

## Daniela Stöppel: Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950

"Kann man von mehr als einem El Lissitzky sprechen?" - so begann Yve Alain Bois seinen Aufsatz über die aktivierende und aufklärerische Funktion der Multiperspektivität im Werk des wohl vielseitigsten Vertreters der russisch-sowjetischen Avantgarde. [1] Die Lektüre der 2008 abgeschlossenen Dissertationsschrift Daniela Stöppels - an der LMU unter Betreuung Hubertus Kohles entstanden, mehrfach ausgezeichnet und nun als knapp 400 Seiten, 200 farbige Tafeln und 226 schwarz-weiße Abbildungen umfassendes, mit dem Untersuchungsgegenstand optisch intelligent korrespondierendes Buch erschienen - legt eine Beantwortung mit "Ja, durchaus!" nahe.

Lissitzky figuriert hier als Wegbegleiter und -bereiter, ja als Initiator vieler Entwicklungen im Bereich der Zeichensysteme visueller Kommunikation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in seinen jeweiligen höchst komplexen Spielarten "zwischen Aufklärung und Ideologie, Utopie und Totalitarismus, Freiheit und Doktrin, Konstruktion und Dekonstruktion" (18). Von den frühen Rückgriffen auf das als Ursprache verstandene Jiddische respektive Hebräische (67, 81) über die Herausbildung eines "angewandten Suprematismus" der 1920er-Jahre (156ff.) bis hin zu der Entwicklung piktogrammatischer Zeichensysteme zu Beginn des letzten Lebensjahrzehnts (421ff.) - immer lassen sich an Lissitzkys Arbeiten jeweils virulente semiotische und zeichentheoretische Diskurse ablesen: das Spiel und Gegenspiel mit der Abstraktion und dem Ikonischen, der Streit und Widerstreit um metaphysische oder funktionale Konzepte und schließlich die "Menschheitsutopie" (34) von einer "Überwindung der Kunst" (150ff.), die die Transformation aller Lebensbereiche durch das Mittel der (gegenstandslosen) Kunst und, damit verbunden, die Herausbildung einer allgemeingültigen Kunst jenseits von Nationalität und Klasse herbeisehnte.

In diese Zusammenhänge stellt Daniela Stöppel ihre Untersuchung und setzt sich zum Ziel, die Ursprünge visueller Zeichensysteme in unserer "Semiokratie" (Jean Baudrillard [2]) als fest in zentrale gestalterische, aber auch ideologische Diskurse der Vergangenheit eingebunden offenzulegen. Ihre Studie ist weitgehend chronologisch angelegt, wobei zeitlich wie inhaltlich motivierte Querverweise Verbindungen zwischen den drei Hauptkapiteln aufbauen. So lenkt die Würdigung der Beiträge zahlreicher Vertreterinnen und Vertreter der russischen bzw. sowjetischen Kunstszene den Blick auf Zentral- und Osteuropa als Biotop für die Entwicklung unterschiedlichster Konzepte universaler visueller Kommunikation und erlaubt zugleich Rückschlüsse auf die Engmaschigkeit des internationalen avantgardistischen Netzwerks. Der Expressionismus ist nach ihrer Definition nicht Teil dieser Avantgarde (10, FN 1). Das mag die fast alltagsweltlich geprägte Begriffsverwendung erklären, nicht jedoch die wenig glückliche Verknappung in dem Abschnitt zur "Sprach- und Schrifterneuerung zwischen Pragmatismus und Expressionismus" (88ff.) rechtfertigen - eine Ausnahme in einem ansonsten so reflektierten und durchweg gut lesbaren Text.

Kapitel 1 zu "Universale[n] Zeichensysteme[n]" widmet sich zunächst primär Modellen sprachlicher universaler Kommunikation und nennt hier für das erste Viertel des vergangenen Jahrhunderts die beachtliche Zahl von über 240 Kunst- und Welthilfssprachen (24, 93). Allgemein rückte Sprache als Ergebnis von Konstruktion und Dekonstruktion bei den Avantgardistinnen und Avantgardisten nun stärker in den Vordergrund. Technische Entwicklungen und ökonomische Erfordernisse beförderten besonders im Schifffahrts- und Eisenbahnwesen die Ausbildung neuer Kommunikationssysteme, die, in andere Verwertungskontexte übertragen, alsbald die Universalsprachenidee zugunsten einer Bilder- oder Zeichenschrift mit weitgehend objektiv begründbarem, elementar aufgebautem Regelwerk zurück treten ließ. Sich rasch ausfächernde Vervielfältigungstechniken wie insbesondere der Film und die Fotografie trugen das Ihre dazu bei, dass das Verbal-Sprachliche in den Diskursen zugunsten des Visuell-Zeichenhaften immer

mehr das Nachsehen hatte.

Im zweiten Kapitel zu "Zeichensysteme[n] der Kunst" spürt Stöppel zunächst der innerhalb der Avantgarde verbreiteten Suche nach einer Einheit im vorfindlichen Pluralismus vermittelnden universalen Stil nach, einem "Generalbass" (111ff., 144) der Zeit. Freilich verdeutlicht die Autorin durch einen vergleichenden Blick auf die elementaren Zeichensysteme, die durch Kandinsky, den Suprematismus Malewitschs und die De Stijl-Gruppe um Mondrian entwickelt wurden, wie unterschiedlich die Vorstellungen von diesem "Generalbass" ausfielen, wie schroff etwa der "metaphysisch-transzendierende Anspruch" der frühen Abstrakten (156) auf den jüngeren funktionalisierten Konstruktivismus stieß. Auch deshalb wurde, wiederum u.a. von Lissitzky, der Begriff des "Stils" schon bald durch den dynamischeren des "Systems" ersetzt (welches sich wiederum in der Nachkriegszeit dann von dem der "Struktur" abgelöst sehen sollte). Mit der Hinwendung zu u.a. im öffentlichen Raum anwendbaren kodifizierten Gestaltungsprinzipien ging seit den frühen 1920er-Jahren eine Rehabilitierung des Gegenständlichen einher - die Voraussetzungen für die Entstehung einer verallgemeinerbaren ikonischen Formensprache waren gegeben, die Weichen zu einem vielfach bis heute gültigen Informations- und Kommunikationsdesign gestellt.

Dieses wird im dritten Kapitel zu den "Zeichensysteme[n] der visuellen Kultur" der Zwischenkriegszeit als adäquater Ausdruck "für das Gestaltungsinteresse einer ganzen Generation" analysiert (432). Hier geht es um die Entwicklung von Straßenverkehrszeichen, Farbleit-, Printleit- und Piktogrammsystemen sowie der Kartografie als Mittel zur Organisation räumlicher Erfahrung. Neben einigen wegen ihres Material- und Kenntnisreichtums in doppelter Hinsicht erschöpfenden Abschnitten (insbesondere zur Bildstatistik) hält dieses zentrale Kapitel eine Fülle von anschaulichen Beispielen bereit: Die öffentliche Debatte um den u.a. von Lissitzky projektierten Neuanstrich Moskaus Anfang der 1930er-Jahre (288ff.) zählt ebenso zu ihnen wie Harry Becks bis heute vorbildhafter Linienplan der Londoner Underground 1933 (389ff.) oder das erste piktografische Leitsystem für einen öffentlichen Bau, das Ladislav Sutnar 1956 realisierte (427ff.). Von da an dauerte es nur noch ein gutes Jahrzehnt, bis sich ein postmoderner Zeichenbegriff in scharfer Abgrenzung von dem auf Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit abzielenden Anspruch der Avantgarden herausbildete und fortan den Rückblick auf die erste Jahrhunderthälfte und ihre semiotischen Leistungen bestimmte.

Vor diesem Hintergrund ist es das Hauptverdienst von Daniela Stöppels Studie, den Versuchen der frühen Avantgarden, neue Formen universaler Kommunikation zu entwickeln und umzusetzen, jenseits aller postmodernen Verdächtigungen zu ihrem Recht verholfen zu haben, ohne der Verlockung zu ihrer Rehabilitierung oder Verteidigung erlegen zu sein.

#### Anmerkungen:

[1] Yve Alain Bois: El Lissitzky: Radikale Reversibilität, in: Die Konstruktion der Utopie, hg. v. Hubertus Gaßner / Karlheinz Kopanski / Karin Stengel, Marburg 1992, 31-47, hier 31.

[2] Jean Baudrillard: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, 22f.

#### Rezension über:

Daniela Stöppel: Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950. Verkehrszeichen, Farbleitsysteme, Piktogramme, München: Verlag Silke Schreiber 2014, 496 S., 200 Farbtafeln, 228 Abb., ISBN 978-3-88960-123-0, EUR 49,00

#### Rezension von:

Ines Katenhusen  
Universität Hannover

#### Empfohlene Zitierweise:

Ines Katenhusen: Rezension von: Daniela Stöppel: Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950. Verkehrszeichen,

Farbleitsysteme, Piktogramme, München: Verlag Silke Schreiber 2014, in: sehpunkte 15 (2015), Nr. 9 [15.09.2015], URL: <http://www.sehpunkte.de/2015/09/25742.html>

Bitte geben Sie beim Zitieren dieser Rezension die exakte URL und das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse an.