

Piktogrammatik im kurzen Jahrhundert der Avantgarden

Daniela Stöppel
**Visuelle Zeichensysteme der
 Avantgarden 1910 bis 1950.**
 Verkehrszeichen, Farbleitsysteme,
 Piktogramme. München,
 Silke Schreiber 2014. 496 S.,
 228 s/w Abb. u. 200 Farbtafeln.
 ISBN 978-3-88960-123-0. € 49,00

Kommunikation stellt soziale Beziehungen temporär her, visuelle Kommunikation versucht den Austausch von Botschaften längerfristig zu regeln. Wie geht diese bildhafte Verständigung in formalisierten Zeichensystemen auf? Wie konnte sie universalen Geltungsanspruch erlangen? Und welche Rolle spielte die Kunst dabei? Wer rasch Antworten auf diesen Fragenkomplex sucht, wird sie in Daniela Stöppels triadisch aufgebautem Buch finden, am Schluss jedes Kapitels gebündelt bzw. in den zahlreich eingestreuten Zwischenfazits. Zusammen mit der „Einleitung“ (9–18) und dem „Ausblick“ (465–472) liefern sie die eigens durch Fettdruck markierten Kernaussagen der Publikation. Doch der Reiz der Problemstellung entfaltet sich erst dem, der Lesezeit investiert.

Mit Stöppels Band liegt erstmals eine Geschichte der visuellen Kommunikation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor, die vor allem deren Entwicklungsphase rekonstruiert und utilitaristische Verwendungsformen abstrakter bzw. abstrakt-figürlicher Bildzeichen im Alltag bzw. öffentlichen Raum untersucht. Die „verstärkt überregionale Betrachtung“ (16) konzentriert sich auf den deutschsprachigen Raum und die UdSSR. Für das Thema wäre der Blick über Ländergrenzen

hinweg ohnehin unerlässlich gewesen, da die Avantgarden stets in einem weltumspannenden Netzwerk operierten (Stichwort: Studien- und Arbeitsmigration; Internationalisierung des Ausstellungswesens; transnationale Projektarbeit; mehrsprachige Publikationen). Diesem Umstand trägt die Forschung schon längst Rechnung (z. B. Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005). Seine Berücksichtigung bildet keine „Ausnahme“, wie behauptet wird (17), und ist mithin auch kein Alleinstellungsmerkmal von Stöppels Ausführungen.

Letztere sind das Ergebnis langjähriger Studien, die in der unveröffentlichten Magisterarbeit „Gerd Arntz und die Entwicklung des Piktogramms“ (2001) erste Ergebnisse zeitigten und nun als überarbeitete und erweiterte Fassung der Dissertation (2007) mit zeitgeistkonformem Aktualitätsanspruch erschienen sind (431). Der Autorin gelingt es, ihr Thema in Haupt-, Unter-, Subkapiteln und Exkursen eindrucksvoll zu entfalten und heterogene Phänomene in ihrer semantischen Tiefe und phänomenologischen Breite zu durchdringen, so dass ein dichtes Argumentationsgewebe aus Quellen (1045 Fußnoten), Deutungen und Anschauungsmaterial (428 Illustrationen) entstanden ist. Die Begründung erfolgt auf drei Ebenen: der künstlerischen Selbstlegitimation abstrakter Zeichensysteme, deren Bedeutungstransformation in Hinblick auf praktische Anwendungsmöglichkeiten sowie begriffsgeschichtlichen Analysen. Der Ansatz ist multimethodisch: mehr quellen- gesättigt als quellenkritisch, weniger symboltheoretisch als semiotisch, eher bildwissenschaftlich als kunsthistorisch.

URSPRÜNGE UND VORAUSSETZUNGEN

Das erste Großkapitel „Universale Zeichensysteme“ (19–104) legt die historischen Ursprünge und die unmittelbaren Voraussetzungen für das Auf-

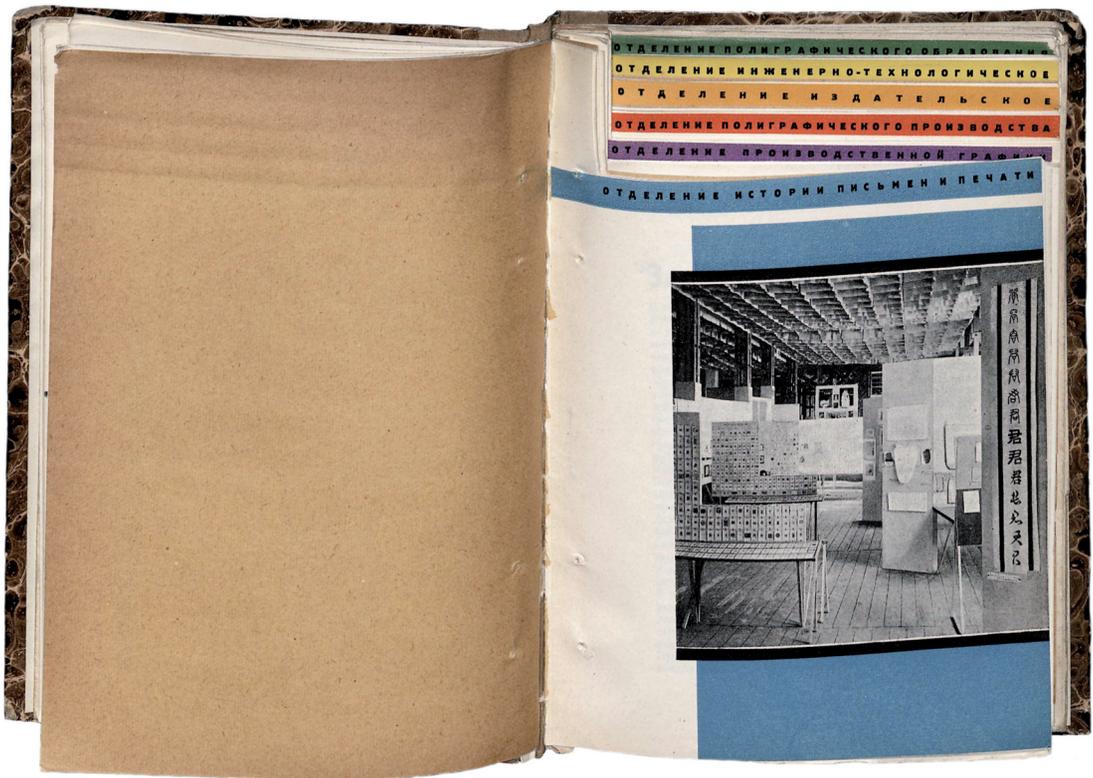


Abb. 1 El Lissitzky/Solomon Telingater, Wsesojusnaja Poligrafitscheskaja Wystawka. Putewoditel [Polygrafische All-unionsausstellung. Führer], Moskau 1927 (Stöppel 2014, S. 358, © Daniela Stöppel)

kommen des Gedankens einer Universalsprache ab 1850 dar. Er war als Reflex auf die transnational ausgerichteten Interessen des aufstrebenden Welthandels sowie die politisch immer enger kooperierenden Staatengemeinschaften entstanden. In großen Sprüngen werden von der Suche nach einer Ursprache bzw. den Urbedeutungen (Platon) Verbindungen hergestellt zu Velimir Chlebnikows „Wurzelsprache“, von den Bemühungen um eine mathematisch konstruierte Idealsprache (Gottfried Wilhelm Leibniz, Gottlob Frege) zu El Lissitzkys oder Kasimir Malewitschs mathematischen Referenzen oder von Jan Amos Comenius' *Orbis Pictus* zu Otto Neuraths Bildstatistik (22–24). Im 19. Jahrhundert boten die sprachwissenschaftlichen Entwicklungen (Welthilfssprachen, Pasi-grafik, „Basic English“), die unterschiedlich geprägten formalistischen Zeichen- und Bildbegriffe der Kunstwissenschaft bzw. Literatur (Pawel Florenski, Wiktor Schklowski) oder die ideografischen Weltschriftentwürfe (Charles K. Bliss) Anknüpfungspunkte für die Avantgarden. Die solchermaßen von semantischen „Verkrustungen“

(94) befreiten Worte, Buchstaben und Zeichen führen, künstlerisch gesehen, zur Montage oder zum ausgefeilten Namenslogo von Lissitzky, dem unausgesprochenen Protagonisten von Stöppels Abhandlung (53–56, 66f.).

Als gegenläufig und doch intentional parallel zu ganzheitlichen Zeichenkonzeptionen ist die von Chlebnikow forcierte essentialistische Aufladung des Zeichens anzusehen. Was den russischen Künstlern die Ikone als „archaisch-mythisch verankertes Zeichensystem“ (68) bedeutete, fanden westeuropäische Künstler verstärkt im ideografischen Zeichen. Unter Rückgriff auf die Hieroglyphik (Paul Klee, Otto Neurath), die Punzenschrift (Augustin Tschinkel, Lothar Schreyer) oder, noch abstrahierter, das Ideogramm (Wladimir Majakowski, Lissitzky, Guillaume Apollinaire) wurde die Anschlussfähigkeit von „Urzeichen“ (69) der Kommunikation immer wieder aufs Neue unter Beweis gestellt. Im Einzelnen wäre noch zu klären, welchen typologischen Mustern diese Rekurse folgten und warum etwa die Emblematisierung oder die Heraldik keine Beachtung fanden.

Zukunftsweisende Impulse für die Entstehung avantgardistischer Zeichensysteme gingen insbesondere von der Signalgebung im internationalen Verkehrswesen aus. Das „wohl früheste“ (27) zwischenstaatliche Kommunikationssystem repräsentiert die Flaggenkommunikation in der Seeschifffahrt. Gleichwohl wurde das Potenzial der diskreten Zeichen auf den Flaggen von den Avantgardisten kaum erkannt, geschweige denn ausgeschöpft. Die von Jan Tschichold im Zuge seiner Überlegungen zur elementaren Druckgestaltung 1930 „beiläufig“ (Tschichold, 28) angeführten Flaggenbeispiele für visuelle Kommunikation stellen in dieser Hinsicht die große Ausnahme dar. Anders verhält es sich dagegen mit den in der Alltagserfahrung weit präsenten Eisenbahnsignalen (169, 181). Durch ihre Sprachunabhängigkeit stellen sie nicht nur technisch, sondern auch kommunikationstechnisch einen markanten Fortschritt gegenüber den noch immer sprachanalog eingesetzten Signalen auf offener See dar. Wenn László Moholy-Nagy, Walter Dexel oder Karel Teige sich mit der Eisenbahnsignaletik befassen (30), geschieht dies mit einem distinkten *State-of-the-Art*-Bewusstsein.

AUFBRUCH IN DIE SEMIOTISCHE MODERNE

Im zweiten Großkapitel („Zeichensysteme der Kunst“, 105–240) wird der Wille zum abstrakten Stil erklärt: zunächst als metaphysisch-transzendente Ausrichtung der Gründungsväter der Abstraktion – Piet Mondrian (Neoplastizismus), Kasimir Malewitsch (Suprematismus) und Wassily Kandinsky (Abstraktion). Dadurch wird es möglich, die Abstraktion in einem zweiten Schritt von funktionalistischen Tendenzen wie dem Konstruktivismus (Lissitzky) als „angewandtem Suprematismus“ (Nina Kogan, 157, Fn. 175, 312) oder dem Produktionismus (Aleksandr Rodtschenko) abzuheben. Diesen als klassisch zu bezeichnenden Konflikt zweier Künstlergenerationen verschärfte Lenins „Neue Ökonomische Politik“ ab 1921. Malewitschs formalistisch ausgreifender Versuch, Kunst, Leben und Kosmos in ein weiterhin diffus bleibendes „Einheitssystem“ zu bringen

(126f.), wurde von nun an in die Schranken konkreter „gesellschaftlicher Praxis“ (Boris Arwatow, 142) verwiesen.

Der Autorin gelingt es durchgängig, zentrale Leitmotive und Beweggründe der Avantgarden zu thematisieren und auf ihre Fragestellung hin zuzuspitzen (vgl. „abstrakter Film“, 143–149; „Ende der Kunst“, „Kunst und Leben“, 150f.; wissenschaftliche „Farbtheorien“, 162–165). Manchmal entstehen dabei konzise Abrisse, wie etwa über die künstlerische Gestaltung des öffentlichen Raums im Mittelalter bis zu dessen ästhetischer Besetzung nach 1900, an der sich das Expansionsstreben wie der Totalitätsanspruch der Avantgarden gleichermaßen demonstrieren lässt (168–191). In diesem Kontext sei an Sergej Tretjakow erinnert, der sich als einer der radikalsten Apologeten der visuellen Kommunikation für Propagandazwecke gerierte (z. B. Wie soll man den 10. Jahrestag der Revolution feiern? [1927], in: Tretjakow, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, hg. v. Heiner Boehncke, Reinbek bei Hamburg 1972, 43–46, hier 44f.).

ANGEWANDTE ZEICHEN-KUNST

„Zeichensysteme der visuellen Kommunikation“ bildet das letzte und umfangreichste Großkapitel (241–464). Am Beispiel von Einzeluntersuchungen wird der Resemantisierung teils abstrakter, teils figürlich-konstruktiver Formen in Gestalt von Verkehrszeichen (Werner Graeff, Karl Peter Röhl, Dexel, Lissitzky), Farbleitsystemen (Hinnerk Scheper, Max Burchartz), Printmedien (*Abb. 1*; Lissitzky, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Ladislav Sutnar) und Piktogrammen (Gerd Arntz, Neurath, Sutnar) nachgegangen.

Stöppel stellt blendende Bezüge her, wenn sie mit dem Kunstgriff der Dekontextualisierung ein von Graeff entwickeltes quadratisches Verkehrszeichen mit den „einfarbigen Bildern“ von Rodtschenko und Malewitsch in Beziehung setzt (97, 221, 330; *Abb. 2*) oder die von Röhl vorgeschlagene Zeichensprache zur Regelung des öffentlichen Raums auf die Gitterbilder seines Mentors Theo van Doesburg und Mondrians zurückführt (249–258). Schlüssige Verbindungen werden indessen



Abb. 2 Werner Graeff, *Material zum Problem einer Internationalen Verkehrs-Zeichen-Sprache*. Detail: *Halt. Gesperrt. Kein Durchgang*, 1923. Rekonstruktion von 1962. Tusche und Gouache auf Karton, Gesamttafel 68 x 102 cm. Museum Wiesbaden, Nachlass Werner Graeff (Gerda Breuer [Hg.], Werner Graeff 1901–1978, Berlin 2010, S. 133)

zwischen den Farb- und Formtheorien von Kandinsky, des Bauhaus oder von De Stijl und deren konkreten Anwendungszusammenhängen in den 1920er und 1930er Jahren aufgezeigt, zwischen der Reizstimulation des abstrakten Films und den visuellen Signalen im Straßenverkehr, zu denen auch Dexels Erfindung (259) des beleuchteten Richtungswegweisers gezählt werden darf.

Immer wieder gelingen der Autorin stupende Deutungen, deren Vordenker oftmals unberücksichtigt bleiben, denn das Korpus ihrer Abhandlung sind die theoretischen „Selbstzeugnisse“ (14) der Künstler, nicht die wissenschaftliche Sekundärliteratur (ein Beispiel: zu Lissitzkys *Wolkenbügel* als architektonischem „Wegweiser mit distinktem Zeichencharakter“ [266] vgl. Kai-Uwe Hemken, *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, Köln 1990, 79; dort auch die von Stöppel [271] übernommene Vermutung, Lissitzky sei der Autor von „Komposition ist Starrheit – Lebensfähig ist das Fortschreitende“, in: *ABC. Beiträge zum Bauen*, 2. Serie, Nr. 1, 1926, 1–3).

Im Zusammenhang mit den behandelten Piktogrammen wäre es erhellend gewesen, auf Ivan P. Ivaniskijs (418, Fn. 347) Verdienste um die Popularisierung sozialistischer Ideen und Ideale im Detail einzugehen. Immerhin gehörte er zu den erfahrensten Bildstatistikern in der weitgehend analphabetisch geprägten Sowjetunion (Abb. 3; vgl. Ivan P. Ivaniskij, *Dognat' i peregnat' v tehniko-ekonomičeskom otnošenii peredovye kapitalističeskie strany v 10 let. Serija iz 72 kartinnych diagramm* [Einholen und Überholen der kapitalistischen Länder im Bereich der Technik und Wirtschaft in 10 Jahren. Serie von 72 Bilddiagrammen], Moskau/Leningrad [1931]). Die konstatierte Praxis des Bilder-Vorlesens, für die „direkte Belege“ (185) fehlen, hätte nicht zuletzt mit den eklatanten Bildungsdefiziten erklärt werden müssen, wodurch die verschiedensten „Formen des öffentlichen Bildgebrauchs“ (184–188) in dem Arbeiter- und Bauernstaat sozialhistorisch erst verständlich werden.

PROBLEMATISCHE ZEICHEN-POLITIK

Die Brücke zwischen abstrakter Kunst und anschaulicher Kommunikation, die Stöppel schlägt, soll die didaktisch-aufklärerischen Wirkmöglichkeiten der vielfach metaphysisch-transzendental legitimierten abstrakten Avantgarden aufzeigen (14, 114f.). Erklärtes Ziel ist eine Korrektur der oft diskreditierten esoterischen Seite der Avantgarden in Richtung „rationale“ (14) Moderne. Es geht um Revision formaler Leistungen (18, 432), um Reevaluierung funktionaler Zeichensysteme (13, 431), um Rehabilitierung utopischer Projekte (14, 466).

Das aufklärerische Engagement der Avantgarden wird vorwiegend mit autonomen, sprich „kunstimmanenten Entwicklungen“ (12, 431) begründet, obwohl es maßgeblich durch praktisch-technische Voraussetzungen forciert worden war. Diesen Widerspruch löst die Autorin, indem sie außerkünstlerische Rahmenbedingungen für die ästhetische Produktion ins Kalkül mit einbezieht. Die ideologischen Implikationen politisch-propagandistischer Anforderungen, die in dem mit „Die

Moderne‘ und ihr problematisches Zeichenverständnis“ (466–472) überschriebenen „Ausblick“ kurz beleuchtet werden, lösten im Wesentlichen die fundamentale Krise funktionaler Kunst aus. Die nachhaltigen Folgeerscheinungen der nationalsozialistischen Kunstдоктрин und des Sozialistischen Realismus ließen sich nicht einfach mit einer Publikation wie *Sign, Image and Symbol* (1966) beheben. Dennoch hätten die von György Kepes herausgegebenen interdisziplinären Beiträge verdient, ausführlicher behandelt zu werden, da sie die Bedeutung moderner Zeichen im Rekurs auf vorzeitliche und außereuropäische Bildpraktiken aufzuladen versuchen (468–470). So aber kommt es allenfalls zu Anspielungen wie z. B. auf „Projekte“ von „Mead“ (469), die der Leser bestenfalls erahnen kann, wenn er über das Personenregister erfährt, dass die Kulturanthropologin mit dem Vornamen Margaret gemeint ist.

Die öffentliche Debatte um Grenzen und Möglichkeiten der visuellen Kommunikation und mit ihr die kritische Dekonstruktion des modernistischen Zeichensystems stand jedoch Anfang der 1970er Jahren noch bevor. Auf dem Höhepunkt der Diskussion – so ließe sich ergänzen – meldete sich Ernst H. Gombrich zu Wort. In seinem Aufsatz „Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation“ (in: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, 135–158; amerikanische OA: *The Visual Image*, in: *Scientific American* 227/3, Sept. 1972, 82–96) ist eine semiotische Plakette abgebildet, mit der die beiden amerikanischen Raumsonden Pionier 10 und 11 ausgestattet waren. Diese Plakette war als visuelles Kommunikationsangebot an unbekannte Wesen außerhalb unseres Sonnensystems gerichtet. Die utopische Dimension einer als universal empfundenen und mithin außerirdisch ein-



Abb. 3 Bildstatistiken zur nationalen Bedeutung der Erdölförderung auf dem 1. Mai-Umzug in Moskau, 1921 (Vladimir Tolstoj/Irina Bibikova/Catherine Cooke [Hgg.], *Street Art of the Revolution*, London 1990, S. 136)

setzbaren Zeichensprache, die in den abstrakten Setzungen der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Vorgaben hat und nach 1945 durch Alexander Dorner am Beispiel von Bayers „working signs“ als neue Chance einer „forceful communication“ propagiert worden war (467 f.), erfährt hier ihre unfreiwillig komische Zuspitzung. Doch reichen all die hochfliegenden Ambitionen nicht aus, um den universalen Anspruch der historischen Avantgarden in die Nachkriegszeit hinüberzuretten (471).

MINIMA FORMALIA

Neben den inhaltlichen Kritikpunkten lassen sich folgende formale Aspekte festhalten: Das kleingedruckte „Literatur- und Quellenverzeichnis“ (474–485) wirkt in seiner großen Spannweite motiviert. Was die Quellen betrifft, so legt Stöppel ihrer Untersuchung (wenn auch nicht konsequent, so doch in extensivem Maße) deutsche Übersetzungen zugrunde. Ohne sichtliches Bemühen, zu den Originaltexten vorzudringen, verzichtet sie darauf, semantische Verschiebungen bei der Übertragung kenntlich zu machen. Eine Ausnahme bildet die Hinterfragung einer Formulierung von Malewitsch, die aus einer französischen Übersetzung eingedeutscht wurde (257, Fn. 43). Der Hinweis, dass adäquate Ausgaben in deutscher Sprache vorlägen (7), kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Übersetzungen Quellen zweiter Ordnung sind.

Die gebotene Vorsicht im Umgang mit Zeitzeugen wird an einer übernommenen Vermutung von Sophie Lissitzky-Küppers begreiflich, wonach Neuraths Bildstatistik von Lissitzky in der UdSSR angeregt worden sei (18, 415). Ebenso gut ließe sich anhand einer gleichermaßen prekären Quelle behaupten, russische Gesandte hätten Neuraths Bildstatistik in Wien entdeckt und den Regierungsausschuss in Moskau positiv gestimmt. (Vgl. Marie Neurath, *An was ich mich erinnere. Erzählt und aufgeschrieben für Henk Mulder*, 1980 und 1982, Typoskript, 119 S., hier 57, ÖNB, Wien. Dieser Hinweis fehlt in dem von Stöppel herangezogenen Aufsatz mit einem übersetzten Langzitat aus Neuraths Autobiografie: Robin Kinross, *Blind Eyes*

Innuendo and the Politics of Design. A Reply to Clive Chizlett, in: *Visible Language* 28/1, 1994, 68–78, hier 74f.).

Erfreulicherweise gibt es ein Personenregister (491–495). Auf ein Sachregister wurde verzichtet, obwohl die im Buch konstatierte „inflationäre“ (472) Verwendung von Schlagworten wie „Element“, „Struktur“ oder „System“ sowie deren Begriffsverschiebungen im Rahmen avantgardistischer Selbstkonzeptionen durch Indexierung transparenter hätte werden können (13, 470–472). Deutlicher wäre freilich auch der heterogene Gebrauch dieser „Schlüsselbegriffe“ geworden.

Die Gestaltung des Buchs von Axel Feldmann zusammen mit Veronika de Haas ist ansprechend. Mit seinem signalroten Umschlag, samt Einfärbung des Kopf-, Vorder- und Fußschnitts im gleichen Ton, und dem ausgeklügelten Seitenlayout ruft es die Tradition avantgardistischer Buchgestaltung auf (310–327): Wechsel von Schrifttypen, -größen und -stärken, von Fett- und Normaldruck zur Hierarchisierung von Bedeutung oder Abhebung von längeren Zitationen; Rhythmisierung von Schwarz-Weiß-Abbildungen und Farbtafeln zur Förderung der Aufmerksamkeit. Diesem intelligenten Gestaltungswillen ist es zu verdanken, dass anstelle der befürchteten „Bleiwüste“ (7) akademischer Pflichtübungen ein ansehnlicher Band im doppelten Wortsinn entstanden ist. Die Autorin wird ihrem Thema nicht nur inhaltlich in hohem Maße gerecht. Sie scheint auch ihren neusachlichen Schreibstil auf die schlichten Zeichensysteme der Moderne abgestimmt zu haben. Allein wünschte man sich den durch unnötige Reprisen weitschweifigen Text sprachlich pointierter.

PD DR. ASTRIT SCHMIDT-BURKHARDT
Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches
Institut, Koserstr. 20, 14195 Berlin,
bild-denken@sbg.at