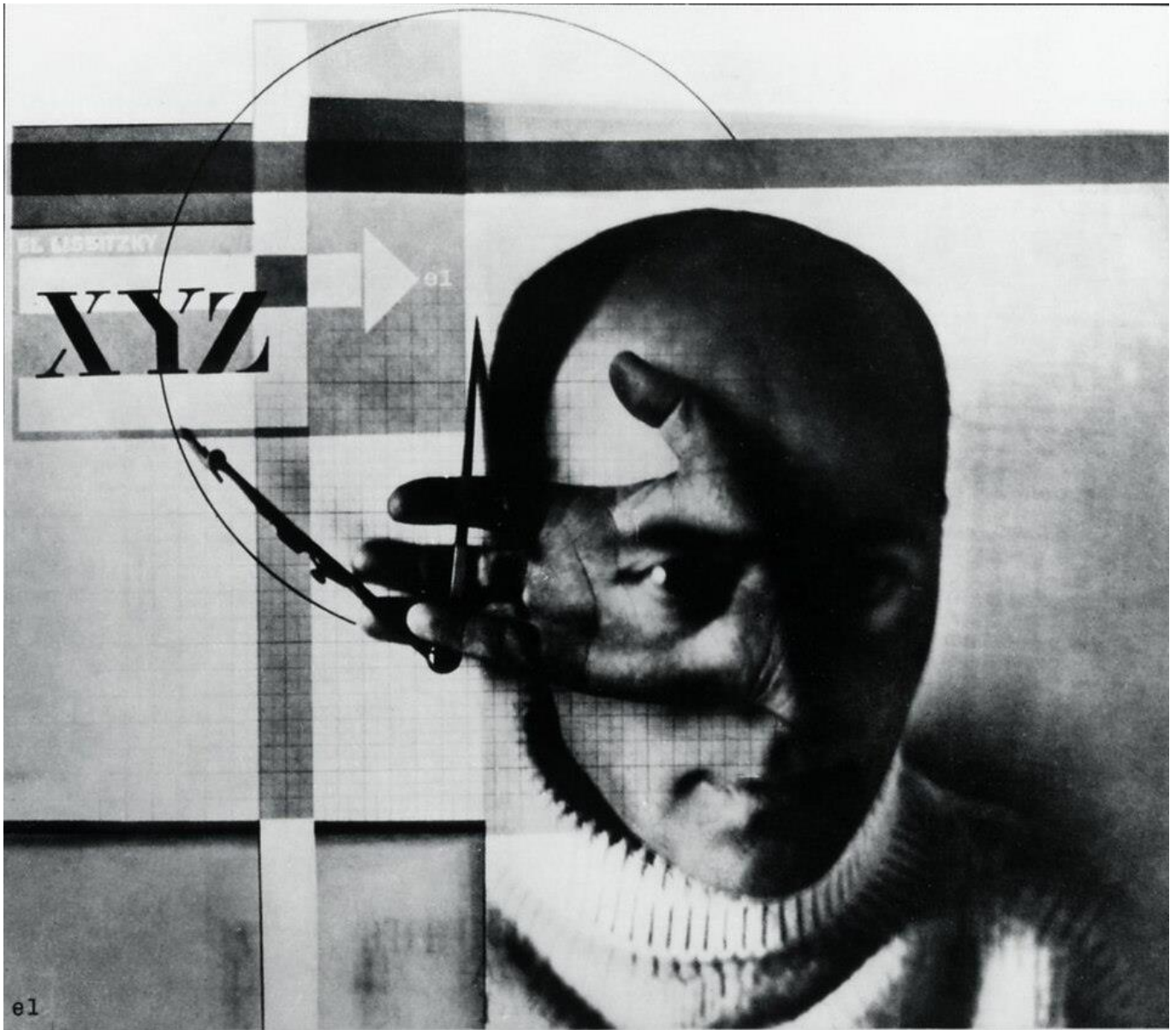


Revolutionäre Konstruktion.

El Lissitzky, Künstler und Architekt des Oktobers



Der Konstrukteur. Selbstportrait. 1924

Als der 19-jährige Eliezer Lissitzky im Spätsommer 1909 in Darmstadt_ankommt, um dort Architektur zu studieren, ist der Gestalter der Künstlerkolonie Mathildenhöhe, Joseph Maria Olbrich, gerade gestorben. Mit ihm verdämmert die inzwischen immer kraftloser gewordene Jugendstilbionik. Da das an der Großherzoglich Technischen Hochschule aber noch von niemandem bemerkt wurde, lernt der junge Architekturstudent, wie die Semester vor ihm, das „Zeichnen nach lebenden Pflanzen und Blumen“ und ihre stilisierten Nachbildungen. Dabei ist dieses Studium in Darmstadt kein von ihm frei gewähltes: Lissitzky ist Jude, hat mit dem Schulfreund Moische Schagalow– Marc Chagall – als jüdischer Buchmaler

seine ersten Schritte in der Kunst getätigt und wurde trotz offensichtlicher Hochbegabung nicht zum Studium an der Kunsthochschule in Sankt Petersburg zugelassen – weil die für Jüdinnen und Juden vorgesehenen Studienplätze bereits besetzt waren.

Lissitzky wird jedoch Sankt Petersburg und Darmstadt bald hinter sich gelassen haben und zu einem exemplarischen Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts werden. Er entwickelt eine neue, geometrisch-konstruktive Bildsprache und ersinnt „Umsteigestationen von der Malerei zur Architektur“¹. Als enthusiastischer Anhänger der Russischen Oktoberrevolution und Zeuge der „zehn Tage, die die Welt erschütterten“², entwirft er für Wladimir Iljitsch Uljanow eine konstruktivistische Rednertribüne, die der unter seinem Decknamen Lenin weltbekannt gewordene Führer der Revolution aber wegen seines frühen Todes nie besteigen wird. Die revolutionäre Sowjetunion entsendet Lissitzky 1922 als ihren Kulturbotschafter nach Berlin. Dort wird er zum Mitbegründer gleich mehrerer Künstlergruppen und dabei nicht nur zum Weggefährten, sondern auch zum Freund, in einigen Fällen auch zum Gegner anderer revolutionärer Künstler – genannt seien an dieser Stelle Kasimir Malewitsch, Ilja Ehrenburg, Wassily Kandinsky, Wsewolod Meyerhold, Kurt Schwitters, Hans Arp, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Nelly und Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Mart Stam, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe. Er organisiert einige legendäre Künstlerkongresse und ist zugleich Herausgeber, Redakteur und Mitarbeiter wichtiger Avantgardezeitschriften wie *Weschtsch*, *ABC*, *Merz* oder *De Stijl*. Lissitzky entwickelt innovative Typographien, so dass Form und Inhalt dieser Magazine bald schon eine internationale Wirkungsmacht entfalten. Er wird zum Autor vielgelesener Artikel und Bücher, hält programmatische Vorträge, gestaltet in künstlerischer Weise auch die Bücher anderer Autoren und kann so immer wieder seiner Leidenschaft nachgehen. Lissitzky ist außerdem Mitorganisator und Teilnehmer einflussreicher Ausstellungen in Berlin, Köln, Hannover, Dresden und Stuttgart. Während all dieser Aktivitäten ist er ständig auf Reisen und arbeitet gleichwohl unablässig an seiner eigenen Kunst: Er entwickelt seine Aufsehen erregenden PROUNE und stellt sie aus, entwirft visionäre Architekturen, darunter den formal wie statisch verwegenen Wolkenbügel, kreiert Raumausstattungen und Möbel, beteiligt sich an Theaterproduktionen und arbeitet als einer der ersten Künstler experimentell mit der Fotografie. Ebenfalls aus künstlerischem Antrieb heraus setzt er sich mit den neuesten Entdeckungen sowohl der Mathematik als auch der Physik auseinander.

Was sein privates Leben angeht, verliebt sich Lissitzky in Sophie Küppers und heiratet sie 1926. Er kehrt mit ihr in die Sowjetunion zurück, wo beide zuerst eine Wohnung in Moskau, dann ein Haus vor der Stadt beziehen. Er wird Vater und reist von Moskau aus immer wieder ins europäische Ausland. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verbringt er mehr Zeit auf Reisen als zuhause. Seit 1923 weiß er, dass er schwer krank ist; in einem Schweizer Sanatorium erfährt er, dass er an der Tuberkulose leidet. Er wird

operiert, muss die überlebensnotwendige Kur aber abbrechen, weil man ihm die Verlängerung des Visums verweigert. Mitte der 1920er Jahre spürt er, dass der kollektive Enthusiasmus, der sich an der Oktoberrevolution entzündet hatt, dabei ist, sich zu erschöpfen. Im Oktober 1925 vertraut er seinem Tagebuch an: „Die Lage ist so: die ekstatische Zeit der Revolution ist vorbei. Jetzt ist der Arbeitstag.“³ Obwohl sich sein Gesundheitszustand ebenso verschlechtert wie die allgemeine politische Lage, lassen Tempo und Intensität seiner künstlerischen und kulturellen Arbeit ebenso wenig nach wie seine Treue zum 1917 begonnenen, bereits im Stalinismus versinkenden ersten sozialistischen Gesellschaftsexperiment.



Wiesbadener Architekturzentrum 2018

Die frühen Jahre

Im Folgenden seien – in natürlich nur exemplarischer Weise – einige Stationen dieses Lebens nachgezeichnet: die Zeit der Jugend und des Studiums in Darmstadt, die ersten Jahre nach der Oktoberrevolution, die zehn Jahre, in denen Berlin seinen Mittelpunkt bildete, und die Zeit, die ihm selbst als „revolutionäre Ekstase“ galt.

Eliezer (russifiziert: Lazar) Lissitzky wird im November 1890 in einer jüdischen Familie nahe der russischen Stadt Smolensk geboren und fällt bereits in der Schule durch seine zeichnerische Begabung auf. Seine Eltern schicken ihn deshalb schon mit 13 Jahren in die jüdische Malschule des damals bekannten und geachteten Künstlers Yehuda Pen in das nahe Vitebsk. Sein Talent entfaltet sich schnell, so dass er bereits mit 15 Jahren in den Schulferien als einer von Pens Assistenten arbeitet. Lissitzky

befreundet sich mit dem gleichaltrigen Moische Schagalow, der später einmal der gleichfalls berühmte Künstler Marc Chagall sein wird.

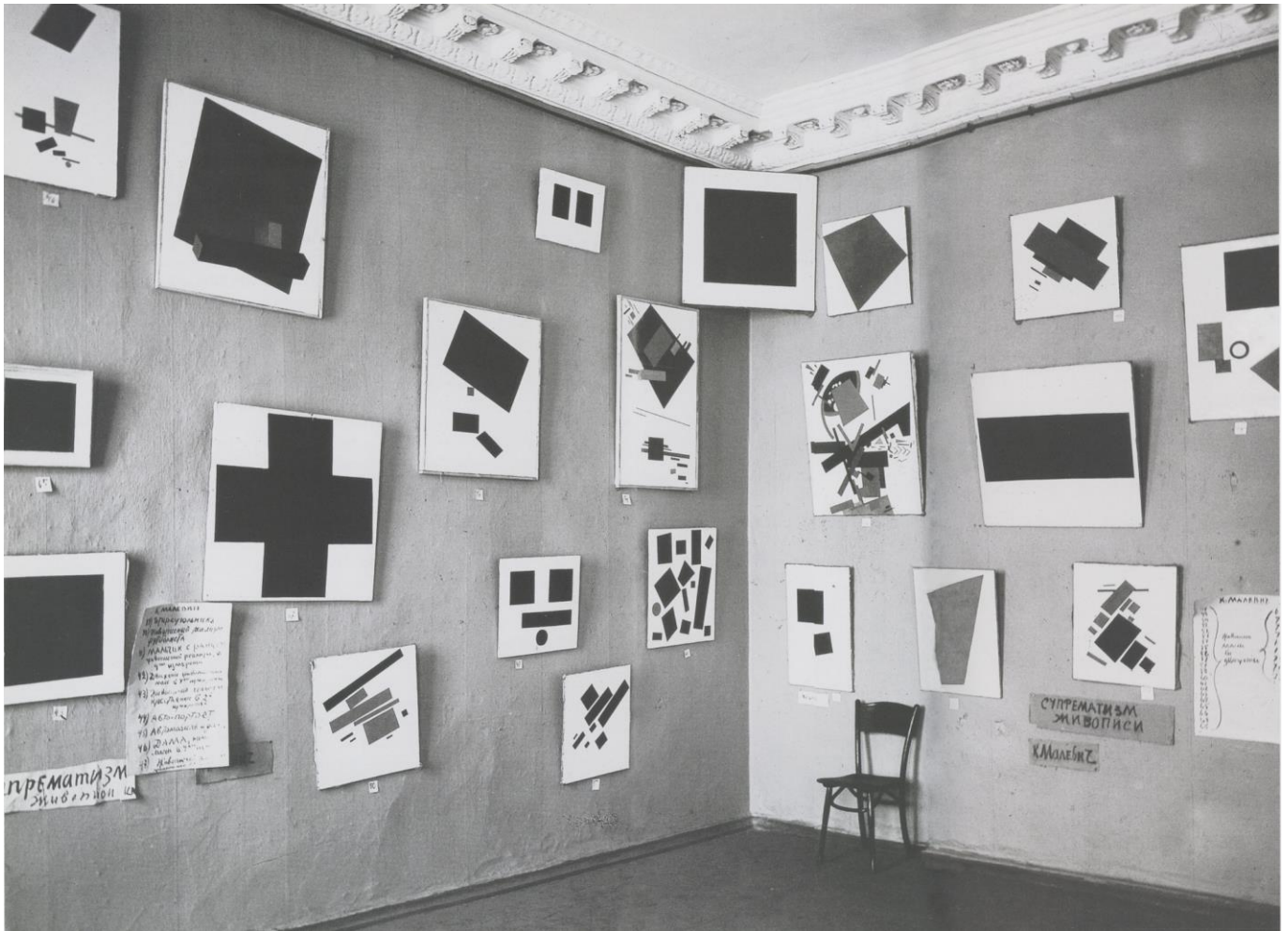
Die Freunde illustrieren Kinderbücher, in denen sie alte jüdische Märchen ganz neu präsentieren und dabei ihre je eigenen Illustrationsstile entwickeln. Weil das zaristische Russland den Druck und Vertrieb jüdischer Literatur und Buchkunst verbietet, dürfen sie ihre Arbeiten nicht öffentlich präsentieren und gründen deshalb eine Gesellschaft zur Förderung und Wiederbelebung des jüdischen Kulturlebens. In Vitebsk, wo die Hälfte der Einwohner jüdischen Glaubens ist, erregt das Engagement gegen die zaristische Unterdrückung große Aufmerksamkeit. Nach dem Abitur 1909 bewirbt sich der junge Zeichner an der Kunsthochschule von Sankt Petersburg, die ihn wegen seiner Herkunft abweist. Wie viele junge Russen reist Lissitzky darauf nach Deutschland; bereits im Wintersemester beginnt er in Darmstadt an der alten Hochschule am Herrngarten mit dem Studium der Architektur.

Lissitzky bezieht ein Zimmer in der Kaupstraße 50 und fällt bald schon durch seine besondere zeichnerische Begabung auf. Bei Prof. Dr. Wiener übt er sich in darstellender Geometrie, meistert im Sommersemester 1913 die nur von wenigen Studierenden absolvierte Veranstaltung „Höhere Mathematik für Architekten“ bei Prof. Dr. Graefe. Er hilft Kommilitonen bei der Abgabe ihrer Übungsaufgaben und kauft sich von dem Geld, das er in den Semesterferien als Maurer auf umliegenden Baustellen verdient, sein erstes Fahrrad. Er macht Ausflüge in die nähere und weitere Umgebung, fährt bis ins 45 km entfernte Worms und zeichnet dort die Synagoge.

Im September 1912 reist Lissitzky nach Paris, wo seit zwei Jahren seine Jugendfreunde Ossip Zadkine und Marc Chagall leben – Marc hat ihm enthusiastische Briefe aus der Stadt geschrieben, über die die Sonne der Kunst scheine. Die drei Freunde besteigen den Eiffelturm und besuchen Künstler- und Literatencafés wie das Café „La Closerie des Lilas“, das zu dieser Zeit auch Avantgardisten wie Amedeo Modigliani, Pablo Picasso oder Fernand Léger als Treffpunkt dient. Dort begegnet Lissitzky erstmals dem Schriftsteller Ilja Ehrenburg, der zu dieser Zeit als Fremdenführer für russische Touristen arbeitet. Die beiden durchstreifen mehrere Tage Paris und schließen eine Freundschaft fürs Leben.

Die Gespräche der jungen Exilrussen kreisen um die tiefgreifenden Umbrüche in Kunst und Literatur, die Gründung und Spaltung immer neuer Künstlergruppen sowie skandalträchtige Ausstellungen wie die der Malergruppe „Eselschwanz“, auf deren Bildern absichtsvoll primitiv gemalte Motive in schreienden Farben zu sehen sein sollen – ihr Wortführer ist der junge Maler Kasimir Malewitsch. Die jungen Russen diskutieren aber nicht nur über Kunst und Literatur, auch die fortdauernden Proteste gegen die Zarenherrschaft, die seit dem großen Aufstand von 1905 nicht mehr abreißen, beschäftigen sie. Den Kopf voller aufwühlender Neuigkeiten kehrt Lissitzky nach Darmstadt zurück, setzt sein Studium fort und

bricht in den Semesterferien des folgenden Jahres 1913 zu einer Studienreise nach Norditalien auf, die ihn nach Venedig, Ravenna, Pisa und Florenz führt. Von dieser Reise sind uns einige Skizzen überliefert’.



Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10 (Null-Zehn) 1915/1916. Kunstbüro Petrograd

Als er sich im Sommer 1914 – er ist im achten Semester – auf sein Diplom vorbereitet, bricht der Erste Weltkrieg aus – mit ungeahnten Konsequenzen: Lissitzky muss als „feindlicher Ausländer“ die Darmstädter Hochschule verlassen und nach Russland zurückkehren, wo er im Winter 1915 in Moskau sein Diplom als Ingenieur-Architekt ablegt.

Der Rote Oktober

Obwohl er gleich nach dem Studienabschluss bei mehreren Büros Arbeit findet, leidet Lissitzky wie viele Moskau unter der katastrophalen Ernährungslage in der Stadt. Wie überall in Europa lebt man in Russland im Krieg – doch ist das Elend durch Krieg, durch Hunger und Armut sowie die brutale Zarenherrschaft in dem rückständigen Riesenreich noch schlimmer als anderswo. Der Hungersnot fallen 1916 etwa 10 Millionen Menschen zum Opfer, die Menschen brechen auf der Straße zusammen und sterben vor Hunger. Ab 1916 führen landesweite Hungerrevolten und Streikbewegungen zu immer heftigeren Aufständen gegen den Zaren, der im Februar 1917 gestürzt wird. Mit der Februarrevolution beginnt die sogenannte Doppelherrschaft, in der sich die bürgerliche Regierung des Ministerpräsidenten Kerenski die Macht mit den „Sowjets“ teilt: den Räten der Arbeiter, Bauern und Soldaten. Da die Kerenski-Regierung den Krieg fortsetzt, kehrt sich die Wut der Menge gegen sie; unter der Losung „Brot und Frieden!“ wird sie noch im gleichen Jahr von der „Oktoberrevolution“ hinweggefegt. Im darauffolgenden Bürgerkrieg ergreifen die von Lenin geführten Bolschewiki die alleinige Macht und rufen die Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR) aus (1922). Die erste sozialistische Gesellschaft zählt 181 Millionen Menschen, von denen der überwiegende Teil auf dem Land lebt und nur etwas mehr als ein Zehntel in Städten wohnt, wobei viele der fast tausend als „Stadt“ klassifizierten Siedlungen nach mitteleuropäischen Maßstäben einen nur wenig urbanen Charakter aufweisen und lediglich aufgrund ihrer Funktion als administratives Zentrum eines Kreises oder Bezirks zu den Städten gerechnet werden. Nur 19 Städte haben zu dieser Zeit mehr als 100.000 Einwohner, darunter die Millionenstädte Sankt Petersburg und Moskau.

1918 wird der begeisterte Revolutionär Lissitzky in das von dem bolschewistischen Kulturpolitiker Anatoli Lunatscharski geleitete Volkskommissariat für das Bildungswesen (vergleichbar einem neu geschaffenen revolutionären Kultusministerium) berufen und tritt dort eine Stelle in der Abteilung für Bildende Künste und Propaganda an. Am ehemaligen Winterpalais des Zaren hängen nun riesige Freudenbanner, Umzüge mit aufwendigen Festdekorationen ziehen durch die Straßen, in rollenden Infocentern, den sogenannten Agit-Prop-Zügen wird die Bevölkerung über die revolutionären Inhalte aufgeklärt.

Lissitzky ist nicht der einzige junge Künstler, der enthusiastisch auf Seiten der Revolution steht, wie er sehen auch viele andere, darunter der Jugendfreund Chagall oder der berühmteste der jungen Dichter, Wladimir Majakowski, die Möglichkeit, die Revolution und die Kunst zusammenzuführen und dabei ihr Atelier auf die Straßen und Plätze zu verlegen.

Chagall kehrt aus Paris nach Vitebsk zurück und wird von Lunatscharski zum Kommissar der Schönen Künste ernannt. In der gemeinsamen Herkunftsstadt gründet er eine Kunsthochschule und ruft Lissitzky

an seine Seite, der dieser Einladung umgehend folgt und die Leitung der Grafikabteilung übernimmt, dazu eine Druckwerkstatt einrichtet und später eine Architekturklasse aufbaut. Neben Lissitzky beruft Chagall weitere Avantgardisten an die Vitebsker Hochschule – darunter auch den schon in Paris verehrten Kasimir Malewitsch. Dessen Ruhm ist zwischenzeitlich durch seine Mitwirkung an der Oper *Sieg über die Sonne* gestiegen, deren dissonante Orchestrierung und Aufruhr stiftenden Texte bereits 1913 in Sankt Petersburg für einen ungeheuren Skandal gesorgt haben.

Es war Malewitsch, der die Kostüme und das Bühnenbild entwarf, er installierte Lichtprojektionen und Klangcollagen. Als einer der ersten Künstler setzte er dazu Diaprojektoren ein. Seinen Avantgardekollegen stets um einen Schritt voraus, hat er sich im Eiltempo nahezu sämtliche künstlerischen Experimente dieser Zeit angeeignet und trieb die im Westen von Malern wie Derain, Matisse und Picasso entwickelte Bewegung der Entgegenständlichung in die vollkommene Gegenstandslosigkeit seines erstmals 1915 ausgestellten *Schwarzen Quadrats* weiter – eines Gemäldes, das die Eigenqualitäten sämtlicher Farben in seine schwarze Fläche einmünden ließ und derart den programmatisch so bezeichneten „Nullpunkt der Malerei“ setzen sollte.⁴ Das Kunstwerk, so hieß es dazu, bringe nicht länger dieses und jenes zum Ausdruck, sondern sei nichts anderes als das Zeugnis der absoluten künstlerischen Autonomie. Alle anderen Avantgardetendenzen überbietend, erklärte Malewitsch den von ihm begründeten „Suprematismus“ zum Kondensat der modernen Kunst überhaupt, weil für ihn die Erscheinungen der gegenständlichen Natur völlig bedeutungslos geworden seien.

In konsequenter Folge schuf er weitere suprematistische Gemälde, die schon im Titel ihre radikale Neuheit aussprechen: so „Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen“ (1915). Denn es war für ihn vollkommen klar, dass diese Konzentration sämtlicher künstlerischen Kräfte der Moderne allein im zweidimensionalen Werk in Erscheinung zu treten habe, um jede gegenständliche Assoziation, jede Wiedererkennung eines innerweltlichen Objekts zu vermeiden.

Für El Lissitzky wird die Begegnung mit Malewitsch zum Schlüsselerlebnis. Über Nacht konvertiert er zur gegenstandslosen konstruktiven Kunst und wird für den Rest seines Lebens mit Zirkel und Lineal arbeiten. Zugleich verpflichtet er diese Kunst auf ihre neuen Aufgaben im sozialistischen Staat und gestaltet deshalb zunächst Plakatwände, die vor den Fabriken in Vitebsk aufgestellt werden und durch ihre markante Gestaltung und durch mutmachende Parolen die Aufmerksamkeit der Arbeiter auf sich ziehen sollen. Beispielhaft für seine suprematistische „Agitprop“-Kunst ist auch das bald weltberühmt gewordene Motiv „Schlagt die Weißen mit dem roten Keil!“, auf dem ein roter Keil in einen weißen Kreis eindringt, um den herum Lissitzky die Worte der kämpferischen Losung und weitere geometrische Elemente setzt. Die durch den Keil vorgegebene Stoßrichtung verleiht dem dadurch diagonal geteilten

Plakat eine starke Dynamik und versinnbildlicht zusammen mit der Parole den Kampf der Roten Armee gegen die zarentreue Weiße Garde, zu deren endgültiger Zerschlagung hier aufgerufen wird.



Schlagt die Weißen mit dem roten Keil. 1919.

Das Moment der Konstruktion ist der Umstand, dass das Plakat einem weitgehend analphabetischen Publikum präsentiert werden und von ihm verstanden werden soll.

Die Kunde von der unter Malewitschs Führung entfachten Kreativität der Vitebsker Kunstakademie lockt immer mehr seiner Schüler aus Petersburg und Moskau in die von der Hungersnot verschont gebliebene Stadt. Malewitsch und Lissitzky sammeln diese in einer Gruppe, der sie den programmatischen Namen „Unowis“ (Befürworter der neuen Kunst) geben; ihre Mitglieder geben sich durch ein kleines auf den Ärmel genähtes schwarzes Quadrat als Suprematisten zu erkennen. Die beiden Dozenten ändern Zug um Zug den Lehrplan der Schule, Kurse wie „Zeichnen nach der Natur“ und „figürliche Malerei“ werden durch neue ersetzt. Sie heißen jetzt: „Lehre der Konstruktionen und deren Darstellung“ oder „Geometrie der Bewegung“. Die vom noch amtierenden Direktor Chagall vertretene Malerei wird als historisch überholter „Illusionismus“ kritisiert, ihrer romantisch-expressiven und erzählerisch angelegten

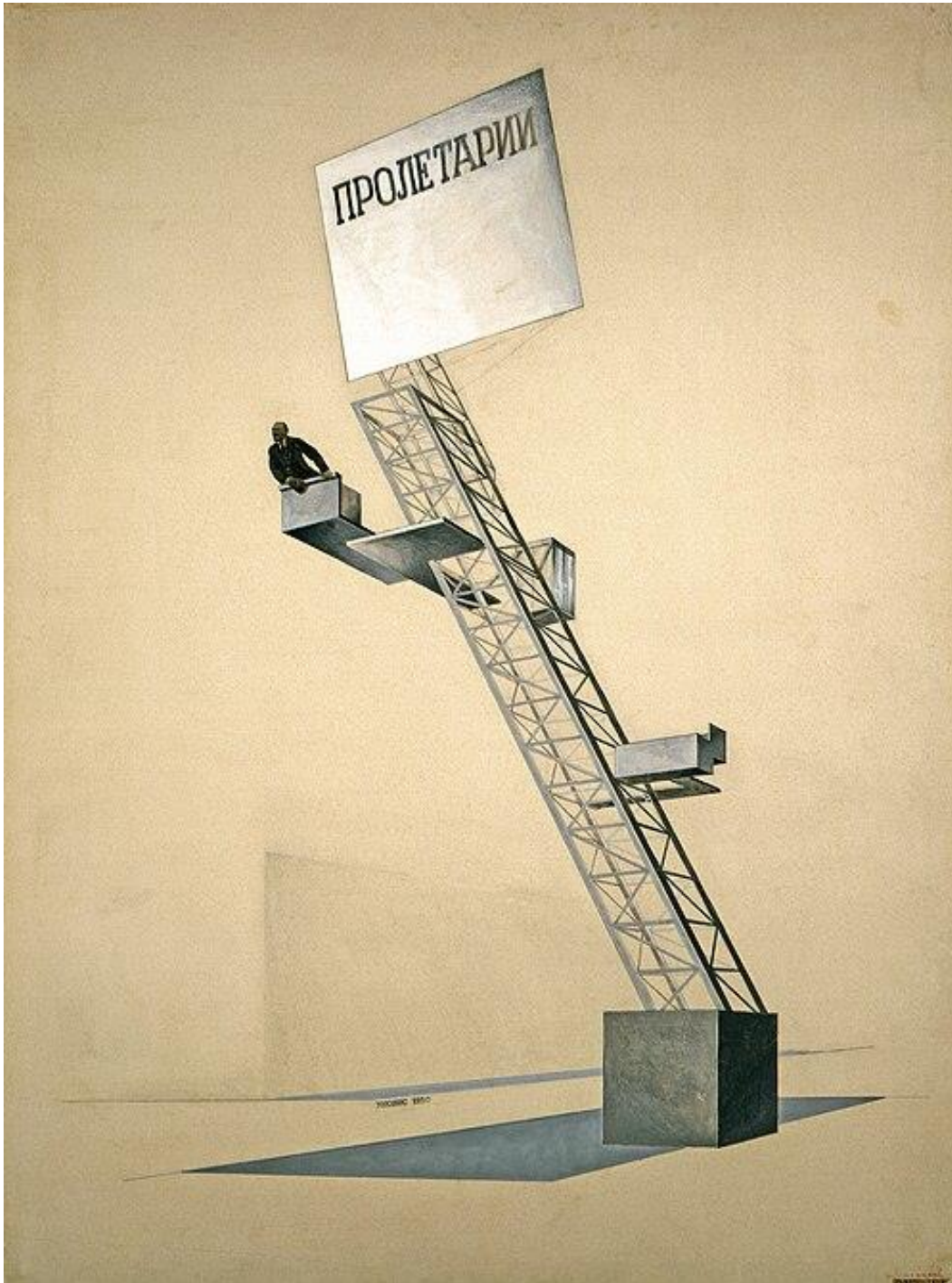
Figürlichkeit wird eine streng flächig-geometrische und rigoros gegenstandslose Formensprache entgegengesetzt, die sich jeder Erzählung verweigert. Ihren Studierenden empfehlen die beiden Dozenten, auch die Wände und Räume der eigenen Wohnung suprematistisch zu bemalen.

Chagall hat dem produktiven Gespann Malewitsch-Lissitzky wenig entgegenzusetzen und verliert in den Auseinandersetzungen um die künstlerische Ausrichtung seiner Schule bald jede Autorität. Im Mai 1921 legt er entnervt sein Amt als Direktor nieder und verlässt Vitebsk in Richtung Moskau, von wo aus er schließlich nach Paris zurückkehrt, das er später als „mein zweites Vitebsk“⁵ bezeichnen wird.

Malewitsch und Lissitzky benennen nun die ganze Hochschule in „Unowis“-Hochschule um und machen sie bald weit über die Grenzen von Vitebsk bekannt. In den dort oft bis in die Nacht geführten Diskussionen um die Zukunft der Kunst und darin wiederum des Suprematismus macht sich dann aber bald ein erster Widerspruch zwischen Malewitsch und Lissitzky bemerkbar: Während Ersterer die suprematistische Kunst streng auf die zweidimensionale Dimension beschränkt, führt der Durchgang durch den vom schwarzen Quadrat auf schwarzem Grund bezeichneten „Nullpunkt der Malerei“ für Lissitzky auch zur Befreiung des Suprematismus von der Leinwand und damit überhaupt von der Malerei, um sich konsequent zur Eroberung des dreidimensionalen Raums zu entfalten: ein Schritt, zu dem Malewitsch (noch) nicht bereit ist.

Angedeutet hat sich die Differenz schon mit der Semesteraufgabe, die Lissitzky seinen Studenten im Frühjahr 1920 ausgab: Sie war eine Aufforderung, für die zahlreichen öffentlichen Auftritte des Revolutionsführers Lenin eine Tribüne zu entwerfen, die schnell auf- und abgebaut werden kann und den bislang stets direkt inmitten der Menge sprechenden Redner gut sichtbar und hörbar herausheben würde. Bei der Präsentation der studentischen Arbeiten einige Wochen später lobt Lissitzky die geometrisch einfache und zugleich technisch verwegene Idee des Studenten Ilja Tschaschnik. Dieser hat seinen Entwurf einer kranartigen Tribüne allerdings nur in der Seitenansicht vorgestellt, so dass die Dynamik der Konstruktion gar nicht wirklich zum Ausdruck kommt. Als Lissitzky weitere und schlüssigere Darstellungen und zugleich die Anfertigung eines Modells verlangt, sperrt sich der Student unter Verweis auf die suprematistische Doktrin, nach der ein räumlicher Eindruck nur und allein durch die Überlagerung von Flächen und Linien erzeugt werde.

Da Tschaschnik die Forderung seines Dozenten nach weiteren Detaillierungen ablehnt, macht sich Lissitzky nun selbst an die Arbeit und nimmt dessen Zeichnung zur Grundlage seines Entwurfs einer zwölf Meter hohen und diagonal ausziehbaren „Rednertribüne für öffentliche Plätze.“



Lenin-Tribüne. 1920.

Während deren untere Plattform als Aufenthaltsraum für Ehrengäste dient, soll ein verglaster Aufzug den Redner auf die obere Kanzel befördern, um sich von dort der Menge zuzuwenden. Dabei bildet der den Maschinenraum des Aufzugs bergende Sockelkubus zugleich den Gegenhalt der kranartigen Stahlkonstruktion. Über der Kanzel des Redners soll eine die Versammlung weit überragende Plakatwand die Losungen tragen, auf die hin Lenin seine Reden ausrichtet, oder den Titel derjenigen, an die er sich wendet – der Proletarier. Darüber hinaus kann die Fläche, so Lissitzky, nachts auch für Filmprojektionen genutzt werden. Mit diesem Entwurf zieht Lissitzky jedoch den Ärger Malewitschs auf

sich, zweifelt er damit doch schulöffentlich nicht nur am Diktum des Meisters von der abstrakten Zweidimensionalität der suprematistischen Arbeit, sondern zugleich auch an der künstlerischen Autonomie: Kunst erfährt nach Lissitzky ihre Rechtfertigung erst und nur im Prozess der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft, durch ihre Zugehörigkeit zur Revolution.

Und tatsächlich: Obwohl sich Lissitzky weiterhin zum Suprematismus bekennt, hat er im hochschuleigenen Atelier schon seit geraumer Zeit mit dreidimensionalen Darstellungen experimentiert, die er „Für Unowis“ (PROUN) nennen wird – Raum-Gebilde, die ein Jenseits zugleich des Kunstwerks wie des Künstlers markieren: „Proun nannten wir die Haltestelle auf dem Aufbauwege der neuen Gestaltung, welche auf der von den Leichen der Gemälde und ihren Künstlern gedüngten Erde entsteht.“⁶ Das PROUN ist kein Bild, nicht einmal mehr eine Skulptur: Es ist eine Komposition, die Flächen und Linien in Ausdehnung überführt und Abbildung nicht mehr nur verweigert, sondern in dem Maß hinter sich lässt, als sie selbst Wirklichkeiten hervorbringt.



Proun 1E (Stadt). 1920

Nach einer Vortragsreise, bei der er seine mittlerweile eigenständige künstlerische Position unter die Losung „Konstruktion versus Komposition“ gestellt hat, wird Lissitzky im Frühjahr 1921 zum Leiter der Architekturfakultät der Moskauer Kunsthochschule WCHUTEMAS berufen, an der er von einigen

Studierenden als neuer Malewitsch begrüßt wird. In seiner Antrittsvorlesung präsentiert er eine Fotomontage, mit der er die Dekoration an der WCHUTEMAS mit seinen PROUNEN vorschlägt. Zum Verständnis des Übergangs vom zwei- zum dreidimensionalen Entwerfen, von Malewitschs Suprematismus zu Lissitzkys PROUN-Kunst, bietet sich ein Blick in Lissitzkys berühmten Aufsatz „K. und Pangeometrie“ aus dem Jahr 1925 an, in dem er seine Kunst als formale und konzeptionelle Innovation im planimetrischen Raum entwickelt. Der planimetrische Raum ist dabei der maßlich erfasste Raum, in dem nicht nur die dort befindlichen Objekte, sondern auch ihre jeweiligen Abstände voneinander, also

auch die Zwischenräume, vermaßt sind. In Anerkennung Malewitschs beginnt Lissitzky seine Programmschrift mit einem Rückverweis auf das schwarze Quadrat als den „Nullpunkt der Malerei.“ Doch stellt er die zweidimensionale Fläche nicht länger als ein Gemälde, sondern als vertikale Begrenzung eines Raumes dar, der sich vor oder hinter der vertikalen Fläche ausbreitet. Die Konstruktion dieses Raumes folgt zunächst der in der Renaissance entwickelten Fluchtpunktperspektive, die Lissitzky an einem berühmten Beispiel erläutert: dem Abendmahl Leonardo da Vincis. Geschaffen für die menschliche Sichtweise, suggeriert die Fluchtpunktperspektive mit einer Augenhöhe von circa 160 Zentimeter ein plausibles Entsprechungsverhältnis von Darstellung und Wirklichkeit. Doch will Lissitzky gerade diesen malerischen Illusionismus mit seinen PROUNEN durchkreuzen, weil es ihm nicht länger um die *Abbildung* der Wirklichkeit, sondern um eine künstlerische Erfindung geht, die eine neue Gesellschaftsordnung befördern soll: „Der Künstler baut mit seinem Pinsel ein neues Zeichen. Dieses Zeichen ist keine Form der Erkenntnis von etwas Fertigem, schon Gebautem, das in der Welt existiert – es ist ein Zeichen einer neuen Welt, an der weiter gebaut wird und die durch die Menschen existiert.“⁷

Deshalb bedient er sich in der Darstellung seiner PROUNEN der Axonometrie, die er während des Architekturstudiums in Darmstadt erlernt hatte. Sie ist nicht auf das menschliche Auge ausgerichtet, sondern wird einzig vom sie messenden Verstand erfasst. Als axonometrisch konstruierte, zugleich aber gegenstandslose Gebilde schweben die PROUNEN in einem unbestimmten, zugleich unbegrenzten Raum. Unbegrenzt scheint er zu sein, weil die PROUNEN an vielen Stellen die Leinwand überragen, in Bewegung versetzt werden und an den Grenzen der Leinwand nicht Halt machen.

Tatsächlich gelingt Lissitzky mit den PROUNEN eine paradoxe Konstruktion, denn sie sind, obwohl ihnen nichts Wiedererkennbares anhaftet, zu bestimmten Volumen vermaßt und lassen so die in der Fluchtpunktperspektive konstruierte anthropozentrische Sicht auf die Welt ebenso hinter sich wie den starren euklidischen Raum: Mit den PROUNEN „entsteht die Aufgabe, durch einen materiellen Gegenstand den imaginären Raum zu gestalten.“⁸ Indem sie diesen Raum durchschweben, setzen die PROUNEN das Bild in Bewegung und öffnen es damit auf die Dimension der Zeit hin. Lissitzkys langjähriger Weggefährte Naum Gabo kommentiert: „Raum und Zeit sind die einzigen Formen, in denen sich das Leben aufbaut und in denen sich deshalb die Kunst aufbauen muss. (...) Wir erkennen in der bildenden Kunst ein neues Element, die kinetischen Rhythmen, als Grundformen unserer Wahrnehmung der realen Zeit.“⁹

Lissitzky beruft sich dabei auf neuere Forschungsergebnisse der Mathematik und der Physik. Er bezieht sich ausdrücklich sowohl auf die von den Mathematikern Nikolai Lobatschewski und Carl Friedrich Gauß entwickelte Geometrie der Kurven und gekrümmten Flächen als auch auf Albert Einsteins Erforschung einer dynamischen und gekrümmten Raumzeit. Natürlich tut er das nicht selbst als Physiker und

Mathematiker, sondern als ein Künstler, dessen PROUNE den poetischen Raum einer neuen Gesellschaft, den imaginären Raum der Utopie zu konstruieren suchen!

Doch zurück zu Lissitzkys Biographie und damit seiner Lehrtätigkeit an der Moskauer Kunstakademie. Sie währt nur ein Semester, weil ihn der neue Volkskommissar Lunatscharski im Januar 1922 nach Berlin schickt, wo er als Kulturbotschafter der gerade entstehenden Sowjetunion und ihres Gesellschaftsexperiments wirken soll. Er soll Verbindungen zu den Kunstschaffenden Westeuropas aufnehmen und den internationalen Austausch fördern. Für die nächsten zehn Jahre wird die deutsche Hauptstadt zum Mittelpunkt seines außerordentlich bewegten, durch eine fortwährende Reisetätigkeit geprägten Lebens. Dabei kehrt er immer wieder in die Sowjetunion zurück und verfügt deshalb ab 1926 über eine Zweitwohnung in Moskau, später über ein kleines Haus vor der Stadt. Das Maß seiner kulturellen und künstlerischen Aktivitäten ist schwer zu überblicken: Von Berlin aus wird er zum Vordenker und Mitbegründer gleich mehrerer Künstlergruppen, wird Herausgeber und Mitarbeiter verschiedener Kunstzeitschriften, nimmt an einer Vielzahl von Ausstellungen teil und arbeitet währenddessen unablässig an seinem eigenen Werk. Weil jeder Versuch, sein Schaffen entlang der eben genannten Themen geordnet vorzustellen, jeweils bestimmte eigene Vor- und Nachteile mit sich bringt, folgen wir hier schlicht der Chronologie, wobei wir mit Lissitzkys Zeit in Berlin beginnen, für die er durch sein Studium in Darmstadt und seine Kenntnis des Deutschen gut gerüstet ist. 1920 leben dort bereits 100.000 andere Russen, wobei täglich neue russische Zuwanderer hinzukommen – 1923 liegt ihre Zahl bereits bei 300.000. Viele von ihnen sind vor der Oktoberrevolution geflohen, nicht wenige andere aber wollen den Geist der Revolution in den Westen bringen. Die Berliner taufen die Gegend zwischen Charlottenburg und Zoo scherzhaft Charlottengrad, nennen den Kurfürstendamm Kurfürstenprospekt. Lissitzky bezieht dort eine Mansarde, besucht regelmäßig das Café Leon am Nollendorfplatz, zu dessen Gästen auch die Dichter Boris Pasternak und Wladimir Majakowski gehören. Neben den Künstlern Naum Gabo und Natan Altman, die er seit früher Jugend kennt, trifft er hier auch Ilja Ehrenburg wieder. Die dort herrschende Stimmung lässt sich anekdotisch in der Erinnerung an einen Abend nachvollziehen, an dem der Lyriker Sergej Jessesin, geliebt für seine leidenschaftlichen Verse und berüchtigt für seine alkoholischen Exzesse, mit seiner Frau, der amerikanischen Ausdruckstänzerin Eisadora Duncan, das Café betritt: Da Duncan als begeisterte Anhängerin der Revolution auf der Theaterbühne zu den Klängen der Internationale zu tanzen pflegt, erheben sich die Anwesenden von ihren Stühlen und singen spontan die Internationale – das so eröffnete Fest dauert bis in die frühen Morgenstunden fort.

Lissitzky verbringt seine Zeit allerdings nicht nur im Café, sondern organisiert gleich nach seiner Ankunft ein Treffen mit anderen Künstlern, die sich von nun an gemeinsam zur Bewegung des Konstruktivismus bekennen – darunter Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Duusburg, Piet Mondrian, Hans Richter, Viking

Eggeling, Natan Altman und Naum Gabo; unter ihnen ist aber auch der Architekt Ludwig Mies van der Rohe, der zu dieser Zeit ein Mahnmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg entwirft. Schnell einigen sich die Beteiligten auf die Ablehnung einer intuitiven, betont subjektiven Kunst, geht es der neuen Bewegung doch darum, das Leben nicht mehr nur zu schmücken, sondern neu zu organisieren. Grundlegend ist dabei die Anstrengung, Kunst, Technik und Wissenschaft zusammenzubringen und sich künstlerisch der Herausforderung der rasant voranschreitenden Technisierung des Lebens zu stellen. Zum elementaren Bestandteil des konstruktivistischen Projekts werden Lissitzkys PROUNE und die ihnen ausdrücklich mitgegebene Tendenz, von der Fläche in den Raum und von dort auf die Gegenstände des allgemeinen Lebens auszugreifen – eine Tendenz, in der zugleich der Künstler auf den Ingenieur und der wieder auf den Künstler zugeht.

Konsequenterweise suchen Lissitzky und seine Künstlerfreunde die Verbindung mit Gleichgesinnten, beteiligen sich an der während der deutschen Novemberrevolution 1918 gegründeten und deshalb auch so benannten „Novembergruppe“, der damals rund 120 Künstler angehören, die sich zum Konstruktivismus, aber auch zu den Bewegungen des Futurismus und des Dadaismus zählen. Sie alle pflegen enge Kontakte zum Weimarer Bauhaus. Gemeinsam mit seinen Berliner Mitstreitern reist Lissitzky im Mai 1922 zum Gründungskongress der „Union internationaler fortschrittlicher Künstler“ nach Düsseldorf, an dem sich Gruppen aus ganz Deutschland, aber auch aus der Sowjetunion, aus Italien und Frankreich beteiligen – auf ein gemeinsames Programm können sie sich allerdings nicht einigen. Dem Düsseldorfer Kongress folgt im September des gleichen Jahres der Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten am Weimarer Bauhaus. Dort entstehen auch einige fotografische Portraits von Lissitzky, die Josef Albers anfertigt.

Der Formierung einer konstruktivistischen Internationale dient auch die von Lissitzky und Ehrenburg zuerst im März 1922 herausgegebene dreisprachige Kunstzeitschrift *Weschtsch* (Gegenstand), die ihre Leser schon mit ihren verwegen gestalteten Titelseiten auf den innovativen Inhalt einstimmt. Die beiden Herausgeber treten mit der Zeitschrift für eine Kunst ein, die nicht außerhalb des Politischen steht, sondern aktiv in das gesellschaftliche Leben eingreifen will: „Gegenstand wird für die konstruktive Kunst eintreten, deren Aufgabe nicht etwa ist, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren.“



Weschtsch. Gegenstand 1-2. 1922

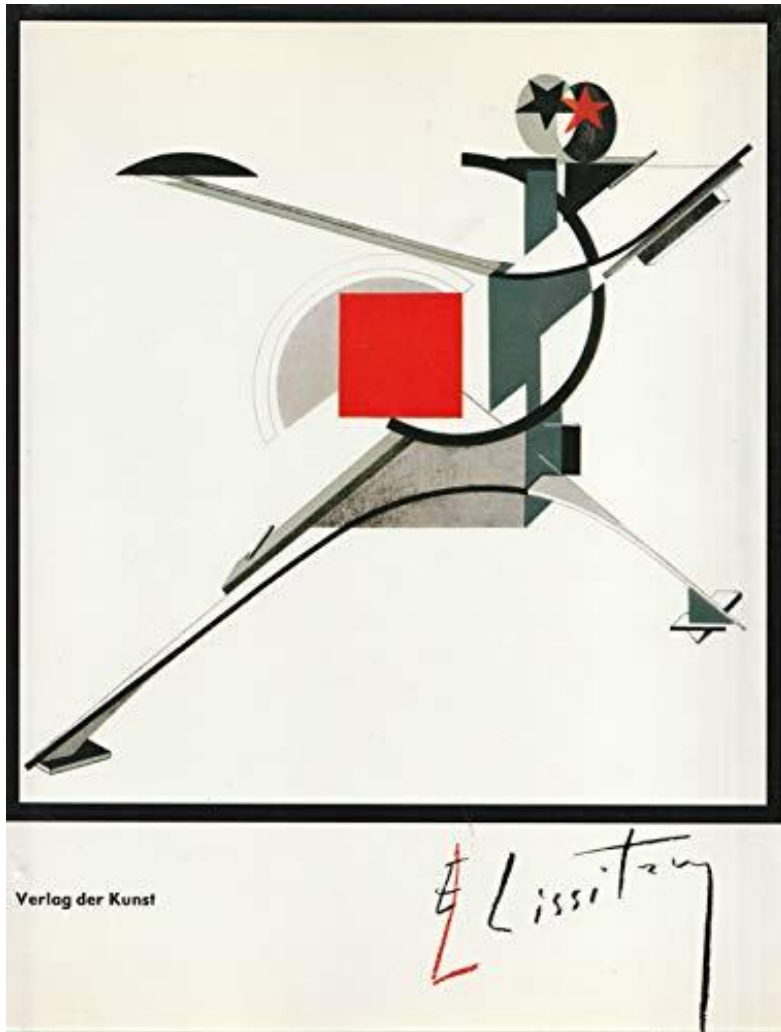
Das Ziel von *Weschtsch* ist deshalb der Austausch zwischen der entstehenden sowjetischen und der gleichgesinnten westeuropäischen Kunst und Literatur.¹⁰ Für dieses Vorhaben gewinnen Lissitzky und Ehrenburg die Mitarbeit so berühmter Zeitgenossen wie Charlie Chaplin, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Wladimir Tatlin, Wladimir Majakowski, Wsewolod Meyerhold und Sergej Prokofjew. Kurz nach dem Weimarer Kongress findet in Berlin die Erste Russische Kunstausstellung statt; sie wird am 15. Oktober 1922 in der Berliner Galerie van Diemen eröffnet,

wobei an der Vernissage Volkskommissar Lunatscharski samt Ehefrau und eine eigens angereiste sowjetische Delegation teilnehmen. Lissitzky ist am Konzept der Ausstellung beteiligt, gestaltet den Katalog und präsentiert natürlich auch eigene Arbeiten – zusammen mit Werken von Kasimir Malewitsch, Alexander Rodtschenko, Wladimir Tatlin, Naum Gabo u.a. In zehn Wochen lockt die Schau über 15.000 Besucher an und wird in den Zeitungen als kühne und an produktiver künstlerischer Arbeit reiche Ausstellung gefeiert. Dank des großen Erfolgs wandert sie anschließend in das Amsterdammer Stedelijk Museum, wo sie ab April 1923 gezeigt wird. Lissitzky organisiert den Aufbau, kann aber an der Eröffnung nicht teilnehmen, weil er sich zur gleichen Zeit mit neuen Arbeiten wiederum in Berlin an einer Großausstellung zeitgenössischer Kunst im Glaspalast am Lehrter Bahnhof beteiligt. Während viele seiner PROUN-Gemälde nun in Amsterdam ausgestellt sind, entwirft er für die Berliner Leistungsschau seinen berühmten PROUNEN-Raum, mit dem er den Übergang in die dritte Dimension konsequent vollendet.

Wer den von Lissitzky so genannten „Demonstrationsraum“ betritt, wird in dem an seinen Seiten 3,65 Meter langen Kubus sogleich von der Bewegung der wändeübergreifenden Reliefs umfassen, die den

Würfel an der linken Wand auf die Kugel der Vorderwand und diese wiederum auf den Stab an der rechten Wand bezieht.¹¹ Die Dynamik der Elemente bringt den Blick ins Kreisen, zieht ihn zuerst nach oben, von da nach links und leitet ihn dann nach unten. Der ideale Betrachter-Standort ist durch ein schwarzes Quadrat auf dem Boden markiert, die schwarze Teilungsleiste des Oberlichts wirkt richtungsweisend. Die von Lissitzky ausdrücklich beabsichtigte aktivierende Wirkung der Konstruktion hängt wesentlich an dem Umstand, dass sich die geometrischen Objekte nicht nach der menschlichen Wahrnehmung richten, weil der Raum nicht auf die Augenhöhe von 160 Zentimeter angelegt und deshalb kein anthropozentrischer ist: Was ist hier vorn, was hinten? Führen die schwarzen Rechtecke nicht aus dem Raum hinaus, ragen die Stäbe nicht durch die Wand, ist das Relief dort nicht der in den Raum gestülpte Rest eines Gefüges, das sich gerade davonmacht? Lissitzky notiert: „PROUN habe ich als Umsteigestation von der Malerei zur Architektur geschaffen. Das Staffeleibild hat seinen Lebensgang als Kunstwerk abgeschlossen, und alle schöpferischen Energien, die hier ihren Ausgang hatten, müssen ein neues Kunstwerk (nicht Staffeleibild) schaffen. Alles plastische Schaffen realisiert sich in und um die Architektur. Diese Architektur ist mein Ziel.“¹²

Tatsächlich lässt sich der PROUNEN-Raum als Momentaufnahme eines bewegt gruppierten Gefüges von Flächen und Körpern, damit als Sichtbarmachung von Bewegung im Raum deuten, in dem es nicht mehr um die Wiedererkennung schon bekannter Gegenstände, um das Nachempfinden fester Proportionen und die Erfassung von Raumdimensionen geht, das heißt nicht länger um das Abbild einer an sich vorgegebenen Wirklichkeit. Dem entspricht, dass den geometrischen Elementen auch keine jeweils eigenen traditionell-symbolischen Bedeutungen anhaften. So ist die Kugel kein Symbol für den Weltenkörper, sondern Demonstrationsobjekt der Bewegung, das die Besucher selbst in Bewegung versetzen soll – nicht in physische Bewegung – dafür ist der Raum zu klein –, sondern in eine solche des Denkens, welches das Neue für möglich halten und sich ihm öffnen soll. Dabei ist die Öffnung in die dritte Dimension, die des Raumes, zugleich eine in die vierte Dimension: die Zeit.



*Sophie Lissitzky-Küppers- El Lissitzky:
Maler, Architekt, Typograf, Fotograf.
Verlag der Kunst 1967.*

Konsequenterweise nimmt Lissitzky im nächsten Schritt zusammen mit seinen Konstruktivisten-Freunden Hans Richter und Vicking Eggeling die Aufhebung der überkommenen Gattungsgrenzen in den Blick: die Einbeziehung von Ton, Film und Technik und damit eine Symbiose von Kunst, Wissenschaft, Design und Architektur im Dienst einer veränderten gesellschaftlichen Wirklichkeit. So weist der PROUN-Raum bereits den Weg zur sich erst nach 1945 entwickelnden Konzeptkunst, die wir heute mit ihren „Rauminstallationen“ und „Environments“

kennen.

Aufsehen erregt Lissitzkys „Demonstrationsraum“ aber nicht nur in Künstlerkreisen, auch die Presse feiert ihn als außergewöhnliche Neuerung. So erhält der Botschafter des Konstruktivismus noch im April 1923 eine Einladung nach Hannover, wo er in den Räumen der Kestnergesellschaft, des dortigen Kunstvereins, seine erste Einzelausstellung ausrichtet. Lissitzky wohnt bei einem Freund, dem bekannten Dadaisten Kurt Schwitters, der gleichfalls an einem Kunstraum, dem sogenannten Merzbau, arbeitet. Schwitters sorgt dafür, dass Lissitzky im Obergeschoss des Kunstvereins ein Atelier einrichten kann.

In der im Mai 1923 eröffneten Schau stellt Lissitzky neben einigen eigens geschaffenen PROUN-Gemälden seinen Vorschlag zur plastischen Gestaltung der Oper *Sieg über die Sonne* vor. Neben Zeichnungen, Plastiken und Modellen steht bei ihm eine große Raumkonstruktion im Mittelpunkt, bei der ein Schaugestalter aus dem Hintergrund mechanisierte Figurinen über Stege, Rampen und auf Plattformen führt. Die lebendigen Schauspieler sind also plastisch gearbeiteten Figurinen gewichen, Bühnendialoge durch mechanische Bewegungsabläufe ersetzt. Damit stellt sich Lissitzky an die Seite seiner Freunde Alexander Tairov und Vsevolod Meyerhold, die ihrerseits in Moskau an experimentellen

Inszenierungen und Bühnenbildern, ja ganzen Theatern arbeiten. Wie er selbst versuchen die beiden Weggefährten, mit dem Illusionismus der traditionellen Kunst – in ihrem Fall der Theaterkunst – zu brechen. Konzeptionelle Verbindungen ergeben sich dabei auch zu der spiralförmigen Bühnenkonstruktion seines Freundes Friedrich Kiesler, die dieser im gleichen Jahr während der internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik in Wien präsentiert. Schon bald nach Eröffnung der Hannoveraner Ausstellung wird El Lissitzky gebeten, einige seiner Arbeiten als Lithographien zu reproduzieren, die den Mitgliedern des Kunstvereins (Kestnergesellschaft) zum Verkauf angeboten werden. Weil die sogenannte Erste Kestnermappe im Nu vergriffen ist, fertigt Lissitzky noch im gleichen Jahr eine zweite Mappe an – auch sie wird ihm aus den Händen gerissen.

Das Jahr 1923 und der Aufenthalt in Hannover bringen allerdings noch zwei weitere tiefgreifende Veränderungen in das Leben Lissitzkys: Er lernt seine spätere Frau Sophie Küppers kennen und erkrankt im Herbst an der Tuberkulose. Eine auf Einladung Theo van Doesburgs geplante Ausstellungsbeteiligung in Utrecht muss abgesagt werden, Lissitzky reist stattdessen in ein Sanatorium nach Locarno und muss sich dort nach gründlicher Untersuchung einer schweren Operation unterziehen. Im Sanatorium entsteht auch das bekannte Selbstporträt mit Millimeterpapier und Zirkel – eine Fotomontage. Doch schon wenige Wochen später begibt sich Lissitzky nach Zürich und trifft dort die Schweizer Architekten Emil Roth und Hannes Meyer, um gemeinsam mit ihnen die Zeitschrift *ABC* zu gründen, die von 1924 bis 1928 erscheint. Als Mart Stam, ein holländischer Architekt und Erfinder des Freischwingers, zum Krankenbesuch eintrifft, stürzen sich alle vier in die Arbeit an einem neuen Hochhaustyp für Moskau – es ist die Geburtsstunde des heute weltberühmten, wenn auch damals nicht realisierbaren „Wolkenbügels.“ Er soll die in die Horizontale gebrachte russisch-revolutionäre Alternative zu den vertikalen amerikanischen Wolkenkratzern sein, nach den Plänen Lissitzkys an acht Stellen der Moskauer Ringstraße stehen und dabei sowohl in das U-Bahn- wie in das Bussystem der Metropole eingefügt werden.



Wolkenbügel. 1925

Ohne Zweifel ist der Wolkenbügel das kühnste architektonische Projekt, das Lissitzky entworfen hat – weiter ist er als Baukünstler in der Erschaffung eines eigenen Stils nicht gekommen. Deshalb kann nun die letzte Wendung der Rückschau auf sein Werk und Leben beginnen. Was das Leben betrifft, ist hier natürlich von der Ehe mit Sophie Küppers zu sprechen, die er bei seinem ersten Hannover-Besuch kennengelernt hat. Über Jahre hinweg hat sich die studierte Kunsthistorikerin für die moderne Kunst und besonders die sowjetische Avantgarde eingesetzt und dafür den Beinamen „la mère des bolscheviks“ erworben. In erster Ehe mit dem Direktor der Hannoveraner Kestnergesellschaft verheiratet, lernt sie Lissitzky während seiner Ausstellung kennen; die beiden werden ein Paar. Nachdem sich Lissitzky neben dem Berliner auch einen Moskauer Wohnsitz zugelegt hat, lassen sich die beiden dort trauen und pendeln von da an zwischen den beiden Städten hin und her. 1928 begleitet Sophie Küppers Lissitzky nach Paris, wo beide neben einigen anderen weltbekannten Künstlern noch einmal Ilja Ehrenburg, aber auch Le Corbusier treffen.

Lissitzky ist zu dieser Zeit Mitherausgeber einer Sonderausgabe von Kurt Schwitters Zeitschrift *Merz* und arbeitet zugleich an Möbel- und Architekturentwürfen. Er fertigt mit der neuen Kleinbildkamera, der LEICA, Porträts von Kurt Schwitters, Hans Arp und Hannah Höch an, setzt seine Kooperation mit dem

Theater Meyerholds fort und publiziert ein Buch zur revolutionären Architektur in der Sowjetunion sowie gemeinsam mit Hans Arp ein *Kunstismen* genanntes Übersichtswerk zeitgenössischer Kunstströmungen.¹³ Er nimmt prominent an weiteren Ausstellungen in Köln, Stuttgart, Dresden, noch einmal Hannover und in München teil, wobei Sophie Lissitzky-Küppers die Organisatorin der weithin Aufsehen erregenden Münchener Ausstellung ist, die sie unter den Titel „Mondrian – Paris, Lissitzky – Moskau, Man Ray – New York“ stellt.

1930 wird der Sohn Jen geboren, 1931 kehrt das Paar endgültig nach Moskau zurück, Lissitzkys Gesundheitszustand verschlechtert sich nun kontinuierlich. Trotzdem bleibt er unablässig aktiv, wird Chefredakteur der Zeitschrift *UdSSR im Bau*, arbeitet an Architekturentwürfen, unter anderem für das Verlagsgebäude der Parteizeitung *Prawda* und den Gorki-Kulturpark. Gleichwohl bewahrheitet sich, je weiter die Zeit voranschreitet, die oben schon erwähnte Tagebuchnotiz des Jahres 1925: „Die Lage ist so: die ekstatische Zeit der Revolution ist vorbei!“ Seine letzte bekannte Arbeit ist ein Plakat aus dem Jahr 1941 mit dem Aufruf: „Baut mehr Panzer!“ Zu dieser Zeit marschiert die deutsche Wehrmacht auf Moskau zu – der Geschützdonner dringt auch in Lissitzkys stadtnahes Wohnhaus. Am 30. Dezember dieses Jahres ist seine ungeheure Kraft aufgebraucht. Lissitzky stirbt: Eine ganz besondere, eine exemplarische Biographie und ein herausragendes künstlerisches Werk des 20. Jahrhunderts sind damit zu Ende gegangen, wirken jedoch seither als Dokument des Traumes fort, den eine unvergleichliche Epoche von sich und ihren Möglichkeiten gehegt hat.

¹ El Lissitzky, „Antwort auf einen Fragebogen“. In: Sophie Lissitzky-Küppers/Jen Lissitzky (Hg.): *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*. Dresden 1977: 193.

² John Reed, *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, Berlin/DDR 1976.

³ El Lissitzky. *Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden, 1967: 62.

⁴ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1957: 227.

⁵ Zit. nach: Ingo F. Walther/Rainer Metzger: *Marc Chagall 1887–1985. Malerei als Poesie*, Köln 2009: 16.

⁶ El Lissitzky, „Prounen“. In: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* (wie Anm. 3): 348/349, hier: 348.

⁷ El Lissitzky, „Der Suprematismus des Schöpferischen“. In: Sophie Lissitzky-Küppers/Jen Lissitzky (Hg.): *Proun und Wolkenbügel* (wie Anm. 1): 15–20.

⁸ El Lissitzky, „K. und Pangeometrie“. In: El Lissitzky, *Architektur für eine Weltrevolution* (Bauwelt Fundamente 14), Braunschweig 1989: 122–129, hier: 122.

⁹ Naum Gabo, „Das Realistische Manifest“. In: Naum Gabo: *Sechzig Jahre Konstruktivismus*, hg. von Steven A. Nash/Jörn Merkert. München/New York 1986: 203/204.

¹⁰ El Lissitzky und Ilja Ehrenburg, *Gegenstand*, Nr. 1, Berlin 1922. Zit. nach: Thilo Hilpert, „Der Funktionalismus-Streit. Bemerkungen zu einer Diskussion von 1929“. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 1979, Nr. 4/5: 378.

¹¹ El Lissitzky, „Demonstrationsräume“. In: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* (wie Anm. 3): 365–367, hier: 366.

¹² El Lissitzky, „Antwort auf einen Fragebogen“ (wie Anm. 1): 193.

¹³ El Lissitzky/Hans Arp, *Die Kunstismen 1914–1925*, Zürich 1925.