in gewisser Hinsicht de-realisiert ist. Das Nirgendwo des Kunstwerks saugt den Raum um sich herum auf. Ein solch unmöglicher Raum wie es der Raum des Museums sein will, der nirgendwo anders als in den Objekten ist, zeigt sich so von den in ihm enthaltenen Kunstwerken abgeleitet. Oder eben genauer: Dies ist die Fiktion, die zumindest die Tafelmalerei *in extremis* als ihre ideale Bedingung in sich trägt.

Dennoch verschwindet dieser Raum außerhalb der Artefakte nicht, und es ist dieser Rest, den Lisickij untersucht. Er suggeriert dabei, dass dieser als Raster aus Schachteln vorhanden ist, um die Ausstellung damit als eine Form aleatorischer Streuung zu entbergen. Das Kunstwerk wird, nachdem sich das Gitternetz über es gelegt hat, zum „Gerümpel“. Gerümpel und Schachtel sind also komplementäre Begriffe. In beiden Fällen ist der Gebrauch in Klammern gesetzt. Raum und Objekt sind damit einer phänomenologischen Analyse unterzogen, in der sie als fremd, unnütz und in gewisser Hinsicht ohne Qualität entgegentreten. Die Schachtel als Raum ist homogen, standardisiert, mager und instabil. Sie ist eine Schwundstufe von Raum überhaupt. Die Schachteln trennen dabei das sinnlose Gerümpel in noch sinnlosere Parzellen auf. Kunstwerke werden darin nur deshalb auffällig, weil ihre Visualität von ihnen abgezogen ist. Ihr Entzug aus dem automatisierten Gebrauch des Anblicks enthüllt sie als etwas Entgegenstehendes, das sie vorher nicht gewesen sind. Die phänomenologische Analyse, die Gerümpel und Schachtel als komplementäre Formen auftauchen lässt, lässt dabei, und dies ist nicht weniger signifikant, die

365 Kant sagt bekanntlich unter Paragraph 2 der *Transzendentalen Ästhetik*: „Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, daß kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, daß keine Gegenstände darin angetroffen werden.“ (Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), Frankfurt am Main 1986, B38/39). **366** Lissitzky (1923a) 1967, S. 365.

eigentliche Architektur des Ausstellungsraums, in diesem Fall den im Zentrum des *Universums Landesausstellungspark* gelegene *Messepalast*, in die Unsichtbarkeit abtauchen; eine Architektur, in der dies letztlich alles stattfindet, aber von der Lisickij auffallend nicht spricht.³⁶⁷ Raum in Anführungsstrichen und als Schwundstufe in Form der Schachtel hat sich von seiner tatsächlichen architektonischen Ausprägung getrennt. Dies wäre ein Blick auf die Kunstwerke, der sie als bloße Verhinderung von Raum liest. Die Kunst der Moderne reduziert den Raum, der sich so unsichtbar wie möglich macht. Sie trägt auf ihrer Rückseite die Verdrängung der Materialität der Architektur und des urbanen Raums im Ganzen. Wie verhält sich nun Lisickij selbst und seine Gestaltung zu diesem Problem? Mir scheint, dass sie dieses Szenario nicht nur als Negativfolie entwirft, um sich davon im Ganzen abzusetzen. Denn die Schwundstufe von Raum sichtbar werden zu lassen, wie es Lisickij tut, entwertet die Kunstwerke nicht nur, auch wenn der Begriff „Gerümpel“ dies auf den ersten Blick nahelegt. Ihr Entzug aus dem automatisierten visuellen Gebrauch erstattet ihnen, folgen wir Lisickijs verstreuter Kunsttheorie der 1920er Jahre, nämlich zuerst und vorläufig etwas zurück, was sie als Kunstwerke genuin stärkt. Bedenken wir, was Lisickij in anderem Zusammenhang als eigentlichen Motor der Kunstgeschichte angibt: Wenn „die Sinne auf die verbrauchten Mittel nicht mehr reagieren [...], [wird] die Zeit für eine neue Erfindung reif.“³⁶⁸ Gerümpel zu sein, zeigt bereits an, dass das Kunstwerk von diesen verbrauchten Mitteln gelockert ist, um damit eben diesen Sinnen zurückgegeben zu werden. Als Gerümpel und damit etwas, das nicht mehr als selbstverständlich gesehen wird, ist das Kunstwerk mehr Kunst als es für lange Zeit gewesen ist.

Aber auch die Bezeichnung „Schachtel“ verweist nicht allein auf eine Schwundstufe architektonischer Qualität. Sie charakterisiert einen zentralen Aspekt dessen, was sie beinhaltet. Ihre Funktion ist die der archivarischen Aufbewahrung, die dem, was sie aufbewahrt, das natürliche Licht nimmt. Sie hat einen Deckel, aber keine Türen und Fenster. Lisickijs kurze Einführung in das Problem des musealen Raums beginnt also nicht nur mit einem topologischen Paradoxon – der Raum sei in die Objekte gefügt und nicht die Objekte in den Raum gestellt –, sie weist dieses topologische Nirgendwo des Ausstellungsraums als etwas aus, das in Bezug auf das Kunstwerk nicht nur ein Ort der Reduktion auf das Skopische ist – das heißt eines entkörperlichten, idealisiert monokularen Sehens, vor dem sich ein Raum als Anblick eröffnet. Er ist, und dies weist unmissverständlich auf den fiktiven Brief an einen Sammler desselben Jahres zurück, daneben auch ein Raum des Archivs. Das Komplement des musealen Raums als einer, der den Ausstellungswert privilegiert, ist hier also vorerst nicht der Kultwert, wie es Walter Benjamin kanonisch konzeptualisiert hat,³⁶⁹ sondern ein

367 Seit der Eröffnung der Berliner Gewerbeausstellung am 1. Mai 1879 wurde das ab 1886 Landes-Ausstellungspark genannte Gelände fast ein halbes Jahrhundert lang mit sich verändernder Bebauung zu Ausstellungen unterschiedlicher Thematik genutzt: 1882 und 1883 für die *Hygiene-Ausstellung*. Ab 1886 für die Jubiläumsausstellung der Akademie, dann regelmäßig, noch bis nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, wurden in den immer wieder umgebauten Gebäuden des Ausstellungsparks die *Berliner Kunstausstellungen* durchgeführt. **368** Lissitzky (1927b) 1967, S. 361. **369** Walter Benjamin stellt eben diese Dichotomie vor: „Der eine dieser Akzente liegt auf dem Kultwert, der andere auf dem Ausstellungswert des Kunstwerkes.“ (Benjamin (1936) 1991, S. 481). Tatsächlich entspricht dem Kultwert in Lissitzkys Beschreibung das Strömen der Besucher auf die zur Ware gewordenen Kunstwerke zu, das Ersatz für deren eigene Zirkulation ist.

Raum, der durch seinen Archivwert strukturiert ist. Schachtel und Gerümpel, ob de-spektierlich oder nicht, gehören also einem tendenziell lichtlosen Raum an, dem Depot. Die sechs Flächen der Schachtel, die, wie Lisickij meint, ihm „gegeben sind“ haben nicht, wie der Anti-Raum der Ausstellung, ein Schlüsselloch und *in extremis* haben sie keine offene Tür: er ist „nicht für die Augen da, ist kein Bild.“³⁷⁰

Die Dunkelheit der Schublade, die Lisickij in dem fiktiven Brief an einen Sammler als bedenkenswerten Ausstellungsort für seine Malerei vorschlägt, als Entzug in einen Bereich, der in der Tradition der Avantgarden doch als schlechtesten Aspekt des Museums überhaupt verstanden wird, weil er sich dem Friedhof und dem Grab annähert und damit dem Leben entsagt, um auf andere Zeiten zu spekulieren, findet also hier ihr Pendant. Während die Schublade aber den Teil eines Systems anzeigt, das die Ausstellung als ästhetische Präsenz negiert, um so durch eine neue Ordnung des Dokumentarischen die Malerei für eine differente Zukunft zu öffnen, akzentuiert das Schachtelraster etwas anderes: das Chaos einer Akkumulation von Objekten, die sich als unverfügbar und nutzlos zugleich zeigen. Dieser depotenzierte Raum aus Karton wird aber, und hier wird die Bemerkung in Hinblick auf Lisickijs eigenes Werk relevant, im Weiteren nicht gegen einen solideren, spezifischen und damit genuin architektonischen Ort eingetauscht, der einem bestimmten Kontext angehört.³⁷¹ Denn, wenn wir uns seiner eigener Gestaltung zuwenden, zeigt sich, dass nichts anderes als diese Schachtel zur Grundlage einer spezifischen Form des Bauens überhaupt wird. Während die Schublade die Horizontale des Studiums und spezifisch das Lesen als Vademekum sieht, lässt die Raumschachtel etwas anders aufsteigen: einerseits die Konturen der Dinge als nutzlos Entgegenstehende, andererseits aber und vor allem: eine dünne Membran, die zwischen eigentlichem Bau – die hier unsichtbare Architektur des Ausstellungspalasts – und das Objekt als zu Zeigendes geschaltet ist; ein Raum, der dreidimensional ist, aber nicht den Objekten vorhergeht, sondern tatsächlich ausgehend von ihnen entworfen ist. Er rückt die Architektur materiell in die Nähe von Papier und sicherlich dem weißen Träger der Malerei.

Raum als Verkehr

Dieser Strategie folgend, entwickelt Lisickij seinen *Prounenraum* also nicht – dies wäre die zu verteidigende These – als Gegenteil, radikal Anderes oder effektive Aufhebung des Dispositivs der musealen Ausstellung, sondern zuerst entlang einer Appropriation: Die erste Übernahme betrifft eben das Modell der Schachtel selbst als Form: „Die 6 Flächen (Fußboden, 4 Wände, Decke) sind gegeben; sie sind zu gestalten.“³⁷² Die Ausdünnung und Regulierung der Hängung, verbunden mit einer gleichbleibenden Iteration, haben das öffentliche museale Display als Modell sichtbar werden lassen und machen dessen topologische Konstanten als generischen Hin-

370 Lissitzky (1923a) 1967, S. 365. **371** Dies wären, in Parenthese gesprochen, die Momente, die Jahrzehnte später einer *Site-Specificity* zugerechnet werden, die das generische Modell des *White Cube* kritisch aufzulösen gedenkt. (Vgl. Brian O´Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, erw. Auflage, Chicago 2000; Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge MA 2004). Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass es mir schwierig und eigentlich sogar falsch erscheint, Lisickijs Überlegungen der 1920er Jahre als Vorläufer einer solchen Geschichte zu sehen.

372 Lissitzky (1923a) 1967, S. 365.

tergrund erkennbar, der die Sichtbarkeit der Kunstwerke trägt. Die von Lisickij deutlich gemachte Ablehnung des Wohnzimmers – „es soll kein Wohnzimmer sein“ – führt also in einem nächsten Schritt nicht zur Negation des Raums der Kunstsammlung, als dessen bourgeois Äquivalent, sondern zu dessen grundlegender Anerkennung: „es ist dort ja eine Ausstellung. In einer Ausstellung geht man ringsherum. Darum soll der Raum so organisiert sein, dass man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm herumzugehen.“³⁷³ Lisickij konzentriert sich also auf die zirkuläre Bewegung in diesem Raum – ein Umstand, der, wie die niedrige Charakterisierung des Raums als Schachtel, meist als Defizienz und pathologisches Hindernis verstanden ist. Dem Extrem eines Abzugs von Sichtbarkeit stellt Lisickij damit eine bestimmte Minderung des Sehens durch eine Form von schneller Bewegung zur Seite. Denn tatsächlich lässt sich sagen, dass vielmehr die Bewegung anstatt des kontemplativen Modus der Rezeption in langer Dauer den Besuch von Ausstellungen moderner Kunst auszeichnet. Damit entdeckt sich auch ein unerwarteter zweiter Ursprung der Rotation als Form, die hier einem durch und durch problematischen Verkehr entspringt.

Verkehr in Bezug auf das Museum als prädominanten Rezeptionsmodus zu setzen, geht, Lisickij gibt es in seinem Vortrag zur *Neuen Russischen Kunst* (1923) an, auf Malevič zurück. Einerseits auf dessen bereits 1919 formulierten, sicherlich auch technisch utopischen Plan für eine Reform dieser Institution.³⁷⁴ Konkreter und direkter aber auf dessen entwickeltes Programm für das *Museum für Künstlerische Kultur* (*Muzej Chudožestvennoj Kul'tury*) von 1923. Lisickij gibt in diesem Vortrag, wie er meint, auf zehn Punkte verteilt, Malevičs entwickeltes Programm wieder, das jener innerhalb eines Künstlerkollegiums des Kommissariats für Volksaufklärung formuliert hat.³⁷⁵ Lisickij, angeblich Malevič zitierend, fordert dort unter anderem einen „Austausch von staatlich bevollmächtigten Vertretern der Kunst zwischen allen Ländern (Kunstgesandte),“ die „Ausarbeitung eines einheitlichen Planes für die ganze Republik für Wanderausstellungen [...] (dynamische Kunstsammlungen)“ und ein „internationales Nachrichtenbüro zur Information über das kulturelle Leben.“³⁷⁶ Entscheidend für unseren Zusammenhang ist das eröffnete semantische Feld, in dem Kunstobjekte als Sendung verstanden sind. Die Bewegung der Werke und ihre Immaterialisierung als Information, die damit zu den Besuchern kommen, oder zumindest die Distanz zu ihnen minimieren, ist durch ihre Auslegung als vitale Nachricht komplettiert: „immer die letzten Erzeugnisse der neuen Kunstproduktion [sollten] demonstriert werden.“³⁷⁷ Innerhalb von Lisickijs Vortrag verläuft die Proklamation von Malevičs Programm, das er selbst ediert und korrigiert hat, über die

373 Ebd. **374** Vgl. dazu Maria Gough: „The former Suprematist painter Malevich, for example, was among the many vanguard voices calling in 1919 for the state’s construction of a vast network of museums of contemporary art across the new Republic. This network was to be interconnected by a ‘superhigh-way’ (magistral’) for the smooth circulation of traveling exhibitions, and anchored by a central museum in the new capital, Moscow”. (Gough 2003), S. 328). Malevič schreibt dazu: „Sozdanie staticheskikh muzeev sovremennogo iskusstva po vsej strane [...] Sozdanie magistrali po vsej Rossijskoi Respublike dvizhenija zhivych vystavok iskusstva tvorcheskogo [...] Osnovanie Muzeia Tsentral’nogo sovremennogo tvorcestva v Moskve.“ (Kasimir Malevič, *Nashi zadachi* [Unsere Aufgaben], in: *Izobrazitel’noe iskusstvo*, Nr. 1 (1919), S. 27). **375** Kasimir Malevič, *Muzej Chudožestvennoj Kul'tury*. Motivirovannyi doklad K. Maleviča Petrogradskomu Otdeleniju Glavnauki, 10 dekabnja 1923 goda, wiederabgedruckt in: Irina Karasik (Hrsg.), *Muzej muzeje: russkij avangard iz kolekcii muzeja chudožestvennoj kul'tury v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeja, Sankt Petersburg 1998*, S. 373–374. Zu diesem Zusammenhang siehe: Christiane Post, *Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für moderne Kunst*, Berlin 2012, S. 224–240. **376** Lissitzky (1927b) 1967, S. 341. **377** Ebd.

zentrale Fiktion, dass der weitere Text im Ganzen, in dem er doch von Anfang an als eine Art von Nachrichtensprecher Russlands gegenüber Europa agiert, eine solche Sendung ist: „Während des Krieges, in der Zeit vollkommener Isoliertheit, hat dieses Büro Radiotelegramme in alle Welt geschickt. Ich bringe hier einen Auszug aus einem Radio-Aufruf.“³⁷⁸

Sein Eintauchen in das Kunstleben Berlins, von dem er in einer Sammelrezension aktueller Ausstellung noch mit gewisser, beinahe ethnografischer Distanz im selben Jahr berichtet, transponiert dieses Motiv signifikant und stellt es an den Anfang der Rezension: „In Berlin gibt es viele Kunsthandlungen, Geschäfte, Salons und Ateliers. Überall stellt man Kunst aus. Zur Eröffnung solcher Ausstellungen strömt man familienweise. Danach aber – ein halber weißer Neger pro Tag.“³⁷⁹ Das politisierte und staatliche zentralisierte Ausstellungssystem, das im anderen Text desselben Jahres noch als Utopie vorgetragen wurde, ist hier nun in den zweifelhaften Glanz der Warenwelt getaucht. Das Kunstwerk ist wieder zum ständigen Objekt innerhalb eines Systems der Künste erkaltet, dem aber nichtsdestotrotz eine, wenn auch anders strukturierte, Omnipräsenz zukommt. Kunst ist auch hier überall: „Überall stellt man Kunst aus.“³⁸⁰ Ihr Status als Ware beschränkt ihre Medien und Techniken. Sie ist durch diesen Status, der sie zwar selbst trägt, aber in der Lage, die Zuschauer umgekehrt zu sich zu bringen. Die Bewegung der Werke und ihre Annäherung an den Status von Information wird also durch die Bewegung der Besucher ersetzt, die sich vor den, wenn auch stilistisch neuen, aber formal doch ewig-alten Kunstwerken aufhalten und auf sie zu und an ihnen vorbei strömen. Es ist möglich, wie Lisickij zu Beginn der Rezension zeigt, zumindest für einen Moment die Aufmerksamkeit von dem abziehen, was sich innerhalb der materiellen Grenzen der Werke ereignet, um nur den Betrieb um sie herum zu beschreiben.³⁸¹ Der Eröffnung als designiertes Maximum des Besucherstroms ist die radikale Abwesenheit von Betrachtern zu allen anderen Zeiten der Ausstellung zur Seite gestellt. Beide zeichnen sich durch eine bestimmte Form des Übersehens und damit der annähernden Unsichtbarkeit der Kunstwerke aus. Denn auch zur Eröffnung, mögen an diesem Tag auch sehr viele Augen durch den Raum gehen, schweiften diese an der Oberfläche der Werke ab. Omnipräsenz und Nichtgesehenwerden der Kunst sind also unauflöslich miteinander verknüpft.

Anstatt diese Ignoranz der Kunst zu beklagen, die sich in der Bewegung der Besucherströme auflöst und ihnen einverleibt wird, und damit ihr Ende zu fordern, nimmt Lisickij diese viel eher als Symptom einer eigenartigen List der Geschichte. Die schweifenden Blicke der Ströme von Massen mögen sich auch aus den vielleicht falschen Gründen für die Kunst interessieren – sie ist Anlass für Gerede, innerhalb einer durch den Kapitalismus produzierten Freizeit –, stellen vielleicht kein genuin

378 Ebd. **379** El' Lisickij, *Vystavki v Berline (1922)*, in: *Vešč' Objekt Gegenstand*, Nr. 3, 1922, S. 14, in deutscher Übersetzung, in: *Lisitzky-Küppers 1967*, S. 346. **380** Ebd. **381** Dies ist ebenfalls Martin Heideggers eingenommene Perspektive, wenn er Kunstwerke mit dem Verkehr von Holzstämmen und Kohle vergleicht: „Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet und die Baumstämme aus dem Schwarzwald.“ (Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks (1935/36)*, in: *ders. Holzwege*, 8. Auflage, Frankfurt am Main 2003, S. 3). Würde dies in seiner Perspektive zur Form des Kunstwerkes selbst, entspräche es eben dessen Auflösung im *Betrieb*. Wir haben zuvor gesehen, dass dies in Heideggers Perspektive aber auch als dessen notwendige Erfüllung innerhalb dessen verstanden werden kann, was er *Neuzeit* nennt.

politisches Subjekt her. Sie sind eine Form von Ersatz in einer Situation, in der die Kunst in den alten Schalen ihrer noch singulären Objektivität eingeschlossen ist. Wo das Kunstwerk der Bewegung entzogen ist, ist der Besucherstrom der Ort der Verschiebung dieser eigentlichen Kraft: Der Verkehr bahnt sich seinen Weg, egal durch welche Dinge oder Subjekte hindurch. Lisickijs *Prounenraum* agiert deshalb als Verstärker dieser Gegebenheit. Man geht bereits in der Ausstellung ringsherum, und genau aus diesem Grund soll die Ausstellungsgestaltung dies tautologisch wiederholen: „Darum soll der Raum so organisiert sein, dass man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm herumzugehen.“³⁸² Der Abfall der Aufmerksamkeit, produziert durch den bloßen Betrieb einer spektakulären Öffentlichkeit, wird nun zum alleinigen Ziel der Kunstproduktion.

Gleichzeitig scheint die Produktion von Raum, die hier trotz allem im Zentrum steht, vor allem gegen eine Regierung durch Bilder gerichtet zu sein. Die eingangs vorgebrachte falsche Auslegung des Raums im Ganzen durch das skopische Regime, das ihn zum Anblick reduziert, steht dafür ebenso ein wie die wiederholte Differenzierung des Projekts von einer bloßen Auffaltung des Tafelbildes in den Raum, vor allem als Wandmalerei:³⁸³ „Der neue Raum braucht und will keine Bilder – ist kein Bild, das in Flächen transponiert ist.“³⁸⁴ Aber welche Bilder genau? Nehmen wir den ersten Modus der Ablehnung des Bildes zuerst: Mit *Bild* ist hier sicherlich im Besonderen die begrenzte repräsentative Fläche gemeint, die sich von der Wand separiert. Und auch wenn im *Prounenraum* zwei Formen von Reliefs vorkommen, die auf einem rechteckigen Holzträger montiert sind und die offensichtlich als Erinnerung an das Galeriebild fungieren, sind diese doch doppelt artikuliert: Ihr Bildträger ist zugleich als Form innerhalb des den Raum im Ganzen überziehenden Geschwaders anderer gemalter und montierter Formen zu sehen. Lisickij setzt innerhalb des Textes dabei eine Ausnahme für tatsächlich geschlossene Bildträger, die er nicht realisiert: das periskopische Bild,³⁸⁵ eine auf einer Glasscheibe in den Raum hineinprojizierte Abbildung – eine Art Fernsehbild –, das eben, wie das Tableau der Malerei, vom übrigen Raum getrennt wäre. Anders als die Malerei zeigt es aber einen, wenn auch nicht faktisch, so doch aber real betretbaren Teil der Welt, indexikalisch. Fassen wir zusammen: Was als Bild zurückgewiesen wird, ist einerseits ein Bild, das sich vom Raum, in dem es sich zeigt, trennt, und zwar dann, wenn es einen zeigt, der strukturell nie betreten werden kann. Noch bevor Lisickij sich eingehend mit der Fotografie beschäftigen wird, markiert das Beispiel des Periskops aber auch die Öffnung auf Formen bildlicher Repräsentation, die durch ihre indexikalische Form der Aufzeichnung davon ausgenommen sind. Der zweite Ausschluss des Bildes scheint dagegen wesentlich komplizierter: Wie er meint, sei der Prounenraum „kein Bild, das in Flächen transponiert ist.“ Dies scheint auf den ersten Blick wenig evident, denn in der Hauptsache scheint der Raum durch die vier Wandflächen bestimmt, deren Gestaltung Lisickij ins Zentrum rückt.³⁸⁶ Daneben

382 Lissitzky (1923a) 1967, S. 365. **383** „Ob wir die Wände ‚bemalen‘ oder an die Wand Bilder hängen, ist gleich falsch.“ (Ebd.). **384** Ebd. **385** Lisickij schreibt: „Wenn man sich schon im geschlossenen Raum die Illusion des Lebens verschaffen will, so mache ich es so. Ich hänge an die Wand eine Glasscheibe, dahinter keine Leinwand, sondern eine periskopische Vorrichtung, die mir in jedem Augenblick die wirklichen Vorgänge, in ihrer wirklichen Farbe und realen Bewegung zeigt.“ (Ebd.).

zeigt er sich wenig taktile und vor allem wenig antiillusionistisch. Dass diese Wände mehr als nur „bemalt“ sind, Lisickij versucht damit eine sicherlich wenig erfolgreiche, weil zu enge Abgrenzung – „Bild = Bemalung“³⁸⁷ –, entlässt sie noch nicht von ihrem engen Bezug zur Malerei. Der entscheidende Parameter ist deshalb, wie mir scheint, nicht ein Mehr-oder-Weniger an Bemalung, sondern die sie unterliegende Artikulation der Fläche.

Dies führt unmittelbar zu dem vielleicht wichtigsten Charakteristikum der Wandgestaltung innerhalb des *Prounenraums*, nämlich dass die dort verteilten Formen die durch die Schachtel vorgegebenen vier Raumecken in gewisser Hinsicht ignorieren: Sie gleiten in sie hinein und umgekehrt wieder aus ihnen heraus, ohne durch die Enden der Wand gestoppt zu werden. Lisickij reproduziert neben dem Text-Kommentar in der Zeitschrift *G* eine Collage aus Fotografien des Raums, die genau diesen Aspekt verstärkt. (Abb. 33) Sie ist aus drei Fotografien zusammengefügt, die durch vertikale Schnitte die Montage in unregelmäßige Streifen unterteilen, um so ein langgestrecktes Panoramaformat zu ergeben. Decke und auch der Boden des Raums fehlen beinahe ganz. Was diese so emuliert, ist also das horizontale Band des konventionellen Sehfeldes eines Kopfes, der sich im Raum bewegt. Sie tragen der eigentlich architektonischen Prägung des Raums damit nicht Rechnung. Sie wehren damit aber auch eine Bestimmung der Wand als begrenzter, malerischer Fläche ab. Denn die einzelnen Abzüge zeigen nicht einfach die separaten Wände. (Es müssten dann mindestens vier sein. Eine Wand ist durch den Eingang durchbrochen.) In einem Fall ist der Ausschnitt dabei so gewählt, dass er eigentlich eine Raumecke zeigt. In der Fotografie wird sie aber fast unsichtbar; die Formen schweben über die Raumfalte hinweg. Im anderen Fall unterbricht das Ende des Abzugs die Kontinuität einer Wand und lässt den eigenen Schnitt somit als Raumecke erscheinen, die dort aber gerade nicht ist. Dies ist die eigentliche Struktur der Montage, die eben, analog zum Leporello der *Pressa*, Schnitte als Fakten und Figuren zugleich verwendet, um durch die Fotografie den dargestellten Raum nur noch mit größter Mühe rekonstruierbar werden zu lassen. Das Ziel ist eher das Gegenteil. Wenn so die Formen einerseits – als reale Flächen und Körper – in eine architektonische Form – den Kubus – gefaltet sind, folgen sie offensichtlich zugleich einem Imperativ, der sie als optische Erscheinungen aus ihrer topologischen Zerschneidung lösen. Darin versucht die Montage einen Aspekt zu verstärken, der im Durchgang durch den tatsächlichen Raum angelegt wäre. Die abstrakten Formen steigen von ihrem bestimmten Träger auf – der weißen Wand und ihrer topologischen Struktur, der Schachtel –, um sich davon zu trennen. „Die erste Form [...] welche hinein ‚führt‘, ist diagonal gestellt und ‚führt‘ ihn zu der großen Horizontalen der Vorderwand und von dort zu der 3. Wand mit der Vertikalen.“³⁸⁸ Die Verkehrsführung von Wand zu Wand vermittelt so zwischen den segmentierten Flächen, um sie auf ihre eigene Aufhebung zuzuführen. Das in Anführungszeichen gestellte Verb *führen* spricht den

< 386 Sicherlich lässt sich demgegenüber zuallererst einwenden, dass die Wände nicht das alleinige Element ist, das im *Prounenraum* gestaltet ist. Zumindest auch die Decke, und zwar nicht nur als Ort für Formen, sondern zugleich als einer für künstliches Licht, ist in die Gestaltung einbezogen. Die Decke ist abgehängt und bringt, durch ein unregelmäßiges Raster scheinend, indirekt gestreutes Licht. Der eigenen Forderung, auch die sechste Fläche, also den Fußboden zu gestalten, ist Lisickij jedoch aus technischen Gründen nicht nachgekommen. 387 Ebd. 388 Ebd.

Formen dabei eine gewissermaßen kausale Kraft zu, die vor allem ihre eigene statische Natur in den Hintergrund rücken lässt. Sie stellen einen Strom von Subjekten her. Ihre Leitung, von recht nach links, und damit gegen den Uhrzeigersinn, macht sie zu einer Art Verkehrsschild. Lisickij stellt selbst diese Analogie her, wenn er die Funktion des die Rotation beendenden *Schwarzen Quadrats* charakterisiert: „Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten, das Urelement der ganzen Gestaltung.“³⁸⁹ Die Formen sollen also nicht auf ihre ästhetische Qualität hin als Einzelne betrachtet werden; das Ganze aber auch nicht als eine von einem bestimmten Standpunkt aus sichtbare Komposition. Zur losen Koppelung zwischen Bildträger und Bildzeichen, die sich durch den bewegten Betrachter von der Wand als materiellem Bildgrund lösen³⁹⁰ um als Einheiten auf eine imaginäre Projektionsebene nach vorne zu rücken, kommt deshalb in einem nächsten Schritt der Abzug an Aufmerksamkeit, was deren spezifische Form im Besonderen betrifft, die nur als *causa* der Bewegung agiert, um schlussendlich als zu sehende Singularität zurückzutreten. Die hier anvisierte Verkehrsführung derealisiert also den Träger und dessen räumliche Form samt der dort platzierten Bildobjekte. Motor dieser Filmtechnik ist aber nicht der Mensch, sondern es sind die suprematistischen Formen selbst. Aufnahme des Bildes und Rezeption fallen im Rundgang in Eins. Mehr noch: Die zu sehenden Formen, weil sie Motor der Bewegung sind, sind dazu bestimmt, sich in ihrem funktionalen Zusammenhang als visuelle auszulöschen. Was hergestellt wird, ist nur im Übergang ein Bild als Projektion einer inneren Erfahrung. Es ist nur Mittel und damit Medium der Bewegung selbst, in der es aufscheinen mag. Sein Ziel ist die Bewegung, mit deren Ende – HALT! – es zugleich erlischt, um in seine dumpfe, langsame und träge Materialität im architektonischen Raum zurückzufallen. Der in einem Brief an Sophie Küppers am 6.3.1926 artikuliert Wunsch „Ich möchte einen kleinen Kinoapparat kaufen und Architektur kurbeln.“³⁹¹ findet also bereits hier ein Drängen auf Durchsetzung.

Sicherlich ist es Vertovs *Mann mit der Filmkamera* (*Človek s kinoapparatom*) aus dem Jahr 1929, und ich nenne dies an dieser Stelle nur in Parenthese, aber dennoch, weil die motivischen und strukturellen Verwandtschaften schlagend sind, als exemplarischer Film zu nennen, der diese Analogisierung zwischen Film und seinen Apparaten mit den Maschinen und Verkehrsformen des industrialisierten Lebens, die den organischen Körper des Menschen neu auslegen, um ihn nach ihrem Muster zu verstehen, wie kein Zweiter forcieren wird. Vertovs Bekanntschaft mit Lisickij geht auf dasselbe Jahr, 1929, zurück, in der Lisickij zugleich die Kommission für die sowjetische Abteilung in der Ausstellung *Film und Foto* (*FiFo*) in Stuttgart erhält, die Vertov (und am Ende nicht Lisickij selbst) vor Ort begleitet.³⁹² Und Lisickij zeigt dort genau diese panoramatische Aufnahme des *Prounenraums* als Fotografie an der Wand.³⁹³ Vertovs Analogisierungen setzen vor allem die filmische Technik

389 Ebd. **390** In dieser Hinsicht entspricht zumindest Lisickijs Ziel, das Verhältnis von Form und Träger zu lockern, dem, was Wolfram Pichler und Ralph Ubl unter dem Begriff der „losen Koppelung“ umrissen haben. Sie verwenden hier als konstitutive Termini für die Phänomene, die von dieser Lockerung betroffen sind, „Bildobjekt“ und „Bildvehikel“. Tatsächlich ist dort das Fernsehbild als paradigmatisch genannt. (Vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 28 ff.). **391** El' Lisickij, Brief an Sophie-Küppers datiert auf den 06.03.1926, Archiv des Getty Research Institute, 1359-654, Box 1. **392** Für eine Rekonstruktion der Bekanntschaft von Lisickij mit Vertov und dessen Involvierung bei der Installation der sowjetischen Sektion der *FiFo*, siehe: Tupitsyn 1999, S. 38-39.

nicht als sekundär zu einer heterogenen Welt oder eben einer heterogenen Natur des Menschen und seiner Organe. Wie das Filmische selbst außerhalb der Kamera und des Kinos aufgefunden wird und seiner Aufnahme vorhegeht, ist letztere auch nicht nur nachgeordnete Repräsentation, sondern in einen reziproken Kreislauf gesetzte Produktion dieser Wirklichkeit: Eine rollende Eisenbahn sieht durch das Auge der Kamera aus wie ein großer Projektor/Kamera, der von oben über Schienen fährt, die dem Zelluloidstreifen zum Verwechseln ähnlich werden, ist eine Filmkamera an die Unterseite der Lok geschnallt, um deren Perspektive einzunehmen. Die Schnelligkeit der Lokomotion durchtrennt dabei die Segmentierung des Schienenrasters, das sich einem Flickern annähert, das, abgefilmt, eine Reflexion des dabei verwendeten filmischen Trägermediums vor Augen führt. Als solche Reflexion ist sie hier nicht dazu da, damit Film von einem phantasmatischen Außen her gedacht werden kann. Sergej Treťakov wird 1931 im Kontext der Faktografie das, was Lisickij 1926 *Architektur kurbeln* nennt, auf das Soziale übertragen: „Solange wir nicht gelernt haben, das Wachsen selbst zu erfassen, soziale Prozesse zu kurbeln, – solange wird uns der Film bei der Lösung der Lebensfragen, wie man bauen soll und wie nicht, nicht helfen, wird er uns nicht zugleich mit den Errungenschaften auch die Fehler zeigen. Die Methodik des Aufbaus ist für uns die aktuellste.“³⁹⁴ Der Film ist also nicht nur technisches Korrektiv, weil er sichtbar werden lassen kann, was ansonsten nicht gesehen wird; er ist in die Aktivität eines sozialen Aufbaus direkt involviert. Er ist Methode dafür, die aber, weil sie Repräsentation ist, dieses zugleich für einen zukünftigen Moment der Lektüre aufzeichnet, der die Gründe der Entwicklung offen legen kann: „ein solches Material [...], das uns später [...] auch die Bedingungen, unter denen das Wachstum sich abspielte“ zeigt.³⁹⁵ Damit eine solche Reflexion stattfinden kann, müssen Objekt und Technik der Repräsentation sich so weit annähern, dass sie voneinander ununterscheidbar werden: „Es dürfen Beobachter und Objekt nicht getrennt sein. Im Gegenteil, er selbst muss Mitschaffender sein, muss sich aktiv einschalten in das Leben der Fabrik oder des Dorfes, die er filmt.“³⁹⁶

Auch in Lisickijs eigenem Entwurf der Rotation, der zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch weit davon entfernt ist, einen faktografischen Zusammenhang entwerfen zu können, wie in Treťakov hier zwischen Objekt, Produktionsprozess und Repräsentation konzise formulieren kann, betrifft diese ihr Objekt unmittelbar. Wie der Film als paradigmatische Technik einer Bildgebung durch Drehung ein Modell gibt, das sich anschickt, den Bildschein phänomenal nur noch schwer an ihren materiellen Träger rückbindbar zu machen, so soll Lisickijs Kurbeln die Materialität der Welt im Ganzen neu auslegen. Weil die induzierte Bewegung innerhalb des *Prounenraums* als filmische Bewegung ohne Filmtechnik zirkulär ist, kann der ihr folgende Blick nicht mehr an den ortogonal gestellten Wänden entlanggehen, sondern streicht über deren Winkel hinweg. Er ist also keine Wendung des *White Cube* in eine Black Box. Er versucht vielmehr, die operative Anlage des kinematografischen Bildträgers,

< 393 Dass die Montage dort gezeigt wurde, lässt sich an einer Installationsansicht der Sektion ablesen. Dort ist sie direkt unterhalb von Lisickijs *Selbstporträt* aus dem Jahr 1924 platziert. Die Fotografie ist reproduziert in: Lissitzky-Küppers 1967, Tafel 215. **394** Sergej Treťakov (Treťakov), *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft*, Berlin 1931, S. 179. **395** Ebd., S. 179ff. **396** Ebd., S. 180ff.

der zwar die Architektur als Container braucht, diese aber zugleich als Unsichtbare von sich ausschließen will, ganz mit sich zu vernähen. Als eine solche Bildprojektion, die nicht mehr an eine rein technische Apparatur geknüpft ist, hat sie dabei ein besonderes Verhältnis zu dem, was sie sichtbar macht. Denn die durch die Formen induzierte Bewegung lässt gerade nicht, wie es im Fall von Kamera und Projektor stattfindet, die eigene zirkuläre Bewegung – das Kurbeln und schnelle Drehen der Spule als eigene Bewegung des filmischen Apparats – zugunsten der Illusion einer anderen, eben der im Bild dargestellten von Objekten in der Welt, zurücktreten und unsichtbar werden. Die Drehung verbrennt den Bildschein in sich, den sie entfacht.³⁹⁷ Es braucht dazu keinen Motor, sondern allein Zeichen, die am Anfang der Produktion als deren Mittel stehen.

Die Analyse des historisch kodifizierten Raums der Kunstaussstellung bietet also für Lisickij ein Modell, das er für seine eigene Artikulation von Raum übernimmt. Es ist dabei nichts anderes als die durch die Tafelmalerei produzierte Schwundstufe ihres musealen Umraums – die weiße, immateriell scheinende Schachtel –, die er als Keim dieses Raums bestimmt. Sie ermöglicht auch – die fotografische Montage des *Prounenraums*, die dem hier diskutierten Texte zur Seite gestellt ist, zeigt dies an – einen Übergang zwischen sich, der Fläche der abstrakten Malerei und den optischen Untiefen der Fotografie zu schaffen. Die Montage verstärkt den Entzug der spezifischen Materialität der Wand. Es ist, zweitens, der Ausstellungsbetrieb und die Einstellung der Kunstwerke in eine spektakularisierte Öffentlichkeit, die Lisickij für sich in Anspruch nimmt. Die sich hier entwickelnden Verkehrsformen aus Besucherströmen und deren schweifenden Blicken sowie eine daran gekoppelte Unaufmerksamkeit, die an den Oberflächen der Kunstwerke entlanggleitet, sind als Stellvertreter, der tatsächlich Sendung der Kunstwerke als Information artikuliert – Malevičs Entwurf eines neuen Museumssystems, das Lisickij Anfang der 1920er Jahre selbst im Westen kolportiert, ist dafür der Anknüpfungspunkt. Er nimmt diesen Kunstbetrieb als gegenwärtig vorhandenen Apparat. Seine desaströsen Eigenschaften versucht er zu verändern und er richtet sie auf ein Ur-Kino der Architektur aus.

Raum als Versammlung

Lisickijs Rückkehr von Europa nach Moskau im Mai 1925 führt schnell zur Übernahme von direkten Staatsaufträgen im Rahmen des 1. Fünfjahresplans unter Stalin.³⁹⁸ Während er Innenarchitektur und Möbeldesign an der Vkhutemas in Moskau unterrichtet, entwickelt er zunächst 1926 einen Prototyp für die Ausstellung zeitgenössischer Kunst, den er unter dem Titel *Raum für konstruktive Kunst* an der

397 Malevič hat in seinen Überlegungen zum Film vor allem Vertovs *Mann mit der Filmkamera* als ein Beispiel hervorgehoben, in dem abstrakte Bewegungen, vor allem Drehbewegungen, jenseits der Figuration, bestimmend wären. Damit folgt der Film, seiner Meinung nach, Gesetzen der Malerei. (Vgl. Kasimir Malevič, *Zhivopisnye zakony v problemakh kino*, in: *Kino i kul'tura*, Nr. 7-8 (1929), S. 22-26, in englischer Übersetzung durch Cathy Young, englisch in: Margarita Tupitsyn (Hrsg.), *Malevich and Film*, New Haven 2002, S. 147-159). **398** Mir ist nicht klar, warum Kai-Uwe Hemken als Datum der Rückkehr das Jahr 1927 angibt (vgl. Kai Uwe Hemken, *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, Köln 1990, S. 141). Er kehrt, einerseits weil er sich illegal in der Schweiz befindet, aber vor allem aufgrund des plötzlichen Todes seiner Schwester in die Sowjetunion im Mai 1925 zurück. Peter Nisbet weist zu Recht darauf hin, dass deshalb voreilige Rückschlüsse auf die politischen Motivationen Lisickijs hier sehr vorsichtig zu treffen sind (vgl. Nisbet 1987, Fußnote 81, S. 51).

Internationalen Kunstausstellung in Dresden zeigt, ein Prototyp, den er in veränderter Form für Alexander Dörner am Landemuseum Hannover perfektioniert.³⁹⁹ All dies stellt sich, in retrospekt, als letzter Ausläufer dessen dar, sich um die Reste des abstrakten Idioms in Malerei und Skulptur zu kümmern, die eben im Westen noch eine gewisse Relevanz als käufliche Waren finden: seine Partnerin Sophie Küppers als Kunsthändlerin für europäische Avantgarde-Kunst, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit ihm nach Russland übersiedelt ist, mag darin eine Rolle spielen. Die Modelle für Ausstellungsdesigns sind Schwellenfiguren für die sich rasch danach und tatsächlich schlagartig verändernde Arbeit an einem neuen Medium, das, ausgehend von Lisickijs Gestaltung der *Polygraphischen All-Unions-Ausstellung* (1927) vor allem die *Internationale Handelsausstellung* sein wird, ein Format, das ihm noch einmal eine Rolle in der Repräsentation Russlands nach außen hin zugesteht. Nach der großen Überblicksausstellung 1927 im Moskauer Gorki-Park zu den neusten Tendenzen in Druckgrafik, Fotografie, Typografie und Fotomontage finden die wichtigsten solcher Ausstellungen in Deutschland statt. Nach der *Pressa*, 1928, sind dies die *Film und Foto-Ausstellung* in Stuttgart, 1929, die *Internationale Hygiene-Ausstellung* in Dresden 1930, und die *Internationale Fell-Ausstellung* in Leipzig im selben Jahr.⁴⁰⁰ Maria Gough hat in einer Untersuchung zu Tatlins *Monument der III. Internationale* (1920) zeigen können, dass dieses Medium der Handelsausstellung als spezifisch sowjetische (*soveckaâ ârmarka*) innerhalb der sowjetischen Avantgarde und der frühen Propagandapolitik Lenins eine nicht unerhebliche Rolle spielt.⁴⁰¹ Während das Format der Handelsausstellung selbst zu diesem Zeitpunkt eine beinahe 100-jährige Geschichte aufweisen kann, ist, zum einen das Interesse der Avantgarde zu Beginn der 1920er Jahre dafür neu, wie seine Appropriation durch ein sozialistisches Regime, das dieses, das doch explizit der Werbung von Waren gewidmet ist, für sich in Anspruch nehmen will, um es sozialistisch umzuwidmen. Tatsächlich scheint es Tatlins *Monument* zu sein, dem als wohl populärstes Bild der russischen Avantgarde innerhalb dieser Geschichte eine Vorreiterrolle zukommt, auch wenn Tatlin selbst über die Implikationen seines Werks innerhalb solcher Display-Strukturen nicht nachgedacht haben mag, zumindest gibt es weder Belege, noch Kontinuitäten in seinem Werk selbst. Nachdem das Modell seines *Monuments* zuerst innerhalb von Tatlins Studio in Petrograd zwischen dem 8. November und dem 1. Dezember 1920 gezeigt worden war, wurde es zwischen 1920 und 1921 in seiner Version als Modell im Maßstab 1:80 in zwei solchen Ausstellungen in Moskau präsentiert, die beide im Haus der Gewerkschaften (Dom Soûzov) stattgefunden haben: die erste, noch im Dezember 1920, zu Ehren des *Achten Kongresses der Sowjets*, die zweite – das Modell bleibt im Gebäude – im Sommer 1921, um die Delegierten des *Dritten Kongresses der Komintern* zu ehren. In beiden Fällen, und dieser Umstand ist für Lisickijs Rezeption, zumindest der ersten Ausstellung, entscheidend, ist Tatlins *Turm* dem Raum der *Zentralen Presseagentur* zugeordnet und nicht etwa, als Kunstwerk im engeren Sinn, der Sektion des *Nar-*

399 El Lissitzky, 2 Demonstrationsräume (um 1926), Schreibmaschinentranskript, Sprengel Museum Hannover, in: Lissitzky-Küppers 1967, S. 366. **400** Siehe dazu vor allem: Răzancev (1976), 1982. **401** Der Begriff *soveckaia iarmarka* ist zugleich der Titel einer Zeitungsbesprechung der Ausstellung der zentralen Presseagentur zu Ehren des *Achten Kongresses der Sowjets*, im *Haus der Gewerkschaften*, 1920, veröffentlicht von Mikhail Kol'tsov in *Izvestiia*. (Vgl. Maria Gough: Model Exhibitions, in: *October*, Nr. 150, Herbst 2014, S. 17–18).

kompros. Gough fasst diesen Einfluss von Tatlins *Monument* als Ausstellungsobjekt so zusammen:

„Nevertheless, the spectacularization of Tatlin’s model in the House of Unions in the early ‘20s suggests that there is another aspect to the long and generous legacy of Monument to the Third International, namely, its role in the formation of a new medium for avant-garde practice, that of the Soviet trade fair. In 1923, numerous progressive artists would be among those who contributed to the design and installation of 196 pavillions at the inaugural All-Russian Agricultural and Handicraft Industries Exhibition, which was held in Moscow’s Gorky-Park. In 1924, Klucis and Sergei Sen’kin designed the installation of a major agitational print-media exhibition in honor of the Fifth Congress of the Comintern in Georgievskii Hall in the Great Kremlin Palace. But it was Lisickij – who had reviewed Tatlin’s exhibition of his model in the House of Unions, as if already perceiving in the trade fair a new arena for artistic production – who would become the leading Soviet designer of exhibitions in the second half of the 1920’s.“⁴⁰²

Trotz Lisickijs, vor allem an die Adresse Malevičs gerichtete, negativer Rezeption von Tatlins Modell, die er während einer Diskussion des Werks im *Paul Cézanne Club* in Moskau am 14. Dezember 1920 öffentlich macht und die er in einem Brief Malevič kolportiert,⁴⁰³ distribuiert er Tatlins Modell als Fotografie, unter anderem so wie es sich in der ersten Ausstellung im Haus der Gewerkschaften gezeigt hat, großzügig in seinen eigenen europäischen Veröffentlichungen, vor allem in der Zeitschrift *Vešč’*, aber auch in der Veröffentlichung *Die Kunstismen. 1914-1924*.⁴⁰⁴ Im Vortrag über *Neue Russische Kunst* (1923) spezifiziert er dabei Tatlins Projekt überraschenderweise als Beweis einer nutzbringenden Beschäftigung mit der Malerei: „Eine der wenigen architektonischen Äußerungen der letzten Jahre ist der Entwurf zu einem Denkmal für die Dritte Internationale, der von Tatlin, also keinem Architekten, sondern Maler, entworfen worden war. Das bildet einen neuen Beweis für das organische Fortschreiten, das von der Malerei [...] zur Schaffung von Nutzgegenständen führt.“⁴⁰⁵ Tatsächlich kann durch dieses Lob deutlich werden, wie sich die Kritik an Tatlins *Modell* kurz davor verstehen lässt. Im Brief an Malevič kritisiert er einerseits die nur scheinbar konstruktivistische Struktur des *Turms*: „auseinandergebaut, konnte ich sehen, dass das Modell ohne die Spirale stehen kann. Es trägt sie, wie ein General den Andreasorden.“⁴⁰⁶ Diese Kritik ist nicht einfach im Namen des Konstruktivismus geführt. In diesem Fall wäre Malevič wohl der falscheste Adressat. Wenn er zuvor die am *Turm* exemplifizierte „Synthese mit dem Utilitarismus“ als „Fiktion“ attackiert,⁴⁰⁷ dann nicht einfach weil es sich hier um eine solche

402 Ebd., S. 24. **403** Ich zitiere den Brief, wie er in englischer Übersetzung veröffentlicht wurde: „Like Unovis, however, I believe that we should support it as a concrete new achievement ... Nevertheless called on everyone to criticize and analyse the construction, demonstrating that the synthesis of painting, sculpture, and architecture is self-deception, that its synthesis with utilitarianism is a childish lack of consideration and fiction, that the relationship with the material is pernicious, that the construction is aesthetic and artistic, and not creative (dismantled, I saw that the model can stand without the spiral, it wears it like a general wears the order of St. Andrew) and that for a whole series of reasons listed by me, it is the sum of all the mistakes of the past and the desire to correspond not to Venus, but to modernity.“ (El’ Lisickij in einem Brief an Kazimir Malevič, datiert auf den 21. Dezember 1920, Stedelijk Museum, Amsterdam, Khardzihev Archiv, Inv. Nr. 729, S. 2–4, übersetzt von Kenneth Macinnes, in: Karasik 2003, S. 53). **404** Lissitzky spricht im europäischen Kontext auch positiv von Tatlins *Turm* (vgl. Lissitzky (1922a) 1994, S. 19). **405** Lissitzky (1923b) 1967, S. 342. **406** Lissitzky (1920) 2003, S. 53. **407** Ebd.

handelt, sondern weil sie im Namen ihrer Zerstörung vorgetragen wird. Das Scheitern des *Turms*, als Synthese der Künste im Namen einer präsentischen Statik der Architektur schließt deshalb seinen Erfolg als Fotografie und Ausstellungsobjekt nicht aus. Dies scheint mir die eigentliche Entdeckung Lisickijs, vermittelt durch die Ausstellung des *Modells des Turms* zu sein, wenn wir sie, wie Gough es tut, implizit als solche Entdeckung für eine sich erst später entwickelnde Praxis unterstellen wollen.⁴⁰⁸ Das heißt, dort, wo es selbst zum distribuierbaren Bild herabsinkt – und als solches verteilt und propagiert es Lisickij – analogisiert sich das Monument zu seinen eigenen Funktionen, die vor allem in der Produktion und Sendung von Information liegen: ein sich selbst drehendes Agitationszentrum soll innerhalb des *Turms*, vermittelt durch Fahrzeuge in der Stadt Proklamation und Flugblätter zirkulieren lassen; an seiner Außenhaut soll eine gigantische Filmprojektionsfläche angebracht werden, auf der Nachrichten gezeigt werden, die in der Nacht sogar an den Himmel selbst projiziert werden sollen. Wie der Eiffelturm soll es eine Radioantenne tragen, die so empfangsstarke ist, dass sie internationale Sender empfangen kann, um so die Trennung zwischen Russland und dem Westen zu durchbrechen.⁴⁰⁹ Das Herabsinken des Werks zum reproduzierbaren Bild betrifft auch sein Auseinanderklaffen zwischen materieller Struktur – ein vor allem aus Holz gebautes Modell – und geplanter Realisation. Fände das Monument als Architektur statt, ist es für Lisickij gescheitert. Bleibt es aber im Zustand der Bildform, im buchstäblichen Rahmen einer Ausstellung, kann es richtig sein. Die Architektur muss aufgehalten werden, wenn der historische Moment sie notwendig in die Schwere präsentischer Möglichkeiten zurücksinken lassen würde. Die Ausstellung als Form ist deshalb die Möglichkeit einer solchen Sistierung. Die Spirale des *Turms*, so kritisiert er – und damit ist sie von Lisickij tatsächlich an dieser Stelle in direkten Bezug zu seinen eigenen Figurationen der Rotation gesetzt –, ist an ihm als bloßes Dekor geheftet. Er lässt diese Form sogar als politisch regressiv erscheinen, weil sie hier mit dem Hausorden der Romanovdynastie – dem Andreasorden – identifiziert ist. Sie schwebt als angeheftete Erscheinung, losgelöst von der Schwere der architektonischen Konstruktion. Diese figuriert damit aber als nichts anderes als das problematische Erbe der Malerei. Sie gleicht einer Form auf einem Bildträger. Das *Modell des Turms* zerfällt deshalb zwischen dem, was es materiell ist, und seiner Selbstdarstellung. Bezogen auf seine eigenen Funktionen und seine Repräsentation im Zusammenhang einer sozialistischen *Zentralen Presseagentur* geht diese Spaltung jedoch wesentlich tiefer. Denn wenn Information das Eigentliche ist, um das es dem *Monument* als politischem Sender/Empfänger geht, so ist seine eigene Form zu dieser notwendig als sekundär gesetzt, wie seine Materialität als problematischer Exzess. Dieser materielle Exzess kann nur dort gerechtfertigt sein, wo das Monument selbst, in einem Zirkelschluss, die Form von Information annimmt. Wie die Malerei, so zeigt sich deshalb Tatlins *Modell* als etwas, in dem sich Materialität von sich selbst unterscheiden kann. Die Spirale ist an ihm als bloße Erscheinung richtig, das heißt, wenn es selbst bild-

⁴⁰⁸ Gough schreibt deshalb vorsichtig: „as if already perceiving in the trade fair a new arena for artistic production.“ (Gough 2014, S. 24). ⁴⁰⁹ Die Ausführungen zu solchen Möglichkeiten des *Turms* gehen auf Nikolai Punin zurück (Nikolai Punin, *Patmiatnik III internatsionala*, Petrograd 1920, übersetzt als: *Das Monument der Dritten Internationale*, in: Shadova 1987, S. 344–347).

haftes Modell bleibt, das in Form von Information über sich selbst zirkuliert. Diese Differenzierung zwischen materiellem Objekt und zirkulierendem Bildschein ist dabei unmittelbar mit dem Medium der Ausstellung verbunden, die hier zum Rahmen des Monuments wird.

Dieser Punkt sollte uns zur *Pressa* als spezifischer Handelsausstellung in Köln zurückbringen, die für Lisickijs eigene künstlerische Produktion der unmittelbare Kontext ist, innerhalb dessen er über die politische Rolle der Nachricht in der Sowjetunion spricht, eine Ausstellung, die die größte europäische Ausstellung nach dem Ersten Weltkrieg darstellt.⁴¹⁰ Dies ist eine einfache Beobachtung, die sich aber kompliziert, legt man sich die Frage vor, warum dabei gerade die Presse zum Objekt gewählt wurde. Auf dem Gelände und in Teilen behaut in Gebäuden der *Deutschen Werkbundaussstellung* des Jahre 1914 östlich des Rheins, mit Blick auf die Kölner Altstadt, stellten den quantitativen Hauptteil der Ausstellung nationale Ausstellungen und Stände, die vor allem von politischen Interessen getragen wurden. Die beiden zentralen Teile – *Zeitgenössische europäische Buchkunst* und die von Reichskunstwart Edwin Redslob bereits ein Jahr zuvor konzipierte *Öffentlichkeitsarbeit der Deutschen Regierung und der deutschen Verwaltung* zeigen dabei, wie offensichtlich die Kunst des Regierens mit Innovationen im Bereich des Grafikdesigns, der Drucktechnik und von Medien insgesamt in Beziehung gesetzt wurde. Im Zentrum der Ausstellung stand das sogenannte *Staatenhaus*, das die Sektionen von 24 Nationen beherbergt hat und dessen großer Seitenflügel symbolträchtig von Amerika und der Sowjetunion als rahmende und sich gegenseitig spiegelnde Kräfte bespielt wurden. Die Ausstellung lässt sich dabei in zwei historische Linien einreihen. Zum einen, und dies wäre die thematisch und geografisch nächste Referenz, lassen sich während der Zeit der Weimarer Republik eine große Anzahl von Ausstellungen finden, die sich dem Feld zwischen Werbung, Druck, Kinematografie und Fotografie widmen: Die Leipziger *BUGRA Buch und Gewerbeausstellung* (1927) steht dafür genauso wie die 1929 stattfindende, kanonisch gewordene *Film und Foto-Ausstellung*, an der Lisickij ebenfalls partizipiert, oder die *Internationale Reklame Messe Berlin* desselben Jahres. Es scheint also auf der einen Seite eine starke Tendenz der späten 1920er Jahre zu sein, sich in Ausstellungen genau diesem Bereich gesellschaftlicher Produktion versichern zu wollen. In einen europäischen Kontext gestellt wird auffällig, dass die *Pressa*, was ihre Größenordnung und Ambition angeht, keinesfalls als solche Untersuchung eines gesonderten Sektors angelegt ist, sondern vor allem an die *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, drei Jahre zuvor, 1925 in Paris anschließt. Jeremy Aynsley hat diesen Punkt luzide hervorgehoben: „In its timing, *Pressa* was positioned between the international exhibitions of the 1925 International Exhibition of Applied and Industrial Modern Arts in Paris and the Stockholm Exhibition of 1930. The Paris exhibition, from which the Germans were barred, was regarded as a triumph for the decorative arts, the luxury

410 Vor kurzem wurde eine umfangreichere Dokumentation der *Pressa* noch einmal vorgelegt: Susanne Marten-Finnis, Michael Nagel (Hrsg.), *Die Pressa. Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus* Bremen 2012. Ich verweise zudem an dieser Stelle noch einmal auf: Aynsley 1994. Für eine Betrachtung der Rolle der Typografie in diesen Zusammenhängen, vor allem in Deutschland dieser Zeit, die vier Bände: *Ausst. Kat. Typographie kann unter Umständen Kunst sein*, Band I-IV, Wiesbaden: Landesmuseum; Hannover: Sprengel Museum; Zürich: Museum für Gestaltung, Wiesbaden 1990.

and craft nature of the majority of pavillons undermining the reference to industry and modernity in the title. Although a specialised exhibition, *Pressa* created space for much that was modern and, in that sense, was closer to the Swedish event two years later. The Cologne and the Stockholm exhibition each had pavillons with illuminated advertisements seen across water, and, in both, the mass-produced nature of many of the exhibits was accepted.⁴¹¹ Obwohl, wie Aynsley meint, die *Pressa* einerseits eine in ihrem Fokus ungemein spezielle Ausstellung gewesen sei, schließt sie andererseits also an die Pariser Ausstellung an, und zwar um zu erfüllen, was deren Titel zwar versprochen, aber nicht eingehalten hat: neben den einfach angewandten auch die industriell-modernen Künste zu zeigen.⁴¹² Die präsen- te Leuchtreklame und eben die industrielle Massenproduktion der meisten gezeigten Objekte stünden dafür ein. In gewisser Hinsicht scheint diese Charakterisierung der Ausstellung, so richtig sie ihre Ambitionen charakterisiert, aber auch etwas zu verfehlen. Denn trotz ihrer Spezialisierung scheint das Anliegen der Ausstellung, was die Gegenwart im Ganzen betrifft, universal. Darauf weist Konrad Adenauer in seiner, in der Funktion des Bürgermeisters verfassten Eröffnungsrede hin: Die Ausstellung, meint er dort, sollte die „Welt des Denkens, wie sie durch Druck und Bild repräsentiert und reproduziert wird,⁴¹³ wiedergeben. Auf den ersten Blick erscheint die Presse hier als bloßer, wenn auch epochal panoramatischer, Spiegel, der umgekehrt als transparentes Nichts in die Unsichtbarkeit sinken muss. Es muss geradezu hyperbolisch erscheinen, die Presse, wie Adenauer es hier tut, als einen Ort zu begreifen, wo diese Welt im Ganzen sichtbar werden kann. Dass diese Welt durch die Presse nicht einfach sichtbar wird, drückt sich dabei in der von Adenauer daran anschließenden Warnung aus: Die Gefahren der Ausstellung lägen, so Adenauer, nämlich präzise darin, „die geistigen Fähigkeiten der Besucher zu übersteigen.“⁴¹⁴ Die technische Darstellung der Welt des Denkens führt zumindest potentiell zu einem Exzess, der nicht wieder in bloßes Denken zurückübersetzt werden kann. Adenauers Skepsis ist dabei sicherlich kaum originell, aber darin liegt wohl ihre schlagende Symptomatik. Die Presse und damit verbunden das Ereignis, ihr, in einer internationalen Ausstellung Raum zu geben, birgt die Gefahr einer Reproduktion, die das Leben (oder eben, wie Adenauer noch meint, das Denken) der Bevölkerung in einer Weise zeigen kann, durch die es nicht mehr dasselbe bleibt. Der mediale Prozess, der eine Verkennung oder sogar einen epistemischen Kollaps hervorruft, etwas, das die geistigen Fähigkeiten als eine Form des Erhabenen übersteigt, ist der Ort einer Produktion, ob als zu verhindernde Ausnahme oder zu erreichender Normalfall. Sie lässt die Welt verständlich werden als etwas, das das Subjekt selbst nicht gedacht hat, oder schlimmer, vielleicht nicht einmal denken kann. Als Herstellung eines Selbstverhältnisses ist dieser Prozess in der Lage, Staaten zu bilden, ihre Ökonomien zu lenken und politische Subjekte herzustellen. In dieser Hinsicht nimmt die *Pressa* so sicherlich den Anspruch einer Weltausstellung in sich auf. Sie tut dies aber nicht, oder nicht primär, durch die Inklusion von Objekten der Massenpro-

411 Aynsley 1994, S. xy. **412** Vgl. ebd. Die Stockholmer Ausstellung aus dem Jahr 1930 (*Stockholmsutställningen*) war ebenfalls, wie ihr Vorgänger in Paris, der Architektur, dem Design und dem Kunsthandwerk gewidmet. **413** Konrad Adenauer, Vorwort, in: *Pressa* 1928, S. 16. **414** Ebd.

duktion. Denn in signifikanter Weise greift die Ausstellung über die Bestimmung der modernen Kunst, als Ort der Herstellung einer solchen Klasse von Objekten, mag sie auch avanciert oder provokativ erscheinen, aus. Dies hat in doppelter Form etwas mit ihrem problematischen und schwer greifbaren Objekt zu tun. Um dies näher zu beleuchten, lohnt es sich, auf ein Problem hinzuweisen, das in ihrer Rezeption wiederholt auftaucht.⁴¹⁵ Denn was diese durchzieht, ist vor allem die Diskussion der Schwierigkeit, zu bestimmen, was in den Bereich der Ausstellung gehört – was sie also zeigen soll – und was nicht. Im Gegensatz zur Ausstellung in Paris drei Jahre zuvor entfacht sich dieser Streit in der Rezeption der *Pressa* interessanterweise nicht entlang der Dichotomie industrieller Produktion (und damit von Reproduzierbarkeit) und Handarbeit (und damit von Originalität). Das heißt, es scheint so, dass das Problem hier nicht entlang einer normativen Wertung von Objekten bezüglich ihrer Herstellung verläuft und damit entlang dem Problem einer Trennung von dem, was als Kunst, respektive Kunsthandwerk, wert ist, in einer Ausstellung gezeigt zu werden, und was dagegen als profanes Ding davon ausgeschlossen wäre. Das heißt, mit der *Pressa* stellt sich nicht die Frage einer möglichen Erweiterung der Künste (Arts), die eben nicht nur das Dekorative, sondern eben auch das Industrielle (Industriels Modernes) einschließen sollen. Wenn das Objekt der Kölner Ausstellung wesentlich klarer konturiert ist – alles, was dem Bereich der Presse angehört –, so wirft gerade dieser Bereich eine andere Fragwürdigkeit auf, weil es bei näherer Betrachtung nur bedingt definierbar ist, was es eigentlich für Objekte sind, die durch das Pressewesen hergestellt werden. Und noch weiter: Falls sie bestimmbar wären, wie sollten sie überhaupt durch eine Ausstellung gezeigt, analysiert oder verständlich gemacht werden?

Ich werde mich im Folgenden vor allem auf eine Rezension des Herausgebers der Zeitschrift *Gebrauchsgraphik*, Herman Karl Frenzel, konzentrieren. Frenzel beklagt sich darin über die Präsentation von Objekten – vor allem Waren –, die seiner Meinung nach überhaupt nichts mit der Presse gemein haben. Er fragt sich, was „Zahnpasta und Bemberg Seide mit einer Presse-Ausstellung zu tun hätten“. Das Problem besteht hier nicht darin, dass solche Waren zu profan oder zu niedrig wären. Es liegt viel eher, nach Meinung des Autors, ein Problem staatlicher Kontrolle vor: Denn „die Staaten“, so Frenzel „haben ihre Aufmerksamkeit zu sehr auf die Repräsentation ihrer Märkte gerichtet, also mehr Aufmerksamkeit dem Anzeigenteil der Zeitung, als der Zeitung selbst gewidmet.“⁴¹⁶

Hier taucht zum einen die explizierte Forderung an die Ausstellung auf, *die Zeitung selbst* zu zeigen. Und sie stellt sich zuerst innerhalb einer Spannung, die das Pressewesen durchzieht. Eine ihrer wichtigsten ökonomischen Bestimmungen, nämlich dass die Zeitung in fundamentaler Weise von Werbung abhängt, möchte Frenzel

415 Zeitgenössische Rezensionen schließen ein: Willy Lotz, Die Deutsche Presse und die neue Gestaltung. Zur Eröffnung der *Pressa*, in: *Die Form*, Vol. 3, Nr. 5 (März 1928), S. 129–139; W. Riezler, Ausstellungstechnisches von der *Pressa*, in: *Die Form*, Vol. 3, Nr. 7 (Mai 1928), S. 213–221; ders., Die Sonderbauten der *Pressa*, in: *Die Form*, Vol. 3, Nr. 9 (Juli 1928), S. 257–262; Willy Lotz, Ausstellungspolitik und *Pressa*, in: ebd., S. 263–267; Der Hauptkatalog des sowjetischen Pavillons listet auf Seite 107 die aus Sicht der Veranstalter besten gelieferten Eindrücke zum Pavillon aus der internationale Tagespresse (*Pressa* 1928.1, S. 107–11); Lisickij-Küppers wiederholt einige davon (Lissitzky-Küppers 1967, S. 82–83). **416** Hermann Karl Frenzel, *Pressa*, Köln 1928, in: *Gebrauchsgraphik*, Vol. 5, Nr. 7, 1928, S. 4–18.

dabei außen vorlassen. Durch den Anzeigenteil ist garantiert, dass prinzipiell von *Alles und Allem* die Rede sein kann und damit zum Objekt der Ausstellung aufsteigen kann. Frenzel nennt die Kontrollinstanz, die dies, zumindest in gewisser Hinsicht, unterbinden könnte, nämlich den Staat. Frenzels Bemerkung ist sicherlich auf die nationalen Pavillons gemünzt. Sie setzt aber gleichzeitig als selbstverständlich, dass es eben Staaten (und nicht Märkte) sind, die die Existenz von Zeitungen (oder der Presse insgesamt) garantieren und formen. Was würde es aber bedeuten, die Aufmerksamkeit der Staaten, wie es Frenzel vorschlägt, zu verschieben? Wenn es dieser Macht um Repräsentation geht, wie Frenzel suggeriert, dann liegt die Vermutung nahe, dass der Staat, wenn er seine Aufmerksamkeit von den Märkten abzieht, selbst in Erscheinung tritt. Und dafür steht Lisickijs Gestaltung des Sowjet-Pavillons sicherlich exemplarisch ein, der von Zeitungen als politischem Instrument spricht, aber nichts von Waren sagt. Der Gegenpol zur Werbung ist deshalb – auch in Frenzels Struktur der Kritik – sicherlich die Propaganda, die vor allem dort sich der Presse bemächtigt, wo die Ökonomie selbst als Kraft von ihr ausgeschlossen wird. Und tatsächlich wurde Lisickijs Pavillon in der zeitgenössischen Rezeption vor allem als Lehrstück einer solchen Freischaltung der Presse für die Politik und ihre Machtstrukturen gesehen.

Das Neutrum in dieser Polarität – *die Zeitung sans phrase* – zu repräsentieren, bleibt aber als Anspruch valide. Und tatsächlich verfolgt Frenzel diese Schwierigkeit in der Besprechung der Ausstellung weiter; eine Schwierigkeit, die vielleicht mehr als alle anderen über ihr Objekt entbirgt. Denn wenn letztlich Medien Thema der Ausstellung sind, dann muss man mit dem Problem zurechtkommen, dass diese schwer außerhalb ihrer Operationen und damit jenseits ihres Gebrauchs für bestimmte Inhalte – seien diese nun politisch oder ökonomisch – sichtbar gemacht werden können. Die Schwierigkeit liegt aber nicht allein in der Möglichkeit einer Neutralisierung der Repräsentationsansprüche der nationalen Schausteller. Denn dies sind nicht allein die Kräfte, die sich der Medien bedienen, um deren Transparenz zu verhindern. Es sind im Fall des Pressewesens ihre Agglomerationen, die Strukturen ihrer Operationen und ihre komplexen Verbindungen aus Techniken und Materialien, die solche Analysen behindern. Wo das Wort *Presse* etymologisch noch auf eine vergleichsweise einfache Technik, eben die des Drucks durch eine Druckerpresse, rekurriert – der in der Ausstellung rekurrente Verweis auf das Buch, als historischem Anker und Ursprung, verweist auf dieses Bewusstsein – so muss das gegenwärtige Feld der Referenz des Wortes als nebulöses Gegenbild aufsteigen, das sich von dieser Vergangenheit trennt. Frenzel sieht deshalb folgerichtig einen zentralen Kritikpunkt in der Ausrichtung einer solchen Ausstellung überhaupt: „Es wird schnell klar, dass die eigentlich wichtigen Eigenschaften der Presse nicht ausgestellt werden können – denn der Versuch, den Geist einer modernen Redaktion durch fünf Redaktionsräume zu veranschaulichen, muss als Scheitern angesehen werden.“⁴¹⁷ Schaltet sich die Funktion von Propaganda und Werbung aus, um einen Blick auf die Bedingung der Möglichkeit der Herstellung zu öffnen, tut sich nichts weiter als eben der Abgrund dessen auf, was sicher nicht als Kunst und ei-

417 Ebd.

gentlich auch nicht als singuläres Medium gefasst werden kann. Frenzels vielleicht ungelenke Rückgriffe in seiner Analyse auf Begriffe wie „Geist“, mögen in gewisser Hinsicht als verfehlt auffallen: Sie zeigen aber die reale Schwierigkeit an, überhaupt zu fassen, was die tatsächliche Arbeit einer Redaktion ist, die sicherlich weit entfernt von der handwerklichen oder eben industriellen Arbeit einer Druckerei ist. In gewisser Hinsicht reiht sich Frenzels Skepsis damit in eine Kritik ein, wie sie exemplarisch in Brechts Skepsis gegenüber der Fotografie aus dem Jahr 1931 wird und die seinem *Dreigroschenprozess* entstammt:

„Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, etwas ‚Gestelltes‘.“⁴¹⁸

Wie die Produktionsbedingungen weder durch Waren noch durch die Darstellung der Produktionsorte sichtbar gemacht werden können, sondern, wie Brecht meint, etwas *Gestelltes* brauchen, so zeigen sich im Fall von Massenmedien analog, werden sie in Ausstellungen gebracht, nur die leeren Hüllen ihrer Apparate. Die Presse als thematischer Komplex einer internationalen Ausstellung ermöglicht deshalb nicht nur trotz ihrer Spezialisierung zu zeigen, wogegen sich die Pariser Ausstellung 1925 noch weitgehend gesperrt hat: industriell hergestellte Objekte. Sie hat zum Thema darüberhinaus, und dies wiegt wesentlich schwerer, eine Art und Weise der Produktion, die nicht durch die Herstellung von Objekten überhaupt charakterisiert werden kann, sondern durch die Herstellung von Information, auch wenn es weiterhin Druckerzeugnisse als Exkrement ihrer Anstrengung geben mag. Frenzels exemplarische Kritik der Ausstellung weist also auf mindestens zwei essentielle Punkte hin: Erstens: Die *Pressa* agiert als Ausstellung gleich einem materiell schwer bestimmbareren *Screen* für eine Vielzahl ökonomischer oder politischer Interessen. Diese Interessen und die Repräsentationen, die sie nach sich ziehen, lassen das eigentlich Objekt der Ausstellung schnell unsichtbar werden. Zwischen den Polen Werbung und Propaganda steigt, zweitens, die Ungreifbarkeit der Presse selbst auf. Weil das, was sie herstellt, nicht primär Objekte sind, sondern Information, erweist es sich als unmöglich, ihre Funktion visuell zu zeigen. Sie besitzt nicht einfach einen materiell-objekthaften Träger. Ein häufiger Ausweg, den viele Ausstellungsmacher einschlagen, ist deshalb die Identifikation der Presse mit dem materiellen Objekt der Zeitung (oder ihres Vorläufers: dem Buch). Wo sie dies nicht tun, Frenzel Beispiel der nachgebauten Redaktionsräume weist darauf hin, zeigen sich stumme Akkumulationen von Apparaten und Hüllen: nichts als Zeug. Ihr Dispositiv als Ausstellung gerät durch den Umstand unter Druck, dass es in ihrem Fall *Medienverbände* sind,⁴¹⁹ die weder durch Objekte

418 Bertolt Brecht, *Dreigroschenprozess*, Gesammelte Werke, Band 18, Schriften zur Literatur und Kunst I, Zürich 1977, S. 161.

419 Es ist am Ort, diesen Begriff zumindest kurz zu erläutern und nachzuweisen. Ich beziehe mich an dieser Stelle vor allem auf Friedrich Kittlers kanonisch gewordene Definition, die damit vor allem den Verbund von Grammophon, Film und Typewriter in dem gleichnamigen Buch meint, die am Ende der 1920er Jahre auf das Fernsehen zielt, das sie zusammenfassen wird. Ich werde auf dieses Telos - eben das Fernsehen - im Folgenden zurückkommen, weil seine technische Implementierung mir für das Ereignis der Ausstellung nicht unerheblich scheint. (Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon - Film - Typewriter*, Berlin 1986).

(eine Zeitung), noch durch Räume (Redaktionsbüros) repräsentiert werden können. Wenn Objekte sich, ob sie nun Kunstwerke oder industriell hergestellte Massenwaren sind, unabhängig von ihrer Qualität, Form oder Materialität letztlich immer dazu eignen mögen, für ein Display gebraucht zu werden – sei es das Schaufenster oder das Museum – so zeigt sich dies im Fall von Massenmedien als andere Schwierigkeit. Diese besteht unter anderem auch darin, dass diese Medien selbst, wie das der Ausstellung, eigene Formen der Versammlung, des Konsums und Rezeption, der Zirkulation und Distribution besitzen. Kurz: Sie produzieren Formen von Öffentlichkeit, die mit der Ausstellung als Form nur bedingt kompatibel sind, und zwar genau, weil sie zu ihr in Konkurrenz treten.

Gleichzeitig sind es Ende der 1920er Jahre nichts anderes als diese Formen der Herstellung von Öffentlichkeit durch Massenmedien, ihre Techniken, ihre materiellen Träger und ihre bestimmten Formen, die beginnen, sich substantiell zu transformieren. Wenn auch das Pressewesen sicherlich in den meisten Fällen innerhalb der Ausstellung mit dem Medium der Zeitung identifiziert wurde, deren Drucktechnik im Rückblick an die Erfindung des Buches geknüpft wurde, so zeigt sich an diesem historischen Moment auch, dass seine materiellen und technischen Grenzen, aber auch seine Bestimmungen neu ausgelegt werden. Während die staatlichen Ausstellungen Deutschlands deshalb auf der einen Seite das Buch als Modell und Anker präsentieren, zeigen sie als Komplement, dass neben der Papierindustrie auch die Reichsbahn und die Reichspost für die Verteilung von Information von Belang sind, die, über den Transport von Papier hinaus, an der zeitgenössischen Entwicklung der Telegrafie und der Radioübertragung partizipieren. Die Unsicherheit bezüglich einer materiellen Bestimmung dessen, was die Presse ist, geht mit der unaufhaltsamen Anbahnung ihrer Expansion einher.

Diese Expansion lässt sich an verschiedenen Symptomen zeigen: Sie beginnt sicherlich durch eine Auflösung der Hegemonie der Worte, die durch den Lichtdruck zusammen mit dem Bild in einem einzigen Produktionsgang auf ein technisches und materielles Feld gezwungen werden. Dies markiert sicher die am einfachsten fassbare Transformation, wofür die Illustrierte exemplarisch stehen mag. Ein ganzer Diskurs um die der Fotografie dort neu zugewiesenen Rolle und ihr Verhältnis zum Wort, als Bildunterschrift, schließt sich in den 1920er Jahren daran an, die auch, ich habe darauf hingewiesen, Lisickijs faktografischen Kontext bestimmt.⁴²⁰ Wesentlich folgenreicher aber ist, dass diese Worte und Bilder selbst das Blatt Papier verlassen, wo sie durch Radio, Film und Telegrafie versendet werden. Ein Jahr zuvor, 1927, lässt Vladimir Zworykin sein Ikonoskop patentieren, um das Fernsehen technisch zu ermöglichen und damit ein Medium unmittelbarer Übertragung zur Verfügung zu stellen, das die Verzögerung durch die Trägheit des Papiers, oder eben die Filmrolle, obsolet werden lässt. Es ist interessanterweise im selben Jahr, ich werde auf diese Zeitgleichheit zurückkommen, dass die Möglichkeit implementiert wird, dass Bild, Sprache und Ton synchronisiert werden können, wie es der Tonfilm 1927 mit *The*

⁴²⁰ Vgl. Wilhelm Marckwardt, *Die Illustrierten in der Weimarer Zeit: publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen*, München 1982; und zeitgenössisch: Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931), in: Benjamin GS, Band I. Werkausgabe Band 2, 1991, S. 368–385.

Jazz Singer öffentlich vorführt.⁴²¹ Dies mag in Köln beinahe immer noch ungesehen bleiben. Lisickij veranschlagt immerhin einen Filmprojektionsraum im Pavillon. Als sich abzeichnender Medienverbund stellt es retrospektiv den Fluchtpunkt, auf den das altertümlich klingende Wort *Presse*, seine implizierte Physis und grobe Schwere, bis zum Zerreißen bezogen ist. Jonathan Crary nennt in einem 1989 veröffentlichten Aufsatz, dem ich sie entnommen habe, beide Beispiele – Zvorykinx Patentierung und die Realisation des Tonfilms – als mögliche Aufschlüsselung einer Datierung, die Guy Debord 1988 in seinen *Commentaires sur la société du spectacle* für den historischen Ursprung dessen gibt, was er Spektakel nennt.⁴²² Denn Debord meint dort, dass 1967, als er *La société du spectacle* veröffentlichte, dasselbe erst knapp 40 Jahre existent gewesen sei. Debord gibt also, und darauf weist Crary vor allem hin, ein überraschend präzises Datum, das vielen geläufigen Annahmen, die den Ursprung einer Spektakelgesellschaft eher Mitte bzw. Ende des 19. Jahrhunderts datieren würden, entgegensteht.⁴²³ Crarys Überlegungen, welche Gründe dafür sprechen würden, die historische Epoche des Spektakels tatsächlich erst Ende der 1920er beginnen zu lassen, führen in seiner Argumentation dazu, die vor allem auf Jean Baudrillard zurückgehenden Charakterisierungen des Spektakels als eine Regierung des Zeichenwerts gegenüber dem Gebrauchswert als zu allgemein zurückzuweisen, eine Regierung, mit der die von Marx selbst als inessentielle bezeichneten Felder des Kapitalismus – wie die Modeindustrie, Medien, Werbung, Information und Kommunikation – zu dem aufsteigen, was das Kapital nun eigentlich akkumuliert. Denn es stimmt sicherlich, dass ein solcher Prozess der Semiotisierung in der Geschichte sehr viel weiter zurückreicht und damit Debords sehr enge Datierung übersteigt. Dass also in der Moderne Äquivalenzen und damit Austauschbarkeit, und sei es im Zeichen politischer Gleichheit, produziert werden, um nach diesem Modell die Produktion im Ganzen auszurichten, die damit eben vor allem zu einer Produktion von Zeichen werden soll, die ihre Bedeutung, dem strukturalistischen Modell folgend, nur in Differenz zu anderen erhalten, ist also keine ausreichende Bedingung für eine Kultur des Spektakels, wie sie das 20. Jahrhundert auszeichnet.⁴²⁴ Eine solche Bedingung des Spektakels wäre damit auch nicht die technische Reproduzierbarkeit, die „potentially identical objects [...] in indefinite series“⁴²⁵ zur Verfügung stellt, deren Durchsetzung für die gesellschaftliche Produktion im Ganzen ebenfalls auf das 19. Jahrhunderts zurückgehen würde.

Was wären in Opposition zu solch generischen Charakteristika also die spezifischen Bedingungen des Spektakels, wie sie Crary hier entschlüsselt? Das Ikonoskop, das Crary zuerst nennt, realisiert ein Bild, das ohne einen permanenten Träger auskommt. Der französische Philosoph François Dagognet charakterisiert dieses Bild deshalb als tatsächlich revolutionär:

421 Der Film steht einerseits für das Ende des *silent cinema*, aber er ist auch Teil einer Diskussion über seine rassistischen Implikationen. (Siehe: Michael Rogin, *Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice*. in: ders., *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pots*, Berkeley 1996, S. 73–120). **422** Jonathan Crary, *Spectacle, Attention, Counter-Memory*, in: *October*, Vol. 50 (Herbst 1989), S. 100; Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris 1988, S. 13. **423** Crary nennt an dieser Stelle Walter Benjamins Analyse von Paris im 19. Jahrhundert und T. J. Clarks Kritik der modernistischen Malerei Manets (vgl. Crary 1989, S. 99; 103). In gewisser Hinsicht versucht Crary Benjamin aus diesen Reihen von unterschiedlichen Datierungen auszunehmen, weil er eben 1927 seine Arbeit am Arkaden-Projekt begonnen habe. Er nimmt also Benjamins Schreiben eher als weiteres Symptom einer aufziehenden Kultur des Spektakels. **424** Crary 1989, S. 98. **425** Jean Baudrillard, Crary 1989, S. 99.

„Cette image révolutionnaire n’a plus besoin de sels d’argent ni d’un encombrant support: non seulement elle absorbe ce qui la limitait (les teines, les ombres et les plus savants dégradés), mais elle émancipe l’image de tout ce qui la ralentissait; l’onde marche à la vitesse de l’éclair. Au XXe siècle, l’ingénieur Zworykin met au point l’iconoscope ou la technique qui réalise, d’une part, la traduction du lumineux en signaux (électroniques), d’autre part, le luminophore qui renverse ce flux sur l’écran. On traduit ce qu’on a préalablement concerté. Cette double opération autorise d’abord le transport, mais surtout arrache le message à ce qui l’avait toujours supplicié: la fixation, d’où la lenteur des manipulations consécutives: Elle peut se communiquer à l’infini et renoncer à ce qui l’emprisonnait trop. Le balayage du tableau (quelques lignes ou séquences) le subtilise et le restitue n’importe où à volonté.“⁴²⁶

Das Bild des Ikonoskops ist in der Lage, weil es durch Elektronen übertragen werden kann, eine Präsenz zu erreichen, die sicherlich nicht losgelöst von einem materiellen Träger im Ganzen ist. Eine solche Annahme wäre sicher irreführend. Es ist kein Gespenst. Sein Träger wird leicht. Es kann aber, und dies unterscheidet es von der Fotografie, die auf Papier angewiesen ist, das langsam verschickt werden muss, zumindest potentiell, in *beinahe* einem Moment, gleichzeitig überall sein. Die mögliche Lösung von einem bestimmten Träger und die Möglichkeit, das Bild als elektronische Sequenz zu übertragen, stattdes mit einer Geschwindigkeit aus, die vorherige Bildformen übersteigt, um einen Umschlag in den Möglichkeiten der Rezeption zu erreichen.⁴²⁷ Deshalb kann das Fernsehen in den späten 1920er Jahren als implementiert betrachtet werden, auch wenn es erst im nächsten Jahrzehnt seine eigentliche Funktion in Bezug auf politische Gemeinschaften langsam erarbeiten wird. Es wäre damit richtig, dass Debord dem visuellen Bild (und nicht dem akustischen, das bereits zuvor als Code übertragbar war) eine grundlegende und primäre Rolle für die Konsolidierung einer spektakularisierten Öffentlichkeit zuweist. Davon ausgehend kommt der Ton dem optischen Bild eben als Supplement erst hinzu. Gleichzeitig ist aber gerade die Integration und Verschmelzung von Optik und Akustik in Bezug auf das Bild im Spektakel entscheidend. Mit dem Tonfilm, den Crary als zweites Symptom einer Realisation des Spektakels nennt, und der im selben Jahr öffentlich präsentiert wird, kann das Bild in seiner technisch avanciertesten Form eben nicht mehr als rein visuell bestimmt werden. Gleichzeitig wäre dieser Umstand allein nicht frappierend. Allein im Film wurde zuvor bereits seit langem das Visuelle durch das Akustische ergänzt (und eben nicht nur dort). Entscheidend ist vielmehr – und hier folgt Crary sicherlich den Argumenten Adornos und Horkheimers, wie diese sie kanonisch in ihrem Buch *Dialektik der Aufklärung* unter der Rubrik *Kul-*

426 François Dagognet, *Philosophie de l’image*, Paris 1986, S. 57. **427** Rosalind Krauss, und ich nenne diese Argumentation nur im Vorbeigehen, sieht die entscheidenden Konsequenzen dieser Implementierung des Fernsehens für die Kunst im Besonderen (also nicht für die Sphäre einer politischen Öffentlichkeit, wie Debord) erstaunlich spät, nämlich erst für die 1970er Jahre gekommen. Erst hier zeitigt sie, neben anderen Faktoren, im Kapitalismus eine Auflösung des Systems der Künste in einer *Post-Medium Condition*, die die Kunst als Sphäre zwar bestehen lässt, sie aber als leere, widerstandslose Form ebenfalls dem Spektakel ausliefert. (Vgl. Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999, S. 56). Tatsächlich scheint eine solche Sorge um die Kunst als kritischer Instanz in der Tradition Adornos (und vielleicht Heideggers) erst spät und essentiell nach der vollen Realisierung des Nationalsozialismus und des Stalinismus formuliert zu werden, um als Sorge um eine kritische Kunst innerhalb des Kapitalismus fortzubestehen. Erstaunlich wenig wird dagegen der archäologische Ursprung dieser Bedingung, wie wir sie hier, Ende der 1920er Jahre, annehmen, in solche Analysen miteinbezogen.

turindustrie entwickelt haben⁴²⁸ – dass das Akustische nicht allein supplementär vorhanden ist, sondern dass es durch den Tonfilm in die institutionelle und ökonomische Struktur der Bildproduktion integriert werden kann, um damit seine lose Separation, die die Produktion des Films oder eben der Oper bislang gespalten hat, zu überwinden: „it was [...] an event that brought on the complete vertical integration of production, distribution, and exhibition within the film industry and its amalgamation with the corporate conglomerates that owned the sound patent and provided the capital for the costly move to the new technology.“⁴²⁹ Was Crary damit neutral als vertikale Integration von Produktion, Distribution und Ausstellung charakterisiert, führt in Adorno und Horkheimers Argumentation, die Ende der 1940er Jahre das Fernsehen, inklusive Ton, mehr oder weniger flächendeckend Nationen konsolidieren sehen, dazu, noch einmal auf das 19. Jahrhundert zu rekurrieren, dessen „Traum des Gesamtkunstwerks“ sie hier als „hohnlachende Erfüllung“ vor sich sehen.⁴³⁰

Der dritte Punkt, den Crary als mögliches Gewicht für die Datierung Debords anbietet, ist schlussendlich nicht technischer Natur, sondern allein politischer. Wie sich Medien Ende der 1920er Jahre zu neuen Verbänden konzentrieren, konzentriert sich politische Macht in Totalitarismen:

„Given the content of Debord’s work, we can also assume another crucial development in the late 1920s: the rise of fascism and, soon after, Stalinism, and the way in which they incarnated models of the spectacle. Important, for example, was Goebbels’s innovative and synergetic use of every available medium, especially the development of sound/image propaganda, and his devaluation of the written word, because reading implied time for reflection and thought.“⁴³¹

Entgegen Crarys Sequenz, die den Faschismus vorangehen lässt, um den Stalinismus folgen zu lassen, ist Stalins Herrschaft 1928 bereits konsolidiert. Vieles spricht dafür, sie neben Maos und Hitlers Regierung als exemplarisch für das stehen zu lassen, was Debord als „konzentriertes Spektakel“ spezifiziert,⁴³² um es von diffusen Formen zu unterscheiden, wie sie den Konsumkapitalismus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmt haben. Diese Konzentration, die Adorno und Horkheimer in Bezug auf das

428 Adorno und Horkheimer sehen eine solche Synthese erst Ende der 1940er Jahre voll erreicht. Im kommerziellen Medienverbund des Fernsehens findet sich ihrer Meinung nach nicht nur eine Fusion von Akustik und Optik, sondern das Gesamtkunstwerk realisiert: „Das Fernsehen zielt auf eine Synthese von Radio und Film [...] deren unbegrenzte Möglichkeiten aber die Verarmung der ästhetischen Materialien so radikal zu steigern verspricht, dass die flüchtig getarnte Identität aller industriellen Produkte morgen schon offen triumphieren mag, hohnlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk.“ Was unterscheidet aber das Fernsehen von einer Oper Wagners? Denn Adorno und Horkheimer scheinen das Fernsehen klar der Wagnerschen Oper überlegen zu sehen: „Die Übereinstimmung von Wort, Bild und Musik gelingt [im Fernsehen] um soviel perfekter als im Tristan, weil die sinnlichen Elemente [...] dem Prinzip nach alle im gleichen technischen Arbeitsgang produziert werden und dessen Einheit als ihren eigentlichen Gehalt ausdrücken.“ Das Fernsehen produziert seine sinnlichen Elemente „dem Prinzip nach alle im gleichen technischen Arbeitsgang. Dieser Arbeitsgang integriert alle Elemente der Produktion, von der auf den Film schielenden Konzeption des Romans bis zum letzten Geräuscheffekt. Er ist der Triumph des investierten Kapitals.“ Die Technik – und das ist letztlich der entscheidende Einsatz der elliptischen Argumentation – ist nicht mehr vom Geld zu trennen, das in ihr steckt. Als Investition ist jeder Apparat, aber auch jede Kunst, etwas anderes als das, was sie zu sein vorgibt: Sie spricht notwendig von etwas anderem. Das Gesamtkunstwerk wird hier auf unerwartete Weise realisiert und gleichzeitig über sich hinausgetrieben: Das Fernsehen ist die Kunst, nach der es keine Künste mehr gibt. Es markiert nicht allein einen technischen, sondern gleichzeitig einen ökonomischen Umschlagpunkt in der Geschichte der Medien, nach dessen Überschreiten es im Raum der Ökonomie unerheblich ist, noch von unterschiedlichen Künsten zu sprechen, weil die Perspektive des Tauscherts sie als sekundär anschreiben kann. Die Message des Mediums Fernsehens kann deshalb nichts anderes als die Stimme der Ökonomie sein, eine Stimme, die *strictu senso* nicht spricht, sondern sich allein im Entzug von Sprache mitteilt. (Adorno / Horkheimer 2002, S. 132). **429** Crary 1989, S. 101 – 102. **430** Adorno / Horkheimer 2002, S. 132. **431** Crary 1989, S. 104. **432** Guy Debord, *Society of the Spectacle* (franz. 1967), zitiert nach: Crary 1989, S. 105, Fußnote 15.

Fernsehen, das in Deutschland ab 1935 regulär ausgestrahlt wurde,⁴³³ als mediale beschrieben haben, mit der visuell/akustische Bilder so prozessierbar werden, dass sie als Produkt „dem Prinzip nach [...] im gleichen technischen Arbeitsgang“⁴³⁴ hergestellt werden können, wird also in Analogie auch als Mittel politischer Konzentration entdeckt und zwar nicht nur, was die Präsenz autokratischer Führer betrifft – bereits von Lenin (und eben nicht allein erst von Goebbels) wurden Grammofonaufnahmen seiner Reden durch die zentrale Presseagentur verschickt, damit sie an Haltestellen von Agitzügen und einem Netzwerk aus Kiosken abgespielt werden konnten.⁴³⁵ Die Konzentration bezieht sich auch darauf, Menschen physisch zu versammeln.

Der Medienhistoriker William Uricchio hat in diesem Zusammenhang früh darauf hingewiesen, dass sowohl unter der Regierung Hitlers wie unter der Stalins, im Verlauf der 1930er Jahre die Rezeption des Fernsehens in physischer Versammlung politisch privilegiert wurde und zwar entgegen der Möglichkeit, die das Radio bereits erreicht hatte, das zumindest prinzipiell in jedermanns Privatraum gehört werden konnte.⁴³⁶ In Bezug darauf schreibt auch Cray: „Public television halls, seating from 40 to 400, were designated [in Germany], not unlike the subsequent early development of television in the USSR, where a mass viewing environment was also favored.“⁴³⁷ Sicherlich mag hier, wie auch im Fall des Radios, vor allem und primär der Preis der Geräte dafür verantwortlich sein, dass das Netzwerk aus Empfängern wenig dicht gewesen ist. Zudem steht das Kino als bereits historisch kodifiziertes Modell konzentrierter Versammlung von Vielen bereit, um für das Fernsehen adaptiert werden zu können. Die Privilegierung der physischen Konzentration großer Zahlen von Betrachtern vor Medien scheint jedoch – jenseits solch praktischer Zwänge und den in der Gewohnheit verankerten, historischen Vorlagen der Rezeption – auf etwas hinzuweisen, das für den politischen Diskurs der 1920er und 30er Jahre im Ganzen signifikant ist. Denn der Privilegierung der gemeinsamen Schau am gleichen Ort gegenüber einer Zersplitterung dieser Versammlung zu einer, die, im schlimmsten Fall, nur noch aus Einzelnen besteht, die zwar zur gleichen Zeit das Gleiche sehen, dies jedoch nur noch wissen, aber nicht mehr eigentlich erfahren können, entspricht dort ein Misstrauen gegenüber dieser Kraft der Massenmedien, politische Körper zu formen; denn als Form der Versammlung führt sie auch Unsicherheiten mit sich. Es reicht, dass das Ereignis oder der Sprecher bereits nur noch mittelbar zugegen sind. Die Gemeinschaft selbst dieser Mittelbarkeit auszusetzen, könnte ihre Schwächung als politischen Körper mit sich bringen, in dem der Einzelne zu sehr Individuum bleibt, als dass sich ein einziger Wille manifestieren könnte, der tatsächlich politische Schlagkraft erhält. Im deutschsprachigen politi-

433 Vgl. Robert Herzstein, *The War That Hitler Won: Goebbels and the Nazi Media Campaign*, New York 1978. **434** Adorno / Horkheimer 2002, S. 132. **435** Zur Arbeit der zentralen Presseagentur der frühen Sowjetunion bis 1923 siehe: Aleksej Nazarov, *Oktäbr' ä kniga: Sozdaniya sovetsskikh izdatel'stv ä formirovanie massovogo čitatelä, 1917 - 1923*, Moskau 1968, S. 222-31. **436** William Uricchio: *Rituals of Reception, Patterns of Neglect: Nazi Television and its Postwar Representation*, in: *Wide Angle*, Vol. 10 Nr. 4 (1989) S. 48-66; ders., (Hrsg.) *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens: Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945* (Medien in Forschung und Unterricht. Serie a), Berlin 1991. Für einen allgemeinen und zugleich genaueren Überblick, was Stalins Strategien massenmedialer Repräsentation im Besonderen betrifft, siehe: David Brandenburg (Hrsg.): *Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927-1941*, New Haven 2011; Gayle Durham Hollander, *Soviet Political Indoctrination: Developments in Mass Media and Propaganda since Stalin*, New York 1972. **437** Cray 1989, S. 104.

schen Diskurs der 1920er und 1930er Jahre zumindest wird genau diese Differenz als eine zwischen den Begriffen *Gemeinschaft* und *Gesellschaft* verhandelt.

Helmuth Plessner hat 1924 in Rückgriff auf Ferdinand Tönnies Werk *Gemeinschaft und Gesellschaft*,⁴³⁸ das 1887 noch mit dem letztlich irreführenden Untertitel *Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen* erschienen war, eine Kritik der dort formulierten Privilegierung einer Konzeption von Gemeinschaft vorgebracht.⁴³⁹ Tönnies, dessen Werk erst in zweiter Auflage, das heißt im Jahr 1912, größere Resonanz erfahren hatte, identifiziert dort die seiner Meinung nach politische Idealform der Gemeinschaft mit dem Kommunismus und stellt sie zugleich der Gesellschaft gegenüber, die er dem Sozialismus zuordnet. Der Kommunismus als Form von Gemeinschaft ist dabei in Tönnies Argumentation auf physische Nähe angewiesen. Ausgehend von der Dyade *Mutter-Kind* können enge räumliche Bindungen soziale Kohäsion garantieren, die, davon abgeleitet, die Familie, das Dorf, und als letzte Grenze noch die Stadt als Raum für Gemeinschaft artikulieren können. Ein Einzelwille – Tönnies nennt ihn „Kürwille“⁴⁴⁰ – kann sich innerhalb solch starker Gemeinschaften noch nicht durchsetzen. Erst durch die Hegemonie abstrakter ökonomischer Verkehrsformen, mit denen Vertrag, Tausch und damit auch Geld als Mittel vorherrschen, löst sich der Wille der Gemeinschaft als das Subjekt determinierend auf, um umgekehrt Einzelinteressen in den Vordergrund treten zu lassen: Für Tönnies beginnt hier – und gemeint ist letztlich der Liberalismus – die Durchsetzung einer neuen, spezifisch modernen sozialen Form – die Gesellschaft –, die er letztlich als Verfallsform der Gemeinschaft auslegt. Der Mutter-Kind-Dyade als Bindung durch absolute Nähe, von der aus Gemeinschaft entsteht, stehen die Regulierungen aus der Ferne – am Ende die eines Weltmarktes – gegenüber, die das Leben in Gesellschaften auszeichnet, deren Kohäsion rein negativ, nämlich durch Auflösung von Nähe und Bindung, beschrieben werden kann. Plessner setzt 1924 gegen zwei zeitgenössische Formen von Gemeinschaft, die Tönnies in dieser Hinsicht entsprechen, nämlich die rechten Jugendbewegungen und den linken Marxismus, eine anthropologisch argumentierende Theorie des Abstands, mit der die von Tönnies problematisierte Gesellschaft gerade nicht als Verfall, sondern, im Gegenteil, als eigentliche Möglichkeit der Realisation des Menschen auftritt, der Plessners Ansicht nach konstitutiv der Ferne bedarf.⁴⁴¹

Es lässt sich beobachten – und allein aus diesem Grund sei der Verweis auf Plessner und Tönnies angeführt –, dass sich in den neuen Feldern möglicher massenmedialer Versammlung der späten 1920er Jahre ein ähnlicher Widerstreit abzeichnet, der den Einsatz und Gebrauch dieser Techniken betrifft, und der sich in den politischen

438 Ferdinand Tönnies, *Gesellschaft und Gemeinschaft, Grundbegriffe der reinen Soziologie*, 4. Auflage (Nachdruck), Darmstadt 2005. **439** Helmuth Plessner, *Die Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), 2. Auflage (Nachdruck), Berlin 1972. **440** Tönnies unterscheidet zwischen einem „Wesenwille“, der als das „psychologische Äquivalent des Leibes, oder das Prinzip der Einheit des Lebens, sofern dieses unter derjenigen Form der Wirklichkeit gedacht wird, der das Denken selber angehört.“ verstanden ist. (Tönnies (1887) 2005, S. 87). Der „Kürwille“ ist dagegen Ausdruck eines Subjekts, das denkt, ohne dass diese Aktivität unmittelbarer Ausdruck des Körpers ist. (Vgl. ebd., S. 88–89). Die Spaltung setzt also bereits im Subjekt an, das sich zwischen dem Selbstbewusstsein eines Ichs und dessen Körper auftrennt. **441** Plessner sieht den Menschen in eine unberuhigbare Bewegung zwischen Verzauberung und Entzauberung, Anziehung und Abstoßung zu den Dingen und Menschen, die ihn umgeben, involviert. „Abstoßung welche anzieht, Anziehung, die schließlich abstößt – in einer nie ausgleichbaren Bewegung liegen die Reize der seelischen Ferne.“ (Plessner (1924) 1972, S. 68). Die Enttäuschung durch ein absolutes Nahebringen auf Dauer zu stellen, macht ein Zusammenleben für Plessner nicht mehr erträglich. Die Distanz ist deshalb Bedingung einer für ihn humanen Gesellschaft.

Streit um Gemeinschaft und Gesellschaft eintragen lässt: Er ist ein Widerstreit zwischen Nähe und Ferne, Versammlung und Trennung. Denn die Möglichkeiten, Bilder und Worte in die entlegensten Winkel eines politischen Herrschaftsraums schneller und in größerer Quantität zu verschicken, können physische Trennungen medial überwinden: Ich habe oben auf solche Strategien Lenins, wie das Verschicken von Tondokumenten per Eisenbahn, hingewiesen, die letztlich darin bestehen, auf schon alte Formen der Distribution, wie das Eisenbahnnetz, zurückgreifen, um Radio und Fernsehen in Ersatzformen zu realisieren. Die wenigen Konzentrationen von Massen, zu wenigen Zeitpunkten, um wenige Zentren, werden so multipliziert: Sie werden damit aber auch zerteilt. So zeichnet sich als Endpunkt einer solchen Aufhebung räumlicher und zeitlicher Trennung von Ereignis und Rezipienten eine andere Form der Separation am Horizont ab: Die Aufhebung der gemeinsamen physischen Rezeption überhaupt. Die Gemeinschaft, wie sie Tönnies exemplarisch als letztlich politisches Phantasma konturiert, um von dieser Bedingung aus einen sie völlig durchdringenden *volonté générale* zu erhalten, scheint so, auf der einen Seite, durch Medien unmittelbarer Sendung und Übertragung auf politische Gebiete ausweitbar, die ansonsten für die Bildung einer einzigen Gemeinschaft unerreichbar wären. Die Möglichkeit, räumliche Ferne unerheblich zu machen, hat politische Implikationen; Medien haben die Potenz, Fernräume in Nahräume zu überführen. Umgekehrt, und diese Lesart liegt sicherlich Tönnies Kulturkritik ungemein näher, kann dies auch Anlass geben, über gegenteilige Effekte nachzudenken: Wenn Medien die zumindest mögliche Immobilität des Rezipienten zur Folge haben, muss sich dieser nicht mehr mit anderen versammeln. Die neue Möglichkeit einer Expansion von Gemeinschaft durch Medien, die den Willen von Individuen gleichschalten können, die voneinander doch gar nichts wissen, kann also genauso als Durchsetzung einer Extremform von Gesellschaft verstanden werden, in der die Potenz, die Ereignisse in die Nähe zu bringen, selbst solche Menschen voneinander trennt, die in räumlicher Unmittelbarkeit zueinander leben.⁴⁴² Und sicherlich fügt sich Debords Auslegung des Spektakels in diese Perspektive ein, der dieses doch vor allem als eine Herrschaft der Trennung charakterisiert. Er überschreibt deshalb das erste Kapitel seines Hauptwerks, das die Gesellschaft als eine auslegt, die durch Bilder regiert wird, und die, wie wir vermittelt durch Crary gesehen haben, ihre historischen Ursprünge in der technischen Implementierung des Fernsehens als politischem Instrument Ende der 1920er Jahre hat, mit den Worten: *La séparation achevée*.⁴⁴³ Die Trennung, die hier aber keine Zersplitterung, sondern im Gegenteil eine Konsolidierung von Totalität mit sich bringt (diese typisch Hegelianischen Umkehrungen durchziehen Debords Werk in jedem Satz), ist die in jede Pore des Lebens eindringende Ferne der Menschen voneinander, die zugleich eine Entrückung der Welt im Ganzen impliziert, weil diese ihnen nur noch in Bildern begegnet, zu denen sie selbst, für sich selbst, werden.

⁴⁴² Plessner hat auf diese Perspektive an anderer Stelle hingewiesen, wenn er in Bezug auf die technische Auflösung von Ferne schreibt: „Nähe und Ferne sind durcheinandergeraten und im Begriff, ihre Vorzeichen aneinander zu verlieren. Unter seiner immer weiter ausgreifenden Verfügungsgewalt erfährt der Menschen die Annäherung des Fernsten als Entfernung und Entfremdung seines Nächsten.“ (Helmuth Plessner, *Zur Frage menschlicher Beziehungen in der modernen Kultur* (1959), in: ders., *Schriften zur Soziologie und Sozialanthropologie*, Ges. Schriften Bd. 10, Frankfurt am Main 2003, S. 179 ff.). ⁴⁴³ Debord (1967) 1996, S. 1.

Die Versammlung von Massen durch technische Medien scheint sich also auf beides hin öffnen zu können: das Phantasma eines Verschwindens von Ferne und damit eine Maximierung der Möglichkeiten politischer Propaganda überhaupt, die einen Gemeinschaftskörper innerhalb von Gebieten formen will, die sich zuvor einer effektiven Regierung konstitutiv entzogen haben. Und umgekehrt: Die Versammlung öffnet sich auch auf einen Einbruch der Separation der Menschen als soziale voneinander, die nichts mehr in physischer Nähe zusammen erfahren müssen. Die damit sich abzeichnende Gesellschaft aus Individuen agiert als Konzert fensterloser Monaden. Absolute Nähe und absolute Ferne zeichnen sich damit als durch und durch widersprüchliche Effekte ab, die jedoch zugleich am Beginn des 20. Jahrhunderts die politischen Räume beherrschen sollen. Es scheint mir vor dem Hintergrund dieses Exkurses zumindest in groben Zügen bestimmbar werden zu können, welche Rolle das Dispositiv der Handlungsausstellung innerhalb einer solchen Struktur einnehmen kann. Oder, um es weniger allgemein zu formulieren, wie Lisickij in seiner Gestaltung des sowjetischen Pavillons dieses Dispositiv artikulieren muss. Wenn die *Pressa* an einem historischen Moment stattfindet, in dem die Techniken ihres Objekts – das heißt mit Text bedruckte Zeitungen und Bücher – sich neu konstituieren, und dies am Horizont einer möglichen Auflösung dieser hegemonialen Technik *toute court* geschieht, so mag dies zunächst vielleicht nur den Inhalt der Ausstellung betreffen. Die zentralen Figurationen der Leser und Schreiber in Lisickijs Leporello sprechen von dieser Möglichkeit einer Dissolution. Diese aktuelle Unbestimmtheit der Presse, die ihre materiellen Konturen verliert – aber nicht aufgibt, dies wäre höchstens Lisickijs eigener, unendlich problematischer Traum –, geht einher mit ihrer Bestimmung als gesellschaftlicher Produktionskraft *sui generis*. Lisickijs Kurzschluss zwischen Lesen, Schreiben und, vor allem, der Metallindustrie, als Signifikat der absoluten Schwere und damit Basis eines eben industriellen Zeitalters, steht dafür ein. Damit wäre aber nur eine Seite, nämlich ihr Inhalt, beschrieben, aber noch nicht die Form, das heißt, die Form der Ausstellung selbst. Ich habe eingangs darauf hingewiesen, dass Benjamin Buchloh die Aktivierung der Handlungsausstellung innerhalb der Geschichten der historischen Avantgarden der 1910er und 20er Jahre insgesamt, aber vor allem vor dem Hintergrund des russischen Konstruktivismus als kongruent mit einem möglichen Ende des Modernismus auslegt. Dieses Ende fällt mit der Potenz einer neuen Adressierung von Subjekten zusammen. Buchloh bestimmt dieses Ideal der Adressierung formal als *simultaneous collective reception*. Diese war der musealen Ausstellung und der mit ihr verbundenen Objektproduktion verschlossen. Als Versperrung mag sie sozialen Ausschlüssen geschuldet sein. Sie ist aber auch und genauso schlagend dem Format, der Singularität und einem damit verbundenen Rezeptionsmodus geschuldet, die dem Tableau der Malerei historisch übereignet gewesen sind. Dessen Möglichkeiten der Versammlung können nicht einfach graduell erweitert werden, um dem eine Lösung zu geben. Die Zerschlagung dieses Feldes der Malerei zeigt sich auf der einen Seite in Lisickijs Pavillon als dessen Expansion. Das Foto-Fresko nimmt darauf explizit Bezug, um neben seinem über die Fotografie vermittelten Vorgriff auf kinematografische Technik zugleich einen Rückschritt vor die Malerei der Moderne zu tun, wenn es die Wandmalerei in sich aufnimmt. Dem ist aber zugleich ein unendlich diffizil artikuliertes

Umfeld mitgegeben, in das der Rezipient eingestellt ist. Die Verstellung des Foto-Freskos durch andere Stationen in der Ausstellung selbst wie seine unmöglich überschaubare Lateralität sind dafür nur punktuelle Markierungen. Sie zeigen aber bereits an, dass Simultanität hier zwei Dinge nicht bedeuten kann: Zugleich dasselbe zu sehen und alles in einem Moment.

Das *hic et nunc* des Raums ist in ihm auf eine Dispersion gespannt, die zwar eine Masse von vielen in sich aufnehmen kann, die aber doch nie im Akkord und momenthaft ein Ganzes sieht. Das dünne materielle Netz als Träger des Freskos, das eben nicht mit der Wand verschmilzt, sondern den Abstand zwischen Bildschein und ständiger Architektur wahrt, um wenn, dann letzteren optisch zu bedrohen, zeigt nicht nur eine phantasmatische Lösung von Bildträgern wie Papier, sondern eben auch vom architektonischen Ort, an den aber das Format der Ausstellung notwendig gebunden bleibt. Dem Fresko formal am ähnlichsten führt das Leporello diese Möglichkeit der Auflösung der Ausstellung in einer zweideutigen Form der Dokumentation weiter, um seinen Raum, übertragen in die Untiefen einer re-fotografierten Montage, in die Hände der Leser zu verteilen, die, wo immer sie ihn auch sehen, ihn doch nie wieder ganz zu fassen bekommen. Wir haben gesehen, dass Lisickijs paradoxale Artikulationen von Subjekten dort – die schreiben und zugleich es nicht tun, die sich im Lesen erhalten und duplizieren, um ihren organischen Körper gleichwohl zu verlieren – mit einem mediengeschichtlichen Umbruch verbunden sind. Für diesen Umbruch steht die Implementierung des Fernsehens um 1928 als stärkste Figur. Nicht mehr zu wissen, was eine Schreibfläche ist, die erst heute zu unseren über Touchscreens wischenden Fingerkuppen tatsächlich und wenn auch gänzlich anders neu konfiguriert zurückkehrt, ist seine somnambule Prophetie, die er an eine Utopie des Subjekts knüpft, die seine befreiende Entledigung von jeder indexikalischen und intentionalen Skription ist. Den Resten aus Körpern, von Gesichtern, Händen, in ihnen liegenden Schreibgeräten und endlichen Bildträgern, eingefügt in ein System aus Falten und Schnitten, ist deshalb die Ausstellung als Form selbst zugeordnet. Warum, und in welcher Hinsicht? Zum einen mag das Format der *Trade Fair* sicherlich die Institutionen der Kunst hinter sich lassen, deren Idiotien eines immer auch erzwungenen Selbstbezugs ihre Handhabe in Bezug auf die Welt beschneiden. Die Messe, und deshalb steigt sie zu Lisickijs zentralem Ort der Produktion zu diesem Zeitpunkt auf, transponiert die dort gehegten Mächte des Bildes. Sie löst sie aus dem Kunstmarkt, um sie einem politisch gestellten Auftrag überantworten zu können. Damit verbunden ist sicherlich eine signifikante Erhöhung an Sichtbarkeit, weil die hier erreichbare schiere Quantität von Augen die zu diesem Zeitpunkt mögliche einer Kunstausstellung maßlos übertrifft. Dass diese Quantität so inklusiv ist, dass sie Klassengrenzen hinter sich lässt, ist sicher nicht der Fall. Die Rückfaltung der Wandzeitung in die Buchform von Lisickijs Leporello trägt dieser unmöglichen Begegnung mit dem dort erräumten Betrachter Rechnung. Die Form der Versammlung, die die Ausstellung bietet, ist damit sicherlich politisch verfehlt. Sie ist es aber auch, traut man Lisickijs in ihr gezeigten Fluchtlinien, weil sie, in einem ihr innewohnenden Rückgang, notwendig in den Nahraum getaucht ist, in den sie einen kontingenten Schnitt aus Besuchern aufnimmt, die in ihm sein müssen, um sie zu sehen. Ein

solcher Ort der Versammlung muss sich notwendig von dem spalten, was Lisickij in ihm zur Sichtbarkeit bringt. Er ist das konzentrierte Spektakel, das von seiner eigenen Diffusion zu sprechen beginnt.

Ursprüngliche Akkumulation. Grund und Boden in Malevics Malerei

Ich möchte einige Überlegungen zu Malevičs Malerei an das Ende dieser Untersuchung stellen. Ihr Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Grund. Ich verstehe diesen jedoch nicht als eine abstrakte Kategorie, das heißt als etwas, das eine Figur umgeben mag oder ihre Bedingung ist. Und ich verstehe ihn auch nicht vornehmlich und allein, auch wenn dies von meinem eigenen Interesse untrennbar ist, als materiellen Grund der Malerei, also als ihren Bildträger. Sondern ich verstehe diesen Grund tatsächlich – krude und unumstößlich – als planetaren Boden, der dem Menschen zu stehen erlaubt.⁴⁴⁴ Aber nicht nur das, ich verstehe ihn zugleich als etwas, das Bedingung seiner Produktion ist: als Erde. Sicherlich muss die Frage nach einem so verstandenen Grund in Malevičs Malerei in gewisser Hinsicht falsch, in die Irre gehend oder mindestens kontraintuitiv erscheinen. Zumindest dann, wenn wir dem Vertrauen schenken, was in Malevičs eigenen Schriften als Kern seines Œuvres figuriert, nämlich die ungegenständliche Malerei des Suprematismus, so scheint klar, dass diese vor allem eines von sich ausstoßen will: die Schwerkraft, die existentielle und endliche Bedingtheit eine humanen Sehens, seine Abhängigkeit von der Sonne: Der Sieg über sie ist der Anfang.

Dies alles sind die grundlegenden und überaus bekannten Tropen, die vor allem Malevičs eigene Schriften, mindestens seit 1915, durchziehen. Schweben und Fliegen sind, analog zu Lisickijs historischen Endformen der Lokomotion, die Bewegungsformen, die, epitomal verkörpert durch das Aeroplan, mit der Malerei des Suprematismus in Verbindung gebracht werden:

„Ich habe den blauen Lampenschirm der Farbbegrenzungen durchbrochen und bin zum Weiß weitergegangen. Schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich habe die Signalmasten des Suprematismus aufgestellt. Ich habe die Unterlage des farbigen Himmels besiegt, die Farben abgerissen, in den entstandenen Sack gesteckt und zugeknötet. Schwebt! Die freie weiße Unergründlichkeit, die Unendlichkeit liegt vor euch!“⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ T. J. Clarks weitreichende Vorträge zum Grund in der Malerei sind für meinen Zusammenhang hier sicherlich zentral. Ich kann sie nur als Anstoß nennen, aber nicht diskutieren (T. J. Clark, *Painting at Ground Level*, in: *The Tanner Lectures on Human Values*, 24, 2002, http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/c/clark_2002.pdf).