El Lissitzky

Autor(en): **Moholy, Lucia**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 6: **Terrassenhäuser II**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-41216

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

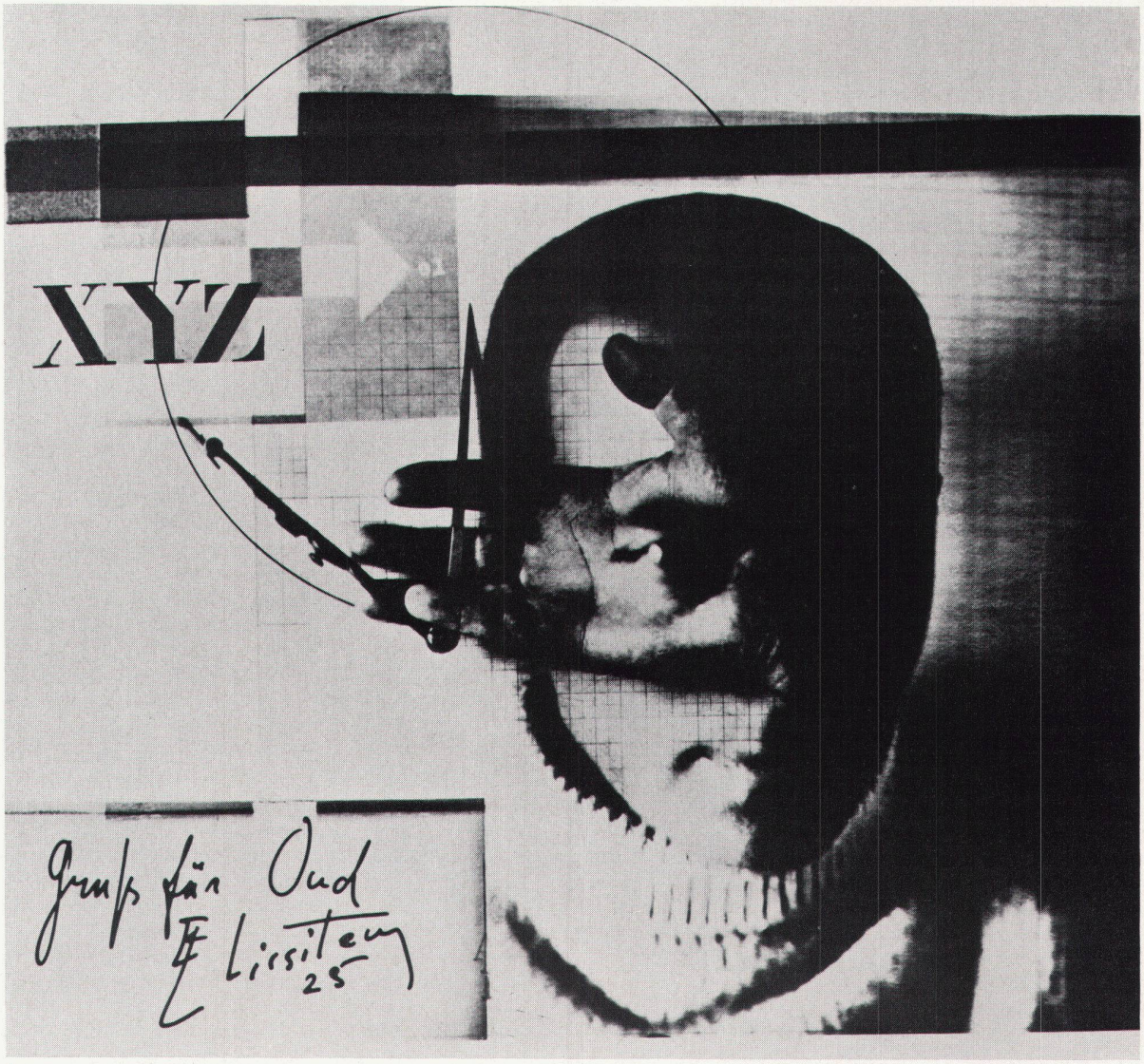
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Lucia Moholy

El Lissitzky



1

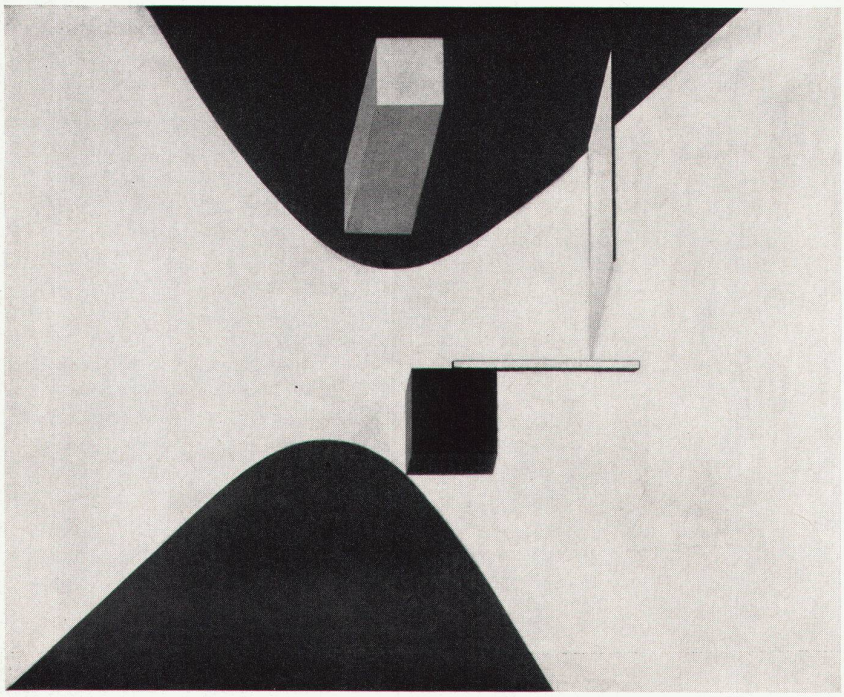
1
El Lissitzky, Selbstbildnis 1924. Photo mit Doppelbelichtung. Aus Sammlung A. Oud-Dinaux, Wassenaar
Autoportrait 1924. Photo à exposition double
Self-portrait 1924. Photo with double exposure

Das oft genannte und viel gerühmte, vielleicht auch mitunter überschätzte Jahrzehnt von 1920 bis 1930 besaß, jedenfalls in Kreisen von Kunst und Künstlern, ein paar wesentliche Grundzüge: Offenheit für Neues, Bereitschaft zur Auseinandersetzung, Anerkennung des andern, Gegenseitigkeit der Kritik, Austausch von Gedanken, Gemeinsamkeit der Ziele. Man lebte, wenn auch örtlich getrennt, in einer Gemeinschaft, deren Probleme auch die eigenen waren, von der man sich getragen und für deren Schicksal man sich verantwortlich fühlte, in einem Arbeitsklima, das gesättigt war von Ideen, um deren Verwirklichung gerungen wurde. Anregungen kamen, spontan und vorbehaltlos, von allen Seiten, nicht, wie es nachträglich scheinen mochte, vorwiegend aus der einen oder andern Richtung. Oft stand Meinung gegen Meinung, Urteil gegen Urteil, Zustimmung gegen Ablehnung. Man diskutierte, stritt, griff an, wurde heftig – zornige junge Männer (und Frauen) hat es auch damals gegeben –, und aus dem Hin- und Herschwingen der Gespräche schälte sich langsam und allmählich der Kern heraus, auf den es ankam.

Die Wort- und Gedankenkämpfe, die in der ersten Hälfte des Jahrzehnts in Berlin, Weimar, Düsseldorf, Hannover usw. auf diese Weise ausgetragen wurden, hatten ein weit vernehmbares internationales Echo, einmal, weil Künstler aus aller Welt daran teilgenommen hatten, zum andern, weil um die gleiche Zeit in vielen Ländern Europas, vor allem in Holland, Frankreich,

2
El Lissitzky, Ravenna, 1913. Farbige Zeichnung, Kreide und Aquarell
Ravenne. Dessin coloré, craie et aquarelle
Ravenna. Coloured drawing, chalk and water-colour

3
El Lissitzky, Proun P. 23, Nr. 6, 1919. Sammlung E. Estorick, London



3

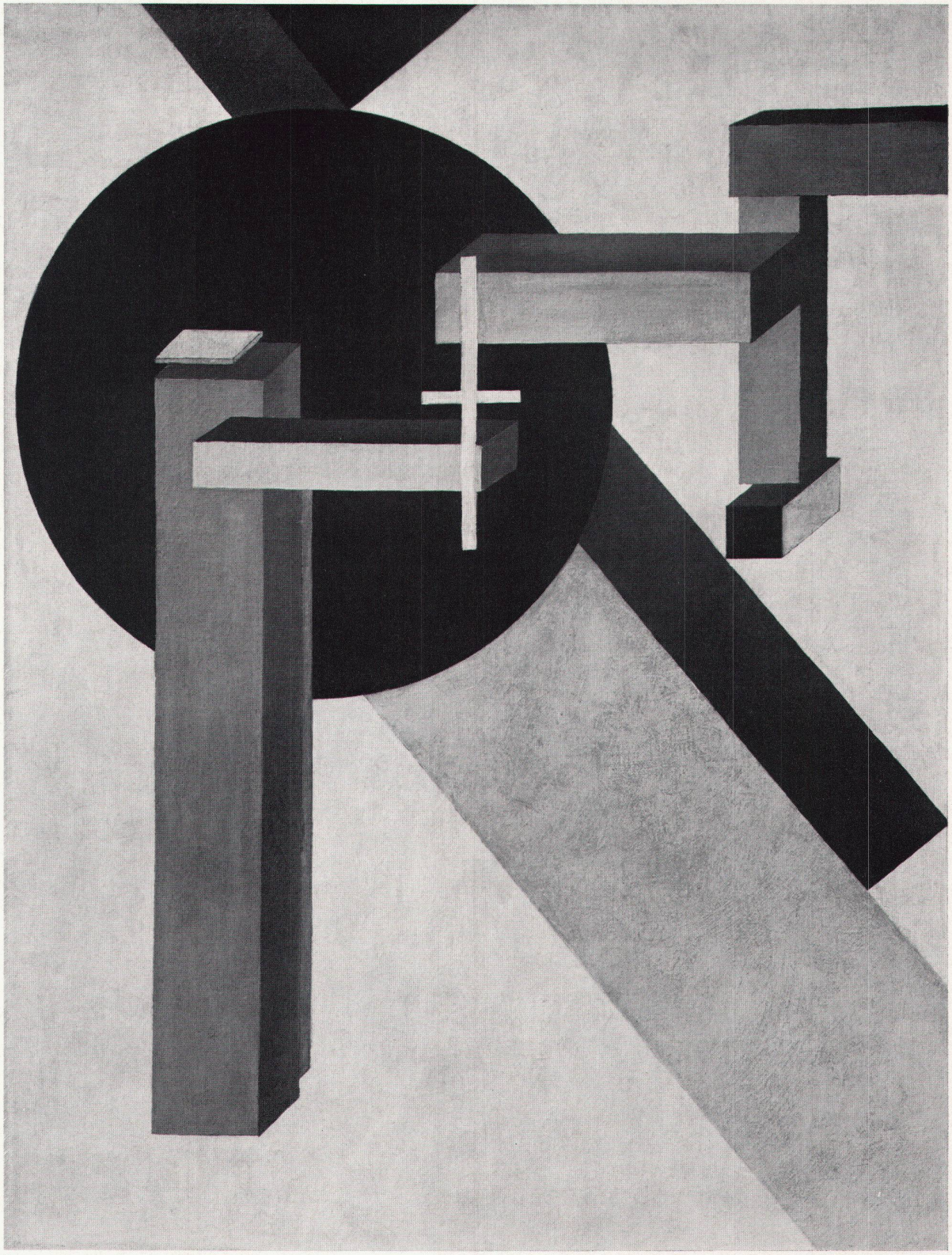
der Schweiz, ähnliche Fragen mit gleicher Intensität und Gründlichkeit diskutiert wurden. So ergab es sich auch, daß El Lissitzky, den gleichen Zusammenhängen verpflichtet, sich zu dem Kreis gesellte, der in verhältnismäßig kurzen Abständen, fast könnte man sagen: in Permanenz, bald hier und bald dort zusammentraf. Dazu gehörten Hans Arp, Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Werner Graeff, László Moholy-Nagy, J. J. P. Oud, Hans Richter, Mies van der Rohe, Kurt Schwitters, Mart Stam sowie die Kunsttheoretiker Adolf Behne, Ernst Kállai und Alfred Kemény, auch unter dem Namen Durus bekannt. Man sprach über Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Konstruktivismus, Dadaismus, Esprit Nouveau, De Stijl, Proun. Man diskutierte Malerei und Plastik, Siedlungsbau und Stadtplanung, Vergangenheit und Gegenwart; und man plante für die Zukunft.

Alfred Kemény hatte 1921 in INKHUK, dem Institut für Kunstkultur in Moskau, einen Vortrag über «Die neuen Tendenzen der zeitgenössischen Kunst in Rußland und Deutschland» gehalten und bei dieser Gelegenheit Lissitzky getroffen. In dem gleichen Jahr war in Rußland, insbesondere im Hinblick auf die Arbeiten von Wladimir Tatlin, die Bezeichnung «Konstruktivismus» in Gebrauch gekommen. 1920 war in Moskau das vorwärtsschauende «Realistische Manifest» der Brüder Gabo und Pevsner erschienen, dem bald das 1922 in der Zeitschrift «Der Sturm» veröffentlichte «Dynamisch-Konstruktive Kraftsystem» von Kemény und Moholy-Nagy folgte. In der Galerie Van Diemen, Berlin, fand 1922 die große Ausstellung russischer Kunst von den neunziger Jahren bis zur Gegenwart statt – sie wurde auch in Amsterdam gezeigt –, an deren Gestaltung Lissitzky mitgearbeitet hat. Er war nach Berlin gekommen, um im Auftrage von WOKS, der, wie man heute sagen würde, Public-Relations-Stelle der UdSSR, mit Ilja Ehrenburg die dreisprachige Zeitschrift «Vjeschtsch – Objet – Gegenstand» herauszugeben, von der insgesamt drei Nummern erschienen. Das Blatt vertrat eine der holländischen Zeitschrift «De Stijl» nicht unähnliche Gedankenrichtung.

El (Eleazar Markowitsch) Lissitzky, 1890 im Gouvernement Smolensk geboren, studierte 1909 bis 1914 in Darmstadt Architektur und Ingenieurwissenschaften. Er diplomierte 1915 in Moskau und war dann in verschiedenen Architekturbüros tätig. 1917 stellte er sich als Gestalter von Fahnen und Plakaten in den Dienst der Revolution. Daneben widmete er sich, teils wohl unter dem Einfluß Chagalls, den er bewunderte, teils aus eigenem Hingezogensein zur jüdischen Folklore, der Illustration chassidischer Bücher. 1919 erhielt er eine Professur der Architekturfakultät an der Akademie in Witebsk, die ihn vor neue Aufgaben stellte. Das Illustrieren chassidischer Bücher rückte in den Hintergrund. Obwohl keinerlei Nachweis eines Gesinnungswechsels vorliegt, glauben manche Kritiker die Umstellung als Abkehr von der jüdischen Sache interpretieren zu sollen, zum Teil nur deshalb, weil Lissitzky, wie andere Künstler auch, verschiedene Werkgruppen in unterschiedlicher Weise signiert hat. Es war eine künstlerische, nicht eine weltanschauliche Entscheidung.

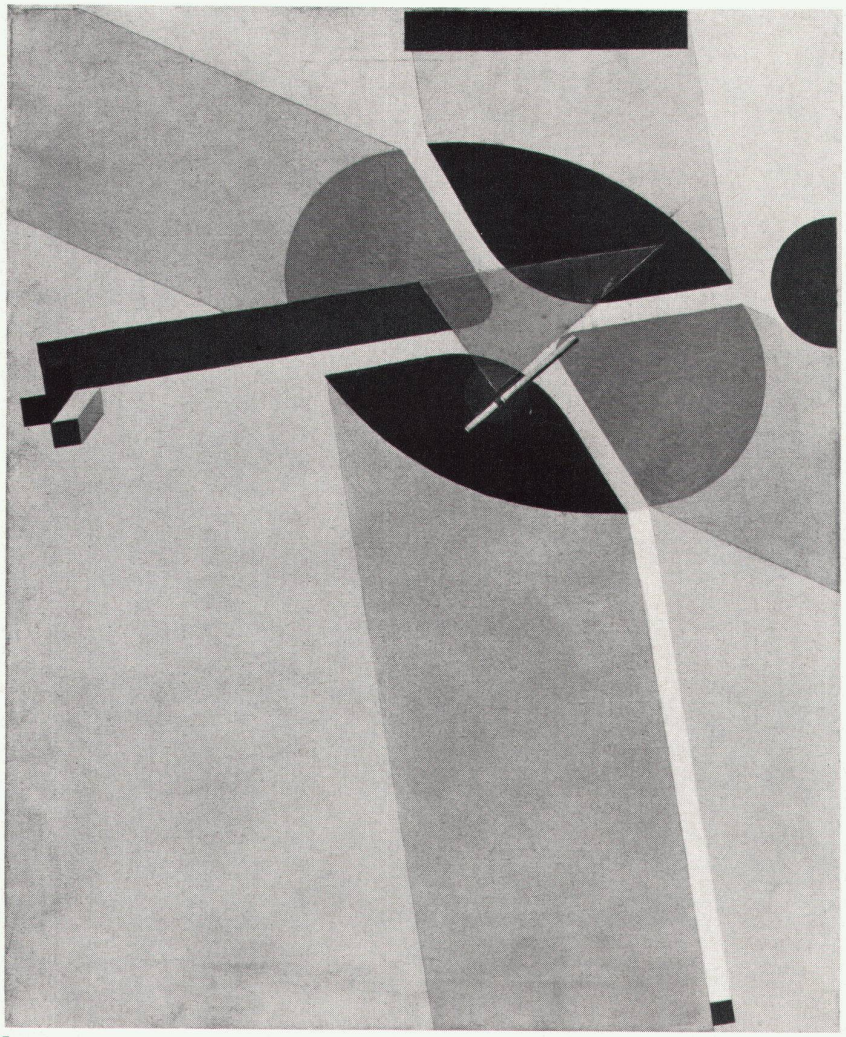
Das Lehramt in Witebsk führte zu engem Kontakt mit Kasimir Malewitsch, der, als Maler von Cézanne, Derain, Léger und Picasso herkommend, 1913 den für seine Kunstauffassung bedeutungsvollen Schritt tat und das «Schwarze Quadrat auf weißem Grund» malte, dem dann 1918 das «Weiße Quadrat auf weißem Grund» folgte. Malewitsch versuchte seinen jüngeren Kollegen für den 1915 öffentlich proklamierten Suprematismus zu gewinnen, was ihm auch weitgehend gelang. Die anfängliche Begeisterung dafür ist bei Lissitzky nie ganz erloschen. In seinen graphischen Arbeiten ist manches davon übriggeblieben.

Im Grunde aber war es nicht die «gegenstandslose Welt», die Lissitzky lockte, sondern eine Welt von neuen, selbstgeschaffenen «Gegenständen», die er PROUN nannte. Das Wort besagt

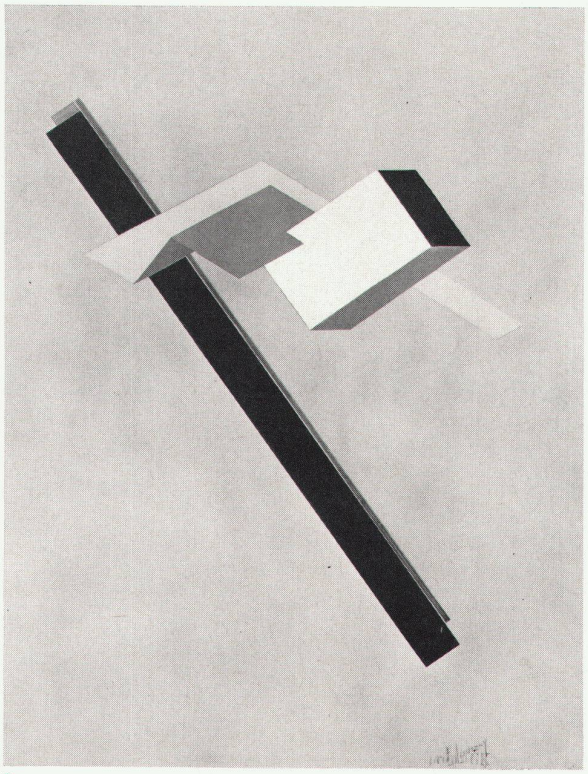


4

4
El Lissitzky, Proun 1 D, 1919. Kunstmuseum Basel
Entsprechend der Auffassung der Leitung des Basler Kunstmuseums reproduzieren wir das Bild als Hochformat, während die Redaktion des Katalogs für die Ausstellungen Eindhoven–Basel–Hannover (Dezember 1965–April 1966) die Komposition als Querformat zeigte



5



6

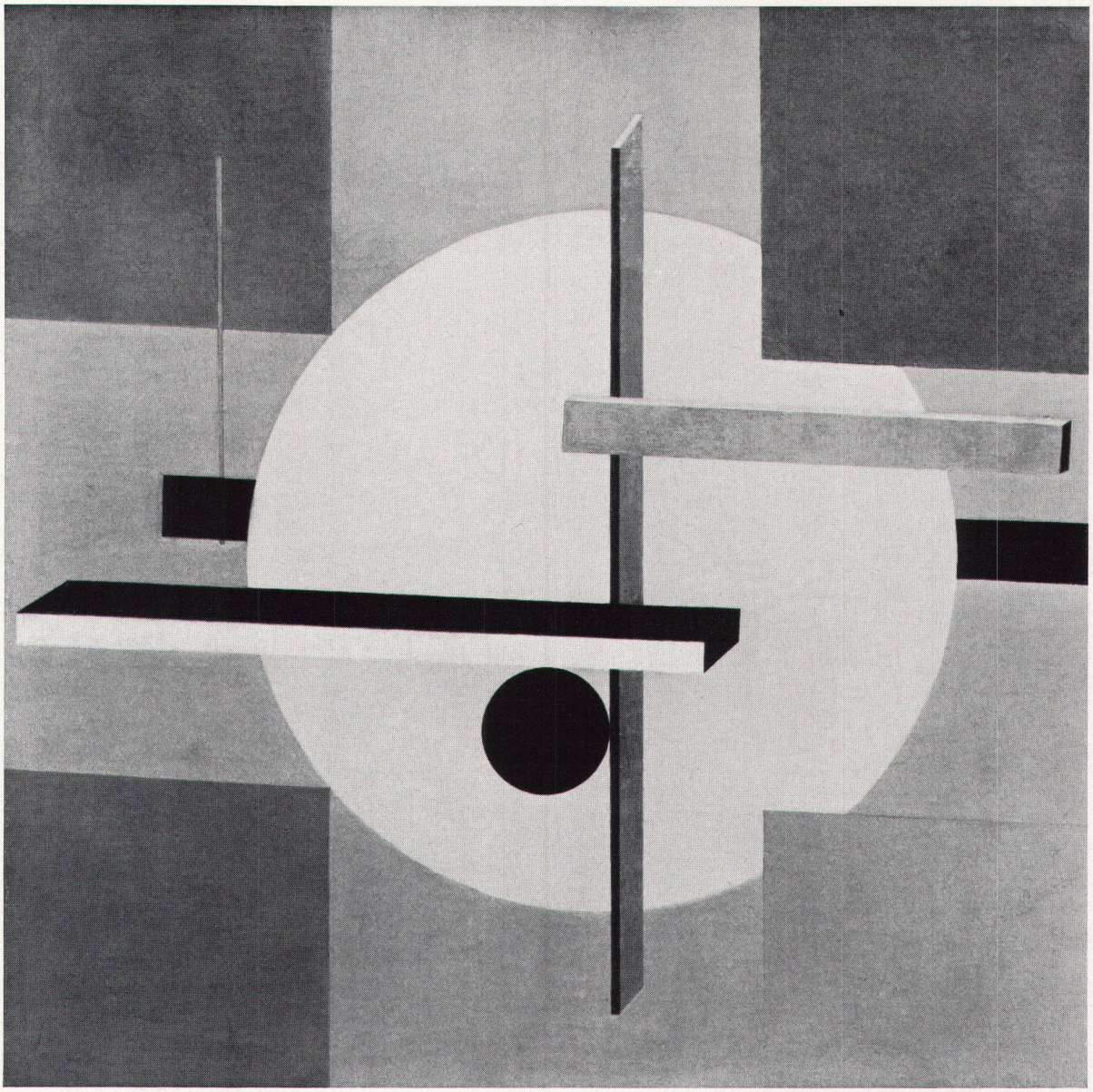
an sich nur wenig. Es ist in abgekürzter Form ein Hinweis auf UNOWIS, die frühere Akademie, und aus einer Zusammensetzung der Anfangsbuchstaben U(twershdenije) NOW(ychform) IS(kusstwa) = Gründung neuer Formen in der Kunst, entstanden, die ihrerseits auf UN reduziert wurde. Daher: PRO-UN.

«Der Kubismus», sagte Lissitzky, «bewegt sich auf den Geleisen der Erde; die Konstruktion des Suprematismus folgt den Geraden und Kurven des Aeroplans ... PROUN führt uns zum Aufbau eines neuen Körpers ... Ein PROUN beginnt auf der Fläche, geht zum räumlichen Modellbau vor und weiter zum Aufbau aller Gegenstände des allgemeinen Lebens» ... Er ist «eine Haltestelle auf dem Aufbauweg der neuen Gestaltung» oder, wie Lissitzky in dem von ihm und Arp in Erlenbach bei Zürich herausgegebenen Buch «Die Kunstismen» sagt, «eine Umsteigestation zwischen Malerei und Architektur».

Die Mitte zwischen den Gegensätzen Malewitsch und Tatlin suchend, fand Lissitzky eine Synthese von Abstraktion und Gegenständlichkeit, die visionäres Kunstwerk und sachliche Bezogenheit vereinte. Der PROUN war das Neue, dem er nachgespürt, das ihm vorgeschwebt hatte; vor-geschwebt in fast wörtlichem Sinne. Denn für ihn schien er wirklich zu schweben, der «Bau, den man umkreisend von allen Seiten betrachten muß, von oben beschauen, von unten untersuchen», in dem «die einzige zum Horizont senkrecht stehende Achse des Gemäldes zerstört wurde», wie er 1924 während eines Kuraufenthaltes im Tessin schrieb. Die um jene Zeit von Herwarth Walden geäußerte Forderung, ein abstraktes Bild dürfe kein Oben und kein Unten, kein Rechts und kein Links haben, müsse also in jeder Stellung richtig sein, ist hier durch die Einbeziehung der dem PROUN zugebilligten räumlichen Dimension in ein neues Stadium gerückt, denn «umkreisend schrauben wir uns in den Raum», ist er für Lissitzky neue, schwerelose Wirklichkeit geworden. So ist es kaum verwunderlich, wenn selbst Kunstwissenschafter über die richtige Sichtstellung eines PROUN zuweilen verschiedener Meinung sein können.

Lissitzky war auf seine Weise ein Bilderstürmer. Und doch malte er Leinwände und Holztafeln, die wir, hätte er uns den Namen PROUN nicht gegeben, mit dem altgewohnten Wort «Bild» benennen würden. Er malte mit äußerster Sparsamkeit in der Verwendung von Farben: eine reiche Skala von Weiß-, Grau- und Brauntönen läßt gelegentlich ein Ziegelrot, ein Schieferblau, auch einmal ein Gelb oder Grün aufleuchten – und Schwarz ist fast immer vorhanden. Also nicht das Malen als solches, sondern das Malen von Inhalten war es, das Lissitzky veranlaßte, 1925 im «Kunstblatt» zu schreiben: «Aus ist's mit der Bildermalerei!» Er verband damit in erster Linie die Kunst, die seiner revolutionären Auffassung nach im Dienste der Kirche, des Königtums oder des Philisters stand und für ihn keinerlei Daseinsberechtigung mehr hatte. Den Expressionismus, die «Verdrehung der klaren Welt der Dinge», deutet er als Dekandenzerscheinung, die der Karikatur gleichzustellen sei. Nur die «reine Malerei» wird noch geduldet, denn «hier beginnt der Künstler mit seiner eigenen Umstellung». Liegt da vielleicht die Antwort auf Fragen, die sich stellen, wenn man an den 1926 für die Internationale Kunstausstellung in Dresden von Lissitzky gestalteten «Raum der gegenstandslosen Kunst» oder an das 1926/27 im Landesmuseum Hannover von ihm geschaffene «Kabinett der Abstrakten» denkt? Ist es die «Umstellung», die hier dokumentiert wird? Oder eine Geste freundschaftlichen Entgegenkommens dem Gastlande gegenüber?

Von Dresden und Hannover abgesehen, waren die zahlreichen von Lissitzky gestalteten Ausstellungsräume in Berlin, Amsterdam, Köln, Stuttgart, Leipzig, Paris, New York fast ausnahmslos dazu bestimmt, die «Welt der Gegenstände», wie Presse, Film, Theater, Luftfahrt, Gesundheitswesen, Landwirtschaft und Handel, zu sinnvoller, wirksamer und nachdrücklicher Darstellung zu bringen. Die heutige Ausstellungsgestal-

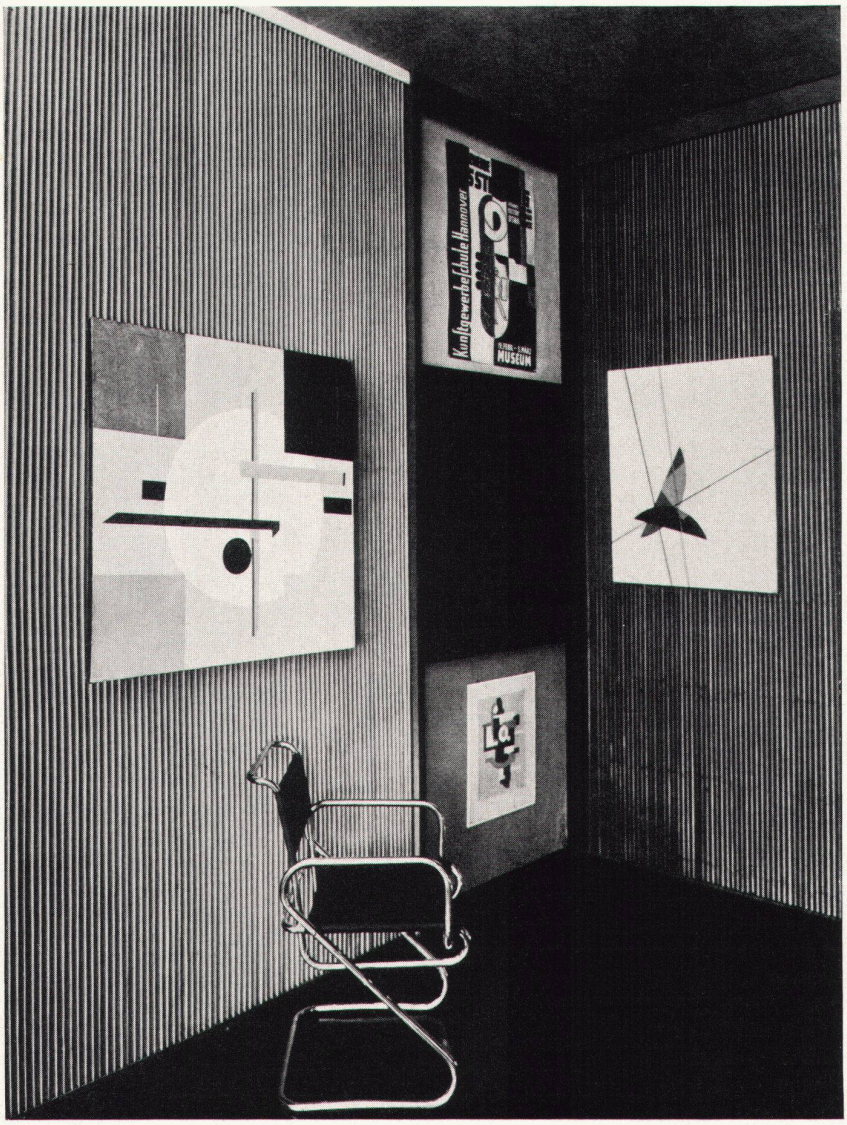


7

5
El Lissitzky, Proun G 7, ca. 1922. Leimfarbe, Tempera, Blei und Lack. Galerie Chalette, New York
Proun G 7, env. 1922. Peinture à la colle, détrempe, plomb et vernis
Proun G 7, C. 1922. Size-colour, tempera, pencil and varnish

6
El Lissitzky, Proun G. K., ca. 1923. Gouache. Museum of Modern Art, New York

7
El Lissitzky, Proun R. V. N. 2, 1923. Tempera und Silberfarbe. Städtische Galerie im Landesmuseum, Hannover
Proun R. V. N. 2, 1923. Détrempe et couleur d'argent
Proun R. V. N. 2, 1923. Tempera and silver-colour



8

tung wäre ohne Lissitzkys Leistungen auf diesem Gebiet gar nicht vorstellbar.

Ein jeder der von Lissitzky gestalteten Ausstellungsräume war eine konsequente Weiterführung des PROUN-Gedankens, der im PROUNENRAUM der großen Berliner Kunstausstellung 1923 in reinster Form realisiert worden war. Es ist gewiß kein Zufall, daß diese vorbildliche Integration von Raum, Plastik und Malerei, die seinerzeit bei den Architekten der De Stijl-Gruppe so starken Widerhall auslöste, jetzt, 25 Jahre nach Lissitzkys Tod, gerade in Holland rekonstruiert und im Rahmen der großen Lissitzky-Retrospektive zuerst in Eindhoven gezeigt wurde. Für die Schweiz war die Wiederbegegnung um so interessanter, als das Beispiel der Hochschule St. Gallen den heutigen Stand der Integrationsbestrebungen verkörpert. Und für Hannover, wo das «Kabinett der Abstrakten» 1936 von den Nationalsozialisten zerstört wurde, war die Ausstellung eine Demonstration erster Ordnung.

Wie die De Stijl-Bewegung ihr letztes Ziel in der Architektur sah, so ist auch Lissitzky über den PROUNENRAUM weiter vorgestoßen zu dem, was man PROUNEN-Architektur nennen könnte. In einem Brief, den er kurz vor seiner Rückkehr nach Rußland, im Mai 1925, mit Photos seines für Moskau geplanten Hochhauses «Wolkenbügel» an J. J. P. Oud richtete, heißt es (in Lissitzkys eigener Schreibweise): «... Ich gebe mir alle Anstrengungen, alle Momente der Funktionen, der Notwendigkeiten, der Materialmöglichkeiten usw. zu überlegen und zu verwerten, aber meine Befriedigung finde ich dann, wenn als Resultat entsteht ein Werck, was mir selbst überraschend entgegensteht. Ich glaube das alle meine Organe zusammen in ihrer Totalität ein richtigeren Kurs haben als nur das Gehirn allein ...»

Der in diesem Brief zum Ausdruck kommenden intuitiven Arbeitsweise steht die kritische Beobachtung des technisch geschulten Architekten ergänzend zur Seite. In der von Joseph Gantner im Verlag Schroll herausgegebenen Reihe «Neues Bauen in der Welt» kam 1930 ein Buch «Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion» heraus. Von Lissitzky kommentiert, zeigte es Arbeiten der in den zwanziger Jahren dort schaffenden Architekten. Die 1965 als Band 14 der «Bauweltfundamente» bei Ullstein erschienene Neuausgabe enthält unter dem veränderten Sammeltitel «Architektur für eine Weltrevolution» auch einige zusätzliche Texte und Werkkommentare von Lissitzky zu Themen künstlerischer Gestaltung sowie, in einem speziellen Anhang, Berichte verschiedener Autoren über Architektur und Städtebau in der UdSSR in den Jahren 1928 bis 1933.

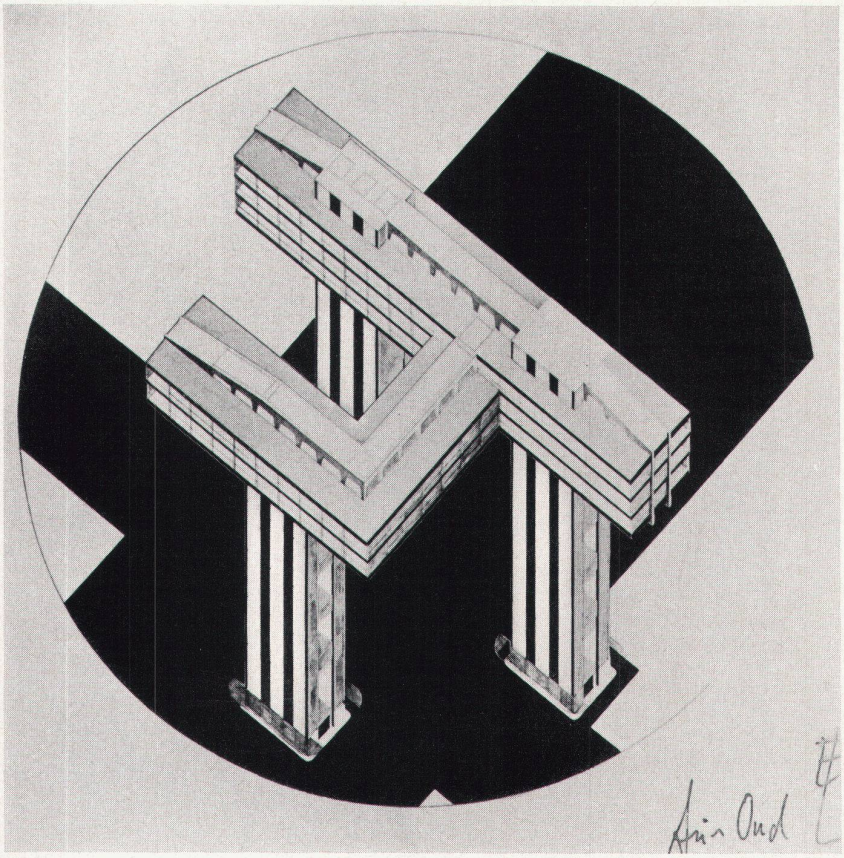
Obwohl Lissitzky viel unterwegs war, fand er neben und zwischen den großen, für seine nicht allzu starke Konstitution eher anstrengenden Aufträgen immer wieder Zeit, sich auch ruhigeren Arbeiten zuzuwenden. Durch das Entgegenkommen der Kestner-Gesellschaft war es ihm unter anderem möglich, verschiedene Folgen von Lithographien zu zeichnen, darunter «Kestner-Mappe PROUN 1919–1923» – eine frühere PROUN-Mappe war 1921 in Moskau erschienen – und die Figurinenmappe «Sieg über die Sonne», zehn Blätter einer elektromechanischen Ideenskizze für die gleichnamige Oper von Kruchenikh und Matiuschin, die 1913 im Lunapark-Theater St. Petersburg (damals mit Bühnenbildern und Kostümen von Malewitsch) zum erstenmal aufgeführt wurde. Zwar lag die Mechanisierung des Theaters «in der Luft»; der Ideen gab es viele, und eine jede war neu und anders. Lissitzky hat die seinen in graphischer Form zu überzeugenden Kunstwerken gestaltet.

Dem Graphiker Lissitzky ebenbürtig ist der Typograph Lissitzky. Das zeigt schon das 1920 in Witebsk entstandene Bilderbuch «Von zwei Quadraten», das 1922 in Berlin und im selben Jahr auch in Holland gedruckt wurde. 1923 erschien, auch in Berlin, das von Lissitzky gestaltete Gedichtbändchen «Für die Stimme» von Majakowsky, und aus dem Jahre 1928 stammen

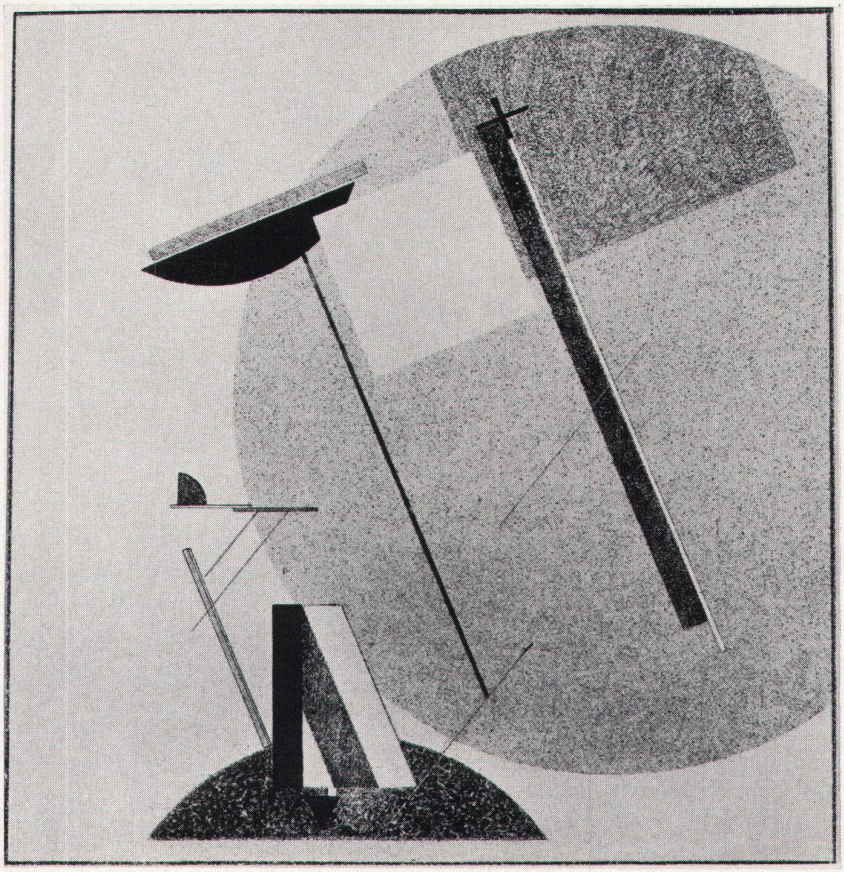
8
El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten im Landesmuseum Hannover, 1926/27 (zerstört 1936). Photo aus Sammlung L. Dorner, Hannover
Cabinet des Abstraits au Landesmuseum de Hanovre, 1926/27 (détruit en 1936)
Cabinet of Abstract Art at Landesmuseum Hanover, 1926/27 (destroyed 1936)

9
El Lissitzky, Projekt «Wolkenbügel» für ein Bürogebäude in Moskau, 1925. Photo aus Sammlung A. Oud-Dinaux, Wassenaar
Projet pour un immeuble commercial à Moscou, 1925
Project for an office building in Moscow, 1925

10
El Lissitzky, Proun 3 A. Lithographie, Probedruck zur Proun-Mappe 1921
Proun 3 A. Lithographie, épreuve pour la «Suite Proun 1921»
Proun 3 A. Lithograph, proof for the 'Proun Album 1921'



9



10

die Entwürfe «Vier Regeln der Rechenkunst», die wenig mehr dem Suprematismus, vielleicht aber einiges dem Umgang mit Schwitters zu danken haben. Dazu kamen zahlreiche Umschläge, Kataloge, Plakate und andere Drucksachen, zum Teil unter Benutzung photographischer Mittel, wie zum Beispiel das unvergeßliche Plakat der russischen Ausstellung 1929 im Kunstgewerbemuseum Zürich.

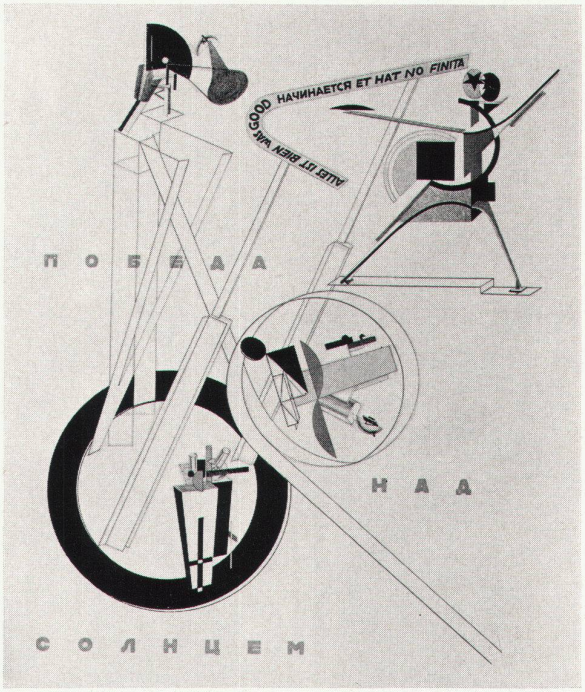
In seinem im Gutenberg-Jahrbuch 1926/27 erschienenen Essay «Unser Buch» zitiert Lissitzky das Futuristische Manifest, in dem Marinetti sich 1909 gegen die Harmonie des Satzbildes wandte und im Gegensatz dazu eine «neue malerisch-typographische» Druckseite forderte, die schon die Dadaisten zu verwirklichen suchten. Die Russen, vor allem Alexander Rodschenko und Nathan Altman, haben Aufbau und Schriftwahl von konstruktiven Grundsätzen her völlig neu konzipiert, eine Entwicklung, die man im Westen auf der langen Linie von Hadank bis zum Bauhaus konsequent verfolgen kann. Bei Lissitzky bestand die Besonderheit überdies darin, daß eine jede seiner typographischen Arbeiten den nur ihm eigenen PROUN-Charakter hat und dabei doch ausgezeichnete Typographie bleibt.

In dem gleichen Essay weist Lissitzky, dem die Grenzen des verfügbaren Materials bewußt waren, auf die wachsende Notwendigkeit hin, neue Methoden für die Buchherstellung zu finden. Als einen von ihm ins Auge gefaßten Ausweg schlug er vor, die überlieferten Satz- und Drucktechniken durch die Verwendung lichtempfindlicher Materialien zu ersetzen. Diese für 1926 recht unorthodoxen Möglichkeiten sind, zusammen mit anderen photographischen, photomechanischen und typophotographischen Problemen, zwischen ihm und Moholy-Nagy immer wieder zur Sprache gekommen. Natürlich besuchte Lissitzky auch das Bauhaus; aber die neuerdings auftauchende Meinung, er habe einen entscheidenden Einfluß in Richtung der kommenden Wandlungen ausgeübt, entbehrt jeder Grundlage. Sie beruht vermutlich auf einer Verwechslung mit Theo van Doesburg, der sich öfter und während längerer Zeiträume in Weimar aufhielt und dort, übrigens schon vor Eintreffen Lissitzkys, eine De Stijl-Gruppe gebildet hatte. Daß man Lissitzky und seinen Arbeiten, die 1927 in Dessau ausgestellt waren, gerade auch in den Kreisen der Bauhaus-Maler und Bauhaus-Typographen besonderes Verständnis entgegenbrachte, liegt in der Natur der Sache. Und doch blieb der PROUN eine Welt für sich, die man zwar umsetzen, aber nicht fortsetzen konnte, und deren Ausstrahlung sich noch heute mit unverminderter Helligkeit behauptet.

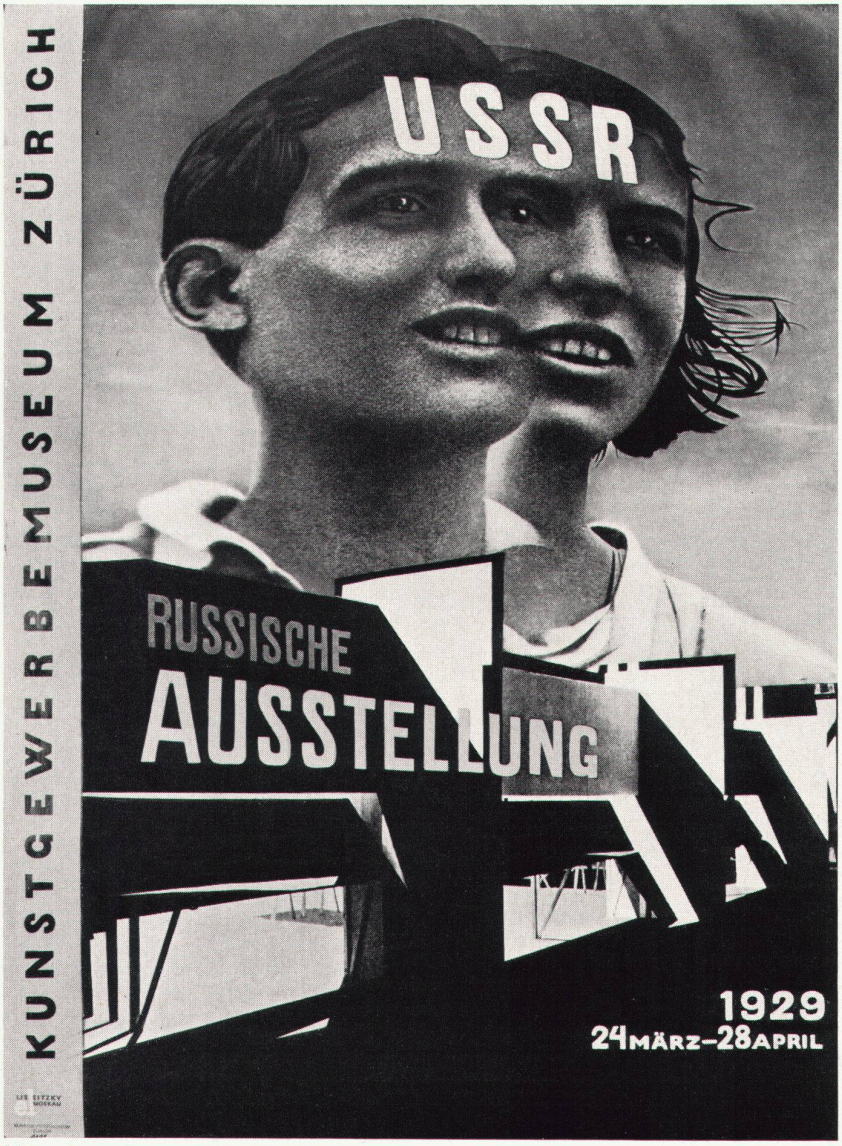
Bis 1938, dann wieder nach 1949, waren Werke von Lissitzky verschiedentlich auf Sammelausstellungen in der Schweiz, England, Italien, Holland, Deutschland und den USA zu sehen. Eine Gesamtschau ist lange fällig gewesen. Mart Stam erinnert sich einer Äußerung Lissitzkys, die besagt, er habe seine Bilder nicht gemalt, «um in einem Museum Objekt für Kunsthistoriker» zu werden. Mag hier eine vielleicht gültige Begründung dafür zu suchen sein, daß er den Heutigen nahezu unbekannt ist? Dem steht entgegen, daß die «Bilder» ja nur ein Teil von Lissitzkys Lebensarbeit und die von einer Gesamtschau zu gewinnenden Einsichten gerade heute von eminenter Wichtigkeit sind. Die aus Museen, Bibliotheken und Privatsammlungen vieler Länder, darunter auch der Schweiz, mit viel Mühe und Sachkenntnis zusammengetragene Retrospektive der vergangenen Monate war eine lange fällige Dankesschuld an einen großen und eigenwilligen Künstler. Für die Generation, die «dabei» sein durfte, war sie zugleich eine Erinnerung an einen ungewöhnlichen Menschen, der, getragen von der Gemeinschaft der Freunde, die Zeichen der Zeit auf ungewöhnliche Art zu deuten wußte.

Biographische Daten

Eleazar Markowitsch Lissitzky, geboren am 23. November 1890 in Polschinok, Gouvernement Smolensk. Besuch des Realgymnasiums in Smolensk. 1909–1914 Ausbildung als Diplom-Ingenieur (Architekt) an der Polytechnischen Hochschule in Darmstadt. 1914 zurück nach Rußland. 1915 Architektendiplom in Moskau. 1912 und 1916/17 erste Beteiligung an Kunstausstellungen. 1917 seit Beginn der Revolution Mitglied der Kunstkommission. 1919 durch Chagall an die Architekturfakultät der Akademie von Witebsk berufen. 1921 nach Moskau als Leiter der Architekturfakultät der Schule Wchutemas berufen. 1922/23 Aufenthalte in Berlin und Hannover. 1923/24 Kuraufenthalt in Brione bei Locarno; Kontakte mit Emil Roth, Hans Schmidt, Mart Stam, Kurt Schwitters, Hans Arp. 1925 Projekt «Wolkenbügel» für Moskau. Ausweisung aus der Schweiz. Zurück nach Moskau und Wiederaufnahme der Professur. 1926 Studienreise nach Holland. Beginn der Ausgestaltung von Ausstellungen: Dresden (1926 und 1930), Moskau (1927, 1929/30, 1931–1937), Hannover (1927), Köln (1928), Stuttgart (1929), Leipzig (1930), Paris (1934), New York (1940). Gestorben in Moskau am 30. Dezember 1941.



12



11

11
Plakat für die Russische Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, 1929. Tiefdruck, Lithographie, zweifarbig
Affiche pour l'Exposition russe de 1929 au Musée des Arts décoratifs de Zurich. Héliogravure, lithographie bicolore
Poster of the Russian Exhibition in the Museum of Applied Arts, Zurich, 1929. Photogravure, lithograph, two-toned

12
El Lissitzky, Titelblatt der Figurinenmappe «Sieg über die Sonne», 1923. Farbige Lithographie
Page de garde de la suite de figurines «Victoire sur le soleil», 1923. Lithographie en couleurs
Title page of the figurine album 'Victory over the Sun', 1923. Coloured lithograph

Photos: 1, 2, 5, 7, 9, 10, 12 Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven; 3, 6, 8 Atelier Eidenbenz, Basel; 4 Öffentliche Kunstsammlung, Basel; 11 Kunstgewerbemuseum Zürich