

El Lissitzky: K. und Pangeometrie*

Das Sehen ist nämlich auch eine K.
(Abkürzungen: K. = Kunst, G. = Gestaltung)

In der Zeit zwischen 1918 und 1921 wurde viel alter Kram zerstört. Auch in Rußland haben wir die K. von ihrem heiligen Thron gerissen »und auf ihren Altar gespuckt« (Malewitsch 1915). In Zürich bei dem ersten Dada-Auftritt war die K. als ein »magischer Stuhlgang« und der Mensch »als Maß aller Schneider« erklärt (Arp).

Jetzt nach 5 Jahren (5 Jahrhunderte alter Zeitrechnung) macht sich, in Deutschland z. B., Grosz nur einen Vorwurf: »Unser einziger Fehler war, die sogenannte K. überhaupt ernst genommen zu haben.« Aber einige Zeilen weiter schreibt er: »Ob man daher meine Arbeit K. nennt, ist abhängig von der Frage, ob man glaubt, daß die Zukunft der arbeitenden Klasse gehört.« Das letzte ist meine Überzeugung, aber daß Glauben, Stuhlgang und die Schneider keine universellen K.maßstäbe sind. Der Inbegriff K. ist ein graduiertes Glas. Jede Zeit gießt ein bestimmtes Quantum hinein, z. B. eine – 5 cm vom Parfüm »Coty« um die Nasenlöcher der feinen Leute zu kitzeln. Eine andere – 10 cm Schwefelsäure ins Gesicht der herrschenden Klasse. Noch eine andere 15 cm irgendeiner Metalllösung, die nachher in einer neuen Lichtquelle aufleuchtet. So ist K. eine Erfindung unseres Geistes, ein Komplex, der das Rationale mit dem Imaginären verbindet, das Physische mit dem Mathematischen, die $\sqrt{1}$ mit der $\sqrt{-1}$. Die Reihe der Analogien, die ich weiter bringen werde, stelle ich auf nicht um zu beweisen, dazu sind die Werke selbst da, sondern um meine Anschauung zu klären. Die Parallelen zwischen K. und Mathematik müssen sehr vorsichtig gezogen werden, denn jede Überschneidung ist für die K. tödlich.

Planimetrischer Raum

Die plastische G. fängt, wie die elementare Arithmetik, mit dem Abzählen an. Ihr Raum ist die physische 2dimensionale ebene Fläche. Ihre Rhythmik – die elementare Harmonie der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3, 4...

Den neu geschaffenen Gegenstand (Der K.gegenstand ist ein Kopulationsprodukt des Naturgegenstandes mit dem Gegenstand, in welchem das

* Aus: Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen. Hrsg. C. Einstein, P. Westheim. Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1925.

Werk realisiert wird [Darüber in dem Abschnitt: »Der K.gegenstand«]), z. B. Relief, Fresko, vergleicht der Mensch mit den Naturgegenständen. Wenn z. B. in einem Relief das vordere Tier einen Teil des hinteren Tieres verdeckt, so bedeutet das nicht, daß dieser Teil zu existieren aufgehört hat, sondern daß zwischen diesen zwei Körpern eine Entfernung, Raum vorhanden ist. Es bildet sich die Erfahrung, das Wissen, daß zwischen einzelnen Gegenständen eine Entfernung vorhanden ist, daß die Gegenstände im R a u m existieren.

Diese 2dimensionale Fläche hört auf, nur Ebene zu sein. Die Fläche fängt an, einen Raum einzubilden, und es entsteht die Zahlenreihe 1, $1^{1/2}$, 2, $2^{1/2}$...

Perspektivischer Raum

Der zur Anschaulichkeit sich ausbildende Raum der Fläche dehnt und erweitert sich, wächst zu einem neuen System. In der Perspektive findet dieses System seinen Ausdruck. Man nimmt allgemein an, daß die perspektivische Darstellung des Raumes die eindeutige, objektive, selbstverständliche ist. Man sagt: der Fotoapparat arbeitet doch auch perspektivisch, und vergißt dabei, daß der Chinese das Objektiv mit konkaven, statt konvexen Linsen wie wir, gebaut hatte und so auch eine objektive maschinelle, aber ganz andere Abbildung der Welt zustande gebracht hatte. Die Perspektive hat den Raum nach der Anschauung der Euklidischen Geometrie als starre 3-Dimensionalität erfaßt. Sie hat die Welt in einen Würfel eingebaut und ihn so transformiert, daß er in der Fläche als Pyramide (Die in der Renaissancezeit am meisten angewandte und ausgebildete Zentralperspektive hat den Würfel mit einer parallel unserem Gesicht gestellten Seite dargestellt. Es ist eine Fassadenauffassung, die Tiefe eine Schaubühne, darum war die Perspektive so mit der Scenographie verflochten.) erscheint. Die Spitze dieser Schpyramide liegt entweder in unserem Auge, also vor dem Gegenstand, oder wir projizieren sie auf den Horizont – hinter den Gegenstand. Das erste hat der Osten gewählt, das zweite der Westen.

Die Perspektive hat den Raum begrenzt, endlich gemacht, abgeschlossen. Der »Zahlkörper« (Unter dem »Zahlkörper« versteht man die Gesamtheit aller möglichen Zahlen, geometrisch läßt es sich durch eine Linie darstellen [»die stetige Gerade«], wo jedem, selbst unendlich nahe liegenden Punkt eine Zahl entspricht.) der K. ist aber reicher geworden. Der planimetrische Raum hat uns die arithmetische Reihe geliefert. Die Gegenstände standen dort im Verhältnis: 1, 2, 3, 4, 5...

Im perspektivischen Raum haben wir eine neue geometrische Reihe erhalten, die Gegenstände stehen hier in einem Verhältnis: 1, 2, 4, 8, 16, 32 ... Bis zu unserer Zeit hat der »Zahlkörper« der K. keine neue Bereicherung erhalten. Inzwischen hat die Wissenschaft grundlegende Umbauten vorgenommen. Die geozentrische Weltordnung des Ptolemaeus wurde durch die heliozentrische von Kopernikus ersetzt. Der starre Euklidische Raum wurde durch Lobatschewski, Gauß, Riemann zerstört. Den ererbten perspektivischen Raum haben die Impressionisten als erste zu sprengen angefangen. Entscheidender war das Verfahren der Kubisten. Sie haben den raumabschließenden Horizont in den Vordergrund gezogen und ihn mit der Malfläche identifiziert. Sie haben diese feste Fläche durch psychische Merkmale (tapetenbeklebte Wand usw.) und mit elementaren Formdestruktionen ausgebaut. Sie haben von der Bildfläche aus nach vorn in den Raum gebaut. Die letzten Konsequenzen sind: die Reliefs von Picasso und Konterreliefs von Tatlin.

Eine andere Methode haben die italienischen Futuristen angewandt. Sie haben die Spitze der Sehpyramide aus dem Auge genommen. Sie wollten nicht vor dem Gegenstand stehen, sondern in ihm. Sie haben das einzige perspektivische Zentrum in perspektivische Scherben zersplittert und über die ganze Bildfläche zerstreut. Sie haben aber die letzten Konsequenzen nicht gezogen: dazu reichten die Mittel des Malkastens nicht aus, die fotografische Kamera wäre dazu nötig gewesen.

Die Aufstellung des \square durch K. Malewitsch (Petersburg 1913) war die erste Manifestation der Erweiterung des »Zahlkörpers« der K. (Mondrians Lösung ist die letzte Leistung in dem Werdegang der westeuropäischen Malerei. Er bringt die Fläche zu dem Urzustand, zu *nur* Ebene, es ist kein Hinein und kein Heraus aus der Fläche mehr. Es ist die letzte Konsequenz jeder Abschließung nach außen. Wenn die Stil-K.ler das Mondriansche Prinzip auf die 3 Ebenen des Raumes transponieren, werden sie Dekorateure.)

Unser Zahlensystem, welches Positionssystem heißt, verwendet schon lange die 0, aber erst im 16. Jahrhundert wird zum ersten Male die 0 nicht als Nichts, sondern als Zahl betrachtet (Cordano, Tartaglia), als Zahlenwirklichkeit. Nur jetzt im 20. Jahrhundert wird das \square als plastischer Wert, als 0 in dem Komplexkörper der K. anerkannt. Dieses vollfarbige, ganz kontinuierlich mit Farbe ausgestampfte \square in einer weißen Fläche hat nun angefangen, einen neuen Raum zu bilden.

Die neuen optischen Erfahrungen haben gelehrt, daß zwei Flächen verschiedener Intensitäten, selbst wenn sie in einer Ebene liegen, in verschiedener Entfernung zueinander erfaßt werden.

Irrationaler Raum

In diesem Raum werden die Entfernungen nur durch die Intensität und die Lage der straff begrenzten Farbflächen gemessen. Der Raum wird in den eindeutigsten Richtungen gegliedert. Vertikal-horizontal oder -diagonal. Es ist ein Positionssystem. Diese Entfernungen können mit keinem endlichen Maßstab gemessen werden, so wie die Gegenstände im planimetrischen oder perspektivischen Raum. Die Entfernungen sind irrational, sie können als ein endliches Verhältnis zweier ganzer Zahlen nicht dargestellt werden.

Ein Beispiel der Irrationalität ist das Verhältnis der Diagonale eines Quadrates zu seiner Seite, es ist $= \sqrt{2} = 1,4$ oder genauer $= 1,41$ oder noch genauer $= 1,414$ und so weiter immer genauer bis in die Unendlichkeit.

Der Suprematismus hat die Spitze der endlichen Sehpypamide der Perspektive in die Unendlichkeit versetzt.

Er hat den »blauen Lampenschirm des Himmels« durchbrochen. Für die Farbe des Raumes hat er nicht den einzigen blauen Strahl des Spektrums genommen, sondern die ganze Einheit – das Weiß. Der suprematische Raum läßt sich sowohl nach vorn zu, vor der Fläche, als auch in die Tiefe hinein gestalten. Wenn wir die Fläche des Bildes als 0 bezeichnen, können wir die Tiefenrichtung – (negativ) und die Vorderrichtung + (positiv), oder umgekehrt, nennen. Wir sehen, daß der Suprematismus die Illusionen des 3dimensionalen perspektivischen Raumes von der Fläche weggefegt und die letzte Illusion des irrationalen Raumes mit unendlicher Dehnbarkeit in den Tiefen- und Vordergrund geschaffen hat.

Hier gelangen wir erst zu einem K.-Komplex, dem wir die mathematische Analogie der lückenlosen Geraden gegenüberstellen können, die in sich die natürliche Zahlenreihe mit ganzen und gebrochenen, die 0, die negativen und positiven, und die irrationalen Zahlen enthält.

Aber das ist noch nicht alles. Die Mathematik hat ein »neues Ding« geschaffen: die imaginären (imaginär = eingebildet, nicht wirklich) Zahlen. Darunter wird verstanden so eine, aus der mit sich selbst multipliziert eine negative Größe resultiert. Die Quadratwurzel aus dem negativen Eins ist das imaginäre Ding i . ($\sqrt{-1} = i$). Wir kommen in ein Gebiet, das nicht vorstellbar ist, das keiner Anschaulichkeit fähig ist, das aus der rein logischen Konstruktion folgt, das eine elementare Kristallisation des menschlichen Gedankens ist. Was hat es mit der Anschaulichkeit, mit der sinnlichen Erfassbarkeit der K. zu tun? Im vitalen Drang um die Erweiterung der G. der K. glauben einige moderne Künstler, einige meiner Freunde, neue, mehrdimensionale, reale Räume aufzu-

bauen, in welche man ohne Regenschirm hineinspazieren kann, wo Raum und Zeit zu einer Einheit gebracht und untereinander auswechselbar sind. Dabei hat man sich mit einer beweglichen Oberflächlichkeit auf die modernsten wissenschaftlichen Theorien bezogen, ohne sie kennenzulernen (mehrdimensionale Räume, Relativitätstheorie, Minkowskiwelt usw.). Aber den produzierenden Künstlern darf man alle ihre Theorien erlauben, wenn ihr Werk positiv ist. In unserem Gebiet ist bis jetzt nur die Richtung der Expansion positiv, aber dank der falsch erfaßten wissenschaftlichen Lockungen ist das Werk selbst noch unzulänglich. Die bahnbrechenden Konstruktionen der neuen mathematischen Welt sind Lockungen nicht nur für die plastische G. Schon Lobatschewski hat das Absolute des Euklidischen Raumes gesprengt. Euklid, aus der Erfahrung der irdischen Maßverhältnisse, hat einen mathematischen Raum ausgebaut, der keine Krümmung kennt und infolgedessen imstande ist, in der Ebene ein Quadrat zu bauen, der mit einem unveränderlichen Maßstab sich zu messen erlaubt. Auf diesem Quadrat kann man entsprechend einen Würfel herstellen. Lobatschewski und Gauß haben zuerst bewiesen, daß der Euklidische Raum nur ein Fall in der unendlichen Reihe von Räumen ist. Unsere Sinne sind nicht imstande, sich das vorzustellen, aber das ist eben die Eigenschaft der Mathematik, daß sie von unserer Vorstellungsfähigkeit unabhängig ist. Daraus folgt, daß die mathematisch existierenden mehrdimensionalen Räume nicht vorstellbar, nicht darstellbar, überhaupt nicht materialisierbar sind. Wir können nur die Form unseres physischen Raumes ändern, aber nicht seine Struktur, seine 3-Dimensionalität. Wir können das Krümmungsmaß unseres Raumes nicht wirklich verändern, d. h. wir können das Quadrat und den Würfel in keine andere stabile Form transformieren. Nur die Fata Morgana kann das vortäuschen. Die Relativitätstheorie hat den Beweis gebracht, daß Maßstäbe des Raumes und der Zeit von der Bewegung der betreffenden Systeme abhängig sind. Nach dieser Theorie kann ein Mensch sterben, bevor er geboren ist. Aber soweit für unsere Praxis dieser Fall in umgekehrter Reihenfolge abläuft, müssen wir die Gesetze unserer Physik verfolgen, um K. G.en aufzubauen, die durch den Apparat unserer Sinne auf uns einwirken.

Als ein neuer Bestandteil der plastischen G. kommt jetzt an der ersten Stelle die Zeit in Betracht. In den Ateliers moderner Künstler glaubt man direkt eine Einheit aus Raum und Zeit, die dabei einander ersetzen können, zu gestalten. Raum und Zeit sind verschiedene Gattungen. Der Raum unserer Physik ist 3dimensional. In der Zeit aber kann man

nicht in die Tiefe, Höhe, Breite streifen – Zeit ist 1dimensional. Wir unterscheiden den 3dimensionalen, physischen Raum und die mehrdimensionalen mathematischen Räume. Zeit gibt es nur eine, sowohl in der Physik als auch in der Mathematik. Wir kennen keinen Raum außerhalb der Gegenstände und umgekehrt. Raum gestalten heißt Gegenstände gestalten. Gegenstände kann man in Elemente zerlegen. Die Zeit ist stetig, man kann sie in keine Elemente zerlegen. Der Raum ist auseinander, die Zeit ist nacheinander. Das müssen wir uns klarmachen, um das Folgende zu verstehen.

Unsere Sinne haben ein bestimmtes Fassungsvermögen, durch technische Mittel steigern wir dieses Vermögen, aber vorläufig ist das eine Multiplizierung des Gegebenen und noch keine grundlegende Umbildung.

Z. B.: Unser Sehraum hat eine Grenze, wo es noch Unterschiede der Sehgröße, aber keine der Sehferne gibt, wo alle Gegenstände in derselben Sehferne liegen. Der Fotoapparat kann den Sehraum nur erweitern, wie eine Aufnahme aus 3000 Meter Höhe zeigt.

Oder, den Übergang der Krümmung aus dem 2dimensionalen in das 3dimensionale sehen wir, aber den Übergang der 3dimensionalen Krümmung ins 4-Dimensionale kann weder unser Gesichtssinn noch unser Tastsinn erfassen.

Die Zeit wird von unseren Sinnen indirekt erfaßt, die Veränderung der Lage eines Gegenstandes im Raum zeigt sie an. Als die Schnelligkeit dieser Veränderungen bei den modernen Rhythmen angelangt war, sahen sich die Künstler es zu registrieren genötigt. Die italienischen Futuristen haben noch das Flimmern der Körper abgemalt, die in ihrer Schnelligkeit den Raum quer- und durchkreuzen. Aber Körper werden durch Kräfte in Bewegung gebracht. Der Suprematismus hat die dynamische Gespanntheit der Kräfte gestaltet. Die Leistungen der Futuristen und Suprematisten sind statische Flächen, die Dynamik bezeichnen. Es sind ins Irrationale transponierte und versinnlichte Kurventabellen der Schnelligkeit und des Dynamismus. Es hat nicht befriedigt. Man wollte die Bewegung durch Bewegung gestalten. Die Lösung von Boccioni war naturalistischer Art. Er hat einen Teil seiner Plastik mit einem Motor verbunden, so daß die organische Bewegung des Körpers imitiert war. Tatlin und die Konstruktivisten in Moskau haben die Bewegung symbolisiert. Die einzelnen Körper des »Denkmals der III. Internationale« drehen sich um ihre eigene Achse mit einer Geschwindigkeit: ein Jahr, ein Monat, ein Tag. Prusakow hat 1921 ein bewegliches Relief konstruiert, das mit einem dadaistischen Einschlag eine Fabrikkomiteesitzung symbolisiert oder karikiert. Gabo hat stilisiert die pendelnde Be-

wegung eines Metronoms (Russische Kunstaussstellung Berlin 1922). Das einzig Wichtige hat die moderne dynamische Reklame geleistet, denn sie ist aus der direkten Notwendigkeit entstanden, auf unsere Psyche zu wirken, und nicht aus ästhetischen Reminiszenzen.

Wir stehen jetzt im Anfang einer Periode, in der die K. einerseits in ein Pasticiospiel mit allen Denkmälern der Museen ausartet, andererseits um die Schaffung eines neuen Raumausdrucks kämpft. Ich habe oben gezeigt, daß Raum und Gegenstand in einer gegenseitigen funktionellen Beziehung stehen. Es entsteht die Aufgabe, durch einen materiellen Gegenstand den *imaginären* Raum zu gestalten.

Imaginärer Raum

Unser Sehvermögen ist begrenzt in der Erfassung der Bewegung und überhaupt des vollständigen Zustandes der Gegenstände, z. B.: Eine sprunghafte Bewegung mit einer Periode kleiner als $\frac{1}{30}$ Sekunde ruft den Eindruck einer stetigen Bewegung hervor. Auf dieser Eigenschaft ist der Film gebaut. Das Hineinziehen des Films als Mittel, um die Aufgaben der dynamischen G. durch die wirkliche Bewegung zu realisieren, ist eine entschiedene Leistung von V. Eggeling und seinen Nachfolgern. Das ist der erste Schritt in der Richtung des Aufbaues des imaginären Raumes, aber der Film ist nur eine dematerialisierte Flächenprojektion, und nur eine Eigenschaft des Sehvermögens verwendet er. Aber wir wissen, daß ein materieller Punkt eine Linie bilden kann, z. B.: daß eine glühende Kohle in Bewegung den Eindruck einer leuchtenden Linie hinterläßt, die Bewegung einer materiellen Linie den Eindruck einer Fläche und eines Körpers hervorruft. Da ist nur eine Andeutung, wie man durch elementare Körper einen materiellen Gegenstand so aufbauen kann, daß er im Ruhezustand eine Einheit in unserem 3dimensionalen Raum bildet und, in Bewegung gebracht, einen ganz neuen Gegenstand, das heißt einen neuen Raumausdruck erzeugt, der so lange da ist, wie die Bewegung dauert, und der darum imaginär ist.

(Es folgen im Original einige elementare Beispiele an Hand von Skizzen. D. Hrsg.)

Die unendlich mannigfaltigen Wirkungen, die durch die G. des *imaginären* Raumes realisierbar sind, schweben zu einem kleinen Teil uns schon jetzt vor. Eine ganze Reihe von Eigenschaften unseres Sehvermögens ist zu verwerten. Die stereoskopischen Wirkungen, die die Bewegung hervorruft, wenn sie farbige Medien passiert. Die Farbeindrücke, die durch Überlagerung von farbigen Strahlenbündeln, die durch Polarisation usw. entstehen. Die Transformation akustischer Erscheinun-

gen in optische. Es ist schon vorauszusehen, daß der Tagesverbrauch viel bei dieser K.leistung zu entlehnen haben wird. Für uns ist aber besonders wichtig, daß diese K. G. die Vernichtung des alten K.begriffes der Monumentalität mit sich bringt. Noch bis jetzt herrscht die Meinung, daß K. das ist, was für die Ewigkeit geschaffen wird, was darum unzerstörbar, schwer, massiv, in Granit gehauen und in Erz gegossen sein muß. Cheopspyramide. Der Eiffelturm ist nicht monumental, denn nicht für die Ewigkeit gebaut – als eine Attraktion für einen Weltjahrmarkt, keine geschlossene Masse, eine durchbrochene Spitzensäule. Und wir stellen jetzt ein Werk auf, das in seiner vollen Wirkung überhaupt nicht handgreiflich ist. Denn monumental ist für uns nicht das Werk, das ein Jahr oder ein Jahrhundert oder ein Jahrtausend dasteht, sondern die immer stehende menschliche Leistungsexpansion.

Hier habe ich die Variabilität unserer Raumerfassung und die entsprechenden G.gen der K. verfolgt, und dabei bin ich zu einer *a m a t e r i e l l e n* Materialität gelangt. Das klingt paradox. Aber Tatsachen beweisen, daß »die Fortbewegung darin besteht, daß wir veranlaßt werden, Ansichten, die unsere Vorfahren für unbegreiflich hielten und unfähig waren zu begreifen, für evident und für notwendig zu halten«.

El Lissitzky

El Lissitzky: Demonstrationsräume*

A u f g a b e

Die Leitung der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926 berief mich aus Moskau, um den Raum für die neue (konstruktive) Kunst zu gestalten.

O r t u n d Z w e c k

Die großen internationalen Bilder-Revuen gleichen einem Zoo, wo die Besucher gleichzeitig von tausend verschiedenen Bestien angebrüllt werden. In meinem Raum sollten die Objekte den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen. Wenn er sonst durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden in eine bestimmte *Passivität* eingelullt wurde, so soll unsere Gestaltung den Mann *aktiv* machen. Dies sollte der Zweck des Raumes sein.

* Schreibmaschinen-Text im Archiv des Niedersächsischen Landesmuseums, Hannover.

El Lissitzky

1929

**Rußland:
Architektur für eine
Weltrevolution**



Friedr. Vieweg & Sohn

Braunschweig/Wiesbaden

Titel der 1930 im Verlag Anton Schroll & Co., Wien, erschienenen Originalausgabe: „Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion“. Band 1 der von Joseph Gantner herausgegebenen Einzeldarstellungen „Neues Bauen in der Welt“.

Der der Neuausgabe (1965 bei Ullstein, Berlin) beigegefügte Anhang wurde von Ulrich Conrads mit freundlicher Unterstützung von Dietrich Helms zusammengestellt.

Der Verlag Vieweg ist ein Unternehmen der Verlagsgruppe Bertelsmann.

Der Nachdruck der Neuausgabe 1965 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Buch- und Kunstverlags Anton Schroll & Co., Wien.

© Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH, Braunschweig 1989
Umschlagentwurf: Helmut Lortz
Druck und buchbinderische Verarbeitung: W. Langelüddecke, Braunschweig
Printed in Germany

ISBN 3-528-08614-9

ISSN 0522-5094

Unauthenticated
Download Date | 7/29/15 1:41 PM

Inhalt

Der Unterbau	9
Wechselbeziehungen der Künste	10
Erste Aufgaben	14
Wohnhaus Kommune	17
Der Klub als soziales Kraftwerk	25
Sport u. a.	28
Alte Stadt — neue Baukörper	32
Rekonstruktion des Industriebaues	39
Die neue Stadt	41
Zukunft und Utopie	46
Architekturschulen	49
Ideologischer Überbau	50
Abbildungen	54
ANHANG	
Vorbemerkung	113
I Biographie von El Lissitzky	114
II El Lissitzky: Programmatische Texte und Werkkommentare 1921—1926	115
Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau »Sieg über die Sonne«	116
PRONUNEN RAUM, Große Berliner Kunstausstellung 1923	118
$\sqrt{+ \infty -} = \text{NASCI}$	120
K. und Pangeometrie	122
Demonstrationsräume	129
III Berichte über Architektur und Städtebau in der UdSSR 1928—1933	135
M. J. Ginsburg, Moskau: Zeitgenössische Architektur in Rußland	135
P. Martell, Berlin: Die Gesetzgebung über das Wohnungswesen in Sowjet-Rußland	139
Bruno Taut: Rußlands architektonische Situation	147
Stadtrat Mays Rußlandpläne	153
Ernst May: Vom Neuen Frankfurt nach dem Neuen Rußland	155
M. Ilyin, Moskau: Städtebauliches aus Rußland	159
Wilm Stein: Versuch »sozialistischer Städte«	164
Ernst May, Moskau: Der Bau der Städte in der UdSSR	168
Martin Wagner, Berlin: Rußland baut Städte	183
Hannes Meyer, Moskau: Bauen, Bauarbeiter und Techniker in der Sowjetunion	192
Hans Schmidt: Die Sowjetunion und das neue Bauen	196
Berichte aus Moskau	201
X. Y., Nowosibirsk: Zu den Auseinandersetzungen über Rußland	203