

## Scharfgestellt – Altbekanntes neu gesehen

# Ins Leere gesprochen. Befragung der Lenintribüne

Dipl.-Ing. Dominik Strube, M.BC  
Stuttgart  
[text@angelsflight.de](mailto:text@angelsflight.de)

# Ins Leere gesprochen. Befragung der Lenintribüne

Dominik Strube

Ein Gespenst geht um – zumindest auf dem verwaisten Platz vor El Lissitzkys Lenintribüne. Es ist das Gespenst des absenten Proletariers. Diese Agitprop-Maschinerie ist zum Paradestück dafür geworden, wie eine Utopie unverhofft zu sich selbst findet. Doch der Reihe nach: Im Herbst 1924 steuert der Künstler Eliezer ‚El‘ Markovich Lissitzky eine Gouache-Zeichnung zur Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik in Wien bei, das Projekt für eine Rednertribüne. Darin hat Lissitzky ein Leninportrait collagiert (zur Rezeptionsgeschichte vgl. Strube 1996, 1–31). Tatsächlich galt Lenin zu Lebzeiten als fahriger Redner, doch auf Lissitzkys Darstellung schwingt er sich dynamisch über die Brüstung seiner Rednerkanzel. Dieses ikonische Bild verlieh dem Projekt den Namen Lenintribüne. Tatsächlich lag zu dieser Zeit der einbalsamierte Leichnam des Monate zuvor verschiedenen Revolutionsführers in einem eilig zusammengezimmerten

hölzernen Mausoleum auf dem Roten Platz. Lissitzky denunzierte das Provisorium als ‚Leningruft‘.

El Lissitzky war Dozent der Höheren Kunstwerkstätten in Witebsk, einer Regionalhauptstadt im heutigen Belarus. Dorthin hatte ihn Marc Chagall berufen, der die Anstalt in seiner Heimatstadt gründete. In Witebsk, mitten im Bürgerkrieg, produzierte Lissitzky das abstrakte Propagandaplakat *Mit dem roten Keil schlage die Weißen* | Abb. 1 | (vgl. z. B. Montua 2018). Er selbst war zuvor in Darmstadt ausgebildet und in Moskau diplomiert, nachdem er als Jude an der Petersburger Kunsthochschule abgewiesen worden war. Zeitlebens zwischen der späteren Sowjetunion und Deutschland pendelnd, verbinden sich in seinem Werk die regionalen Avantgardekulturen. Die Lenintribüne, seine Einreichung zur Wiener Ausstellung, die er auch im gemeinsam mit dem Dada-Künstler und späteren Surrealisten Hans Arp (1925) kuratierten



| Abb. 1 | El Lissitzky, *Mit dem roten Keil schlage die Weißen*, 1919 oder 1920. Farblithografie, ca. 53 × 70 cm. Russische Staatsbibliothek, Moskau ↗

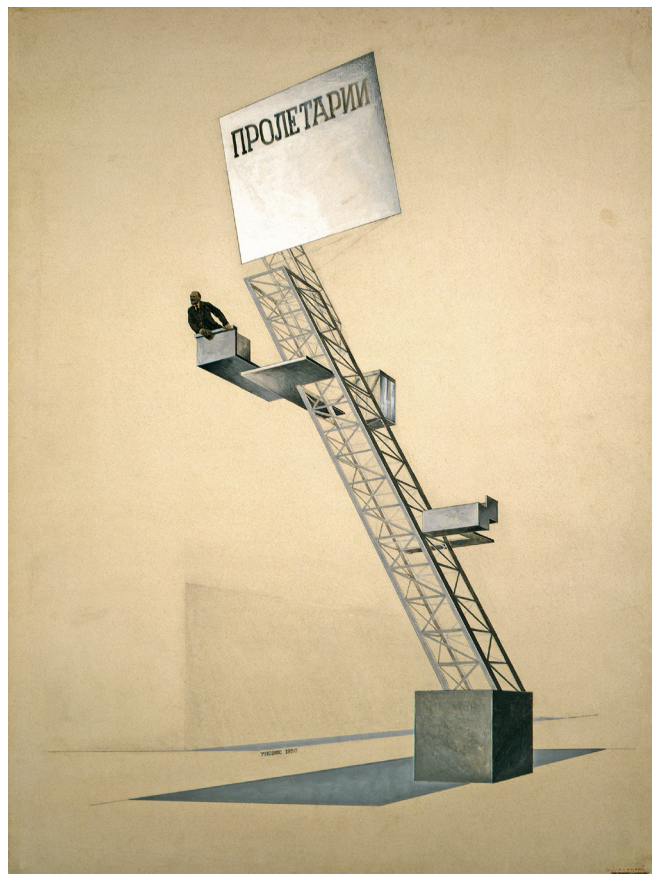


**Abb. 2** | Grigori Petrowitsch Goldstein, Lenin spricht im Mai in Moskau, 1920. Fotografie. Staatliches Historisches Museum Moskau ↗

Band *Die Kunstismen* veröffentlichte, geht auf eine Studentenarbeit zurück. In einem Kurs in Witebsk stellte er den Teilnehmern 1919 die Aufgabe, eine Rednertribüne für öffentliche Plätze zu entwerfen. Das Thema war der Zeit voraus, selbst Lenin stand damals noch auf einer rohen Bretterbühne auf dem Moskauer Swerdlow-Platz, wie die Fotografie von 1920 belegt, der Lissitzky das Portrait entnommen hat. **Abb. 2** | Davon unbeeindruckt, imaginiert der 17-jährige Student Ilja Tschaschnik, Mitglied der Witebsker Künstlervereinigung UNOWIS, ein hoch aufragendes Fachwerkgerüst mit verschiebbaren Elementen. Das ephemere Gestell ist zerlegbar, um zum jeweiligen Einsatzort transportiert zu werden. Räumlichkeit wird nur durch überlagerte Farbflächen angedeutet, die Darstellung ist mehr suprematistische Malerei als eine Bauanleitung.

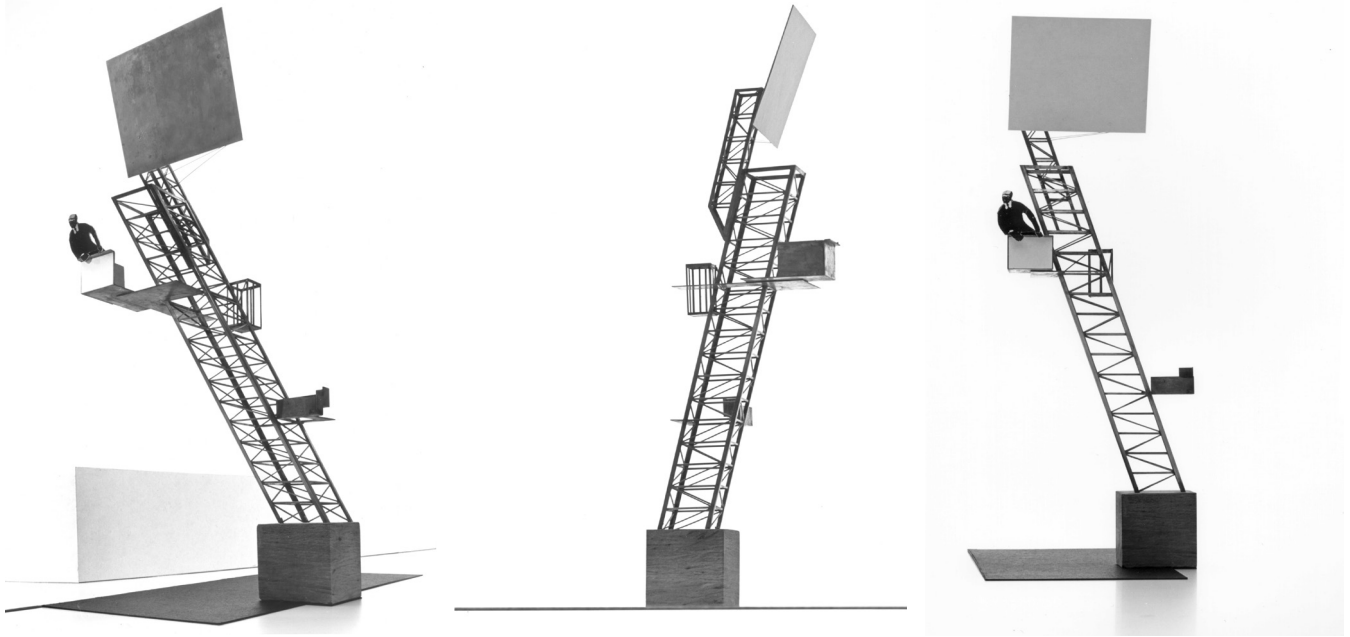
## Function follows form

Im Tessiner Retrait beugt sich Lissitzky 1924 erneut über Tschaschniks Entwurf. Bevor er ihn als ‚Werkstattarbeit‘ der UNOWIS veröffentlichen wird, **Abb. 3** | überträgt er die Skizze in den Raum und architektonisiert Tschaschniks Idee. Mit einer Perspektivzeichnung radikalisiert er die Neigung der Lenintribüne, wie ein drehbarer Hafenkran schiebt sich diese nun in die Höhe. Schräg auf einem Betonquader ruht der feingliedrige Fachwerkträger, Innenraum



**Abb. 3** | El Lissitzky, Projekt für eine Rednertribüne, Werkstattarbeit UNOWIS, 1924. Gouache. Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau ↗

und Umgebung durchdringen sich. An den Kragarm heftet Lissitzky neben der Rednerkanzel weitere Balkone, eine Projektionsfläche für Losungen und Filme sowie einen Fahrstuhl. In einem teils widersprüchlichen Funktionsprogramm betont er, dass durch die Anordnung der Agitator „zum Mittelpunkt der ganzen Umgebung“ avanciere (Lissitzky-Küppers 1967, 150), die Kanzel bilde den Ort der eigentlichen Handlung. Die Leninfigur ist von Medien umstellt, die die Propaganda unters Volk bringen sollen – Propaganda fördert Zensur, indem sie Lärm erzeugt. Im Zusammenspiel mit den gedachten Bewegungsabläufen, ein- und ausziehbaren Balkonen und dem diagonal verkehrenden Schrägaufzug entsteht ein komplexes kinetisches System, ein Maschinen-Monument. **Abb. 4** | und **Abb. 5** | Nicht ungewöhnlich für eine fortschrittstrunkene Zeit, in der ganz Europa von

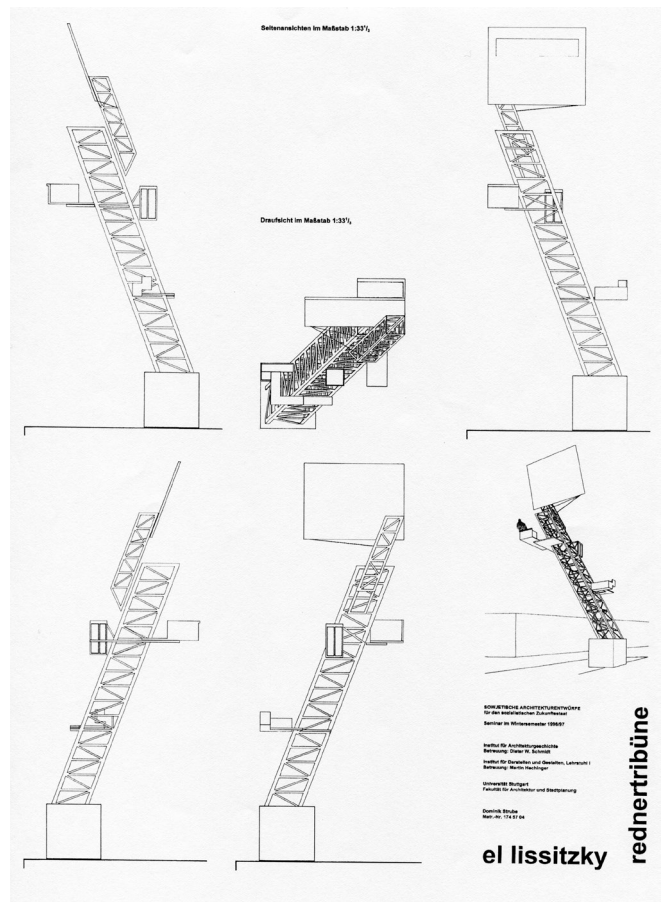


**Abb. 4** | Dominik Strube und Hans-Joachim Heyer (Fotografie), Rekonstruktion der Lenintribüne, 1996. Messing, Buntsandstein und Blei, 40 × 14,7 × 15 cm. Institut für Architekturgeschichte der Universität Stuttgart

Maschinenmenschen fabuliert, Freder Fredersen in *Metropolis* mit der Maschine kämpft und Karel Čapek das Wort Roboter geprägt hat. Die Welt wird „unter dem Aspekt ihrer Veränderbarkeit dargestellt“, erkennt der Intermedialitätsforscher Klemens Gruber (2008, 142). Für den frühen Konstruktivismus ist Technikbegeisterung Programm. In den Worten von Helmut Lethen feiert dieser ein Manifest der eigenen Konstruktion – auch Lissitzkys Apparatur verweist auf nichts anderes als ihre eigene Konstruktion (Lethen 2022, 100).

Der Technik kommt eine agentische Kraft zu, sie selbst wird zum Medium der neuen Zeit. „Denn nur was mechanisch organisiert ist, hat Realität“ (zit. nach ebd., 110), bemerkt der ungarisch-US-amerikanische Schriftsteller und Soziologe René Fülöp Miller. Gleichzeitig ist die Lenintribüne eine Agitprop-Maschine, der Agitator konkurriert mit einem Dispositiv unterschiedlicher Darstellungssysteme und räumlicher Überlagerungen. Damit geht der Entwurf über kongeniale Ansätze hinaus, etwa Gustavs Klucis' Agitprop-Kioske, die sogenannten Radio-Oratoren.

**Abb. 6** | Mit dem Willen, eine Kommunikation neuen Typs für die aufkommende Massengesellschaft zu entwickeln, schafft Lissitzky zugleich eine (Gebrauchs-)Kunst neuen Typs – die Medieninstallation. Die Intermedialität wird dabei, so Sotirios Bachtsetzis (2005) in der Geschichte der Installation, zum Ar-



**Abb. 5** | Dominik Strube, Rekonstruktion der Lenintribüne, 1996. Planzeichnung, Tusche, 84,1 × 118,9 cm. Institut für Architekturgeschichte der Universität Stuttgart



beitsprinzip. Dadurch ist die Lenintribüne selbstreferentiell. Prozesshaft legt sie ihre Konstruktionsbedingungen und in einer „epistemologischen Euphorie“ (Gruber 2008, 146) die damit verbundenen Perzeptionsstrukturen offen.

Mit dieser Erkenntnis könnte der Rezeptionsversuchen: Im Entwurf der Lenintribüne hat El Lissitzky einen doppelten Anfang gewagt – mit der Installation hat er dieser Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts den Weg bereitet; zugleich läutet dieses multimediale Dispositiv das aufkommende Medienzeitalter ein, die Totale der Übertragung. Damit reihte sich der Beitrag in die Rezeptionsgeschichte der Lenintribüne ein, die auch nach über 60 Jahren nach der Wiederentdeckung der russischen Revolutionsarchitektur (für El Lissitzky beispielhaft Lissitzky-Küppers 1967) die Lenintribüne stets nur cursorisch streift. Vielleicht, weil zu ihr auf den ersten Blick alles gesagt zu sein scheint; vielleicht, weil sie in Lissitzkys Werk quer zu seiner sonstigen Produktion steht: zu baulich-konkret für einen PROUN, doch zu unbestimmt für ein Architekturvorhaben wie der ‚Wolkenbügel‘, eine Serie von sieben Hochhäusern, die die Einfallstraßen in die Moskauer Innenstadt überspannen sollten.

Andere Zeugnisse dieser Zeit wirkten zudem ergiebiger: Wladimir Tatlins Monument für die Dritte Internationale etwa, das mit symbolischen Verweisen nur so um sich wirft und dessen Modell wie stellvertretend für die Avantgardearchitektur zahlreiche Auftritte hatte: 1925 auf einem Wagen der Leningrader Maiparade oder gar im gleichen Jahr im Grand Palais auf der Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes in Paris. Auch Wladimir Schuchows Radioturm fasziniert durch ein elegantes Netz übereinandergeschichteter und sich verjüngender Hyperbolide – trotz des sagenhaft sparsamen Materialeinsatzes musste dessen Bau von Lenin persönlich genehmigt werden, so groß war der Materialmangel nach dem Bürgerkrieg.

Lenintribüne hingegen hat kaum Spuren hinterlassen, sie besteht aus einer Gouache-Zeichnung und einer knappen, widersprüchlichen Beschreibung. Einzig der Darmstädter Architekt Lutz Beckmann

(1992) hat ihr eine Monographie gewidmet – und sie aus architektonisch-konstruktiver Sicht einer aufschlussreichen Revision unterworfen. Beckmann untersuchte die Frage, in welche Richtung sich die Lenintribüne über den imaginären Platz neigt. Durch die von ihm postulierte Raumneigung verstärkt sich



**Abb. 6 |** Gustavs Klucis, Kiosk für den fünften Geburtstag der Oktoberrevolution, 1922. Linolschnitt, 26 × 17,1 cm. Harvard Art Museums, Cambridge, MA [↗](#)

die Wirkung der Tribüne dramatisch. Die Rekonstruktionsversuche folgen der Beckmann'schen Deutung (vgl. Abb. 4 und Abb. 5).

Im Rückblick von 100 Jahren markiert die Erinnerung an den Wiener Ausstellungsbeitrag zugleich den Abgesang dieser Epoche: Durch die generative künstliche Intelligenz wird sich die Art und Weise unserer Medienwahrnehmung grundlegend verändern, auch wenn diese nicht im vorschnell ausgerufenen Tod des Autors enden wird. Damit wäre die Lenintribüne ein weiteres Beispiel für Gregory Batesons Erkenntnis, dass wir in der Kunst erst im Nachhinein über Probleme Bescheid wissen können (Bateson 1972, 353). Doch die Lenintribüne hat uns noch mehr mitzuteilen.

### Das Zeichen der Leere

So erpicht der „artist-engineer“ (Railing 1995, 199) El Lissitzky darauf war, sich mit seiner Konstruktion begreifbar zu machen – der Lenintribüne fehlt die Zuhörerschaft. Dem Rat Susan Sontags folgend (1969, 95–104), unseren Blick wieder auf die Eigentümlichkeit der Form zu lenken, fällt an diesem Werk auf, dass die Rednerfigur einsam über einem leeren Platz schwebt. Mit collagierten Elementen, dem Leninportrait und der Proletarierlösung auf der Projektionsfläche fügt Lissitzky der Darstellung Zitate von Wirklichkeit hinzu, ähnlich wie auf einer Stilbühne. Indes, die Lenintribüne hat kein Publikum. Die Dynamik des Propagandagestells wird zur hohlen Geste, die Dynamik der Leninfigur verliert sich in der Weite des Raums. Tatsächlich ist die Leere das gestaltprägende Element der Tribüne.

Die Leere wird zum Zeichen, zum Zeichen der Leere. Die Auslassung ist das Erstaunliche. Leicht hätte der geübte Fotomontagkünstler El Lissitzky eine Menge andeuten, die Fokussierung auf den Agitator stärken können: Parteigänger im Rausch, deren Körperspannung die Hinwendung zur Leninfigur unterstriche. Entstanden wäre ein Emblem der Dualität von großem Mann und seiner Resonanz in der Masse. Die Tribünendarstellung hätte ein Gefühl vermittelt von der „immersiven Qualität“ (Jäger 2024, 54), wie eine gemeinsame Handlung eine überwältigende Erfah-

rung, gar ein kollektives Bewusstsein schaffen kann. Genauso hätte Lissitzky statt der *société du spectacle* eine apathische Menge anreißen können, ebenso ausdrucks- wie teilnahmslos, die nur zum Luftschnappen aus ihren stickigen und überbelegten Kommunalkas gekrochen ist. „Wer sich still verhält, wird kein Unheil erleben“, lautet ein russisches Sprichwort. Das steht natürlich im Gegensatz zum Topos des neuen Menschen Sowjetrusslands, das die Avantgardenkünstler in vielen Agitprop-Plakaten variiert haben. In den Niederungen der Alltagssprache hingegen wurde der angepasste Überlebenskünstler als ‚sowok‘ (Kehrschaukel) bezeichnet, eine Verballhornung des hehren Sowjetworts vom ‚neuen Menschen‘. Viele bittere Leninkommentare ließen sich mit dieser Gestaltungsentscheidung verbinden, von dessen Verachtung der Versammlungsfreiheit als leerem Gerede, der Säuberung der Erde von allem Ungeziefer – am Ende war die Sowjet-Erde wüst und leer – oder dem auf Dostojewski und schon vor ihm auf Robespierre (Tauber 2009) zurückgehenden Unwort vom Volk als Knetmaterial der Revolution, welches man organisieren müsse. Lissitzkys Lenintribüne wäre eine solche der Form der Organisation geworden.

### Die Leere der Politik

Stattdessen: Der *homme du peuple* muss der *volonté générale* entsagen. Lissitzkys Kommunikation ist hier eine des Nichtzustandekommens. In diesem Punkt bleibt die Lenintribüne unbestimmt, aber nicht unterbestimmt. Denn durch diese Verfremdung verweist sie *volens nolens* auf die Leere der aufkommenden Massengesellschaft unter den Bedingungen der Diktatur. Die Leere gilt als Grunderfahrung der Moderne (zur Leere speziell in der jüdischen Kultur van Voolen 2011). Das Individuum ist in einer ausdifferenzierten Welt, wo Wissenschaften und Gewerke jedweder Spezialistenfrage nachgehen, auf sich allein gestellt; die Frage nach Sinn muss sich der Einzelne selbst beantworten – als ob das Leben nach den Revolutionswirren und dem rohen Kommunismus der frühen Sowjetjahre nicht hart genug wäre. Dieser Sinnleere widmet sich nur zu gern die Propaganda, hier in Form einer

Agitprop-Maschine, mit der die modernen Machthaber und Sinnverkäufer Botschaften unters Volk bringen können. Dieses aber glänzt durch Abwesenheit. Damit verweist der verwaiste Platz nicht bloß auf die Leerstelle der Legitimation, sondern auch auf eine Leerstelle der Politik.

Politik ist Hannah Arendt zufolge immer agonal gedacht, durch den Wettstreit der Argumente. Hierzu bedarf es eines Diskursraums: Der Raum der Freiheit erwächst aus dem Raum des Handelns; die Agora steht für den paradigmatischen Ort der ‚Vita activa‘. Handeln ist daher wesentlich mit dem öffentlichen Raum verknüpft und erfordert Pluralität. Aus-Handeln ist dabei die eigentliche politische Tätigkeit, weil sie den Zugriff des Menschen auf die Welt ermöglicht und Politik und Gesellschaft konstituiert. Demnach sind Revolution und Krieg keine politischen Phänomene – sie können nicht durch agonales Handeln legitimiert werden, sondern bestehen allein durch Gewalt. Wonach das Sowjetregime selbst kein politisches System wäre, da es durch Zwang entstanden ist und nur durch Zwang aufrechterhalten werden konnte. Hinzu kommt, dass bereits der dem Konstruktivismus innewohnende „fundamentalistische Industrialismus“ (Dubiel 2002, 758) keinen Raum für Aushandlungen und grundlegende Entscheidungen lässt – womit sich das Fortschrittsparadigma der Moderne als nicht-politisches erweisen würde. Dadurch kommt der Leere des Platzes vor der Tribüne eine eigene Bedeutung zu – durch die Lenin’sche Ein-Mann-Körperschaft bleibt dieser ein unbestimmter Ort; schließlich wird ein solcher erst durch Handlung zum Raum. Hierzu passt eine Diagnose, die der US-amerikanische Politologe Yuval Levin (2020, 411) der Gegenwart des Westens gestellt hat: „Institutions have been transformed from places of formation to platforms of performance.“ Damit ist auch die Utopie der sowjetischen Avantgardekünstler bei sich selbst angekommen. Denn Utopia heißt ja ‚Nicht-Ort‘ oder ‚Un-Ort‘. Damit erschöpft sich bei El Lissitzkys Lenintribüne der Sinnüberschuss der Utopie. Zu diesem Befund von Leere und Auslassung passt die weitere Geschichte des Leninbilds, das Lissitzky als Material

für seine Collage diente (vgl. Kruse 2014): Bei der Originalfotografie von Grigori Goldstein spricht Lenin im Mai 1920 vor dem Bolschoitheater zu Rotarmisten. Rechts im Bild, ein paar Stufen niedriger, stehen Lenins damalige Mitstreiter Trotzki und Kamenew. Nachdem in der Stalinzeit ersterer ins Exil getrieben und letzterer entmachteter war, wurden beide aus dem Bild retuschiert. Danach steht Lenin wieder allein auf einer Tribüne.

Aber birgt die Lenintribüne vielleicht doch ein utopisches Potenzial, dem Oktroi der Ideologie zu entkommen? Wenn Revolution, Krieg und Diktatur eine Negation des Politischen darstellen, dann ist die Absenz der Beherrschten die Negation dieser Negation. Im Nicht-Ort des Nicht-Politischen ist die Abwesenheit eine politische Tat, die von der Kraft des Neinsagens zeugt. Unter den Bedingungen der kollektivistischen Ideologie ist die Verweigerung der Mitwirkung durch ein Kollektiv die eigentliche Kraft der Negation, wie Michael Pilz 2018 treffend erkannt hat: „Es ist keine Kleinigkeit, wenn sich ein Kollektiv gegen das Kollektiv stellt und den Grundwiderspruch aller geschlossenen Gesellschaften entblößt.“ Die Verweigerung des Kollektivseins durch das Kollektiv negiert die diesem zugewiesene Identität als Kollektiv – also die erzwungene Geschlossenheit der Gesellschaft, welche vielmehr die Form einer Gemeinschaft annehmen soll mit Gleichen und den unausweichlich Gleichen. In der totalitären Gesellschaft besteht also die politische Tat in der Negation dieser Zumutung. Und Politik ist Voraussetzung von Freiheit sowie deren Sinn. In El Lissitzkys Darstellung ereignet sich das Arendt’sche „Wunder der Freiheit“ (2012, 223), denn Handeln ist der Philosophin zufolge wesentlich arché: Anfangen. Der *homo sovieticus* wagt hier den Neuanfang.

Doch nicht nur in der Massengesellschaft klassischen Typs kann Absentismus eine Tugend darstellen: Auch in einer Gegenwart mit einem medial gespiegelten Geltungsüberschuss und der Furcht, nicht dabei zu sein und gesehen zu werden, bedeutet das Beiseitestehen eine Entscheidung. Und zwar eine, die Mut und Entschiedenheit erfordert. „Abständigkeit ist eine Aktivität“, weiß Thomas E. Schmidt (2024,

47). Der Schritt zurück bietet dabei eine Chance, auszusteigen aus den digitalen Kollektiven mit dem niemals enden wollenden Gleichklang und Strom von Beiträgen, von Sehen und Gesehenwerden, und einen Weg zurück zu finden, zu sich selbst.

Durch die Leerstelle im sozialen Raum entlarvt die Lenintribüne eine falsche Homogenität der Masse. Dabei verweist sie auf ein anarchisch-vieldeutiges Moment, auf die Macht des Anfangs. So wird letztlich der Platz, der Ort unter der Lenintribüne, zum politischen Raum; durch die Verweigerung der Anwesenheit durch das Kollektiv verpufft die imperiale Herrschaftsgeste über die Gleichgeschalteten ebenso wie die Selbstgleichschaltung in der Gegenwart. Der Mensch neuen Typs hat gewagt, den Anfang zu machen.

### Literatur

**Arendt 2012:** Hannah Arendt, Freiheit und Politik, in: Dies., Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken, Bd. I, München 2012.

**Arp 1925:** Hans Arp und El Lissitzky, Die Kunstisten 1914–1924, Zürich/München/Leipzig 1925.

**Bahtsetzis 2005:** Sotirios Bahtsetzis, Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne, Berlin 2005. ↗

**Bateson 1972:** Gregory Bateson, Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology, New York 1972.

**Beckmann 1992:** Lutz Beckmann, Wohin neigt sich die Lenintribüne?, in: Fachbereich Architektur der Technischen Hochschule Darmstadt: Almanach 90/92, Darmstadt 1992.

**Dubiel 2002:** Helmut Dubiel, Der Fundamentalismus der Moderne, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 5, 2002, 747–762.

**Gruber 2008:** Klemens Gruber, Das intermediale Jahrhundert. Die Saison 1922/23, in: Henri Schoenmakers u. a. (Hg.), Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2008, 141–160.

**Jäger 2024:** Anton Jäger, Vom Koma in die Polarisierung: Das Zeitalter der Hyperpolitik, in: Blätter für deutsche und internationale Politik 3, 2024, 47–58.

**Kruse 2014:** Tobias Kruse, Ausradierte Genossen, in: fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung vom 12.11.2014. ↗

**Lethen 2022:** Helmut Lethen, Der Sommer des Großinquisitors. Über die Faszination des Bösen, Berlin 2022.

**Levin 2020:** Yuval Levin, A Time to Build. From Family and Community to Congress and the Campus. How Recommitting to Our Institutions Can Revive the American Dream, New York 2020.

**Lissitzky-Küppers 1967:** Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograph. Fotograf. Erinnerungen. Briefe. Schriften, Dresden 1967.

**Montua 2018:** Gabriel Montua, Mit dem roten Keil schlage die Weißen. El Lissitzkys Propagandaplakat aus dem Russischen Bürgerkrieg von 1919/1920 und der Kampf um die Tragweite der kommunistischen Revolution, in: Themenportal Europäische Geschichte 2018. ↗

**Pilz 2018:** Michael Pilz, „Das Schweigende Klassenzimmer“. Ob links, ob rechts – das Wir ist schwächer als das Ich, in: Die Welt online, 28.2.2018. ↗

**Railing 1995:** Patricia Railing, The Idea of Construction as the Creative Principle in Russian Avant-Garde Art, in: Leonardo 3, 1995, 193–202.

**Schmidt 2024:** Thomas E. Schmidt, Los geht's!, in: Die ZEIT Nr. 34, 2024, 47.

**Sontag 1969:** Susan Sontag, Against Interpretation, in: Dies., Against interpretation and Other Essays, New York 1969, 95–104.

**Strube 1996:** Dominik Strube, Ein PROUN im realen Raum. Anmerkungen zur Lenintribüne. ↗

**Tauber 2009:** Christine Tauber, Bilderstürme der Französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire, Freiburg i. Br. 2009.

**Van Voolen 2011:** Edward van Voolen, Die Leere, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 2, 2011, 37–47. ↗