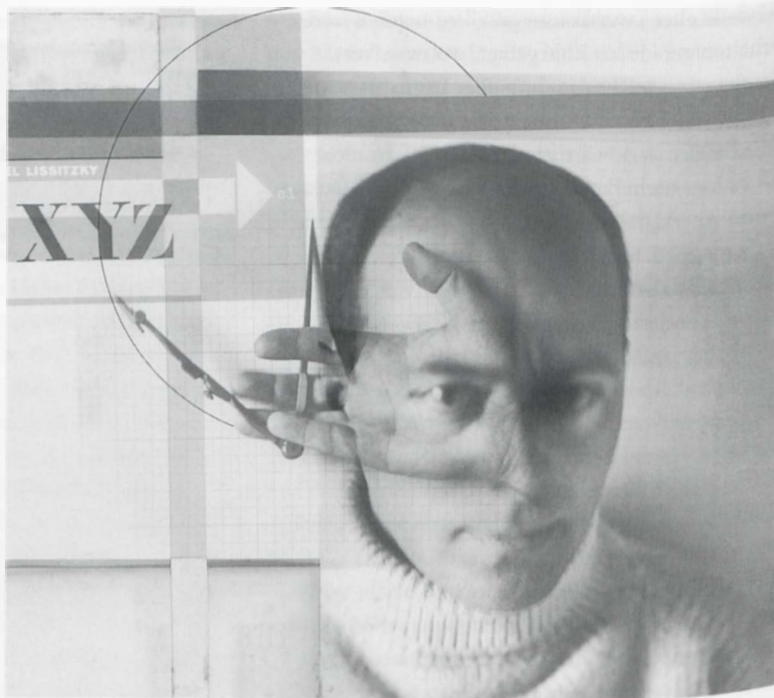


## BLENDTECHNIKEN



Der Künstler als Weltkonstrukteur ist ein Topos, den sich vor allem die russischen Avantgardisten zu eigen machten. Die schwierige Balance zwischen künstlerischer Arbeit und politischer Propaganda wird in Ausstellungen jedoch meist durch den Fokus auf formale Experimente verkürzt. Anders die Präsentation von El Lissitzkys fotografischen Arbeiten in Hannover – ihr gelang ein differenziertes Bild.

Kaum eine andere Arbeit von El Lissitzky bringt den programmatischen Anspruch seiner Kunst so gut zum Ausdruck wie ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1924. Die linke Seite der Arbeit zeigt ein geometrisches Gefüge, in das die drei letzten Buchstaben des Alphabets sowie der Name des Künstlers eingefügt sind. Ein Pfeil zeigt auf die Anfangsbuch-

El Lissitzky, „Der Konstrukteur“,  
1924

staben des Namens. Jenseits der Schriftzeichen beginnt die Welt der Bilder, der Konstruktionen und Entwürfe für die Zukunft. So ist auf der rechten Seite der Collage ein Porträt des Künstlers zu sehen. In sein Gesicht ist eine Hand eingebildet, die einen Zirkel hält. Die konstruktivistische Konzeption ist deutlich: Nicht Pinsel und Palette, sondern Zirkel und Millimeterpapier sind die Attribute des sozialistischen Künstlers, der die Welt nicht interpretieren, sondern konstruieren will. Die Überblendung von Hand und Auge legt eine Synthese von Theorie und Praxis nahe.

Lissitzky gehörte zur zweiten sowjetischen Avantgarde, die mittels Fotografie, Fotomontage und Film die Aufhebung künstlerischer Gestaltung in die sozialistische Praxis anstrebte. Technische Avanciertheit wird zum Motor und Maßstab künstlerischer und später auch propagandistischer Produktion. Mit fast dreihundert zumeist fotografischen Arbeiten fokussiert das Sprengel Museum zwei Werkphasen: Arbeiten von 1922 bis 1925, die in Westeuropa entstanden sind, und in einem zweiten Teil diejenigen nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion. So kann man Lissitzkys Entwicklung von der abstrakten Malerei zur Fotografie verfolgen, die durch Doppelbelichtungen und Fotomontagen zum Mittel künstlerischer Gestaltung wird. Im Unterschied zu den radikalen Konstruktivisten beharrte er auf dem Primat einer ästhetischen Bildsprache, die sich nicht in ihrer unmittelbaren Gebrauchsfähigkeit auflösen läßt.

Daß es dabei nicht um ‚Autonomie‘ ging und auch die Synthese von Theorie und Praxis nicht immer im Zeichen der ‚sozialistischen Idee‘ stand, ist an seinen Werbe-Entwürfen für die hannoversche Firma „Pelikan“ von 1924 ersichtlich. Diese Arbeiten gehören zu den frühen Beispielen für die Anwendung einer visuell-abstrakten

Formensprache in einem kommerziellen Bereich und dienten damit, um im polarisierenden Vokabular der Zeit zu bleiben, dem Kapitalismus und der Privatwirtschaft.

Anders stellen sich seine fotografischen Arbeiten dar, die „Jenseits der Abstraktion“ liegen, so der Titel der Ausstellung. Insbesondere dann, wenn es darum geht, klare Metaphern für die dynamische Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft zu finden, setzt Lissitzky extreme Blickwinkel ein. Seine Vorliebe für starke Unter- und Aufsichten, zum Beispiel die Darstellung von Arbeitern aus der Vogelperspektive vor Industrieanlagen, oder die Verwendung extremer Diagonalen machen deutlich, daß die Bilder keinen schon erreichten Endzustand, keine Harmonie zum Ausdruck bringen sollen, sondern den transitorischen Zustand eines historischen Moments. Für die Entwicklung seiner dynamisierten Bildersprache war besonders der Film respektive der Filmemacher Dziga Vertov maßgeblich – ein Aspekt, der in der Ausstellung ebenso veranschaulicht wird wie El Lissitzkys Zusammenarbeit mit anderen russischen Fotografen. Es ist das Verdienst der Kuratoren, Lissitzky nicht als den ingeniösen Einzelgänger zu stilisieren, sondern ihn im zeitgenössischen Umfeld der fotografischen Praxis zu verorten.

1929 gestaltete Lissitzky das Titelblatt eines Katalogs zur „Ausstellung des Japanischen Filmes“. Es zeigt eine mit einem Kimono bekleidete Frau. Sie bedient eine Kamera, während hinter ihr das übergroße Gesicht eines jungen Mannes sichtbar ist, dessen rechtes Auge durch den Sucher der Kamera zu blicken scheint. Die Kamera stellt die Verbindung zwischen beiden Personen her, zwischen Tradition und Fortschritt, Vergangenheit und Zukunft. Die hier erkennbare Bewunderung

für die technischen Möglichkeiten von Film und Fotografie verdankte sich nicht nur der Überzeugung, daß die neuen Medien „sozialistischer“ seien als die traditionellen Mittel der Kunst, da sie eine kollektive Rezeption ermöglichen. Vor allem ging es um die technischen Möglichkeiten der Kamera, die dem menschlichen Auge in gewisser Hinsicht überlegen ist. Das Vertrauen in die Kraft und nicht in die Macht des Bildes ging dahin, auch Lehrfilme einzusetzen, um der analphabetischen Bevölkerung das Lesen beizubringen.

Der Film als Gemeingut, einschließlich des „legitimen Anspruchs“ jeder Person auf ihr „Reproduziertwerden“ im Sinne einer Teilhabe an der zuvor nur wenigen vorbehaltenen Repräsentation, waren optimistische Worte, die Benjamin im Kunstwerksatz für diejenigen russischen Filme fand, die Personen im Arbeitsprozeß darstellen. Westeuropa im Blick, wußte Benjamin jedoch auch von der Wechselwirkung von Macht, Massenmedium und Massenbewegung und den Möglichkeiten der Manipulation. Bei Lissitzky wirken die Collagen immer dann propagandistisch, wenn die Einheit von politischer Führung und Gesellschaft zum Ausdruck gebracht werden soll: Über eine dicht gedrängte Versammlung von Menschen, die einer Rede zu folgen scheinen, ist ein großer Kopf von Lenin geblendet, durch dessen Gesicht die vielen einzelnen Gesichter der Menge hindurchscheinen und aufgehoben sind. Unwillkürlich denkt man an Thomas Hobbes' absolutistischen Leviathan: Eine Illustration stellt ihn als Riesen dar, dessen Körper aus unzähligen, von hinten dargestellten Menschen gebildet wird. Bei Lissitzky kommen Kopf und Menschenmenge zur Deckung, dank fotografischer Überblendungstechnik. Ein anderes Beispiel zeigt ein

Porträt des lächelnden Stalin vor der Kulisse des nächtlichen Moskauer, das hell erleuchtet wird, während starke Scheinwerfer den Nachthimmel illuminieren. Das Loblied der Elektrifizierung wird zur Glorifizierung des Herrschers, der Scheinwerfer zum technisch avancierten Heiligenschein.

Die Wirklichkeit schien unter Allegoriezwang zu stehen: Nichts ist, was es ist, sondern so, wie es aus sozialistischer – und in diesem Fall unter fotografischer – Perspektive erscheint. Das Glücksversprechen, das in diesen Arbeiten vermittelt wird, offenbart sich als mechanisch bedingtes, als Effekt der Apparatur in der Hand des Künstlers.

**JÜRGEN MÜLLER**

El Lissitzky, „Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation“, Sprengel Museum, Hannover, 17. Januar bis 5. April 1999.