

## II El Lissitzky: Programmatische Texte und Werkkommentare 1921–1926

»Proun ist die Umsteigestation  
von Malerei nach Architektur.«\*



\* Lissitzky in: Die Kunstisten 1914–1924. Hrsg. von El Lissitzky und Hans Arp.  
Erlenbach-Zürich, München u. Leipzig, Eugen Rentsch Verlag, 1925.

Brought to you by | Stockholms Universitet

Authenticated

115

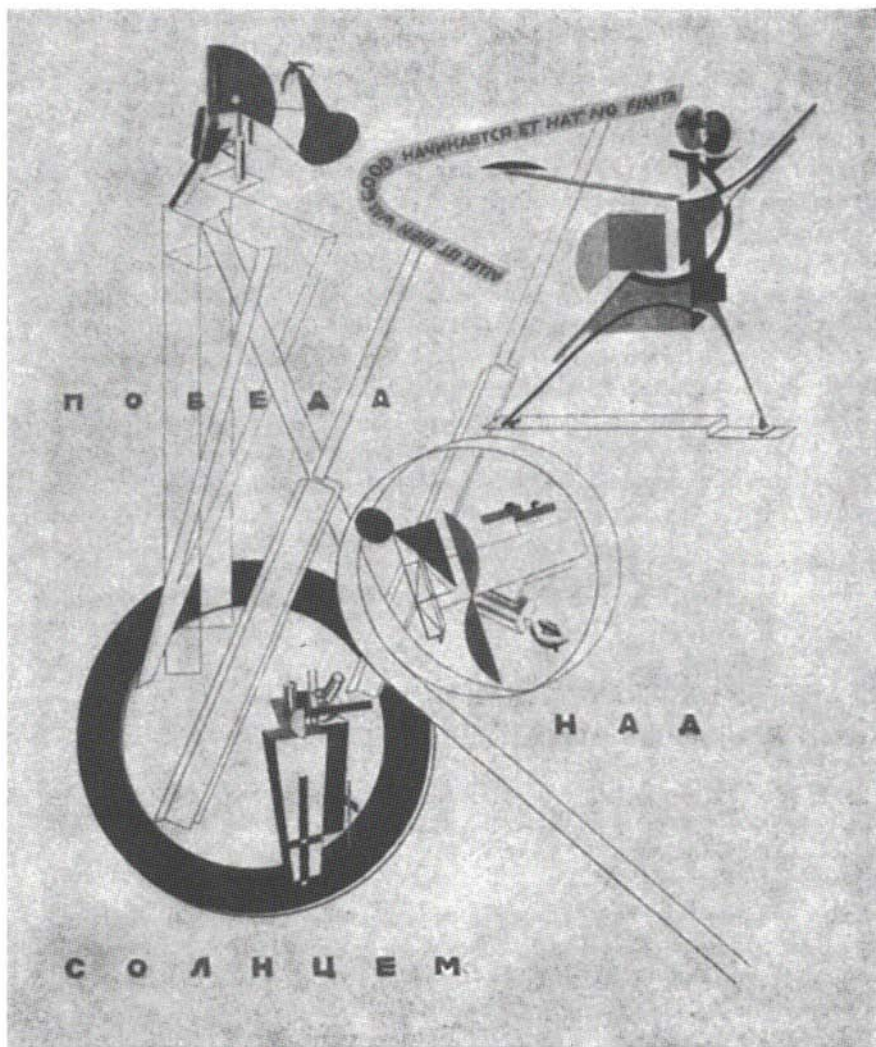
Download Date | 7/29/15 2:02 PM

## El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau »Sieg über die Sonne«\*

Vorliegendes ist das Fragment einer Arbeit, entstanden Moskau 1920/21. Hier, wie in allen meinen Arbeiten, ist mein Ziel nicht Reformierung von schon Bestehendem, sondern eine andere Gegebenheit zustande zu bringen.

Die großartigen Schauspiele unserer Städte beachtet niemand, denn jeder »Jemand« ist selbst im Spiel. Jede Energie ist für einen eigenen Zweck angewendet. Das Ganze ist amorph. Alle Energien müssen zur Einheit organisiert, kristallisiert und zur Schau gebracht werden. So entsteht ein Werk – mag man das Kunstwerk nennen. Wir bauen auf einem Platz, der von allen Seiten zugänglich und offen ist, ein Gerüst auf, das ist die Schaumaschinerie. Dies Gerüst bietet den Spielkörpern alle Möglichkeiten der Bewegung. Darum müssen seine einzelnen Teile verschiebbar, drehbar, dehnbar usw. sein. Die verschiedenen Höhen müssen schnell ineinander übergehen. Alles ist Rippenkonstruktion, um die im Spiele laufenden Körper nicht zu verdecken. Die Spielkörper selbst sind je nach Bedarf und Wollen gestaltet. Sie gleiten, rollen, schweben auf, in und über dem Gerüst. Alle Teile des Gerüsts und alle Spielkörper werden vermittels elektro-mechanischer Kräfte und Vorrichtungen in Bewegung gebracht, und diese Zentrale befindet sich in Händen eines einzigen. Er ist der Schaugestalter. Sein Platz ist im Mittelpunkt des Gerüsts an den Schalttafeln aller Energien. Er dirigiert die Bewegungen, den Schall und das Licht. Er schaltet das Radiomegaphon ein, und über den Platz tönt das Getöse der Bahnhöfe, das Rauschen des Niagara-falles, das Gehämmer eines Walzwerkes. An Stelle der einzelnen Spielkörper spricht der Schaugestalter in ein Telefon, das mit einer Bogenlampe verbunden ist, oder in andere Apparate, die seine Stimme je nach dem Charakter der einzelnen Figuren verwandeln. Elektrische Sätze leuchten auf und erlöschen. Lichtstrahlen folgen den Bewegungen der Spielkörper, durch Prismen und Spiegelungen gebrochen. So bringt der Schaugestalter den elementarsten Vorgang zu höchster Steigerung. Für die erste Aufführung dieser elektro-mechanischen Schau habe ich ein modernes Stück, das aber noch für die Bühne geschrieben ist, benutzt. Es ist dies die futuristische Oper »Sieg über die Sonne« von A. Krutschonjch, dem Erfinder des Lautgedichtes und Führer der neuesten russischen Dichtung. Die Oper wurde 1913 in Petersburg zum erstenmal aufge-

\* Vorwort zu einer Mappe mit zehn lithographierten Figurinen, 1923 in Hannover erschienen.



El Lissitzky »Teil der Schaumaschinerie« aus: Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau »Sieg über die Sonne« 1920/21.

führt. Die Musik stammt von Matjuschin (Vierteltöne). Malewitsch malte die Dekorationen (der Vorhang = schwarzes Quadrat).

Die Sonne als Ausdruck der alten Weltenenergie wird vom Himmel herabgerissen durch den modernen Menschen, der kraft seines technischen Herrentums sich eine eigene Energiequelle schafft. Diese Idee der Oper ist eingewoben in eine Simultaneität der Geschehnisse. Die Sprache ist alogisch. Einzelne Gesangspartien sind Lautgedichte.

Der Text der Oper hat mich gezwungen, meinen Figurinen einiges von der Anatomie des menschlichen Körpers zu bewahren. Die Farben der einzelnen Teile dieser Blätter sind wie in meinen Proun-Arbeiten als Materialäquivalent zu betrachten. Das heißt: Bei der Ausführung werden die roten, gelben oder schwarzen Teile der Figurinen nicht entsprechend angestrichen, vielmehr in entsprechendem Material ausgeführt, wie z. B. blankes Kupfer, stumpfes Eisen usw. Die weitere Bearbeitung und Anwendung der hier niedergelegten Ideen und Formen überlasse ich den andern und gehe selbst an meine nächste Aufgabe.

## **El Lissitzky: PROUNEN RAUM, Große Berliner Kunstaussstellung 1923\***

*Proun*: siehe »MOSKAU 1919«, »MA«, »De Stijl« 1922, Nr. 6.

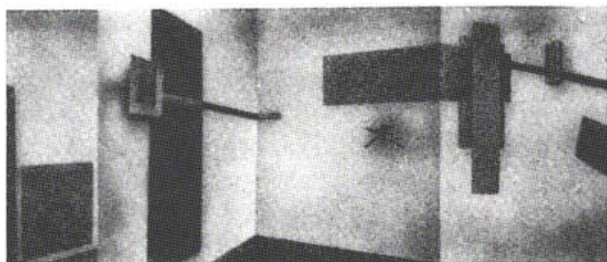
*Raum*: das, was man nicht durch das Schlüsselloch ansieht, nicht durch die offene Tür. Raum ist nicht nur für die Augen da, ist kein Bild; man will darin leben.

In das Gerümpel der Ausstellungshalle am Lehrter Bahnhof sind verschiedene »Räume« hineingeschachtelt. Eine Schachtel ist mir liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt worden. Die 6 Flächen (Fußboden, 4 Wände, Decke) sind gegeben; sie sind zu gestalten. Es soll kein Wohnzimmer sein, es ist dort ja eine Ausstellung. In einer Ausstellung geht man ringsherum. Darum soll der Raum so organisiert sein, daß man durch ihn selbst veranlaßt wird, in ihm herumzugehen.

Die erste Form, welche die vom großen Saal Kommenden hinein»führt«, ist diagonal gestellt und »führt« ihn zu der großen Horizontalen der

---

\* Aus »G 1«. Hrsg. von H. Richter, Red. Graeff, Lissitzky, Richter, Berlin. Juli 1923.



Vorderwand und von dort zu der 3. Wand mit der Vertikalen. Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten, das Urelement der ganzen Gestaltung. Das Relief an der Decke, im selben Blickfeld liegend, wiederholt die Bewegung. Der Fußboden konnte aus materiellen Gründen nicht zur Realisation kommen.

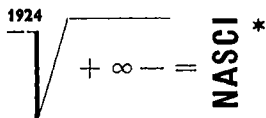
Der Raum (als Ausstellungsraum) ist gestaltet mit elementaren Formen und Materialien: Linie, Fläche und Stab, Würfel, Kugel, und Schwarz, Weiß, Grau und Holz; und Flächen, die auf die Wand flach hingestrichen sind (Farbe), und Flächen, die zur Wand senkrecht gestellt sind (Holz). Die 2 Reliefs an den Wänden geben die Problemstellung und Kristallisation der ganzen Wandflächen. (Der Würfel an der linken Wand in Beziehung zu der Kugel der Vorderwand und diese in Beziehung zu dem Stabe der rechten Wand.) – Der Raum ist kein Wohnzimmer. – Ich habe hier die Achsen meiner Raumgestaltung gezeigt. Ich will darin die Prinzipien geben, die ich für eine grundsätzliche Organisation des Raumes an sich für notwendig halte. In diesem schon gegebenen Raum versuche ich jene Prinzipien zur Anschaulichkeit zu bringen unter besonderer Berücksichtigung der Tatsache, daß es sich um einen Ausstellungs-Schau-Raum, für mich also Demonstrationsraum, handelt.

Die Organisation der Wand ist also nicht als Bild = Bemalung aufzufassen. Ob wir die Wände »bemalen« oder an die Wand Bilder hängen, ist gleich falsch. Der neue Raum braucht und will keine Bilder – ist kein Bild, das in Flächen transponiert ist. Damit erklärt sich die Feindschaft der Bildermaler zu uns: wir zerstören die Wand als Ruhebett für ihre Bilder. Wenn man sich schon im geschlossenen Raum die Illusion des Lebens verschaffen will, so mache ich es so: ich hänge an die Wand eine Glasscheibe, dahinter keine Leinwand, sondern eine periskopische Vorrichtung, die mir in jedem Augenblick die wirklichen Vorgänge in ihrer wirklichen Farbe und realen Bewegung zeigt.

Das Gleichgewicht, das ich im Raum erreichen will, muß beweglich und elementar sein, so daß es nicht durch ein Telefon, ein Stück normalisiertes Büromöbel gestört werden kann. Der Raum ist für den Menschen da – nicht der Mensch für den Raum. Die cbm, die der Mensch für Ruhe, Arbeit, Gesellschaftsleben braucht, müssen zur Einheit gebracht werden, und diese Einheit muß vermittels eines elementaren Gliederungssystems immer nach Bedarf bewegt werden können. Wir wollen den Raum als ausgemalten Sarg für unseren lebenden Körper nicht mehr.

Den Haag, Mai 1923

El Lissitzky



Es ist schon GENUG immer MASCHINE  
 MASCHINE,  
 MASCHINE,  
 MASCHINE,

wenn man bei der modernen Kunstproduktion anlangt.

Die Maschine ist nicht mehr als ein Pinsel, und sogar ein sehr primitiver, mit dem die Leinwand des Weltbildes gestaltet wird. Alle Werkzeuge bringen Kräfte in Bewegung, die darauf gerichtet sind, die amorphe Natur zu kristallisieren – das ist das Ziel der Natur selbst.

Es wäre zum mindesten unproduktiver Zeitverlust, wenn man heute beweisen wollte, daß man nicht mit eigenem Blut und einer Gänsefeder zu schreiben braucht, wenn die Schreibmaschine existiert. Heute zu beweisen, daß die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht D a r - stellen, sondern D a stellen ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust.

\* Aus: Merz 8/9, April/Juli 1924; Band 2, Nr. 8/9. »Dieses Doppelheft ist erschienen unter der Redaktion von El Lissitzky und Kurt Schwitters.«

»Natur von lat. nasci, d. i. werden oder entstehen heißt alles, was sich aus sich selbst durch eigene Kraft entwickelt, gestaltet und bewegt.« Kl. Brockhaus.

Die Maschine hat uns nicht von der Natur getrennt. Durch sie haben wir eine neue, vorher nicht geahnte Natur entdeckt.

Die moderne Kunst ist auf ganz intuitiven und selbständigen Wegen zu denselben Resultaten gekommen wie die moderne Wissenschaft. Sie hat, wie die Wissenschaft, die Form bis auf ihre Grundelemente zerlegt, um sie nach den universellen Gesetzen der Natur wieder aufzubauen. Und dabei sind beide zu derselben Formel gekommen:

**JEDE FORM IST DAS ERSTARRTE MOMENTBILD EINES PROZESSES. ALSO IST DAS WERK HALTESTELLE DES WERDENS UND NICHT ERSTARRTES ZIEL.**

Wir erkennen Werke an, die in sich ein System enthalten, aber ein System, das nicht vor, sondern in der Arbeit bewußt geworden ist.

Wir wollen die Ruhe gestalten, die Ruhe der Natur, in der ungeheure Spannungen die gleichmäßige Rotation der Weltkörper im Gleichgewicht halten.

Unser Werk ist keine Philosophie und kein System der Naturerkenntnis, es ist ein Glied der Natur und kann als solches selbst nur Gegenstand der Erkenntnis sein.

Hier ist ein Versuch, den kollektiven Willen aufzuzeigen, der die internationale Kunstproduktion der Gegenwart schon zu leiten anfängt. Es ist noch ein Bürgerkrieg von Gegensätzen. Heute ist dieser Bürgerkrieg der Lebenskampf der Kunst.

Im Jahre 1924 wird die Wurzel  $\sqrt{-}$  aus dem Unendlichen  $-\infty$  – geschehen, das zwischen sinnvoll  $-+$  – und sinnlos  $---$  pendelt, genannt: NASCI

El Lissitzky, Locarno, Ospedale

## 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 o 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 o, 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.

## Forderungen des Demonstrationsobjektes

Das Gestaltungsmaterial der neuen Malerei ist die Farbe. Die Farbe ist eine Epidermis über einem Skelett. Je nach der Konstruktion des Skeletts ist die Epidermis reine Farbe oder Ton. Beides verlangt verschiedene Beleuchtung und Isolation. Um alle Arbeiten zu einer gleichwertigen Wirkung zu bringen, muß, wie für den Konzertsaal die beste Akustik, für diesen Schauraum die beste Optik geschaffen werden.

### Abwicklung der Aufgabe

- a) Man kann versuchen, den besten Hintergrund für die Bilder mit den Mitteln der Malerei selbst zu schaffen. Man malt für jedes Bild ein Rechteck in korrespondierender Farbe an die Wand – und fertig. Da steht die Wand selbst als Bild vor mir, und auf eine Freskomauer von Giotto einen Leonardo zu nageln ist doch Blödsinn.
- b) Die vier Wände in dem mir gegebenen Raum habe ich nicht als Trag- oder Schutzwände, sondern als optische Hintergründe für die Malerei aufgefaßt. Darum beschloß ich, die Wandfläche als solche aufzulösen.
- c) Der Raum sollte mehrere Arbeiten enthalten. Aber ich habe mir das Ziel gesetzt, die Wirkung des Vollgestopften zu vermeiden.
- d) Das Licht, durch das die Wirkung der Farbe erst entsteht, sollte reguliert werden.
- e) Der Raum sollte keine private Salondekoration sein. Er sollte einen Standard darstellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird.

### Die Lösung zu a) und b)

Ich habe an die Wand senkrecht dünne Latten (7 cm tief) in einem Abstand von je 7 cm aufgestellt und habe sie links weiß, rechts schwarz und die Wand selbst grau angestrichen. So sehen Sie die Wand von vorn grau, von links weiß, von rechts schwarz. Die Bilder erscheinen je nach dem Standpunkt des Betrachters auf Weiß, Schwarz oder Grau – sie erhalten ein dreifaches Leben.

### Zu c)

Ich habe das sich abwickelnde Lattensystem durch in die Ecken des Raumes gestellte Kassetten unterbrochen (5 Stück in Breiten von 1,10 m bis 1,90 m). Sie sind zur Hälfte durch eine verschiebbare Fläche (gestanztes Eisenblech) verdeckt. Unten und oben ist je ein Bild untergebracht. Wenn eines sichtbar ist, schimmert das andere durch das Gitter. Dadurch habe ich erreicht, daß in dem Raum eineinhalb mal soviel Arbeiten wie in anderen Räumen hängen, aber gleichzeitig sieht man nur die Hälfte davon.

### Zu d)

Der Raum hat die ganze Decke als Oberlicht (gespannter Nessel). Ich



habe es eine Stirnwand entlang mit Blau, die andere entlang mit Gelb überzogen, so daß die eine *kalt*, die andere *warm* beleuchtet ist.

Zu e)

Durch die Gestaltung dieser eindeutigen Prinzipien ist es gelungen, kein nur gewöhnliches Kunstgewerbe-Objekt zu realisieren, sondern einen Typ aufzustellen, der seine weitere Standardisierung erwartet.

### Die Wirkung

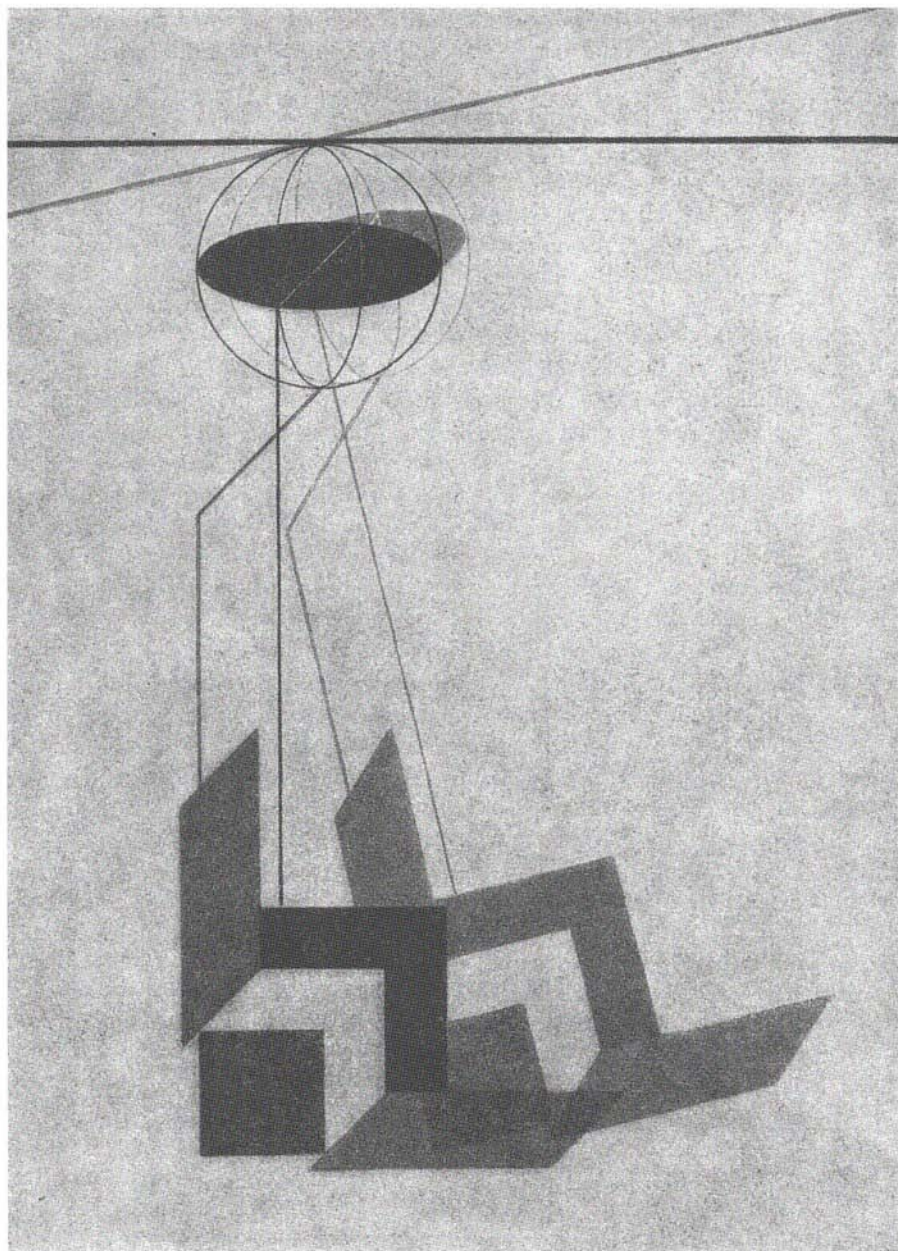
Beim Betreten des Raumes (der Ein- und Ausgang ist in der Form des Ständers für die Plastik angedeutet) hat man eine graue Wandfläche vor sich, linker Hand eine ins Weiße, rechts eine ins Schwarze gehende. Durch die verschiedenen Breiten der Kassetten sind die Blickachsen verschoben von den Symmetrieachsen der Türen, so entsteht die Rhythmik des Ganzen. Bei jeder Bewegung des Beschauers im Raum ändert sich die Wirkung der Wände, was weiß war, wird schwarz und umgekehrt. So entsteht als Folge des menschlichen Schreitens eine optische Dynamik. Dies Spiel macht den Betrachtenden aktiv. Das Spiel der Wände wird ergänzt von dem Durchschimmern der Kassetten. Der Besucher schiebt die gelochten Deckflächen hinauf oder herunter, entdeckt neue Bilder oder verdeckt, was ihn nicht interessiert. Er ist physisch gezwungen, sich mit den ausgestellten Gegenständen auseinanderzusetzen.

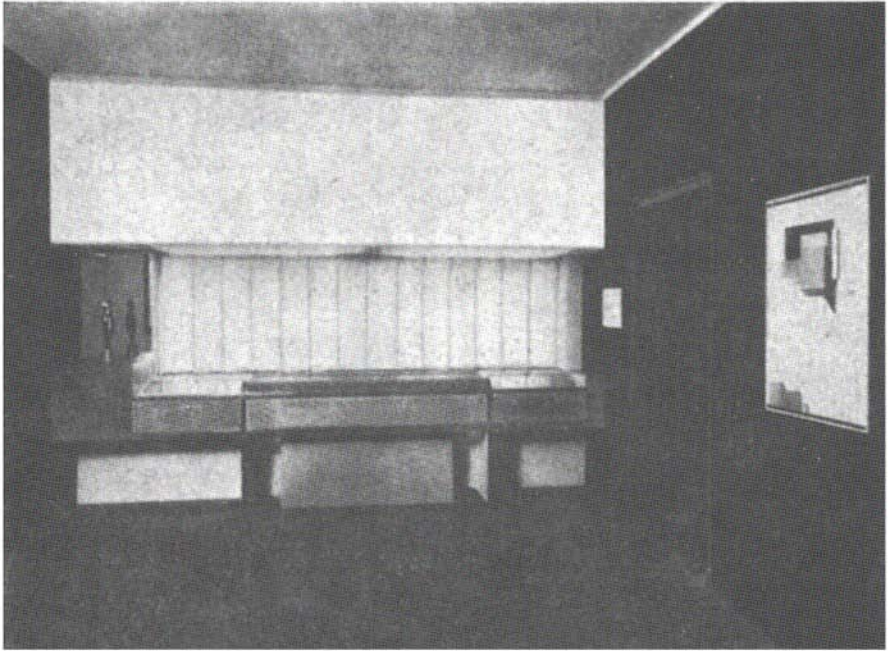
### M Schaukabinett im Museum Hannover

Die zweite Arbeit ist der Raum für die Sammlung der neuen Kunst (vom Kubismus an) in dem Museum Hannover. Das Licht kommt hier durch ein Fenster, das fast die ganze Wand einnimmt. Mein Ziel war, das Fensterloch in einen tektonischen Beleuchtungskörper umzuwandeln, der nur das nötige Licht hineinläßt. Am Fenster sind zwei Tischvitrinen, in denen sich um eine horizontale Achse Vorrichtungen drehen, die je vier Flächen für Aquarelle und dergleichen enthalten. Die Ecke mit einem Spiegel in der Wand ist für eine Plastik ausgebaut. An der nächsten Wand ist eine sich horizontal (wie eine Schiebetür) bewegende Vitrine für vier größere Arbeiten eingebaut, in der dritten Wand eine vertikal verschiebbare Kassette für zwei Arbeiten und an der vierten Wand eine Kassette für drei Bilder mit einer Rolljalousie. Da das Licht von der Ecke kommt (nicht von oben wie in Dresden), spielt der Anstrich (auch Weiß-Grau-Schwarz) in einer anderen Folge. Die Latten sollen in Ni-rosta (nichtrostender Kruppscher Stahl) ausgeführt werden.

M

Die Absicht war, durch periodisch sich änderndes elektrisches Licht zu wirken, aber leider waren in diesem neuen Hallenkomplex keine Leitungen angelegt.

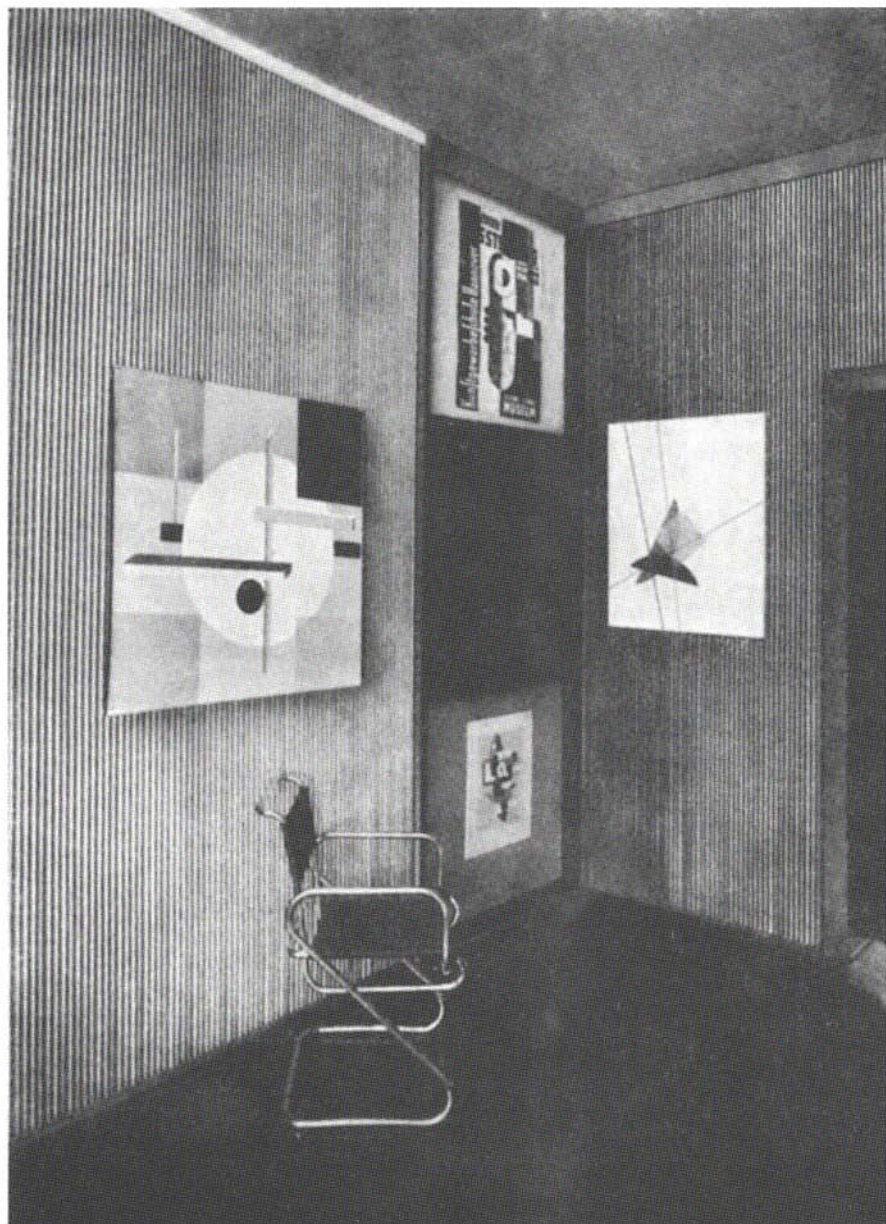




#### Fensterwand im Kabinett der Abstrakten.

Beiderseits der Heizung Vitrinen, die vier Schauflächen hatten und vom Besucher gedreht werden konnten. Links eine Plastik von Archipenko vor einer Spiegelfläche. Rechts eine Komposition von Lissitzky »Schwebender Körper«. Der direkte Lichteinfall war durch eine Stoffbespannung abgemildert, die untere Fensterhälfte war durch verstellbare gespannte Lamellen abgeschirmt, die Helligkeit war dadurch regulierbar.

- ◀ El Lissitzky, »Schwankender Körper« aus der Lissitzky-Mappe der Kestner-Gesellschaft, Hannover



El Lissitzky, Ausstellungsraum mit Lattenwänden

**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 |
| <b>I Biographie von El Lissitzky</b>                                             | 114 |
| <b>II El Lissitzky: Programmatische Texte<br/>und Werkkommentare 1921—1926</b>   | 115 |
| Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau<br>»Sieg über die Sonne« | 116 |
| PRONUNEN RAUM, Große Berliner Kunstausstellung 1923                              | 118 |
| <sup>1924</sup> $\sqrt{+ \infty -} = \text{NASCI}$                               | 120 |
| K. und Pangeometrie                                                              | 122 |
| Demonstrationsräume                                                              | 129 |
| <b>III Berichte über Architektur und Städtebau in der UdSSR 1928—1933</b>        | 135 |
| M. J. Ginsburg, Moskau: Zeitgenössische Architektur in Rußland                   | 135 |
| P. Martell, Berlin: Die Gesetzgebung über das Wohnungswesen<br>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<br>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 |