

Anna Schwitalla

El Lissitzkys Manifest.

Ein avantgardistisches Gegenkonzept zu Panofskys Perspektivtheorie

Moderne Seelen mit blinden Augen stehen inmitten des Sturms, der die moderne Kunst umtobt, und heulen: Die Welt des Schönen geht unter! Die Welt des Schönen geht unter! – Was sie in der modernen Kunst sehen, scheint ihnen wild und absurd. Aber warum beurteilen sie die Taten der modernen Wissenschaft, der modernen Technologie nicht mit derselben Nachsicht [...]. Sie wollen die Ergebnisse eines tausendjährigen Wachstums in einer Sekunde einkreisen und begreifen, und wenn der Künstler eine Anstrengung von zwei oder drei Sekunden fordert, dann gibt es einen wilden Aufschrei und Aufbruch [...].¹

Mit dieser Aussage leitet El Lissitzky seinen Essay *Die Überwindung der Kunst* (1922) ein. Dabei fokussiert er auf ein kunsthistorisches Phänomen: die Oppositionen zwischen verschiedenen Kunstauffassungen im frühen 20. Jahrhundert, die sich vor allem in unterschiedlichen Raumkonzepten ausdrücken. Zugleich wird durch die Art und Weise seiner Formulierung deutlich, dass er sich als ein Vertreter der von ihm so bezeichneten neuen bzw. *modernen Kunst* und der modernen Wissenschaft und Technologie versteht. Im Kontrast hierzu gibt es, wie er sie nennt: moderne Seelen mit blinden Augen, die mit denselben Veränderungen innerhalb der Wissenschaft und der Technologie konfrontiert sind, aber scheinbar ihre Augen davor verschließen, indem sie *das Neue* als wild und absurd abtun. Einer dieser, sich dem Neuen verschließenden, Zeitgenossen ist offenbar Erwin Panofsky. Obwohl der Kunsthistoriker der gleichen Generation wie El Lissitzky entstammt, setzt er sich in seinen Texten für die *alte Kunst* ein, die sowohl innerhalb der Kunstgeschichte als auch von Laien bis heute so

¹ Lissitzky, El: *Die Überwindung der Kunst*. In: Ausstellungskatalog Hannover, Sprengel Museum 1988: El Lissitzky 1890-1941. Retrospektive. Hg. von Norbert Nobis. Frankfurt am Main und Berlin 1988, 70-72.

selbstverständlich als führende Kunstauffassung wahrgenommen und kaum in Frage gestellt wird.

In Auseinandersetzung mit Lissitzkys Raumkonzept möchte ich darlegen, dass Panofskys Plädoyer für die Zentralperspektive als Subjektkonstitution in den 1920er Jahren durchaus auch anders hätte ausfallen können. Hierfür will ich Erwin Panofskys Perspektiv-Aufsatz den Aufsatz *K. und Pangeometrie* von El Lissitzky gegenüberstellen;² dessen Essay *Die Überwindung der Kunst* werde ich dabei als bekräftigende und erläuternde Literatur hinzuziehen.

Der Schwerpunkt bei Panofsky liegt auf der theoretischen Erörterung der vorherrschenden Raumkonzeptionierung: der Perspektive.³ Bei der Lektüre des Textes fällt schnell auf, dass seine theoretischen Abhandlungen nicht nur im Fließtext stattfinden, sondern auch in seinen beinahe ebenso umfangreichen und ausführlichen Fußnoten. In Fußnote 73 ist ein Hinweis auf El Lissitzkys Schrift *K. und Pangeometrie* und das dort formulierte Raumkonzept zu finden. Dies verdeutlicht, dass Panofsky sehr wohl auch andere, oppositionelle Äußerungen über die Perspektive registriert hat – exemplarisch an der Äußerung zu Lissitzkys Aufsatz –, er diese aber keineswegs für zentral genug hielt, um sie in seinem Haupttext näher zu erörtern. Statt sich mit zeitgenössischen Positionen, die er als „lehrreich bei aller Anfechtbarkeit“ bezeichnet,⁴ ausführlicher zu beschäftigen, referiert er nur kurz den Argumentationsgang. Für Panofsky hat die zentralperspektivische Raumkonstruktion den Status einer Errungenschaft. Für ihn steht fest, dass er den beschwerlichen Weg, welchen Generationen von Künstlern zur Erlangung der idealen, mathematisch exakt berechenbaren Perspektive beschreiten mussten, nicht degradieren oder verwerfen möchte. El Lissitzky – aus Russland stammend, in den 1920er Jahren auch in Deutschland lebend – ist hingegen ein Künstler, der sich positiv zu den revolutionären Veränderungen der Zeit positionierte und der sowohl als Vermittler zwischen sowjetischen und westeuropäischen Avantgardisten als auch zwischen

² Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: ders.: Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, 664-757 (zuerst in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258-330). Lissitzky, El: *K. und Pangeometrie*. In: Europa Almanach. Weimar und Potsdam 1973, 103-113 (zuerst in: Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode. Außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen. Hg. von Carl Einstein und Paul Westheim. Potsdam 1925).

³ Vgl. die Einleitung von Philipp Freytag.

⁴ Panofsky 1998, 754 (wie Anm. 2).

abstrakter Kunst und Gebrauchskunst fungierte. Sein theoretisches Konzept wird vor allem an seinem Darstellungskonzept der Prounen deutlich, das hier daher auch ein Thema sein muss.

Erwin Panofsky und El Lissitzky: Texte im Vergleich

Während Panofsky als Kunsthistoriker seinen Text in erster Linie aus der Beschäftigung mit der damaligen Wissenschaftspraxis heraus schreibt, äußert sich Lissitzky eher aus der Sicht der künstlerischen Praxis. Sein Aufsatz *K. und Pangeometrie* bietet für den Themenbereich der Perspektive einen idealen Ausgangspunkt für den Vergleich zweier Positionen und Arbeitsweisen. Aus seiner Argumentationsstruktur wird ersichtlich, dass die Raumauffassung eine Variabilität aufweist, die durch die biologische Beschränkung des menschlichen Sehvermögens begründet ist. Lissitzky erläutert zunächst die Entstehung der Perspektive und geht dann auf die verschiedenen Versuche der künstlerischen Umsetzung innerhalb seiner Epoche ein, wobei im Vorfeld schon zu sagen ist, dass er das Ziel einer idealen Umsetzung nie erreicht sieht. Da beide, Panofsky und Lissitzky, im Aufbau ihrer Argumentation ähnlich vorgehen, ist bereits hier ein Vergleich möglich. Ich bin mir dabei bewusst, dass die Gegenüberstellung eines verschriftlichten, weiter ausgearbeiteten Vortrags mit einer manifestartigen Schrift durchaus problematisch ist. Der Manifestcharakter deutet darauf hin, dass Lissitzky eine Plattform der öffentlichen Äußerung von Zielen und Absichten sucht, wohingegen Panofskys Text einem wissenschaftlichen Impetus folgt. Damit ist auch ein Hinweis zur jeweiligen Adressatenschaft gegeben. Durch Panofskys wissenschaftlich geführte Beweis- und Belegführung werden akademische Kreise angesprochen: Um den Detailreichtum begreifen und einordnen zu können, ist mehr als nur das Interesse an Kunst notwendig. Hierzu benötigt man eine fundierte Bildung innerhalb der Kunstwissenschaft sowie der europäischen Geisteswissenschaft. Da seine Theorieentwicklung eher westlich orientiert ist, kann der Empfänger seiner Ideen folglich nur jemand sein, der ebenfalls innerhalb der westlichen Kunsttradition verhaftet ist.

Lissitzky hingegen macht bereits durch die formale Gestaltung des Textes darauf aufmerksam, dass er, selbst Künstler, in erster Linie Künstlerkreise, aber auch solche Kunstinteressierte ansprechen möchte, die nicht über die Bildung verfügen, die für die Lektüre des Per-

spektiv-Aufsatzes von Panofsky notwendig ist. Die Gestaltung seiner Schrift ist übersichtlich sowie schnell und gut verständlich. Zusätzlich zur sprachlichen und syntaktischen Simplifizierung gliedert Lissitzky seinen Text optisch, indem er die Überschriften vertikal zu den dazugehörigen Textblöcken setzt und die jeweiligen Begriffe, auf denen der Fokus in einem Absatz liegt, mittels Blocksatz hervorhebt. In dieser Art der Gestaltung tritt zugleich Lissitzkys Können als Graphiker zutage. Es scheint beinahe so, als würde Lissitzky den Stilmitteln, die er für das freie künstlerische Schaffen festlegt, treu bleiben und die geometrische Strenge, zugleich aber auch die dynamische Anordnung der Schrift – horizontal und vertikal – mit in den Aufsatz überführen.

Weiterhin finden sich bei Lissitzky einfache Verbildlichungen zu seinen Aussagen über die Entwicklung der Perspektive, die der Unterstützung seiner Argumente dienen sollen.⁵ Panofsky hingegen benutzt geometrische Darstellungen und operiert mit den mathematischen Variablen α und β . Diese Abbildungen, die aus einem Geometriebuch zu stammen scheinen, sind für seine Argumentation notwendig, um die Komplexität der Theoreme von Euklid sowie der *Zehn Bücher über die Architektur* von Vitruv oder anderer Denkfiguren der genannten Wissenschaftler zu entschlüsseln und seine Beispieleinflechtung für den Leser zu erklären. Weiterhin verwendet er für die Belegführung am Bild nicht wie Lissitzky Skizzen, um seine Aussagen einfach und leicht verständlich zu vermitteln, sondern zieht auch dafür Beispiele aus der Geschichte der Kunst heran, wie Jan van Eyck, Dirk Bouts oder Albrecht Dürer.⁶ Bei ihm benötigt der Leser ein fundiertes Wissen zur Kunstgeschichte, wie auch zur Perspektivgeschichte, um der Argumentationsstruktur folgen und sie verstehen zu können.

Eröffnet werden beide Texte nach einer Einführung in die Thematik und in das jeweilige Anliegen mit einer Auslegung der euklidischen Geometrie: Als diese wird sie von Lissitzky benannt und beinahe gleichzeitig kritisiert. Er konstatiert, mit der euklidischen Theorie gehe eine starre Dreidimensionalität einher, wodurch der Raum nun wie durch ein Fenster wahrgenommen werde. Lissitzky skizziert im Folgenden in zwar reduzierter Form, aber alle wesentlichen Merkmale enthaltend, den Verlauf der Perspektivgeschichte in kurzen, präzisen und leicht verständlichen Sätzen. Panofsky hingegen sieht bereits in der Erkenntnis, die

⁵ Zumindest die erläuternden Abbildungen der ersten Seiten scheinen von Lissitzky eigenhändig angefertigt worden zu sein.

⁶ Vgl. hierzu: Lissitzky 1973, 104-105. Panofsky 1998, 102, 118-121 (wie Anm. 2).

Euklid in seinen Theoremen festgehalten hat, mehr als eine optimale Ausgangsposition, mittels derer man im weiteren Verlauf der Geschichte die Perspektive habe perfektionieren können.⁷ Wie ausführlich er dann im Weiteren wird, wurde bereits angedeutet. Für Lissitzky verfolgt sein Motiv der Reduziertheit zum einen das Ziel, mit dieser leichten Verständlichkeit ein breites Publikum zu erreichen, und zum anderen, sich nicht lange mit Vergangenen aufhalten zu wollen. Vielmehr verfolgt er das Ziel, sein Konzept der *neuen* Kunst darzulegen. Bei elf Seiten Gesamtumfang benötigt er gerade knapp eineinhalb Seiten an Erläuterungen zur Entwicklung der Perspektive, um dann bereits die Impressionisten zu erwähnen, die für ihn den ersten Ansatz einer neuen Kunstauffassung geliefert haben. Auch dies ist ein Indiz für die unterschiedliche Arbeitsweise der beiden Autoren. Während Panofsky viel Platz und geradezu Detailversessenheit in die Entstehungsgeschichte der Perspektive investiert sowie alles mit Beispielen belegt, schafft Lissitzky den Sprung vom planimetrischen Raum, vom zweidimensionalen zum *Jetzt* innerhalb weniger Seiten. Panofsky geht akribisch vor und lässt für Abhandlungen des *Jetzt* nur wenig, für die Zukunft indes noch weniger Spielraum. So benötigt er in seinem Haupttext mehr als 50 Seiten für die Reflexion der Perspektivgeschichte, um dann festzustellen, dass das bisher Geschilderte „eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen [war] – mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven.“⁸ Folglich ist zu erkennen, dass die Argumentationsstruktur und der Aufbau der beiden Arbeiten spiegelverkehrt verlaufen. Damit wird die Gewichtung deutlich, die die Autoren jeweils setzen: Lissitzky will in seinem Manifest die Bedeutung bzw. Nicht-Mehr-Bedeutung der Perspektive für das *Jetzt* in den Vordergrund rücken und zu neuen Lösungsvorschlägen anspornen, wohingegen Panofsky im bisher Erschaffenen verweilen möchte.

El Lissitzky: K. und Pangeometrie – Erörterung eines Raumkonzeptes

Nach dem ausführlichen Vergleich der beiden Aufsätze können wir uns nun El Lissitzky widmen. Sein Aufsatz mit dem Titel *K. und Pangeometrie* entsteht beinahe zeitgleich mit

⁷ Panofsky 1998, 665 (wie Anm. 2).

⁸ Panofsky 1998, 741 (wie Anm. 2).

Erwin Panofskys Aufsatz.⁹ Diese zeitnahe Entstehung zweier absolut konträrer Raumkonzepte spiegelt die Zeit nach 1900 wider, innerhalb derer sich unterschiedliche Positionen eines Bildverständnisses versuchten zu etablieren.

Mit „Das Sehen ist nämlich auch eine K.“¹⁰ leitet Lissitzky seinen Aufsatz *K. und Pangeometrie* ein und verdeutlicht gleich zu Beginn, dass das Sehen für die Raumerschließung eine erhebliche Rolle spielt. Damit ist das Sehen des Betrachters gemeint. Die Verschiebung des fokussierten Zentrums vom Bild hin zur Betrachterwahrnehmung ist fundamental, wird die Wahrnehmung doch dadurch zu einem Akt der Praxis. Auch seine zu Beginn gelieferte Definition über K. – die Kunst – ist für das Verständnis des Lesers wichtig: „So ist K. eine Erfindung unseres Geistes, ein Komplex, der das Rationale mit dem Imaginären verbindet, das Psychische mit dem Mathematischen, die $\sqrt{1}$ mit der $\sqrt{-1}$.“¹¹

Die Entwicklung des Raumes in der Kunst ist zum Teil stark in Analogie zu anderen Disziplinen, wie zum Beispiel der Mathematik oder der Physik, ausgerichtet. Der Einfluss der Mathematik ist bei der Perspektiventwicklung nicht zu leugnen, wird sie doch auch von Panofsky mit einbezogen. Für Lissitzky aber scheint diese Referenz zwar wichtig zu sein, da er mit Nachdruck darauf verweist, dass er diese Korrespondenz sucht, um Definitionen innerhalb der Kunst zu liefern. Er will damit jedoch keine Beweise erbringen, sondern benötigt sie nur zur Erklärungshilfe. Denn „die Kunst ist ebenso wie Wissenschaft und Technik eine Organisationsmethode des allgemeinen Lebens.“¹² Während eines Vortrags auf dem *Ersten Kongress Fortschrittlicher Künstler* in Düsseldorf 1922 geht Lissitzky soweit, dass er die neue Kunst als eine Richtung definiert, die, wie die Wissenschaft auch, festlegt und ihrer Natur nach konstruktiv ist.¹³

⁹ 1925 erscheint Lissitzkys Text. 1924 hält Panofsky seinen Vortrag in der Warburg-Bibliothek in Hamburg. Der auf diesem Vortrag basierende Aufsatz, in dem er, wie oben erwähnt, auf Lissitzky Bezug nimmt, erscheint 1927.

¹⁰ Lissitzky 1973, 103 (wie Anm. 2).

¹¹ Lissitzky 1973, 103 (wie Anm. 2).

¹² Doesburg, Theo van, Lissitzky, El, Richter, Hans: Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten. In: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 1. Hg. von Charles Harrison und Paul Wood, für die dt. Ausgabe erg. von Sebastian Zeidler. Ostfildern-Ruit 2003 (engl. Originalausgabe: 1992), 409-410.

¹³ Vgl. Lissitzky, El; Il'ja Erenburg: Deklaration an den Ersten Kongress fortschrittlicher Künstler, Düsseldorf. In: *Kunsttheorien im 20. Jahrhundert*. Hg. von Charles Harrison und Paul Wood Ostfildern-Ruit 2003, 360.

Raumordnung

El Lissitzky definiert Kunst als eine Erfindung des Geistes, als ein Bindeglied, welches das Rationale mit dem Imaginären verbindet. Doch was grenzt die *alte* Kunst von der *neuen* ab? Laut Lissitzky ist es die Raumordnung. Schon die Impressionisten hatten versucht, mittels der Farbe als primäres Gestaltungsmittel die zentralperspektivische Bildkonstruktion aufzusprengen und stattdessen die unmittelbare Lichtwirkung auf der Netzhaut zum Anhaltspunkt für die Entwicklung neuer Bildkompositionen zu wählen.¹⁴ In der Mathematik hat diese Überwindung von Euklid mit den Theorien von Lobatschewski, Gauß und Riemann eine Entsprechung. In seiner Abfolge räumlicher Darstellungsweisen in der Kunst lässt Lissitzky auf die Impressionisten die Kubisten folgen, die den Horizont, welcher bisher raumabschließend war, in den Vordergrund holten. Damit haben sie, anders als beim ererbten perspektivischen Raum, von der Bildfläche aus nach vorn in den Raum gebaut. Außerdem kann Lissitzky in ihren Arbeiten immer mehr den Übergang von gegenständlichen Formen hin zu abstrakten festmachen. Durch diese Reduktion auf u. a. geometrische Formen sieht er seine eigenen Vorstellungen von Raum und Perspektive in Ansätzen bereits eingelöst. Eine weitere Methode der neuartigen Raumgestaltung wenden für ihn die italienischen Futuristen an. Er konstatiert, dass diese nicht mehr mit dem zentralen Punkt der Sehpyramide arbeiten. Vielmehr teilen sie dieses perspektivische Zentrum in scherbenartige Einzelstücke und verteilen sie über die gesamte Bildfläche. Doch keiner dieser beiden noch andere Künstlerbewegungen konnten – laut Lissitzky – ihre künstlerischen Ambitionen bis zur letzten Konsequenz durchführen. Als Grund hierfür führt er die Begrenztheit durch den Malkasten an. Für ihn war erst mit Malewitschs Quadrat die Erweiterung im so genannten „Zahlenkörper der Kunst“¹⁵ vollbracht. Die Suprematisten stehen für ihn am Beginn einer neuen Darstellungsform. Die bisher genannten Richtungen waren nur vorbereitende Stützpfeiler. Die Suprematisten entfernen sich offensiv von jeglicher Gegenständlichkeit und setzen im neuen Farbenrealismus ihre Priorität. Sie stehen am Beginn der *neuen* Kunst. Vor allem Malewitsch beginne erstmals zu schöpfen ohne zu reproduzieren und schaffe zusätzlich mittels neuartiger Farbigkeit einen neuen Raumausdruck. Durch diese künstlerische Umsetzung etabliere er anstelle der Schönheit – dieses Kriterium musste die Kunst bisher erfüllen – die Ökonomie.¹⁶ „Es wird ein System in der Zeit und im Raum konstruiert, das

¹⁴ Vgl. hierzu den Beitrag von Angela Breidbach: Horizont. Ein Begriff bei Erwin Panofsky und Paul Cézanne.

¹⁵ Lissitzky 1973, 106 (wie Anm. 2).

¹⁶ Vgl. Lissitzky 1988, 71 (wie Anm. 1).

unabhängig ist von irgendwelcher ästhetischer Schönheit, von Erfahrungen, Stimmungen [...].“¹⁷

Dieser kurzen Darlegung der kunsthistorischen Entwicklung des Raumes folgen nun die entscheidenden Passagen: Obwohl ähnlich wie die 0 in der Mathematik und Physik auch das \square erst spät als plastischer Wert in der Kunst anerkannt wird, ist eben durch diese Anerkennung laut Lissitzky nun eine neue optische Erfahrung möglich: Zwei Flächen unterschiedlicher Intensität, auch wenn sie sich in einer Ebene befinden, können in einer unterschiedlichen Entfernung zueinander erfasst werden. Intensitäten und Lage der straff begrenzten Farbflächen werden zu den entscheidenden Kriterien, die allerdings mit keinem endlichen Maßstab mehr gemessen werden können. Sie sind daher als irrational aufzufassen. Raum mittels Farbe zu gestalten ist für Panofsky kein Thema. Er bemerkt hierzu in seiner knappen Fußnote, dass eben diese unterschiedlich ausgestatteten, gelagerten, getönten Farbflächen Raum nur illusionierten.¹⁸ Diese Feststellung scheint für ihn der Grund dafür zu sein, den Aufsatz von Lissitzky weitgehend unbeachtet zu lassen. Denn er selbst verweist mehrfach auf die Tatsache, dass Raum berechnet werde. Bei der Darstellungsform der übereinander gelagerten Flächen ist der Raum, gleichwohl er existiert, nicht berechenbar, da er unendlich ist. Außerdem lässt sich beim suprematistischen Raum dieser sowohl nach vorn als auch in die Tiefe gestalten.

Wir sehen, dass der Suprematismus die Illusionen des planimetrischen 2 dimensionalen Raumes, die Illusionen des 3 dimensional perspektivischen Raumes von der Fläche weggefegt und die letzte Illusion des irrationalen Raumes mit unendlicher Dehnbarkeit in den Tiefen- und Vordergrund geschaffen hat.¹⁹

Die Begrenztheit der menschlichen Sinne tritt nun – so Lissitzky – als Problem auf. Diese seien nicht in der Lage, sich die Unendlichkeit der mehrdimensionalen mathematischen Räume vorzustellen, da sie nicht darstellbar, nicht materialisierbar seien. Ferner kommt das Phänomen des Begreifbaren bzw. Nicht-Begreifbaren hinzu. Denn obwohl die im Folgenden

¹⁷ Malewitsch, Kasimir: Suprematismus. In: Kunsttheorien im 20. Jahrhundert. Hg. von Charles Harrison und Paul Wood. Ostfildern-Ruit 2003, 327-328.

¹⁸ Panofsky 1998, 754 (wie Anm. 2).

¹⁹ Lissitzky 1973, 107 (wie Anm. 2).

beschriebenen Proun-Konstruktionen, die von Lissitzky entwickelt wurden,²⁰ bekannte Formen aufweisen, sind sie nicht als Gegenstände aufzufassen. Lissitzky lehnt sich hier stark an Malewitsch an, indem auch er eine Ungegenständlichkeit fordert: Ein Kubus, obgleich er die Charakteristika eines Körpers aufweist, soll nicht primär als ein kubischer Körper wahrgenommen werden, sondern im Verhältnis zu den gleichzeitig im Raum dargestellten Körpern Arten und Weisen der Perspektivmöglichkeiten verdeutlichen. Die physikalischen Körper stehen somit nicht als Form für sich, sondern definieren in den Proun-Konstruktionen Relationen. Lissitzky konstruiert durch sie und mit ihnen unterschiedliche Perspektiven auf der zweidimensionalen Fläche des Malgrundes.

Durch diese Verräumlichung der Bildfläche mit Hilfe seiner Proun-Konstruktionen, welche im Sinne eines architektonischen Gebildes zu interpretieren sind, realisiert El Lissitzky seine Auffassung von Raum. Sein Konzept des Prouns wird daher auch als „die Umsteigestation von Malerei zur Architektur“ bezeichnet.²¹ Die Prounen – auch das ist für unseren Zusammenhang von Interesse – entstanden in den Werkstätten der UNOVIS. Das Kollektiv UNOVIS, dessen Mitbegründer Malewitsch war, bildete sich um eine Gruppe, zu der auch Lissitzky gehörte. Sie verfolgten zusammen die Verwirklichung der neuen malerisch-farblichen *Weltanschauung*, indem sie sich auf die Hauptrichtungen Kubismus, Futurismus und Suprematismus bezogen und die darin entwickelten Ideen weiterführten und zuspitzend konkretisierten.

Die unregelmäßigen Proun-Konstruktionen unterliegen weder einem einheitlichen noch einem rational nachvollziehbaren Ordnungssystem.²² Diese Tatsache verdeutlicht, dass Lissitzky die traditionellen Bildformen ablehnt, da sie nur eine einzige Raumsituation wiedergeben. Er strebt mit seinen Prounen eine Vielzahl von Raumachsen innerhalb eines Werkes an und infolgedessen werden verschiedene Formelemente aus unterschiedlichen Blickwinkeln gezeigt. Joost Baljeu formuliert dies folgendermaßen: „Eine Ansicht von oben kann kombiniert werden mit zwei Seitenansichten, oder zwei Seitenansichten können zu-

²⁰ „Proun“ ist aus einer Abkürzung des russischen Wortes Unowis, das sich aus U(twershdenije), now(ych-form) und is(kusstwa), d.h. „Gründung neuer Formen der Kunst“, zusammensetzt. Diese Bezeichnung wurde von El Lissitzky um die Vorsilbe Pro (= für) erweitert.

²¹ Arp, Hans und Lissitzky, El: Die Kunstisten. Erlenbach-Zürich 1925, 11.

²² Vgl. Kestner-Mappe Nr. 1, 6 Lithographien. Hg. von Kestner-Gesellschaft. Hannover 1923.

sammenfallen mit einer Unteransicht. Die Perspektive wird nicht beachtet.“²³ Denn jedes Element besitzt eine eigene Achse und Projektionsebene. Es entsteht allmählich eine Konstruktion eines irrealen Raumgefüges, welches nicht durch den traditionellen Maßstab von Vernunft und Erfahrung erklärt werden kann. Lissitzky betont diesen Schaffensprozess in seinem Essay *Die Überwindung der Kunst* als eine Art Wachstum: Das neue Gemälde wachse aus dem Künstler heraus und beschreibe daher nichts, sondern konstruiere, wodurch ein System einer neuen Komposition der wirklichen Welt geschaffen werde.²⁴ Daher bezeichnet er den Schaffenden nicht mehr als einen reinen Künstler, er ist für ihn vielmehr ein Schöpfer – ein Schöpfer einer neuen Welt. Die Konstruktionen des Proun bilden dafür die Basis. Sie bestehen aus scharf umrissenen, elementaren Einzelformen. Diese Formen werden additiv im Laufe des Schaffensprozesses und ohne ein zuvor erschlossenes Prinzip zu einem Proun-Gebilde zusammengesetzt. El Lissitzky äußert sich dazu folgendermaßen: „Jede Form ist das erstarrte Momentbild eines Prozesses. Also ist das Werk Haltestelle des Werdens und nicht erstarrtes Ziel.“²⁵

Auf Grund seiner Ablehnung eines illusionistischen Raumes gibt er einen einzigen fixierten Betrachterstandpunkt auf zugunsten einer räumlichen Verschachtelung verschiedener Elemente, welche von verschiedenen Seiten aus gesehen werden können. Der Betrachter wird somit zur Bewegung aufgefordert. Erst durch das eigene imaginierte Schreiten durch den Raum und den Wechsel der Blickwinkel erschließt sich dem Betrachter nach und nach das Bild.

Bewegung

Proun hat keine senkrecht zum Horizont stehende Achse wie das Bild. Er ist im Raum konstruiert und ins Gleichgewicht gebracht, und da er eine Struktur

²³ Baljeu, Joost: Der neue Raum in der Malerei El Lissitzkys. In: El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Hg. von Verlag der Kunst. Dresden 1967, 387-389, 387.

²⁴ Vgl. Lissitzky 1988, 71 (wie Anm. 1).

²⁵ Lissitzky, El. In: Katalog 4 der Kestner-Gesellschaft. Hannover 1965/66, 41.

ist, muss man um ihn herumgehen, ihn von unten ansehen und von oben erforschen. Die Leinwand ist in Bewegung geraten.²⁶

Lissitzky sieht in seinen Konstruktionen die Konvention des starren Bildes aufgelöst. Obwohl diese nur auf der zweidimensionalen Bildfläche erscheinen, treten sie zum einen räumlich in ihrer Art der Konstruktion – Überschneidung unterschiedlicher Farbflächen – in Erscheinung und zum anderen dynamisch, da der Betrachter aufgefordert wird, seine starre Position vor dem Bild aufzugeben. Nach der Definition seines Raumverständnisses in der manifestartigen Schrift *K. und Pangeometrie* beginnt El Lissitzky exemplarisch damit, andere Wissenschaften, wie etwa die Physik, mit einzubeziehen und geht für die Fortführung seines Raumbegriffes auf die Relativitätstheorie ein, durch welche bewiesen worden sei, dass „die Maßstäbe des Raumes und der Zeit von der Bewegung des betreffenden Systems abhängen.“²⁷ Ein neuer Bestandteil der plastischen Gestaltung ist folglich die Zeit. „Wir, die Enkel des Kolumbus, schaffen die Epoche der herrlichsten Erfindungen. Sie haben unseren Erdball ganz klein gemacht, aber unseren Raum erweitert und unsere Zeit gesteigert.“²⁸ Durch diese Äußerungen in *Der Lebensfilm* wird deutlich, dass Lissitzky sein äußeres Umfeld wie auch andere Disziplinen nicht nur wahrgenommen hat, sondern auf diese explizit eingeht, indem er sie als unterstützende Begründung mit einbezieht.

Er stellt fest, dass die Zeit eindimensional ist. Sie habe demzufolge keine Tiefe, Höhe oder Breite, sie existiere nur einmal – nicht wie Räume, wo es den physischen Raum und den mathematischen Raum gebe. Durch die Stetigkeit und das Nacheinander der Zeit entstehe erneut ein Problem innerhalb der menschlichen Sinne, die diese Gesamtkomplexität nicht erfassen könnten. Dieses begrenzte Fassungsvermögen könne durch technische Hilfsmittel, wie Fotografie, Stereoskopie u. a., nur gesteigert, aber nie aufgehoben werden. Die Zeit könne von unseren Sinnen nur indirekt durch eine Veränderung der Lage eines Gegenstandes im Raum erfasst werden. Der Versuch der Futuristen und Suprematisten, die Zeit darstellbar zu machen, ist für Lissitzky eher unbefriedigend. Zum einen, da sie Zeitlichkeit durch sich verändernde Bewegung, d.h. mittels einer Veränderung eines Körpers durch fortschreitende Modifikation, auf der Ebene der Leinwand darstellen wollen, und zum anderen,

²⁶ Lissitzky 1988, 72 (wie Anm. 1).

²⁷ Lissitzky 1973, 109 (wie Anm. 2).

²⁸ Lissitzky, El: *Der Lebensfilm*. In: El Lissitzky, Proun 23N oder der Umstieg von der Malerei zur Gestaltung als Thema der Moderne. Hg. von Katrin Simons. Frankfurt am Main 1993, 105.

weil sie die sich verändernde Bewegung innerhalb einer bestimmten Zeit ebenfalls mittels Bewegung gestalten wollen.²⁹ Es wird etwas dargestellt, was das Betrachterauge dazu animieren soll, sich hin und her zu bewegen. Durch dieses Hin- und Herbewegen des Betrachterauges zur Erfassung des Dargestellten soll, zumindest in unserer Vorstellung, eine Art Bewegung entstehen. Dies ist wohl der letztlich ausschlaggebende Grund, weshalb Lissitzky mit der Art und Weise der Umsetzung nicht vollkommen zufrieden ist. Denn anders als bei seinen Proun-Konstruktionen wird der Betrachter hier nicht aufgefordert, sich in seiner ganzen Körperlichkeit zu bewegen. Allerdings wertet er diese Versuche nicht vollständig ab, denn er hebt explizit heraus, dass sie entstanden sind, um auf unsere Psyche zu wirken und nicht auf Grund ästhetischer Reminiszenzen.

Das Prinzip der Bewegung versuchte Lissitzky mittels eigens entwickelter Demonstrationsräume zu vervollkommen. Der Betrachter wird hier durch die Anordnung der Formen im Raum zur Bewegung *gezwungen*. Denn um alles sinnlich erfassen zu können, muss er sich – nun tatsächlich – bewegen und wird somit zum Mitgestalter. Ein statisches Verharren wird ihm hier verwehrt, wie es für einen ungeübten Betrachter der zweidimensionalen Proun-Gemälde noch möglich gewesen wäre. Durch die eigenständige Bewegung im künstlerisch gestalteten, realen Raum fließt nun auch die vierte Dimension, die Zeit, automatisch mit ein.

In seinem ersten *Prounenraum* (1923) zur Großen Berliner Kunstausstellung platzierte er Objekte an der Wand, die aussahen, als seien sie die dreidimensionalen Gegenstücke seiner noch zweidimensional gehaltenen Proun-Gemälde. Das Auge des Betrachters, ja, der Betrachter selbst, wurde mittels dieser Wandkonstruktionen durch den Raum geführt. Während bei dieser Umsetzung die Konstruktionen, die Einbindung des Betrachters, die Bewegung und die damit einhergehende Zeit vorrangig waren, war es Lissitzky bei der Gestaltung seines nächsten Demonstrationsraumes daran gelegen, die Werke der modernen Künstler bei der Internationalen Kunstausstellung 1926 in Dresden in der Öffentlichkeit richtig zu positionieren. So schuf er den *Raum für konstruktive Kunst*. Dieser sollte zum einen die Wirkung der Werke steigern, zum anderen die künstlerische Idee an sich vermitteln³⁰ und derart Betrachterdynamik hervorrufen. So platzierte Lissitzky Wandvitrinen mit mehreren Werken im

²⁹ Vgl. hierzu das Gemälde von Marcel Duchamp, *Akt, eine Treppe hinabsteigend* (1912), Philadelphia, Museum of Art. An diesem Beispiel lässt sich schnell aufzeigen, was Lissitzky mit der Darstellung von Zeit mittels Bewegung meint.

³⁰ Vgl. Hemken, Kai-Uwe: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*. Köln 1990, 100.

Raum. Der Betrachter konnte mit Hilfe von Lochblechen Bilder verdecken bzw. offenlegen und wurde somit zu einer individuellen Gestaltung des Raumes angehalten. Schmale Holzlamellen, die vor die graue Wand gestellt wurden – von der einen Seite schwarz, von der anderen weiß bemalt – führten durch die Art ihrer Gestaltung und im Zusammenhang mit der Bewegung des Betrachters durch den Raum zu einer optischen Dynamik. Der Betrachterstandpunkt bestimmte die Farbigekeit der Wand – schwarz, grau oder weiß – und beeinflusste somit auf unterschiedliche Weise die Wahrnehmung ein und desselben Werkes. Auf eine ähnliche Weise gestaltete Lissitzky das *Abstrakte Kabinett* im Museum in Hannover. Auch dort wurde die Raumwirkung von ihm mittels unterschiedlicher Farbigekeit und Lichtregulierung präzise geplant. Die Wand wurde ihrer traditionellen Aufgabe, eine reine Träger- oder Schutzwand zu sein, entledigt. Durch ihre optische Aufhebung sollte dem Betrachter neben Dynamik und zusätzlicher Gestaltung von Raum und Werk vielmehr ein unendlicher Raum suggeriert werden. Wie auch in den Proun-Gemälden, wollte Lissitzky bei der Gestaltung von Raum die Illusion eines imaginären, nicht berechenbaren Raumes schaffen.

Mit den Demonstrationsräumen verwirklichte El Lissitzky seinen Lösungsvorschlag zur praktischen Veranschaulichung von Bewegung und Zeitlichkeit. Er schlug auch vor, durch einen in Rotation befindlichen Gegenstand allein für die Dauer der Bewegung einen imaginären Raum zu schaffen. Die Bewegung ist dabei nicht Gestaltungszentrum, sondern Bestandteil in dem Gesamtkomplex, durch den ein neuer Körper aufgebaut werden soll.³¹ Das Imaginäre wird so zugleich real.

Fazit

El Lissitzky, Anregung aus dem Kubismus und Futurismus schöpfend, sowie beeinflusst vom Suprematismus, entwickelt in der Konstruktion der Proun-Gebilde Raum ohne die Verwendung des Jahrhunderte alten Perspektivekonzeptes, auf das sich Erwin Panofsky in seinem Aufsatz bezieht. Lissitzky will etwas *schöpfen*, was vorher noch nicht da war, etwas,

³¹ Vgl. den Aufsatz von Yvonne Schweizer: Anamorphose als „Symbolische Form“. William Kentridge und der aktivierte Betrachter.

was der neuen Zeit, politisch und ökonomisch manifestiert, entspricht. Panofsky hingegen bleibt auf die Tradition bezogen.

Für den Diskussionszusammenhang *Raum – Perspektive – Medium* ist der Vergleich der zwei beinahe zeitgleich entstandenen Texte ergiebig, macht er doch deutlich, dass Panofsky auch mit einer anderen Idee von Subjekt hätte arbeiten können – einer Idee, bei der das Subjekt nicht schon alles weiß und wiedererkennt, sondern manchmal mühsam Erfahrungen sammeln muss, irritiert ist und ins Taumeln gerät, dafür aber auch Entdeckungen machen kann!

Empfohlene Zitierweise:

Schwitalla, Anna: El Lissitzkys Manifest. Ein avantgardistisches Gegenkonzept zu Panofskys Perspektivtheorie. In: *Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen*. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr. Tübingen 2009 (reflex: *Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen*, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).
URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3962/><
URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39624><

ISSN 1868-7199