

**Ästhetische Zeitkonzeptionen der
zwanziger Jahre:
László Moholy-Nagy und El Lissitzky**

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
Zu Bonn

vorgelegt von
Alexandra Käss
aus Bonn

Bonn, 2018

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein (Vorsitzender)

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet (Betreuerin und Gutachterin)

HD Dr. Katharina Corsepius (Gutachterin)

PD Dr. Thomas Zwenger (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 24.06.2013

Ich danke meiner Doktormutter, Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet, für wertvolle Anregungen und ein stets offenes Ohr sowie für großes Verständnis für eine Doktorandin, die über den Großteil des Zeitraums voll berufstätig war.

Dank gebührt auch HD Dr. Katharina Corsepius für die Übernahme des Zweitgutachtens sowie Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein und PD Dr. Thomas Zwenger für ihre Bereitschaft dem Prüfungsausschuss vorzustehen respektive diesem anzugehören.

Die Förderung durch das Evangelische Studienwerk e.V. Villigst hat mir zu einem wichtigen Zeitpunkt Zeit und Freiräume geboten und so den Einstieg in das Dissertationsthema und viele erforderliche Recherchen ermöglicht. Vielen Dank.

Gedankt sei auch den vielen Kolleginnen und Kollegen in Museen und Archiven, die mir im Lauf der Recherchen Material zugänglich gemacht und Fragen beantwortet haben.

Gewidmet aber ist diese Arbeit drei besonderen Menschen, ohne die in all der Zeit nichts so hätte sein können wie es war:

Meinen Eltern, Marianne und Werner, und meinem Mann Holger.

Inhaltsverzeichnis

1	„Zeit in der Kunst“ – Überlegungen zur Methodik.....	3
1.1	Problemstellung.....	3
1.2	Zeit und Kunst – Forschungsüberblick.....	8
1.2.1	Eine „schwierige Beziehung“?	8
1.2.2	Die Beschäftigung mit der Zeit im Bild	13
1.2.3	Sprechen über die Zeit in der Kunst: Zeitebenen und Begrifflichkeiten	22
1.3	Die Zeit in aller Munde: ein Blick auf den Beginn des 20. Jahrhunderts.....	28
1.4	Überlegungen zu Methodik und Aufbau	34
2	Temporal/Visuell: Von der Jahrhundertwende zu Moholy-Nagy und Lissitzky.....	42
2.1	Kann Zeit sichtbar werden?.....	43
2.1.1	Seherfahrten: bewegte Bilder – verbildlichte Bewegung	43
2.1.2	Künstlerische Zugriffe auf das Temporale: Kubismus, Futurismus und Andere	50
2.1.3	Im Netz der Diskurse.....	55
2.2	László Moholy-Nagy – El Lissitzky.....	65
2.2.1	László Moholy-Nagy.....	66
2.2.2	El Lissitzky.....	71
3	Zwischen unmittelbaren Zeitelementen und temporalen Qualitäten: Zeitkonzeptionen bei László Moholy-Nagy und El Lissitzky	78
3.1	Ebenen des Zeitlichen: László Moholy-Nagys <i>Licht-Raum-Modulator</i>	78
3.1.1	Entstehung.....	79
3.1.2	Das Lichtrequisit in Paris und heute.....	82
3.1.3	Zeitmomente.....	90
3.2	Die Verbindung von Raum, Zeit und Bewegung	95
3.3	Der Betrachter – The moving Eye.....	99
3.4	Kontextverschiebungen – Der Licht-Raum-Modulator revisited.....	106
3.5	Der Betrachter im Werk: Zeit und Bewegung in El Lissitzkys <i>Prounenraum</i>	116
3.5.1	Was ist Proun?.....	117
3.5.2	Entstehung und Beschreibung des Prounenraums	120
3.5.3	Zeit – Der Rundgang des aktiven Betrachters?	128

3.6	„Den Mann aktiv machen“ – Konzeptionen der Betrachteraktivität	135
3.7	Aktion – Interaktion: El Lissitzkys „Demonstrationsräume“	139
3.8	Raumbilder/Zeitbilder: Panorama, Keraschwenk oder Diashow?.....	152
3.9	„Das Sehen ist nämlich auch eine Kunst“	172
4	„Temporale Qualitäten“	177
4.1	Vom Schlagwort zur temporalen Qualität: Topos Simultaneität.....	180
4.2	Polysemie und Multiplizität	196
4.3	Temporale Möglichkeiten: „potentiell“ und „virtuell“	199
4.4	Das Bewusstsein des Betrachters als Ort von Zeit und Raum.....	204
4.5	„Man sprach über die vierte Dimension ... “	217
4.6	Eine Matrix aus Raum und Zeit.....	221
4.7	„Seeing, Feeling and Thinking in Relationship“	234
5	Fazit	245
6	Abbildungen	250
7	Literatur	309

1 ‚Zeit in der Kunst‘ – Überlegungen zur Methodik

1.1 Problemstellung

„Bildwerke, welche das Moment der Zeit ganz ausschließen, sind keine Kunstwerke.“ Diesen radikalen Satz äußert der Maler, Philosoph und Autor Ernst Te Peerdt 1899.¹ Sein im Charakter sehr kantianisch geprägter Aufsatz *Das Problem der Darstellung des Moments der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst* ist eine erstaunlich frühe und vehemente Stellungnahme zur Bedeutung des Zeitlichen für die Kunst. Der Anlass dieser Positionsbestimmung in Sachen Zeit und Kunst ist jedoch weniger einem allgemein philosophischen oder geistesgeschichtlichen Interesse Te Peerdts geschuldet, als vielmehr dem konkreten Kunstgeschehen seiner Zeit. Te Peerdts Schrift steht im Kontext des Aufkommens der Momentfotografie, deren Wertung als künstlerisches Bildwerk Te Peerdt in diesem Aufsatz streng verurteilt. Den Wahrnehmungseindruck, den jeder Mensch in jedem einzelnen Moment von der Welt erhält, kennzeichnet Te Peerdt als Kompositum, als sich unbewusst und in rasender Geschwindigkeit stets neu zusammenfügendes Mosaik. Die Momentaufnahmen beraubten, so Te Peerdt, das Bild genau dieses synthetisierten, aber immer als zeitliches Mosaik gegebenen Gegenwartsmomentes und damit des wirklich Bedeutsamen, weil der Erkenntnisweise des Subjektes Entsprechenden, indem sie so vorgingen, als sei die Augenbewegung gerade stillgestellt. Künstler, die sich dieser Vorgehensweise versuchten anzunähern, bezeichnet er – durchaus polemisch – als hervorragende Optiker, Schöpfer von Kunstwerken seien sie hingegen nicht. Mit diesem Ansatz bewegt sich Te Peerdt nicht nur im Kontext zeitgenössischer Untersuchungen der Wahrnehmung und dessen, was das Subjekt aufgrund seiner physischen Gegebenheiten als Gegenwartsmoment und simultanes Sehbild versteht², sondern auch in gedanklicher Nähe beispielsweise zu Rodin, der der Fotografie aus ganz ähnlichem Grund absprach, das Leben abbilden zu können³ und dem Philosophen Henri Bergson, der in der Dauer, im stetigen, nicht messbaren, aber unentwegt erfahrenen zeitlichen Fluss das Kennzeichen des Lebendigen sah.⁴ Eine Äußerung Ernst Te Peerdts wie etwa: „... eine so unerlässliche Forde-

¹ TE PEERDT, ERNST: *Das Problem der Darstellung des Moments der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst*, Straßburg 1899, S. 39.

² In den 1880er Jahren experimentierte beispielsweise Wilhelm Wundt zu der Frage, was das Subjekt in einem gegebenen Moment wahrnimmt und welchen zeitlichen Abstand zwei Wahrnehmungsreize haben müssten, um als getrennt erkannt zu werden. Die Frage nach dem, was man als Gegenwart bezeichnen sollte, stellt beispielsweise auch der Psychologe und Philosoph William James. Einen Einblick in die Diskussionen des Begriffes der Gegenwart um 1900 gibt KERN, STEPHEN: *The Culture of Time and Space: 1880–1918*, Cambridge, Mass. 1983, insbesondere S. 81 ff. Zu frühen Überlegungen zur Temporalität des Wahrnehmungsvorgangs und zur Bildperzeption siehe auch das Einführungskapitel von OVERMEYER, GUDULA: *Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts*. Robert Delaunay – Paul Klee, Hildesheim 1982. Vergleiche auch in der vorliegenden Arbeit 3.9.

³ Vergleiche RODIN, AUGUSTE und PAUL GSELL: *Die Kunst*. Gespräche des Meisters gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1912, S. 97/98 und unten 2.1.1.

⁴ Vergleiche BERGSON, HENRI: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889, hier und im Folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung: Bergson, Henri, *Zeit und Freiheit*. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen, Jena 1911, S. 178: „... die äußeren Dinge sind gewiß der Veränderung unterworfen. Aber nur für ein Bewußtsein, das sich ihrer erinnert, sukzedieren die Momente einander. Wir beobachten außerhalb unser zu jedem beliebigen Zeitpunkt ein ganzes System simultaner Konstellationen, von den Simultaneitäten die ihnen vorausgegangen sind, bleibt nichts.“ Zu Bergson siehe auch unten 1.3 und 4.1.

rung für die Malerei und Plastik ist die Darstellung der Zeit, daß gar weder Bild noch Statue, weder Zeichnung noch Relief zu denken ist, in welchen sie nicht gegeben wäre. Die Praxis ist hier der Theorie weit voraus!“ zeigt zweierlei: Sie ist einerseits ein Indiz für die Virulenz der Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit in künstlerischen Positionen etwa seit der Jahrhundertwende, in der der Autor Stellung bezieht, und andererseits ein früher theoretischer Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis von Zeit und Kunst. Der erste Aspekt berührt den historischen Kontext, in dem der Gegenstand dieser Arbeit verortet ist, der zweite Aspekt das Thema der Untersuchung als solches.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht die Auseinandersetzung mit dem Faktor Zeit in der Kunst anhand von Fallbeispielen spezifischer Werke und Texte von László Moholy-Nagy und El Lissitzky. Die Frage ist zunächst unmittelbar aus den Arbeiten der beiden Künstler selbst zu verstehen und motiviert: El Lissitzky zeigte 1923 anlässlich einer Ausstellung in Berlin nicht einzelne Werke, sondern gestaltete einen Ausstellungsraum und erklärte diesen selbst zum Kunstwerk, in dem der Betrachter sich bewegen konnte und musste. Im unmittelbaren Geschehen dieser Betrachterbewegung liegt ein fassbarer, greifbarer Zeitmoment. Die Rezeption eines Kunstwerks in Form eines aktiven, gestaltbaren Zeitablaufs und damit auch die Zeit des Betrachters als bedeutungsrelevanten Baustein für die Konstitution des Werks zu verstehen – dies ist für ein solches Konzept unabdingbar. Lissitzkys Raum gilt der Kunstgeschichte als eine der frühen Wurzeln des Environments und als Ort der Verhandlung des Zeitlichen.⁵ 1930 stellte László Moholy-Nagy bei einer Kunstaussstellung in Paris eine metallene Maschine aus, die elektrisch bewegt wurde und Lichtspiele projizierte. Maschinenbewegung und Lichtprojektion machen zwei sich verzahnende Zeitabläufe zum Träger dessen, was für den Betrachter sichtbar ist. Diese Arbeit wiederum gilt als einer der frühesten Vertreter maschinell bewegter Kunst und als Impuls einer Auseinandersetzung mit einem unmittelbar kinetischen Zeitmoment im Werk einerseits und einer medialen Verhandlung von Temporalität andererseits.

In beiden Werken spielt Zeit eine konzeptuell tragende Rolle. Als jeweils zentrale Arbeiten im Werk von El Lissitzky und László Moholy-Nagy lassen sie deutlich erkennen, dass für beide Künstler die Auseinandersetzung mit der Zeit und ihren Manifestationsmöglichkeiten im Kunstwerk von entscheidender Relevanz war. Die vorliegende Arbeit befragt in diesem Sinn die Werke beider Künstler auf ihre Zeitmomente hin. In einem ersten Schritt wird von direkt greifbaren, messbaren Facetten des Zeitlichen, wie der Werkbewegung und der Betrachteraktion, ausgegangen. Diese werden zunächst in ihrer Bedeutung für die Werke beschrieben und analysiert, daran anschließend wird der Blick auf weitere Zeitmomente und Zeitschichten der Werke gelenkt und an ausgewählten Beispielen aus dem Œuvre beider Künstler unter Berücksichtigung ihrer theoretischen Texte die Frage thematisiert: Welche Rolle spielt Zeit für ihr Arbeiten – für ihre künstlerischen Inhalte, ihre Vorgehensweisen, ihre Theorien, ihr Werkverständnis, ihre Auffassung vom Betrachter? Gab es möglicherweise unterschiedliche Rollen? Ein erstes Ziel der Arbeit ist es dabei, die hermeneutische Beschreibung der Werke Lissitzkys und Moholys um eine auch hinsichtlich des Selbstverständnisses der Künstler wichtige Facette zu ergänzen.

⁵ So beispielsweise Leering: „If we were to encounter this work today, we would call it an «environment».“ (LEERING, JAN: Lissitzky's Dilemma. With reference to his Work after 1927, in: KATALOG: El Lissitzky 1890–1941. architect painter photographer typographer, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 15.12.1990–03.03.1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 01.04.–26.05.1991, Musée d'Art Moderne, Paris, 18.06.–30.09.1991, Eindhoven 1990, S. 56–64, hier S. 60).

zen. Die Arbeiten Moholys wie Lissitzkys sind in der Forschung gut erschlossen. Für Lissitzky sind die monografischen Untersuchungen von Birnholz 1973, Hemken 1990 und Nisbet 1995 nach wie vor die wichtigsten Grundlagen.⁶ Zu diesen gehören auch die von Tupitsyn 1999 sowie Perloff und Reed 2003 herausgegebenen Aufsatzbände⁷ und mehrere maßgebliche Artikel insbesondere von Birnholz, Hemken und Nisbet sowie die aufschlussreichen Texte von Yve-Alain Bois.⁸ Zahlreiche Ausstellungen haben das Werk El Lissitzkys thematisiert und in den entsprechenden Publikationen sind jeweils ebenfalls wichtige Beiträge erschienen.⁹ Der ästhetischen Reflexion des Themas ‚Zeit‘ in den ausgeführten Werken steht bei Lissitzky wie auch bei Moholy die theoretische Reflexion in ihren Texten gegenüber. Lissitzkys eigene Ausführungen sind durch die von seiner Frau Sophie Lissitzky-Küppers herausgegebenen Publikationen als Quellenmaterial weitestgehend veröffentlicht.¹⁰ Für Moholy-Nagy gestaltet sich die Literaturlage ähnlich. Als monografische Bearbeitungen liegen die Bände von Steckel 1974, Haus 1978, Passuth 1986 und Hight 1995 vor.¹¹ Hannah Weitemeier beschäftigte sich 1972 in ihrer Untersuchung insbesondere mit dem *Licht-Raum-Modulator*.¹² Die in Buchform erschienenen Berichte und Annotationen seitens Moholys erster Ehefrau Lucia wie auch seiner späteren Ehefrau Sibyl können immer wieder als kenntnisreiche Quellen herangezogen werden.¹³ Nicht zuletzt sei auf den von Gottfried Jaeger und Gudrun Wessing herausgegebenen Aufsatzband hingewiesen. Auch im Fall Moholys trugen zahlreiche Katalogbände mit begleitenden wissenschaftlichen Aufsätzen zur Diskussion seines Werks bei, darunter insbesondere auch jüngst die Publikationen im Kontext mehrerer Ausstellungen anlässlich des Bauhausjubiläums.¹⁴ Moholy selbst schließlich war Autor von zwei Bänden

⁶ BIRNHOLZ, ALAN C.: El Lissitzky, Ph. D., Yale University 1973; HEMKEN, KAI-UWE: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990; NISBET, PETER: El Lissitzky in the Proun Years. A Study of his Work and Thought, 1919–1927, Dissertation, Yale University 1995 (printed and published from microfilm master 1998 by UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan 1998).

⁷ TUPITSYN, MARGARITA: Back to Moscow, in: Dieselbe (Hrsg.): El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet. Photography, Design, Collaboration, New Haven 1999, S. 25–51; PERLOFF, NANCY und BRIAN REED: Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003.

⁸ Beiträge von Birnholz, Hemken und Nisbet, die Lissitzky monografisch bearbeiteten, finden sich in zahlreichen Aufsatzbänden und Katalogen zu Lissitzky-Ausstellungen. Hierzu sei auf das Literaturverzeichnis im Anhang und die Einzelbetrachtungen in Abschnitt 3 verwiesen. Die Artikel von Bois sind: BOIS, YVE-ALAIN: From $-\infty$ to 0 to $+\infty$ Axonometry, or Lissitzky's mathematical paradigm, in: KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, architect painter photographer typographer, 1990, S. 27–33; Ders.: El Lissitzky. Radikale Reversibilität, in: HUBERTUS GASSNER (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie, Marburg 1992, S. 31–45.

⁹ Die Kataloge sind hier nicht einzeln benannt, sondern im Literaturverzeichnis gelistet.

¹⁰ LISSITZKY-KÜPPERS, SOPHIE (Hrsg.): El Lissitzky. Maler Architekt Typograph Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers [1967], 4. Auflage. Dresden 1992; LISSITZKY-KÜPPERS, SOPHIE und JEN LISSITZKY (Hrsg.): Proun und Wolkenbügel, Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden 1977.

¹¹ STECKEL, HANNAH: László Moholy-Nagy, 1895–1946; Entwurf seiner Wahrnehmungslehre, Dissertation, Berlin 1974 (spätere Publikation der gleichen Autorin dann unter dem Namen Weitemeier); HAUS, ANDREAS: László Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme, München 1978; PASSUTH, KRISZTINA: Moholy-Nagy, Weingarten 1986; HIGHT, ELEANOR M.: Picturing Modernism. Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany, Cambridge, Mass. 1995.

¹² WEITEMEIER, HANNAH: Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy, Berlin 1972.

¹³ JÄGER, GOTTFRIED und GUDRUN WESSING (Hrsg.): über moholy-nagy, Bielefeld 1995; MOHOLY, LUCIA: Marginalien zu Moholy-Nagy, Krefeld 1972; MOHOLY-NAGY, SIBYL: László Moholy-Nagy: Ein Totalexperiment, Mainz 1972.

¹⁴ Für die Kataloge und darin enthaltenen relevanten Einzelartikel sei auch hier wiederum auf das Literaturverzeichnis und die Einzelbetrachtungen zu Moholy in Abschnitt 3 verwiesen.

der Bauhausbücher, die auch als Faksimile-Auflagen vorliegen, sowie der Publikation *Vision in Motion*. Sie eröffnen einen weiten Blick in Moholys künstlerische Theorie, der durch die Aufsätze und Manuskripte Moholys ergänzt wird, die Krisztina Passuth in ihrer Monografie veröffentlichte. Es lässt sich also fraglos von einer grundsätzlich guten Forschungslage zu Moholy und Lissitzky sprechen. Auffällig ist dabei, dass sich die besondere Rolle der Zeit für die Werke dieser beiden Künstler wie ein roter Faden durch nahezu alle Publikationen zieht – respektive Zeitmomente in einzelnen Werken immer wieder kursorisch als Faktum angesprochen werden. Genauso auffällig ist aber, dass für beide Künstler keine umfassende Betrachtung zum Thema vorliegt – mit der Ausnahme zweier Aufsätze, die das Thema in kurzen, impulsgebenden Beiträgen hinsichtlich beider Künstler konkret ansprechen: Allan C. Birnholz verhandelt *Time and Space in the Art and Thought of El Lissitzky* und Dianne Kirkpatrick nimmt Moholy mit *Time and Space in the Work of László Moholy-Nagy* in den Blick.¹⁵ Birnholz richtet sein Augenmerk vor allem auf Lissitzkys im Hinblick auf das Thema Raum und Zeit aufschlussreichen Aufsatz *K. und Pangeometrie*.¹⁶ Er widmet Lissitzkys Raumauffassung in einigen ausgewählten *Prounbildern* den ersten Teil seines Textes und zeigt dann insbesondere auf, wie Lissitzky in diese Kompositionen Elemente von optischer Dynamik und Bewegungssuggestion einfügt. Diese künstlerische Strategie verknüpft er in kurzen Hinweisen mit Lissitzkys Aufsatz und mit möglichen für Lissitzky wichtigen Einflüssen. Kirkpatrick fokussiert auf den in Moholys Texten wiederkehrenden Begriff ‚space-time‘ und zeigt beispielhaft, wie sich dieser Gedanke in einzelnen Werken Moholys wiederfindet. Beide Aufsätze, die hier als Referenz immer wieder eine Rolle spielen werden, werfen plausible und aufschlussreiche Schlaglichter auf einzelne Aspekte des Temporalen bei Lissitzky respektive Moholy. Sie können jedoch beide trotz ihrer Qualität das komplexe Thema in der Kürze des Arguments nur anreißen. Gleich einem Flickenteppich sind so die Indizien für die Relevanz der Frage nach den Zeitmomenten und Zeitkonzeptionen im Werk beider Künstler über die Aufsätze, monografischen Publikationen oder Kataloge zu ihrem jeweiligen Werk verstreut, während das Thema als solches bislang nicht in einer Zusammenschau umfassend in den Blick genommen wurde. Diese Lücke versucht die vorliegende Arbeit zu schließen.

Überlegungen zu Zeitaspekten im Werk von Künstlern, deren bedeutende Arbeiten seit den 1920er Jahren entstanden sind, finden notwendig vor zweierlei Hintergrund statt: Einerseits vor dem heutigen Hintergrund der Forschung zum Thema ‚Zeit und Kunst‘. Andererseits vor dem Hintergrund des damals zeitgenössischen soziokulturellen Settings des beginnenden 20. Jahrhunderts und dessen Umgang mit dem Thema Zeit. Auf beides muss einleitend ein Blick geworfen werden.

Die Kategorien Zeit und Raum sind wesentliche, genauer die wesentlichen, Koordinaten aller Wahrnehmung. Sie sind damit von der Sache her bereits als Untersuchungsgegenstände der Kunst und der Kunstgeschichte notwendig zugehörig. So wie die Auffassung des Bildraums ein Indiz für die Art und Weise des künstlerischen Zugriffs auf das Sehen und die Wahrnehmung von Welt ist, so ist es auch die Auffassung zeitlicher Momente im Werk. Für die Analyse von Zeit im Bild ist in der Kunstge-

¹⁵ BIRNHOLZ, ALAN C.: *Time and Space in the Art and Thought of El Lissitzky*, in: *The Structurist*, Number 15/16, Saskatchewan 1975/76, S. 89–96; KIRKPATRICK, DIANNE: *Time and Space in the Work of László Moholy-Nagy*, in: *Hungarian Studies Review* 15, No. 1, Toronto 1988, S. 63–76.

¹⁶ Lissitzky kürzt den Begriff Kunst in diesem Text durchgehend mit K. ab.

schichte jedoch eine erst sehr viel kürzere Tradition zu verzeichnen als für jene des Raums. Zu ihr gehören eng verwoben Fragen, wie sich eine Relation von Zeit und Bild überhaupt denken und verstehen lässt, wo ihr Ort liegen könnte, welchen Methoden des Erfahrens und Entdeckens sie überhaupt zugänglich sein könnte, und wie sie sich beschreiben lässt. Dabei zeigen sich die Methoden und Ansätze zum Verhältnis von Zeit und Kunst in der Forschung – bis hinein in ihre begrifflichen Bestimmungen –, als ausgesprochen heterogenes Feld. Ein Blick auf den Forschungsstand des Themas in den Abschnitten 1.2.1 und 1.2.2 wird das deutlich vor Augen führen.

Die vorliegende Arbeit strebt vor diesem Hintergrund keine grundsätzliche und allgemeingültige Antwort hinsichtlich der oben umrissenen Grundsatzfragen an. Sie wird vielmehr in der Analyse zweier konkreter Fallstudien eine Möglichkeit erarbeiten, Zeitmomente und deren Bedeutung und Rolle im Werk der Künstler offenzulegen, und damit einen Vorschlag zur Diskussion stellen, wie sich über das Verhältnis von Zeit und Kunst sprechen lässt. Als Basis hierzu wird in 1.2.3. zunächst eine arbeits-taugliche Klärung der im Folgenden angewendeten Begriffe des Sprechens über die Zeitmomente im Werk vorgenommen, die angesichts der oben beschriebenen Heterogenität bestehender Ansätze nötig ist.

Die Jahrhundertwende und das erste Viertel des 20. Jahrhunderts erweisen sich als historische Phase, in der die Diskurse über das Thema Zeit in unterschiedlichsten Zusammenhängen von der Literatur über die Philosophie bis hin zur Naturwissenschaft eine zentrale Rolle spielten, die sie in dieser Vehemenz kaum jemals zuvor oder danach wieder einnahmen. Die Auseinandersetzung der Künstler ist unweigerlich auch eine Auseinandersetzung mit und Positionierung in diesem soziokulturellen Kontext. In seiner Dichte der Diskussion des Themas macht er die Künstlerpositionen dieser Jahre im Hinblick auf das Zeitliche besonders interessant.

Für eine ganze Anzahl von Künstlern und Künstlergruppen liegen Einzeluntersuchungen der Zeitmomente im Werk oder damit eng verwandter Themen bereits vor, so beispielsweise für den Kubismus (Meulen), für Delaunay (Overmeyer und Düchting) und Klee (Overmeyer). Für den Futurismus wurde der Moment der Aktion in den Blick genommen (de Ponte und Günzel), ebenso wie für Futurismus, Kubismus, Surrealismus und Dada der Ansatz der Betrachterpartizipation verfolgt wurde (Görner und für letztere auch Melzer). Der Begriff der Simultaneität ist für Delaunay untersucht worden (Düchting). Bergman analysiert in dieser Hinsicht Futurismus und Kubismus – der Autor nimmt insbesondere die Literaten dieser Zeit in den Blick, leistet aber auch wichtige Analysen für die genannten Strömungen der bildenden Kunst. Die Bedeutung der Theorien des Vierdimensionalen für die Zeit der Jahrhundertwende bis etwa 1930 betrachtet Henderson umfassend.¹⁷ Für den Konstruktivismus und

¹⁷ MEULEN, NICOLAJ VAN DER: *Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder*, München 2002; Overmeyer; Düchting, Hajo: *Robert Delaunay's „Fenêtres“: Peinture pure et simultanée. Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform*, München 1982; PONTE, SUSANNE DE: *Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von ‚Verlaufsformen‘ der Kunst*, Baden-Baden 1999; GÜNDEL, ANN-KATRIN: *Eine frühe Aktionskunst. Die Entwicklung der ‚arte-azione‘ im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922. Ein Vergleich mit Happening und Fluxus*, Frankfurt am Main 2006 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte Band 415); GÖRNER, VEIT: *Der Betrachter als Akteur: Partizipationsmodelle in der frühen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig 2005; MELZER, ANNABEL: *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore 1994; BERGMAN, PÄR: *«Modernolatria» et «Simultaneità». Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala 1962; HENDERSON,

sein Umfeld allgemein fehlt eine ähnliche Untersuchung ebenso wie ganz konkret für die in dieser Arbeit thematisierten Künstler. Die Analyse versteht sich daher auch als ergänzender und erweiternder Beitrag einer breiteren Analyse der Rolle von Zeitkonzeptionen in der für dieses Thema so wichtigen Phase der Kunst des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts. Gerade für diese Epoche ist das Interagieren unterschiedlicher Diskursschauplätze des Themas von hoher Relevanz. In Abschnitt 1.3 wird daher eine Skizze der vielschichtigen Zugriffe auf das Thema Zeit am Beginn des Jahrhunderts versucht, der später in 2.1 konkret auf die Bildwelten in Kunst und Alltag verdichtet werden soll. Wie aber sind Künstlerpositionen in einem solchen Diskurskontext zu verorten? Einen methodischen Blick auf Probleme ebenso wie auf Chancen und Möglichkeiten wirft schließlich 1.4, das auch den Gang der weiteren Untersuchung vorstellt, die im Hauptteil der Arbeit dann die Fallstudien Lissitzky und Moholy eingehend betrachtet. Aus diesen leitet sich der Gedanke der ‚temporalen Qualitäten‘ ab, der im Schlussteil der Arbeit näher beleuchtet wird. Mit dem Begriff der temporalen Qualitäten schließt sich dort gleichsam der Kreis zu der Frage nach Möglichkeiten des Sprechens über das Verhältnis von Zeit und Werk.

1.2 Zeit und Kunst – Forschungsüberblick

Es ist interessant, dass die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit der Zeit im Bild ihren eigenen Forschungsgegenstand selbst teils als vernachlässigtes, teils als grundsätzlich problematisches Thema beschrieben hat. Die Zeit und die Kunst führen, so will es gelegentlich scheinen, eine eher schwierige Beziehung.¹⁸ Und wo von Zeit und Kunst gesprochen wird, bedarf es genauen Hinsehens, denn begrifflich stößt man auf ungeheure Vieldeutigkeit: nicht jeder Autor, der von der Zeit in der Kunst spricht, spricht von der selben Sache.¹⁹ Es gilt daher, einige heuristische Vorüberlegungen zu skizzieren: Wie stellt sich das Verhältnis von Zeit und Kunst dar? Wie lässt sich darüber sprechen? Wie lässt sich darüber forschen? Hierzu sollen kurz die vermeintlich schwierige Beziehung in den Blick genommen, ein Überblick über Forschungslage und bisherige Forschungsansätze gegeben und Arbeitsbegriffe geklärt werden. Schließlich führen einige Gedanken zur methodischen Herangehensweise in die nachfolgende Untersuchung ein.

1.2.1 Eine ‚schwierige Beziehung‘?

Kommentare und Untersuchungen zum Zeitlichen in der bildenden Kunst beginnen nicht selten mit einem von beidem: mit der Klage über die mangelnde Zahl der Untersuchungen zum Thema ‚Zeit in der Kunst‘²⁰ oder aber mit dem Verweis auf Lessings berühmten Text *Laokoon* mit seiner Scheidung der Raumkünste von den Zeitkünsten, in welchem die bildende Kunst dem Raum zugeordnet wird.²¹

LINDA DALRYMPLE: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.

¹⁸ Vergleiche nachfolgend 1.2.1.

¹⁹ Vergleiche unten 1.2.2 und 1.2.3.

²⁰ Vergleiche die weiter unten folgenden Zitate.

²¹ So etwa Dittmann in DITTMANN, LORENZ: *Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst*. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffes, in: *Stadt und Landschaft, Raum und Zeit*. Festschrift für Erich Kühn, Köln 1969, S. 43–55; Boehm in BOEHM, GOTTFRIED: *Bild und Zeit*, in: Paflik, Han-

Ist etwa Letzterer (Lessing) verantwortlich für Ersteres (den beklagten Missstand der fehlenden kunstwissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema Zeit)? Oder ist die bildende Kunst tatsächlich so sehr ‚Raumkunst‘, dass sie sich einer Untersuchung der Zeitmomente sperrt?

Lessings Passagen aus *Laokoon*, in denen er sich mit den Kategorien des Räumlichen und des Zeitlichen und ihrer Rolle für die Künste beschäftigt, gehören in der Tat wohl zu den bekanntesten Äußerungen zum Thema Zeit im Zusammenhang mit bildender Kunst. Ein prägender Einfluss ihrer Kernaussage – „die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“²² – auf die Betrachtung bildkünstlerischer Werke kann demzufolge sicher nicht bezweifelt werden. Auch die Rede vom ‚fruchtbaren Moment‘²³, jenem transitorischen Augenblick, den der bildende Künstler mangels anderer Möglichkeiten, Ablauf und Veränderung darzustellen, wählen müsse, und der dem Rezipienten dann Vergangenes und Zukünftiges der Erzählung gleichermaßen im selben Moment deutlich machen würde, hat ihr prominentestes Vorbild im selben Text Lessings.²⁴

Die in der Rezeptionsgeschichte so wirkmächtige Idee des fruchtbaren Momentes, den der Maler darstellen müsse, kann jedoch über die Grenzen von Lessings Argumentationsgang hinaus nicht als dogmatische Setzung eines ‚So-und-nicht-anders‘ verstanden werden. Nicht heute und auch nicht zu Lessings Zeit. Die Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte kannte ebenso wie Lessings Zeitgenossen durchaus auch andere temporale Formen der Bilderzählung und verwendete sie überzeugend, namentlich beispielsweise den später von Franz Wickhoff beschriebenen kontinuierenden Erzählstil (vergleiche unten, Seite 14). Nicht vergessen werden darf außerdem im Hinblick auf den gesamten Laokoon die Tatsache, dass Lessing in diesem Text keineswegs die Analyse des Räumlichen und Zeitlichen in den Künsten zum Thema hatte. Der Beweggrund für Lessings Schrift war bekanntlich der Paragone von Dichtkunst und Malerei/Bildhauerei, den er von vorne herein zu Gunsten der Dichtkunst zu entscheiden gedachte. Im Dienste dieses Zieles ist auch sein Argumentationsgang zu Zeit- und Raumkunst zu lesen. Gombrich hat zudem deutlich herausgearbeitet, dass Lessings Auffassung eine zeittypische, schon bei Lord Shaftesbury und James Harris vorgeprägte, Vorstellung war.²⁵ Sie ist also keineswegs Endpunkt, sondern ganz eindeutig nur Zeitzeugnis und damit Wegmarke einer fortschreitenden Diskussion über das Verhältnis von Zeit und Kunst.

1920 ließ Paul Klee diesen von Lessing vermeintlich autoritativ gesetzten Scheidepunkt so deutlich und ausdrücklich wie kaum ein anderer hinter sich: „In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugend-

nelore (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1–23 und viele andere.

²² LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte; Erster Theil, Berlin 1766; hier und im Folgenden zitiert nach: LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie, in: ders.: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften. Herausgegeben von Albert Meier, Stuttgart 2006, S. 49–93. Das Zitat auf Seite 78.

²³ Vergleiche zu Tradition und Problematik dieses Topos: GOMBRICH, ERNST H.: Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: ders. (Hrsg.): Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984, S. 40–61; die ursprünglich englischsprachige Fassung dieses Aufsatzes erschien bereits 1964 (!) als: ders.: Moment and Movement in Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), S. 293–306.

²⁴ „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“ in: Lessing, S. 69.

²⁵ Vergleiche GOMBRICH, 1984, S. 40–43.

liche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.²⁶ Nach Lessings Analyse von 1766 reflektiert Klee damit rund 150 Jahre später die ideengeschichtliche Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die nun eben eine andere als Lessings Folgerung hervorbringt: Eine relationale Verbindung von Raum und Zeit zusammen mit der gesteigerten Berücksichtigung der Bedeutung des Temporalen sind charakteristische Auffassungen der beginnenden Moderne und besonders der zwanziger Jahre.²⁷ Sie finden in einem Gedanken wie dem von Klee formulierten ihren Ausdruck und setzen jenseits von Lessing eine neue Wegmarke im Diskurs um Zeit und Kunst. Spätestens hiermit sind auch in kunstwissenschaftlicher Hinsicht Signal und Begründung geliefert, die Paradigmen der Betrachtungsweise mit Blick auf die zeitgenössischen Kenntnisse und Diskurse zu wechseln. Nichtsdestotrotz ist von manchen Kunstwissenschaftlern die Trennung in Raum- und Zeitkünste auch für das 20. Jahrhundert explizit neu bekräftigt worden. Als prominentes Beispiel ist Rudolf Arnheim zu nennen, der 1978 schreibt: „Wenn geordnete Abfolge mit Beweglichkeit verwechselt wird, kommt es zu Fehldeutungen. So ist zum Beispiel behauptet worden, die Malerei und die Skulptur seien nicht weniger «Zeitkunst» als die Musik und das Schauspiel ...“, und daran anschließend verfißt Arnheim ausführlich die Aufrechterhaltung der Trennung.²⁸ Solchen Ansätzen steht in der aktuellsten Forschung die nachdrückliche Feststellung Nicolaj van der Meulens gegenüber, Lessing habe nicht das Argument für eine dogmatische Scheidung Raumkunst – Zeitkunst geliefert, sondern vielmehr indirekt darauf hingewiesen, dass „Zeit als Kategorie der bildenden Kunst und Zeit als Kategorie der Poesie nicht identisch sind und nicht miteinander verwechselt werden dürfen.“ Mehr noch: „Wer alle Künste über dieselben Raum-Zeitkategorien zusammenzuschließen sucht, läuft Gefahr, die besondere Aneignung der Zeit durch jede einzelne Kunstform (etwa die des Bildes) zu übersehen.“²⁹ Diese Auffassung macht sich die vorliegende Arbeit zu Eigen und richtet den Blick auf jene besondere Aneignung der Zeit durch die bildende Kunst.

Neben dem wiederkehrenden Verweis auf Lessing fällt gleichermaßen prominent das Diktum vom – zumindest bis in die sechziger Jahre tatsächlich kaum zu leugnenden – Mangel an kunstwissenschaftlichen Betrachtungen zum Thema Zeit und bildende Kunst ins Auge. Auch dies ist in der aktuellen Forschung zu relativieren, selbst wenn es in geradezu herausfordernder Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit bis in die jüngsten Veröffentlichungen auftaucht. Gombrich schreibt 1964 zunächst noch mit einigem Recht: „Dem Problem des Raums und seiner bildlichen Darstellung wurde von den Kunsthistorikern eine fast übertriebene Aufmerksamkeit gewidmet. Umgekehrt wurden das Problem des Zeitmoments und die Darstellung der Bewegung merkwürdig vernachlässigt. [...] eine systematische Darstellung wurde bis jetzt nicht einmal versucht.“³⁰ Ähnlich konstatiert Lorenz Dittmann 1969:

²⁶ KLEE, PAUL: Schöpferische Konfession, in: EDSCHMID, KASIMIR (Hrsg.): Tribüne der Kunst und Zeit, Berlin 1920, S. 28–40, hier S. 33.

²⁷ Vergleiche unten 2.1 sowie 3.2 und 4.5.

²⁸ ARNHEIM, RUDOLF: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (Neufassung), Berlin 1978, S. 375.

²⁹ Siehe MEULEN, S. 26. Van der Meulens „kurze Geschichte der Bild-Zeit“, die das Einführungskapitel seiner Arbeit bildet, stellt auch eine weitere, sehr gute und kritische, einführende Übersicht zur Forschungsgeschichte des Themas dar.

³⁰ GOMBRICH 1984, S. 40.

„Es könnte scheinen, als sei ‚Raum‘ die wesentlichere Darstellungsform und ‚Zeit‘ habe bestenfalls eine sekundäre Rolle zu spielen.“ Und: „Gegenüber der Vielzahl kunstwissenschaftlicher Untersuchungen zum Raumprinzip ist die Zahl der Arbeiten über die Zeitproblematik in der bildenden Kunst gering zu nennen.“ Diesem, von ihm als offenkundigen Mangel empfundenen Umstand setzt Dittmann an gleicher Stelle herausfordernd entgegen, die Zeit habe „als Mittel zur Darstellung bildkünstlerischer Sinnzusammenhänge den Vorrang vor dem Raum“.³¹

Seit etwa Mitte des 20. Jahrhunderts, so lässt ein Überblick über die relevanten Publikationen erkennen, rückt die Notwendigkeit der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit immer stärker ins Bewusstsein der Forschung. Heute ist längst eine ganze Anzahl nennenswerter Veröffentlichungen zum Thema erschienen.³² Dass aufgrund von dessen Umfang und Vielschichtigkeit trotzdem nach wie vor viele Aspekte und Fragen offen sind, ist dabei ebensowenig erstaunlich wie das Fehlen eines entsprechenden Gesamtüberblicks. Den Hinweis auf ein wissenschaftliches Defizit äußert so auch noch 1987 Gottfried Boehm mit der provokativ gestellten Frage: „Hat Zeit mit der Erfahrung bildender Kunst zu tun; darf man auf diesem Wege eine wichtige Kategorie der Kunstgeschichte in ihr vermuten? Wer die Geschichte des Faches befragt, erhält eine weitgehend negative Antwort. Mehr als gelegentliche, marginal gebliebene Versuche sind nicht zu verzeichnen. Zum methodischen Kanon des Faches gehören Zeitanalyse und Sinnbestimmung von Zeit jedenfalls nicht.“³³ Und doch kommt Boehm dann, ähnlich wie Dittmann, zu der Vermutung, Zeit sei „eine, genauer: die Grundkategorie der Malerei [...] und damit auch die ihres Diskurses.“³⁴ Auch 1997 leitet Hannelore Paflik-Huber ihre Dissertation über Zeitmodelle in der Gegenwartskunst noch mit der Feststellung ein: „Eine grundlegende wissenschaftliche Aufarbeitung oder eine historische Rekonstruktion dieses Themas fehlt dagegen bis heute.“³⁵ Der Hinweis auf Defizite und Schwierigkeiten im Umgang mit dem Zeitlichen in der Kunst scheint also die kunsthistorische Forschung zu begleiten. Worin könnten die Gründe dieser ‚schwierigen Beziehung‘ liegen?

Möglicherweise sind sie in Teilen ganz unspektakulär und sehr viel weniger ein intrinsisches Wesensmerkmal der Bildkunst als ein grundsätzliches Phänomen. Die Zeit ist als Gegenstand der Betrachtung ‚unhandlich‘ – zumindest abseits ihrer alltäglichen ‚Symptome‘ wie Bewegung oder (prozessuale) Veränderung. Diese jedoch sind bestenfalls Manifestationsformen respektive Erfahrungsformen von, nicht aber (inhaltsgleiche) Synonyme für Zeit.³⁶ Dem, was Zeit wesentlich *ist*, kommt man mit ihrer Hilfe nur bedingt näher. Dem Phänomen Zeit an sich fehlt es, ganz praktisch gesprochen, an Materialisierbarkeit, Visualisierbarkeit und oft sogar Verbalisierbarkeit. Dies gilt ganz allgemein und

³¹ DITTMANN 1969, S. 43 und 46. Der Aufsatz sucht im Folgenden die These von der höheren Bedeutsamkeit der Zeit für die Bildkunst zu begründen.

³² Der nachfolgende Forschungsüberblick und die Bibliografie am Ende dieser Arbeit verdeutlichen dies. Einen ausführlichen bibliografischen Überblick geben außerdem: PAFLIK, S. 139–142 sowie Gudula Overmeyers hervorragende Einführung in die Forschung zur ‚Zeit im Bild‘ in: OVERMEYER, S. 3–29 und die dortige Bibliografie ab S. 254.

³³ BOEHM, S. 1.

³⁴ BOEHM, S. 3.

³⁵ PAFLIK-HUBER, HANNELORE: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München 1997, S. 9.

³⁶ An dieser Stelle kann nicht die aristotelische Frage erörtert werden, inwiefern Veränderung und Bewegung umgekehrt auch Bedingungen der Zeit sind.

völlig unabhängig von der Betrachtung in der Kunst.

Wie schwer sich selbst die Philosophie, die ja durchaus gewohnt ist, dass die Gegenstände ihres Nachdenkens weder physisch greifbar, noch visuell zu veranschaulichen sind, mit dieser sich gegen alle drei genannten Formen der Erklärung sperrenden Zeit tut, belegt ein weiterer prominenter Kronzeuge, wenn man so will: Augustinus weithin bekannte und häufig zitierte Feststellung aus dem elften Buch der *Confessiones* – „Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es jemandem auf seine Frage hin erklären soll, weiß ich es nicht.“³⁷ – spiegelt offenkundig jene fehlenden Möglichkeiten der definatorischen und materiellen Konkretisierung der Zeit jenseits ihrer sinnlich wahrnehmbaren Anzeichen. Die Zeit ist dem menschlichen Denken eben nur dort leicht fassbar, wo sie in Symptomen (beispielsweise Bewegung, Veränderung), Hilfskonstruktionen (beispielsweise Rhythmus) oder Tautologien auftritt. Eine Uhr erscheint uns wie selbstverständlich als geradezu materieller Inbegriff von Zeit, misst man mit ihr doch eben diese. Darüber, *was* aber eigentlich gemessen wird, gibt sie keine Auskunft – sie symbolisiert das Vergehen von Zeit, ohne zu klären, *was* vergeht.

Andere Zugänge zur Frage nach der Zeit sind möglich. Man denke etwa an solche über die individuelle Zeiterfahrung des Einzelnen. Das persönliche Empfinden von Dauer und Kürze etc. kommt ohne die gerade genannten mittelbaren und dabei sichtbaren oder messbaren Zeitphänomene aus und ist doch ganz eindeutig ein Begreifen von Zeit. Doch aus genau diesem Grund ist es auch viel schwerer kommunizierbar und überhaupt nicht objektivierbar. Denkmodelle, die versuchen, ohne die greifbaren Symptome der Zeit diese zu beschreiben, sind mühsamer, sperriger, schwer darstellbar oder mitteilbar und darüber hinaus oft auf subjektive Momente angewiesen. Auf die Frage danach, was Zeit sei, führen sie häufig direkt zurück zu dem von Augustinus beschriebenen Dilemma. Oder, wie viele Jahrhunderte später die Philosophin Hedwig Conrad-Martius schreibt: „Zeit und Zeitlichkeit zu fassen, gehört zu den schwierigsten philosophischen Aufgaben [...] Die Zeit entzieht sich jedem unmittelbaren Zugriff.“³⁸ Das Phänomen, dass die Zeit sich offenbar nur mittelbar, kaum aber unmittelbar als Untersuchungsgegenstand betrachten lässt, trifft auch auf die Frage nach der ‚Zeit in der Kunst‘ zu. Mehr noch: Die Kunstwissenschaften, deren Objekte üblicherweise sowohl physisch greifbar, als auch – quasi per definitionem – visuell erfassbar, anschaulich im Sinn von ‚anschaulich‘ sind, werden der schwer materialisierbaren, visualisierbaren, verbalisierbaren Zeit schon von der Sache her kaum auf unkompliziertere Weise entgegentreten können.³⁹ Möglicherweise erscheint die Beziehung von Zeit und Kunst darüber hinaus zusätzlich schwierig, weil in den Gegenständen, von denen sie handelt, die Symptome, die von Zeitlichkeit zeugen und auf temporale Aspekte hinweisen, erst aufgespürt werden müssen. Denn die oft – wenn auch nicht immer – selbst materiell unbewegten, sich zunächst nicht

³⁷ AUGUSTINUS, AURELIUS: Bekenntnisse, übers. von Kurt Flasch und Burkard Mojsisch, Stuttgart 1989, S. 314. Bezeichnenderweise transformiert gerade einer der Protagonisten der vorliegenden Untersuchung, El Lissitzky, eben jenes, ihm also offenbar wohlbekannte, Zitat zu dem Satz: „Wenn du mich fragst, was die Kunst sei, so weiß ich es nicht; wenn du mich nicht fragst, so weiß ich es.“ LISSITZKY, EL: Gedanken über die Kunst, Notiz vom 12.09.1911, abgedruckt in: LISSITZKY-KÜPPERS 1977, S. 13.

³⁸ CONRAD-MARTIUS, HEDWIG: Die Zeit, München 1954, S. 13.

³⁹ Interessant ist, dass Paul Klee ausgerechnet seiner oben zitierten Passage über Raum und Zeit den Satz voranstellt: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Damit deutet er das Potential des Künstlers an, sich Abstrakta wie der Zeit eben doch visuell zu nähern und mit ihren Mitteln das eigentlich we-senhaft Nicht-Sehbare doch der Erkenntnis zuzuführen. Klee, S. 28.

physisch verändernden, keinem realzeitlichen Ablauf folgenden Objekte der bildenden Kunst⁴⁰ weisen zuallermeist gerade nicht jene typischen Symptome von Zeit auf, die den lebensweltlichen Alltag bestimmen. Dort, wo man ihnen in der bildenden Kunst begegnet, wo Bewegung, materielle oder visuelle Veränderung Teil des Werks sind, war der Zugang zu den Zeitaspekten auch in der Forschung von je her einfacher und wurde viel selbstverständlicher in Untersuchungen berücksichtigt. Und doch können auch Kunstwerke, denen diese ‚alltäglichen‘ Zeitsymptome nicht eigen sind, temporale Faktoren und Aspekte beinhalten. Nur die Gewohnheit, sie aufzuspüren, und die Tradition, sie zu beschreiben, sind weniger ausgeprägt. Beides, die Existenz unterschiedlichster Zeitmomente für Werke der bildenden Kunst, ebenso wie die Problematik und Komplexität ihrer möglichen Beschreibung und Analyse, zeigt sich auch im Blick auf die Forschungsgeschichte.

1.2.2 Die Beschäftigung mit der Zeit im Bild

Die Beschäftigung mit der Kategorie Zeit in der kunstwissenschaftlichen Literatur lässt sich ganz allgemein in zwei Gruppen scheiden: einerseits Arbeiten, die den Aspekt der Zeit (implizit oder ausdrücklich) in den größeren Kontext von Werkinterpretationen als mehr oder minder wesentliche Ebene integrieren; andererseits solche, die auf den Aspekt der Zeit im Bild/Werk als Fragestellung an sich, als Thema der Untersuchung, fokussieren. Publikationen der ersten Art werden in diesem Überblick nur dort berücksichtigt, wo sie der Ebene des Zeitlichen eine außergewöhnlich zentrale Rolle zuweisen oder dort, wo sie eine Art (frühe) Wegmarke für Arbeiten der zweiten Art bilden. Über die zweite Gruppe soll im Folgenden ein Überblick gegeben werden. Während erstere Gruppe von Publikationen in der Kunstwissenschaft des gesamten 20. Jahrhunderts anzutreffen ist, ihre Zahl jedoch in dessen Verlauf deutlich zunimmt, tauchen solche der zweiten Gruppe überwiegend ab der Mitte des 20. Jahrhunderts auf.

Es ist im Sinn der bisherigen Betrachtungen naheliegend, dass die Forschung zum Zeitlichen in der bildenden Kunst zunächst tatsächlich vorwiegend dort ansetzte, wo Symptome und Hilfskonstruktionen der Kategorie Zeit für die Beschreibung der beobachteten Phänomene eingesetzt werden konnten. Frühe Untersuchungen, beispielsweise von Pinder, Drost und Kauffmann, beschäftigten sich mit Fragen des Rhythmus und entliehen damit bezeichnenderweise Begriff und Phänomen aus der Musik, die oft als die Zeitkunst schlechthin betrachtet wurde. Sie sprachen also über eine temporale Symptomatik, für die in einem anderen künstlerischen Bereich bereits Beschreibungsformen etabliert waren. Diese übertrugen sie zuerst auf die Architektur, die gelegentlich als „erstarrte Musik“ (Schelling) ver-

⁴⁰ Natürlich ist diese Zustandsbeschreibung insbesondere für die Werke des 20. und 21. Jahrhunderts nicht mehr allgemeingültig und klammert außerdem zunächst bewusst den materiellen Entstehungsprozess und die materielle Vergänglichkeit von Kunst zu Gunsten der reinen Betrachtung des fertigen, noch unversehrten Werks aus. Dagobert Freys These ist nicht uneingeschränkt zuzustimmen: „Das Wesen des Werks der bildenden Kunst ist bestimmt durch seine objektive Unveränderlichkeit und seine Dauer.“ (FREY, DAGOBERT: Das Zeitproblem in der Bildkunst, in: ders.: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976, S. 212–235, hier S. 212.) Für große Bereiche der bildenden Kunst aber gilt obige Umschreibung weiterhin und es ist bezeichnend, dass Einzeluntersuchungen zur ‚Zeit in der Kunst‘ sich demgegenüber häufig gerade mit denjenigen Werken und Werkgruppen beschäftigen, für die sie eben offenkundig nicht gilt (beispielsweise Kinetische Kunst, Videokunst, Performance). Vergleiche hierzu auch den Forschungsüberblick im weiteren Text.

standen wurde. Architektur wurde vom Betrachter ohnehin sukzessive im Um- und Durchschreiten erfahren und legte eine Verbindung mit dem Zeitlichen daher offenbar leichter nahe als andere Formen der bildenden Kunst. Bei Hans Kauffmann, der eine frühe Publikation Albrecht Dürers rhythmischer Kunst widmete, wird der Begriff des Rhythmus dann jedoch auch für Werke der Malerei übernommen und analysiert.⁴¹

Ein weiterer Themenbereich, in dem die Zeit verhältnismäßig leicht fassbar war, betraf diejenigen Werke (insbesondere) der Malerei, deren Bildgegenstand im weitesten Sinn erzählend war: die Umsetzung der zwangsläufig temporalen narrativen Strukturen der im Bild erzählten Geschichte in das Medium Malerei wurde zu einem von der Kunstwissenschaft in den Blick genommenen Zeitaspekt. Dass der Künstler eben nicht nur einen fruchtbaren Moment‘ zeigen konnte, sondern verschiedene Möglichkeiten zur Darstellung narrativer Sukzession – oder allgemeiner: ‚Erzählzeit‘ – hat, machte bereits 1912 Franz Wickhoff klar, indem er die bildliche Erzählweise in kontinuierende und distinguierende schied. Während letzterer Begriff tatsächlich für eine einzelne, prägnante, im Bild festgehaltene Szene der Erzählung steht, vergleichbar dem fruchtbaren Moment, bot die kontinuierende Darstellungsweise, wie Wickhoff sie am Beispiel etwa der Trajanssäule und der Wiener Genesis (Abb. 1) veranschaulichte, eine andere Möglichkeit. Durch das Vervielfachen der gleichen Figur in unterschiedlichen Szenen des Bildes, wobei sie simultan in verschiedenen Zeitsituationen der Erzählung gezeigt wird, wurden dabei narrative Sukzession und zeitliche Abfolge verbildlicht.⁴² Die zeitlichen Erzählstrukturen der im Bild gezeigten Handlung (Bildhandlung) sind oft eng verbunden mit dem Bildaufbau. In ihm lassen sich Anzeichen des Temporalen jenseits einer Symptomatik des unmittelbar Bewegten, des Rhythmus oder der Veränderlichkeit auffinden. Kompositorische Momente, wie die Platzierung von Figuren, Figurengruppen oder bedeutungstragenden Bildelementen, durch Gesten angedeutete Bewegungslinien oder mittels Gesten verbundene Bildszenen, der Einsatz von Nähe und Ferne, Blickwinkel und Blickführung, Äquivalenzen oder Kontraste in der Farbgebung bestimmter Bildgegenstände etc. können als Konstituenten von Zeitformen und Zeitformeln, Zeitstrukturen und Zeitindizien im Bild identifiziert werden. Sie stellen eine der Bildkunst ganz eigene Aneignungsform des Zeitlichen dar, für die die Kunstwissenschaft Beschreibungsformen zu finden hatte. Diesem Gedanken folgend entwickelte sich die kunstwissenschaftliche Analyse temporaler Aspekte des Bildaufbaus sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht. Besonders hervorzuheben sind dabei die Arbeiten von Lorenz Dittmann. Seit den 1960er Jahren widmete er sich in Aufsätzen dem Phänomen der Zeit als wesentlicher Katego-

⁴¹ PINDER, WILHELM: Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904/05; DROST, WILLY: Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste, Leipzig 1919; KAUFFMANN, HANS: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924. Zu weiteren frühen Schriften, die sich mit dem Rhythmus in der bildenden Kunst auseinandersetzen, vergleiche OVERMEYER, S. 3-29. Interessant ist für den vorliegenden Zusammenhang auch, dass gerade 1924 Kauffmann in seinen Untersuchungen zu Dürer den Betrachtungsvorgang nicht nur als natürlicherweise sukzessive kennzeichnet, sondern erstmals explizit eine notwendige Verbindung zwischen der vom Künstler gewählten, auch zeitlich zu verstehenden Anordnung der Figuren, Formen und Farben im Bild (des Künstlers „Zeitphantasie“) und dem zeitlichen Ablauf der Rezeption des Werkes (der Zeit in der Imagination des Betrachters also) konstatiert. Diese Verschiebung zu Gunsten der Betonung der Betrachterzeit und deren direkter, expliziter und deutungsrelevanter Konnotation zu den Zeitebenen des Werkes, wird sich als geradezu prototypisches Merkmal des Umgangs der Künstler der 20er Jahre mit der Zeit im Werk zeigen.

⁴² WICKHOFF, FRANZ: Die Wiener Genesis (= Schriften, Bd. 3), Berlin 1912.

rie der Kunst – speziell der Malerei. Er beschrieb die Zeit als vom Bildinterpreten zu erkennende und aufzuspürende Form- und Strukturgeberin jeden narrativen Bildgeschehens und sah die Zeitmomente der dargestellten Geschichte gespiegelt im formalen (farblichen, kompositorischen, etc.) Aufbau der Darstellung. Er versuchte außerdem, die zeitliche Auffassung/Interpretation herauszuarbeiten, die der Bildautor der im Bild festgehaltenen Szene beilege, und die sich, so Dittmann, in dessen Erscheinung repräsentiere. Dittmann liefert so präzise Bildinterpretationen unter der Leitfrage des Zeitlichen.⁴³ Er rekurriert dabei explizit auf den für seine eigene Auseinandersetzung mit der Zeit im Bild bedeutenden Anstoß durch Kurt Badt, der in seinem Buch ‚*Modell und Maler*‘ von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation 1961 den Gedanken vom ‚folgerichtigen‘ Bildaufbau formte.⁴⁴ In Badts Untersuchung gewinnt – 1961 noch ungewöhnlich – auch die temporal-narrative Struktur des Bildaufbaus als Ganzes Bedeutung. Sie wird für Badt zum Träger inhaltlicher, symbolischer und formaler Bezüge, die er analysiert und als zentralen Konstituenten der Bildaussage identifiziert.⁴⁵

Sowohl Badt als auch Dittmann behandeln gegenständliche Malerei und narrative Sujets, die eine Szene oder Handlung im Bild zeigen. Doch kann sich das Weben solcher temporalen Strukturen mittels Kompositionsschemata und Bildaufbau auch von inhaltlichen Fragen einer möglicherweise im Bild erzählten Geschichte teilweise oder komplett lösen. Dies gilt insbesondere für ungegenständliche Arbeiten. Ein einfaches Beispiel aus der Wahrnehmungstheorie kann diesen Punkt veranschaulichen: eine Spirale wird als Kompositionsschema dem Betrachter immer primär Bewegung oder Dynamik suggerieren, wohingegen ein Bildaufbau aus regelmäßigen Senkrechten und Waagerechten im Regelfall eher statisch wirken wird. Die Analyse solcher Zeitmomente, auch ungeachtet inhaltlicher Gegebenheiten einer im Bild erzählten Geschichte, führt zum Begriff der Bilddynamik⁴⁶, formaler Temporalität also, die durch nicht-inhaltsabhängige Wahrnehmungsphänomene entsteht. Ihre Untersuchung trifft den Bereich der Wahrnehmungspsychologie ebenso wie den der Kunstgeschichte.⁴⁷ Von Erzählzeit, Temporalität des Bildaufbaus und Bilddynamik ausgehend, setzte etwa ab Mitte des 20. Jahrhunderts vermehrt die explizite, häufig nun auch über das konkrete Werkbeispiel hinaus verallgemeinern-

⁴³ Vergleiche den grundlegenden Artikel Dittmanns zu Raum und Zeit als Darstellungsformen (DITTMANN 1969). Ferner beispielsweise: ders.: Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei, in: FRIEDRICH PIEL und JÖRG TRÄGER (Hrsg.): Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 93–109; ders.: Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: HANNELORE PAFLIK (Hrsg.): Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München 1997, S. 89–124; ders.: Der folgerichtige Bildaufbau. Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze, in: ANDREA VON HÜLSEN-ESCH, HANS KÖRNER und GUIDO REUTER (Hrsg.): Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 1–23. Dittmann selbst bezeichnet die von ihm behandelten temporalen Aspekte als „im Bildaufbau inhärente Zeitlichkeit“ (DITTMANN, LORENZ: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Neue Hefte für Philosophie 18/19, Göttingen 1980, S. 133–150).

⁴⁴ BADT, KURT: ‚Modell und Maler‘ von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation, Köln 1961.

⁴⁵ Die Relevanz der Erzählzeit ist bei Badt, so muss betont werden, allerdings integraler Bestandteil einer Bilduntersuchung – seine Arbeit handelt zuvorderst nicht von dem Verhältnis zwischen Zeitlichkeit und Bild an sich, und sie nimmt dies auch weder als Ausgangspunkt noch als explizit ausgewiesene Themenstellung. Badts Verdienst ist es vielmehr, temporale Aspekte des Bildaufbaus als berechnete und interpretationsrelevante Merkmale exemplarisch aufgezeigt zu haben.

⁴⁶ Zur Bildung von Arbeitsbegriffen wie Erzählzeit, Bilddynamik und anderen, die als Hilfskonstruktionen das Sprechen über unterschiedliche Manifestationsformen von Zeit im Bild erleichtern sollen, vergleiche unten 1.2.3.

⁴⁷ Vergleiche hierzu auch 1.2.3. Dort sind auch einige bibliografische Hinweise gegeben

de, Auseinandersetzung mit der Frage des Zeitlichen in der Bildkunst als Forschungsgegenstand eigenen Rechts ein. Vereinzelt finden sich auch frühe Vorläufer, wie etwa Etienne Souriaus Aufsatz *Time in the Plastic Arts* von 1949, in dem beachtenswerterweise bereits sowohl jedes Kunstwerk als ‚Wahrnehmungsuniversum‘ mit den gleichermaßen bedeutenden Konstituenten Raum und Zeit verstanden wird, als auch eine innige Verbindung zwischen narrativer Zeit des Dargestellten, Bildaufbau und Rezeptionszeit hergestellt wird.⁴⁸ Souriaus in diesem Artikel vertretene Auffassungen erscheinen dem Leser aus heutiger Sicht als vollkommen folgerichtige Gedanken auf der Grundlage der ideengeschichtlichen Entwicklungen des Themas Zeit in den drei Jahrzehnten vor Erscheinen des Aufsatzes. Sowohl Souriaus explizite Wahl des Themas Zeit in der Kunst als Fokus seines Aufsatzes, als auch sein Standpunkt, mit der oben erwähnten Betonung der Rezeptionszeit und der These des sich daraus generierenden Kunstwerks als Wahrnehmungsuniversum, sind jedoch zu diesem Zeitpunkt in kunstwissenschaftlichen Publikationen noch ein geradezu außerordentlicher Einzelfall.

Wegweisend war dann 1964 Ernst H. Gombrichs Aufsatz *Moment and Movement in Art*, später übersetzt als *Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst*.⁴⁹ Seine kritische Betrachtung des tradierten Konzepts vom „fruchtbaren Moment“ brachte gleichzeitig das Thema ‚Zeit und Kunst‘ grundsätzlich neu zur Sprache und löste es nachdrücklich vom wirkmächtigen aber engen Topos des einen festzuhaltenden transitorischen Augenblicks. Gombrich arbeitete dabei nicht nur fallbezogen, sondern argumentierte auch grundsätzlich und theoretisch, wobei er den Rahmen seiner Betrachtung gegenüber den meisten früheren Ansätzen entscheidend erweiterte: Fragen des zeitlichen Prozesses der Bildrezeption durch den Betrachter spielen für ihn nun ebenso wie wahrnehmungspsychologische Effekte, die temporale, dynamische (Schein-)Strukturen im Bild erzeugen, eine zentrale Rolle. Gombrich unterstreicht *expressis verbis* die Bedeutung von Fragen der Bilddynamik und von deren Zusammenspiel mit Erzählzeit und Rezeptionszeit als drei gleichzeitig zu bedenkende und sich verzahnende Ebenen der Temporalität von Bildern.

In den 1980er Jahren erschienen dann einige wichtige Untersuchungen Gottfried Boehms. In seinem Beitrag *Bild und Zeit* von 1987 stellt er eine Synthese her zwischen der Untersuchung temporaler Narrationsstrukturen im Bild und den bilddynamischen Wahrnehmungseffekten, die dem Rezipienten Bewegung im an sich statischen Bild suggerieren.⁵⁰ Ausführlich diskutiert Boehm dabei auch die Methode als solche. Nach Gombrich und Dittmann etabliert er die Instrumente der Analyse zeitlicher Aspekte in Kunstwerken, die bereits begonnen hatten, breiteren Eingang in kunstwissenschaftliche Interpretationen zu finden.

Eine weitgreifende monografische Abhandlung zum Zeitlichen in der bildenden Kunst erstellte dann

⁴⁸ SOURIAU, ÉTIENNE: *Time in the Plastic Arts*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. VII, No. 4, 1949, S. 294–307. Souriaus im Kontext der Forschung zur Zeit in der Kunst im Allgemeinen eher selten diskutierter Text wäre daher einer eingehenden Einzelbetrachtung an anderer Stelle wert – Hilde van Gelder hat ihn sehr treffend als „extremely challenging and underestimated essay“ bezeichnet. (GELDER, HILDE VAN: *The Instantaneous Grace of a Split-Second Glance. A ‘Modernist Myth’ of Timelessness Revisited*, in: ROESLER-FRIEDENTHAL, ANTOINETTE und JOHANNES NATHAN (Hrsg.): *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts* (= *Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten*), Berlin 2003, S. 127–133, hier S. 131.

⁴⁹ Vergleiche die Literaturangaben zu GOMBRICH: *Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst* im Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit.

⁵⁰ BOEHM 1987.

im selben Jahr Heinrich Theissing mit seinem Buch *Die Zeit im Bild*⁵¹. Er verbindet darin die Analyse der temporalen narrativen Strukturen in Werken der bildenden Kunst nicht nur mit der Betrachtung der bilddynamischen Aspekte und ihrem Einfluss auf den Rezipienten sowie mit dem Bezug zwischen Kompositionsprinzipien, Farbgestaltung, Raumdarstellung und daraus resultierender Zeitlichkeit, sondern geht einen Schritt weiter. Theissing versucht nämlich gleichzeitig, jeweils spezifische Ausdrucksformen des Zeitlichen herauszuarbeiten und diese übergeordneten kulturellen, von einer Epoche oder Strömung (historisch/philosophisch/künstlerisch) bedingten (Gesamt-)Konzeptionen von Zeit zuzuordnen, die er als unterschiedliche Formen von epochalem ‚Zeitbewusstsein‘ beschreibt. So weist er beispielsweise dem Barock ein Zeitbewusstsein des kontinuierlichen Wandels, der steten Veränderung zu, das er an dessen bildkünstlerischen Werken prototypisch nachzuweisen sucht. Dem Impressionismus hingegen entspreche eine Form der ‚Unzeitlichkeit‘, die auf dem ‚Chaos [gründe], das vor der Zeit war‘.⁵² Auch Gattungen oder Genres kann nach Theissing ein solches gemeinsames Zeitbewusstsein einen: den Grotesken zum Beispiel eigne ein gemeinsames Zeitschema der Erstarrung, der ‚Entleerung von Sein und Zeit‘.⁵³ In dieser Weise beansprucht Theissing, in Kunstwerken Zeitschemata aufzufinden, die als Repräsentanten unterschiedlicher übergeordneter ‚weltanschaulicher‘, soziokultureller und kulturphilosophischer Konzeptionen von Zeit vorgestellt werden.

Der hier beschriebene Ansatz Theissings, solche eindeutigen Zuordnungen (Isomorphismen) zwischen Zeit im Werk und epochalem Zeitbewusstsein auszumachen, steht beispielhaft für eine ganze Gruppe von Untersuchungen, die ähnliche Gedanken verfolgen⁵⁴ und häufig auch Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte entstammen. Zum weiten Kreis dieser Arbeiten gehören beispielsweise die kunstphilosophischen Überlegungen Dagobert Freys⁵⁵ und – des aus der Archäologie kommenden und seinen

⁵¹ THEISSING, HEINRICH: *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987.

⁵² Ebd., S. 144.

⁵³ Unter Grotesken subsumiert Theissing die dämonischen, magischen und närrischen Figuren des späten Mittelalters, Arbeiten wie die *Moriskentänzer* Erasmus Grassers sowie die tatsächlich unter diesem Begriff firmierenden Grotesken der Renaissance, dann aber auch einige Arbeiten Goyas. Vergleiche THEISSING 1987, S. 2–95 sowie ders.: *Die panische Zeit bei Francisco Goya*, in: ANDREA VON HÜLSEN-ESCH, HANS KÖRNER und GUIDO REUTER (Hrsg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 127–138.

⁵⁴ Das beschriebene Vorgehen findet sich ebenso in Überlegungen zum Raumbegriff. Auf die – insbesondere im Kontext des sogenannten ‚spatial turn‘ oder ‚topographical turn‘ angewachsene – Literatur hierzu kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Werden bei Theissing und anderen zunächst konkrete Zeitformen in Kunstwerken mit einem so genannten epochalen gesellschaftlichen Zeitbewusstsein zusammengebracht, verschränkt sich dieser Ansatz an anderer Stelle, wie beispielsweise in den Arbeiten Wendorffs oder bei Peter Gendolla (WENDORFF, RUDOLF: *Zeit und Kultur*, Wiesbaden 1980; GENDOLLA, PETER: *Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur Punktzeit*, Köln 1992), auch mit weiter gefassten kulturphilosophischen Befragungen, die nun wiederum die Vorstellungen von Zeit und Raum (nicht konkret auf die bildende Kunst bezogen) als typologische Merkmale einer ganzen kulturellen, gegebenenfalls auch politisch-historischen, Weltanschauung verstehen. Eine prototypische Begründung dieses Vorgehens liefert Stephen Kern, seine Untersuchung *The Culture of Time and Space* einleitend, in der er die Epoche von 1880 bis 1918 unter den Leitfragen von Zeit- und Raumvorstellungen betrachtet: „... by interpreting the culture as a function of time and space, it becomes possible to compare different ages and different cultures topic by topic with less confusion than would be involved in trying to compare historically and culturally specific interpretative categories such as parliaments, unions, families, or bourgeoisies“. Kern beruft sich also auf eine postulierte epochen- und kulturübergreifende Objektivierbarkeit und Aussagefähigkeit der nämlichen Kategorien (KERN, S. 5).

⁵⁵ FREY 1976 und ders.: *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen*, Wien 1949, in welchem deutlich wird, wie Frey bestimmte Formen der Zeitauffassung bestimmten Kulturen zuordnet, in deren Kunstwerken er wiederum ein Abbild der jeweiligen Zeitkonzeption erkennt.

systematisch-strukturellen Ansatz dort verankernden – Guido Kaschnitz von Weinbergs⁵⁶. Ebenso reihen sich hier einige kultursoziologische Untersuchungen Rudolf Wendorffs zur Entwicklung des Zeitbegriffs⁵⁷ ein, aber auch mehrere ethnologisch, anthropologisch und kulturgeschichtlich ausgerichtete Analysen Jan Assmanns⁵⁸, um nur einige relevante Vertreter zu nennen.

Interessant ist, dass die Vorstellung der Parallelisierung bestimmter basaler Denkmodelle in den Künsten (so wie eben beispielsweise über die Konzeption von Zeit und Raum) mit entsprechenden Denkmodellen soziologischer, politischer, philosophischer Art auf kulturphilosophischem Wege, schon eine wesentliche Rolle in Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* spielt, das als frühes und prominentes Beispiel eines solchen Ansatzes gelten muss. Ein Werk, das zeitgenössisch zu den Werken El Lissitzkys und László Moholy-Nagys veröffentlicht wurde und aus dem dann nachweislich El Lissitzky für seine eigenen Texte ganze Passagen borgte, in denen er von Spengler entwickelte Isomorphismen zwischen verschiedenen mathematischen Denkschemata und soziokulturellen respektive zivilisatorischen Anschauungen und Gegebenheiten vorstellt.⁵⁹

Neben größeren monografischen Untersuchungen, wie den oben genannten Beispielen, werfen auch in ihrer Ausrichtung ähnliche Aufsätze jeweils Schlaglichter auf spezifische Isomorphie-Thesen. Der bereits 1955 erschienene Text *Der Begriff der Zeit in der neueren Kunst und Wissenschaft* Arnold Hausers ist ein Beispiel hierfür. An ihm wird gleichzeitig auch deutlich, dass neben den Chancen, die das Einspannen der ‚Zeit im Bild‘ in einen größeren kulturtheoretischen Rahmen eröffnet, ganz spezifische Schwierigkeiten der beschriebenen Herangehensweise stehen: Hauser versucht in seinem Text, bestimmte Zeitkonzepte als Charakteristikum von Kunstwerken einer Epoche oder Stilrichtung aufzuzeigen, Parallelen zum Kenntnisstand der (Natur)Wissenschaft zu ziehen, und daraus resultierend Indizien für eine epochenbedingte Weltanschauung abzuleiten. Insbesondere geht es ihm dabei um die Kunst der Moderne. Im Prozess des Verallgemeinerns von entdeckten Zeitschemata im Kunstwerk zu ‚Weltanschauungen‘ begibt sich Hauser jedoch hier in den Bereich unpräzisen Common-Sense-Empfindens seiner Zeit. So endet sein Blick von 1955 auf die Kunst der Moderne geradezu mit einem Gemeinplatz: „Die Zeit ist in der modernen Kunst und Literatur ein neutrales Element; sie hat keine Richtung, kein unentrinnbares Ziel, keine eigene Bedeutung; sie enthält ihren Sinn von uns. Ihre Relativität scheint uns nur zu sagen, dass es an uns liege, was wir aus ihr und unserem Leben machen.“ Als Schlussfolgerung einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung ist diese Aussage kaum brauchbar. Sie hat ihre Wurzeln letztlich noch im Umfeld jener oft sinnverändernden Vulgarisierungen der Relativitätstheorie, die seit der Popularisierung der Ideen Einsteins deren vermeintliche Einflüsse auf die Lebenswelt allzu oft in ein vages „Alles ist relativ“ münden ließen.⁶⁰ Hausers Fazit ist plakativ und die

⁵⁶ KASCHNITZ VON WEINBERG, GUIDO: Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965.

⁵⁷ Zum Beispiel: WENDORFF 1980.

⁵⁸ Beispielhaft sei genannt: ASSMANN, JAN: Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst, in: ders. (Hrsg.): 5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst, Heidelberg 1983, S. 11–32. Zusammenfassend (und die Thesen Assmanns einbeziehend) auch: GENDOLLA.

⁵⁹ Vergleiche unten 4.6.

⁶⁰ HAUSER, ARNOLD: Der Begriff der Zeit in der neueren Kunst und Wissenschaft, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, IX. Jahrgang, 9. Heft, Stuttgart 1955, S. 801–815. Das Hauser-Zitat ebd., S. 815. Zur soziokulturellen Wirkung von Einsteins Relativitätstheorie vergleiche unten 1.3. Der Begriff der Vulgarisierung der Relativitätstheorie geht auf Carsten Könneker zurück (KÖNNEKER, CARSTEN: „Ungereimtheiten und Absurditäten“. Zur Vulgarisierung der Relativitätstheorie im 2. und 3. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in:

Kritik daran so nicht auf andere Arbeiten übertragbar. Trotzdem deutet sich hier auch ein möglicher allgemeiner Schwachpunkt dieses ‚Typus‘ der Untersuchung von ‚Zeit im Bild‘ an: Welcher verallgemeinernde Schritt vom Kunstwerk zum ‚epochalen Zeitbewusstsein‘ ist machbar, ohne dabei zu viel Genauigkeit zu verlieren? Wie viele spezifische Eigenschaften eines Werks werden ausgeblendet, wenn man den künstlerischen Umgang mit dem Phänomen Zeit, der sich in ihm spiegelt, als Ausdruck einer gemeinsamen Zeitvorstellung der gesamten Epoche oder Geisteshaltung verstehen will? Gibt es überhaupt für jede Epoche, kulturelle Gruppe, geistige Strömung ein – jeweils eindeutiges, jedoch im historischen Verlauf sich wandelndes – metatheoretisches Zeitkonzept oder übergeordnetes Zeitschema? Und wenn ja, inwieweit sind die Manifestationsformen des Zeitlichen in den zugehörigen Kunstwerken der visuelle Ausdruck, die Mimesis, eines an sich nicht abbildbaren Abstraktums? In diesem Sinn bemerkt Götz Pochat, den oben genannten Typus von Analysen betreffend: „Grundsätzlich spiegeln sich in den Kunstwerken sowie in den vorherrschenden Darstellungsmodi einer Periode die Verhaltensweisen des Menschen zur Welt – Dagobert Frey, Ernst Strauß und Lorenz Dittmann [wie auch andere; Anm. A.K.] haben dementsprechend Zeitanalysen vorgenommen und jene mit der vorherrschenden Auffassung oder Tendenz einer dominanten Weltsicht und Zeitanschauung in Einklang zu bringen versucht. Dies ist unter Vermeidung holistischer Kausalerklärungen legitim – nur zeigt sich rasch, daß sich hierbei ein so weites Feld an subjektiven Ausdrucksformen auftut und sich eine solche Fülle an Möglichkeiten zeitlicher Aussagen eröffnet, dass induktive Schlüsse vom Einzelwerk zum allgemeinen, kulturellen Rahmen nur selten die Besonderheit anderer gleichzeitiger Werke erfassen.“⁶¹ Götz Pochat selbst hat seit Mitte der 1990er Jahre den Versuch einer umfassenden Analyse von Erzählzeit, temporaler Bildstruktur und Betrachterzeit (bei ihm verbunden zur sogenannten ‚Erlebniszeit‘) anhand einer chronologisch aufgebauten außerordentlich umfangreichen Folge von Einzelwerkanalysen unternommen, die bislang in drei erschienenen Bänden Kunstwerke von der Vorgeschichte bis zum 16. Jahrhundert behandelt.⁶² Pochats dort geäußelter und oben zitierter berechtigter Einwand bleibt bei jeder Untersuchung des Verhältnisses von Zeit und Kunst und deren Kontextualisierung in den Gegebenheiten der Epoche zu bedenken.

Den eher weitgreifenden, oft kulturphilosophisch konnotierten Arbeiten, stehen in der kunsthistorischen Forschung des 20. Jahrhunderts andererseits sehr eng an einzelnen Werkgruppen, Künstlern, künstlerischen Strömungen oder Einzelaspekten des Zeitlichen in der Kunst orientierte Analysen ge-

CHRISTINE MAILLARD und MICHAEL TITZMANN (Hrsg.): *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 51–72, dessen Text auch einen guten Überblick zum Thema gibt. Hentschel bezeichnet Texte, in denen im Zuge der populärwissenschaftlichen und populär-literarischen Bearbeitung der Gedanken Einsteins, diese ins Unrichtige oder in Missverständnisse verkehrt werden, als ‚Quartärliteratur‘. Vergleiche HENTSCHEL, KLAUS: *Interpretationen und Fehlinterpretationen der speziellen und der allgemeinen Relativitätstheorie durch Zeitgenossen Albert Einsteins*, Basel 1990, S. 57.

⁶¹ POCHAT, GÖTZ: *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur Neuzeit*, (= *Ars Viva* Band 3), Wien/Köln/Weimar 1996, S. 21. Dass Pochat dabei Lorenz Dittmann unter den Beispielen des oben beschriebenen Ansatzes aufführt, erscheint meines Erachtens angesichts der Arbeiten Dittmanns eher unglücklich.

⁶² Der genannte Band ist dabei der erste Teil; der zweite und dritte Band erschienen als: ders.: *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, (= *Ars Viva* Band 8), Wien/Köln/Weimar 2004 und ders.: *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts*, (= *Ars Viva* Band 12), Wien/Köln/Weimar 2015.

genüber. Auffallend – aber auch leicht einsichtig – ist dabei zunächst, dass die thematische Auswahl der Autoren in den allermeisten Fällen gerade auf solche Gattungen, Werkgruppen oder Zeitelemente zurückgreift, in denen das Abstraktum Zeit sich, wie oben beschrieben, in möglichst klar visuell fassbaren, messbaren, ablesbaren Symptomen manifestiert, oder wie Gudula Overmeyer es mit Blick auf die Kinetische Kunst ausdrückt: in denen eine „sehr einleuchtende, real-quantitative Weise von Zeitlichkeit“ verkörpert ist.⁶³ Ganz selbstverständlich und quasi bereits per definitionem taucht die Frage nach dem Zeitlichen in diesem Sinn für Werke der Kinetischen Kunst seit den sechziger Jahren auf und hat als Ebene der kunstwissenschaftlichen Analyse – teils explizit teils implizit – wesentlichen Anteil an Monografien zu diesem Thema.⁶⁴ Die Zeit im Sinn eines erkennbaren Symptoms einer von Personen getragenen Handlung fand Eingang in Untersuchungen zu Fluxus, Happening und Performance sowie – über den zur Bewegung im Werk nahezu verpflichteten Betrachter – beim Environment respektive in der Installation Art.⁶⁵ Ein temporales Moment in Form von prozessualen Abläufen, vorwiegend biologischer, chemischer oder physikalischer Art, wird ebenso wie kalendarische Abläufe (sowohl allgemein als auch in der persönlichen Biografie der Künstler verankert) Thema vor allem der Kunst der sechziger und siebziger Jahre und regte damit deren Betrachtung unter zeitlichen Aspekten an. Sie wurden zum selbstverständlichen Bestandteil vieler Publikationen zur Kunst dieser Jahre und rückten teils ausdrücklich in den Fokus der Untersuchungen, wie bei Jochimsen oder Paflik-Huber.⁶⁶

⁶³ OVERMEYER, S. 18.

⁶⁴ Aus der Zahl der Publikationen zur Kinetischen Kunst seien hier nur stellvertretend drei wichtige und umfangreiche Untersuchungen genannt: POPPER, FRANK: *Origins and Development of Kinetic Art*, New York 1968; BRETT, GUY: *Kinetic Art. The Language of Movement*, London 1968 sowie eine der jüngsten größeren Publikationen zum Thema: BUDERER, HANS-JÜRGEN: *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*, Worms 1992. Zudem fanden zahlreiche Ausstellungen zur Kinetischen Kunst statt, die oft bereits in ihrem Titel explizit auf das ‚Zeit-Symptom‘ Bewegung verweisen. Exemplarisch können dafür die folgenden Kataloge stehen: KATALOG: *Licht und Bewegung. Lumière et mouvement*, Kunsthalle Bern, 03.07.–05.09.1965, Bern 1965; KATALOG: *Light, Motion, Space*, Walker Art Center, Minneapolis, 08.04.–21.05.1967, Milwaukee Art Center, 24.06.–30.07.1967, Minneapolis 1967; KATALOG: *Bewogen Bewegung*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 10.03.–17.04.1961, Stockholm 1961.

⁶⁵ Eine umfassende Bibliografie zu diesen Kunstrichtungen würde an dieser Stelle zu weit führen. Ausführliche Literaturangaben finden sich beispielsweise in den Überblickspublikationen: SOHM, HANNS W.: *Happening & Fluxus*, Köln 1970; SCHÜPPENHAUER, CHRISTEL: *Fluxus – Virus*, Köln 1992; DREHER, THOMAS: *Performance Art nach 1945*, München 2001; REISS, JULIE H.: *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass. 1999; OLIVEIRA, NICOLAS DE und OXLEY, NICOLA: *Installation art in the New Millennium: Empire of the Senses*, London 2003. Zur Raum-Zeit-Betrachter-Beziehung im Environment (ein Begriff, der ursprünglich auf ihn zurückgeht) vergleiche insbesondere bereits Allan Kaprow: KAPROW, ALLAN: *Notes on the Creation of a Total Art* (1958), in: JEFF KELLEY (Hrsg.): *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkely/Los Angeles 1993, S. 10–12. Er schreibt dort unter anderem über die Folgen eines ins Werk eintretenden Betrachters, der von Kaprow schon selbst als bewegte Form vorgestellt wird: „There is, therefore, a never-ending play of changing conditions [...] In fact, we may move in and about the work at any pace or in any direction we wish. [...] What has been worked out [hierbei bezieht er sich auf seine eigenen Environments; Anm. A.K.] is a form that is as open and fluid as the shapes of our everyday experience but does not simply imitate them. I believe that this form places much greater responsibility on visitors than they have had before. [...] we may seem to disregard the enduring and stable [...] But one can insist, as many have, that only the changing is really enduring ...“ (ebd., S. 12).

⁶⁶ JOCHIMSEN, MARGARETHE: *Zeit. Ein Aspekt in der aktuellen Kunst*, in: *Magazin Kunst*, Nr. 49, 1973, S. 51; Dies.: *Bewegung, Raum, Zeit*, 2. Kunstkongreß, Göttingen 1972 sowie zahlreiche weitere Aufsätze. Einen umfassenden Überblick über Formen und Bedeutung solcher obengenannter prozessual erlebbarer beziehungsweise ablesbarer Symptome des Zeitlichen vor allem für Werke der sechziger und siebziger Jahre gibt PAFLIK-HUBER. Bezeichnenderweise findet man in dieser Publikation zu „Zeitmodellen in der Gegenwartskunst (sic!)“ auch 1997 vorwiegend die Analyse von Arbeiten der sechziger und siebziger Jahre, die sich offenbar in ihrer Betonung des Prozessualen oder aber Biografisch-Geschichtlichen, besonders leicht zur Betrachtung unter tem-

Für den Bereich der Videokunst ist die implizite und explizite Betrachtung des Zeitaspektes so alt wie die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Video überhaupt.⁶⁷ Der Umstand, dass der Künstler nun mit dem Video die Strukturierung eines realen Zeitablaufs in der Hand habe und sein Werk tatsächlich in der Zeit sich ausbreiten lassen könne, ist dabei häufig als geradezu primäre Charakteristik von Arbeiten mit Video betont worden. „Die Zeit-Strukturierung ist bei allen Werken ein unumgänglicher Ausgangspunkt“ und das Videoband sei, indem es für den Betrachter in der Zeit abläuft, „nun eher der Musik, dem Film oder dem Hörspiel vergleichbar“, schreibt beispielsweise Wulf Herzogenrath einleitend in der großen Überblicksdarstellung *Videokunst in Deutschland. 1963–1982*.⁶⁸ Die starke Betonung des Zeitkunst-Aspektes für das Video, das Heranrücken an Musik, Film und Hörspiel und dabei implizite Abrücken von der übrigen bildenden Kunst, liest sich dabei zuweilen fast wie ein neuer Dualismus Raumkunst – Zeitkunst und so, als habe erst das Video dem bildenden Künstler wahrhaft die Zeit als Gestaltungsmittel in die Hand gegeben – vergessend, dass längst auch jedes Environment, jedes Mobile von Alexander Calder, jede Maschine von Tinguely, jede kinetische Skulptur und jeder Werksatz von Franz Erhard Walther, und wie im Verlauf dieser Arbeit noch deutlicher werden wird, jede Arbeit, die die Rezeptionszeit aktiv thematisiert, sich bereits zuallermeist tatsächliche reale Zeitabläufe, keineswegs nur imaginierte, als Bestandteil angeeignet und diese strukturiert hatte.

Die beiden ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts stellen den unmittelbaren Zeithintergrund der hier betrachteten Künstler Moholy-Nagy und Lissitzky dar. In diesen Jahrzehnten sind beide aufgewachsen und diese prägten den Beginn ihrer künstlerischen Entwicklung. Zur gleichen Zeit prägten zwei künstlerische Strömungen Westeuropa, für die die kunsthistorische Forschung jeweils die Bedeutung des Temporalen ausdrücklich und mehr als für andere hervorgehoben hat: Futurismus und Kubismus. In Kapitel 2.1 soll daher ausführlicher auf das unmittelbar vergangene sowie das zeitgenössische Umfeld Lissitzkys und Moholys, auf dort existierende Modelle und Vorstellungen von Zeitlichkeit im Bild eingegangen werden. Von besonderer Wichtigkeit ist dabei auch der Blick auf die spätere kunsthistorische Auseinandersetzung mit den temporalen Aspekten in Kubismus, Futurismus und allgemeiner den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, der daher an entsprechender Stelle in 2.1 vorgenommen und hier für den Moment übersprungen wird. Ein unverzichtbarer Überblick zur Rolle von Raum und Zeit im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ist die Publikation *The Culture of Time and Space* von Stephen Kern, der Konzeptionen von Raum und Zeit als herausragende Bedeutungsträger der soziokulturellen Entwicklungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts beschreibt.⁶⁹

Zu all den bislang vorgestellten Forschungsansätzen, die das breite Spektrum der Frage nach der Kategorie Zeit in der bildenden Kunst von unterschiedlichsten Standpunkten aus bearbeiten, sind vor allem in den vergangenen Jahrzehnten mehrere Kataloge, Tagungs- und Sammelbände hinzugekom-

poralen Aspekten eignen. Zu Zeitaspekten der Kunst der sechziger Jahre außerdem: GELDER, HILDE VAN: *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960's*, doct. diss. Leuven 2000.

⁶⁷ Eine Überblicksbibliografie zur Videokunst findet sich beispielsweise bei: HAUSTEIN, LYDIA: *Video-Kunst*, München 2003. Haustein widmet auch explizit ein Kapitel ihrer Publikation dem Thema Zeit (ebd., S. 52–67). Ausführlich beschäftigt sich mit der Temporalität von Videoarbeiten: TORCELLI, NICOLETTA: *Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola*, Weimar 1996. Der Band enthält ebenfalls eine sehr ausführliche Bibliografie.

⁶⁸ HERZOGENRATH, WULF (Hrsg.): *Videokunst in Deutschland. 1963–1982*, Stuttgart 1982, S. 14/15.

⁶⁹ KERN. Vergleiche hierzu besonders unten 1.4.

men, die entweder verschiedene Aspekte des kunstwissenschaftlichen Umgangs mit dem Phänomen Zeit versammeln oder aber kunsthistorische Auseinandersetzung mit Zeitaspekten in einen interdisziplinären Kontext wissenschaftlicher Bearbeitung der Frage nach dem Temporalen integriert haben. Zu nennen sind der Katalog *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst* von Baudson, die Sammelbände *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft* von Thomsen und Holländer sowie *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* von Paflik und der Tagungsband *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild* von Reuter, Körner und von Hülsen-Esch. Dazu kommen die englischsprachigen Sammelbände von Gill (*Time and Image*) respektive Roesler-Friedenthal und Nathan (*The Enduring Instant*).⁷⁰ Diese Veröffentlichungen scheinen einerseits ein Zeichen dafür zu sein, dass die Relevanz der Frage nach der Zeit auch für die Kunstwissenschaften mittlerweile unstrittig ist und im Bewusstsein der Kunsthistoriker als feste Größe eine Rolle spielt, andererseits dafür, dass die Kunstgeschichte auch innerhalb eines interdisziplinären Diskurses zur Kategorie Zeit eine wichtige Position einnimmt. Letztlich aber sind diese Zusammenstellungen sicher auch ein Versuch, das immer noch schwer fassbare, heterogene Feld der im Laufe der letzten Jahrzehnte vermehrt auftretenden kunsthistorischen Betrachtung des Zeitlichen zu ordnen und bereits untersuchte Einzelaspekte zunächst nebeneinander zusammenzuführen, um auf dieser Grundlage zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Denn in jedem der genannten Bände spiegelt sich auch die Tatsache, dass alle Autoren über Zeit reden, und doch darunter häufig völlig unterschiedliche temporale Ebenen, verschiedene Zeitelemente, Begrifflichkeiten und Symptomatiken von Zeit verstehen.⁷¹

1.2.3 Sprechen über die Zeit in der Kunst: Zeitebenen und Begrifflichkeiten

Zeit und Kunst, das zeigt bereits der kurze Überblick über die Forschungslage, können als Untersuchungsgegenstände auf so verschiedene Weise Relationen eingehen, dass ihre Betrachtung aus sich heraus schon heterogene Herangehensweisen produziert. Gerade die oben genannten Sammelbände zum Thema, die unterschiedliche Positionen zusammenbringen, führen dies oft anschaulich vor Augen: Hier stehen beispielsweise ein Aufsatz zur Beziehung zwischen Kompositionsschemata und der Temporalität der Betrachterimagination, ein anderer zum theoretischen Konzept des Begriffs ‚Zukunft‘ im Futurismus und einer zu realzeitlichen Strukturen in Happening, Aktionskunst und Land Art ne-

⁷⁰ BAUDSON; HOLLÄNDER, HANS UND CHRISTIAN W. THOMSEN (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt 1984; PAFLIK; GILL, CAROLYN BAILEY (Hrsg.): *Time and the Image*, Manchester 2000; ROESLER-FRIEDENTHAL; HÜLSEN-ESCH, ANDREA VON, HANS KÖRNER und GUIDO REUTER (Hrsg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003. Die letztgenannte Publikation ist der Tagungsband zum ersten Symposium des (interdisziplinären!) Graduiertenkollegs Europäische Geschichtsdarstellung, das sich hier fast rein kunsthistorisch mit ‚Medialen und modalen Bedingungen von Zeitlichkeit im Bild‘ (Tagungsbroschüre) beschäftigte. Dass die Befragung zeitlicher Aspekte in der (bildenden) Kunst sowie die Vernetzung des Diskurses mit anderen Disziplinen zunehmende Aufmerksamkeit genießen, belegt gerade auch die Einrichtung und Ausgestaltung solcher Graduiertenkollegs, wie auch das noch stärker dieser Thematik verpflichtete, 1998 eingerichtete Graduiertenkolleg *Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung* (468) sowie beispielsweise die Wahl des Themas *time* für den *Thirtieth International Congress of the History of Art* im September 2000 in London.

⁷¹ So erscheint es schließlich noch ein erwähnenswerter ‚Nebenschauplatz‘, dass 1975 Thomas Zaunschirm die Frage nach den Zeitkonzepten in der Kunst in seiner Untersuchung in einen Meta-Diskurs überführte, indem er nunmehr die Zeit- und Raumkonzepte im Denken vierer bedeutender Kunsthistoriker (RIEGL, WÖLFFLIN, PANOFSKY und SEDLMAYR) betrachtet und vergleicht. Zaunschirm versucht ihre jeweiligen Interpretationsansätze sowie ihr kunstwissenschaftliches und methodisches Vorgehen mit Zeit- und Raumkonzepten zu korrelieren, die hinter ihrem jeweiligen Denken stehen. (ZAUNSCHIRM, THOMAS: *Systeme der Kunstgeschichte*, Wien 1975).

beneinander und repräsentieren damit verschiedenste Punkte der Auseinandersetzung mit der Zeit in der Kunst.⁷² Wer also von der Zeit in der Kunst reden will, muss genau genommen zunächst klar machen, wovon er tatsächlich handelt.⁷³ Erst dann kann sich eine Verknüpfung verschiedener Ebenen, Ansätze und temporaler Aspekte anschließen. So muss auch für den vorliegenden Zusammenhang zuerst behandelt werden, was mit der Frage nach der Zeit gemeint sein soll.

Arnulf Rohsmann hat mit seiner Arbeit *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* einen erheblichen Beitrag zur Klärung des Sprechens über die Zeit im Bild geleistet.⁷⁴ Er scheidet zunächst systematisch ganz basale Zeitebenen in der Kunst und belegt sie mit funktionierenden Arbeitsbegriffen. Diese definieren und differenzieren erst einmal ganz einfach und formal, wovon überhaupt gesprochen wird. Rohsmann scheidet drei wesentliche Ebenen des Vorkommens von Zeit in der Kunst: Produktionsebene, Werkebene und Rezeptionsebene, die er jeweils mit an Beispielen erläuterten Unterkategorien versieht. Diese Systematik hat den unübersehbaren Vorteil, kongruent zu sein mit den drei ‚wesentlichen Existenzmomenten‘ jeden Kunstwerks und die Zeitelemente danach zu ‚sortieren‘: seiner (meist vorausgehenden) Produktion, seiner Präsenz als materielles Objekt (dem vorhandenen und gegenwärtigen Werk also) und seiner (meist nachträglichen und immer wieder neuen) Rezeption.

Rohsmanns Kategorisierung ist keineswegs zwangsläufig⁷⁵, bietet aber für das Sprechen über die Zeit in der Kunst einen guten ersten systematisierten Ansatz für weitere Diskussionen. Seine in der Historie des Werks, in seinen Seinsmomenten, seinen Realitäten (hergestelltes Objekt, physisch existierendes Objekt, visuell betrachtetes Objekt) verankerten Zeitebenen werden jedoch leicht unscharf, wo das zu jeder Zeit neu gültige phänomenologische Moment in den Blick rückt. Das System hat Schwächen, wo es für die Analyse der künstlerischen Strategien im Umgang mit der Zeit im Werk und die daraus im weiteren Vorgehen abzuleitenden Bedeutungsebenen des Zeitlichen wichtig ist, genauer nach dem Sitz der Zeitmomente in jenem Künstler-Werk-Betrachter-Schema zu fragen, das immer wieder neu mit jeder Rezeption entsteht. Wenn Aspekte des Produktionsprozesses Jahrhunderte später Auswirkungen auf die Temporalität der Betrachtung haben, ist dies ein Beispiel einer solchen Beschreibungsschwäche. Dabei gründet manche solche Unschärfe im Beschreiben der Zeitaspekte gerade in der scharfen Scheidung der Ebenen. Für das folgende Vorgehen der Arbeit wurde daher, Rohsmanns Ebenen bedenkend, eine Kategorisierung entwickelt, die etwas stärker hervorhebt, in welchen Darstellungs- und Wahrnehmungsstrukturen das jeweilige temporale Moment wirksam wird. Fraglos darf dabei nicht

⁷² Das aufgezeigte Nebeneinander der Ansätze betrifft nahezu alle in 1.2.2 genannten Sammelbände zum Thema. Die hier explizit als Beispiele angesprochenen Aufsätze findet man in BAUDSON.

⁷³ In diesem Sinn äußert sich auch Eco: „Aber um welche Zeit handelt es sich? Es ist schon schwierig genug, den Begriff der Zeit physikalisch und kosmologisch zu bestimmen. Fügen wir zu den Schwierigkeiten, die die Physik und Metaphysik mit der Zeit haben, noch die spezifischen Schwierigkeiten der Physik und Metaphysik der Kunst hinzu, werden wir feststellen, daß das Problem der Zeit in Kunstwerken einige Verwirrung stiften kann. Aus diesem Grunde müßte eine einleitende Abhandlung über dieses Thema die Aufgabe haben, zu definieren, in welchem Sinn wir beim Kunstwerk von Zeit sprechen.“ ECO, UMBERTO: *Die Zeit der Kunst*, in: MICHEL BAUDSON (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 73–84, hier S. 73.

⁷⁴ ROHSMANN, ARNULF: *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim 1984.

⁷⁵ Der in Anmerkung 70 angesprochene Text von Eco bietet beispielsweise eine etwas andere Kategorisierung, die hinsichtlich „Zeit des Ausdrucks“ und „Zeit des Inhalts“ unterscheidet.

vergessen werden, dass jedes solche System von Begrifflichkeiten nie nur eine Definition, sondern immer auch gleichzeitig eine Wahl ist und daher in sich bereits auf Methodisches und/oder Inhaltliches verweist. So wählt das nachfolgend beschriebene System seinen Fokus in jener Konstellation Künstler-Werk-Betrachter, durch die mit jeder Rezeption eine wieder und wieder neue Schnittebene gelegt wird, an der ‚alles was der Künstler wusste, wollte und tat‘, ‚alles was das Werk physisch ist, alles was ihm widerfuhr, jede Rezeption die es erfahren hat‘ und ‚alles was der Betrachter sieht und weiß‘ beteiligt sein kann.

Für unseren Zusammenhang soll von vier – im Kontext des Forschungsüberblicks bereits angedeuteten – formalen Zeitebenen im Werk die Rede sein, die im Folgenden definiert und erläutert werden: Erzählzeit, Bilddynamik, Werkzeit und Rezeptionszeit. Die Erläuterungen bedienen sich dabei weithin bekannter Werke der Kunstgeschichte aller Epochen, die als Beispiele ausschließlich danach ausgewählt wurden, das Gemeinte auf die klarste Weise zu veranschaulichen. Wichtig ist: Eine Disjunktion der Ebenen wird keineswegs behauptet, vielmehr ist es gerade ihr Charakteristikum, dass sie auf spezielle Weise Überschneidungsgebiete ausbilden, die hier ebenfalls aufgezeigt werden. Gerade mit der Kennzeichnung und Betonung dieser Überschneidungen trägt sie der Interaktion und Interdependenz von Künstler, Werk und Betrachter Rechnung.

Als erste Ebene lässt sich die **Erzählzeit** definieren, wobei der Begriff eine engere und eine weitere Auslegung erfährt. Im engeren Sinn sollen damit unmittelbare Zeitmomente im Kontext der Bildnarration bezeichnet werden, die Modi der Visualisierung der im Bild erzählten Geschichte oder Szene als zeitlicher Vorgang. Darunter fallen zum Beispiel durch räumliche Anordnung, durch Gesten, Blickachsen oder farbgestalterische Mittel evozierte temporale Strukturen, die dem Betrachter den zeitlichen Ablauf in der Folge des Dargestellten, oder allgemeiner, die zeitliche Verfasstheit der im Werk erzählten Situation verdeutlichen sollen.⁷⁶ Außerdem sind auch jene übergeordneten Schemata gemeint, die als temporale Narrationsfiguren im Sinn des oben bereits erwähnten fruchtbaren Momentes oder im Sinn der ebenfalls bereits angesprochenen kontinuierlichen Darstellung die zeitlichen Ordnungsmuster im Bild bestimmen. In dieser engeren Auslegung findet der Begriff Erzählzeit folglich vorwiegend auf gegenständliche Arbeiten mit narrativem Bildsujet Anwendung.

Der Begriff der Erzählzeit soll aber darüber hinaus auch bildliche Bewegungsdarstellungen einschließen, wie sie in unterschiedlicher Ausprägung in Brueghels *Blindensturz* (Abb. 2), Duchamps *Akt, eine Treppe hinabsteigend* (Abb. 3) und den futuristischen Bildern von Beschleunigung und Tempo wie Giacomo Ballas *Velocità d'automobile* (Abb. 4) exemplarisch zu finden sind.⁷⁷ Denn genau genommen ist die als sukzessives Nacheinander von Phasen aufgefasste Bewegung, die ja selbst nur ein Symptom des Zeitlichen ist, nichts anderes als eine – wenn auch sehr reduzierte, auf den Ablauf der Bewegung beschränkte – Narration. Bereits an dieser Stelle wird leicht einsichtig, dass der Begriff der Erzählzeit, so wie er hier definiert ist, die Grenzen der gegenständlichen Darstellung durchaus berüh-

⁷⁶ In diesem Sinn arbeiten beispielsweise die oben angesprochenen Analysen Lorenz Dittmanns (vergleiche 1.2.2).

⁷⁷ Die hier und im Folgenden angeführten Beispiele bedienen sich frei, epochen- und genreübergreifend, aus der Kunstgeschichte und sind nur aufgrund ihres besonderen ‚Typischseins‘ für das zu Veranschaulichende, nicht aber wegen spezifischer Zusammenhänge zu den im Folgenden betrachteten Moholy-Nagy und Lissitzky gewählt.

ren oder sogar verlassen kann, wobei er mit den Grenzen der unten definierten Zeitebene der Bilddynamik einen Überschneidungsbereich bildet.

Im weiteren Sinn soll zudem noch die nachträgliche Ablesbarkeit des (abgeschlossenen) Produktionsprozesses im Werk, wie sie beispielsweise in Pollocks Drip-Paintings augenfällig wird, zu der Ebene der Erzählzeit hinzugenommen werden. Dies geschieht vor dem Hintergrund der Vorstellung, dass ein Bild sowohl – vergleichbar einem Roman – eine ‚fremde‘ Geschichte erzählen kann, als auch – vergleichbar einer Autobiografie – über sich selbst und seine eigene (Produktions-) Geschichte. Um diese zwei Seiten der Medaille als Verbindung zu verdeutlichen, wurde dieser Punkt für unsere Zwecke primär unter der Erzählzeit subsumiert. In der Tat aber berühren an dieser Stelle die Grenzen der Ebene Erzählzeit die Grenzen der Ebene der weiter unten definierten Werkzeit.

Mit **Bilddynamik** soll der formal-gestalterische Aspekt eines Kunstwerks, die Organisation der Bildelemente auf der Bildfläche oder im Raum, das kompositorische Verhältnis von Formen zueinander etc. gemeint sein, dort wo sie auch unabhängig vom Bildsujet und unabhängig von inhaltlichen, narrativen Assoziationen zeitbezogene Wahrnehmungseffekte erzeugen. Bilddynamische Effekte können ein Kunstwerk in den Augen des Rezipienten statisch, dynamisch, ruhig, bewegt etc. erscheinen lassen. Der Begriff zielt also allgemeiner auf mit optischen Mitteln erzielte Bewegungs-Suggestionen oder temporale Suggestionen. Überlegungen zu diesem, trotz aller wissenschaftlichen Analyse ab einem bestimmten Punkt immer auch individuell subjektiv zu bewertenden Aspekt, findet man, abgesehen von reinen Abhandlungen zur Wahrnehmungstheorie, für den vorliegenden Zusammenhang beispielhaft in den oben bereits genannten Arbeiten von Gombrich, Boehm und Theissing.⁷⁸ Der Komplex der Möglichkeiten bilddynamischer Erzeugung temporaler Suggestionen ist vielfältig und groß. Er ist eigenständiges Thema psychologischer und wahrnehmungstheoretischer Untersuchungen. Er kann und soll an dieser Stelle nicht umfassend dargestellt werden, da dies für die Fragestellung nicht notwendig ist.⁷⁹ Für die im Nachfolgenden betrachteten Werke wird sich hingegen im Rahmen der Analyse ihrer Zeitelemente sofort anschaulich zeigen, wann und wie im jeweiligen Falle die Ebene der Bilddynamik zum Tragen kommt. Um dem abstrakt formulierten Begriff jedoch auch an dieser Stelle eine exemplarische Visualisierung zu geben, sei auf ein Beispiel, welches sich bei Gombrich in zwei kleinen sehr schematischen Zeichnungen findet, zurückgegriffen (Abb. 5): Ein im Mittelpunkt eines rechteckigen Bildes, symmetrisch zum Rahmen angeordnetes Segelboot wirkt ruhig auf dem Meer dümpelnd, während das gleiche Boot, an den rechten Bildrand verschoben und mit asymmetrischer Rahmung, einen Eindruck von Bewegung suggeriert. Solche, jedoch auch wesentlich komplexere, vom Bildsujet unabhängige und daher gegenständlichen wie ungegenständlichen Arbeiten gleichermaßen eignende Effekte, sollen unter Bilddynamik zusammengefasst werden.

Insofern sich jedes bilddynamische Element in der Wirkung auf die Imagination des Betrachters ent-

⁷⁸ Siehe GOMBRICH 1984; BOEHM; THEISSING 1987.

⁷⁹ Hieran von kunsthistorischer Seite anknüpfend sind beispielsweise die grundlegenden Arbeiten von Gombrich und Arnheim zu nennen: GOMBRICH, ERNST H.: Art and Illusion, Princeton 1969; ARNHEIM. Aus den letzten Jahren zudem: GREGORY, RICHARD L.: Eye and Brain. The Psychology of Seeing, Oxford 1998. In den drei Arbeiten findet man auch weiterführende Literaturangaben zum Bereich von Kunst und Wahrnehmungspsychologie.

faltet, berührt diese Ebene wiederum die der weiter unten definierten Betrachterzeit. In Hinsicht auf die mögliche Unterstützung der narrativen zeitlichen Ordnung der Bildinhalte via bild-dynamischer Mittel berührt sie andererseits die eben definierte Erzählzeit.⁸⁰

Unter **Werkzeit** werden alle realzeitlichen Vorgänge im Werk selbst verstanden, alle tatsächlich in ihm inkorporierten temporalen Prozesse: der Ablauf eines Films oder Videos aber auch die Laufzeit einer Maschine von Tinguely oder die stetige Bewegung eines Mobiles von Alexander Calder. Auch der fortwährende natürliche Prozess, der in Hans Haackes *Condensation Cube* (Abb. 6) abläuft, und die Verwesungsprozesse in Dieter Roths Arbeiten mit Schokolade oder Salami sind solche realzeitlichen, dem jeweiligen Werk zugeordneten beziehungsweise zugehörigen Zeitfaktoren, die unter diesem Oberbegriff subsumiert werden können. Gerade in der Werkzeit ist Zeit oft ‚symptomatisch ablesbar‘ in jenen Anzeichen, die man auch im Alltag mit Temporalität verbindet.

Auch die Werkzeit bildet Überschneidungsbereiche zu den anderen Ebenen aus. In Aktionskunst und Happening ist die Werkzeit im Entstehen der Arbeit unmittelbar vor den Augen des Rezipienten nahezu kongruent mit der nachfolgend definierten Betrachterzeit. Die sichtbare Produktion in Anwesenheit des Publikums einer später dauerhaft mit ihren Entstehungsspuren im musealen Kontext präsentierten Arbeit, beispielhaft sei auf Yves Kleins *Anthropometrien* hingewiesen (Abb. 7), berührt hingegen nicht nur die Grenze zur Betrachterzeit, sondern, wie oben bereits festgestellt, auch zur Erzählzeit.

Der vierte und vielleicht komplexeste Aspekt ist die **Betrachterzeit**. Ganz allgemein sind damit alle zeitlichen Aspekte bei der Rezeption eines Kunstwerks gemeint. Dies kann ganz einfach den Wahrnehmungsablauf bei der Bildbetrachtung meinen, also gewissermaßen die Leserichtung. Solchen ‚Wegen der Betracheraufmerksamkeit‘ bei der Rezeption besonders von Werken der Malerei sind verschiedentlich Untersuchungen gewidmet worden.⁸¹ Insbesondere ist der Aspekt der Betrachterzeit nicht erst durch die spezielle Hinwendung zum Problem des Zeitlichen in der Kunst relevant geworden, sondern gehörte zumindest implizit schon immer zum Feld kunsthistorischer Werkanalysen. Die im Bild angelegten Blickachsen, das Umschreiten einer Skulptur und der Weg des Betrachters um und durch ein Bauwerk, sind Aspekte des Rezeptionsverhaltens, denen sowohl im künstlerischen Schaffen als auch in kunstwissenschaftlichen Interpretationen immer wieder Rechnung getragen wurde.

Im Zusammenhang der hier versuchten Systematik der Zeitebenen im Werk aber soll mit Betrachterzeit mehr gemeint sein: Wer beispielsweise vor einem Nagelbild von Günther Uecker (Abb. 8) steht,

⁸⁰ Dass es sich hier letztlich gar um einen dreifachen Berührungspunkt handeln kann, beschreibt sehr treffend eine Anmerkung Marcel Duchamps zu seinem *Akt eine Treppe hinabsteigend*, den er als „statisches Abbild der Bewegung“ habe schaffen wollen: Die Bewegung sei darin „eine Abstraktion, eine innerhalb des Gemäldes artikulierte Schlußfolgerung“ und man brauche „gar nicht zu wissen, ob hier eine wirkliche Gestalt eine wirkliche Treppe hinabsteigt oder nicht.“, denn im Grunde sei hier „die Bewegung im Auge des Betrachters, der sie in das Bild hineinträgt“. (CABANNE, PIERRE und MARCEL DUCHAMP: Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972, S. 36).

⁸¹ Einen ersten Einblick gibt die Zusammenfassung von Günther Kebeck, der von „Augenbewegungspfaden“ spricht. KEBECK, GÜNTHER: Bild und Betrachter, Regensburg 2006, insbesondere der Abschnitt „Augenbewegungen“ (S. 230–242, mit Verweisen auf weiterführende Literatur). Die als wohl erste unzweifelhaft wissenschaftliche Studie dieser Art ist BUSWELL, THOMAS GUY: How People Look at Pictures. A Study of the Psychology of Perception in Art, Oxford 1935, mit der sich 2002 Babcock, Lipps und Pelz erneut vom heutigen Kenntnisstand ausgehend auseinandergesetzt haben. BABCOCK, JASON S., MARIANNE LIPPS und JEFF B. PELZ: How people look at pictures before, during and after scene capture. Buswell revisited, in: B. E. ROGOWITZ und T.N. PAPPAS (Hrsg.): Human Vision and Electronic Imaging V, SPIE Proceedings, 4662, 2000, S. 34–47. Auch hier weiterführende Literaturhinweise.

wird feststellen, dass die eigene Bewegung im Verhältnis zum Bild das Bild verändert. Licht und Schatten, Reliefstrukturen und Farbwirkungen ändern sich mit der Veränderung der Position vor dem Bild. Dabei entsteht ein Zeiterleben vor dem Kunstobjekt, eine Form von temporal bedingter, man könnte auch sagen temporal rückgekoppelter, Interaktivität. Weitergeführt wird eine solche Interaktivität bei Werken, bei denen der Betrachter in den Produktionsvorgang involviert wird, wie es etwa bei den *Werksätzen* Franz Erhard Walthers der Fall ist. Hier entsteht Form durch die Mitwirkung des Rezipienten und sie wird auch nur so lange aufrechterhalten, wie der Rezipient aktiv bleibt. Werkzeug und Betrachterzeit werden synchronisiert. Unter Betrachterzeit wäre zudem auch die gewollte Strukturierung der Erlebniszeit des in diesem Falle passiven Rezipienten durch den Künstler gemeint. Ein solcher Moment wird beispielsweise in Arbeiten von Rebecca Horn deutlich: ihre stets in bestimmten Abständen pochenden Hämmer rhythmisieren einerseits den Betrachtungszeitraum, sind aber gleichzeitig endlose Schleife eines immer gleichen Vorganges und weisen damit über das momentane Erlebnis hinaus.

Im Feld der von unseren vier Begriffen aufgespannten Betrachtung des Zeitlichen im Kunstwerk kann die Betrachterzeit, wie bereits im zuvor Gesagten anklang, wiederum mit allen drei anderen Ebenen Überschneidungsbereiche haben. Sie entstehen beispielsweise dort, wo die Produktion des Werks in Gegenwart oder unter Mithilfe des Betrachters stattfindet, dort wo die Werkzeugzeit die Betrachterzeit strukturiert oder beeinflusst und fraglos immer dort, wo Methoden der Erzählzeit und Bilddynamik auf den Rezipienten als Schnittstelle treffen.

Die nachfolgenden Betrachtungen werden sich immer wieder dieser gerade definierten formalen Zeitebenen bedienen. Die Werkanalysen werden an ihnen entlang arbeitend Fragen stellen, oft ohne sie nochmals explizit zu nennen. Erzählzeit, Bilddynamik, Werkzeugzeit und Betrachterzeit verankern als Begriffsstruktur, wovon überhaupt gesprochen werden soll, und sie stecken das Feld möglicher Antwortbereiche ab, wenn im Folgenden Kunstwerke auf ihre Zeitaspekte hin befragt werden – sie markieren Orte und Momente, an denen Temporales aufgespürt werden kann. Dass dabei verschiedene der angesprochenen Zeitebenen sich in einem Werk vermischen, kontrastieren oder koexistieren können, ist wie gesehen geradezu ein Wesensmerkmal des Systems. Und doch werden mit einer solchen Systematik der ‚formalen Zeitebenen‘ und Zeitbegriffe die temporalen Aspekte eines Werks noch immer nicht vollständig greifbar: Um zu klären, wo und auf welche Weise Temporalität die Bedeutungsebene der Werke betrifft, kann sie nur den Ausgangspunkt liefern. Die bisherige Systematik ist daher das formale Arbeitsschema, um Zeitmomente in den betrachteten Kunstwerken zunächst einmal fassbar zu machen. Jedes so entdeckte Zeitmoment führt jedoch unmittelbar zu der auf einer anderen Reflexionsebene gestellten Frage: auf welche Weise sind Zeitmomente im Werk mit künstlerischen Absichten und den Bedeutungsinhalten der Arbeiten verwoben? Was geschieht im Werk durch die Hinzunahme gerade jenes temporalen Aspektes? Inwiefern also sind die entdeckten temporalen Aspekte ‚inhaltlich‘? Im Verlauf der nachfolgenden Analyse tritt die obige formale Kategorisierung daher nach und nach als Konstruktion zurück und weist über sich hinaus auf die von Künstlern vorgenommenen Rollenzuweisungen und Denkmodelle des Zeitlichen, auf temporale Konzepte und

(Be)deutungsstrukturen, die quer zu den formalen Kategorien verlaufen und/oder sich in mehreren dieser Ebenen gleichzeitig verwirklichen. Sie manifestieren sich, so wird sich zeigen, als ‚temporale Qualitäten‘⁸² der Werke, deren künstlerische Konzepte ohne das Mitdenken des Faktors Zeit grundsätzlich so nicht möglich wären.⁸³

1.3 Die Zeit in aller Munde: ein Blick auf den Beginn des 20. Jahrhunderts

„Wenn man mich nach dem kennzeichnendsten Grundzug im Denken der letzten 25 Jahre fragen würde, so würde ich antworten: die Entdeckung der Zeit [...] Ich glaube, wir haben gerade erst angefangen, bei unserem Nachdenken die Zeit ernst zu nehmen und uns klarzumachen, dass die Zeit auf irgendeine Weise ein Wesensbestandteil in der Konstitution der Dinge ist“, schreibt Samuel Alexander 1921.⁸⁴

In der Tat lässt sich für die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts eine Auseinandersetzung mit der Zeit feststellen, die sowohl in ihrer quantitativen Dichte und qualitativen Intensität, als auch in ihrer breiten, nahezu alle wissenschaftlichen Disziplinen und soziokulturellen Bereiche umspannenden Fächerung, singular scheint. Die wie eine Welle steigende Präsenz des Themas, die ihre Anfänge bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert nahm, betraf dabei nicht nur akademische Diskussionen, sondern auch die Alltags- und Erfahrungswelt des Einzelnen. Die Indizien dafür, welche hohe Bedeutung dem Thema Zeit als neuem oder verändertem Aspekt der Betrachtung beigemessen wurde, sind ebenso zahlreich wie die ‚Schauplätze‘ intensiver Beschäftigung mit Phänomenen des Temporalen. Die folgende Spurensammlung greift einige der prominentesten Beispiele heraus, um als Heuristik das Szenario der nachfolgenden Betrachtungen anschaulich zu machen. Sie führt zu Literatur und Philosophie, Physik, Mathematik, Kommunikation und Technik und lässt dabei die immense Bandbreite der Disziplinen und Bereiche, in denen sich die Aufmerksamkeit zu Beginn des Jahrhunderts auf Zeitmomente richtete, offenkundig werden. Gleichzeitig lässt sie aber auch die Diversität der auftretenden Reflexionsebenen des Themas aufscheinen.

Die Literatur macht als erstes Beispiel bereits die Vielfalt der Zugriffe auf die Zeit augenfällig. Autoren um 1900 lassen in Erzählungen und Romanen wahlweise die Zeit fließen, als simulierten sie das Erleben des Menschen, sie benutzen Zeit als Modelliermasse, mit der sie Geschichten strukturieren oder aber sie definieren jenseits aller physikalischen Grenzen und menschlichen Realitäten die Regeln der Zeit einfach neu. Die Leser von H. G. Wells' *Time Machine*⁸⁵ begegneten 1895 dem Phänomen der Zeitreise und damit dem literarisch-fiktiven Szenario einer – entgegen allen herkömmlichen Vorstellungen – nicht stetig und linear erlebten Zeit.⁸⁶ Zwischen 1913 und 1927 erschienen die sieben Bände

⁸² Der Begriff „temporale Qualitäten“ wurde gewählt, da er der Verfasserin als bestmögliche Beschreibung des nämlichen Sachverhaltes erschien. Er lehnt sich nicht an den schon von Carl Einstein beispielsweise hinsichtlich der Temporalität kubistischer Bilder verwendeten Begriff der Zeitqualitäten an.

⁸³ Zur Idee der ‚temporalen Qualitäten‘ vergleiche unten Kapitel 4.

⁸⁴ ALEXANDER, SAMUEL: *Spinoza and Time*, London 1921, S. 15; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung bei: Wendorff 1987, hier S. 65.

⁸⁵ WELLS, HERBERT GEORGE: *The Time Machine*, London 1895.

⁸⁶ Wells konstruierte mit den Zeitreisen für die Phantasie der Leser eine temporale Option, die interessanterweise der Physiker Albert Einstein und der Mathematiker Kurt Gödel wenige Jahrzehnte später von naturwissenschaftlicher Seite tatsächlich kontrovers diskutierten. 1949 bewies Gödel, dass in jedem Universum, in dem

von Marcel Prousts Monumentalwerk *À la Recherche du Temps perdu* (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit)⁸⁷, deren Erzählung verstreichende, erlebte und erinnerte Zeit als menschliche Grunderfahrungen thematisierte. 1918/1922 wurde James Joyce' *Ulysses* veröffentlicht⁸⁸, in dem der urbane Lebensraum Dublin und der Alltag des Protagonisten vom Leser als gelebte, fließende Zeit erfahren werden, verwoben mit dem Gang durch den Stadtraum. So schreiten der Roman und seine Leser gleichzeitig in den Straßen Dublins und in den Lebensminuten und Lebensstunden der Hauptdarsteller fort – wiedergegeben durch die minutiöse Beschreibung aller noch so kleinen Ereignisse eines einzigen Tages: 18 Tagesstunden in 18 Kapiteln. Gerade diese stringente Einteilung lässt die klaffende Differenz zwischen objektiver Zeitmessung und dem subjektiven temporalen Empfinden von Erlebtem deutlich werden. Damit spiegelt Joyce' *Ulysses*, was seine Zeitgenossin Virginia Woolf in ihrem Roman *Orlando* eine der Figuren hatte fordern lassen: „This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation ...“.⁸⁹ Auch die Technik des ‚stream of consciousness‘ die Joyce, Woolf und andere Autoren der Epoche einsetzten, hat letztlich ein temporales Wesen.

Edmund Husserl hielt 1905 als Teil einer größeren Vorlesungsreihe, welche sich mit Wahrnehmung und Erkenntnis beschäftigte, seine berühmten *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Sie wurden 1928 erstmals in der von Edith Stein ausgearbeiteten schriftlichen Fassung durch Martin Heidegger herausgegeben.⁹⁰ Heidegger hatte sich im Jahr 1927 auch selbst mit dem Zeitbegriff beschäftigt und sein Hauptwerk *Sein und Zeit* veröffentlicht.⁹¹ Beide Philosophen reaktualisierten mit ihren Arbeiten die Hinterfragung der Kategorie Zeit für ihr Fach grundlegend: Husserl betrachtete sie neu vom phänomenologischen Standpunkt, Heidegger bereicherte sie – auch an Husserl anknüpfend – um eine hermeneutisch existenzphilosophische Auslegung. Nicht zuletzt gehören in die nämliche Periode auch die wichtigsten Werke Henri Bergsons, der sich in *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)⁹², *L'évolution créatrice* (1907)⁹³ und *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein* (1922)⁹⁴ mit dem Thema Zeit auseinandersetzte. Neben das Konzept messbarer, und – so Bergson – dabei „verräumlichter“ physikalischer Zeit, setzte er dasjenige der „Dauer“ (*durée*). Jene sei ein Zeitmodus ohne Verräumlichung, der allein dem lebendigen Existieren, der gelebten, subjektiv erfahrenen und erinnerten Zeit zukomme. Die Dauer war für Bergson das genuine Charakteristikum des Lebendigen, allen Werdens und aller schöpferischen Entwicklung und

Einsteins Relativitätstheorie gilt, theoretisch Zeitreisen in die Vergangenheit möglich sein müssen. GÖDEL, KURT, in: *Reviews of Modern Physics*, Bd. 21, 1949, S. 447.

⁸⁷ PROUST, MARCEL: *À la Recherche du Temps perdu* (7 Bände), Paris 1913–1927.

⁸⁸ JOYCE, JAMES: *Ulysses*, zunächst ab 1918 abschnittsweise erschienen in der Zeitschrift *The Little Review* bis zur Einstellung des Abdrucks wegen Obszönität des Werks; dann als Buch publiziert: Paris 1922.

⁸⁹ WOOLF VIRGINIA: *Orlando. A Biography*, London 1928, S. 98.

⁹⁰ HUSSERL, EDMUND: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*; Herausgegeben von Martin Heidegger, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX, Halle 1928, S. 367–498. Heidegger war von Husserl stark geprägt und wurde später Nachfolger auf dessen Lehrstuhl.

⁹¹ HEIDEGGER, MARTIN: *Sein und Zeit*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. VIII, Halle 1927, S. 1–438.

⁹² BERGSON 1889.

⁹³ Ders.: *L'évolution créatrice*, Paris 1907.

⁹⁴ Ders.: *Durée et simultanité. A propos de la théorie d'Einstein*, Paris 1922.

erhielt höchste Bedeutung.⁹⁵ Bergson wurde mit seinen Schriften zu einem der insbesondere in Intellektuellen- und Künstlerkreisen meist diskutierten Philosophen seiner Epoche, woran seine Gewichtung und Neukonzeption des aktuellen Diskursgegenstandes Zeit als schöpferisches Seins-Movens zweifellos Anteil hatte.⁹⁶

Auch im Bereich dessen, was man im umfassendsten Sinn die ‚Produktion von Bildern‘ nennen könnte, richtete sich der Blick intensiver auf die Faktoren Zeit und Bewegung, die neue visuelle Formen ermöglichten. Bereits 1877/78 entwickelte der Fotograf Eadweard Muybridge ein bald darauf unabhängig davon auch von dem französischen Physiologen Etienne-Jules Marey in ähnlicher Vorgehensweise verwendetes Verfahren, das als Chronofotografie bekannt wurde. Es ermöglichte, mittels moderner fotografischer Technik, Bewegungsabläufe in der Zeit durch sehr kurz belichtete⁹⁷ und sehr schnell nacheinander aufgenommene Bildserien festzuhalten. Zudem entstand und verbreitete sich mit dem Kino um die Jahrhundertwende ein neuer visueller Typus: die bewegten filmischen Bilder. Es wurden nun also temporale Strukturen auch in visuellen Medien, in Bildmedien, zunehmend wichtig – eine Tatsache, die auch die Diskurse der Künstler veränderte und prägte, wie wir im Folgenden sehen werden.⁹⁸

Die jedoch oft als revolutionärster Wandel in unserem Konzept von Zeit betrachtete, ganz sicher jedenfalls die ‚prominenteste‘ Umwälzung eines bis dahin gültigen Zeitbegriffs vollzog sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Physik. Sie wurde zunächst durch die spezielle, dann die allgemeine Relativitätstheorie Albert Einsteins ausgelöst.⁹⁹ Die Ergebnisse von Einsteins Arbeiten wandelten das Verständnis von Zeit gegenüber dem bis dahin gültigen Newtonschen Modell grundlegend: die nicht nur seit dem 17. Jahrhundert in der Physik postulierte, sondern auch kulturell tradierte¹⁰⁰ Konzeption eines absoluten Raums und einer absoluten Zeit¹⁰¹, und damit beider als objektive Größen, wurde in Einsteins neuem System unhaltbar. Dies war das für den physikalischen Laien vielleicht frappierendste, mit der Alltagserfahrung kaum zu vereinbarende, und in der Folge populärwissenschaftlich wohl am häufigsten aufbereitete – jedoch bei weitem nicht einzige – Resultat der Einsteinschen Arbeiten. Zeit und

⁹⁵ Die Charakterisierung der ‚durée‘ ist im Rahmen des vorliegenden Überblicks notwendigerweise stark verkürzt. Zum komplexen Schlüsselbegriff der Dauer und seiner Bedeutung bei und für Bergson, siehe einführend: GUERLAC, SUZANNE: *Thinking in Time: an Introduction to Henri Bergson*, Ithaca 2006; DELEUZE, GILLES: *Henri Bergson zur Einführung*, 3. Auflage. Hamburg 2001.

⁹⁶ „Bergson war der intellektuelle Star seiner Epoche“, schreibt Martin Weinmann gar in seiner Einleitung zum oben genannten Deleuze-Band. (DELEUZE, S. 13).

⁹⁷ Erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts waren solch kurze Belichtungszeiten überhaupt möglich geworden.

⁹⁸ Vergleiche ausführlicher unten Kapitel 2.1

⁹⁹ Die spezielle Relativitätstheorie wurde veröffentlicht als: EINSTEIN, ALBERT: *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, in: *Annalen der Physik* 17, 1905, S. 891–921. Zehn Jahre später ausgearbeitet (und im folgenden Jahr veröffentlicht) dann: ders.: *Die Grundlagen der Allgemeinen Relativitätstheorie*, in: *Annalen der Physik* 49, 1916, S. 769–822. Zur Problematisierung des Verständnisses der Relativitätstheorie als Revolution oder revolutionär: Hentschel, S. 106–121.

¹⁰⁰ Man darf hinzufügen: bisweilen gar als ‚gottgegeben‘ angesehene. „Albert Einstein recounts how the generations of physicists preceding him believed that «God created Newton’s laws ...»“. HAYLES, KATHERINE: *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*, London 1984, S. 42.

¹⁰¹ „Der absolute Raum bleibt vermöge seiner Natur und ohne Beziehung auf einen äußeren Gegenstand stets gleich und unbeweglich.“ (NEWTON, ISAAC: *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Übers. von Jakob Philipp Wolfers, Berlin 1872, Nachdruck Darmstadt 1963, dort S. 191). Ebd. auch: „Die absolute, wahre und mathematische Zeit verfließt an sich und vermöge ihrer Natur gleichförmig, und ohne Beziehung auf irgendeinen äußeren Gegenstand.“

Raum waren in den neuen Theorien abhängig vom Betrachter/Beobachter und der Bewegung des Systems, in dem sich dieser relativ zum beobachteten Objekt befand. Damit konnten und mussten folglich für unterschiedliche Menschen – faktisch mit genügend empfindlichen Instrumenten messbar – unter gewissen Umständen auch unterschiedliche ‚Zeit- und Raumwahrheiten‘ gelten. Eine nicht nur im Newtonschen, sondern auch im erfahrungsweltlichen Sinn geradezu unvorstellbare Idee. Dass ein Mensch, der kurz nach der Geburt ein extrem schnelles Raumschiff besteigt und erst nach 80 Jahren wieder auf der Erde landet, dort als Kind ankommt, während er seinen auf der Erde verbliebenen Zwilling als Greis antrifft, dürfte damals wie heute eher wie eine Fiktion denn wie ein gültiges Modell der Realität geklungen haben. Und doch ließ sich der physikalische Nachweis hierzu führen. Mathematisch betrachtet ließ sich Einsteins Welt nur noch als vierdimensionales (in der allgemeinen Relativitätstheorie sogar nichteuklidisches¹⁰²) – und damit jeder visuellen Anschauung zunächst einmal entzogenes – Konstrukt beschreiben. Der Mathematiker Hermann Minkowski entwarf 1908 hierfür den vierdimensionalen Minkowski-Raum als theoretisches mathematisches Modell, der in der Folge oft als Raumzeit oder Raum-Zeit-Kontinuum bezeichnet wurde.¹⁰³ Obwohl anschaulich schwer fassbar, war so eine sprachliche und gedankliche Verbindung von Raum und Zeit geschaffen.

Viele Theoreme der Relativitätstheorie konnten zunächst nur durch Gedankenexperimente erläutert werden, die mit Raketen und Sternen, sich mit Lichtgeschwindigkeit bewegenden Objekten oder einer Unzahl von unendlich genau gehenden Uhren operierten, und sich letztlich dann oft doch nur korrekt durch mathematische Formeln darstellen ließen. Obwohl sich Einsteins Theorien vorwiegend in solchen makrokosmischen Größenordnungen von Raum und Geschwindigkeit abspielten, war die allgemeine Aussage einer nicht-objektiven Zeit und eines nicht-objektiven Raums doch so frappierend neuartig, dass sie bald die Rezeption und die Diskussion der Ergebnisse des Physikers prägte. Dabei erzeugte sie auf ihrem Weg in die Populärwissenschaften und die Laiendiskussionen unentwegt Versuche, sie begreifbar auf die lebensweltliche Erfahrung des Subjektes, also den ‚Mikrokosmos‘ des Einzelnen, zu übertragen. Gleichzeitig aber lief sie jedem Common-Sense-Empfinden so zuwider, dass

¹⁰² Nichteuklidisch ist eine Geometrie zunächst per Definition, sofern in ihr das sogenannte Parallelenaxiom nicht gilt, welches besagt, dass zu jeder gegebenen Gerade (G) im Raum und jedem nicht auf ihr liegenden Punkt (P) im Raum, genau eine Gerade existiert, die durch P geht und parallel zu G ist. Als Folge beträgt in solchen Geometrien auch die Winkelsumme im Dreieck nicht mehr zwangsläufig 180 Grad und der Umfang des Kreises ist nicht mehr $2\pi r$. Will man nun insbesondere die aus der euklidischen Geometrie bekannten geometrischen Formen (Dreiecke, Quadrate, andere Vielecke) einer sphärischen oder hyperbolischen, nichteuklidischen Geometrie auf einem Blatt Papier veranschaulichen, so erscheinen ihre Kanten gekrümmt. Mehr noch: Man kann sich das Modell eines nichteuklidischen Dreiecks so vorstellen, als zeichne man das Dreieck beispielsweise auf die Oberfläche einer Kugel (sphärisch) oder auf eine sattelförmige konkave Oberfläche (hyperbolisch), das heißt, auch seine Fläche besitzt eine Krümmung. Darüber hinaus sind beispielsweise in nichteuklidischen Geometrien auch Distanzen und Maße nicht mit den euklidischen identisch, so dass zwei in einem nichteuklidischen Modell gleich lange Strecken, sobald man sie auf unser Blatt Papier zeichnet, keineswegs mehr gleich lang erscheinen müssen.

¹⁰³ Minkowski stellte dieses vierdimensionale Raummodell, in das die Lorentzschen Gleichungen und die Einstein'sche Relativitätstheorie sich mathematisch einbetten lassen, 1908 in einem Vortrag auf der 80. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in Köln vor, von dem heute meist der berühmte Satz überliefert wird: „Von Stund an sollen Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken, und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbständigkeit bewahren.“ (MINKOWSKI, HERMANN: Raum und Zeit. Vortrag, gehalten am 21. September 1908 in Köln, in: JOHANNES BÖHM und HANS REICHARDT (Hrsg.): Carl Friedrich Gauß, Bernhard Riemann, Hermann Minkowski: Gaußsche Flächentheorie, Riemannsche Räume und Minkowski-Welt (= Teubner-Archiv zur Mathematik, Band 1), Leipzig 1984, S. 100–113, hier S. 100.)

sie im gleichen Moment zweierlei hervorbrachte: den Mythos der Unverstehbarkeit der Relativitätstheorie und deren Charakterisierung als absolut sensationell.¹⁰⁴ Klassifiziert zwischen irrwitzig, mysteriös, gotteslästerlich und grandios, blieben Einsteins Erkenntnisse, oder zumindest die wichtigsten sich daraus ableitenden Thesen, keineswegs nur Thema einer physikalisch/mathematischen oder gegebenenfalls noch philosophischen *scientific community*. Im Gegenteil: Einsteins Theorien müssen als ein frühes prominentes Beispiel populärwissenschaftlich aufbereiteten Fachwissens gelten, das seinen Weg bis in die Tageszeitungen und die Gespräche der Bevölkerung fand.¹⁰⁵ In diesem Prozess der populärwissenschaftlichen Rezeption und Verbreitung kam es dabei unweigerlich zu inhaltlichen Vergrößerungen, Vereinfachungen und bisweilen auch Verfälschungen.¹⁰⁶

Bereits 1917 erschien auf Betreiben des Vieweg Verlags, der explizit mit einer entsprechenden Bitte an den Physiker herantrat, der eigenhändige Versuch Albert Einsteins einer auch dem interessierten Laien mehr oder weniger verständlichen Darstellung der Relativitätstheorie. Im Vorwort schreibt er: „Das vorliegende Büchlein soll solchen eine möglichst exakte Einsicht in die Relativitätstheorie vermitteln, die sich vom allgemein wissenschaftlichen, philosophischen Standpunkt für die Theorie interessieren, ohne den mathematischen Apparat der theoretischen Physik zu beherrschen. Die Lektüre setzt etwa Maturitätsbildung und – trotz der Kürze des Büchleins – ziemlich viel Geduld und Willenskraft beim Leser voraus. Der Verfasser hat sich die größte Mühe gegeben, die Hauptgedanken möglichst deutlich und einfach vorzubringen, im Ganzen in solcher Reihenfolge und in solchem Zusammenhange, wie sie tatsächlich entstanden sind.“¹⁰⁷ Das Ansinnen des Vieweg-Verlags zeigt dabei zweierlei: den für einen Physiker und dessen Entdeckung zum damaligen Zeitpunkt ungewöhnlichen ‚populären‘ Ruhm und Bekanntheitsgrad, den Einstein und seine Relativitätstheorie genossen¹⁰⁸ und das zunehmende Interesse an Abhandlungen und Publikationen zum Thema Raum und Zeit.

Schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hatten Autoren die semi- oder populärwissenschaftliche, teils aber auch rein spekulative oder pseudo-wissenschaftliche Behandlung von Raum und Zeit als

¹⁰⁴ Vergleiche: FLATAU, ELKE: Albert Einstein als wissenschaftlicher Autor, Berlin 2005, S. 44 ff. Dass Beobachter und Beobachtetes nicht voneinander trennbar sind, sondern dass das Beobachtete sogar vom Beobachter abhängt, ist im Übrigen in anderer Form auch ein zentrales Thema der 1927 von Werner Heisenberg entdeckten Unschärferelation. Diese allerdings wurde, wie auch ihr größerer Kontext innerhalb der Quantentheorie, zur damaligen Zeit bei weitem nicht so breit populärwissenschaftlich aufbereitet, wie Einsteins Theorien.

¹⁰⁵ Vergleiche zusammenfassend: FLATAU; hier insbesondere S. 49–53. Vertiefend zu Entstehung und Verbreitung der ‚Gattung‘ des populärwissenschaftlichen Textes etwa seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: DAUM, ANDREAS: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur und die Öffentlichkeit, München 1998; ders.: Naturwissenschaft und Öffentlichkeit in der deutschen Gesellschaft. Zu den Anfängen einer Populärwissenschaft nach der Revolution von 1848, in: Historische Zeitschrift 267, 1998, S. 57–90.

¹⁰⁶ Hierzu insbesondere HENTSCHEL.

¹⁰⁷ EINSTEIN, ALBERT: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie (Gemeinverständlich), Braunschweig 1917, Vorwort (unpaginiert). Zur Entstehung des Bandes vergleiche FLATAU, S. 53–68. Ob der Versuch, die Relativitätstheorie allgemeinverständlich zu erklären, Einstein jedoch gelang, ist fraglich: Er selbst äußerte im Nachhinein, das Buch müsse wohl eher als „gemein unverständlich“ betitelt werden und Max Planck kommentierte ironisch, Einstein glaube wohl, sein Buch sei leichter verständlich, nur weil er gelegentlich die Phrase ‚Lieber Leser‘ einstreue (vergleiche FLATAU, S. 56).

¹⁰⁸ Zu diesem bisweilen als ‚Relativitätsrummel‘ bezeichneten Phänomen, vergleiche zusammenfassend: Flatau, S. 34–47; vertiefend auch die Einstein-Biografien von Fölsing (FÖLSING, ALBRECHT: Albert Einstein, Frankfurt am Main 1999) und Hermann (HERMANN, ARMIN: Einstein. Der Weltweise und sein Jahrhundert, München 2004) sowie PAIS, ABRAHAM: Ich vertraue auf Intuition. Der andere Albert Einstein, Heidelberg 1998, S. 181–348 und MISSNER, MARSHALL: Why did Einstein become famous in America, in: Social Studies of Science 15, 1985, S. 267–291.

attraktive ‚Themen für jedermann‘ entdeckt. Solche Artikel außerhalb von Fachzeitschriften kreisten zunächst noch unbeeinflusst von Einsteins Theorien ganz allgemein um die Vorstellungen von Raum und Zeit. Mit der experimentellen Bestätigung der Relativitätstheorie und ihrer Implikationen 1919 etablierten sich inmitten dieses Umfeldes von Veröffentlichungen zunehmend jene zu Einsteins neuen Theorien, die alsbald einen nicht unerheblichen Teil der Publikationen ausmachten. Ihnen stand jedoch nach wie vor eine schon einige Jahrzehnte alte andere spezielle Kategorie von meist pseudowissenschaftlichen Texten gegenüber, die Raum- und Zeittheorien behandelten: Sie gruppierten sich um den Themenkreis der sogenannten ‚Vierten Dimension‘, einer seit Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere im Kontext theosophischer und/oder spirituell-esoterischer Lehren postulierten, und sehr schnell zum wirkmächtigen Inbegriff einer besseren Welt stilisierten Vorstellung. Obwohl d’Alembert und (vermutlich) Lagrange den Begriff der vierten Dimension schon im 18. Jahrhundert auf die Zeit angewandt hatten, wurde er zu diesem Zeitpunkt weder populär noch faktischer Teil einer wissenschaftlichen Konzeption.¹⁰⁹ Das Verständnis von Zeit als vierter Dimension kam durchaus in Einzelfällen wie bei Wells’ Zeitreisendem weiterhin vor, doch ging es beim Gros der theosophischen und mystizierenden¹¹⁰ Lehren von der ‚Vierten Dimension‘ in diesen Jahren nicht (oder kaum) um die Zeit. Die vierte Dimension war vielmehr räumlich konnotiert, als Ort, Raumkonzeption oder abstrakter als Seh- und Sichtweise von Raum, mittels derer das Erreichen einer großartigen, erweiterten Erkenntnisstufe möglich sei. So war der Topos der ‚vierten Dimension‘ bereits längst vorhanden und schon äußerst populär, als schließlich in den zwanziger Jahren immer häufiger die Zeit die Rolle einer vierten Dimension einnahm, nunmehr aber im mathematisch-naturwissenschaftlichen Sinn verstanden, vornehmlich mit Bezug zu den Theorien von Einstein und Minkowski. Auf diesen Punkt wird noch zurückzukommen sein.¹¹¹

Von den Fachpublikationen einerseits und den semi-wissenschaftlichen oder populärphilosophischen Veröffentlichungen andererseits hatten im Zuge dieser Entwicklungen Theorien von Raum und Zeit

¹⁰⁹ Vergleiche HENDERSON 1983, S. 9.

¹¹⁰ In Ermangelung einer guten Begrifflichkeit wird hier und im Folgenden meist von mystizierend oder esoterisch gesprochen.

¹¹¹ Zum Konzept der ‚Vierten Dimension‘, dessen Verbreitung und Diskussion sowie seinen unterschiedlichen Konnotationen und insbesondere seinem Einfluss auf Künstler, vergleiche: HENDERSON 1983. Henderson gibt in ihrer Publikation auch einen Überblick über die zunächst am Ende des 19. Jahrhunderts umfangreiche Zahl an Artikeln und Publikationen zur ‚Vierten Dimension‘ (vergleiche ebd., Bibliografie Teil I, B, S. 381–395). Sie konstatiert dann ab 1919 förmlich einen Boom von Zeitschriftenbeiträgen und Publikationen zur Relativitätstheorie und im Zusammenhang damit, wiederum zum Thema ‚Raum und Zeit‘, insbesondere auch außerhalb der fachwissenschaftlichen Literatur, den sie exemplarisch für die USA am Beispiel von Artikellisten des American Readers’ Guide to Periodical Literature und des New York Times Index aufzeigt (vergleiche HENDERSON 1983, S. 358–360, insbesondere Fußnoten 20, 21 und 22). Zudem befasst sich Kapitel 6, S. 318–321, ihrer Untersuchung mit der Popularisierung der Relativitätstheorie in Frankreich (Frankreich spielt aufgrund der Debatte um eine Verbindung zwischen Einsteins Theorien und dem Kubismus eine besondere Rolle). Zwei Abschnitte der Bibliografie listen einen Überblick über die Publikationen auf, die speziell zur Popularisierung der Relativitätstheorie in Frankreich respektive den USA beigetragen haben (ebd., Bibliografie II, A, 2 und 3, S. 396–401). Für Deutschland geben einen ähnlichen Überblick: GOENNER, HUBERT F.M.: The Reception of the Theory of Relativity in Germany as Reflected by Books published Between 1908 and 1945, in: JEAN EISENSTAEDT und A.J.KNOX (Hrsg.): Studies in the History of Relativity, Boston/Basel/Berlin 1992, S. 15–38; KÖNNEKER. Wir werden in den Abschnitten 4.5 und 4.6 noch einmal auf die Theorien der vierten Dimension und die der relativistischen Raumzeit, Orte ihrer möglichen Vermischung und eventuelle Zusammenhänge und Unterschiede gegenüber den temporalen Konzepten bei Lissitzky und Moholy-Nagy zurückkommen.

den Weg in zahlreiche Journale und Zeitschriften gefunden. Speziell für das Thema Zeit stellt Stephen Kern für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert in diesem Sinn fest: „There was a sharp rise in the quantity of literature about time, and contemporary observers thought that this was of historical significance.“¹¹² Augenscheinlich gab es ein Publikumsinteresse am Thema Zeit jenseits fachspezifischer Diskussionen. Dies dürfte nicht zuletzt auch darin begründet liegen, dass sich die zu Beginn des 20. Jahrhunderts omnipräsent erscheinende Bedeutung von allem, was im Bezug zur Kategorie ‚Zeit‘ stand, auch auf die Alltagswelt des Einzelnen erstreckte. Zeit und insbesondere Geschwindigkeit wurden zunehmend zu Themen, die jedermann betrafen. Im alltäglichen Umfeld fanden Veränderungen der temporalen Modi statt, die für die Epoche prägend waren. Sie reichen von der Einführung einer erstmals synchronisierten, verbindlichen ‚Weltzeit‘¹¹³, über die angesichts einer industrialisierten Gesellschaft zunehmende Bedeutung des nicht zuletzt wirtschaftlichen Wertes der Arbeitszeit in Personenstunden, bis hin zur Verbreitung schnellerer Fortbewegungsmittel. Während letztere die räumliche und zeitliche Distanz zwischen Orten und Menschen scheinbar ‚schmelzen‘ ließen, eröffneten gleichzeitig Telefon und Radio eine beschleunigte Informationsgeschwindigkeit. An Beispielen wie diesen wird bereits die Verbindung der komplexen Veränderungen der Lebensumstände mit der Frage nach der Auffassung und Erfahrung von Temporalität deutlich.

So lässt sich sicher von einer Sensibilisierung für alle Dinge, die mit dem Phänomen Zeit zusammenhängen, sprechen. Und gerade das macht die Frage, wie bildende Künstler mit dem Thema umgehen, für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts besonders interessant. Wie und wo lassen sich ihre Positionen in diesem Kontext verorten? Gerade das, was die Frage so spannend macht, macht sie auch problematisch, wie die folgende kurze Überlegung zur Methodik deutlich macht.

1.4 Überlegungen zu Methodik und Aufbau

Der heuristische Blick auf das Szenario der Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit am Beginn des 20. Jahrhunderts offenbart zwei wesentliche und in gewissem Sinn antagonistische Merkmale der Situation: Dies ist einerseits die auffällige Präsenz des Themas an verschiedensten Diskussions-Orten und in unterschiedlichen Kontexten. Sie erweckt leicht den Anschein, als könne man diese Dekaden unter dem Dach einer alles einenden ‚Überschrift‘ zusammenführen. Ihr gegenüber steht aber andererseits eine bemerkenswerte Heterogenität dieses neuen Nachdenkens über die Zeit. Einzelne Aspekte tauchen wiederholt parallel in verschiedenen Zusammenhängen auf und gewinnen dort an Bedeutung. Mit ihrer Reichweite von der philosophischen Hinterfragung der abstrakten Kategorie Zeit über physi-

¹¹² KERN, S. 33

¹¹³ Nach der *Internationalen Meridian-Konferenz* in Washington 1884 wurde es mit der Festlegung des Nullmeridians möglich, weltweit die Zeitmessung auf die *Greenwich Meantime* zu beziehen und damit erstmals etwas wie eine ‚World Standard Time‘ festzulegen – ein Desiderat, das zu diesem Zeitpunkt durch den seit einigen Jahren grenzüberschreitenden Eisenbahnverkehr drängender geworden war. Die Bemühungen, den Gebrauch dieser Standardzeit auch im Alltag durchzusetzen und somit eine verbindlich gültige Uhrzeit als Richtgröße einzuführen, muten in thematischer Gegenüberstellung zum nur wenig später von Einstein entdeckten Phänomen der Relativität aller Zeitmessung zwar möglicherweise seltsam an, doch handelt es sich in Wahrheit hier allerdings um die – auch in diesem Kontext – entscheidende Differenz zwischen praktischen Alltagsanforderungen einerseits und theoriebildenden physikalischen Modellen andererseits.

kalische Modelle bis hin zu Alltagserfahrungen des Subjekts führen sie zu ausgesprochen unterschiedlichen und vielgestaltigen Diskursen. Zwischen der Kongruenz des übergeordneten Themas und der Differenz der Kontexte und Methoden entsteht so ein dialektisches Moment auch und gerade für die heutige Betrachtung der Situation: Weil das zeitgleiche ‚für relevant Erachten‘ temporaler Phänomene in verschiedenen Disziplinen und Sphären augenfällig ist, drängt sich unmittelbar die Frage nach der Existenz von Relationen, Abhängigkeiten, Einflüssen und Initialereignissen auf. Doch im Hinblick auf die Heterogenität der Diskurse stellt sich ebenso unmittelbar die Frage: Ist das Bestehen von Einflüssen und Relationen tatsächlich evident oder vielmehr eine verlockende Konstruktion *ex post* in einem Feld von ursprünglich eigentlich vorwiegend disparaten Gegebenheiten? Das komplexe Zusammenspiel dieser beiden Fragen betrifft unmittelbar auch die Methoden jeder Untersuchung, die Künstlerpositionen innerhalb dieses Umfelds betrachtet.

Stephen Kern hat in einer umfassenden Untersuchung die letzten Jahrzehnte des 19. und die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts betrachtet und dabei von einer „culture of time and space“ gesprochen, einer von den Fragen nach der Beschaffenheit von Raum und Zeit geprägten kulturellen Phase.¹¹⁴ Kerns Studie ist die bislang wohl umfassendste soziokulturelle Untersuchung der Raum- und Zeitkonzeptionen der Jahrzehnte um 1900 und ihres ideengeschichtlichen Kontextes. In ihrer engen Zusammenführung und Verzahnung von Raum und Zeit scheint sie ganz natürlich den Entwicklungen und Debatten der Physik der zwanziger Jahre zu folgen, in denen seit Einsteins Theorien und Minkowskis Modell Raum und Zeit untrennbar verbunden schienen. In Kerns Betonung und Gewichtung der Kategorie Zeit als gleichwertig neben dem Raum spiegelt seine Analyse gleichzeitig jene maßgebliche Bedeutung des Themas für die Epoche wider, die sich auch in der obigen Spurensammlung andeutete. Interessanterweise lassen sich nun die Schwierigkeiten des bereits herausgearbeiteten Antagonismus von ‚Zeit als einende Überschrift‘ und ‚Zeit als heterogenes Diskussionsfeld‘ bei Kern deutlich ablesen. In seiner Untersuchung wird dieser Punkt zum ‚Problem von Ursachen und Wirkungen‘, dessen er sich offenkundig selbst durchaus bewusst ist. Kern erläutert: „Some analogies, however, remain mere analogies, and although I did not discover any actual connection between their elements (as, for example, between field theory in physics and Futurist «force lines»), the similarity between the two was sufficiently strong to link them in the only way justified by my research – analogically – having a similar structure or function within their respective disciplines or genres and possibly related in fact by processes of communication that I was unable to discover [sic!]. These analogies constitute the open end of my thinking, but they do not make up the bulk of my argument, which is based on developments of similar cultural function that were causally or, at least, consciously related at that time.“¹¹⁵

¹¹⁴ KERN. Stephen Kern bricht – etwas unglücklich – seine Untersuchung 1918 mit dem Ende des ersten Weltkrieges ab; ein Vorgehen, das sich offenbar aus seiner Idee speist, einerseits die Aktionsmuster und Ereignisse des ersten Weltkrieges gleichzeitig als modellhafte Widerspiegelung der von ihm dargelegten neuen Zeit- und Raumvorstellungen zu präsentieren, sowie andererseits dem Bestreben, eben jenen veränderten Anschauungen letztendlich dann die Idee der Demokratisierung und Enthierarchisierung beizulegen. Ohne näher auf diese – der Diskussion bedürftigen – Thesen Kerns eingehen zu können, lässt sich doch unmittelbar sagen, dass die Entwicklung jener von ihm für die Zeit von 1880–1918 beschriebenen Zeit- und Raumkonzepte zumindest in der bildenden Kunst keineswegs 1918 abbricht oder umbricht, sondern sich in weiter differenzierten, modifizierten Formen weit in die zwanziger Jahre hinein beobachten lässt.

¹¹⁵ KERN, S. 8

Diese Passage aus Kerns Einleitung repräsentiert anschaulich das Dilemma zwischen dem Bewusstsein, manche Kongruenzen nur in Form von Analogien darstellen zu können, und seinem offenkundigen Anspruch, die vermeintlich stärkeren, kausalen Relationen zwischen Geschehnissen, Ideen, Akteuren etablieren zu wollen. Für deren Nachweis habe er, so Kern, vielleicht einfach nur noch nicht den richtigen ‚link‘ gefunden.

Mit dem Hinweis, fehlende Verbindungsglieder seien möglicherweise nur noch nicht aufgefunden, scheint Kern implizit die Vermutung anzustellen, alle Beiträge in der Auseinandersetzung mit der Zeit ließen sich einflussgeschichtlich ordnen, sofern man nur die *missing links* entdeckte. Einige solche Anordnungen der Fakten scheinen tatsächlich ausgesprochen plausibel: Die neuen Techniken der Telekommunikation und die Möglichkeiten der schnelleren Beförderungsmittel zu Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich durchaus als Ursache eines veränderten Zeitgefühls im Alltagsleben lesen. In diesem Fall erscheinen die Bezüge stimmig, die Kausalität wahrscheinlich und doch muss schon hier die Frage nach eventuell zu monokausalem Denken erlaubt sein. Jenseits solcher Einzelbetrachtungen sieht man sich spätestens angesichts des Gesamtbildes der gleichzeitigen Bearbeitung des Themas Zeit in den unterschiedlichsten wissenschaftlichen und auch künstlerischen Gebieten dann einem grundsätzlichen Problem der Bezeichnung einzelner Positionen als Ursachen und anderer als Wirkungen gegenüber. Auch Kern kommt bald in die Lage, von unterschiedlichen Relationstypen sprechen zu müssen, die er als „causally related“, „consciously related“ und „analogically related“ bezeichnet. Wie komplex und auch kompliziert die Verhältnisse zwischen solchen Typen von Wechselwirkungen sein können, und dass die drei von Kern genannten Ordnungsrelationen letztlich nicht ausreichen, um die Situation treffend zu beschreiben, verdeutlicht ein erster kurzer Blick auf ein Beispiel aus dem Umfeld der Kunst. In einer Kritik am Kubismus berief sich der Futurist Umberto Boccioni 1913 explizit auf Henri Bergsons Modell raum-zeitlicher Weltwahrnehmung. Er zitierte ihn als Gegenargument zur kubistischen Auffassung und gleichzeitigen Beleg der futuristischen Sichtweise. Dass Bergson aber dem Futurismus je nahegestanden hätte oder mit den Futuristen in Dialog getreten wäre, ist nicht bekannt und obendrein unwahrscheinlich. Die Kubisten hingegen beriefen sich – quasi in Umkehrung Boccionis – ebenfalls auf Bergson als ausdrücklichen, gar persönlichen, Unterstützer ihrer Bewegung. Bergson erhielt davon Kenntnis und dementierte mehrfach heftig mit der Feststellung, weder kenne noch billige er den Kubismus. Bergson selbst wiederum leitete seine Überlegungen in *Durée et simultanéité* ausdrücklich von einer kritischen Lektüre der Relativitätstheorie Einsteins ab. Dies führte dazu, dass nunmehr Einstein öffentlich mitteilte, Bergson habe seine Theorie vollends falsch verstanden. Einstein verneinte ausdrücklich die Existenz jedweder Bezüge zwischen seiner Arbeit und Bergsons Philosophie. Das relativistische Raum-Zeit-Modell Einsteins wiederum wurde einige Jahrzehnte später von frühen Kubismusinterpreten wie Paul M. Laporte als Ursache des kubistischen Bildverständnisses aufgefasst. Daraufhin opponierte Einstein erneut, seine Theorie habe nichts, aber auch gar nichts mit dem Kubismus gemein.

Für jede dieser behaupteten und dementierten Analogien und Einflüsse sind aber auf der Ebene der späteren interpretatorischen und wissenschaftlichen Betrachtung Argumente eines ‚Für‘ ebenso wie Argumente eines ‚Wider‘ aufgebracht und diskutiert, gestärkt und an anderer Stelle wieder abgelehnt worden. Dies kann als jeweilige Fehldeutung angesehen werden, aber auch – aufschlussreicher – als

Indiz für die Komplexität der Sachverhalte zwischen Isomorphismen, Einflüssen und Ähnlichkeiten, zwischen bestehenden, gewählten, zu bestimmten Zwecken konstatierten und ‚nicht-bestehenden‘ Ursache-Wirkung-Relationen, deren Struktur offenbar weder linear noch uniform ist. Bereits dieses eine Beispiel zeigt die Form der Verknüpfungen oder Koexistenzweisen von Positionen in der Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts als vielschichtiges System. Es verdeutlicht, dass manche Berührungspunkte und Kongruenzen, die rückblickend durchaus augenfällig und einsichtig als direkte Einflüsse erscheinen, bei genauerer Betrachtung kaum als solche bestehen können, sondern vielmehr Fragen aufwerfen: Kann man wirklich sagen, dass die neuen Zeitmodelle in der Physik Auslöser für neue Zeitkonzeptionen in der Malerei waren? Ließe sich Bergsons Analyse der Simultaneität etwa als Ursache der Simultangedichte der französischen Literaten oder des Simultaneitätsgedankens der Futuristen verstehen?¹¹⁶ Spricht jemand wie der Futurist Marinetti, wenn er über Simultaneität redet, überhaupt vom Gleichen wie der Philosoph Bergson? Vom Gleichen wie seine Künstlerkollegen Metzinger oder Delaunay? Ein physikalisches Modell für Zeit, die philosophische Hinterfragung der Zeiterfahrung des Subjektes, der privat erfahrene Zeitgewinn und Beschleunigungsfaktor der Automobil- und Flugreise, die literarische Imagination einer Welt, in der nicht-lineare Zeitverläufe möglich sind – sind nicht die Ebenen und Methoden des Diskurses von so großer Differenz geprägt, dass die Suche nach möglichen kontextuellen Bezügen innerhalb dieser zeitgleichen Erscheinungen letztlich eine retrospektive Illusion ist? Genau genommen rühren wir hier an die viel grundsätzlicheren Fragen: Können solche Interdependenzen hochgradig verschiedener Reflexionsebenen überhaupt bestehen, und wenn ja, wie lassen sie sich beschreiben? Als korrelierende epistemische Grundverfassungen? Diese Grundsatzfragen können hier nicht abschließend beantwortet werden, müssen aber stets als Hintergrund der Argumentation mitgedacht werden.

Wie also mit den einzelnen ‚Orten‘ der zeitgleichen Diskussion des Temporalen methodisch umgehen? Wie lassen sich die Frage nach dem Faktor Zeit in der Kunst und die hierbei interessanten Künstlerpositionen des beginnenden 20. Jahrhunderts überhaupt kontextualisieren? Viele der angesprochenen Schwierigkeiten würden vermieden, wenn man die einzelnen Positionen der Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts schlicht un-kontextualisiert nebeneinander stehen ließe. In der Konsequenz müsste man also versuchen, die Auseinandersetzung der Künstler mit dem Temporalen ausschließlich kunstimmanent zu betrachten. Das aber muss offenkundig unbefriedigend bleiben angesichts der von den Künstlern selbst in diesem Punkt absichtsvoll hergestellten Verbindungen zu anderen Kontexten – wie auch immer diese dann interpretiert werden müssen und zu welchem Zwecke sie auch dienen sollten. Durch diesen methodischen Ausschluss würden zwangsläufig die denkbaren und somit möglichen interessanten Interdependenzstrukturen gar nicht erst entdeckt werden. Dort wo sie existieren, würden sie aber zweifellos zu einem erheblichen Erkenntnisgewinn beitragen.

Jede Vorstellung einer wohlgeordneten kausalen Einflussgeschichte muss jedoch gemäß den bereits formulierten Prämissen ebenso zum Scheitern verurteilt sein da sie den Realitäten der zahlreichen Diskussionsorte mit ihrer komplexen Art der An- und Verknüpfungen aber auch Eigenständigkeiten

¹¹⁶ Vergleiche unten Kapitel 2.

nicht gerecht wird. Gesucht ist also ein Denkansatz, der der Situation, dem Gesamtbild, den Positionen und Konzeptionen in der Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts strukturell entspricht. Der sich aufdrängende bildliche Gedanke dabei ist nicht der einer voranstrebenden Linie und nicht der isolierter ‚hot spots‘ sondern der eines Netzes. Der Gedanke des Netzes soll dabei hier zunächst ganz schlicht bildlich verstanden werden.¹¹⁷ Von einem ‚Schauplatz‘ der Verhandlung des Zeitlichen würde sich in diesem Sinn fast immer ein ganzes Geflecht von Anknüpfungspunkten an andere finden, wobei die Fäden des Netzes jedoch keineswegs alle aus dem gleichen Material gesponnen wären. Sie bestünden vielmehr aus unterschiedlichen Texturen, die von unbewussten oder gar ungewollten Äquivalenzen, über strukturelle Ähnlichkeiten und zahlreiche Abstufungen und Varianten bis hin zu inhaltlichen Analogien oder direkten Einflüssen reichen können. Die Verknüpfungen eines Netzes haben auch keine definierte Richtung, sondern breiten sich aus in Form eines Gewebes. Als Knotenpunkte sind so variable Einheiten wie Personen, Thesen, Werke, Erfindungen und so weiter vorzustellen. Auch lassen sich möglicherweise in den Maschen des Netzes solche Positionen als zum Netz zugehörig einfangen, deren Verknüpfungs-Status zu anderen Knoten gar nicht konkret definiert werden kann. Bereits ein Blick auf die genannte Untersuchung Kerns ist ein erstes Indiz für die Brauchbarkeit und Validität eines solchen Modells, denn trotz Kerns Blick auf ‚causal relations‘ lässt sich in seiner sehr breit angelegten Untersuchung in Wahrheit immer wieder viel eher ein solcher Netz-Charakter erkennen. Kausale Relationen im eigentlichen Sinn, wie Ursache und Wirkung, Auslöser und Effekt, erscheinen hingegen verunklärt und unidirektionale Verknüpfungs-Aussagen sind selten zu finden. Kerns „missing links“ müssen nicht gesucht werden, da sie gar nicht notwendig existieren und argumentativ nicht einmal zwingend benötigt werden.

Das Phänomen der Diskussion des Temporalen zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich in diesem Sinn möglicherweise am treffendsten als eine Entwicklung beschreiben, die Katherine Hayles ein „field model“ nennt und in ihrer Analyse *The Cosmic Web* als Kennzeichen der Moderne identifiziert. Hayles’ ‚field models‘ funktionieren auf zwei Ebenen: Einerseits postuliert Hayles solche Feldvorstellungen als neuen Typus der Struktur der Wahrnehmung von Welt, die in der Moderne entstanden seien und damit einen paradigmatischen Wechsel der Weltbetrachtung selbst verkörperten, andererseits sind ‚field models‘ aber auch auf einer Meta-Ebene wiederum Beschreibungsmodelle für in dieser Weise rückblickend verstandene soziokulturelle Gegebenheiten.¹¹⁸ Abgehend von dem Gedanken einfacher gerichteter Entwicklungslinien und eindeutiger Kausalketten, eine Geschichte kultureller und künstlerischer Phänomene als lineare ‚Einflussgeschichte‘ negierend, entwickelt Hayles – insbesondere für die Moderne¹¹⁹ – den Gedanken einer Ideengeschichte als Netzwerk¹²⁰ mit den Kennzeichen einer mehrdimensional korrelierenden Matrix: „Indeed, to suppose that such parallels [gemeint ist das zeit-

¹¹⁷ Der Gedanke des Netzes dient hier als rein bildliche, methodische Heuristik. Fraglos wäre es eine eigene interessante Untersuchung wert, diese zunächst intuitive Vorstellung auf einer Meta- Ebene in Korrelation zu aktuellen Akteur-Netzwerk-Theorien zu setzen und strukturelle Analogien und Zusammenhänge zu prüfen.

¹¹⁸ Vergleiche HAYLES.

¹¹⁹ An dieser Stelle kann nicht auf die Frage eingegangen werden, inwieweit Hayles’ ‚field models‘ im angesprochenen *zweiten* Sinn nicht auch außerhalb der Moderne für bestimmte Phänomene ein adäquates Beschreibungsmodell sein können.

¹²⁰ Der Begriff des Netzwerks wird hier als Bild für eine strukturelle Beschaffenheit verwendet. Er ist in diesem Sinn allgemeiner und weniger definitorisch, als er beispielsweise in der modernen Soziologie verwendet wird.

gleiche Erscheinen gewisser Ideen und Konzepte in verschiedenen Disziplinen bei unterschiedlichen Autoren, Anm. A.K.] require direct lines of influence is to be wedded to the very notions of causality that a field model renders obsolete. A more accurate and appropriate model for such parallel developments would be a field notion of culture, a social matrix which consists [...] of a «climate of opinion» that makes some questions interesting to pursue and renders others uninteresting or irrelevant. [...] This climate would be, of course, as capable of influencing scientific inquiry as it is of guiding any other conceptualization. Such a history would insist that we should not be misled by a causal perspective into thinking of correspondences between disciplines as one-way exchanges, for example, by asserting that the change in scientific paradigms caused a shift in literary form. In a field model, the interactions are always mutual: the cultural matrix guides individual inquiry at the same time that the inquiry helps to form, or transform, the matrix.»¹²¹ Die Einführung eines unspezifischen Begriffs wie „climate of opinion“, eines irgendwie gefühlten aber schwer objektivierbaren ‚in der Luft liegens‘ eines Themas, mag dabei zunächst unbefriedigend scheinen.¹²² Doch ist er nicht gleichzeitig auch besonders zutreffend für die im vorliegenden Fall betrachtete Situation? In seiner Studie *The Culture of Time and Space* charakterisiert Stephen Kern gleich zu Beginn die Ursachen für die bedeutende Rolle von Zeit und Raum für die Dekaden um 1900 als ‚series of sweeping changes in technology and culture‘, die zu völlig neuen ‚modes of thinking about and experiencing time and space‘ geführt hätten. Diese neuen ‚modes of thinking‘ seien, so Kern, Verschiebungen und Umwälzungen im Verständnis zweier Basiskategorien menschlicher Erkenntnis und Weltvorstellung, die so gewichtig gewesen seien, dass sie gleichzeitig in unterschiedlichsten Disziplinen und Zusammenhängen und auf unterschiedlichsten Ebenen vom akademischen Diskurs bis hin zu den täglichen Nachrichten ihre Wirksamkeit entfalteten.¹²³ Letztlich beschreibt also auch Kern ein „climate of opinion“. Um den Gedanken zu präzisieren, lohnt ein kurzer Blick auf Christian J. Emdens Überlegungen zu „epistemischen Konstellationen“. Wissensproduktion sei immer auch Resultat „unwahrscheinlicher Konvergenzen und Konjunkturen“ sowie „unscheinbarer Echowirkungen und Spannungen“, hat Emden formuliert. Solche Echowirkungen, unscheinbare Zusammenhänge und disziplinäre Grenzen überschreitende Interferenzen bestimmten die Dynamik epistemischer Felder, seien deren Tiefenstrukturen. Aus diesen Tiefenstrukturen und Dynamiken, aus Konjunkturen und Konvergenzen, aus zeitgenössischem ‚Denkstil‘, der sich als „historisch variables Arrangement von Methoden, Konzepten und materialen Zwängen“ darstellt, aus den Wissen produzierenden und vermittelnden Personen, ihren Handlungskontexten und den zeitgenössisch gültigen oder bevorzugten Darstellungsmethoden und Repräsentationsmodellen von Wissen erst konstituiere sich so das, was Emden eine „epistemische Konstellation“ nennt¹²⁴. Auch für den

¹²¹ HAYLES, S. 22/23.

¹²² Hayles selbst merkt an, dass es bislang keine vollständige Theorie eines solchen matrixförmigen Kulturverständnisses („a field theory of culture“) gibt, dass sie aber ganz sicher unter anderem eine genauere Analyse und Definition dessen liefern würde, wie ein „climate of opinion“ entsteht und wie es als Epistem der jeweiligen Zeit funktioniert und wirkt, vergleiche HAYLES, S. 22.

¹²³ Vergleiche KERN, S. 1.

¹²⁴ Emdens aufschlussreiche Überlegungen zum Gedanken der epistemischen Konstellationen finden sich in: EMDEN, CHRISTIAN J.: Epistemische Konstellationen 1800–1900. Nerven, Telegrafen und die Netzwerke des Wissens, in: JÜRGEN BARKHOFF, HARTMUT BÖHME und JEANNE RIOU (Hrsg.): Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, Köln 2004, S. 127–154. Sie konnten hier notwendigerweise nur abgekürzt dargestellt werden. Alle

vorliegenden Fall der Auseinandersetzung mit der Zeit werden wir also das „climate of opinion“ nur insofern präzisieren können, als Faktoren jener epistemischen Konstellation des beginnenden 20. Jahrhunderts immer wieder aufgefunden, benannt und betrachtet werden können, dort wo sie im vorliegenden Kontext sichtbar werden, ohne dabei jedoch ein vollständiges Gesamtbild herstellen zu können. Trotz dieser Einschränkung: Bereits Kerns Analyse sowie die heuristische Betrachtung des Phänomens Zeit und seiner Untersuchung und Bearbeitung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, legen die Vorstellung nahe, dass wir uns einem genau solchen Thema gegenüber sehen, das sinnvollerweise durch ein ‚field model‘ im Sinn von Katherine Hayles oder eine ähnliche netzartige Struktur modelliert werden sollte und nur so erfassbar ist, und das umgekehrt eben auch gerade nach dessen Prinzipien funktioniert. Was ist mit einem solchen Vorstellungsmodell für unseren konkreten Fall gewonnen? Verloren wird sicher zunächst ein starkes Ordnungsmuster von Ursachen, Wirkungen und Kausalitäten. Im Gegenteil wird die vage Vorstellung der Konjunktur eines bestimmten Themas angenommen, die Fragen nach allem, was mit der Kategorie Zeit zu tun hatte, in dieser historischen Phase so interessant machte. Gewonnen ist aber mit der Idee des Netzes, der Matrix¹²⁵, des Feldes zunächst einmal eine Beschreibungsstruktur, die es erlaubt, der angedeuteten Mehrschichtigkeit und Heterogenität des Themas besser gerecht zu werden, weil sie Relationen zwischen Konzepten nicht auf das Schema von Ursache und Wirkung reduziert, sondern ihnen komplexere Charakteristika zuweisen kann. Beziehungsstrukturen können so auch multidirektional respektive multilinear und zudem über verschiedenste Ebenen miteinander verspannt sein¹²⁶. Hartmut Böhme hat in diesem Sinn jede Form von Netz-Modellen, die für ihn sowohl die Struktur des Beobachteten als auch die Struktur des Beobachtens selbst beschreiben können, als „heterarchisch“ bezeichnet. Dies bedeute, dass „niemals mehr «alle Wege nach Rom führen» und es keine «Königswege» mehr“ gebe. Netzstrukturen seien hingegen „anpassungsfähig, zirkulär und dezentriert statt linear [...] zwar keineswegs durchgängig konsistent, dafür aber auch weniger determiniert, also für Unvorhergesehenes, Kontingentes und Neues offener.“¹²⁷ Diese Chancen also wären gewonnen.

Diese Auffassung eines Feldes, einer kulturellen Matrix und einer epistemischen Konstellation mit ihren Konvergenzen, Konjunkturen und Echowirkungen wurde für die hier angesetzte Fragestellung als zielführend erkannt und übernommen. Sie betrachtet mit Moholy und Lissitzky, genauer mit jedem ihrer Werke, Einträge in diese Matrix. Während sie zunächst explizit diese Einträge als Knotenpunkte fokussiert, weitet sie den Blick dann, um die Maschen des Netzes, die Moholys und Lissitzkys Positionen in Werken und Texten als ganze aufspannen, in den Blick zu nehmen. Die von Moholy und Lissitzky eröffneten Teile des Diskursfeldes oder der Matrix, liegen als vielfach verknüpfte Ausschnitte

obigen Zitate sind dem genannten Aufsatz (S. 128 respektive 131) entnommen.

¹²⁵ Der leicht verfälscht aus Mathematik, Datentechnik und Naturwissenschaft entlehene Begriff der Matrix soll als Verbildlichung stehen für ein vieldimensionales Gitternetz, dessen Knotenpunkte durch Relationen (Beziehungsstrukturen) vielfach untereinander verbunden sind und dessen Freiheitsgrade (mögliche knüpfbare Verbindungen zwischen einzelnen Knoten, die durchaus noch offen sein können) im Folgenden als ‚Valenzen‘ bezeichnet werden.

¹²⁶ „Alle Netze weisen eine positionelle und eine dynamische Dimension auf, nämlich Knoten und Beziehungsmaschen. Letztere können unilinear oder multilinear sein.“ BÖHME, HARTMUT: Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, in: JÜRGEN BARKHOFF, HARTMUT BÖHME und JEANNE RIOU (Hrsg.): Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, Köln 2004, S. 17–36, hier S. 21.

¹²⁷ BÖHME, hier S. 32.

des gesamten Feldes in diesem. Ihre Relationen lassen sich als multidirektional und von verschiedener ‚Stofflichkeit‘ vorstellen. Hayles’ oben zitierter Gedanke, „the cultural matrix guides individual inquiry at the same time that the inquiry helps to form, or transform, the matrix“¹²⁸ ist in diesem speziellen Zusammenhang immer als Hintergrund mitzudenken. Es soll und muss von daher explizit nicht nach kausalen einflussgeschichtlichen Verbindungen und Zuordnungen gefragt werden. Das Augenmerk soll vielmehr dann, wenn aus der Betrachtung der Knotenpunkte Lissitzky und Moholy, respektive ihrer Werke und Texte, Indizien von Relationen aufscheinen, der entsprechenden Situation im Umfeld der von beiden in das Netz der jeweiligen Diskurse eingewobenen Maschen gelten. Die Positionen der Protagonisten werden in solchen Momenten dann situativ gegenüber dem jeweiligen Bereich der Matrix aufgezeigt, im Sinn zweier Ausschnitte des Feldes, die übereinander oder nebeneinander geschoben werden und dabei zusätzliche Informationen geben, gegebenenfalls auch über die Art ihrer Relationen.

Der vorangestellte Überblick hat drei Themenfelder in den Blick genommen, um diese Fragestellungen inhaltlich und methodisch zu verorten: Die ersten beiden Abschnitte galten der Situierung der Fragestellung im kunstwissenschaftlichen Kontext mit einem Überblick zur Forschungslage im Bereich des Themas ‚Zeit und Kunst‘ und der Erörterung der Frage einer heuristischen Begriffsbildung zur Beschreibung temporaler Aspekte in der bildenden Kunst. Zudem wurde dann der zeitgeschichtliche Hintergrund in Hinsicht auf Rolle, Bedeutung und Diskussionsorte des Themas *Zeit* skizziert.

Nachdem so ein die Disziplinen übergreifender Blick auf die gleichzeitige Präsenz des Themas an unterschiedlichsten Schauplätzen geworfen wurde und somit gewissermaßen der Gesamtbereich des Feldes abgesteckt wurde, werden in Abschnitt 2.1 ganz gezielt für den Kontext der Bildwelten in Kunst und Alltag, der visuellen Erfahrungen und der optischen Medien die Entwicklungen nachgezeichnet. Dabei steht die Frage nach den alltäglichen und medialen Seherfahrungen dieser Jahre und ihren Veränderungen im Hinblick auf den Faktor Zeit einen ersten wichtigen Punkt dar, ist er doch schon von der Sache her ein – oft dialektisch aufgefasster – Bezugspunkt der Künstler. Demgegenüber bildet ein Blick auf den Stand der Debatte am ‚Diskussionsort Kunst‘, wie sie Künstler um 1920 vorfanden, anhand eines Rekurses auf das Aufgreifen des Temporalen durch Künstler etwa ab 1900, und dessen Interpretation in der späteren Kunstwissenschaft den zweiten Fokus.

Im Abschnitt 2.2 werden die Protagonisten vorgestellt, László Moholy-Nagy und El Lissitzky. Dem folgt im Hauptteil der intensive Blick auf die zentralen Werkbeispiele und die Ausweitung auf die Künstlertexte. Aus ihnen heraus lassen sich die Zeitebenen, Zeitstrukturen und temporalen Schichten sowohl für Moholy als auch für Lissitzky bereits herauspräparieren. Im Ergebnis wird diese Untersuchung zur Analyse des aus ihr entwickelten Begriffs der temporalen Qualitäten führen.

¹²⁸ HAYLES, S. 22/23.

2 Temporal/Visuell: Von der Jahrhundertwende zu Moholy-Nagy und Lissitzky

Jedes Kunstwerk ist auf einer ganz grundsätzlichen Ebene als materieller Gegenstand zeitlich. Es entsteht, es altert, eventuell nimmt es Schaden oder hört auf zu existieren. Jedes Kunstwerk ist auch zeitlich durch den historischen Moment seines Entstehens, in dem Sinn, dass es eine kulturelle Produktion ‚seiner Zeit‘ ist. Doch auch jenseits dieser vielleicht als ‚geschichtlich‘ zu bezeichnenden zeitlichen Attribute, hat es Zeitmomente in den Werken der bildenden Kunst immer gegeben. Sie reichen von im Bild erzählten Handlungen, deren narrativer Verlauf – in welcher Weise auch immer – Eingang in die Darstellung findet, bis zum architektonischen Raum, der jederzeit mit dem sich in ihm bewegenden Betrachter rechnen muss. Selbst Überzeitlichkeit oder Ewigkeit, die manchen Werken der bildenden Kunst zugeschrieben wurden, sind genau genommen nichts anderes als temporale Modi. Ihr Tempus ist gerade das ‚nicht-messbar-Verlaufen‘ von Zeit, so wie ja auch Leere letztlich ein räumlicher Modus ist. All diese Zeitmomente sind für Werke der bildenden Kunst von der Antike bis zur Gegenwart immer wieder in Publikationen, von Wickhoff über Gombrich bis hin zu Pochat, beschrieben worden. Das Vorhandensein von Zeitaspekten in Kunstwerken ist, kurz gesagt, als solches keineswegs epochenspezifisch. Doch auch für den Bereich der Bilder im Allgemeinen und der bildenden Kunst im Besonderen stellen das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert einen besonderen Moment dar, in dem die bewusste Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit mehr als zuvor in den Fokus der Aufmerksamkeit rückte. Auf einer sehr breiten Ebene stellten Künstler Fragen, die mit Zeitmomenten im Kunstwerk zusammenhingen, entdeckten visuelle Möglichkeiten, für die zeitliche Strukturen von Bedeutung waren, oder sie griffen Themen auf, die in den Kontext der Diskussion von Zeitkonzeptionen auch außerhalb der Kunst gehörten. Die Künstlerdiskurse bildeten damit einen relevanten Schauplatz des veränderten Nachdenkens über Zeit in einem, wie gesehen, das Temporale in verschiedensten Bereichen neu diskutierenden soziokulturellen Umfeld. Mit der Verhandlung desselben übergeordneten Themas kontextualisierten sich dabei die Diskursorte bis zu einem gewissen Grad schon als solche gegenseitig – ohne dass man von konkreten Berührungspunkten oder Einflüssen ausgehen müsste. Gerade dieser Umstand macht die Frage nach künstlerischen Zeitkonzepten besonders interessant: Welche Positionen besetzten sie innerhalb der Diskursschauplätze, interagierten der ‚Diskussionsort Kunst‘ mit anderen und wenn ja, welche Wechselwirkungen oder Differenzen, Beziehungen oder Abgrenzungen eröffnet dann ein Hin-und-her-Blicken zwischen Werken, Künstlertheorien und Kontexten? Diese Frage für Künstlerkonzeptionen der zwanziger Jahre zu stellen, macht einen besonderen Reiz aus: Die frühen Diskussionsphasen des Temporalen konnten zu diesem Zeitpunkt bereits rezipiert werden. So bilden die zwanziger Jahre einen Moment unvermindert virulenter Auseinandersetzung mit Zeitaspekten, in dem gleichzeitig aber Erörterungen des Temporalen an einem Schauplatz bereits ihren Weg zu jenen an anderen Schauplätzen hatten finden können. Einige Wechselwirkungen hatten sich bereits entfaltet. Es ist daher interessant, als Ausgangspunkt zunächst einen Blick auf die unmittelbar vorangegangenen Entwicklungen am ‚Diskussionsort Kunst‘ bis etwa 1920 zu werfen.

2.1 Kann Zeit sichtbar werden?

Diese Frage ließe sich als Grundthema dessen formulieren, was unterschiedliche Künstler in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in ihrer Arbeit als Auseinandersetzung mit dem Zeitlichen umtrieb. Die Antworten, die sie darauf fanden oder versuchsweise ausloteten, bilden den wohl unmittelbar engsten Bezugsrahmen jener Künstler, die dann um 1920 ebenfalls begannen, in ihren Werken und Theorien den Aspekt des Temporalen in der Kunst zu verhandeln. Um die Ausgangssituation für Künstler wie Moholy-Nagy oder Lissitzky besser zu verstehen, sind daher drei Aspekte dieser ersten Jahre der Moderne von besonderem Interesse, die im Folgenden kursorisch betrachtet werden: Wie steht es um die Bedeutung des Faktors Zeit für Bildmedien und Sehgewohnheiten im Allgemeinen? In welcher Form waren bis 1920 bereits Zeitmomente künstlerisch verhandelt worden? Wie stellt sich die Selbst- und Fremdpositionierung von in den Jahren vor 1920 arbeitenden Künstlerkollegen innerhalb der Zeitdiskurse ihrer Epoche dar?

2.1.1 Seherfahrungen: bewegte Bilder – verbildlichte Bewegung

Die Künstler als ‚Bildermacher‘, oder allgemeiner, als Schöpfer visueller Angebote, waren und sind Teil und bisweilen zugleich dualistisches oder dialektisches Gegenüber des größeren Kontextes der Welt der optischen Eindrücke, der Erzeugung von Bildern und Bild-Eindrücken. Dieser Umstand war gerade im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert seit der Erfindung der Fotografie und der zunehmenden Forschung auf dem Gebiet der Wahrnehmungslehre mehr als bewusst geworden. Auch Künstler wie Moholy-Nagy oder Lissitzky, so wird sich zeigen, waren sich sicher, dass auch die nicht von Künstlern generierten Bildwelten nachhaltig die Seherfahrungen des beginnenden 20. Jahrhunderts geprägt hatten und weiterhin prägen würden.

Wo also spielten Zeitmomente in den ersten Dekaden des Jahrhunderts eine neue oder veränderte Rolle im bildmedialen Kontext? Mit der Fotografie war zunächst im 19. Jahrhundert eine neue Möglichkeit entstanden, Bilder herzustellen, denen im Zuge der Verbreitung und technischen Weiterentwicklung des Mediums bald in doppelter Hinsicht ein zeitlicher Modus an sich beigemessen wurde. Einerseits schien das fotografische Verfahren die Zeit ‚konservieren‘ zu können und einer realen, bald nach der Aufnahme bereits vergangenen, Situation durch das Festhalten als Bild eine über sie hinausgehende Dauer zu verleihen. Mit einem einzigen Knopfdruck war konservierbar, was in einem gegebenen Moment vor Augen stand. Wie sonst nur das menschliche Gedächtnis Geschehnisse als Erinnerungsbilder wieder hervorrufen und damit als Spuren des einst Dagewesenen bewahren konnte, sprach man der Fotografie zu, nun eine solche optische Spur der Vergangenheit ganz materiell auf ein Stück Papier bannen und dauerhaft machen zu können. Andererseits konnte mit der Verkürzung von Belichtungs- und Verschlusszeiten am Ende des 19. Jahrhunderts der Schnappschuss entstehen, dem per Definition die Repräsentation der Temporalität des Augenblickes zugesprochen wurde. Als Reise- oder Reportagebild öffentlich übermittelt, suggerierte er zudem, einen kurzen Blick – und damit auch möglicherweise situativen Einblick – in ein ‚fremdes‘ Geschehen erhaschen zu können. Dabei waren

beide zeitlichen Modi, das Verleihen von Dauer und das Verkörpern der Momenthaftigkeit eines Blickes miteinander verknüpft. Die Bilder der Fotografie hatten damit wesentlich nicht nur einen räumlichen, sondern stets auch einen zeitlichen Kontext.

Dieser Aspekt der Bedeutung des Zeitlichen für die Fotografie wurde dann jedoch kurz vor der Jahrhundertwende noch einmal graduell gesteigert und betont, durch die bereits einleitend erwähnten chronofotografischen Experimente Eadweard Muybridges und Etienne-Jules Mareys. Mittels der um 1880 bereits enorm verbesserten technischen Mittel der Fotografie gelang es Muybridge und Marey, Serien von fotografischen Aufnahmen herzustellen, die Bewegungen in ihre nur Sekundenbruchteile währenden Phasen auffächerten. Muybridge veröffentlichte solche in Reihen von Einzelbildern aufgelösten Bewegungsstudien (beispielsweise das berühmte galoppierende Pferd; Abb. 9) 1887 in seinem Buch *Animal Locomotion*¹²⁹, dem später weitere Publikationen folgten. Sie waren in ihrer Intention zunächst nicht künstlerisch, schufen aber veränderte Bildwelten, die offensichtlicher noch als jede bis dahin gemachte einzelne fotografische Aufnahme temporal konnotiert waren, und die in der Folge nachweislich Künstler von Degas über Duchamp bis hin zu Francis Bacon beeinflussten. Auguste Rodin ist als einer der frühen Erwerber des ersten Muybridge-Bandes bekannt, an dessen Bildern er sich jedoch rieb, und der ihn zu der kritischen Anmerkung veranlasste, die Fotografie lüge, indem sie das Leben, das doch in Wahrheit ein Ablauf sei, in solche Momente einfriere und zerschneide.¹³⁰ Edgar Degas hingegen nutzte erwiesenermaßen Muybridges Fotografien als Anregung und Hilfsmittel für seine Pferdestudien, Francis Bacon, viele Jahre später, für die Modellierung verschiedener menschlicher Figurengruppen in seinen Gemälden. Marcel Duchamp wurde nach eigenen Angaben – explizit nennt er den berühmten *Akt eine Treppe hinabsteigend* (vergleiche Abb. 3 und Abb. 10) – von Muybridge und besonders von den Arbeiten Mareys beeinflusst, wobei nicht nur dessen Fotografien, sondern speziell auch die danach angefertigten technisch anmutenden Verlaufsskizzen der Bewegung eine Rolle spielten.¹³¹ Degas, Duchamp und Bacon sind dabei nur drei unter vielen weiteren bekannten Beispielen des Interesses von Künstlern an der Chronofotografie und deren Einfluss auf ihr Werk. Hansgeorg Schmidt-Bergmann geht so weit zu resümieren: „Die Bildexperimente durch die Chronofotografie Mareys und die Serienphotographie Muybridges können in ihrer Wirkung auf die avantgardistischen Künste kaum überschätzt werden.“¹³²

Welcher Art ist das Zeitmoment in den Bildfolgen Muybridges und Mareys? Die chronofotografischen

¹²⁹ MUYBRIDGE, EADWEARD: *Animal Locomotion*, Philadelphia 1887.

¹³⁰ Vergleiche RODIN/GSELL, S. 97/98. Rodins Bemerkung erscheint interessanterweise wie eine Parallele zu Bergsons Gedanken von der unzerteilbaren Dauer, die nicht physikalisch messbar sei und nur dem Lebendigen zukomme.

¹³¹ Zu Degas und Muybridge, vergleiche beispielsweise: BARBOUR, DAPHNE S. und SHELLEY G. STURMAN: *The Horse in Wax and Bronze*, in: JEAN SUTHERLAND BOGGS (Hrsg.): *Degas at the Races*, Katalog National Gallery of Art, Washington, DC, 12.04.1998–12.07.1998, New Haven 1998, S. 180–207; CHILDS, ELIZABETH C.: *Habits of the Eye. Degas, Photography and Modes of Vision*, in: DOROTHY M. KOSINSKI (Hrsg.): *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, San Francisco Museum of Modern Art, 02.10.1999–04.01.2000, Dallas Museum of Art, 01.02.–07.05.2000, Museo Guggenheim, Bilbao, 12.06.–10.09.2000, New Haven 1999, S. 73–80. Zeitgenössisch auch bereits: VALERY, PAUL: *Degas Danse Dessin*, Paris 1938, S. 70. Zu Bacon, in dessen Atelier nach seinem Tod Reproduktionen von Muybridge-Fotografien (offenbar als Arbeitsvorlage) gefunden wurden, und der Chronofotografie, vergleiche beispielsweise: PEPIATT, MICHAEL: *Francis Bacon*, Köln 2000, S. 150–152. Duchamps äußert sich zu der Rolle der Marey-Arbeiten in: CABANNE/DUCHAMP, S. 43.

¹³² SCHMIDT-BERGMANN, HANSGEORG: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg 1993, S. 198.

Serien halten gleich einer Analyse Bewegungsphasen fest, die das menschliche Auge als solche Schnitte von Sekundenbruchteilen niemals erfassen könnte, und reihen sie nebeneinander zu einer Art diagrammatischer Bewegung, von der wir wissen, dass unser Gehirn diese eingefrorenen Momente, wenn wir sie in Folge wahrnehmen, zum Bild einer tatsächlichen kontinuierlichen Bewegung interpolieren kann. Jeder dieser fotografischen Momente ist im Sinn solcher Interpolation ebenso „transitorisch“ wie Lessings „fruchtbarer Moment“, doch hat Peter Geimer treffend darauf hingewiesen, dass es sich hierbei in Wahrheit um das genaue Gegenteil handelt: Die Bilder der Chronofotografie zeigen einen minimalen zeitlichen Ausschnitt, einen transitorischen Moment, den das menschliche Bewusstsein, wenn wir eine Bewegung beobachten, so niemals wahrnimmt. Tatsächlich existiert er in dieser Form niemals in unserem Bewusstsein, sondern immer nur unbewusst. Lessings fruchtbarer Moment hingegen ist ein gerade vom menschlichen Bewusstsein mit Bedeutung besonders aufgeladener Augenblick, einer, dessen Signifikanz ausschließlich durch seine besondere Rolle in unserem Wissen um das Geschehen entsteht. Es handelt sich also hier um einen Augenblick, der in seinem ‚Ausgezeichnet-Sein‘ ausschließlich aufgrund unseres Bewusstseins existiert.¹³³ Weiterhin sind die chronofotografischen Arbeiten als solche nebeneinander aufgereichte ‚Stills‘, und doch inkorporieren sie Zeit: Marcel Duchamp hat sich darauf bezogen und genau diesen temporalen Aspekt beschrieben, als er über seinen ebenfalls als aufgegliederte Bewegungsphasen funktionierenden *Akt eine Treppe hinabsteigend* sagte, die Bewegung – und damit die Zeitlichkeit eines Prozesses – sei „eine innerhalb des Gemäldes artikuliert Schlussfolgerung“, und zwar eine Schlussfolgerung der Imagination des Betrachters.¹³⁴ Die Chronofotografien und die Bezugnahme der Künstler darauf zeigen deutlich die Intention, Zeit durch ihr Symptom Bewegung ins Bild zu setzen und damit visuell fassbar zu machen. Gleichzeitig verweist aber Duchamps Feststellung auch bereits auf das Wissen darum, dass dieser Moment der Bewegung letztlich als Schlussfolgerung seinen Ort im Kopf des Betrachters hat.

In einem anderen Bereich des ‚Bildermachens‘ hielten etwa zur gleichen Zeit Bewegung und Temporalität nicht nur als Schlussfolgerungen, sondern als materielle Fakten Einzug: dem Kino. Nachdem bereits etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts Apparate wie das Zoetrop (erfunden bereits 1834), die sich der Nachbildwirkung im menschlichen Auge und des stroboskopischen Effektes bedienten, um sehr kurze Sequenzen bewegter Bilder zu erzeugen, breitere Bekanntheit genossen, und Laterna-Magica-Aufführungen durchaus bereits technisch ausgefeilte Bewegungsbilder als Publikumsspektakel darboten, hatten 1895 schließlich die ersten öffentlichen Vorführungen dessen stattgefunden, was heute allgemein als das frühe Kino verstanden wird.¹³⁵ Von diesem Moment an setzte die Verbreitung des

¹³³ Vergleiche: GEIMER, PETER: Times of Perception. Lessing, Manet, Londre, in: ANTOINETTE ROESLER-FRIEDENTHAL und JOHANNES NATHAN (Hrsg.): *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts* (= *Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten*), Berlin 2003, S. 93–101.

¹³⁴ CABANNE/DUCHAMP, S. 36.

¹³⁵ Zu verschiedenen Geräten zur Bildprojektion respektive zur Erzeugung bewegter Bilder und ihrer Relation zur Ausprägung bestimmter Sehweisen und Wahrnehmungsmodi, vergleiche die äußerst aufschlussreiche Untersuchung von Jonathan Crary: CRARY, JONATHAN: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Basel 1996. Eine Fülle an Material liefert auch HICK, ULRIKE: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999. Was man genau als Beginn des Kinos verstehen sollte, ist eine keinesfalls so einfach zu beantwortende Frage, wie zunächst erscheinen mag. Eine kritische Betrachtung der potentiellen Anfänge des Kinos, der konkurrierenden Geräte, Apparaturen und Erfinder und eine Untersuchung früher Entwicklungen unter Ein-

neuen Mediums ein und schon 1910 verzeichneten die USA rund 10000 der sogenannten Nickelodeons und allein in Paris zählte man 1913 mehr als 200 Kinos.¹³⁶ Die filmischen Bilder, von einem ihrer frühen Macher, dem Regisseur Abel Gance, als „admirable synthèse du mouvement de l’espace et du temps“¹³⁷ bezeichnet, etablierten sich als neuer Typus visueller Wahrnehmungserfahrung der Epoche. Als Hugo Münsterberg, einer der ersten Theoretiker des neuen Mediums, 1916 seinen Text über das Lichtspiel (*The Photoplay*) verfasste, hatte er offenbar bereits sehr klar dessen prägende Veränderungen in der Wahrnehmung von Raum und Zeit im Blick und den unvermeidlichen Einfluss auf die Formen und Möglichkeiten bildender Kunst und visueller künstlerischer Gestaltung vor Augen. Thomas Elsaesser fasst dies wie folgt treffend zusammen: „... frühe Theoretiker wie Münsterberg erkannten den profunden Wandel in der menschlichen Wahrnehmung, den das Kino mit sich bringen würde. Mehr als ein Jahrzehnt vor Walter Benjamin war Münsterberg davon überzeugt, dass schon die Existenz des Kinos an sich eine neue Bestimmung des Kunstwerks notwendig mache, angesichts der fundamentalen Veränderungen, die der Film für das Bewusstsein von Zeit, Raum und materieller Kultur bedeutete.“¹³⁸

Der zunächst offensichtlichste temporale Aspekt der bewegten filmischen Bilder war der, realzeitliche Prozesse, Abläufe und Handlungen abbilden oder nachbilden zu können. Dies aber ließ sich bereits in zweifacher Weise verstehen und umsetzen: einerseits konnte eine feststehende Kamera ein sich an ihr vorbeibewegendes Objekt filmen und damit die Bewegung ‚des Anderen‘ repräsentieren; andererseits konnte aber schon bald auch die Kamera selbst sich bewegen und beispielsweise in Form eines Kameraraschwenks oder einer Kamerafahrt den Raum ausloten und damit in gewissem Sinn die Bewegung ‚des Selbst‘, nämlich in der Art des umherschweifenden Blickes oder des gehenden Subjektes nachahmen. Es lag nahe, dem Film aufgrund dieses zweifachen Zeitmomentes die Charakteristik zuzusprechen, er transportiere realzeitliche Abläufe mimetisch in ein visuelles Medium, um sie den Zuschauern als nacherlebbares Geschehen zugänglich zu machen. Das konnte nun in der Tat zwar in bestimmten Fällen zutreffen, suggerierte aber auch eine in ihrer Allgemeinheit doch unzutreffende Vorstellung vom unbedingten ‚Realismus‘ filmischer Zeit. Bereits Beispiele des frühen Films repräsentierten nämlich gerade ganz signifikant und absichtsvoll auch andere temporale Modi der Bilder. Sie brachen damit die Vorstellung von der realitätsgetreuen Zeitstruktur der Filmbilder auf und eröffneten im selben Moment eine höchst interessante Dialektik zwischen Abbildhaftigkeit und Transformation: Schon die Brüder Lumière führten ihren Film *Démolition d’un mur* von 1896 auch rückwärts vor. Eine Präsentation des Filmes bestand häufig darin, ihn zunächst vorwärts und dann sofort im Anschluss rückwärts abzuspielen. Das Geschehen bildete dabei eine Art zeitliches Palindrom, in dessen zweitem Teil sich

beziehung von ökonomischen Interessen, Vorführsituationen, widerstreitenden Interessen beteiligter Gruppen (wie Kinobesitzer, Regisseure, Produzenten etc.), liefert im Kontext der ‚New Film History‘ ausführlich ELSAESSER, THOMAS: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels, München 2002. Hier findet sich auch eine umfangreiche Bibliografie.

¹³⁶ Quellen: KERN, S. 70 und BERGMAN, S. 26.

¹³⁷ Die Aussage von Abel Gance ist zitiert nach: BERGMAN, S. 29. Ein Quellenverweis findet sich hier jedoch nicht.

¹³⁸ MÜNSTERBERG, HUGO: *The Photoplay. A Psychological Study*, New York/London 1916 und: ELSAESSER, S. 33. Elsaesser bezeichnet das Kino in dieser Untersuchung der frühen Jahre des Mediums ganz in diesem Sinn als prototypischen „Ausdruck einer durch Bewegung, Perspektivwechsel und neue Fortbewegungsmittel erregten Sensibilität“ (ebd., S. 256).

dann die zerstörte Mauer nahezu wie von selbst binnen kürzester Zeit wieder aufbaute.¹³⁹ Dieser schlichte Trick zeigte bereits nachdrücklich die Möglichkeit und auch die Freiheit des Films, genauer gesagt, des Filmemachers, temporale und kausale Gegebenheiten in Auge und Imagination des Betrachters so zu verändern, dass sie real weltliche Zeitlichkeit und Kausalität aushebelten. Hiermit entstand auf ganz einfacher aber grundsätzlicher Ebene ein Spannungsverhältnis zwischen den gegenständlichen und in diesem Sinn letztlich ja der Realität entnommenen Filmbildern als solchen, die bis zu einem gewissen Grad beim Zuschauer mit der naiven Vorstellung von ‚Realismus‘ und ‚Abbild‘ verbunden waren, und der artifiziellen Konstruktion eines ‚ganz Anderen‘ im Film, das in dieser Form keiner lebensweltlichen Erfahrung entsprach oder gar entsprechen konnte, und das bisweilen sogar den Gesetzen ihrer fundamentalsten Anschauungskategorien wie Zeit und Raum zuwider lief. Ganz besonders die Chronologie erwies sich dabei im Film, ganz im Gegensatz zur Realität, nicht als feststehende Ordnung, sondern als modellierbare Gestaltungseinheit – oder Gestaltungsvielheit.¹⁴⁰

Eine andere Form der Modellierung der Zeit durch die Filmbilder stellen die bereits bald nach der Erfindung des Films entstandenen Techniken des Zeitraffers und der Zeitlupe dar. Sie machten temporale Prozesse gerade dort beobachtbar, wo sie sich dem menschlichen Auge normalerweise entzogen, da sie entweder zu schnell abliefen oder so langsam, dass sie vom Beobachter üblicherweise nicht als Prozess, sondern als disjunkte Zustände wahrgenommen wurden – das Öffnen einer Blüte beispielsweise. Andererseits wurde diesen beiden Möglichkeiten der Filmbilder aber auch zugesprochen, jene subjektiven Gefühle des Einzelnen verkörpern zu können, die dazu führen, beispielsweise eine Minute des Wartens als unendlich viel länger zu empfinden als eine Minute hektischer Aktivität. In die Welt der physikalisch messbaren Zeit konnte der Film somit, sichtbar und visuell umgesetzt, den Moment des subjektiven Zeitempfindens einbringen – und ihn darüber hinaus sogar steuern, indem man beispielsweise Phasen der Erzählung, in denen lange nichts geschah und die daher vom Zuschauer als langwierig empfunden worden wären, einfach per Zeitraffer zusammenfasste.¹⁴¹

Ähnlich den Erzähltechniken des Romans ließ sich im Medium Film zudem auch mit Versatzstücken arbeiten: Zeitlich und/oder räumlich getrennte Szenen konnten unmittelbar nebeneinander gezeigt werden, Schauplätze und Zeitpunkte immer wieder wechseln oder miteinander verzahnt werden und sogar kausale Abfolgen waren absichtsvoll vertauschbar. Dem Film dienten hierzu schon bald nach seiner Erfindung unterschiedliche Montagetechniken. Der schnelle, wechselnde Umschnitt (Crosscutting, Kreuzschnitt oder Parallelmontage), meist zwischen den Szenen zweier oder mehrerer narrativ in irgendeiner Weise aufeinander bezogener oder verwobener Handlungen, ist ein solches bereits früh entdecktes Mittel der Modellierbarkeit von Zeit und Raum im Film (beispielsweise bereits Griffith 1909).¹⁴² Er brachte auf noch sehr lineare Weise räumlich (bisweilen auch zeitlich) getrennte Szenen

¹³⁹ Vergleiche ELSAESSER, S. 58.

¹⁴⁰ Der Reiz des Gestaltungsspielraums ‚Zeit‘ blieb im Kino bis heute präsent und spiegelt sich nicht nur in Künstlerfilmen, sondern auch immer wieder in modernen Hollywoodproduktionen wie Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) oder Christopher Nolans *Memento* (2000).

¹⁴¹ So konnte eine zwischen zwei wichtigen Ereignissen liegende Nacht beispielsweise mit der Zeitrafferaufnahme eines über den Nachthimmel wandernden Mondes oder dem Zeitraffer eines sich über das Zifferblatt bewegenden Uhrzeigers symbolisiert werden.

¹⁴² David Wark Griffith, *The Lonely Villa*, 1909.

zusammen, wobei dem Betrachter allerdings explizit die Montage/der Schnitt bewusst blieb. Szenen zwischen Verfolgern und Verfolgtem waren ein typischer Fall, in dem diese Methode angewendet wurde, um heterogene, jedoch miteinander in Zusammenhang stehende Ausschnitte der Narrationsrealität der erzählten Geschichte durch den sie umspannenden Schnittrhythmus in eine artifizielle raumzeitliche Homogenität der filmischen Bildwelt zu überführen. Eine andere fiktionale Konstruktion zeit-räumlicher Strukturen bot der sogenannte Dream Balloon. Es handelte sich dabei um die montage-technische Einblendung einer meist geträumten oder imaginierten, manchmal aber auch nur weit entfernt stattfindenden Szene (zum Beispiel der Gesprächspartner eines Telefonats) in das aktuelle Szenenbild in Form einer Art ‚Sprechblase‘ (beispielsweise bereits Porter 1903). Mit dem Dream Balloon und der damit verwandten Technik des Split Screen (beispielsweise Lois Weber und Phillips Smalley 1913, dann sehr prominent Abel Gance 1927) ließen sich räumlich oder auch zeitlich getrennte Szenen simultan im Filmbild vereinen und konnten im Modus der visuellen Gleichzeitigkeit nebeneinander bestehen.¹⁴³ So schrieb Münsterberg dann angesichts von Crosscutting und Split Screen auch, der Film könne dem Betrachter suggerieren, dieser sei „simultaneously here and there“.¹⁴⁴

Tatsächlich aber konnte der Film auf diese Weise nicht nur simultan zusammen zeigen, was auch in irgendeiner Weise zusammen gehörte, sondern auch eine ‚filmische Realität‘ aus zeitlichen und räumlichen Versatzstücken konstruieren, die in der Realität nichts miteinander zu tun hatten und erst im Filmbild zusammengefügt wurden. Dies konnte einerseits auf die ‚innerfilmische Zeit‘ und/oder den ‚innerfilmischen Raum‘ und ihre Struktur angewendet werden und so als Stilmittel der Narration die Filmgeschichte diskontinuierlich erzählen. Typischerweise aber bezog sich diese Beobachtung vielmehr ganz einfach auf die Produktionsrealität der Filmbilder, die später zwar möglicherweise einen einheitlichen Ort und eine lineare Zeit darstellen sollten, jedoch selten an nur einem Ort und im kontinuierlichen linearen Ablauf gedreht worden waren, sondern ihr Bildmaterial aus den unterschiedlichsten lokalen Zusammenhängen zu den unterschiedlichsten Zeiten entnahmen. Erst rückwirkend wurde

¹⁴³ Edwin S. Porter, *The Life of an American Fireman*, 1903. Phillips Smalley und Lois Weber, *Suspense*, 1913 (dreifacher Splitscreen). Abel Gance, *Napoleon*, 1927. Der Porter-Film ist auch noch bezüglich eines anderen temporalen Modus interessant: Porter zeigt die Szene der Rettung einer Frau und ihres Kindes aus der brennenden Wohnung einmal aus der Perspektive des Zimmers, aus dem sie von dem Feuerwehrmann herausgetragen werden (als stünde ein unbeteiligter Beobachter in diesem Zimmer), dann folgt eine Szene der Brandlöschung in eben diesem Zimmer, dann wiederum sieht man nochmals die Rettung der Frau und des Kindes, diesmal jedoch mit veränderter Perspektive, von draußen aus der Sicht der anderen, vor dem Haus tätigen Feuerwehrmänner – eine Zeitverdoppelung zugunsten eines Perspektivwechsels also. Elsaesser hat dieses Vorgehen als eine Form von ‚action replay‘ bezeichnet, als eine, der heutigen Sportreportage verwandte, „kommentierte Wiederholung der Höhepunkte“ – und darauf hingewiesen, dass zur damaligen Vorführpraxis solcher Filme typischerweise ein sogenannter ‚Kinoerklärer‘ gehörte, der gesprochene Kommentare parallel zu Porters Filmbildern lieferte. Interessant ist auch Elsaessers Anmerkung, dass ein Kurator des Museum of Modern Art wohl in den späten dreißiger Jahren zunächst Porters Film ummontiert hatte und dabei „einige Einstellungen, die ihm für das Verständnis der Handlung überflüssig erschienen – weil sie die gleiche Handlung zweimal zeigen, einmal von innen und dann noch einmal von außen“ herausgeschnitten hatte (vergleiche zu diesen Fakten Elsaesser; dort auch die Zitate auf S. 79/80). Dieser nachträgliche Umschnitt lässt sich auch als Widerstand oder Unverständnis der späteren Rezipienten gegenüber Porters eigenwilligem und dem realweltlichen Zeitfluss entgegenstehenden temporalen Modus verstehen, der in einen vermeintlich ‚Realistischeren‘ verändert wurde.

¹⁴⁴ MÜNSTERBERG. Das ausführlichere Zitat lautet: „Moreover, the ease with which the scenes are altered allows us not only to hurry on to ever new spots, but to be at the same time in two or three places. The scenes become intertwined. We see the soldier on the battlefield, and his beloved one at home, in such steady alteration that we are simultaneously here and there.“ Zitiert nach LANGDALE, ALLAN (Hrsg.): Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, New York 2002, S. 60.

dieses Material im Schnitt wieder zusammengefügt. Eine Vorgehensweise, die für den überwiegenden Teil aller Filme in dieser Form zutrifft.

Die Frage, ob es das Ziel war, solche zeitlichen und räumlichen Partikel zu einer filmischen Illusion von Kohärenz und Kontinuität zusammenzufassen, oder ob man ihre Diskontinuität als Ausdrucksmittel oder Filminhalt verwendete, blieb in der Entwicklung des sogenannten Kontinuitätsschnitts, der in der Folge das Hollywood-Kino prägen sollte, und seiner Gegenpole, der diskontinuierlichen Montage-techniken (hier sei Eisenstein als prominentes Beispiel erwähnt), als Thema des Filmemachens erhalten und zeugt von der außerordentlichen Wichtigkeit raum-zeitlicher Strukturen als Bedeutungsträger im Medium Film.

Diese visuellen Möglichkeiten des Films, die Verbindung von Bewegung, Raum und Zeit, weckten das Interesse zahlreicher bildender Künstler. Maler und Zeichner, wie beispielsweise Hans Richter oder Viking Eggeling wurden zu frühen Experimentalfilmern, Mitglieder der Gruppe der Futuristen benutzten das neue Medium ebenso wie Man Ray oder Marcel Duchamp.¹⁴⁵ Foto und Film wurden aber nicht nur von Künstlern als veränderte, zeitlich besetzte Bildwelten erprobt. Die Zeitaspekte beider Medien wiesen Möglichkeiten aus, die in den Diskussionen der bildenden Kunst Parallelen fanden: Das Bild als Spur von Zeit, Visualisierung von Bewegung, Montage als temporale Technik, Simultaneität als Modus des Zeitlichen, fiktive und modellierte Zeitstrukturen etc. waren Stichworte, die ein breites Feld der Diskussion der Verbindung von Temporalem und Visuellem befruchteten.

Neben den veränderten Bildwelten, die Fotografie und Film schufen, war aber auch die visuelle Seite der Alltagswahrnehmung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert um neue ‚Bildeindrücke‘ reicher geworden. So darf nicht vergessen werden, dass es dem Einzelnen nunmehr (theoretisch, wenn auch nicht immer finanziell) möglich war, die Welt in der schnellen Bewegung von Eisenbahn und Auto¹⁴⁶ zu betrachten oder im besonderen Falle sogar via Flugzeug aus der Vogelperspektive auf sie hinab zu blicken.¹⁴⁷ Mehr noch: Durch diese Verkehrsmittel waren im Vergleich zu den bisherigen Möglichkeiten überaus schnelle Orts- und Perspektivwechsel verfügbar geworden.

Fast wie eine visuelle Analogie hierzu erscheinen Schema und Aufbau der zunehmend im Umlauf befindlichen Tageszeitungen und das Konzept wochenschauartiger Berichte in Radio oder Kino: Kaleidoskopartig nebeneinandergestellt fanden sich hier Neuigkeiten, die sich an unterschiedlichsten Orten des Globus innerhalb der gleichen Zeitspanne – eines bestimmten Tages oder einer bestimmten Woche – ereignet hatten und die nun simultan präsentiert wurden. Von Nachricht zu Nachricht fortschreitend wurde nicht nur scheinbar die ganze Welt umspannt, sondern auch stetig die Perspektive auf die Geschehnisse gewechselt. Auch die Bilder und optischen Eindrücke, die im täglichen Leben

¹⁴⁵ Vergleiche auch unten 2.1.2

¹⁴⁶ Hatte man in Frankreich beispielsweise 1900 noch etwa 3000 Automobile gezählt, waren es 1913 bereits 100000. Der erzielte Geschwindigkeitsrekord lag bereits bei über 200 km/h (vergleiche KERN, S. 113).

¹⁴⁷ Obwohl es bereits zuvor die Fahrt mit dem Heißluftballon und die Reise mit dem Zppelin gegeben hatte, muss man angesichts der nun vorhandenen Möglichkeiten des Flugverkehrs doch von einer deutlich anderen Qualität und Präsenz sprechen. 1903 hatte Orville Wright noch nicht mehr geschafft, als sich 12 Sekunden in die Lüfte zu erheben, doch schon sechs Jahre später flog sein Bruder Wilbur deutlich über 100 km weit und noch im gleichen Jahr überquerte Louis Bleriot den Ärmelkanal in seinem Eindecker. Etwa zur selben Zeit nahmen die Gebrüder Wright auch schon Passagiere mit an Bord.

das Auge des Betrachters als Blick auf die Umwelt trafen, hatten also zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre zeitliche und räumliche Struktur verändert. Ihre Modi, Synchronität des Nicht-Synchronen, Simultaneität und Perspektivwechsel, sollten den Künstlerdiskussionen ebenfalls Impulse geben.

2.1.2 Künstlerische Zugriffe auf das Temporale: Kubismus, Futurismus und Andere

Bereits mehr als zehn Jahre intensiver Auseinandersetzung mit dem Faktor Zeit hatte die Kunstszene erlebt, als die in der vorliegenden Arbeit ausführlicher betrachteten Künstler László Moholy-Nagy und El Lissitzky um 1920 mit ihren Arbeiten in den Diskurs einstiegen. Ihnen, wie auch vielen ihrer Kollegen – zumindest sofern sie sich im Umfeld der großen Schulen wie Bauhaus und WChUTEMAS, der Gruppierungen wie De Stijl, Dada oder Unovis bewegten – waren diese vorangegangenen Künstlerdebatten über das Temporale vertraut, sei es nur in den Kernpunkten oder sogar als vertiefte Kenntnis von Theorien und Manifesten. Für Moholy-Nagy und Lissitzky ist dieser Punkt ganz eindeutig: Lissitzky nimmt beispielsweise in seinem zentralen, sich mit den Konzepten von Raum und Zeit auseinandersetzenden Artikel *K. und Pangeometrie* explizit Bezug auf Kubismus und Futurismus aber auch auf die zeitgenössischen Kollegen des Stijl, nicht ohne kritische oder gar spöttische Anmerkungen zu deren Ansätzen hinzuzufügen. Moholy widmete beispielsweise ein ganzes Kapitel seines Buches *Von Material zu Architektur* dem Kubismus, insbesondere Picasso, und integrierte in den Abschnitt *space-time problems* seiner großen Publikation *Vision in Motion* ebenfalls explizit Futurismus und Kubismus, Muybridge und Duchamps die Treppe hinabsteigenden Akt.¹⁴⁸ Lissitzky und Moholy als Künstler der zwanziger Jahre hatten die Möglichkeit, ihre Bezugs- aber auch ihre Reibungspunkte aus den Debatten und Konzepten der größtenteils noch arbeitenden Künstlergeneration unmittelbar vor ihnen abzuleiten, konnten Aspekte aufgreifen, fortentwickeln oder sich abgrenzen. Vor diesem Hintergrund entwickelten sie ihre eigenen Modelle und Positionen.

Es existiert bislang in der Kunstwissenschaft keine Überblicksuntersuchung zu den Konzeptionen zeitlicher Momente in der bildenden Kunst der Moderne, und es muss fraglich bleiben, ob eine solche angesichts der Vieldimensionalität und Komplexität des Themas in einer einzigen Zusammenschau befriedigend zu leisten wäre. Die Beobachtung allerdings, dass der Faktor Zeit bereits in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts offenbar insgesamt eine verstärkte Rolle spielte, lässt sich zweifelsfrei anhand eines zunehmenden Auftretens, Auslotens oder sogar Neuentdeckens temporal konnotierter Vorgehensweisen in den Arbeiten bildender Künstler festmachen.¹⁴⁹ Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit kann nicht ausführlich auf einzelne Künstler dieser Jahre eingegangen werden. Vielmehr werden wiederkehrende Tendenzen des künstlerischen Zugriffs auf das Phänomen Zeit aufgezeigt, die sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelten beziehungsweise als visuelle Strategien abzeichneten. Als ‚Stand der Diskussion‘ stellen sie Positionen in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit dar, die Ausgangspunkte für die Entwicklungen der zwanziger Jahre waren –

¹⁴⁸ LISSITZKY, EL: *K. und Pangeometrie*, in: CARL EINSTEIN und PAUL WESTHEIM (Hrsg.): *Europa-Almanach*, Potsdam 1925, S. 103–113; MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *Von Material zu Architektur* (= Bauhausbücher 14), München 1929; ders.: *Vision in Motion*, Chicago 1947.

¹⁴⁹ Für die beiden genannten Dekaden ließe sich eine Fülle von einzelnen Künstlerpositionen zum Temporalen nennen und genauer untersuchen. Letzteres ist beispielsweise für Robert Delaunay und Paul Klee unternommen worden: OVERMEYER; DÜCHTING. Für andere Künstler bleibt es ein wissenschaftliches Desiderat.

sei es durch ihr Fortwirken, ihre Transformation oder ihre Ablehnung. Veranschaulicht durch einige zentrale Werkbeispiele lässt sich so ein aussagekräftiges Bild zeichnen, das fünf zu beobachtende Tendenzen beschreibt, die um 1920 den Hintergrund für Künstler wie László Moholy-Nagy oder El Lissitzky bildeten.

Eine erste künstlerische Vorgehensweise, die sich als Tendenz der Diskussion des Temporalen schon vor 1920 abzeichnet, ließe sich subsumieren unter dem Schlagwort der **Darstellung und Visualisierung von Bewegung**. In der Alltagswelt sind Bewegung und Veränderung die wohl am leichtesten fassbaren Symptome von Zeit. Sie sichtbar zu machen und visuell erfahrbar im Werk umzusetzen, sollte ein Zeitmoment in die Kunst hineinholen. Beispiele wie Giacomo Ballas *Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine* (1912) oder sein *Flug der Schwalbe* (Abb. 11) versuchten dies durch simultane Aneinanderfügung von sukzessiven Bewegungsphasen innerhalb einer einzigen Bildfläche, die die Einflüsse der chronofotografischen Bilder und der daraus resultierenden Diagramme Mareys sichtbar machte (Abb. 12 zeigt eine der zahlreichen Arbeiten Mareys zum Vogelflug). Denkt man an den eingangs schon einmal als Beispiel herangezogenen *Blindensturz* Brueghels, wird deutlich, dass die Aufspaltung einer Bewegung in ihre Phasen kein Novum war, doch die tatsächlichen durch die Fotografie sichtbar gemachten anatomischen Gegebenheiten und die Vehemenz, mit der Künstler wie Balla sich der genannten Methode bedienten, sind Phänomene des beginnenden 20. Jahrhunderts. Dem italienischen Futurismus ist sie bisweilen gar als eine Art Markenzeichen zugeordnet worden, obwohl sie in Wahrheit sogar innerhalb der Künstlergruppe sehr bald äußerst umstritten war und Ballas Hund wohl häufiger geschmäht als gelobt wurde.

Die Auseinandersetzung mit der Darstellung von Bewegung konnte jedoch auch zu anderen Ergebnissen führen. Wenn Jean Metzinger sich über die Arbeiten der Kubisten, zu deren Gruppe er selbst gehörte, wie folgt äußert, spricht auch er von einer Form der ins Bild gesetzten Bewegung und gleichzeitig von der Visualisierung eines zeitlichen (Wahrnehmungs-) Prozesses: „Sie [die Kubisten; Anm. A.K.] haben sich erlaubt, um das Objekt herumzugehen, um von ihm – unter der Kontrolle des Verstandes – eine konkrete Darstellung, bestehend aus mehreren aufeinanderfolgenden Ansichten zu geben. Das Bild nahm den Raum in Besitz und so herrscht es auch in der Zeit.“¹⁵⁰ Für den Kubismus wurde diese Vorstellung, seine Bilder seien eine Vereinigung optischer Eindrücke entlang der Zeit, sehr schnell bereits von zeitgenössischen Kritikern als Deutungsschema übernommen. So schreibt schon 1910 Roger Allard, es handle sich beim kubistischen Bildeindruck um eine „in der Zeit angelegte Synthese“.¹⁵¹

Interessanterweise, das sei am Rande angemerkt, spiegeln sich in den beiden gerade beschriebenen Ansätzen der Visualisierung von Bewegung nun wieder die beiden oben angesprochenen Modi der Bewegungsdarstellung im Film (die letztlich die Bewegungsoptionen der Alltagswelt spiegeln): Ballas

¹⁵⁰ METZINGER, JEAN: Cubisme et Tradition, in: Paris-Journal, 16. August 1911, wiederabgedruckt und hier zitiert nach der Übersetzung in: FRY, EDWARD: Der Kubismus, Köln 1966, S. 73. Die geäußerte Auffassung Metzingers, die sich auch bei anderen zeitgenössischen (und späteren) Kommentatoren findet, erfasst das Zeitmoment kubistischer Bilder jedoch nur zum Teil. Kapitel 4.1 kommt darauf zurück. Van der Meulen hat für den Kubismus sehr plausibel deutlich komplexere, heterogene Zeitqualitäten herausgearbeitet. (MEULEN).

¹⁵¹ ALLARD, ROGER: Au Salon d'Automne de Paris, in: L'art Libre, Lyon, November 1910, S. 442. Hier zitiert nach: FRY 1966, S. 68.

Hund bildet die Analogie zu der Bewegung ‚des Anderen‘, des Objekts gegenüber der feststehenden Kamera. Die Vorstellung Metzingers, das kubistische Bild symbolisiere das Herumgehen um ein feststehendes Objekt, hingegen bildet die Analogie zur Bewegung ‚des Selbst‘, wie es auch ein Kameraschwenk oder eine Kamerafahrt im Film verbildlicht.

Mit Kubismus und Futurismus sind die beiden Künstlergruppen genannt, die an der Diskussion um das Zeitliche in der Kunst zu Beginn des Jahrhunderts besonders prominent teilnahmen und in der späteren Forschung diesbezüglich stets hervorgehoben wurden. Für beide ist die Strategie der Visualisierung von Zeit als Bewegung von Bedeutung, darf jedoch nicht als Generalschlüssel zur Interpretation missverstanden werden. Denn in der Tat wäre eine verallgemeinerte Anwendung dieses Deutungsschemas auf kubistische oder futuristische Arbeiten falsch und erweist sich als ein von den Theorien der Künstler selbst bis in die spätere Forschung reichender ambivalenter Punkt. Dieser Tatbestand wurde erst in den letzten Jahren durch die Kunstwissenschaft zunehmend aufgearbeitet.¹⁵²

Eine zweite Tendenz temporal besetzter Vorgehensweisen ist der partielle **Wechsel bildender Künstler zu anderen, Realzeit beinhaltenden Medien**. In der Auseinandersetzung mit und Begeisterung für die bewegten Bilder des Films entstand der Avantgarde- und Experimentalfilm. Eine beachtliche Anzahl seiner Protagonisten waren bildende Künstler, die das neue Medium für sich entdeckten, um damit temporale visuelle Strukturen auszudrücken. Dabei reichen die Beispiele von Künstlern, die selbst (erzählende) Filme drehten, über jene, die Bilder abstrakter Formen mittels des Films in Bewegung setzten, bis zu solchen, die das Material Filmstreifen und dessen Projektion umwerteten und das Zelluloid von Hand bearbeiteten, darauf zeichneten oder es kolorierten. 1913 schuf Léopold Survage die 104 Gouachen seiner Serie *Rythme coloré*, die sich als Einzelbilder eines möglichen abstrakten Filmes lesen lassen, und von denen sich einige zu Sequenzen zusammenfügen, die deutlich eine Bewegungsfolge generieren. Obwohl Survage nie einen Film verwirklichte, äußerte er: „J’anime ma peinture, je lui donne le mouvement, j’introduis le rythme dans l’action réelle de ma peinture abstraite, éclore de ma vie intérieure, mon instrument sera le film cinématographique, ce vrai symbole de mouvement amassé.“¹⁵³ Gleich für mehrere in den 1910er Jahren bereits etablierte bildende Künstler wird die Zeit um 1920 zum Moment, in dem sie einen Zugriff auf das neue Medium Film wagen oder sogar ganz zu diesem wechseln: Der Maler Fernand Léger drehte 1924 den 14-minütigen Film *Le Ballet Mécanique*, Marcel Duchamp 1926 zusammen mit Man Ray *Anémic cinéma*, den er weniger als Film, denn als „das bequemste Mittel [...] um meine Intentionen zu erreichen“¹⁵⁴ verstand. Vertreter des abstrakten Experimentalfilms wie Hans Richter und Viking Eggeling (Abb. 13, *Diagonal-Symphonie*) waren ihrer Herkunft nach bildende Künstler, die ihre frühen Filme um 1920 zunächst als Zeichnungen auf sogenannten Rollbildern entwarfen.

In einem ambigen Verhältnis zum auch als Lichtspiel bezeichneten Film entwickelten sich darüber hinaus auch Formen künstlerischer Gestaltung mit bewegtem Licht und Projektionsverfahren, die nicht

¹⁵² Für den Kubismus ist dabei insbesondere die Arbeit von Nicolaj van der Meulen zu nennen (vergleiche auch 2.1.3).

¹⁵³ SURVAGE, LÉOPOLD (= Leopold Sturzwage), Text von 1914, zitiert nach: HEIN, BIRGIT und WULF HERZOGENRATH (Hrsg.): *Film als Film. 1910 bis heute*, Stuttgart 1978, S. 39.

¹⁵⁴ Dem Satz geht sogar die Aussage „nein, ich habe keine Filme gedreht“ voraus. CABANNE/DUCHAMP, S. 103.

mit dem Medium Film selbst arbeiteten. Teils waren sie der synästhetischen Kopplung von Musik und farbigem Licht verpflichtet, wie schon früh in den Farblicht-Klavaturen Alexander Skrjabin zu seinem *Prometheus* (geschrieben 1911, erstmals mit Farblicht aufgeführt wohl 1916 in New York), wie bei Vladimir Baranov-Rossinés *Piano optophonétique* (ca. 1914–1920) und anderen sogenannten Farblichtorgeln. Diese waren zwar schon seit dem 18. Jahrhundert in unterschiedlichen Bauweisen hergestellt worden, wurden jedoch erst mit Aufkommen elektrischer Versionen Ende des 19. Jahrhunderts tatsächlich populär, und genossen dann insbesondere in den zwanziger Jahren verstärkte Aufmerksamkeit, als sie in Alexander Lászlós Farblichtmusik-Konzerten (Abb. 14) ihre wohl prominenteste Ausführung fanden. Ebenfalls der Verknüpfung von Musik und Licht verpflichtet waren auch 1922 noch die *Reflektorischen Lichtspiele* der Bauhaus-Künstler Ludwig Hirschfeld-Mack und Kurt Schwerdtfeger. Ein anderer Teil der künstlerischen Arbeit mit Licht stand hingegen nicht in direkter Verbindung zur Musik. Hierzu gehörte Thomas Wilfreds *Clavilux* (erste Aufführung 1922), das jener erfand, um seine *Lumia* genannten Lichtspiele aufführen zu können, die er als ‚achte Kunstform‘ verstand und die ausdrücklich stumm ablaufen sollten.¹⁵⁵ Licht abseits der Verbindung zum Klang spielte dann auch beispielsweise in einem Projekt Hans Luckhardts eine zentrale Rolle, dessen Buntspielreklame für ein Schaufenster (1921) im Bereich der Überschneidung industrieller Lichtreklame – die erste Neonreklame war 1912 am Montmartre zu sehen gewesen – und künstlerischer Gestaltung anzusiedeln ist. Sie verweist klar auf die Interdependenz der visuellen Eindrücke modernen Alltagslebens mit den Bildfindungen der Kunst.¹⁵⁶

Neben diesem Aufgreifen temporaler Medien lässt sich zudem auch noch das Anknüpfen von Künstlern an die ebenfalls zeitbasierten Kunstformen des Theaters, ebenso der populären Spektakel wie Zirkus oder Variété¹⁵⁷ beobachten. Insbesondere ist hierbei an die arte-azione der Futuristen oder die aktionskünstlerischen ‚Ereignisse‘ der Dadaisten zu denken.¹⁵⁸

Als dritten Aspekt in der Auseinandersetzung der Künstler mit den Möglichkeiten der Temporalität des Visuellen lässt sich **das Entstehen tatsächlich bewegter oder bewegbarer Kunstobjekte** verstehen. Beispiele sind nicht nur die oft als erste kinetische Plastik bezeichnete *Standing Wave* von Naum Gabo (1919/20, Abb. 15), sondern ebenso auch erste Objekte mit Mobile-Eigenschaften wie Man Rays

¹⁵⁵ Wilfred wendete sich vehement gegen die Verbindung von Klang und Farblicht. Seine *Lumia* sollten eine „silent and independent art of light“ darstellen. Vergleiche: WILFRED, THOMAS: *Light and the Artist* (1947), wiederabgedruckt in: BETANCOURT, MICHAEL (Hrsg.): *Thomas Wilfred's Clavilux*, Borgo Press 2006, S. 9–21, hier S. 14. Eine interessante Randnotiz ist die Tatsache, dass Thomas Wilfred eng mit dem ‚Popularisierer‘ einer mystischen vierten Dimension, Claude Bragdon, befreundet war, von dessen Theorien in 4.5 noch die Rede sein wird.

¹⁵⁶ Für den Bereich ‚Licht als künstlerisches Gestaltungsmittel‘ konnten hier nur einige wenige Beispiele herausgegriffen werden. Zur Entwicklung und Verbreitung des künstlerischen Lichtspiels und anderer Lichtprojekte siehe ausführlich: HOORMANN, ANNE: *Lichtspiele*, München 2003; eine gute Einführung zu Konzeptionen der Verbindung von Musikalischem mit Visuellem, insbesondere auch zu Musik-Licht-Projekten des frühen 20. Jahrhunderts gibt MAUR, KARIN VON (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart, 06.07.–22.09.1985, München 1985.

¹⁵⁷ Auch ihre Stellung außerhalb des engen Kunstkontextes und die Hinwendung zu einem breiten Publikum aller Gesellschaftsschichten mögen zu einem Interesse beispielsweise seitens der Futuristen und anderer geführt haben. Für eine umfassende Darstellung siehe: BRANDT, SYLVIA: *Bravo!&BumBum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde. Futurismus, Dada und Surrealismus*, Frankfurt am Main 1995 (zum Rekurs des Futurismus auf das Variété dort insbesondere S. 29–33).

¹⁵⁸ Vergleiche ebenfalls Brandt sowie: PONTE; GÜNZEL; MELZER; GÖRNER.

an der Decke aufgehängte Papierspirale *Lampshade* (1919), Rodtschenkos *Hängende Konstruktionen* (1920/21, Abb. 16) und schließlich dann die *Mobiles* Alexander Calders (Abb. 17). Aber auch Tatlins auf die Architektur übertragene Bewegung der Gebäudeteile seines projektierten *Monuments der Dritten Internationale* (1919) oder Duchamps *Rotierende Glasscheiben (Präzisionsoptik, 1920)* sind bewegte künstlerische Objekte. Duchamp stellte diesen tatsächlichen Bewegungen dann andererseits in seinem *Roue de bicyclette* (1913, Abb. 18), gerade das Spiel mit dem Wunsch des Betrachters gegenüber, aus potentieller Bewegung aktuelle Bewegung zu machen.

Viertens rückte die Erkenntnis, dass die **Betrachterzeit** ein konstitutiver Bestandteil des Kunstwerks ist oder sein kann, in den Blick. Beispielhaft mag dafür eine Aussage wie Paul Klees Analyse in der *Schöpferischen Konfession* von 1920 stehen, die hervorhebt: „Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich“ und „Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskel).“¹⁵⁹ Das Sehen als Bewegung der Augen spielt zum Beispiel in den Arbeiten Robert Delaunays eine zentrale Rolle. Durch den Einsatz von Farbkontrasten versuchte Delaunay das Auge des Betrachters in unablässiger Bewegung zu halten, springend von Farbform zu Farbform, bis der Eindruck entstand, die Bildfläche selbst sei in Bewegung. Auch der sich physisch bewegende Betrachter, seine Aktion und möglicherweise gar potentielle Interaktion mit dem Kunstwerk wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits vermehrt thematisiert. Als Partizipationsstrategien spiegelt sich dieser Gedanke in den Aktionen der Futuristen und Dadaisten.¹⁶⁰ Zum Thema wird der in das Werk eintretende und sich darin bewegende Betrachter auch explizit in Raumarbeiten. Als zentrales Thema der künstlerischen Diskussion galten sie als geeigneter Ort der Umsetzung der Idee vom ‚Gesamtkunstwerk‘ und einer engen Zusammenführung von Kunst und Leben. Der Gedanke der Verbindung von Bau, Bild, Skulptur und Design kann hier nicht näher erörtert werden, festzustellen ist jedoch, dass im Spannungsfeld der Diskussionen um Gesamtkunstwerk, Künstlerräume und Raumwahrnehmung charakteristische Raumarbeiten entstanden, in die der Betrachter eintreten (oder sogar in ihnen leben) sollte. Mit dem Gros ihres Auftretens werden allerdings bereits die beginnenden zwanziger Jahre berührt.

Fünftens lässt sich schließlich eine Tendenz beschreiben, **Schlagworte aus dem Kontext von Zeit und Bewegung als Kennzeichen einer künstlerischen Moderne zu definieren**. Oft wurden diese von anderen Diskussionsorten in die eigene Künstlertheorie, in Manifeste, Schriften und Aussagen ‚importiert‘. Schlüsselworte eines als Kennzeichen der Moderne verstandenen Zeitgefühls, wie Dynamik, Geschwindigkeit und Aktion sowie aktuell diskutierte Topoi temporaler Konzeptionen, wie Simultaneität oder Vierdimensionalität, wurden von Künstlern aufgenommen, verändert und mitgeprägt.¹⁶¹ Da die genannten Diskussionsbegriffe zeitgleich in Kontexten außerhalb der Kunst eine Rolle spielten, war es möglich, auf diesem Weg auch absichtsvoll Bezüge zu den oben beschriebenen wissenschaftlichen, soziokulturellen und medialen Veränderungen herzustellen. Die Bezüge konnten dabei inhaltlicher Natur sein, sie waren häufig aber auch rein argumentativer oder symbolischer Art. Schlüsselbegriffe der Zeit-Diskurse wurden oft nur noch rudimentär mit ihrem ursprünglichen Bedeu-

¹⁵⁹ KLEE, S. 34.

¹⁶⁰ Vergleiche hierzu GÖRNER.

¹⁶¹ Vergleiche auch unten, Kapitel 3.6, 4.1 und 4.5.

tungshintergrund verbunden. Sie dienten häufig lediglich als Anknüpfungspunkte, als Symbole oder absichtsvolle Verweise auf moderne Vorstellungswelten und aktuelle Diskussionszusammenhänge, in welche die jeweiligen Künstler ihre eigenen Konzepte einreihen wollten. Ein interessantes Beispiel für das potentielle Maß der ‚Verselbständigung‘ eines solchen Schlagwortes¹⁶² findet sich im Kontext der futuristischen Bewegung. ‚Simultaneità‘ und ‚Dinamismo‘ waren Zentralbegriffe futuristischer Manifeste und Theorien.¹⁶³ Für die Aktualität und Neuartigkeit der eigenen Kunst vereinnahmt, wurde die Dynamik dabei beispielsweise nicht nur zu einem propagierten inhaltlichen und strukturellen Desiderat futuristischer Malerei und Literatur, sondern war so sehr zum vermeintlichen Modernitäts- und damit Qualitätsmerkmal geworden, dass schließlich gar der Protagonist der futuristischen Kunst, Filippo Tommaso Marinetti, von seinem Weggefährten Luciano Fulgore ausdrücklich als Mann mit einem besonderen ‚dinamismo fisico e spirituale‘ beschrieben wurde.¹⁶⁴ So wurde der temporale Modus zur positiven persönlichen Charaktereigenschaft des modernen Künstlers stilisiert. Auch andere Begriffe des Zeitlichen bewegten sich in dieser Weise zwischen Bedeutungsträger und Schlagwort, zwischen Konzept und Symbol. Insbesondere für die Termini Simultaneità und Vierdimensionalität wird darauf im Kontext von Moholy und Lissitzky zurückzukommen sein.

Die Visualisierung von Bewegung, die Hinwendung zu Film, Lichtspiel, Theater und Aktion, die Integration von realer Bewegung ins Werk, das Nachdenken über Sehen als Prozess und den Betrachter als sich Bewegenden und schließlich die Vereinnahmung temporaler Schlüsselkonzepte und Schlagworte für die Künstlertheorien und Manifeste prägen als Tendenzen in der Auseinandersetzung mit dem Faktor Zeit den Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie spannen damit, zusammen mit den zuvor betrachteten Bildwelten des zeitgenössischen Alltags, das Diskussionsfeld am Schauplatz Kunst auf, in dem sich in der Folge Künstler wie Moholy-Nagy und Lissitzky bewegen. Um die Skizze dieser Ausgangssituation um 1920 abzurunden, bleibt noch die eingangs formulierte dritte Frage: Wie stellt sich die Selbst- und Fremdpositionierung von in den Jahren vor 1920 arbeitenden Künstlerkollegen innerhalb der Zeit-Diskurse ihrer Epoche dar?

2.1.3 Im Netz der Diskurse

In der Tat waren es bereits immer wieder Künstler selbst, die ausdrücklich ihre eigene Auseinandersetzung mit der Bild-Zeit, die Aufnahme temporaler Momente in ihre Arbeiten mit dem Alltags-, dem medialen oder dem wissenschaftlichen Kontext ihrer Zeit in Verbindung brachten, sei es aus tatsächlichen inhaltlichen Analogien heraus, sei es aus einer empfundenen oder behaupteten Nähe zu ihnen. Sie verstanden ihre Position als Interagieren und Reagieren innerhalb des Settings der in 1.3 umrissenen soziokulturellen Hintergründe und stellten ausdrücklich den Bezug zwischen der sich verändernden Lebenswelt, deren Wandel sie als paradigmatisch begriffen, zwischen den neuen Denkgebäuden in

¹⁶² Man könnte salopp formuliert von ‚Schlagwortisierung‘ bestimmter temporaler Begriffe sprechen.

¹⁶³ Zu den Begriffen der ‚Modernolatria‘ und ‚Simultaneità‘ insbesondere im literarischen Futurismus (und der Literatur in Frankreich im beginnenden 20. Jahrhundert) hat Pär Bergman eine ausführliche Analyse geliefert (BERGMAN; vergleiche auch unten). Auf den von verschiedenen Künstlern und Künstlergruppen zu Beginn des 20. Jahrhunderts diskutierten – und vereinnahmten – Begriff der Simultaneità werden wir in 4.1 zurückkommen.

¹⁶⁴ Vergleiche ebd., S. 94.

Naturwissenschaft und Philosophie und ihrem eigenen Tun her, wie zahlreiche Künftleraussagen der Zeit zeigen. Dabei lässt sich diese Form der Eigenpositionierung nicht nur als Spezifikum einer bestimmten Strömung oder Künstlergruppierung ausmachen, sondern umspannt ein weites Feld ganz unterschiedlicher Künstlerpersönlichkeiten. Drei Beispiele mögen dies verdeutlichen. Der französische Künstler Fernand Léger, dem Kubismus nahestehend, äußerte beispielsweise 1914: „Eine Landschaft, die von einem Auto oder von einem Schnellzug durchfahren wird und zerrissen wird, verliert an beschreibendem Wert, gewinnt aber an synthetischer Bedeutung; die Coupétür oder das Autofenster, verbunden mit der Geschwindigkeit, haben den gewohnten Anblick der Dinge verändert. Der moderne Mensch registriert hundertmal mehr Eindrücke als der Künstler des 18. Jahrhunderts; [...] Das Gedrängte des modernen Bildes, seine Vielfalt, das Aufbrechen der Formen sind das Ergebnis all dessen. Sicher ist, dass die Entwicklung der Fortbewegungsmittel und ihre Geschwindigkeit zum Entstehen von etwas Neuem im Bereich des Visuellen beigetragen haben.“¹⁶⁵ Michail Larionow, wichtige Figur der russischen Kunstszene und Begründer des *Rayonismus*, schrieb nur ein Jahr zuvor in seinem *Rayonistischen Manifest*: „Wir erklären: Der Genius unserer Zeit ist all dies: Hosen, Jacken, Schuhe, Busse Straßenbahnen, Flugzeuge, Eisenbahnen, herrliche Schiffe – Welch ein Zauber – Welch unvergleichlich große Epoche der Weltgeschichte!“¹⁶⁶ Und auch der dadaistische Künstler Raoul Hausmann konstatierte: „... wir durchmessen im Flugzeug den Äther und sind zu kleinen Punkten im Raum geworden, den zu schildern die Perspektive nicht mehr ausreicht ...“ und „Unsere Kunst ist schon heute der Film! [...] Wir wollen uns von unserem sechsten Sinn Bewegung umherschleudern und zerreißen lassen! Damit uns bewusst sei, dass wir leben, heute leben! Und so wollen wir denn zuerst den starr auf ein Ding gerichteten Blick auflösen, weil unser durch die Wissenschaft erweiterter Blick rund und voll geworden ist ...“¹⁶⁷

Nun sind solche Bezugnahmen selbstverständlich nicht allein Anknüpfungspunkte zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit, dies wäre ein Missverständnis. Sie sind vielmehr auch und wohl zuallererst Teil der jeweiligen Künstler-Selbstkonzeptionen, insofern als der Rekurs auf die zeitgenössische Lebenswelt doch im gleichen Moment auch eine Möglichkeit war, ‚das Moderne‘ zu definieren und die eigene Rolle dabei als zeitgemäß oder gar avantgardistisch zu bestimmen. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, umfassend auf die Vielzahl der Künstler-Eigenkonzeptionen des ‚Modernen‘ oder ‚Zeitgemäßen‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts einzugehen und die Rolle solcher Definitionen für die unterschiedlichen Künstlertheorien zu analysieren. Dass ein ganz wesentlicher Teil solcher Moderne-Konzeptionen sich immer wieder und insbesondere auch auf die Diskussion und die Veränderungen temporaler Modi berief, die von den Künstlern rezipiert, aufgegriffen und bisweilen auch regelrecht für das eigene Anliegen instrumentalisiert wurden, deuten die drei Beispiele bereits an. In vielen Fällen ging es darum, eine Definition des ‚Zeitgemäßen‘ zu etablieren, die dem eigenen künstlerischen Vorgehen entsprach und dieses damit als der Moderne adäquat präsentierte. Dieser Aspekt

¹⁶⁵ LÉGER, FERNAND: Les Réalisations picturales actuelles, in: Soirées de Paris, 15. Juni 1914, S. 349–354, wiederabgedruckt und hier zitiert nach der Übersetzung in Fry 1966, S. 146.

¹⁶⁶ Zitiert nach der Übersetzung in: GRAY, CAMILLA: Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922, Köln 1974, S. 129.

¹⁶⁷ HAUSMANN, RAOUL: PRÉsentismus – gegen den Puffkeismus der deutschen Seele, in: De Stijl, September 1921; hier zitiert nach: HAUS, S. 67.

wird besonders augenfällig, wenn man den Blick auf Futurismus und Kubismus richtet.

Die in 2.1.2 genannten Zugriffsformen auf das Temporale zogen sich als Spuren quer durch Werke und Theorien unterschiedlichster Künstler der Moderne und Mitglieder verschiedenster avantgardistischer Kunstströmungen. Die zentrale Rolle, die Geschwindigkeit, Dynamik und Beschleunigung allerdings in den Theorien der Futuristen spielten, und der Rekurs auf Simultaneität und Perspektivwechsel, auf zeitliche Prozesse des Sehens und Erkennens, die im Umfeld des Kubismus so wirkmächtig diskutiert wurden, trugen aber speziell diesen beiden Gruppierungen die Zuschreibung einer besonderen Bedeutung von Zeitmomenten ein. Dieser Aspekt wurde bereits von zeitgenössischen Interpreten betont und auch in der Forschung zur Kunst des 20. Jahrhunderts sind Kubismus und Futurismus stets als diejenigen Strömungen apostrophiert worden, für die temporale Aspekte von besonderer Bedeutung waren. Ein kurzer Exkurs zu Futurismus und Kubismus kann exemplarisch die künstlerischen Strategien im Netz der Diskurse verdeutlichen, und aufzeigen, wie die eigene Positionierung der Künstler innerhalb des Feldes neuer Konzeptionen von Zeit in Wechselwirkung mit deutenden Zuschreibungen durch ihre Galeristen, Kritiker und Freunde trat. Dies wirkte sich naturgemäß auch auf die spätere kunsthistorische Bearbeitung des Themas aus. Es können dabei nicht die Zeitkonzeptionen in Futurismus und Kubismus ausdifferenziert werden, vielmehr geht es hier darum, Mechanismen eines solchen Diskurschauplatzes exemplarisch aufzuzeigen und einen Blick auf die Teilhaber eines seiner ‚Knotenpunkte‘ oder einer Masche des Netzes und ihre Tätigkeit als aktive ‚Netzwerker‘ zu werfen, ehe sich die Protagonisten Moholy-Nagy und Lissitzky selbst an einen solchen Schauplatz begeben. Wie verstanden Futuristen und Kubisten ihre eigene Rolle in der Debatte um die Bedeutung und Konzeptionierung der Kategorie Zeit? Wie ordneten zeitgenössische Kritiker und Interpreten, als Teil desselben Diskursnetzes, diese Zugriffe auf das Temporale ein? Und wie ging die spätere kunsthistorische Forschung damit um?

„Nur die Kunst ist lebensfähig, die ihre eigenen Elemente in der sie umgebenden Umwelt findet. Wie unsere Vorfahren Stoff für ihre Kunst aus der religiösen Atmosphäre zogen, die auf ihre Seelen drückte, so müssen wir uns an den greifbaren Wundern des zeitgenössischen Lebens inspirieren, an dem eisernen Netz der Geschwindigkeit, das die Erde umspannt, an den Überseedampfern, den Dreadnoughts, den wunderbaren Flügeln, die die Lüfte durchziehen, den von Finsternis umgebenen Unterseebootfahrern und dem angespannten Kampf um die Eroberung des Unbekannten. Und können wir unempfindlich bleiben bei der frenetischen Aktivität der großen Städte, der völlig neuen Psychologie des Nachtlebens, der fiebernden Gestalten des *Viveur*, der *Kokotte*, des *Apachen* und des *Trunkenboldes*?“, heißt es ausgesprochen prosaisch im Manifest der futuristischen Maler von 1910.¹⁶⁸ Eines der Mitglieder der Gruppe, Umberto Boccioni, leitet 1913 sehr viel thesenhafter einen seiner Texte mit dem Satz ein: „Unser konstruktiver Idealismus leitet seine Gesetze aus den neuen Ergebnissen der Naturwissenschaften ab.“¹⁶⁹ Es handelt sich in diesem Fall um ein hervorragendes Beispiel einer paro-

¹⁶⁸ Manifest der futuristischen Maler, Mailand, 11. Februar 1910, wiederabgedruckt und hier zitiert nach APOLLONIO, UMBRO: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 37. Die Unterzeichner dieser Manifeste waren Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo, Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini.

¹⁶⁹ BOCCIONI, UMBERTO: *Die bildnerische Grundlage der futuristischen Malerei und Plastik*, in: *Lacerba* I, 6,

lenartigen Behauptung, denn im gesamten Verlauf von Boccionis anschließenden Erörterungen wird diese Aussage, die er mit dem Anspruch eines Axioms vorträgt, mit keinem weiteren Inhalt gefüllt. Deutlich präziser knüpft sein Kollege Marinetti im gleichen Jahr Bezüge zwischen der Kunst und den Veränderungen der Alltagswelt. Mit seiner Aussage „Die Welt schrumpft durch die Geschwindigkeit zusammen“ hatte er durchaus treffend das Phänomen der nunmehr scheinbar problemlosen Erreichbarkeit entfernter Orte und die scheinbare Verfügbarkeit von Geschehnissen auf der ganzen Welt durch die Telekommunikation zusammengefasst: „Wer heute den Fernschreiber, das Telephon, das Grammophon, den Zug, das Fahrrad, das Motorrad, das Auto, den Überseedampfer, den Zeppelin, das Flugzeug, das Kino, die großen Tageszeitungen (Synthese eines Tages der Welt) benutzt, denkt nicht daran, dass diese verschiedenen Arten der Kommunikation, des Transportes und der Information auf seine Psyche einen entscheidenden Einfluss ausüben.“ Marinetti fügt an, dass aber gerade diese Dinge eine völlig neue „Sensibilität“ des Menschen verursachten und erklärt im Folgenden die seiner Meinung nach daraus resultierenden neuen Phänomene im Verhältnis des Menschen zur Welt, in denen er dann die Kunst des Futurismus verwurzelt sehen will.¹⁷⁰

Die futuristischen Künstler, die in ihren Manifesten das Temporale in seinen Symptomen Bewegung, Geschwindigkeit und Dynamik feierten und eine dem gemäß temporalisierte Kunst forderten, hatten in dieser und ähnlicher Weise also selbst zeitliche Aspekte für ihre Kunst als von höchster Bedeutung definiert und propagiert und ihre eigene Auseinandersetzung damit zudem oft explizit im Kontext ihrer zeitgenössischen Erfahrungswelt verankert. Schnelligkeit und Dynamik bezogen sie immer wieder auf die den Menschen des beginnenden 20. Jahrhunderts umgebende Umwelt. Studien von Bewegung, von Geschwindigkeit und dynamischen Kräften wurden mit Technik und Naturwissenschaft assoziiert und sowohl explizit als auch implizit mit deren Zugriff auf die Kategorie Zeit verknüpft oder zumindest als verknüpft dargestellt. Im Hinblick darauf wurde Zeit impliziter Untersuchungsgegenstand nahezu aller kunstwissenschaftlichen Arbeiten zum Futurismus. Implizit in dem Sinn, dass im Rahmen allgemeinerer Untersuchungen zum Futurismus auch das Temporale und seine Verknüpfung mit dem zeitgenössischen Kontext als ein anzusprechender Aspekt firmieren, nicht aber das eigentliche Thema der Erörterung sind.¹⁷¹ Und auch die selbst-initiierten Erklärungsmuster der Futuristen fanden dabei Eingang in die spätere Futurismusforschung, wo sie teils referiert (und kritisch betrachtet) wurden wie bei Apollonio („Alle Futuristen [...] waren von der Bedeutung der Beziehungen zwischen Naturwissenschaft und Ästhetik überzeugt“)¹⁷², teils als Deutungsmuster übernommen wurden. Insbesondere wurde dabei immer wieder summarisch vom Einfluss der Beschleunigung, der Geschwindigkeit und des Tempos auf die Futuristen gesprochen und wachsende Großstädte, Autos, Flugzeuge, Telefone geradezu selbstverständlich als Ursachen der künstlerischen Entwicklungen herangezogen. Der bloße Hinweis auf ‚die Zeit und die Geschwindigkeit‘ fungiert in diesem Sinn durchaus

15. März 1913; wiederabgedruckt und hier zitiert nach APOLLONIO, S. 110.

¹⁷⁰ MARINETTI, FILIPPO TOMMASO: Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität, 1913; wiederabgedruckt und hier zitiert nach: APOLLONIO, S. 122 respektive 119.

¹⁷¹ Nur vereinzelt ist die Zeit auch expliziter Fokus, wie im Aufsatz von Marietta Mautner Markof, der auf den Zeitbegriff (genau genommen ganz besonders auf den Zukunftsbegriff) bei Boccioni abhebt (MAUTNER MARKOF, MARIETTA: Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst 1910–1914, in: MICHEL BAUDSON (Hrsg.): Zeit, die 4. Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 169–184).

¹⁷² APOLLONIO, S. 22.

bisweilen als zusammenfassendes und vermeintlich nicht näher zu erläuterndes Synonym für die komplexen Veränderungen im Kontext einer Grundkategorie unserer Anschauung, der Zeit, die in Wahrheit selbst nur in umfassenden Untersuchungen dargestellt werden könnten. So konstatiert beispielsweise Schmidt-Bergmann, „Die elementaren Prinzipien der futuristischen Ästhetik, Dynamismus, Simultaneität und Geschwindigkeit, sind somit der unmittelbare Ausdruck der Veränderungen der industriellen Lebenswelt.“¹⁷³ Andere Untersuchungen unterziehen die Eigenpositionierungen der Futuristen kritisch einer konkreten Fragestellung, wie etwa Ann-Katrin Günzels Betrachtung der *arte-azione* als frühe Form des Happenings, die Zeitaspekte der Aktionen als einen wesentlichen Gesichtspunkt ausführlich behandelt und abschließend zusammenfassend bilanziert: „Inhalt der Werke war die Alltagswirklichkeit der Moderne, wie sie mit einem neuen Bewusstsein für Zeit und Raum empfunden wurde: schnelllebig, aggressiv, fragmentarisch und dynamisch.“¹⁷⁴

Eingehender hat sich Pär Bergman mit dem Thema beschäftigt. Obwohl im literaturwissenschaftlichen Kontext entstanden und dem Ausgangspunkt nach zunächst auch auf die futuristische Literatur bezogen, geht Bergmans Studie doch weit darüber hinaus und stellt eine hervorragende Analyse der futuristischen Bewegung und ihrer Modernitätskonzeptionen im Allgemeinen dar. In *«Modernolatria» et «Simultaneità»* untersucht er nicht nur ausführlich diese beiden Schlüsselbegriffe des Futurismus auf ihre inhaltlichen Zusammenhänge und ihre Bedeutung für die Künstler, sondern zeigt sehr umfassend, wie temporal konnotierte Stichworte wie ‚Velocità‘, ‚Dinamismo‘ und ‚Simultaneità‘ aus dem alltagsweltlichen Kontext der Futuristen abgeleitet wurden. Bergman untersucht, wo diese späteren Schlagworte und Schlüsselthemen in der Erfahrungswelt und den Diskussionen des frühen 20. Jahrhunderts ursprünglich ihren Ort hatten und über welche Wege sie in die Künstlerkonzepte einfließen. Dabei verdeutlicht er, welche gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und kulturellen Entwicklungen in Verbindung zu den Schlüsselbegriffen des futuristischen Gedankengebäudes standen, auf welche Weise sie Eingang hierin fanden und wie sie dort zu Partikeln einer Definition des Zeitgemäßen, des Modernen und Zukünftigen wurden. Damit eröffnet Bergman einen interessanten Blick auf das Agieren der Futuristen im Netz der Diskurse. Bergman zeigt beispielsweise das Reisen als Topos der Bewegung in der Literatur. Er verfolgt, wie dieser Topos von frühen Romanen, die Fahrradfahrer und später Automobilisten als Hauptpersonen präsentierten, ausgeht und das durch zunehmende Freizeit und neue Fortbewegungstechnologie für immer mehr Menschen möglich gewordene Erlebnis der vergnüglichen zeitweiligen Ortsveränderung zum berichtenswerten, gar amüsanten oder spannenden Thema avancierte. Es entwickelte sich eine Vorstellung des Schrumpfens der Welt durch Geschwindigkeit, der Erreichbarkeit und Verfügbarkeit aller Orte, des beschleunigten Lokalitätswechsels als Vermögen, Charakteristik und Symbol des modernen Menschen. Wer reist, wer fliegt, wer sich schnell bewegt, ist modern. Der Künstler, der dies zeigt, ebenfalls. Gerade für die bei den Futuristen so wichtigen Begriffe rund um das Phänomen Zeit erläutert Bergman, wie sie im Laufe der Entwicklung verändert wurden, weist auf die immer wieder auftauchenden Ambiguitäten hin zwischen tatsächlich inhaltlichen Bedeutungen und den Momenten, in denen die Worte ein ‚Eigenleben‘ entwickelten, und zeigt so die

¹⁷³ SCHMIDT-BERGMANN, S. 197.

¹⁷⁴ GÜNZEL, S. 208.

Position der temporalen Konzepte zwischen Bedeutungsträgern, manifesttauglichen Argumentations-schemata und Symbolträgern avantgardistischen Tuns.¹⁷⁵ Damit macht er auch bewusst, dass jede spätere Interpretation von Werken und Texten der Futuristen diese vielfachen Rollen der Zeitbegriffe mitdenken muss. Ihre Verwendung durch die Künstler gleicht einem Einflechten in das bestehende Netz der Diskurse, bei dem Künstler und zeitgenössische Interpreten die Verknüpfungsfäden nicht nur häufig selbst wählten, sondern in Art und Beschaffenheit auch beliebig veränderten.

Wir verlassen die Zehnerjahre in Italien und richten unseren Blick nun noch kurz vor dem Hintergrund derselben Fragestellung auf Frankreich, nämlich nach der eigenen Verortung der Künstler im allgemeinen Diskurs um die Zeit und der späteren Interpretation durch die kunstwissenschaftliche Forschung. Auch im Umfeld des Kubismus stellten zunächst Künstler selbst Bezüge zwischen ihrem eigenen Vorgehen und prägenden Veränderungen in der Alltagswelt, paradigmatischen Neukonzeptionen in der Naturwissenschaft und/oder neuen Möglichkeiten visueller Medien her. Schnell wurden diese eigenen Positionsbestimmungen dann von zeitgenössischen Galeristen – wie Kahnweiler –, Kritikern (einige davon, wie Apollinaire, eng mit den Künstlern befreundet) und Theoretikern als Erklärungsmuster oder auch als Bewertungsschemata aufgegriffen. Für den Kubismus wiederholten sich dabei drei mit dem Diskurs des Zeitlichen verknüpfte Topoi ganz besonders stetig: das Konzept der Polyperspektivität kubistischer Bilder, das mit dem Modus der Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung verknüpft und als Inbegriff der Simultaneität dargestellt wurde; die Rede von der 4. Dimension und den nichteuklidischen Geometrien und drittens eine behauptete Verbindung des Kubismus mit den Erkenntnissen der Relativitätstheorie, denen dieser angeblich einen visuellen Ausdruck gäbe. Für die ersten beiden Punkte kann Jean Metzinger, der den Kubismus und vor allem dessen spätere Deutung vielleicht weniger durch seine Bilder prägte, als er es durch seine Texte tat, exemplarisch Pate stehen. Und er ist es auch, der unter den kubistischen Künstlern wohl am deutlichsten die oben genannten Topoi etablierte – Vorstellungen, denen sich beispielsweise Picasso niemals explizit anschloss, und die doch in der späteren Diskussion und Interpretation kubistischer Werke immer wieder eine Rolle spielen: Auf den Aspekt der Polyperspektivität verweist Metzinger eindringlich 1911 mit seinem Diktum, die Kubisten hätten sich „erlaubt, um das Objekt herumzugehen“.¹⁷⁶ Fry bezeichnet diese Vorstellung der kubistischen Bewegung um das Bild herum als etwas, was hier erstmals genannt, alsbald zum „Dogma der Kritik werden sollte“¹⁷⁷. Metzingers Künstlerkollege Albert Gleizes greift die Vorstellung dann 1913 explizit auf und spricht von der „Realität des Objektes“, das „nicht mehr von einem bestimmten Punkt aus betrachtet, sondern auf Grund einer Auswahl aufeinanderfolgender Aspekte aufgebaut wird, die ich durch meine eigene Bewegung entdecken kann.“¹⁷⁸ Dass diese zunächst ja sukzessive erfahrenen (und hier deutet sich schon der Punkt an, der erst sehr viel später in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung zu einem kritischeren Umgang mit dem Topos beitrug), dann aber gleichzeitig nebeneinander dargestellten Raumstücke und Ansichten eine Verkörperung der Simultaneität seien,

¹⁷⁵ Vergleiche BERGMAN. Bei Pär Bergman findet sich auch eine umfassende Bibliografie.

¹⁷⁶ METZINGER, JEAN: *Cubisme et Tradition*, in: *Paris-Journal*, 16. August 1911, wiederabgedruckt und hier zitiert nach der Übersetzung in: FRY 1966, S. 73.

¹⁷⁷ Ebd., S. 74.

¹⁷⁸ GLEIZES, ALBERT: *Opinion*, in: *Montjoie!* Nr. 11–12, 1913, S. 14; hier zitiert nach der Übersetzung in: FRY 1966, S. 137.

tritt dann sehr bald in den Texten Apollinaires, Mac Delmarles und später Carl Einsteins und Daniel-Henry Kahnweilers hinzu.¹⁷⁹ Ja man stritt sich gar mit Delaunay und den Futuristen um die ‚Erfindung‘ der künstlerisch umgesetzten Simultaneität. Simultaneität nämlich wurde als *der* Wahrnehmungsmodus des modernen Lebens und damit als Inbegriff für ‚das Moderne‘ schlechthin gehandelt, in dem die Vielfältigkeit der Sinneseindrücke zeitgenössischen Großstadtlebens ebenso stattfindet, wie die Übermittlung der Nachrichten eines Tages von allen Orten der Welt via Tageszeitungs-Seite oder mittels Kino-Bildern. Wer in seinen künstlerischen Arbeiten vermochte, die Simultaneität umzusetzen, setzte also im gleichen Moment vermeintlich das moderne Leben um. Wir werden darauf später zurückkommen.¹⁸⁰

Die Bezugnahme auf einen zweiten Topos, den der Vorstellung von der Existenz einer – räumlichen – vierten Dimension, und dem damit immer wieder bunt vermischten, jedoch mathematisch gesehen zunächst überhaupt nicht notwendig damit verbundenen, Ansprechen der nichteuklidischen Geometrien, verdankt sich zu gleichen Teilen dem Literaten, Kritiker und Freund der Kubisten Guillaume Apollinaire und wiederum dem Künstler Jean Metzinger. 1911 hatte Apollinaire davon gesprochen, die Kubisten setzten sich mit einer neuen Raumvorstellung auseinander, die in der Sprache der modernen Ateliers mit dem Begriff der ‚Vierten Dimension‘ bezeichnet werde und 1912 las man in Gleizes und Metzingers berühmter Schrift *Du Cubisme*, die nachhaltig die Sicht auf den Kubismus prägen sollte, wenn man den Raum der Maler – und gemeint waren die Kubisten – mit einer Geometrie in Verbindung bringen wolle, so müsse dies die nichteuklidische Geometrie sein.¹⁸¹

So sind die Wurzeln zweier Topoi, dem der Polyperspektivität kubistischer Bilder und dem der Repräsentation einer vierten Dimension, respektive nichteuklidischer Raumauffassungen, bereits in den Schriften und Vorträgen von Künstlern wie Gleizes und Metzinger zu finden. Dazu kommt der zeitgenössische intellektuelle Umkreis mit Kritiker-Freunden wie Apollinaire. Die spätere Kubismus-Forschung hat diese Topoi wiederholt aufgegriffen.¹⁸² Der Umgang mit diesen Deutungsschemata ist dabei nicht immer unproblematisch, denn sie sind einerseits zeitgenössische Statements, Quellen, die man nicht ohne weiteres ignorieren sollte, und im gleichen Moment vor allem interessante Dokumente dessen, wozu seitens der Künstler und ihrer Interpreten absichtsvoll Verbindungen hergestellt und Wahlverwandtschaften geknüpft wurden. Andererseits erfüllen sie eben in diesem letzten Sinn auch einen rhetorischen Zweck für diejenigen, die sie äußerten, und eine heutige Übernahme als Deutungsmuster kubistischer Arbeiten darf keinesfalls unkritisch geschehen. Van der Meulen hat scharf aber durchaus treffend analysiert: „Schon kurz nach der Fertigstellung von Picassos Bild *Les Femmes d'Alger* (1907) und Braques in der Umgebung von L'Estaque gemalten Landschaften (1908) war es

¹⁷⁹ Hierzu MEULEN, S. 49–55.

¹⁸⁰ Zum Konzept der Simultaneität vergleiche ausführlicher 4.1. Zum Streit der Kubisten, Delaunays und der Futuristen um das ‚Urheberrecht‘ an dem Begriff, vergleiche: DÜCHTING; ebenfalls: BERGMAN und MEULEN. Zu einer Problematisierung beziehungsweise Differenzierung des Simultaneitätsbegriffes vergleiche unten 3.8, 3.9, 4.1 sowie 4.2; außerdem OVERMEYER und MEULEN.

¹⁸¹ Zu diesem zweiten Topos ausführlich: HENDERSON 1983; Guillaume Apollinaires Äußerung wird wiedergegeben: ebd., S. 44. Zu Gleizes und Metzingers Bezugnahme auf nichteuklidische Geometrien in *Du Cubisme* vergleiche die Einführung und die wiederabgedruckte Passage in: FRY 1966, Einführung und insbesondere S. 113.

¹⁸² Vergleiche hierzu MEULEN.

Kritikern wie Künstlern in ihren Apologien und Manifesten darum zu tun, die neue Raum-Zeit-Auffassung unter Heranziehung naturwissenschaftlicher und philosophischer Theoreme intellektuell nachzuvollziehen. Die Angebote, die sie machten, trugen eher zur Verwirrung bei, als dass sie die Schwierigkeiten, welche aus den kubistischen Bildern für den zeitgenössischen Betrachter erwachsen, überbrücken konnten. [...] Die Abkehr vom zentralperspektivischen Bildraum wurde von Apollinaire mit der Entdeckung einer neuen Bilddimension in Verbindung gebracht. Das damit verbundene Anliegen liegt auf der Hand: Die geometrischen Formen, die dem befremdeten Betrachter aus den kubistischen Bildern entgegentraten, sollten mit Hilfe pseudowissenschaftlicher Fundamentierungen Plausibilität erlangen.¹⁸³ Dennoch zeigt die Tatsache, dass die zeitgenössischen Beschreibungen, Kritiken und Interpretationen in Journalen und Ausstellungsbesprechungen gerade so sind, wie sie sind, eben *auch*, dass informierte Betrachter in den Bildern tatsächlich einen Visualisierungsversuch von Zeit sahen, einen Versuch, neue theoretische Konzepte von Zeitlichkeit als Umsetzung oder Übertragung auf die Malfläche zu bringen. Man sah, so könnte man sagen, ob nun begründet oder nicht, Verknüpfungen zwischen dem, was man in den Bildern wahrnahm und dem, was man als soziokulturellen oder intellektuellen Hintergrund kannte oder gerade aktuell erfuhr. Daher verraten die zeitgenössischen Bildbesprechungen und Deutungszuschreibungen eben auch etwas darüber, wie speziell in Intellektuellenkreisen die vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit, die ja so viele Disziplinen und Bereiche betraf, oft semi- oder populärwissenschaftlich, philosophisch oder pseudo-philosophisch rezipiert wurde – ja sie sagen hierüber vielleicht in manchen Punkten mehr, als über die Bilder selbst. Für den Kubismus vereinnahmte die Forschung dann als dritten Topos schon früh, er habe die Erkenntnisse über die Relativität von Zeit und Raum, wie sie die Physik durch Einsteins Arbeiten so revolutionär erfahren hatte, in die Kunst übertragen.¹⁸⁴ Der prominenteste Verfechter dieser These war Paul M. Laporte, dessen bekannte Aufsätze *The Space-Time Concept in the Work of Picasso* 1948 und *Cubism and Science* 1949 die Grundlage zu einer Theorie der Verbindung von Relativitätstheorie und Kubismus bildeten.¹⁸⁵ Laportes Artikel *Cubism and Relativity* von 1966 weist erstmals darauf hin, dass Einstein schon 1946, also *vor* der Veröffentlichung von Laportes ersten Beiträgen, diesem auf ein Preprint hin seine Einwände gegen die Parallelisierung des Kubismus mit der Relativitätstheorie mitgeteilt hatte. Der Artikel wurde 1988 mit besagter Erwiderung Einsteins, die sich strikt gegen Laportes Verknüpfungsthese wendet und eine Missinterpretation der Aussagen der Relativitätstheorie konstatiert, wiederabgedruckt.¹⁸⁶ Dass Laportes Argumentation auch ungeachtet Einsteins eigener Einwände weder in dieser Eindeutigkeit haltbar ist, noch dem komplexen Ideengebäude, das zum Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff der vierten Dimension verbunden war, gerecht wird,

¹⁸³ Ebd., S. 43.

¹⁸⁴ In der Tat fand man in Gleizes und Metzingers Buch *Du 'Cubisme'* 1912 und in Guillaume Apollinaires *Les Peintres Cubistes* von 1913 aber nur die oben erwähnten Verweise auf ‚die vierte Dimension‘ und ‚nichteuclidische Geometrien‘, aber keinerlei Erwähnung der Relativitätstheorie, ihres Entdeckers Einstein oder des Begriffes Raum-Zeit. Obwohl die angesprochenen Passagen zu einer Vereinnahmung als Hinweis auf die Relativitätstheorie geführt haben mögen, hat man es hier doch in Wahrheit mit unterschiedlichen Dingen zu tun, wie Henderson deutlich klar gemacht hat (vergleiche unten Fußnote 183).

¹⁸⁵ LAPORTE, PAUL M.: *The Space-Time Concept in the Work of Picasso*, in: *Magazine of Art* XLI, 1948, S. 26–32; ders.: *Cubism and Science*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* VII, 1949, S. 243–256.

¹⁸⁶ Ders.: *Cubism and Relativity*, in: *Art Journal* XXV, 1966, S. 246–248; ders.: *Cubism and Relativity. With a Letter from Albert Einstein*, in: *Leonardo* XXI/3, 1988, S. 313–315.

hat Linda D. Henderson überzeugend nachgewiesen. Ihr ist darüber hinaus die detaillierte Untersuchung der Bedeutung der Vorstellungen von Vierdimensionalität in Verbindung sowohl mit nichteuklidischen Geometrien als auch mit der Kategorie Zeit für die Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu verdanken. Die hier vornehmlich betrachteten zwanziger Jahre nimmt Henderson jedoch als Endpunkt ihrer Untersuchungen, den sie nur noch wenig ausführlich betrachtet. Ihr Fokus gilt der Frühzeit des Ideenkomplexes der vierten Dimension in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts und dessen Wurzeln im späten 19. Jahrhundert.¹⁸⁷ Sie entwirft damit auch ein anderes, korrigierendes, Bild, als die vielleicht bekannteste Publikation eines Zeitgenossen der zwanziger Jahre zur Verbindung der neuen – Einstein'schen – Auffassung von Raum und Zeit mit bildender Kunst und Architektur der Avantgarde, mit deren Protagonisten der Autor teils eng befreundet war. Die Rede ist von Sigfried Giedions vielgelesener Darstellung *Space, Time and Architecture* von 1941, die in den Kapiteln, welche die Architektur der Moderne, den Kubismus und Futurismus betreffen, in ihren Grundzügen den Gedanken Laportes nicht unähnlich ist, wobei Giedion weniger einer direkten Einflusslinie, als vielmehr einer gemeinsamen gedanklichen Wurzel beider Phänomene das Wort redet.¹⁸⁸ Problematisch ist wiederum Hendersons Analyse selbst in einer anderen Hinsicht: Wo sie die behauptete Verbindung des Kubismus zur Relativitätstheorie als unhaltbar nachweist, ersetzt sie sie gleichzeitig in so hohem Maß durch ihre Untersuchung des Konzeptes der Vierten Dimension und der nichteuklidischen Geometrien für die Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, dass der Eindruck entstehen kann, jene seien *das* Erklärungsmodell für die Raum- und Zeitauffassung dieser Periode. Obwohl beides, also vierte Dimension und nichteuklidische Geometrie, zweifelsfrei eine Rolle in den Gedankengebäuden zahlreicher Künstler spielten und Einflüsse nachweisbar sind, würde diese Vorstellung als eindimensionales Deutungsschema den Kunstwerken ebenso wenig gerecht, wie die Idee, sie könnten die Relativitätstheorie Einsteins visualisieren.¹⁸⁹

2002 schließlich hat Nicolaj van der Meulen die Temporalität kubistischer Bilder völlig neu durchdacht. Er führt die kubistischen Zeitkonzepte weder kausal auf relativitätstheoretische Vorstellungen zurück, noch genügt ihm als alleiniges Erklärungsmodell der bekannte Gedanke von der Simultaneität und Polyperspektivität als Innovation des Kubismus, um damit an den Kern der Dinge vorzudringen. Van der Meulen zeigt vielmehr überzeugend anhand von Werkanalysen, dass die temporale Verfassung kubistischer Bilder als enges Geflecht verschiedener Zeitebenen vorzustellen ist. Er findet in den

¹⁸⁷ Zur kritischen Betrachtung von Laportes Thesen zunächst: HENDERSON, LINDA DALRYMPLE: A New Facet of Cubism: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry Reinterpreted, in: *The Art Quarterly* XXXIV, 1977, S. 410–433; eine detaillierte, umfassende Studie zum Begriff der vierten Dimension und seiner Bedeutung für die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts stellt dann Hendersons Publikation *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* von 1983 dar. Im Anhang setzt sie sich auch nochmals mit Laportes Thesen auseinander. Hendersons Untersuchung verdankt Kapitel 4.5 dieser Arbeit zahlreiche Hinweise, Anregungen und Erkenntnisse. Sie umfasst darüber hinaus die wohl vollständigste Bibliografie zu diesem Themenkomplex.

¹⁸⁸ GIEDION, SIGFRIED: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge Mass. 1941. Das durch Minkowski und Einstein veränderte Bild der Naturwissenschaften von Raum und Zeit, ihr zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Raum-Zeit verschmolzenes Modell, sei – so Giedion – dem gleichen denkgeschichtlichen Fundus dieser Jahre zuzurechnen, den gleichen auslösenden Faktoren, den gleichen Quellen (und möglicherweise auch selbst eine solche), die in der Malerei zu kubistischen und futuristischen Formuntersuchungen führten und in der Architektur zu den Bauten eines Gropius, Mies oder Le Corbusier.

¹⁸⁹ Hierzu auch MEULEN, S. 45/46 (vergleiche auch Abschnitt 4.5).

Arbeiten gerade nicht, oder nur sehr eingeschränkt, die Darstellung konkreter Zeitsymptome auf, wie etwa Bewegung um das Objekt herum, sondern temporale Strukturen, die er als – heterogene – Zeitqualitäten auffasst, und die sich zudem auch im Lauf der Stilentwicklung in ihrer Verwendung transformieren. Das Thema der Kubisten seien die Möglichkeiten der Bildzeit und deren Seherfahrung durch den Betrachter, und von diesen Möglichkeiten enthielten kubistische Bilder fast immer mehrere, sich überlagernde, so van der Meulen. In diesem Sinn können Momenthaftigkeit und Dauer, Aspekte von Dynamismus und Statik, vom Betrachter ausgehende Zeitrichtungen und auf ihn hin rückläufige, als Qualitäten alle im selben Bild anwesend sein und sich überlagern, verschieben und in Form von Aspektwechseln ablösen.¹⁹⁰ Van der Meulen liefert damit erstmals eine über Bezüge zu Relativitätstheorie, Polyperspektivität und Vierdimensionalität hinausgehende, gerade auch in ihrer Polykausalität überzeugende Analyse kubistischer Zeitkonzepte. Mit seiner Idee davon, was als Zeitebene im Kunstwerk verstanden werden sollte und seinem Zugriff darauf, diese als Qualitäten zu erkennen und darzustellen, teilen seine Analysen einige Aspekte mit der vorliegenden Untersuchung der Arbeiten Moholy-Nagys und Lissitzkys.

Der Exkurs zu Kubismus und Futurismus zeigte beispielhaft, wie eng verwoben Eigen- und Fremdbestimmungen im Netz der Diskurse des Themas Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren. Ebenso wirft er ein Licht darauf, wie stark diese zeitgenössisch etablierten Relationen auch auf spätere Interpretationen ausstrahlen und macht bewusst, dass die heutige Betrachtung der künstlerischen Zeitkonzeptionen bis in die zwanziger und dreißiger Jahre hinein immer dieses weitgefächerte Diskursnetz und die Bewegung der Künstler darin wird mitdenken müssen.

Die Diskussion um die Zeitmomente in der bildenden Kunst war wie gesehen schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in vollem Gange. Möglichkeiten der Aufnahme temporaler Momente in Malerei und Skulptur wurden in dieser frühen Phase bereits ausgelotet. Der Wechsel zu Ausdrucksformen, die dem Zeitlichen leichter, weil unmittelbarer, zugänglich waren, hatten bildende Künstler bereits vereinzelt erprobt oder zumindest in Erwägung gezogen. Geschwindigkeit und Dynamik, insbesondere in Verbindung mit dem Thema des Großstadtlebens, der industriellen Maschinen und der modernen Fortbewegungsmittel, hatten auch als Bildsujets an Bedeutung gewonnen, während sie gleichzeitig in Künstlertheorien auch als Abstrakta verhandelt wurden. Einige Termini des Zeitlichen hatten sich zu populären Schlagworten und oft auch zu symbolträchtigen Synonymen des Modernen gewandelt. Weiterhin war die Aufmerksamkeit auf die Techniken und Möglichkeiten von Bewegungsdarstellung fokussiert, teils jedoch auch bereits schon wieder kritisiert oder gar verworfen worden. Von Umberto Boccioni beispielsweise, einem der Protagonisten der futuristischen Malerei, stammt die Aussage, dass „ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine“ habe. Bereits knapp drei Jahre später verkündete er jedoch, dass das Leben ein Ablauf sei, den man „nicht durch Wiederholung von Beinen, Armen oder Figuren erfassen“ könne.

Auf welche Weise Aspekte des Zeitlichen in die bildende Kunst zu integrieren seien, stand mithin immer noch als offenes und bisweilen kontroverses Thema im Raum, dass sie integriert werden müss-

¹⁹⁰ MEULEN.

ten, traf hingegen auf breite Zustimmung unterschiedlichster Künstlerpersönlichkeiten der Avantgarde. Wie also setzte sich die Befragung des Themas ‚Zeit‘ nach dem ersten Weltkrieg in den zwanziger Jahren fort? Tat sie dies überhaupt – nachdem die Hochphasen von Futurismus und Kubismus vorüber waren, nachdem Marinetti sich in einer oft als zweite Phase des Futurismus bezeichneten Periode zunehmend mit dessen politischen Implikationen beschäftigte? Tat sie dies, während doch Picasso zum synthetischen Kubismus überging und schließlich neue Bildformen entwickelte, die Edward Fry in Picassos *La Danse* von 1925 das endgültige Ende des Kubismus diagnostizieren lassen¹⁹¹? Und auch Delaunay hatte die Untersuchung der Bewegungssuggestion mittels des Simultankontrastes in seinen Kreisbildern vorrübergehend eingestellt. Lässt sich dies dennoch bejahen, so fragt sich allerdings, in welcher Form sich die Befragung fortsetzte. Welche Möglichkeiten, Entwicklungen und Veränderungen lassen sich bezüglich zeitlicher Ebenen in der Kunst in den zwanziger Jahren beobachten? Die Rahmenbedingungen, die eine prominente Rolle der Kategorie Zeit nahelegten, waren auch nach dem ersten Weltkrieg immer noch gegeben. Sie prägten mit der experimentellen Bestätigung der Relativitätstheorie 1919 und dem nachfolgenden popularisierenden ‚Einsteinboom‘, mit der ungebrochen rapiden Weiterentwicklung von Großstädten, Industrie, Verkehr und Kommunikationstechnologien sowie der nunmehr rasch wachsenden kommerziellen Verbreitung des Films offenkundig nach wie vor eindrücklich weite Bereiche der zeitgenössischen Lebenswelt. Die Jahre zwischen den Weltkriegen versprechen, nach der thematischen Etablierung von Bewegung, Geschwindigkeit und Zeit in den Diskussionen und Werken der Künstler in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts, eine zweite hoch aktive, interessante und in ihren Reflexionen fortgeschrittene Phase der Auseinandersetzung mit Zeit und Kunst. Lassen sich dabei alle Künstler, Gruppierungen, Werke und Ansätze in eine einzige Zusammenschau bringen? Kaum. Wo also anfangen? Was exemplarisch betrachten?

2.2 László Moholy-Nagy – El Lissitzky

Wenn man den Fragen nach einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit in den zwanziger Jahren nachgehen will, und sich zu diesem Zweck in der Kunstproduktion dieser Jahre umschaut, geraten Werke in den Blick, die sich geradezu aufdrängen, weil in ihnen ein jeweils ganz bestimmter temporaler Aspekt mehr als deutlich greifbar wird, wobei ganz unwillkürlich die messbaren, visuell fassbaren oder physisch erlebbaren Zeitsymptome zuerst ins Auge fallen. Dies betrifft insbesondere zwei Bereiche, die hier bereits als Tendenzen der künstlerischen Reaktion auf die Bedeutung des Zeitlichen genannt wurden: das Entstehen bewegter Kunstwerke und die Akzentuierung der Betrachterbewegung.

Der erste Bereich, das Entstehen bewegter Kunstwerke, wird in der Kunstwissenschaft häufig als Ursprung der kinetischen Kunst betrachtet. Das wohl prominenteste Beispiel stellt dabei Naum Gabos *Standing Wave* von 1919/20 dar (Abb. 15). Gabo hatte einen Metallstab auf einen Sockel montiert, der wiederum einen elektrischen Antrieb barg, der den Stab in Schwingungen versetzte. Der Stab erzeugte

¹⁹¹ FRY 1966, S. 42.

dadurch eine optische Bewegungslinie, also ein Bewegungsvolumen, da die schnellen Formänderungen im Auge des Betrachters durch dessen Trägheit zu einer verwischten dreidimensionalen Spur des schwingenden Stabes wurden. Neben dieser Arbeit Gabos, die zu jenen gehört, die die Anfänge ‚kinetischer‘ Kunst markieren, ist allerdings auch eine Arbeit László Moholy-Nagys als frühes Beispiel eines Kunstwerks zu nennen, in dem realzeitliche, ebenfalls hier nur durch einen Elektromotor mögliche Abläufe eine konstituierende Rolle spielen: der heute sogenannte *Licht-Raum-Modulator* von 1929/30 (Abb. 19 bis 22). Es handelt sich um ein metallenes, sich elektrisch getriebenes drehendes und sich dabei in seinen Einzelementen nochmals bewegendes Objekt, das zugleich mit Hilfe eines komplexen Beleuchtungsmechanismus die Projektion eines bewegten Lichtspiels erzeugt. Offenkundig griffen hier also gleich mehrere realzeitliche, im Werk angelegte, Prozesse ineinander und fungierten als miteinander verwobene, dezidiert temporale Strukturen eines Objekts, das als ‚kinetische Skulptur‘ zu bezeichnen, sich jedoch als höchst problematisch erweisen wird.

Temporalität manifestierte sich ebenfalls sehr greifbar im ‚In-Erscheinung-treten‘ von Werken, die als die ersten künstlerischen Environments verstanden werden können: Raumarbeiten, die vom Rezipienten betreten werden müssen und in denen die physische Bewegung des Betrachters als zeitlicher Prozess einen konstituierenden Faktor des Werks definiert. Als geradezu exemplarisch kann der Fall der Bewusstmachung der Rolle der Zeit und der Betrachterbewegung in den Raumarbeiten El Lissitzkys gelten, unter denen der *Prounenraum* von 1923 die früheste ist (Abb. 44 bis 52). In ihm sind die Bewegung des Rezipienten sowie das Zusammenspiel von Sehen und Bewegen so bewusst thematisiert, wie in keiner anderen frühen Raumarbeit.

Dass also die Künstler Moholy-Nagy und Lissitzky in Form der beiden genannten Arbeiten bereits auf einer sehr symptomatischen ersten Ebene in den Blick fallen, wenn man nach Zeitmomenten in der Kunst der zwanziger Jahre fragt, ist verständlich. Mit *Licht-Raum-Modulator* und *Prounenraum* trugen sie Arbeiten zur Kunst der Avantgarde bei, die jeweils Werkbewegung respektive Betrachterbewegung unmissverständlich und prototypisch inkorporieren. Doch schon die sorgfältigere Betrachtung der beiden genannten Arbeiten kann zeigen, dass sich in ihnen jenseits dieser unmittelbar naheliegenden temporalen Aspekte weitere Ebenen des Zeitlichen aufzeigen lassen, deren Strukturen und Bedeutungen komplexer sind und die sich zudem miteinander auf vielfältige Weise verschränken. Ein Blick auf weitere Werke und Schriften beider Künstler zeigt dann, dass die Frage nach der Zeit für jeden von ihnen eine vielschichtige Rolle spielte und ihre Arbeiten, ihre Theoriegebäude, ihr Betrachterkonzept und sogar ihren Werkbegriff wirkmächtig beeinflusst hat.

2.2.1 László Moholy-Nagy

László Moholy-Nagy wurde 1895 in Bácsborsod/Ungarn als László Weiss geboren. Später nahm er den Namen seines Onkels an, bei dem er aufwuchs, und erweiterte ihn um den Ort (Moholy) an dem die Familie lebte. Moholy war bereits als Jugendlicher künstlerisch interessiert, schrieb Gedichte, von denen einige in Tageszeitungen veröffentlicht wurden, begann aber dann 1913 zunächst ein Jurastudium in Budapest. Im ersten Weltkrieg wurde er als Soldat einberufen und während dieser Zeit begann er auch erste gegenständliche Zeichnungen zu fertigen sowie seinen literarischen Neigungen wieder nachzugehen. Auf beiden Gebieten war Moholy Autodidakt, er besuchte später zwar gelegentlich

Abendkurse an einer freien Kunstschule, studierte das Fach aber niemals an einer Akademie. Nach dem Krieg knüpfte Moholy-Nagy dann Kontakte zu anderen Künstlern, insbesondere zu Lajos Kassák, dem Herausgeber der avantgardistischen ungarischen Zeitschrift *MA*, und dessen Umkreis.

Nach dem Sturz der ungarischen Räterepublik 1919 emigrierte Moholy nach Wien, siedelte aber bereits wenige Wochen später nach Berlin um – vermutlich fasziniert von dieser Stadt und den dort in ihrem vollen Umfang erlebbaren technischen und kulturellen Entwicklungen sowie vermutlich auch angezogen von dem künstlerischen Umfeld.¹⁹² Dort heiratete er seine erste Frau Lucia, die ihm die technische Seite des Fotografierens näher brachte. Sie war es auch, die in den folgenden Jahren sämtliche seiner Fotos entwickelte beziehungsweise photochemisch bearbeitete.¹⁹³ In Berlin entstanden nun auch Moholys erste abstrakte, konstruktivistisch beeinflusste Arbeiten. Er lernte Künstler des Dada und De Stijl sowie El Lissitzky kennen. Bereits 1921/22 hatte er sich von der gegenständlichen Malerei weit entfernt und begann sogar, den tradierten Kunstbegriff neu zu bedenken. Er entwarf ein Manuskript für einen experimentellen Film (*Dynamik der Großstadt*) und orderte bei einer Fabrik – möglicherweise per Telefon – fünf Bilder mit einer abstrakten Komposition aus unterschiedlich farbigem Email auf Metall, davon drei als Serie, unterschiedlich groß, ansonsten jedoch völlig identisch, die er zuvor zu Hause mit Hilfe einer Farbtafel und Millimeterpapier komponiert und entworfen hatte.¹⁹⁴ Er stellte sie in Herwarth Waldens Galerie *Der Sturm* aus.

Etwa zur gleichen Zeit beschäftigte sich Moholy mit der Technik der Fotogramme. Seine ersten Fotos ohne Kamera entstehen, indem er Gegenstände direkt auf das lichtempfindliche Papier legt. Auch die

¹⁹² In *Abstract of an Artist* schreibt Moholy selbst: „In 1919, I lived in Vienna, lost among the depressed conformists of the postwar period. Coming from a farm in the agricultural center of Hungary, I was less intrigued with the baroque pompousness of the Austrian Capital than with the highly developed technology of industrial Germany. I went to Berlin.“ MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *The New Vision* (4th Edition) and *Abstract of an Artist*, New York 1947, S. 72.

¹⁹³ Die Frage des Anteils, den Lucia Moholy an den Fotoarbeiten ihres Ehemannes László hatte, wurde in den vergangenen Jahren mehrfach diskutiert. Sie soll an dieser Stelle jedoch nicht weiter erörtert werden. Eine kurze Übersicht zu diesem Thema findet sich bei SACHSSE, ROLF: *Das Primat der Idee*, in: *Katalog: László Moholy-Nagy. Lichtbilder*, Museum Haus Lange, Krefeld, 11.01.–01.03.1987, Krefeld 1987, S. 43–45. Für ausführlichere Betrachtungen sei verwiesen auf SACHSSE, ROLF: *Lucia Moholy*, Düsseldorf 1985. Sicher ist – neben Lucias Beteiligung an den Fotoarbeiten – auch, dass sie eine wichtige Rolle bei der Entstehung von Moholys frühen Texten spielte, einerseits als private Lektorin und Redakteurin für den in Deutsch publizierenden Nicht-Muttersprachler Moholy, andererseits war die studierte Kunsthistorikerin auch seine Diskussionspartnerin in theoretischen Fragen. So fungierte Lucia nach eigener Aussage als Koautorin und Lektorin, worauf auch eine Danksagung Moholys im Vorwort zu *Von Material zu Architektur* hinweist. Vergleiche: MOHOLY-NAGY: *Von Material zu Architektur*, 1929, Vorwort (unpaginiert); und: MOHOLY, LUCIA, S. 11; sowie für eine ausführliche Behandlung dieses Punktes auch SACHSSE 1985.

¹⁹⁴ Moholy-Nagy selbst spricht in *Abstract of an Artist* von fünf Bildern (MOHOLY-NAGY: *The New Vision* (4th Edition) und *Abstract of an Artist*, S. 79). Bekannt und erhalten ist jedoch nur die Serie der drei identisch komponierten, aber unterschiedlich großen Bilder. Auch Moholys zweite Ehefrau Sibyl spricht nur von drei Emailtafeln. (MOHOLY-NAGY, SIBYL, S. 39) Moholys Tochter Hattula hingegen erinnert sich wiederum an fünf Bilder. (Vergleiche hierzu: HIGHT, Anmerkung 15 zu Kapitel 2). Die erhaltene Dreierserie trägt die Bildtitel *Em1, Em2 und Em3*. Zwei der Bilder befinden sich im Museum of Modern Art in New York, das dritte im Privatbesitz der Sammlung Langen. Ob diese oft als Telefonbilder bezeichneten Arbeiten wirklich per Telefon geordert wurden, oder ob Moholy sie auf anderem Weg, möglicherweise auch persönlich vor Ort, in Auftrag gegeben hat, ist bislang nicht abschließend geklärt worden. Vergleiche auch unten 4.7. Der Weg, den der Auftrag nahm, würde aber letztlich nichts an der Tatsache ändern, dass die fünf vom Künstler erdachten, dann aber industriell gefertigten Tafeln eine Absage an den traditionellen Wert der Eigenhändigkeit des Kunstwerks und an den klassischen Originalbegriff darstellen. Inwieweit dies für Moholy ein gezielt provokativer Akt war, ist schwierig zu beantworten. Wir werden auf diesen Punkt in 4.7 zurückkommen.

ersten konzeptionellen Ideen zu Lichtspielen datieren vermutlich bereits in die Jahre 1921/22.¹⁹⁵ Zunächst rein theoretische Überlegungen, mündeten sie 1930 letztlich in die Konstruktion des *Licht-Raum-Modulators*.

In Berlin lernte Moholy-Nagy auch Walter Gropius kennen, der den Autodidakten 1923 als jüngsten Professor ans Bauhaus berief. Moholy übernahm dort sogleich den Vorkurs von Johannes Itten und die Metallwerkstatt von Paul Klee. Die späteren Texte des Künstlers zeigen, dass er Lehrer und Vermittler aus Überzeugung war und allen damit verbundenen Aufgaben einen sehr hohen Stellenwert einräumte. Ein Anspruch, der sich immer wieder auch in seinem Œuvre spiegelt und zu dessen Verständnis oft erheblich beiträgt. Während seiner Zeit am Bauhaus wurde Moholy-Nagy darüber hinaus zusammen mit Gropius zum Planer und Herausgeber der Bauhausbücher, die er fast alle auch grafisch und typografisch gestaltete. Zudem war er alleiniger Autor der Bauhausbücher Nr. 8 *Malerei, Fotografie, Film*, 1925, und Nr. 14 *Von Material zu Architektur*, 1929. Letzteres erschien kurz darauf auch in einer amerikanischen Ausgabe, die vermutlich erstmals 1930 gedruckt wurde¹⁹⁶ und den Titel *The New Vision* trug, der als Schlagwort im Zusammenhang mit Moholys Arbeiten später die Texte über den Künstler durchziehen sollte – das ‚Neue Sehen‘. Neben den Büchern, bei denen er als Einzelautor fungierte, war Moholy auch Mitautor des Bauhausbuchs Nummer 4, *Die Bühne am Bauhaus*, und in der Tat beschäftigte er sich zum Zeitpunkt von dessen Entstehen bereits neben der Malerei, seinen Fotoarbeiten und Filmkonzepten ebenso mit Theater und Bühnenbild, Tanz und Musik. Darüber hinaus galt seine Aufmerksamkeit in diesen Jahren den Bereichen Kinetik, Architektur, Skulptur und Typografie. Er experimentierte mit neuen Materialien – Aluminium, verschiedenen Kunststoffen, Zelluloid und Plexiglas. Moholys Zeit am Bauhaus endete 1928, als er aus eigenem Antrieb ebenso wie Gropius seine Professur aufgab, da die Schule zunehmend unter politischen und finanziellen Druck geriet und damit verbundenen Zwängen zu Kompromissen in der Lehre ausgesetzt war.¹⁹⁷ Im Rahmen von Aufträgen, teils sicher auch aus finanziellen Gründen angenommen, arbeitete er in der Folgezeit mehr und mehr auch an Bühnenbildern und Kostümen, Werbegestaltungen und Ausstellungsdesign, die jedoch immer auch ausdrücklich seinem künstlerischen Gesamtkonzept integriert blieben. Insbesondere war Moholy dann auch am Entwurf der Räume des Deutschen Werkbundes bei der Ausstellung der *Société des artistes décorateurs* 1930 in Paris entscheidend beteiligt.¹⁹⁸ Hier stellte er in der von ihm konzipierten *salle 2*,

¹⁹⁵ Inwiefern es sich zu diesem Zeitpunkt bereits um Vorarbeiten, eine Idee oder gar Konzeption für den sehr viel später realisierten *Licht-Raum-Modulator* handelte, ist schwer zu beantworten. Vergleiche auch 3.1.1.

¹⁹⁶ Datum und Verlag der Erstauflage der amerikanischen Ausgabe sind offenbar nicht ganz sicher festzulegen. Der Publikationszeitpunkt wird mit wechselnden Jahreszahlen angegeben, von denen 1930 und 1932 als die letztlich einzig sinnvollen gelten müssen. Welche davon aber die korrekte ist, vermochte auch Lucia Moholy in ihren – viele Irrtümer und Unklarheiten bezüglich Moholy richtig stellenden – *Marginalien zu Moholy-Nagy* nicht aufzuklären, doch entscheidet sie sich letztlich dafür, 1930 als Datum der amerikanischen Erstauflage anzunehmen. Vergleiche MOHOLY, LUCIA, S. 47 ff.

¹⁹⁷ In einer Erklärung vom Januar 1928 mit dem Titel *Das Bauhaus-Problem* schreibt Moholy: „Wir sind in unmittelbarer Gefahr, genau das zu werden, was wir als Revolutionäre bekämpften: eine berufliche Ausbildungsschule, die nur das Endprodukt bewertet und die Gesamtentwicklung des ganzen Menschen ignoriert. Für diesen Totalmenschen bleibt keine Zeit, kein Geld, kein Platz, kein Entgegenkommen.“ Und an späterer Stelle fasst er zusammen: „Die Schule hat aufgehört, gegen den Strom zu schwimmen. Sie versucht, sich einzuordnen.“ Zitiert nach MOHOLY-NAGY, SIBYL, S. 51. Das Originaldokument dieser Erklärung befindet sich im Besitz von Moholys Tochter Hattula; vergleiche dazu PASSUTH, Anmerkung 30, S. 450.

¹⁹⁸ Der Katalog der deutschen Sektion führt im Zusammenhang mit der Gestaltung der Ausstellungsräume an: „der ausstellungs-ausschuß des werkbundes hat den architekten prof. dr. ing. e.h. walter gropius mit der

die später Vorbild des von Moholy zusammen mit Alexander Dorner projektierten, jedoch nie vollendeten *Raums der Gegenwart* für das Provinzialmuseum in Hannover wurde, erstmals den *Licht-Raum-Modulator* aus, dessen Betrachtung den Ausgangspunkt der folgenden Analysen bilden wird.

1934 veranlasste die beständig zunehmende Macht der Nationalsozialisten Moholy-Nagy zur Emigration. Über Amsterdam und London kam er 1937 in die USA. Noch im gleichen Jahr übernahm er dort – auf Vermittlung des ebenfalls emigrierten Walter Gropius – die Leitung der neu gegründeten Designschule in Chicago, die er ‚New Bauhaus – American School of Design‘ nannte. Nach dem finanziellen Ruin der Schule im folgenden Jahr gründete Moholy aus privater Initiative eine neue ‚School of Design‘, später ‚Institute of Design‘. 1945 erkrankte László Moholy-Nagy an Leukämie und starb 1946 in Chicago.

Nach László Moholy-Nagys Tod schrieb sein Freund und Kollege Walter Gropius über ihn: „Seine entscheidende Anstrengung als Künstler galt der Eroberung des Raums. Er drang in alle Bereiche der Wissenschaft und der Kunst ein, um die Erscheinungen des Raums und des Lichtes zu enträtseln. In Malerei, Bildhauerei und Architektur, in Bühnenbild und Industriedesign, in Photographie und Film, Werbung und Typographie rang er unaufhörlich darum, den Raum in seiner Beziehung zur Zeit darzustellen, das heißt: Bewegung im Raum.“¹⁹⁹ Gropius nennt damit drei Begriffe, um die László Moholy-Nagys gesamtes künstlerisches Werk stetig kreiste: Raum, Licht und Zeit.

Obwohl Gropius mit seiner Aussage scheinbar das Primat der Analyse des Raums in Moholys Werk konstatiert, zeigen sich Zeit und Licht in dessen Arbeiten als so erhebliche Faktoren, dass eine derartige Hierarchie letztendlich kaum aufrecht zu erhalten ist. Vielmehr kann gerade die Zeit als ein entscheidender Knotenpunkt in einem Netz von für Moholy-Nagy gleichwertigen Fragestellungen betrachtet werden. „The time problem today is connected with the space problem, and it is presented to us with all the elements of knowledge of our period. It involves all our faculties in a re-orientation of kinetics, motion, light, speed“, schreibt László Moholy-Nagy 1942 in einem Aufsatz mit dem aufschlussreichen Titel *Space-Time and the Photographer*,²⁰⁰ In diesen beiden Sätzen spricht Moholy-Nagy nun seinerseits selbst sechs Begriffe an, die zu dem Zeitpunkt, als er den Artikel verfasste, bereits seit mehr als zwanzig Jahren sein Werk als zentrale Themen durchzogen hatten: Geschwindigkeit und Licht, Bewegung und Kinetik, Raum und Zeit. Dabei deutet Moholys Aussage bereits darauf hin, dass er die Kategorie Zeit als einen der charakteristischen Parameter moderner Weltwahrnehmung versteht, zu deren anderen tragenden Parametern sie in strukturbildenden Relationen steht. Nach Moholys Ansicht konnte der Mensch das moderne Leben nur begreifen und meistern, wenn er es in allen seinen Aspekten verstand. Dazu aber gehörte für Moholy insbesondere auch der sich durch Technologie, Wissenschaft und Alltagsleben immer prominenter präsentierende Aspekt von Zeit, Geschwindigkeit und Bewegung, der auch die visuelle Wahrnehmung, das Sehen und Erleben veränderte.

künstlerischen gesamtleitung der ausstellung betraut, der seinerseits planung und aufbau der ausstellung gemeinsam mit herrn herbert bayer, herrn marcel breuer und herrn professor moholy-nagy durchgeführt hat.“ KATALOG: section allemande, Katalog der deutschen Abteilung der Exposition de la société des artistes décorateurs, Paris 1930, unpaginiert.

¹⁹⁹ Walter Gropius im Vorwort zu MOHOLY-NAGY, SIBYL, S. 9/10.

²⁰⁰ MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *Space-Time and the Photographer*, in: *American Annual of Photography* LVII, Boston 1942, S. 7–14, hier S. 13.

Moholy-Nagy schloss daraus auch auf eine neue Aufgabe der Kunst: „For Moholy, it was the artist who would create the visual works that could train people to experience the world in this new way“, schreibt Dianne Kirkpatrick hierzu in ihrem Artikel *Time and Space in the Work of László Moholy-Nagy*.²⁰¹ Zeit wird, so werden wir sehen, für Moholy neben dem Raum zur zweiten, gleichberechtigten Protagonistin von Welterfahrung und damit unweigerlich auch von jeder Form von Kunst.

Bereits in dem 1922 mit Alfréd Kemény verfassten Manifest *Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem* hatte Moholy-Nagy gefordert „an die Stelle des statischen Prinzips der klassischen Kunst das dynamische des universellen Lebens“²⁰² zu setzen. Im genannten Text beschreibt er seine Idee einer neuen Kunst, die Möglichkeiten und Fähigkeiten der Wahrnehmung steigern sollte: „Die dynamische Einzel-Konstruktion weitergeführt ergibt das Dynamisch-Konstruktive Kraftsystem, wobei der in der Betrachtung bisheriger Kunstwerke rezeptive Mensch in all seinen Potenzen mehr als je gesteigert, selbst zum aktiven Faktor der sich entfaltenden Kräfte wird.“²⁰³ Seine Texte, für den der zitierte als erstes Beispiel steht, geben Hinweise darauf, dass Moholy die Zeit als zentrale Kategorie versteht. Das legt die Frage nahe, wie er in seinen Werken mit diesem Thema umging. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit dem Aspekt Zeit für den Künstler Moholy-Nagy auf zwei unterschiedlichen Diskursebenen relevant war: als Gegenstand ästhetischer Reflexion in seinen kunsttheoretischen Texten und Manifesten und als praktischer Bestandteil seines Schaffens immer dort, wo er Zeitmomente in seine Werke absichtsvoll integrierte und das Temporale beobachtbar thematisierte, wie beispielsweise im *Licht-Raum-Modulator*. Hier besteht eine Parallele zu Lissitzky, dem der zweite Fokus der vorliegenden Untersuchung gilt. Einer klassischen Werkbetrachtung stehen damit immer auch die Gedankenwelten und Theoriekonzeptionen der Schriften gegenüber. Unmittelbar lassen sich jedoch auch die Grenzen und Ambivalenzen eines solchen doppelten kunstwissenschaftlichen Blickes auf Werke und Schriften aufzeigen: 1. Moholys Beschäftigung mit Zeit geschieht zwar in Werk und Texten, doch wäre es falsch anzunehmen, dass in diesem Punkt entweder seine Texte immer oder eindeutig Erläuterungen der Absichten seiner Arbeiten wären, oder seine Arbeiten immer als visuelle Umsetzung der theoretischen Erkenntnisse und Ansprüche verstanden werden sollten, die in seinen Texten geäußert werden. Vielmehr verzahnen sich hier zwei Arbeitsgebiete Moholys, an manchen Stellen sehr eng, an manchen sehr viel loser. So wird an verschiedenen Stellen der nachfolgenden Analyse immer wieder augenfällig werden, dass sich bei Moholy-Nagy keine vollkommene Parallelität oder Synchronität der Ideen in Praxis und Theorie aufzeigen lässt. 2. Obwohl Moholys zahlreiche Texte eine umfassende Basis an Quellenmaterial bilden, ist doch immer zu beachten, dass sie keine objektiven Erkenntnisse über den Künstler vermitteln, sondern in einer bestimmten Situation – teils an bestimmte Adressaten gerichtet – von ihm niedergeschriebene Ideen und Konzepte darstellen. So finden sich zum Beispiel viele, auch in der Moholy-Literatur häufig zitierte, prominente Äußerungen zum Thema Zeit in seinem Buch *Vision in Motion*, das der Künstler erst kurz vor seinem Tod 1946 schrieb, wenn auch unter Verwendung einiger früherer Texte.²⁰⁴ Die Hinweise dieser Textpassagen sind wichtig, doch nur

²⁰¹ KIRKPATRICK, S. 64.

²⁰² KEMÉNY, ALFRÉD und MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem, in: Der Sturm 13, No. 12, Berlin 1922, S. 186.

²⁰³ KEMÉNY/MOHOLY-NAGY.

²⁰⁴ Moholy-Nagy verwendet in seinen Büchern und Artikeln häufig Passagen aus früheren Texten, teils

schwerlich ließe sich rechtfertigen, die Rolle des Faktors Zeit für Moholys Werk allein an ihnen festzumachen: Gerade in *Vision in Motion* findet man einige Erläuterungen Moholys zu seinen Arbeiten, die als retrospektive Beschreibungen verstanden werden sollten, bei denen bisweilen nicht auszuschließen ist, dass es sich um Umdeutungen oder zumindest Gewichtungverschiebungen ex post handelt, die nicht immer zwingend den Stand der künstlerischen Intentionen zur Zeit des Entstehens des jeweils von Moholy angesprochenen Werks wiedergeben.²⁰⁵ Nur wenn diese Ambivalenzen als Hintergrund mitgedacht sind, wird es möglich, beide Ausdrucksmittel, Kunstwerk und Künstlertext, als unterschiedliche aber miteinander verzahnte Ebenen der Auseinandersetzung mit der Zeit fruchtbar zu machen – und als solche ‚Parallelinformationen‘, als erweiterte Diskussionsorte, sollen Künstlerzitate in den folgenden Erörterungen, die immer zuerst von den Werken ausgehen, auch verstanden sein.

2.2.2 El Lissitzky

Auch wenn man nach den Zeitkonzeptionen und der Rolle des Temporalen im Œuvre El Lissitzkys fragt, bietet sich jener zweifache analytische Zugriff an, der gerade bei Moholy-Nagy angesprochen wurde, denn auch Lissitzky begleitete sein künstlerisches Werk von Beginn an mit Texten verschiedener Art. Und in gleicher Weise gilt auch hier die methodische Vorsicht, seine Texte als Hinweise, als zweite Reflexionsebene, als parallele Form des Nachdenkens, als Erweiterung der Möglichkeiten zu verstehen, sie jedoch nicht als unbedingte Explikation seiner Arbeiten zu lesen.

El Lissitzky, eigentlich Lasar Markowitsch Lissitzky, wurde 1890 in Pochinok in der Nähe von Smolensk geboren.²⁰⁶ Er besuchte das Gymnasium und begann bereits während dieser Zeit zu zeichnen und zu malen, entwickelte jedoch auch ein großes Interesse für Mathematik, das ihn sein ganzes Leben über begleiten sollte. 1909 schrieb sich Lissitzky an der Technischen Hochschule in Darmstadt für ein Ingenieurstudium der Fachrichtung Architektur ein und siedelte nach Deutschland über.²⁰⁷ Mit Beginn

wortgetreu, teils in veränderter Fassung oder aber in verändertem Kontext. So hat beispielsweise der Artikel *Space-Time and the Photographer* von 1942 in großen Teilen Eingang in *Vision in Motion* von 1947 gefunden.

²⁰⁵ Natürlich berühren wir hier, selbst abgesehen von der retrospektiven Betrachtungsweise einiger Moholy-Texte, auch das stets vorhandene Problem der kunsthistorischen Bewertung von Künstler-Selbstaussagen: schaffen sie interpretatorische Fakten oder sind sie selbst zu Interpretierende? Sie sollen für unsere Zwecke auf die einzige mir sinnvoll erscheinende Weise behandelt werden: als Partikel eines Gesamtœuvres aus Werken und Texten, die nicht unähnlich dem Kunstwerk selbst, bestimmte Setzungen geben, anderes aber zur Interpretation offenlassen und die abhängig sind vom Kontext, in dem sie stehen. Für die spezielle Frage möglicher Bedeutungsverschiebungen a posteriori bei Moholy sei darauf hingewiesen, dass wir an späterer Stelle darstellen werden, wie kontinuierliche Verschiebung seiner Werke entlang unterschiedlicher Diskurszusammenhänge und Deutungskontexte geradezu zur künstlerischen Strategie wird. In diesem Sinn werden nachträgliche eigene Deutungsverschiebungen und Umgewichtungen in den Texten des Künstlers paradoxerweise einerseits wahrscheinlicher, andererseits aber auch unproblematischer, insofern sie ganz offenkundig für ihn schon immer integraler Bestandteil seiner Arbeiten sind.

²⁰⁶ Sowohl die Schreibweise des Geburtsortes als auch die von Lissitzkys vollständigem Namen differieren in der Literatur erheblich. Insbesondere bezüglich des Personennamens hängt dies mit der wahlweisen Verwendung der jiddischen, hebräischen oder westlichen Form zusammen sowie mit der Transkription aus dem Kyrillischen. Vergleiche hierzu: ^{Nisbet, Peter}: El Lissitzky – Eine Einführung, in: KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive, Sprengel Museum Hannover, 24.01.–10.04.1988, Cambridge, Mass., 26.09.–29.11.1987, Halle, 07.05.–03.07.1988, Hannover 1988, S. 10–42, hier Anmerkung 4.

²⁰⁷ Darmstadt war zu diesem Zeitpunkt eines der Zentren des Jugendstils, und Peter Behrens und Josef Maria Olbrich gehörten, neben anderen, zur Darmstädter Künstlerkolonie. Zu Verbindungen und Einflüssen des Jugendstils auf Lissitzkys Arbeiten äußert sich ausführlich Birnholz in: BIRNHOLZ 1973. Nisbet betont jedoch

des ersten Weltkrieges ging er zurück nach Russland, wo er in verschiedenen Architekturbüros arbeitete, ehe er 1919 dann Leiter der Werkstatt für Grafik, Druck und Architektur an der Witebsker Kunsthochschule wurde, wo zunächst Chagall, etwas später auch Malewitsch seine Kollegen waren.²⁰⁸ Zu diesem Zeitpunkt vollzog Lissitzky künstlerisch eine Wende von einer anfangs noch gegenständlich ausgerichteten Malerei hin zur völligen geometrischen Abstraktion.²⁰⁹ Er schloss sich der avantgardistischen Gruppe UNOVIS um Malewitsch an. 1919 entstand nach eigenen späteren Angaben seine erste *Proun*-Arbeit, die jedoch zu diesem Zeitpunkt noch anders benannt war. Den Sammelnamen *Proun* oder *Prounen* für seine große Werkgruppe der zwanziger Jahre sowie für sein künstlerisches Gesamtkonzept wählte der Künstler erst zu einem späteren Zeitpunkt (1920/21).²¹⁰ Waren Lissitzkys abstrakte Arbeiten zunächst dem Suprematismus Malewitschs verbunden gewesen, entwickelte er nach und nach unter dem Oberbegriff *Proun* eine eigene künstlerische Anschauung, die zwar von Suprematismus und Konstruktivismus geprägt war, jedoch letztlich ein eigenständiges Konstrukt Lissitzkys blieb.²¹¹ Der Künstler wurde darin für Lissitzky zum ‚Prounengestalter‘ und gleichzeitig zu einer Art Künstler-Ingenieur.

richtigerweise, dass man, auch wenn Lissitzkys frühe Zeichnungen dem Jugendstil noch einige Merkmale verdanken, hier nicht vorschnell einen kontinuierlichen Einfluss auf Lissitzkys Gesamtwerk postulieren kann. NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung, Fußnote 8.

²⁰⁸ Chagall hatte Lissitzky 1919 nach Witebsk geholt. Mit Malewitsch, der bei Lissitzkys Ankunft in Witebsk noch nicht zum Lehrerstab der Hochschule gehörte, war Lissitzky offenbar zu diesem Zeitpunkt aber bereits bekannt. Verschiedene Autoren vermuten, dass Lissitzky dazu beitrug, Malewitsch an die Hochschule zu holen. Vergleiche zur Berufung Malewitschs und zu Lissitzkys Anteil daran sowie für das Zitat: NISBET 1995, S. 46.

²⁰⁹ Lissitzkys zunächst gegenständliche Arbeiten lassen sich – neben den bereits erwähnten Einflüssen seiner Darmstädter Ausbildung – vor allem in den Kontext einer russisch-jüdischen Tradition stellen. (Vergleiche unter anderem: NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung; BIRNHOLZ 1973; und speziell auch ders.: El Lissitzky and the Jewish Tradition, in: Studio International, 186, No. 959, 1973, S. 130–136). Die 1919 vollzogene Wende zur Abstraktion bis hin zum Konzept der *Prounen* wurde weder von Lissitzky selbst je begründet, noch in der kunstwissenschaftlichen Forschung wirklich befriedigend erklärt. Lissitzkys erster Monograf, Alan C. Birnholz, versucht bereits in den gegenständlichen Arbeiten des Künstlers Indizien einer Vorbereitung der Abstraktion zu entdecken und diese dann als letztendliche Konsequenz einer längeren Entwicklung zu betrachten. Vergleiche: BIRNHOLZ 1973, S. 48/49. Andere Autoren haben Lissitzkys Hinwendung zur Abstraktion sehr viel stärker mit der Person Malewitschs verbunden. So nennt Peter Nisbet, ohne damit einer monokausalen Argumentation für Lissitzkys Weg zur Abstraktion das Wort reden zu wollen, doch Malewitschs Ankunft in Witebsk als Wendepunkt für Lissitzkys Karriere und als Katalysator für seine *Proun*-Arbeiten. Vergleiche: NISBET 1995, S. 41. Nisbet diskutiert jedoch auch ausführlich Lissitzkys während seines gesamten Schaffens ambiges Verhältnis zur Gegenständlichkeit und zur Signifikanz seiner abstrakten Zeichen im Verhältnis zu realweltlichen Objekten. Auf die komplizierte Frage der Dualität von Abstraktion und Gegenständlichkeit im Werk Lissitzkys muss für die Analyse seiner Zeitkonzeptionen nicht ausführlicher eingegangen werden.

²¹⁰ Frühe Arbeiten Lissitzkys tragen zunächst Titel wie *Brücke* (wohl 1919), später als Nummer 11 des *Prounen*-Verzeichnisses geführt und *Proun IA* benannt. Ebenso wechselt die Betitelung für eine Arbeit, die Lissitzky in der Version einer frühen Zeichnung (wohl 1919) noch als *Haus über der Erde* bezeichnet, die in einer späteren Fassung der selben Komposition dann aber als *Proun IC* bekannt wurde und mit Nummer 57 im *Prounen*-Verzeichnis geführt ist. Zur Frage der Titel und der Umbenennungen von Lissitzkys *Proun*-Arbeiten vergleiche: NISBET, PETER: El Lissitzky – Eine Einführung, in: KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive, 1988, S. 10–42 und im gleichen Katalog auch die von Nisbet kommentierte Abschrift des vom Künstler selbst erstellten *Prounen*-Verzeichnisses, S. 270 ff.

²¹¹ Man bemerke: Kein anderer Künstler, mögen seine Arbeiten noch so sehr in der Nähe oder Nachfolge Lissitzkys gestanden haben, verwendete jemals den Begriff *Proun* für seine Kunst und, mehr noch, keine kunstwissenschaftliche Abhandlung kam je auf die Idee, den Begriff der *Proun*-Kunst auf andere Künstler als Lissitzky zu übertragen oder andere künstlerische Arbeiten darunter zu subsumieren, wie es bei vielen anderen Strömungen und ‚Ismen‘ üblich ist. *Proun* blieb vielmehr als ‚Markenzeichen‘ so unmittelbar mit El Lissitzky verknüpft, wie etwa zur selben Zeit sonst nur *Merz* mit Kurt Schwitters.

1921 wechselte Lissitzky an die Architekturfakultät der *Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten* in Moskau (WChUTEMAS). Am 23. September des gleichen Jahres hielt er einen Vortrag am *Institut für künstlerische Kultur* (INChUK) mit dem Titel *PROUN*, der als öffentliche Darlegung seines künstlerischen Programms gelten kann.²¹² 1923 war dann der *Prounenraum*, die vielleicht umfassendste künstlerische Umsetzung und Demonstration eben dieses theoretischen Programms – und ein zentrales Werkbeispiel für die vorliegende Arbeit – auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu sehen. Zu diesem Zeitpunkt lebte Lissitzky bereits wieder in Deutschland.

El Lissitzky verfasste in den frühen zwanziger Jahren zahlreiche Manifeste und Schriften, arbeitete neben den *Prounen* immer wieder an typografischen, später auch wieder an architektonischen Projekten. Letztere blieben jedoch fast alle unrealisiert. Darüber hinaus fertigte er Entwürfe für Werbeplakate und andere Werbemittel, die ihm insbesondere auch zur Einkommenssicherung dienten²¹³, daneben beschäftigte er sich mit Möbeldesign, Buchprojekten und Fotografie. 1924 entstand das berühmt gewordene und sehr bezeichnende Selbstporträt, *Der Konstrukteur*, in dem Lissitzky das Auge des Künstlers mit dessen Hand, die den Zirkel des Konstrukteurs hält, überlagerte. Dargestellt auf einem Hintergrund aus Millimeterpapier und begleitet von den Buchstaben XYZ, üblicherweise verwendet bei mathematischen Berechnungen, verschmolzen so in seiner eigenen Person Aspekte von Kunst, Konstruktion, Mathematik, Wissenschaft und Ingenieurwesen. Ein deutlicher Hinweis auf Lissitzkys Kunstbegriff einerseits und die von ihm dem Künstler zugedachte Rolle und Stellung andererseits. Nach dem Aufenthalt in Deutschland und einer Zeit in der Schweiz siedelte Lissitzky im Mai 1925 wieder in die Sowjetunion, nach Moskau, über, wo er 1926 mit dem begann, was er später seine „wichtigste künstlerische Arbeit“²¹⁴ nennen würde, der Gestaltung von Ausstellungsräumen. Am Beginn dieser Reihe stehen (abgesehen von dem *Prounenraum*, der eine Sonderstellung einnimmt) der *Raum für konstruktive Kunst* in Dresden und das *Kabinett der Abstrakten*, das er 1927 im Auftrag des Museumsdirektors Alexander Dorner für das Landesmuseum Hannover, das heutige Sprengel Museum, schuf.

Nahezu alle im Anschluss an diese Raumgestaltung für Hannover folgenden Projekte für Ausstellungen und Messen, die von da an Lissitzkys Arbeit dominierten, entstanden im Auftrag der Sowjetregierung. Wie enthusiastisch der Künstler tatsächlich deren Politik gegenüberstand, ist nicht restlos zu klären²¹⁵, doch sind weite Teile seines künstlerischen Schaffens der Zeit ab etwa 1928, auch die Buch-,

²¹² Das Datum des Vortrages, dessen von Lissitzky selbst gewählter Titel mit Sicherheit *Proun* war, kann somit als definitiver Terminus ante quem für die Einführung des Begriffes *Proun* und großer Teile der mit ihm verbundenen Theorien gelten. Ziemlich sicher war die Bezeichnung *Proun* hingegen vor der Mitte des Jahres 1920 noch nicht vom Künstler benutzt worden, denn im UNOVIS-Almanach, der um diese Zeit erschien, kommt er im Kontext der Arbeiten Lissitzkys noch nicht vor. Nisbet stellt fest: „Between this time [Herbst 1919] and spring 1921, the concept of Proun does not appear in any published or unpublished form that has hitherto come to light.“ NISBET 1995, S. 39. Im April 1921, so Nisbet, kaufte der russische Staat dann eine erste *Prounen*-Mappe Lissitzkys an. Die Drucke dieser Mappe tragen allesamt Titel der Form *P – Nummer*, hinter denen Nisbet erstmals zu greifende *Proun*-Bezeichnungen vermutet. Vergleiche ebd., S. 81/82.

²¹³ Vergleiche hierzu zum Beispiel Lissitzkys Korrespondenz über Werbeplakate für die Firma Pelikan mit seiner Frau Sophie im Jahr 1924, abgedruckt in: LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 50 ff.

²¹⁴ Lissitzky in einem „Autobiographie“ betitelten Text von Juni 1941, abgedruckt in KATALOG: El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 07.11.1982–09.01.1983, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 14.02.–27.03.1983, Halle 1982, S. 4.

²¹⁵ Eine umfassende Analyse von Lissitzkys Verhältnis zur Revolution, zum Kommunismus und dessen rea-

Plakat- und Architekturprojekte, erheblich von staatlichen Aufträgen und deren ‚Anforderungen‘ und Bedingungen geprägt. Am 30.12.1941 starb El Lissitzky in Moskau an Tuberkulose.

Für László Moholy-Nagy konnten Indizien aufgezeigt werden, die sein Interesse am Faktor Zeit bereits auf einer ganz direkten Ebene so augenfällig bekundeten, dass eine weitere Untersuchung der Bedeutung des Temporalen für sein Werk lohnend erschien: die Inkorporation eines realzeitlichen Ablaufes und einer tatsächlichen Werk-Bewegung in einer seiner zentralen Arbeiten, nämlich dem *Licht-Raum-Modulator* und die wiederholte Bezugnahme auf das Phänomen Zeit in seinen theoretischen Texten, die sein Schaffen stets begleiteten. Solche offenkundigen Indizien lassen sich nun in ganz ähnlicher Weise auch für El Lissitzky beobachten. Mit dem *Prounenraum* schuf Lissitzky eine abstrakte Arbeit, die als Raum angelegt ist – ohne dabei letztlich ein Gegenstand der Architektur zu sein –, und welche der Rezipient daher nur erfassen kann, wenn er in sie eintritt und sich darin umher bewegt. Dem Betrachter ein solches Kunstwerk ‚anzubieten‘ zeugt auf einer ganz direkten Ebene von Lissitzkys bewusster Auseinandersetzung mit der Bewegung des wahrnehmenden Subjektes und damit von einem willentlichen Zugriff des Künstlers auf die Betrachterzeit. Und auch bei Lissitzky eröffnet ein Blick in seine Manifeste, Vorträge und Aufsätze wiederum als zweites unmittelbares Indiz einen expliziten Rekurs auf das Thema Zeit. „Als ein neuer Bestandteil der plastischen [Gestaltung] kommt jetzt an der ersten Stelle die Zeit in Betracht“, so lautet beispielsweise ganz ausdrücklich ein Satz aus Lissitzkys vielleicht programmatischstem Text *K. und Pangeometrie*.²¹⁶ Der Aufsatz erschien 1925 im *Europa-Almanach* und weist nicht nur mit diesem Satz auf Lissitzkys zentrales Interesse an der Integration des Temporalen in seine Kunst hin, sondern steht als Ganzes unter dem Leitmotiv von Raum- und Zeitbegriffen. Dabei verknüpft er Grundgedanken seiner künstlerischen Arbeit mit Konzepten der zeitgenössischen Naturwissenschaft.²¹⁷ Dass er das Wort „Pangeometrie“ für seinen Titel wählt, zeigt bereits, dass Lissitzky sich mit den wissenschaftlichen Modellen von Raum und Zeit beschäftigt hatte und diesen Kontext bewusst mit seiner Kunsttheorie verflocht. „Pangeometrie“ war eine Wortschöpfung des russischen Mathematikers Lobatschewski, der in seinem letzten, 1855 erschienenen Buch, die von ihm entdeckte nichteuklidische, hyperbolische Geometrie darlegte. Es handelte sich mithin um ein Werk, das im Zentrum eines erheblichen Wandels des mathematischen Raumbegriffes stand. Es hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts neuerliche Aktualität gewonnen, als nichteuklidische Geometrien zu einem Kernbaustein in Minkowskis Modell der allgemeinen Relativitätstheorie wurden. Einer Theorie, nach der auch der Zeitbegriff komplett neu gedacht werden musste. Darüber hinaus behandelte es ein Thema, das im Rahmen einer allgemeiner geführten Diskussion um die Frage nach der Existenz einer vierten Dimension und deren Natur am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts eine virulente Rolle spielte.²¹⁸

ler Umsetzung in der Sowjetunion findet sich bei MARGOLIN, VICTOR: *The Struggle for Utopia, Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946*, Chicago/London 1997. Margolin stellt Lissitzkys gesellschaftliche und politische Standpunkte hier differenziert und in ihrem Wandel sowie ihren – von Margolin besonders betonten – Zwiespältigkeiten dar. Weitere Hinweise zu diesem Thema finden sich auch bei: BOIS 1992, S. 31–45; NISBET 1995; BUCHLOH, BENJAMIN: *Von der Faktur zur Faktographie*, in: *Durch*, Grazer Kunstverein, Heft 6/7, 1990, S. 3–35.

²¹⁶ LISSITZKY, EL: *K. und Pangeometrie* S. 356.

²¹⁷ Ebd., auf diesen Punkt werden wir in 4.6 noch zurückkommen.

²¹⁸ Lissitzky entlehnte das Wort Pangeometrie ziemlich sicher genau aus diesem Buch, schreibt er doch auch in *K. und Pangeometrie*: „Der starre Euklidische Raum wurde durch Lobatschewski, Gauß, Riemann zerstört.“

Dass Zeit für El Lissitzky immer stärker zum zweiten Grundparameter neben dem Raum und zum vom Künstler stets mitzudenkenden Aspekt wird, spiegelt sich in Lissitzkys theoretischen Überlegungen, wo Zeitmomente nun in allen Bereichen des künstlerischen Schaffens als bedeutungsvoll vorgestellt werden. Während es in *K. und Pangeometrie* vorwiegend um Malerei und Skulptur ging, erweitert er fortan die Auseinandersetzung mit temporalen Aspekten, so beispielsweise auf das Gebiet der Architektur – „Es steht uns bevor, [...] eine Architektur des Raums und der Zeit [zu schaffen]“²¹⁹ – oder der Typografie – jedes Wort sei „als Laut [...] eine Funktion der Zeit, und als Darstellung [...] eine Funktion des Raumes“²²⁰. Solchen theoretischen Äußerungen stehen oft, jedoch bei weitem nicht immer, praktische Erkundungen von Strategien des Einbindens von Zeitmomenten in seine Arbeiten gegenüber.

In seinen Texten zeigt sich wiederum auch, dass Lissitzky die in den vorangegangenen Jahren allenthalben geführten Diskussionen über Neukonzeptionen des Zeitlichen sowohl in den Naturwissenschaften als auch in der Kunst sehr genau kannte. Dass er unmittelbar anschließend an die oben zitierte Bemerkung zur Zeit als neuem Bestandteil der plastischen Gestaltung jene Künstlerkollegen ironisch kritisiert, die geglaubt hätten, sie könnten nun vierdimensionale Räume konstruieren „in die man hineinspazieren“ könnte, wie Lissitzky es ausdrückt, zeugt von seiner Kenntnis jener populären Debatten über Theorien der ‚Vierten Dimension‘, die auch seinen ehemaligen ‚Mentor‘ Malewitsch stets beschäftigt hatten, und von seinem skeptischen und ambivalenten, trotzdem aber interessierten Verhältnis hierzu.²²¹ Jedoch auch die neuen physikalischen Erkenntnisse, die nahelegten, sich die Welt als raum-zeitliches Gebilde vorzustellen, insbesondere Einsteins Entdeckungen, waren Lissitzky auf mehr als Laienniveau vertraut. Dort, wo er sich in seinen Texten zu diesen neuen Theorien äußert, schreibt Lissitzky erstaunlich sachgemäß und er war offenkundig auch genügend mathematisch gebildet, um die Ideen der neuen nichteuklidischen Geometrien nicht nur als Schlagworte, sondern auch als mathematische Strukturen bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen zu können.²²² Letztere waren nämlich sowohl als mathematische Modelle für das vieldiskutierte Einsteinsche Weltbild von Bedeutung, als auch im Kontext der Rede vom Vierdimensionalen immer wieder in teils mehr, teils weniger sachgerechte Diskussionen eingebracht worden. Diese zu Schlüsselbegriffen und Schlüsselthemen jener speziellen Sparte des Redens über Zeitkonzeptionen avancierten Termini waren Lissitzky inhaltlich, verglichen mit den meisten Künstlerkollegen, erstaunlich gut – und vor allem mathematisch-sachlich korrekt – vertraut, und seine scharfzüngigen Bemerkungen lassen darauf schließen, dass er seine eigene Arbeit offenbar als mit der Zeit operierend, aber eben gerade nicht der populärdiskursiven Vereinnahmung solcher Schemata folgend, klassifizierte.

Ganz typisch für das beginnende 20. Jahrhundert wurzelt jedoch auch Lissitzkys Bewertung der Zeit als Kategorie von besonderer Wichtigkeit weder allein in wissenschaftlichen Kenntnissen, noch aus-

Ebd., S. 355.

²¹⁹ LISSITZKY, EL: Die Architektur des Stahl- und Stahlbetonrahmens, in: LISSITZKY-KÜPPERS 1977, S. 70–79, hier S. 79.

²²⁰ LISSITZKY, EL: Unser Buch, in: Gutenberg-Jahrbuch, Mainz 1926/27, S. 172–178, Hier und im Folgenden zitiert nach dem gekürzten Wiederabdruck in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 361–364, hier S. 362.

²²¹ Vergleiche unten 4.5 und 4.6 sowie im Allgemeinen: HENDERSON 1983, S. 238–294.

²²² Vergleiche hierzu 4.5.

schließlich in einem Rekurs auf populäre Künstlerdebatten, sondern ganz fundamental auch in seiner Alltagswelt. „Von Tag zu Tag steigert sich mein Schwingungstempo. Selbst wenn ich noch, dank eines Motorfehlers, zu Fuß laufe, sehe ich doch, wie uns in einigen Jahren die heutige lumpige Paarhundert-Kilometer-Geschwindigkeit wie Schneckenlauf vorkommen wird“, äußert er und beschreibt damit eine gefühlte Beschleunigung der Lebenswelt, die er auch an anderen Stellen seiner Texte wiederholt zum Ausdruck bringt. Dass er die autobiografischen Notizen, in denen sich das genannte Zitat findet, ihrerseits als „Lebensfilm von El“ bezeichnet, ist ebenfalls aufschlussreich: eine Auffassung von Biografie als kinematografischer Prozess.²²³ In solchen und ähnlichen Formulierungen, die Beobachtungen des täglichen Lebens und dessen Geschwindigkeit oder Prozesshaftigkeit betreffen, und die in Lissitzkys Schriften in unterschiedlichen Zusammenhängen wiederkehren, lässt sich bereits ein Bewusstsein der Relevanz des Faktors Zeit ablesen. Wenn das Leben aber ein „Lebensfilm“ ist und die Welt ein komplexer – auch schneller – Ablauf, in dem der Einzelne ein handelnder Protagonist ist, müsste ‚das Tun‘, das Bewegen, die Aktion zu einem zentralen Element werden. Für den Künstler Lissitzky stellt sich konsequenterweise die virulente Frage: wie verhält es sich mit dem ‚Tun‘ des Betrachters?

So wird bereits deutlich, dass ein Blick auf die Zeitmomente in Werk und Theorie Lissitzkys gerade deshalb fruchtbar sein könnte, weil sein Zugriff auf so unterschiedlichen Ebenen stattfindet: Lissitzky verhandelt Möglichkeiten der ganz unmittelbaren Integration von Zeit ins Werk, besonders der Betrachterzeit, und stellt gleichzeitig weiterführende Fragen wie die nach der möglichen Kontextualisierung künstlerischer Zeitkonzeptionen in parallelen naturwissenschaftlichen Entwicklungen.

Sowohl László Moholy-Nagy als auch El Lissitzky thematisierten also in den zwanziger Jahren augenfällig das Phänomen Zeit. Sie präsentierten Arbeiten, die Werkbewegung oder Betrachterbewegung schon auf den ersten oberflächlichen Blick als unmittelbare Zeitmomente vorstellen. Sie benennen in ihren Texten das Zeitliche als zentralen Parameter der Wahrnehmung und rücken diesen Umstand ganz explizit in den Blick. Beides gibt Anlass, die Rolle, die die Kategorie Zeit im jeweiligen Schaffen beider Künstler spielte, genauer zu hinterfragen. Die Frage nach der Zeit beschäftigte aber in den zwanziger Jahren nicht nur Moholy-Nagy und Lissitzky, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen. Für Theo van Doesburg, Kopf der niederländischen De Stijl-Gruppe, war die Auflösung der „Dichotomie zwischen [...] zeitlichen und räumlichen Elementen“ die zentrale neue Fähigkeit einer den zeitgenössischen Bedürfnissen angemessenen Kunst, die er zunächst aus den Techniken des Films abzuleiten und in Malerei und Architektur zu übertragen suchte. In seinen Manifesten zum Elementarismus wies er der Zeit, zumindest in der Künstlertheorie, eine in diesem Sinn zentrale Rolle zu: der Elementarismus realisiere durch die Verbindung der „beiden elementaren Faktoren, Zeit und Raum, in einer neuen Dimension [...] die Möglichkeit des Plastizismus in vier Dimensionen, im Feld der Raum-Zeit.“²²⁴

²²³ LISSITZKY, EL: Der Lebensfilm von El bis 1926, in: LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 329/330, hier S. 329.

²²⁴ Zur Bedeutung des Faktors Zeit bei van Doesburg, vergleiche: HENDERSON, LINDA DALRYMPLE: Theo van Doesburg, „Die vierte Dimension“ und die Relativitätstheorie in den zwanziger Jahren, in: MICHEL BAUDSON (Hrsg.): Zeit, die 4. Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 195–205. Dort finden sich auch beide Zitate. Das erste Zitat hat Henderson dabei van Doesburgs Artikel *Der Wille zum Stil* entnommen, wie er bei H. L. C. Jaffés Publikation *De Stijl. 1917–1931* von 1971 zu finden ist (S. 162). Es handelt sich um eine leicht veränderte

Auch Naum Gabo und Antoine Pevsner hatten 1920 in ihrem *Realistischen Manifest* der zentralen Bedeutung der Zeit für eine moderne bildende Kunst Ausdruck verliehen. „Wir weisen den tausendjährigen [...] Irrtum zurück, dass die statischen Rhythmen die einzigen Elemente des bildnerischen Schaffens seien. Wir erkennen in der bildenden Kunst ein neues Element, die kinetischen Rhythmen, als Grundformen unserer Wahrnehmung der realen Zeit“ liest man dort.²²⁵ Als drittes Beispiel sei schließlich noch Marcel Duchamp genannt, der wie selbstverständlich bereits seit den zehner Jahren Zeit in Form von imaginierte (*Akt eine Treppe hinabsteigend*), tatsächlicher (*Rotoreliefs*) und potentieller (*Roue de Bicyclette*) Bewegung in seine Werke inkorporierte. Oft bedachte er die Frage nach der Zeitlichkeit dieser Arbeiten in seinen Äußerungen dann mit so absichtsvoll lapidaren Kommentaren, wie beispielsweise im Fall des *Roue de Bicyclette*, bei dem ihn „wahrscheinlich auch gefreut habe“, daß es sich selbst bewege statt daß nur, wie üblich, der Betrachter sich um es herum bewege.²²⁶

Diese drei skizzierten Indizien für eine ebenfalls relevante Rolle des Temporalen bei Künstlerkollegen Moholy-Nagys und Lissitzkys mögen ausreichen, um die Breite anzudeuten, mit der die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit auch in den zwanziger Jahren in Künstlerkreisen fortgeführt wurde. Und auch die Zeitkonzeptionen dieser genannten Künstler ließen sich betrachten und würden Stoff für weitere, eigenständige Untersuchungen liefern. Jede ihrer Bearbeitungen des Themas Zeit ist individuell. In diesem Sinn ist es nicht möglich, von einer „richtigen“ Auswahl von Künstlern zu sprechen, um ästhetische Zeitkonzeptionen der zwanziger Jahre zu studieren. Warum also die beiden Positionen Moholy-Nagys und Lissitzkys als Fallstudien auswählen? Moholy-Nagy und Lissitzky nehmen jeweils durch zahlreiche Werke und zusätzlich durch ihre Texte sehr konkrete, greifbare und gut bestimmbare Positionen innerhalb der Diskussion des Themas Zeit ein. Jeder der beiden Künstler hat dabei, so wird sich im Folgenden zeigen, eine ganz eigenständige Herangehensweise an die Frage nach der Rolle von Zeitaspekten für Wahrnehmung, visuelle Gestaltung und die eigene Kunst. Diese jeweils eigenständigen Positionen stellen den einen Aspekt der folgenden Untersuchung dar. In ihrem Verlauf werden sich aber auch Berührungspunkte zwischen Moholy und Lissitzky, die sich anfangs durchaus bewunderten, später jedoch persönlich wenig mochten, abzeichnen – Parallelen inhaltlicher Natur, insbesondere aber auch in der grundsätzlichen Art und Weise der Verhandlung zeitlicher Aspekte. Diese Analogien und Kongruenzen, die erst im Laufe der Beschäftigung mit dem Werk beider Künstler klar wurden, werden einen zweiten aufschlussreichen Aspekt der Analyse darstellen. Parallelen bestehen dabei vor allem in zwei Punkten, die beider Umgehensweisen mit dem Phänomen Zeit als solche tei-

Version der in diesem in deutscher Sprache verfassten Artikel des Niederländers van Doesburg im Original unvollständig beziehungsweise falsch klingenden Satzpassage: „die künstlerische Lösung von [...] Räumlichen und Zeitlichen“, deren Kontext aber klar macht, dass obiges tatsächlich gemeint sein muss. (Vergleiche: DOESBURG, THEO VAN: Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik, in: *De Stijl* V, Heft 2 und Heft 3, Leiden 1922, S. 23–32 und 33–41). Das zweite Zitat findet sich im niederländischen Original in: ders.: *Schilderkunst en Plastic*, in: *De Stijl* VII, Heft 78, Leiden 1926/1927, S. 82–88, hier S. 82.

²²⁵ GABO, NAUM und ANTOINE PEVSNER: *Das Realistische Manifest*, Moskau 1922; hier zitiert nach dem Abdruck in: NASH, STEVEN A. und JÖRG MERKERT (Hrsg.): *Naum Gabo. Sechzig Jahre Konstruktivismus*, München 1986, 203/204, hier S. 204.

²²⁶ Vergleiche: DRECHSLER, WOLFGANG: Marcel Duchamp und die Zeit, in: MICHEL BAUDSON (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 187–194, Drechsler gibt dort auch Duchamps in einem Brief geäußerten Kommentar zum *Roue de Bicyclette* wieder (S. 189).

len, und die wesentlichen Kriterien darstellen, sich gerade für diese beiden Künstler zu interessieren, um Entwicklungen der Zeitkonzeptionen in den zwanziger Jahren zu beobachten. Erstens: Moholy und Lissitzky sind Künstlerpersönlichkeiten, die beide im bestehenden „Netz der Diskurse“ kenntnisreiche Konzeptionen entwickeln, die teils an Bisheriges anknüpfen, es fortentwickeln oder auch bewusst ablehnen. Sie rezipieren, verarbeiten und synthetisieren, so wird sich zeigen, dabei bisweilen schon in einem einzigen Werk mehrere der schon in den zehner Jahren zu beobachtenden Tendenzen: Medienwechsel, Synästhesie, Kinetik, Environment, Bewusstmachung der Betrachterzeit und andere sind Ansätze, die sowohl Moholy als auch Lissitzky eben gerade nicht isoliert, sondern offenbar als Spektrum der zeitlichen Möglichkeiten nacheinander oder parallel verfolgen. Damit führen beide Künstler jeweils in großer Breite Stränge jener zu diesem Zeitpunkt eben schon seit etwa zwei Jahrzehnten virulenten Auseinandersetzung mit Themen der Verzeitlichung in ihrem jeweiligen Œuvre zusammen. Hierin liegt einer der beiden wesentlichen Momente, warum ein Blick auf Moholy und Lissitzky so interessant und fruchtbar für das Verstehen der Möglichkeiten künstlerischer Zeitkonzeptionen der zwanziger Jahre ist. Gleichzeitig muss man konstatieren, dass sie keiner gemeinsamen Künstlergruppe angehören, durchaus nicht identische Strategien verfolgen und ihre Ziele unterschiedlich gewichten. Trotz einiger Gemeinsamkeiten gehen ihre Wege doch von jeweils ganz eigenen Ausgangspunkten aus. Die Untersuchung kann also von zwei dezidiert getrennten Startpunkten aus Wege verfolgen, die sich teils kreuzen werden, teils aber auch nicht, in beiden Fällen aber wie ein Fächer das Feld der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Zeit in der Moderne aufspannen. Zweitens gehen beide Künstler – jeweils auf ihre Weise – über die bestehenden Ansätze der Künstlergeneration vor ihnen hinaus. Dass dabei sowohl Moholy als auch Lissitzky – und an diesem Punkt berühren sich beider Strategien dann wieder – den Umgang mit zeitlich konnotierten Strukturen auf eine neue qualitative Ebene heben, die wiederum auf übergeordnete Fragen, wie die nach der Beziehung von Künstler, Werk und Betrachter zurückwirkt, soll hier deutlich werden. Das Augenmerk muss ihrer Auffassung vom Kunstwerk und der Konzeption wahrnehmender Welterkenntnis gelten, um zu erkennen, wie ihre künstlerischen Positionen sich als neue Knotenpunkte des Diskurs-Netzes erweisen.

3 Zwischen unmittelbaren Zeitelementen und temporalen Qualitäten: Zeitkonzeptionen bei László Moholy-Nagy und El Lissitzky

3.1 Ebenen des Zeitlichen: László Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator*

Im Jahr 1930 stellte László Moholy-Nagy eine Arbeit mit der Bezeichnung *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* in der Sektion des Werkbundes bei der *Exposition de la société des artistes décorateurs* im Grand Palais in Paris aus.²²⁷ Es handelte sich um ein elektrisch bewegtes, mit Lichtprojektionen arbeitendes Objekt, das später auch unter dem Namen *Licht-Raum-Modulator* oder seiner englischen

²²⁷ Der Katalog weist einen Ausstellungszeitraum vom 14. Mai bis zum 13. Juli 1930 aus. Die Gestaltung der deutschen Sektion übernahm der Werkbund unter künstlerischer Gesamtleitung von Walter Gropius, der zusammen mit Herbert Bayer, Marcel Breuer und László Moholy-Nagy Konzeption und Realisierung erarbeitete. Vergleiche KATALOG: Section allemande, 1930.

Bezeichnung *Lightprop* bekannt wurde.²²⁸ In ihm zeigt sich so deutlich wie in kaum einem anderen Werk Moholy-Nagys die Verbindung unterschiedlicher Zeitmomente einerseits, und die Verflechtung von Zeit, Dynamik und Bewegung mit anderen Faktoren wie Licht, Raum und Betrachter andererseits. Es lohnt daher, den *Licht-Raum-Modulator* als Eingangsbeispiel eingehender zu betrachten, um von diesem aus den Blick dann auf andere Arbeiten und die Texte Moholys auszuweiten.

Moholy-Nagy hat mit dem *Licht-Raum-Modulator* zugleich auch eines der ungewöhnlichsten, vielleicht seltsamsten, sicher jedoch am schwersten einzuordnenden künstlerischen Objekte der Moderne beigetragen, das bis heute oft nur ambivalente Antworten auf die Fragen der Kunstwissenschaft zulässt. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass Hannah Weitemeier ihren monografischen Text mit der ungewöhnlichen Frage „Was ist der *Licht-Raum-Modulator*?“ einleitet.²²⁹ Eine Frage, auf die auch die vorliegende Untersuchung zurückkommt. Zwei Schwierigkeiten sieht sich jede Analyse des *Licht-Raum-Modulators* gegenüber: der gerade angedeuteten inhaltlichen Ambivalenz und der Tatsache, dass der originale visuelle Eindruck, der ursprüngliche Aufbau sowie ein Teil der Arbeit verloren und kaum dokumentiert sind. Um zu verstehen, auf welche Weise Moholy Zeitaspekte im *Licht-Raum-Modulator* wirksam werden lässt, welchen übergeordneten Zwecken sie ihm dabei immer wieder dienen und in welche größeren Linien künstlerischer Vorgehensweise sie sich einordnen, ist es zunächst sinnvoll, sich genauer mit der Entstehung, seiner Präsentation in Paris und den späteren Stationen bis heute zu beschäftigen. Dabei ist auch die Frage von Interesse, was der Betrachter jeweils sah oder sehen konnte.

3.1.1 Entstehung

Der Entstehungszeitraum des *Licht-Raum-Modulators* wird im Allgemeinen mit 1922 bis 1930 angegeben. Vielfach wird betont, dass Moholy somit acht Jahre von der Konzeption zur tatsächlichen Umsetzung benötigt habe. Er selbst gibt in zweierlei Hinsicht Anlass zu dieser Datierung. Einerseits versah er vermutlich selbst die Konstruktionszeichnungen des mit der Ausführung betrauten Ingenieurs Stefan Sebök mit dem Datumsvermerk 1922–30 oder er hat diesen zumindest wissentlich gelten lassen. Andererseits schreibt er im Nachhinein in seinem autobiografischen Text *Abstract of an Artist* unmittelbar anschließend an einen Absatz über seine Aktivitäten des Jahres 1922: „I started also to

²²⁸ Es wird im Folgenden dort, wo nicht ausdrücklich Fragen jener ersten Aufstellung und jenes ersten Titels, *Lichtrequisit*, erörtert werden, weitestgehend die Bezeichnung *Licht-Raum-Modulator* verwendet. Es soll vermieden werden, die Funktion des Objektes, die sich als aufschlussreicher Gegenstand der Diskussion darstellen wird, durch diesen ersten Titel vorschnell festzulegen. Moholy hat zahlreiche seiner Arbeiten, insbesondere späte Plexiglasskulpturen, in denen er die plastische Modellierung von Raum und Licht untersuchte, als *Space Modulators* bezeichnet. 1940 veröffentlichte er zudem einen Text mit dem Titel *Make a Light-Modulator*, der mit experimenteller Neugier das Zusammenspiel von Material, Form und Licht thematisiert. Der spätere Titel *Licht-Raum-Modulator* für seine 1930 in Paris gezeigte Arbeit hat dies adaptiert, geht aber vermutlich nicht auf Moholy selbst zurück, sondern ist, wie Lucia Moholy berichtet, eine in den siebziger Jahren in den USA gewählte Bezeichnung. Sie sei jedoch „eine gute Zwischenlösung“ für die Frage, ob es sich um eine Skulptur oder um eine Maschine handle, so Lucia (MOHOLY, LUCIA, S. 43). Auch Moholy selbst blieb nicht bei der ursprünglichen Benennung als *Lichtrequisit*, sondern benutzte später Formulierungen wie „Mobile“, „space-kaleidoscope“ oder „light-display-machine“.

²²⁹ WEITEMEIER 1972. Die Frage wird von Weitemeier jedoch nur unzureichend beantwortet.

work on a light display machine, a space kaleidoscope which occupied me for many years. [...] For almost ten years I planned and battled for the realization of this mobile ...²³⁰ Der *Licht-Raum-Modulator* erscheint damit wie ein kontinuierlich verfolgtes, doch langwierig zu realisierendes Leitprojekt der gesamten zwanziger Jahre.

Wie aber ist diese Datierung einzuordnen? Sicher ist, dass das Objekt 1930 erstmals ausgestellt wurde. Weitere Anhaltspunkte für einen ‚terminus post quem‘ seines Entstehens geben die Publikationen des Künstlers. Als Moholy-Nagy 1929 die erste Ausgabe seines Bauhaus-Buches *Von Malerei zu Architektur* veröffentlichte, war von dem konkreten Plan zum Bau des Lichtrequisites oder gar von diesem selbst dort noch nicht die Rede, obwohl Moholy sowohl die Idee der kinetischen Plastik²³¹ als auch die Frage nach der optischen Gestaltung mit Hilfe von Licht erörterte. Ebenso widmete er einen Abschnitt des Buches der Film- und Bühnengestaltung, zeigte hier auch beispielsweise ein Foto der von ihm entworfenen Bühnenaufbauten für *Hoffmanns Erzählungen* an der Staatsoper Berlin, spricht aber auch in diesem Zusammenhang nicht von dem Lichtrequisit. Umstände, die deshalb als Indizien interpretiert werden könnten, dass die konkreten Pläne zum *Licht-Raum-Modulator* noch nicht vorhanden waren, weil Moholy noch nicht realisierte Projekte und Ideen sowohl in Worten als auch in Konstruktionsskizzen gerne und häufig zur Argumentation oder Verdeutlichung von Sachverhalten und Konzepten in seine Texte einbaute.²³² Moholys erste Ehefrau Lucia bemerkt genau vor diesem Hintergrund daher zur Frage nach der Datierung des *Licht-Raum-Modulators*: „Auf die Zusammenarbeit mit der AEG [deren Theaterabteilung die Herstellung des *Licht-Raum-Modulators* letztlich erst ermöglichte; Anm. A.K.] wurde auch in dem 1930 erschienenen Buch *The New Vision* hingewiesen, nachdem in der diesem Buch zugrunde liegenden 1929 publizierten deutschen Fassung *Von Material zu Architektur* das Lichtrequisit noch mit keinem Wort erwähnt war.“²³³

Die Konstruktionsskizzen von Stefan Sebök sind, wenn auch anders datiert, wohl erst 1929/30 entstanden. Sebök arbeitete überhaupt erst seit 1926 für das Dessauer Architekturbüro von Walter Gropius. Ab 1928 war er dann Mitarbeiter in Gropius' Berliner Büro, der Moholy-Nagy wohl dort mit ihm bekannt machte. Erst ab diesem Zeitpunkt kann auch eine Zusammenarbeit angenommen werden, die vermutlich mit Seböks Mitarbeit an Bühnenbildentwürfen Moholys begann.²³⁴ Auch die Kontakte mit der Theaterabteilung der AEG entstanden höchstwahrscheinlich im Kontext dieser Aufträge und somit

²³⁰ MOHOLY-NAGY: *The New Vision* (4th Edition) and *Abstract of an Artist*, S. 80.

²³¹ László Moholy-Nagy benutzte in seinen eigenen Texten sehr häufig die Begriffe ‚Kinetik‘ und ‚kinetisch‘, um den bewegten Zustand gegenüber dem statischen zu benennen oder um über die Bewegung respektive die Bewegungsenergie (entsprechend der lexikalischen Bedeutung des Wortes als „Bewegung durch Kräfte“) von Dingen zu sprechen. In diesem Sinn wird daher auch im Folgenden gelegentlich die Bezeichnung ‚kinetisches Objekt‘ verwendet oder über Kinetik gesprochen. Inhaltliche Gleichsetzungen mit dem Begriff des kinetischen Kunstwerks oder der kinetischen Kunst, wie er in den sechziger Jahren und danach verwendet wurde, sind damit jedoch nicht gemeint, denn die dazugehörigen Charakteristiken und Deutungsmodelle sind auf den *Licht-Raum-Modulator* nur sehr bedingt anwendbar, wie die weiteren Ausführungen zeigen werden.

²³² Dieses Vorgehen findet sich vom architektonischen Entwurf zum *kinetisch-konstruktiven System* (1922) bis zur Idee eines *spatial kaleidoscope*, dessen Konstruktionszeichnung in einem Aufsatz von 1937 auftaucht, immer wieder bei Moholy.

²³³ MOHOLY, LUCIA, S. 42

²³⁴ Über die Person Stefan Sebök und seine Arbeit in Verbindung mit den Bauhaus-Künstlern ist nahezu nichts publiziert. Die obigen Angaben stützen sich auf den biografischen Überblick in KATALOG: Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Neue Galerie Kassel, 09.11.1986–01.01.1987, Kunstmuseum Bochum, 10.01.–15.02.1987, Marburg 1986, S. 585.

frühestens 1928. Nur ein Zeitraum zwischen 1928 und der Werkbundausstellung in Paris im Mai 1930 scheint somit als Phase der konkreten Planung und Realisierung des Gerätes *Licht-Raum-Modulator* plausibel zu sein.²³⁵

Trotzdem ist Moholy-Nagys Datierung 1922–1930 nicht willkürlich. Sie macht im Gegenteil eine Aussage über die theoretische Basis des Werks. Bereits 1922 tauchte die Idee des bewegten ‚Kunst-Apparates‘ in seinem zusammen mit Alfred Kemény verfassten Manifest *Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem* auf: „Die ersten Entwürfe zu dem dynamisch-konstruktiven Kraftsystem können nur experimentelle und Demonstrationsapparate sein zur Prüfung des Zusammenhangs zwischen Materie, Kraft, Raum. Danach folgt die Benutzung der experimentellen Resultate zur Gestaltung freier (von maschinen-technischer Bewegung freier) sich bewegenden Kunstwerke.“²³⁶ Im Jahr 1925 dann findet sich in Moholys erster Buchpublikation *Malerei, Fotografie, Film* auch die grundsätzliche Idee eines Lichtspiels: „Die heute bewußt reflektorisch oder projektorisch geworfene bewegliche farbige Gestaltung (kontinuierliche Lichtgestaltung) öffnet dagegen neue Ausdrucksmöglichkeiten ...“, schreibt der Künstler dort unter der Überschrift *Die statische und kinetische optische Gestaltung*.²³⁷ Er bespricht an gleicher Stelle das bereits längst vor seinen eigenen Lichtspiel-Ideen erdachte Konzept der Lichtorgel und des Farbenklaviers und verbindet diese gedanklich mit den neuesten Entwicklungen im Experimentalfilm (Richter, Eggeling). Auch finden die bereits seit 1922 am Bauhaus ebenfalls mit bewegten Lichtspielen experimentierenden Schwerdtfeger, Hartwig und Hirschfeld-Mack Erwähnung sowie schließlich Alexander László, Pianist und Künstler, dessen Farblichtmusik einen ähnlichen Bereich berührte.²³⁸ Dass Moholy aber auch für sich selbst hier noch eine Arbeitsaufgabe sah, wird deutlich, wenn er schreibt: „Trotz dieser Versuche ist das Gebiet der bewegten Lichtgestaltung noch viel zu wenig bearbeitet. Es muß in der allernächsten Zeit von vielen Seiten her angefaßt und in aller Reinheit weitergeführt werden.“²³⁹ Die Formulierung „in aller Reinheit“ bezieht sich dabei sicher auf die zuvor besprochenen Künstlerkollegen, deren Konzepte weitestgehend eine synästhetische Verbindung zur Musik suchten oder sich an diese anlehnten, was Moholy-Nagy für falsch hielt.²⁴⁰ Was er selbst als essentielles Moment eines solchen Lichtspiels verstand, erläutert er einige Sätze später: „Das Wesen des reflektorischen Lichtspiels ist die Produktion von Licht-Raum-Zeit-Spannungen in farbigen oder

²³⁵ Der von Moholy selbst nachträglich forcierte Eindruck, er habe fast zehn Jahre lang für die Umsetzung gekämpft, ist, sofern man dabei an ein aktives Handeln denkt, kaum wahrscheinlich angesichts der Fakten zur tatsächlichen Konstruktion des *Licht-Raum-Modulators* und Moholys Aktivitäten der vorangehenden Jahre. Es ist viel eher anzunehmen, dass Moholy bis dahin der Idee das Primat über die Umsetzung zubilligte. Auch ein Blick auf Moholys Gesamtwerk spricht eine deutliche Sprache: Es finden sich zahlreiche Konzepte und Ideen zu künstlerischen Vorhaben, die er explizit als solche stehen ließ, ohne je die Umsetzung zu verfolgen. Offenbar genügte ihm die Findung des Konzeptes als künstlerische Arbeit, wobei er sogar parallelen oder inhaltsnahen Umsetzungen durch Kollegen und Schüler durchaus gelassen gegenüberstand, ja diese gelegentlich sogar mit Interesse in seinen Texten erwähnt oder abbildet.

²³⁶ KEMÉNY/MOHOLY-NAGY.

²³⁷ MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *Malerei, Photographie, Film* (= Bauhausbücher 8), München 1925; hier und im Folgenden zitiert nach der Faksimile-Ausgabe: ders.: *Malerei, Fotografie, Film*. Faksimile-Ausgabe der zweiten veränderten Auflage von 1927, Mainz/Berlin 1967, S. 18.

²³⁸ Zum Aufkommen unterschiedlichster Lichtspielkonzepte vergleiche auch 2.1.2.

²³⁹ MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 20.

²⁴⁰ Moholy spricht bezüglich der Auffassung, Lichtbilder, Farblicht und Kinetik mit dem Musikalischen verbinden zu wollen, explizit von „Irrtum“. MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 20.

Hell-Dunkelharmonien und (oder) in verschiedenen Formen auf kinetische Art, in einer Kontinuität der Bewegung: als optischer Zeitablauf in gleichwertigem Zustände.“²⁴¹

Stellt man nun eine Verbindung her zwischen dem Gedanken des kinetischen Demonstrationsapparates aus dem *Dynamisch-Konstruktiven Kraftsystem* 1922 und Moholys Überlegungen zum reflektorisches Lichtspiel aus *Malerei, Fotografie, Film* 1925, so kann man sagen, dass – obwohl zu diesem Zeitpunkt mit hoher Wahrscheinlichkeit noch keine einzige Konstruktionsskizze zum tatsächlichen Objekt *Licht-Raum-Modulator* existierte – doch alle wesentlichen inhaltlichen Ideen und Konzepte, die der Umsetzung des *Lichtrequisites* später zu Grunde lagen, bereits 1925 in Moholys Theorien präfiguriert waren. In diesem, allerdings in keinem anderen Sinn, ist von einer Entstehungsgeschichte ab 1922 vor der materiellen Entstehung zwischen 1928 und 1930 zu sprechen.²⁴²

Wer den *Licht-Raum-Modulator* betrachtet, muss ihn somit bereits korrekterweise in zwei Zusammenhänge stellen: Einerseits den der theoretischen Äußerungen und konzeptionellen Ideen Moholys zum bewegten Lichtspiel und zu kinetischer Gestaltung, die ein gedankliches Fundament der späteren Arbeit bilden. Fraglos ist der *Licht-Raum-Modulator* damit bereits in den Kontext der Auseinandersetzung mit der Zeit und der Integration des Zeit-Symptoms Bewegung ins Werk eingebettet. Andererseits steht dem die Arbeit als realisiertes Objekt mit ihrem Erscheinungsbild gegenüber, das ebenfalls bereits auf Zeitmomente verweist, sowie deren erste Präsentation als *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* und ihre nachfolgende Rezeptions- und später Rekonstruktionsgeschichte.

3.1.2 Das Lichtrequisit in Paris und heute

Als Moholy den *Licht-Raum-Modulator* 1930 erstmals ausstellte, veröffentlichte er parallel einen Artikel mit dem Titel *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* in der Berliner Zeitschrift *Die Form*.²⁴³ Hierin beschreibt er in seinen eigenen Worten Aufbau und Funktionsweise des *Licht-Raum-Modulators* und äußert sich auch kurz zu dessen Bedeutung. Dieser Artikel kann auch heute noch als Basistext zu diesem Werk angesehen werden.

Beim *Licht-Raum-Modulator* handelt es sich um eine von einem Elektromotor angetriebene Konstruktion aus verschiedenen Metallen, Glas- und Kunststoffelementen (Abb. 20 und 21). Nach Naum Gabos *Standing Wave* (Abb. 15) von 1919/20 stellt sie eines der ersten ausgeführten (elektrisch) bewegten Objekte in der bildenden Kunst dar. Der *Licht-Raum-Modulator* ist aber gleichzeitig auch ein Gerät zur Erzeugung bewegter Lichtspiele. Zu der Maschinenkonstruktion gehörte in der Originalaufstellung ein das Objekt umgebender Kasten, versehen mit einer ‚Beleuchtungsanlage‘ aus bunten Glühlampen, der die Arbeit erst komplettierte. Innenraum und Innenwände des Kastens waren die Projektionsflä-

²⁴¹ Ebd., S. 21. Im zuvor Gesagten zeigt sich damit auch bereits, dass Moholys *Licht-Raum-Modulator*, wenn auch sicher nicht aus dem Kontext anderer Lichtspielexperimente völlig herauszunehmen, doch in seiner Intention (vergleiche dazu auch Kapitel 3.4) letztlich singulär dasteht, gegenüber den zahlreichen Ansätzen, die von einer synästhetischen Verbindung musikalischer und visueller Elemente ausgehen (vergleiche hierzu auch Maur) und solchen Ansätzen, die sich ausschließlich der Übertragung einer Art ‚filmischen Sehens‘ auf malerische Fragestellungen verdanken.

²⁴² Es findet sich auch kein Indiz dafür, dass Moholy zwischen 1922 und 1928 konkrete Realisierungs- oder Umsetzungsbemühungen eines Lichtspielprojektes verfolgt hätte.

²⁴³ MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: Lichtrequisit einer elektrischen Bühne, in: *Die Form* 5, No. 11–12, Berlin 1930, S. 297–299.

chen (respektive der Projektionsraum) für die bewegten Lichtspiele, die das Zusammenwirken der wechselnd leuchtenden Lampen und der metallenen Apparatur erzeugte.²⁴⁴

Aussehen und Funktionsweise der bewegten Metallkonstruktion an sich lassen sich wie folgt beschreiben: Es handelt sich um eine Maschinerie, die von einem Elektromotor über Ketten angetrieben wird. Der Antriebsmechanismus befindet sich unterhalb einer kreisrunden Sockelplatte²⁴⁵, die die eigentliche Apparatur trägt. Das gesamte Gerät vollzieht als solches durch den Antrieb eine stetige Drehbewegung. Seine Mitte bildet ein vertikaler Metallstab, an dem drei rahmenartige Metallelemente, die im 120-Grad-Winkel zueinander angebracht sind, die Apparatur in drei Sektoren teilen. Diese drei Trennelemente folgen einer Idee, welche die Gestaltung des gesamten *Licht-Raum-Modulators* prägt: das Experimentieren mit unterschiedlichen Graden von Transparenz beziehungsweise mit unterschiedlichen Formen und Graden der Lichtdurchlässigkeit und damit auch der Schattenbildung. So findet sich bei den erwähnten drei Trennelementen ein ‚leerer‘ Metallrahmen, in dem die Luft die eigentliche Trennsubstanz ist, ein Metallrahmen mit einer eingesetzten Scheibe²⁴⁶ sowie ein dritter Metallrahmen, in den gitterförmig vertikale schmale Metallstäbe eingesetzt sind. Zwischen jeweils zwei dieser Trennelemente befinden sich von Moholy so bezeichnete ‚Bewegungsspiele‘, Konstruktionen aus Metall-, Glas- und Kunststoffelementen, die zusätzlich zu der Drehung der Maschine nochmals auf je unterschiedliche Weise über den Antrieb bewegt werden.

Der erste Sektor beinhaltet eine Boden- und eine Deckenplatte, die asymmetrisch zueinander geformt und angebracht sind, zwischen denen sich drei Stäbe bewegen. An den Stäben ist jeweils eine langrechteckige Platte angebracht. Auch hier handelt es sich, der Idee unterschiedlichen Transparenz- und Schattenwurfverhaltens folgend, um einen feinmaschigen Metallsiebstoff, einen grobmaschigeren Metalldraht und einen Rahmen mit kurvigen Metallstäben. Die Bewegung dieser Stäbe und Platten ist schaukelnd, bedingt durch die unterschiedlich geformte Boden- und Deckenscheibe, mit denen sie verbunden sind. Moholy schreibt, sie bewegten sich auf einer ‚endlosen Bahn‘²⁴⁷. Im zweiten Sektor befindet sich vor einer großen kreisrunden, durchlöcherten, fest montierten Metallscheibe eine kleinere, runde, ebenfalls durchlöcherte durch den Antrieb bewegte Metallscheibe. Durch das Auf und Ab

²⁴⁴ Sowohl Skizzen der Anordnung der Lampen als auch schematische Schaltpläne für den Beleuchtungszyklus finden sich bei Weitemeier: *Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy*. Moholy hatte beides selbst bereits in seinem Artikel zur Pariser Werkbundausststellung in der Zeitschrift *Form* abgebildet (MOHOLY-NAGY: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*).

²⁴⁵ Bei der Originalaufstellung des *Licht-Raum-Modulators* in dem umgebenden Kasten dürfte so eine Art unterer Abdeckung geschaffen worden sein, die einen Abschluss zum Antrieb hin bildete. Dieser sollte offenbar unterhalb des Innenraums des Kastens weitestgehend aus dem Sichtfeld des Betrachters verschwinden. In der späteren freien Aufstellung im Busch-Reisinger Museum ist er gut sichtbar und betont somit stark den maschinellen Charakter des Objektes. Eine Neupräsentation der Replik im Bauhaus-Archiv 2002 hingegen nahm diese Gewichtung auf dem apparativen Aspekt der Arbeit insofern wieder zurück, als sie alle Antriebsteile erneut vollständig in einem Sockel verschwinden ließ. Obwohl es sich hier nur um kleinere Änderungen in der Präsentation der Arbeit zu handeln scheint, wird das Folgende zeigen, dass sie als aufschlussreiche Indizien auch für Deutungs- und Kontextverschiebungen stehen, denen das Werk immer wieder unterworfen war und über die noch zu sprechen sein wird.

²⁴⁶ Moholy-Nagy spricht in seinem Artikel in der *Form* (MOHOLY-NAGY: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, S. 297/298) von einer Zellen-Scheibe; der Konstrukteur des *Licht-Raum-Modulators*, Stefan Sebök, bezeichnet in einer technischen Zeichnung (Bauhaus-Archiv, Inv.-Nr. 2410) dieses Element mit ‚überfangglas oder cellophan‘.

²⁴⁷ MOHOLY-NAGY: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, S. 298.

der kleinen Scheibe wird gleichzeitig eine aus gebogenen Metallstäben geformte Rollbahn mitbewegt, in der dabei eine Kugel hin und her läuft. In den dritten Sektor ist etwas unter der halben Höhe eine Glasscheibe wie eine schiefe Ebene eingesetzt. Die Scheibe hat ein kreisrundes Loch, durch das ein Stab ragt, dessen oberer Teil sich zu einer Spirale windet.²⁴⁸ Das untere Ende des Stabes ist mit einer ebenfalls schräggestellten spiegelnden runden Platte verbunden, die sich und damit auch den Stab bewegt, dessen Spirale sich dabei optisch ins Unendliche zu winden scheint. Der in Betrieb genommene *Licht-Raum-Modulator* vollzieht als Ganzes kontinuierlich Drehungen, während gleichzeitig in jedem seiner Sektoren die beschriebenen Konstruktionselemente eigenständige Bewegungsfolgen in unabhängigen Rhythmen vollführen.

Die Beschreibung des Apparates an sich ist jedoch noch keine vollständige Beschreibung des *Licht-Raum-Modulators*. Sein zweiter Bestandteil ist der umgebende Kasten zusammen mit der Beleuchtung und den erzeugten Lichtspielen. Die Situation ist für die heutige Forschung in dieser Hinsicht schwieriger, da weder der ursprünglich zu dem Gerät gehörende Guckkasten²⁴⁹, noch die damit verbundene ‚Beleuchtungsanlage‘ erhalten sind. Zur Aufstellung, Beleuchtung und Vorführ-Situation des Lichtrequisits schreibt Moholy 1930 in dem bereits erwähnten Artikel in der *Form*: „Das Modell besteht aus einem kubischen Kasten, 120 x 120 cm, mit einer kreisrunden Öffnung (Bühnenöffnung) auf der Vorderseite. Um die Öffnung herum, auf der Rückseite der Platte, sind eine Anzahl gelb-, grün-, blau-, rot-, weißfarbiger elektrischer Glühbirnen montiert (ca. 70 Illuminationsbirnen von je 15 Watt und 5 Stück Scheinwerferbirnen je 100 Watt). Innerhalb des Kastens, parallel zu der Vorderseite, befindet sich eine zweite Platte, ebenfalls mit einer kreisrunden Öffnung, worauf auch um die Öffnung herum die verschiedenfarbigen elektrischen Glühbirnen montiert sind. Einzelne Glühbirnen leuchten auf Grund eines vorbestimmten Planes an verschiedenen Stellen auf. Sie beleuchten einen kontinuierlich sich bewegenden Mechanismus, der teils aus durchscheinenden, teils aus durchsichtigen, teils aus durchbrochenen Materialien aufgebaut ist, um möglichst lineare Schattenbildungen auf der Hinterwand des geschlossenen Kastens zu erzielen. (Wenn die Vorführung in einem verdunkelten Raum vor sich geht, kann die Kastenrückwand entfernt und die Farben- und Schattenprojektionen hinter dem Kasten auf einem beliebig großen Schirm vorgenommen werden.)“²⁵⁰

Neben dieser Beschreibung Moholys gibt es nur ein einziges bekanntes zeitgenössisches Foto (Abb. 22), auf dem das Gerät in der geschilderten Aufstellungsweise mit umgebendem Kasten tatsächlich

²⁴⁸ In den heute existierenden Repliken des *Licht-Raum-Modulators* handelt es sich um Glas- beziehungsweise Plexiglas-Spiralen. Ein Foto des Originals im Busch-Reisinger Museum zeigt eine Metallspirale. Laut Moholys eigener Beschreibung hatte auch dieses zunächst eine Glasspirale, die dann irgendwann bei einer Restaurierung – wann und durch wen ist unbekannt (vielleicht sogar noch durch Moholy selbst?) – durch eine Metallspirale ersetzt wurde. Geringfügige weitere Veränderungen wurden immer wieder aus Restaurierungsgründen am Original nötig. Diese Hinweise verdanke ich einer vom Busch-Reisinger Museum gefertigten und im Bauhaus-Archiv vorhandenen kleinen Übersicht über Veränderungen und Restaurierungen am *Licht-Raum-Modulator*, die ich im Bauhaus-Archiv freundlicherweise einsehen durfte. Der Austausch der Spirale ist dort (wie einige andere kleine Veränderungen auch) als „Changes to machine before it arrived at BRM“ gekennzeichnet und mit der Vermutung versehen, dass es sich möglicherweise um die Metallspirale eines Fleischwolfs handele.

²⁴⁹ ‚Guckkasten‘ ist hier und im Folgenden ein Behelfsbegriff. Einerseits war die Sichtöffnung in Moholys Kasten sehr viel größer, als man es typischerweise von einem Guckkasten kennt, und der Blick in die Box ist daher nicht mit diesem zu vergleichen. Andererseits assoziiert man aber als Betrachter mit der kreisrunden Öffnung im Kasten inhaltlich sofort das Konzept der Guckkastenbühne.

²⁵⁰ MOHOLY-NAGY: Lichtrequisit einer elektrischen Bühne, S. 297.

sichtbar ist. Die Aufnahme stammt vermutlich von einer Probevorführung im Vorfeld der Werkbundausstellung und wurde zusammen mit Moholys Text in der *Form* 1930 veröffentlicht. Sie zeigt einen Kasten, offenbar aus Sperrholzplatten, auf Metallständern montiert, mit einer großen kreisrunden Öffnung wohl auf Augenhöhe einer mittelgroßen stehenden Person²⁵¹, in dem die metallene Apparatur aufgestellt ist. Die Arbeit ist dort allerdings nicht in Betrieb und von dem Lichtspiel ist auf dem Foto folglich nichts auszumachen. Bei der *Exposition de la société des artistes décorateurs* im selben Jahr in Paris erfuhr der *Licht-Raum-Modulator* dann in der Sektion des Werkbundes offenbar seine einzige dokumentierte öffentliche Ausstellung.²⁵² Relativ gut ist uns dabei der Kontext bekannt, in dem die Arbeit gezeigt wurde: Dem Werkbund hatte man fünf Räume zur Verfügung gestellt, die gemeinsam von den Bauhaus-Künstlern Gropius, Breuer, Bayer und Moholy-Nagy konzipiert wurden. Das *Lichtrequisit* erhielt einen Platz im zweiten Raum, der *salle 2*, dessen Gestaltung Moholy maßgeblich oblag, und der wesentlich von dem Thema ‚Theater und Bühne‘ geprägt war. Das *Lichtrequisit* befand sich sowohl den Bilddokumenten als auch einer Skizze des Raums im Ausstellungskatalog zufolge offenbar in der letzten einer Reihe von Vitrinen, in denen verschiedene Bühnenbildentwürfe sowie beispielsweise Gropius’ *Entwurf eines Totaltheaters* präsentiert wurden (Abb. 23). Eine stark vergrößerte Konstruktionsskizze zu Moholys Arbeit war unmittelbar daneben an der Hinterwand des Raums angebracht. Gegenüber wurden mehrere Figurinen aus Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* gezeigt. Bezeichnenderweise fanden sich in einem anderen Bereich der *salle 2* allerdings auch Produkte beziehungsweise Fotografien von Produkten der Bauhauswerkstätten aus dem Umfeld der ‚Gebrauchsgegenstände‘ und unter diesen ganz besonders der Beleuchtungskörper und Lampen (Abb. 24). Fast scheint es, als habe das *Lichtrequisit*, dessen damalige Betitelung in diesem Fall ein Übriges tat, somit absichtsvoll im Schnittpunkt beider Themen des Raums, Theater und Licht, gestanden.

Welchen visuellen Eindruck aber gewann der Besucher vom Lichtrequisit? Wie sah der bewegte *Licht-Raum-Modulator* in der Originalaufstellung aus? Von der Ausstellungssituation 1930 in Paris existieren wenige Fotos der *salle 2*. Es handelt sich jedoch ausschließlich um relativ allgemeine Blicke in den Raum, von denen keiner den Apparat selbst innerhalb des ihn dort umgebenden Kastens unmittelbar zeigt.²⁵³ Aus diesen wenigen Bildquellen, der kurzen Textpassage und den noch existierenden technischen Schaltplänen für die Beleuchtung ist der visuelle Eindruck der Arbeit in der Originalaufstellung heute nur noch schwer nachzuvollziehen. Diesem Problem mussten sich auch die späteren

²⁵¹ Dies suggeriert zumindest ein Vergleich mit den auf dem Foto sichtbaren sitzenden Personen. Ein Kasten mit Einblick auf Augenhöhe findet sich dann auch bei Moholys Skizze für den *Raum der Gegenwart* in Hannover, in dessen Mitte Moholy die Arbeit aufstellen wollte (vergleiche unten).

²⁵² Außer den unverwirklicht gebliebenen Plänen zu einer dauerhaften Aufstellung im Hannoveraner *Raum der Gegenwart*, auf den wir noch zu sprechen kommen, ist in der gesamten Moholy-Literatur keine weitere zeitgenössische Ausstellung angegeben.

²⁵³ Vergleiche die Abbildung dieser Fotos in: LANGE, SABINE: Der ‚Raum der Gegenwart‘ von László Moholy-Nagy, in: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 11.09.–15.11.1987, Düsseldorf 1987, S. 58–69. Als Quelle der Fotos werden dort *Berliner Bildbericht* sowie *Photo Illustration* Paris angegeben. Diese und noch einige weitere Fotos, insbesondere anderer Bereiche der *salle 2*, auch bei FLACKE-KNOCH, MONIKA: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, Marburg 1985 sowie jüngst in KATALOG: KunstLichtSpiele – Lichtästhetik der klassischen Avantgarde, Kunsthalle Erfurt, 29.03.–24.05.2009, Erfurt 2009 und Katalog: László Moholy-Nagy, Retrospektive. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 08.10.2009–07.02.2010, München/Berlin/London/New York 2009.

Rekonstruktionen stellen, auf die wir noch zu sprechen kommen. Insbesondere ist auch aus Paris kein Bildmaterial bekannt, das Aufschluss über die optische Wirkung des *Licht-Raum-Modulators* in Betrieb geben könnte.²⁵⁴ Im Gegenteil sind die von der Pariser Ausstellung bekannten Fotos, obwohl sie Moholys Arbeit als solche gar nicht zeigen, alles in allem für die Untersuchung der konkreten Präsentationssituation des *Lichtrequisits* eher verwirrend als erhellend, insbesondere verglichen mit der Abbildung in der *Form*. Die erhaltenen Fotos der *salle 2* lassen zunächst vermuten, dass der umgebende ‚Kasten‘ nämlich nicht, wie auf dem Foto, das Moholys Artikel begleitet, aus rohen Sperrholzplatten, sondern wohl aus dunkel getöntem Glas, Plexiglas oder Kunststoff (Moholy arbeitete in der *salle 2* an mehreren Stellen mit Trollit) bestand. Aus einem solchen (eventuell halbdurchsichtigen) Vitrinenkasten ragt nämlich, so zeigt eine der Pariser Aufnahmen (Abb. 23), der Antriebsmechanismus des Apparates nach unten durch die Bodenplatte hinaus – das einzige sichere Indiz dafür, dass und wo genau der *Licht-Raum-Modulator* überhaupt montiert war. Muss man sich dann aber vorstellen, dass die metallene Apparatur direkt in diesem Vitrinen-Kasten stand? Wären dann die bunten Beleuchtungslampen an, respektive in dieser Vitrine angebracht gewesen? Gab es überhaupt bunte Lampen? Gab es eine runde Sichtöffnung? Falls ja, müsste sie sich an der im Bild nicht sichtbaren rechten Seite befinden und wäre fast notwendig unter Augenhöhe angebracht. Hätte nicht die Inszenierung des *Lichtrequisits* und seiner Projektion direkt in einer dunklen, eventuell semi-opaken oder reflektierenden Glas- oder Kunststoffvitrine völlig anders gewirkt als in dem Sperrholzkasten mit der runden Sichtöffnung, den man explizit in der Probeaufstellung sieht und der sich mit den Angaben des Künstlers in der *Form* deckt, und wäre nicht somit Moholys Arbeit gegenüber dieser anderen, ersten Konzeption stark verändert gewesen? Es ist höchst fraglich, ob man – gerade angesichts der ja explizit im Kontext der Ausstellung veröffentlichten Beschreibung des Werks durch Moholy selbst – eine solche Veränderung annehmen kann. Und in der Tat ist auch gar nicht klar, wie innerhalb der beschriebenen Vitrinenkonstruktion in *salle 2* das Lichtrequisit wirklich zu sehen war, da sich bisher keine Fotos mit Blick in diesen ‚Kasten‘ fanden. Die vorhandenen Bilddokumente lassen theoretisch auch die Interpretation zu, dass die im Foto sichtbare dunkle Vitrine einen potentiell anders gestalteten zweiten Kasten (den der Testaufstellung?) und damit die eigentliche ‚Projektions-Box‘ um den *Licht-Raum-Modulator* nur umgab. Einerseits erscheint dies zwar wie eine seltsam mühsame Aufstellung, andererseits aber wäre damit die von Moholy parallel zur Ausstellung in seinem Text definierte Inszenierung und der offenbar zu diesem Zeitpunkt geplante visuelle Eindruck gegeben. Die zusätzliche Einfügung in die Vitrine wäre dann nur dem Gesamteindruck des Raums geschuldet, der an dieser Wand eine Folge von gleichförmigen dunklen Schaukästen aufwies. Das heute zugängliche Material lässt beide Möglichkeiten zu. Schließlich haben Gebert und Hemken jüngst darauf hingewiesen, dass es laut einer Konstruktions-skizze auch möglich und vorgesehen gewesen sein muss, eine lichtdurchlässige aber blickdichte Trennwand so in den Kasten einzufügen, dass das Lichtspiel sichtbar, das Gerät jedoch komplett verdeckt war. Es ist jedoch keine tatsächlich ausgeführte solche Aufstellungsanordnung für das Gerät belegt. Oliver Botar hat aus dem Text von Gebert und Hemken abgeleitet, gerade bei der Aufstellung

²⁵⁴ Im kleinen Katalog (Führer durch die Ausstellung) der *Section allemande* ist eine Konstruktions-skizze des *Lichtrequisits* abgebildet, nicht aber die Arbeit selbst. Vergleiche KATALOG: section allemande, 1930 (unpaginiert).

in Paris sei möglicherweise eine solche „durchscheinende Stoffkulisse“ eingefügt gewesen. Gebert und Hemken schließen aber für die Pariser Ausstellung in ihrem Text eine solche Anordnung gerade aus.²⁵⁵ Letztlich ist anhand der heute noch vorhandenen Informationen nicht einmal vollkommen ausgeschlossen, dass das *Lichtrequisit* in Paris gar nicht in Betrieb gezeigt wurde. Angesichts der ausführlichen veröffentlichten Erläuterungen zu Projektionskasten und Lichtregie von Moholy selbst erscheint dies jedoch außerordentlich unwahrscheinlich. Auch einige Pressestimmen vermitteln durch kleine, jedoch letztlich nicht als sichere Belege wertbare Hinweise, dass man wohl von einer Präsentation in Bewegung und mit Beleuchtung ausgehen sollte. Was aber der Besucher des Grand Palais 1930 beim Anblick von Moholys Arbeit tatsächlich sah oder wahrnehmen konnte, darüber, so das Fazit, wissen wir sehr wenig.

Zeitgenössische *Interpretationen* der Arbeit sind nicht bekannt, die Frage nach der zeitgenössischen *Rezeption* ist nicht problemlos zu beantworten. Mehrfach findet man in der kunstwissenschaftlichen Literatur den Hinweis, das *Lichtrequisit* sei bei der Ausstellung der deutschen Sektion in Paris das zentrale oder jedenfalls das die meiste Aufmerksamkeit erregende Objekt des Raums gewesen. So heißt es beispielsweise bei Flacke-Knoch: „Besondere Attraktivität genoß das «Lichtrequisit» von László Moholy-Nagy ...“²⁵⁶. Dies könnte auch vermutet werden, wenn man die Folgegeschichte bedenkt, die sich an die Gestaltung der *salle 2* anschloss: Der Hannoversche Museumsdirektor Alexander Dorner nämlich sah diese Pariser Werkbundaustellung und bat daraufhin Moholy, nach diesem Vorbild für das Landesmuseum einen Raum für die Präsentation aktueller Kunst, aktuellen Designs und insbesondere der neuen Medien zu entwerfen, den *Raum der Gegenwart*. Die Entwurfszeichnungen zu diesem Projekt sowie die Korrespondenz zwischen Moholy und Dorner stellen stets den *Licht-Raum-Modulator* als zentrales Ausstellungsstück im Mittelpunkt des Raums vor. In Paris hingegen hatte die Arbeit keineswegs im Zentrum des Raums gestanden, allem Anschein nach hatte sie nicht einmal besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die Kommentare in der Presse zeigen vielmehr, dass das *Lichtrequisit* offenbar kaum als besonders bemerkenswert angesehen wurde.²⁵⁷ In Rezensionen wurde das Objekt häufig nicht einmal erwähnt. Hans Heilmaier besprach es in seiner Kritik für die *Neue Pariser Zeitung* vielleicht noch am umfassendsten und zumindest einigermaßen konkret: „Höchst instruktiv sind die Modelle [sic!] eines Beleuchtungspostens für eine elektrische Bühne von Moholy-Nagy, konstruiert von St. Seböck. Die Darstellung aller Bewegungsphasen gibt eine klare Vorstellung von den Möglichkeiten zukünftiger Szenenbeleuchtung.“ Was genau Heilmaier hinsichtlich der Lichtspiele sah, bleibt jedoch auch hier interpretierbar. Warum er von Modellen in der Mehrzahl spricht, ist unklar. Wilhelm Lotz, dessen Ausstellungsbesprechung ausgerechnet in der *Form* nur

²⁵⁵ GEBERT, JAKOB UND KAI-UWE HEMKEN: Raum der Gegenwart. Die Ordnung von Apparaten und Exponaten, in: Katalog: KunstLichtSpiele, 2009, S. 138–155, hier S. 150 und BOTAR, OLIVER A.I.: Gesamtkunstwerk ohne Kunst. Moholy-Nagys Gesamtwerk-Begriff, in: DOMÉNICO CHIAPPE (Hrsg.): László Moholy-Nagy – Kunst des Lichts. Círculo de Bellas Artes, Madrid 01.06.–29.08.2010, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 04.11.2010–16.01.2011, Gemeentemuseum Den Haag, 04.02.–01.05.2011, München 2010, S. 159–168, hier S. 164/165. Die Fotos aus der *salle 2* lassen letztlich beide Varianten offen.

²⁵⁶ FLACKE-KNOCH, S. 80.

²⁵⁷ Den Hinweis, einmal darauf zu achten, wie wenig Moholys Arbeit offenbar bemerkt wurde, verdanke ich Klaus Weber vom Bauhaus-Archiv Berlin.

wenige Seiten vor Moholys Artikel über den *Licht-Raum-Modulator* erschien, streift diesen nur implizit mit der Bemerkung „So werden die Fragen der Auswertung der modernen Lichttechnik auch auf die Bühne immer nur von der Seite der Erzeugung interessanter Lichtphänomene angesehen und nicht danach, wieweit solche Lichtgestaltung Teil einer größeren Einheit ist ...“ und Sigfried Giedion nennt die Arbeit nur in einem Halbsatz am Rande: „... im Hintergrund das Licht als belebendes Element des Theaters (Moholy-Nagy zeigte ein bewegliches Lichtrequisit einer elektrischen Bühne) ...“²⁵⁸ Für unseren Zweck sind die vereinzelt zeitgenössischen Kommentare zudem oft eher verwirrend. So muss zum Beispiel bezogen auf das wenige vorhandene Bildmaterial unklar bleiben, was wir uns genau vorstellen sollten, wenn Max Osborn in seiner Ausstellungsbesprechung in der *Vossischen Zeitung* vom 22. Mai 1930 schreibt: „Oder man bringt statt Starrheit Bewegung. Leuchtende Pfeile, die in eine neue Unterabteilung weisen, rücken hell vor, springen dunkel zurück und schieben sich abermals vor. Theatermodelle, von Moholy-Nagy, Gropius, Schlemmer, drehen sich, flimmern unruhig durch kleine Lichter.“²⁵⁹ Gropius Modell eines *Totaltheaters* und Schlemmers Präsentation zum *Triadischen Ballett* waren aber weder bewegt noch arbeiteten sie mit Licht. Wir können also vage annehmen, dass Osborn das *Lichtrequisit* in Betrieb sah, eine Auskunft, was man dabei sah, erhalten wir auch hier nicht. Nicht einmal Alexander Dorner schließlich, der Moholys Arbeit ja später für Hannover würde haben wollen, schreibt in seinem ausführlichen, thematisch allerdings eher kunstpolitisch ausgerichteten, Artikel *Gedanken zur französisch-deutschen Ausstellung in Paris* auch nur ein einziges Wort zum *Licht-Raum-Modulator*.²⁶⁰ Kaum Nennenswertes lässt sich aus diesen und allen weiteren Pressestimmen zur Ausstellung ableiten, außer der Tatsache, dass der *Licht-Raum-Modulator* höchstens mindere, meist aber gar keine Aufmerksamkeit bei den Rezensenten fand – und demzufolge scheinbar weder als besonders innovative noch hervorhebenswerte künstlerische Formulierung verstanden wurde.

Eine tatsächlich zentrale Stellung sollte Moholys Arbeit dann jedoch, wie bereits erwähnt, als Mittelpunkt des *Raums der Gegenwart* im Provinzialmuseum Hannover erhalten, doch wurde dieser Raum nie fertig gestellt, der *Licht-Raum-Modulator* nie dort installiert. Moholy nahm den Apparat – wohl inklusive eines umgebenden Kastens²⁶¹ – bei seiner Emigration 1937 mit in die USA. Das Original befindet sich heute dort im Busch-Reisinger Museum der University of Harvard, der Kasten mit der Beleuchtungstechnik existiert jedoch nicht mehr. Zwischen 1969 und 1971 wurden zwei Repliken des

²⁵⁸ Die Kritik von Heilmaier erschien am 24. Mai 1930 in der *Neuen Pariser Zeitung* und ist hier in der deutschen Übersetzung zitiert nach BOTAR, S. 165. Das etwas hölzerne Wort ‚Beleuchtungsposten‘ ist die Übersetzung des französischen ‚poste d’illumination‘. Die weiteren Zitate aus: LOTZ, WILHELM: Ausstellung des deutschen Werkbundes in Paris, in: *Die Form* 5, No. 11–12, Berlin 1930, S. 281–284; GIEDION, SIGFRIED: Der deutsche Werkbund in Paris, in: *Cicerone*, 22. Jahrgang, Berlin 1930, S. 429–434. Einen Überblick über das französische Presse-Echo findet man mittlerweile als gute Zusammenschau auch in: EWIG, ISABELLE, GAEHTGENS, THOMAS W. und NOELL, MATTHIAS (Hrsg.): *Das Bauhaus und Frankreich 1919–1940 – Le Bauhaus et la France*, Berlin 2002.

²⁵⁹ OSBORN, MAX: Gropius und die Seinen, in: *Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung*, 22. Mai 1930, unpaginiert.

²⁶⁰ DORNER, ALEXANDER: *Gedanken zur französisch-deutschen Ausstellung in Paris*, in: *Beilage des Hannoverschen Anzeigers* vom 6. Juli 1930, unpaginiert.

²⁶¹ Dies ist den Aussagen seiner Tochter Hattula zu entnehmen, vergleiche: LOERS, VEIT: Moholy-Nagy „Raum der Gegenwart“ und die Utopie vom dynamischkonstruktiven Lichtraum, in: *KATALOG: László Moholy-Nagy*, Musée Cantini, Marseille, 05.07.–15.09.1991, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 11.02.–07.04.1991, Museum Fridericianum, Kassel, 21.04.–16.06.1991, Kassel 1991, S. 37–51, hier S. 51, Anmerkung 53.

Gerätes angefertigt, von denen sich heute eine im Van Abbemuseum in Eindhoven und eine im Bauhaus-Archiv in Berlin befindet.²⁶² Sowohl das Original als auch die Repliken besaßen bis in jüngste Zeit keinen umgebenden Kasten und wurden auf Skulpturensockeln (respektive mit freigelegtem Antriebsmechanismus/Busch-Reisinger Museum) freistehend und, sofern überhaupt gelegentlich in Betrieb, mit stetigem weißem Licht angestrahlt gezeigt. Ihre Inszenierung entsprach damit im Wesentlichen der einer kinetischen Skulptur, während Farblichtspiel und Box nicht berücksichtigt wurden (Abb. 25 zeigt die Situation im Busch-Reisinger Museum, Abb. 26 die langjährige Präsentation in Eindhoven).

Zur großen Moholy-Nagy-Ausstellung in Kassel 1991 wurde in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus-Archiv erstmals versucht, die Originalaufstellung mit dem Guckkasten zu rekonstruieren. Trotz vieler Ungereimtheiten bezüglich des Kastens und vor allem der Beleuchtung wurde das Objekt dabei zumindest wieder in einer zweiteiligen Fassung mit Metallapparat und Kasten gezeigt. Insbesondere wurde hier auch wieder auf bunte Lampen nach den Schaltplänen von Moholy zurückgegriffen.²⁶³ Die Präsentationsweise mit umgebendem Kasten wurde jedoch nach der Ausstellung und einer kurzen Station im Bauhaus-Archiv zunächst von keinem Museum übernommen. Von Eindhoven bis Cambridge blieb der *Licht-Raum-Modulator* auch in den neunziger Jahren eine freistehende kinetische Skulptur. Das Bauhaus-Archiv zeigte seine Replik des *Licht-Raum-Modulators* dann 2002 für kurze Zeit in einer wiederum neu ‚erfundenen‘ experimentellen Ausstellungsanordnung, bei der Moholys Apparatur freistehend in Betrieb, (nicht bunt) beleuchtet und von vier großen, durchscheinenden Leinwänden umgeben war (Abb. 27). Erst die (Re)konstruktion des Raums der Gegenwart für die Ausstellung *KunstLichtSpiele* 2009 in Erfurt und dessen neuerliche Präsentation in Dessau und bei der Moholy-Retrospektive in Frankfurt im selben Jahr führten wieder zu einer Aufstellung des *Licht-Raum-Modulators* innerhalb eines umgebenden Kastens, bewegt und mit bunter Beleuchtung, wie vom Künstler für den Hannoveraner Raum auch ursprünglich projektiert (Abb. 19 und 28).²⁶⁴ Inwiefern der heutige Eindruck der Rekonstruktion aber tatsächlich dem visuellen Erlebnis gleichkommt, das der Betrachter 1930 hatte, beziehungsweise das von Moholy intendiert war, lässt sich kaum noch beantworten. Der rekonstruierte *Raum der Gegenwart* ging nach den genannten Ausstellungen in den Besitz des Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven über, wo er mit der integrierten Replik des *Licht-Raum-Modulators* dann zeitweilig zu sehen war. Schließlich ist noch zu erwähnen, dass mit großem zeitlichem Abstand zu den beiden ersten eine dritte Replik des *Licht-Raum-Modulators* 2006 im Zusammenhang mit einer Ausstellung in der Tate Modern und im Busch-Reisinger Museum angefertigt wurde. Sie dient letzterem heute als ‚betreibbares‘ und auch verleihbares Gegenstück zum dort befind-

²⁶² Die Repliken entstanden also bezeichnenderweise gerade in einem Zeitraum, in dem die kinetische Kunst ein besonders wichtiges Thema war.

²⁶³ Diese auf die Erstaussstellung rekurrierende Präsentation wurde dann auch noch kurzzeitig im Bauhausarchiv gezeigt. Inwiefern der ursprüngliche visuelle Eindruck der Inszenierung Moholys dabei wiederhergestellt werden konnte, ist letztlich kaum zu klären. Offenbar war diese rückverwandelte Präsentationsform gegenüber der skulpturalen Aufstellung jedenfalls frappierend ‚anders‘ und von einer Buntheit, die für gewöhnlich kaum mit der Arbeit in Verbindung gebracht wird – auch diesen Hinweis verdanke ich Klaus Weber vom Bauhaus-Archiv.

²⁶⁴ Zur Rekonstruktion des Raums und zur Aufstellung des *Licht-Raum-Modulators* vergleiche auch KATALOG: *KunstLichtSpiele*, 2009 und Katalog: László Moholy-Nagy, *Retrospektive*, 2009.

lichen, konservatorisch anspruchsvollen Original.²⁶⁵

Auf der einen Seite haben wir also die Klarheit über die spätere museale Präsentationsgeschichte des *Licht-Raum-Modulators* und die über viele Jahrzehnte deutlich veränderte Präsentation zwischen maschineller und skulpturaler Ästhetik als kinetisches Objekt an sich. Hinzu kommt die spätere kunsthistorische Rezeption, die ihn, so Hannah Steckel sehr treffend, als „Initiator sich mannigfaltig auffächernder Kunstrichtungen, wie der optischen und kinetischen Kunst, der Licht-Kunst, des environment, des happenings, der concept art, der fotografischen und filmischen Entwicklung, der Ausstellungsgestaltung usw.“ entdeckte.²⁶⁶ Demgegenüber stehen auf der anderen Seite die erstaunlich zahlreichen Unklarheiten, sobald man über die Arbeit in ihrer Zeit um 1930 sprechen möchte, die vergleichsweise magere Information über den ursprünglichen visuellen Eindruck von Moholys Anordnung, über die zeitgenössische Rezeption und Interpretation. Diese Diskrepanz wird immer wieder auch für die folgenden Beobachtungen eine Rolle spielen – deshalb wurde sie hier so ausführlich vor Augen geführt. Äußerungen seitens der Kunstwissenschaft über Moholys *Lichtrequisit* sind im Verlauf der Rezeptionsgeschichte das eine Mal Äußerungen über die vom Künstler gezeigte Gesamtanordnung, das andere Mal aber über die lange Zeit so suggestiv solitär präsentierte metallene Apparatur gewesen. Auch auf die Frage nach Moholys Zugriff auf Aspekte des Temporalen hat dies einen Einfluss. Unzweifelhaft ist, dass Zeitabläufe und Bewegung, Veränderung und Prozess Aspekte sind, die in Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* eine wesentliche Rolle spielen. Betrachtet man aber die spätere Präsentationsgeschichte der Arbeit, scheint deren primärer, vielleicht einziger, zeitlicher Aspekt die elektrisch erzeugte maschinelle Bewegung zu sein. Man wäre damit leicht versucht, die Temporalität des *Licht-Raum-Modulators* allein im Sinn eines Vorläufers der kinetischen Kunst der sechziger Jahre zu denken. Doch dies hieße, den ursprünglichen Anteil des Lichtspiels an der Arbeit völlig zu vergessen. Es hieße auch, die interessante Betrachtersituation angesichts einer Art von Guckkasten oder Projektionsbox nicht zu berücksichtigen. Die ihm nahegelegte Lesart vergangener Jahrzehnte würde also die Frage nach den Zeitmomenten in Moholys *Licht-Raum-Modulator* um interessante Facetten der Antwort beschneiden.

3.1.3 Zeitmomente

Wo ein Blick auf den als freistehende Skulptur gezeigten *Licht-Raum-Modulator* wohl die Werkzeit in der Bewegung der Maschinerie als primären zeitlichen Aspekt fokussieren und im Sinn eines ‚kinetischen Kunstwerks‘ analysieren müsste, ist vor dem Hintergrund des soeben Gesagten ein zweiter Blick notwendig.

²⁶⁵ Diese dritte Replik trägt ausdrücklich wieder eine der Bezeichnungen, die Moholy für das Gerät verwendete, nämlich *Light Prop*. Die Replik ist sehr gut dokumentiert in LIE, HENRY: Replicas of László Moholy-Nagy's *Light Prop*: Busch-Reisinger Museum and Harvard University Art Museums, in: Tate Papers. Tate's Online Research Journal. Autumn 2007, London 2007.

²⁶⁶ STECKEL, S. 203/204, vergleiche zu diesem Punkt auch unten 3.4.

Selbstverständlich bleibt dabei die Werkzeit als eine der temporalen Schichten der Arbeit erhalten. Doch bereits sie umspannt in Moholys Anordnung mehrere Zeitebenen und Rhythmen. Die metallene Maschine selbst bewegt sich auch in der Guckkasten-Anordnung für den Rezipienten sichtbar²⁶⁷ und schon dabei sind die Abläufe und Prozesse mehrschichtig. Der Betrachter kann einen tatsächlichen Umlauf des sich drehenden Apparates verfolgen, der damit eine Art rhythmisches Grundmodul der Werkbewegung des *Licht-Raum-Modulators* darstellt. Zusätzlich beinhalten auch die einzelnen Sektoren der Maschinerie – im Gegensatz zum ‚Makrokosmos‘ des Gesamteindrucks – noch einmal zeitliche Abläufe im jeweiligen ‚Mikrokosmos‘: hier finden sich laufende Kugeln, sich windende Spiralen, bewegte Stäbe und so fort, die anderen, jeweils eigenen Takten, Rhythmen und Zyklen folgen. Diese vielgestaltigen Bewegungsmodule der Apparatur selbst aber sind wiederum nur ein Teil mehrerer miteinander verschränkter realzeitlicher Prozesse, die die Bewegungsbilder und damit die ganz unmittelbaren temporalen Eindrücke des *Licht-Raum-Modulators* bestimmen: 1. die durch den Elektromotor erzeugte Bewegung des Apparates und der Einzelkomponenten in den Sektoren. 2. der Ablauf der Beleuchtungsphasen, der durch einen zeitlich strukturierten Schaltplan der bunten Lampen gegeben wird und 3. das hierdurch hervorgerufene bewegte Lichtspiel, das zwar von dem Gerät und den Glühbirnen erzeugt wird, jedoch durch das Zusammenspiel dieser beiden Komponenten und die Bildwerdung als Projektion einen eigenen zeitlichen Rhythmus erhält. Mit letzterem greift Moholy zudem eine Form des Cineastischen auf – auch der Film war ja letztlich ein Lichtspiel – und eröffnet damit Bezüge zu einer neuen medialen Seherfahrung seiner Zeit: den projizierten Bildern in Bewegung.

Bereits hier, im offenkundigen Moment der Werkzeit, ist Moholys ‚Zeit‘ im *Licht-Raum-Modulator* ein komplexes Phänomen: sie ist nicht die stetige Abfolge von Momenten einer tickenden Uhr, sie ist nicht einzelne, isolierte Bewegungsfolge und nicht am Auge vorbeigleitende geordnete Bilderfolge (wie im Film) – die Werkzeit des *Licht-Raum-Modulators* sind genau genommen bereits ‚die Werkzeiten‘ des *Licht-Raum-Modulators*. Es gibt nicht die eine Zeit, den einen Rhythmus, die eine Taktung der Arbeit, sondern nur das Konglomerat ihrer vielen anwesenden Zeiten und temporalen Veränderungen, die sich überlagern, sich widerstreben und sich mischen können, obwohl sie letztlich alle Aspekte des realen Zeitflusses der Arbeit und ihrer Betrachter sind.

Doch auch jenseits der tatsächlich umgesetzten Werkbewegung lässt sich nach dem Charakter der Bilder und Bildeindrücke fragen, die Moholy seinem *Licht-Raum-Modulator* beilegt: spielen auch hier Zeitmomente eine Rolle? Zunächst ist dabei wieder die Maschine selbst zu betrachten. Die Elemente des Gerätes, Aufbau und Konstruktion der Sektoren, sind nicht einfache, symmetrische, aus wenigen schnell erfassbaren Teilen gebildete Formen, sondern zeigen Asymmetrien, Unregelmäßigkeiten, Gewinde und Scharniere, angedeutete Bahnen und schiefe Ebenen. Sie weisen damit selbst bereits – sogar bei Betrachtung des Apparates im Ruhezustand – über den Gedanken starrer metallener Teile hinaus, deuten dynamische Prozesse bereits an. Sie geben sich als bewegbare, veränderliche Maschine zu erkennen und weisen die Imagination des Betrachters gerade nicht auf den statischen skulpturalen

²⁶⁷ Gebert und Hemkens Anmerkung, man habe die Guckkastenöffnung auch wahlweise mit einer durchscheinenden Trennwand schließen können, fällt hier kaum ins Gewicht, da eine solche Anordnung weder bei Moholy erwähnt wird, noch Belege dafür existieren, dass das Lichtrequisit je in dieser Weise gezeigt wurde. Vergleiche GEBERT/HEMKEN, S. 150.

Moment hin, sondern auf zu erwartende und bereits ‚vorher-zu-*sehende*‘ Transformationen, einen präfigurierten Zeitmoment. Aber auch die sichtbaren Projektionen des Lichtspiels auf den Wänden des Kubus sind Bilder und Bildfolgen, die konsequenterweise ebenfalls vielfältig und unregelmäßig sind, und als momentane Zustände von Licht und Schatten, Hell und Dunkel stets spürbar im Zeichen der aktuellen oder zukünftig kommenden Veränderung stehen.²⁶⁸ Das gilt selbst dann, wenn man die projizierten Lichtbilder als Still festhielte. Mit unscharfen Licht-Schatten-Verläufen erinnern sie dann an Fotogramme Moholys, die den Charakter von Spuren wechselnder Lichtverhältnisse und damit eines Prozesses in der Zeit haben.²⁶⁹ Sicher spielt dabei auch unsere Alltagserfahrung eine Rolle, die gewohnt ist, Licht als veränderlich zu begreifen und daher Hell-Dunkel und Licht-Schatten-Setzungen eher als momentanen Zustand, denn als Konstante einzuschätzen.

Schließlich setzt sich Moholy-Nagy im *Licht-Raum-Modulator* auch ausdrücklich mit Betrachterzeit und Wahrnehmung als Prozess auseinander. Der *Licht-Raum-Modulator* soll und kann vom Rezipienten nicht als einzelner Bildeindruck erfasst werden. Der erste Grund dafür ist einfach: Da sich sowohl die Konstellationen der Maschine, als auch die Lichtsituation und auch die projizierten Lichtspiele in der Zeit verändern, benötigt der Betrachter ebenfalls Zeit, um den *Licht-Raum-Modulator* zu erfahren. Doch wie bereits bei der Werkzeit, schieben sich auch im Zugriff auf die Betrachterzeit mehrere Ebenen ineinander. Dem Betrachterauge werden bewegtes Gerät und Lichtprojektion angeboten: fokussiert es das eine, gerät das andere in den Hintergrund. So wechseln die Aufmerksamkeiten und verschieben sich entlang einer Zeitachse. Mehr noch: Das filmähnliche Lichtspiel der Arbeit hat doch in Wahrheit nicht die Eigenschaft des Films, die Bildeindrücke in geordnetem, stetigem zeitlichen Nacheinander zu zeigen, denn es bespielt alle vier Innenwände des umgebenden Kubus und lenkt den Blick damit hierhin und dorthin. Wo das eine ins Sichtfeld rückt, verliert der Betrachter im Wenden des Kopfes das andere aus dem Blick. In einem zeitlichen Nacheinander setzt sich der Betrachter unweigerlich aktiv in Beziehung zu dem Wahrgenommenen, wählt Ausschnitte aus, die er genauer fokussiert, oder Blickpunkte, von denen aus er das Lichtspiel betrachtet. Das visuelle Erleben des Rezipienten wird von Moholy nicht als Aufgabe der ‚Lenkung des Blickes‘ verstanden, sondern wird vielmehr angesprochen als Aufforderung, seine eigenen Erfahrungen zu machen, sich ins Verhältnis zu der Arbeit zu setzen. Auch der vermeintliche Guckkasten ist im engeren Sinn kein solcher, fokussiert er doch eben gerade nicht den Blick auf einen kleinsten Schausschnitt – im Gegenteil: seine Öffnung ist so groß, dass sie kaum mehr einschränkend wirkt, sondern dem Betrachter freistellt, durch sie nahezu jeden Winkel des Kubus-Inneren in Augenschein zu nehmen. Naom Elcott hat überzeugend darauf hingewiesen, dass in Moholys späterem Film *Lichtspiel Schwarz Weiß Grau* der sich bewegende *Licht-Raum-Modulator* aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln und in den unterschiedlichsten Ausschnitten, fast immer jedoch in Nahaufnahme gezeigt wird, als habe Moholy auch für den Betrachter des Guckkastens eine solche Nahsicht vorgesehen. Es sei, so Elcott, als habe Moholy vorschlagen wollen, der Betrachter möge den Kopf sogar bis in die übergroße Öffnung der Box stecken und das

²⁶⁸ Dies lässt sich auch anhand der neuen Rekonstruktionen der Präsentation des *Licht-Raum-Modulators* mit umgebendem Kasten recht gut ablesen.

²⁶⁹ Auf Moholys Fotogramme gehen Kapitel 4.2 und 4.3 ausführlicher ein.

Innere des Kastens, den Apparat und die Projektion nach allen Richtungen hin aus nächster Nähe inspezieren.²⁷⁰ Doch welchen Standpunkt der Betrachter auch wählt, eher fern oder mit dem Kopf in der Öffnung, es können weder alle Phasen des Lichtspiels noch alle dessen Elemente simultan wahrgenommen werden, und da sich zudem ihre Form und Beziehungen zueinander bei jedem Wechsel im Beleuchtungszyklus, jeder Bewegung des Apparates als solchem, aber insbesondere eben auch jedem Wechsel des Betrachterblickwinkels verändern, wird das Rezeptionserlebnis unweigerlich zum aktiv verstandenen Tun und – selbst wenn das Objekt der Wahrnehmung vom Künstler vorgegeben ist – doch letztlich bis zu einem gewissen Grad zur vom Betrachter selbst generierten Bildwelt. Zeit, Prozess und Transformation gehören dabei zu den generierenden Qualitäten von ‚Erkennen‘.

Ein weiterer, abstrakterer, Gedanke spielt bei Moholys Zugriff auf die Betrachterzeit ebenfalls eine Rolle: Moholy umgibt sein Gerät mit dem Prototyp von Raum: einem leeren Kubus. Diesen ‚füllt‘ er mit bewegtem Licht und Schatten und strukturiert und rhythmisiert ihn dadurch. Der Betrachter erfährt auf diese Weise Raum mittels der in ihm stattfindenden optischen Veränderungen. Raumerfahrung, Zeiterfahrung und subjektive Wahrnehmung werden in dieser Anordnung von Moholy als bewusst zusammengehörig verknüpft.²⁷¹

Die Auffassung des Betrachtungsvorganges als raum-zeitlicher Prozess ist bekannterweise kein originärer Gedanke Moholys. Indizien für eine solche Auffassung finden sich immer schon da, wo die Skulptur als allansichtig verstanden wird oder wo der Bau als zu Durchschreitender aufgefasst wird und, lassen sich aufzeigen in jeder Malerei, deren Bildstrategien mit den Lesewegen und Wahrnehmungsverläufen des Betrachterauges arbeiten. Das Nachdenken über die Betrachtung des Kunstwerks als temporaler Prozess ist so alt wie die gerade genannten Themen.²⁷² Doch bei Moholy gewinnt diese Idee eine neue Qualität: das Wissen um den Betrachtungsvorgang als raum-zeitlichen Prozess verwirklicht sich bei ihm nicht implizit als *Mittel*, sondern explizit als *Zweck*, als bewusst im Werk offengelegter Teil des Kunstwerks selbst. Der *Licht-Raum-Modulator* wird nicht nur in einem zeitlichen Vorgang rezipiert, sondern er weist den Betrachter selbst auf die Zeitlichkeit des Rezeptionsvorganges hin: Wer den *Licht-Raum-Modulator* betrachtet, erfährt unmittelbar die eigene Wahrnehmung als Prozess. Moholy geht es offenbar um bewusstgemachtes Erfahren des Sehens veränderlicher Bilder. Mit dem Blick in den Guckkasten blicken wir gleichzeitig als sehendes Subjekt in eine Welt, die sich als Wahrnehmungsumgebung, als sich ständig veränderndes Erkenntnisumfeld mit den bestimmenden Koordinaten Raum und Zeit ausweist.

²⁷⁰ ELCOTT, NAOM: The Raum der Gegenwart (Re)constructed, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 69 (2), Chicago/Berkeley 2010, S. 265–269, hier S. 267.

²⁷¹ Zur Bedeutung des Zusammenspiels von Zeit, Bewegung und Raum bei Moholy-Nagy vergleiche auch unten 3.2.

²⁷² Eine Geschichte der Idee der visuellen Rezeption als Zeitprozess kann hier nicht wiedergegeben werden. Zur Temporalität von Rezeption und zur Dualität von dargestellter Bildzeit und erlebter Betrachterzeit, vergleiche aber beispielsweise schon früh Souriau und Badt. Vergleiche auch den grundlegenden Artikel: DITTMANN 1969. Ferner auch Dittmanns weitere in 1.2.2 genannte Aufsätze sowie auch den bereits genannten Text von BOEHM.

In Moholys *Licht-Raum-Modulator* werden bereits mehrere kombinierte Zugriffsweisen auf das Zeitliche deutlich: Moholy thematisiert die Bewegung des Werks und damit den Eintritt realzeitlicher Vorgänge in die bildende Kunst. Er thematisiert in seinen Lichtprojektionen die bildnerische Frage des Wandels und der Transformation von Form über die Zeit und damit die Problematik der Visualisierung dieser Phänomene. Im gleichen Moment verhandelt er mediale Möglichkeiten des Zeitlichen: der Formwandel vollzieht sich in einer quasi-cineastischen Form und ist doch kein Film. Er wird dargeboten in einer Anordnung, die mit dem Kasten und seiner Sichtöffnung an einen Guckkasten und damit die zeitlich strukturierten Kunstformen der Bühne erinnert und hat doch letztlich mit einer Guckkastenbühne nur wenig gemein. Das bewegte Lichtspiel lässt sich als Bild auf den Wänden des Kastens sehen oder als nichtmaterielle skulpturale Licht-Form im Innenraum des Kastens und ist doch weder (Leinwand-)Bild noch Skulptur im traditionellen Sinn. Im *Licht-Raum-Modulator* greift Moholy schließlich auch auf Fragen der Betrachterzeit zu, macht das Handeln des Rezipienten gegenüber dem Objekt bewusst, das Hereinblicken in den Kasten als Tätigkeit, ebenso wie das Wandern der Aufmerksamkeiten gegenüber dem überreichen Formenangebot, die Prozesse des wechselnden Fokussierens auf Maschine oder Lichtbilder und so weiter. Indem László Moholy-Nagy in seinem Werk so nicht einen einzelnen Aspekt des Temporalen, sondern verschiedene Zeitmomente gleichzeitig anspricht, führt er mehrere Zugriffsweisen auf den Faktor Zeit, wie sie in 2.1.2 als Tendenzen des beginnenden 20. Jahrhunderts aufgezeigt wurden, als verknüpfte oder verknüpfbare Diskussionsgegenstände zusammen. Aus Einzelaspekten des Zeitlichen wird bei Moholy ein Zeitenkonvolut.²⁷³ Er konzentriert sich nicht auf einen einzigen Zeitmoment, um diesen auszubuchstabieren oder als Thema seiner Arbeit zu benennen, sondern in dieser überlagern sich verschiedene Ebenen des Zeitlichen und werden als ihre Bedeutungsträger wirksam, ohne sich als ihr unmittelbares Sujet auszuweisen. Denken wir demgegenüber beispielsweise an Werke der futuristischen Malerei, wie Ballas *Velocità*, die ganz auf die Umsetzung von Bewegungseindrücken auf die Leinwand fokussieren oder an Gabos *Standing Wave*, die primär die Frage der Gestalt von Volumen (respektive Form) in tatsächlicher Bewegung diskutiert, so wird Moholys andere Zugriffsweise, die durchaus zu beiden genannten Fragestellungen in Bezug steht, sofort deutlich. Moholy geht es offenbar nicht um das Abbilden von Bewegung und nicht um Zeit als zu erläuterndes oder zu bebildernendes Abstraktum, sondern um das Phänomen Zeit als in jedem Erfahrungsmoment mitspielender und mitwirkender Bestandteil und somit als zu nutzendes Arbeitsmaterial für Kunstwerk und Künstler. Unterschiedliche Zeitmomente in Werkzeit, Betrachterzeit und Bilddynamik verschränken sich dabei in Moholys Arbeit zu einem Komplex aus Qualitäten der Dinge, Qualitäten der Wahrnehmung und Qualitäten der Imagination.²⁷⁴ Dass Moholy Zeit bereits in dieser einen Arbeit so nachhaltig als mehrschichtiges Phänomen vor Augen führt, lässt die Frage nach dem

²⁷³ Der Begriff des Zeitenkonvolutes stammt von Jost Schäfer, der ihn in seinem Artikel *Zeit-Aspekte. Artikulationsmöglichkeiten von Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (SCHÄFER, JOST: Zeit-Aspekte. Artikulationsmöglichkeiten von Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Kritische Berichte 19, Nr. 3, 1991, S. 35–49) für die Arbeiten Robert Rauschenbergs verwendet, für die er als Besonderheit eine „Verdichtung zu einem Zeitenkonvolut“ konstatiert. Schäfer betont damit bei Rauschenberg jene Form der Auseinandersetzung mit dem Zeitlichen, deren eigentliche Qualität gerade nicht in einer wohlsortierten Ordnung einzelner temporaler Symptome liegt, sondern in collagierten, facettenartigen Schichtungen der verschiedenen Zeitbegriffe und Zeitaspekte innerhalb eines einzelnen Werks. Bei genauerer Betrachtung könnte man Gleiches bereits in den zwanziger Jahren für die Arbeiten Moholy-Nagys und Lissitzkys konstatieren.

²⁷⁴ Vergleiche unten 4.

Umgang mit dem Temporalen, nach der Weiterführung, Veränderung oder Ergänzung der einzelnen im *Licht-Raum-Modulator* wirksamen Zeitebenen in anderen Arbeiten des Künstlers interessant werden. Im Folgenden soll daher vor dem Hintergrund der bereits im *Licht-Raum-Modulator* aufgefundenen temporalen Aspekte der Blick auf andere Arbeiten Moholy-Nagys und das Gedankengebäude seiner niedergeschriebenen Künstlertheorien ausgeweitet werden.

3.2 Die Verbindung von Raum, Zeit und Bewegung

1929 beschreibt László Moholy-Nagy in *Von Material zu Architektur* die kinetische Plastik als End- und Höhepunkt einer Entwicklungsgeschichte der Skulptur.²⁷⁵ Als Essenz plastischen Gestaltens benennt er in diesem Text das Erkennen von Volumen und den Umgang mit ihnen. Die Stadien einer Entwicklung skulpturaler Möglichkeiten beginnen für ihn bei der Gestaltung des einen, blockhaften, geschlossenen Volumens. Sie reichen über die Erkenntnis und Umsetzung der Beziehung von kleinen und großen, konvexen und konkaven, runden und eckigen Formelementen etc. bis zur Auslotung der Perforation als Zusammenspiel von Volumen und Nicht-Volumen. Die Entwicklung gipfelt schließlich in bewegten Plastiken, die für Moholy die Volumenbeherrschung in der höchsten Form der Sublimierung von Masse und der Betonung von *Volumenbeziehungen* statt nur Volumen zeigen.²⁷⁶ Die Geschichte der Plastik charakterisiert er daher als Weg von der Masse zur Bewegung und gleichzeitig vom körperhaften, materiellen Volumen zum virtuellen Volumen, das weniger dreidimensionale Form als vielmehr vierdimensionale Bewegungsspur von Form ist.²⁷⁷ Fraglos steht der *Licht-Raum-Modulator* dort, wo er sich auf skulpturale Fragen bezieht, im Kontext dieser Gedanken zur Plastik: Er lässt in der Spannung von Maschinenbewegung versus Lichtbewegung körperhaftes und scheinbar körperloses Volumen miteinander in Dialog treten und macht durch die Integration des realzeitlichen Ablaufes aus Formen eben gerade Formenspuren, Formentransformationen und veränderliche Formenrelationen.

Trotzdem bleibt die Konstruktion eines tatsächlich realzeitlich sich bewegenden, elektrisch betriebenen kinetischen Apparates ein Einzelfall in Moholys Œuvre, ebenso wie die in ihm so offenkundige Manifestation eines direkt im Werk ablaufenden zeitlichen Prozesses von Temporalität im tatsächlichen Vollzug der Maschineriebewegung. Einzig eine nicht elektrisch angetriebene, jedoch von Hand in Bewegung zu versetzende, kinetische Skulptur finden wir bei Moholy noch, eine heute verschollene Arbeit aus Metall, Glas und wohl Quecksilber, die meist unter dem Namen Gyros (Gyroskop = Kreisel, Kreiselinstrument) angesprochen wird (Abb. 29 und 30).²⁷⁸ Moholy wendete sich also nach der Entstehung des *Licht-Raum-Modulators* nicht gänzlich von der kinetischen Skulptur ab, die ihn, legt

²⁷⁵ Vergleiche MOHOLY-NAGY: *Von Material zu Architektur*, S. 92–177.

²⁷⁶ Zur Idee der Verschiebung der Bedeutung von den Dingen zu den Relationen bei Moholy vergleiche auch unten 4.6 und 4.7.

²⁷⁷ Zum Begriff des virtuellen Volumens vergleiche unten 4.3.

²⁷⁸ Die Arbeit ist auf einem Galeriefoto einer Ausstellung der London Gallery von 1937 zu sehen und muss daher vor diesem Zeitpunkt entstanden sein. Passuth führt die Arbeit als „Kinetische Plastik. 1930“ auf. Die dortige Abbildung (Nr. 68) der auch bei Passuth als verschollen gekennzeichneten Arbeit ist die Reproduktion eines im Besitz von Hattula Moholy-Nagy befindlichen Fotos.

man Passuths Datierung von *Gyros* mit 1930 zugrunde, speziell in jenen Jahren beschäftigt haben muss. Doch diese unmittelbare Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Kinetischen für die Plastik bleibt ein Sonderfall und keineswegs ein notwendiges Ingrediens in Moholys künstlerischer Auseinandersetzung mit der Rolle der Zeitmomente im Kunstwerk. Letztere spielen im Gegenteil in immer wieder unterschiedlichen Bezügen und auf verschiedenen Abstraktionsebenen in Moholys Werken eine Rolle, wie sich im Folgenden zeigen wird. Der messbar manifesten Formulierung von Zeit als Bewegungszeit des Werkes bedürfen sie dabei nicht notwendig, ja dies kann für Moholys, auch in seinen Texten präsenten, umfassenderen Ansatz gar nicht ausreichen. Genau genommen war ja der realzeitliche Prozess auch für den *Licht-Raum-Modulator* nur eine von mehreren Zeit-Schichten gewesen.

Würde man Ideengrundlagen und Intention des *Licht-Raum-Modulators* innerhalb eines Netzes der thematischen Schwerpunkte Moholy-Nagys anordnen wollen, so müsste man ihn wohl im Schnittpunkt der Gitterlinien platzieren, deren Beschriftungen ‚Raum‘, ‚Zeit‘, ‚Bewegung‘, ‚Betrachter‘ und ‚Licht‘ lauten. Während Zeit und Bewegung schon der Sache nach verschwistert sind, da das eine sich als ein Symptom des anderen darstellt, kann man die absichtlich aufs Engste geführte Verzahnung der beiden ersten Beschriftungen ‚Raum‘ und ‚Zeit‘, nicht nur am *Licht-Raum-Modulator*, sondern durch Moholys gesamtes Schaffen hindurch verfolgen. Ein Vorrang der einen gegenüber der anderen Kategorie lässt sich dabei kaum ausmachen, selbst wenn Moholy in seinen Texten der Begriff des Raums oft als erster Ausgangspunkt dient. Immer wieder thematisiert er die Bedingungen der Möglichkeiten menschlicher Erfahrung von Raum und Erkenntnis räumlicher Strukturen. Gerade in diesem Moment aber wird ihm die Verbindung von Raum und Zeit eine grundsätzliche und bereits funktional notwendige: Bewegung nämlich fungiert für ihn als *die* menschliche ‚Eroberungsmöglichkeit‘ des ihn umgebenden Raums, Zeit als die zugehörige Primärkondition dieser Möglichkeit. Er formuliert dies an einer Stelle in *Von Material zu Architektur* ganz klar: Moholy spricht über eine angemessene Definition von Raum und beklagt, dass der Begriff in so vielen Zusammenhängen verwendet werde und so vielschichtig geworden sei, dass man kaum noch wisse, worüber man eigentlich spreche. Um überhaupt mit dem Begriff arbeiten zu können, kommt er zu einer Definition von Raum, die wie er selbst sagt nicht erschöpfend, aber doch immerhin ein guter Ausgangspunkt sei. Bezeichnenderweise findet der Künstler Moholy jene Definition nach eigener Aussage in der Physik: „Raum ist Lagebeziehung von Körpern.“ Bereits diese Beschreibung betont, mit ihrem grundlegenden Fokus auf Beziehungen statt Gegenständen, die relationalen und funktionalen Zusammenhänge und damit veränderliche, der Zeit unterworfenen Konstellationen. Weiter schreibt Moholy: „dem Menschen wird der Raum – die Lagebeziehung der Körper – zuerst mittels seines Gesichtssinns bewusst. Dieses Erlebnis der sichtbaren Lagebeziehungen kann durch Bewegung: Veränderung der eigenen Lage – und mittels des Tastsinns parallel erlebt, kontrolliert werden.“²⁷⁹ Besonders aufschlussreich ist der Nachsatz: „von der Seite des Subjekts aus ist also Raum am unmittelbarsten erlebbar durch Bewegung.“²⁸⁰ Die Bewegung aber ist

²⁷⁹ Alle oben zitierten Passagen MOHOLY-NAGY: *Von Material zu Architektur*, S. 194/195. Eine sehr ähnliche Aussage, die wiederum Zeit als nur erfahrbar über die Veränderung von Lage im Raum definiert, wird sich dann bei Lissitzky finden. Vergleiche 4.3.

²⁸⁰ Ebd., Fußnote.

eine Funktion in Abhängigkeit von der Zeit, und wo Bewegung nötig ist, ist Zeit unumgänglich, ist unübersehbare Koordinate.

In der von Moholy gedachten Beziehung zwischen Raum und Zeit ist mit dem bislang Beschriebenen jedoch, bildlich gesprochen, erst *eine* ‚Richtung‘ eines Doppelpfeils erläutert, den man als Symbol einer *bidirektionalen* Relation dem Kategorienpaar Raum und Zeit zuordnen müsste. Zeit und Bewegung sind nämlich für Moholy-Nagy nicht nur im obigen Sinn ‚dienend‘ als Mittel der Raumerkundung, sondern umgekehrt ist auch der Raum, wie bereits die Wahl der Definition oben andeutet, ‚dienend‘ als ‚Gefäß‘, gefüllt mit Zeit und Bewegung, die ihn strukturieren, ihm Gestalt geben und deren kanonischer Manifestationsort er ist. Mehr noch: für László Moholy-Nagy konstituiert sich Raum als Feld von Bewegungskräften, Bewegungsmöglichkeiten und den sich verändernden Beziehungssystemen der Dinge in ihm, also aus temporalen Gegebenheiten und Bedingungen. Diese Auffassung spiegelt sich in einem Zitat des Künstlers in *Von Material zu Architektur* 1929: „Die Tatsache einer kinetischen plastischen Ausdrucksform führt zu der Anerkennung eines Raumzustandes, der nicht das Ergebnis der Lagebeziehung von starren Volumen ist, sondern von sichtbaren und unsichtbaren Wirksamkeiten der Bewegungstatsachen und Bewegungsformationen, unter Umständen also aus Beziehungen von Kraftfeldern besteht.“²⁸¹

Dass Moholy Raum als Beziehungsgeflecht potentiell beweglicher Körper auffasst, spiegelt sich in seinen Arbeiten. In Gemälden wie *Flächen schneiden Flächen* (Abb. 31) von 1926 beispielsweise manifestiert sich diese Vorstellung als Ausdruck von bewegter Spannung zwischen den bild- beziehungsweise Kompositionselementen: Die teils transparenten Formen, über- und hintereinandergeordnet, scheinen dort, wo sie semi-opak ihr Dahinter oder Davor mehr verunklären als definieren, stets ihre Position auch ändern zu können. Sie scheinen ein Davorschieben oder Dahinter-Zurücktreten jederzeit in Erwägung zu ziehen, weil die in Farbe und Linie angedeuteten Zweideutigkeiten an den Stellen, an denen sich Formen überlagern, dem Beschauer immer zeigen, wie es ‚stattdessen auch aussehen könnte‘. Schiefe Ebenen vor einheitlichem hellem Grund vermitteln den Eindruck, durch den Bildraum zu gleiten oder die vertikal zu ihnen ausgerichteten Formen an ihnen entlangrutschen zu lassen – visuelle Mittel, die dazu führen, dass der Betrachter sich immer auch vorstellen kann, dass die Konfiguration auf dem Bild sich im nächsten Moment verschoben haben könnte, womit der Wahrnehmung im ansonsten nur vage definierten Raum Bewegungspotentiale suggeriert werden. Moholy formuliert hier malerisch die Sichtbarkeit oder Erkennbarkeit potentieller, wenn auch nicht unbedingt aktueller Bewegung und Neukonfiguration. Die Elemente in Bildern wie *Flächen schneiden Flächen* sind immer verstanden als Strukturen, die nicht nur die aktuelle Situation, sondern auch die möglichen nachfolgenden Situationen an einem Ort bestimmen. Moholy verbindet darin die formale Ebene der Bilddynamik mit einer inhaltlichen Auffassung des Raums als Ort der Existenz von stets veränderli-

²⁸¹ Ebd., S. 202. Eine interessante und bezeichnende Parallele findet diese Auffassung in einer Äußerung des Museumsdirektors und Theoretikers Alexander Dorner, gerade demjenigen, der sowohl an Lissitzky als auch Moholy den Auftrag zu einer Raumgestaltung für einen Museumsraum gab. Über die Arbeiten der beiden genannten Künstler äußert er: „So entsteht an der Stelle des mit feststehender Masse erfüllten kubischen, ruhenden und ausgedehnten Raums der Raum als Durchkreuzung von Bewegungs- und Energieströmen.“ DORNER, ALEXANDER: Die neue Raumvorstellung in der bildenden Kunst, in: *Museum der Gegenwart*, 2. Jahrgang, Berlin 1931, S. 30–37, hier S. 33.

chen Verhältnissen und als System von sich beeinflussenden Kräften, die wiederum nichts anderes als Symptome der Existenz temporaler Strukturen im Raum darstellen.

Hier schließt sich ein Kreis zum *Licht-Raum-Modulator*, auf den man vor diesem Hintergrund noch einmal blicken sollte: Ein konzeptueller Hintergrund des *Licht-Raum-Modulators* waren Moholys theoretische Überlegungen zum Lichtspiel. Und eben diese Lichtspiele versteht der Künstler als mögliche Erzeuger der angesprochenen, so eng mit dem Zeitmoment verbundenen Spannungsfelder und (dynamischen) Relationen, wie das bereits erwähnte Zitat von 1925 aus *Malerei, Fotografie, Film* belegt: „Das Wesen des reflektorischen Lichtspiels ist die Produktion von Licht-Raum-Zeit-Spannungen [...] auf kinetische Art, in einer Kontinuität der Bewegung.“²⁸² Das Licht fungiert dabei, denkt man noch einmal an den *Licht-Raum-Modulator*, als Erfüllungsgehilfe beider Beziehungsrichtungen des oben beschriebenen ‚Doppelpfeils‘: als bewegter Lichtstrahl erkundet und erobert es, in Analogie zum Sehstrahl des Betrachterauges, den Raum, während es gleichzeitig als Erzeuger von veränderlichen Qualitäten wie Hell/Dunkel, Beleuchtet/Unbeleuchtet, Erhell/Verschattet etc. diesen Raum selbst wiederum mit Spannungen, Gegensätzen, Relationen und dynamischen Potentialen strukturiert, füllt, und in Moholys Sinn damit erst erzeugt. Moholys Raum ist ein kinetischer Raum im eigentlichen Sinn des Wortes, indem er sich wesentlich durch die tatsächlichen und die möglichen Bewegungen und die veränderlichen Positionsbeziehungen der Dinge konstituiert. Moholys Zeit ist das kategoriale Medium, in dem sich jede Positionierung, jede Lage-Transformation und damit jede wahrnehmbare Verwirklichung von Räumlichkeit vollzieht. Die Mittlerin zwischen Raum und Zeit, die Trägerin der interdependenten Wirkkräfte, ist die Bewegung, die sich bei Moholy als Symptom des Zeitlichen *und* des Räumlichen darstellt. Wo Raum vorhanden ist, macht Zeit ihn durch ihre ‚Agentinnen‘ Bewegung und Veränderung erfahrbar; wo Zeit vorhanden ist, entsteht aus den Strukturen, die die ‚Agentinnen‘ Bewegung und Veränderung hervorbringen, unweigerlich Raum. Moholys Überlegungen zu Raum und Zeit sind weniger philosophischer Natur, sie sind vielmehr Fragen der Wahrnehmung und damit für ihn selbstverständlich grundlegende Fragen der Kunst. Die Verbindung von Raum, Zeit und Bewegung muss sich dabei nicht unbedingt in Werkzeit, in bewegten Objekten, niederschlagen. Sie muss vielmehr vom Künstler in ihren unterschiedlichen Möglichkeiten mitgedacht und verstanden werden.

Schon von 1922 datiert eine Entwurfszeichnung Moholys mit dem Titel *Kinetisch-Konstruktives System* (Abb. 32). Sie zeigt einen fiktiven Bau, der, wie der Untertitel der Arbeit sagt, mit „Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung“ ausgestattet ist und zu dessen Bauteilen Förderbänder, Rutschbahnen und Aufzüge zählen. Hier wird nun auch Architektur als Kräftesystem gezeigt, als Ort der Beziehungen zwischen räumlichen Einheiten und Bewegungselementen. Moholys Anliegen scheint dabei ein aktives Miteinander von architektonischer Form, belebtem Raum und sich bewegendem Mensch zu sein. In einer zweiten Version der Skizze sind daher neben den diagrammatischen Bewegungspfeilen tatsächlich auch kleine fotografische Abbildungen von Menschen, die sich in dem Bau bewegen und neben ihm stehend als gesetzter Bezugspunkt fungieren, eincollagiert. Im Vordergrund steht nicht die Architektur an sich, sondern das menschliche Agieren innerhalb von Raum. Es ist in diesem Zu-

²⁸² MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 21.

sammenhang unerheblich, dass Moholy ein solches Gebäude nie verwirklicht hat. Konzept und Entwurf treffen auch ohne materielle Ausführung²⁸³ bereits grundsätzliche künstlerische Aussagen: sie können als Diagramm eines als ‚Struktur von Bewegungen und Bewegungspotentialen‘ verstandenen Raums und der darin agierenden Personen aufgefasst werden, sozusagen als in der Praxis veranschaulichende Erläuterungstafel des zuvor dargestellten Ansatzes. Die beschriebene bidirektionale Verwobenheit von Raum und Zeit führt dazu, dass die Beziehungen von Formen und Körpern untereinander und im Raum, die Gesamtheit ihrer Bewegungspotentiale und tatsächlichen Bewegungen, zusammen mit dem seinerseits mittels der eigenen Bewegung die Raumkonfigurationen und Relationen entscheidenden Betrachter, eine komplexe raum-zeitliche Struktur bilden. In der Idee zum *Kinetisch-Konstruktiven System* manifestiert sich diese Vorstellung explizit im hierfür so prädestiniert erscheinenden Bereich der Architektur. Das Beispiel verdeutlicht aber noch mehr: Es wird klar, dass die Konzeption der Verbindung von Raum, Zeit und Bewegung ein unverzichtbares Gegenüber, einen Beobachter-Produzenten, hat, ohne den sie ein bloß theoretisches Konstrukt bleibt, mit dem zusammen sie aber zur realisierten Erfahrungs- und Erkenntnisumgebung wird: sie benötigt den Rezipienten, das wahrnehmende Subjekt.

3.3 Der Betrachter – The moving Eye

Die Rolle des Betrachters und Benutzers im oben angesprochenen Bau des *Kinetisch-Konstruktiven Systems* stellt sich keineswegs als singuläre Konsequenz eines speziellen architektonischen Entwurfs heraus. Im Gegenteil: Moholys künstlerischer Ansatz kreist unentwegt um den Betrachter. Das Sehen verändert sich, so Moholy, mit den Bedingungen des Alltags. Dass Autos und Flugzeuge die Geschwindigkeit der Fortbewegung erhöht und damit auch die Wahrnehmung signifikant verändert hatten, erwähnt er mehrfach. An verschiedenen Stellen seiner späteren Schriften geht er auf ein Experiment des französischen Plakatdesigners Jean Carlu von 1937 ein.²⁸⁴ Carlu hatte zwei Plakate auf einem Fließband befestigt, eines von Toulouse-Lautrec von 1900 und ein Werbeplakat der dreißiger Jahre. Ließ man das Fließband mit geringer Geschwindigkeit laufen, etwa der eines Pferdewagens, so war das Plakat von Toulouse-Lautrec ebenso gut erkennbar, wie das zeitgenössische. Erhöhte man aber die Geschwindigkeit auf 50 km/h, dem Tempo eines Autos also, so waren die Elemente des Plakates von 1900 nur verwischte Spuren, während das zeitgenössische Plakat immer noch klar erkennbar war. Moholy sah offenbar seine eigenen, schon in den zwanziger Jahren gemachten, Beobachtungen und Diagnosen hierin bestätigt und suchte dann in seinen späten Texten mit dem Heranziehen dieses von dritter Seite durchgeführten, wissenschaftlich anmutenden Experimentes eine begründete und nicht nur axiomatisch behauptete Verbindung zwischen den temporalen Veränderungen der Alltagswelt und neuen künstlerischen Strategien zu etablieren. Seine Folgerung für die eigene Arbeit formuliert er klar:

²⁸³ Es gibt keinerlei Indiz, dass Moholy eine solche im Falle des kinetisch-konstruktiven Systems überhaupt verfolgt, respektive geplant hätte.

²⁸⁴ Vergleiche zum Beispiel: MOHOLY-NAGY: *Space-Time and the Photographer*, S. 9 oder ders.: *Vision in Motion*, S. 245/246. Aus welcher Quelle Moholy Kenntnis von diesem Experiment hatte, ist der Verfasserin nicht bekannt.

„A new viewpoint in the visual arts is the natural consequence of this age of speed which has to consider the moving eye.“²⁸⁵ Diese Erkenntnis wird zum zentralen Aspekt seiner Arbeiten und die Rolle, die wir für den potentiellen Besucher-Akteur im Fall des *Kinetisch-Konstruktiven Systems* erkannt hatten, muss als prototypisch für Moholys Rezipienten-Konzeption angesehen werden. Der Betrachter ist ‚The moving eye‘.

Bereits auf einer ganz grundlegenden Ebene seiner Arbeiten zieht Moholy zunächst die Konsequenzen aus dieser Feststellung: Er geht für seine Fotografien mit der Kamera an Orte, die Perspektiven erlauben, die üblicherweise nur zum Beispiel aus dem Flugzeug möglich sind. Er entdeckt so mit der Kamera die Vogelperspektive (Abb. 33), die ihm darüber hinaus auch formal-gestalterisch neue Möglichkeiten eröffnet – seine Fotografien lassen erkennen, wie die bislang ungewohnte Perspektive ein ambivalentes Spiel mit Formen ermöglicht, bei dem die Objekte im Bild zwischen dem Erkennen eines Gegenstandes und der Ansicht der Dingwelt als Ornament pendeln. Obwohl gerade solche kompositorischen Effekte einige von Moholys Fotografien zu Zeugnissen höchsten abstrakten Gestaltungswillens machen, verweist ihr Entstehen an sich letztlich doch immer und zuallererst auf die übergeordnete Idee des Standortwechsels. Des Standortwechsels, wie ihn ein von Moholy als ‚moving eye‘ konzipierter Betrachter dank der zeitgenössischen Fortbewegungstechnologien tatsächlich – oder doch zumindest potentiell – permanent vornehmen konnte und der damit zum Ausdruck ‚moderner‘ Betrachtungsmodalitäten avancierte. Das bewegte Betrachterauge aber ist letztlich nichts anderes als ein konsequent gedachter Baustein im komplexen Gebäude einer als ganz wesentlich temporal-bestimmt aufgefassten Wahrnehmungsumgebung und Welterfahrung. In ihr muss fast zwangsläufig Zeit dann auch integraler Bestandteil von Kunst und Architektur werden, wie Moholy in einem Zitat aus *Space-Time and the Photographer* beispielhaft für die Architektur beziehungsweise Architekturfotografie verdeutlicht: „In the age of balloons and airplanes, architecture can be viewed not only from the sides, but also from above. [...] Architecture appears no longer as a static structure, but, if we think of it in terms of airplanes and motor cars, architecture must be linked with movement. This changes its entire aspect so that a new formal and structural congruence with the new element, time, becomes manifest.“²⁸⁶ Wenn Moholy mit seiner Kamera ungewöhnliche Perspektiven einnimmt, so ist dies allerdings nicht nur eine Formel des Modernen, die über die Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer technisierten und mobilisierten Welt spricht; vielmehr verweisen diese Arbeiten auch sehr viel allgemeiner auf das Sehen und die Frage, wie wir uns als Beobachter zum Gesehenen positionieren. Standort, Blickpunkt, Blickrichtungswechsel etc. waren auch schon für den *Licht-Raum-Modulator* mit seiner Guckkastenöffnung, die doch so gar nicht blickführend funktionierte, von Bedeutung gewesen. Diese Frage nach der Position des Betrachters gegenüber dem Gesehenen werden wir auch im Folgenden immer wieder als Thema in Moholys Arbeiten identifizieren. Wir sind als wahrnehmende Subjekte bewegliche Beobachter: Wo wir uns positionieren, bestimmt nicht unwesentlich auch was wir sehen. Verändert sich unsere Lage, verändert sich auch das, was wir erkennen, respektive erkennen können.

²⁸⁵ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 246.

²⁸⁶ MOHOLY-NAGY: *Space-Time and the Photographer*, S. 8/9 (Hervorhebung von Moholy selbst).

Doch kehren wir zunächst unmittelbar zurück zu Moholys Fotoarbeiten und seinen Texten über Fotografie. Neben dem Aufgreifen bis dato ungewohnter Perspektiven interessierten Moholy in der Fotografie zwei weitere bedeutsame Aspekte: die Simulation und Repräsentation des bewegten Auges – und vice versa auch des vor dem Auge bewegten Objekts – sowie die verwobene Schichtung von zeitlichen und räumlichen Ebenen durch Überblendungen beziehungsweise Überlagerungen. „Different space and time levels usually appear in photographic rendering as superimpositions. The reflections and transparent mirrorings of the passing traffic in the Windows of motor cars or shops are one example“²⁸⁷, erläutert er. Verzerrung und Spiegelungen, wie sie der flüchtige Blick des Passanten aufnimmt, der an einem Schaufenster vorbeigeht, die Staffelung und Verschränkung der Raumbilder, die sich demjenigen bietet, der aus seinem eigenen Fenster hinaus, über die Straße hinweg in ein anderes Fenster hinein schaut, der facettierte Raum, der entsteht für den, der im Spiegel des fahrenden Autos einen Teil des Raums, durch den er fährt, quasi verdoppelt sieht, sind Beispiele für solche Phänomene des Alltagserlebens, wie sie Moholy im Sinn obigen Zitates interessieren. Aus ihnen leitet er direkt oder indirekt fotografische Gestaltungsmöglichkeiten ab. Die Lichtspuren vorbeiziehenden nächtlichen Straßenverkehrs sind ebenso – in der Fotografie festhaltbare – ‚Abbilder‘ des sich bewegenden Menschen, wie umgekehrt räumlich feststehende, singuläre Lichterscheinungen, zum Beispiel Reklameschilder oder Straßenlaternen, im ‚moving eye‘ des sich in Auto oder Bahn an ihnen vorbeibewegenden Betrachters zu in Raum und Zeit ausgedehnten Lichtspuren werden. Beide Effekte, die ‚Bewegung des Anderen‘ und die ‚Bewegung des Selbst‘²⁸⁸, kann die Fotografie festhalten: durch lange Belichtungszeiten mit einer feststehenden Kamera einerseits oder mit Hilfe einer selbst bewegten Kamera andererseits. Vereinzelt, insbesondere in den späten Jahren, findet man in Moholys fotografischem Œuvre Aufnahmen, die sich genau dieser Vorstellungen von Zeitspuren, Überlagerungen etc. bedienen: Fotos, die Lichtspuren bewegter Taschenlampen ebenso wie solche des vorbeiziehenden Verkehrs (Abb. 34) festhalten²⁸⁹; die fotografische Wiedergabe der Spiegelungen im Schaufenster eines Hutladens in der Saville Street; der Blick auf Hausdächer in Helsinki, bei dem der Künstler zweimal das gleiche Foto nur leicht verschoben überlagert, als hätte eine leichte Augenbewegung stattgefunden (Abb. 35). Doch solche Arbeiten bleiben in seiner eigenen Produktion Randerscheinungen.²⁹⁰ Moholys wesentliches Verdienst ist es weniger, die beschriebenen Möglichkeiten von Überblendungen, Doppelbelichtungen, Spiegelungen, Ergebnissen extrem langer Belichtungszeiten und Ähnlichem in seinem fotografischen Œuvre entdeckt oder selbst ausführlich ausgelotet zu haben, sondern vielmehr diese Formen des ‚Eindringens‘ von Zeitlichkeit in das Repertoire der Fotografie in seinen theoretischen Abhandlungen fast wie in einem Index aufgelistet, diskutiert und erläutert, bebildert und damit

²⁸⁷ Ders.: *Vision in Motion*, S. 252.

²⁸⁸ Diese beiden Optionen waren auch schon beim Film Thema gewesen. Vergleiche oben 2.1.1.

²⁸⁹ Vergleiche MOHOLY-NAGY, HATTULA: Moholy-Nagy. Die späte Photographie, in: GOTTFRIED JÄGER und GUDRUN WESSING (Hrsg.): *über moholy-nagy*, Bielefeld 1995, S. 153–157.

²⁹⁰ Es mag sein, dass gerade auch jene Fotografien, die durch bestimmte technische Tricks beziehungsweise unter Ausnutzung spezieller technischer Kenntnisse über das fotografische Verfahren als solches entstehen, Moholy, der die Arbeit in der Dunkelkammer, das Abziehen seiner Fotos, im Wesentlichen seiner darin ebenso wie in den technischen Abläufen des Fotografierens entschieden kenntnisreicheren Frau Lucia überließ, wenig nahelagen.

ins Bewusstsein gerückt zu haben. Dass er dabei zur Illustration solcher Prinzipien vorwiegend Fotos von anderen Fotografen, aus Presse oder Buchpublikationen wählte, erscheint fast paradigmatisch für Moholy, dessen Auswahl von Abbildungen und textlichen Verweisen in seinen Büchern stets von einem Interesse kündet, das mehr der begründeten und anschaulichen Darstellung ihm wichtiger Sachverhalte gilt, als dem Bedürfnis, seine eigenen Arbeiten der Öffentlichkeit zu präsentieren. Insbesondere in den Buchprojekten *Malerei, Fotografie, Film, Von Material zu Architektur* (beide ja im Kontext seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus entstanden) und *Vision in Motion* geht es dem Künstler und Pädagogen Moholy-Nagy offenbar vielmehr darum, den übergeordneten Gedanken eines ‚neuen Sehens‘ – und im angesprochenen Fall speziell neuer raum-zeitlicher Möglichkeiten der Fotografie – zu erläutern. In diesem Kontext versteht Moholy Seherfahrungen zunächst einmal ganz allgemein als das Erfassen „optischer Gestaltungen“. Das kommt in allen drei genannten Büchern deutlich zum Ausdruck.²⁹¹ Folgerichtig ist es für seine Argumentation als solche, die sowohl die Notwendigkeit, als auch das Aufkommen neuer Modi des Sehens diskutiert, nicht nur möglich, sondern sogar sinnvoll, ihre Visualisierung mit Bildmaterial unterschiedlichster Bereiche (also nicht nur der Kunst) und unterschiedlicher Autoren umzusetzen.²⁹² Ist nämlich beispielsweise das ‚moving eye‘ eine solche Notwendigkeit eines neuen Sehens und einer der wichtigsten Modi moderner Wahrnehmung, so ist seine bildliche Umsetzung im Sinn Moholys eben nicht nur in der Kunst aufzusuchen, sondern in allen Bereichen moderner visueller Gestaltung und visueller Erfahrung.

Das Konzept des ‚moving eye‘ inspirierte auch in Moholys eigenem Schaffen nicht nur seine fotografischen Arbeiten, sondern musste geradezu zwingend auch in andere Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit eindringen. Der Zugriff auf die Idee des bewegten Auges konnte dabei auf sehr unterschiedlichen Ebenen erfolgen. Moholys Auseinandersetzung mit Fragen der Typografie und der Plakatgestaltung beispielsweise tragen sehr unmittelbar dem Gedanken Rechnung, dass die Komposition und die verwendeten Elemente sowie die Aussage des Plakates, auch von einem sich schnell an ihm vorbeibewegenden Betrachter hinreichend wahrgenommen werden müssen. So zeigt beispielsweise sein *Plakat für eine Reifenfirma* (Abb. 36) eine Gestaltung aus nur wenigen prägnanten Elementen. Eine markante, halbmondförmige weiße Form lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Plakat. Gegenläufig zu ihr wird mit wenigen Linien die Bewegung eines Autos vom vermeintlichen Tiefenraum des Plakates aus nach vorne hinaus zum Betrachter angedeutet. Die Darstellung benötigt nicht

²⁹¹ Vergleiche insbesondere die Einführung zu MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, aber auch ders.: *Von Material zu Architektur*.

²⁹² Zu diesem Bild passt ebenfalls die Aussage, Moholy habe als Bauhauslehrer eigene bildnerische und künstlerische Ideen oft freimütig an seine Schüler herangetragen, ohne Gedanken darauf zu verschwenden, ob diese ihre Umsetzung dann nur in seinen eigenen Arbeiten fanden oder auch in denen seiner Schüler. So berichtet Moholys zweite Ehefrau Sybil, bezugnehmend darauf, dass Moholy oftmals vorgeworfen wurde, die Ideen anderer zu adaptieren: „... es gab für ihn nichts Unverständlicheres als den Begriff des geistigen Eigentums. Sein Leben lang warf er Projekte und Vorschläge in die Arena und kümmerte sich nicht darum, ob irgendein anderer sie für sich beanspruchte.“ Mag man auch geneigt sein, dieser Aussage eine gewisse Relativierung als Aussage einer Ehefrau über ihren Ehemann zukommen zu lassen, so wird sie doch gestützt von einem Zitat des Künstlers und Bauhäuslers Paul Citroen über Moholys Tätigkeit an der Schule: „Wir, die wir schon mehrere Jahre am Bauhaus verbracht hatten, [...] waren auf der Hut vor Intrigen, Eifersüchteleien und persönlichem Ehrgeiz. Wir machten gewiß nie eine Arbeit, wenn die leichteste Gefahr bestand, daß ein anderer die Anerkennung dafür ernten würde. Moholy war total unbeeinflusst von diesen Modifikationen unseres Enthusiasmus.“ (Beide Zitate finden sich in: MOHOLY-NAGY, SIBYL, S. 47/48. Das dort abgedruckte Zitat Citroens entstammt einem Nachruf auf Moholy.)

mehr, als das Auto selbst, mit sichtlich großen Reifen, platziert zwischen den zwei gegenläufigen Formen, von denen erstere offenbar vorwiegend Blickfang für den Betrachter ist, die zweite eine angedeutete schnelle Bewegungsbahn des Wagens, die nun gleichzeitig aber den Schriftzug ‚PNEUMATIK‘ formt. Das flüchtige ‚moving eye‘ erfasst Auto, Reifen und die suggerierte Bewegungsrichtung – und damit bereits die wesentliche Thematik. Der Schriftzug mag ihm als Fahrbahn des Autos erscheinen und ist doch durch die übergroße Initiale ‚P‘ als Wort erkennbar, wenn auch nicht unbedingt für den schnellen Blick lesbar. Der Eindruck aber, „hier gibt es etwas zu lesen“, bleibt und wird das Interesse des Betrachters, sobald sich ihm die Möglichkeit einer ‚langsameren‘ Betrachtung bietet, dann auf das zu lesende Wort lenken, dessen Inhalt die Darstellung selbst ohnehin schon nahelegt. So korrespondiert Moholys Plakat selbst letztlich wieder mit dem eingangs beschriebenen Experiment des Franzosen Carlu, das für Moholy eine so überzeugende Bestätigung dafür darstellte, das bewegte Auge als zu berücksichtigende Gegebenheit der modernen Alltagswelt in die Überlegungen des Künstlers einzubeziehen.

Neben diesen unmittelbaren Reaktionen, dem ‚moving eye‘ des modernen Betrachters angemessene künstlerische Strategien gegenüberzustellen, schlagen sich Moholys Überlegungen zum Sehen in Bewegung dann aber auch in weiter gefassten, komplexeren Konzepten einer adäquaten Beziehung von Werk und Rezipient nieder. Der sich ‚immer wieder neu zu den Dingen der Welt positionierende‘ Betrachter in seiner prozessualen Veränderlichkeit des Standpunktes wird dem Künstler Moholy zum wichtigen Maßstab seiner Arbeiten.

Der zu Beginn der dreißiger Jahre von Moholy-Nagy für das Provinzialmuseum in Hannover auf Veranlassung Alexander Dorners entworfene Ausstellungsraum, der letztendlich nie verwirklicht werden konnte, veranschaulicht eine andere Facette dieses Gedankens. Zu ihm existieren heute noch mehrere Entwurfszeichnungen (Abb. 37 und 38) und Moholys Korrespondenz mit Dorner.²⁹³ Auf dieser Grundlage entstand die oben bereits angesprochene, 2009 von Jakob Gebert und Kai-Uwe Hemken durchgeführte (Re)konstruktion des Raums, die erstmals über die Pläne hinaus einen Eindruck von Moholys Projekt vermittelt (Abb. 28 und 39).²⁹⁴

Der von László Moholy-Nagy geplante *Raum der Gegenwart*, manchmal auch *Raum unserer Zeit*

²⁹³ Der Ankauf des *Meister Bertram-Altars* für das Provinzialmuseum Ende 1930 – mitten in der Planungsphase des Moholy-Raums – hatte sowohl die finanziellen Mittel des Museums erheblich strapaziert als auch für größere Streitigkeiten gesorgt, die Dorners Position verkomplizierten. Er stoppte zunächst bedauernd das Projekt mit Moholy, noch unter der Maßgabe, es sobald als möglich wieder aufzunehmen. Letzteres dürfte dann unter dem wachsenden Einfluss der Nationalsozialisten in Deutschland zunehmend unmöglich geworden sein. Darüber, wie weit das Projekt zum Zeitpunkt der Unterbrechung und letztlich seiner Einstellung bereits gediehen war, herrscht eine gewisse Unklarheit, da Dorner selbst später die Situation so darstellte, als sei bereits mit der praktischen Umsetzung begonnen worden und es hätten nur noch einige wenige Elemente gefehlt. Es finden sich allerdings keinerlei Belege dafür, dass mit der Einrichtung des Raums tatsächlich schon begonnen worden war. Korrespondenz und Entwurfszeichnungen weisen vielmehr auf ein Planungsstadium hin, in dem noch nichts praktisch verwirklicht war. Wahrscheinlicher ist daher, dass das Projekt eingestellt wurde, noch ehe eine Umsetzung auch nur in Teilen begonnen hatte. Dieser Frage soll hier jedoch nicht weiter nachgegangen werden. Die für unseren Kontext relevanten Konzeptionen Moholys lassen sich schon an den Entwurfszeichnungen deutlich festmachen. Eine ausführliche Erörterung des Problems der Planung und Realisierung des Raums findet sich bei Flacke-Knoch. Die Korrespondenz Moholy-Nagys mit Alexander Dorner zum Raum der Gegenwart und die zugehörigen Entwurfszeichnungen befinden sich im Archiv des Sprengel Museums Hannover.

²⁹⁴ Vergleiche dazu vor allem GEBERT/HEMKEN.

genannt, verfolgte in Aufbau und Struktur die Idee der Erschließung des Raums durch Bewegung, worauf bereits die Eingangssituation mit einer geschwungenen Wand hindeutete, die allein durch ihre Form den Besucher zum Gang in die Mitte des Raums auffordern sollte. Der Museumsbesucher, wohl eher gewohnt, seinen Weg entlang der Wände zu suchen, sollte an ihr entlang direkt in das Zentrum des Raums geführt werden. Hier hätte er dann Moholys *Licht-Raum-Modulator* vorgefunden, dessen bewegtes Lichtspiel ihm einen Raum im Raum oder anders gesagt, den imaginären Kern des Ausstellungsraums, den Kubus im Kubus, nämlich den Guckkasten um das Gerät herum, erschlossen hätte. Die Projektionen des *Licht-Raum-Modulators* spielen sich, vom Gerät in der Mitte des Kastens ausgehend, auf dessen Wänden ab und erschließen so den Raum des umgebenden Kastens. Analog hätte sich nun der Betrachter von der Mitte des Ausstellungsraums aus den umhiegenden Wänden zugewandt. An diesem Punkt wäre dann die vom Künstler bis dahin gesteuerte Bewegung zur Mitte des Raums vom freien Agieren des Betrachters abgelöst worden, der von der Mitte ausgehend alle anderen Ausstellungsstücke hätte erkunden können. Der Raum sollte zu großen Teilen den neuen Medien Fotografie und Film gewidmet sein, daneben aber auch Beispiele aktuellen Designs, Ausstellungsstücke aus Technik und Architektur zeigen.²⁹⁵ Das besondere dabei war, dass alle diese Exponate in meist bewegten oder beweglichen Installationen präsentiert werden sollten: Es gab eine Wand, an der durch Druck auf zwei Knöpfe die Projektion von unterschiedlichen Filmen gestartet werden konnte. Dort hatte Moholy beispielsweise abstrakte Filme des von ihm bereits seit langem geschätzten Viking Eggeling vorgesehen.²⁹⁶ Eine andere Installation arbeitete mit in Bewegung versetzten umlaufenden Leinwänden als Präsentationsflächen. In einer Ecke des Raums waren große, in der Art eines Buchs zu durchblättern Tafeln mit Illustrationen angebracht und so weiter.²⁹⁷ Immer aber bewegte sich etwas im Raum oder musste durch den Besucher bewegt werden. Samuel Cauman schreibt in seiner Biografie Alexander Dorners über Moholys *Raum der Gegenwart*: „Die neue Welt war lebendig – alles war Funktion und Vorgang.“²⁹⁸ Doch genau genommen ist Moholys Raum nicht an sich Funktion und Vorgang, sondern er ist Plattform und Anlass für einen Funktionen nutzenden und Vorgänge erst auslösenden Rezipienten. Moholys Betrachter ist Bewegter und Beweger.

Wie wir schon bei Moholy-Nagys bisher betrachteten Arbeiten sahen und immer wieder implizit oder explizit auch bei anderen Werkbeispielen sehen werden, erlauben sie oft nicht nur eine Wahrnehmung in der Zeit, sondern bedürfen ihrer unerlässlich oder fordern eine explizit zeitliche Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk sogar unmittelbar ein. Daraus scheint sich ein doppelter Arbeitsansatz Moholys abzuleiten: Immer, wenn intentional ein temporaler Faktor in einem Kunstwerk so inte-

²⁹⁵ Hierzu und zum Folgenden vergleiche neben der bereits erwähnten Arbeit von FLACKE-KNOCH insbesondere den ausführlichen Versuch der Rekonstruktion des Projektes *Raum der Gegenwart* durch Sabine Lange (LANGE) und die Beiträge zur 2009 erfolgten Rekonstruktion in KATALOG: KunstLichtSpiele 2009. Weiterhin auch: CAUMAN, SAMUEL: Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors: Alexander Dornier, Hannover 1960.

²⁹⁶ Moholy-Nagys Wertschätzung der filmischen Experimente von Eggeling und Hans Richter lässt sich anhand zahlreicher Erwähnungen der Filmemacher in Moholys Schriften belegen. Bereits 1922 nahmen Moholy und Kassák einige Zeichnungen zu Trickfilmen von Viking Eggeling in ihr *Buch neuer Künstler* auf. (KASSÁK, LAJOS und MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: Buch neuer Künstler, Wien 1922).

²⁹⁷ Zur geplanten Einrichtung und Ausstattung des *Raums der Gegenwart* mit Exponaten, vergleiche GEBERT/HEMKEN und KATENHUSEN, INES: Alexander Dorners und László Moholy-Nagys „Raum der Gegenwart“ im Provinzialmuseum Hannover, in: KATALOG: KunstLichtSpiele, 2009, S. 128–137.

²⁹⁸ CAUMAN, S. 117.

griert ist, dass dessen Zeitebenen unvermeidlich die Ebene der Betrachterzeit spürbar berühren, wird der Rezipient in seinem Wahrnehmungsprozess darauf reagieren. Ähnliches geschieht, wenn im Werk dessen erahnbare Transformation hinsichtlich Form und/oder Inhalt bewusst angelegt ist – eine Strategie, die die Rezeptionszeit gleichsam herausfordert. In beiden Fällen wird der Betrachter nur die Wahl haben, aktiv und prozesshaft mit dem visuellen Angebot umzugehen, damit sich ihm die Arbeit erschließt. Auch der geplante *Raum der Gegenwart* wäre ohne das aktive Zutun des Besuchers und ohne dessen erforschendes ‚moving eye‘ streng genommen ‚leer‘ geblieben. In Moholys Fotografien begab sich der Künstler in ungewohnte und wechselnde Perspektiven und bewegte damit den Betrachter imaginär automatisch ebenfalls in diese Position; im *Raum der Gegenwart* forderte die Präsentationsweise den Besucher auf, sogar zum Akteur, zum interaktiv tätigen ‚moving eye‘, zu werden. Beides sind graduell unterschiedliche Formen des Zugriffs auf den raum-zeitlichen Aspekt der Betrachtersituation und der Betrachterimagination. Ein weiterer, graduell wiederum leicht verschobener Moment gezielter Tangierens der Betrachterzeit, als auslösendes Moment interagierender Kräfte, lässt sich als künstlerische Strategie auch in einigen bemerkenswert stark von malerischen Fragen geprägten Arbeiten Moholys aufzeigen. Wie mehrere andere Werke bezeichnete der Künstler sie als *Space Modulator* (Abb. 40). Es handelt sich um Arbeiten aus und auf Plexiglas oder Kunststoffplatten, entstanden vorwiegend in den dreißiger und vierziger Jahren, die zwischen Malerei und Objekt anzusiedeln sind. Die durchsichtigen, teils auch durch Hitze gebogenen Platten sind mit abstrakten Formen und Linien durch Bemalen oder Einritzen gestaltet. Häufig sind sie von Vorder- und Rückseite bearbeitet oder bestehen sogar aus mehreren Schichten. Sie mussten laut Anweisung des Künstlers in einem gewissen Abstand zur Wand angebracht werden, so dass ein Raum zwischen dieser und dem Bildträger entstand. Durch diese Anbringung und die Transparenz des Trägermaterials, sowie teilweise dessen Verformung, werden zusammen mit dem variierenden Lichteinfall und der Betrachterbewegung vor dem Bild wechselnde Eindrücke und Ansichten der Arbeit erzeugt, bei der sich Formwerdung nicht mehr allein auf der Bildfläche, sondern auch im Raum zwischen Bild und Wand vollzieht und zwar ganz wesentlich abhängig vom ‚moving eye‘. So wird der Beschauer von der Konzeption des Werks selbst zu eigener Aktivität, eigener Bewegung und eigener Positionierung veranlasst, sofern er es in allen seinen Aspekten erleben will. Im Gegenzug eröffnet ihm das Werk nicht nur einen Bildeindruck, sondern eine sich im Verlauf des Sehens wandelnde Folge von Bildeindrücken. Es scheint bezeichnend, dass Moholy in den dreißiger und vierziger Jahren, als er sich gerade ganz besonders für Farbfotografie und Farbfilm interessierte, auch mit der Arbeit an den *Space Modulators* begann und darüber schreibt: „... ich male seit einigen monaten richtig mit mut und begeisterung. hauptsächlich transparente bilder auf rhodoid (eine art Zelluloid) und ich perforiere sie um schatten und farbeneffekte zu bekommen. [...] ich glaube 1 schritt weiter und ich habe den farbenfilm auf neuen wegen.“²⁹⁹

Die *Space Modulators* lassen, vielleicht mehr noch als die vorangegangenen Beispiele, den entscheidenden Punkt in Moholy-Nagys Methode erkennen, die sowohl über eine durch Wahrnehmungseffekte

²⁹⁹ Brief von László Moholy-Nagy an Paul Citroen, 16. Juni 1936, Bauhaus Archiv Berlin, hier zitiert nach: TSAI, JOYCE: Technikersatz. Zu den späten Bildern von László Moholy-Nagy, in: KATALOG: László Moholy-Nagy, Retrospektive. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 08.10.2009–07.02.2010, München/Berlin/London/New York 2009, S. 136–138, S. 138.

evozierte Bewegungssuggestion als auch über das Einbeziehen einer ‚handgreiflichen‘ Interaktivität hinausweist zu einer sehr viel grundsätzlicheren Aussage über die vom Künstler intendierte Beziehung von Betrachter und Werk: „Die entscheidende Konstellation der Dinge ist formal so gefasst, dass durch sie der Subjektstandpunkt als notwendiger erkenntnistheoretischer Bezugspunkt definiert wird.“ formuliert Andreas Haus überzeugend. Er charakterisiert die von Moholy generierte Rezeptionssituation weiter sehr treffend als „interaktive Verwobenheit, in die der Betrachter nicht «eingespannt» sondern der er ästhetisch zugeordnet ist“³⁰⁰. Wo Moholy aber das Miteinander von Kunstwerk und Rezipienten in dieser Weise auffasst, da wird aus dem traditionellen Gegenüber des Objekts an der Wand und des Menschen im Raum, der das Werk anschaut, wobei eher unbewusst eben auch Zeit vergeht, notwendig eine bewusste gegenseitige Relation in Raum und Zeit. Sie tritt so klar zu Tage, weil sich dabei sowohl die eigene Lage des Betrachters als auch die Bildeindrücke, die er gewinnt, entlang einer temporalen Achse entschieden wandeln. Das Denkmodell einer solchen dynamischen raum-zeitlichen Zuordnungsbeziehung zwischen Betrachter und Werk aber wirkt auf die Arbeiten zurück: sie können, müssen und wollen mit den Möglichkeiten sich wandelnder Perspektiven auf das gleiche Kunstwerk rechnen.

3.4 Kontextverschiebungen – Der Licht-Raum-Modulator revisited

Die Analyse der Zeitaspekte im *Licht-Raum-Modulator* ließ deutlich werden, dass Moholy die Zugriffsformen auf das Temporale, die die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts entwickelte, kannte, reflektierte und benutzte. Er verdichtet, kombiniert und überlagert mehrere davon in dieser einzigen Arbeit. Zudem hatte der Blick auf Moholys Œuvre klar gemacht, dass Perspektivwechsel ein wichtiges Moment in seinen Arbeiten darstellen. Sie spiegeln ein Prinzip, das den Betrachter in einer interaktiven Verwobenheit dem Werk ästhetisch zuordnet, und das auf der Überzeugung beruht, dass Standort und Blickpunkt die Erkenntnis bestimmen und verändern. Diese drei Punkte scheinen nun einen interessanten und ungewöhnlichen Widerhall in Moholys eigenem Umgang mit seiner Arbeit, dem *Licht-Raum-Modulator*, zu finden. Als transportiere man die Möglichkeit sich wandelnder Bilder vom gleichen Kunstwerk und sich dynamisch ändernder Blickpunkte auf eine Meta-Ebene, führen sie zurück zur Frage: Was ist der *Licht-Raum-Modulator*?

Auf diese Frage lieferte zweifellos die kuratorische Praxis und gelegentlich damit verbunden auch die kunstwissenschaftliche Sichtweise in der Rezeption der Arbeit seit den sechziger Jahren oft Antworten, die weder den formalen noch den inhaltlichen ursprünglichen Kontext des *Licht-Raum-Modulators* ausreichend berücksichtigten. Sie wandelten vielmehr Rezeptionsbedingungen und Bezugsrahmen des Objekts. So schreibt Jack Burnham in *Beyond Modern Sculpture* sehr eindeutig: „For several reasons the Light-Space Modulator (or Lichtrequisit, as it was referred to in Germany) was an important prototype for later light sculpture. Its purpose was not to project but to exist as a three-

³⁰⁰ HAUS, S. 49. Haus' These, diese Beschreibung träfe nur auf die Arbeiten der zwanziger Jahre zu, während in den dreißiger Jahren die Stellung des Betrachters zu einem „passiven Eingefügtsein“ würde, kann hier nicht gefolgt werden.

dimensional object appreciated for itself.“³⁰¹ Doch mit Blick auf Moholys eigene Beschreibung und Inszenierung der Arbeit sowie deren Einbindung in den Kontext seines Œuvres und seiner Schriften ist dies, wie wir gesehen haben, kaum schlüssig. Bereits Veit Loers hat entgegen jeder solchen Sichtweise im Katalog der Moholy-Nagy-Ausstellung 1991 in Kassel argumentiert, dass es sich bei der späteren Präsentationsweise als autonome, freistehende, gelegentlich bewegte Skulptur um eine „freie Erfindung der kinetischen Kunst der 60er Jahre“³⁰² handle. Die Antwort auf obige Frage lautet bei sorgfältiger Betrachtung eben *nicht* nur: Eine kinetische (Licht-) Skulptur jener Zeit, die Reyner Banham als „First Machine Age“ bezeichnet hat. Sie müsste sehr viel komplexer ausfallen.

Dass ein Kunstwerk bisweilen im Laufe seiner Rezeptions- und Präsentationsgeschichte Kontextverschiebungen unterliegt, ist der kunsthistorischen Forschung wohlbekannt. Was Moholys *Licht-Raum-Modulator* aber zu einem ausgesprochen interessanten Fall macht, ist das deutlich ungewöhnlichere Phänomen, dass man bei genauerer Betrachtung feststellt, dass der Künstler *selbst* bereits kontinuierlich inhaltliche Verschiebungen und Re-Kontextualisierungen seiner Arbeit vorgenommen hat, die wir gewohnt sind, erst den späteren Interpreten oder Ausstellungsmachern zuzuschreiben. Was also ist der *Licht-Raum-Modulator* bei Moholy? Bezüglich der Präsentationsweise der Arbeit gibt es bei Moholy wenig Varianz: Er expliziert sie in *Die Form* und sowohl das Foto der Probeaufstellung als auch die späteren Entwürfe für ihre Aufstellung in Hannover sowie mit gewissen Einschränkungen auch die bekannten Fakten der von ihm selbst in Paris gewählten Präsentation bestätigen diese Version mit umgebendem Kasten in bewegtem und nach komplexem Schaltplan bunt beleuchtetem Zustand. Auch nach der Emigration in die USA wurde der *Licht-Raum-Modulator* im Haus Moholys aufbewahrt, wo er in gleicher Weise aufgebaut war, so Moholys Tochter Hattula.³⁰³ Als autonome Metallsulptur wurde der *Licht-Raum-Modulator* hingegen zu Moholys Lebzeiten vermutlich nie gezeigt. Der Aspekt des Lichtspiels und damit auch die mediale Komponente des Werks war ein für Moholy offenbar stets unerlässlicher Teil der Arbeit. Die vom Künstler als optional beschriebene Öffnung der Rückwand und Projektion in den Raum oder auf eine (Lein)Wand wurde, soweit es sich feststellen lässt, von ihm selbst nie verwendet, zeitgenössische Belege für eine solche Präsentation sind bislang nicht bekannt. Noch in *Vision in Motion* schreibt er 1946 zur Abbildung des *Licht-Raum-Modulators*: „... various colored and colorless spotlights were switched on, creating a light display on the inside walls of a cube!“³⁰⁴. Betrachtet man aber nun nicht die visuelle Anordnung, sondern die inhaltlichen Zusammenhänge, in die Moholy seine Arbeit stellt, die Positionen, die er für sie im zeitgenössischen Kunstgeschehen bestimmt, und die Rollen, die er ihr damit zuweist, ergibt sich ein Bild voller Varianzen.

Zweifel an der Existenz von etwas wie dem einen und einzigen vom Künstler gestifteten ‚generischen Werkkontext‘ oder einer verbindlichen Bedeutungszuschreibung seitens des Künstlers an den *Licht-Raum-Modulator*, müssen bereits angesichts seiner Entstehung und der ersten Präsentation aufkommen. Schon zu diesem Zeitpunkt ergab sich ein unaufgelöster erster Kontext-Zwiespalt: Handelt es

³⁰¹ BURNHAM, JACK: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968, S. 292.

³⁰² LOERS, hier S. 51, Anmerkung 53.

³⁰³ Vergleiche hierzu Anmerkung 53 auf Seite 51 bei LOERS.

³⁰⁴ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 238, Text zu Abbildung 325.

sich um ein Theaterrequisit oder um reine kinetische Lichtgestaltung?

Die allein durch ihre erstmalige Beschreibung als „*Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, das die AEG für die Pariser Werkbundausststellung stiftete, und das die Theaterabteilung der AEG ausführte“³⁰⁵, und ihre nachbarschaftliche Präsentation zu Schlemmers *Triadischem Ballett* und Gropius’ *Totaltheater* in der Pariser Ausstellung in Zusammenhang mit avantgardistischen Theaterbestrebungen gebrachte Arbeit erscheint in diesem Kontext zunächst durchaus plausibel. Die Idee einer elektrischen oder mechanisierten Bühne war in den zwanziger Jahren geläufiges Gedankengut: Man denke nur exemplarisch an El Lissitzkys Vorschlag zur Gestaltung der Oper *Sieg über die Sonne* von 1923 als „elektromechanische“ Aufführung: die Bühne eine ‚Schaumaschinerie‘, ihre Akteure mechanisch, ihr Spielleiter ein ‚Schaugestalter‘. Andere Beispiele in Moholys direktem Umfeld am Bauhaus sind Arbeiten wie Kurt Schmidts *Mechanisches Ballett* (1923), Heinz Loews *Modell für eine mechanische Bühne* (1926) und zahlreiche andere.³⁰⁶ Da Moholy sich zur Entstehungszeit des *Licht-Raum-Modulators* parallel auch mit Bühne, Tanz und Theater beschäftigt hatte, ist die inhaltliche Verbindung durchaus naheliegend. Abstrakte Bühnenraumgestaltungen durch bewegte oder veränderliche Lichtkonstellationen lassen sich leicht von Beispielen wie Gabos Szenerie für *La Chatte* (Abb. 41) zu Moholys eigenen Bühnenbildern für Berliner Theater verfolgen. Diese aber sind nicht nur bezüglich ihrer Entstehungsdaten im unmittelbaren Umfeld des *Lichtrequisits* anzusiedeln, Moholy hatte hierbei auch intensiv mit Licht und Bewegung gearbeitet: Seine Entwürfe zeigen eine Behandlung der Bühne, bei der Licht und dessen Veränderung strukturbildend und raumgestaltend eingesetzt sind. So basieren beispielsweise seine Bühnenbilder für die Aufführung von *Hoffmanns Erzählungen* (Abb. 42) in der Berliner Staatsoper, der so genannten Krolloper, 1929, auf beweglichen Metallkonstruktionen in abstrakten Formen, die derart angeleuchtet wurden, dass sich ein reichhaltiges, fast verwirrendes Licht- und Schattenspiel ergab. Transparenz und Lichtundurchlässigkeit wechselten sich ab; lineare, klar abgegrenzte Schattenwürfe standen Zonen gegenüber, in denen Licht und Schatten diffus wechselten. Bereits in diesem Konzept zeigt sich so eine ästhetische und konzeptuelle Nähe zum *Licht-Raum-Modulator*.³⁰⁷ Krisztina Passuth schreibt über Moholys Bühnenbild für *Hoffmanns Erzählungen* dann auch: „Die uns erhaltenen zeitgenössischen Aufnahmen zeigen von Licht zerteilte Räume, in die die Konstruktion mit scharfer Zeichnung einschneidet; Fotografien zeigen auf den ersten Blick eher einen Film als ein Bühnenbild.“³⁰⁸

All das gäbe Anlass zu der Idee, es handele sich bei dem *Licht-Raum-Modulator* um genau das, was der erste veröffentlichte Name sagt: ein Requisit, ein Hilfsmittel für die Bühne. De facto ist der *Licht-*

³⁰⁵ Ders.: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, S. 297.

³⁰⁶ Zu Lissitzkys Entwürfen für Matjuschins Oper *Sieg über die Sonne* vergleiche zusammenfassend: NOBIS, BEATRIX: *El Lissitzky und das Theater – die Illustrationen zur elektromechanischen Schau ‚Sieg über die Sonne‘*, in: KATALOG: *El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive*, 1988, S. 178. Einen kurzen Überblick über Konzeptionen und Ausführungen mechanischer Bühnen und mechanischer Aufführungen, insbesondere auch am Bauhaus, gibt: HERZOGENRATH, WULF: *Mechanische Bühne und Lichtspiele – Ersatz für den absoluten Film?*, in: BIRGIT HEIN und WULF HERZOGENRATH (Hrsg.): *Film als Film. 1910 bis heute*, Stuttgart 1978, S. 82–92.

³⁰⁷ Die bekanntesten Fotografien dieser Bühnendekorationen stammen von Lucia Moholy und gerade in ihnen wird auch die Nähe zu Moholys Lichtspiel deutlich, wie Rolf Sachsse richtig beschreibt: „... dass jeweils die linke Hälfte des Bildes [...] Ähnlichkeit mit photographischen Reproduktionen des *Licht-Raum-Modulators* hat.“ (SACHSSE 1985, S. 44).

³⁰⁸ PASSUTH, S. 70.

Raum-Modulator jedoch niemals in einem Theater oder bei einer Bühnendekoration eingesetzt worden, und ob dies je beabsichtigt war, ist fraglich. Entsprechende Planungen seitens Moholy sind nicht bekannt geworden.³⁰⁹ Über Art und Weise eines potentiellen Einsatzes für die Bühne schreibt Moholy trotz der gewählten Namensgebung dann auch in seinem Artikel in der *Form* kein einziges Wort.³¹⁰ Und so lässt sich eben mit Recht die Frage stellen, inwiefern die Bezeichnung *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* nicht eher dem Entstehungsumfeld sowie dem großzügigen Sponsoring durch die AEG-Theaterabteilung Rechnung trägt, als der tatsächlichen inhaltlichen Bestimmung des Objekts.³¹¹ Gleichzeitig aber bleibt Moholys erster selbst gewählter Präsentationskontext für die Arbeit eine bewusste Setzung des Künstlers: Willentlich stellt er seine Arbeit in den Diskurs über Bühne und Theater und deren Veränderung durch neue Möglichkeiten mechanischer, bewegter Raumgestaltung und Projektionstechniken. Am ‚Schauplatz Werkbundausstellung Paris‘ ist der *Licht-Raum-Modulator* ein Beitrag zu diesem Diskurs.

Doch bereits in der Genese der Arbeit lässt László Moholy-Nagy den *Licht-Raum-Modulator* an einem zweiten Schauplatz stattfinden: den theoretischen Schriften, in denen Moholy seine künstlerischen Absichten und Ziele entwickelt und sich zu seinen Werken und deren Grundlagen äußert. Schon weit

³⁰⁹ 1936 arbeitete Moholy-Nagy für den Regisseur Alexander Korda an der Szenerie und den Spezialeffekten für den Film *The Shape of Things to Come*, einem utopischen Film nach der Vorlage von H. G. Wells. In diesem Zusammenhang findet sich verschiedentlich der Hinweis, Moholy habe Spezialeffekte mit Hilfe des *Licht-Raum-Modulators* entworfen oder doch zumindest bei diesem bereits vorkommende Elemente wiederverwendet. Die wenigen Fotos der Aufbauten beziehungsweise Modelle für diese Spezialeffekte lassen jedoch nicht die direkte Verwendung des *Licht-Raum-Modulators* erkennen. Ob dieser trotzdem als Effekterzeuger oder als Ideenvorlage verwendet wurde, bleibt unklar, denn keiner von Moholys geplanten Spezialeffekten wurde in der endgültigen Fassung des Films verwendet. Es ließ sich bislang außer den wenigen erwähnten Fotos der Modelle für die Effekte auch kein Material hierzu finden. Eines der Fotos diente als Titelblatt eines Prospektes für das New Bauhaus 1937, zwei andere waren Titelblatt der Zeitschrift *Schalter* 1936; diese Angaben finden sich bei PASSUTH, S. 461, Abbildungsverzeichnis. Wo immer Moholys Mitwirkung an dem Film Kordas erwähnt wird, wird als Begründung für das Herausschneiden oder die nicht erfolgte Realisierung seiner Entwürfe angegeben, sie seien „selbst für einen utopischen Film zu progressiv“ gewesen. Vergleiche z. B. WEITEMEIER, HANNAH: László Moholy-Nagy – Leben und Werk, in: KATALOG: László Moholy-Nagy, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 31.10.–08.12.1974, Kölnischer Kunstverein, 14.01.–23.02.1975, Kunstgewerbemuseum Zürich, 15.03.–20.04.1975, Stuttgart 1974, S. 8–113, hier S. 91. Moholy-Nagy selbst schreibt: „This same set [...] produced so rich a visual result that the editor of the film did not dare to use it.“ (MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 267). Die wenigen bekannten Tatsachen zu Moholys Arbeit für diesen Film finden sich zusammengefasst in: KAMPS, JOHANNES: *Lichte Zukunft für „Everytown“*. László Moholy-Nagys Mitarbeit an dem englischen Science-Fiction-Film „Things to Come“, in: CHRISTOPH ANDREAS, MARAIKE BEICHLING und ROLAND DORN (Hrsg.): *Festschrift für Hartmut Biermann*, Weinheim 1990, S. 240–250.

³¹⁰ Auch für die Projektion bei offener Rückwand spricht Moholy ausschließlich von einem „beliebig großen Schirm“, also eher einer Leinwand.

³¹¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass der *Licht-Raum-Modulator* offensichtlich zunächst nicht Eigentum Moholys, nicht einmal in dessen Besitz oder unmittelbarem Zugriff war. Als Moholy 1930 mit Alexander Dorner über die Einrichtung des *Raums der Gegenwart* im Provinzialmuseum Hannover korrespondierte, und beide versuchten, möglichst viele Teile des Pariser Raums kostengünstig zur Wiederverwertung zu erhalten, bat er Dorner, bezüglich des Lichtrequisits bei Herrn Saalbach von der Ausstellungsabteilung der AEG anzufragen, ob diese es als Leihgabe zur Verfügung stelle. In seiner anschließenden Anfrage erwähnt Dorner dann sogar ausdrücklich, selbstverständlich werde das Objekt dann in Hannover als Leihgabe der AEG kenntlich gemacht und könne so „weiterhin für das Lichtrequisit Propaganda machen“. Man ist in diesem Moment fast geneigt, an eine geplante Serienproduktion des Gerätes für Bühnenzwecke zu denken, für die es aber bei Moholy ansonsten keinen einzigen Anhaltspunkt gibt. MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ, Brief an Alexander Dorner vom 15.07.1930, Archiv des Sprengel Museum Hannover Nr. 1.4.2./3 und DORNER, ALEXANDER, Brief an Herrn Saalbach, Ausstellungsabteilung der A.E.G. vom 16.07.1930, Archiv des Sprengel Museum Hannover Nr. 1.4.2./5.

vor der materiellen Entstehung der Arbeit weisen sie, wie bereits eingangs erläutert, auf ganz andere Themen als Kontexte des *Licht-Raum-Modulators* hin: die in seinen theoretischen Texten seit 1922 präsente Idee des bewegten ‚Kunst-Apparates‘ und die seit 1925 wiederkehrende Auseinandersetzung mit Theorien zur Gestaltung mit dem ‚Material‘ Licht. Moholys Eigendatierung des erst nach 1928 ausgeführten Werks mit 1922–1930 bezieht sich offenbar auf eben diese Ideengeneese und stellt absichtsvoll die Verknüpfung des realisierten Objekts mit den vorhergehenden theoretischen Fundamenten her. Im selben Moment generiert Moholy den besagten Kontext-Zwiespalt in nuce, der vielleicht richtiger als Kontext-Vervielfachung bezeichnet werden müsste: er verknüpft den *Licht-Raum-Modulator* mit offenbar gleichem Recht als Exponat mit dem Avantgarde-Theater, als Idee aber mit seinen Konzeptionen von bewegter Skulptur, kinetischem Apparat und Lichtkunst.

Klug und plausibel stellt Moholy so, klar ersichtlich für alle, die seine theoretischen Texte kennen, den *Licht-Raum-Modulator* als Teil zweier anderer aktueller Diskurse zur Debatte: der Frage nach der Integration von realzeitlicher Bewegung ins Kunstwerk, sprich der kinetischen Skulptur und der Ästhetik des Maschinellen, und der seit einigen Jahren virulenten Auseinandersetzung um Lichtspiel und Lichtprojektionen als neue (zeitbasierte) Kunstform. Diese hatten sich zu einer eigenen Kategorie entwickelt, die ihre Motivation aus einem komplizierten Konglomerat aus dem Wunsch nach verzeitlichter Malerei, der Popularität des Konzeptes der synästhetischen Wahrnehmung als angeblich moderner Wahrnehmungsform, dem damit verbundenen Bestreben nach einer Konnotation von Malerei und Musik sowie bisweilen auch einer inhärenten Auseinandersetzung mit dem neuen Medium Film schöpfte.³¹² Die in 2.1.2 bereits erwähnten Künstler-Erfindungen von Laszlos *Farblichtmusik*-Aufführungen bis zu Wilfreds *Clavilux* sind diesem Bereich ebenso zuzuordnen, wie die am Bauhaus entstandenen *Reflektorischen Lichtspiele* von Schwerdtfeger und Hirschfeld-Mack, die im Rahmen von Aufführungen mittels farbigem Projektionslicht und von Hand bewegten Schablonen zu Musik gezeigt wurden.

Genau dieser Diskurs fungiert in Moholys theoretischen Texten als kontextueller Rahmen der eigenen Konzepte kinetischer Lichtgestaltung, die zunächst eingebettet, dann aber vom Vorhandenen abgegrenzt werden: „Die Problematik des Optisch-Kinetischen mit der Problematik des Akustisch-Musikalischen verschmelzen zu wollen, wie das Hirschfeld-Mack und A. László tun, halte ich – bei aller Hochschätzung ihrer experimentellen Leistungen – für Irrtum.“ äußert er und fügt an, was für *ihn* das Wesen des Lichtspiels ist: „die Produktion von Licht- Raum-Zeit-Spannungen [...] auf kinetische Art“.³¹³ Und so ist der *Licht-Raum-Modulator* – in einer weiteren absichtlichen Kontextverschiebung – eben auch ein Beitrag zur kinetischen Kunst, die Moholy immer wieder beschäftigt, sowohl in seinen Werken (*Gyros*), als auch in seiner Skulpturtheorie, die unweigerlich zum kinetischen Objekt als Desiderat der Moderne führt. Moholys *Licht-Raum-Modulator* aber ist ein Beitrag zur kinetischen Kunst,

³¹² Eine gute Auseinandersetzung mit diesen Fragen, deren umfassende Erörterung hier zu weit führen würde, findet sich bei HOORMANN sowie in Teilen auch in MAUR.

³¹³ MOHOLY-NAGY: Malerei, Fotografie, Film, S. 20/21. Es ist in diesem Zusammenhang fast verwunderlich, dass Moholy, der im Angeben seiner Bezüge und konzeptuellen Nähe zu anderen Künstlern stets freimütig war und offenbar Plagiatsvorwürfe wenig fürchtete, Thomas Wilfred und sein Konzept der *Lumia*, die als ausdrücklich stille Lichtkompositionen Moholys Vorstellung vielleicht am nächsten kamen, offenkundig nicht kannte oder zumindest mit keinem Wort erwähnt, obwohl es bereits in den zwanziger Jahren Aufführungen in Europa gegeben hatte.

der absichtlich ambivalent bleibt, denn die bewegte Maschinerie als solche war nur ein sekundär sichtbares Objekt, immer eher verdeckt, umbaut.³¹⁴ Es tritt zurück hinter das Lichtspiel, sollte vermutlich sogar durch eine durchscheinende Trennscheibe verunklärbar sein – und ist eben doch als kinetischer Kunstapparat stets vorhanden. Eine skulpturale Ästhetik der Maschine aber feiert die Arbeit ursprünglich nicht. Den *Licht-Raum-Modulator* als Vorläufer der kinetischen Kunst im engeren Sinn zu betiteln, ist vor diesem Hintergrund zweifelhaft; Eher wird man sagen müssen, dass er unter anderem Aspekte einer kinetischen Auffassung von Kunst beinhaltet.

In der Folge lässt sich Moholys Planung des *Raums der Gegenwart* für Alexander Dorner im Provinzialmuseum Hannover dann leicht als nächste Station einer willentlichen, vom Künstler selbst inszenierten Kontextverschiebung für den *Licht-Raum-Modulator* identifizieren. Nicht ohne Dorners Einfluss wurden für das Projekt in Hannover nun die ‚Neuen Medien‘ – Fotografie und Film – zum dominierenden, übergeordneten Anliegen, die den Raum in doppelter Hinsicht bestimmen: als Kunst-Medien und als Präsentationsmittel.³¹⁵ Den *Licht-Raum-Modulator* aber platziert Moholy aussagekräftig im Zentrum des Raums und weist seine abstrakte, kinetische Lichtgestaltung damit nunmehr als unumgänglichen Teil eines zeitgenössischen medialen Diskurses im Kontext von Fotografie und Film aus. Im selben Moment aber generiert Moholy innerhalb dieses Diskurses zusätzlich eine ganz konkrete Auseinandersetzung: Der *Licht-Raum-Modulator* sollte in Dialog treten mit experimentellen Avantgarde-Filmen wie Viking Eggelings *Diagonal-Symphonie* und damit mit einem ganz bestimmten Aspekt des Mediums Film. Das generische bildnerische Material des Films ist das Licht und abstrakte Experimentalfilme wie der genannte sind prozessuale Gestaltungen von Form und Bewegung mittels Licht. Wo Eggeling mit dem Material Film ein Lichtspiel kreierte, inszeniert Moholy ein Lichtspiel, das mit filmischen Sehweisen arbeitet, ohne das Medium zu verwenden. Die Thematisierung dieser Interdependenz geschieht im vollen Bewusstsein um Analogien und Differenzen: So erwähnt Moholy einerseits, man könne die Rückwand des Kastens für den *Licht-Raum-Modulator* herausnehmen, um das Lichtspiel – ganz cineastisch – auf eine (Lein)wand zu projizieren, und zeigt ihn doch andererseits niemals (!) selbst in dieser Aufstellung; er relativiert so wieder die Nähe zum als Lichtspiel begriffenen Medium Film, lässt seine Lichtgestaltung statt der flächigen Leinwand den dreidimensionalen Innenraum eines Kubus bespielen und sie damit licht-skulpturale Züge annehmen.

Von diesem ambigen Verhältnis seines Lichtspiels zum Film gibt dann auch Moholys Kurzfilm – *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* – dessen ‚Hauptdarsteller‘ der *Licht-Raum-Modulator* ist, beredte Auskunft: ein Lichtspiel-Film über ein Lichtspiel. Nach 1930 gedreht und 1932 uraufgeführt, sollte er ursprünglich aus sechs Sequenzen bestehen, deren verbindendes Thema das Licht war.³¹⁶ Zunächst

³¹⁴ Für Hannah Weitmeiers These: „Es ist anzunehmen, daß die Bewegungs- und Lichteffekte in Kombination mit der sichtbaren Apparatur so überzeugend waren, daß Moholy-Nagy später auf den umgebenden Kasten verzichtete“ (WEITMEIER 1972, S. 48), gibt es keinerlei Indizien.

³¹⁵ In Dorners Neukonzeption des Hannoveraner Museums richtete er Themen- und Epochenräume ein. Naom Elcott hat begründet vorgeschlagen, der geplante *Raum der Gegenwart* habe das Leitthema Film inhaltlich und formal umgesetzt, vergleiche Elcott.

³¹⁶ Moholy-Nagy veröffentlichte zwei Versionen eines ‚Drehbuchs‘ zu dem geplanten Film. Eine 1931 in der Zeitschrift *Korunk*, die andere 1932 in der Zeitschrift *Munka*. In beiden Versionen sind mehrere Sequenzen vorgesehen, zunächst vier, dann sogar sechs. Bei der zweiten Variante des Drehbuches erwähnt Moholy auch, dass die sechste Sequenz bereits fertig sei. Passuth gibt an, diese Drehbuchskizzen seien bereits von 1928 an entstan-

sollte in den ersten beiden Sequenzen Licht in Natur und Technik gezeigt werden, Blitzschlag und Feuerwerk, Suchscheinwerfer und Mondschein. Szene drei sollte den Einsatz von Licht im Theater, im Film und in der Kunst zeigen, letzteres durch die Darstellung der Entstehung eines Fotogramms. Szene vier war der Herstellung des *Licht-Raum-Modulators* und seiner einzelnen Komponenten gewidmet, Szene fünf den bereits in Bewegung gesetzten Mechanismen der Maschine, jedoch ohne Lichtwirkung. Die einzige Sequenz des Films, die jemals realisiert wurde, ist die Szene sechs, die den nun beleuchteten, sich drehenden *Licht-Raum-Modulator* zeigt und dessen Projektionen, teils in Gesamtsicht, meist aber in nahsichtigen Details. Der Film endet mit der Auflösung aller Konturen des Apparates in Licht. Der *Licht-Raum-Modulator* also als Höhepunkt der alltäglichen aber auch der künstlerischen Erscheinungsformen von Licht? Oder war die Maschine nur Helfershelfer zur Erzeugung eines experimentellen Lichtspielfilms? Ist der *Licht-Raum-Modulator* nur reales Nebenprodukt eines filmischen Entwurfes? Diesen Gedanken legt eine Beschreibung nahe, die Moholy-Nagys zweite Frau Sibyl gibt. In *László Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment* schreibt sie: „Mitten in der Werkstatt stand eine Konstruktion [...] in [der] ich die Formen des «Lichtspiel-Films» wiedererkannte [sic].“ Weiter beschreibt sie, sie habe geäußert, das Lichtrequisit sei „fast so schön wie der Film“.³¹⁷ Der Gedanke des *Licht-Raum-Modulators* als reines Hilfsmittel für einen experimentellen Film muss jedoch als Missverständnis betrachtet werden: In diesem Fall hätte Moholy das Gerät als solches sicher nicht bereits vor Erstellung des Filmes als autonome Arbeit bei der Pariser Ausstellung des Werkbundes gezeigt. Interessant ist in dieser Hinsicht die Beobachtung von Jürgen Steger, der die dritte und neueste Replik des *Licht-Raum-Modulators* anfertigte. Nach eingehender Studie des Originals und des Films *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* hatte Steger sogar Zweifel, ob der Film tatsächlich völlig unmanipuliert das Lichtrequisit in Betrieb zeige, da dafür eigentlich alles viel zu glatt laufe.³¹⁸

Mit der geplanten Positionierung des *Licht-Raum-Modulators* im Kontext des Themas Film im *Raum der Gegenwart* und mit dem Lichtspielfilm über sein Lichtspiel platzierte Moholy das Werk fraglos als ambivalente Position mitten in den Diskurszusammenhang Film. Er stellt dabei das beide verbindende Element des ‚cineastischen Sehens‘ – der Veränderungen von Form und Raum als Zeitablauf, gestaltet mittels Licht – explizit spezifischen Eigenschaften des Films gegenüber: Film selektiert stets den Blickwinkel, die Position, den Betrachtungsausschnitt, macht damit einschränkende Wahrnehmungsvorgaben, vermag aber gerade hierdurch auch zu betonen, herauszuheben, zu verdeutlichen und Aufmerksamkeit zu lenken. Das Lichtspiel eines Films prä-strukturiert, was der *Licht-Raum-Modulator* zunächst ‚unstrukturiert‘ dem Betrachter als ‚Aufgabe‘ überlässt. *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* verweist subtil auch auf gerade diese Differenz zwischen Film und Objekt, zwischen Lichtspielfilm und Lichtspiel. Die beiden Arbeiten *Licht-Raum-Modulator* und *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* sind weder als voneinander unabhängig zu betrachten, noch sind sie eine einzige Arbeit in zwei unterschiedli-

den, lässt dies jedoch ohne Beleg. Vergleiche PASSUTH, S. 69 für diese Angabe und ebd. Seiten 328–331 für die deutschen Übersetzungen der beiden genannten in Ungarisch abgefassten Artikel. Die jüngste Forschung legt die Vermutung nahe, dass der Film erst nach 1930, vermutlich sogar erst 1932 entstand, obwohl Moholy selbst später 1930 als Produktionsjahr angab. Vergleiche GOERGEN, JEANPAUL: Filme, Projekte, Vorschläge. Annotierte Filmografie 1921–1934, S. 243–248.

³¹⁷ MOHOLY-NAGY, SIBYL, S. 64.

³¹⁸ Vergleiche LIE.

chen Medien. Beide sind vielmehr grundsätzlich ambivalent angelegt und bilden ein miteinander verstricktes Werkpaar, bei dem jeweils das eine Werk ein Baustein in der Kontextualisierung des anderen ist. So verwebt Moholy seinen *Licht-Raum-Modulator* wiederum mit einem neuen Kontext, der eine wichtige Rolle in den Debatten der Künstler um den Zugriff auf zeitbasierte Kunstformen spielte. Schließlich ist es im Zusammenhang der von Moholy selbst inszenierten Kontextverschiebungen und unterschiedlichen Einbettungen des *Licht-Raum-Modulators* in Diskussionszusammenhänge auch aufschlussreich, Moholys Text in *Die Form* noch einmal genauer zu prüfen: „Das regulierbare künstliche Licht erlaubt uns heute mühelos, reiche Lichteffekte zu schaffen. [...] Licht und Bewegung werden, gemäß der heutigen Beziehungen, wieder Elemente der Gestaltung“³¹⁹, liest man dort zunächst. Ein Stück weiter im Text erläutert Moholy dann die diesbezügliche Stellung des *Licht-Raum-Modulators*: „Bei den ersten Versuchen solcher Lichtspiele wird man sich auf sehr einfache Licht- und Bewegungsvorgänge beschränken müssen, da die meisten Menschen in der Aufnahme solcher Erscheinungen nicht vorbereitet, geschweige geübt sind. Einen solchen Anfangsschritt stellt das *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* dar, das die AEG für die Pariser Werkbundausstellung stiftete und das die Theaterabteilung der AEG ausführte. Dieses Lichtrequisit ist ein Apparat zur Demonstration von Licht- und Bewegungserscheinungen.“³²⁰ Der *Licht-Raum-Modulator* also ein Demonstrationsobjekt oder gar ein Lehrmittel für die Wahrnehmung? Versteht Moholy das Werk, das er als Exponat bei einer repräsentativen Ausstellung wie der in Paris zeigt, tatsächlich auf einer gleichberechtigten anderen Ebene auch als pädagogisches Instrument?

Diese These bestätigt sich insbesondere angesichts einer selten beachteten Skizze in Verbindung mit Moholys Text *The New Bauhaus and Space Relationships* (Abb. 43), den er 1937 in der Zeitschrift *American Architect and Architecture* veröffentlichte. Moholys Erläuterung zu der abgebildeten Skizze lautet: „In the near future I hope to construct a spatial kaleidoscope which should be an example for small constructions by the students themselves. I will assemble on a horizontal disc some perpendicular sticks which will revolve. Over the middle of the disc I will place a small elevator containing slats and rods, horizontal and oblique, and spiral forms, and transparent bodies, and then I will move it, too, in a vertical direction. As the disc and the elevator move simultaneously we will have every kind of intersection and every kind of relationship between the ‘position of bodies.’ The movement may be stopped at any time so that an interesting space relationship can thus be easily fixed, and by drawing or other means of representation may be recorded.“³²¹ Auch hier haben wir es mit einem bewegten Gerät zu tun, einem kinetischen Apparat. Er soll die Raumerfahrung per Bewegungserlebnis schulen. Und interessanterweise nennt ihn Moholy *spatial kaleidoscope*, eine Bezeichnung, die er in *The New Vision and Abstract of an Artist* nahezu gleichlautend auch für den *Licht-Raum-Modulator* verwendet!³²² Weiter schreibt Moholy im oben zitierten Artikel dann: „According to my belief, space experi-

³¹⁹ MOHOLY-NAGY: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, S. 297.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ders.: *The New Bauhaus and Space Relationships*, in: *American Architect and Architecture* 151, 1937, S. 23–28, S. 27.

³²² „I started also to work on a light display machine, a space kaleidoscope [sic!] which occupied me for many years.“ MOHOLY-NAGY: *The New Vision (4th Edition) and Abstract of an Artist*, S. 80.

ence is not a privilege of the architectural genius. [...] The biological bases of space experience are everyone's endowment, just like the experience of colors or tones. By practice and suitable exercises this capacity can be developed."³²³ Das Objekt wurde aller Wahrscheinlichkeit nach nie konstruiert, doch wäre es gebaut worden, so hätte es seine Nähe zum metallenen Apparat des *Licht-Raum-Modulators* kaum verleugnen können, wie die Skizze ganz klar zeigt. Ästhetisch grenzt Moholy keineswegs die eine Apparatur streng von der anderen ab. Die formale Nähe zum *Licht-Raum-Modulator* und die Beschreibung der pädagogischen Ziele im Text zeigen, dass es daher keineswegs fern liegt, sich auch für letzteren eine Rolle als Lehr- und Demonstrationsapparat vorzustellen, und machen eine Setzung Moholys ‚Kunstwerk = Lehrmittel‘ zweifellos denkbar.

Die für die Avantgarde der zwanziger Jahre charakteristischen Utopien einer besseren Gesellschaft und Gedanken zur positiven Fortentwicklung menschlicher Existenz und menschlichen Zusammenlebens waren auch für Moholy bedeutungsvoller Teil seiner künstlerischen Auseinandersetzung.³²⁴ Eine der großen wiederkehrenden Argumentationslinien in Moholys Texten³²⁵ lässt sich wie folgt umreißen: Die zeitgenössische Gesellschaft erhält prägende neue Impulse durch moderne Technik, Maschinen, Medien, durch das Leben in der Großstadt, durch beschleunigte Kommunikations- und Fortbewegungsmöglichkeiten sowie durch die zunehmende Menge simultan zu erfassender Wahrnehmungseindrücke, die im Zusammenhang mit den anderen genannten Dingen in stetig wachsender Zahl und erhöhtem Tempo generiert werden. Anforderungen, aber auch Möglichkeiten der Welterkenntnis und Weltwahrnehmung verändern sich entsprechend entlang dieser Linien. Die Mittel, in der auf diese Weise geprägten Welt zu Erkenntnissen zu gelangen, sind keine dem Menschen automatisch zukommende Gabe, sondern müssen in Form neuer Wahrnehmungsstrategien und mittels Experimentierens mit neuen Sinneseindrücken erlernt werden. Den modernen Menschen der zwanziger Jahre hält Moholy-Nagy dieses Erlernens für fähig: „Durch die Riesenentwicklung der Technik und der Großstädte haben unsere Aufnahmeorgane ihre Fähigkeit einer simultanen akustischen und optischen Funktion erweitert“, so Moholy.³²⁶ Je mehr jeder Mensch aber von der Welt, in der er lebt, wahrnehmen, erkennen und in der Folge sinnvoll interpretieren kann, desto besser wird dies für die Gesellschaft sein, so lautet Moholys Ansatz. Also sind die Potentiale jedes Menschen in diesem Sinn zu steigern und auszubilden. Ein ‚Neues Sehen‘ ist dabei für Moholy die Forderung und Herausforderung der Zeit. Die Kunst kann und soll einen Beitrag dazu leisten. Oder wie Eleanor M. Hight bereits die Essenz von Moholys frühem Aufsatz *Produktion-Reproduktion* in ihrer Moholy-Monografie sehr treffend zusammenfasst: „There he stated, that art's purpose was to enable people to live to their greatest potential through sensory stimulation.“³²⁷ Insbesondere spricht Moholy dem Künstler ganz besondere Sensibilität hinsichtlich der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeiten zu. Daher eignet er sich als Lehrer für andere. Sein Lehrmittel sind seine Kunstwerke.³²⁸

³²³ MOHOLY-NAGY: *The New Bauhaus and Space Relationships*, S. 27/28.

³²⁴ Abschnitt 4.7 geht hierauf noch einmal etwas ausführlicher ein.

³²⁵ Man findet sie in unterschiedlich komplexen Varianten in den frühen Texten wie *Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem* oder *Produktion-Reproduktion* (MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *Produktion-Reproduktion*, in: *De Stijl V*, Heft 7, Leiden 1922, S. 98–100) ebenso wie in großer Breite in seinem letzten Text *Vision in Motion*.

³²⁶ Ders.: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 41.

³²⁷ HIGHT, S. 197.

³²⁸ Vergleiche zu dieser hier in aller Kürze vorgestellten Argumentationskette auch unten Kapitel 4.6 und

Und eben dies ist eine weitere Bedeutungsebene, die Moholy bereits in seinem ersten Artikel in der *Form* dem *Licht-Raum-Modulator* offenbar ganz explizit zuschreibt: er stellt das Werk in den Kontext jener neuen Seherfahrungen, und weist ihm eine Rolle als Anfangsvariante und Übungsangebot solcher komplexen und simultanen Wahrnehmungserlebnisse zu, die sich aus Bewegungsstrukturen, Lichtmodulationen und Raumwirkungen zusammensetzen. Das Kunstwerk wird so zum Lehrmittel jenes bewegten, dynamischen, den Blickpunkt verändernden Sehens, das Moholy als zeitgenössische Wahrnehmungsstrategie einfordert. Nicht von ungefähr benennt er seine letzte große Buchpublikation *Vision in Motion*.

László Moholy-Nagy stellte dem interessierten zeitgenössischen Rezipienten seinen *Licht-Raum-Modulator* also offenbar ganz planvoll in unterschiedlicher Weise vor: als Exponat in Paris, in einem monografischen Aufsatz mit Beschreibung und Erläuterung zum Werk in der Zeitschrift *Die Form*, als zentrales Stück im geplanten Hannoveraner Ausstellungsraum, im Film *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* und durch Datierung und Kommentare als Teil unterschiedlicher Aspekte von Moholys künstlerischen Theorien. Dabei variiert er absichtlich, so scheint es, die jeweiligen Kontexte und Deutungszusammenhänge. Betrachtet man diese Reihe von kontextuellen Bezügen nun genauer, so stellt sich heraus, dass Moholy den *Licht-Raum-Modulator* gekonnt gleich mit einer ganzen Reihe verschiedener künstlerischer Tendenzen seiner Zeit verbindet, die sich alle im Umfeld der Zugriffe auf das Temporale bewegen – vom Zugriff auf zeitbasierte Kunstformen bis zum Ausloten und Einbeziehen der Betrachterzeit. Er kennt die Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit am Schauplatz Kunst ganz genau und stellt sein eigenes Arbeiten in Bezug dazu.

So verschiebt Moholy selbst kontinuierlich den Diskursrahmen für sein Werk, wobei er aber alle Transformationen als gültig nebeneinander bestehen lässt. Dies ist sicher nicht unschuldig daran, dass bis heute die Frage ‚Was ist der *Licht-Raum-Modulator*?‘ als theoretische Überlegung berechtigt erscheint und auch auf den ganz praktischen Umgang mit der Arbeit Auswirkungen hat.³²⁹ Lässt sich diese Frage aber sinnvoll und abschließend beantworten? Moholys eigene Lösung scheint, wie gerade gesehen, darin zu liegen, dass die Frage weniger nach einer Antwort verlangt, als vielmehr ihr Offenlassen, die Mehrdeutigkeit und Ambivalenz möglicher Antworten, von zentraler Bedeutung ist. Das legt Moholy-Nagys eigener Umgang mit der Arbeit als Intention und künstlerische Strategie nahe. Moholys eigene Antwort auf die Frage ‚Was ist der *Licht-Raum-Modulator*?‘ scheint demnach nur die folgende sein zu können: Ein Knotenpunkt im Netz der zeitgenössischen Diskurse, vor allem jener um den Aspekt Zeit in der bildenden Kunst. Denn genau diesem Bild entspricht Moholys Tun: er schafft sein Werk und beginnt im selben Moment von ihm ausgehend und zu ihm hinführend Fäden zu knüpfen, die es jeweils mit einem Aspekt der aktuellen künstlerischen Diskussion verknüpfen. So bewegt Moholy seine Arbeit nicht nur kontextuell durch das Netz der Diskurse seiner Zeit, sondern er webt sie als einen von dessen Knotenpunkten ein. Interessanterweise spiegelt er damit, auf einer Metaebene,

4.7.

³²⁹ Zu erinnern ist hier an die unterschiedlichen kuratorischen ‚Erfindungen‘ bezüglich ihrer Aufstellung und Präsentation.

seine theoretischen Forderungen nach einem Sehen und Erkennen in Bewegung, das stets neue Standpunkte, veränderte Perspektiven und Blickwinkel einnimmt: Das Werk ist für Moholy offenbar nicht nur das vom Künstler geschaffene Objekt an sich, es ist vielmehr das Objekt zusammen mit all den Kontexten, in denen es stehen kann, mit allen Diskursen, die es für den Betrachter öffnet und mit seinen Mehrdeutigkeiten, die gleichzeitig seine Qualitäten sind.

3.5 Der Betrachter im Werk: Zeit und Bewegung in El Lissitzkys *Prounenraum*

El Lissitzkys bei der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 eingerichteter *Prounenraum* soll, ähnlich wie bei Moholy-Nagy der *Licht-Raum-Modulator*, als charakteristisches erstes Beispiel für den Umgang mit dem Faktor Zeit im Werk El Lissitzkys dienen. Es handelt sich um ein auf einen kompletten Raum ausgedehntes und mit diesem arbeitendes Werk, das vom Künstler ausdrücklich weder als Wohnraumdesign oder (innen)architektonische Maßnahme noch als Wandmalerei im engeren Sinn verstanden wurde.³³⁰ Vielmehr kann es als eines der ersten Environments der Kunstgeschichte angesehen werden. Wenn beispielsweise Julie H. Reiss 1999 über Installationen beziehungsweise Environments schreibt – Reiss betrachtet beide Begriffe als nahezu synonym: „... that in creating an installation, the artist treats an entire indoor space (large enough for people to enter) as a single situation, rather than as a gallery for displaying separate works. The spectator is in some way regarded as integral to the completion of the work“, so trifft dies in seinen Grundsätzen auch auf Lissitzkys *Prounenraum* (Abb. 44) zu, obwohl der Begriff Environment erst seit den sechziger Jahren, Installation erst seit den Siebziger Jahren, ausdrücklich in der Kunstgeschichte verwendet wird.³³¹ Das Konzept von Lissitzkys Arbeit behandelt, ganz in diesem Sinn, den Raum als Gesamtsituation und verlangt, dass der Betrachter in das Werk hineintritt. Der *Prounenraum*, so wird sich zeigen, ist als Seheindruck nur vollständig erfahrbar, wenn man sich in ihm bewegt und dadurch sein Gesichtsfeld erweitert. Der Betrachter wird zum Beteiligten, der das Werk im eigenen Agieren erst vervollständigt. Während Moholys *Licht-Raum-Modulator* sofort aufgrund der Werkzeit in Form der Maschinenbewegung sowie der Bewegung und Veränderung der Lichtprojektionen als Exempel eines unter temporalen Gesichtspunkten zu betrachtenden Werks ins Auge fiel, drängt sich Lissitzkys *Prounenraum* durch eben diese Betrachterkonzeption zur eingehenderen Untersuchung unter der Leitfrage der Zeitaspekte auf. Der ganz unmittelbare Zugriff auf die Betrachterzeit, der sich im klar artikulierten Verlangen nach einem aktiv umhergehenden Besucher manifestiert, dient als Ausgangspunkt für den Blick auf weitere mögliche temporale Facetten der Arbeit und die Erweiterung der Analyse auf andere Werke des Künstlers.

³³⁰ Vergleiche hierzu 3.7.

³³¹ REISS, S. xiii. Die Begriffe ‚Environment‘, ‚Installation‘ oder ‚Installation Art‘ sind bis heute sehr vage beziehungsweise offen definiert. Doch auch im Sinn des *Dictionary of Art* zum Beispiel, das unter dem Stichwort Installation [Environment] angibt: „Term that gained currency in the 1960s to describe a construction or assemblage conceived for a specific interior, often for a temporary period, and distinguished from more conventional sculpture as a discrete object by its physical domination of the entire space [...]“, kann sicherlich der *Prounenraum* als Environment klassifiziert werden. (Dictionary of Art, London 1996, S. 868, Stichwort Installation) So ist Jan Leering zuzustimmen: „If we were to encounter this work today, we would call it an «environment».“ (LEERING, hier S. 60). Die Bezeichnung Environment wird daher in dieser Arbeit im oben genannten Sinn übertragen, auch wenn der Begriff als solcher erst einige Jahrzehnte nach Lissitzkys Arbeit geprägt wurde.

Im Œuvre Lissitzkys nimmt der *Prounenraum* eine Art Zwitterstellung ein, die ihn gleichzeitig auch als Scharnier oder Bindeglied zweier wichtiger Werkgruppen des Künstlers definiert: der *Prounenraum* gehört einerseits in den Kontext der so genannten *Prounen*, die 1923 bereits eine zentrale Gruppe von Arbeiten in Lissitzkys Werk darstellten, andererseits ist er der erste in einer Folge von Raumarbeiten, die Lissitzky für unterschiedliche Ausstellungssituationen schuf. Während chronologisch der Gedanke von *Proun* die Raumarbeit in Berlin inhaltlich fundamentierte, ist diese selbst wiederum konzeptuell vorausweisender Schritt für zukünftige Projekte Lissitzkys, wie die späteren Ausstellungsräume in Dresden und Hannover. Gerade in dieser Doppelrolle ist der *Prounenraum* auch hinsichtlich der in ihm manifesten Zeitmomente ein Anknüpfungspunkt, der die Ausweitung der Frage nach dem Temporalen in mehrere Richtungen und Ebenen des Lissitzkyschen Werks erlauben wird. Es ist vor diesem Hintergrund zunächst hilfreich, sich die Einbettung des *Prounenraums* in die 1923 schon virulente Phase der *Proun*-Arbeiten Lissitzkys zu verdeutlichen und zu fragen:

3.5.1 Was ist Proun?

Der *Prounenraum* gehört zu jener Werkphase, in der Lissitzky seine Arbeiten mit dem Oberbegriff *Proun* versah, und in der dieser Neologismus gleichzeitig für eine künstlerische Haltung, ein Konzept, stand. *Proun* diente als Leitbegriff, unter dem er seine Vorstellungen davon, was Kunst und Künstler in der Gesellschaft leisten sollten, und was es für Kunst seiner Meinung nach bedeutete, neu, modern und zeitgemäß zu sein, subsumieren konnte. Wie bei einem Markenzeichen nutzte Lissitzky *Proun* dabei sicher nicht zuletzt auch, um seine Arbeiten unverwechselbar zu kennzeichnen, bekannt zu machen und in der zeitgenössischen Kunstszene, die sich durch eine Fülle verschiedenster ‚Ismen‘ auszeichnete, zu positionieren.³³² Was aber *ist* Proun? In der Tat ist eine genaue Definition dessen, was Lissitzky darunter versteht, problematisch.

Zwischen 1919 und 1924/26 entstanden zahlreiche Arbeiten, die zur von ihm so benannten Gruppe der *Prounen* gehören und die er selbst in Form einer Werkübersicht in seinem *Prounen*-Verzeichnis katalogisierte.³³³ Alle diese *Proun*-Arbeiten sind Bilder, Grafiken oder Reliefs, aufgebaut aus abstrakten geometrischen Formen, die das Umfeld von Konstruktivismus und Suprematismus erkennen lassen. Sie sind meist unbetitelt oder mit Buchstaben und Zahlen gekennzeichnet, die an die Benennung von

³³² Ein Unterfangen, das als Motivation bis zu einem gewissen Grad auch für den 1925 zusammen mit Hans Arp publizierten Band *Die Kunstismen* angenommen werden darf, in dem aus Sicht der beiden Künstler die Strömungen der Kunst zwischen 1914 und 1924 dargestellt sind. Auch *Proun* ist dort ein Kapitel gewidmet.

³³³ EL Lissitzky fertigte 1924 selbst und in Zusammenarbeit mit seiner späteren Ehefrau Sophie Küppers auf zehn Notizbuchseiten das so genannte *Prounen*-Verzeichnis an, in welchem er einen großen Teil seiner *Proun*-Arbeiten katalogisierte. Es diente ihm vermutlich zur besseren Übersicht über seine Arbeiten, wenn es um die Bestückung von Ausstellungen oder den Verkauf von Werken ging. Das Verzeichnis enthält 98 Arbeiten aus den Jahren 1919 bis 1924. In den Jahren 1925/26 wandte sich Lissitzky hingegen bereits wieder verstärkt architektonischen Projekten zu (vergleiche hierzu als Überblick über Lissitzkys Schaffensphasen: NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung), schuf aber dennoch vereinzelte *Proun*-Bilder, wie zum Beispiel den im genannten Katalogtext von Nisbet auf Seite 21 als Abbildung 9 gezeigten *runden Proun*. Nach 1926 entstanden keine bekannten oder erhaltenen Arbeiten mehr, die zu der Werkgruppe der *Prounen* gerechnet werden könnten (Nisbet setzt in diesem Jahr das Ende von *Proun* an). Zur Werkgruppe der *Prounen* vergleiche die von Peter Nisbet kommentierte Abschrift des *Prounen*-Verzeichnisses: NISBET: El Lissitzkys *Prounen*-Verzeichnis, S. 270–280.

Industrieprodukten erinnern.³³⁴ Gemeinsam ist ihnen allen, dass die Komposition der gezeigten Formen und Figuren durch ihre Konfiguration den Eindruck einer räumlichen Anordnung oder eines Raumausschnitts zu erzeugen scheint. Bei genauerer Betrachtung aber irritieren ihre Bildelemente jede herkömmliche Raumauffassung: Formen sind teils verschachtelt, überschneiden oder durchdringen sich, wobei ihre räumlichen Lagebeziehungen untereinander uneindeutig, instabil oder schlicht perspektivisch unmöglich sind. Auch bezüglich des Bildraums sind die Positionen vieler Formen unklar oder absichtlich mehrdeutig. Manche Bildelemente scheinen vor der Bildfläche zu schweben, andere aus ihr heraus oder in sie hinein zu ‚fallen‘. Lissitzkys mit unseren gewohnten Raumvorstellungen und perspektivischen Erwartungen nicht einfach aufzulösende und zu klärende Anordnungen bilden eine visuelle Spannung aus, die vom Betrachter häufig mit Bewegung assoziiert wird. Im einfachsten Fall wird dabei Bewegung suggeriert, weil die geometrischen Formen im imaginierten Bildraum eine instabile Lage zu haben scheinen oder weil das Wechselspiel von Anhäufungen und Vereinzelungen der Bildelemente oder der vermehrte Einsatz von Diagonalen den visuellen Eindruck von Dynamik erwecken. In sehr vielen Fällen aber entspringt die Bewegungssuggestion der *Prounen* einem komplexeren Phänomen: Formen und geometrische Körper sind auf irritierende Weise vieldeutig und verhalten sich nicht, wie der Betrachter es von soliden dreidimensionalen Objekten im Raum erwartet. Ihre Anordnungen widersetzen sich einer einheitlichen Bildperspektive und entsprechen zuweilen nicht einmal den anschaulichen Annahmen eines konventionellen euklidischen Raums.³³⁵ Vieldeutigkeit, Polyperspektive und die visuelle Unvereinbarkeit der Komposition mit einem erwarteten bekannten Raumgefüge rufen im Bewusstsein des Betrachters den Eindruck hervor, dass sich Formen und Konstellationen des Bildes gerade in Veränderung befinden müssen, oder in einem Nacheinander zu lesen seien, weil sie sonst unmöglich wären. Diese Zeitebene, auf die hier in einer kurzen Skizze vorgegriffen wurde, wird in 4.4 genauer untersucht werden.

Proun war aber bei Lissitzky nicht nur der Sammelbegriff für die zuvor beschriebene Werkgruppe, sondern fungierte auch als Synonym seiner gesamten Kunstauffassung in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre. Den Begriff hatte er von dem Namen und damit gleichzeitig dem Motto der Künstlergrup-

³³⁴ Zur Frage der Betitelung der *Proun*-Bilder, vergleiche ebenfalls NISBET: El Lissitzkys *Prounen*-Verzeichnis. Einige *Proun*-Arbeiten tragen vermutlich heute Titel, die sich aus ihrer Stellung oder Bezeichnung in Lissitzkys *Prounen*-Verzeichnis ableiten und ihnen erst im Laufe der Zeit zugewiesen wurden, nicht aber eine Original-Betitelung durch den Künstler darstellen. So sind z. B. die heute als *Proun 88* und *Proun 91* bekannten Arbeiten, so Nisbet, vermutlich einfach im späteren Umgang mit den Bildern nach ihrer laufenden Nummer im *Prounen*-Verzeichnis benannt worden. Andere von El Lissitzky und Sophie verwendete Kurzbetitelungen in diesem Verzeichnis, die meist summarisch die geometrischen Hauptelemente benennen, hält Nisbet weniger für intendierte offizielle Titel der Arbeiten, als vielmehr für Gedächtnisstützen der beiden, um einen einfacheren Überblick über die Werke, deren Verkauf etc. zu behalten und leichter über die Arbeiten kommunizieren zu können. Zudem benannte Lissitzky nach der Einführung von *Proun* als Wort und als Konzept auch einige seiner kurz zuvor entstandenen Arbeiten selbst um: auf diesem Wege wurde zum Beispiel eine zunächst noch als *Brücke* betitelte Komposition, vermutlich von 1919, später zu *Proun IA*. (NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung, S. 15).

³³⁵ Gemeint ist der dreidimensionale ‚Raum unserer Anschauung‘ mit den üblichen, orthogonal zueinander feststehenden horizontalen, vertikalen und Tiefen-Achsen und der uns vertrauten Geometrie inklusive der herkömmlichen Längen- und Winkelmessung etc. Die Beschreibung genügt als Heuristik zum allgemeinen Verständnis. Auf die mathematische Definition eines n-dimensionalen Euklidischen Raums über die Hilbertsche Axiomatik oder als n-dimensionaler affiner Vektorraum mit Skalarprodukt soll hier nicht näher eingegangen werden.

pe abgeleitet, der er zu diesem Zeitpunkt nahestand: UNOVIS³³⁶. *Proun* ist eine Kurzform für *Projekt Unovis*, manche Autoren geben auch *Pro Unovis* an. Es bezieht sich damit einerseits direkt auf die Künstlergruppe, andererseits und insbesondere aber auf deren Motto: UNOVIS war das Akronym für die russische Phrase ‚Utverditeli Novogo Iskusstva‘, was soviel hieß wie ‚Bejahung des Neuen (der neuen Formen) in der Kunst‘ oder ‚Bestätigung des Neuen (der neuen Formen) in der Kunst‘. *Proun* war also das Projekt zur Bejahung des Neuen in der Kunst oder einfach nur der Ausruf ‚Für die Bejahung des Neuen in der Kunst!‘³³⁷ Was Lissitzky selbst sich als Konsequenz dieses Mottos vorstellte, das fasste er unter der Idee von *Proun* zusammen. *Proun* wurde im Duktus des Künstlers zum Synonym einer neuen, dem zeitgenössischen Leben adäquaten Kunst. So sind auch sowohl sein programmatischer Text in *De Stijl* 1922, der als frühe Positionsbestimmung von eigener Hand innerhalb der zeitgenössischen Kunst gelesen werden kann, als auch die Darlegung seiner Kunstauffassung in einem 1921 am INChUK (dem Moskauer *Institut für Künstlerische Kultur*) gehaltenen Vortrag jeweils nur mit diesem einzigen Wort betitelt: *Proun*.³³⁸

Geradezu alles, was Lissitzky in künstlerischer Praxis, in Manifesten und Theorien in den Jahren zwischen 1919 und 1927 an die Öffentlichkeit brachte, war *Proun* – und doch bleibt erstaunlicherweise letztlich unerklärt, was genau *Proun* ist. Lissitzky machte *Proun* offensiv zur Trademark seines Schaf-

³³⁶ Die progressive Künstlergruppe UNOVIS formierte sich 1919 um Kasimir Malewitsch in Witebsk und bestand dann bis 1920. Manche Autoren verwenden die Bezeichnung UNOVIS auch synonym mit der Witebsker Kunsthochschule vom Augenblick der Übernahme ihrer Leitung durch Malewitsch (vergleiche zum Beispiel GRAY).

³³⁷ Es bestehen in der Literatur über Lissitzky die angedeuteten leichten Differenzen zur genauen Übertragung der Worte *Proun* und UNOVIS. Im Falle von *Proun* muss auch darauf hingewiesen werden, dass Lissitzky selbst nie eine (etymologische) Ableitung des Wortes angab („El Lissitzky never offered an etymological derivation or a ‚dictionary‘ definition of his word ‚Proun‘ either in his published writings or in his private correspondence.“ NISBET 1995, S. 34.) Jedoch kann man weitestgehend Nisbet folgen, wenn er schreibt (ebd., S. 37): „A consensus now exists that the word is an acronymic composite of the Russian phrase «Project for the Affirmation of the New».“

³³⁸ Der programmatische Text findet sich in LISSITZKY, EL: PROUN, in: *De Stijl* V. Heft 6, Leiden 1922, S. 81–85. Zu dem genannten Vortrag besteht eine gewisse Unklarheit. Sophie Lissitzky-Küppers veröffentlicht den Manuskripttext in LISSITZKY-KÜPPERS 1977, S. 21–33. Hier ist der – ins Deutsche übertragene – Text ausdrücklich als Text eines Vortrags, gehalten am 23. September 1921, gekennzeichnet. In einem Katalog der Galerie Gmurszynska befindet sich hingegen ein ins Deutsche und ins Englische übertragener Text mit dem Titel *Proun*, der mit folgender Anmerkung des Übersetzers versehen ist: „This important text by Lissitzky has not been published before either in the original Russian or in translation [...] The Text was written in Vitebsk and Moscow in 1920–21 when Lissitzky was an active member of Unovis [...]. According to the superscription on the manuscript, Lissitzky gave this as a lecture at the Moscow Institute of Artistic Culture in 23 October, 1924. This then would have been his second lecture on the subject at Inkhuk since he had already spoken on Proun there on 23 September, 1921.“ (Translator’s Note zu: LISSITZKY, EL: *Prounen*, übersetzt von John E. Bowlts, in: KATALOG: El Lissitzky, Galerie Gmurszynska, Köln, 09.04. bis Ende Juni 1976, Köln 1976, S. 60–67.) Diese Anmerkung des Übersetzers würde bedeuten, dass der abgedruckte Text die Übersetzung eines anderen *Proun*-Vortrages von Lissitzky wäre, als desjenigen, dessen Text sich bei Lissitzky-Küppers findet und der auf den 23. September 1921 datiert. Bemerkenswerterweise gleichen sich die deutschen Übersetzungen des Vortrages von 1921 bei Lissitzky-Küppers und die des angeblich anderen (!) Vortrages von 1924 im Katalog der Galerie Gmurszynska nahezu wörtlich. Gewisse marginale sprachliche Differenzen könnten auf zwei unterschiedliche Übersetzungen des gleichen Textes aus dem Russischen hindeuten. Sollte es sich tatsächlich um zwei zeitlich verschiedene Vorträge handeln, so doch in jedem Falle um zwei inhaltlich nahezu identische. Nisbet behandelt in seiner großen Lissitzky Monografie die Übersetzung Bowlts, als gehöre sie zu dem Vortrag von 1921. Er schreibt bezüglich dieses Vortrags, Lissitzkys Manuskript dazu und seiner Übersetzungen: „This too exists in various typed transcripts, which have in turn been translated into several European languages.“ Das Originalmanuskript aber, so Nisbet, habe er nicht lokalisieren können. Vergleiche: NISBET 1995, S. 98.

fens, blieb in all seinen Texten und Äußerungen aber bei mehr oder minder poetischen, manchmal axiomatischen, oft auch popularisierenden oder manifestartig propagierenden Umschreibungen. Niemals aber gab er definierende Erläuterungen. So beginnt der Vortrag vor dem INChUK beispielsweise mit den Worten: „PROUN nannten wir eine Station auf dem Wege zum Errichten einer neuen Form, das, was auf der von den Leichnamen des Bildes und seines Künstlers gedüngten Erde wächst.“³³⁹ – eine Formulierung im Duktus einer Definition, rhetorisch wirkungsvoll, die jedoch rein metaphorisch ist und jede Erklärung schuldig bleibt. Lissitzky hat offenbar, so machen auch seine weiteren Schriften deutlich, mit Bedacht eine allzu konkrete Definition dessen, was er unter *Proun* verstand, immer vermieden. Er unterstreicht vielmehr selbst die undefinierbarkeit: „Absolut definieren, was *Proun* ist, kann ich nicht, denn diese Arbeit ist noch nicht zu Ende. [...] Wenn sein Leben erfüllt sein wird, und es wird sich sanft niederlegen in das Grab der Kunstgeschichte, dann wird dieser Begriff erst definiert werden.“³⁴⁰ Gerade diese Verweigerung einer eindeutigen Setzung könnte man aber auch als einen nicht unwichtigen, kennzeichnenden Teil des Gesamtkonzeptes *Proun* betrachten: „The precariousness and instability of Proun as theory and practice was surely programmatic, as it could thereby flexibly adapt to the varying demands of the moment, and to the demands of the future“ vermutet Peter Nisbet.³⁴¹

Ob die Vermutung, Lissitzky sei es programmatisch um das flexible Einpassen von *Proun* in unterschiedliche Gegebenheiten und Rahmenbedingungen gegangen, in dieser Schärfe zutrifft oder nicht – sie ist in jedem Fall Indiz einer künstlerischen Haltung, die der konkreten Äußerung in Werken ein offenbar absichtlich als Prozess deklariertes künstlerisches Konzept gegenüberstellt. Damit zeigt Lissitzky dem Betrachter, Zuhörer und Leser *Proun* gleichzeitig als Vielzahl faktischer Setzungen in seiner Kunst und als unaufhörliche in Richtung der Zukunft offene theoretische Entwicklung. 1923 fügte Lissitzky diesem mehrschichtigen Konzept von *Proun* eine realisierte Raumarbeit hinzu, den *Prounenraum*.

3.5.2 Entstehung und Beschreibung des Prounenraums

Bei der Großen Berliner Kunstausstellung im Mai 1923 bekam El Lissitzky innerhalb der Abteilung der Novembergruppe einen relativ kleinen, annähernd würfelförmigen Raum für sich alleine zur Gestaltung zugewiesen, der nur von einer Seite her durch eine mittig platzierte Tür betretbar war.³⁴² Die-

³³⁹ LISSITZKY: *Prounen*, S. 60.

³⁴⁰ Das Zitat entstammt einem Brief des Künstlers, der 1925 in *ABC, Beiträge zum Bauen* abgedruckt wurde. ders.: Aus einem Briefe [1925], in: *ABC, Beiträge zum Bauen* 3, Heft 2, Basel 1926, S. 3.

³⁴¹ NISBET 1995, S. 32.

³⁴² Einen solch schachtelartigen eigenen Raum innerhalb der großen Kunstausstellung zu erhalten, war erst durch eine Neuordnung des Ausstellungskonzeptes für die Ausstellung 1923 möglich geworden und stellte sicher eine besondere Gelegenheit für Lissitzky dar, vergleiche HEMKEN, KAI-UWE: Eine Ausstellung ohne Bilder. Der *Prounenraum* von El Lissitzky, in: *KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive*, 1988, S. 190–192. Der Raum muss etwa 3 m x 3 m x 2,50 m oder 2,60 m gemessen haben (letzteres wurde für die Rekonstruktion im Van Abbemuseum angenommen). Es gibt über die Maße keine exakten Angaben, jedoch konnten sie einleuchtend aus dem Verhältnis der Türhöhe zu den Raummaßen in der Lithografie der Kestnermappe geschlossen werden, vergleiche NISBET 1995, S. 263, Fußnote 12. Oßwald-Hoffmann spricht die Möglichkeit an, für die Ausstellung seien möglicherweise mehrere kleine Räume durch Stellwandkonstruktionen geschaffen worden, so auch vermutlich für Lissitzkys *Prounenraum*. Ein Beleg dafür ist aber bislang nicht bekannt. Auf den wenigen Fotos des originalen *Prounenraums* lassen sich keine Indizien erkennen, die eine Stellwandkonstruktion bestätigen

sen Raum wollte Lissitzky nach eigener Aussage zur „Demonstration“ seiner Kunst oder besser seines Kunstprogramms, *Proun*, nutzen. Damit griff er die Idee des so genannten „Demonstrationsraums“ auf, ein Konzept beziehungsweise eine künstlerische Forderung, die ihn und seine Künstlerkollegen Hans Richter und Theo van Doesburg bereits 1922 beim Internationalen Kongress fortschrittlicher Künstler in Düsseldorf beschäftigt hatte. Unter einem Demonstrationsraum verstanden sie einen (Ausstellungs-)Ort, an dem ein Künstler (oder eine Künstlergruppe) grundlegende Ideen und fundamentale Gestaltungsprinzipien vorführen konnte. Im Demonstrationsraum sollte, anders als in vielen zeitgenössischen Ausstellungen, somit ein künstlerisches Konzept zur Anschauung und nicht nur Werke zum Verkauf kommen. In *De Stijl* veröffentlichten van Doesburg, Richter und Lissitzky eine Erklärung, aus der folgendes Zitat stammt: „Wir verneinen die jetzigen Kunstaussstellungen als Magazine, wo mit Dingen, die beziehungslos gegeneinandergestellt sind, Handel getrieben wird. Heute stehen wir noch zwischen einer Gesellschaft, die uns nicht braucht, und einer, die noch nicht existiert; darum kommen für uns nur Ausstellungen in Betracht zur Demonstration dessen, was wir realisieren wollen [...] oder besser was wir realisiert haben.“³⁴³ Insbesondere Lissitzky jedoch erweiterte das Konzept des Demonstrationsraums zum Ort, an dem Raum als künstlerisches ‚Material‘ thematisiert wurde und an dem neue, künstlerische Konzeptionen von Raum als solchem wirksam werden konnten. Seinen *Prounenraum* bezeichnete Lissitzky 1923 explizit als „Ausstellungs-Schau-Raum, für mich also Demonstrationsraum“. In ihm wolle er „die Prinzipien geben, die ich für eine grundsätzliche Organisation des Raums an sich für notwendig halte.“³⁴⁴

In Abwandlung dieses Gedankens hat Lissitzky später auch die von ihm konzipierten Räume für die Präsentation ‚neuer‘ Kunst anderer Künstler in Ausstellungen und Museen als „Demonstrationsräume“ bezeichnet. Namentlich betitelt er mit diesem Begriff in einem Text von 1926/27 die in diesen Jahren entstandenen Ausstellungsräume für die Internationale Kunstaussstellung in Dresden beziehungsweise

würden, wie auch Oßwald-Hoffmann selbst anmerkt. Sie zweifelt angesichts der von ihr vermuteten Stellwände auch an der Aussagekraft der Türhöhe als Maßstab, da solche Stellwandräume durchaus nicht mit Standard-Türen versehen gewesen sein müssen, stimmt den angenommenen Maßen dann aber doch im Wesentlichen zu, da sie „im Bereich der normalen Durchgangshöhe (ca. 2 m) proportional zum menschlichen Körper“ lägen und es Lissitzky vor allem auf die proportionalen Verhältnisse untereinander angekommen sei. OßWALD-HOFFMANN, CORNELIA: *Zauber ... und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre*, München 2003, S. 232–234 und S. 243–246.

³⁴³ DOESBURG, THEO VAN, LISSITZKY, EL und RICHTER, HANS: Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten des ersten internationalen Kongresses der fortschrittlichen Künstler, Düsseldorf, in: *De Stijl* V, Heft 4, Leiden 1922, S. 61–64, S. 64.

³⁴⁴ LISSITZKY, EL: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstaussstellung von 1923, in: *G – Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1, 1923, unpaginiert. Auch die *Stijl*-Künstler, in der Düsseldorfer Deklaration repräsentiert durch van Doesburg, forderten in den zwanziger Jahren die Errichtung von Demonstrationsräumen. Dass ihre Auffassung dieser Räume jedoch, wenn auch teilweise von der gleichen Intention nach der umfassenden und exemplarischen Darstellung der eigenen Kunst- und Raumkonzeption geleitet, letztlich entscheidende Differenzen zu Lissitzkys *Prounenraum*-Projekt aufweist, zeigt ein Vergleich des letzteren mit der Analyse der *Stijl*-Interieurs bei Nancy Troy (TROY, NANCY: *The De Stijl Environment*, Cambridge, Mass. 1983). Die Frage der Analogien und Differenzen zwischen Lissitzkys Raumgestaltungen und der Künstler, die mit *De Stijl* assoziiert waren, werden wir in Kapitel 3.7 noch einmal berühren. Allgemein lässt sich sagen, dass die *De-Stijl*-Arbeiten, vorwiegend ‚demonstrieren‘, wie die malerischen und gestalterischen Prinzipien des *Stijl* übertragen auf ganze Räume wirken, jedoch anders als Lissitzky grundlegende Vorstellungen von Raum (respektive Ausstellungsraum) als solchem meist höchstens am Rande thematisieren.

für das Provinzialmuseum in Hannover, die in 3.7 besprochen werden.³⁴⁵ Lissitzkys *Prounenraum* lässt sich daher einerseits in seiner grundlegenden Setzung als Kunstwerk und seiner Strategie des Umgangs mit Raum(vorstellungen) als ein solcher Demonstrationsraum lesen. Er steht gleichzeitig andererseits als ein um eine Dimension erweitertes *Proun*-Objekt in der Tradition der schon zuvor entstandenen *Prounen*-Bilder und ihrem Gedanken des durch geometrische Formenkonstellationen dynamisch aufgeladenen Bildraums.

Die Idee für einen mit *Prounen* ausgefüllten oder genauer gesagt selbst zum *Proun*-Objekt umgestalteten Raum muss Lissitzky bereits spätestens im Frühjahr 1923 gehabt haben. In der zu diesem Zeitpunkt erschienenen 1. Kestnermappe mit Lithografien Lissitzkys³⁴⁶ befindet sich ein Blatt, das die Gestaltung der sechs Seiten (Wände, Boden, Decke) eines solchen schachtelartigen *Prounenraums* in Form eines aufgeklappten beziehungsweise räumlich abgewickelten Würfels/Quaders zeigt (Abb. 45). Desweiteren enthält die Mappe auch die lithografische Umsetzung eines Reliefs, das von Lissitzky später im *Prounenraum* verwendet wurde (Abb. 47 und 48). Eine Skizze mit einem ganz ähnlichen Gesamtentwurf, offenbar für den selben Raum, dürfte im gleichen Jahr aber sogar bereits vor der Kestnermappe entstanden sein (Abb. 46). Sie wird, ebenso wie weitere Skizzen von 1923 für Einzelkompositionen der Wände des Raums, heute in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau aufbewahrt.³⁴⁷ Es wäre zwar möglich, dass Lissitzky sich 1922/23 ganz allgemein und ohne konkreten Anlass mit der Idee der Übertragung von *Proun* in den Raum beschäftigte, viel wahrscheinlicher ist aber, dass er bereits wusste, dass er bei der Berliner Kunstaussstellung einen eigenen kleinen Raum zur Verfügung haben würde. Die angesprochenen Skizzen und die Lithografie, in der bereits alle Wandgestaltungen des später realisierten Raums vorkommen, dürfen mit gutem Recht als tatsächliche Vorstudie, Entwurf oder Vorab-Dokumentation der geplanten Arbeit gewertet werden.³⁴⁸

³⁴⁵ Lissitzkys Text hierzu, mit dem Titel *2 Demonstrationsräume*, entstand nach Angaben im Archiv des Sprengel Museums in Hannover, wo sich das Typoskript befindet, um 1926. LISSITZKY, EL: *2 Demonstrationsräume*, maschinenschriftliches Manuskript im Archiv des Sprengel Museums Hannover (Archivnummer 1.1.2.6), 2 Seiten, undatiert, jedoch um 1926/27 (zunächst veröffentlicht in RISCHBIETER, HENNING (Hrsg.): *Die Zwanziger Jahre in Hannover. Bildende Kunst, Literatur, Theater, Tanz, Architektur, 1916 – 1933*, Kunstverein Hannover, 12.08.–30.09.1962, Hannover 1962, S. 198–200, dann wiederabgedruckt in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 366/367). Lissitzkys Text zum *Prounenraum* wurde bei der Veröffentlichung seiner Schriften durch Sophie Lissitzky-Küppers zusammen mit dem Text *2 Demonstrationsräume* unter der Sammelüberschrift *Demonstrationsräume* abgedruckt (vergleiche ebd., S. 365–367). Auch andere Autoren wie Kai-Uwe Hemken zählen den *Prounenraum* explizit zu Lissitzkys Demonstrationsräumen (HEMKEN: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, S. 30). Dort findet man die Kapitelüberschrift: ‚Die Verspätete Einlösung eines Programms: der «Prounen-Raum» als Demonstrationsraum‘. Trotz Lissitzkys eigenhändiger Zusammengruppierung der Arbeiten mittels des Begriffs Demonstrationsräume sollten die drei Räume in Intention, Zielsetzung und Konzept nicht als unmittelbare Einheit gesehen werden (vergleiche unten Kapitel 3.7).

³⁴⁶ Die Angabe in der Mappe selbst sagt aus, sie enthielte Arbeiten aus den Jahren 1919–1923 und sei im Frühjahr 1923 bei Rob, Leunis u. Chapman gedruckt worden.

³⁴⁷ Vergleiche NISBET: *El Lissitzky – Eine Einführung*, insbesondere Anmerkung 70. Drei dieser Zeichnungen, insbesondere auch eine weitere Version des gesamten Raums als aufgeklappte Schachtel, sind reproduziert als Katalognummern 56, 57 und 58 in KATALOG: *El Lissitzky 1890–1941. architect painter photographer typographer*, 1990. Die Änderungen zwischen Tretjakow-Skizze, Kestnermappen-Lithografie und dem umgesetzten Raum lassen die genannte zeitliche Reihenfolge vermuten. Zur zeitlichen Einordnung vergleiche im oben genannten Katalog S. 211.

³⁴⁸ Die Große Berliner Kunstaussstellung wurde vom 19.05. bis 17.09.1923 im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof gezeigt. Ausführliche Informationen zur Ausstellung und der Sektion der Novembergruppe finden sich bei Oßwald-Hoffmann. In diesem Kontext vermutet die Autorin auch, der *Prounenraum* sei möglicherweise erst einige Wochen später geöffnet worden (ebd., S. 237). Dem steht Peter Nisbets Analyse entgegen, der *Prounenraum* sei ganz klar frühzeitig fertiggestellt gewesen, denn er sei ‚accurately listed in the catalogue

Der in Berlin dann tatsächlich umgesetzte *Prounenraum* blieb nur für die Zeit der Ausstellung bestehen. Neben den oben erwähnten Lithografien und Entwurfsskizzen sind nur wenige Dokumente zum Originalraum erhalten. Bekannt sind ein Text Lissitzkys zum *Prounenraum* in der Zeitschrift *G* und eine zusammen mit diesem abgedruckte Fotomontage (Abb. 49 und 50) in Form einer Raumabwicklung beziehungsweise eines ‚Panoramas‘.³⁴⁹ Zudem existiert ein *Proun*-Bild Lissitzkys von 1923 mit dem Titel *G.B.A.* (Abb. 51), das sich im Gemeentemuseum Den Haag befindet und das eine Komposition zeigt, die – verglichen mit der Lithografie der Kestnermappe und der Fotocollage – im Wesentlichen der Bemalung der Stirnwand des *Prounenraums* entsprechen dürfte. Die Betitelung *G.B.A.* findet sich in Lissitzkys *Prounen*-Verzeichnis; sie wird allgemein als Abkürzung für ‚Große Berliner Ausstellung‘ interpretiert.³⁵⁰ Die drei ebenfalls im Berliner Raum integrierten, vom Künstler so bezeichneten ‚Reliefs‘, die Lissitzky sogar als eigenständige Arbeiten in seinem *Prounen*-Verzeichnis aufführte, müssen heute alle als verschollen gelten.³⁵¹

Mit den oben genannten Entwürfen, Abbildungen und Lissitzkys Text als Hilfsmittel wurde der *Prounenraum* 1965 durch das Van Abbemuseum in Eindhoven rekonstruiert, wo er heute zu sehen ist.³⁵²

Wie nahe er dem Original kommt, insbesondere was Farbigkeit, Materialeigenheiten und die Deckengestaltung betrifft, lässt sich anhand der vorhandenen Materialien jedoch nicht mehr vollkommen ein-

and mentioned in at least one early review“, vergleiche: NISBET 1995, S. 262. Obwohl Lissitzkys spätere Frau Sophie die Tätigkeiten des Künstlers in den zwanziger Jahren ausführlich in LISSITZKY-KÜPPERS beschreibt (S. 11–98), findet die Teilnahme Lissitzkys an dieser Ausstellung, die Gestaltung des *Prounenraums* und dessen Entstehungsgeschichte dort nahezu keine Beachtung. In Sophies kurzem Absatz zum *Prounenraum* wird die Lithografie in der Kestnermappe als „grafische Verarbeitung jenes Raumeindrucks“ bezeichnet (ebd., S. 22), doch ist dies eher irreführend, da die Lithografie eindeutig vor der tatsächlichen Umsetzung des Raums entstand.

³⁴⁹ Gemeint ist hiermit, dass Fotos der vier Wände des Raums so nebeneinander montiert (respektive geklebt) sind, dass der Betrachter glauben kann, einen simultanen Blick auf alle Wände des Raums zu werfen, ähnlich als fotografierte man den Raum mit einem extremen Weitwinkel. Die Bezeichnung Panorama ist also hier und im Folgenden im Sinn der Wortherkunft als Allansicht beziehungsweise Gesamtsicht verstanden. Der genannte Artikel mit der Fotocollage ist LISSITZKY: Der *Prounenraum* auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923. Die drei Fotos des Raums wurden von Lissitzky für den montierten querformatigen Bildstreifen in der Höhe beschnitten, wie der Wiederabdruck eines der verwendeten Fotos in einem Artikel Ernst Kalláis im *Cicerone* zeigt, der das Foto unbeschnitten wiedergibt. (KÁLLAI, ERNST: El Lissitzky, in: *Der Cicerone*, 16. Jg. Heft 22, Leipzig 1924, S. 1058–1063, S. 1061.)

³⁵⁰ Vergleiche NISBET: El Lissitzkys *Prounen*-Verzeichnis – eine kommentierte Abschrift sowie Tafel 190 und den zugehörigen Eintrag im Abbildungsverzeichnis in LISSITZKY-KÜPPERS.

³⁵¹ In Lissitzkys *Prounen*-Verzeichnis von 1924, das in einer Abschrift durch Sophie Lissitzky-Küppers mit eigenhändigen Anmerkungen des Künstlers vorliegt, sind unter den Verzeichnis Nummern 80, 81, 82 drei Reliefs genannt, die Nisbet unter Zuhilfenahme der Kommentare von Lissitzky als die Reliefs des *Prounenraums* identifiziert hat. Sie wären somit als einzelne Werke im Verzeichnis enthalten. Über ihren Verbleib ist nichts Gesichertes bekannt. Vergleiche hierzu NISBET: El Lissitzkys *Prounen*-Verzeichnis – eine kommentierte Abschrift. Die Evidenz der Zuordnung als Reliefs des *Prounenraums* ist für das Relief mit kippendem Würfel sehr eindeutig. Für die beiden weiteren Reliefs hat Oßwald-Hoffmann hingegen trotz der entsprechenden eigenhändigen Vermerke Lissitzkys Zweifel angemeldet. (OßWALD-HOFFMANN, S. 273).

³⁵² Genau genommen existieren zwei Rekonstruktionen des *Prounenraums*, die beide unter Leitung des damaligen Direktors des Van Abbemuseums Jan (Jean) Leering ausgeführt wurden. Zunächst entstand 1965 eine erste Rekonstruktion für das Museum. 1970/1971 kam man in die Situation, dass der *Prounenraum* für zwei parallel laufende Ausstellungen versprochen war, so dass eine zweite Rekonstruktion entstand (die dann aber doch nicht gezeigt wurde). Die beiden Rekonstruktionen weisen geringfügige Unterschiede auf. Heute ist die Version von 1965 im Van Abbemuseum ausgestellt, während die zweite Variante mittlerweile an die Berlinische Galerie verkauft wurde. (E-Mail-Auskunft vom 17. Mai 2004 von Frau Christiane Berndes, Sammlungskuratorin am Van Abbemuseum.)

deutig feststellen.³⁵³ Die folgende Beschreibung und Analyse des Raums stützt sich also zum Teil auf die Rekonstruktion, zum Teil auf das Bild- und Textmaterial zum Original.

Alle vier Wände und die Decke des *Prounenraums* waren mit geometrischen Elementen gestaltet, die teils direkt auf die Wand gemalt waren, teils als einzelne dreidimensionale Bestandteile aus Holz vor der Wand angebracht wurden. An zwei Stellen sind dreidimensionale Formen zudem auf einer Trägerplatte zusammengruppiert, die dann als Ganzes montiert wurde. Eine dritte skulpturale Anordnung war ohne Träger direkt auf der Stirnwand angebracht. Für diese drei letztgenannten Objekte spricht Lissitzky von „den Reliefs“. Nach Lissitzkys Wunsch hätte als sechste Fläche auch der Fußboden des Raums in die Gestaltung einbezogen werden sollen, dies kam jedoch schließlich nicht zur Ausführung. Von den genannten Elementen abgesehen blieb der Raum leer.

Die rechte Wand des *Prounenraums* ist vorwiegend aus Elementen aufgebaut, die eine Diagonale vom vorderen unteren zum hinteren oberen Bereich der Wand betonen. Ein auf die Wand direkt aufgemaltes, dieser Richtung folgendes, dunkles Rechteck, ist in der unteren Wandhälfte etwa mittig platziert. Die Diagonale wird ein Stück oberhalb von einer Vierkant-Holzleiste aufgegriffen, die parallel zur Rechteckseite angeordnet ist und fast über die gesamte Wand zu deren hinterem Ende läuft. Diese Holzleiste wird im letzten Drittel von einem vorgeblendeten Relief ‚unterbrochen‘. Auf eine hochrechteckige Holztafel sind hier gemalte, aber auch plastische Elemente aus Holz aufgebracht.³⁵⁷ Die vorwiegend rechteckigen Formen und deren im Zentrum kumulierte Positionierung auf dem Träger erinnern deutlich an Lissitzkys frühe, besonders architekturnahe *Prounenbilder*, wie sie beispielsweise 1919/20 für eine erste geplante *Prounenmappe* entstanden. Schließlich weist die rechte Wand des *Prounenraums* noch ein weiteres Kompositionselement auf: ebenfalls parallel zu der Holzleiste, weiter oben an der rechten Wand verlaufend, jedoch von allen Elementen dieser Wand dem eintretenden Betrachter am nächsten, befindet sich eine kleine, dunkle, direkt auf die Wand gemalte langrechteckige Form, die von einem in den Raum hineinstehenden dünnen längeren Brettchen, das die Diagonale ebenfalls aufnimmt, wie von einem Bord unterfangen wird.

Die Stirnwand des Raums ist mit der zuvor beschriebenen rechten Raumwand optisch verbunden: die rechts, an Wand 1, befindliche Holzleiste endet nicht in der Raumecke, sondern ist um diese herum bis auf die Stirnwand fortgesetzt, wo sie als Horizontale noch über etwa ein Drittel der Wandbreite weitergeführt ist und so zum Teil der dort befindlichen Komposition wird. Als hervortretendes dreidimensionales Element läuft sie vor einer Wandmalerei entlang, die fast die gesamte rechte obere Wandhälfte füllt und die Stirnwand optisch dominiert. Die Wandmalerei besteht aus drei hintereinander gestaffelten großen Rechteckformen. Eine schlanke, hellgraue, hochrechteckige Form liegt vor einem breiten schwarzen waagrecht gesetzten Rechteck, das weit nach links zur Wandmitte auskragt, und dies wiederum vor einem dunkelgrauen Hochrechteck. Die Holzleiste überspannt gerade den Schnittbe-

³⁵³ Zur Farbigkeit nennt Lissitzky in seinem Text in *G* schwarz, grau, weiß und holzfarbige Elemente. Die schwarz/weiß Originalfotos erlauben aber nur sehr begrenzt die Rekonstruktion des Farbtons der Holzelemente und machen auch die Unterscheidung dunkler Grauwerte von Schwarz schwer. Zur Problematik der Rekonstruktion des *Prounenraums*, aber auch der späteren Räume Lissitzkys in Dresden und Hannover sowie allgemein zu Unzulänglichkeiten bei der Rekonstruktion solcher Arbeiten (wie auch beispielsweise dem Merzbau Schwitters), vergleiche OBWALD-HOFFMANN, insbesondere S. 282 ff.

reich dieser drei Formen. Orthogonal in den Raum hinein stehend ist kurz vor ihrem Ende ein zweites dreidimensionales Element aufgesetzt: ein mit seiner Schmalseite an der Wand befestigtes Brett, das den visuellen Eindruck einer Endmarkierung der Linie erweckt, obwohl es nicht der tatsächliche Endpunkt ist. Der kompositorische Aufbau der Malerei sowie das Zusammenspiel mit den dreidimensionalen Wandelementen findet sich annähernd widerspiegelt im bereits erwähnten *Prounengemälde G.B.A.* von 1923.³⁵⁴ Außer der gerade beschriebenen großflächigen Wandkomposition gehört zu der Stirnseite des *Prounraums* – zentral direkt auf der Wand angebracht – noch eine deutlich filigranere dreidimensionale Figur (von Lissitzky in seiner Beschreibung den Reliefs zugeordnet): eine Holzkugel mit drei schmalen, sie tangierenden Stäben, die das Koordinatensystem eines – im Verhältnis zum Ausstellungsraum diagonal gekippten – Raums aufzuspannen scheinen.³⁵⁵

Der linke untere Teil der Stirnwand ist weitestgehend frei gelassen. Nur etwas über halber Raumhöhe, nah am linken Rand, befindet sich ein weiteres senkrecht gestelltes, in den Raum ragendes, dünnes Brettchen, aufgesetzt auf eine wiederum orthogonal dazu auf der Wand verlaufende Vierkant-Holzleiste, als betone es deren Beginn. Auch diese zweite Leiste fungiert als optisches Bindeglied und läuft von der Stirnwand um die linke Raumecke herum und als Horizontale weit über die linke Wand des *Prounraums* bis in deren vorderes Drittel. Sie kreuzt eine fast die ganze Wandhöhe einnehmende, dunkle, hochrechteckige, direkt auf die Wand aufgemalte Form und läuft kurz darauf hinter einem weiteren *Prounrelief* her, dessen Grundfläche auf sie aufmontiert ist. Es handelt sich dabei um dasjenige *Prounrelief*, welches bereits als Lithografie in der ersten Kestnermappe (Blatt 5) zu finden war (Abb. 47)³⁵⁶. Es zeigt neben- und übereinander collagierte abstrakte Formen und Elemente auf einer hellen, hochrechteckigen Holzplatte. Eine gemalte schwarze Linie teilt den Bildträger längs, einige Zentimeter von dessen rechtem Rand entfernt, genau dort, wo die Kante der dunklen hochrechteckigen Form der Wandmalerei sich – unter und damit nun verdeckt von der Grundplatte des Reliefs – befinden würde. Dieses Längselement wird von einem hellen vierkantigen Holzstab ein Stück weiter links auf der Bildplatte wieder aufgenommen. Eine gemalte Form etwa im Zentrum des Reliefs wiederholt noch einmal das Thema des schon auf der Wand vorkommenden schwarzen Hochrechtecks. Zwischen Holzstab und gemaltem Rechteck ist eine nahezu quadratische plastische offene Schachtelform (als blicke man von oben in einen Raum mit drei Wänden) eingebracht. Als stünde er in ihr oder an ihrem Rand, ist hier ein heller Holzwürfel auf einer seiner Ecken stehend montiert³⁵⁷, der einen Aspekt der Instabilität in die Komposition einführt, da es dem Betrachter so erscheint, als könne dieser Würfel jederzeit ‚aus dem Bild fallen‘.

Die vierte Wand mit dem Eingang in ihrer Mitte zeigt ein schwarzes Quadrat unten rechts neben dem Durchgang, das von vielen Autoren als Reminiszenz Lissitzkys an Kasimir Malewitsch und die Kunst

³⁵⁴ Wohl aufgrund der laufenden Nummer 4 im *Proun*-Verzeichnis manchmal auch als *Proun G.B.A. 4* bezeichnet. (NISBET: El Lissitzkys *Proun*-Verzeichnis – eine kommentierte Abschrift).

³⁵⁵ Dieses heute ebenfalls verschollene Relief mit Stäben und Kugel ist, so vermutet Nisbet, als Nummer 80 unter der Bezeichnung *Runder Relief* im *Proun*-Verzeichnis aufgeführt. Vergleiche NISBET: El Lissitzkys *Proun*-Verzeichnis – eine kommentierte Abschrift, S. 278.

³⁵⁶ Das Relief selbst entspricht Nummer 81 in Lissitzkys *Proun*-Verzeichnis.

³⁵⁷ Obwald-Hoffmann merkt als einzige Autorin an, der Würfel sei eigentlich auf seiner Kante montiert, was aber kaum einen Unterschied im visuellen Ausdruck mache. OBWALD-HOFFMANN, S. 276.

des Suprematismus verstanden wird, in Lissitzkys Isometrie des Raums in der Kestnermappe ist zudem ein weiteres Rechteck als zweites Wandelement auf der anderen Seite der Türöffnung zu sehen. Es ist letztlich nirgendwo erkennbar, ob dieses Rechteck im *Prounenraum* dann tatsächlich ausgeführt wurde. Die Fotomontage in der Zeitschrift *G* zeigt den fraglichen Wandabschnitt nicht. In Lissitzkys eigener Beschreibung des Raums wird es nicht mehr erwähnt. In der heute in der Tretjakow-Galerie befindlichen Entwurfsskizze des Gesamtraums als aufgeklappte Schachtel ist es allerdings ebenfalls zu sehen (vergleiche Abbildungen 45 und 46). Auch in der Rekonstruktion des *Prounenraums* im Van Abbemuseum wurde es umgesetzt. In den kunsthistorischen Beschreibungen und Analysen des *Prounenraums* findet es in aller Regel keine Erwähnung oder bleibt eine Marginalie, die Lithografie in der Kestnermappe betreffend. Auf die Möglichkeit des Vorhandenseins dieses zweiten Wandelements und daraus entstehende Fragen und mögliche Implikationen für das Raumkonzept wird zurückzukommen sein.³⁵⁸

Die Deckengestaltung zeigt in der Rekonstruktion des *Prounenraums* zwei schmale Leisten in Form sich kreuzender schwarzer Linien, die direkt unterhalb eines in die Decke eingelassenen vertieften Oberlichts verlaufen. Sie adaptiert damit die Deckenlösung der Lithografie in der Kestnermappe. Ob, und wie exakt, diese Rekonstruktion der Deckenlösung des Originals 1923 in Berlin entspricht, lässt sich allerdings anhand der bekannten Quellen nicht sicher sagen. Es existiert keine Fotografie der Decke des *Prounenraums* und das Bildmaterial der Fotomontage in *G* zeigt nur einen kleinen, verschatteten Abschnitt der Decke, der keine Schlussfolgerungen erlaubt. Das Foto, das vermutlich eine der unbeschnittenen Vorlagen zu dieser Montage ist und von Ernst Kállai 1924 für seinen Lissitzky-Artikel im *Cicerone* verwendet wurde³⁵⁹, zeigt etwas klarer einen kleinen Ausschnitt des rechten hinteren Eckbereichs der Decke (Abb. 52). Es lässt zwei schmale schwarze Linien in einem Bereich erkennen, der sich wie der Teil eines helleren Rechtecks vom Rest der Decke absetzt. Die schwarzen Linien stoßen orthogonal als Ecke zusammen. Aufgrund der Qualität des Fotos und des kleinen Ausschnitts könnten diese ‚Linien‘ gleichermaßen als konstruktiver Teil eines vertieften Oberlichts wie als Teil einer Lissitzky’schen Gestaltung interpretiert werden, und geben daher kaum mehr Aufschluss. Fakt ist, dass der *Prounenraum* in Berlin Licht von oben erhalten haben muss und deswegen die Annahme wahrscheinlich ist, dass auch hier ein Oberlicht in der Deckenkonstruktion gegeben war.³⁶⁰ Ob es sich im Original auch um eine Vertiefung handelte, wie das Oberlicht konstruiert war, und ob Lissitzky seine Gestaltung dann als Malerei, als Relief, als Stoffbespannung oder ganz anders löste, konnte bislang nicht eindeutig beantwortet werden. Lissitzky selbst sprach zwar hinsichtlich der Deckengestaltung von einem Relief – einem Relief das, so der Künstler, die Betrachterbewegung im Raum aufnehme und wiederhole³⁶¹ –, doch trotz dieser eindeutigen Aussage im Text kann nicht als ganz sicher gel-

³⁵⁸ Vergleiche unten 3.8.

³⁵⁹ KÁLLAI, S. 1061. Vergleiche auch OBWALD-HOFFMANN, S. 242, Anmerkung 395.

³⁶⁰ Vergleiche Dies., S. 232–234 und 243/244. In diesem Punkt spielt dann auch wieder die Frage nach der von Obwald-Hoffmann vermuteten Stellwandkonstruktion eine Rolle: Ob diese vermeintlich eingebaute ‚Schachtel‘ dann eine eigene Deckenkonstruktion erhielt oder ob sie an die eigentliche Decke anschloss, konnte auch Obwald-Hoffmann nicht abschließend klären. Dieser Punkt war aber möglicherweise nicht unerheblich für die Frage der Deckengestaltung durch Lissitzky.

³⁶¹ „Das Relief an der Decke, im selben Blickfeld liegend, wiederholt die Bewegung.“ schreibt Lissitzky in Lissitzky: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923.

ten, was letztendlich ausgeführt wurde. In der Tat hatte Lissitzky noch in der Tretjakow-Skizze eine sehr viel komplexere Lösung für die Deckenfläche in Erwägung gezogen, respektive geplant. Birnholz weist diesbezüglich darauf hin, dass Lissitzky die Deckengestaltung ursprünglich an *Proun G7* (Abb. 53) orientieren wollte. Hemken sieht eher einen Bezug zu dem kompositorisch mit *Proun G7* verwandten *Proun 43* und stellt fest, die tatsächlich ausgeführte Deckengestaltung sei dann von „geringerer Bedeutung“ gewesen. Lissitzky scheint also zumindest eine deutlich komplexere Variante für die Decke geplant zu haben – möglicherweise noch in Unkenntnis der konstruktiven Situation, die im Berliner Raum vorgegeben war – und sie dann stark vereinfacht zu haben. Die abgewandelte Deckenlösung ist eine von mehreren Änderungen, die Lissitzky offenbar zwischen der Tretjakow-Skizze und der Lithografie in der Kestnermappe vornahm. Die vorhandenen Fotos des realisierten Raums zeigen, wo erkennbar, hinsichtlich dieser Änderungen jeweils die Version der Kestnermappe. Ob in Berlin dann aber bezüglich der Decke tatsächlich diese Lösung mit den zwei schwarzen Linien realisiert wurde, kann aufgrund der hier fehlenden Bildnachweise nur als wahrscheinlich vermutet werden. Für eine Analyse steht heute hinsichtlich der Deckenlösung nur der Eindruck der Rekonstruktion in Eindhoven zur Verfügung.³⁶²

Der Fußboden des *Prounenraums* blieb definitiv 1923 bereits ungestaltet, obwohl Lissitzky vorgesehen hatte, auch hier ein schwarzes oder graues Quadrat anzubringen, wie die Lithografie der Kestnermappe zeigt, nicht aber der Entwurf der Tretjakow-Galerie. Lissitzky selbst merkt an: „Der Fußboden konnte aus materiellen Gründen nicht zur Realisation kommen.“³⁶³ Gerade dieses Detail macht deutlich, dass die Lithografie der Kestnermappe keine 1:1-Wiedergabe (oder 1:1-Übersetzung) des Berliner Raums ist. Es zeigt außerdem auch, dass die Ausführung des *Prounenraums* möglicherweise nicht vollständig Lissitzkys Vorstellungen entsprach. Die Veränderungen, denen das ursprüngliche Konzept unterzogen wurde, sind daher bei der Analyse möglichst immer mitzudenken.

³⁶² Zu Birnholz' These vergleiche BIRNHOLZ 1973, S. 152; zu Hemkens Vorschlag vergleiche HEMKEN: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Fußnote 39. Der Katalog der Lissitzky-Ausstellung (Basel, Eindhoven, Hannover 1966) weist unter den ausgestellten Werken ein im Katalog selbst nicht abgebildetes Foto als laufende Nummer D2 aus, das unter der Bezeichnung „Relief für die (nicht-ausgeführte) Decke des Prounenraumes. Um 1923“ firmiert. Es ist mit dem Zusatz „Photo. Sammlung: Frau Huszar, Harderwijk“ versehen und scheint an keiner anderen Stelle veröffentlicht. (KATALOG: El Lissitzky. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 03.12.1965–01.16.1966, Kunsthalle Basel 27.01.–06.03.1966, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 22.03.–17.04.1966, Hannover 1965, S. 79.)

³⁶³ LISSITZKY: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923. Diese Bemerkung mutet jedoch bis heute etwas seltsam an, scheint doch für den Boden sowieso nur ein einzelnes kleines graues oder schwarzes Rechteck geplant gewesen zu sein. Vielleicht mag dann die offenbar dunkle – zumindest nicht wie die Wände weiße – Farbe des vorhandenen Bodens in Berlin dafür gesorgt haben, dass Lissitzky diese aus der Optik der fünf anderen Würfelflächen des Raums herausfallende Fläche in der Gestaltung letztendlich komplett ausließ. Sowohl mit als auch ohne Quadrat stellte die dunklere Fläche einen problematischen Punkt im Konzept Lissitzkys dar, das auf der Gleichartigkeit aller Raumbegrenzungsflächen basierte. Lissitzky hatte in der Planung das Bodenelement offenbar in einer Änderungsphase zwischen der Zeichnung des Raums in der Tretjakow-Galerie und der weiterentwickelten Lithografie in der Kestnermappe hinzugefügt. Bei ersterer hatte er auf dem Fußboden einerseits Pfeile – offenbar als zeichnerische Visualisierung des vorgesehenen Betrachterweges durch den Raum –, einen wohl ähnlich aufzufassenden Zweidrittel-Kreis, sowie daneben nochmals einen Kreis mit einem Koordinatenkreuz oder einer angedeuteten Raumecke eingetragen. Keines dieser Symbole lässt eindeutig auf eine Fußbodengestaltung schließen.

3.5.3 Zeit – Der Rundgang des aktiven Betrachters?

1918 forderte Theo van Doesburg, Kopf der niederländischen Gruppe De Stijl, in seinem Artikel Aantekeningen over Monumentale Kunst in der Zeitschrift *De Stijl* „den mensch in (inplaats van tegenover) de beeldende kunst te plaatsen en hem daardoor aan haar te doen deelnemen.“³⁶⁴ Der Betrachter, der in das Werk eintritt und mehr noch, der durch seine Präsenz im Werk ein Teil und Teilnehmer des Werks wird, ist hier als Idealbild vorgestellt. Es ließe sich einwenden, dass jedes Bild mit einer Zentralperspektive den Blick des Betrachters in Richtung des Fluchtpunkts zieht und damit seine Aufmerksamkeit und seine Wahrnehmung in das Werk hinein. Jede Rückenfigur auf einem Gemälde bietet dem Betrachter an, sich mit ihr zu identifizieren und damit ins Bildgeschehen einzutreten. Und auch im Futuristischen Manifest von 1910 hatte man bereits gelesen „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“. Was damit gemeint war, entnimmt man der programmatischen Erläuterung der Künstler im Vorwort zu einem Ausstellungskatalog von 1912: Die Bildgegenstände sollten nicht wie auf einer Bühne aufgereiht gezeigt werden, sondern Ziel jeder Komposition sollte sein, visuelle Wahrnehmung und persönliche Erinnerungen im Kopf des Betrachters zu einer Synthese zu bringen. Dabei sollten sich Gesehenes und Gewusstes in der Imagination idealerweise so verbinden, dass der Eindruck entstehe, es sei auch all das sichtbar, was sich links und rechts, vor und hinter Bildfläche und Betrachter befinde, ja sogar das, was unter der Oberfläche läge und alles, was in diesem ganzen Moment des Lebens geschehe. In diesem Sinn sollte sich der Betrachter ‚mitten im Bild‘ befinden.³⁶⁵ All die genannten Formen des ‚Eintretens‘ ins Werk, des Teilnehmens am Bildgeschehen, sind bei van Doesburg, der im zitierten Artikel über die Raumkunst als Verbindung von Architektur und Malerei spricht, nicht gemeint: Van Doesburg sprach 1918 tatsächlich von der ganz realen physischen Platzierung des Rezipienten innerhalb des Werks, von Kunst als Environment – und geht damit über die zuvor angesprochenen Möglichkeiten, den Betrachter zu involvieren, hinaus. Diesen Gedanken des ‚Betrachters als Teilnehmer im Werk‘ in van Doesburgs Sinn hat El Lissitzky in seinen Raumarbeiten weiter geführt und konsequenter eingesetzt als die De Stijl-Künstler selbst, mit denen Lissitzky größtenteils persönlich bekannt war.³⁶⁶ Für seinen *Prounenraum* sah er einen Betrachter vor, der diesen nicht nur betritt,

³⁶⁴ DOESBURG, THEO VAN: Aantekeningen over Monumentale Kunst, in: *De Stijl* II, Heft 1, Leiden 1918, S. 10–12, hier S. 12. „... den Menschen in (anstelle von gegenüber) der bildenden Kunst zu platzieren und ihn dadurch an ihr teilnehmen zu lassen“ [Übersetzung A.K.].

³⁶⁵ BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI: Die futuristische Malerei – Technisches Manifest, 1910, abgedruckt in und hier zitiert nach Apollonio, S. 41. Außerdem: BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI: Vorwort zum Katalog der Ausstellungen in Paris, London, Berlin, Brüssel, München, Hamburg Wien usw., 1912, ebenfalls zitiert nach: APOLLONIO, S. 62.

³⁶⁶ Einige Autoren sehen in Lissitzkys *Prounenraum* eine unmittelbare Reaktion des Künstlers auf eine Reise in die Niederlande und den dortigen Austausch mit den De-Stijl-Künstlern. Der zum Beispiel von Hemken in diesem Sinn geäußerte Gedanke, Lissitzky habe sich im Frühjahr 1923 eingehend mit den Raumgestaltungen der De-Stijl-Gruppe befasst und dadurch den „Impuls zur Einrichtung eines Raums auf der bevorstehenden Berliner Ausstellung“ erhalten, ist zunächst einmal in Erwägung zu ziehen – insbesondere da Lissitzky sich 1923 für einige Zeit in den Niederlanden aufhielt. Dass die Raumgestaltungen der De-Stijl-Künstler Lissitzky „als Vorbild für seinen «Prounen-Raum»“ dienten, ist im engeren Sinn aber sicher nicht aufrecht zu erhalten, da die inhaltliche Intention des *Prounenraums* (vergleiche unten 3.5.2 und 3.5.3) sich von den Arbeiten der De-Stijl-Künstler klar unterschied (vergleiche zu diesen Thesen HEMKEN: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, S. 40/41). Bei näherer Betrachtung entstehen sogar berechtigte Zweifel, ob überhaupt eine unmittelbare Verbindung der De-Stijl-Räume mit dem *Prounenraum* aufzustellen ist. Nisbet weist anhand der zeitlichen Fakten überzeugend nach, dass ein solcher Zusammenhang unwahrscheinlich ist: Folgt man seiner plausiblen Annahme, dass der *Prounenraum* zur Berliner Ausstellungseröffnung am 19.05.1923 zu sehen war, hätte Lissitzkys Hol-

sondern als Akteur durchschreitet, wobei die Impulse dazu vom Werk selbst ausgehen. Damit hatte Lissitzky nicht nur den Betrachterstandort, sondern auch die Betrachterzeit aus dem Werk selbst heraus mit diesem rezeptionsästhetisch verwoben.

Ein Besucher der Großen Berliner Kunstausstellung betrat 1923 den *Prounenraum* zunächst einmal ganz einfach in der Folge seines Rundgangs durch die Ausstellungsräume. Mit diesem ganz ‚normalen‘ musealen Betrachterverhalten trat er im Fall des *Prounenraums* jedoch nicht wie erwartet in einen mit einzelnen Kunstwerken als Exponate bestückten Raumkubus, sondern genau genommen betrat er in diesem Moment das Werk als solches. Das Fehlen jeglicher musealer Hängung und die Abwesenheit gerahmter Bilder oder auf Sockeln positionierter Skulpturen mussten den Schluss nahelegen, dass der Raum als Gesamtsituation zu begreifen war.³⁷¹ Dem nun mitten im Kunstwerk stehenden Betrachter war es nicht möglich, die im gesamten Raum verteilten Formen und Elemente gleichzeitig zu sehen, so dass ein erster Impuls entstehen musste, sich zu bewegen, um alle Teile der als zusammengehörig erkannten Komposition zu erfassen. Dazu war es mindestens nötig, sich auf der Stelle stehend zu drehen. Doch da der *Prounenraum* große, auf Weitsicht angelegte Wandmalereien mit kleinen Einzelementen und mehrteiligen Reliefs kombinierte, die das Betrachten aus der Nähe sinnfällig machten, war es noch sehr viel naheliegender, durch den Raum zu gehen. Die Formen und Elemente von Lissitzkys Gestaltung suggerierten zusätzlich absichtlich ein Vorangehen im Raum, indem sie, so wird die folgende Analyse zeigen, mit bilddynamischen Mitteln Blick und Betrachterbewegung leiteten. Mit dem Konzept einer Arbeit, die den Betrachter aus sich selbst heraus veranlassete, sich zu bewegen, griff Lissitzky unmittelbar auf die Betrachterzeit zu und machte die Erfahrung des Kunstwerks als temporalen Prozess deutlich. Der *Prounenraum* war nicht nur eine Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Raum, sondern auch mit der Zeit. So wie man angesichts eines Kunstwerks fragen kann, wie der Künstler die Komposition im (Bild)Raum anordnete, so lässt sich deshalb bei Lissitzkys³⁶⁷ *Prounenraum* auch berechtigt fragen, wie Lissitzky die Komposition in der (Betrachter)Zeit anordnete. Gab der Künstler überhaupt eine zeitliche Anordnung vor, oder öffnete er sein Werk nur allgemein einer zeitlichen Facette und überließ alles Weitere dem Betrachter? Legte Lissitzky ein Zeitschema, einen temporalen Modus, für seinen Raum und dessen Betrachter fest, oder verhandelte er möglicherweise mehrere temporale Modi und Zeitschichten? Bleibt die Frage nach der Zeit im *Prounenraum* eine Frage des sich physisch bewegenden Betrachters oder führt Lissitzky sie darüber hinaus? Der *Porunenraum* gibt Anlass, einen genaueren Blick auf diese Fragen zu werfen.

Eine erste temporale Lesart hat Lissitzky selbst explizit vorgeschlagen. In seinem Artikel in *G* be-

land-Reise, die frühestens in den ersten Tagen des Mai 1923 begann, ihm kaum Zeit gegeben, den *Prounenraum* danach noch zu entwerfen und rechtzeitig zu Beginn der Ausstellung fertigzustellen. Zudem spricht auch das bereits vorherige Erscheinen der Kestnermappe, in der sich zwei unmittelbar mit der Gestaltung des *Prounenraums* zusammenhängende Lithografien befinden, eindeutig gegen einen solchen direkten Einfluss der Holland-Reise auf die Raumgestaltung. Vergleiche zu dieser Frage NISBET 1995, S. 261; dort auch das Zitat.

³⁶⁷ Auch für den nicht mit einem solchen Ansatz vertrauten Besucher der zwanziger Jahre muss sich die Schlussfolgerung als einzig mögliche aufgedrängt haben. Der Gedanke muss 1923 allerdings völlig ungewohnt gewesen sein. In Ermangelung einer Bezeichnung für die so neuartige im *Prounenraum* geschaffene Situation hat selbst der Kunstkritiker Ernst Kállai in seinem Artikel über El Lissitzky 1924 für die gesamte Gestaltung von einem Relief (!) gesprochen, das eine „einheitliche umlaufende Gliederung der Wände und des von ihnen umschlossenen Ausstellungsraums“ sei. (KÁLLAI, S. 1063).

schrieb er folgendes von ihm erwartete Betrachterverhalten: „Die erste Form, welche die vom großen Saal Kommenden hinein <führt>, ist diagonal gestellt und <führt> ihn zu der großen Horizontalen der Vorderwand und von dort zu der dritten Wand mit der Vertikalen. Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten ...“³⁶⁸ Als kenntnisreiche und effektive Ausnutzung bilddynamischer Momente funktionierte diese vorgeschlagene zeitliche Anordnung der Komposition als Rundgang gegen den Uhrzeigersinn tatsächlich, wie man auch heute noch als Besucher des rekonstruierten Raums an sich selbst erfahren kann.

Durch die mittig platzierte Türöffnung des *Prounenraums* sah der Besucher in Berlin bereits einen Teil der Stirnwand des Raums. Doch der beim Eintreten geradeaus nach vorne gerichtete Blick wurde unmittelbar umgelenkt zur rechten Wand: Die beiden Stücke der dreidimensionalen Holzleiste links und rechts auf der Stirnwand weisen sich beim Geradeausblick des eintretenden Betrachters unmittelbar als zwei Anschlussstücke zu den Seiten aus. Sie geben damit einen direkten Impuls, nach ihrem Beginn und damit einer Art Startpunkt für eine mögliche Wegführung und damit Orientierung im Raum zu suchen. „Gleichgültig ob wir eine Melodie hören oder ein Bild sehen, [...] treibt uns das, was Bartlett «das Streben nach dem Sinn» genannt hat, dazu, in Raum oder Zeit vorwärts und rückwärts zu schweifen, bis wir den einzelnen Teilen die ihnen gemäße Reihenfolge zugeordnet haben, die allein einen logischen Aufbau des Gesehenen oder Gehörten ermöglicht“, hat Gombrich einmal analysiert.³⁶⁹ Hatte der Besucher unmittelbar nach Betreten des *Prounenraums* begriffen, dass er sich einer kompositorischen Gesamtsituation aus zahlreichen Elementen gegenüber sah, war die mehr oder minder unbewusste Suche nach einem solchen Startpunkt und einer Ablese-Reihenfolge für die im Raum befindlichen Zeichen und Formen eine Reaktion, mit der Lissitzky rechnen durfte und die er auch offenbar als ersten Impuls für den Betrachter voraussetzte. Die Komposition der Stirnwand ist nun aber gleichzeitig stark rechtslastig und lenkt so den suchenden Blick in Richtung der rechten Wand; die Stäbe des Kugelreliefs verweisen zusätzlich in die Diagonale und lassen den Blick sofort nach rechts kippen, wo er in den Elementen der rechten Wand die Diagonale in der Holzleiste wiederfindet und zu ihrem Anfangspunkt verfolgt, der gerade noch im Blickfeld des soeben eingetretenen Besuchers liegt. Lissitzky ließ die Leiste absichtlich nicht in der Ecke des Raums beginnen, sondern ließ das Stück der rechten Wand frei, welches, sobald man eintrat, in den toten Winkel geriet.

Der so gefundene Punkt der beginnenden und entlang der Wand in den Raum hinein weisenden Diagonalen der rechten Wand ist ein visuell so eindeutig plausibler und befriedigender Startpunkt für das Ablesen der Komposition, dass der Besucher sich zur rechten Wand wenden und hier den eigentlichen ‚Einstieg‘ in den Raum wählen wird. Obwald-Hoffmann hat diesen Kunstgriff überzeugend dargestellt, den Lissitzky benutzte, um den Betrachter sofort nach seinem Eintreten auf die rechte Wand auszurichten und damit an dieser Stelle eine Wegführung zu starten. In der Tat ist es auch heute beim Betreten des rekonstruierten *Prounenraums* leicht nachvollzuziehen, wie dieser Kunstgriff funktioniert.³⁷⁰

³⁶⁸ LISSITZKY: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923.

³⁶⁹ GOMBRICH 1984, S. 51.

³⁷⁰ Vergleiche OBWALD-HOFFMANN, S. 247/248. Dort finden sich auch weitere ausführliche Analysen der kompositorischen Strukturen im Raum.

Mit Hilfe der diagonal von vorne unten nach hinten oben laufenden Formen der rechten Wand schickt Lissitzky dann den Betrachter auf einen von den Objekten und Wandmalereien im Raum geradezu induzierten Rundgang. Auf der ersten (rechten) Wand funktioniert besonders die schmale Holzleiste wie ein optischer Richtungsweiser. Sie erinnert an einen Handlauf, ist aber für einen solchen viel zu hoch angebracht, eher in Augenhöhe, als sei sie eine Art ‚Augenlauf‘. Hier spielt Lissitzky mit der Vermischung von Körperbewegung und Augenbewegung des Betrachters und verknüpft damit das Motorisch-Haptische mit dem Visuellen.³⁷¹ Die diagonale Leiste trägt entscheidend zur Motivation des Betrachters bei, ihrer Linie entlang der Wand in den Raum hinein zu folgen – sei es mit den Augen oder dem Körper. Die beiden weiteren, parallel dazu ebenfalls diagonal gestellten Elemente, verstärken diesen Effekt und scheinen selbst an der Leiste entlang wie auf einer Bahn nach hinten oben in den Raum zu gleiten. Dabei kommt dem oberen, am weitesten vorne befindlichen Element aus gemaltem Rechteck und dreidimensionalem, in den Raum hinein stehenden Brettchen die Rolle als Auftakt oder Intro in diese Bewegung zu. Folgt der Betrachter dieser Dynamik von Wand 1 und der zudem deutlichen visuellen Führung durch die um die Raumecke herum verlaufende Leiste, gelangt er entgegen dem Uhrzeigersinn über das erste *Prounen*-relief hinweg zur Stirnwand und wird zunächst besonders auf deren oberen rechten Bereich mit der großflächigen Wandmalerei ausgerichtet. Dort, wo ein dreidimensionales schmales Brett kurz vor dem Ende der Holzleiste quer gestellt ist, kommt die Bewegung zu einem kurzen Innehalten. Frontal vor der Stirnwand angekommen, sind für den Betrachter nun Wandmalerei, Leiste und Kugelrelief gleichermaßen im Blick. Das kräftig nach links auskragende, tiefschwarze mittlere Rechteck der Wandmalerei nimmt jedoch sofort wieder die vorherige Bewegung gegen den Uhrzeigersinn auf, reicht bis über die Wandmitte hinaus nach links und verschiebt das optische Gewicht und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters in diese Richtung.³⁷² Kurz vor der Ecke des Raums beginnt hier etwa auf Augenhöhe die zweite Vierkant-Leiste, die als wieder einsetzende visuelle Linienführung den Impuls erneuert, mit dem Rundgang fortzufahren. Auch diese Holzleiste ist um die Ecke des Raums herumgeführt und leitet so die Bewegung zur linken Wand über. Dort wird der Besucher der hochrechteckigen gemalten Form gewahr, aber auch des mit der Trägerplatte auf die Leiste aufgebrauchten Reliefs mit dem kippenden Würfel. Holzleiste und Relief ergänzen sich als Impulse für den weiteren Rundgang des Betrachters: Während die Holzleiste das Betrachterauge führt und dabei gleichzeitig mit visuellen Mitteln ein Voranschreiten vorschlägt, bedingt das mehrteilige, eher kleinformatige Relief dann geradezu das Weitergehen bis zu diesem Punkt, denn nur so lässt es sich gut und aus ausreichender Nähe betrachten. Trotz dieses Moments des Innehaltens erinnert die hinter dem Relief weiter und über dieses hinaus laufende Leiste daran, dass die Komposition noch nicht endet. Gleichwohl scheint sie aber auf der verbleibenden weißen Wand, auf der kein

³⁷¹ Auch Hemken spricht von diesen Leisten als einem ‚visuellen Handlauf‘. HEMKEN: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, S. 33.

³⁷² Lissitzkys geplante Wegführung als Rundgang ist hier an einem problematischen Punkt, da die Gestaltung der Stirnwand auf den ersten Blick ja, wie oben beschrieben, eher ein Kippen nach rechts vorzuschlagen scheint. Indem Lissitzky jedoch mit der Weiterführung der Leiste und dem nachdrücklich nach links ausgreifenden Rechteck den nun einmal vom Besucher begonnenen Rundweg von rechts kommend gegen den Uhrzeigersinn aufgreift, wird die Fortführung dieser Bewegung zum naheliegenden nächsten Schritt im ‚Ableseprozess‘ der Raumkomposition, der sich dann mit dem Beginn der zweiten Leiste bestätigt.

Element mehr den Blick unmittelbar anzieht und weiter verweist, schon auszuklingen. Die Wand mit dem Eingang in ihrer Mitte, der der Besucher beim Eintreten in den Raum naturgemäß noch den Rücken kehrte, kam schließlich für den sich gegen den Uhrzeigersinn im Raum Bewegenden als letzte in den Blick. Das ganz unten neben den Türdurchgang, wie der Punkt am Ende eines Satzes, gesetzte schwarze Quadrat markiert hier den Halt für die kreisförmige Wegführung. Auf die Frage, ob für Lissitzky damit auch der Prozess der Raum-Erkundung als abgeschlossen galt, wie es spätere kunstwissenschaftliche Beschreibungen oft implizit suggerieren, wird allerdings noch zurückzukommen sein.³⁷³

Wir wissen durch Lissitzkys selbst verfasste Beschreibung, dass er sich das Herumgehen im Raum genau so vorgestellt hat und dies offenbar seinen Künstlerkollegen bei einer Besichtigung erklärend und dabei geradezu tänzelnd vorführte, wie sich Hans Richter erinnerte.³⁷⁴ Auch in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem *Prounenraum* ist die zeitliche Anordnung der Komposition als Rundgang für den Betrachter, als vom Künstler festgelegte Wegführung im Kreis an den Wänden entlang, als adäquates Zeitschema des Werks immer wieder überzeugend beschrieben worden. Dabei hat man es mit einer Aktivierung des Betrachters zu tun, die auf der geschickten Ausnutzung von Wahrnehmungseffekten basiert: Hauptachsen dienen als Blickführung, Diagonalen deuten eine Bewegungsrichtung an, Rechteck- und Quadratkompositionen eher einen kurzen Verweilmoment. Die durch die Leisten angedeuteten Blick- oder Bewegungslinien werden durch die nahtlose Fortsetzung um die Ecken des Raums herum weitergeführt und verbinden die einzelnen Wände. Es entsteht somit der nachdrückliche Anreiz, sich an diesen ‚Leitlinien‘ entlang visuell voranzuarbeiten und mit dem Herumblicken auch buchstäblich Schritt zu halten. Dieser optische und physische Rundgang durch den Raum ist der erste Impuls für den Besucher – ein Impuls der von Lissitzky intendiert und inszeniert ist und in dessen Folge zunächst dem Betrachter weniger ein selbstverantwortliches Erleben des Raums durch die zeitliche Bewegung darin nahegelegt zu werden scheint, vielmehr wird die Betrachterzeit durch den Künstler planvoll okkupiert und strukturiert. Durch die eigene Bewegung entwickelt sich im Auge des Betrachters eine Bilderfolge, die den Raum wie durch ein sich sukzessive abwickelndes Rollbild präsentiert, zu denken wäre auch an einen sich entrollenden Filmstreifen – so als vollführten seine Augen eine Art erforschenden Kameraschwenk oder sein Körper eine Kamerafahrt entlang der Wände. Lissitzkys Komposition ist also in der Tat nicht nur im Raum, sondern auch ganz gezielt in der (Betrachter-)Zeit angeordnet. Ob Lissitzky jedoch tatsächlich nur diese eine zeitliche Anordnung vorschlug oder das Fenster auch zu anderen temporalen Strukturen öffnete, wird später noch zu diskutieren sein.

Der geplante Rundgang im Raum gibt aber zunächst noch Anlass zu einer anderen Überlegung, die zeigt, dass Lissitzkys Auseinandersetzung mit der Betrachterzeit über die unmittelbare Ebene einer bild dynamischen Zeitfolge der Komposition bereits an dieser Stelle hinausweist. In der Situation des ‚durch das Werk Gehens‘ musste sich der Betrachter zwangsläufig wieder mit dem Gedanken konfrontiert sehen: Gehe ich an einer ungewöhnlichen Reihe von ungewohnt präsentierten Exponaten vorbei, oder ist in diesem Ausstellungsraum der Raum als Ganzes das Werk? Lissitzky etabliert damit eine

³⁷³ Vergleiche unten 3.8.

³⁷⁴ Auf Hans Richters Bemerkung weist unter anderem Birnholz hin (BIRNHOLZ 1973, S. 173).

zweite Bedeutungsebene der Wegführung als Rundgang. Dass gerade der Rundgang ein Kernvorgang eines ‚klassischen‘ Ausstellungsbesuches ist, war Lissitzky selbstverständlich bewusst. Er spielt sogar explizit mit diesem Gedanken wenn er in seinem Text zum *Prounenraum* in der Zeitschrift *G* schreibt: „Es soll kein Wohnzimmer sein, es ist dort ja eine Ausstellung. In einer Ausstellung geht man ringsherum. Darum soll der Raum so organisiert sein, daß man durch ihn selbst veranlaßt wird, in ihm herumzugehen.“³⁷⁵ Der Rundgang, oder besser das Vorbeischlendern entlang der Werke, war eine tradierte kulturelle Vorgehensweise zum Erschließen einer Kunstpräsentation, ein ‚typisches‘ museales Verhalten. In Lissitzkys *Prounenraum* aber ist dieser gewohnte Ausstellungsrundgang auf verschiedene Weise konterkariert oder subtil umfunktioniert, die Konventionen und die Erwartungen seitens des Publikums werden bewusst gebrochen.

Erstens: Es ist fraglich, ob der Betrachter wirklich von Werk zu Werk geht, und dennoch ist die Situation einer Werkbetrachtung im konventionellen Verständnis durchaus gegeben, besonders bei den Reliefs und im Fall der großen Malerei an der Stirnwand. Der *Prounenraum* verbleibt in einer absichtlich unaufgelösten Ambivalenz zwischen dem Bild- beziehungsweise Werkcharakter einzelner Elemente, insbesondere der Reliefs, die auch von Lissitzky selbst in seiner Beschreibung und im *Prounen-Verzeichnis* wie autonome Arbeiten behandelt werden, und der gleichzeitig unübersehbaren – und vom Künstler selbst angesprochenen – Konzeption als Gesamtraum, als Environment: „Ich will darin die Prinzipien geben, die ich für eine grundsätzliche Organisation des Raums an sich für notwendig halte.“³⁷⁶ So geht der Betrachter einerseits durch einen Ausstellungsraum, andererseits tritt er in ein Material gewordenes Kunstkonzept ein. Damit thematisiert Lissitzky das Schema von Künstler – Werk – Betrachter ganz grundsätzlich.

Zweitens: Während üblicherweise in einem Ausstellungsraum die verschiedenen Werke kaum oder aber nur indirekt, etwa durch thematische oder chronologische Zusammenordnung, aufeinander verweisen, spielen in Lissitzkys Gestaltung die Formen und Elemente geradezu die Rolle von optischen Wegweisern oder Bindegliedern von einem zum anderen.³⁷⁷ So verwundert es nicht, dass Lissitzky über den *Prounenraum* mehrfach die Formulierung verwendet, eine geometrische Form „führe“ zu einer anderen geometrischen Form oder „beziehe“ sich auf eine andere.³⁷⁸

Drittens: Im herkömmlichen Ausstellungsraum blieb dieser in seiner geometrisch-physikalischen Verfasstheit üblicherweise unangetastet. Das heißt, der Ausstellungsraum war sichtlich definierende Hülle und blieb im Bewusstsein des Betrachters unzweifelhaft real gebauter und architektonisch strukturierter Kubus mit der erkennbaren Funktion eines ‚Behälters‘ für die Kunstwerke. Der so verstandene Ausstellungsraum war damit feste externe Bezugsgröße des Verhältnisses von Betrachter und Werk, er

³⁷⁵ LISSITZKY: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Man könnte durchaus sagen, dass beispielsweise in einem Ausstellungsraum, in dem ausschließlich Stillleben hängen, die Arbeiten miteinander durch die thematische Analogie in Beziehung stehen und somit automatisch auch untereinander auf die jeweils anderen verweisen. Über einen solchen Verweis- oder Verbindungskarakter geht die Organisation der gestalterischen Elemente in Lissitzkys *Prounenraum* jedoch eindeutig hinaus. An manchen Stellen kommt ihnen sogar, wie wir noch sehen werden, noch eine andere Rolle zu: dort fungieren sie als ‚Scharnier‘ zwischen einer Variante den Raum zu sehen und einer anderen.

³⁷⁸ LISSITZKY: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923

war und blieb bis dato stets der Rahmen der Rezeptionssituation. Lissitzky aber macht den Raum selbst zum Grundmaterial und damit zu einem internen, statt externen Teil des Verhältnisses zwischen Betrachter und Werk. Der *Prounenraum* weigert sich, als externer Bezugsrahmen im Sinne eines konventionellen Raumverständnisses zu funktionieren, insofern er selbst zum Gegenstand der Kunstrezeption werden muss. Er wird zum ambivalenten Mitspieler des Werks, schwankt im Auge des Rezipienten zwischen der rein physikalisch ja existierenden, dreidimensional-euklidischen ‚Schachtel‘, die Lissitzky ursprünglich als für ihn zur Verfügung stehende Ausstellungsfläche vorfand, und einem aus geometrischen Formen sich aufbauenden Betrachtterraum, dessen physikalische Situierung sicher zu bestimmen aufgrund von Lissitzkys Komposition zunehmend schwierig wird, weil seine definierenden Grenzen durch sie überspielende Gestaltungselemente verunklärt werden. Selbst seiner ‚neutralen Zonen‘, den von der Kunst im Ausstellungskontext namentlich im Jahr 1923 in der Regel noch unbesetzten Gebieten, sollte dieser Raum beraubt sein – nämlich des Fußbodens als Standfläche und der Decke als kaum jemals betrachteten oberem Abschluss. Alle sechs begrenzenden Flächen hätten gestaltet werden sollen. Die vermutlich stark vereinfachte Deckenlösung wirkte diesem Eindruck im realisierten Raum allerdings bis zu einem gewissen Grad entgegen und mit dem, entgegen der Planung, nicht gestalteten Boden war eine neutrale Zone verblieben. Lissitzkys eigentliche Konzeption aber war ein sechsseitiges Raumkonzept. Damit schuf er die Grundlage, um einen Wahrnehmungsraum zu erzeugen, der sich einer eindeutigen Ansicht als feststehendes, bezüglich Blickrichtung und Orientierung definiertes Raumbild entzieht.³⁷⁹

Der *Prounenraum*, in dem der Betrachter, wie vom Künstler geplant, rundherum geht; der *Prounenraum* als dynamisches Gesamtsystem, das denjenigen, der ihn betritt, zur Aktivität auffordert und die Betrachterbewegung aufgrund seiner Strukturen und künstlerischen Strategien generiert und in Form einer Wegeführung inszeniert – seit seiner Entstehung ist dem *Prounenraum* in diesem Sinn die Inkorporation eines Zeitmoments von seinen Interpreten und seitens der Kunstwissenschaft zugeschrieben worden. Er verkörperte die Bewusstmachung der Temporalität jedes Rezeptionsvorganges, verdeutlicht und im Sinn der Avantgarde modifiziert als tatsächlich physische Aktivierung des Betrachters, als temporal bestimmtes Modell eines ‚Kunst-Sehens als handelndes Tun‘.³⁸⁰ Die Bedeutung dieser Ebene des Zeitlichen, dieser unmittelbaren Manifestationsform des Temporalen als Rundgang des aktiven Betrachters, ist für Lissitzkys *Prounenraum* unstrittig und zentral. Wir wollen uns vorübergehend diesen Gesichtspunkt zu Eigen machen und uns dem Aspekt von Körperbewegung, Aktivität und Interaktivität zuwenden und die Betrachtung dahingehend auf andere Arbeiten Lissitzkys ausweiten. Wir werden danach in Kapitel 3.8 zum *Prounenraum* zurückkehren, um die Frage, ob sich dessen zeitliche Ebenen im so offenkundig intendierten tatsächlichen Rundgang erschöpfen, neu zu diskutieren. Der von Lissitzky projektierten und nachdrücklich betriebenen Gestaltung von Fußboden und Decke trägt der beschriebene Rundgang noch nicht Rechnung. Die geplante zweite Form der Eingangswand und das markante Quadrat für den Fußboden hätten im Rundgang keine Funktion. Das so prominent zent-

³⁷⁹ Vergleiche hierzu unten 3.8. Den Raum oder Raumausschnitt als Objekt, dessen Perspektive unklar oder kippend ist, das sich konsistenter Betrachtungsweise verweigert und dadurch in Bewegung gerät, dynamisiert wird, werden wir dann in 4.4 auch bei den *Proun*-Gemälden Lissitzkys entdecken.

³⁸⁰ Vergleiche 3.7.

ral im Blickfeld des Eintretenden liegende Kugelrelief spielt bislang im Rundgang eine seltsam untergeordnete Rolle. Das Zeitschema des Rundgangs ist sicher eine intendierte erste temporale Anordnung, die vordergründigste Zeitebene des Raums. Ist es aber die einzige temporale Lesart?

Die Überlegungen zur Frage nach dem Verhältnis des *Prounenraums* zum Thema Ausstellungsräume deuten außerdem bereits darauf hin, dass Lissitzkys Zugriff auf die Betrachterzeit über den direkten Aspekt der physischen Bewegung hinausweist und dabei insbesondere die Werk-Betrachter-Beziehung als solche in den Blick nimmt. Es gilt daher auch die Frage zu beachten, inwiefern Lissitzkys *Prounenraum* sehr viel allgemeiner über die komplexen räumlichen und zeitlichen Dimensionen des Sehens an sich spricht.

3.6 „Den Mann aktiv machen“ – Konzeptionen der Betrachteraktivität

El Lissitzky konzipierte den idealen Betrachter des *Prounenraums* als Akteur in Bewegung und präparierte dabei Aspekte der Betrachterzeit im Verhältnis zum Werk heraus. Die Aussage „Als ein neuer Bestandteil der plastischen Gestaltung kommt jetzt an der ersten Stelle die Zeit in Betracht“³⁸¹ kann prototypisch für seine Haltung stehen, die sich wie ein roter Faden durch seine Schriften verfolgen lässt. Der als agierendes Subjekt gedachte Rezipient ist, ähnlich wie Moholys ‚Moving Eye‘, bei Lissitzky ein Aspekt dieses neuen Gestaltungsfaktors Zeit, der – ebenfalls wie bei Moholy – seine Anknüpfungspunkte auch in zeitgenössischen medialen Erfahrungen und alltagsweltlichen Strukturen findet. Besonders in seinen schriftlichen Äußerungen schafft Lissitzky bewusst ein ganzes Netz solcher Anknüpfungspunkte: Im *Suprematismus des Weltaufbaus* nennt er das beschleunigte „Tempo des Lebenslaufs“. In seinem Vortrag *Neue russische Kunst* verweist er ebenso wie in *Element und Erfindung* auf die Maschine, die dem Menschen die Bewegung, den Lauf und sogar das Leben, respektive eine neue Natur, gezeigt habe; in *K. und Pangeometrie* stellt er die Verbindung zu den Zeit- und Raumkonstruktionen der Relativitätstheorie her.³⁸² Dennoch kann weder Lissitzkys noch Moholys Konzeption des agierenden Betrachters ausschließlich als Folgerung aus der Relevanz des Faktors Zeit verstanden werden. Dessen zentrale Rolle ist unübersehbar, die kausalen Facetten jedoch komplexer. „Wenn er [der Betrachter] sonst durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden in eine bestimmte Passivität eingelullt wurde, so soll unsere Gestaltung den Mann aktiv machen“, so schreibt El Lissitzky programmatisch in seinem Text *2 Demonstrationsräume*.³⁸³ Die Forderung ist inhaltlich eng verwischt mit Moholy-Nagys Gedanken aus dem *Dynamisch-konstruktiven Kraftsystem*, der „in der Betrachtung bisheriger Kunstwerke rezeptive Mensch“ solle „selbst zum aktiven Faktor der sich entfaltenden Kräfte“ werden.³⁸⁴ Mit der Idee, aus dem passiven Rezipienten von Kunst einen Akteur zu

³⁸¹ LISSITZKY: *K. und Pangeometrie*, S. 356.

³⁸² Vergleiche ders.: *Der Suprematismus des Weltaufbaus*, in: SOPHIE LISSITZKY-KÜPPERS (Hrsg.): *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers*, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 331–334 (maschinenschriftliches Manuskript); LISSITZKY, EL: *Neue russische Kunst*, in: ebd., S. 334–344; LISSITZKY, EL: *Element und Erfindung*, in: ABC, Beiträge zum Bauen, Heft 1, Basel 1924, S. 5/6; ders.: *K. und Pangeometrie*.

³⁸³ LISSITZKY: *2 Demonstrationsräume*.

³⁸⁴ KEMÉNY/MOHOLY-NAGY.

machen, ein handelndes Gegenüber der Kunst, reihen sich Lissitzky und Moholy in zahlreiche ähnliche Ansätze ein, die besonders in den Avantgarden seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Platz hatten. Über erste Partizipationsmodelle hat Veit Görner einen Überblick gegeben, der hauptsächlich die Aktionen der Futuristen sowie die Kunst und die Ausstellungspraxis Marcel Duchamps, der Dadaisten und Surrealisten in den Blick nimmt.³⁸⁵

In El Lissitzkys unmittelbarem Umfeld verfasste Wladimir Majakowski Gedichte, die der Autor explizit zur öffentlichen Rezitation vorsah: Der Leser sollte auch hier nicht Konsument, sondern Vortragender, Vervielfältigender, Agierender sein.³⁸⁶ Der russische Theaterreformer Vsevolod Meyerhold forderte die Abschaffung des Theatergrabens zwischen Bühne und Zuschauern: Die Schauspieler sollten unmittelbar inmitten des Publikums agieren, welches so spontan und aktiv reagieren könne. Schon 1905 hatte der Theaterwissenschaftler Georg Fuchs geschrieben „Spieler und Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum sind ihrem Ursprung nach nicht entgegengesetzt, sondern eine Einheit.“³⁸⁷ Das Theater der Antike und mehr noch das traditionelle japanische Kabuki-Theater mit seiner in den Zuschauerraum ragenden bespielten Brücke (*hanamichi*), dienten solchen Vorstellungen als Vorbild und Anknüpfungspunkt. Für seinen Freund Meyerhold entwarf Lissitzky dann auch tatsächlich das Modell eines Theaters, in dem die Bühne im Zentrum des Zuschauerraums positioniert sein sollte – die Umsetzung kam jedoch nie zustande.

Tendenzen zur Aktivierung des Betrachters lassen sich in der Kunst der zwanziger Jahre immer wieder beobachten. Die jeweilige Motivation der Künstler, den Betrachter, respektive Zuschauer als Akteur zu konzipieren, ja ihn *expressis verbis* zur Aktivität herauszufordern, mag von Fall zu Fall recht unterschiedlich gelagert sein, dennoch ist eine gemeinsame Facette deutlich zu erkennen. Diese gemeinsame Facette ist die Vorstellung, Kunst beeinflusse den Menschen und sein Verhalten in der Gesellschaft, sodass ein aktiver Umgang mit Kunst auch zu einem aktiven Gestalten der eigenen Situation, des eigenen Umfeldes und schließlich der gesamten Gesellschaft motivieren könne. Besonders die Dekade nach Ausbruch des ersten Weltkriegs war in intellektuellen Kreisen auch als Moment des Aufbruchs, als Ende einer alten Werte- und Gesellschaftsordnung verstanden worden, die nun Neuem Platz machen sollte. Das Feld für optimistische Utopien und visionäre Vorstellungen gänzlich neuer sozialer Ordnungen war damit bereitet und beeinflusste nachhaltig die Theorien vieler Künstler. Der Wunsch nach dem Menschen, der tätig wird für eine bessere neue Welt, fand eine augenfällige Parallele im handelnden Rezipienten. Steven Mansbach hat sich in seiner Analyse *Visions of totality* mit den komplexen künstlerischen Vorstellungen von Moholy-Nagy, Lissitzky und Theo van Doesburg beschäftigt, die sich im Spannungsfeld einer neuen Pädagogik, einer universellen Sprache der Kunst und einer positiven Fortentwicklung des Menschen hin zu einer besseren Gesellschaft bewegten.³⁸⁸ Die Rolle, die der aktive Betrachter sowie eine Kunst, die ihren Rezipienten zum Akteur machte, dabei im

³⁸⁵ Vergleiche GÖRNER.

³⁸⁶ Für Majakowskis Gedichtband *Dlja Golossa* (= Für die Stimme) arbeitete Lissitzky sogar als Illustrator, vergleiche unten.

³⁸⁷ FUCHS, GEORG: *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin/Leipzig 1905, S. 38.

³⁸⁸ MANSBACH, STEVEN A.: *Visions of Totality*; László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Ann Arbor 1980.

Konzept der Künstler spielte, fasst er wie folgt zusammen und zitiert dabei auch Moholy-Nagy: „... dynamically organized abstract art could move the spectator to an active interrelationship with both the object and public. By activating the spectator’s consciousness [...] art would take on a social dimension [...] By addressing the public in the universal language of dynamic, abstract forms, Moholy-Nagy, Lissitzky and van Doesburg believed that art could lead to an active participation in workshops and plays, symposiums, and political discussions. This would create the stimuli for a rejuvenation of creative citizenship, spontaneity, and an understanding of the needs of the community“.³⁸⁹ Dass keiner der drei Künstler die Prämissen, nämlich eine grundsätzlich konstruktive, kreative, das Bessere anstrebende Natur des Menschen, die soziale Relevanz von Kunst oder den Glauben an den Fortschritt, jemals einer systematischen Prüfung unterzog oder philosophisch hinterfragte, merkt Mansbach dabei zu Recht an. Die axiomatischen Voraussetzungen können als das genommen werden, was sie für die Künstler offenbar waren: Ausgangspunkte, deren inhaltliche Stimmigkeit sie selbstverständlich voraussetzten.

Der soeben skizzierte Gedanke vom gestaltend aktiven statt dulddend passiven Menschen als Teil einer gesellschaftlichen Utopie war neben dem Motiv der Zeit ein weiteres Movens für das Konzept des aktiven Betrachters. Beide Themenfelder stehen dabei nicht isoliert nebeneinander, sondern treten als Komponenten einer sich gegenseitig beeinflussenden Diskursmatrix auf.

Gesellschaftliche Utopie und Relevanz des Faktors Zeit bleiben jedoch nicht die einzigen Gründe für Lissitzky, den Rezipienten als Akteur vorzustellen und eine gezielte Auseinandersetzung mit dem temporalen Moment der Betrachterzeit in seinen Arbeiten umzusetzen. Alan C. Birnholz hat in seinem Aufsatz *El Lissitzky and the Spectator* als weitere und auch plausible Gründe für dieses Konzept den Rekurs auf Maschine und Industrie und deren Gleichsetzung mit Veränderung und Bewegung als Inbegriff des Modernen, die Anknüpfung an das Theater und nicht zuletzt den Einfluss der traditionellen russischen Kunst genannt, mit deren Sehgewohnheiten Lissitzky aufgewachsen war.³⁹⁰ Der Umgang mit russischen Ikonen war beispielsweise immer ein aktiver gewesen: Sie forderten ein festgelegtes Aktionsschema aus Annähern, Verbeugen, Küssen der Bildtafel und so weiter, bemerkt Birnholz zu Recht. An anderer Stelle hat er auf den Aspekt hingewiesen, dass Lissitzky, dessen frühe künstlerische Wurzeln auch in der Tradition der jüdischen Kultur zu suchen sind, mit dem aktiven Wahrnehmungsprozess beim Entrollen und damit in zeitlicher Abfolge Sichtbarmachen der Texte und Bilder illustrierter Schriftrollen vertraut war.³⁹¹ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die tradierten Sehgewohnheiten und Umgangsweisen mit Kunst, mit denen Lissitzky sozialisiert worden war, sich in seinem Verständnis des Bildraums, der Bildzeit und des Betrachters ebenfalls niedergeschlagen haben.³⁹²

³⁸⁹ Ebd., S. 52. Das Moholy-Zitat im Text stammt aus Moholy-Nagy: *Vision in Motion*.

³⁹⁰ Vergleiche BIRNHOLZ, ALAN C.: *El Lissitzky and the Spectator. From Passivity to Participation*, in: STEPHANIE BARRON und MAURICE TUCHMANN (Hrsg.): *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930. New Perspectives*, Los Angeles 1980, S. 98–101.

³⁹¹ BIRNHOLZ 1976, S. 94.

³⁹² Die Beziehungen zwischen russischer Avantgarde und traditioneller russischer Kunst thematisiert aus-

Historische wie auch künstlerische Entwicklungen seien, so Birnholz, selten monokausal, sondern vielmehr meistens „überbestimmt“, das heißt, es tragen mehr Gründe zu ihnen bei, als theoretisch nötig wären, um die Entwicklungen zu erklären. Für Lissitzky und ebenso auch für Moholy darf man ganz in diesem Sinn annehmen, dass die Idee des aktiven Betrachters nicht aus einer einzelnen Motivation heraus erwuchs. Sie wird vielmehr im Netzwerk der oben umrissenen Fakten, Motive und Diskurse zur kausal überbestimmten Konsequenz.

Geradezu folgerichtig führt der Gedanke des aktiven Betrachters zum Desiderat einer Interaktion zwischen Werk und Rezipient. Modelle solcher Interaktion spielen dann auch tatsächlich an verschiedenen Stellen in Lissitzkys Schaffen eine wesentliche Rolle. Ein kleiner Text, den er seinem 1920 entstandenen Kinderbuch *Von zwei Quadraten* voranstellte, zeigt, dass er dieses nicht als passiv zu lesendes Buch, sondern als Objekt von Vorlagen, Anregungen und Impulsen verstanden wissen wollte, „lest das nicht, nehmt zettelchen stäbchen klötzchen, faltet sie bemalt sie baut“, lautet die Aufforderung an alle, die das Buch aufschlagen. Es besteht aus einigen wenigen Blättern mit *Proun*-Kompositionen und sehr wenigen Worten, deren Schrift mit typografischen Gestaltungsmöglichkeiten spielt, die Visuelles und Inhalt verbinden sollen.³⁹³ Dass die letzten Worte des Buches dann wiederum übersetzt bedeuten: „hier ist schluss, weiter“, lässt vermuten, dass der Leser zwar am Ende des Buches angekommen ist, seine Aktivität aber gerade nicht einstellen soll, sondern nun auch ohne weitere Anregungen fortfahren sollte, aktiv zu gestalten.³⁹⁴ Der mit dem Buch interagierende Leser steht als Grundgedanke auch hinter Lissitzkys 1922/23 entstandener Gestaltung des Gedichtbandes *Dlja Golosa (Für die Stimme)*, einer Sammlung von Werken des bereits erwähnten futuristischen und revolutionären Dichters Vladimir Majakowski (Abb. 54). Gemäß seiner These, dass Werke der Dichtung nicht nur zu schreiben seien, sondern auch aktiv vorzutragen, waren die Gedichte des Bandes *Für die Stimme* für die Deklamation vor Publikum vorgesehen.³⁹⁵ Diesem Zweck entsprechend entwarf Lissitzky für die Gestaltung des Buches ein am rechten Rand der Blätter umgesetztes Griffregister, das in der Art von Karteikartenreitern das Gedicht der jeweiligen Seite kurz markierte. Es erleichterte das Auffinden und sollte das Blättern von einem Gedicht zu einem anderen während des laufenden Vortrags mühelos gestalten. Zu Recht hat Nisbet darauf aufmerksam gemacht, dass dieser „thumb index“ nicht nur den aktiven Vor-

föhrlich KRIEGER, VERENA: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln, Weimar, Wien 1998. Die Frage nach den Einflüssen der traditionellen russischen Kunst und der Renaissance des Interesses an der Ikonenmalerei Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts auf Lissitzkys Verständnis von Raum und Zeit behandelt folgender Aufsatz der Verfasserin: KÄSS, ALEXANDRA: Pawel Florenski – El Lissitzky. Raumkonzepte zwischen russischer Tradition und internationaler Moderne, in: RAEV, ADA und WÜNSCHE, ISABEL (Hrsg.): *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, Berlin 2007, S. 191–197.

³⁹³ LISSITZKY, EL: *Pro dva kvadrata*, Berlin 1922. Die Übersetzung wurde aus der im Gerhardt-Verlag erschienen deutschen Reprint-Ausgabe des Buches (2. Auflage 1988) übernommen.

³⁹⁴ Birnholz sieht in dem Wort ‚weiter‘ am Ende des Buches eine Aufforderung, nochmals umzublättern, da sich auf der folgenden letzten Seite noch das Wort UNOVIS und das Symbol der Gruppe, ein rotes Quadrat, befindet, womit sich für Birnholz erst der Gesamtsinn der Erzählung erschließt. Mag dies durchaus ein zweiter Grund für den Abschluss des Textes mit dem Wort ‚weiter‘ sein, so lässt Birnholz dabei doch den unverkennbaren Rückbezug des Wortes zu der am Beginn des Textes stehenden Aufforderung ‚lest das nicht, nehmt zettelchen stäbchen klötzchen, faltet sie bemalt sie baut.‘ außer Acht, vergleiche BIRNHOLZ 1973, S. 229/230.

³⁹⁵ Majakowski selbst veranstaltete öffentliche Deklamationen seiner Gedichte oder trug diese in Radio-Übertragungen vor.

trag der Gedichte vereinfachen sollte, sondern auch eine nichtlineare Benutzung des Buches vereinfachte und sogar nahelegte.³⁹⁶ Offenkundig greift Lissitzky damit auch in die gewohnte zeitliche Abfolge des Lesens als lineares Nacheinander ein. Er stellt so die selbstbestimmte Aktion des Lesers als Gegenmodell zu gewohnten Rezeptionsformen vor. Zudem versuchte Lissitzky mittels der typografischen Gestaltung von Überschriften und Schlüsselworten auf illustrierten Doppelseiten, die den Gedichten voranstanden, Inhalt, Charakter und Dynamik des nachfolgenden Textes zu symbolisieren. Diese Doppelseiten waren mit grafischen und geometrischen Elementen verwoben, der Text selbst, der darauf folgte, war herkömmlich gesetzt. Auch dieses Erfassen des Charakters des jeweiligen Gedichtes durch einen einzigen Blick auf die Doppelseite sollte den Vortragenden aktivieren und in der dynamischen Gestaltung dieser Blätter auch den Vortrag als solchen dynamisieren. In der Gestaltung von Majakowskis Gedichtband erfüllte Lissitzky so bereits, was er in einem späteren Text als Anforderung an zeitgenössische Buchgestaltung theoretisch formulierte: „Wir haben heute für das Wort zwei Dimensionen. Als Laut ist es eine Funktion der Zeit, und als Darstellung ist es eine Funktion des Raums. Das kommende Buch muss beides sein.“³⁹⁷

Die Beispiele zeigen, wie Lissitzky, jeweils fein abgestimmt auf Inhalt und Medium, Formen der Interaktivität in seine Arbeiten einfließen ließ. Es darf nun nicht verwundern, dass solche tatsächliche, physische Interaktion auch in den auf den *Prounenraum* folgenden Raumarbeiten eine zentrale Rolle spielt.

3.7 Aktion – Interaktion: El Lissitzkys „Demonstrationsräume“

Bereits im *Prounenraum*, Lissitzkys erster Raum-Arbeit, wurde der Rezipient als aktiver Betrachter gedacht, der im Raum agiert. Lissitzky ersann für den *Prounenraum* in gewissem Sinn sogar eine sehr spezielle Form der Interaktion von Werk und Betrachter: Dieser sollte im wörtlichen Sinn in das Kunstwerk eintreten und dort, in situ, auf den jeweiligen Anblick einer bestimmten geometrischen Formenkonstellation reagieren und sich durch die Bilddynamik zu einer Bewegung animieren und zum nächsten Raumelement leiten lassen. Lissitzky plante für seinen Rezipienten ein nur halb bewusstes Wechselspiel aus Betrachten – Bewegen – Neue-Form-entdecken – Betrachten – Bewegen etc. Interaktion war hier also zunächst nur als optisch-bilddynamisch gegebener Impuls verstanden, immer wieder zu reagieren und den Standort zu wechseln. Eine explizitere Form von Interaktion und gleichermaßen auch eine andere Ebene, auf der sich der Künstler die Betrachterzeit und den Vorgang der Betrachtung sowohl zunutze macht, als auch ausdrücklich in seiner Arbeit thematisiert, findet sich in zwei späteren Raumprojekten Lissitzkys. Wie der *Prounenraum* operieren sie mit der Verknüpfung von bilddynamischen Strukturen und Rezeptionszeit/Rezeptionserlebnis. Im selben Moment jedoch haben sich der inhaltliche Hintergrund sowie die durch die Aufträge vorgegebene Funktion verschoben und damit partiell auch die künstlerische Zielsetzung. Zu der optischen Interaktion tritt nun in

³⁹⁶ NISBET 1995, S. 206, Fußnote 15.

³⁹⁷ LISSITZKY: Unser Buch, S. 362.

beiden Fällen ein handelndes Eingreifen des Rezipienten in die Raumsituation hinzu. Es ist aufschlussreich, diese späteren Räume und ihren Umgang mit der Betrachterzeit in Beziehung zum – aber auch in Abgrenzung vom – *Prounenraum* zu betrachten.

Es handelt sich um den *Raum für konstruktive Kunst*, den Lissitzky für die Internationale Kunstausstellung in Dresden 1926 entwarf und der nach dieser Ausstellung wieder abgebaut wurde, und um die, diesem Dresdner Raum sehr ähnliche, Umsetzung eines permanenten Ausstellungsraums für aktuelle Kunst für das Provinzialmuseum in Hannover 1927, das *Kabinett der Abstrakten*³⁹⁸. Letzteres wurde 1936/37 im Zuge der nationalsozialistischen Politik demontiert. Die Werke, die man dort gezeigt hatte, fanden sich noch im selben Jahr in der Schmähs-Ausstellung *Entartete Kunst* wieder.³⁹⁹ Der ursprüngliche Raum wurde jedoch 1968 nach zeitgenössischen Fotos und Entwurfszeichnungen Lissitzkys rekonstruiert und wieder im Landesmuseum Hannover installiert. 1979 schließlich wurde er in den Neubau des Sprengel Museums Hannover überführt.⁴⁰⁰ Dort ist der rekonstruierte Raum heute Teil der ständigen Präsentation und wieder mit Arbeiten von Künstlern der Vorkriegsavantgarden ausgestattet, ganz ähnlich, wie es auch im Fall des Originals gegeben war.

Beide genannten Räume sind im Gegensatz zum *Prounenraum* keine abstrakten Environments an sich. Sie sind vielmehr ganz eindeutig Ausstellungsräume, entworfen von Lissitzky für die Präsentation von Werken der Avantgarde, und zwar überwiegend Werken anderer Künstler. Den Charakter einer Funktionsarchitektur für Ausstellungen machte Lissitzky in beiden Räumen deutlich, jedoch in einer neuartigen Herangehensweise. Darüber hinaus fasste er beide Räume unter dem programmatischen Oberbegriff ‚Demonstrationsräume‘ zusammen, den er ja bereits für den *Prounenraum* eingesetzt hatte. Hiermit verwies er also andererseits erneut auf deren Intention als Schauraum seiner eigenen künstlerischen Konzeption.⁴⁰¹ So ist einerseits berechtigterweise ein Blick auf Verbindungen und Parallelen zwischen diesen drei ‚Demonstrationsräumen‘ zu werfen, andererseits ist eine inhaltlich zu enge Zusammengruppierung des *Prounenraums* mit den beiden anderen Raumprojekten, die trotz allem stets auch funktionierende Ausstellungsarchitektur blieben, mit Vorsicht zu behandeln.⁴⁰² Das Verhältnis

³⁹⁸ Auch: Abstraktes Kabinett.

³⁹⁹ Vergleiche GOUGH, MARIA: Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume, in: PERLOFF und REED: Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, S. 77–125 sowie außerdem: Flacke-Knoch.

⁴⁰⁰ Entwurfszeichnungen zum Kabinett der Abstrakten befinden sich im Archiv des Sprengel Museums Hannover sowie im Busch-Reisinger Museum der Harvard University (Schenkung Dorner). Für eine Abbildung des kompletten Satzes dieser Zeichnungen und Aquarelle siehe: KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive, 1988, Katalognummern 236–242. Zur Rekonstruktion und Wiedereröffnung des *Abstrakten Kabinetts* siehe: LANDESGALERIE HANNOVER: Das Abstrakte Kabinett. In memoriam Alexander Dorner, Hannover o. J. jedoch wohl 1969. Zur Problematik der Rekonstruktion und den dabei entstandenen Veränderungen des Raums äußern sich ausführlich FLACKE-KNOCH und OBWALD-HOFFMANN.

⁴⁰¹ Vergleiche die Ausführungen in Kapitel 3.5.2 und VAN DOESBURG/LISSITZKY/RICHTER.

⁴⁰² Eine Gleichstellung der drei Räume in künstlerischer Zielsetzung oder in der kunsttheoretischen Intention innerhalb Lissitzkys Gesamtwerk, wie sie von verschiedenen Autoren suggeriert wird, scheint bei näherer Betrachtung, wie sich im Folgenden zeigen wird, schwierig oder gar unzulässig. Solche ‚vereinheitlichenden‘ Sichtweisen auf Lissitzkys Raumprojekte spiegeln sich in Formulierungen wie ‚Dieser Prounenraum und die weiteren Ausarbeitungen in Dresden und Hannover ...‘ (MOREAU, DOMINIQUE: Raum, Zeit, Betrachter. Proun oder der Geist der Utopie im unendlichen Raum, in: KATALOG: El Lissitzky: Konstrukteur, Denker, Pfeifenraucher, Kommunist, Mathildenhöhe Darmstadt, 15.11.1990–06.01.1991, Mainz 1990, S. 86–95, hier S. 92) oder ‚Another Proun room was the Abstrakte Kabinett done in Hannover 1927 ...‘ (BIRNHOLZ 1980, hier S. 99), ebenso in Jan Leerings Äußerung zum *Prounenraum*: ‚It was more or less similar in character to the demonstration room in Dresden ...‘ (LEERING, S. 60).

des *Prounenraums* zu den Raumprojekten in Dresden und Hannover ist ambivalent und pendelt zwischen Analogien und Gegensätzen. Gerade die Ebenen von Betrachteraktivität, Interaktivität, Rezeptionserlebnis, Bewegung und Dynamik bleiben zwar in ihrer Wichtigkeit für Lissitzkys Arbeit erhalten, formieren sich jedoch in den Dresdner und Hannoveraner Raumprojekten parallel zu den veränderten Zielsetzungen neu und gehen damit auch mit inhaltlichen Verschiebungen einher.

Bereits 1925 hatte El Lissitzky den Auftrag erhalten, sich an der Internationalen Kunstausstellung 1926 in Dresden zu beteiligen. Am 20. 11. 1925 schrieb er aus Moskau an seine spätere Ehefrau Sophie Küppers: „... ich habe Deine Karte und Deinen Brief erhalten; Du sicher inzwischen meinen [mit der Anweisung für die Dresdner Internationale Ausstellung].“⁴⁰³ Welcher Art Lissitzkys Beitrag sein sollte, war jedoch zunächst Gegenstand längerer Verhandlungen, die Sophie Küppers in Dresden für ihn führte. Erst im Februar 1926 stand fest, dass es Lissitzkys Aufgabe sein würde, einen Ausstellungsraum für konstruktive Kunst zu schaffen, in dem Arbeiten anderer Künstler gezeigt werden sollten. Am 8. Februar 1926 schrieb Lissitzky aus Moskau an Sophie Küppers und erkundigte sich nach der Lage des ihm zur Verfügung stehenden Raums innerhalb des Ausstellungsgefüges, nach dessen Größe, Beleuchtung und einer ungefähren Liste der Künstler, die in dem Raum ausgestellt werden sollten.⁴⁰⁴ Einen Ausstellungsraum für fremde Werke zu konzipieren, dürfte für Lissitzky eine durchaus willkommene Herausforderung dargestellt haben. Da er den Dresdner Raum aber auch als ‚Demonstrationsraum‘ für sein eigenes Schaffen bezeichnete, musste dieser nun tatsächlich zweierlei leisten: Lissitzkys eigene künstlerische Position musste in einem Maß kraftvoll zum Ausdruck kommen, dass sie neben den gezeigten Exponaten deutlich erkennbar blieb und gleichzeitig sollte er als innovativer, moderner Ausstellungsraum in Lissitzkys Verständnis funktionieren. „Ja, ich muss mir noch den Kopf zerbrechen, denn es muß (wie Du schreibst) Kunst sein. Na, wir werden schon was fertigbringen ...“⁴⁰⁵ formuliert er selbst, als er noch Ende April 1926 (die Ausstellung eröffnete im Juni) an Sophie Küppers bezüglich seiner Überlegungen schreibt. *Kunst* sollte der Raum also für Lissitzky einerseits sein, aber er musste ja auch die Folie darstellen, vor der die Werke anderer Künstler gezeigt wurden. Lissitzky war sogar bestrebt, mit seinen Ausstellungsräumen eine Art Standard, einen Prototyp für die Präsentation zeitgenössischer Kunst zu schaffen. Dies äußert er gleich zweimal in seinem kurzen Skript *2 Demonstrationsräume*, das die Projekte in Dresden und Hannover beschreibt, und in dem Lissitzky die Desiderate zusammenfasste, die es für einen Ausstellungsraum umzusetzen gelte. Hierin fordert er neben der bereits zitierten Forderung nach der Aktivierung des Kunstbetrachters auch: „In meinem Raum sollten die Objekte den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen.“⁴⁰⁶

⁴⁰³ EL Lissitzky an Sophie Küppers, Brief vom 20.11.1925, abgedruckt in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 68.

⁴⁰⁴ LISSITZKY-KÜPPERS 1992, Die Liste der auszustellenden Arbeiten blieb sehr lange unklar, selbst noch während Lissitzkys Ideen für den Raum schon konkrete Gestalt angenommen hatten, vergleiche Gough, S. 88.

⁴⁰⁵ LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 72.

⁴⁰⁶ LISSITZKY: *2 Demonstrationsräume*, S. 1.

Die bei Lissitzky implizite Kritik, zeitgenössische Ausstellungen würden häufig allzuviele Bilder in dichtem Nebeneinander präsentieren und damit den eigentlichen Kunstgenuss trüben beziehungsweise dem Einzelwerk nicht gerecht werden, war bereits in den Jahren zuvor auch von anderer Seite verschiedentlich vorgebracht worden. So schrieb zum Beispiel 1913 Valentin Scherer zur Problematik der Präsentation in Museen: „So drängte gerade die vielfach aus der Überfüllung hervorgegangene Frage der Aufstellung immer entschiedener zu einer

Den fast manifestartigen Charakter seiner Wortwahl und den Gedanken einen Standard für Ausstellungsräume zu schaffen, verdankt der Text 2 *Demonstrationsräume* sicher zum Teil auch dem Zeitpunkt seines Entstehens: Es handelt sich um Lissitzkys offenbar nachträglich notierte, aber bereits zuvor fertig durchdachte Konzeption für Dresden und später Hannover. Das Manuskript muss nach der Erteilung des Auftrags für das *Kabinett der Abstrakten* im Hannoverschen Provinzialmuseum, das Lissitzky im Text bereits erwähnt, und damit nach der Umsetzung des Dresdner Raums entstanden sein. Zumindest für diesen ist es also eine Beschreibung a posteriori der Ideen Lissitzkys und *nicht* eine Dokumentation des gedanklichen Entstehungsprozesses.⁴⁰⁷

Der Raum, der Lissitzky in Dresden zur Verfügung gestellt wurde, war 6 x 6 Meter groß⁴⁰⁸ und hatte, so zeigen Fotos, zwei mit geschlossenen Vorhängen versehene breite Türöffnungen (Abb. 55 und 56). Der Besucher, der den *Raum für konstruktive Kunst* betrat, sah zunächst einen Raum mit schwarzen, grauen beziehungsweise weißen Wänden, vor denen einige wenige Bilder hingen. Zudem fand er mehrere, zunächst sicher ungewöhnlich anmutende, Schiebevorrichtungen und Lochbleche an den Wänden vor sowie eine Skulptur auf einem Skulpturenständer⁴⁰⁹ genau in der Mitte des Raums.

Sein erster Eindruck veränderte sich aber sofort, sobald der Besucher sich bewegte. Denn mittels der Betrachterbewegung im Raum wechselten die Wände ihre Farbe – einer der für die Dynamik des Raums entscheidenden, innovativen, optischen Kunstgriffe Lissitzkys. Er erzielte diesen Effekt durch senkrecht in gleichmäßigen Abständen von 7 Zentimetern vor die eigentliche Wand des Raums genagelte dünne Holzlatten. Sie waren von links weiß, von rechts schwarz und an der Schmalseite – so wie auch die Wand selbst – grau angemalt. Das Vorbeigehen des Betrachters ließ somit durch die Änderung des Blickwinkels beziehungsweise der Blickrichtung an die Latten die Wandfarbe von schwarz über grau nach weiß oder umgekehrt wechseln. Dies gab den ausgestellten Werken einerseits unterschiedliche Hintergründe je nach Betrachterstandort, andererseits und vor allem aber entstand so „als Folge des menschlichen Schreitens eine optische Dynamik“, wie Lissitzky selbst schreibt.⁴¹⁰ Da be-

Lösung. Hing doch an den Wänden Bild an Bild [...] glichen doch die Kunstgewerbesammlungen vielfach oft verzweifelt einem Warenhausspeicher.“ SCHERER, VALENTIN: *Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen*, Jena 1913. Hier zitiert nach FLACKE-KNOCH, S. 13.

⁴⁰⁷ Inwieweit es vorher andere Ideen gegeben hatte und welcher Art diese vielleicht waren, lässt sich anhand dieses Dokumentes nicht mehr nachvollziehen; auch nicht, wie der Ideenfindungsprozess zu dieser Raumgestaltung vor sich ging.

⁴⁰⁸ So jedenfalls schreibt Lissitzky am 29.03.1926 an Sophie Küppers; El Lissitzky an Sophie Küppers, Brief vom 29.03.1926, abgedruckt in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 72.

⁴⁰⁹ Ganz ähnliche oder gar die gleichen Skulpturenständer fand man an Stelle von Sockeln bereits 1921 bei der 3. OBMOChU-Ausstellung in Moskau, der ersten größeren Präsentation konstruktivistischer Kunst, deren Ausstellungsraum mit Skulpturen auf ebensolchen Ständern Lissitzky bereits 1925 in den *Kunstismen* unter der Rubrik „Konstruktivismus“ abbildete. Kai-Uwe Hemken vermutet in der Verwendung eines solchen Skulpturenständers durch Lissitzky im Dresdner Raum eine beabsichtigte Reminiszenz an den Konstruktivismus russischer Prägung, als Gegenposition zu den bei der Dresdner Ausstellung – in Folge der Konzeption ihres Leiters Posse – in großer Überzahl vertretenen Positionen deutscher abstrakter Kunst. Dieser These Hemkens soll hier jedoch, da über Lissitzkys kunstpolitische Absichten zum Zeitpunkt der Ausstellung zu wenig bekannt ist, nicht weiter spekulativ nachgegangen werden. Vergleiche HEMKEN: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, S. 104–106.

⁴¹⁰ LISSITZKY: *2 Demonstrationsräume*, S. 2. Die Idee zu dem Lattensystem entlieh Lissitzky vermutlich der neuartigen Gestaltung eines Bühnenvorhangs, die die Gebrüder Stenberg vorgestellt hatten und die Lissitzky in seinem Vortrag *Neue russische Kunst* beschrieb, vergleiche ders.: *El Lissitzky. Maler Architekt Typograph Fotograf*, S. 343 sowie HEMKEN, KAI-UWE: *Pan-Europe and German Art. El Lissitzky at the 1926 internationale*

reits kleine Positionsänderungen im Raum den Effekt spürbar werden lassen, konnte sich kaum jemand, der den Raum betrat, diesem Aktivierungseffekt entziehen. Das bestätigt sich auch heute sofort beim Betreten des rekonstruierten Hannoveraner Raums, dessen Wände nach demselben Prinzip funktionieren. Lissitzky sprach sogar davon, dass der Raum an sich aktiv sei, als er 1926 an seinen Künstlerkollegen Ilja Tschaschnik schrieb, dem er eine Fotografie des Dresdner Raums schickte: „Ich lege eine Fotografie bei. Um was es sich hier handelt muß erklärt werden, weil das Ding lebt und sich bewegt, auf dem Papier aber nur der Ruhezustand zu sehen ist.“⁴¹¹ Der optische Effekt des Leistensystems reizt aber nicht nur zum Voran- oder Rundgehen, sondern auch zum Vor- und Zurückschreiten entlang ein und derselben Wand, um das Hin und Her der Farben zu beobachten. Auch hier, wie bereits im *Prounenraum*, zeigt sich eine subtile Aushebelung herkömmlichen Betrachterverhaltens. Wir werden auf diesen absichtlichen Moment des pendelnden Blickpunktwechsels als ausdrücklich andere Möglichkeit gegenüber einer linearen Bewegung im Rundgang noch einmal zurückkommen.

Die Absicht, mit Hilfe der Wandlamellen den Betrachter zu Aktivität anzuregen, fand ihre Fortführung in der Anordnung der Kunstwerke an den Wänden: Einige Werke hingen direkt auf dem Lamellensystem und waren so dem Farbwechsel unmittelbar ausgesetzt, an anderen Stellen wiederum hatte Lissitzky das Lattensystem durch Kassetten unterbrochen. In ihnen hingen je zwei Arbeiten zeitgenössischer Künstlerkollegen, jedoch war immer eine davon durch ein verschiebbares, gelochtes Eisenblech verdeckt. Dies hatte einen zweifachen Nutzen in Lissitzkys Konzeption: Einerseits gelang es ihm so, das ihm wichtige Ziel zu erreichen, die Ausstellungsobjekte mögen den Beschauer „nicht alle auf einmal überfallen“⁴¹², andererseits verlangte der Ausstellungsraum durch diese Vorrichtungen offensichtlich nach der aktiven Mitarbeit des Betrachters. Dessen Aktion erst machte es möglich, alle ausgestellten Werke auch zu betrachten, indem er die Lochbleche verschob. Der Rezipient betätigte sich somit selbst als ‚Raumgestalter‘, mehr noch, als Ausstellungsgestalter. Die Tatsache, dass die zeitweise verdeckten Bilder dabei nicht völlig unsichtbar waren, sondern durch die gelochten Metallbleche durchschimmerten und so dem Rezipienten ihre Existenz bereits offenbarten, noch ehe dieser sie komplett zur Betrachtung ‚freilegte‘, scheint wichtig zur Überwindung einer potentiellen Schwellenangst des Betrachters vor dem autonomen Eingriff in die Ausstellungssituation. Die offenkundig verschiebbaren Bleche mit den halb darunter sichtbaren Kunstwerken haben einen hohen Aufforderungscharakter, der die Aktivität des Betrachters nicht nur ‚gestattet erscheinen lässt‘, sondern geradezu auslöst.

Bereits die Grundkonzeption macht Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem *Prounenraum* und dem *Raum für konstruktive Kunst* in Dresden deutlich. *Prounenraum* und *Raum für konstruktive Kunst* arbeiten beide, und hier liegt die primäre Kongruenz, mit der Idee des aktiven Betrachters, des-

Kunstaussstellung in Dresden, in: KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, architect painter photographer typographer, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 15.12.1990–03.03.1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 01.04.–26.05.1991, Musée d’Art Moderne, Paris, 18.06.–30.09.1991, Eindhoven 1990, S. 46–55, hier S. 47. Den wechselnden Farbeffekt verstärkte Lissitzky im Dresdner Raum noch durch farbiges Licht: Unter das die ganze Decke einnehmende Oberlicht war ein Nesselgewebe gespannt, das Lissitzky auf einer Seite blau, auf der anderen gelb färbte, um teils warmes, teils kaltes Licht zu erhalten, vergleiche ebd.

⁴¹¹ EL Lissitzky an Ilja Grigorjewitsch Taschnik, 06.11.1926, abgedruckt in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 120.

⁴¹² LISSITZKY: 2 Demonstrationsräume, S. 1.

sen physische Bewegung zum unverzichtbaren Ingrediens der Arbeiten selbst wird – eine wesenhaft temporale Besetzung des Werks in Form seiner forcierten und offengelegten Verflechtung mit der Betrachteraktion und damit der Betrachterzeit. Während im *Prounenraum* aber das Schreiten des Rezipienten von einer rein optischen Interaktivität zwischen Raum und Betrachter begleitet wird, haben wir es in Dresden neben dem Akt des Bewegens im Raum zudem mit einer nunmehr ganz ‚handgreiflichen‘ Interaktivität zu tun, mit einem Handeln, das die Dinge materiell verändert. Im *Prounenraum* ist der Rezipient Empfänger von Bildeindrücken, die er durch die Veränderung von Standort und Blickpunkt beeinflusst, ohne in das Raumgefüge selbst einzugreifen; in Dresden ist er Produzent von Bildeindrücken, greift unmittelbar in die Arbeit ein und ist gleichzeitig trotzdem immer noch auch deren sehender Empfänger in Bewegung. Decke und Boden des Raums spielten in Dresden, anders als in Berlin, von Beginn an keine Rolle. Der Raum bleibt hier erkennbar Präsentationsort für Werke der Malerei und Skulptur, zeigt sich selbst dabei jedoch als mit diesen im Dialog stehendes eigenes künstlerisches Objekt. Der Demonstrationsraum in Berlin demonstrierte so primär die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Raum und dem Sehen als räumlich und zeitlich, wobei er sekundär auch die Situation der Ausstellung verhandelte; der Demonstrationsraum in Dresden demonstrierte primär die Situation der Ausstellung als Ort aktiven, handelnden Mittuns, wobei das Sehen als Prozess in Raum und Zeit sekundär ebenfalls eine Rolle spielte.

Bei der Dresdner Ausstellung war es Lissitzky offenbar ungeheuer wichtig, nach dem Berliner *Prounenraum* nun noch einmal ein Raumprojekt umzusetzen. Am 30.01.1926 schrieb er aus Moskau an Sophie Küppers: „Am schönsten wäre, wenn ich den Raumauftrag bekäme. Ich glaube, das wäre in jeder Beziehung wichtig. Ich stelle keine hohen Honorarforderungen. Es könnte ein Clou der Ausstellung werden ...“⁴¹³ Sophie Küppers verhandelte offenbar in Reaktion auf diesen Brief Lissitzkys, eventuell auch bereits zuvor, mit den Leitern der Ausstellung in Dresden, mit Heinrich Tessenow, dem leitenden Ausstellungsarchitekten, und Hans Posse, der für die Konzeption zuständig war. Zusammen mit der Dresdner Kunstsammlerin Ida Bienert erreichte sie, dass Lissitzky den gewünschten Auftrag erhielt.⁴¹⁴ Lissitzkys expliziter Wunsch, ein Raumprojekt übernehmen zu können, dürfte nicht nur Umfang und Prestige einer solchen Arbeit geschuldet sein, sondern steht sicher auch im Kontext der zunehmenden Zahl von Raumgestaltungen durch Avantgarde-Künstler in dieser Zeit. Künstlerkollegen des Bauhauses, von De Stijl und auch Vertreter des Konstruktivismus hatten in diesen Jahren ein besonderes Augenmerk auf Projekte dieser Art gelegt. Sie schufen Raumgestaltungen verschiedenster Art und Zielsetzung, planten (innen)architektonische Projekte oder ‚Interieurs‘ in unterschiedlichen Kontexten, und dies war Lissitzky sehr genau bekannt. Der Begriff des Gesamtkunstwerks, das sich im Bau als Vereinigung aller Kunstformen optimal verwirklichen ließe, spielte als ein Aspekt ebenso eine Rolle, wie die Idee, dass im begehbaren, benutzbaren und eventuell sogar bewohnbaren Raum die dichteste Verbindung zwischen Kunst und Leben herzustellen sei.

Zum Verständnis des Hintergrundes für Lissitzkys Raumarbeiten ist ein skizzenhafter Exkurs in das

⁴¹³ EL Lissitzky an Sophie Küppers, Brief vom 30.01.1926, abgedruckt in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 70.

⁴¹⁴ Zur Konzeption der Dresdner Ausstellung und dem Zustandekommen von Lissitzkys Auftrag vergleiche auch HEMKEN: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, S. 102; ders.: Pan-Europe and German Art.

unmittelbare Umfeld Lissitzkys und die dort entstehenden Künstlerräume hilfreich. Er wird insbesondere auch verdeutlichen, wie stark sich Lissitzkys künstlerische Strategie von Aktion und Interaktion im Raum von anderen Konzepten für Raumgestaltungen unterschied.⁴¹⁵ Seine Position hatte er 1923 mit dem im Charakter einem Environment nahekommenden *Prounenraum* vorgestellt. Ganz offenkundig war es Lissitzky wichtig, sie in Dresden noch einmal nachdrücklich in einer anderen Version und anhand eines anderen Beispiels von Raum zum Ausdruck zu bringen und sich damit auch erneut explizit von den Raumprojekten der Kollegen abzugrenzen.

In der Vorbereitungsphase zur Dresdner Arbeit schrieb Lissitzky am 23. März 1926 an Sophie Küppers: „Noch die Frage, wieviel Geld werden die Leute in Dresden für die Ausführung selbst des Raums aufwenden können? Oder denken die, dass ich es auf eigene Kosten mache? Dann sind wir doch bankrott. Besonders bei dem Wettbewerb von noch 2 anderen Champions Mondrian und Bauhaus ...“⁴¹⁶ Es konnte bisher nicht abschließend geklärt werden, ob Mondrian und die Bauhaus-Künstler tatsächlich ebenfalls, wie die Bemerkung Lissitzkys vermuten lässt, für die Dresdner Ausstellung angefragt waren. Ausgeführte Raumgestaltungen dieser beiden ‚anderen Champions‘ sind für die Internationale Kunstausstellung nicht belegt. Die angesprochene Konkurrenzsituation – die ihm möglicherweise nicht unwillkommen gewesen wäre –, zeigt aber hinlänglich, dass er seine Arbeit gezielt in den Kontext der laufenden Künstlerdiskurse zum Umgang mit dem Raum stellen wollte. Interessanterweise entstanden nun gerade von Mondrian und den Bauhaus-Künstlern im unmittelbaren zeitlichen Umfeld 1925/26 zwei andere Raumgestaltungen, zu denen sich Lissitzky während seiner Arbeit für Dresden ablehnend äußert: Für die Große Berliner Kunstausstellung 1926 hatten die Bauhauskünstler, genauer die Abteilung für Wandgestaltung unter Leitung von Hinnerk Scheper, den Auftrag für einen Ausstellungsraum, ebenfalls den Raum der Abstrakten, übernommen. Bereits 1925/26 hatte Piet Mondrian den Auftrag für eine Raumgestaltung im Dresdner Privathaus der Kunstsammlerin Ida Bienert erhalten und einen Entwurf gefertigt. Beide Raumgestaltungen, von Scheper und Mondrian, waren völlig anders konzipiert als die von Lissitzky in Berlin und Dresden ausgeführten Ideen. Scheper und Mondrian hatten die Räume jeweils ausschließlich mit Hilfe einer abstrakten Wandbemalung gestaltet. Bei Scheper dienten gemalte farbige Formen als Hintergrund für die Hängung abstrakter Kunst, bei Mondrian als Gestaltung eines Wohnraums. Lissitzky kannte Mondrians Entwurf und scheint auch mit der Idee von Scheper – oder zumindest den zu Grunde liegenden Konzepten der Bauhaus-Künstler allgemein – vertraut gewesen zu sein. Beide Lösungen missfielen ihm aber offenkundig sehr, wie zwei seiner Äußerungen deutlich zeigen. Zu Mondrians Entwurf schreibt er während der Planungsphase zum Dresdner Raum explizit an Sophie: „Danke für die Photos von Mondrian. Ich habe etwas Klareres erwartet. [...] Und es ist doch wieder ein Raum-Stilleben, durch das Schlüsseloch zu betrachten. Soll Ida Bienert es ausführen lassen, es wird doch ein Dokument sein. Vielleicht wird der ausgeführte Raum überzeugender wirken als der Entwurf.“⁴¹⁷ Dass Lissitzky die Raumgestaltung Schepers in Berlin selbst sah, kann nur gemutmaßt, nicht aber bewiesen werden. Eine Bemerkung im Manuskript 2

⁴¹⁵ Moholy-Nagys *Raum der Gegenwart* thematisierte erst 1930 wieder ähnlich nachdrücklich den bewegten und handelnden Betrachter im Raum.

⁴¹⁶ EL Lissitzky an Sophie Küppers, Brief vom 23.03.1926, abgedruckt in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 72.

⁴¹⁷ LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 71. Mondrians Raum wurde nicht umgesetzt.

Demonstrationsräume deutet jedoch darauf hin, dass er zumindest Kenntnis von Schepers Konzeption hatte und bereits deren Grundgedanken ablehnte. Er schreibt: „Man kann versuchen den besten Hintergrund für die Bilder mit den Mitteln der Malerei selbst zu schaffen. Man malt für jedes Bild ein Rechteck in korrespondierender Farbe an die Wand – und fertig. Da steht die Wand selbst als Bild vor mir, und auf eine Freskomauer von Giotto einen Leonardo zu nageln ist doch Blödsinn.“⁴¹⁸ Lissitzkys Ambition scheint es schon im *Prounenraum* und dann auch bei den anders gearteten Konzepten für Dresden und Hannover gewesen zu sein, diesen für seinen Geschmack zu konventionellen Raumarbeiten ein seiner Meinung nach innovativeres Herangehen an die Raumsituation entgegenzusetzen.

Gut vernetzt mit den Künstlern der russischen, deutschen und niederländischen Avantgarde, dürfte Lissitzky, dessen Adressbuch angeblich ein Who is Who der europäischen Kunstszene war, sehr gut informiert gewesen sein über die Raumprojekte der Kollegen.⁴¹⁹ Es ist als sicher anzunehmen, dass er die Theorien zur Innenraumgestaltung – und deren praktische Umsetzungen – nicht nur Mondrians, sondern auch der übrigen De-Stijl-Künstler kannte. Er war mit Theo van Doesburg, J.J.P. Oud und Piet Mondrian persönlich bekannt und stand teils in Briefwechsel mit ihnen, publizierte in der Zeitschrift *De Stijl* und besuchte auch mehrfach die Niederlande – beispielsweise auch 1923 unmittelbar im zeitlichen Umfeld der Umsetzung des *Prounenraums*. Lissitzky dürfte daher zum Beispiel den Entwurf von Gerrit Rietveld und Vilmos Huszar gekannt haben, den diese für einen Raum bei der Juryfreien Kunstausstellung in Berlin 1923 fertigten, und der die Wohnraumkonzepte der De-Stijl-Gruppe verdeutlichen sollte.⁴²⁰ Rietvelds und Huszars Raum ist jedoch eher als (innen)architektonischer Ansatz zu verstehen, auch im Sinn einer vereinenden Zusammenführung künstlerischer Möglichkeiten im Raum und im Bauwerk. Er verharnte, sicher auch bedingt durch den Gedanken, einen *Wohnraum* zu gestalten, wie auch Mondrians späterer Entwurf für Ida Bienert, in der Idee der Bemalung von Wänden und Decken, kombiniert allerdings mit dem Anspruch, auch das Design der darin befindlichen Möbel so einzubeziehen, dass ein gewünschter ‚Gesamteindruck‘ entstand. Des Weiteren könnte Lissitzky die von 1926 stammenden Pläne zur Innenraumgestaltung des Café Aubette durch Theo van Doesburg sowie Hans Arp und Sophie Täuber gekannt haben. Auch hier han-

⁴¹⁸ LISSITZKY: 2 Demonstrationsräume, S. 1. Hemken geht – jedoch ohne Beleg – davon aus, dass Lissitzky den Berliner Saal von Schepers kannte und die Anmerkung im Text 2 *Demonstrationsräume* daher vermutlich Lissitzkys ausdrückliche Opposition zum Entwurf des Bauhäuslers darstellt. Vergleiche HEMKEN: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, S. 102–103.

⁴¹⁹ „Moreover, his network of friends and collaborators would read like a roster of the leading Creative figures of the international avant-garde during the inter-war years“, konstatiert Nisbet, der unter anderem Lissitzkys Adressbuch sichten konnte. NISBET 1995, S. 10.

⁴²⁰ Das Raumprojekt wurde, so scheint es, nie umgesetzt. Die Planung ist jedoch durch ein Modell bekannt, das auch Lissitzky spätestens ab 1925 kannte, denn in diesem Jahr verwendete er eine Fotografie hiervon in seinem Buch *Die Kunstismen*, wo es unter der Überschrift „Neo-Plastizismus“ auftaucht. ARP, HANS UND EL LISSITZKY: Die Kunstismen, Erlenbach/Zürich 1925, S. 134.

Für die Juryfreie Kunstausstellung 1923 waren wohl auch Lissitzky, Carl Buchheister und Erich Buchholz angefragt worden, Raumarbeiten beizusteuern, wie ein Brief Hermann Sandkuhls an Buchholz vermuten lässt, in dem er diesen zu dem Projekt einlädt und dabei auch die anderen Künstler nennt. Dieser Hinweis verdankt sich: FORGÁCS, ÉVA: Definitive Space. The Many Utopias of El Lissitzky’s Proun Room, in: NANCY PERLOFF und BRIAN REED (Hrsg.): Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 47–75, Fußnote 1. Da offenbar keine Raumarbeit in irgendeiner zeitgenössischen Besprechung erwähnt wird, muss über die Realisierung dieser Projekte Unklarheit herrschen. Vergleiche besonders bezüglich des Huszar/Rietveld Projektes hierzu auch TROY, S. 129–132, insbesondere Fußnote 18. Hemken geht sogar davon aus, dass die gesamte Juryfreie Kunstausstellung kurzfristig abgesagt wurde. HEMKEN: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, S. 40.

delt es sich wiederum um Ausgestaltungen allein durch Wand- und Deckenbemalung (beziehungsweise Anbringung farbiger Platten flächig vor der Wand) sowie Möblierung. Und auch dieses Vorhaben ist eher als Verbindung von Designaspekten, malerischen Fragen und Architektur mit dem Ziel ihrer Vereinigung im raumgestalterischen künstlerischen Arbeiten an der Gesamtheit eines Baus zu begreifen. Gerade gegenüber solchen Raumarbeiten, auch jenen der De-Stijl-Gruppe, grenzte Lissitzky seine eigene künstlerische Setzung ab. Aufschlussreich ist hier eine Fußnote Lissitzkys aus dem Aufsatz *K. und Pangeometrie*. Er äußert sich in dem Text ausführlich über das Verhältnis von Fläche und Raum in der Malerei verschiedener Zeiten und merkt dann an: „Die Lösung von Mondrian ist die letzte Lösung in dem Werdegang der westeuropäischen Malerei. Er bringt die Fläche zu dem Urzustand, zu *nur* Ebene, es ist kein Hinein und kein Heraus aus der Fläche mehr [...] Wenn die Stijl K.ler das Mondri-ansche Prinzip auf die 3 Ebenen des Raums transponieren, werden sie Dekorateure.“⁴²¹ Schon bei der Konzeption des *Prounenraums* hatte er dem seine eigene Auffassung gegenübergestellt: „Die Organisation der Wand ist also nicht als Bild = Bemalung aufzufassen. Ob wir die Wände «bemalen» oder an die Wand Bilder hängen ist gleich falsch. Der neue Raum braucht und will keine Bilder – ist kein Bild das in Flächen transponiert ist. [...] Wir wollen den Raum als ausgemalten Sarg für unseren lebenden Körper nicht mehr.“⁴²² Obwohl Lissitzky im *Prounenraum* ebenfalls Formen auf die Wände malte, sah er seine auch in die dritte Dimension ausgreifende und auf die Betrachterdynamik als eine Art vierter Dimension abzielende Gesamtkonzeption offenbar nicht als Malerei an.

Peter Nisbet vermutet in Lissitzkys erster Raumgestaltung, dem *Prounenraum*, allerdings keine Reaktion auf Bauhaus und De Stijl, sondern eine unmittelbare künstlerische Antwort auf die Gestaltung eines ‚Foyer-Raums‘ durch Wassily Kandinsky bei der Juryfreien Kunstausstellung in Berlin 1922.⁴²³ Sowohl die Plastizität der Komposition als auch den Moment der Aktion in Lissitzkys Arbeit sieht er als unmittelbare Kontraposition zu den acht Wandmalereien, durch die Kandinsky seinen Raum gestaltet hatte, und als Ausdruck einer gewissen – in der russischen Avantgarde zu diesem Zeitpunkt virulenten – Rivalität mit Kandinsky. Diese hätte sich speziell bei Lissitzky, der in Malewitsch und eben gerade *nicht* in Kandinsky den Vertreter einer reinen, spirituellen Abstraktion gesehen habe, Bahn gebrochen, so Nisbet. In der Tat ist wahrscheinlich, dass Lissitzky auch Kandinskys Raumgestaltung, wie auch die anderen genannten, kannte – und vermutlich ablehnte. Ob der *Prounenraum* allerdings als unmittelbare Opposition zu Kandinskys ‚Foyer‘ verstanden werden sollte, wie Nisbet vorschlägt, ist fraglich; vielmehr erscheint es, als habe Lissitzky sehr allgemein das Konzept der Raumgestaltung durch bloße Malerei sowie alle eher (innen)architektonischen oder Design-Aspekte betonenden Ansätze der Auseinandersetzung mit dem Thema des Raums abgelehnt, wie seine Äußerungen nahelegen, die seine Freunde der De-Stijl-Gruppe mit ebenso harter Kritik treffen wie die Bauhaus-Künstler.

⁴²¹ Zur Frage eines möglichen Einflusses von De-Stijl-Raumgestaltungen auf das Konzept des *Prounenraums* vergleiche Fußnote 362. Die dort geäußerte Skepsis bezüglich eines direkten solchen Einflusses wird auch durch Lissitzkys oben erwähnte Reaktion auf Mondrians Raum für Ida Bienert nochmals bestärkt. Dies bestätigt sich dann in der zitierten Passage aus *K. und Pangeometrie*: LISSITZKY: *K. und Pangeometrie*, S. 355.

⁴²² LISSITZKY: *Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923*.

⁴²³ Näheres zu der nicht erhaltenen Raumarbeit findet sich in: KATALOG: *Kandinsky. Russian and Bauhaus Years 1915–1933*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1983, New York 1983, S. 156–161.

Nancy Troy geht davon aus, dass Lissitzky auch die Innendekoration des *Café Pittoresque* in Moskau – entweder aus eigener Anschauung oder doch zumindest aus anderen Quellen – gekannt haben muss.⁴²⁴ Diese Raumgestaltung der russischen Avantgarde von 1917/18 ging mit ihren raumgreifenden, installationsartigen Objekten über das Bemalen von Wänden und das Integrieren von Einrichtungsgegenständen hinaus. Von der Decke hängende und vor die Wand montierte bewegliche Objekte dynamisierten den Raum. Teils hatten die Künstler sie mit Glühbirnen oder Lampen verbunden, um mit der ‚Lichtregie‘ den Effekt zu verstärken.⁴²⁵ Mit dieser Herangehensweise steht das *Café Pittoresque* Lissitzkys *Prounenraum* in gewisser Hinsicht näher, als beispielsweise die De-Stijl-Arbeiten.⁴²⁶ Vertraut war Lissitzky auch mit der über reine Bemalungen hinausgehenden und in die Form des Reliefs hineingreifenden Raumgestaltung des Ateliers von Erich Buchholz von 1922. Buchholz betrachtete sein Atelier als Umgebung, in der Wandflächen, Decke, Boden und Möbel miteinander in Relation stehen sollten und erklärte, es gehe um das Schaffen von ‚Raum wo man leben statt nur wohnen kann‘.⁴²⁷ Buchholz’ Formulierung bildet ein interessantes Gegenüber zu Lissitzkys Aussagen über den *Prounenraum*, für den er 1923 ausdrücklich betonte: „Der Raum ist kein Wohnzimmer.“ Der Hinweis ist als eine Form der Mahnung zu werten, die geometrischen Formen und Anordnungen in seinem Ausstellungs- und Demonstrationsraum nicht als Interieur-Dekoration misszuverstehen.⁴²⁸ Dennoch spricht Lissitzky im gleichen Text an anderer Stelle von „darin leben“: – „Raum ist nicht nur für die Augen da, ist kein Bild; man will darin leben.“⁴²⁹ Hiermit zielt Lissitzky klar darauf ab, dass das Subjekt im umgebenden Raum ein lebendiges, ein belebtes und sich auch demgemäß verhaltendes, wahrnehmendes, handelndes, nicht nur passiv den Raum akzeptierendes ist. Der oben zitierte Passus „Wir wollen den Raum als ausgemalten Sarg für unsere lebenden Körper nicht mehr“ entspricht als Aussage dieser Stoßrichtung des Künstlers.⁴³⁰ Buchholz wie Lissitzky sprechen von Räumen zum Leben. Dabei lässt sich Lissitzkys Aussage fraglos dem Konzept des Betrachter-Akteurs und des zur aktiven Teilhabe einladenden Raums zuordnen. Buchholz’ Kommentar bezieht sich hingegen auf die exemplarische Gestaltung seines Ateliers und lässt sich inhaltlich schwerer fassen. Trotz des sehr unterschiedlichen Kontextes der beiden Räume scheint Erich Buchholz, als er den *Prounenraum* sah, diesen in gewisser Weise als so nah an seinem eigenen Konzept empfunden zu haben, dass er glaubte, Lissitzky, der Buchholz’ Atelier kannte, habe seine Idee gestohlen.⁴³¹

⁴²⁴ Vergleiche TROY, S. 128/129.

⁴²⁵ Vergleiche ebd. und GRAY, S. 216.

⁴²⁶ So auch TROY, S. 128/129.

⁴²⁷ Vergleiche BUCHHOLZ, MO und EBERHARD ROTERS (Hrsg.): Erich Buchholz, Berlin 1993, S. 22.

⁴²⁸ LISSITZKY: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Auf die in der Lissitzky-Literatur selten explizit erwähnte Bekanntschaft von Lissitzky und Buchholz und die Vertrautheit des ersteren mit dem Atelier des letzteren hat mich der Aufsatz von Éva Forgács aufmerksam gemacht, die ihrerseits auf zwei Publikationen von respektive über Erich Buchholz rekurriert. „Lissitzky frequented Buchholz’s Studio, at 15, Herkules Quai, a meeting place of Berlin artists. *Proun Room* was informed by the studio’s abstract interior but was also purposely in Opposition to it. [...] Buchholz – stunned at the sight of *Proun Room* and feeling betrayed by Lissitzky who, as he put it, «knew my 1922 Studio room well»- thought it important to observe that «it was hardly impossible to visit Lissitzky in his Studio» because, as Buchholz described it, «he was hiding»“. FORGÁCS, S. 62 respektive 68. Die beiden Buchholz-Publikationen, auf die sich Forgács bezieht, sind: BUCHHOLZ/ROTTERS sowie BUCHHOLZ, ERICH: An meinem Fall scheitert die offizielle Kunstgeschichte, nicht publiziertes Manuskript in 150 Kopien, wohl 1969.

Ebenfalls jenseits einer rein malerischen Gestaltung war der 1923 begonnene *Merzbau* von Kurt Schwitters, der das Relief, die Collage und auch skulpturale Momente in sein Raumkonzept einbezog. Obwohl nicht eindeutig geklärt ist, ob, wann und in welchem Stadium Lissitzky die Arbeit sah, ist doch sicher, dass er Schwitters' Idee von *Merz* kannte. Die beiden Künstler waren seit den frühen zwanziger Jahren befreundet und gaben 1924 gemeinsam die Zeitschrift *NASCI* heraus. Sophie Lissitzky-Küppers schreibt an einer Stelle: „Lissitzky befreundete sich näher mit Kurt Schwitters, bei dem wir die geheimnisvolle erste «Merzsäule» bestaunten.“⁴³² Dieses Zitat bezieht sich auf das Jahr 1923, jedoch ohne genaues Datum, und noch nicht auf die Ausweitung des Konzeptes zum *Merzbau*, der bei Sophie keine explizite Erwähnung findet. Dass Lissitzky die Merzarbeiten von Schwitters kennengelernt hatte, ist also klar, wann und in welchem Umfang, bleibt jedoch offen, ebenso, ob der *Merzbau* direkten Einfluss auf Lissitzkys Raumgestaltungen ausübte. Die bisherige Forschung äußert sich hierzu nicht oder nur vage, wie Flacke-Knoch, die anmerkt: „Dass Lissitzkys Idee, Räume zu gestalten auf Kurt Schwitters' Merz-Bau zurückgeht, ist nicht auszuschließen, da zwischen Lissitzky und Schwitters enge Verbindungen bestanden haben.“⁴³³ Eine Gegenüberstellung in diesem Sinn wäre interessant, würde aber in diesem Zusammenhang, in dem es primär um die Frage des Zeitaspektes geht, zu weit führen.

Dieser (unvollständige) Exkurs zu anderen Raumarbeiten des zeitgenössischen Umfeldes sollte zeigen, dass eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Eingriff in Raumsituationen und dem Umgang mit gegebenen Räumen in den zwanziger Jahren virulent war, diese sich aber in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen und verschiedenen Vorgehensweisen manifestieren konnte. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie dezidiert Lissitzky bereits im *Prounenraum* eine künstlerische Setzung vorgenommen hatte, die im betonten und ausdrücklich ins Bewusstsein gerückten Aspekt der Betrachterbewegung explizit anders formuliert war, als die Mehrzahl der zu diesem Zeitpunkt von seinen Künstlerkollegen verwirklichten Raumarbeiten. Lissitzkys *Prounenraum* war ein Diskussionsbeitrag zum Thema Raum, aber auch zum Thema Zeit, und seine künstlerische Aussage ließ sich nur in der Verbindung beider Kategorien vollständig fassen. Mit der neuerlichen Raumarbeit in Dresden unterstrich Lissitzky in einem veränderten Kontext noch einmal diese Zusammengehörigkeit der Auseinandersetzung mit Raum und mit Zeit: Raum-Erkundung ist Aktion, Sehen ist Prozess.

Den *Raum für konstruktive Kunst* auf der Dresdner Kunstaussstellung sah 1926 der Direktor des Hanoverschen Provinzialmuseums, Alexander Dorner, der daraufhin Lissitzky mit der Gestaltung eines Ausstellungsraums für die abstrakte Kunst der ständigen Sammlung des Museums beauftragte. Dorner, seit 1925 Direktor des Provinzialmuseums, hatte eine komplette Neuordnung der Sammlung vorgenommen. Ähnelte das Museum zuvor eher noch einer ‚Wunderkammer‘⁴³⁴, so ordnete Dorner die

⁴³² LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 33.

⁴³³ FLACKE-KNOCH, Fußnote 103. Obwald-Hoffmann paart in ihrer Arbeit zu den Raumgestaltungen der zwanziger und dreißiger Jahre interessanterweise ausgerechnet Schwitters' *Merzbau* mit den drei Lissitzky-Räumen zum zentralen Untersuchungsgegenstand ihrer Arbeit, weist sie allerdings als zwei nahezu unabhängig erscheinende Pole, zwei Seiten einer Medaille der Konzepte der Raumgestaltung aus, ohne tatsächlich genauer auf mögliche gegenseitige Einflüsse einzugehen oder eine Verbindung zwischen ihnen zu analysieren, vergleiche OBWALD-HOFFMANN.

⁴³⁴ Vergleiche FLACKE-KNOCH, S. 36; Flacke-Knoch bezieht sich auf ein von ihr geführtes Tonbandinter-

Sammlung nun erstmals nach einem entwicklungsgeschichtlichen Verständnis von Kunst und unter Berücksichtigung kunstpädagogischer Überlegungen. Er schuf einen chronologischen Rundgang durch die Säle des Museums, der den Epochen der Kunst folgte, vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Jedem Saal gab er in Zettelkästen didaktisch aufbereitete Erklärungen bei und organisierte Führungen und Vorträge als Begleitprogramm.⁴³⁵ Diesem pädagogischen Anspruch stellte Dorner ein zweites, auf das unmittelbare Kunsterlebnis abzielendes Konzept zur Seite: die so genannten Stimmungsräume. Jedes Exponat sollte dem Besucher visuell und atmosphärisch als besondere und genuine Schöpfung der jeweiligen Zeit nahe gebracht werden. Der Raum in dem es gezeigt wurde, sollte so gestaltet sein, dass er den Kunstobjekten eine – Dorners Interpretation der jeweiligen Epoche oder Stilrichtung folgend – angemessene Umgebung und Atmosphäre verlieh.⁴³⁶ So waren zum Beispiel Räume für mittelalterliche Kunst dunkel gestaltet, da Dorner glaubte, so dem Betrachter den adäquaten Eindruck eines mittelalterlichen Kirchenraums, also dem ursprünglichen Anbringungsort vieler der gezeigten Arbeiten, vermitteln zu können und ihm die Wirkkraft der Bilder in einem solchen Umfeld klar zu machen.⁴³⁷ Neben den didaktischen Aspekt des Ausstellungsbesuches sollte eine ästhetisch-intellektuelle, jedoch via eines sinnlichen Erlebnisses vermittelte Ebene der Kunstbetrachtung treten. Der Rundgang im Provinzialmuseum endete zunächst mit dem Saal der Expressionisten. Für die zeitgenössischen Werke der abstrakten Kunst, die im nächsten Raum nach den Expressionisten gezeigt werden sollten, suchte Dorner nach einer neuen adäquaten Raumlösung, die er in Lissitzkys Dresdner Konzept offenbar gegeben sah.⁴³⁸

Die Raumsituation in Hannover wich leicht ab von der, die Lissitzky bei der Ausstellung in Dresden vorgefunden hatte. Während in Dresden Licht von oben den ansonsten bis auf die Türdurchgänge geschlossenen Raum erhellt hatte, gab es in Hannover eine Fensterwand, für die eine Lösung gefunden werden musste und die nur begrenzt als gestaltbare Fläche zur Verfügung stand. Gleichzeitig war auch inhaltlich auf Wunsch von Dorner eine zusätzliche Aufgabe in dem Raum zu verwirklichen, denn es sollten nicht nur Werke der abstrakten Kunst ausgestellt, sondern auch die Einflüsse der Abstraktion und Konstruktion auf Design und Alltagswelt verdeutlicht werden. Hierzu sollten Schaubilder und Fotografien gezeigt werden. Zudem handelte es sich in Hannover um einen Raum, der im Kontext einer ständigen Sammlung von Kunst vergangener Epochen dauerhaft entstehen sollte, wohingegen

view mit Dorners damaliger Sekretärin Bianca Claus, die äußerte: „... da stand ein Altar, dahinter ein ausgestopftes Wildschwein und dann kam ein Bild ...“

⁴³⁵ Dorner ist damit einer der frühen Vertreter einer Reform des musealen Präsentierens von Kunst, wie sie in den zehner und zwanziger Jahren in verschiedenen Museen umgesetzt wurde (hierzu ebenfalls: FLACKE-KNOCH).

⁴³⁶ Es muss betont werden, dass hier sehr stark Dorners persönliche Ansichten darüber, was die Charakteristika der jeweiligen Epoche seien, einfließen.

⁴³⁷ Vergleiche: FLACKE, MONIKA: Alexander Dorner, in: JUNGE, HENRIKE (Hrsg.): *Avantgarde und Publikum, Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 51–58, hier S. 52; und FLACKE-KNOCH, S. 21–31. Flacke-Knoch macht hier auch deutlich, dass die Idee des epochengestimmten Raums nicht nur bei Dorner zu finden war, sondern durchaus als zeittypisch einzuordnen ist. Vergleichen lässt sich beispielsweise die Umgestaltung des Hamburger Kunst- und Gewerbemuseums 1918–1921 durch Sauerlandt. Zur Arbeit Alexander Dorners im Allgemeinen vergleiche auch CAUMAN.

⁴³⁸ Dorner hatte zuvor Theo van Doesburg um einen Entwurf für den Raum gebeten. Van Doesburgs daraufhin eingereichtes Konzept sah als einziges Gestaltungsmittel für den Raum ein abstraktes Fenstergemälde vor. Laut Cauman war Dorner von dieser Idee, die nur den Werken der abstrakten Kunst ein weiteres hinzugefügt hätte, enttäuscht und lehnte den Entwurf ab.

der Dresdner Raum ja einer von vielen Schauräumen aktueller Kunst auf einer temporären Ausstellung gewesen war. So kam es teils zu situationsbedingten, teils aber auch zu konzeptionellen Änderungen, die nicht selten auch den Vorstellungen Alexander Dorners geschuldet waren.⁴³⁹

Die Holzlamellen des Dresdner Raums wurden in Hannover (Abb. 57 und 58) durch Metalllamellen ersetzt, die zudem etwas dichter zusammen standen. Der Farbwechsel funktionierte so besser und eindrucksvoller als in Dresden. Die verschiebbaren Lochbleche vor den Bildern wurden (aus nicht mehr eindeutig rekonstruierbaren Gründen) durch verschiebbare, nun aber undurchsichtige, Holzpaneele ersetzt.⁴⁴⁰ Zudem gab es nun nicht nur veränderbare Wandkassetten mit zwei Bildern, wie in Dresden, sondern dreiteilige, bei denen immer zwei Werke sichtbar waren und eines verdeckt. Außerdem brachte Lissitzky auch eine Konstruktion aus verschiebbaren Wandelementen an, die nicht nur eine vertikale Auf- oder Verdeckung von Werken erlaubte, sondern auch eine horizontale. Die Gestaltung der Fensterwand verband Lissitzky mit der inhaltlichen Erweiterung der Ausstellungsgegenstände: die mit dem Alltagsleben und Design zusammenhängenden Schaustücke wurden in vom Besucher drehbaren vierteiligen Vitrinenkästen unterhalb der Fenster angebracht. Das Fenster selbst war mit hellem Stoff⁴⁴¹ verhängt, um das Licht im Raum zu dämpfen und direkte Sonneneinstrahlung zu vermeiden. Die Raumecke neben dem Fenster wurde zum Aufstellungsort einer Skulptur von Archipenko, die auf einem Sockel vor der Wand stehend von einem Spiegel hinterfangen wurde, so dass eine Allansichtigkeit der Figur gewährleistet war (Abb. 59). Die Raummitte hingegen blieb, anders als in Dresden, völlig frei.

Der Hannoveraner Raum, so könnte man zusammenfassen, war mit grundsätzlich ähnlichen Elementen wie der Raum in Dresden ausgestattet, jedoch mit vielfältigeren und komplexeren Möglichkeiten für den aktiven Betrachter versehen. Ließ sich in Dresden noch die in der Mitte des Raums aufgestellte Skulptur als Fixpunkt verstehen, um den herum sich die Betrachterbewegung letztendlich doch rundgangartig vollziehen konnte, fehlte ein solcher Bezugspunkt in Hannover völlig. Der Raum öffnete sich damit noch viel stärker einem Hin- und Hergehen, einem möglichen Vor-und-Zurück der umspringenden Farbigkeit der Wandflächen sowie einem mehrfachen Wechseln der gerade betrachteten Wand und den Kreuz-und-Quer-Beziehungen der Objekte und Gestaltungselemente. Man könnte von einer graduellen Steigerung, zudem auch vom graduellen ‚Freier Werden‘ der Betrachter-Raum-Interaktivität vom Dresdner Raum zum Hannoveraner Raum sprechen.

⁴³⁹ Oßwald-Hoffmann gibt eine sehr ausführliche Analyse aller Unterschiede zwischen dem Dresdner und dem Hannoveraner Raum sowie den diversen Änderungen zwischen Planungsstadien und endgültiger Ausführung in Hannover sowie den möglichen Einflüssen Dorners (OßWALD-HOFFMANN, zu letzterem Aspekt insbesondere S. 366–368). Nachdem er dann 1926 Lissitzkys Dresdner Raum sah, vereinbarte er mit diesem, einen ähnlichen Raum für Hannover als *Kabinett der Abstrakten* zu gestalten. Das heutige *Abstrakte Kabinett* hat nur noch einen Zugang statt den ursprünglichen zwei in Dresden und Hannover – eine Veränderung, die erst bei der Rekonstruktion des Raums vorgenommen wurde.

⁴⁴⁰ Es ist nicht klar, wieso diese Änderung vorgenommen wurde, hatten doch sicher die halb durchsichtigen Lochbleche einen sehr viel höheren appellativen Charakter geboten. Oßwald-Hoffmann und Valstar-Verhoff vermuten beide, dass es sich um einen Änderungswunsch oder gar eine eigenständige Änderung Dorners handelte, der möglicherweise, so Oßwald-Hoffmann, die Dominanz der Raumwirkung gegenüber den ausgestellten Werken zurücknehmen wollte (VALSTAR-VERHOFF, ARTA: Dörner, Lissitzky und der Raum der Abstrakten, in: Katalog Sprengel Museum Hannover, Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, Hannover 1985, S. 101–111, S. 109; OßWALD-HOFFMANN, S. 319/320 und 336).

⁴⁴¹ In der heute zu sehenden Rekonstruktion des Raums entschied man sich dann für Lamellen.

Betrachtet man alle bisherigen Beispiele, so lässt sich Lissitzkys Werk der zwanziger Jahre in gewissem Sinn als Projekt der Aktivierung des Rezipienten durch das Ausloten verschiedener Formen von Aktivität und Interaktivität auffassen, die alle nur im Sinn einer Kunst funktionieren können, die bewusst die Temporalität des Rezeptionsvorganges thematisiert und nutzt. Seine Projekte für Ausstellungsräume sind dabei prägende Wegmarken. Sie artikulieren einen dezidierten Umgang mit der Zeit, zeugen vom unumgänglichen Dreiecksverhältnis von Raum, Zeit und Betrachter als Konstituenten des Werks. Alle drei Räume transportieren – für den Rezipienten begreifbar und erfahrbar – die Vorstellung, dass künstlerische Gestaltung nicht nur im (Bild)Raum, sondern auch in der (Betrachter)Zeit stattfindet. Damit bezieht Lissitzky eine Position, die sich deutlich von der überwiegenden Zahl zeitgleicher raumgestalterischer Projekte unterscheidet. Seine Position gründet letztlich auf einem Denken, das Aneignung von Welt als in räumlichen und zeitlichen Prozessen sich konstituierende Relation zwischen dem Subjekt und den Dingen und Tatsachen, die es umgeben, versteht. Hier berührt Lissitzkys grundsätzliche Vorstellung ganz eng Moholys Gedanken der Verbindung von Raum, Zeit und Bewegung und dem Betrachter als ‚Moving Eye‘. Und wie auch Moholy verhandelt Lissitzky daher nicht nur den unmittelbaren symptomatischen Moment von Bewegen oder Agieren. Im Folgenden wird sich zeigen, dass er sein Aktions-Interaktions-Konzept auch bewusst in eine zweite Ebene transponierte, die er mit dem Gedanken des agierenden Betrachters verwob: Aktion und Interaktion kommen bei Lissitzky als zunehmend abstrakter gedachte Qualitäten von Erkennen und Erfahren auf einer anderen Realisationsebene zum Tragen. Dass ein Denken in Termini von Agieren und Interagieren nämlich auch temporale Modi des Wahrnehmens charakterisieren kann, werden nicht nur die *Prounen*-Bilder zeigen⁴⁴², die nicht den Moment physischen Handelns fokussieren und doch ganz wesentlich Aktion und Interaktion als Qualitäten der Imagination und der Seherfahrung tangieren, sondern anschließend und in verstärktem Maß ein zweiter Blick auf Lissitzkys Raumarbeiten. Lissitzkys Diskurs über die Zeitmomente weist über sich hinaus und wird zum Diskurs über das Sehen.

3.8 Raumbilder/Zeitbilder: Panorama, Kamaschwenk oder Diashow?

El Lissitzky hatte in seiner eigenen Beschreibung des *Prounenraums* implizit eine temporale Anordnung der Komposition in der Betrachterzeit als Rundgang entlang der Wände entgegen dem Uhrzeigersinn vorgeschlagen. Im praktischen Nachvollzug ist die Evidenz dieser Lesart bis heute nachvollziehbar. Auch in der Forschung wurde in der Folge fast ausschließlich der vom Künstler für den Betrachter erdachte, definierte und zur Verfügung gestellte ‚Aktionsradius‘ als Zeitstruktur beschrieben. Doch legte Lissitzky im *Prounenraum* tatsächlich ein einziges Zeitschema fest?

Bei der Betrachtung des *Prounenraums* (Kapitel 3.5) war ein Detail der Konzeption aufgefallen, das eine seltsam anmutende Diskrepanz zwischen der Idee des Rundgangs und der naheliegenden, sich geradezu aufdrängenden Interpretation dieses Elementes erzeugte: Das geplante schwarze Quadrat auf dem Boden des Raums. Es lässt sich leicht als intendierte Auszeichnung eines singulären Betrachterstandpunktes lesen, hätte dann aber Stehen statt Gehen, Verharren statt Agieren bedeutet. Hatte Lissitzky dem Rezipienten letztlich doch einen privilegierten Standpunkt zuweisen wollen? Gab es eine

⁴⁴² Vergleiche unten 4.4.

geplante Panoramaansicht des Raums, bei der man ‚alles gleichzeitig‘ im Blick gehabt hätte? Die Lissitzky-Literatur hat den Rezipienten des *Prounenraums* fast ausnahmslos als ‚im Rundgang Befindlichen‘ oder ‚zum Rundgang Bewegten‘ gedacht. Trotzdem findet sich bezüglich der geplanten Bodenlösung mit dem Quadrat immer wieder als Randnotiz die Annahme, dieses sei die aus technischen Gründen nicht umgesetzte Markierung eines ausgezeichneten Punktes, von dem aus die gesamte Komposition aller drei im Gesichtsfeld liegenden Wände hätte gesehen werden können.⁴⁴³ Dem Besucher des rekonstruierten *Prounenraums* muss es allerdings fraglich bleiben, ob es einen Panorama-standpunkt im Sinn eines Ortes, der eine Allansicht auch nur der wichtigsten kompositorischen Elemente gewährt, innerhalb des Raums tatsächlich gegeben hätte. Das begrenzte Sichtfeld ‚von einem bestimmten Punkt aus nach vorne schauend‘ genügt jedenfalls sicher nicht, die Gesamtkomposition mit einem einzigen Mal zu erfassen. Schon die Seitenwände hätten nicht komplett wahrgenommen werden können. Die beim Eintreten im Rücken des Betrachters liegenden Elemente – schwarzes Quadrat und eventuell weiteres Rechteck – wären keinesfalls sichtbar gewesen. Es scheint ganz im Gegenteil unvermeidlich, sich in dem Raum zu bewegen: entweder durch Abschreiten der Wände oder durch Drehung des Kopfes und des Körpers. Diese zweite Form des Rundblickens könnte einen Referenzpunkt auf dem Fußboden wieder ins Spiel bringen, benötigt diesen aber nicht, sondern ist von jedem Ort im Raum gleichermaßen möglich. Als Symbol einer solchen Rezeptionssituation aber ist das Bodenelement denkbar.

Man könnte nun annehmen, dass Lissitzky den durch das Quadrat ausgezeichneten Punkt später selbst als kontraproduktiv in Hinblick auf den Rundgang empfand, wie Oßwald-Hoffmann andeutet⁴⁴⁴, und daher den Boden einfach ungestaltet ließ, womit der fragende Blick auf die ungeklärte Ambivalenz hinfällig würde. Das ist jedoch wenig wahrscheinlich, da Lissitzky ausdrücklich anmerkt, die Fußbodengestaltung – die also offensichtlich zum Zeitpunkt der Ausführung nach wie vor geplant war und für die keine anderslautenden Entwürfe als jenes schwarze Quadrat bekannt sind – habe ‚aus materiellen Gründen‘ (sic!) nicht verwirklicht werden können.⁴⁴⁵

Bei genauer Betrachtung ist das widersprüchlich scheinende Moment der Fußbodengestaltung nicht der einzige Fall solcher Ungereimtheiten, die im Kontext des *Prounenraums* in der Forschung bislang kaum diskutiert wurden. Die wirkmächtige und vom Künstler selbst durch seine Beschreibung auf den ersten Blick ja auch gestützte Deutung des Raums als Ort eines prozessualen Rundgangs, bei gleichzeitiger Ausklammerung der Frage nach anderen gültigen Zeitebenen und temporalen Ordnungen, sieht sich bei näherer Betrachtung mit zahlreichen nicht aufgelösten Ambivalenzen konfrontiert. Für

⁴⁴³ Von der Markierung eines solchen Punktes gehen beispielsweise sowohl Hemken als auch Oßwald-Hoffmann aus. (HEMKEN: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, S. 39; OßWALD-HOFFMANN, S. 265.) In Lissitzkys Aufzeichnungen und Aussagen selbst findet sich zwar das eingezeichnete Quadrat, meiner Kenntnis nach aber nirgends ein Hinweis darauf, es habe einen solchen gesamtansichtigen Standpunkt markiert. Einen nicht konkret benannten möglichen Standpunkt, von dem aus der Betrachter ‚alles im Blick hat‘, scheint Lissitzky aber trotz aller zunächst daraus resultierenden Widersprüchlichkeiten doch mit dem *Prounenraum* in Verbindung gebracht zu haben, denn seine in Fußnote 357 zitierte Bemerkung zur Deckengestaltung, diese liege ‚im selben Blickfeld‘ klingt in ihrem Kontext so, als könne der Besucher des Raums fünf der sechs Raumbegrenzungen (drei Wände, Boden, Decke) gleichzeitig im Blick haben.

⁴⁴⁴ OßWALD-HOFFMANN, S. 265.

⁴⁴⁵ Vergleiche oben Fußnote 358.

sie bliebe dann nur die Einordnung als äußerst seltsame konzeptionelle Schwächen, Unklarheiten oder Widersprüche. Drei Punkte fallen neben der Fußbodengestaltung besonders ins Auge. Erstens betonte Lissitzky explizit die geplante gleichberechtigte Nutzung aller sechs (!) Flächen der ‚Schachtel‘. Er schreibt: „Die 6 Flächen (Fußboden, 4 Wände, Decke) sind gegeben; sie sind zu gestalten.“⁴⁴⁶ Der reine Rundgang, in dem sich die Komposition der vier Wände in einer kontinuierlichen Abfolge des Blickes entrollt, während Decke und Boden nicht in den Ablauf einbezogen sind, lässt ein solches Konzept nicht wiedererkennen. Zweitens gehört zu diesen, in der herkömmlichen Lesart des *Prounenraums* ‚als Rundgang‘ schwer erklärbaren Ambivalenzen, Lissitzkys eher unscheinbare Bemerkung in seinem Text zum *Prounenraum*, er habe dort ein „elementares aber bewegliches Gleichgewicht“ erzeugen wollen.⁴⁴⁷ Auch sie passt zu einem Rundgang mit ‚Start und Ziel‘ nur sehr bedingt, beinhaltet Gleichgewicht doch immer auch die Nebenbedeutung von etwas (in sich) Ruhendem, von ausbalancierten Konstellationen oder aber einer gleichförmig schwingenden, sich einpendelnden Situation, die nur in der Dauer eines Verweilens erlebbar wäre. Schließlich ist drittens auch das bereits erwähnte zweite Element der Eingangswand, links der Türe, ein solcher zum Rundgang widersprüchlicher Aspekt. Die allgemein akzeptierte Auffassung, der diagonale ‚Handlauf‘ der rechten (ersten) Wand sei Beginn und Hereinführung in einen kontinuierlichen Rundgang, während am anderen Ende, rechts neben der Tür, das schwarze Quadrat diesen beende, würde durch ein solches zusätzliches Wandelement erheblich in Frage gestellt. Es befände sich quasi im Niemandsland zwischen angenommenem Einstiegspunkt und angenommenem Endpunkt. Es hätte die Wegführung entweder zu einem endlosen Zirkel gemacht oder es wäre das einzige vom Rundgang ausgeklammerte Element im Raum gewesen. Ob das Rechteck links der Tür 1923 in Berlin tatsächlich ausgeführt wurde, kann anhand des bekannten Bildmaterials und vorhandener Beschreibungen nicht geklärt werden. Obwald-Hoffmann tendiert zu der Annahme, es sei von Lissitzky als problematisch für den Bewegungsablauf erkannt und weggelassen worden.⁴⁴⁸ Das ist nicht auszuschließen, doch spricht zweierlei dagegen: Das Rechteck links der Tür findet sich in der Lithografie der Kestnermappe ebenso wie auf der Skizze aus der Tretjakow-Galerie (Abb. 45 und 46) und darf daher mit einigem Recht auch ohne vorhandene Bilddokumentation für den Originalraum angenommen werden. Lissitzky hatte mehrere wesentliche Änderungen am Entwurf offenbar zwischen dem Entstehen dieser beiden Darstellungen vorgenommen, so beispielsweise die Vereinfachung der Deckengestaltung sowie die Hinzufügung des Fußbodenelements und des Kugelreliefs. Das zweite Wandelement der Eingangswand aber findet sich unverändert auf beiden Entwürfen, überdauerte also beide Planungsstadien.⁴⁴⁹ Zweitens aber ist das Rechteck links der Tür, wie gesehen, nicht die einzige verbliebene Ungereimtheit, wenn der Rundgang als allein festgelegte Lesart angenommen wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang noch ein Detail der beiden Entwürfe: In der Tretjakow-Skizze hatte Lissitzky auf dem Fußboden noch Bewegungspfeile eingetragen, die ein-

⁴⁴⁶ LISSITZKY: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ OBWALD-HOFFMANN, S. 262, Fußnote 420.

⁴⁴⁹ Gerade diese Änderungsphase spricht, entgegen Obwald-Hoffmanns Argumentation, eher für eine Ausführung, da alle großen Änderungen, soweit sie von Lissitzky ausgingen und nicht technisch bedingt waren, schon auf der Lithografie der Kestnermappe umgesetzt scheinen. Dass Lissitzky das Element nicht in der Fotomontage zeigt, ist wenig beweiskräftig, da er auch die Deckengestaltung und das erste Element der rechten Wand nicht zeigt, beide aber sicher ausgeführt wurden.

deutig in den Raum hinein, dann einmal im Kreis herum und dann aus dem Raum hinaus weisen. Das Quadrat oder Rechteck auf dem Boden fehlte. In der späteren Kestner-Lithografie fehlt jede Bewegungsangabe, dafür ist nun das ebenfalls im Verhältnis zum Rundgang ambivalente Fußbodenelement zu sehen. Auch das Kugelrelief der Stirnwand ist hinzugekommen, dessen zentrale Platzierung im direkten Blickfeld beim Betreten des Raums in ungewöhnlichem Missverhältnis zu seiner eher untergeordneten Rolle im Rundgang steht.⁴⁵⁰ Das heißt, zwischen den beiden Entwürfen ist die Zahl der ambivalenten Elemente nicht verringert, sondern vermehrt worden.

Was bedeutet das? Und warum die ausführliche Diskussion dieser vermeintlich kleinen Ungereimtheiten in Lissitzkys Raumprojekt? Weil sie sich abseits einer Charakterisierung als Schwächen oder als Widersprüche im künstlerischen Konzept viel eher überzeugend als Indizien einer anderen möglichen Lesart der Rezeption des *Prounenraums* verstehen lassen. Sie verweisen auf eine andere Zeitstruktur, eine zweite (und möglicherweise dritte) gleichermaßen geplante und im Raum angelegte Anordnung in der Betrachterzeit. Es soll im Folgenden vorgeschlagen werden, der allgemein akzeptierten Interpretation des *Prounenraums* als Rundgang eine solche zweite, ergänzende, und die Interpretation erst komplettierende Lesart zur Seite zu stellen. Wie nämlich, wenn man einen Moment darauf verwendete, sich einen nach dem kreisförmigen Durchschreiten des Raums in dessen Mitte zurückkehrenden Betrachter vorzustellen, der in diesem Augenblick gleichsam seinen temporalen Modus wechselt? Von den zahlreichen im Rundgang nur unzureichend erfassten Beziehungen der Formen untereinander gefangen, verweilt er und lässt seinen Blick entlang der verschiedenen von Lissitzky angelegten Blickachsen und kompositorischen Verweise neuerlich schweifen und wendet sich hin und her, geht noch einmal auf die eine oder die andere Wand zu und wieder zum Ausgangspunkt zurück. Ist dies eine zweite bereits vom Künstler im Werk angelegte Rezeptions-Strategie, symbolisiert vom (nicht realisierten) Quadrat auf dem Boden? Eine Strategie, bei der Lissitzky mit einem Betrachter rechnet, der die temporale Ebene in einem gewollten zweiten Schritt wechselt, vom Rundgang, der eine sukzessive, stetige Bilderabfolge erzeugt, zum Neben- und Nacheinander von Raumansichten und Raumeindrücken. Ein Sehen und Erleben, wie es ein schweifender, hin und her springender Blick erzeugt – ein nicht minder temporaler, jedoch ganz anders angelegter Wahrnehmungsmodus. Damit würde die Frage nach der Anordnung der Komposition in der Betrachterzeit eröffnet und neu gestellt, weg von einer einzigen festgelegten Ordnung zu einem freieren ‚Immer-neu-Ordnen‘. Was, wenn man diese Ebene als beabsichtigte zweite Sichtweise des *Prounenraums* mit einbezöge, wenn der Sehstrategie des voranschreitenden sukzessiven Abtastens von Lissitzky planvoll eine komplementäre Sehstrategie der Folge wechselnder Einzelbilder im Umherblicken beigegeben wäre?

Ein zweiter Blick auf den *Prounenraum* und die Frage nach seinen Zeitebenen und Raumvorstellungen liefert gute Gründe, dies zu tun, auch wenn ein Bodenelement mit Symbolcharakter im realisierten Raum dann nicht verwirklicht war. Denn auch ohne dieses Element gibt Lissitzkys Arbeit selbst bei genauerem Hinsehen Anlass, eine solche absichtliche ‚Doppelnatur‘ der Zeit- und Sehstrukturen anzu-

⁴⁵⁰ Als vage mit dünnem Strich angedeutetes Element taucht das Kugelrelief bereits in einer ebenfalls in der Tretjakow-Galerie befindlichen, vermutlich nach der Gesamtansicht entstandenen Studie für die Wandmalerei der Stirnwand auf.

nehmen. Ein erster Anhaltspunkt, dessen phänomenologische Plausibilität auch der heutige Besucher der rekonstruierten Arbeit leicht nachvollziehen kann, sind Anzahl und Verschiedenheit der Gestaltungselemente, die Komplexität des Gesamtsystems der Formen und die Vielfalt der darin zu entdeckenden Figur-Bezüge. Diese Gesamtanlage des *Prounenraums* macht es – obwohl in Beschreibungen häufig stillschweigend unterstellt – eben gerade unwahrscheinlich, dass der Betrachter nach der ersten kreisförmigen Durchschreitung des Raums diesen nach dem vermeintlichen ‚Endpunkt schwarzes Quadrat‘ tatsächlich sofort verlassen würde, ohne den Blick noch ein weiteres Mal schweifend über die Komposition gleiten zu lassen. Auch das offenkundige Wechselspiel solcher Elemente, die großflächig aus der relativen Ferne gesehen werden wollen und jener, an die man näher herantreten möchte, wie beispielsweise die kleinteiligeren Reliefs, entspricht als Bewegung eher einem verweilenden, pendelnden Hin und Her, als einer kreisförmigen Wegführung. Hinzu kommt die unübersehbare Andeutung von Blickachsen, wie im Kugelrelief, die aus dem zunächst dominierenden Rundgang ausbrechen und in andere Richtungen weisen. All dem entspricht viel eher die Vorstellung, dass der Betrachter nach dem Rundgang noch für eine gewisse Zeit im Raum verweilt, um Elemente nochmals aus der Ferne oder der Nähe zu betrachten, bislang ungenutzte, aber im Raum klar gegebene Blickachsen zu erproben oder Wechselbeziehungen zwischen den unterschiedlichen Formengruppen aufzuspüren. Den beim kreisförmigen Gang entlang der Wände in der Betrachterzeit ‚entrollten‘ Bild- und Raumeindruck als einzig gültiges und in sich abgeschlossenes Rezeptions-Resultat zu deuten, ist verführerisch, entspricht dem von Lissitzky auf den ersten Blick suggerierten Rezeptionsverhalten, und greift doch insofern zu kurz, als er nur *ein* Bezugssystem auszeichnen würde, wohingegen die Elemente des Raums, wie sich zeigen wird, mehrere zulassen, ja mehrere geradezu einfordern.⁴⁵¹ Einen Hinweis darauf gibt Lissitzky selbst in seiner Beschreibung des Raums in *G* mit der ausdrücklichen Erwähnung von Querverweisen der elementaren Formen und Reliefs untereinander, welche die Mehrdeutigkeit der Referenzsysteme über den Rundgang hinaus andeutet: „Der Würfel an der linken Wand in Beziehung zu der Kugel an der Vorderwand und diese in Beziehung zu dem Stabe der rechten Wand.“⁴⁵² Interessanterweise kehrt Lissitzky dabei die erste Leserichtung des Raums explizit um, erläutert diese Figur-Beziehungen in seinem Text nun genau gegenläufig zum zunächst beschriebenen ‚Rundgang entgegen dem Uhrzeigersinn‘. Schon in dieser einfachen sprachlichen Beschreibung des Raums setzt er also ein zweites, über die räumlichen Elemente der Reliefs funktionierendes Bezugs- und Betrachtungssystem neben den so dominant erscheinenden Rundgang. Ebenso aufschlussreich ist, dass dieser Hinweis auf die den Raum durchkreuzenden optischen Bezugssysteme im Text *nach* der Beschreibung des Raums als Rundgang erfolgt, so als sei dies auch in Lissitzkys Augen ein *zweiter* Rezeptionsschritt, der dem weiterhin im Raum verweilenden Betrachter zugeordnet ist. Dieser zweite Rezeptionsmodus passt dann auch zu der Rede vom „elementaren aber beweglichen Gleichgewicht“⁴⁵³, das ebenfalls allein durch den Rundgang niemals zu verdeutlichen wäre, sondern zur Erkenntnissituation des innehaltenden Besuchers gehört. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, befindet sich der *Prounenraum* also

⁴⁵¹ Die Mehrdeutigkeit der Relationssysteme der Formen ist gerade eine spezifische Strategie, die alle übrigen *Proun*arbeiten Lissitzkys so unverkennbar kennzeichnet (vergleiche 4.4), dass es kaum vorstellbar ist, dass sie in seinem Demonstrations-*Prounenraum* nicht zum Tragen käme.

⁴⁵² LISSITZKY: Der *Prounenraum* auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923.

⁴⁵³ Ebd.

möglicherweise in Wahrheit in einer vom Künstler gewollten Schwebelage: Während der Makrokosmos des gesamten *Prounenraums* die ihn betretenden Personen in eine tatsächlich körperliche, sukzessive, kontinuierliche Kreisbewegung versetzt, veranlasst der Mikrokosmos der einzelnen zu betrachtenden Kompositionselemente und ihrer Bezugssysteme sie zu innehaltendem, Blickrichtungen immer wieder wechselndem Erfassen von Formengruppen, Bildeindrücken und Raumsichten. Damit ergeben sich dann zwei Lesarten, zwei Rezeptionsstrategien des *Prounenraums*, die gleichzeitig zwei unterschiedliche Zeitstrukturen repräsentieren. Wie sich zeigen wird, schließen sie einander nicht aus, sondern ergänzen sich zu zwei simultan angelegten und miteinander im Dialog stehenden Betrachtungsweisen, in deren Zusammenschau sich die Konzeption erst vervollständigt.

Stellen wir also im Hinblick auf diese zweite vermutete Sehstrategie des ‚Im-Raum-Stehens und Kreuz-und-quer-Blickens‘ erneut die Frage: Welche ‚Raumbilder‘ sieht der Betrachter in Lissitzkys Arbeit? Was für einen Raum sieht er überhaupt? Wir werden feststellen, dass dieses räumliche Gesamtgefüge sich aus wechselnden Bezugspunkten und Relationen sowie dem Zusammenspiel von Irritationen und Transformationen konstituiert und dabei typische Erwartungen der Raumwahrnehmung als stabile ‚euklidische Schachtel‘ unterläuft.

Zunächst einmal marginalisiert Lissitzky den physikalisch vorhandenen Schachtelraum, indem er gezielt dessen definierende Fakten verunklärt: Durch die einheitlich helle Farbe von Wänden und Decke⁴⁵⁴ und die kräftig schwarz, in verschiedenen Grauwerten und in Braun, eventuell auch in Rot daraus hervortretenden, scharf umrissenen geometrischen Formen, die dazu noch an zwei wichtigen Stellen die Raumecken überspielen, tritt der reale architektonische Raum optisch hinter Lissitzkys Komposition zurück. Ein durchaus analoger visueller Effekt, wie man ihn sowohl in den *Prounengemälden* des Künstlers als auch beispielsweise in Arbeiten seines Freundes Malewitsch findet, in denen die Formen vor (oder in) einem undefinierten und nur vage begrenzten hellen Bildraum zu schweben scheinen. Im Berliner Ausstellungsraum, in dem Wände, Decke und Boden handfest anwesende, nicht zu leugnende Fakten waren, sorgte diese Vorgehensweise dafür, dass die Präsenz des gebauten Raumkubus nicht aufgelöst wurde, aber doch erheblich an Dominanz verlor. Weiterhin fügte Lissitzky Momente der Raumirritationen ein, die den Betrachter in einer affirmativen Vergewisserung seiner gewohnten Raumwahrnehmung verunsichern. Einen solchen Aspekt hat Kai-Uwe Hemken auf der kompositorisch-figürlichen Ebene exemplarisch aufgezeigt: Die Gestaltung der Stirnwand des *Prounenraums* ist nahezu kongruent mit dem im gleichen Jahr ausgeführten *Proun G.B.A.* (Abb. 44 und 51). Während aber in *G.B.A.* die drei Rechteckflächen in ihrer Hintereinanderstaffelung farbperspektivisch ‚eindeutig‘ (wenn auch ‚falsch herum‘) von hell vorne nach dunkel hinten angeordnet sind, sind die drei Rechteckelemente der Stirnwand im *Prounenraum* jeder farbperspektivischen Lesart entzogen, da sie von vorne nach hinten in der Reihenfolge weiß, schwarz, grau gestaffelt sind. Damit fügte Lissitzky der Berliner Ausführung eine gewollte Irritation im Raumeindruck hinzu. Hemken schreibt dazu: „[Denn] der Betrachter vermutet eine Farbperspektive, die im Sinn der räumlichen Abfolge der drei

⁴⁵⁴ Die exakte Farbigkeit ist auf der einzigen bekannten Schwarzweiß-Fotografie des originalen *Prounenraums* natürlich nicht zu erkennen, die Helligkeitswerte jedoch schon. Dass der Fußboden offenbar dunkler war, mag mit der von Lissitzky erwähnten Nichtausführung seiner Planung für diese Fläche zusammenhängen, die dann vermutlich einfach wie gegeben belassen wurde.

Formen verläuft. Doch die Farben stehen der Raumwirkung der Formen entgegen, so daß der Betrachter in seinen Sehgewohnheiten irritiert wird. Lissitzky ging es offensichtlich nicht um eine schlüssige Illusion von Räumlichkeit in der Fläche, sondern [er] zielte gerade auf eine Aufhebung des traditionellen Raumverständnisses, das sich in der Kunst seit der Renaissance als Fluchtpunktperspektive manifestiert hatte.⁴⁵⁵ Eine Irritation anderer Art stellt der auf seiner Spitze stehende Würfel des dritten Reliefs dar: er scheint die Gesetze der Schwerkraft aufzuheben, denn der unmittelbar erste Seheindruck vermittelt, dieser Würfel müsse im selben Moment aus dem Relief heraus zu Boden fallen – und doch bleibt er starr und unbewegt der Reliefplatte verhaftet (Abb. 47 und 48). Hier geschieht nicht, was optisch und den Gesetzmäßigkeiten der Statik und der Physik nach geschehen *müsste*.⁴⁵⁶ Der Würfel verhält sich damit ähnlich wie die Kugel des Reliefs an der Stirnwand, die eigentlich entlang eines der achsenartigen Stäbe in Richtung der rechten Raumecke herunterrollen müsste, dies aber nicht tut.

Während das Zusammenspiel der Marginalisierung der gebauten Architektur mit dem Einbringen solcher Irritationen dem Betrachter das gewohnte und daher unbewusste Gefühl gesicherter Erkenntnis der Raumverhältnisse bis zu einem gewissen Grad entzieht, zeigt sich im Folgenden das ‚Zur-Verfügung-Stellen‘ alternativer Raumbilder und imaginärer Raumveränderungen als anschließender zweiter Schritt in Lissitzkys Strategie.⁴⁵⁷ Mit einem allerersten Blick ließe sich bereits fragen, ‚wo‘ sich die Komposition in seiner Raumgestaltung eigentlich abspielt, das heißt, wo der ‚Aufenthaltort‘ der Formen und Figuren vom Auge lokalisiert wird. In den Reliefs und dreidimensionalen Elementen sind Wandebenen vor der eigentlichen Wand vorhanden. Gleichzeitig wirken die auf die Wand gemalten Formen (zum Beispiel die hinteren Rechtecke der großen Komposition der Stirnwand, aber auch das dunkle Rechteck der linken Wand) teils so, als seien sie nach hinten, hinter eine imaginäre Fläche zurückgesetzt. Lissitzkys Raum scheint nicht jeweils *eine* flächige Wandbegrenzung zu haben, son-

⁴⁵⁵ HEMKEN 1988, S. 190. Vergleiche zu der Diskrepanz zwischen *Proun G.B.A.* und der Wandgestaltung im *Prounenraum* auch: ders.: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, S. 34. Hemken lässt jedoch unbeachtet, dass bereits die Staffellung von hell vorne nach dunkel hinten im Gemälde *Proun G.B.A.* eine Betrachterirritation darstellt. Einerseits ist dieser gewohnt, sich überlappende Formen als Hintereinanderstaffellung zu identifizieren (damit wäre das dunkelste der Rechtecke im Bild eindeutig das hintere), andererseits aber würde die gewohnte farbperspektivische Lesart ihn ja auch anhalten, die dunkle Form als ‚vorne‘ wahrzunehmen und nach hinten hellere Elemente zu vermuten.

⁴⁵⁶ Einen solchen kippenden Würfel, Zeichen für Dynamik und Bewegung, aber auch für Instabilität des Raumeindrucks, für veränderliche oder mehrdeutige Raumverhältnisse, findet man in mehreren *Prounen* oder *Prounen-Studien*, so zum Beispiel in *Proun 99*, in einem Blatt (*und auf dem schwarzen erhebt sich das rote klar*) der Geschichte *Von zwei Quadraten* oder in einer Figurine (der *Posten* oder *Wächter*) aus Lissitzkys Mappe zu der ‚elektromechanischen Schau‘ *Sieg über die Sonne*, der zweiten Kestnermappe. Die Bedeutsamkeit des kippenden Würfels als Symbol der Dynamik für Lissitzky spricht er selbst deutlich aus: „Kubus – er enthält die ebene Fläche, die Kante und den rechten Winkel in drei grundlegenden Richtungen. Auf einer der Flächen stehend gesehen, wird sein Umriss quadratisch-statisch, auf die Spitze gestellt, erscheint der Umriss sechseckig dynamisch.“ LISSITZKY: Element und Erfindung, S. 3. Der kippende Würfel ist, wie Birnholz zu recht bemerkt, keine Erfindung Lissitzkys, wird von diesem jedoch in auffallend prominenter Weise eingesetzt. Zum Thema des kippenden Würfels vergleiche BIRNHOLZ 1976, S. 92/93 und zur Tradition des Motivs allgemein auch GOMBRICH 1969, S. 266.

⁴⁵⁷ Eine der ausführlichsten Beschreibungen und Analysen des *Prounenraums* liefert die bereits mehrfach erwähnte Arbeit von Cornelia Oßwald-Hoffmann. In Oßwald-Hoffmanns Betrachtung ist Lissitzkys Gestaltung des *Prounenraums* letztlich allerdings gewollt affirmativ zum materiellen physikalischen Raum, kompositorisch auf ihn gegründet und zudem konsistent, eindeutig und in ihrem Gesamtrhythmus ‚glatt‘. Damit würde der *Prounenraum* sich jedoch ganz unvermutet von der charakteristischen künstlerischen Strategie der übrigen *Proun*-Arbeiten entfernen (vergleiche auch Kapitel 4.4). Die vorliegende Analyse schlägt eine andere Lesart vor.

den aus räumlich versetzten, collagierten Wandstücken zu bestehen, die optisch einem Wechselspiel aus Hervortreten und Zurückspringen unterliegen. Das zeigt besonders deutlich die linke Seitenwand mit ihrem Spiel aus hinten und vorne, verdeckt und unverdeckt.⁴⁵⁸ Doch diese durch das Material und die Farbgebung initiierten Aufbrechungen des architektonischen Raums, die aufgeworfenen Lokalisierungsfragen, sind im Vergleich nur ein erster, noch sehr nahe an der Architektur und dem Material verhandelter Aspekt von räumlicher Verschiebung und Uneindeutigkeit, der dann auf einer zweiten Ebene noch viel weiter ausgereizt wird: Lissitzky, der alle sechs Begrenzungen des Raums gleichermaßen als gestaltbare und gestaltete⁴⁵⁹ Flächen auffasste, macht seinen Raum zu einem Ort der möglichen Raumtransformationen, zum drehbaren, kippbaren, schwenkbaren und uneindeutig orientierten Quader. Irritationen und Transformationen werden zum wesentlichen Moment der Rezeptionsebene des verweilenden, sich umschauenden Betrachters. Sie generieren durch das Beziehungsgeflecht von Blickachsen, Form-/Figurbezügen, Relations- und Referenzsystemen Raumbilder in der Wahrnehmung, die so, oder aber auch so, oder wiederum ganz anders sein könnten, und die sich gerade nicht in der einmaligen Sukzession der Kreisbewegung des ‚Rundgangs‘ erschließen. Betrachten wir also diesen ‚uneindeutig orientierten Quader‘ aus der Sicht des sich hin und her wendenden Blickes noch einmal. Wenn Raum als von sechs rechteckigen Flächen begrenzte euklidische Schachtel gedacht wird – wo liegen diese Flächen, ihre Kanten und Ecken, dann im *Prounenraum*? Wo liegen sie angesichts der von Lissitzky positionierten Gestaltungselemente? Sind architektonische Wandflächen und künstlerische Bildflächen identisch? Auf den ersten Blick würde man, gemäß dem Rundgang durch den Raum, die Bildflächen ganz natürlich entlang der Wände eins, zwei, drei und vier völlig analog zum physikalisch realen Quader-Raum platzieren. Aber sind die architektonisch raumbegrenzenden Flächen wirklich die einzigen vorstellbaren ‚Bildflächen‘ des *Prounenraums*? Dieser Eindruck wird sehr bald von multiplen anderen möglichen Sehweisen überlagert, die mitten im faktisch vorhandenen architektonischen Raum gleichzeitig als denkbare und damit in der Vorstellung ‚sehbar‘ Bildeindrücke angelegt sind, als wären neue, imaginäre Wand- oder Leinwandflächen in den Raum eingestellt.

Variante eins: Lissitzkys Komposition der Formen auf den Wänden suggeriert einen engen – sich über die vom einheitlichen Weiß nahezu überspielten Ecken des Quaders mühelos hinwegsetzenden – Zusammenhang der hinteren Hälfte von Wand eins mit der rechten Hälfte der Stirnwand. Gleiches gilt für die linke Hälfte der Stirnwand und die hintere Hälfte von Wand drei. Lissitzkys ‚Schachtel‘ kann so leicht auch als im Verhältnis zum tatsächlich gebauten Raum um 45 Grad (entlang einer senkrechten Achse durch den Mittelpunkt des Raums) gedrehte Schachtel vorgestellt werden. Deren ‚Wandbilder‘ hätten dann als Mittelpunkte die Mittelpunkte der Raumkanten des tatsächlich gebauten Raums. Die neuen Bildflächen zeigten gegenüber den am architektonischen Raum orientierten Flächen veränderte, aber nicht minder plausible Kompositionen. Gerade das für den Rundgang eher widersprüchliche zweite Element der Wand mit der Tür wird dabei zum Teil einer ersten Bildfläche, sein Gegenüber, das schwarze Quadrat, zu seinem Pendant auf der letzten Bildfläche. Interessanterweise ist Lis-

⁴⁵⁸ Auf diese deutliche Dualität von ‚vorne‘ und ‚hinten‘ und die darin schwer einzuordnenden tatsächlichen Wände des Raums weist auch OBWALD-HOFFMANN hin (siehe OBWALD-HOFFMANN).

⁴⁵⁹ Da es um die Auffassung des Raums geht, die sich in Lissitzkys Konzept zeigt, kann die Tatsache, dass die Bodengestaltung nicht ausgeführt werden konnte, hier unberücksichtigt bleiben.

sitzkys aus drei Fotografien montierte Panoramaansicht des Raums in der Zeitschrift *G* (Abb. 49 und 50) an diese um 45 Grad gedrehte Sichtweise angelehnt: Kanten und Ecken des Raums sind kaum noch erkennbar, die deutliche Dreiteilung verläuft in der Montage gerade nicht analog zu den Grenzen der tatsächlichen Wände (obwohl dies selbstverständlich auch möglich gewesen wäre), sondern orientiert sich an den verbundenen Wandstücken.

Variante zwei: Als Indiz für eine andere intendierte Transformation lassen sich die schmalen Stäbe des Kugelreliefs an der Stirnwand verstehen, das beim Eintreten gegenüber der Tür geradezu auffordernd als erstes in den Blick fällt, doch im Konzept des Rundgangs dann eine eher nebensächliche Rolle zu spielen scheint. Die tangierenden schmalen Stäbe drängen durch ihre Anordnung eine Interpretation als Raumachsen oder Koordinatenachsen geradezu auf, doch muss der Betrachter dann in Kauf nehmen, dass der Raum, den diese Koordinaten aufspannen, nicht der durch die Architektur des Ausstellungsraums (also dessen Ecken, Kanten, Seiten) gegebene ist, sondern ein dazu in seiner Lage gekippter Raum. Der Blick des Betrachters wendet sich schräg nach oben oder unten und fokussiert dann die Ecken (des architektonischen Raums) als Zentren sechs neuer Bildflächen einer solchen gekippten Situation. Ein gedanklich in diesem Sinn transformierter *Prounenraum* wird zum aufschlussreichen Analogon des oben angesprochenen instabilen, auf seiner Ecke stehenden Würfels im dritten Relief. Der doppelte optische Verweis auf diese mögliche Raumlage in gleich zwei der drei Reliefs (Kugel und Würfel) macht jene Kippbewegung des Betrachterblickes fast zwingend, stellt nachgerade eine visuelle Aufforderung dar, den Kopf zu wenden und sich auf diese Sichtweise einzustellen. Der so gefundene Blickwinkel lenkt zudem das Augenmerk gleichberechtigt auch auf Decke und Boden des Raums und trägt damit – ganz anders als der Rundgang – Lissitzkys Konzept des gestalterischen Einbezugs aller sechs Kubusflächen Rechnung. Stellt man sich nämlich die sechs Bildflächen des *Prounenraums* analog zur obigen Transformation vor, entstehen seltsam angeschnittene, teils vermeintlich unvollständige Form-Ensembles als Bildeinheiten, zusammengesetzt aus jeweils drei Wand- beziehungsweise Decken-/Boden-Ausschnitten. Dass die so entstehenden ‚Raumansichten‘ vom Betrachter – möglicherweise gerade aufgrund des zusammengesetzten, angeschnittenen Charakters – bald wieder aufgegeben werden, sein Blick sich wieder neu, respektive zurück in eine andere Position ausrichtet, spricht nicht gegen die Intention des so zu kippenden Raums, sondern dieses Wechselspiel aus Finden und wieder Verwerfen von Bildeindrücken ist ein in Lissitzkys *gemalten Proun*-Arbeiten geradezu zur zentralen Strategie gesteigertes Charakteristikum.⁴⁶⁰ Hier, wie in der gesamten Konzeption des *Prounenraums*, weist Lissitzky unmissverständlich darauf hin, dass Raumwahrnehmung nicht aus feststehenden, in ihrer Anzahl begrenzten, sondern aus sich wandelnden und dabei ununterbrochen vervielfachenden Bildern entsteht. Die ganz leicht aus einer orthogonalen Anordnung verschobenen Achsen des Kugelreliefs, das die Kippbewegung im *Prounenraum* initiierte, scheinen dieses ‚stets in Veränderung begriffen sein‘, den Status einer vollzogenen, aber niemals beendeten Transformation zu unterstützen.

Variante drei: In Lissitzkys Konzeption der Gestaltung aller sechs Kubusflächen gab es keine neutrale, kunstfreie Zone mehr innerhalb des Raums. Dass der Fußboden in der ausgeführten Arbeit schließlich

⁴⁶⁰ Vergleiche 4.4.

doch eine solche wurde, ist nur dem nicht beabsichtigten Wegfallen des dort vorgesehenen geometrischen Elements geschuldet. Im Hinblick auf die eigentliche Planung aber muss er als Teil der Gesamtkomposition betrachtet werden. Dass der Besucher auf genau dieser Bodenfläche steht, ist somit eine physikalische Notwendigkeit, aber keine a priori künstlerische. Wenn es keinen neutralen Standort gegenüber dem Werk mehr gibt, ist gedanklich (wenn auch nicht praktisch) plötzlich jeder Standort gleichermaßen möglich. Dieser Gedanke führt auf die Spur einer weiteren Sichtweise des Kubus. Ein Betrachter, der – möglicherweise von der Beleuchtung von oben angezogen – längere Zeit an die Decke schaut, kann nach einer Weile leicht einen verkehrten, auf dem Kopf stehenden *Prounenraum* imaginieren. Stünde er dann als Betrachter in diesem, würden die beiden Linien der Deckengestaltung gerade den Weg seines ursprünglichen Rundgangs entlang der Wände aufnehmen. Noch vollständiger hätte dies die zuerst von Lissitzky projektierte an *Proun G7* (Abb. 53) respektive *Proun 43* angelehnte Gestaltung der Decke versinnbildlicht. Mit ihrer zentralen Kreisform und dem darin sich spannenden, die Querbeziehungen der Formen aufgreifenden Kreuz hätte sie nahezu wortgetreu Lissitzkys Aussage erfüllt, das Deckenrelief solle die Bewegung des Betrachters aufnehmen und wiederholen – den Rundgang einerseits, das Hin- und Herblicken andererseits. Beide Entwürfe zur Deckengestaltung genügen nicht als Beweis, dass Lissitzky das geschilderte Gedankenspiel der auf den Kopf gestellten Ansicht des *Prounenraums* als weiteres potentiell Raumbild plante, würden aber zumindest sehr gut dazu passen.

Der Gedanke des in der Betrachtungsweise drehbaren, kippbaren, auf den Kopf zu stellenden *Prounenraums* und eines in der Imagination völlig flexiblen, uneingeschränkten Standorts des Betrachters erscheint mit Blick auf andere Arbeiten des Künstlers keineswegs abwegig. Er ist vielmehr ganz naheliegend, wenn man bedenkt, dass Lissitzky zur gleichen Zeit *Prounenbilder* fertigte, denen er explizit die Aufforderung zum Drehen und Auf-den-Kopf-Stellen beigab. Das bekannte *Proun der 8 Stellungen* wird vielfach allein aufgrund seines Titels als in verschiedenen Positionen hängbar und damit als veränderbar intendiert angesprochen.⁴⁶¹ Eine *Proun*-Komposition, *Schwebende Konstruktion im Raum*, existiert als lithografisches Blatt, bei dem die Komposition in allen vier möglichen Drehrichtungen zusammen auf *einem* Bogen abgezogen ist, wobei die vier Ansichten um ein kleines zentrales Viereck angeordnet sind (Abb. 60). Dieser Druck trägt eine Beschriftung in Russisch von Lissitzkys Hand, die in Übersetzung heißt: „Konstruktion im Raum schwebend, zusammen mit dem Betrachter über die Begrenzungen der Erde hinausgetragen und um sie zu vervollständigen, muss der Betrachter sie und sich selbst um die eigene Achse drehen wie einen Planeten. Dieses Schema ist nur eine mechanische Anweisung, in das Wesen der Konstruktion vorzudringen.“⁴⁶² Diese Beschriftung der Lithografie findet eine Entsprechung in Lissitzkys 1920 verfasstem und im *Unovis Almanach* erschienenen Text *Der Suprematismus des Weltaufbaus*. Eine Passage darin lautet: „... sprengten wir auf unserer letzten station des suprematistischen weges das alte bild wie ein wesen von fleisch und blut und machten es selbst zu einer welt die im raume schwebt, wir trugen bild und betrachter über die grenzen der erde hinaus

⁴⁶¹ Zu diesem und den folgenden Beispielen vergleiche NISBET 1995, S. 73/74, 93 und 132/133. Von Nisbet wird die Frage der drehbaren *Prounen* ausführlich untersucht.

⁴⁶² Übersetzung nach BOIS 1992, S. 41.

und um es ganz zu begreifen muss sich der betrachter wie ein planet um das bild drehen das im mittelpunkt steht.“⁴⁶³ Als weiteres Indiz einer beabsichtigten Multi-Orientierbarkeit führt Peter Nisbet *Proun 5A* (um 1920 entstanden), ein Blatt der ersten *Prounenmappe* Lissitzkys an: „it has its title printed from the stone in reverse“⁴⁶⁴. Dies ist eine absolute Ausnahme unter den Blättern der *Prounenmappe*, allerdings kein einzelner Fehldruck eines Abzugs, denn die Verkehrung der Bezeichnung ist bei allen Drucken von *Proun 5A*, bei denen der Bildtitel sichtbar ist, durchgehalten. Nisbet spekuliert, Lissitzky könne hier abermals mit der Vervielfachung der Ansichten seiner Werke experimentiert und implizit vorgeschlagen haben, dieses Blatt sei auch von der Rückseite her zu betrachten. „In this reading, *Proun 5A* did not simply challenge the four margins of the planar image, but attempted symbolically to break through the space ‚surrounding‘ the recto and verso of the sheet as well.“⁴⁶⁵ Weiterhin erwähnt Nisbet eine Besprechung der Dresdner Ausstellung 1926, in der sich Lissitzkys Frau Sophie auf ein *Proun* Lissitzkys innerhalb des von ihm gestalteten Ausstellungsraums für konstruktive Kunst bezieht und darüber schreibt, die Komposition sei derart ausgewogen, dass sie ihr Gleichgewicht mit jeder Drehung des Bildes behielte. Nisbet bezieht sich auf einen Artikel im Hannoverschen Kurier vom 17. August 1926, in dem Sophie Küppers die Internationale Kunstausstellung in Dresden bespricht. Nisbet schreibt dazu: „Does Sophie’s wording imply, that spectators could actually rotate this panel on the wall of the exhibition room, designed by Lissitzky to activate them in different ways?“⁴⁶⁶ Auch wenn die Frage hier offen bleiben muss, wäre sicher der Dresdner Raum mit seinen interaktiven Elementen, die einen handelnden und gestaltenden Betrachter vorsehen, der wahrscheinlichste Ort, an dem Lissitzky mit einem tatsächlich drehbaren *Proun*-Bild experimentiert hätte. Die Komposition als drehbare, kippbare aus allen Blickwinkeln zu betrachtende Konstellation, der gegenüber der Betrachter physisch oder imaginär alle möglichen Standorte und Sichtweisen einnimmt, ist also eine geläufige Idee in Lissitzkys *Proun*arbeiten. Dass er sie gedanklich auch auf seine Raumprojekte übertrug, zeigt explizit Lissitzkys Gouache mit Collage, die er als Entwurf zum *Abstrakten Kabinett* in Hannover anfertigte (Abb. 61). Hier findet sich ganz unmittelbar der Gedanke einer Rauman-sicht ‚auf dem Kopf stehend‘. Die Darstellung springt nach Art einer optischen Täuschung um, ähnlich dem berühmten Necker-Würfel (siehe Abb. 62). Wo Kanten und Raumecken nach vorne und wo nach hinten treten, ist doppeldeutig. Doch mehr noch: In die eine Richtung gedreht, ist der Schriftzug ‚Blick A‘ lesbar und der Betrachter schaut in den Raum mit Fußboden, linker und hinterer Wand, während die übrigen beiden Wände auf dem Kopf stehen. Dreht man das Blatt um 180 Grad, wird der Schriftzug ‚Blick B‘ lesbar und man sieht nunmehr in den Raum mit Fußboden, rechter und vorderer Wand⁴⁶⁷, während nun alles Übrige auf dem Kopf steht. Da zudem die Raumgestaltung selbst fast nur in ihren geometrischen Formen wiedergegeben ist, könnte, abgesehen von den Schriftzügen, auch der Eindruck zweier übereinander gestapelter Räume entstehen, bei denen der Fußboden des einen die Decke des anderen ist. Man sähe dann linke Wand und Rückwand des jeweils (gleichgültig, wie herum man das Blatt dreht) oberen sowie nun tatsächlich rechte und Vorderwand des jeweils unteren

⁴⁶³ Zitiert nach der Übersetzung in LISSITZKY-KÜPPERS 1992, S. 331/332.

⁴⁶⁴ NISBET 1995, S. 93.

⁴⁶⁵ Ebd., Fußnote 72.

⁴⁶⁶ NISBET 1995, S. 132/133, Fußnote 21.

⁴⁶⁷ Die in dieser Darstellungsweise natürlich nichtsdestotrotz links und hinten liegen.

Raums, und zwar einmal von innen (oben) und einmal von außen (unten). In diese Gouache hat der Künstler nun allerdings die Figur eines Mannes eincollagiert – der einzige Anhaltspunkt für eine eindeutige Richtung. Er steht so auf dem Fußboden, dass ein ‚Blick‘ als der zunächst gültige richtig herum erscheint. Dies aber ist ausgerechnet Blick B, sodass sich der Betrachter, der eine Version B sehend konsequenterweise auch eine Version A erwartet, auf die Suche nach Blick A begeben und das Bild dabei drehen wird, selbst wenn er dies, als er das Blatt in die Hand nahm, noch nicht vorhatte. Lissitzkys Darstellung bleibt also, trotz dieses dem Betrachter gewährten Anhaltspunktes, eine Multiplikation der Raumsichten.

Gestattet man dem *Prounenraum* eine zweite Zeitstruktur des nach dem Rundgang verweilenden und hin und her blickenden Betrachters, wird auch er zum Ort der Multiplikation von Raumsichten. Die oben beschriebenen Möglichkeiten, den Raum zu sehen – um 45 Grad gedreht, gekippt und auf den Kopf gestellt – sind dabei letztlich nicht als begrenzte Anzahl festgesetzter Varianten zu verstehen, sondern nur als leicht zugängliche Beispiele aller potentiellen Raumsichten. Sie sind Teil eines Universums der Möglichkeiten von Raumbildern, in dem der Betrachter in der Welt des sechseckigen Kubus theoretisch (wenn auch nicht praktisch) jeden beliebigen Standort und jeden denkbaren Blickwinkel einnehmen kann. In dieser Auffassung der Arbeit lösen sich dann gleichsam auch alle oben beschriebenen ‚Ungereimtheiten‘ als ‚Möglichkeiten‘ auf. El Lissitzkys *Prounenraum* ist konkreter materieller Raum und gleichzeitig ist er Schauplatz mehrdeutiger, koexistenter Raumvorstellungen, die die Imagination des Rezipienten besetzen können. Innerhalb des *einen* physikalischen Raums existieren die Potentiale *mehrerer und mehrdeutiger* ‚Lissitzky-Räume‘. Sie existieren als Möglichkeiten gleichberechtigt und simultan.⁴⁶⁸ Vor diesem Hintergrund der multiplen Raumsichten gewinnt schließlich auch Lissitzkys Aussage, die Reliefs gäben „die Problemstellung und Kristallisation der ganzen Wandflächen“⁴⁶⁹, zusätzliche Bedeutung: geben sie nicht gar die Problemstellung des gesamten Raums? Der kippende Würfel – Symbol des instabilen, dynamischen, veränderlichen Raums; mehr noch aber die Kugel mit den drei Stäben als Koordinatenachsen: Die Kugel sieht in jeder Lage gleich aus, sie hat keine privilegierten ‚Standflächen‘, kein ausgezeichnetes Oben und Unten, Rechts und Links. Sie lässt sich in jede räumliche Lage rollen, ohne ihre Gestalt zu ändern, doch auf welchem ihrer Punkte auch immer sie jeweils zu liegen kommt, werden die mit ihr verbundenen Achsen in ihrer Ausrichtung mit-transformiert worden sein und somit in jeder Lage einen anders ausgerichteten Raum aufspannen. Die Kugel mit den Stäben lässt sich so leicht als Symbol für Lissitzkys Strategie im *Prounenraum* lesen: er ist stetig transformierbar wie die Kugel, bleibt immer Lissitzkys Raum, wie die Kugel immer eine Kugel bleibt, und erhält doch mit jeder Transformation neue ‚Achsen‘, neue Raumsichten. Die Symbolik der räumlichen Körper ist für Lissitzky typisch. Im bereits erwähnten Zitat des Textes in *G* charakterisiert Lissitzky die drei Reliefs des *Prounenraums* durch das sie jeweils besonders bestimmende dreidimensionale Element – für das Relief der linken Wand ist es der Würfel, für die Stirnwand die Kugel, für das Relief der rechten Wand der Stab – und stellt sie als Beziehungssach-

⁴⁶⁸ Die Analyse der *Prounen*-Bilder wird dann zeigen, dass diese Raumeindrücke sogar ohne Rücksicht auf mögliche gegenseitige Nicht-Kohärenz nebeneinander und gleichzeitig existieren.

⁴⁶⁹ LISSITZKY: Der *Prounenraum* auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923.

sen der Raumelemente untereinander dar. Eben jene drei markanten räumlichen Körper aber definierte Lissitzky 1924 in *Element und Erfindung* als die drei wesentlichen Raumelemente der modernen Gestaltung und wies ihnen jeweils eine tragende Symbolik zu: Der Kubus ist Symbol für die drei grundlegenden nicht-kurvigen Richtungen von Raum; gleichzeitig ist er Zeichen des Statischen, Stabilen, Festen, solange er auf einer seiner Flächen steht, während er Zeichen des Dynamischen, Instabilen ist, sobald er auf einer seiner Kanten steht. Man denkt sofort an die betonten Achsen im Prounenraum und deren potentielle Verschiebungen, an die Dualität von Schachtelraum und kippendem Würfel des Reliefs. Der Konus ist offenkundig vergleichbar mit dem Stab des Reliefs der rechten Wand, denn Lissitzky betont ausdrücklich, dass der Konus mit Scheitelpunkt im Unendlichen äquivalent zum Zylinder (Stab) sei, als Symbol aller kurvigen Formen im Raum, mit dem Kreis oder der Ellipse als Basis und, so Lissitzky, Dreieck (sic!), Parabel, Hyperbel oder Spirale als Umriss. Man denkt sofort an den Rundgang im ‚Schachtelraum‘, an die kurvigen Blick-Bewegungen des hin und her schauenden Rezipienten. Und letztlich drittens die Kugel, die für Lissitzky schlicht „die Kristallisation des Universums“ ist. Man denkt sofort an die zentrale Rolle des Kugelreliefs und die oben angesprochene Idee dieses als Meta-Symbol, als Wiederholung der Idee des gesamten Raumes aufzufassen. In *Element und Erfindung* kennzeichnet Lissitzky alles räumlich Gestaltete als aus diesen drei Grundelementen aufgebaut und fügt an, wo auch immer zwei oder mehr dieser Elemente in Zusammenhang gebracht würden, entstünde eine Spannung, deren Offenlegen von ihm wiederum als positives Merkmal des Modernen verstanden wird. Die Aufgabe des Künstlers sei es gerade, die Elemente zu einem für die menschliche Erkenntnis fruchtbaren Gleichgewicht der Spannungen zu bringen.⁴⁷⁰

„Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten, das Urelement der ganzen Gestaltung“, sind Lissitzkys Worte in der Beschreibung des *Prounenraums*.⁴⁷¹ Sie sind zumeist als Reminiszenz an den Suprematismus durch dessen Symbol, das schwarze Quadrat, interpretiert worden, den der Künstler damit als Basis darstelle, aus der seine eigene Kunst erwachsen sei. Doch vor obigem Hintergrund gewinnt nun auch dieser Satz eine zweite Bedeutung: Lissitzkys Bezeichnung des Quadrates als Urelement der Komposition könnte eben auch auf das Quadrat als Grundeinheit des Würfel-Raums verweisen, in dem gleichzeitig sechs Quadrate⁴⁷² die ‚Bildträger‘ sind – allerdings gerade sechs transformierbare, immer wieder anders in den Raum einstellbare imaginäre ‚Leinwände‘. Lissitzkys laut ausgerufenes „HALT!“ am Ausgang aber, und die in seinem Text anschließende Fortsetzung (!) der Beschreibung (Decke, Fußboden, Reliefs) nach diesem Halt am Ausgang, lassen nunmehr kaum noch den Schluss zu, Lissitzky sei es nur um ein würdigendes Innehalten vor der Ikone des Suprematismus gegangen, vielmehr scheinen sie den Betrachter aufzufordern, den Raum eben noch nicht zu verlassen, sondern sich umzuwenden und den Blick innehaltend erneut durch den Raum schweifen zu lassen – um all die weiteren ‚Quadrate‘, die alternativen Raumbilder, zu entdecken. Denn erst die Summe all dieser möglichen Bildflächen verdichtet sich für Lissitzky zur Seherfahrung des *Prounenraums*.

⁴⁷⁰ Vergleiche: LISSITZKY: *Element und Erfindung*, S. 5.

⁴⁷¹ LISSITZKY: *Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923*.

⁴⁷² Die Abmessungen des Raums entsprechen nicht völlig exakt denen eines Würfels, die Wände nicht vollkommenen Quadraten, doch kommt der Eindruck im Raum dem so nahe, dass der Betrachter die Abweichung kaum ausmacht.

Die oben beschriebene Gouache ‚it der doppeldeutigen Raumsicht hat Maria Gough als ‚... graphic polysemy that frustrates our mental grasp of the whole‘ charakterisiert. Mit der Wahl des Terminus Polysemie wird hier eine interessante Parallele zur eben vorgestellten Idee einer zweiten intendierten Sehstrategie des *Prounenraums* als polymorphe Raumbilder deutlich. Problematisch erscheint hingegen Goughs anschließende Bemerkung: ‚The Sprengel Museum’s presentation drawing thus constructs a space in which all coordinates and contours are undermined, a space that cannot be grasped as a coherent whole, not even through a sequential accumulation of views.‘⁴⁷³ Dem ersten Teil dieser Aussage ist fraglos zuzustimmen. Doch wie verhält es sich mit dem Erfassen des Raums – ‚the grasp‘? Stellt nicht Lissitzky sowohl im *Prounenraum* als auch in der Gouache gerade den Wechsel der Raumbilder, das Kippen der Ansichten, letztlich als gültige Version für *das Erfassen* von Raum vor? Sicher, das Bild eines einzigen, stabil sichtbaren Schachtelraums, nach dem unsere Sehgewohnheiten oder kulturellen Konventionen geradezu verlangen, wird so nicht erzeugt. Lissitzky schlägt im *Prounenraum* ebenso wie in der Gouache ein Gegenmodell zu dieser Raumvorstellung vor: Diesem Modell gemäß beruht Raumwahrnehmung immer auf der Dialektik von sukzessivem Erfassen und simultanem Stehenlassen oder Überblenden/Überlagern des Erfassten. Lissitzky postuliert mittels seiner Arbeit, dass so zusammen mit der Augen- und Körperbewegung des Rezipienten und der verlaufenden Zeit immer eine Polysemie oder Polymorphie ‚möglicher Räume‘ entstehen muss. Raum im Sinn Lissitzkys ist nicht vorgefundenes Objekt, sondern konstituiert sich als Prozess, als nicht-starre Wahrnehmungsumgebung, das heißt, der so definierte Raum ist keine einmalige Gegebenheit, sondern baut sich als optische Interaktivität immer wieder von neuem aus wechselnden Bildeindrücken auf. Und daher sind Lissitzkys Räume sehr wohl erfassbar, und zwar gerade (und vielleicht ausschließlich) in einer sequentiellen Akkumulation von Blicken. Die traditionelle Frage nach Eindeutigkeit und Kohärenz des Gesehenen wird hingegen aufgelöst in der Akzeptanz einer Polymorphie. Diese ist in einem neuen Sinn der Raumwahrnehmung selbst wieder kohärent und entspricht der Lissitzky’schen Idee von Raum und seiner stets temporalen Erfahrung durch das Subjekt.

Lissitzky geht es um die sinnliche, erkennende Aneignung von Raum. Doch für Lissitzky sind Raumbilder im gleichen Moment immer auch Zeitbilder, sind als visuelle Erfahrung des Betrachters unweigerlich *temporale* Strukturen, Funktionen in der Variablen Zeit. Dieser Gedanke findet sich schon in sehr frühen Notizen, die auf losen Blättern mit Datumsvermerken erhalten sind.⁴⁷⁴ Unter dem Datum 12.09.1911 hatte er notiert: ‚Die räumlichen Eindrücke werden in der Vorstellung nur zeitlich aufbewahrt.‘ Was immer der Künstler mit dem Raum tat, war also etwas, das sich in die Wahrnehmung des Rezipienten unweigerlich als Zeitliches einschrieb. Wo immer er Fragen des Raums verhandelte, verhandelte er in gleichem Maße auch Fragen der Zeit. Wie aber schreibt Raum sich zeitlich ein? In welchem Modus und in welchen Strukturen? Die Aneignung und Erfahrung von Raum durch sukzessives Abschreiten, als Sehen in Bewegung, und die Aneignung und Erfahrung von Raum in Form ununterbrochenen Aspektwechsels der möglichen und im Kopf des Betrachters kumulierten Raumeindrücke sind zwei gleichermaßen zugrundeliegende Themen von Lissitzkys *Prounenraum*. Als latente dritte

⁴⁷³ Beide Zitate: GOUGH, S. 112.

⁴⁷⁴ Publiziert in Übersetzung bei LISSITZKY-KÜPPERS 1977, S. 13/14. Das folgende Zitat dort auf Seite 14.

Möglichkeit immer mitgedacht und in der geplanten Markierung des Fußbodens und in der Fotomontage in *G* angedeutet, scheint dabei die Vorstellung, Raum in einem einzigen Moment als Ganzes erfassen zu können. Die drei temporalen Strukturen und ihre „Raumbilder“, die Lissitzky im Pronounraum verhandelt, lassen sich in der Frage „Panoramablick, Kameraschwenk oder Diashow?“ verbildlichen. Der Rundgang entspricht dem kontinuierlichen, sukzessiven Abtasten eines Kameraschwenks oder einer Kamerafahrt durch den Raum. Mit der Idee des panoramaartigen, alles simultan erfassenden Weitwinkel-Blicks spielt die gedachte Auszeichnung eines Fußbodenpunktes.⁴⁷⁵ Dieser steht gleichzeitig aber auch für den verweilenden Betrachter und dessen umherschweifenden Blick, dessen Sehweise hier als Folge von Bildern, als Montage oder ‚Diashow‘, bezeichnet werden soll.

Interessant ist nun in Hinblick auf diese drei vermuteten temporalen Strukturen des Entstehens und Erfassens von Raumbildern ein erneuter Blick auf Lissitzkys Bebilderung seines Artikels in *G* (Abb. 49 und 50). Bereits hier zeigt sich eine Ambiguität, die auf eine Vorstellung Lissitzkys von Räumlichkeit als wesentlich drei-gestaltig deutet; Räumlichkeit als stetige Sukzession (sich in der Zeit entfaltendes Bild), als ‚Gesamtbild‘ und schließlich drittens als (gegebenenfalls nicht-stetige, sondern mit Sprüngen versehene) ‚Montage aus Einzelbildern‘. Bei Lissitzkys Illustration des Raums handelt es sich einerseits ganz eindeutig um eine aus Einzelblickpunkten montierte Ansicht im Sinn einer Diashow, und dies versucht die Fotocollage auch nicht zu verheimlichen, deren Blickwinkel offenkundig zusammengesetzt und perspektivisch nicht einheitlich sind. Zweitens zeigt eine nebenstehende Skizze Zahlen, die in aller Deutlichkeit auf die Reihenfolge der Wände, deren Nacheinander – im Sinn des Kameraschwenks –, hinweisen und zwar in strikter Korrespondenz zur Wandeinteilung des realen Raums. Auch über dem montierten Bildstreifen sind am Rand nochmals die selben Zahlen angegeben (die 2 interessanterweise zweimal, da Wand 2 ja auch teilweise auf dem einen Foto der Montage, teils auf dem anderen zu sehen ist). Er erinnert dadurch sogar ein wenig an einen Filmstreifen mit seinen Randmarkierungen. Andererseits aber ist die Montage der Einzelfotografien in der Manier eines Panoramablicks eine Form der Verganzheitlichung des Raumeindrucks (Panorama = Allschau), denn die raumbegrenzenden Elemente wie Ecken oder die Übergänge von Wand zu Decke, sind fast vollständig zurückgenommen. Zudem wurde die tatsächliche Wandaufteilung verunklärt und zwar zu Gunsten des beschriebenen, um 45 Grad gedrehten Eindrucks. Der Gedanke, diesen um 45 Grad gedrehten Blick mit dem Modus einer Gesamtansicht zu verbinden, lässt sich auch in Oßwald-Hoffmanns Aussage erkennen, die beiden Stirnrandkanten mit den sie überspielenden Leisten erweckten den Eindruck von Scharnieren, an denen man die drei beteiligten Wände in die Ebene klappen könne.⁴⁷⁶

Kameraschwenk, Panoramaansicht sowie Diashow/Montage sind Sehmodi, Antworten auf die Frage nach den zeitlichen Strukturen visueller Raumwahrnehmung. In den 20er Jahren sind sie von besonderer Aktualität, weil sich seit einigen Dekaden Künstler intensiv mit medialen Formen des Sehens auseinandergesetzt hatten, weil sie einen vergleichenden, abgrenzenden oder diskursiven Blick auf Fotografie und Film, auf dessen Vorläufer wie Zoetrop oder Lebensrad (Phenakistiskop) warfen, und sich

⁴⁷⁵ ‚Panorama‘ soll hier wie für die gesamten vorliegenden Ausführungen immer im Sinn der Wortherkunft als ‚Allschau‘ verstanden sein und den einen momentanen Blick mit größtmöglichem Sehwinkel meinen. Es geht nicht um die eher dem optischen Kameraschwenk zu vergleichende Funktionsweise der Panorama-Attraktionen des 19. Jahrhunderts, die den sukzessiven Rundblick des Besuchers erforderten.

⁴⁷⁶ OßWALD-HOFFMANN, S. 293.

auch immer wieder aktuelle Erkenntnisse des physikalischen und biologischen Erschließens des Wahrnehmungsvorgangs zu eigen gemacht hatten. Lissitzkys Vorgehensweise tangiert damit Zeitaspekte als Ingredienz dreier Bereiche aktuellen Interesses: dem avantgardistischen Desiderat eines aktivierte Betrachters, der wahrnehmungs- und kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit dem Sehen und dem medialen Diskurs der Möglichkeiten visueller Temporalität.

Ein neuerlicher Blick auf Lissitzkys andere Raumarbeiten bestätigt, dass er auch hier unterschiedliche Zeitstrukturen und Modi des Sehens einplante. Wieder spielt dabei neben dem Rundgang der schweifende, pendelnde Blick eines im Raum innehaltenden und verweilenden Betrachters eine wichtige Rolle. Yve-Alain Bois hat als einer der wenigen eine vom Rundgang gelöste Betrachtungsweise des *Prounenraums* und anderer Raumgestaltungen Lissitzkys ins Spiel gebracht. Er bemerkt: „... man könnte tatsächlich zeigen, dass die Frage der Mehrdeutigkeit der Wahrnehmung grundlegend ist für alle seine Ausstellungsgestaltungen ...“⁴⁷⁷ Betrachten wir also noch einmal den *Raum für konstruktive Kunst* und das *Kabinett der Abstrakten*. Zunächst fällt auch hier wieder die sukzessive Zeitlichkeit des im Raum agierenden Rezipienten ins Auge, der Wände abschreitet, Panee verschiebt und Vitrinen dreht.⁴⁷⁸ Da beide Räume sich ausdrücklich als Ausstellungsräume mit einer Hängung von Kunstwerken zeigen, ist der Impuls des Rundgangs als erstes Zeitschema offenkundig. Er wird durch das Latensystem und den Farbwechsel unterstützt. Im Dresdner Raum trägt dazu noch die als Angelpunkt in der Mitte des Raums platzierte Skulptur bei. Doch existiert auch im Dresdner und im Hannoveraner Raum eine zweite Qualität von Zeitlichkeit als Aspektwechsel und Transformation von Raumbildern, die den verweilenden, hin und her blickenden Betrachter erfordert. Der Moment des ersten Eingreifens in die Gegebenheiten der Ausstellung durch den Rezipienten funktioniert als Initialmoment der Öffnung hin zu einem anderen Zeitmodus. Der Besucher durchbricht seinen Rundgang, er geht auf eine der Wände zu und – verändert sie. Dabei tritt er unweigerlich so nahe an die Wand heran, dass er jeden Raumeindruck in der Totale verliert. Es wird also eine Art ‚Cut‘ in seiner bis dahin kontinuierlichen Raumwahrnehmung erzeugt. Danach wird er konsequenterweise zurücktreten und das von ihm veränderte Wandbild betrachten. Er blickt sich um, er verschiebt die nächste Kassette, er tritt zurück, er positioniert sich wieder, um den nächsten Bildeindruck zu erhalten. Wir befinden uns nach wie vor im Bereich des agierenden Rezipienten als notwendigem Ingredienz der Arbeit, aber die gerichtete Dynamik der ersten Zeitebene ist bereits einer pendelnden, kippenden Form der Raumverwandlung gewichen. Aus einem sukzessiv sich entrollenden Raumbild wird auch hier wiederum das Nacheinander wechselnder Bilder. Der Betrachter erzeugt eben nur bedingt und auf einer ersten Ebene einen kontinuierlichen ‚Raumfilm‘ und auf einer zweiten Ebene wiederum eher eine ‚Raum-Diashow‘. In seinem

⁴⁷⁷ BOIS 1992, S. 41.

⁴⁷⁸ Maria Gough hat die interessante Idee geäußert, die Erhöhung der Anzahl der möglichen Positionen der Schiebe-Paneele von jeweils zwei in Dresden auf jeweils drei in Hannover sei eine Wendung dieses Motivs vom mehr architektonischen zum mehr cineastischen, die Form eines Filmstreifens aufgreifenden (GOUGH, S. 105). Dem hier entwickelten Gedanken, Lissitzky habe in Hannover wieder eine Doppelnatur des Raums, zwischen haptischer und optischer Interaktivität, zwischen einer sich zeitlich entrollenden Formgebung und gleichzeitig existierenden Polymorphismen, verstärken wollen, würde dies in der Tat entsprechen und wäre dann quasi als Anspielung auf jene erste, cineastisch-sukzessive Lesart des Kameraschwenks zu werten.

Handeln legt er dabei die potentiellen, in dem einen Raum verborgenen, vielen Räume offen. Sogar einige Elemente, die man auf den ersten Blick dem kontinuierlichen Durchmessen des Raums durch den Betrachter zuordnet, haben in Wahrheit eine Doppelnatur und erweisen sich als Indizien einer beabsichtigten zweiten Sehstrategie mit einem anderen temporalen Modus: Das Lattensystem der Wand mag in seinem Farbwechsel zu einer voranschreitenden Dynamik animieren, es fördert aber genauso ein fortwährend pendelndes Vor-und-Zurück des Betrachters, der in gewissen Positionen durch geringe Hin-und-her-Bewegung ein und dasselbe Kunstwerk vor drei unterschiedlichen Hintergründen sehen kann. Dass der Hannoveraner Raum eines Mittelpunktes in Form einer zentral aufgestellten Skulptur entbehrt, um die sich ein kreisförmiger Bewegungspfeil entwickeln könnte, deutet auf eine Verstärkung dieser zweiten Ebene hin.

Die Platzierung der Skulptur im *Abstrakten Kabinett* in Hannover (Abb. 59) ist selbst wieder ein Indiz für eine im Raum angelegte Sehstrategie: Die Skulptur befindet sich in einer Ecke des Raums vor einem Spiegel und sie steht auf einem würfelfartigen Vorsprung, dessen Seiten farblich unterschiedlich gehalten sind. Die Würfelform des Sockels zusammen mit der Nische, die sich so für die Skulptur ergibt, hinterfangen von dem Spiegel, deuten ein Kippen des Wahrnehmungseindrucks an (was ist konkav, was ist konvex?), auch hier ähnlich dem Kippeffekt in der optischen Täuschung des Necker-Würfels. Wie stark diese Ecke des Raums mit dem Skulpturensockel dem Kippeffekt der optischen Täuschung unterliegt, zeigt besonders eindrücklich Lissitzkys Darstellung des *Kabinetts der Abstrakten* als Gouache und Collage mit leerer Skulpturenische. Hier tritt der Effekt noch viel stärker zu Tage als im tatsächlichen Raum, in dem ja eine Skulptur auf dem Sockel steht und somit für eine gewisse Orientierung sorgt, wobei sie obendrein einen Teil der Nische verdeckt. Trotzdem existiert und funktioniert der Effekt der optischen Mehrdeutigkeit auch im ausgeführten Hannoveraner Raum. Und hier wird das Spiel mit den Raumbildern sogar noch weiter getrieben, denn die Flächen hinter der Skulptur sind innerhalb des real gebauten Raums nun Spiegelflächen. Schaut der Besucher bewusst in die Skulpturenische, offenbart sich beim Blick in die Spiegelung das virtuelle Negativ des Raums, in dem er steht: Die Wandflächen, die hier schwarz erscheinen, sind in dem scheinbar auf der anderen Seite des Spiegels weitergeführten Raum weiß und umgekehrt.

Leicht verschwimmen der physisch gegebene Raum und sein gespiegeltes Gegenüber in der Imagination zu einem einzigen Raum, den der Betrachter, obwohl er ihn nicht komplett sieht, sinngemäß zu einem Quader doppelter Größe vervollständigt. In ihm bildet die Skulptur, vor der man steht, plötzlich nun doch wieder eine Art Angelpunkt – wie bei der tatsächlich in der Mitte des Raums stehenden Skulptur in Dresden –, wobei der Raum durch den Spiegeleffekt seltsame Brüche erfährt. So wird gerade diese Spiegelsituation zu einem sehr bewussten Moment der sich im *Abstrakten Kabinett* immer wieder multiplizierenden Raumbilder. Gleichzeitig erinnert sie an ein montiertes und dabei mit Brüchen versehenes ‚Gesamtbild‘, wie es Lissitzky zur Bebilderung des *Prounenraums* für die Zeitschrift *G* fertigte. Aufschlussreich ist an diesem Punkt der Argumentation eine besonders aussagekräftige Stellungnahme, nämlich die von Alexander Dorner als dem Auftraggeber. Diese Form der Aufstellung der Skulptur spielte für ihn eine besondere konzeptionelle Rolle, die wiederum nur nachvollziehbar und stichhaltig ist, wenn man die zweite temporale Struktur der wechselnden Raumbilder als intendiert berücksichtigt. Dorner schreibt in einem erläuternden Text für das Publikum im *Abstrakten*

Kabinett zur Aufstellung der Skulptur in der Ecke des Raums vor dem Spiegel: „Ein im Raum wandernder Standpunkt führt von selbst zum Aufgeben der undurchdringlichen Massivität. Was von einer Seite konkav aussieht, erscheint auf der anderen konvex, (vgl. die Plastik von Archipenko vor dem Spiegel).“⁴⁷⁹ Dorner setzt in diesem Text dann weiterhin das Verschwinden massiver räumlicher Körper aus der Malerei zu Gunsten von sich durchdringenden, im Raum schwebenden Linien und Flächen in Beziehung zum Öffnen beziehungsweise Erweitern des Raumeindrucks durch Standpunktwechsel (!) und somit zu einer bewegten Wahrnehmung in Raum und Zeit, die Dorner im gleichen Manuskript auch mehrfach als ‚vierdimensionales Sehen‘ bezeichnet. Liest man Dorners Text, gewinnt man den Eindruck, dass sich hier gleich mehrere der charakteristischen Topoi der zeitgenössischen Künstlerdiskussion zum Thema des Temporalen und seiner Verbindung zum Raum wiederfinden. Ein Punkt, der zeigt, dass auch der Kunstwissenschaftler und Ausstellungsgestalter Dorner die Fragen von Raum und Zeit als zentral erachtete, sie möglicherweise aber auch als erkannte Themen der Moderne spiegelte, okkupierte und präsentierte. Die Vorstellungswelt Dorners überschneidet sich dabei mit derjenigen der von ihm ausgewählten Künstler, ohne sich aber mit ihr zu decken. Die Aussagen des Museumsmannes über die von ihm kuratierten Raumarbeiten sind daher ausdrücklich nicht mit Aussagen der Künstler über ihre Räume zu verwechseln, auch wenn sie gelegentlich so nah am Duktus der Künstler selbst sind, dass sie diesen Anschein erwecken.⁴⁸⁰

Lissitzky hatte wie bekannt gefordert, dass die Objekte in einem Ausstellungsraum den Beschauer nicht alle gleichzeitig „überfallen“ sollten, und darüber hinaus angefügt, dass es für einen solchen Schauraum wichtig sei, für alle ausgestellten Werke eine gleichwertige Wirkung und eine optimale Optik zu schaffen. Interessanterweise tat er dies dann aber auf den ersten Blick gerade nicht. Der fortwährend beschäftigte, bewegte Betrachter, dessen Augen unwillkürlich und permanent vom Phänomen der sich stets verändernden Wände gefangen sind, ist sicher nicht optimal auf die Werke konzentriert. Diese präsentieren sich zudem durch ihre Hängung in den Kassettenreihen übereinander nahezu alle als entweder zu hoch oder zu tief, um optimal betrachtet zu werden. Der Ausstellungsbesucher aber, der nach jeder initiierten Raumtransformation verweilt und sich neu zu den Werken positioniert, innehaltend den neuen Bildeindruck aufnimmt, hat die Möglichkeit, Lissitzkys Anspruch auf die konzentrierte Betrachtung jeder einzelnen Arbeit umzusetzen, ebenso jedes einzelnen Raumeindrucks. Neben den Rundgang und den Blickwechsel hat Lissitzky somit auch einen Moment des Stillstands gesetzt, in dem sich Bildeindrücke in der Wahrnehmung des Betrachters festschreiben können.

Interessanterweise enthielt das *Kabinett der Abstrakten* einen Stuhl. Seine Anwesenheit erklärt sich zunächst einmal als Ausstellungsstück, als Objekt des Möbeldesigns des zu der Gruppe der *abstrakten hannover* gehörenden Künstlers Hans Nitzschke.⁴⁸¹ Sicher war dieser Stuhl nicht Teil von Lissitzkys

⁴⁷⁹ Beschriftung des Abstrakten Raums 1933, Manuskript im Archiv des Sprengel Museums Hannover, Archiv Nr. 1.1.6. 1,2, nur teilweise paginiert, S. 3.

⁴⁸⁰ Die tatsächliche Möglichkeit vierdimensionalen Sehens hätte Lissitzky beispielsweise niemals so akzeptiert, die materielle Darstellbarkeit von Vierdimensionalem hat er stets bezweifelt und ihr entgegen vielmehr eine Möglichkeit vierdimensionalen ‚Erfassens‘ jenseits einer einfachen Sinneserfahrung als kompliziertes Konstrukt gegenübergestellt. Vergleiche zu Lissitzkys ambivalenter Position zum Avantgarde-Topos des Vierdimensionalen 4.6.

⁴⁸¹ Zu dem Nitzschke-Stuhl im *Abstrakten Kabinett* schreibt Valstar: „Dieser Armlehnstuhl, der ebenfalls im

Raumkonzept und kann daher nicht im engeren Sinn für die Interpretation herangezogen werden. Trotzdem aber positionierte Dorner ihn, und Lissitzky duldete ihn wohl auch – was zunächst erstaunlich anmutet – in einem Raum, dem üblicherweise ein fortwährend sich bewegender und agierender Betrachter konzeptuell zugeordnet wird.⁴⁸² Der Hinweis auf dieses ‚Verweil-Möbel‘ aber, dessen Existenz in dem Raum nur unter der Voraussetzung sinnvoll statt kontraproduktiv ist, dass man dem *Abstrakten Kabinett* neben dem Zeitaspekt des physischen Agierens die oben beschriebene zweite temporale Lesart des Verweilens zubilligt, verbindet sich unter eben dieser Voraussetzung aufschlussreich mit einer Bemerkung über Lissitzkys Raum seitens eines Künstlerkollegen. Sie liest sich nunmehr wie ein expliziter Verweis auf eben jene alternative Zeitstruktur des innehaltenden Betrachters und die Polysemie der möglichen, tatsächlichen und imaginierten Raumsichten und wie eine Antithese zum dynamisierten Betrachter der ersten Lesart. 1929 schreibt Lissitzkys Freund und Kollege Dziga Wertow an den Künstler: „Ich sah deinen Raum im Hannoverschen Museum. [...] Ich saß [sic!] dort lange Zeit, schaute herum, tastete umher“, wobei Wertows russische Formulierung des Herumtastens im Sinn eines Abtastens, von allen Seiten Untersuchens – also sehr wahrscheinlich optisch beziehungsweise metaphorisch und nicht haptisch – zu verstehen ist.⁴⁸³ Dziga Wertow *saß* im *Kabinett der Abstrakten*, eine Haltung, die sich zur üblichen Interpretation des Raums konträr zu verhalten scheint, die aber zusammen mit den folgenden Worten vom abtastenden Umherschauen geradezu perfekt das schwankende, erforschende Wahrnehmen der veränderlichen Raumbilder trifft, den wechselnden Blick und das immer wieder erforderliche konzentrierte Innehalten. Lissitzkys Hannoveraner Raum besitzt also, ähnlich wie der *Prounenraum*, mehrere Zeitstrukturen und Sehstrategien. Auf der Ebene temporaler Verfasstheit der Bildeindrücke lassen sie sich wiederum als komplementäres Paar aus ‚Kameraschwenk‘ und ‚Diashow‘ ausdrücken. Zwischen diesen alternierend präsentiert sich das eigentliche Werk als Synthese aus einem aktiv begehbaren physischen Raum und dessen teils initiierten, teils imaginierten Vervielfachungen. Die im *Prounenraum* virulente dritte Möglichkeit der simultanen Gesamtsicht als Panorama findet in Hannover einen entfernten Widerhall. Sie scheint auf im Spiegel der

Jahre 1928/29 entworfen und produziert worden sein dürfte, scheint noch von Alexander Dorner für seinen «Raum der Abstrakten» angekauft worden zu sein, denn ein zeitgenössisches Foto zeigt ihn vor Lissitzkys «R.V.N.2.»⁴⁸². Vermutlich hatte aber sogar bereits zuvor ein Stuhl im *Abstrakten Kabinett* seinen Platz gehabt, denn an anderer Stelle äußert Valstar: „Außer dem «Weißenhof»-Stuhl von Mies van der Rohe, der schon länger vor der Wand mit der Komposition Vordemberge-Gildewarts stand, hatte nun auch Nitzschkes «Armlehnstuhl» von 1928/29 seinen Platz im «Raum der Abstrakten» gefunden ...“ (VALSTAR, ARTA JACOBA ANGELA NORA: *die abstrakten hannover*, Bonn 1987, S. 142 respektive S. 223).

⁴⁸² Mehr noch – auch heute befindet sich in dem Raum ein Stuhl, obwohl es dort ansonsten kaum mehr um Designarbeiten geht, und erstaunlicherweise erscheint er keineswegs fehl am Platze oder irritierend.

⁴⁸³ Die Arbeiten von Maria Gough (GOUGH, S. 109–111) und Margarita Tupitsyn (TUPITSYN, hier S. 39) haben meine Aufmerksamkeit auf dieses Zitat Wertows aus einem Brief an Lissitzky vom 7. Juni 1929 (Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau (TsGALI), f.2091, op.2, ed.khr. 294) gelenkt. Ihnen ist auch die Diskussion der möglichen Übersetzungen aus dem Russischen („Dolgo tarn sidel, osmatrival i oshchupyval.“) zu verdanken sowie die Auseinandersetzung mit der Wortbedeutung von ‚oshchupyval‘. Meine Übertragung ins Deutsche ist wiederum eine Entscheidung nach Abwägung der beiden bei Gough diskutierten englischen Versionen: „I sat there for a long time, looked around, groped.“ und „I sat there for a long time, examined and touched.“ Ich teile hingegen nicht Goughs Ansicht: „In the most immediate sense, then, Vertov would seem to be reporting to Lissitzky his interactive experience of the Hannover Kabinett ...“ (GOUGH, S. 111) und „«Oshchupyval», to put it bluntly, is Vertovs response to the disorientation he experiences in the Hannover Kabinett, a disorientation induced by his own movement in that space“ (ebd., S. 113/114, die Hervorhebungen von Gough). Meiner Meinung nach bedenkt Gough hier gerade nicht, dass Wertow betont, er habe lange Zeit in dem Raum *gesessen*.

Skulpturennische, der für den nach vorne schauenden Betrachter zumindest andeutungsweise den Raum zu einer Gesamtheit ergänzt und zeigt, was hinter ihm und somit außerhalb seines Gesichtsfelds liegt.

Allerdings wird auch unter dem Aspekt der Polysemie der Raumbilder erneut deutlich, dass *Prounenraum*, Dresdner Ausstellungsraum und *Kabinett der Abstrakten* keine bloßen Varianten ein und desselben Modelles sein können. Hinsichtlich der vorangegangenen Analysen könnte man nämlich von einem sehr unterschiedlichen ‚Rhythmus‘ des *Prounenraums* gegenüber den beiden anderen Raumprojekten sprechen. Der *Prounenraum* ist ein unentwegt autoreferentieller Kosmos. Die Relationen seiner Formen und Kompositionen sind in einem ständigen Kreisen in sich und um sich selbst begriffen. Sein Rhythmus ist das fortwährende Erzeugen von Bezügen mit sich selbst und transformierenden Selbstabbildungen – eine Welt aus Automorphismen, in die der Betrachter als Beobachter-Produzent einbezogen wird. Ein autoreferentieller Kosmos, der alle seine potentiellen Parallelwelten aus sich selbst generiert beziehungsweise vom Rezipienten als reine Imagination generieren lässt. Der jeweilige Rhythmus der Ausstellungsräume in Dresden und später in Hannover kann aber naturgemäß kein kontinuierlich in sich kreisender oder sich allein selbstabbildender respektive selbsttransformierender sein, denn dem Kosmos des Raumkonzepts Lissitzkys sind gleichsam die jeweiligen Welten der ausgestellten Arbeiten anderer Künstler einbeschrieben. Die verschiebbaren Kassetten sowie alle Werke von Lissitzkys Künstlerkollegen sind Haltepunkte eines Kreisens im Raum und Unterbrechungen einer fortwährenden Eigenbezüglichkeit. Sie brechen eine autarke Geschlossenheit des Zwiegesprächs von Raum und Betrachter willentlich auf, sind Stationen ‚externer‘ Relationen und werfen die Gesamtumgebung prismatisch zurück. Dabei ist es nicht unerheblich, dass die ausgestellten Werke fast ausnahmslos der konstruktiven Abstraktion zugehörten und oft selbst Fragen nach Raum und Zeit und dem Sehen des Betrachters verhandelten. So entstand in Dresden und Hannover jeweils ein zusammengesetzter Kosmos – mit Selbstreferenzen ebenso versehen wie mit Fremdrelationen, mit Synthesen ebenso wie mit Brüchen.

Eine Werk-Betrachter Konzeption, in der das Bestehen temporaler Relationen als konstituierend für Erfahrung gedacht ist aber eint alle drei Raumprojekte Lissitzkys. Im direkten Gegenüber von Rezipient und Kunstwerk geht es ihm dabei sehr konkret um die immer auch zeitlichen Strukturen des Sehens und des Sichtbarseins. „Das Sehen ist nämlich auch eine K[unst]“, lautet der erstaunlicherweise selten in der Lissitzky-Literatur aufgegriffene erste Satz, der wie ein Motto den Aufsatz *K. und Pangeometrie* einleitet.⁴⁸⁴ Diesem Satz scheinen Lissitzkys Raumarbeiten mit ihrer offenen Anlage potentieller Sehweisen eindrücklich Rechnung zu tragen. Die Art des Blickes auf die Dinge, seine zeitlichen und räumlichen Modi, so behauptet Lissitzky, generiert die Art ihrer Erscheinungsweise und der Erkenntnis. Das Sehen birgt für Lissitzky ein schöpferisches Potential.

⁴⁸⁴ LISSITZKY: *K. und Pangeometrie*, S. 353.

3.9 „Das Sehen ist nämlich auch eine Kunst“

Lissitzky arbeitete mit drei Alternativen der temporalen Verfasstheit des Sehens von Raum: als (scheinbar) simultan vor Augen tretendes Gesamtbild, als kontinuierliches Nacheinander eines sich in der Zeit entrollenden Bildeindrucks oder als verdichtetes Konglomerat kippender und aspektwechselnder Bildeindrücke. Während die Sehweise des ‚Panoramabildes‘ als Zeitfunktion den Modus der Gleichzeitigkeit repräsentierte und der ‚Kameraschwenk‘ den der Sukzession, lässt sich die Frage stellen, wie in dieser Hinsicht die dritte Sehweise, die von mir so genannte ‚Diashow‘, einzuordnen ist. Wir hatten beschrieben, wie sich dem Betrachter im *Prounenraum* in einem Moment ein Raumeindruck darstellen kann, der dann kippt und sich in der Imagination des Betrachters in eine andere Raumvorstellung transformiert. Raumerfahrung ist die Ansammlung, die Summe, aller ‚Dias‘ der ‚Diashow‘. In diesem Sinn trägt der Modus des umherschweifenden Blickens und der wechselnden Raumeindrücke die Züge einer imaginären Montage, um wieder einen filmischen Begriff zu verwenden. Interessant ist dabei, dass die Tatsachen, die zu einem bestimmten Raumeindruck führen, die definierenden Elemente jedes einzelnen speziellen Raumbildes, alle schon simultan in Lissitzkys Raum vorhanden sind, ihr Ablesen aber sukzessive vonstatten geht. Und das Entdecken alternativer Sichtweisen, die der Betrachter als Folge wechselnder Raumbilder erfährt, ist ebenfalls ein grundsätzlich nur sukzessiv möglicher Prozess. Damit berührt Lissitzky eine grundsätzliche Fragestellung nach dem, wie wir Bilder und Bildeindrücke wahrnehmen, und im gleichen Moment ein zentrales Thema der künstlerischen Diskussion des Zeitlichen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: In der Auseinandersetzung mit bildlichen Zeitmomenten spielte in den zehner Jahren die Simultaneität eine besondere Rolle⁴⁸⁵ und dies vorwiegend als geradezu kämpferischer Gegenbegriff zur Sukzession, und dies wiederum nicht zuletzt, weil Simultaneität mit dem Begriff ‚modern‘ assoziiert wurde. War nicht die Simultaneität der einzige zeitgemäße Darstellungsmodus, so die Frage der Künstler. Die Implikationen einer solchen Auffassung hat für das Fallbeispiel Delaunay – und in diesem Zusammenhang auch sehr viel allgemeiner – Gudula Overmeyer problematisiert: Kann das Phänomen der Simultaneität letztlich überhaupt für irgendeine bildliche Wahrnehmung geltend gemacht werden, wo doch alle Rezeption in Form des abtastenden Nacheinanders der Augenbewegung immer sukzessive ist? Ist damit jeder künstlerische Rekurs auf den Modus der Simultaneität eigentlich ein Irrtum oder muss er in jedem Fall als theoretische Äußerung immer im Widerspruch zum praktischen Ergebnis bleiben? Für Delaunay konstatiert Overmeyer dies als unaufgelöste Kontradiktion seines Œuvres.

Weiterführend aber muss die Frage erlaubt bleiben, ob sich nicht neben einem ausschließenden Antagonismus von Simultaneität und Sukzession auch eine synthetisierende, dialektische Überlagerung denken lässt, die beide als Paar gegenläufiger aber zugleich verflochtener Wahrnehmungsmodi versteht, als zwei gleichermaßen wesentliche temporale Qualitäten von Wahrnehmung. Ist also vielleicht die Frage nach Simultaneität *oder* Sukzession im Sinn eines *tertium non datur* die falsche Frage?⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Die Formen dieser ‚Simultaneitäts-Begeisterung‘ in den zehner Jahren und die daraus resultierenden Implikationen für die zwanziger Jahre und unseren Kontext werden im Anschluss in 4.1 noch einmal explizit thematisiert.

⁴⁸⁶ So auch OVERMEYER, S. 37. Sowohl Delaunay selbst als auch die Mehrzahl seiner späteren Interpreten stellen für Overmeyer diese falsche Frage.

Eine mögliche Antwort hierauf führt zurück zu Lissitzky und dem dritten, montageartigen Rezeptionsmodus des Sehens als ‚Diashow‘. Wir hatten ihn mit dem Kippen und Transformieren von Raumeindrücken in Verbindung gebracht, das man mit gleichem Recht auch als fortwährenden Aspektwechsel bezeichnen könnte. Nun nimmt aber gerade dieser Moment des Aspektwechsels, in dem ein Raumbild in ein anderes kippt oder sich in ein anderes verwandelt, eine ungewöhnliche Grenzstellung zwischen Simultaneität und Sukzession ein, denn in ihm ist sich der Betrachter einerseits des Wechsels bewusst, während ihm andererseits beide gerade wechselnden Raumbilder noch, respektive schon, klar und distinkt erscheinen. Sie sind ihm zwar gewissermaßen nicht beide ‚vor Augen‘ aber beide ‚im Sinn‘. Das bekannte Beispiel einer einfachen optischen Täuschung, einer sogenannten multistabilen Wahrnehmung, kann dies veranschaulichen: die Schwarzweiß-Zeichnung zweier Formen, die dem Auge sowohl als eine weiße Schale vor schwarzem Grund, als auch als zwei schwarze Silhouetten von Köpfen vor weißem Grund erscheinen können (Abb. 63), beinhaltet stets beim Betrachten jene äußerst kurzen Momente, in denen beide Bildeindrücke als Möglichkeiten aufscheinen, bevor das Pendel zu einer von beiden ausschlägt, die sich für den Moment als gültiges Bild durchsetzt. Das Auge wechselt spontan und unwillentlich zwischen beiden Interpretationen. Und doch sind beide Interpretationen parallel existente Alternativen unserer Vorstellung, sie überlagern sich und können für einen winzigen Moment als gleichberechtigte Möglichkeiten ‚im Sinn‘ verharren. Solche Vexier- oder Kippbilder zeigen, dass in den Momenten des Umspringens uns sowohl der Effekt als solcher klar wird, als auch einen Moment lang zwar nicht das Sehen, aber doch das Wissen um die eine, wie auch die andere Bildmöglichkeit koinzidiert.

In Lissitzkys Raumarbeiten kann dem forschenden Blick nun fortwährend etwas Ähnliches, wenn auch Komplexeres begegnen. Das Phänomen ist selbstverständlich nicht als unmittelbare Strategie einer optischen Täuschung zu beschreiben.⁴⁸⁷ Ein ganzes Raumbild löst hier das andere ab, das jeweils aber als Wissen um seine Möglichkeit für den Betrachter erhalten bleibt. Man könnte diesen Rezeptionsmodus, wie schon gesagt, als ‚Diashow‘ beschreiben, bei der – diskontinuierliche – Raumbilder in Folge erscheinen, doch man müsste anfügen, dass es eine Diashow ist, bei der nicht selten zwei oder mehr Dias im Kopf des Betrachters wie eine lichtbildnerische Überblendung kurz verweilen und sich schließlich als unbewusste Sammlung von Bildeindrücken in der Vorstellung anlagern. So ist dem Betrachter beispielsweise im *Abstrakten Kabinett* noch das abstrakte Bild vor schwarzem Grund im Sinn, wenn im selben Augenblick durch einen einzigen Schritt oder auch nur eine Kopfbewegung der Raumeindruck umspringt und sich das gleiche abstrakte Bild vor weißem Hintergrund präsentiert. Und so ist auf einer komplizierteren Ebene dem Besucher des *Prounenraums* völlig klar, wie der Ort beim Betreten, als er den Blick geradeaus richtete, aussah, noch in dem Moment, in dem er – vielleicht angeregt durch die Stäbe des Kugelreliefs – den Kopf schräg nach oben wendet und dabei sein Sichtfeld und damit das Raumbild entlang neuer Koordinatenachsen kippt. Dabei handelt es sich zwar nicht um

⁴⁸⁷ Lissitzky war allerdings vertraut mit den Techniken der optischen Täuschung. Der Necker-Würfel scheint beispielsweise gelegentlich seinen Kompositionen Pate gestanden zu haben, vergleiche zum Beispiel die Hannoveraner Gouache des *Kabinetts der Abstrakten*. In das Gästebuch von Käte Steinitz zeichnete er 1920 eine kleine Skizze, die die so genannte Poggendorff-Täuschung umsetzt. Sie ist abgebildet in KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive, 1988, S. 7.

eine visuelle Gleichzeitigkeit zweier Bildeindrücke, aber dennoch um das Bewusstwerden der parallelen Existenz dieser beiden Wahrnehmungsmöglichkeiten – einschließlich des Umstands, dass der Betrachter sich des Moments bewusst ist, in dem die eine in die andere wechselt. Anders als bei einer optischen Täuschung führt der Betrachter den Aspektwechsel sogar aktiv und willentlich herbei.

Diese Vorstellung, dass unmittelbar aufeinanderfolgende Bildeindrücke sich in der Imagination des Betrachters ansammeln und für einen Augenblick überlagern oder zumindest gemeinsam zur Konstitution eines als gegenwärtig empfundenen Wahrnehmungseindrucks beitragen könnten, lag für einen Künstler der zwanziger Jahre keineswegs fern. Bereits die Theorie der optischen Nachbilder hatte gezeigt, dass ein schon vergangener Sinneseindruck ‚Rückstände‘ in der aktuellen Wahrnehmung hinterlassen konnte. Optische Spielzeuge wie das Thaumatrope oder das Zoetrop hatten im 19. Jahrhundert diese Tatsache – zwar nicht unbedingt physikalisch exakt erläuternd aber doch anschaulich – bekannt gemacht. Da sie gemeinhin als Vorläufer des Films angesehen wurden, war die Kenntnis solcher Formen der Persistenz der visuellen Wahrnehmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur verbreitet, sondern auch von aktueller Bedeutung.⁴⁸⁸ Diese Effekte sind für den vorliegenden Kontext allerdings weniger als konkrete physikalische Phänomene relevant – denn wie gesagt wollte Lissitzky sicher keine optische Täuschung erschaffen und tat dies auch nicht. Vielmehr liegt die weitergehende Bedeutung für die Konzeption in der Frage, wie sich Zeit und menschliche Wahrnehmung miteinander verzahnen. In den 1880er Jahren hatte Wilhelm Wundt versucht, experimentell herauszufinden, wie lange die Zeitspanne sei, die wir tatsächlich als Gegenwart empfinden, also wie viel Zeit zwischen Eindrücken liegen dürfe, um sie noch insgesamt als einen einzigen Moment wahrzunehmen. Hierzu gehörten auch Versuche, die Intervalle betreffend, die Ohr und Auge benötigen, um zwei akustische respektive optische Signale überhaupt als getrennt und ‚nacheinander‘ zu erfassen. Im Umfeld dieser Experimente wurde klar, dass das, was der Mensch als gegenwärtigen Moment begreift, die zusammengefassten Eindrücke von einer ganzen Zeitspanne sind, die man zunächst mit bis zu mehreren Sekunden veranschlagte.⁴⁸⁹ Der Psychologe und Philosoph William James formulierte dieses Phänomen des ‚verdickten Präsens‘ 1890 anschaulich: „... the practically cognized present is no knife-edge, but a saddle-back, with a certain breadth of its own ...“⁴⁹⁰. 1899 erörterte Ernst Te Peerdt im Kontext seiner Schrift *Das Problem der Darstellung des Moments der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst*, was eigentlich passiert, wenn der Mensch sich in einem gegebenen Wahrnehmungsmoment ein Bild von der Welt macht, und stellte fest, dass in jedem solchen vergegenwärtigten Augenblick bereits eine ganze Folge von Sinneseindrücken synthetisiert werde, die durch rasche Augenbewegung, also in einem Nacheinander, aufgenommen werden. Te Peerdt schloss daher, ohne dabei explizit von James verbreitertem Gegenwartsmoment zu sprechen, jedoch in durchaus vergleichbarer Weise, dass das

⁴⁸⁸ Vergleiche hierzu auch CRARY.

⁴⁸⁹ Vergleiche KERN, S. 82. Eng verbunden hiermit ist natürlich die gegenteilige Frage, welche Zeitspanne für den Menschen nötig ist, um Ereignisse oder Eindrücke sinnlich als ungleichzeitig zu erkennen. Die Ergebnisse sind dabei für Sehen und Hören unterschiedlich. Eine gute Einführung in die biologische, wahrnehmungspsychologische respektive kognitionswissenschaftliche Seite dieser Fragestellung aus heutiger Sicht gibt: PÖPPEL, ERNST: Die Rekonstruktion der Zeit, in: PAFLIK, HANNELORE (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 25–37.

⁴⁹⁰ JAMES, WILLIAM: *Principles of Psychology* (1890); Reprint, New York 1950, Band I, S. 608. Der Begriff des ‚verdickten Präsens‘ ist den Erörterungen Stephen Kerns entnommen. KERN, S. 82.

„Sehbild“ des Subjekts zu jedem gegebenen Augenblick „ein aus unzählbaren Bewegungsmomenten hervorgehendes Compositum, gewissermaßen ein in der Zeit sich blitzschnell immer neu fügendes Mosaik“ sei, das im Wahrnehmenden selbst erst zum Bild verschmelze.⁴⁹¹ Eine ebenfalls in diesen Kontext gehörende Überlegung zum Sehen von Bildern stellte bereits 1908 Ludwig Volkmann an. Er bezieht sich zunächst konkret auf die Wahrnehmung von Bewegung: „Folgt also auf eine Phase einer Bewegung [...] eine andere, so wird das erste Bild noch nicht ganz vergangen sein, bevor das nächste sich schon einstellt“, schreibt er, erläutert aber dann auch Bilder ganz allgemein betreffend, dass sie zwar als Ganzes existierten, aber dennoch nicht auf einmal, sondern sukzessive wahrgenommen würden, wobei aber eben bereits „unser Auge gewisse aufeinander folgende Momente untereinander verschmilzt.“⁴⁹² Ernst H. Gombrich hat sich später in seinem Aufsatz *Der fruchtbare Moment* mit diesem Thema eingehend befasst und es in den Kontext der Frage nach dem Verhältnis zwischen Zeit und bildender Kunst gestellt. Dabei machte er deutlich, dass die Wahrnehmungsforschung seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts nach und nach zu der Einsicht gelangt sei, dass „... kein Zweifel darüber [besteht], dass unsere Sinnseindrücke während einer kurzen Zeit «greifbar» bleiben.“ Gombrich nennt diese Zeit „Gedächtnisspanne“ oder „scheinbare Gegenwart“. „Was wir als einen «Moment» erleben [...] ist größenordnungsmäßig [...] etwa eine Fünfzehntel- oder eine Zehntelsekunde“, so Gombrich.⁴⁹³ Daher aber sei alle Unterscheidung von Wahrnehmungen, auch die Lessing'sche betreffs Malerei versus Musik, die mit einer scharfen Scheidung in Simultanes und Sukzessives a priori arbeite, problematisch. „Sukzessive Eindrücke sind de facto gleichzeitig im Bewusstsein und werden nicht vollständig als sukzessiv erlebt.“⁴⁹⁴ Mit dieser Feststellung lehnt Gombrich jeden disjunktiven Dualismus von simultan und sukzessiv zu Gunsten einer notwendigen Dialektik der beiden Strukturen ab. El Lissitzky war kein Wahrnehmungspsychologe und er experimentierte nicht mit Zehntelsekunden und er kannte naturgemäß die wesentlich späteren Überlegungen Gombrichs nicht. Gleichwohl aber kreist seine Diskussion auf anderer Ebene um eben diese Fragen. Wenn er in seinem *Prounenraum* mit der Vorstellung dreier möglicher temporaler Strukturen arbeitet, die einmal das Sukzessive, einmal das Simultane betonen, sowie schließlich mit der wechselseitigen Bedeutung beider in der Idee eines ‚verdickten‘ Überblendungsmomentes von Raumbildern spielen, und dabei alle diese Sehstrategien als gültige Vorschläge für seine Arbeit zulässt, verschiebt er ebenfalls die Sichtweise von einem Antagonismus simultan-sukzessiv zu einem dialektischen Wechselspiel beider als wesentlich temporale Modi. Denkt man jedes momentane Sehbild als Kompositum eines verdickten Präsens, stellt sich die Frage, wie visuelle Erfahrung und damit letztlich Erfahrung überhaupt über den Moment hinaus zu denken ist. Raum beispielsweise als die mosaikartige Summe aller in der Zeit entstehenden und im Gedächtnis angehäuften möglichen Raumeindrücke zu betrachten, liegt von hier aus nicht fern. Lissitzky setzt sich jedoch nicht nur mit der Frage nach den temporalen Strukturen menschlicher Wahrnehmung auseinander, er spricht gleichzeitig im Kontext des Gestaltens eines Ausstellungsraums ganz dezidiert

⁴⁹¹ TE PEERDT, insbesondere S. 33–35.

⁴⁹² VOLKMANN, LUDWIG: Das Bewegungsproblem in der Bildenden Kunst, Esslingen 1908, S. 34 respektive S. 46.

⁴⁹³ GOMBRICH 1984, die beiden Zitate auf Seite 47 respektive 45.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 48.

über den speziellen Fall des Wahrnehmens von Kunst. Und in diesem Augenblick macht der *Prounenraum* ebenso wie die Räume in Dresden und Hannover eben nicht nur eine Aussage über räumliche und temporale Konzepte und deren Verbindung, sondern auch über das Verhältnis zwischen Künstler, Kunstwerk, Kunstaussstellung und Betrachter. Und auch hier geht es ganz grundsätzlich um das Sehen. Will man beschreiben, was Lissitzkys im *Prounenraum* tut, und welche Konsequenz für das Schema Werk-Betrachter darin liegt, müsste man festhalten: Das Kunstwerk ist in Lissitzkys Vorstellung nicht allein das Objekt an sich, sondern das Kunstwerk konstituiert sich für ihn ganz offenbar als Objekt zusammen mit allen Blicken, die darauf fallen oder fallen könnten, mit allen temporalen Anordnungen, die es in der Betrachterzeit haben könnte und mit allen Sehstrategien, die angewandt werden können.⁴⁹⁵ „Das Sehen ist nämlich auch eine Kunst.“

⁴⁹⁵ Deutlich weist Jan Leering auf diesen Punkt hin: „Through his design he made a statement not only about the form of the space, not only about the arrangement of the works and thus the relations between them, but also about the role of the viewer in the process we call art.“ LEERING, S. 59.

4 „Temporale Qualitäten“

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand eine intensive Auseinandersetzung mit der Frage nach der Bedeutung des Faktors Zeit in der bildenden Kunst statt, die in Kapitel 2 skizziert wurde. Mit Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* und Lissitzkys *Prounenraum* wurden zwei Werke exemplarisch unter dem Gesichtspunkt des Zeitlichen betrachtet, die zu einem Zeitpunkt entstanden, als in diesem Diskurs bereits künstlerische Herangehensweisen aufgeschieden, einige sogar bereits wieder verworfen worden waren. Mit bestehenden Tendenzen, wie der Idee kinetischer Objekte, dem Einbeziehen bewegter Medien oder dem Fokus auf Betrachteraktivität ließen sich beide Arbeiten mühelos in Beziehung setzen. In diesem Sinne wurzelt Moholys wie Lissitzkys Auseinandersetzung mit dem Faktor Zeit in den bestehenden zeitgenössischen Diskussionen, die beide Künstler hervorragend kennen. Doch bereits an dieser Stelle lässt sich ein interessantes Moment ihres jeweiligen Umgangs mit ‚Zeit und Kunst‘ aufzeigen, das Moholy-Nagy und Lissitzky zum einen eint und zum anderen beide von vielen vorangegangenen Behandlungen des Themas bis in die zehner Jahre hinein abhebt: Der *Licht-Raum-Modulator* und der *Prounenraum* weisen, so zeigte die Analyse, in mehrerer Hinsicht über eine erste unmittelbare Zeitschicht der ‚Symptome‘ hinaus. Wie lässt sich dieses Phänomen formulieren und konkretisieren?

Die bisherige Betrachtung macht deutlich, dass Moholy und Lissitzky unabhängig voneinander dazu kamen, das Thema Zeit als komplexe Relation verschiedener Zeitmomente und temporaler Ebenen zu verhandeln. Bilddynamik, Betrachterbewegung und die Raumerfahrung im Prozess des Sehens sind bei Lissitzkys *Prounenraum* ebenso untrennbar miteinander verwoben, wie Maschinenbewegung, Lichtprojektion, Raumerkundung und Rezeptionsverlauf bei Moholys *Licht-Raum-Modulator*. Die Bezugspunkte zwischen Zeit und Kunst sind von Moholy wie Lissitzky als so vielschichtig erkannt, dass ein einziges Zeitmoment dem nicht mehr Rechnung tragen kann. Das Zusammenspiel von Zeitaspekten wird zum inhärenten Teil der Arbeit.

In diesen ‚Zeitenkonvoluten‘, so zeigte die bisherige Analyse, überlagern sich unmittelbare Zeitmomente mit solchen Zeitschichten, die man als mittelbar bezeichnen muss. Moholy-Nagy geht in seinem *Licht-Raum-Modulator* mit Zeit um. Er tut dies zunächst unmittelbar in den mechanischen Prozessen der Maschine sowie in dem steten Wandel der erzeugten Lichtbilder. Reale Bewegung und quasi-cineastische visuelle Veränderungen werden als sichtbare temporale Momente Bestandteil des Kunstwerks. Er tut dies aber auch mittelbar, indem er mittels des *Licht-Raum-Modulators* die Verbindungen von Raum und Zeit untersucht, einschließlich ihrer funktionalen Abhängigkeiten. Er tut dies auch dann mittelbar, wenn er seine Arbeit in den Kontext einer modernen Wahrnehmungslehre stellt und dem Betrachter Erkennen, Verstehen und Aneignen von Dingen als relationale Vorgänge und Strukturen in Raum und Zeit deutlich macht und im buchstäblichen Sinne vor Augen führt. Moholy leitet diesen Weg des ‚Weiterdenkens des Zeitlichen‘ offenbar aus der Fragestellung nach der modernen Welt des Menschen ab: Was sind die Strukturen der zeitgenössischen Erfahrungswelt? Was sind ihre optischen Erlebnisse? Was ihre Medien? Was sind ihre Anforderungen und welche Auswirkungen

haben sie auf das Individuum? Zeit erscheint Moholy als multiples Phänomen, das Bestandteil der Antworten auf alle diese Fragen ist. „The time problem today is connected with the space problem, and it is presented to us with all the elements of knowledge of our period. It involves all our faculties in a re-orientation of kinetics, motion, light, speed.“⁴⁹⁶ Er reagiert im *Licht-Raum-Modulator* mit einem Werk, das genau in diesem Sinn multiple Bedeutungsebenen des Zeitlichen enthält.

Lissitzky treiben verwandte Fragestellungen um: Was tut der Künstler? Respektive: Was sollte der Künstler angesichts der modernen Welt tun? Was produziert er und welches Angebot macht er dem Betrachter? Und was tut der Betrachter? Was kann von ihm gefordert werden und was sollte ihm der Künstler demzufolge im Ausstellungsraum zur Verfügung stellen? Auch El Lissitzky geht in seinen Raumarbeiten mit Zeit um. Er tut dies unmittelbar, wo er die Aktion des Betrachters, seine Bewegung, sein Eingreifen, als Bestandteil des Werks definiert. In diesen Momenten ist die Betrachterzeit ein sichtbarer Aspekt, weil in Körperbewegung und Handlung des Betrachters umgesetzt, somit auch für Dritte sofort fassbar. Er tut dies aber auch mittelbar, dort wo er im Werk die Frage diskutiert, wie sich Raum in den Verlauf von Gedanken und Erfahrungen einschreibt und dort, wo er allgemein und umfassend die Temporalität des Sehens verhandelt. Dieser erste, gewissermaßen objektiv messbare, symptomatische Bereich und der zweite, in dem Zeitmodi als Qualitäten des Sehens, des Erfahrens und Erinnerens vorgestellt werden, verzahnen sich zu einem mehrschichtigen Bedeutungsgefüge des Zeitlichen innerhalb von Lissitzkys Konzeptionen für Räume. Damit differenziert er die Zeitmomente des Betrachters aus, präzise wie in einer Studie, und er buchstabiert sie in all ihren Facetten durch. Aus dem ersten Nachdenken über den Sehvorgang als Prozess ist bei Lissitzky weit mehr geworden. Insofern Raum, Bild, Form, Sehvorgang, Betrachter unterschiedliche Momente des Zeitlichen bereits mitbringen, weil in ihnen Zeitaspekte bereits wesenhaft angelegt oder vorhanden sind, kann Lissitzky als Künstler im Kunstwerk ihre Möglichkeiten ausloten. Er kann sie zusammenführen, befragen und in Relation setzen, wobei er über rein bilddynamische Fragen des Sehens weit hinausgeht.

Mittelbare Zeitmomente übernehmen also eine konzeptuell unverzichtbare Rolle bei Moholy-Nagy und Lissitzky. Sie zeugen von einem Denkmodell in dem sich der Fokus weg von der sichtbaren und quantitativ messbaren Zeit hin zu einer mehr qualitativ aufgefassten Bedeutungsebene von Zeit verschoben hat. Die zu dieser Art der Zeitschichten gehörigen Eigenschaften der Werke und die in ihnen gespiegelten künstlerischen Konzepte sollen in diesem Sinne als temporale Qualitäten bezeichnet werden.

El Lissitzky hat in seinem Aufsatz *K. und Pangeometrie* den Shift von der Zeit als Darzustellendes zur Zeit als immer mitzudenkende intrinsische Qualität als Anspruch für seine Arbeiten angedeutet. Er spricht davon, dass das beginnende 20. Jahrhundert mit seiner gesteigerten Schnelligkeit die Künstler genötigt habe, endlich die Relevanz des Faktors Zeit zu erkennen. Dann äußert er, die italienischen Futuristen hätten „das Flimmern der Körper abgemalt, die in ihrer Schnelligkeit den Raum quer- und durchkreuzen“, der Suprematismus habe die Dynamik „bezeichnet“ wie „versinnlichte Kurventabellen der Schnelligkeit“. Zu beidem fügt er wörtlich an: „Es hat nicht befriedigt. Man wollte die Bewegung

⁴⁹⁶ MOHOLY-NAGY: *Space-Time and the Photographer*, S. 13.

durch Bewegung gestalten.“ Boccioni habe einen Teil seiner Plastik mit einem Motor verbunden und so Bewegung „imitiert“, Tatlin habe die Zeit im Entwurf für das Denkmal der III. Internationale „symbolisiert oder karikiert“ und Gabo habe Bewegung mit einem pendelnden Metronom „stilisiert“. Mit nichts davon zeigt sich Lissitzky zufrieden, es gehe nun vielmehr darum, den „imaginären Raum“ zu gestalten, den er nicht genau definiert, den er aber mit der Bewegung als direktem Gegenstand der Psyche und der Verwertung aller Eigenschaften des Sehvermögens assoziiert, die in Verbindung mit dem Zeitmoment eine Art virtuellen „neuen Raumausdruck“ erzeugen sollen.⁴⁹⁷

Moholys und Lissitzkys Reflexionsebenen des Zeitlichen machen also auch methodisch eine erweiterte und veränderte Frage nach der Zeit im Werk notwendig. Um dies zu verdeutlichen, ist ein Rückblick auf den Beginn der Überlegungen nötig, an dem unter anderem die Frage stand, wie sich über Zeit in der Kunst überhaupt sprechen lässt. Ein Blick auf die Forschungsgeschichte zeigte die Frage nach der innerhalb der Erfahrungswelt des Einzelnen erlebbaren, und somit meist linear verstandenen, unmittelbaren Manifestationen des Abstraktums Zeit als einen Fokus der Forschung. Sie sucht nach der künstlerischen Umsetzung unmittelbar realweltlich erlebbarer, sichtbarer oder messbarer Folgerscheinungen der offenkundigen ‚Anwesenheit von Zeit‘ im Kunstwerk – und damit nach ihren Symptomen. Darunter sind kausale Abläufe von Geschehnissen zu verstehen, prozessuale Veränderung der Dingwelt, Bewegung, das Nacheinander menschlicher Aktion, insbesondere auch das Nacheinander menschlicher Wahrnehmung. Der Überblick über die Forschungsgeschichte hatte auch den entgegengesetzten Standpunkt vorgestellt: Untersuchungen, die versuchen, im Kunstwerk den Widerschein übergeordneter kultureller, also anthropologischer, religiöser und nicht zuletzt philosophischer Konzepte der Kategorie ‚Zeit‘ aufzuspüren. Das Kunstwerk wurde dann als Indiz und Kristallisationspunkt einer auf eine bestimmte Weise gesehenen und interpretierten Welt aufgefasst, zu der ein so oder so geartetes Zeitbewusstsein gehöre. Damit waren zwei grundsätzliche Ansätze des Sprechens über die Zeit in der Kunst gegeben. Zwischen ihnen aber liegt eine dritte Möglichkeit, das Zeitliche im Kunstwerk zu betrachten, die der Auseinandersetzung Moholy-Nagys und Lissitzkys mit dem Temporalen und jenem oben beschriebenen Hinausführen über die puren Symptome am besten entspricht. Mehr noch, es lässt sich angesichts der bereits betrachteten Beispiele und im Vorgriff auf die noch folgenden Analysen die These äußern, dass diese Art der Fragestellung den Umgang der Künstler mit dem Zeitelement für viele Arbeiten der Moderne geradezu charakterisiert und qualitativ bestimmt. Man könnte diesen dritten Standpunkt als die Analyse und Bewusstmachung des *mittelbar* Zeitlichen bezeichnen. Er fragt nach dem, was im Kunstwerk nicht Zeit visualisiert oder darstellt, sondern nach den Momenten und Strukturen, die – ohne Zeit notwendig selbst zum Thema zu machen – nur möglich sind, weil Zeit als konstituierender Faktor in der Auffassung des Werks bereits mitgedacht wurde. Die Frage gilt also den temporalen Qualitäten, wobei die Relevanz in der Analyse von *Licht-Raum-Modulator* und *Prounenraum* bereits deutlich geworden ist.

Im Schlussteil der vorliegenden Arbeit sollen daher anhand von bisher noch nicht ausgewerteten Beispielen aus den Werken Moholys und Lissitzkys Momente behandelt werden, in denen solche temporalen Qualitäten zum Ausdruck kommen und die häufig quer zu den Kategorien Erzählzeit, Bilddyna-

⁴⁹⁷ Alle Zitate: LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 357/358.

milk, Werkzeit und Betrachterzeit verlaufen. Sie werden sich als charakteristische Konzepte, als typische künstlerische Strategien, einer von der Diskussion temporal konnotierter Strukturen stark beeinflussten Epoche, und als eine Form des veränderten Fortschreibens der Diskurse des Zeitlichen in der Kunst der 20er Jahre und darüber hinaus erweisen. Für die Analyse soll auch immer wieder die Verbindung zu den Künstlertheorien, die in den zahlreichen Texten beider Protagonisten formuliert sind, hergestellt werden. Dabei wird die Darstellung zwischen beiden Künstlern pendeln, ohne sie dabei gleichsetzen zu wollen, da sich die Idee der temporalen Qualitäten und ihre Konsequenzen in einem solchen ‚Dialog‘ der verschwisterten aber verschiedenen Positionen am besten in ihrer Komplexität aufzeigen lässt. Ausgehend von den Begriffen Simultaneität und Sukzession, Polysemie und Multiplizität, potentiell und virtuell sowie Vierdimensionalität und Raum-Zeit können diese Fragen diskutiert, temporale Qualitäten exemplarisch dargestellt und ihre Rolle für Lissitzky und Moholy veranschaulicht werden.

Die Diskussion der Werke *Licht-Raum-Modulator* und *Prounenraum* hatte im Ergebnis ungewöhnlich weit über die primäre Frage temporaler Momente hinausgehende grundsätzliche Punkte berührt. Moholys Umgang mit dem *Licht-Raum-Modulator* im Netz der Diskurse des Zeitlichen zeigte: Das Werk ist für Moholy offenbar nicht nur das vom Künstler geschaffene Objekt, sondern es ist das Objekt zusammen mit all den Kontexten, in denen es stehen kann, mit allen Diskursen, die es für den Betrachter öffnet und mit seinen Mehrdeutigkeiten, die gleichzeitig seine Qualitäten sind.⁴⁹⁸ Lissitzkys im *Prounenraum* angelegte Frage nach dem Sehen zeigte: Das Kunstwerk ist in Lissitzkys Vorstellung nicht allein das Objekt *Prounenraum* an sich, sondern konstituiert sich offenbar als Objekt zusammen mit allen Blicken, die darauf fallen oder fallen könnten, sowie mit allen temporalen Anordnungen, die es in der Betrachterzeit haben könnte.⁴⁹⁹ Daher wird schließlich noch einmal zu bedenken sein, wie sich im Rückschluss solche grundsätzlichen Positionen zu Werk und Betrachter gegenüber einem Denkmodell der temporalen Qualitäten einordnen, das Zeit als stets mitzudenkende Kategorie betrachtet, und ob – und wenn ja in welcher Weise – sie zu ihm in Beziehung stehen.

4.1 Vom Schlagwort zur temporalen Qualität: Topos Simultaneität

Einen aufschlussreichen Blick auf die erste der oben gestellten Fragen erlaubt ein Begriff, der bereits mehrfach von Bedeutung war: die Simultaneität. Mit ihm kehren wir zurück zu dem Gedankengang, bei dem wir Lissitzkys Raumarbeiten oben verlassen hatten: Der Schritt vom ‚Topos Simultaneität‘ zur Bedeutung der Erkenntnis von Simultaneität und Sukzession als dialektisches Qualitätenpaar. Wird in einem Werk der Malerei beispielsweise ein Gegenstand von mehr als einem Blickpunkt aus nebeneinander dargestellt, so ist Simultaneität ganz greifbar visuell als Faktum vorgestellt. Gleichzeitigkeit wird sichtbar vor Augen geführt. Ihr Ort liegt primär im Werk. Wenn Lissitzky aber im *Prounenraum* Simultaneität als eine Möglichkeit des Sehens verhandelt, ohne sie unmittelbar zu zeigen, wenn er diesen Modus des Gleichzeitigen – ebenso wie den der Sukzession – dem Betrachter anbietet und dabei offen lässt, für welchen Zeitmodus dieser sich entscheidet, dann wird Simultaneität zur stets

⁴⁹⁸ Vergleiche oben Kapitel 3.4.

⁴⁹⁹ Vergleiche oben Kapitel 3.9.

mitgedachten, nie aber direkt dargestellten – möglichen, aber nicht unbedingt aktuell sich realisierenden – zeitlichen Qualität des Erkennens. Ihr Ort liegt im Betrachter ebenso wie im Werk und sicher wesentlich in der Relation zwischen beiden. Wenn El Lissitzky Simultaneität und Sukzession zudem als sich gegenseitig ergänzende Modi des Betrachtens und Erfahrens auffasst, ist dies als entscheidendes Interpretament der temporalen Strukturen seiner Räume in Anschlag zu bringen, ebenso aber auch als Position im zeitgenössischen Diskurs. Die Simultaneität, der Bedeutung nach zunächst nichts anderes als ‚Gleichzeitigkeit‘, war einer der meist diskutierten und gleichzeitig problematischsten Begriffe im Kontext der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts.⁵⁰⁰ Verwurzelt war die Auseinandersetzung mit dem Simultanen dabei zunächst in Bereichen, die sich in zwei Fragen zusammenfassen lassen: War Simultaneität ein notwendiger Schlüssel zur Visualisierung von Bewegung und gehörten in diesem Sinn die Konzepte Simultaneität, Bewegung und Geschwindigkeit zusammen? Und zweitens: Zeigte sich die zeitgenössische Welt nicht als Ort der Simultaneität und musste diese damit nicht Leitthema und Indiz des Modernen sein? Diesen zweiten Punkt betreffend lässt sich anfänglich – so könnte man es tatsächlich ganz naiv beschreiben – ein regelrechtes Erstaunen der Zeitgenossen angesichts all der Phänomene von Gleichzeitigkeit der modernen Lebenswelt konstatieren, wie sie sich beispielsweise in der enormen Menge sinnlicher Eindrücke des Großstadtalltags zeigten. Zum anderen rückten neue mediale Varianten der Gleichzeitigkeit immer mehr in den Blickpunkt der Menschen. Aktualitätenfilm und Wochenschau im Kino stehen hierfür ebenso symbolträchtig wie die Titelseiten der großen Tageszeitungen, die den gleichen Tag, vielleicht gar die gleiche Stunde betrafen, jedoch von weit entfernten Orten handelten.⁵⁰¹ Dies trug zu einem Eindruck der temporal bedingten Verfügbarkeit des Räumlichen und einer Form informationsbedingter medialer Vorstellung von ‚Anwesenheit an mehr als einem Ort‘ bei. Sie fand einen besonders exzentrischen, stark übersteigerten, aber dennoch aufschlussreichen Ausdruck in Apollinaires Text *L’amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d’Ormesan*. Der Globetrotter Baron d’Ormesan, von Berufs wegen sinnfälligerweise ‚directeur cinématographique‘, hat eine Methode zur Multilokation erfunden und besitzt nun als Inbegriff der Ubiquität nicht nur die Fähigkeit, an diversen Orten gleichzeitig anwesend zu sein, sondern stirbt am Ende der Geschichte gar an 820 verschiedenen Plätzen gleichzeitig. Nicht minder exzentrisch präsentiert Apollinaire in einem anderen Text *Le Roi-Lune* die Erfindung eines Gürtels, der es seinem – ‚selbstverständlich‘ männlichen – Träger ermöglichte, nicht nur mit beliebig vielen Frauen aller Orte der Welt gleichzeitig sexuell zu verkehren, sondern gleich auch noch mit den Frauen aller möglichen Jahrhunderte.⁵⁰² Omnipotenz wird hier gleichgesetzt mit der Macht über Raum und Zeit.

⁵⁰⁰ Die ausführlichsten Untersuchungen zu Genese und Bedeutungsvielfalt dieses für die Künstler der Moderne offenkundig so zentralen Schlüsselwortes, dessen Rolle ebenso sehr die des Schlagwortes als auch die des inhaltlichen Konzeptes sein konnte, haben wohl – in unterschiedlichen Kontexten – Düchting, Overmeyer, Kern und Bergman geliefert: Düchting, insbesondere S. 299–380; OVERMEYER, S. 30–69; KERN, insbesondere S. 66–88 sowie BERGMAN.

⁵⁰¹ „... die großen Tageszeitungen (Synthese eines Tages der Welt)...“ hatte bereits Filippo Tommaso Marinetti 1913 diesen Umstand beschrieben. MARINETTI, FILIPPO TOMMASO: Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität, 1913; abgedruckt in und hier zitiert nach: APOLLONIO, S. 119.

⁵⁰² APOLLINAIRE, GUILLAUME: *L’hérésiarque et Cie; L’amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d’Ormesan* und ders.: *Le Roi-Lune*. Vergleiche: KERN, S. 74/75 und BERGMAN, S. 392.

Schon bald aber wurde der Begriff ‚Simultaneität‘ insbesondere in der Diskussion der bildenden Künstler und Dichter zum Schlüsselwort für weit mehr und für äußerst unterschiedliche Konzeptionen. Letzten Endes war der Begriff so komplex besetzt und mit so unterschiedlichen Interpretationen versehen, dass man von *der* Simultaneität kaum noch sprechen konnte. Interessanterweise schwanken die Vorstellungen stets zwischen sehr konkreten Visualisierungsideen des Gleichzeitigen, die dann auch in die Kunstwerke Einzug halten, und einer Art theoretischer Verschlagwortung des Simultaneitätsbegriffes als Bedeutungsträger des Modernen. Jenseits dieser beiden Möglichkeiten wird der Begriff hingegen kaum diskutiert.

Allein innerhalb einer einzigen Bewegung wie dem Futurismus, der die ‚Simultaneität‘ ins Zentrum seiner Gedankenwelt rückte, wird der Begriff auf unterschiedlichste Weise verwendet und mit Inhalten gefüllt. Vom ersten technischen Manifest, in dem man noch las, „So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig.“⁵⁰³, wendete sich Boccioni schon 1913 ab. Ihm sei nunmehr klar, dass das Leben Abläufe schaffe, die durch die einfache Wiederholung von Armen und Beinen nicht zu erfassen seien.⁵⁰⁴ Stattdessen wollte er in seiner Malerei einen Ausdruck für die simultan auf das Subjekt einströmenden, durch seine Umwelt ausgelösten Sinnes- und Gefühlseindrücke und die daraus resultierenden ‚Seelenzustände‘ finden. Eine verwandte Vorstellung teilte Carlo Carra, der eine „Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche“ propagierte, die an synästhetische Konzeptionen erinnert.⁵⁰⁵ Weitere Formen der Umsetzung von Simultaneität manifestierten sich in der Gruppe der Futuristen: Auf der Bühne futuristischer Aufführungen geschahen tatsächlich simultan im gleichen Raum die Handlungen von in der Erzähllogik eigentlich weit auseinanderliegenden Orten. Für die Musik vereinnahmte Luigi Russolo die Bedeutung der vielen gleichzeitig im Alltag wahrgenommenen Geräusche, die als multiple Geräuschstimmen Eingang in die zeitgemäße Musik finden müssten.⁵⁰⁶ Und schließlich wird die „Simultaneität“ wiederum von Boccioni, wie Düchting formuliert, schlicht zum „Oberbegriff eines neuen Weltbildes“ erhoben.⁵⁰⁷

Die Futuristen waren bei weitem nicht die einzigen, die sich mit dem populären Konzept beschäftigten. Simultaneität konnte auch jene Mehrsichtigkeit und damit simultane Präsenz unterschiedlicher, realweltlich nur sukzessive erfahrbare Perspektiven auf ein Objekt meinen, mit der sich einige – jedoch keineswegs alle – kubistische Bilder beschreiben lassen. Diese Polyperspektivität in der Kunst des Kubismus verleitete leicht dazu, sie unmittelbar mit Simultaneität gleichzusetzen, war aber selbst innerhalb der kubistischen Theorie nur *eine* weitere Besetzung des Begriffs. Während es sich hier nämlich zunächst um eine simultane Konkretion verschiedener Bildeindrücke handelte, also um dargestellte und damit sichtbar gemachte Simultaneität, ging es alsbald Künstlern wie Fernand Léger auch

⁵⁰³ BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI: Die futuristische Malerei - Technisches Manifest, 1910; zitiert nach: APOLLONIO, S. 40.

⁵⁰⁴ BOCCIONI, UMBERTO: Bildnerischer Dynamismus, 1913; zitiert nach: APOLLONIO, S. 115.

⁵⁰⁵ CARRA, CARLO: Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche, 1913; abgedruckt in: APOLLONIO, S. 153-157.

⁵⁰⁶ Vergleiche RUSSOLO, LUIGI: Die Geräuschkunst, 1913; abgedruckt in: APOLLONIO, S. 86-109.

⁵⁰⁷ Vergleiche DÜCHTING, S. 333. Boccioni äußert: „Die Simultaneität ist für uns die lyrische Exaltation, die bildnerische Sichtbarmachung eines neuen Absolutum: der Geschwindigkeit; eines neuen, herrlichen Schauspiels: des modernen Lebens; eines neuen Fiebers: der wissenschaftlichen Entdeckung...“ Das Zitat findet sich in seinem Text „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“ von 1914, abgedruckt in: APOLLONIO, S. 229-232; hier S. 230.

um eine gewusste Simultaneität. Die gleichzeitige Darstellung verschiedener, in der Bewegung wahrgenommener dinglicher Ansichten des Objekts ersetzte er durch die simultane Präsentation wesentlicher Merkmale des Gegenstands, die nicht einer Bewegung um den Gegenstand herum entsprachen, sondern sich aus Erinnertem, Gewusstem und Gesehenem zusammensetzten. Es gehe ihm nicht mehr um einen „visuellen Realismus“, sondern um einen „vorstelligen Realismus“, schrieb Léger.⁵⁰⁸ Dieser Gedanke führte auch zu der vor allem durch Daniel Henry Kahnweiler schon früh verbreiteten Interpretation, der Kubismus sei als erste Malerei zur Essenz der Dinge vorgedrungen und könne die Dinge gereinigt von den Zufälligkeiten einer einzelnen Wahrnehmung in ihrer Allgemeinheit und Wesentlichkeit zeigen, als male man nicht den Gegenstand, sondern den ‚Begriff des Gegenstandes‘.⁵⁰⁹

Robert Delaunay wiederum bezog sich zunächst explizit auf eine wahrnehmungsphysiologische Simultaneität, nämlich den von Eugène Chevreul 1839 systematisch beschriebenen Simultankontrast von Farben, den Delaunay einsetzte, um eine bilddynamische Bewegungssuggestion zu erzielen. Genau genommen müsste sich eine objektive Analyse der Arbeiten Delaunays also entgegen dessen eigener zunehmend forcierter Verwendung des Wortes ‚simultan‘ zunächst vorrangig auf Farbkontraste allgemein und deren bilddynamische Wirkung beziehen, denn Delaunay arbeitete auch mit anderen Varianten als dem Simultankontrast. Auch in einer weiteren Hinsicht ist Delaunays Fokussierung auf „das Simultane“ problematisch. Die von Delaunay verwendeten Wahrnehmungseffekte und die resultierende Bewegungssuggestion sind nämlich rein wahrnehmungsphysiologisch gerade explizit mit der Sukzession der Augenbewegung verknüpft. Die scheinbare Bewegung im Bild entsteht durch den von den Farbkontrasten ausgelösten ständigen Wechsel der beim Betrachten fokussierten Farbflächen. Der beim Rezipienten entstehende Eindruck, die Malerei Delaunays sei aus sich selbst heraus auf irgend eine Weise bewegt, konstituiert sich also in Wahrheit durch eine forcierte schnelle Bewegungstätigkeit des Auges.⁵¹⁰

Düchting zeigt, wie sich Delaunays Verwendung des Begriffs Simultaneität wandelt und dabei immer mehr Bedeutung in der Argumentation des Künstlers gewinnt, bis man schließlich von mindestens drei Sinnzusammenhängen der „Simultanéité“ bei ihm sprechen muss. Sie erstrecken sich von dem sehr konkreten bildnerischen Mittel der Farbkontraste über das Synonym für malerische Bewegungsvermittlung allgemein und damit gleichsam einem Stichwort des Modernen bis hin zu einem Moment, den Düchting als Interpretation der „Simultanéité“ als „Welt-Formel“ bezeichnet.⁵¹¹ Mit der eigentli-

⁵⁰⁸ LÉGER, FERNAND: Les origines de la peinture et sa valeur représentative, in: Montjoie! Nr. 8, 1913, S. 7–10 und Nr. 9, 1913, S. 9–10; wiederabgedruckt in und hier zitiert nach: APOLLONIO, S. 130–136; hier S. 132.

⁵⁰⁹ Zu dieser Verknüpfung der Mehrsichtigkeit kubistischer Malerei mit dem Absolutum des Gegenstandes bei Kahnweiler und anderen ausführlich MEULEN, S. 49–55. Van der Meulen diskutiert auch umfassend die problematische, weil meist zu allgemeine und damit simplifizierende Anwendung der Begriffe Mehrsichtigkeit und Polyperspektivität auf die Malerei des Kubismus.

⁵¹⁰ Wir hatten in unseren Überlegungen zu Simultaneität und Sukzession bei Lissitzky bereits angesprochen, dass Overmeyer diesen Punkt ausdrücklich problematisiert und als Delaunays Ansatz inhärente Widersprüchlichkeit herausgearbeitet hat. Vergleiche OVERMEYER, S. 40–69.

⁵¹¹ Düchtings mehrfach genannte Untersuchung ist selbstverständlich weit komplexer, als hier zusammenfassend dargestellt werden kann, und muss zusammen mit der oben genannten Untersuchung Overmeyers als umfassendste Quelle zum Zeit- und Simultaneitätsbegriff bei Delaunay gelten. Die hier erwähnte Scheidung der Sinnzusammenhänge aller Begriffsbildungen des Simultanen bei Delaunay findet sich bei DÜCHTING, insbesondere ab Seite 360.

chen inhaltlichen Bedeutung von ‚gleichzeitig‘ ist diese letzte Variante schließlich nur noch vage verbunden. Delaunays Texte zeigen jedoch kaum je eine stringente künstlerische Analyse des Gleichzeitigen im engeren Sinn.

Begriff und Idee der Simultaneität ‚hatten Konjunktur‘. Eine künstlerische Haltung konnte nun von den Kollegen oder Kritikern als ‚Simultanisme‘ klassifiziert werden und die Bezeichnung von verschiedenen Künstlern als ‚Simultanéistes‘ kam auf. Simultaneität war in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts in vieler Munde. Keineswegs aber war, wie gesehen, immer dasselbe damit gemeint und keineswegs einen Begriff und Idee der Simultaneität ihre Verfechter. Im Gegenteil: In den Debatten zwischen Futuristen und Kubisten beispielsweise, wurden „Simultaneità“ und „Simultanéité“ als konkurrierende Konzeptionen ins Feld geführt. Ja, das Simultane wurde sogar in einer Weise zum Schlüsselthema, dass es zu Streitigkeiten um die Erstverwendung des Konzeptes und bezeichnenderweise mehr noch um die des Begriffes respektive der Bezeichnung kam. Boccioni und Severini, Apollinaire und Delaunay, Léger, Carrà und andere beteiligten sich gleichermaßen, jedoch in unterschiedlichen Positionen, an dieser heftig ausgetragenen Debatte, die Düchting und Bergman detailliert beschreiben.⁵¹² Hatten die Futuristen das Wort nicht erst nach der Pariser Ausstellung 1912 erstmals verwendet und war es nicht daher offenkundig von den Kubisten gestohlen? Mitnichten, lautete der Einwand der Futuristen, denn auch ohne diese Bezeichnung sei das Konzept – und damit philosophisch gesprochen, der Begriff – als solches ja schon längst in ihren Manifesten und Werken zur Anwendung gekommen. Anhänger Delaunays wiederum verstanden überhaupt nur dessen Vorstellung von Simultaneität als tatsächliche Simultaneität. War nicht er gar ihr Erfinder und in jedem Falle der einzige, der sie tatsächlich zu visualisieren vermochte? Der vehemente Streit, zu dessen ungebrochener Fortführung unter den Literaten Kern scharfzünftig anmerkt: „It is ironic that these poets, who insisted that [...] simultaneity was a distinctive feature of their age and a compelling subject of modern art, should fight so bitterly over priority“⁵¹³, war eben nicht nur der Streit um ein Wort, sondern über den Umweg dieser terminologischen Fragen auch in Wahrheit ein Streit um den Anspruch auf Modernität, die man eben gerade mittels dieses Begriffs zumindest partiell definiert glaubte.

Ohne Zweifel entwickelte sich die Simultaneität insbesondere in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts vom einfachen Terminus für Gleichzeitigkeit zu einem aktuellen Schlagwort mit heterogenen Bedeutungskonnotationen. Rückschauend müsste man diese Vielschichtigkeit genau genommen sogar noch erweitern, denn Vorstellungen des Simultanen durchdrangen auch so manchen Denkansatz, der nicht unmittelbar mit dem Terminus als solchem operierte: Sollte man sich nicht beispielsweise fragen, ob auch die ebenfalls populäre Diskussion synästhetischer Phänomene, die nicht nur bei den Futuristen anklingt, sondern Künstlerdiskurse von Kandinsky bis Klee durchzog, letztlich auf der erlebten synthetisierenden Gleichzeitigkeit verschiedener Sinneseindrücke basierte und damit wiederum ein Modell war, das auf einem Simultaneitätskonzept basierte? War nicht auch das Phänomen, das sich in der Musik der zehner und zwanziger Jahre verstärkt beobachten lässt, die Verwendung einer einzigen Tonart aufzulösen zu Gunsten einer simultanen Übereinanderlagerung zweier (oder mehrerer) verschiedener Tonarten, ein Verfahren, dem die Strukturen der Simultaneität eigen sind? Die Polytonali-

⁵¹² Ebd. und BERGMAN.

⁵¹³ KERN, S. 72, Anmerkung 16.

tät, oder im entsprechenden Fall Bitonalität als mögliche Kompositionstechnik, wurde zwar vereinzelt bereits früher verwendet, gewann aber erst tatsächliche Bedeutung im zweiten Jahrzehnt ab 1915 und in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts und lässt sich auch terminologisch erst seit den zwanziger Jahren in der Musik nachweisen, worauf bald auch die theoretische Auseinandersetzung mit dieser Technik einsetzt. Komponisten wie Strawinsky, Debussy und Strauss, Bartók und Prokofieff, Schönberg und Koechlin brachen mittels dieser ‚vergleichzeitigenden‘ Schichtung verschiedener Tonarten (innerhalb einer Stimme) die Regeln der Tonalität auf – ein Vorgehen, das bei der *Groupe des Six*, insbesondere Darius Milhaud, dann zu einer regelrecht systematischen Kompositionstechnik wurde.⁵¹⁴ Sollte nicht also auch dies als Konzeption des Simultanen betrachtet werden?

Das Beispiel der Musik zeigt, dass sich in diesen Jahren Vorstellungen von Simultaneität auch außerhalb der bildenden Kunst beschreiben lassen. In der Literatur nahmen Dichter wie Barzun, Cendrars, Apollinaire und andere den Begriff für sich in Anspruch. Und auch hier kam er so different zum Einsatz, wie die Persönlichkeiten und Werke der Literaten es waren. „Il est frappant que, parfois, ceux qui discutent la simultanéité définissent ce terme très différemment entre eux – ou ne le définissent point du tout“, charakterisiert Bergman die Situation treffend.⁵¹⁵ So konnten die Zeilen eines Gedichtes das bis zum Extrem verdichtete Konglomerat der Eindrücke eines bestimmten Ortes sein, das so nahezu auf einen Blick alles dort Wahrgenommene gleichzeitig repräsentieren sollte. Oder jede einzelne Zeile eines Gedichtes über ein Café beispielsweise, konnte die Wiedergabe einiger Worte verschiedener dort gehörter Gespräche sein, so dass eine Ansammlung inhaltlich zusammenhanglos erscheinender Satz-teile entstand, die nur darin verbunden waren, dass sie ursprünglich am gleichen Ort zur gleichen Zeit gesprochen worden waren. Das Gedicht verkörperte dann die Situation des Besuchers, der mitten unter den anderen Besuchern des Cafés sitzt und gleichzeitig Gesprächsfetzen von allen aufschnappt, ohne auch nur einem einzigen tatsächlich zu folgen. Speziell Henri-Martin Barzun wiederum vertrat die – von den anderen Literaten teils heftig kritisierte – Auffassung, das moderne Gedicht müsse seine ‚Einstimmigkeit‘ zu Gunsten einer *gesprochenen* Polyphonie aufgeben. Nur so entspreche es den Gegebenheiten modernen Großstadtlebens, die auch die Alltagsumgebung zu einer Polyphonie des Akustischen machten. Barzun schrieb daher Werke, die von mehreren Sprechern gleichzeitig gelesen werden mussten und für die so die Deklamation eine unverzichtbare Rolle spielte.⁵¹⁶ Einige dieser Dichtungen wurden daher auch auf Tonträgern aufgenommen. Simultaneität als übergeordnetes Konzept wurde also abgebildet, indem tatsächlich etwas gleichzeitig geschah, nämlich das Lesen der verschiedenen Stimmen. Auf ähnliche Vorstellungen der Simultaneität von Stimmen und Lauten rekurrierte die Simultanpoesie der Dadaisten, die das Prinzip der Simultaneität wiederum gemäß ihres eignen Ver-

⁵¹⁴ Vergleiche: BEICHE, MICHAEL: Polytonalität, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (= HmT), 22. Auslieferung 1994. Interessant ist auch, dass dann 1932 bei Edwin von der Nüll sogar eine Scheidung in Sukzessiv- und Simultanbitonalität stattfindet.

⁵¹⁵ BERGMAN, S. 273.

⁵¹⁶ An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Bergman erwähnt, Henri-Martin Barzun, der so intensiv mit der Polyphonie mehrerer Lesestimmen arbeitete, habe selbst verwundert festgestellt, wie sehr seine Theorien den Kompositionstechniken Strawinskys ähnelten. Und Bergman wirft ein: „Il n’y a pas de quoi s’étonner si le poète, qui est à la recherche d’une technique poétique, s’inspire d’un procédé musical en vogue, et il nous semble fort probable que l’exemple de Stravinsky a confirmé les théories antérieures assez vagues de Barzun.“ (BERGMAN, S. 294).

ständnisses aufgriffen.

Blaise Cendrars hingegen lehnte Barzuns Variante ab. Er war seit 1912 eng mit dem Ehepaar Robert Delaunay und Sonia Delaunay-Terk befreundet und veröffentlichte 1913 zusammen mit Sonia einen Text, den er in Verbindung mit ihrer farbigen Gestaltung durch so genannte *couleurs simultanées* als „le premier livre simultané“ bezeichnete. Sein Titel lautete: *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Der Text erschien auf einem einzigen Blatt, zwei Meter lang, so dass der Leser ihn sofort als Ganzes im Blick hatte. Aber auch die Schichten der Verknüpfung der malerischen Gestaltung mit der im Text erzählten Reise, der abgebildeten Landkarte, der Anordnung der Typografie sollte Ebenen des Simultanen simulieren. In diesem Werk manifestierte sich also eine Vorstellung des Simultanen, das in Form von gleichzeitig sichtbaren Bestandteilen existierte, sich letztlich aber erst in der Imagination des Rezipienten zusammenfügen würde, und das damit völlig anders gedacht war als beispielsweise Barzuns unmittelbar hörbare und vorhandene Gleichzeitigkeit der Lesestimmen.⁵¹⁷

Einmal auf die Idee der Simultaneität aufmerksam geworden, finden sich ihre unterschiedlichen Spuren mühelos immer wieder in wechselnden Kontexten und Werken zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Une autre tendance commune à plusieurs auteurs et poètes de notre siècle c’est de vouloir représenter un même phénomène, par exemple une personne ou un événement, sous plusieurs angles à la fois“, klassifiziert Pär Bergman eine von drei von ihm genannten Formen von literarischer Simultaneität.⁵¹⁸ Sehen wir uns also genau genommen nicht auch einer Technik des Gleichzeitigen gegenüber, wenn beispielsweise in James Joyce’ *Ulysses* dieselbe Szene aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert wird, respektive unterschiedliche, an verschiedenen Plätzen in Dublin stattfindende Szenen durch einen in allen gleichzeitig anwesenden Gegenstand, beispielsweise ein im Fluss treibendes Flugblatt, quasi-simultaneisiert werden?⁵¹⁹

Ein eigenes Modell des Simultanen, das dennoch auch in manchen Momenten wieder Anknüpfungspunkte zu dem birgt, was bisher über die Bedeutung des Begriffs für den Beginn des 20. Jahrhunderts gesagt wurde, findet sich in den Schriften Henri Bergsons. Die Zeit und ihre Bedeutung für das lebende Wesen sind ein zentrales Thema seiner Philosophie, das sich durch seine Schriften wie ein roter Faden zieht, jedoch besonders in *L’Evolution Créatrice* von 1907 ausgearbeitet wird. In Bergsons Zeitphilosophie sind die Begriffe Dauer und Simultaneität von entscheidender Bedeutung – präsent auch im Titel eines seiner späteren Werke, *Durée et simultanéité*. „Was von der Dauer existiert außerhalb unser? Nur die Gegenwart oder, wenn man lieber will, die Simultaneität; die äußeren Dinge sind gewiß der Veränderung unterworfen. Aber nur für ein Bewußtsein, das sich ihrer erinnert, sukzedieren die Momente einander. Wir beobachten außerhalb unser zu jedem beliebigen Zeitpunkt ein ganzes System simultaner Konstellationen, von den Simultaneitäten die ihnen vorausgegangen sind, bleibt nichts.“⁵²⁰ Auch für Bergsons Gedankenwelt spielt die Idee des Gleichzeitigen eine zentrale Rolle, ist aber ausdrücklich auch in Gegenüberstellung zum Sukzedierenden gedacht. Trotz der bedeutenden Rolle des populären Begriffs der Simultaneität sind Bergsons Definitionen, eigene, aus seiner Philoso-

⁵¹⁷ Für eine umfassende Untersuchung der literarischen Konzepte der Simultaneität siehe BERGMAN.

⁵¹⁸ Ebd., S. VIII.

⁵¹⁹ Siehe zu Mitteln der Simultaneisierung bei Joyce auch KERN, S. 76–80.

⁵²⁰ Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: BERGSON 1911, S. 178.

phie entwickelte, und es wäre fahrlässig, sie allzu eng mit jenen Debatten der Simultaneität seitens der Künstler verschwistern zu wollen. Im Gegenteil: An der Philosophie Bergsons lässt sich hervorragend verdeutlichen, wie die Teilnehmer an den unterschiedlichen Zeitdiskursen in den zehner und zwanziger Jahren bewusst und dabei manches Mal fast willkürlich voneinander entlehnten und wie sie selbst Bezüge konstruierten, wie Wahlverwandtschaften postuliert wurden, wie gelegentlich die eigene Theorie an die Erkenntnisse aus einem ganz anderen Kontext regelrecht angehängt, beziehungsweise fremde Diskurse herangezogen wurden, um dem eigenen Argument Wirksamkeit oder Bestätigung zu verleihen. Nicht selten geschah dies auch ohne dass es der Gegenseite überhaupt bekannt war und bisweilen sogar ausdrücklich gegen deren Willen. Ein kurzer Blick auf eine Kette solcher gewählten Anknüpfungspunkte im Kontext der Philosophie Bergsons veranschaulicht dies in geradezu typischer Weise und macht damit nicht zuletzt auch deutlich, aus welcher unterschiedlichen Materialien die Fäden der Relationen im Netz der Zeitdiskurse gesponnen sein konnten: Futurismus wie auch Kubismus griffen eifrig Bergson auf, in dessen Philosophie Bewegung und Entwicklung als Grundtatsachen des Lebens eine so große Rolle spielten und dessen Terminus *Simultanéité*, um den eines seiner Werke kreiste, so passend mit dem Schlüsselwort beider Künstlergruppierungen koinzidierte. Als Boccioni 1913, offenkundig mit kritischem Seitenblick auf die mehrsichtige Facettierung und Zerlegung der Dinge, als die er den Kubismus verstand, vielleicht gar auch auf jene seiner futuristisch orientierten Kollegen, die mit dem Darstellen von Bewegungsphasen arbeiteten, seinen Standpunkt darlegte, jede Aufteilung der Bewegung sei ein völlig willkürlicher Akt, zitierte er Bergson ausdrücklich als Beleg: „Jede Teilung der Materie in unabhängige Körper mit absolut bestimmten Umrissen ist eine künstliche Teilung“ und „Alle Bewegung, insofern sie ein Übergang von Ruhe zu Ruhe ist, ist absolut unteilbar.“ Damit machte Boccioni Bergson, der mit der futuristischen Bewegung nicht im Austausch stand, in Form zweier einzeln aus unterschiedlichen Stellen seiner Schriften herausgegriffener Sätze, zum Kronzeugen futuristischer, oder genauer Boccionischer, Bewegungsauffassung. Und da Bergson in intellektuellen Kreisen als herausragender Denker seiner Zeit galt, war er zugleich ein wirkmächtiger (unfreiwilliger) Verbündeter. Bemerkenswerter noch ist der Fall kubistischer Bezugnahme auf Bergson, den Edward Fry wie folgt schildert: „1911 erklärte Alexandre Mercereau als einer der ersten unter den vielen Verteidigern des Kubismus, daß Henri Bergson dem Kubismus seinen Beifall gezollt habe. Als André Salmon die Ausstellung *Section d'Or* ankündigte, ließ er wissen, daß Bergson das Vorwort zum Katalog schreiben würde, was Bergson jedoch in Wirklichkeit nicht tat. [...] Wenn man jedoch die Quelle dieses Gerüchtes prüft, ein in *L'Intransigeant* veröffentlichtes Interview mit Bergson, so stellt man fest, daß Bergson gesteht, die Arbeiten der Kubisten niemals gesehen zu haben [...] Dennoch pflanzte sich die Legende, daß Bergson den Kubisten zustimmte, jahrelang hartnäckig fort, selbst nach einem zweiten Interview im Jahre 1913, in dem er sowohl Kenntnis als auch Billigung des Kubismus leugnete.“⁵²¹ Bergson selbst wiederum hatte mit seiner Schrift *Durée et simultanéité* die Theorien Einsteins in bestimmter Weise zu interpretieren gesucht und war dann Jahre später zu der Einsicht gelangt, dass er diese dabei offenkundig missverstanden hatte – ein Umstand, auf den Einstein selbst wiederum bereits deutlich zuvor ausdrücklich hingewiesen und jegliche inhaltliche Paralle-

⁵²¹ FRY, S. 74. Dort auch ausführliche Quellenbelege zu den geschilderten Vorgängen.

le Bergsons mit seinen eigenen Erkenntnissen als blanken Unsinn bezeichnet hatte. Bergson ließ in der Folge diesen speziellen Text aus der Veröffentlichung seiner Gesamtwerte explizit ausschließen und verbot den weiteren Abdruck.

Das Szenario der Wahlverwandtschaft mit Bergson, die einerseits ohne sein Zutun gesucht wurde, und für die andererseits Bergson selbst doch gewissermaßen die Vorlage lieferte, ist ein interessantes Fallbeispiel und zeigt deutlich, wie problematisch der Quellenwert vermeintlicher Verknüpfungen, insbesondere jener selbst gewählten der Protagonisten, einzuschätzen ist.⁵²²

Doch werfen wir noch einen letzten Blick auf das Konzept der Simultaneität. Alle der angesprochenen und oft wortreich geführten Diskussionen des Gleichzeitigen kommen nun gerade zu dem Zeitpunkt auf, als auch in der Physik der Begriff der Gleichzeitigkeit zur Debatte steht – allerdings im wahrsten und grundsätzlichen Sinn des Wortes, denn Einsteins Relativitätstheorie hatte nun gerade die Simultaneität als fragwürdigen oder gar sinnlosen Begriff aufgezeigt. Während bildende Künstler und Literaten Simultaneität als das Konzept der Moderne definierten, wurde in der Physik Einsteins das Konzept der Gleichzeitigkeit zu einer Absurdität: Simultaneität entlarvt sich als eine Scheintatsache, vermeintlich vorhanden nur aufgrund eines fehlerhaften Zeitbegriffs des Menschen. Das bekannte Gedankenexperiment der zwei Blitze, die in den Augen des in der Mitte eines sehr langen Bahnsteiges stehenden Betrachters an Anfang und Ende dieses Bahnsteiges gleichzeitig einschlagen, während der im Zug in Richtung des Bahnsteig-Endes fahrenden Betrachter den Blitz am Bahnsteig-Ende eindeutig früher einschlagen sieht, als den am Bahnsteig-Anfang, hatte dies illustriert. Wieso nahm trotzdem das Prinzip der Gleichzeitigkeit für Künstler und Intellektuelle eine so zentrale Stellung ein, wo es doch physikalisch als ein Trugbild entlarvt war? Hierauf lassen sich drei Antworten vorstellen. Die erste ist sehr einfach und unspektakulär: Die überwiegende Zahl von Künstlern und Intellektuellen, die die populärwissenschaftlich vermittelten Grundzüge der Theorien Einsteins aufgriffen, sich aber mit deren tieferen physikalischen Implikationen kaum befassten, dürften die Aushebelung des Simultaneitätsbegriffes, die damit einhergeht, gar nicht zur Kenntnis genommen, geschweige denn verstanden haben. Die zweite Antwort ist etwas komplexer: Es ist sicher nicht auf den ersten Blick zu bejahen, dass die Tatsache, dass rein physikalisch in zwei zueinander bewegten Systemen so etwas wie Gleichzeitigkeit nicht sinnvoll bestimmbar ist, in irgendeiner Weise das oben beschriebene Lebensgefühl der simultanen Wahrnehmung als Kennzeichen der Moderne beeinträchtigt oder in Frage stellt. Es scheint vielmehr, dass der Mensch im Alltag, der sich der Sinneswelt des Großstadtlebens und der neuen Medien ausgesetzt sah, mit einem grundsätzlich anderen Simultaneitätsbegriff operierte als die Physik. Kurz gesprochen: Man begegnet hier der Diskrepanz zwischen dem Makrokosmos eines physikalischen Weltmodells und dem Mikrokosmos der alltäglichen Erfahrungswelt des Menschen. Die dritte Antwort ist spekulativer Art: Angenommen, einem Künstler, einem Literaten, einem Filmemacher ist dieser Verlust des physikalischen Gleichzeitigkeitsbegriffes tatsächlich bewusst – ist es nicht gerade dann ein sehr sinnvoller Gedanke, zu zeigen, wie der künstlerische Einsatz von Simultaneität, insbesondere in Form einer fiktiven Zusammenfügung in der Realität zeitlich und räumlich getrennter oder sogar

⁵²² Eine sorgfältige Aufarbeitung möglicher Einflüsse Bergsons auf einzelne Künstler, respektive eine gegenüberstellende Betrachtung seiner philosophischen Konzepte und der Künstlertheorien seiner Zeit wäre eine durchaus lohnende Untersuchung.

unvereinbarer Tatsachen und Ereignisse, die Schöpfung künstlerischer und virtueller Realitäten im Kopf des Betrachters ermöglicht? Liegt nicht gerade hier ein Potential der Kunst, auch im Sinn eines Vorzugs gegenüber der Wissenschaft – das heißt, rührt die Spannung nicht gerade daher, beruht sie nicht sogar darauf, dass es in der artifiziellen Wirklichkeit dessen, was wir gewohnt sind, als Kunst zu bezeichnen, überhaupt nicht relevant ist, dass realweltliche Simultaneität unmessbar oder nicht existent ist?

Für die skizzierten Künstlerdiskurse lässt sich sicher davon sprechen, dass dem Topos Simultaneität von vielen Diskutanten eine so wirkmächtige Priorität eingeräumt wurde, dass die Bedeutung der Sukzession marginalisiert wurde. Es sei die Epoche, über die ein zeitgenössischer Historiker gesagt habe „succession gave way to simultaneity“, kommentiert Stephen Kern.⁵²³ Der mögliche Einwand die bildende Kunst betreffend, dass mit dem als prozessualer Ablauf erfolgenden Betrachten jedes Bildes, eine ganz wesentliche Ebene von Zeitlichkeit angesichts eines Werkes gerade unumgänglich dem Modus der Sukzession folgte, wurde unter den Verfechtern der Simultaneität nicht besprochen.⁵²⁴

Die Auseinandersetzung mit der Simultaneität und ihre Verwendung als definierendes Ingrediens des ‚Modernen‘ waren sowohl Moholy als auch Lissitzky bekannt. Es ist, wie sich in der Betrachtung der Raumarbeiten des letzteren gezeigt hat, interessant zu beobachten, wie nun in den zwanziger Jahren diese beiden so explizit mit dem Zeitlichen operierenden Künstler mit dem Thema umgehen und vor diesem Hintergrund agieren.

Betrachten wir zunächst noch einmal das Begriffspaar Simultaneität und Sukzession. Der einen bezüglich der Wahrnehmung a priori einen Vorrang vor der anderen einräumen zu wollen, mutet eher willkürlich und unbegründet an, sobald man beide von möglichen postulierten Konnotationen befreit und sie ganz reduziert als lediglich unterschiedliche Modi zeitlicher Wahrnehmung sieht. Insbesondere angesichts von Bildwerken muss die Vorstellung, Simultaneität und Sukzession ‚gegeneinander auszuspielen‘, die Aspekte des einen stets als Negation des anderen zu verstehen, dazu führen, dass sich letztlich die Ideen des Simultanen in einer permanenten kontradiktorischen Konfusion zum immer auch Prozesshaften des Rezeptionsvorganges gefangen finden.⁵²⁵ Zudem erscheint es geradezu paradox, eine ‚temporale Malerei‘ zu wollen, dann aber eine wesentliche Möglichkeit zeitlicher Verfasstheit, nämlich die prozessuale Abfolge, abzulehnen und damit die Möglichkeiten wählbarer Zeitformen um einen großen, in der Lebenswelt unentwegt erfahrbaren, Teil zu beschneiden.

Für El Lissitzky hatte die Simultaneität einen bedeutungstragenden Stellenwert, jedoch weder im Sinn eines Synonyms für Modernität, als das sie in seinen gesamten Schriften an keiner Stelle vorkommt, noch als darzustellendes Thema. Simultaneität konkretisierte sich bei Lissitzky vielmehr genau wie auch die Sukzession als Definition einer Wahrnehmungsstruktur an sich. Auf solch grundsätzliche, axiomatische Weise verstanden, kann dem simultanen Erleben keine Vorrangstellung gegenüber dem sukzessiven Erfahren beigemessen werden. Es hatte sich gezeigt, dass Lissitzkys Raumprojekten sogar eine weitergehende Idee zu Grunde lag: Der eine Modus schließt den anderen nicht aus, beide sind

⁵²³ KERN, S.81.

⁵²⁴ Dieses Problem behandelt ausführlich: OVERMEYER, S. 32-70.

⁵²⁵ Vergleiche oben und OVERMEYER, S. 32-70.

keine Antagonisten mehr, sondern sind geradezu notwendig in einem Wechselspiel begriffen. Aus einem vermeintlich ausschließenden Dualismus ist in Lissitzkys Arbeiten immer wieder eine synthetisierende Dialektik geworden. Sie wird verständlich, sofern man beide Modi als die zwei Grundformen temporalen Wahrnehmens und Wahrgenommenwerdens begreift. Wenn also Lissitzky anstelle eines Primats der Simultaneität und anstelle des vermeintlichen Antagonismus ‚simultan contra sukzessiv‘, eine notwendige und fruchtbare Dialektik beider Strukturen denkt, so rekurriert er auf ein komplexeres, aber als Modell tauglicheres Denkschema.

In einer solchen Auffassung von Gleichzeitigkeit und Nacheinander als gleichwertige Beschreibungskategorien temporaler Gegebenheiten modellieren diese als duales Paar die Komplexität zeitlicher Verfasstheit und zeitlicher Erkenntnisprozesse sehr viel besser als jeder Modus für sich allein genommen. Denn nur so thematisieren und erhalten sie letztlich die unvermeidliche zeitliche Paradoxie zwischen menschlicher Wahrnehmung und existierender Welt: die stets bestehende Simultaneität der uns umgebenden Tatsachen, während gleichzeitig das menschliche Gehirn und die Sinne auf sukzessives Erfassen angewiesen sind.

In Werken und Texten László Moholy-Nagys spielt die Simultaneität eine zentrale Rolle, er bespricht und analysiert sie umfassender als die Sukzession. In den Werken konstituiert sich sein Umgang mit der Simultaneität zunächst etwas anders als bei Lissitzky: Moholy *verwendet* die Simultaneität in seinen Werken und erprobt ihre Möglichkeiten. Doch auch bei ihm resultiert die sich stets weiter entwickelnde Auseinandersetzung mit diesem Begriff letztlich darin, ihn nicht als Darstellungskonzept zu betrachten, das ein bestimmtes Zeitbewusstsein in der Wiedergabe der Dinge anschaulich werden lässt, sondern als Wahrnehmungskonzept. Sein Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass sich die Dinge der zeitgenössischen Welt zunehmend simultan *zeigen*. Bereits 1925 in *Malerei, Fotografie, Film* schreibt Moholy: „Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung. Unsere Zeit: die des Films, der Lichtreklame, der Simultaneität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse.“⁵²⁶ Er folgert, daher müsse man ihnen mit simultanem Erfassen begegnen: eine Möglichkeit, die zu entwickeln und zu lehren Moholy wiederum der Kunst zuschreibt.

Moholys Auseinandersetzung mit der Simultaneität ist ganz in diesem Sinn vielschichtig. Zunächst bewirkt die Idee der Simultaneität auf ganz grundsätzlicher Ebene, dass es dem Künstler in seiner Arbeit offen steht, neue Varianten der Erzählzeit neben den schon bisher Bestehenden zu nutzen. Zur szenischen Darstellung von Ausschnitten und der linearen Darstellung eines tatsächlichen Handlungsverlaufs gesellen sich nun auch die Neuerfindung von Erzählung durch Simultansetzung von Szenen, die in der Realität räumlich und zeitlich voneinander unabhängig sind, gar unmöglich oder unsinnig. An dieser Stelle bricht der Gedanke der Simultaneität auch absichtlich mit der seit Aristoteles für die Poetik, später auch für die erzählende Darstellung in der Malerei geforderten, Einheit beziehungsweise Kohärenz von Ort, Zeit und Handlung. In der Tat ließe sich sagen, dass auch die von Wickhoff so benannte kontinuierende Darstellungsweise zum Beispiel der Wiener Genesis bereits eine Form der simultanen Erzählform ist.⁵²⁷ Was dort aber als gleichzeitig nebeneinander dargestellte Szenen einer

⁵²⁶ MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 37.

⁵²⁷ Vergleiche WICKHOFF. Düchting merkt beispielsweise richtig an, dass auch jene Variante futuristischer Simultaneität, die Bewegung durch deren Zerlegung in Phasen und deren simultane Präsentation im Bild umzu-

fortlaufenden Geschichte auftaucht und durch die simultane Verwendung einiger Figuren für mehrere Szenen zusammengefügt ist, ist nur ein allererster Schritt dessen, was Moholy vorschwebt: der Geschichte ist noch an keiner Stelle die Kohärenz genommen, sie ist nicht an den Nahtstellen mit fremdem Material verknüpft, nicht ihres bekannten Verlaufes beraubt. All dies aber erlaubt sich Moholy. Er verfolgt die Idee ganz besonders in seinen Foto-Collagen, den von ihm so genannten Fotoplastiken⁵²⁸, über die er schreibt: „Sie sind – aus verschiedenen Fotografien zusammengesetzt – eine Versuchs-Methode der simultanen Darstellung; komprimierte Durchdringung von visuellem und Wortwitz; unheimliche, ins Imaginäre wachsende Verbindung der allerrealsten, imitativen Mittel.“⁵²⁹ So springt beispielsweise in Moholys *Kino im Parlament* (Abb. 64) ein Schwimmer scheinbar von einem Sprungbrett mitten in den Parlamentssaal. Oder blicken die im Parlament sitzenden Personen gebannt auf eine dort frontal anstelle eines Redners befindliche Kinoleinwand, auf der eben dieser Wassersprung zu sehen ist? Strömen neue Zuschauer, die so gar nicht alle wie Abgeordnete daherkommen, in den Parlamentssaal, als beginne gerade eine neue Kinovorstellung statt der anzunehmenden Parlamentssitzung?⁵³⁰ Das optisch so präzise arrangierte Nebeneinander, als seien Szenen eines Films zusammengeschnitten, wird inhaltlich zum verwirrenden oder grotesken Durcheinander.⁵³¹ Räumliche und zeitliche Simultansetzung eigentlich unvereinbarer Szenen erlaubt Moholy ein über die Grenzen der Kohärenz der Realität ausgedehntes Spiel mit ‚dem was erzählt werden kann‘ und macht aus einer logisch möglichen Geschichte oft gleich mehrere gleichermaßen unmögliche oder skurrile. Bereits hier ist Simultaneität also nur bedingt visuell verstanden und ganz wesentlich auch mittelbar inhaltlich. Der Fotografie ganz allgemein räumte Moholy jene Mittel zur kreativen Neuverknüpfung raumzeitlicher Ereignisse ein, die eine solche inhaltliche Simultaneität begründen. Bereits 1925 beschreibt er eine der Möglichkeiten der Fotografie wie folgt: „Zusammenfügen und Aufeinander- und Nebeneinander-projizieren; Durchdringung; organisierbare Szenenverdichtung; Überrealität, Utopie und

setzen versuchte, im Wesentlichen „ein «kontinuierender Stil» sei, wie er schon in mittelalterlichen Tafelbildern und Handschriften zu erkennen ist. Dort habe er laut Dichtung jedoch rein dem Handlungsgang einer Geschichte gedient (der Illustration also), während die futuristische Version nun jedes einzelne Motiv habe dynamisieren wollen. (DÜCHTING, S. 318). Zur simultaneisierenden Verdichtung mehrerer Szenen der dargestellten Handlung in Werken der älteren Malerei auch: BAUDSON, MICHEL: Pluralzeit und Singularräum, in MICHEL BAUDSON (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 109–113.

⁵²⁸ Zum Begriff der Fotoplastik vergleiche: MOHOLY, LUCIA, S. 27/28.

⁵²⁹ MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 34. Dass Moholys Arbeiten hier trotz aller Unterschiede auch unleugbare Parallelen zu surrealistischen und dadaistischen Ansätzen aufweisen, hat Haus ausführlich herausgearbeitet und dabei auch auf Moholys Freundschaft und in Teilen auch theoretische Nähe mit Hausmann hingewiesen. Vergleiche: HAUS, S. 63–68.

⁵³⁰ Dass Moholy diese unreal anmutende Verdichtung der Elemente zu potentiellen, jedoch im Alltag mehr als unwahrscheinlichen Geschichten und Szenen hier ausgerechnet thematisch mit dem Kino verbindet, ist aufschlussreich, beschreibt er doch an anderer Stelle das Kino selbst explizit als den Ort, an dem der Mensch die Erfahrung der Illusion von in der Realität ungleichzeitigen Dingen als simultan oder in der Realität nicht-konnotierten Dingen als miteinander verflochten macht und sie „as normal stimulus for the senses“ erlebt und schätzt. MOHOLY-NAGY: *Space-Time and the Photographer*, S. 13, vergleiche auch unten Seite 194/195.

⁵³¹ Der in der moderneren Kunstgeschichte berechtigterweise aufgekommene Frage, inwiefern sich durch die ‚Ismen‘ der Kunst tatsächlich künstlerische Strategien streng voneinander scheiden, wie es von ihren Protagonisten gerne selbst dargestellt wurde, oder ob diese Auffassung nicht sinnvollerweise in erheblichen Teilen über Bord zu werfen sei, wäre hier durchaus eine interessante Beobachtung zu Analogien und Grenzgängen zwischen Dada, Surrealismus und dem vermeintlichen Konstruktivismen Moholy hinzuzufügen.

Scherz⁵³². Während die an gleicher Stelle abgebildeten *Fotoplastiken* eine Spielart der Umsetzung seiner Aussage illustrieren, sind Moholy auch ganz andere Möglichkeiten der fotografischen Erzeugung von Simultaneitäts-Eindrücken bewusst. Er bildet ein als „Amateuraufnahme“ bezeichnetes Foto ab, das Hannah Höch zeigt. Durch Doppelbelichtung sieht man die Gestalt der Künstlerin einmal frontal, einmal im Profil, übereinander und ineinander übergehend. Er versieht das Foto mit der Unterschrift: „Anfangsformen des simultanen Porträts“⁵³³. Steht dieses Foto 1925 noch singulär, finden sich 1947 in *Vision in Motion* zahlreiche Abbildungen mehrfachbelichteter Fotografien – möglicherweise eine nachträgliche Verschiebung von Moholys Gewichtung zu Gunsten dieser Variante der Erzeugung von Simultaneitäts-Effekten. Keine der Aufnahmen geht jedoch auf Moholy selbst zurück, mehrere hingegen stammen von Marey, Muybridge und Harold Edgerton. Er schreibt dazu: „Different space and time levels usually appear in photographic rendering as superimpositions.“⁵³⁴

Weitergeführt wird für Moholy-Nagy die Idee der Simultaneität im Film. So schreibt er über die Möglichkeiten des Films 1942 in *Space-Time and the Photographer*: „A motion picture is the assemblage of numerous shots. In other words a film scene is cut-glued together from different shots. Any film sequence may serve as an example. For instance:

1. A person enters Rockefeller Center, New York.
2. He speaks to an audience.
3. A hand throws a bottle (close up).
4. Bottle flies through the air and misses Speaker.
5. Hand slaps face (close up).
6. Hand pounds head (close up).

This scene suggests that one person speaking in Rockefeller Center was attacked by a man throwing a bottle. This man was then slapped and counter-attacked. Well, the peculiarity of this film scene is that all the six shots belonging to it have been photographed at six different places – some even in Europe – at six separate times. The power of assemblage, the quick fluidity of the action structure, which seems logically to perform this incident, creates the scene as a coherent space-time reality. This, however, never existed. It takes considerable time to grasp this miracle of illusion when so exactly analyzed. But the fact is that everyone experiences it daily in the cinema and appreciates it as normal Stimulus for the senses.“⁵³⁵ Moholy recurriert damit auf den für die zeitgenössischen Diskurse ‚klassischen‘ Ort der visuellen Verhandlung des Zeitlichen und insbesondere der artifiziell zusammengefügt und daher fiktiven Simultaneität.

Neben den unverwirklichten Entwürfen zu Filmen, hier besonders *Dynamik der Großstadt*, dessen Manuskript die stärksten experimentellen Züge von allen seinen Filmarbeiten trägt, drehte Moholy auch selbst mehrere Kurzfilme von unterschiedlich stark experimentellem Charakter.⁵³⁶ Besonders

⁵³² MOHOLY-NAGY: Malerei, Fotografie, Film, S. 33.

⁵³³ Ebd. S. 97.

⁵³⁴ Ders.: *Vision in Motion*, S. 252.

⁵³⁵ MOHOLY-NAGY: *Space-Time and the Photographer*, S. 13.

⁵³⁶ Es handelt sich neben *lichtspiel schwarz weiss grau um marseille vieux port, berliner stilleben, großstadt-*

erwähnenswert sind für die Fragestellung hier die beiden Filme über Berlin und Marseille⁵³⁷, die ein Patchworkprinzip aus räumlichen – in diesem Fall lokalen – und zeitlichen Momentaufnahmen der Städte darstellen und damit eher eine Form der Collage oder des Panoramas einer urbanen Gegend verkörpern. Sie ähneln weit mehr einem vom Betrachterauge zu durchblätternen Großstadt-Fotoalbum als einem Film mit einer kontinuierlichen narrativen Struktur. Aus dem Zusammenspiel von Montage und Bewegung, der „Möglichkeit, isolierte «Momente» in kinetische Bezüge zu setzen“⁵³⁸, soll eine Synthese von Wahrnehmungseindrücken im Kopf des Betrachters entstehen. Dianne Kirkpatrick beschreibt dies in ihrem Aufsatz *Time and Space in the Work of László Moholy-Nagy* richtigerweise wiederum mit einem Simultaneitäts-Begriff: „Footage from separate scenes is intercut in segments so short that two or more subjects merge in our mind – an effective alternate cinematic technique for simultaneity.“⁵³⁹

Um die Möglichkeit der simultanen Darstellung geht es Moholy-Nagy auch in einer bereits 1925 in *Malerei, Fotografie, Film* dargestellten und später in *Vision in Motion* nochmals veröffentlichten Idee, dem *Simultan- oder Polykino* (Abb. 65 zeigt die Skizze zu dieser Idee).⁵⁴⁰ In diesem Text beschreibt Moholy zunächst verschiedene erdachte Möglichkeiten zur Veränderung der Kinoleinwand oder einer Projektionsfläche, um das Wahrnehmungserlebnis eines Films oder einer (Lichtspiel-)Projektion zu verändern, zu erweitern und damit variabler, beziehungsweise reichhaltiger zu machen. Eine dieser Varianten ist die Einführung einer kugelsegmentförmigen Leinwand zur simultanen Projektion mehrerer Filme oder Filmstücke. Diese sollten nicht an eine feste Stelle der Leinwand projiziert werden, sondern die Leinwand auf Bahnen durchlaufen, die sich auch kreuzen und überlagern können. Fast trivial narrativ wirkt zunächst Moholys Beispiel eines solchen Simultan-Film-Ereignisses. Er schreibt: „Von links nach rechts läuft der Film des Herrn A: Geburt Lebenslauf. Von unten nach oben läuft der Film der Dame B: Geburt Lebenslauf. Die Projektionsflächen der beiden Filme schneiden sich: Liebe, Ehe usw. Die beiden Filme können dann entweder sich kreuzend, in durchscheinenden Geschehnisfolgen oder parallel nebeneinander weiterlaufen; oder es kann ein neuer gemeinsamer Film der beiden Personen an die Stelle der beiden ersten treten. Als dritter beziehungsweise vierter Film könnte der Film des Herrn C gleichzeitig mit den Vorgängen A und B von oben nach unten oder von rechts nach links oder auch in anderer Richtung laufen, bis er die anderen Filme sinngemäß schneiden beziehungsweise decken kann, usw.“⁵⁴¹ Eine derartige Filmprojektion hat Moholy selbst nie verwirklicht und es findet sich auch kein Hinweis darauf, dass er an der Umsetzung eines solchen Filmereignisses

zigeuner, tönendes abc, Architekturkongreß, Hattula, Life of the Lobster und *The New Architecture and the London Zoo*; weiterhin drei Filme zusammen mit den Studenten der von ihm geleiteten School of Design, Chicago. Moholys Filme werden besprochen bei: BRODBECK, ANDREA: László Moholy-Nagys Großstadtfilme, Magisterarbeit, Berlin 1997; SAHLI, JAN: Filmische Sinneserweiterung. Filme, Experimente und Theorien von László Moholy-Nagy, Lizenzarbeit der Phil. Fak. der Universität Zürich, Zürich 1996; HEUWINKEL, CHRISTIANE: Dynamik der Bilder. László Moholy-Nagy und der Experimental- und Avantgardefilm heute, in: JÄGER/WESSING, S. 199–214 sowie jüngst in GOERGEN.

⁵³⁷ *berliner stilleben* und *marseille vieux port*.

⁵³⁸ Diese Formulierung findet Andreas Haus für Moholys Typofoto beziehungsweise Filmmanuskript *Dynamik der Großstadt*. Sie trifft in gleichem Maße auch Moholys Stadtfilme. (HAUS, S. 36).

⁵³⁹ KIRKPATRICK, S. 69.

⁵⁴⁰ Vergleiche: Das simultane oder Polykino, in: MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 39–41.

⁵⁴¹ MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 40.

tatsächlich praktisch gearbeitet hätte. Ob der technische und finanzielle Aufwand zu hoch gewesen wäre oder ob es sich einfach um einen der Punkte handelt, an dem Moholy der Idee das Primat über die Umsetzung einräumte, muss einstweilen unbeantwortet bleiben, doch ist letzteres durchaus wahrscheinlich.⁵⁴²

Die Vorstellung des *Polykinos* endet bei Moholy jedoch nicht mit der Simultanerzählung der Lebensgeschichte mehrerer Personen. Im Gegenteil sieht er in dieser Art des Kinos – und hier begegnet man einer Analogie zu Moholys Auffassung auch des *Licht-Raum-Modulators* – die ideale Möglichkeit zur Umsetzung komplexer abstrakter Lichtprojektionen, eine Art bewegte, kommunizierende Fotogramme oder Lichtspiele: „Ein solches Schema wird natürlich für ungegenständliche Lichtprojektionen in der Art der Fotogramme ebenso geeignet, wenn nicht geeigneter sein.“⁵⁴³ Hier führen die Linien zurück zu den beim *Licht-Raum-Modulator* angestellten Überlegungen. Unmittelbar nach den Ausführungen über die neuen Darstellungschancen des *Polykinos* schreibt Moholy noch im gleichen Kapitel: „Die Verwirklichung derartiger Pläne stellt neue Anforderungen an die Leistungsfähigkeit unseres optischen Aufnahmeorgans, des Auges, und unseres Aufnahmezentrums, des Gehirns. Durch die Riesenentwicklung der Technik und der Großstädte haben unsere Aufnahmeorgane ihre Fähigkeit einer simultanen akustischen und optischen Funktion erweitert.“ Und etwas weiter „Einen Analogfall [zum simultanen Wahrnehmungserleben im Alltag; Anm. A.K.] optischer Erlebnisse zu konstruieren liegt auf der Hand.“⁵⁴⁴ Auch das Konzept der Simultaneität ist bei Moholy rückgebunden an das Desiderat,

⁵⁴² Moholy beklagt immer wieder, dass gerade die Umsetzung künstlerischer Filmexperimente an zu hohen Kosten scheitert, und dass mit Unterstützung durch die ‚kommerzielle‘ Filmindustrie in keiner Weise zu rechnen sei. Vergleiche beispielsweise seinen Vortrag: MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: Új filmkísérletek, in: Korunk Nr. 3, 1933, S. 231 ff.; ins Deutsche übersetzt als *Neue Filmexperimente* in PASSUTH, S. 332–336. Andererseits finden sich in allen seinen Künstlerbüchern zahlreiche Ideenskizzen zu nie umgesetzten und aller Wahrscheinlichkeit auch nie nachdrücklich verfolgten Projekten. In *Malerei, Fotografie, Film* bildet Moholy seinen Entwurf für den nie gedrehten Film *Dynamik der Großstadt* als Anhang ab. In einer Fußnote hierzu, die er der zweiten Auflage des Buches 1927 anfügt, erwähnt er, dass er beim Korrekturlesen für diese zweite Auflage darauf aufmerksam geworden sei, dass es sowohl einen Film gebe, der den Zielsetzungen von *Dynamik der Großstadt* nahe stünde – Walther Ruttmans *Sinfonie einer Großstadt* – als auch, dass es bereits Filmemacher gebe, die eine Simultanprojektion mehrerer Filmstreifen verwenden: „Abel Gance verwendet in seinem Film «Napoleon» drei gleichzeitig nebeneinander laufende Filmstreifen.“ (MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 121). Moholy scheint keinerlei Probleme damit zu haben, die Umsetzung der auch in seinen Theorien vorhandenen Ideen durch andere anzuerkennen und sogar in seinem Buch zu erwähnen. Abel Gance’ Mehrfachprojektion ist jedoch keine tatsächliche Umsetzung der gesamten Polykino-Konzeption Moholys. Es handelt sich um drei thematisch zusammengehörige Filmstreifen, die auf drei nebeneinander befindlichen Leinwänden gleichzeitig ablaufen.

⁵⁴³ MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 40. Es ist auch zu erwähnen, dass Moholys Ideen für bewegte Lichtspiele gelegentlich über die unmittelbar umsetzbare künstlerische Praxis hinaus bis zu Lichtprojekten mit teils utopisch anmutendem Charakter gehen. 1934 schreibt er an František Kalivoda in einem Brief, der 1936 in dem Moholy-Nagy-Sonderheft von *telehor* auf Seite 115 ff. abgedruckt wird: „ich träume von lichtapparaten, mit denen man handwerklich oder automatisch-mechanisch lichtvisionen in die luft, in große räume und auf schirme von ungewöhnlicher beschaffenheit, auf nebel, gas und wölken schleudern kann, ich machte zahllose projekte, nur der bauherr fehlte, der mir den auftrag gegeben hätte, für ein lichtfresko, eine lichtarchitektur, die aus abgestuften geraden und gewölbten wänden bestehen sollte, die mit künstlichen materialien: galalit, trolit, chrom, nickel ausgeschlagen sind und die man durch eine Schalterdrehung in strahlendes licht, in fluktuierende lichtsinfonien hätte tauchen können, während sich die flächen langsam verschieben und in eine unendliche anzahl beherrschter einzelheiten aufgelöst werde, ich wünschte mir einen kahlen raum mit zwölf Projektionsapparaten, damit die weiße leere unter dem kreuzen farbiger lichtgarben aktiviert werden sollte.“ Zitiert nach der Übersetzung in: PASSUTH, S. 337–339, hier S. 337.

⁵⁴⁴ MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 41. Das Ausmaß der Herausforderung an die Wahrnehmung, das beispielsweise eine Simultanprojektion mehrerer abstrakter Filme bedeutet, zeigen die tatsächlich umgesetzten Simultanvorführungen Oskar Fischingers. Er schuf eine Reihe filmischer Experimente beginnend in den späten zwanziger und dreißiger Jahren, also in etwa zeitgleich zu Moholys Überlegungen. Darunter auch

die Fähigkeiten und Leistungsmöglichkeiten des Menschen und seiner Wahrnehmung herauszufordern und zu steigern. In seinen Überlegungen zum *Polykino* spielt es daher eine Doppelrolle: Simultaneität wird in der Anordnung der Filmstreifen ganz praktisch verwendet, gleichzeitig aber auch als Struktur und Qualität des Wahrnehmens und des Wahrzunehmenden mitgedacht.

An der veränderlichen Rolle des Prinzips der Simultaneität lässt sich beobachten, wie bei Moholy Zeitmomente sowohl unmittelbaren als auch mittelbaren Charakters auftreten können – bisweilen innerhalb des gleichen Werks. Moholy verwendet Simultaneität wie ein flexibles künstlerisches Arbeitsmaterial: sie kommt als tatsächliche Gleichzeitigkeit der Bilder vor, aber auch als (teils sogar skurrile, teils auch verborgene) inhaltliche Option der Erzählzeit, als Schema eines optischen Erlebnisses oder als vom Kunstwerk inhärent getragene zu vermittelnde Wahrnehmungsstrategie. Die vielfältige und wiederkehrende Verwendung der Idee der Simultaneität deutet darauf hin, dass sie für Moholy ein Schlüsselbegriff von besonderer konzeptueller Wichtigkeit bleibt. In seinen Texten benennt er simultane Wahrnehmung und das Bewusstsein um die Gleichzeitigkeit mehrerer Sinnseindrücke als eines der Charakteristika der Erfahrungsmodi der modernen Welt und als deren angemessene Sehweisen. Hier bleibt Moholy stärker als Lissitzky der Idee der Verbindung von ‚simultan‘ mit ‚modern‘ verpflichtet. Doch in der Vielschichtigkeit, in der er die Simultaneität auf verschiedenen Ebenen auslotet, bleibt sie nicht allein ablesbare Tatsache, sondern wird zur künstlerischen Strategie, wandelt sich vom unmittelbaren zeitlichen Faktum zum mittelbaren temporalen Konzept – und verliert dabei mehr und mehr jeden vom Inhalt abgerückten Schlagwortcharakter. Das Konzept der Simultaneität ist in seiner theoretischen Ausformung aber auch in seiner praktischen Umsetzung ein charakteristisches Indiz dafür, wie das Thema von Bewegung und Zeitlichkeit in Moholys Werk osmotisch eindringt, um dann an unterschiedlichsten Stellen in variablen Ausprägungen wieder an die Oberfläche zu treten und dabei einen Weg gehen zu können, der vom unmittelbar im Werk umgesetzten, visualisierten Zeitfaktor bis zur temporalen Qualität führen kann. In seinem Spätwerk *Vision in Motion* wird Moholy schreiben: „Vision in motion is a synonym for simultaneity and space-time“.⁵⁴⁵ Doch was in dieser Kürze wie eine Rückkehr zu Zeitaspekten als symbolträchtige Topoi klingt, ist nur eine Art zusammenfassende Überschrift für ein im Verlauf seines Buches detailliert ausgearbeitetes Denkmodell, in dem er seine übergeordnete Idee von Welterfahrung und Erkenntnis mit den Konzepten von Raum und Zeit untrennbar verflucht, wie sich in 4.6. konkreter zeigen wird.

In der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Simultaneität bereits ein zentraler Diskussionsgegenstand, als Moholy-Nagy und Lissitzky mit ihren Arbeiten und Texten auf den Plan traten. Als ausführlich vorgestelltes Fallbeispiel ließ sich hier exemplarisch verdeutlichen, wie Moholys und Lissitzkys Positionen sich gleichsam mit Bestehendem vernet-

eine sechsminütige abstrakte Dreifachprojektion mit dem Titel *R-1 Ein Formenspiel* von 1927, deren Bilder verteilt auf drei Projektoren nebeneinander gezeigt wurden, bei der Originalaufführung wohl noch gerahmt von zwei Diaprojektionen, wobei begleitend Musik erklang. Das *Polykino* mit seinen auf einer Leinwand in verschiedenen Bahnen laufenden Filmen setzt allerdings auch er so nicht um. 1933 erwähnt Moholy Fischingers Filme im oben genannten Vortrag *Neue Filmexperimente*. Ein unmittelbarer Einfluss der beiden Künstler aufeinander wurde in der Literatur bislang jedoch nicht belegt, und es ist schwer auszumachen, wie vertraut beide jeweils mit Person und Werk des anderen gewesen sind.

⁵⁴⁵ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 12.

zen und im selben Moment doch deutlich und absichtsvoll abheben als veränderte Denkmodelle. Moholy knüpfte in seinen Texten an die Rede von der Simultaneität als Modus des Modernen an, rückt sie jedoch vom reinen Schlagwort deutlich ab, indem er sie in eine ausgearbeitete Wahrnehmungslehre integrierte. In seinen Arbeiten verwendet er das Prinzip des Simultanen flexibel, als ganz unmittelbar benutztes Schema ebenso wie als mittelbar dem Konzept unterliegenden Denkansatz. Lissitzkys Raumgestaltungen zeigten die Simultaneität ebenfalls als mittelbares Denkmodell, als Modus, der zusammen – und nur zusammen – mit der Sukzession als dialektischem Gegenüber das Feld der menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten aufspannt. In der komplexen Matrix bestehender Zeitdiskurse, greift Moholy also den Diskussionsfaden geradezu unmittelbar auf und entwickelt ihn in einer intensiven Untersuchung des Phänomens der Gleichzeitigkeit fort. Lissitzky bezieht seine Position auf die Relevanz der Simultaneität, denkt sie aber konsequent weiter als Teil eines breiteren Spektrums der Wahrnehmungsmöglichkeiten und grenzt sich so auch von jeder oberflächlichen Simultaneitäts-Euphorie ab. Moholys wie Lissitzkys Methoden legten dabei gegenüber den bestehenden Diskursen ein verstärktes Gewicht auf die mittelbare Rolle der Simultaneität als Qualität von Sehen und Wahrnehmen sowie als inhärente Struktur der Wahrnehmungsumgebung. Simultaneität und Sukzession werden befreit davon, im Werk optisch oder inhaltlich simuliert werden zu müssen – sie sind als Potentiale und Qualitäten des menschlichen Erkennens implizit in diesem immer schon enthalten. Allein ihre Entdeckung kann oder muss beim Betrachter angeregt werden.

4.2 Polysemie und Multiplizität

Interessanterweise war die Vielheit und Mehrdeutigkeit der *Raumeindrücke* als künstlerische Strategie des *Prounenraums* als Ergebnis der Analyse seiner *Zeitschichten* zu Tage getreten. Die Dualität der Wahrnehmungsmöglichkeiten simultan und sukzessiv und der Gedanke, dass alle räumliche Erfahrung von Welt sich im Subjekt letztlich nur zeitlich einschreiben kann, waren in Lissitzkys Raumarbeiten eng mit dieser Eigenschaft der Polysemie verbunden. Es ist aufschlussreich, dass die bereits dargelegte künstlerische Strategie Lissitzkys kein Einzelfall ist, sondern sich nun auch in Moholys Arbeiten ein verwandtes Phänomen des Multiplizierens von Seheindrücken und der Polymorphie herausarbeiten lässt. Verwundern kann es indes nicht, ist doch – wie schon gesehen – die Idee einer Vervielfachung der Bilder in Moholys Vorstellung der Rezeption von Skulptur als Erfahrung des von der Skulptur aufgespannten Raums in der Zeit durch ein ‚moving eye‘ bereits angelegt. Diesem Aspekt soll im Folgenden anhand eines Werkbeispiels aus Moholys *Œuvre* ein genauerer Blick gelten. Er ergänzt das bei Lissitzky als Resultat Erarbeitete und führt dabei vor Augen, dass sich Polysemie und Multiplizität⁵⁴⁶ als temporale Qualitäten identifizieren lassen, als Konzepte, Denkmodelle, Prinzipien, die nur dann möglich sind, wenn Zeitfaktoren als dem Kunstwerk und seiner Rezeption kategorial bereits a priori zugehörig vorgestellt werden.

Die Frage nach der Multiplizität der Form beziehungsweise der simultanen Existenz mehrerer potenti-

⁵⁴⁶ Der Begriff ‚Multiplizität‘ wird hier als Bezeichnung des im Folgenden beschriebenen Phänomens und seiner weitergedachten Implikationen und Konsequenzen eingeführt, da er diese meiner Meinung nach dem Wortsinn entsprechend sehr treffend modelliert. Er lehnt sich in keiner Weise an die Theorie der Multiplizität bei Deleuze und Guattari an und will nicht mehr implizieren als das nachfolgend Erörterte.

eller ‚Bilder‘ innerhalb eines aktuellen ‚Bildes‘ führt exemplarisch zurück zu Moholys Plexiglasarbeiten, die in Kapitel 3.3 bereits angesprochen wurden. Dort war deutlich geworden, dass Moholys *Space Modulators* (Abb. 40), die durch Malerei, Ritzungen, Verformungen und Schichtungen gestalteten und mit einem gewissen Abstand vor die Ausstellungswand montierten Plexiglasplatten, dem Betrachter ästhetisch direkt zugeordnet sind. Durch seine Bewegung und Position gegenüber dem Werk verändert er als Moving Eye stetig ihre Bildeindrücke und vervielfacht sie somit entlang der Rezeptionszeit. Etwa zeitgleich mit den Platten der *Space Modulators* finden sich in Moholys Œuvre nun auch Skulpturen aus Plexiglas, die er teilweise sogar ebenfalls als *Space Modulators* bezeichnet. Sie führen noch einmal nachdrücklich wie kaum andere Arbeiten Moholys vor Augen, was mit der Vervielfachung der potentiellen Bilder innerhalb eines aktuellen Objekts gemeint ist, und weshalb sie als temporale Qualität aufzufassen ist.

1945 entstand die Plexiglasskulptur *Spirale*, die Moholy unter der spezielleren Bezeichnung *Spirals of stress and strain in linear mobility* als Abbildung 316 in *Vision in Motion* veröffentlichte (Abb. 66).⁵⁴⁷ Durch Erhitzen des Materials erhielt Moholy hier eine Form aus gebogenen, kurvigen und teils in sich gedrehten, zusammenhängenden Flächen, die dem Betrachter zunächst knotenartig verschlungen erscheinen. In einigen Bereichen ist in die Oberfläche des Plexiglasses ein gitterförmiges Liniennetz geritzt, während Moholy sie an anderer Stelle mit unregelmäßig verteilten, kreisrunden Perforationen versah. Je nach Lichteinfall und Blickpunkt dominieren teils die Flächen, teils aber auch deren als scharfe Linien sichtbare Ränder das Aussehen der Skulptur. Die gebogenen Formen des Plexiglasses umschließen optisch Teile des umgebenden Raums, so dass die Luft beziehungsweise der leere Raum inmitten des transparenten Materials zu einem immateriellen Teil der Skulptur zu werden scheint, der je nach Blickpunkt des Betrachters diesem gelegentlich materieller und greifbarer vorkommen mag, als die durchscheinende Skulptur selbst. Moholy fasst den in der Skulptur umfängenen Raum sogar als tatsächlichen Teil derer selbst auf. Zu der Abbildung einer ganz ähnlichen Plastik (*Space Modulator – Transparency plus*) schreibt er in *Vision in Motion*: „This sculpture shows three types of transparent walls circumscribed by the thick edges of the plastic or wire. One is moderately transparent (rhodoid), the second is transparent (plexiglas), and the third supertransparent (air).“⁵⁴⁸ Die Form der Skulptur wird auf diese Weise weder eindeutig durch ihre Flächen definiert, noch allein durch die Linien der Materialränder; weder die Lichtführung, noch der durch Perforation, Aussparungen, Verschlingungen umschlossene Raum bestimmen jeweils für sich genommen die Form. Erst die Synthese aller dieser Elemente lässt ein Sprechen von der Form der Skulptur zu. Und mehr noch: Moholy erreicht auf diese Weise, dass an Stelle einer eindeutigen Definition von Form ein stetiges Kippen und Wechseln der optischen ‚Vorherrschaft‘ eines der gerade genannten formgebenden Aspekte tritt und verschiedene Bildeindrücke im Betrachterauge entstehen – kurvigem Liniengeflecht der Materialkanten, gekrümmte, teils glatte und teils mit Strukturen versehene Flächen, scharf umgrenzte, dazwischen liegende Raumsegmente. Ändert der Betrachter nun auch noch den Standort, multipliziert sich der Formenkosmos erneut. Für die Skulptur gibt es keine vorbestimmte Sicht und es kann sie auch gar nicht geben. Ja, die

⁵⁴⁷ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 232, Abb. 316.

⁵⁴⁸ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S.235, Bildunterschrift zu Abbildung 320.

Arbeit besitzt nicht einmal eine festgelegte Standfläche, ein eindeutiges Rechts und Links, Oben und Unten. Vergleicht man die Abbildung in *Vision in Motion* mit anderen Fotos der Skulptur (Abb. 67 und 68), so stellt man fest, dass sie nicht nur von unterschiedlichen Seiten gezeigt wird, sondern auch ‚auf dem Kopf stehend‘ und ähnliches.⁵⁴⁹ Obwohl diese Fotos nicht von Moholy-Nagy stammen, ist die Variation der Ansicht der Skulptur auf den von ihr publizierten Fotos kein Irrtum, sondern entspricht vielmehr einer inhärenten Möglichkeit zur Änderung der Betrachtungsweise. Die Fotografien spiegeln einfach nur den Umstand, dass Moholys Plexiglasskulpturen in der Regel aus sich heraus keine ausgezeichnete Sichtweise definieren, die ohne erhebliches bildexternes Zusatzwissen (zum Beispiel die Weise ihrer erstmaligen Abbildung durch den Künstler selbst) identifizierbar wäre.

In Moholys Œuvre finden sich mehrere solcher Plexiglasskulpturen.⁵⁵⁰ Immer geben einige große Kurven und Linien dem Betrachter, von welcher Seite auch immer er sich nähert, einen ‚Einstieg‘ in den von der Skulptur erschlossenen Raum. Von dort aus allerdings eröffnen sich ihm sofort zahlreiche verzweigende Möglichkeiten, den Blickpunkt zu wechseln und den Raum der Skulptur mit ihrem Geflecht aus Linien, Flächen und Lichteffekten mit den Augen und auch durch seine eigenen tatsächlichen Bewegungen, die zu Positionierungen gegenüber der Skulptur werden, abzutasten und zu erfahren. Die Allansichtigkeit einer Skulptur ist bekannterweise keine Erfindung Moholy-Nagys. Doch Moholy stellt die Vielansichtigkeit nun nicht einfach fest, um sie in seiner Komposition als Faktor zu berücksichtigen, sondern er provoziert und produziert sie, macht sie bereits auf den ersten Blick als Aussage der Skulptur selbst bewusst und zeigt dabei, dass Vielansichtigkeit mehr ist, als das bloße ‚Herumgehen‘ um eine Skulptur. Sie manifestiert sich bei Moholy ganz charakteristisch auch im Kippen der formgebenden Aspekte, im Wechsel der Figur-Raum-Beziehungen und in der Interdependenzen bildenden Transparenz, die in Korrelation mit Licht, Blickwinkel et cetera veränderliche Strukturen und Relationen der Teile erzeugt. Es ist nicht einmal so, dass der Betrachter noch, wie er es gewohnt ist, sagen könnte, dass er nun Vorder-, Seiten- oder Rückansicht von Figur xy gesehen habe, er erfährt vielmehr wechselnde sukzessive Wahrnehmungseindrücke, die – würde man sie als vom Objekt getrennte Bilderserie ansehen – kaum überhaupt zulassen würden, wirklich sicher zu bestimmen, dass es sich lediglich um unterschiedliche Ansichten ein und derselben Form handelt und nicht um verschiedene Objekte.⁵⁵¹

Die transparenten Skulpturen des Künstlers sind von allen Blickpunkten aus gleichwertig zu betrachten und tragen in sich bereits die Absicht zum Formwechsel. Der erste Blick aus einer Richtung weist immer bereits über sich selbst hinaus: die Objekte selbst bieten dem Auge die Möglichkeit anderer Betrachtungsperspektiven unmittelbar an. Einerseits ist immer bereits alles Formgebende sichtbar – denn das Material ist durchsehbar, kein Teil der Skulptur ist wirklich verdeckt – und doch ist andererseits sofort klar, dass man in jedem Augenblick und mit jedem Bildeindruck eben nur eine von unzähligen vielen möglichen Formen sieht, die gleichzeitig in der Skulptur angelegt sind.⁵⁵² Ihre Polymor-

⁵⁴⁹ Die beiden Abbildungen der Skulptur finden sich bei PASSUTH, Abb. 220 und 221.

⁵⁵⁰ Leider haben sich aufgrund der Materialeigenschaften in Verbindung mit Moholys Bearbeitungsweise nur einige wenige dieser in den vierziger Jahren entstandenen Arbeiten bis heute erhalten.

⁵⁵¹ In der Tat ist beim Abgleich zwischen alten Ausstellungsfotos und späteren Aufnahmen eine eindeutige Identifikation der Skulpturen nicht immer leicht möglich.

⁵⁵² Auch Moholys Künstlerkollege Naum Gabo beispielsweise nutzte in seinen Arbeiten die Transparenz als

phismen ergeben sich direkt aus der Beschaffenheit der Skulptur selbst. Die Skulptur stellt nichts dar im herkömmlichen Sinn, sie ist allein Repräsentant ihrer eigenen Gestalt und zugleich vom Künstler intendierte Herausforderung zur Erkundung all ihrer potentiellen anderen Gestalten. Sie fordert damit den Betrachter geradezu auf, ein ‚moving eye‘ im Sinn des Blickpunktwechsels zu sein und multipliziert gleichzeitig ihre Form und damit sich selbst in der Betrachterzeit.

Gestalt sei, so Victor von Weizsäcker 1942, „simultaneisierte Zusammenfassung sukzessiver Zustände.“⁵⁵³ Wahrnehmung, so könnte man folgerichtig umgekehrt hinzufügen, ist sukzessives Erfahren oder Entdecken (oder in Antwort auf Weizsäcker vielleicht ‚Extrahieren‘) simultan in einer einzigen Gestalt bereits anwesender Formmöglichkeiten (oder Zustände von Form). Im Wechselspiel dieser beiden Sätze bewegen sich Moholy-Nagys Plexiglasarbeiten. Und man ist versucht, von Weizsäckers im nahen Zeithorizont sowohl zu Moholy als auch zu Lissitzky stehende Gestaltdefinition auch Lissitzkys Raumarbeiten zur Seite zu stellen. Lissitzky denkt das Rezeptionsergebnis von Raum in ihnen als Summe von Bildeindrücken, die ohne weiteres ebenfalls als „simultaneisierte Zusammenfassung sukzessiver Zustände“ gelten darf. Aus dem Gesagten wird unmittelbar klar, dass ein polysemantisches Konzept (auch dort wo es unmittelbar den Raum betrifft) und die damit einhergehende Vorstellung von Rezeption nur möglich sind, wenn der Faktor Zeit als dem Werk wie auch seinem Betrachter grundsätzlich zugehörig mitgedacht ist, dann jedoch geradezu folgerichtig und konsequent erscheinen. Eine solche künstlerische Auffassung liegt jenseits der Frage nach der Visualisierung von Zeitmomenten, sondern konstituiert sich im Bereich der temporalen Qualitäten. Als solche erwiesen sich Polysemie und Multiplizität.

4.3 Temporale Möglichkeiten: „potentiell“ und „virtuell“

Der Begriff ‚virtuell‘ löst heute wohl zuerst eine Assoziation zu den virtuellen Räumen medialer Aktualität des 21. Jahrhunderts aus und damit zur Kategorie des Räumlichen. Im Folgenden aber sollen künstlerische Strategien des Virtuellen aufgezeigt werden, deren Denkstrukturen notwendig zeitlich sind, und die den zunächst eher räumlich assoziierten Begriff so ganz deutlich auch temporal konnotiert zeigen. In 4.2 wurden Polymorphismen, Multiplizität und Polysemie von Form als temporales Konzept und künstlerische Strategie analysiert. Den dort beschriebenen ‚Potentialen‘ der Polymorphie in der Betrachterzeit steht nun eine andere Form von ‚Potentialen‘ in Werkzeit und Erzählzeit gegenüber, die mit dem Begriff ‚virtuell‘ verbunden ist.

Bereits in den zwanziger Jahren spricht László Moholy-Nagy über die Möglichkeit, im Kunstwerk virtuelle Räume aus Zeitverläufen entstehen zu lassen. Virtueller Raum, das bedeutet Raum, der nicht – oder zumindest nicht unbedingt – materiell existieren muss, jedoch, der Bedeutung des Wortes virtuell gemäß, „der Kraft oder der Möglichkeit nach vorhanden“ ist.⁵⁵⁴ Virtueller Raum, manchmal von

Agentin der Veränderung von Seheindrücken.

⁵⁵³ WEIZSÄCKER, VICTOR VON: Gestalt und Zeit, Halle/Saale 1942, S. 58.

⁵⁵⁴ Duden Fremdwörterbuch, 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim, Wien, Zürich 1974; s.v.

Moholy auch als virtuelles Volumen bezeichnet und damit sprachlich noch stärker in die Nähe einer materiell existierenden Substanz gerückt, konstituiert sich für Moholy-Nagy in der Zeit, das heißt, in einem Zeit- oder Bewegungsablauf. Eine in Bewegung versetzte Form erzeugt beispielsweise durch die Bahn, die ihr Umriss durchläuft, ein virtuelles Volumen. Dieser Gedanke findet sich 1929 in *Von Material zu Architektur*. Moholy schreibt dort: „... wird man unter „volumen“ unter umständen zweierlei verstehen, (was im grunde doch wieder eine einheit ist [sic! A.K.]). wir bestimmten als volumen:

1. den im gewicht meßbaren und durch die drei dimensionsrichtungen abtastbaren massenumfang.
2. den nur visuell erlebbaren, durch bewegung entstehenden virtuellen umfang, der – obwohl körperlos – doch in dreidimensionaler ausdehnung erkennbar, ausgesprochen plastisches gestaltungselement ist.“⁵⁵⁵

So sind Moholys virtuelle Volumen eine Instanz eigenen Rechts und gleichzeitig doch auch untrennbar korreliert mit den messbaren physikalischen Volumen von Substanzen, deren wesenhaft andere und doch verschwisterte Gegenüber sie sind. Und solche virtuellen Volumen sind für den Künstler Moholy dann auch eine neue gestalterische Möglichkeit, ein skulpturales Potential. In *Vision in Motion* nennt er das virtuelle Volumen „a new element of plastic creation“⁵⁵⁶. In diesem späten Text beschreibt Moholy zum Beispiel die Mobiles Alexander Calders aus den dreißiger Jahren als Beispiele für künstlerischen Umgang mit virtuellen Volumen oder besser gesagt, einem Beziehungsgeflecht mehrerer virtueller Volumen. Auch Naum Gabos *Standing Wave* war Moholy bekannt. Er bildet sie bereits 1925 in seinem ersten Buch ab und stellt sie schon dort in den Kontext der ‚virtual volumes‘. Die Idee der virtuellen Volumen korrespondiert nicht zuletzt mit Moholy-Nagys eigener erweiterten Definition von Raum als „Lagebeziehung von Körpern“ und der „Anerkennung eines Raumzustandes, der nicht das Ergebnis der Lagebeziehung von starren Volumen ist, sondern von sichtbaren und unsichtbaren Wirksamkeiten der Bewegungsatsachen und Bewegungsformationen, unter Umständen also aus Beziehungen von Kraftfeldern besteht.“⁵⁵⁷ Gerade hier wird auch die Nähe zu El Lissitzkys Auffassung in diesem Punkt deutlich, der zunächst konstatiert: „Die Zeit wird von unseren Sinn indirekt erfaßt, die Veränderung der Lage eines Gegenstandes in dem Raum zeigt es an.“⁵⁵⁸ Es ist auch in diesem Fall interessant, dieser Auffassung ein Zitat von Henri Bergson gegenüberzustellen, auf den keiner der beiden Künstler sich ausdrücklich bezieht, das aber vor Augen führt, wie bestimmte Kongruenzen in Konzeptionen innerhalb des Diskurses über Zeit und Raum auftreten, gleich einer bestimmten aktuellen Verstehensweise, einem gültig werdenden Epistem. Bergson schreibt: „Es ist also wahr, dass die Zeit durch die Bewegung gemessen wird. Aber man muss hinzufügen, dass das Messen der Zeit durch die Bewegung möglich ist, weil wir selbst in der Lage sind, Bewegungen auszuführen, und dass diese Bewegungen dann einen doppelten Aspekt haben: als Muskelempfindungen sind sie Teil unseres bewussten Lebensablaufs, sie haben Dauer; als visuelle Wahrnehmung beschreiben sie einen Weg, sie schaffen sich einen Raum.“⁵⁵⁹ Doch zurück zu Lissitzky. Seine eben zitierte Aussage

virtual: **virtuell** [lat.-mlat.-fr.]: a) der Kraft od. Möglichkeit nach vorhanden.

⁵⁵⁵ MOHOLY-NAGY: *Von Material zu Architektur*, S. 167.

⁵⁵⁶ Ders.: *Vision in Motion*, S. 241.

⁵⁵⁷ Ders.: *Von Material zu Architektur*, S. 202.

⁵⁵⁸ LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 357.

⁵⁵⁹ BERGSON, HENRI: *Durée et simultanéité*; hier übersetzt zitiert nach Baudson, Michel: *Von der kinemati-*

führt hin zu der bereits erwähnten Forderung, die moderne Kunst habe „durch einen materiellen Gegenstand den imaginären Raum“ zu gestalten.⁵⁶⁰ Als einen ersten Aspekt dieses im Text schwer fassbaren imaginären Raums zeigt und beschreibt er gerade solche virtuellen Rotationsvolumen wie sie auch Gabos *Standing Wave* erzeugt. Wenn er dann davon spricht, es gelte zu einer „amateriellen Materialität“ zu kommen, wird auch ohne die explizite Verwendung des Terminus ‚virtuell‘ klar, dass der Gedanke der Virtualität hier unmittelbar berührt wird.⁵⁶¹ Zudem wird in dieser Gegenüberstellung deutlich, dass sowohl in Moholys als auch in Lissitzkys Theorien Raum über Veränderungen, Potenzen und Relationen definiert ist, die sich nicht unbedingt in einem gegebenen Moment als aktuell manifest, sondern vor allem als entlang einer Zeitachse potentiell möglich zeigen müssen.

Das Konzept des virtuellen Volumens und der Virtualität findet man aber nicht nur in dieser sehr theoretischen Ausprägung in Moholys Texten, sondern tatsächlich auch umgesetzt und gespiegelt in seinen Arbeiten. Die bereits beschriebenen konkaven und konvexen durchsichtigen Formen aus Plexiglas mit ihren kurvigen Linien kommen neben ihrer Existenz als stehende Skulptur auch – an einem Faden aufgehängt – als bewegte virtuelle Volumen in Moholys Werk vor. Sie sind zwar nicht aus sich heraus bewegt, tragen aber die Anlage zur Bewegung und insbesondere zur Erzeugung virtueller Volumen in sich. Es handelt sich dabei, das muss betont werden, nicht um eine den Skulpturen quasi postum übergestülpte Idee. Die Auffassung als bewegtes Objekt und in diesem Zusammenhang eben auch als virtuelles Volumen kommt von Moholy-Nagy selbst, der zum Beispiel in *Vision in Motion* auf zwei gegenüberliegenden Buchseiten zwei Fotos einer solchen Skulptur zeigt (Abb. 69 und 70). Bild eins ist dabei der Form im Ruhezustand gewidmet, man sieht allerdings schon ihre Aufhängung an einem Faden. Bild zwei zeigt die gleiche Skulptur in Rotation versetzt mit Moholys Anmerkung in der Bildunterschrift, es handele sich um das „virtual volume“ des *Space-Modulators*. Solche in Bewegung versetzbaren Skulpturen und insbesondere Moholys Auswahl der von ihnen angefertigten und als Textillustration verwendeten Fotografien zeigen beispielhaft Moholys gestalterisches Interesse am Phänomen der von ihm beschriebenen virtuellen Volumen.⁵⁶²

Ähnliche Strategien des virtuellen Volumens kommen noch viel direkter auch in Moholys kinetischer Skulptur zum Tragen, manchmal unter der Bezeichnung *Gyros* gezeigt (Abb. 29 und 30). Mehrere mit Quecksilber (so die Angaben in der Literatur zu der heute verschollenen Skulptur) gefüllte durchsichtige Röhren, gebogen zu kurvigen Formen und befestigt an doppelstabförmigen Halterungen auf einer Grundplatte, erinnern den Betrachter ein wenig an ein Spielzeug.⁵⁶³ Ihre Beweglichkeit ist offenkundiges Fakt, zum Berühren und Drehen fordert sie unweigerlich auf. Die in Drehung versetzten Röhren

schen Darstellung zur vierten Dimension, in: MICHEL BAUDSON (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 159–168, hier S. 159. Auch Bergsons hierbei gewählte Verschränkung räumlicher und zeitlicher Aspekte der Bewegung ist ja gerade ein bei Moholy wie Lissitzky ebenfalls vorhandener konzeptueller Partikel.

⁵⁶⁰ LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 357.

⁵⁶¹ Ebd., S. 358.

⁵⁶² Vergleiche MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 242/243, Fig. 329 und 330. Ob die Aufhängung der Skulptur quasi als Mobile dabei als Einfluss der Arbeiten Alexander Calders auf Moholy zu bewerten ist, muss letztendlich offen bleiben, jedoch ist bemerkenswert, dass Moholy ein Mobile Calders genau eine Seite vor dem angesprochenen Doppelbild des *Space Modulators* in *Vision in Motion* abbildet.

⁵⁶³ Zu dieser kinetischen Arbeit vergleiche auch oben Fußnote 278.

aber erzeugen dank ihres Inhaltes Lichtspuren, Linienrelikte einer Bewegung, die im Auge kurz verweilen und dort wiederum virtuelle Volumen erzeugen. Diese virtuellen Volumen sind einer Bewegbarkeit zu verdanken, die, direkter als bei den Plexiglasskulpturen, die Moholy dann am Faden aufhängt, bereits integraler mechanischer Bestandteil der Arbeit ist.

Die gerade besprochenen Skulpturen sind als Objekt schon dreidimensional und erhalten durch die tatsächliche Bewegung eine messbare zeitliche vierte Dimension, deren Addition zum Objekt sich dann allerdings als nur virtuelles Volumen zeigt. Weiter gedacht, betrifft die Idee des virtuellen Volumens und der Virtualität von Raum und Zeit aber auch schon Moholys frühe Fotogramme. In verschiedenen Beispielen wird in den Fotogrammen durch Lichtführung und Veränderung der Lichtintensitäten eine virtuelle Dreidimensionalität erzeugt, so dass die Fläche des Fotopapiers räumlich erscheint. Gerade in ihnen, so zeigen die folgenden Betrachtungen, wird die Virtualität wiederum vom visualisierten Fakt zur grundsätzlichen Qualität.

Ungeachtet der Tatsache, dass alle Fotogramme de facto nur Licht- beziehungsweise Hell/Dunkel-Verläufe auf einem zweidimensionalen Papier sind, wähnt sich der Betrachter von Moholys Arbeiten doch gleichsam einmal aus dunklem Raum dem hellen Ausgang einer ‚Höhle‘ zustrebend (Abb. 71), einmal inmitten eines schraubenförmig nach oben entfliehenden Raums (Abb. 72) oder ein andermal auf dem Grund eines ‚Brunnens‘, dessen Öffnung weit über ihm das Licht einlässt (Abb. 73).⁵⁶⁴ Oder wie Andreas Haus treffend charakterisiert: Moholys Fotogramme suggerieren „eine sich von verschiedenen Faktoren herleitende «Konstellation», die – ähnlich einer Eklipse – eben in ihr entscheidendes Stadium getreten ist und damit nicht nur allgemein «den Raum», sondern die Vorstellung eines individuell charakterisierbaren räumlichen Zustandes entstehen lässt, an dessen entscheidender Stelle sich der Betrachter befindet.“⁵⁶⁵ All dies sind Eindrücke von Raum. Räumliches Empfinden, erzeugt im zweidimensionalen Medium mittels Licht und dessen zeitlichen Verläufen im Entstehungsprozess der Werke selbst.

Die Erzeugung von virtuellen Räumen auf der Fläche des Fotopapiers ist darüber hinaus gedanklich verknüpft mit der formalen Kategorie der Erzählzeit. Dieser bereits in 1.2.3 definierte Terminus wird jedoch in Moholy-Nagys Konzepten weit über seinen üblichen Rahmen des Narrativen hinaus aufgefasst. Und dies ist möglich, weil ein veränderter Blick auf temporale Strukturen und Qualitäten hinter ihm steht. So rückt der Künstler eine Bedeutungsebene seiner abstrakten Fotogramme in die Nähe der Erzählzeit, wobei er gleichzeitig die konventionellen Grenzen dieses Begriffs testet und überschreitet. Die Fotogramme erzählen nämlich für Moholy durch das Widerspiegeln ihres Entstehungsprozesses, sozusagen selbstreflexiv, die Geschichte ihres eigenen Werdens.⁵⁶⁶

Unter Moholys Fotogrammen finden sich zahlreiche Arbeiten, bei denen der Bildeindruck von einem zeitlichen Verlauf, einem Bewegungsprozess, dominiert ist, den Moholy auf dem Fotopapier durch Belichtungsreihen erzeugte, für die er die Lichtquelle jeweils ganz geringfügig verschob. Das Fotogramm offenbart sich seinem Betrachter also nicht nur als Bild, sondern auch als raum-zeitliche Spur

⁵⁶⁴ Die drei Fotogramme alle ohne Titel und Jahr, jedoch alle etwa in den Jahren um 1925 entstanden.

⁵⁶⁵ HAUS, S. 21.

⁵⁶⁶ Dies tun später beispielsweise auch die Drippings eines Jackson Pollock.

seiner Bildwerdung.⁵⁶⁷ Wurde der Fotografie allgemein die Möglichkeit zugesprochen, Vergangenes festhalten zu können, wobei selbstverständlich immer außerhalb ihrer selbst Liegendes gemeint war, wertet Moholy sie um und macht sie zum Zeugen ihrer eigenen Vergangenheit. Er schreibt zu seinen Fotogrammen in *Vision in Motion* bezeichnenderweise im Kapitel *Space-Time Problems*: „A cameraless picture (photogram) can also be understood as vision in motion since it is a diagram of the motion of light, creating the space-time continuum which literally is the photogram.“⁵⁶⁸ Das Fotogramm also als buchstäbliche Verkörperung seiner eigenen raum-zeitlichen Geschichte. Das Fotogramm *ist selbst* für Moholy nichts anderes als eine raum-zeitliche Struktur, eine Erzählung aus Raum und Zeit. Gleichzeitig ist es Lichtspur des einst Dagewesenen – vielleicht aber auch nur Illusion eines *so* eben nie Dagewesenen. Und in eben diesem Sinn ist es virtuell.

Der virtuelle Raum der Fotogramme einerseits und die virtuelle Existenz von ‚Erzählung‘ andererseits sind wiederum zwei Seiten einer Medaille: virtueller Raum als Konstrukt mittels realer Licht-Zeit-Verläufe einerseits versus virtuelle Zeitlichkeit als virtuelle Erzählung mittels realem Licht und der realen zweidimensionalen (räumlichen) Ausdehnung des Fotopapiers andererseits. So stellen die Fotogramme eine Nahtstelle zwischen den Begriffen der Erzählzeit und der Werkzeit dar, ebenso aber auch zwischen dem Konzept des virtuellen Volumens einerseits und dem Gedanken virtuellen Existierens, der Virtualität an sich andererseits. In Moholys Text *Space-Time and the Photographer* findet sich eine treffende Erläuterung hierzu: „Cameraless pictures are also direct light diagrams recording the actions of light over a period of time, that is, the motion of light in space. Cameraless pictures, photograms, however, bring a completely new form of space articulation. It no longer has anything to do with the record of existing space (or space-time) structure. [...] The photogram for the first time produces space without existing space structure ...“⁵⁶⁹ So konstatiert Moholy selbst den in allen seinen Fotogrammen vorhandenen Aspekt von Virtualität: Obwohl alle Fotogramme materiell gesehen nichts anderes sind als zu einem bestimmten Zeitpunkt (oder über einen bestimmten Zeitraum hinweg) aktuell bestehende Licht-Material-Raum-Situationen auf zweidimensionales Fotopapier gebannt, weist doch jedes Fotogramm auch über dies hinaus in eine nurmehr virtuelle Welt – sei sie mehr räumlich oder mehr zeitlich fokussiert –, indem die in ihm aufgezeichneten Tatbestände im Auge des Betrachters das Vorhandensein neuer raum-zeitlicher Konfigurationen evozieren; raum-zeitlicher Sachverhalte, die sich als möglich geradezu aufdrängen, gleichzeitig aber niemals wirklich waren. „[It] produces space without existing space structure ...“, sagt Moholy.⁵⁷⁰ „It shows time without existing time structure“, könnte man dem hinzufügen.

Wenn ein Fotogramm also eine realzeitlich unbewegte Form der Umsetzung von Raum-Zeit ist, dann

⁵⁶⁷ Anders als bei der überwiegenden Zahl der zeitgenössischen Fotogramme, beispielsweise von Man Ray, ist es dabei nicht Spur und Relikt von Gegenständen, sondern tatsächlich Spur eines reinen Belichtungsprozesses, Relikt der Bildwerdung selbst. Moholy hat, neben einigen mehr gegenstandsbezogenen Arbeiten, eine große Gruppe solcher Fotogramme geschaffen.

⁵⁶⁸ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 256.

⁵⁶⁹ Ders.: *Space-Time and the Photographer*, S. 10.

⁵⁷⁰ Ebd. Andreas Haus formuliert ganz ähnlich, was in den Fotogrammen Moholys passiert und unterstreicht dabei implizit den virtuellen Charakter des Vorgangs: „«Unerweckter Raum», so könnte man sagen, «realisiert» sich unter den Strahlen des einfallenden Lichtes.“ HAUS, S. 20.

lässt sich letztlich der *Licht-Raum-Modulator* wiederum als eine fortentwickelte Form genau solcher Experimente mit Licht und Bewegungsverlauf beziehungsweise Zeitverlauf verstehen. Er erzeugt in gewissem Sinn in der realen Zeit und im realen Raum eine kontinuierliche Folge abstrakter Lichtbilder und Lichtphänomene, wie es die Fotogramme in Einzelbildern taten, und produziert so ein komplexes System von Erzählsuren und raumzeitlichen Strukturen. Deren Status hinsichtlich Realität oder Virtualität ist jedoch auf verwirrende Weise unklar, weil die Bildgefüge in der Art der Fotogramme mit dem realzeitlichen Ablauf und dem tatsächlichen Projektionsraum verschachtelt sind.⁵⁷¹

4.4 Das Bewusstsein des Betrachters als Ort von Zeit und Raum

Die Drehung des *Licht-Raum-Modulators* und seine bewegten Lichtprojektionen auf den Innenseiten des Kubus sind messbare Zeitmomente, als deren (Existenz-)Ort man ganz wesentlich das Werk selbst ansehen wird. Der Gang des Betrachters durch den *Prounenraum* und der Moment, in dem er in Dresden oder Hannover ein Paneel der Ausstellungsräume Lissitzkys verschiebt, sind realzeitliche temporale Schichten, denen man vor allem den handelnden Körper des Betrachters selbst und das Objekt, mit dem er umgeht, als Ort ihrer Manifestation zuordnen würde. In beiden Fällen berühren die Zeitebenen auch das Auge des Betrachters, finden als Erfasstes und Wahrgenommenes Eingang in seine Vorstellung und existieren somit auch in seiner Imagination. Doch den in diesen beiden Fällen großen und unmittelbaren, symptomatischen Anteil des Zeitmoments wird man dem Werk respektive der agierenden Physis des Subjekts zuschreiben. Betrachtet man eine narrative Bilderzählung, wie beispielsweise die der exemplarisch ganz zu Anfang bereits vorgestellten *Wiener Genesis*, so scheinen die Existenzorte jenes Zeitmomentes, das die Anordnung und Komposition der Bildszenen gibt, anders gewichtet. Man ist geneigt, einen Teil des Zeitlichen als an den Figuren, Gesten, Landschaften und Kompositionslinien im Bild haftend zu verstehen, aber einen vielleicht genauso großen im Ablesen der Bildnarration und im Zusammenfügen zu einer Geschichte im Kopf des Betrachters. Ähnlich ist die Situation für bilddynamische Zeitschichten, deren Dynamik ihren Ort im Bild hat, insofern die Formenkonfigurationen dort die Dynamik auslösen und in diesem Sinn komponiert sind, sie aber doch in Auge und Vorstellungskraft des Rezipienten vollzogen wird. Eine solche Überlegung ist zunächst sicher schematisch: Es gibt kein Zeitmoment, das vollständig außerhalb des Betrachters liegt und für keine Zeitschicht lässt sich in Zahlen quantifizieren, inwiefern die Imagination des Rezipienten an ihr Teil hat und als ‚ihr Existenzort‘ zu bezeichnen wäre. Die heuristische Betrachtung macht aber deutlich, dass gerade dort, wo Zeit mittelbarer Aspekt des Werks ist, oder wo sie sogar ausschließlich als zu Grunde liegende temporale Qualität zum Ausdruck kommt, der Kopf des Betrachters, sein Bewusstsein, als Ort von Raum und Zeit explizit (mit)gedacht sein muss. Wenn Moholys und Lissitzkys Arbeiten also mittelbar mit der Zeit rechnen und in ihren Arbeiten temporale Qualitäten wie beispielsweise Polysemie und Virtualität eine Rolle spielen, dann müssen die Konzeptionen beider Künstler notwendig die Imagination des Subjekts als wesentlichen, möglicherweise sogar zentralen, Manifestationsort von Zeit (und Raum) betrachten.

⁵⁷¹ Weitergeführt gilt Ähnliches auch für Moholys Film *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau*, zu dem Eleanor M. Hight bemerkt: „... the film can be seen as a veritable moving photogram ...“, vergleiche: HIGHT, S. 81.

In seinen *Prounen* Bildern hat El Lissitzky den Existenzort der Zeitmomente und der räumlichen Ordnungen so weit in den Kopf des Betrachters verschoben, wie an keiner anderen Stelle in seinem Werk. Ihnen soll im folgenden Kapitel die Aufmerksamkeit gelten. Sie machen anschaulich, wie ein solches Denkmodell der ganz vehement auf die Imagination ausgerichteten Temporalität funktionieren kann und welche Möglichkeiten sich für Lissitzkys künstlerischen Ausdruck daraus ableiten. Gleichzeitig schließt sich damit ein offenes Ende der Betrachtung des *Prounenraums*, der ja eine Doppelrolle in Lissitzkys Werk spielte: als Raumarbeit (so wurde er in Kapitel 3.5 zunächst vorwiegend betrachtet) und als *Proun*. Die anschließende Analyse der gemalten *Prounen* wird darauf bezogen auch zeigen, dass die im *Prounenraum* herausgearbeiteten Konzepte von Polysemie, vom Kippen und vom Wechseln der Bildeindrücke und die daraus abgeleiteten Vorstellungen von Zeit- und Raumkonzeptionen sich plausibel in jene der Werkgruppe der *Prounen* allgemein einordnen. Gerade diejenigen Zeitschichten des *Prounenraums*, deren Ort man weniger der physischen Aktion des Betrachters und stärker seiner Imagination zuordnen würde, werden sich dabei als klarste Schnittstelle zwischen *Prounen* Bildern und *Prounenraum* erweisen.

Proun 55 von 1923 (Abb. 74):

Der Betrachter schaut von schräg unten in einen hellen endlosen Raum, in dem über ihm ein langer schmaler Quader mit rechteckiger Grundfläche zu schweben scheint. Die Unterseite, schwarz, ist ihm zugewandt, die gelb gefärbte Längsseite verläuft entlang dem Blick des Beschauers nach oben. — Etwas stimmt nicht, stört den Raumeindruck des Betrachters. Etwa in der Bildmitte befindet sich eine ungewöhnlich räumlich gefaltet wirkende Form vor dem Mittelteil des Quaders⁵⁷², die es unwahrscheinlich erscheinen lässt, dass der Blick in den Raum wirklich von schräg unten herauf fällt. Zu frontal oder zu sehr in Draufsicht wirken die Flächen dieser Form und zudem scheint sie einen schmalen Knick zu besitzen, der viel eher einen Blick von oben, über der Bildfläche, auf diese Form – damit aber auch gleichzeitig auf den hinter ihr liegenden Quader – suggeriert. — Der Betrachterblick folgt prüfend oberhalb dieser scheinbar gefalteten Form dem weiteren Verlauf des gelbwandigen Quaders: doch dessen oberes Ende passt erstaunlicherweise nicht zu seinem unterhalb der Faltform begonnenen Anfangsstück. Die Farbe der Seitenflächen und deren Verlauf lässt zwar den Fortgang des Quaders vermuten, doch die Perspektive, der Blick auf das Objekt scheint ein anderer sein zu müssen. Mehr noch: was am unteren Ende wie ein sehr flacher Quader erscheint, wirkt in seinem weiteren Verlauf nach oben (sobald man das untere Ende mit der Grundfläche nicht mehr im Blick hat) eher wie ein Stab mit quadratischer Grund- beziehungsweise Deckfläche. — Der Betrachterblick gleitet zurück zu dem vermeintlichen ‚Bruch‘ an der Stelle, wo die gefaltete Form vor allen anderen zu schweben scheint. Er ist bereits die ganze Zeit der Tatsache gewahr, dass ein dunkles Rechteck, das parallel ne-

⁵⁷² Die räumlichen Formen in Lissitzkys Gemälde werden in der folgenden Beschreibung weiterhin ganz gewöhnlich als Quader, Stäbe, Rechtecke benannt werden, um eine Beschreibung überhaupt zu ermöglichen. Gleichzeitig aber wird eben die Beschreibung die Vorstellung aushebeln, dass es sich um eindeutig definierbare Quader, Stäbe, Rechtecke etc. handelt, ja handeln *kann*. Diese Inkonsistenz und Ambivalenz in der Beschreibung des Werks ist nicht nur unvermeidlich, wie sich sofort erweisen wird, sondern sie ist gerade die sprachliche Ausformung dessen, was an Lissitzkys *Proun*-Bildern charakteristisch ist. Hierauf wird zurückzukommen sein.

ben der hellgrau gefärbten langen Schmalseite des Quaders liegt, sich bislang nicht in den Raumzusammenhang einordnen lässt. Doch exakt an der Stelle, wo alle diese Formen von der scheinbar aufgefalteten geometrischen Figur verdeckt werden, dort wo deren oberer Rand sich befindet, verschwimmt die zunächst angenommene Formenklarheit: Ist die graue Schmalseite des Quaders dort wirklich die Schmalseite des Quaders? Oder ist sie nicht vielmehr eine der langen Seiten eines dünnen Stabes mit kleiner, nahezu quadratischer Grundfläche, dessen andere Längsseite das eben genannte dunkle Rechteck bildet? Dann aber würde der schmale dunkle Knick in der gefalteten Form, der genau die Breite der grauen, nun nicht mehr fest zugeordneten Seite hat und der gerade diese überlappt und damit *diejenige* perspektivische Lesart unterstützt, nach der wir es mit einem schmalen Stab auf quadratischem Grundriss zu tun haben, den Eindruck erwecken, als habe man hier aus der dunklen Seitenfläche des Stabes einfach ein Stück ‚seitlich herausgedreht‘. — Diese Rauminterpretation ist ebenfalls unmöglich: 1. Die gelbe Fläche wäre in dieser Lesart kaum konsistent unterzubringen. 2. Die dunkle Seite des Stabes ist viel länger als die graue Seitenfläche. Nur dort, wo die Form im Vordergrund das vermeintliche Stab-Ensemble überlagert, in dem Bereich, wo alle Kanten dieser Flächen zusammenstoßen, ‚passt‘ die Lesart, die der Betrachter sich gerade zurechtgelegt hatte. Stab-Ensemble? Handelt es sich überhaupt wirklich um Stäbe beziehungsweise langgestreckte Quader? Oder ist auch diese Zusammensetzung von Formen eher ein in der Art einer Ziehharmonika gefaltetes geometrisches Objekt ähnlich der großen Form im Vordergrund? Aber dem steht das so eindeutig als Quader zu lesende untere Stück der Figur aus schwarzer, gelber und hellgrauer Fläche entgegen. — Wie ist die aufgefaltet erscheinende dreiteilige Form im Vordergrund räumlich zu interpretieren? Die zwei weiter rechts liegenden Teile der Form verbindet der Blick des Betrachters mühelos zu linker und vorderer Wand eines nach hinten, oben und rechts offenen Quaders. — Die zwei weiter rechts liegenden Teile der Form verbindet der Blick des Betrachters im nächsten Moment ebenso mühelos zu linker und hinterer Wand eines nach rechts, vorne, unten und oben offenen Quaders. — Die linke, dritte, trapezoide Fläche, die zu dieser Form gehört, scheint dem Betrachter aber nunmehr nur erklärbar, wenn er sie entweder als reines Anhängsel betrachtet, was unbefriedigend für den räumlich ordnen wollenden Blick bleibt, oder wenn er sie als quasi aufgeklapptes oder aufgefaltetes Teil des von den anderen beiden Rechtecken angedeuteten Quaders betrachtet.

Aber: Form und Abmessungen dieses Trapezoides machen genau das unmöglich. — Der Betrachter gibt den Versuch auf, die drei Flächen als aufgeklappte Gesamtform zu sehen. Es bleibt der Eindruck, dass die beiden größeren Flächen entlang der Kante, die sie mit dem schmalen dunklen Rechteck in der Mitte bilden, abgknickt sind. Handelt es sich links um eine Knickkante nach innen und rechts nach außen oder links um eine Faltung nach außen und rechts nach innen? — Der Betrachterblick versucht erneut die uneindeutige Faltung in Bezug zu dem Quader mit der gelben Seite und dem dazu parallelen dunklen ‚Stab‘ zu setzen, die von der dreiteiligen geklappten Form nun auch teilweise umhüllt gesehen werden könnten. Doch was für eine seltsame Umhüllung. Will der Betrachter dem Perspektivraum glauben schenken, in den sich Quader und Stab wenigstens provisorisch einpassen lassen, wird sogleich die trapezoide Fläche der Faltung zu einer Unmöglichkeit: entweder ist sie gestaucht, verzerrt oder noch verwirrender – aber wahrscheinlicher erscheinend – ist sie im Raum gekrümmt. — Im Raum gekrümmt? Dann wäre die helle Unbegrenztheit des Hintergrundes keine gewöhnliche Tiefe,

keine ‚endlose räumliche Schachtel‘ sondern vielleicht selbst ein gekrümmtes räumliches Objekt? Der Blick des Betrachters fällt auf ein bisher noch nicht eingeordnetes Element der Komposition. Eine dünne rote Linie, die ein Rechteck anzudeuten scheint, das diagonal in der Bildfläche liegt. Von ihm sind die komplette rechte Seite, die offenbar parallel zu dem dunklen Stab und dem Quader verlaufen muss, die komplette obere Seite, die von den räumlichen Längsformen im Bild überschritten wird und damit ‚hinten‘ oder ‚unten‘ liegt, sowie zwei Linienstücke zu sehen, die die linke und die untere Rechteckseite andeuten. Das Rechteck ist eindeutig plan, rechtwinklig und ein fester Angelpunkt einer völlig euklidischen Raumauffassung. Es widerspricht jedem Vorschlag eines gekrümmten Raums. — Das rote Rechteck als Haltepunkt der perspektivischen Schwankungen? Der Blick des Betrachters versucht nun, von diesem eine plane Fläche suggerierenden Rechteck aus einen Raum aufzubauen. Alle zuvor betrachteten räumlichen Formen scheinen optisch *vor* der Rechtecksebene zu liegen. Dieser Eindruck wird verstärkt von dem vollkommen flächig aufgefassten, kleinen hellen Rechteck, das sich am Ende einer der offenen Seiten der roten Linie befindet. Der Betrachter wähnt sich also von oben auf die plane Ebene des roten Rechtecks schauend, auf dem die räumlichen Formen von Stäben, Quadern und so weiter liegen. — Die räumlichen Formen liegen nun aber ‚falsch‘. Sie liegen nicht flächig auf der angedeuteten Ebene auf. Eine solche Formenstapelung wäre sogar unmöglich. Die dreidimensionalen Objekte scheinen vielmehr *gar nicht zu liegen*. Sie scheinen von oben über dem Betrachter zu hängen. Das Rechteck der roten Linie als Deckenfläche, unter der die dreidimensionalen Objekte schwebend aufgehängt sind? — Unmöglich. Die gelbe Seitenfläche des Quaders zum Beispiel erscheint im oberen Bereich viel zu frontal und flächig für eine solche Lesart. Die trapezoide Fläche der gefalteten Form ebenfalls. Beide würden sich vielmehr einer Lesart anpassen, in der das rote Linienrechteck eine plane, leinwandparallele Hintergrundfläche bildet. — Der Betrachterblick wandert wieder an der gelben Fläche entlang ans untere Ende der Leinwand. Das rote Rechteck bleibt leinwandparalleler Hintergrund, *vor* dem nach vorne aus der Leinwand heraus die dreidimensionalen Objekte ähnlich einem Relief ‚montiert‘ sind. Doch der Betrachter muss sich dazu neu situieren, denn die Sicht auf das untere Ende des nunmehr wieder eindeutig erscheinenden gelbseitigen Quaders platziert den Beschauer erneut vor und gleichzeitig aber *unterhalb* des Form-Ensembles.

— Ad Infinitum.

So, oder so ähnlich, könnte die Betrachtung von El Lissitzkys um 1923 entstandenes Werk *Proun 55* aussehen. Jeder Geviertstrich — markiert einen Moment des Bruchs im Bildverständnis, wie ein Cut in einer hart geschnittenen filmischen Montage. Und so oder so ähnlich würde auch die Betrachtung oder Beschreibung jedes der anderen *Proun*-Bilder aussehen müssen, die der Künstler zwischen 1919 und 1926 schuf. Damit ist nicht gemeint, dass es einen vorgegebenen Blick auf ein *Proun* gäbe, der für alle Betrachter gleich wäre, auch nicht, dass der Rezeptionsverlauf für jeden Betrachter der selbe und eindeutig bestimmt ist. Ganz im Gegenteil. Gemeint ist aber, dass Form und Charakter des Betrachtungserlebnisses sich immer in ebendieser oben ganz phänomenologisch beschriebenen speziellen Weise darstellen und durch die *Prounen* selbst hervorgerufen werden. *Proun 55* mit seinen wenigen Formen ist dabei noch ein eher einfacher Fall.

Ganz offenkundig ist ein solcher Betrachtungsvorgang ungewöhnlich. Eine Bildbeschreibung wie sie für *Proun 55* adäquat, ja genau genommen unumgänglich erschien, ist keineswegs das, was man unter einer herkömmlichen Bildbeschreibung – auch nicht der eines abstrakten Gemäldes – verstehen oder erwarten würde. Bei der Durchsicht der Lissitzky-Literatur fällt auf, dass ausführliche, den *Prounen* gewidmete Bildbeschreibungen eher selten sind. Manche Autoren umgehen die offenkundige Schwierigkeit, sich den *Prounen* mit den herkömmlichen Mitteln zu nähern, indem sie auf Beschreibungen einfach verzichten oder sie nur sehr allgemein halten. Dort, wo in Texten über Lissitzky tatsächlich umfassendere Bildbeschreibungen vorgenommen wurden, zeigt sich oft die Unzulänglichkeit gewohnter kunsthistorischer Beschreibungsmethoden und Sprachformen. Die obige subjektiv-rezeptionsästhetische Beschreibung von *Proun 55* bewegt sich bewusst außerhalb dieses Rahmens tradierten fachwissenschaftlichen Vorgehens – und muss auch selbst nur ein unvollständiger Versuch bleiben, sich den Bildern Lissitzkys zu nähern. Er beansprucht seine Berechtigung basierend auf dem Ansatz, Werke, die thematisch so stark um das Betrachtungserlebnis als Prozess zwischen Rezipienten und Bild kreisen, gerade via eines in Sprachbilder übertragenen Rezeptionsprozesses zu veranschaulichen. Daher lohnt es sich, nun quasi rückwärts, die Eigenheiten der obigen Beschreibungsmodi für *Proun 55* exemplarisch zu betrachten und zu nutzen, um die ‚Eigenheiten‘, genauer die künstlerischen Strategien der *Proun*-Werke selbst zu erfassen. Auf diesem Weg werden sich dann gleichzeitig Ebenen von Zeitlichkeit in den *Prounen* Lissitzkys erschließen.

Die Spezifika, die die Beschreibung von *Proun 55* so ungewohnt machen, lassen sich mit wenigen Begriffen charakterisieren: sie ist zwingend prozessual und temporal, dabei diskontinuierlich, cineastisch montiert, uneindeutig, inkonsistent und insolubel. Was bedeutet das? Und was sagen diese Charakteristika seiner Beschreibungsnotwendigkeiten im Rückschluss über das Bild aus?

Die Beschreibung ist *diskontinuierlich*. Das heißt, die sprachliche Darstellung dessen, was sich dem Rezipienten in *Proun 55* bietet, ist von Brüchen geprägt. Diese Brüche korrespondieren mit einer künstlerischen Strategie, die auf Kippen, Schwanken, Verunsichern der Wahrnehmung beruht: Der Betrachter steht vor *Proun 55* und sieht offenkundig zumindest teilweise dreidimensional und perspektivisch dargestellte geometrische Gebilde. Nahezu selbstverständlich sucht der Betrachterblick anhand dieser Objekte sowohl einen dreidimensionalen Bildraum zu konstituieren, als auch sich selbst, der ja ebenfalls ein dreidimensionaler Körper vis-à-vis des Bildes ist, bezüglich dieses Bildraums zu positionieren.⁵⁷³ Im Fall von *Proun 55* fällt der Betrachterblick zu diesem Zweck möglicherweise zuerst auf den dreidimensional wirkenden langen Quader mit der auffallend gelben Seite. Orientiert man sich an ihm, so scheint der Rezipient schräg rechts vor und leicht unter diesem Objekt positioniert zu sein⁵⁷⁴

⁵⁷³ Selbst wenn sich die Idee des perspektivischen Bildraums und einer euklidischen Dreidimensionalität später als trügerisch herausstellen wird, ist offensichtlich, dass Lissitzky genügend Elemente herkömmlicher Darstellungstechniken eines dreidimensionalen Objektes in der zweidimensionalen Bildfläche in seine *Prounen* eingeflochten hat, um den Betrachter zunächst dazu zu verleiten, einen dreidimensionalen euklidischen Bildraum zu erwarten und zu suchen. Eben dieses Ankommen bei einem für die alltägliche Anschauung logischen Aufbau, die diesbezügliche kohärente Zusammenfügung aller Bildelemente, ist es aber, die Lissitzky dem Betrachter in seinen *Prounen* verweigert, wie wir im Folgenden sehen werden.

⁵⁷⁴ Wobei schon hier leichte Irritationen bezüglich des Betrachterstandpunktes auftreten können, wenn man die Ecken der ‚Quaderunterseite‘ betrachtet, da man auch einen kurzen Moment glauben könnte, der Betrachter schaue vielleicht doch eher von weit entfernt, aber leicht oben auf die prominentest dargestellte Ecke, nämlich die, an der sich die dunkle Unterseite mit der gelben und der hellgrauen Längsseite trifft.

und von dort in einen nach hinten oben sich erstreckenden Bildraum zu blicken, in den der Quader diagonal hineinläuft. Verfolgt nun der Blick aber dieses geometrische Gebilde, so kommt Lissitzkys Strategie des ‚Umbrechens‘ zum Tragen: der Quader wird von einer anderen, wie gefaltet aussehenden, wesentlich flächigeren Form auf halber Strecke überlagert und scheint oberhalb dieser einfach nicht dem zuvor konstruierten Bildraum entsprechend weiterzulaufen. Diese Wirkung erzeugt Lissitzky im wesentlichen durch drei ‚Zutaten‘: a) eine schwache Variante der als Poggendorff-Effekt bekannten optischen Täuschung, bei der der Betrachter eine hinter einem Rechteck oder Band diagonal herlaufende, von diesem teilweise verdeckte, durchgehende Linie als zwei versetzte Linienstücke wahrnimmt, das heißt die Fortsetzung ein und derselben Linie als verschoben interpretiert;⁵⁷⁵ b) die allgemeine Tatsache, dass der Blick auf die perspektivisch nahezu unauflösbar erscheinende gefaltete Form vor dem Rechteck dem Betrachter sofort auch perspektivisches Misstrauen bezüglich des hinter ihr liegenden und teilweise von ihr eingehüllt erscheinenden Körpers einflößt und c) der Fakt, dass ein gleichmäßig längsrechteckiger Stab nach zentralperspektivischer Projektion niemals gleichzeitig eine Grundfläche und eine (nicht gesehene aber doch gedachte) ‚Deckfläche‘ (oberen Abschluss) der Gestalt haben könnte, wie sie in *Proun 55* gegeben sind, sondern sich verjüngen müsste.⁵⁷⁶ Durch dieses Auseinanderfallen der als ‚Raumkonstituent‘ beim Aufbau des Bildraums im Kopf des Betrachters verwendeten Figur entsteht ein intendierter Schnitt oder Bruch im Prozess des Einordnens der Bildelemente in einen einheitlichen Bildraum. Lissitzky verwehrt damit dem Betrachter, den Blick auf den vor ihm ausgebreiteten geometrischen Formenraum kontinuierlich halten zu können, sowohl im Hinblick auf eine einheitliche Perspektive innerhalb der Bildwelt, als auch hinsichtlich eines wohldefinierten Betrachterortes in Korrelation zu ihr. Der imaginierte dreidimensionale Bildraum wird an dieser ‚Sollbruchstelle‘ unhaltbar, perspektivisch unlogisch, kippend, verunklärt und letztlich zumindest partiell destruiert. Der Künstler entzieht dem Betrachter das Vertrauen in die Konsistenz und Kontinuität des eigenen Blickes. Jede solche Sollbruchstelle fordert zum Neuaufbau der Bildwelt und fast jedes *Proun* Lissitzkys hat mehrere solcher Bruchstellen.

Die Beschreibung von *Proun 55* ist aus einzelnen Versatzstücken einer Bildbetrachtung *montiert*. In jedem der Momente des ‚Unhaltbar-Werdens‘ des imaginierten Bildraums stoßen zwei (oder mehr)

⁵⁷⁵ Vergleiche oben Fußnote 487.

⁵⁷⁶ Lissitzkys formale Strategien zur Erzeugung solcherlei optischer und geometrischer Verunsicherungen und Ungereimtheiten soll nur an diesem einen Beispiel expliziert werden, das für zahllose solche Effekte in den *Prounen* steht. Strategien der Raumverunsicherung in Lissitzkys Arbeiten, darunter das absichtliche minimale Verfehlen exakter Proportionen ebenso wie exakter Parallelität notwendig paralleler Linien, die tangentiale Berührung von Formen, deren Umrisse dadurch verunklärt werden, der Einsatz von Linien, die (auf bisweilen inkompatible Weise) mehr als eine Form begrenzen, die Staffelung von Formen hintereinander, die durch ein einziges darin eingefügtes Element, dass ihr widerspricht, absurd gemacht wird etc. hat Allan C. Birnholz an verschiedenen Stellen in seiner Monografie beschrieben (vergleiche BIRNHOLZ 1973). Eine genaue Analyse der von Lissitzky in den *Prounen* verwendeten Projektionstechniken, nämlich die Existenz multipler Projektionsachsen innerhalb eines Bildes und axonometrische statt zentralperspektivischer Projektion, und die daraus resultierenden Folgen hat hervorragend Yve-Alain Bois beschrieben. (BOIS 1992 sowie ders. 1990). Viele optische Täuschungen wie die Poggendorff-Täuschung wurden im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert wahrnehmungstheoretisch beschrieben und analysiert. Einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis dieser Phänomene, ebenso wie wohl auch ein gesteigertes Interesse an ihnen, sind der Entwicklung der Gestaltpsychologie zuzuschreiben. Über die Popularität solcher optischer Phänomene speziell im 19. Jahrhundert schreibt Bois: „Such occurrences [Momente, in denen das menschliche bifokale Sehen versagt und eine Täuschung entsteht; Anm. A.K.] fill the pages of numerous treatises of optical physiology of the 19th century ...“ (ebd., S. 31.)

mögliche Sichtweisen auf das Dargestellte zusammen. Der Blick kippt von einer Lesart des Bildraums in eine andere. An der Stelle des Wechsels von einer möglichen räumlichen Deutung des Gesehenen zu einer anderen muss die Bildbeschreibung notwendigerweise ‚montiert‘ werden, denn es ist weder möglich, das gesamte Bild nach ‚Lesart A‘ zu sehen, noch, das gesamte Bild nach ‚Lesart B‘. Beide Raumausschnitte sind gleichermaßen gültig, sind potentielle Bildräume, die sich an dieser Schnittstelle des Bildes beide mit gleichem Recht aktualisieren, jedoch unmöglich hinsichtlich einer einheitlichen perspektivischen Raumsicht oder einer physikalisch zu verwirklichenden Raumauffassung simultan existent gedacht werden können. In diesem Sinn erzwingt die Montage an der Stelle des Zusammentreffens dieser Raumausschnitte geradezu eine *cinéastische* Auffassung, denn die Imagination des Betrachters lässt für diese zwei inkommensurablen Bildräume nur eine ‚Lösung‘ zu, nämlich sie in einem szenischen Nacheinander zu betrachten, möglicherweise auch in mehrfach hin und her wechselnden ‚Szenen‘.⁵⁷⁷ Und so ist die Reihe der Bruchstellen im Bild mit ihren zugehörigen räumlichen Formenkonstellationen Initiator für den Eindruck einer sich gerade vollziehenden Veränderung oder für ein montiertes Nacheinander der vom Betrachter imaginierten Raumeindrücke.⁵⁷⁸ Doch folgt gleich nach dieser Analyse auch ein relativierender Einwand: Das ‚Zerbrechen der Räume‘, der Cut, ist von Lissitzky oft so subtil inszeniert oder aber wechselt so schnell zwischen den aufeinandertreffenden Sehweisen, dass beim unmittelbaren Anblick des Bildes, in einem kurzen ersten Moment, zweierlei Gegenläufiges passieren kann: 1. der Raumeindruck erscheint noch für einen kleinen Augenblick konsistent. 2. Der Raumeindruck irritiert als ‚irgendwie unlogisch‘, ohne dass der Betrachter fassen kann, wieso. Die Brüche im Bild, das akute ‚Umkippen‘ eines zunächst als gültig angenommenen Raumeindrucks und das als filmisch oder montiert charakterisierte szenische Nacheinander innerhalb des Rezeptionsprozesses erschließen sich dann möglicherweise erst dem zweiten, längeren Blick auf das *Proun*.

Die Beschreibung von *Proun 55* ist *uneindeutig*. Uneindeutigkeit besteht bereits sprachlich hinsichtlich der Bezeichnung der Bildelemente. So ist man zum Beispiel geneigt, und auch die obige Bildbe-

⁵⁷⁷ Wie bereits erwähnt, war der mit den Traditionen jüdischer Kunst vertraute Lissitzky von dorthin ebenfalls mit einem gleichsam cinéastischen Konzept vertraut: den als zeitlicher Prozess im Entrollen sich entfaltenden Texten und Bildern illustrierter Schriftrollen. Die Nähe der Idee einer sich vor dem Betrachter entrollenden Folge von Bildern zu filmischen Konzepten wird deutlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass die Experimental-Filmer Viking Eggeling und Hans Richter, zunächst beide aus der Malerei kommend, bevor sie ihre ersten Filme drehten, Papierrollen bemalten, die so genannten Rollenbilder (1919 das erste, *Präludium*, von Hans Richter), auf denen sich beim Abwickeln vor dem Auge des Betrachters Konstellationen geometrischer Figuren entwickelten und veränderten.

⁵⁷⁸ Lissitzkys *Prounen* erscheinen hier wie eine Antwort auf, oder zumindest wie die Diskussion eines wiederum von dem mit Lissitzky und Moholy sowohl im Denken als auch durch die Aufträge für Hannover verbundenen Museumsdirektors Alexander Dorner dargestellten Problemfeld, das Flacke-Knoch wie folgt rekapituliert: „Dorner sah in der den Bildern [von Lissitzky und Moholy; Anm. A.K.] immanenten Bewegung den Film erstehen. Wäre nun die Bildmalerei am Ende? In einer Erwiderung auf eine Rezension eines Vortrages wählte Dorner die Überschrift «Das Ende der Kunst?». Dort notierte er, daß «die Möglichkeiten der Malerei, die mit der Realität des *alten* Bildraumes rechnet, [...] erschöpft» seien. Der Ausweg liege im Film, der die Brücke zwischen alter und neuer Raumgestaltung schlage. Der Film leiste die Umsetzung der Relativität des Standpunktes durch die wirkliche Abfolge der Ansichten in der *Zeit*.» Die Darstellung des «neuen» Raumes sei nur in Verbindung mit der Zeit möglich. Indes solle die Malerei nicht als funktionslos gelten. Auf dem Gebiete der Kunst könne sie vielleicht sogar das Dilemma des Films aufheben. Der Film gebe das Dargestellte nur in perspektivischen Bildräumen wieder, dagegen sei die Malerei fähig, sich aus der perspektivischen Gebundenheit zu lösen.“ FLACKE-KNOCH, S. 45/46; die Passagen, in denen Dorner dort zitiert wird, stammen aus: DORNER, ALEXANDER: Das Ende der Kunst?, in: Lübeckische Blätter, Nr. 15, Lübeck 1929, S. 280–281.

schreibung verwendet diese ‚Sprachregelung‘ ja zunächst, von einem langgestreckten Quader mit schwarzer Unterseite, gelber breiter Seitenfläche und hellgrauer schmaler Seitenfläche als einem der Bildelemente zu sprechen. Problematisch wird diese Sprachregelung aber, sobald bewusst wird, dass die hellgraue Fläche auch mit gleichem Recht als Seitenfläche eines Stabes mit quadratischem Grundriss gesehen werden kann, der dann rechts von dem zunächst identifizierten Quader läge und zu dem dann auch die langrechteckige schmale dunkle Form gehören würde. Formen in Lissitzkys *Prounen* haben häufig solche multiplen Funktionen und mehrfachen Deutungsmöglichkeiten. Sie bieten sich dem Betrachter oft simultan oder nacheinander in verschiedenen Rollen dar, als Teile ganz verschiedener, zunächst für eindeutig gehaltener, Figuren-Einheiten, die sich dann als nur scheinbar eindeutige Formen entlarven. Welche Flächen – beziehungsweise zweidimensionalen Bildelemente – *Proun 55* enthält, lässt sich zumindest im Wesentlichen noch auflisten⁵⁷⁹, welche dreidimensionalen Körper sie aber ausbilden, ist mehrdeutig und unklar. Diese Uneindeutigkeit korrespondiert mit der oben beschriebenen Diskontinuität des Bildraums. Und da Lissitzkys Formen in ihrer Vieldeutigkeit zu paradoxen Unmöglichkeiten werden, sobald man versucht, sie im Bildraum gleichzeitig in allen ihren potentiellen Zusammenhängen zu sehen, verleiten sie zu einer sukzessiven Lesart der Formen als in Transformation begriffene – oder als szenisches Nacheinander. Dass Lissitzkys Bildräume und die darin verorteten Formen als Teil eines immer auch sukzessiven Prozesses aufzufassen sind, wird noch deutlicher, wenn man ein Zitat Lissitzkys aus dem Merz-Heft *NASCI* neben obige Beschreibung stellt: „Jede Form ist das erstarrte Momentbild eines Prozesses. Also ist das Werk Haltestelle des Werdens und nicht erstarrtes Ziel.“⁵⁸⁰ Der ohnehin unbewusst immer schon zeitliche Prozess einer Bildrezeption wird von Lissitzky so bewusst mit einer notwendigen zusätzlichen Zeitstruktur aufgeladen. Und selbst im sukzessiven Prozess bleibt doch gleichsam eine Verunsicherung des Betrachters bestehen, bleibt ein Rest des Paradoxen erhalten: das Bewusstsein, dass diese einzige gemalte Form, schriebe man ihr simultan – und auch Simultaneität ist ja ein Schlüsselbegriff von Zeitlichkeit – alle Bedeutungsmöglichkeiten zu, die sie im Bildzusammenhang hat, sich als räumliche Unmöglichkeit der realen physikalischen Welt zeigen würde.

Die Beschreibung von *Proun 55* ist *inkonsistent* und *insolubel*. Inkonsistent, weil die wechselnden Bildmöglichkeiten sich dort, wo sie aufeinandertreffen, nicht widerspruchsfrei zusammenfügen. Lissitzky verweigert dem Betrachter, das Gesehene zu einem einheitlichen Bildraum zusammensetzen, sofern der Betrachter nicht seine Vorstellung aufgibt, dass das, was auf der Bildfläche zu sehen ist, gleichzeitig und gleichberechtigt real umsetzbar sein muss. Und selbst wenn er sich auf ein zeitliches Nacheinander einlässt, wird er zunächst kaum zu einer wirklich räumlich-zeitlich konsistenten Lösung

⁵⁷⁹ Auch hier sind gewisse Einschränkungen zu machen, da Lissitzky auch einige zweidimensionale Bildelemente durch ein Spiel mit Form und Hintergrund verunklärt. So ist beispielsweise nicht eindeutig zu fassen, ob wir es in *Proun 55* mit einem von einer roten Linie begrenzten weißen Rechteck zu tun haben – also wirklich eine Form vom Hintergrund geschieden wird – oder aber ob hier einfach eine rote Linie vor dem allgemein weißen, endlosen Bildgrund oder Bildraum aufgebracht ist, die als rein lineares Element aufzufassen ist.

⁵⁸⁰ LISSITZKY, EL und SCHWITTERS, KURT: *NASCI* = Merz Nummer 8/9, Hannover 1924, aus der Einleitung von El Lissitzky. Das Zitat ist jedoch kein originärer Text Lissitzkys, sondern er übernahm den Wortlaut aus der Schrift *Die Pflanze als Erfinder* von Raoul Heinrich France, erschienen 1920. Vergleiche hierzu NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung, S. 20–22. Zu Lissitzkys Anleihen bei France siehe auch Kapitel 4.5.

kommen, da einige Formen schon an sich optisch und perspektivisch so unklar sind, dass sie sich einer räumlich eindeutigen Einordnung entziehen. Die Begriffe diskontinuierlich, uneindeutig, montiert und inkonsistent kreisen alle um Facetten des gleichen Phänomens und weisen gemeinsam auf einen weiteren zu den *Prounen* gehörigen Begriff: Sie sind, wie *Proun 55, insolubel*. Damit ist gemeint, dass die Beschreibung des Bildes nicht zu einer ‚Lösung‘ für das Bild führt und nicht führen kann. Die Betrachtung bleibt zwangsläufig ein offener – und nur durch ‚Abbruch‘ endender – Prozess. Lissitzkys *Prounen* sind doppelt zeitlich, weil ihre Bilddynamik zeitlich aufgeladen ist und weil zudem ihr Rezeptionsvorgang nur als nicht endende, nur abzubrechende, Sukzession von Veränderungen zu verstehen ist. In diesem Sinn aktivieren die *Prounen* ihren Betrachter: Die tradierte Methode, ein Kunstwerk anzuschauen, nach und nach zu erfassen, um es dann aber letztendlich als bleibendes Bild vor Augen zu haben, als ruhendes, erschlossenes Szenario sozusagen, unterläuft Lissitzky, indem seine *Prounen* dem Betrachter dieses bleibende Bild verweigern. Das *Proun*-Bild lässt seinen Betrachter – in jedem Sinn der Worte – nicht in Ruhe. Letztlich fällt das Bild möglicherweise sogar zurück in eine Flächigkeit, in der der Betrachterblick akzeptiert, dass Räumlichkeit sich zwar geradezu aufdrängt, jedoch trotzdem letzten Endes nicht in befriedigender Weise herzustellen ist. Was bleibt, sind Flächen und Raumstücke, die wechselnd in den Blick und die Imagination treten. Dies ist ein mögliches Ergebnis der Betrachtung von *Proun 55*. Das andere mögliche Ergebnis wäre, dass der Betrachter schließlich einen Raum akzeptiert, der mit seinem eigenen physikalischen Raum unvereinbar ist und bleiben wird und damit in seiner Imagination einen Raum zulässt, der sich aufbaut und wieder zerfällt, der schwankt und kippt und sich ständig neu konstituiert, weil er sich permanent an der Realität reibt, ohne jemals schlüssig in sie einzubetten zu sein. Dieser Raum ist nicht mehr und nicht weniger als die schon für Lissitzkys Raumprojekte konstatierte simultaneisierte Zusammenfassung seiner sukzessiven Raumbilder, die Summe seiner Möglichkeiten.

Lissitzkys ungewohnte Bildräume der *Prounen* sind in der kunsthistorischen Befragung immer wieder diskutiert worden und bleiben doch ein schwer fassbares Phänomen. Fraglos sind sie mit einem Zeitmoment verbunden, dessen Ort ganz wesentlich im Bewusstsein des Betrachters liegt. Jan Leering hat diesen Umstand wie folgt beschrieben: „... during the process of looking changes take place in the consciousness of the viewer, which is itself set in motion. The viewer embarks, so to speak, on a journey through the (imaginary) space: in this process he is like someone passing through a large city and seeing the prominent towers and bridges from a constantly shifting point of view, and thus in a constantly different relation to each other, as he strolls from street to street and from square to square.“⁵⁸¹ Leering spricht aber an genau dieser Stelle auch davon, die Bewegungen und Transformationen im Raum der *Prounen* seien „correctly depicted“. Überprüft man dies aber vor dem Werk, wird klar: Keineswegs lassen sich im *Proun* die Formen als „correctly depicted“ bezeichnen – eben gerade auch dann nicht, wenn man sich einen Bewegungs- oder Veränderungsprozess vorstellt. Der Betrachter gerät zwar durchaus sich bewegend zwischen die Formen des *Proun*, insofern er gezwungen ist, stets neue Blick- und Projektionsachsen zu akzeptieren und sich dabei wieder und wieder an wechselnden

⁵⁸¹ LEERING, S. 59.

Positionen in Bezug auf das im Bild Gesehene zu wähen. Doch er geht eben nicht wie bei einem Stadtpaziergang durch die Formen des *Proun*, denn diese wandeln sich gerade nicht in einer Art ‚Morphing‘ stetig wie im Vorbeigehen und damit aus dem vorher Gesehenen ableitbar, ja sie wandeln sich nicht einmal immer konsistent – egal wie man sich die Bewegung durch sie hindurch vorstellt. In Hinsicht auf Lissitzkys mathematisches Interesse ist an dieser Stelle gelegentlich auch der Begriff des nichteuklidischen Raums ins Spiel gebracht worden, als Versuch, auf diese Weise eine andere Art von Konsistenz herzustellen.⁵⁸² Aufsätze wie *K. und Pangeometrie* zeigen, dass Lissitzky in der Tat Kenntnis solcher mathematischen Modelle hatte, doch würde die Annahme ihrer Verwendung in den *Prounen* wirklich zu einem sich konsistenter zeigenden und somit eher vorstellbaren Bildraum führen? Die Idee scheitert schon insofern, als die *Prounen* dann sogar zusätzlich noch zwischen verschiedenen Geometrien hin und her wechseln würden, denn es besteht kein Zweifel, dass viele Sichten auf die Formen eindeutig euklidisch interpretierbar sind und damit Teile der potentiellen Sehweisen euklidisch wären und andere nicht. Der Gedanke der parallelen Existenz von Modellen für Raum, die wesentlich vom euklidischen unterschieden und mit diesem unvereinbar, und doch von gleicher Existenzberechtigung sind, mag Lissitzky als Konzept beeinflusst haben. Für die grundsätzlichen Strategien der *Prounen* aber, wie sie hier aufgezeigt wurden, ist es letztlich unerheblich, ob einige von Lissitzkys ‚Raumpotentialen‘ nichteuklidischen Vorstellungen geschuldet sind oder nicht, denn dies wäre nur eine kleine weitere Zutat eines viel grundsätzlicher, auf viel umfassendere Weise veränderten Raumkonzeptes Lissitzkys, wie es soeben beschrieben wurde.

Lissitzkys Formgefüge und Formbezüge zerbrechen an beabsichtigten Stellen, um sich sogleich – in einer nicht stetigen Veränderung⁵⁸³ – neu zu formieren, bisweilen mit engem Bezug zum ‚zuvor Wahrgenommenen‘ bisweilen aber auch mit irritierend wenig Bezug dazu. Lissitzkys Figur-Zusammenhänge springen und kippen, gerade weil sie sich häufig diskontinuierlich und inkonsistent in Hinsicht auf einen vermeintlichen Bildraum wandeln. Sie stellen darin eine beabsichtigte ‚Bedrohung‘ für den Zusammenhalt eines Bildganzen dar – eines Bildganzen, dem selbst für die ungenständliche Kunst die Eigenschaften der Konsistenz seines Bildraums einerseits und der zwingenden Möglichkeit zur Erzeugung einer ‚befriedigenden Lösbarkeit‘ dessen, was gesehen wird, andererseits, bewusst oder unbewusst so wesentlich zugeschrieben sind, dass auch wir als heutige Betrachter und Interpreten uns schwer von ihnen lösen können. Der Rezipient bleibt bestrebt, nach einem für die Imagination wie auch immer gearteten ‚haltbaren‘, als kontinuierlich akzeptierbaren Wahrnehmungsbild zu suchen. Doch aus Lissitzkys künstlerischen Strategien resultiert das Gegenteil.

Yve-Alain Bois und Maria Gough haben Parallelen zwischen dem künstlerischen Vorgehen El Lissitzkys und Bertold Brechts gesehen.⁵⁸⁴ Brecht sei in seinem Theater, so Bois, stets gegen einen „kathartischen Illusionismus“ gewesen, auf den sich das traditionelle Theater stützte. Er habe dem Publi-

⁵⁸² Angesichts der Verbreitung der Theorien Einsteins in Russland, sei „es wahrscheinlich, daß Lissitzky den unendlichen Raum seiner *Prouns* auch als analog zum gekrümmten [und damit nichteuklidischen; Anm. A.K.] raum-zeitlichen Kontinuum Einsteins angesehen hat“, vermutet beispielsweise Henderson ganz allgemein zu Lissitzkys *Proun*-Arbeiten. HENDERSON 1985, hier S. 199.

⁵⁸³ Mathematisch könnte man hier von einer ‚Singularität‘ sprechen.

⁵⁸⁴ Vergleiche BOIS 1992, S. 77.

kum explizit keine Wahrheit und keine Lösung, sondern vielmehr ein offenes Rätsel anbieten wollen. „Was Brecht mit seinem Theater wollte, war die Erzeugung der aktiven Bewegung, die das Erwachen darstellt: das Publikum sollte nicht von der Geschichte in Beschlag genommen werden, sondern (mit Lust) auf die Lösung des Rätsels hinarbeiten. [...] Das Konzept der Distanzierung und all der Diskontinuitäten der Sprache, auf denen Brechts Theater basiert, zielen vielmehr auf die Schaffung eines Schocks ab, der vom Zuschauer verlangt, sich ständig selbst Fragen zu stellen, die Sicherheit seiner Realitätswahrnehmung zu bezweifeln.“ Hierin sieht Bois eine Parallele zu Lissitzkys Arbeit in den *Prounen*. Auch Lissitzky habe darin einen steten Kampf gegen die „Katharsis und die Illusion der Identifizierung“ geführt und stattdessen mit seinen Mehrdeutigkeiten und Polysemien den Betrachter ständig gezwungen, Entscheidungen zu treffen, wie er interpretieren solle, und er habe versucht, ihn aus seiner „uralten Lethargie“ zu reißen. Lissitzkys *Prounen* arbeiten demnach in ihrer Diskontinuität auch mit dem ‚Schock‘, den Rezipienten vor ein offenes Rätsel zu stellen, bei dem er unentwegt die Sicherheit seiner Realitätswahrnehmung bezweifeln muss.⁵⁸⁵

Es lässt sich für die Quellen einer wie oben skizzierten Raumauffassung in Lissitzkys *Prounen* jedoch auch an eine ganz andere Parallele, ja vielleicht Wurzel, denken. Lissitzky wird insbesondere von der westlichen Kunstgeschichte gerne ausschließlich als internationaler Avantgardist verhandelt. Doch wäre es in dieser Hinsicht mehr als interessant, einen Blick auf das traditionelle Raumverständnis russischer Kunst zu werfen, in dessen Sehgewohnheiten er nicht nur aufwuchs, auch seine Arbeiten stehen mit dessen Wirkweisen letztlich immer wieder in Bezug. Mit Blick auf die Situation in Russland ist Lissitzky eben auch eine Figur jener Jahre, in denen traditionelle Momente russischer Kunst einerseits und Aspekte einer internationalen Moderne sowie eines künstlerischen Avantgardismus sich vermischen und interagieren konnten. Letztlich eröffnet oft erst dieser doppelte Blick auf Tradition und Moderne das Verständnis für teils heterogen erscheinender Gedankengebäude einzelner (Künstler)Persönlichkeiten. Auch Lissitzkys Raumauffassung, und dabei gerade jene Aspekte der Polysemie, des Transformierens und der Montage, sind Momente, für die sich zu Recht auch die Frage nach den Zusammenhängen mit den Darstellungskonventionen der Ikonenmalerei und der russischen Volkskunst stellt, und die sich unter diesem Gesichtspunkt noch einmal neu betrachten ließen. Aufschlussreich ist dabei zum Beispiel ein Blick auf Lissitzkys Zeitgenossen, den Philosophen, Theologen und Kunsttheoretiker Pavel Florenski, der in den zwanziger Jahren teilweise zeitgleich mit Lissitzky als Dozent an den WChUTEMAS tätig war. Florenski verhandelte am Thema der Ikonenmalerei eine Raumauffassung des Standpunktwechsels, der Veränderlichkeit, der Montage und der heterogenen Blickpunkte als Zeichen höchster künstlerischer Qualität.⁵⁸⁶ Zur gleichen Zeit, als El Lissitzky seine

⁵⁸⁵ Vergleiche BOIS 1992. Das Zitat dort auf Seite 34.

⁵⁸⁶ FLORENSKIJ, PAVEL: Die umgekehrte Perspektive; dieser 1919 als Vortrag entstandene, 1920 im M.I.Ch.I.M gehaltene und dort nach Angaben des Autors lebhaft diskutierte Vortrag, liegt seit wenigen Jahren in deutscher Übersetzung vor. FLORENSKI, PAVEL: Die umgekehrte Perspektive, in: OLGA RADEZKAJA und ULRICH WERNER (Hrsg.): Pavel Florenski. Werke in zehn Lieferungen. Fünfte Lieferung: Raum und Zeit, Berlin 1997, S. 15–96. Außerdem auch Florenskis Vorlesung, gehalten an den WChUTEMAS 1923/24 (sic!); ders.: Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst, in: OLGA RADEZKAJA und ULRICH WERNER (Hrsg.): Pavel Florenski. Werke in zehn Lieferungen. Fünfte Lieferung: Raum und Zeit, Berlin 1997, S. 99–364.

Prounarbeiten mit folgenden Worten charakterisierte: „Wir sahen, daß die Oberfläche der Leinwand aufgehört hatte ein Bild zu sein, vielmehr zu einem Gebäude wurde, das man wie ein Haus umschreiten, von oben betrachten und von unten untersuchen musste. Die einzige zum Horizont senkrecht stehende Bildachse erwies sich als zerstört. Wir haben die Leinwand ins Kreisen gebracht, und während wir sie drehen, schrauben wir uns selbst in den Raum hinein. [...] Bei dieser Rotation vervielfältigten wir die Projektionsachsen, standen zwischen ihnen und rückten sie auseinander“, verfasste Pavel Florenski einen Text, in dem man folgendes liest: „Die Zeichnung ist so konstruiert, als würde das Auge seinen Ort wechseln, wenn es ihre verschiedenen Teile betrachtet. Da werden beispielsweise bestimmte Teile [...] mehr oder weniger entsprechend den Erfordernissen der gewöhnlichen Linearperspektive gezeichnet, doch jeweils aus anderem Blickwinkel, d. h. mit einem jeweils eigenen Perspektivzentrum; gelegentlich sogar mit einem eigenen Horizont, während andere Teile darüber hinaus unter Anwendung der umgekehrten Perspektive dargestellt werden.“⁵⁸⁷ Die Worte könnten ohne weiteres Lissitzkys *Prounen* betreffen, doch Florenski handelt von der Raumauffassung der Ikonenmalerei. Diese sprechende Gegenüberstellung soll zeigen, dass Lissitzky gerade bezüglich der Auffassung von Raum nicht allein internationaler Avantgardist ist, sondern auch eine Beziehung zu den Sehtraditionen seiner Heimat Russland vermutet werden darf. Auf die Frage solcher Interdependenzen kann und soll hier im Kontext der Frage nach den Zeitebenen und Zeitstrukturen nur kurz hingewiesen werden. Für eine ausführlichere Betrachtung dieses bisher kaum bearbeiteten Aspekts sei auf den Aufsatz *Pawel Florenski – El Lissitzky. Raumkonzepte zwischen russischer Tradition und internationaler Moderne* verwiesen.⁵⁸⁸

Das mit den Worten „Wir sahen, daß die Oberfläche der Leinwand aufgehört hatte ein Bild zu sein ...“ beginnende Zitat Lissitzkys gibt jedoch noch einen weiteren aufschlussreichen Hinweis zur Frage der Konstellation von Betrachter, Raum und Zeit in Lissitzkys *Prounen*. Lissitzky schreibt: „Bei dieser Rotation vervielfältigten wir die Projektionsachsen, standen zwischen ihnen und rückten sie auseinander. Wenn der Futurismus den Beschauer ins Innere des Bildes führte, so führen wir ihn über das Bild hinaus in den wirklichen Raum, stellen ihn ins Zentrum der neu geschaffenen Dimension. Auf diesem Gerüst im Raum stehend, sind wir gezwungen, es zu benennen. Die Leere, das Chaos, das der Natur Entgegengesetzte – wird zum Raum, d. h. zur Ordnung, zur Gegebenheit, zur Natur, sobald wir darin Kennzeichen einer bestimmten Struktur, Verhältnisse und Wechselbeziehungen anbringen. Der Aufbau und Maßstab einer Vielzahl von Kennzeichen verleiht dem Raum eine gewisse Spannung. Ändern wir die Anzahl der Zeichen, dann ändern wir damit die Spannung des Raums, der aus ein und derselben Leere besteht.“⁵⁸⁹ Wenn Lissitzky 1921 auf diese Weise seine *Proun*-Bilder beschreibt, so spricht

⁵⁸⁷ Die beiden Passagen stammen aus LISSITZKY, EL: Proun [Vortragsmanuskript], in: LISSITZKY-KÜPPERS 1977, S. 21–34, S. 28 und FLORENSKI: Die umgekehrte Perspektive, S. 19.

⁵⁸⁸ Vergleiche KÄSS. Interessant in diesem Zusammenhang sind außerdem: KRIEGER sowie SENKEVITCH, TATIANA V.: The illusive aesthetic project of Pavel Florenskii. Space between Geometry and Religion, in: NORBERT FRANZ et al. (Hrsg.): Pavel Florenskij – Tradition und Moderne, Frankfurt am Main 2001, S. 403–422.

⁵⁸⁹ Diese längere Textpassage findet sich mit leichten Abänderungen (die bezüglich ihrer Ursachen zu unter-

er von ähnlichen oder den gleichen Charakteristika, die auch dem späteren Betrachter der Arbeiten im Prozess der Betrachtung deutlich werden. Er hebt die Bedeutung der Aktivität des Rezipienten hervor, den er mitten zwischen die Achsen und Formen des Bildes gestellt sieht, diese ordnend und verändernd. Er zeigt *Proun* als Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten von Raum und gleichzeitig mit der Frage nach dessen Veränderlichkeit. Er kennzeichnet die Bestandsaufnahme dessen, was in seinen *Prounen* sichtbar ist, als potentiell der ‚Natur entgegengesetzt‘, also möglicherweise physisch unvereinbar, als Raumeindrücke, die der Betrachter seiner Welt nur aneignen kann, indem er sie mit Strukturen und Wechselbeziehungen versieht. Gerade diese Strukturen und Wechselbeziehungen bilden offenbar für Lissitzky das alleinige Material, aus dem diese Räume tatsächlich bestehen. Wir, die Betrachter, sind die Anbringer solcher Kennzeichen, die aus der Leere Raum machen, sind auch deren mögliche endlose Transformierer, und geradezu folgerichtig ist der Prozess der Raumordnung dann insolubel, ohne eine ‚Lösung‘, weil das Material dieser Räume nur aus Relationen und damit aus Veränderlichen besteht. Eine Aussage, die letztlich die *Prounen*-Bilder paradoxerweise auch zurück an den *Prounenraum* bindet, denn obwohl dort gerade der unveränderliche materielle Raum manifest ist, kennzeichnet Lissitzky mit seiner Arbeit das Zeitliche, das Veränderliche darin als das eigentlich Wesentliche. Innerhalb des gegebenen materiellen Raums inszeniert Lissitzky wie einen doppelten Boden, eine zweite Schicht, seinen Raum der Relationen. Die Relationen als eigentliche Bedeutungsträger werden auch bei Moholy in 4.7 wieder eine Rolle spielen.

Lissitzkys bereits zitierte kleine Notiz von 1911, „Die räumlichen Eindrücke werden in der Vorstellung nur zeitlich aufbewahrt“, ist in den *Prounen* konsequent zu Ende gedacht. In ihnen wird das Bewusstsein des Betrachters zu einem wesentlichen, vielleicht gar zum eigentlichen (und man darf sich fragen, ob auch ‚zum letzten Endes einzigen‘ gemeint sein könnte) Existenzort von Raum und Zeit. Dort in der Imagination aber, im Kopf des Betrachters sozusagen, sind Raum und Zeit für Lissitzky untrennbar miteinander verbundene Kategorien, wie schon die Überlegung von 1911 zeigt. Auch bei László Moholy-Nagy hatte sich ein Denkmodell mit einer ähnlich grundsätzlichen Verknüpfung von Raum und Zeit in 3.2 bereits angedeutet, das im Folgenden noch einmal näher in den Blick genommen werden soll. Vor dem Hintergrund der zwanziger Jahre liegt eine Assoziation zu Theorien und Philosophien der Vierten Dimension und zu der Raum-Zeit des relativistischen Weltbildes nahe, wie es Minkowski geprägt hatte. Die letzten Abschnitte dieser Arbeit versuchen vor diesem Hintergrund zu beleuchten, wie sich Lissitzkys und Moholys Denkmodelle einer Verbindung von Raum und Zeit in das zeitgenössische Netz der Diskurse einordnen. Sie werden als in ihrem Wesen eigenständige Positionen eines epistemischen Feldes dargestellt, innerhalb eines von den Künstlern wohlreflektierten Kontextes. In Hinblick auf Moholy wird noch einmal exemplarisch die Frage nach einer möglichen übergeordneten Rolle seines Ansatzes für das künstlerische Werk gestellt.

suchen hier zu weit führen würde) sowohl in Lissitzkys Text *Proun* in *De Stijl* Nummer V/6, 1922, als auch in dem Manuskript zu seinem *Proun*-Vortrag am INChUK 1921, aus welchem hier zitiert wurde. LISSITZKY: *Proun* [Vortragsmanuskript], hier S. 28. Zur Datierungs- und Versionsfrage dieses Vortrages vergleiche auch Fußnote 338.

4.5 „Man sprach über die vierte Dimension ...“

„... ohne recht zu wissen, was das heißen sollte. Übrigens ist das heute noch so“⁵⁹⁰, so lautet ein Satz aus Marcel Duchamps Gesprächen mit Pierre Cabanne. Duchamp bezieht sich darin auf seine Zeit zwischen den Weltkriegen in Paris und eine dort virulente Diskussion, an der sich insbesondere viele Künstler beteiligten. Der Begriff der Vierten Dimension war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts jedoch nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen Ländern Westeuropas, in Russland und in den USA aufgekommen. Und Duchamps ironische Anmerkung, man habe trotz der überaus populären und weitverbreiteten Diskussionen doch eigentlich nicht recht gewusst, wovon man überhaupt sprach, wird verständlich, wenn man weiß, dass sich zwischen dem ausgehenden 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert die Betrachtungen in einem vollends heterogenen Spektrum von tatsächlichen mathematischen Fragestellungen, philosophischen Reflexionen, pseudowissenschaftlichen, teils mystizistischen oder semi-religiösen Weltanschauungslehren bewegten. Hinzu kamen schließlich dann noch physikalisch fundierte ebenso wie unkorrekt popularisierende Untersuchungen des relativitätstheoretischen Weltbildes. Der Begriff wurde innerhalb dieses breiten Spektrums wahlweise für eine räumliche vierte Dimension, für einen Ort oder Zustand höherer Seinserkenntnis oder für die Zeit verwendet und darüber hinaus ebenso synonym gesetzt mit konkreten Phänomenen wie der Polyperspektivität oder den neu entdeckten mathematischen Modellen nichteuklidischer Geometrien. Auch der rückschauend so sarkastisch und nicht ohne Selbstironie kommentierende Duchamp, hatte sich der Begrifflichkeit bedient und spricht davon, für sein *Großes Glas* beispielsweise die ‚Neuvermählten‘ als „Projektion einer unsichtbaren vierdimensionalen Form“ geschaffen zu haben.⁵⁹¹

Diesem ungewöhnlichen Konglomerat um den Begriff ‚die Vierte Dimension‘ kreisender Texte und Theorien und insbesondere deren Einfluss auf die Kunst der Moderne hat Linda D. Henderson ihre bereits erwähnte Untersuchung gewidmet. Übersehen werden darf dabei aber nicht das Problem, dass mit der Fülle des ausgebreiteten Materials in Hendersons Arbeit leicht der Eindruck entstehen kann, die Raum- und Zeitkonzeptionen der frühen Moderne ließen sich nahezu alle aus dieser Beschäftigung mit nichteuklidischer Geometrie und der vierten Dimension erklären. Ganz sicher spielten diese Theorien in den zwanziger Jahren bei Moholy und Lissitzky eine Rolle. Sie waren ihnen bekannt und müssen als Hintergrund der Reflexion betrachtet werden. Es zeigt sich jedoch gerade, dass sich die Gedan-

⁵⁹⁰ CABANNE/DUCHAMP, S. 24.

⁵⁹¹ Es ist allerdings fast unmöglich zu klären, bis zu welchem Grad solche Bemerkungen Duchamps mit einem Augenzwinkern geäußert sind. Der Kontext der zitierten Stelle ist jedenfalls folgender: Duchamp führt aus, dass ihn die Einführung einer gewissen präzisen Wissenschaftlichkeit gereizt habe, da sie bis dahin noch nicht oft in der Malerei in Erscheinung getreten sei. Er merkt an: „Ich tat das nicht aus Liebe zur Wissenschaft, ich wollte diese sogar auf eine zarte, leichte und unerhebliche Weise ein wenig verunglimpfen. Ironie war allemal präsent.“ Danach kommen Cabanne und Duchamp auf das große Interesse an der vierten Dimension zu sprechen, das letzterer nach eigener Aussage teilte. „Uns interessierte damals lediglich die vierte Dimension. In meiner *Grünen Schachtel* [...] finden sich eine Menge Notizen über die vierte Dimension.“ Ein Stück weiter folgt dann die Erklärung zum *Großen Glas*: „Ich fand heraus, daß der Schatten eines dreidimensionalen Objekts eine zweidimensionale Form konstituiert – so wie die Sonne zweidimensionale Projektionen auf der Erde hervorruft – und schloß daraus, auf analogischem Weg, daß die vierte Dimension ein Objekt mit drei Dimensionen projizieren könne, d. h. daß alle dreidimensionalen Gegenstände, die wir so arglos betrachten, Projektionen von uns unbekanntem vierdimensionalen Formen sind.“ In diesem Geiste habe er die *Neuvermählten* im *Großen Glas* geschaffen. (CABANNE/DUCHAMP, S. 52/53).

kengebäude beider Künstler von diesem eng begrenzten Punkt gelöst und weiterentwickelt hatten, ohne dabei jedoch auf ein Konzept zu verzichten, in dem die beiden Größen Raum und Zeit nicht anders als verflochten vorzustellen sind.

Bei einem breit angelegten Blick über Künstleräußerungen und Kunstwerke der zehner und zwanziger Jahre ist in der Tat die Häufung dessen erstaunlich, was in unterschiedlichen Ausprägungen auf ‚die Vierte Dimension‘ rekurriert. Als Kasimir Malewitsch 1915 seine ersten suprematistischen Bilder ausstellte, trug eines den Titel *Bewegung malerischer Massen in der vierten Dimension*, andere hatten Untertitel, in denen ebenfalls der Begriff der vierten Dimension vorkommt.⁵⁹² Theo van Doesburg hielt 1925 Prinzipien einer neuen Architektur fest, in denen man folgende Grundsätze liest: „Die neue Architektur rechnet nicht nur mit dem Raum, sondern auch mit der Zeit als architekturem Wert. Die Vereinigung von Raum und Zeit gibt der architekturellen Erscheinung ein vollständigeres Aussehen. Das plastische Aussehen wird durch die vierte Dimension der Raum-Zeit erreicht.“⁵⁹³ Der russische Filmemacher Sergej Eisenstein veröffentlichte 1929 einen Artikel mit dem Titel *Die vierte Dimension des Films*, in dem er verschiedene Montagetechniken beschreibt und diesen die Möglichkeit zuweist, Gestaltungsformen der vierten Dimension zu sein.⁵⁹⁴ Woher also rührt diese Begeisterung für die Idee der Vierdimensionalität zu Beginn des Jahrhunderts? Und vor allem: inwiefern setzte sie sich in den zwanziger Jahren fort und auf welche Art steht sie dabei in Bezug zu Diskussionen von Zeitkonzeptionen in der Kunst?

Man könnte unmittelbar vermuten, dass der Anlass zur Popularisierung des doch sehr abstrakten Konzeptes des vierten Dimension in der Entdeckung der Relativitätstheorie liegt und in Hermann Minkowskis mathematischem Modell dazu, in welchem sich die drei Dimensionen des Raumes nicht mehr wesentlich von der Dimension der Zeit unterscheiden und das somit nahelegt, dass unsere physikalische Welt als vierdimensionales Raum-Zeit-Kontinuum zu betrachten sei. Die tatsächliche Sachlage aber stellt sich wesentlich komplexer dar und die Rede von der vierten Dimension entspringt zu Beginn des Jahrhunderts entschieden verzweigten Wurzeln. Sie ist nicht unwesentlich einer Quelle zuzuschreiben, die bereits vor der Popularisierung der Relativitätstheorie weite Verbreitung gefunden hatte und unter anderem die schon erwähnten Malewitsch und van Doesburg beeinflusste: einer Gruppe spirituell-philosophischer teils auch mystisch-esoterisch anmutender Schriften, die in den Jahren vor und um die Jahrhundertwende erschienen und in denen versucht wurde, eine vierte räumliche Dimension zu etablieren.

Zunächst muss dabei darauf hingewiesen werden, dass die traditionelle Vorstellung vom Raum als dreidimensionale euklidische Schachtel bereits im 19. Jahrhundert durch zwei Bereiche der Mathematik herausgefordert worden war: die mathematische Modellierung nichteuklidischer Geometrien einerseits und die Arbeiten über Prinzipien höherdimensionaler (euklidischer) Geometrien, in denen die Anzahl der Dimensionen eben gerade nicht auf drei beschränkt war. Während letztere schon grundsätzlich über die Welt der menschlichen Anschauung hinauswiesen, postulierten erstere neue Modelle

⁵⁹² Vergleiche HENDERSON 1985, S. 197.

⁵⁹³ DOESBURG, THEO VAN: L'Évolution de l'architecture moderne en Hollande, in: *Architecture vivante*, 2. Jg., H. 2, 1925, S. 13–20. Hier übersetzt zitiert nach HENDERSON 1985, S. 200.

⁵⁹⁴ Vergleiche EISENSTEIN, SERGEJ: Die vierte Dimension des Films, in: ders.: *Schriften*, Band 4., Hrsg.: Hans Joachim Schlegel, München/Wien 1984, S. 234–253.

von Raum, in denen das Messen von Strecken und Winkeln in der gewohnten Form nicht möglich war. Da beide Ansätze der herkömmlichen Vorstellung des Raums, den wir sehen und erfahren, zuwiderliefen, wurden sie alsbald auch vor allem populärwissenschaftlich zu neuen Theorien und Ideen kombiniert, wobei sie nicht selten zu unrecht synonym verwendet wurden.⁵⁹⁵ Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang aber ist die unbestreitbare Tatsache, dass beide Felder in radikaler Weise das menschliche Raumverständnis betrafen, indem sie ihm dem Laien unverständliche, weil unvisualisierbare und unanschauliche Modelle als Alternativen entgegensetzten. Sie stellten damit die geradezu unanständige Frage, so musste es erscheinen, woher wir eigentlich wissen wollen, dass der Raum, der uns umgibt, nur drei Dimensionen hat und mit welchem Recht wir glauben, er habe das Aussehen jener euklidischen ‚Schachtel‘ aus orthogonal angeordneten geraden Ausdehnungen namens Höhe, Breite und Tiefe. Jede traditionelle Raumvorstellung war damit zumindest soweit in Frage gestellt, dass sich nun auch neue Spielräume für andere Formen von Raumtheorien öffneten, die bald die Disziplinen Mathematik und Physik und deren wissenschaftlich-strukturellen Charakter verließen.

Dieses Szenario muss als Hintergrund der oben genannten Gruppe von Ideen und Konzepten der Existenz einer räumlichen vierten Dimension um die Jahrhundertwende betrachtet werden. Die Zeit war hier explizit *nicht* die vierte Dimension, wenn auch Bewegung und Zeit durchaus als relevante Hilfsmittel angesehen wurden, um von der herkömmlichen, und in den Augen der Autoren beschränkten, dreidimensionalen Wahrnehmung zu der höheren Ebene der vierdimensionalen Wahrnehmung zu kommen. Für den englischsprachigen Raum waren Charles Howard Hinton mit seiner so genannten *Hyperraum-Philosophie* und insbesondere für die USA auch Claude Bragdon die Hauptverfechter einer solchen Theorie der vierten Dimension, während in Russland die Schrift *Tertium Organum* von P. D. Ouspensky maßgeblichen Einfluss hatte.⁵⁹⁶ Alle genannten Autoren versuchten eine – dem Menschen noch nicht visuell erfassbare – räumliche vierte Dimension vor einem Hintergrund zu begründen, der in gewissem Sinn dem Höhlengleichnis von Plato gleicht: Der Mensch glaubt, er befinde sich in einer dreidimensionalen Welt, da seine Wahrnehmung noch nicht fein genug, nicht geschult genug ist, um die vierte Dimension zu erkennen. Die wahre Welt aber sei vierdimensional und eine Menschheit, die dies auch wahrnehmen könne, würde besser, moralischer, höher entwickelt sein. Zudem wurde die vierte Dimension bei Ouspensky auch als eine Art Ort der Spiritualität angesehen. Und gerade in diesem Punkt verankert Henderson auch einen wesentlichen Grund für die anfängliche Popularität dieser Version von Vierdimensionalitäts-Theorien: „Emerging in an era of dissatisfaction with materialism and positivism, «the fourth dimension» gave rise to entire idealist and even mystical philosophical systems ...“⁵⁹⁷ Für den in Ermangelung eines besseren Terminus hier als ‚esoterisch‘ bezeichneten

⁵⁹⁵ Vergleiche hierzu auch die ausführlichen Beobachtungen von Henderson. Dass das mathematische Modell der allgemeinen Relativitätstheorie die Welt dann wirklich mit einer sowohl vierdimensionalen als auch nichteuklidischen Geometrie versah, war sicher nicht der Anlass solcher Theorien, gab ihnen aber möglicherweise noch einen späten Auftrieb und ist zumindest ein nachweislicher Fall gerechtfertigter Koppelung beider Ansätze.

⁵⁹⁶ Ausführliche Beschreibungen der jeweiligen Theorien sowie eine umfangreiche Bibliografie finden sich ebenfalls in HENDERSON 1983.

⁵⁹⁷ Ebd., Introduction S. IXX. Diese Einschätzung lässt sich jedoch nicht einfach auf die Fortentwicklung der Auseinandersetzung mit Konzepten von Vierdimensionalität in den zwanziger Jahren übertragen.

Zweig mag zudem schließlich der Physiker und Astronom J.F.C. Zöllner stellvertretend stehen, der versuchte, die postulierte vierte Dimension mittels experimenteller Séancen mit einem Medium sichtbar, respektive nachweisbar zu machen.⁵⁹⁸ Der Physiker, der zum Séancen-Leiter wird, mag dabei auch noch einmal deutlich machen, wie wenig kohärent das Betätigungsfeld ‚vierte Dimension‘ war, und wie sehr sich Wissenschaft, ernstzunehmende Philosophie und fragwürdige Tendenzen, Wissen, Glauben und Popularisieren, im Rahmen einer Modeerscheinung in ihm zu vermischen mochten. Auch der Mathematiker Princet übrigens, der von den Pariser Künstlern im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts – Metzinger, Gleizes, Duchamp – als ihre Quelle des Wissens über die Vierdimensionalität und in munterer Vermischung damit auch der nichteuklidischen Geometrien genannt wurde, war ein einfacher Mathematiklehrer, der sich selbst zum Experten der verschiedenen Geometrien in n Dimensionen ernannt hatte.⁵⁹⁹

Der bei Zöllner auf übernatürlichem Wege angestrebte Versuch, die doch wesentlich unsehbare vierte Dimension visuell erfassbar oder doch zumindest handgreiflich erfahrbar zu machen, verweist trotz seiner Exzentrizität aber auch auf einen Punkt, der sicher dazu beitrug, die Konzepte des Vierdimensionalen in der Kunst zu erörtern: wenn es diese vierte Dimension gab und wenn sie Zeugnis höherer Erkenntnis war, wie konnte sie dann sichtbar oder erfahrbar gemacht werden oder welche Möglichkeiten konnte man finden, sie sich zumindest in irgendeiner Form anschaulich vorzustellen? Ein geometrisches Gebilde wie der so genannte Tesseract etwa war ein solcher bildlicher Visualisierungsversuch, einer in diesem Falle rein räumlich-geometrisch begriffenen vierten Dimension. Hier wurde auf zweidimensionales Papier das Gittermodell eines dreidimensionalen geometrischen Körpers gezeichnet, der wiederum selbst eine Projektion (ähnlich jenen Projektionen die es uns ermöglichen, das Bild eines Würfels oder Tetraeders etc. auf die Fläche eines Blattes Papier zu zeichnen) eines gedachten vierdimensionalen ‚Würfels‘ sein sollte. Man stellte sich einen vierdimensionalen Würfel – in Fortsetzung dessen, wie man einen dreidimensionalen Würfel aus einem Quadrat ableitete – abstrakt als Objekt vor, das sich aus herkömmlichen Würfeln (quasi als Seitenflächen) konstituiert, die sich entlang einer auf unbekannte Weise orthogonal zu allen drei bekannten Raumdimensionen stehenden Achse bewegten, und rekurrierte dann auf bekannte mathematische Projektionsverfahren, um dieses geometrische Konstrukt als Zeichnung sichtbar zu machen. Dass solche Visualisierungsversuche wiederum ihren Weg in Künstlerkreise fanden und dort rezipiert wurden, zeigt Henderson plausibel mit Hilfe der Skizzen des Hyperkubus oder Tesseract, die sowohl Hyperraumtheoretiker wie J.P. Manning oder Charles Howard Hinton anfertigten, als auch Theo van Doesburg. Ähnlich stellt Henderson auch Claude Bragdon's Illustrationen zu den ‚Projections made by a Cube in Traversing a Plane‘ vor, die beispielsweise geradezu augenfällig in Duchamps Plakat für einen Schachwettbewerb 1925 anklingen.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Vergleiche ebd., S. 22/23.

⁵⁹⁹ „P[ierre]. C[abanne].: Princet war ein Pseudo-Mathematiker und ebenfalls sehr ironisch. M[arcel]. D[uchamp].: Ganz recht. Wir anderen waren aber überhaupt keine Mathematiker und glaubten an Princet. Er verstand es, den Eindruck zu erwecken, als wisse er ungeheuer viel. In Wirklichkeit aber war er wohl nur ein kleiner Mathematiklehrer am Gymnasium.“ CABANNE/DUCHAMP, S. 53.

⁶⁰⁰ Die gegenseitige Nähe dieser Visualisierungsversuche macht der Abbildungsteil in HENDERSON 1983 deutlich.

Wie stark der Einfluss der genannten Theorien war, mag die Tatsache verdeutlichen, dass Theo van Doesburg als wissenschaftliche „Väter“ der Raum-Zeit in einem Atemzug Charles Howard Hinton neben Einstein und Minkowski nennt. Van Doesburg markiert damit aber auch bereits einen einschneidenden Umbruch in der Diskussion um die Vierdimensionalität. Spätestens nach ihrer experimentellen Bestätigung 1919 und dem anschließenden populärwissenschaftlichen und medialen „Boom“⁶⁰¹ gewinnt das Denken der Relativitätstheorie schnell an Einfluss und der Minkowskischen Modellierung der Einsteinschen Theorie folgend, wird nun die Zeit als vierte Dimension vorgestellt, während Konzepte einer räumlichen vierten Dimension in den Hintergrund treten. So wird beispielsweise auch van Doesburg dann 1926/27 schreiben, der Elementarismus realisiere „die Möglichkeit des Plastizismus in vier Dimensionen, im Feld der Raum-Zeit.“⁶⁰² Henderson stellte fest: „When the popularization of Relativity Theory in the 1920s enthroned time as forth dimension [...], both Poincaré and the purely geometric fourth dimension were soon largely forgotten by the public and artists alike. [...] by 1930 the widespread «romance of many dimensions» between the public and the fourth dimension was over ...“⁶⁰³, womit sie die räumliche Interpretation der vierten Dimension meint. Für die Visualisierungsversuche einer vierten Dimension oder deren unmittelbaren Einfluss auf künstlerische Darstellungsstrategien gilt Hendersons Analyse sicher in dieser Weise. Unbeantwortet bleibt damit aber die Frage, wie man gegenüber den gezeigten Positionen, Ansätze wie den Lissitzkys verorten sollte. Zweifellos verbindet er drei Dimensionen des Raums mit jener der Zeit zu einem engen Geflecht. Und zweifellos kannte Lissitzky besonders die in Russland und auch von dem ihm eine Zeit lang sehr nahe stehenden Malewitsch betriebenen Auseinandersetzungen mit Theorien der vierten Dimension. Des Wortes Vierdimensionalität oder der zeitgenössischen Visualisierungsschemata bedient Lissitzky sich jedoch kaum noch. Weder eine räumliche noch eine mystische höhere Dimension, noch Einsteins Theorie werden hier als Darstellungsinhalt für Kunst oder semi-wissenschaftliche Formel von Kunsttheorie herangezogen. Man könnte diese Entwicklung vielmehr wiederum als den Übergang von einem zu visualisierenden Modell mit Namen ‚Vierdimensionalität‘ zu einer intrinsischen Qualität von Welterfahrung namens ‚die Möglichkeit der Verbindung von Raum und Zeit‘ oder ‚die unabdingbare Wechselwirkung von Raum und Zeit‘ bezeichnen – eine Qualität der Dinge und der Wahrnehmung der Dinge, die sowohl für Lissitzky als auch für Moholy eine zentrale Rolle spielt.

4.6 Eine Matrix aus Raum und Zeit

Der Begriff ‚vierte Dimension‘ spielt als solcher in Moholys Texten keine Rolle und kommt bei Lissitzky nur noch kritisch gebrochen vor. Der Gedanke einer notwendigen Verbindung von Raum und Zeit, also letztlich auch einer Form des Vierdimensionalen, zieht sich hingegen durch beider Werke

⁶⁰¹ Vergleiche 1.3.

⁶⁰² DOESBURG: *Schilderkunst en Plastic*, S. 82; die hier zitierte deutsche Übersetzung des Textes findet sich so bei: HENDERSON 1985, hier S. 203. Tatsächlich hat Henderson allerdings das Zitat insofern leicht ihren eigenen ihrem eigenen Ansatz angepasst, als sie „in vier Dimensionen“ zitiert, während van Doesburg im Original gerade nicht den Topos der vierten Dimension verwendet, sondern allgemeiner von „4 afmetings“ spricht.

⁶⁰³ HENDERSON 1983, S. 341/342.

und Schriften. Moholys und Lissitzkys Standpunkte zeigen ein hoch komplex gewordenes Verhältnis zum Schlagwort des Vierdimensionalen und zu dessen möglichen Implikationen. Sie gehen einher mit einer ebenso komplexen und ambivalenten Einstellung zu den möglichen Relationen zwischen Wissenschaft und Kunst.

Für El Lissitzky muss in dieser Hinsicht zunächst ein kurzer Blick auf seine wiederkehrenden Anleihen aus der Mathematik geworfen werden, die er typischerweise unmittelbar wieder relativiert indem er vor deren allzu enger Relation zur Kunst warnt.

Sein Aufsatz *K. und Pangeometrie* ist voll von Vergleichen mit und Bildern aus der Mathematik.⁶⁰⁴ Er entlehnt ihr Zahl- und Raumbegriffe, geht auf geometrische Perspektivkonstruktionen und das neue physikalische Raumverständnis ein. Insbesondere die Geschichte der Erweiterung des mathematischen Zahlkörpers baut er als Parallele zur Entwicklung der Kunst in seine Ausführungen ein. Letzteres offenbart die Nähe zu einem Autor, der ihn nachdrücklich beeinflusste: Oswald Spengler. Seinen Schriften entnahm Lissitzky nicht nur zahlreiche Gedanken zur Mathematik und deren historische Einbettung in die Kultur der Menschheit, sondern übertrug Versatzstücke sogar wörtlich in seine Texte. Spenglers These, man könne die Entwicklung der Künste nicht sinnvoll analysieren, ohne gleichzeitig die Mathematik der jeweiligen historischen Epoche zu betrachten, integrierte Lissitzky teils mehr, teils weniger explizit in sein eigenes Vorgehen. Frappierend sind auch die Übernahmen von Spengler, die Lissitzkys für *K. und Pangeometrie* bezüglich der Analyse der Zahlssysteme und Zahlkörper und deren Parallelisierung mit kulturellen Entwicklungen vornimmt.⁶⁰⁵ Lissitzkys Vorgehen hinsichtlich Spenglers ist kein Einzelfall: Auch aus den Schriften des in den zwanziger Jahren äußerst populären Biologen Raoul Heinrich Francé fügte Lissitzky Bausteine wörtlich in eigene Texte ein.⁶⁰⁶ Man darf diesbezüglich sicher Peter Nisbets Analyse zustimmen, dass Lissitzky sich hier so frei und wortwörtlich bediente, weil er in den Texten dieser Autoren weniger deren individuelle Gedanken als vielmehr Belege für „universelle Wahrheiten“ sah, die seine eigenen Vorstellungen untermauerten.⁶⁰⁷ Die direkten Übernahmen von anderen Autoren nehmen aber doch nur einen sehr begrenzten Teil von Lissitzkys Texten ein. Viel üblicher sind hingegen netzartig über ganze Texte gespannte Verknüpfungen und Analogisierungen von Kunst und Kunsttheorie zu verschiedensten Feldern der Mathematik und Naturwissenschaft. Dabei sind die Analogien aber letztlich nur in einigen Fällen tatsächlich inhaltlich-sachlicher Natur. Häufig entleiht Lissitzky bei genauerer Betrachtung einfach nur die Sprache, Bilder

⁶⁰⁴ Die Bezugnahmen auf die Mathematik und deren Sprache beschränken sich nicht nur auf diesen einen Text, sondern finden sich ebenso auch in den beiden Proun-Texten (LISSITZKY: PROUN und ders.: Proun [Vortragsmanuskript]), in NASCI (Lissitzky und Schwitters) sowie in zahlreichen anderen schriftlichen Äußerungen Lissitzkys der zwanziger Jahre.

⁶⁰⁵ Diese Punkte ausführlich bei BOIS 1990. Auf Lissitzkys Anleihen bei Spengler für einige Fassungen seines noch früher entstandenen Textes Proun hat zuerst Peter Nisbet hingewiesen (NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung, S. 20–22 und umfassender ders. 1995, S. 153 ff.).

⁶⁰⁶ Zu einer genaueren Analyse der Übernahmen Lissitzkys von Francé, vergleiche ebenfalls: NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung, S. 20–22 sowie ders. 1995, S. 158 ff.

⁶⁰⁷ „... Lissitzky [hat] wiederholt auf außenstehende Autoritäten zurückgegriffen, um seine eigenen Ideen zu untermauern. Dass er so oft (und ohne Quellenhinweis) zitierte, ist aber wohl kein Anlass für einen Plagiatsvorwurf. Vielmehr fand Lissitzky bei diesen Autoren Beweise, die er als unterstützendes Zeugnis für universelle Wahrheiten betrachtete und nicht als Belege für ein individuelles Argument.“ (NISBET: El Lissitzky – Eine Einführung, Fußnote 54.)

oder Strukturen aus Mathematik, Physik oder Biologie. Doch gerade diese Sprach- und Anschauungs-Analogien bieten Lissitzky die Werkzeuge, seinen eigentlich künstlerisch-kulturellen – und damit möglicherweise allgemein immer noch als unbeweisbar und unobjektivierbar angesehenen – Texten den Duktus und Charakter der naturwissenschaftlichen Abhandlung zumindest in Teilen überzustreifen. Die erwähnten graduellen Unterschiede der Analogisierung lassen sich an Beispielen aus Lissitzkys Texten gut nachvollziehen. Wenn Lissitzky schreibt: „Der Prounengestalter konzentriert in sich alle Elemente des modernen Wissens und alle Systeme und Methoden und gestaltet damit plastische Elemente, welche dastehen gleich den Elementen der Natur wie H (Wasserstoff), wie O (Sauerstoff), wie S (Schwefel). Er verbindet diese Elemente miteinander und bekommt Säuren, die alles ätzen, was sie berühren, das heißt sie wirken auf alle Lebensgebiete.“⁶⁰⁸, so entlehnt Lissitzky hier nur ein chemisches Bild als rein metaphorisches Konstrukt zur eindrucksvolleren Beschreibung der intendierten Wirkweise seiner Arbeiten. Die in *K. und Pangeometrie* beschriebene Erweiterung des mathematischen Zahlenraums von den Natürlichen Zahlen über die Reellen und Irrationalen Zahlen hin zum komplexen Zahlkörper, in dem es dann erstmals keine herkömmliche Messung von Abständen mehr gibt, dient Lissitzky hingegen zu einem anderen Zweck. Er parallelisiert sie mit der Veränderung der Räume in der Malerei, hin zu komplizierter werdenden Formenräumen, in denen letztendlich in seiner eigenen Malerei ebenfalls keine herkömmliche Messbarkeit von Verhältnissen mehr gegeben ist. In diesem Beispiel übernimmt Lissitzky also nicht nur Sprache oder Anschauung aus der Mathematik, sondern ein Konzept, ein Modell. In ihm kann er strukturelle Entsprechungen zur Kunst aufzeigen, obgleich hier genau genommen inhaltlich nur eine Wahlverwandtschaft besteht, keine echte Analogie. Den Grad ganz konkreter inhaltlicher Analogien berührt Lissitzky dann im gleichen Text, wenn er die mathematisch-physikalische (optische) Konstruktion von Perspektive und deren Wandel detailliert erläutert und dabei ganz pragmatisch aufschlüsselt, was diese Änderungen in den Möglichkeiten der Perspektivdarstellung für die Kunst jeweils bedeuteten.⁶⁰⁹ Hinter einer Anleihe Lissitzkys aus der Mathematik kann sich also jederzeit dreierlei verbergen: eine Metapher oder ein Bild, eine gewählte Analogie oder eine tatsächliche faktische Verbindung.

Ein zweiter Blick auf mögliche Gründe, die Lissitzky ganz konkret dazu veranlasst haben könnten, so auffallend viele Analogien gerade in den Naturwissenschaften zu suchen, ergänzt das bisherige Bild und offenbart auch, wieso Lissitzky dennoch bestrebt sein musste, eine allzu enge Gleichsetzung zu vermeiden. Neben der Tatsache, dass Lissitzky sich wohl bereits als Schüler speziell für Mathematik interessierte und auch später auf diesem Gebiet deutlich mehr als nur laienhafte Kenntnisse besaß⁶¹⁰,

⁶⁰⁸ LISSITZKY: Aus einem Briefe, S. 359.

⁶⁰⁹ Vergleiche zu diesen Beispielen LISSITZKY: *K. und Pangeometrie*, S. 354/355.

⁶¹⁰ Dass Lissitzky sich bereits in der Schule besonders für Mathematik interessierte, wird verschiedentlich in Texten über den Künstler behauptet, ist jedoch unbewiesen. Die Aussage erscheint aber insoweit plausibel, als er eine solide Grundlage mathematischer Kenntnisse gehabt haben muss, da er später offensichtlich die Ideen der nicht-euklidischen Geometrie, der komplexen Zahlen, der Relativitätstheorie und einiges mehr nicht nur kannte, sondern auch auf einem erkennbar mehr als laienhaften Niveau durchdrungen hatte. Natürlich war Lissitzky kein Mathematiker, doch seine Aussagen zu den oben erwähnten Themen beispielsweise in *K. und Pangeometrie* zeugen klar von einer Person, die genügend mathematisches Basiswissen zur Verfügung hatte, um zumindest

weshalb es ihm vermutlich besonders nahe lag und vor allem auch so leicht fiel, Modelle, Argumente und Bilder aus der Mathematik für seine Theorien nutzbar zu machen, lassen sich drei wesentliche Ideen verfolgen, warum er die Verflechtung seiner künstlerischen Gedanken mit denen der Mathematik und Naturwissenschaften so offenkundig forcierte. Als Mitherausgeber des Buches *Die Kunstisten* und auch sonst mit zahlreichen Kontakten in alle Bereiche der Kunstszene ausgestattet, wusste Lissitzky sehr genau um die Vielzahl der Avantgarde-Bewegungen, um die Flut an Manifesten und sicherlich auch um ein gewisses Maß an Konkurrenz um die Gunst von Galeristen, Kritikern und Kunstkäufern. Innerhalb dieses, so könnte man sagen, engen Marktes, war es notwendig, die eigenen Werke und Manifeste möglichst gut zu positionieren, schien doch die gefühlte Beschleunigung des Alltagslebens und seiner wesentlichen Prozesse auch die Kunstszene zu betreffen, in der ‚Ismen‘ und Strömungen in zunehmend schneller Folge entstanden und vergingen. Allein schon die Tatsache, dass Lissitzky das *Prounen*-Verzeichnis als Werkübersicht mit integrierter Verkaufspreisliste erstellte, um sowohl Verkäufe als auch die Bestückung von Ausstellungen mit seinen Werken einfacher und übersichtlicher zu gestalten, mag zeigen, dass Lissitzky genau dieser geschäftlichen Seite der Kunst nicht allzu fern stand. In ebendiesem Kontext sind bereits zwei der drei Faktoren zu sehen, die neben seinem eigenen Interesse an naturwissenschaftlichen Theorien zusätzlich dafür gesorgt haben könnten, Analogien zu und Anleihen aus Mathematik, Physik und Biologie in so auffallend großer Zahl in seine Texte aufzunehmen: das Bestreben, seine eigene Kunsttheorie in überzeugender Weise durch den Rekurs auf die aktuellsten Themen populärer und auch popularisierter Wissenschaftsdebatten als ‚modern‘ zu kennzeichnen. Damit verfolgte Lissitzky auch die Strategie, die Aussagen, die ihm für die Vorreitermerkmale seiner Kunst wichtig schienen, nicht nur auf dem eher als subjektiv eingeschätzten Feld künstlerischer Theorien oder ästhetischer Urteile zu treffen, sondern gleichzeitig mit dem Flair scheinbar objektiver Wahrheit der Naturwissenschaften zu stützen.⁶¹¹ Ob Lissitzky selbst dabei den Gedanken vertreten hätte, die Messungen und Sätze der Physik beispielsweise seien tatsächlich objektiv, muss offen bleiben. Klar scheint aber, dass Aussagen ihm gerade dann besser begründet oder stärker fundiert erschienen sein müssen, wenn sie nicht nur innerhalb der Kunst zu treffen waren, sondern Analogien in Bereichen der Wissenschaft hatten.

Eine andere Ebene inhaltlicher Analogisierung führt unmittelbar zu dem Modernitätsanspruch Lissitzkys, den er durch die Verbindung seiner Kunsttheorie mit den Naturwissenschaften zu unterstreichen suchte. In *Proun* vergleicht Lissitzky die ‚alte‘ Zahl mit den ‚modernen‘ Größen in der Mathematik: „Die antike Zahl war stets nur konkret, die moderne ist abstrakt, gegenstandslos. 3 bedeutete für den Griechen stets 3 Säulen, 3 Schafe, 3 Kanten; außerhalb des Gegenstandes existierte die Zahl nicht. In der neuen Mathematik sind x , y , z keine bestimmten Größen, das sind Verbindungszeichen einer un-

einen Teil der Fachliteratur in gewissem Umfang verstehen oder doch zumindest rezipieren zu können.

⁶¹¹ Beide Strategien sind keine Erfindungen Lissitzkys, sondern wiederkehrendes Instrumentarium seiner Zeit, das sich auch bei van Doesburg, Moholy-Nagy und anderen wiederfinden lässt. Bei kaum einem Künstler aber ist es so ausgeprägt und augenfällig wie bei Lissitzky.

endlichen Anzahl von möglichen Verhältnissen eines Charakters ...⁶¹² Erinnert man sich an die Strategien in Lissitzkys *Proun*-Bildern, liegt der Schritt der Übertragung auf seine Kunst nahe. Abstrakte Größen konstituieren das Bild, Formen, die ebenfalls nur als unbestimmte Größen wahrzunehmen sind, die eine multiple Anzahl von möglichen Verhältnissen ausbilden können. Im gleichen Atemzug hat Lissitzky damit also seine Kunst dem Wesen des Modernen nahegestellt. So wie die moderne Größe der Mathematik die Funktion ist, in der x und y voneinander abhängig jedoch variabel sind, so ist die zentrale und damit augenblicklich als modern zu erkennende Qualität seiner Kunst, dass auch in ihr die Formen nicht konkret gegeben sind, sondern als Funktionen voneinander und in Verhältnissen zueinander gedacht werden. Ganz in diesem Sinn führt Lissitzky sein Argument fort „Aus dem grundsätzlichen Gegensatz der antiken und heutigen Zahl entsteht ihre tiefe Gegensätzlichkeit in ihren Wechselbeziehungen. Das Verhältnis der Größen ist Proportion, – die Abhängigkeit das Wesen der Funktion. Verhältnisse kann man vergrößern, verkleinern. Die Funktion kann man nur transformieren. Das ist das Wesen des Kontrastes der alten und der neuen Welt, alter und neuer plastischer Formen [...] Werke der alten Kunst kann man vergrößern oder verkleinern, die der neuen transformieren.“⁶¹³ Es bleibt noch, die dritte mögliche Idee hinter Lissitzkys unübersehbarer Verknüpfung seiner Gedankenwelt mit Theorien aus Naturwissenschaft und Mathematik zu beleuchten, die man mit dem allgemeiner zu beobachtenden ‚Desiderat der Universalität der Zeichen‘ identifizieren könnte. Der mit Lissitzky gut bekannte Hans Richter schreibt in einem gemeinsam mit Viking Eggeling veröffentlichten Artikel: „Die abstrakten Formen bieten die Möglichkeit, alle nationalen Sprachgrenzen zu überwinden. Eine Grundlage dafür bildet die bei allen Menschen identische Wahrnehmungsfähigkeit. Sie läßt auf eine universale Kunst hoffen, die es vorher nie gegeben hat.“⁶¹⁴ Der Wunsch nach universellen Zeichen war ein weit verbreiteter Topos der Zeit, vor dessen Hintergrund eben auch Lissitzkys Arbeiten zu sehen sind. Der Gültigkeitsanspruch von Kunst ließ sich nicht nur auf ihrer argumentativen Fundierung und ihrer Modernität gründen, sondern auch aus dem Anspruch ableiten, auf *jeden* Menschen wirken zu können, der sich als modern verstand oder definierte. Mit den Mitteln der Kunst werde, so die Idee, ein Zeichencode zur Verfügung gestellt, der jedermann zugänglich und verständlich war, unabhängig von Nationalität oder sozialer Herkunft. Voraussetzung war die Schulung der Wahrnehmung und die damit einhergehende Fähigkeit, die Codes zu entschlüsseln. Ein solcher Topos verleiht Lissitzkys Vorgehen zusätzliche Plausibilität, seine Zeichen und Formen ebenso wie seine Anschau-

⁶¹² LISSITZKY: *Proun* [Vortragsmanuskript], S. 22.

⁶¹³ Ebd., S. 23/24. Dass Lissitzky sich dabei dem thematisch in höchstem Maß modernen und von der Relativitätstheorie erst als Funktion erkannten Verhältnis von Raum und Zeit zuwendet, passt dabei perfekt in den angedeuteten Bezugsrahmen des Künstlers.

⁶¹⁴ HANS RICHTER, *Universelle Sprache*, hier zitiert nach: SELWOOD, SARA: *Farblichtmusik und abstrakter Film*, in: KARIN VON MAUR (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart, 06.07.–22.09.1985, München 1985, S. 414–421, hier S. 420. Deutlich erkennbar ist für den heutigen Leser im Jahr 2017, dass der Einwand, auch Zeichen und Symbole seien möglicherweise nicht universell, sondern ihr Verständnis, ihre Interpretation und Bedeutungszuschreibung sei immer auch soziokulturell, ethnisch oder national konnotiert und geprägt, bei Richter – und allgemein zu diesem Zeitpunkt – noch nicht zum Tragen kommt.

ungs-Bilder in Texten einem System zu entlehnen, in dem gerade dies, die Universalität und die soziokulturelle Unabhängigkeit der Zeichen, schon gegeben schien: der Mathematik. In ähnlicher Weise mag auch sein spezielles Interesse an Francé zu betrachten sein, der in seinen Schriften unter anderem versucht hatte nachzuweisen, dass sich alle die Form betreffenden Prinzipien in der Natur aus den sieben Grundelementen Fläche, Stab, Band, Kugel, Kegel, Schraube und Kristall ableiten ließen.⁶¹⁵ Auch hier handelt es sich um eine Art von universalisierten Zeichen beziehungsweise Formen, wenn auch anzumerken wäre, dass der Reiz, den die Schriften von Francé ausübten, sicher zusätzlich von dessen Idee gespeist wurde, allein die Natur bringe in einer ihr innewohnenden Pragmatik und Effizienz bereits die jeweils einem angestrebten Zweck dienlichsten und damit perfektsten Formen hervor und sei damit ein Vorbild für den Formen und Gegenstände erschaffenden Menschen. Das Desiderat der Universalität der Zeichen aber muss Lissitzky angesichts seiner Nähe zu Mathematik und Naturwissenschaft auch misstrauisch gestimmt haben, wusste er doch ganz sicher um die Fachspezifität der mathematischen Zeichen, die trotz ihrer Universalität auf der einen Seite andererseits eben gerade *nicht* jedermann verständlich waren. Diese Ambiguität erkannte Lissitzky sicherlich und sie mag Pate gestanden haben für eine Aussage, die von den berechtigten Gründen für eine enge Verbindung der Kunst mit der Naturwissenschaft ausgeht und gleichzeitig die ebenso berechnete Vorsicht gegenüber einer allzu großen Verflechtung oder gar Gleichsetzung dieser Bereiche erkennen lässt. In eben jenem Text, in dem Lissitzky sich der Metaphern der Chemie bedient hatte, um den Künstler als jemanden darzustellen, der Elemente mischt und mit ätzenden Säuren hantiert, schließt er am Ende folgende Sätze über die künstlerische Arbeit an, wobei er die Differenzen deutlich hervorhebt: „Vielleicht ist das alles Laboratoriumsarbeit. Aber sie ergibt keine wissenschaftlichen Präparate, die nur einem Kreis von Spezialisten interessant und verständlich sind. Sie ergibt lebendige Körper, Gegenstände spezifischer Art, deren Wirkungen weder mit einem Amperemeter noch mit einem Manometer zu messen sind ...“⁶¹⁶

Zeigt sich Lissitzky geschickt im Verwenden von Versatzstücken und Analogien aus Mathematik und Naturwissenschaft, so äußert er sich gleichzeitig auch zurückhaltend, wenn nicht skeptisch: „Die Parallelen zwischen K. und Mathematik müssen sehr vorsichtig gezogen werden, denn jede Überschneidung ist für die Kunst tödlich.“⁶¹⁷ Worin genau diese Gefahr für die Kunst besteht, erläutert er nicht. Man kann vermuten, dass Lissitzky im Bestreben, seine Arbeiten auch zu vermarkten und innerhalb des unübersichtlichen Feldes zeitgenössischer ‚Ismen‘ und Manifeste möglichst gut zu positionieren, jedwede zu enge Bindung mied, in welcher Richtung auch immer. Selbst wenn er die bildende Kunst mit Alltagsleben, Naturwissenschaft und Kultur eng verwoben wissen wollte – die Sonderstellung der Kunst und ihre herausragende Bedeutung sollte in jedem Fall erhalten bleiben. Lissitzky erkannte ein genuines Aufgabengebiet für die Kunst und dieses forderte er auch ein. In diesem Sinn formulierte er

⁶¹⁵ Dieser Gedanke entstammt der in Künstler- und Intellektuellenkreisen der zwanziger Jahre offenbar sehr gut bekannten und populären biologisch-philosophischen Abhandlung von R. H. Francé: Die Pflanze als Erfinder (1920 erschienen), die beispielsweise auch Moholy-Nagy in seinen Texten zitiert.

⁶¹⁶ LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 359.

⁶¹⁷ Ebd., S. 354.

in seinem Vortrag *Proun*: „Wir vergessen nicht für einen Augenblick, dass die Kunst «zahllos» gestaltet, denn sie schafft das Lebendige – das, was zahlenmäßig unmöglich ausmessbar ist – was bestehen bleibt, erstarrt und dann abstirbt.“⁶¹⁸ Die Aussage erinnert in ihrer Betonung der Kunst als des Lebendigen geradezu an Rodins Opposition zur Chronofotografie und im weiteren Sinn auch an Gedanken Bergsons. Die Kunst also gestaltet das Lebendige, im Gegensatz zur Mathematik, die Theorien, Modelle und Konzepte erschafft. Trotzdem erklärt Lissitzky bereits im nächsten Satz in einer dialektischen Argumentation, die Kunst und Mathematik als ungleich, aber letztlich doch noch verschwistert erkennen lässt: „Wir werden die Bewegung der Mathematik und der Kunst wie zwei Kurven betrachten, die nicht immer in parallelen Ebenen verlaufen – aber stets in derselben Umgebung: in der Kultur ihrer Zeit. Diese Analogien entnehmen wir ihrem eigentlichen Wesen, nicht den formalen Ausprägungen.“⁶¹⁹ Es ist unschwer zu bemerken, dass Lissitzky sich bezüglich der Situierung seiner Kunst genau so verhält: Er bettet sie bewusst in den Rahmen der Kultur ihrer Zeit ein, in die zeitgenössischen Diskurse, ohne sie aber zu deren bloßem Abbild zu machen und ohne die Grenzen zwischen Kunst und anderen Sektoren menschlicher Erkenntnismöglichkeiten verschwimmen zu lassen. Lissitzky stellt seine eigene Position damit offensiv als Eintrag in die Matrix vor, als Knoten jenes soziokulturellen Netzwerks seiner Zeit.

Der Exkurs zeigt Lissitzky als Netzwerker zwischen Kunst und Naturwissenschaft, der Relationen willentlich knüpft und für seine Zwecke einsetzt, sie aber gleichzeitig ausdrücklich als problematisch und ambivalent markiert, als füge er dem gesponnenen Faden des Netzes sogleich das Kennzeichen seiner Fragwürdigkeit hinzu. Dies gilt auch für seinen Umgang mit der vierten Dimension.

Prounenraum und *Prounbilder* hatten sich als Auseinandersetzung Lissitzkys mit Räumlichkeit und Raumvorstellungen, aber im selben Moment auch mit Zeitlichkeit und temporalen Konzeptionen erwiesen. So sehr es sich bei Lissitzkys *Prounenraum* rein äußerlich, physikalisch, um eine Raumarbeit handelte, so sehr verkörperte er inhaltlich die Verbindung von Raum und Zeit. Der *Prounenraum*, den der Betrachter in einer Dialektik aus simultan und sukzessiv entrollen, entdecken und erfahren sollte, um sich Raum, wie Lissitzky ihn verstand, zu er-sehen und er-denken, fungierte als Schachtel, in die der Künstler raum-zeitliche Strukturen füllt – und sie wiederum dem Betrachter übergibt. Auch das Rezeptionserlebnis der *Prounbilder* konnte nur als raum-zeitliches analysiert werden. Während die Verbindung von Raum und Zeit im Betrachtererlebnis also zweifellos zentral für die Interpretation vieler von Lissitzkys Arbeiten ist, zeigt der Künstler selbst nun größte Zurückhaltung bei der Ausdeutung dieser Raum-Zeit-Interdependenzen als Vierdimensionalität. Lissitzky ist affirmativ zur unbedingten Forderung, Zeit möge in der ‚neuen Kunst‘ eine entscheidende Rolle spielen. Und mit seiner in *K. und Pangeometrie* gemachten Anmerkung „Die Relativitätstheorie hat den Beweis gebracht, daß

⁶¹⁸ LISSITZKY: *Proun* [Vortragsmanuskript], S. 21.

⁶¹⁹ Ebd., Lissitzkys Bemerkung fügt sich auffallend in Catherine Hayles Idee des Feldes ein, der kulturellen Matrix mit sich gegenseitig beeinflussenden Einträgen oder in Emdens Auffassung der epistemischen Konstellationen.

Maßstäbe des Raums und der Zeit von der Bewegung der betreffenden Systeme abhängig sind“ trifft er kenntnisreich wie kein anderer seiner Künstlerkollegen den zentralen Punkt von Einsteins Theorie, die in der Korelation von Raum und Zeit die Idee einer vierdimensionalen Weltauffassung nahelegt.⁶²⁰ Gleichzeitig aber sind Lissitzkys Gedanken von höchster Skepsis gegenüber simplen Eins-zu-eins-Übertragungen naturwissenschaftlicher Konzepte auf die Kunst geprägt. Eine einfache Gleichung der Art ‚Kunst arbeitet mit Raum + Kunst arbeitet mit Zeit = Kunst ist vierdimensional‘ scheint ihm offenbar fragwürdig. Ganz im Gegenteil äußert er: „Im vitalen Drang um die Erweiterung der Gestaltung der Kunst glauben einige moderne Künstler, einige meiner Freunde, neue, mehrdimensionale reale Räume aufzubauen, in welche man ohne Regenschirm hineinspazieren kann, wo Raum und Zeit zu einer Einheit gebracht sind, die auswechselbar sind. Dabei hat man sich mit einer beweglichen Oberflächlichkeit auf die modernsten wissenschaftlichen Theorien bezogen, ohne sie kennenzulernen (mehrdimensionale Räume, Relativitätstheorie, Minkowskiwelt usw.)“.⁶²¹ Es folgt ein Abschnitt, in dem Lissitzky zeigt, dass er bestens über die mathematischen Modelle mehrdimensionaler, nichteuklidischer Räume informiert ist. Dann aber folgt sein Einwand: „Unsere Sinne sind nicht imstande, sich das vorzustellen, aber das ist eben die Eigenschaft der Mathematik, dass sie von unserer Vorstellungsfähigkeit unabhängig ist. Daraus folgt, dass die mathematisch existierenden mehrdimensionalen Räume nicht vorstellbar, nicht darstellbar, überhaupt nicht materialisierbar sind. Wir können nur die Form unseres physischen Raums ändern, aber nicht seine Struktur, seine 3-Dimensionalität.“⁶²² Gibt sich dieser Textteil noch so klar und eindeutig, so steht er doch in ambivalentem Verhältnis zu dem, was Lissitzky in nahezu all seinen *Prounen* tut, nämlich gerade diesen Raum der alltäglichen Anschauung in Frage zu stellen, indem er es dem Betrachter unmöglich macht, seine Bilder in einem solchen kohärenten, dreidimensionalen, perspektivisch zu ordnenden Raumverständnis sehen zu können. So offenbart sich auf den ersten Blick eine seltsame Ambivalenz zwischen der Ablehnung der Vierdimensionalität als undarstellbar oder sogar als sinnlos und der gleichzeitig so prominenten Auseinandersetzung mit der Zeit sowie der engen Verbindung, die Lissitzky, gewiss vollends beabsichtigt, das Räumliche und das Zeitliche in seinen Werken eingehen lässt. Ist eine vierte Dimension möglich und erfahrbar oder ist sie es nicht? Wenn ja, welcher Natur ist sie? Verändert sie die Auffassung und das Begreifen von Raum oder ist das unmöglich? Lissitzky scheint geradezu unentschlossen in diesem Punkt. Wieso?

Lissitzkys Ambivalenz entspringt situativ dem Kontext seiner Zeit. Die Idee der vierten Dimension war ein in den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts immer noch viel besprochenes Phänomen, doch hatte es zu diesem Zeitpunkt eine ‚gespaltene Wurzel‘: Die beschriebenen philosophisch-theosophischen und esoterischen Quellen einerseits, deren vierte Dimension räumlich war, für deren

⁶²⁰ LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 356.

⁶²¹ LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 356.

⁶²² LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 356. Dieser Satz ist verschiedentlich als Hinweis auf eine vermutete Enttäuschung Lissitzkys über seinen eigenen *Prounenraum* gelesen worden, doch greift dies sicher angesichts des breiten Kontextes aus Beziehungen, Parallelen und Differenzen zwischen Mathematik/Naturwissenschaft und Kunst, in die die Aussage in Lissitzkys Aufsatz eingebettet ist, zu kurz.

Wahrnehmung durch den Menschen jedoch oft Bewegung und Zeit als Mittel angesehen wurden – und andererseits als genuin wissenschaftliche Wurzel die eindeutige Zuschreibung der Zeit als vierte Dimension, basierend auf dem Postulat der Welt als vierdimensionales Raum-Zeit-Kontinuum in Folge der neuen Denkmodelle des frühen 20. Jahrhunderts. Während zum Beispiel Lissitzkys frühes Vorbild Malewitsch, ähnlich wie auch einige amerikanische Symbolisten und viele andere, zunächst als ganz in der Tradition der ersteren, ‚mystizierenden‘ Quelle gelten kann, sind die Künstler der zwanziger Jahre, die von der vierten Dimension reden, häufig genau im Spannungsfeld beider Ansätze zu positionieren. Lissitzkys Ambivalenz kann gerade als Ausdruck dieser doppelten Wurzel der Beschäftigung mit Vierdimensionalität verstanden werden, denn er kannte ganz offenbar selbst die Ergebnisse der Relativitätstheorie, moderne mathematisch-geometrische Modelle und den Begriff der Raum-Zeit, wusste aber mit Sicherheit auch aufgrund der jahrelangen engen Verbindung mit Malewitsch von den theosophischen Vorstellungen einer mystisch und erkenntnistheoretisch bedeutsamen vierten räumlichen Dimension, die, wenn erst einmal vom Menschen wahrnehmbar, diesem zur Einsicht in höhere Wahrheiten verhelfen würde. Ausgehend von dieser Konstellation kommt Lissitzky zu seiner eigenen ambivalenten Lösung. Dabei liegt eine Vermutung bezüglich seiner *Prounen* nahe: Das unbestimmte Gefühl, welches die *Prounen* erzeugen, dass hier nämlich etwas zu einem Bildganzen zusammenzufügen sei, wenn wir doch nur aus unserer euklidischen, dreidimensionalen, monoperspektivischen Sichtweise heraus könnten, mag Lissitzky als die bestmögliche Verkörperung erschienen sein, die er für den an sich undarstellbaren vierdimensionalen Raum akzeptieren konnte. Doch es bleibt ein weiterer ambivalenter Punkt: die Zeit. Nur wenige Sätze nach der Kritik an den Kollegen, die versuchten, mehrdimensionale reale Räume zu bauen, in denen Zeit und Raum auswechselbar seien, und die man physisch erfahren könne – denn nichts anderes kann mit der spöttischen Bemerkung vom Hineinsparieren gemeint sein – beharrt er nachdrücklich: „Als ein neuer Bestandteil der plastischen Gestaltung kommt jetzt an der ersten Stelle die Zeit in Betracht.“ Aber, so betont Lissitzky trotzdem: „Raum und Zeit sind verschiedene Gattungen.“⁶²³ Das führt zu der entscheidenden Problematik für die künstlerische Gestaltung: „Wir kennen keinen Raum außerhalb der Gegenstände und umgekehrt. Raum gestalten heißt Gegenstände gestalten. Gegenstände kann man in Elemente zerlegen. Die Zeit ist stetig, man kann sie in keine Elemente zerlegen.“⁶²⁴ Was also will Lissitzky mit der Zeit anfangen, wenn sie sich nicht dazu eignet, neue mehrdimensionale Räume zu ‚materialisieren‘ und wenn sie so grundsätzlich anders ist als jene räumliche, dingliche Welt, die der Künstler gestalten kann? Der zitierte Passus wird nur wenige Abschnitte weiter gefolgt von der bereits angesprochenen Forderung nach einer Gestaltung des „imaginären Raums“ als Ziel der Kunst. Die Wahl des Begriffes kommt nicht von ungefähr: Lissitzky hatte zuvor im Text die Erweiterung des mathematischen Zahlkörpers bis hin zu den imaginären Zahlen eingeführt, jenen Zahlen, die sich der Anschauung entziehen, weil sie aus der Quadratwurzel einer negativen Zahl abgeleitet werden. Sie hatte er als „elementare Kristallisation des menschlichen

⁶²³ Beide Zitate: LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 356.

⁶²⁴ Ebd.

Gedankens“ bezeichnet, die jenseits jeder Anschauung liegt. Wenn die imaginäre Zahl rein im menschlichen Gedanken liegt, was ist dann der geforderte imaginäre Raum? Lissitzky meint damit kein mathematisches Konstrukt. Er hebt in seinem Text mehrfach darauf ab, dass man Mathematik und Kunst gerade nicht zu eng zusammenbringen dürfe. Die Mathematik hilft nur, „meine Anschauungen zu klären“.⁶²⁵ Lissitzkys Wortwahl des imaginären Raums ist aber gerade deshalb als wohlüberlegt vorauszusetzen. Um diesen imaginären Raum zu gestalten, beharrt Lissitzky nun mit dem oben zitierten Satz auf der Relevanz der Kategorie Zeit. Er stellt den neuen, imaginären Raum vor – Lissitzky spricht auch vom neuen Körper – als etwas, das einerseits mittels Bewegung, Dynamik und realer Gegenstände zu ‚bauen‘ sei, sich andererseits aber nur aus dem Einsatz aller Eigenschaften des Sehvermögens konstituieren kann. „Die Aufgabe, allein die Bewegung zu gestalten, stellen wir uns hier nicht. Die Bewegung ist hier als ein Bestandteil in den Gesamtkomplex der Elemente, die den neuen Körper aufbauen sollen, hineingezogen. Die unendlich mannigfaltigen Wirkungen, die durch die G. [Gestaltung; Anm. A.K.] des imaginären Raums realisierbar sind, schweben in kleinen Teilen uns schon jetzt vor. Es ist eine ganze Reihe von Eigenschaften unseres Sehvermögens zu verwerten.“ Und einige Sätze weiter: „... wir stellen jetzt ein Werk auf, das in seiner vollen Wirkung überhaupt nicht handgreiflich ist.“⁶²⁶ Konkreter wird Lissitzky nicht. Der imaginäre Raum bleibt in seiner Theorie ein vages und undefiniertes Objekt. Ein Gedanke jenseits der Anschaulichkeit. Doch in der Zusammenschau sind folgende Aspekte aus Lissitzkys Aussagen aufschlussreich: Der imaginäre Raum rechnet mit allen Sehweisen und Eigenschaften des Sehvermögens. Bewegung, Dynamik und Zeit sind in ihm als zusätzliche Dimension zum Raum von Bedeutung. Er ist nicht „handgreiflich“ und Lissitzky benennt ihn als imaginär. Bedenkt man diese Punkte vor der Aussage, die Zeit werde nur indirekt erfasst über die Veränderungen der Lage der Dinge im Raum, eröffnet sich eine Verbindung zu Lissitzkys Strategien im *Prounenraum* und den *Prounen*: die Zeit ist erfassbar, wenn auch immer nur indirekt. Der Raum ist direkt erfassbar, schreibt sich aber wiederum nur indirekt – und zwar laut Lissitzky immer zeitlich – in die Vorstellung des Menschen ein. So bleibt als Ort der Vereinigung von Raum und Zeit nur der Moment ihres Erfasstseins im Bewusstsein des Betrachters und innerhalb seiner Imagination als möglicher Ort. Eine vierte Dimension physisch zu konstruieren und zu erfahren, ist nicht möglich – im Bewusstsein des Betrachters aber liegt die Möglichkeit der Verbindung beider Kategorien.

Auch in László Moholy-Nagys Arbeiten manifestiert sich, so konnte in Kapitel 3.2 dargelegt werden, eine Betonung und Offenlegung der Wechselwirkungen zwischen Zeit und Raum, die konsequenterweise dazu führen, dass die beiden Kategorien bei ihm fast immer zusammen gedacht werden. Mittels eines bidirektionalen Doppelpfeils sind die beiden Koordinaten der Wahrnehmung korreliert. Die Zeit strukturiert und konstituiert den Raum, der eine Art Gefäß ist, gefüllt mit Bewegungsrelationen, dynamischen Möglichkeiten und veränderlichen Beziehungen. Umgekehrt kann der Raum aber auch nur in der Zeit wieder abgelesen werden. Dasselbe Denkmodell spiegeln auch Moholys Texte. Gerade in

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ LISSITZKY: K. und Pangeometrie, S. 358.

seinen späteren Schriften, aber auch schon zuvor, beispielsweise in *Malerei, Fotografie, Film*, begegnet sehr häufig der Terminus ‚Raum-Zeit‘ (space-time). Sein Gebrauch drängt unmittelbar die Frage nach den ideengeschichtlichen Einflüssen der zeitgenössischen Veränderungen im Raum-/Zeitbegriff der Naturwissenschaften der zwanziger Jahre auf, insbesondere den mit Einstein und Minkowski verbundenen Begriffen vierdimensionaler Raumzeit oder eines Raumzeit-Kontinuums.⁶²⁷

Moholys ‚Space-Time‘ greift diesen sprachlichen Duktus auf, ohne aber im engeren Sinn zu kopieren, was die Physik mit diesem Begriff meint, und seine Arbeiten illustrieren diesen auch nicht. Moholys Wortwahl, und – das ist für die hier vertretene Argumentation entscheidend –, die damit verbundene Konzeption lassen sich andererseits auch nicht völlig losgelöst davon betrachten. Seine erste Frau Lucia schreibt an einer Stelle in *Marginalien zu Moholy-Nagy*: „Ob in unserem Ideenwettbewerb [Lucia und László Moholy-Nagy arbeiteten anfangs stets gemeinsam an seinen Texten; Anm. A.K.] wissenschaftliche Assoziationen aus diesem oder jenem Gebiet eine Rolle spielten, ist heute schwer zu sagen. Bewußt waren sie uns nicht. Und so stand denn auch die Wortreihe «Raum-Zeit-Kontinuum» eines Tages als richtig erkannt da.“⁶²⁸ Mag es sich bei Lucias Bericht mit dem Erscheinen der Wortreihe Raum-Zeit-Kontinuum gleich einem Deus ex Machina auch möglicherweise um eine Art nachträgliche Legende handeln, so drückt er doch sehr gut aus, wie Moholy und seine Zeitgenossen Ideen, Konzepte, Begriffe und Themen aufgriffen oder einfach für sich entdeckten, deren Diskussion und Analyse allgemein – aufgrund von Veränderungen in der menschlichen, respektive gesellschaftlichen Erfahrungswelt oder der Wissensmatrix der Zeit – in der Luft lag. In Hayles’ Field-Theory oder dem Denkansatz von Emdens „epistemischen Konstellationen“ lässt sich ein solches Aufgreifen von Konjunkturen, eine Wechselwirkung innerhalb des Feldes respektive der kulturellen Matrix, ein Denkstil und Klima, die an verschiedenen Schauplätzen zu ähnlichen Fragen und Lösungen führen, auch ohne unmittelbare Einflusslinien, denken.⁶²⁹ Lucia Moholy-Nagy betont nur wenige Sätze später: „Der Umstand, daß Lissitzkv oder später Kepes auf Minkowski hingewiesen haben, ändert nichts an der Tatsache, dass die «Minkowski-Welt» [also die Betrachtung der Welt als vierdimensionales raum-zeitliches Gebilde; Anm. A.K.] auch jenen offenstand, [...] die seine Schriften nicht selbst gelesen hatten.“⁶³⁰ Selbst gelesen hatte Moholy, über den Lucia sagt „methodisches Studium wissenschaftlicher vor allem naturwissenschaftlicher Literatur war ihm wenig gemäß“⁶³¹, vermutlich weder Minkowski noch Einstein. Diese Einschätzung ist nicht mehr beweisbar, liegt jedoch zumindest bei Minkowski nahe, da Moholy Personen, Kunstwerke und Schriften, die ihn beeinflussten oder die er schätzte, üblicherweise in seinen Texten zu erwähnen, beziehungsweise abzubilden pflegte. Ein Hinweis auf Minkowski fehlt

⁶²⁷ Obwohl der Begriff der Raum-Zeit unmittelbar mit der Relativitätstheorie verknüpft ist, wurde er nicht von Einstein geprägt. Die Vorstellung einer vierdimensionalen Raum-Zeit-Welt und der Terminus Raum-Zeit wurden vielmehr von dem Mathematiker Hermann Minkowski (1864–1909) eingeführt, der – parallel zu dem französischen Mathematiker Henri Poincaré – wesentlich dazu beitrug, das mathematische Modell zu Einsteins neuem physikalischen Weltbild zu entwickeln.

⁶²⁸ MOHOLY, LUCIA, S. 12.

⁶²⁹ Vergleiche Kapitel 1.4.

⁶³⁰ MOHOLY, LUCIA, S. 13.

⁶³¹ Ebd. S. 10.

dort.⁶³² Auch Einsteins Theorien kannte Moholy aller Wahrscheinlichkeit nach nur über deren populäre Vermittlung. Eleanor M. Hight charakterisiert seine Interessen ganz in diesem Sinn wie folgt: „His was not a sophisticated knowledge of physics or astronomy, but rather a lay understanding of scientific developments and theories derived from the populär press. In fact, Moholy’s very ethos was rooted in populär culture.“⁶³³ Moholys Klärung seiner Verwendung des Terminus Raum-Zeit und die Bezugnahme auf dessen Herkunft aus der Physik Einsteins erfolgt erst spät, in seinem letzten Buch *Vision in Motion*. Es könnte sich daher um eine rückblickende Enger-Verknüpfung einer ursprünglich loseren Ideen-Verwandtschaft handeln. An einer Stelle des Buches schreibt Moholy zur Benutzung des Begriffes Space-Time: „Einstein’s terminology of space-time and relativity has been absorbed by our daily language. Whether we use the terms space-time, motion and speed, or vision in motion, rightly or wrongly, they designate a new dynamic and kinetic existence freed from the static, fixed framework of the past.“⁶³⁴ Interessant ist hierbei, dass Moholy offenbar die grundsätzliche Idee einer Verbindung von Raum und Zeit, von Sehen in Bewegung, die Existenz solcher Konzepte an sich, mehr betont und auch für sich als wichtiger empfindet, als deren wissenschaftlich präzise Verankerung („rightly or wrongly“). So scheint Moholys Begriff von Raum-Zeit und seine Ideen über das Zusammenwirken dieser beiden Kategorien gerade nicht direkt aus den Naturwissenschaften übernommen und verdankt sich dennoch einer Form von Wechselwirkung mit diesen, die aber nicht auf einer Übernahme von Beweisen, Formeln oder Axiomensystemen fußt, sondern vielmehr auf einer – empfundenen – Verwandtschaft von basalen Konzepten und Ideen.

Moholys Position, ebenso wie die Lissitzkys, ist gerade nicht die visualisierende Übertragung jener Vorstellung einer vierten Dimension als semi-mystische Stufe höherer Erkenntnis in die bildende Kunst, wie sie die Texte Bragdon oder Ouspenskys durchzieht und Eingang in die Arbeiten beispielsweise Malewitschs fand. Ebenso wenig ist sie die künstlerische Umformung der Relativitätstheorie. Wenn Moholy in Werken und Texten Raum, Zeit und Bewegung miteinander verzahnt, so tut er es nicht zur Illustration zeitgenössischer wissenschaftlicher oder philosophischer Konzepte, ja hierzu würden seine Arbeiten auch gar nicht taugen. Er tut es aber andererseits auch nicht ohne Kenntnis grundsätzlicher Ideen dieser zeitgenössischen Debatten über Zeit und Raum. Wenn Moholy Raum, Zeit, Subjekt und Bewegung zur dynamischen Wahrnehmungsumgebung des Menschen verbindet, so geschieht dies eben gerade innerhalb der gleichen wissenschaftlich-kulturellen Matrix, in der sich auch Einstein, Minkowski, Husserl und Bergson bewegen. Und es geschieht explizit in Kenntnis dieser Matrix und als deren eigenständiger Knotenpunkt, nicht als ein sie lediglich aus einem anderen ‚Knoten‘ ableitender Zusatz.

Wie lässt sich Moholys Position innerhalb dieses netzwerkartigen Diskurskontextes genauer beschrei-

⁶³² Dass Moholy keine exakte Kenntnis der Arbeiten Minkowskis hatte, vermutet auch seine Frau Lucia. Sie schreibt wiederum in *Marginalien zu Moholy-Nagy* in der bereits erwähnten Passage auf Seite 13: „Moholy-Nagy hat weder in seinen frühen noch späteren Büchern den Namen «Minkowski» erwähnt, obwohl er sonst Parallelen und Wechselwirkungen innerhalb seines Arbeitskreises freimütig zu dokumentieren pflegte.“ (MOHOLY, LUCIA, S. 13.)

⁶³³ HIGHT, S. 76.

⁶³⁴ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 266.

ben? Moholy beobachtet die neue Rolle der Zeit, die Bedeutung, die allem Temporalen beigemessen wird – und er bejaht diese Bedeutung. Die Zeit betrifft den Menschen laut Moholy, so zeigte die hier entwickelte Analyse, ebenso wie der Raum, als Wahrnehmungserlebnis, als Modus der lebensweltlichen Erfahrung und der Erkenntnis. Und an diesem Punkt greift Moholys Vorstellung mit den zeitgenössischen Diskursen ineinander, teilt ein ganz grundlegendes Konzept: Zeit und Raum betreffen das Subjekt nicht nur als jeweils einzelne Wahrnehmungserlebnisse, sondern sie sind miteinander verflochten, bilden eine gemeinsame Struktur aus gleichzeitig wirkenden Raum- und Zeitdimensionen, eine Struktur, die also auch in ihrem Zusammenspiel verstanden werden muss. Diese Auffassung hatte die Analyse des *Licht-Raum-Modulators* ebenso offengelegt, wie die des Baus des *Kinetisch Konstruktiven Systems* und die Diskussion des Betrachters als *Moving Eye*. Wenn sich jede Wahrnehmung in den Koordinaten von Raum und Zeit vollzieht, wie es Moholys Denken zu Grunde liegt, dann ist der Mensch folglich mit der Welt durch genau diese Koordinaten des Raums und der Zeit verbunden. Er steht inmitten dieses Gefüges und sieht, hört, fühlt, erlebt und erfährt Welt. „We are heading toward a kinetic, time-spatial existence“, schreibt Moholy schließlich in *Vision in Motion*.⁶³⁵

Andreas Haus hat Moholys Auffassung der Rolle der Wahrnehmung einige konkretere Betrachtungen gewidmet und dabei ebenfalls die Vorstellung einer Subjekt-Welt-Beziehung als durch die Wahrnehmung gegebene, vielschichtige relationale Struktur und der Kunst als Lehrerin ebendieser angesprochen. Haus weist in diesem Kontext darauf hin, dass Moholys Vorstellungen hier möglicherweise in den Schriften von Ernst Mach und Richard Avenarius gründen.⁶³⁶ In der Moholy-Literatur hat einzig Haus den Punkt explizit aufgegriffen, seine Vermutung jedoch nur kurz angerissen. In der Tat ließe sich in dem folgenden Zitat von Mach eine strukturelle Ähnlichkeit zu Moholys matrixförmigen Konzeptionen der Wahrnehmung in Raum und Zeit sehen: „⟨Empfindungen⟩ sind gemeinsame ⟨Elemente⟩ aller möglichen physischen und psychischen Erlebnisse, die lediglich in der verschiedenen Art der Verbindung dieser Elemente, in der Abhängigkeit voneinander bestehen.“⁶³⁷ Auch weitere Berührungspunkte mit dem Empiriokritizismus, wie ihn Mach und Avenarius vertreten, wie Haus sie annimmt, entbehren nicht einer gewissen Sinnfälligkeit.⁶³⁸ In der Moholy-Forschung ist der Frage nach möglichen Verbindungen Moholys zu den Theorien beider Autoren seither nicht mehr nachgegangen worden. Die beschriebene Vorstellung Moholys einer Welt als ‚vieldimensionaler Wahrnehmungsmatrix in den Koordinaten Raum und Zeit‘ und eines durch Relationen dazu sich positionierenden Subjekts mag bei den genannten Autoren bis zu einem gewissen Grad vorgeprägt sein, wie Haus durchaus nachvollziehbar darstellt, Belege gibt es für einen unmittelbaren Rekurs Moholys darauf jedoch bislang nicht. Zudem zeigt der von Haus konstatierte Gedanke, hier werde die Kunst zu einer Art Lebens- und Orientierungstechnik durch ästhetischen Genuss, wobei sie von ihren seit Kant definierten Erkenntnisaufgaben befreit werde, dass neben durchaus vorhandenen Parallelen offenkundig auch deutliche Differenzen zu den Auffassungen Moholys vorliegen. Letzterem war im Gegenteil die Erkenntnisaufgabe von Kunst geradezu unverzichtbar. Mögliche Beziehungen zwischen den Gedan-

⁶³⁵ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 268.

⁶³⁶ HAUS, S. 58 ff.

⁶³⁷ MACH, ERNST: *Die Analyse der Empfindungen*, Jena 1902, Vorwort.

⁶³⁸ Vergleiche HAUS, S. 58 ff.

kengebäuden Moholys und den von Haus angesprochenen werden also, sofern tatsächlich vorhanden, weitaus komplizierter und differenzierter sein, als der erste Hinweis darauf vermuten lässt. Bemerkenswert bleibt – und das muss festgehalten werden –, dass die bereits genannte ‚Vorstellung einer Subjekt-Welt-Beziehung als durch die Wahrnehmung gegebene, vielschichtige relationale Struktur‘ offensichtlich bereits um 1900 verbreitet war. Die These, dass auch Moholy eine Variante dieser Auffassung vertritt, wird durch die Analyse von Andreas Haus bestärkt.⁶³⁹

Wenn das Subjekt über Wahrnehmung mit der Welt verbunden ist und diese sich wiederum als Matrix aus Raum und Zeit darstellt, wird in Konsequenz also der Künstler, der wie kaum ein anderer mit der Wahrnehmung arbeitet, auch mit dieser Raum-Zeit-Matrix umgehen müssen und wollen. Vor diesem Hintergrund tritt für Moholy ein Wesenszug der Kunst geradezu paradigmatisch hervor, nämlich ihr grundlegendes Charakteristikum, Wahrnehmungsangebote für den Menschen zu schaffen – bewusst oder unbewusst. Wiederholt hatte Moholy der Kunst die Rolle einer Lehrmeisterin für die Sinne zugewiesen: „... daß der Mensch dann am vollkommensten ist, wenn seine Funktionsapparate [...] bis zur Grenze ihrer Leistungsfähigkeit ausgebildet sind. Die Kunst bewirkt diese Ausbildung [...] indem sie zwischen den bekannten und den noch unbekanntem optischen, akustischen und anderen funktionellen Erscheinungen weitestgehend *neue* Beziehungen herzustellen versucht und deren Aufnahme von den Funktionsapparaten erzwingt.“⁶⁴⁰, schreibt er in *Produktion – Reproduktion*. Im zeitgenössischen Menschen aber, dem unverzichtbaren Gegenüber seiner Kunst, erkennt Moholy ein Subjekt, das sich nicht nur in einer Welt positioniert, die sein dinglicher Um-Raum ist, vielmehr verwirklicht sich das Subjekt in einem Raum-Zeit-Gefüge, in dem jede Person wiederum selbst ein Teil dieser Struktur ist. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn Moholy von unserer „raum-zeitlichen Existenz“ spricht.⁶⁴¹ So wird die Erforschung der Verfasstheit und Situiertheit dieser Wahrnehmungsumgebung des Menschen zum Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens. Dies ist der Punkt, in dem alle ‚Indizien der Temporalität‘ in Moholys Werk letztlich wieder in einem übergeordneten Konzept zusammenzulaufen scheinen: die Betrachtung der Weltumgebung als Matrix aus Raum und Zeit.

4.7 „Seeing, Feeling and Thinking in Relationship“

Abschließend soll noch ein Blick auf das Verhältnis des Verständnisses der Welt als Matrix aus Raum und Zeit zum größeren Kontext von Moholys Kunstauffassung versucht werden. Wie gesehen, durchziehen Zeitmomente in unterschiedlichsten Facetten Moholy-Nagys Werk. Temporale Strukturen sind nur selten aufzufinden als einzelne, herauspräparierte Aspekte, als singular dargestellt Symptome des Zeitlichen, vielmehr treten sie als ‚Zeitenkonvolut‘ auf. Zeit wird weniger visualisiert, als vielmehr in ihren vielschichtigen Konsequenzen inkorporiert. Eine Diagnose, die sehr ähnlich auch für die Arbei-

⁶³⁹ Vergleiche die oben angegebene Stelle bei Haus. Weiterhin die bereits genannte Arbeit von Mach oder Texte wie: CARSTANJEN, FRIEDRICH: Die biomechanische Grundlage der neuen allgemeinen Erkenntnistheorie durch Richard Avenarius, München 1894.

⁶⁴⁰ MOHOLY-NAGY: Produktion-Reproduktion, S. 98.

⁶⁴¹ Ders.: Vision in Motion, S. 268.

ten El Lissitzkys zutrifft. Bei all diesen collagierten Facetten des Zeitlichen aber stößt man speziell bei Moholy immer wieder auf den Punkt, an dem seine Auseinandersetzung mit bestimmten temporalen Aspekten verknüpft ist mit der Frage nach Strukturen, Bedingungen und Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung. Sie erscheint in der Zusammenschau wie eine Basis, aus der Moholys Beschäftigung mit den Zeitmomenten erst erwächst, erscheint als eine Folie, vor der sich diese dann abspielt. Bildet sie möglicherweise ein Dach, unter dem alle Zeitaspekte letztlich auch wieder zusammenkommen? Welche Rolle also spielt bei Moholy diese wiederkehrende Verbindung der Zeitaspekte mit dem Begriff der Wahrnehmung und dem Gedanken einer Erfahrungsumgebung des Menschen, gegeben in den Koordinaten von Raum und Zeit?

Die wesentliche Rolle des Hinterfragens und Transformierens von Wahrnehmung für Moholys Arbeiten und sein kunsttheoretisches Gedankengebäude ist unbestritten. In der Literatur ist dies immer wieder angemerkt und dabei typischerweise in einen geradezu unauflösbaren Verbund mit dem Hinweis auf seine gesellschaftsutopischen Vorstellungen gestellt worden. Dem ist in der Tat eine gewisse Berechtigung nicht abzusprechen, erscheinen doch beide Bereiche bei Moholy tatsächlich verzahnt, wie sich schon 1922 in seinem Text *Produktion – Reproduktion* andeutet. Die bereits zitierte Aussage, „daß der Mensch dann am vollkommensten ist, wenn seine Funktionsapparate [...] bis zur Grenze ihrer Leistungsfähigkeit ausgebildet sind“⁶⁴², wobei die Kunst im selben Satz als eine Art Hebamme dieser Verbesserung vorgestellt wird, trägt offenkundig den unausgesprochenen gesellschaftsutopischen Wunsch nach einem ‚besseren Menschen‘ in sich.⁶⁴³ An dieser Stelle noch führt Moholy allerdings, und dies soll für die frühen Texte deutlich festgehalten werden, seine Argumentation in wenigen, gleichsam konkret gefassten Schritten aus. Sie basiert auf einer Vorstellung, die den Menschen als Synthese seiner Fähigkeiten sieht. Vom Desiderat deren stetiger Verbesserung, im besten Fall Vervollkommnung, führt ein direkter Weg zur Rolle der Kunst, die als Lehrerin gesteigerter Wahrnehmungsfunktionen – und im Gefolge auch gesteigerter Erkenntnisfähigkeiten – diesen Fortschritt zu fundieren und bewirken im Stande ist.

Erst in Moholys spätestem und umfassendsten Text *Vision in Motion* werden sich Thema und Argumentation zu einem weitaus vielschichtigeren, raumgreifenden Komplex erweitert haben, in dem nunmehr tatsächlich gesellschaftliche Utopien, pädagogische Konzepte, Elemente einer Wahrnehmungslehre und Konzeptionen der Rolle von Kunst und Künstler eine dichte, an manchen Punkten der Darstellung kaum auflösbare wechselseitige Verbindung eingehen, deren Gestalt nun keineswegs mehr linear ist. Sie deutet sich bereits in Formulierungen des Vorwortes an, wenn Moholy schreibt: „It is the artist’s duty today to penetrate yet-unseen ranges of the biological functions, to search the new dimensions of the industrial society and to translate the new findings into emotional Orientation.“⁶⁴⁴, und dabei ein zunächst disparat wirkendes Feld von Bezugspunkten absteckt. Sie bestätigt sich in lan-

⁶⁴² MOHOLY-NAGY: *Produktion-Reproduktion*, S. 98.

⁶⁴³ Moholy äußerte dazu unter anderem den Wunsch nach einer Persönlichkeit, deren ethische und soziale Kompetenzen so weiterentwickelt sind, dass Kriege, wie Moholy zwei erlebte, verhindert werden können, ebenso wie den explizit vorgebrachten Gedanken, die biologischen und intellektuellen Fähigkeiten des Einzelnen nicht in einem pädagogisch erzwungenen Speziesentum verkümmern zu lassen, sondern als breitgefächertes Wissen und vielgestaltige Kapazitäten zu entwickeln und zu fördern.

⁶⁴⁴ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 11.

gen Ausführungen zur Pädagogik, die eine Balance aus „hand and brain, intellect and emotion“⁶⁴⁵ auf der Grundlage praktizierter Wahrnehmungsexperimente lehren soll und deren Ziel dann jedoch weit darüber hinausweisend wie folgt klingt: „Education must be the opportunity to make one’s own discoveries and to form one’s own expression, providing the purposeful fusion of social tradition with the individual’s experience, practise, and conclusions. The knowledge of historical continuity is one of man’s most valuable steppingstones in his evolutionary progress. The purposeful accumulation of experiences can protect him from the repetition of mistakes, so that his creative power can gradually be saved for socially productive tasks.“⁶⁴⁶ Und sie reichen bis hin zu Formulierungen, deren höchster Grad an fast poetischer Verwebung der oben genannten Ebenen deren Ineinandergreifen in Moholys Gedankenwelt perfekt widerspiegelt und doch gleichzeitig ihrem Leser kaum mehr das Herunterbrechen auf einen konkret politisch-utopischen ‚Satz‘ erlaubt. Folgende Passage ist ein gutes Beispiel hierfür: „For the time being everything is in a state of flux. The best we can do is to expose ourselves to contemporary art and its formulations which are based mainly upon the direct sensory impact of its means. The result is a grasp of new imagery and its new rhythmic structure; a purification and strengthening of the perceptual and conceptual faculties. This new imagery is the essence of the manifold potentialities of this yet-chaotic world translated into a language of directness and intensity.“⁶⁴⁷

Und so widmet Moholy den kompletten ersten Teil dieses, seines letzten, Buches einer ausführlichen subjektiven Analyse der existierenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die weit über das zu vermutende Maß einer solchen Darstellung in einem Künstlerbuch – selbst der Avantgarde – hinausgeht, und die Erziehung und Bildung ebenso betrifft, wie industrielle Produktion und soziokulturelles Setting, und flicht in sie gleichzeitig explizit und implizit seine eigenen Vorstellungen von Veränderungen und Zielsetzungen ein. Diese aber sind teils sehr utopisch gesellschafts-transformierend, teils durchaus wieder künstlerisch-praktisch, eher vergleichbar mit der Formulierung von 1922. Teils werden ganz präzise Desiderate, teils sehr vage Zukunftskonzepte formuliert, sie stehen teils einer politischen Utopie näher, teils aber auch einer ganz konkreten Wahrnehmungslehre. Eine tatsächliche Aufschlüsselung und Untersuchung dieses in *Vision in Motion* zusammengestellten, collagierten Gedankengebäudes sowie eine Hinterfragung seines Bezuges zu Moholys früheren Texten steht, trotz zumindest zweier umfassenderer Arbeiten, die konkret auf Moholys Pädagogik und seine Utopien ausgerichtet sind, bis heute aus und sie kann auch im vorliegenden Kontext nicht geleistet werden.⁶⁴⁸

Die Frage nach möglichen Wechselwirkungen zwischen der offenkundigen Bedeutung temporaler

⁶⁴⁵ Ebd., S. 23.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 23.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 25.

⁶⁴⁸ Für die Frage des Zusammenhanges von Wahrnehmungslehre und Gesellschaftsutopie bei Moholy kann nur auf die beiden erwähnten Arbeiten verwiesen werden, die in begrenztem Maße einen Beitrag hierzu leisten. 1974 untertitelte Hannah Steckel ihre Monografie zu Moholy-Nagy explizit Entwurf seiner Wahrnehmungslehre, um dann – zeittypisch – entlang der Betrachtung von Moholys Arbeiten deren Bedeutung für die vom Künstler geforderte Erneuerung und Erweiterung menschlicher Wahrnehmungsmodi anzusprechen. Auch Steven A. Mansbachs Untersuchung *Visions of Totality; László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Theo van Doesburg* stellt die Fragen nach der Bedeutung von Wahrnehmungskonzepten für alle drei Künstler vorwiegend nur in den unmittelbaren Zusammenhang einer von ihm so beschriebenen, auf gesellschaftsutopischer Basis operierenden, Künstlerpädagogik beziehungsweise der zugehörigen gesellschaftsutopisch ausgerichteten Künstler- und Kunsttheorien selbst, die er zudem für die drei Künstler stark analogisiert.

Strukturen und der ebenso offenkundigen Auseinandersetzung mit Bedingungen und Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung im Werk Moholys betrifft nun angesichts obiger Situationsbeschreibung nur eine ganz spezielle Facette einer wie gesehen äußerst komplexen Thematik, deren umfassendere Analyse an vielen Stellen noch aussteht. Durch die Beschränkung auf diesen Ausschnitt aber kann ein für den vorliegenden Zusammenhang zentraler Punkt herausgearbeitet werden, der zudem zumindest eine grundsätzliche, kategoriale Aussage über Mohohlys Wahrnehmungslehre macht – nämlich wie und warum ihre Konzeptionen von Raum und Zeit untereinander verbunden sind – und der, weiter gedacht, über sich hinausweist zu einer Grundstruktur Moholyschen Denkens.

Wir hatten gesehen, wie Zeit als wesentlicher Faktor in Moholys Arbeiten einfließt. Sie tut, kann und muss dies, und so auch Moholys wiederkehrende eigene Begründung, als bislang seiner Auffassung nach unterbewerteter Faktor, der nun angesichts der Alltagsbedingungen des Lebens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die der Künstler immer wieder mit Mobilität, Dynamik des Großstadtlebens, Beschleunigung der Kommunikation etc. umreißt, aufgewertet werde und aufgewertet werden müsse und dabei als von grundsätzlicher kategorialer Bedeutung erkannt werde. Mit dieser Auffassung gliedert sich Moholy zweifellos zunächst einmal in ein Ideenspektrum und eine Vorstellungswelt ein, wie sie im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert verbreitet war und als Kennzeichen von Modernität verstanden wurde.⁶⁴⁹ Wir hatten aber auch gesehen, dass das Phänomen ‚Zeit‘ in Moholys Arbeiten weniger in Form visualisierter Einzelphänomene begegnet, sondern vielmehr als temporale Strukturen, die ihnen wesenhaft unterliegen. Dies aber kann folglich nicht mehr allein als künstlerische Formulierung der ‚repräsentatio‘ bestimmter von Moholy – und vor ihm bereits anderen – der Moderne zuge-rechneter Charakteristika wie beispielsweise „Geschwindigkeit“ verstanden werden. Vielmehr weist es darauf hin, dass die vielschichtigen Zeitmomente in Moholys Arbeiten als untereinander verbunden, als in ihrer grundsätzlichen Auffassung zusammenhängende Qualitäten, verstanden werden wollen: sie rekurren auf und wurzeln alle in der gleichen Vorstellung davon, was die Erkenntnisumgebung des Menschen, weiter gefasst also, was dessen Welt sei, und sie sind ohne diese Auffassung in ihrer Bedeutung als strukturbildende temporale Qualitäten, wie Moholy sie verwendet, undenkbar. Das Erkenntnisumfeld des Menschen aber ist, auch das haben wir bereits gesehen, für Moholy gerade ein Wahrnehmungsumfeld, denn Wahrnehmung bildet die Verbindung zwischen Mensch und Umwelt. Zeit wird bei Moholy verstanden als kategorialer Faktor der Wahrnehmung. Sie ist Koordinate in einer als vieldimensionaler Wahrnehmungsraum verstandenen Welt. Als solche ist sie verknüpft mit dem ebenfalls kategorialen Faktor Raum und sie wirkt im agierenden Subjekt *und* in dessen veränderlichen Relationen zu und Positionen in einem als raum-zeitliche Matrix verstandenen Lebensumfeld.

Wie gelangt nun der Mensch in einer so verstandenen Welt zu neuen Erkenntnissen, wie kommt er zu neuen Einsichten? Was wir bereits in den vorhergehenden Betrachtungen an Moholys Werken und Texten beobachtet hatten, scheint dafür drei wesentliche Punkte offenzulegen. Erstens: Erkenntnis beginnt mit dem Erfassen der das Subjekt umgebenden raum-zeitlichen Strukturen durch die Sinnesfähigkeiten, insbesondere durch das Sehen. Der Prozess des Erfassens aber führt darüber hinaus, denn für Moholy besteht er letztendlich erst in einer korrelierten Leistung von Sehen, Denken und Fühlen.

⁶⁴⁹ Vergleiche hierzu KERN sowie oben Kapitel 2.

Wir werden auf die Betonung solcher Relationen noch zurückkommen. Zweitens: Erkenntnis entsteht erst durch das Simultaneisieren aller ‚Valenzen‘ der Matrix-Knotenpunkte, das heißt durch die bewusste gleichzeitige Zusammenschau aller möglichen Verknüpfungspunkte eines bestimmten Teils der raum-zeitlichen Wahrnehmungsumgebung mit anderen Teilen. Drittens: Erkenntnis entsteht nur dort, wo das Subjekt selbst Valenzen bildet, sich selbst als Eintrag (inklusive all dessen Relationen) in die raum-zeitliche Strukturumgebung Welt verwirklicht und die Matrix damit transformiert. „We are heading toward a kinetic, time-spatial existence; toward an awareness of the forces plus their relationships which define all life and of which we had no previous knowledge“, beschreibt Moholy selbst dieses System. Und weiter: „... the Contemporary artist consciously or intuitively tries to express the substance of his specialized field as the result of forces in space and time ...“⁶⁵⁰. Die Rolle von Kunst und Künstler in der so verstandenen Welt also stellt sich – und hier sind auch kaum wesentliche Änderungen zwischen der Argumentation seiner frühen Texte und der komplexeren Konzeption in *Vision in Motion* zu erkennen – wie folgt dar: Das Kunstwerk spiegelt Erkenntnisse seines Schöpfers⁶⁵¹ (und somit ‚einen Eintrag in die Matrix‘), es spiegelt also Wahrgenommenes, Erkanntes und etabliert dabei automatisch (offene) Anknüpfungspunkte, Relationsstrukturen. Damit ist es aber eben nicht nur Wiedergegebenes, nicht Mimesis, sondern ist in seiner Eigenschaft als Wahrgenommenes, umgekehrt direktional auch sofort Wahrnehmungsangebot an den, der es betrachtet, in dessen Wahrnehmungsfeld es tritt, ist selbst Knotenpunkt der Wahrnehmungsmatrix Welt mit unterschiedlichsten Valenzen. Es ist darüber hinaus Angebot von Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeiten, die via seiner Relationen über es selbst hinausweisen. Vorgreifend: es wird sich zeigen – und es hat sich schon bei der konkreten Betrachtung der Zeitstrukturen angedeutet, was nunmehr auch auf einer Meta-Ebene gelten wird –, dass diese möglichen Beziehungsstrukturen, in denen das Werk steht, für Moholy nicht linear sind, sondern ein mehrdimensionales Netzwerk bilden. Auch werden sie nicht vom Künstler festgelegt, sondern transformieren sich im Zusammenspiel der Knotenpunkte: im Gegenüber des Werkes mit seinen Betrachtern und deren Positionen und Strukturen.

In seinem resümierenden *Abstract of an Artist* schreibt Moholy unter dem Stichwort ‚Die Funktion des Künstlers‘: „Art is the senses’ grindstone, sharpening the eyes, the mind and the feelings.“⁶⁵² Rezeption von Kunst und Wahrnehmung im alltäglichen Umfeld aber sind für Moholy keine kategorial unterschiedlichen Erkenntniswerte, sondern verschwisterte Phänomene.⁶⁵³ Moholy greift damit nicht den Eigenwert, die besonderen Möglichkeiten der Kunst an. Er betont im Gegenteil immer wieder die spezielle Fähigkeit der Kunst, als Seismograf für alles Neue und höchster Ausdruck gefundener Sinnes-

⁶⁵⁰ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 268/269.

⁶⁵¹ Hier schwingt bei Moholy durchaus auch der avantgardistische Tenor mit, der Künstler habe seine Fähigkeiten zu Sehen, zu Erkennen und Beziehungsstrukturen zu entdecken schon weiter entwickelt, als es seinem durchschnittlichen Zeitgenossen bislang möglich war.

⁶⁵² MOHOLY-NAGY: *The New Vision* (4th Edition) and *Abstract of an Artist*, S. 76.

⁶⁵³ Dies zeigt sich in Moholys Auswahl der Abbildungen für seine Texte ebenso wie in dem wiederholten Gebrauch der Wendung „optische Gestaltung“ anstelle von ‚Kunst‘. Die Auffassung spiegelt sich in seiner Grundlehre am Bauhaus, die beispielsweise Material- und Tastübungen, also ganz grundsätzliche sinnliche Eindrücke von Welt, als Grundlage jedes künstlerischen Ausdrucks voraussetzt (vergleiche: MOHOLY-NAGY: *Von Material zu Architektur*, das auf Basis seiner Vorträge für die Bauhaus-Grundlehre entstand) und bestätigt sich in Zitaten wie dem im gleichen Zusammenhang geäußerten: „jedes physiologische wirkt sich gleichzeitig auch psychisch aus. die [...] psychophysische Wirkung der sinnlich faßbaren elemente [...] ist die grundlage unserer beziehungen zu gegenstand und ausdruck. sie ist auch die materielle grundlage der kunst.“ (ebd., S. 189/190).

eindrücke, Emotionen und Erkenntnisse. Die Verschwisterung der Phänomene sinnlicher Eindrücke und Ausdrucksformen im alltäglichen wie im künstlerischen Gebiet aber bleibt ihm essentielle Basis, denn wie sollte auch die Kunst eine Lehrerin für den gesamten Menschen im Verhältnis zu seiner Welt sein, wenn sich die Wahrnehmungs-, Sinnes-, und Erkenntnisdaten des Alltags von denen der Kunst nicht nur graduell, sondern kategorial unterschieden. Daher gelten seine Untersuchungen gleichsam in beiden Bereichen dem Menschen in seiner Rolle als Betrachter aber auch als Agierender und so ist jede Frage nach der Wahrnehmung auch zugleich eine Frage nach dem wahrnehmenden Subjekt, als Rezipient der Kunst ebenso wie als in der Welt sehender und handelnder Mensch.

An diesem Punkt nun gewinnt für Moholy das ‚Sehen in Bewegung‘ (*Vision in Motion*) eine Bedeutung, die über den Rahmen der Kunst weit hinaus geht: raum-zeitliches Sehen lernen bedeutet für ihn auch Sehen in komplexen Relationen lernen. In *Vision in Motion*, schreibt er bereits in der Einleitung: „vision in motion is simultaneous grasp is Creative performance – seeing, feeling and thinking in relationship and not as a series of isolated phenomena.“⁶⁵⁴ Mag dies zunächst wie eine vom Künstler als idealtypisch vorgestellte Erfahrungsform für Kunst erscheinen, die visuelle, emotionale und intellektuelle Momente gleichermaßen anspricht, erweist sich diese Formel doch bei näherer Betrachtung von Moholys Text als weitaus mehr. Durch das Sehen und Verstehen solcher Relationsstrukturen wird es dem Menschen – so Moholy – auch möglich, in komplexen Sachverhalten, Beziehungen und Strukturen zu denken, zu handeln und zu fühlen. Gerade diese Fähigkeiten bilden für Moholy aber die Grundlage für gesellschaftlichen Fortschritt. Sie gelten ihm zudem als gleichberechtigt und nur ihre Kombination führt zur tatsächlichen Ausschöpfung des vollen menschlichen Potentials.

Die Bedeutung des Erfassens komplexer individueller und gesellschaftlicher Relationen betont Moholy ebenfalls schon im Vorwort zu *Vision in Motion*: „The problem of our generation is to bring the intellectual and emotional, the social and technological components into balanced play; to learn to see and feel them in relationship.“⁶⁵⁵ Und diese Idee durchdringt dann zunehmend alle Bereiche von Moholys Gedankengebäude: Auch für die weit materiellere Ebene des Verstehens und Visualisierens der Relationen und Strukturen in Ökonomie oder Technik sieht Moholy eine Kunst, die dem Gedanken von *Vision in Motion* verpflichtet ist, als Hilfs- und Lehrmittel. So führt er in *Vision in Motion* ein Beispiel komplexer Zusammenhänge aus Logistik und Wirtschaft an und schreibt dann dazu: „The more people understand and master this type of «thinking in relationships» the easier it will be to realize social planning and a better living. «Vision in Motion» is a tool to render the complexity of these processes ...“⁶⁵⁶ Konnte man zunächst noch „seeing, feeling and thinking in relationship and not as a series of isolated phenomena“ als den puren Wunsch nach einer Art synästhetischer Balance, nach einem absichtsvollen ‚in-Beziehung-setzen‘ („to bring in relationship“) bei gleichwertiger und gleichzeitiger Berücksichtigung der drei grundsätzlichen menschlichen ‚Daten‘, der Sinneswahrnehmung, dem emotional-psychischen Moment und dem Intellekt verstehen, ist nun offenbar mehr gemeint. Wo es um ‚thinking in relationships‘ geht – eine leichte semantische Verschiebung gegenüber „to bring in

⁶⁵⁴ Ders.: *Vision in Motion*, S. 12.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 12.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 268.

relationship“ –, bedeutet dies für Moholy eine grundsätzliche Einstellung zur Welt, einen essentiellen und neuen, mit Hilfe der modernen Kunst zu entwickelnden, Modus des Umgangs des Menschen mit seiner Erkenntnisumgebung, wie folgendes Zitat Moholys, die Essenz aus seinen Überlegungen ziehend, klärt: „This development of the visual arts from fixed perspective to ‚vision in motion‘ is vision in relationships. The fixed viewpoint, the isolated handling of problems as a norm is rejected and replaced by a flexible approach, by seeing matters in a constantly moving field of mutual relationships. It is the clue to all the changes which took or will take place in the sciences as well as in philosophy, including education and all other fields, in fact, in our whole civilization.“⁶⁵⁷

Moholy betont nachdrücklich die Bedeutung von Relationen. An dieser Stelle ist es unausweichlich, auf seine Definition von Raum zurückzublicken: Raum ist Lagebeziehung von Körpern. Auch diese grundsätzliche Definition basiert auf Relationen. Zeit und Raum sind ebenfalls nur in Relationen, in gegenseitig sich bedingenden Funktionen zu denken. Solche Konzeptionen, in denen nicht die Dinge als primäre Entitäten fungieren, sondern ihre Relationen sich von mindestens gleicher, vermutlich aber größerer Bedeutung erweisen, entdeckt man, hat man sie einmal identifiziert, wie einen roten Faden auch bei anderen künstlerischen Protagonisten und Autoren der zwanziger Jahre: Als Relation von ‚seeing, feeling and thinking‘ bei Eisenstein, der schreibt: „The new art must set a limit to the dualism of the spheres of ‚emotion‘ and ‚reason‘ [...] It must restore to science its sensuality. To the intellectual process its fire and passion. It must plunge the abstract process of thought into the cauldron of practical activity.“ Henk Puts schreibt über Malewitsch: „He believed true reality to be made up of forces and their reciprocal relationships; these forces form energy patterns, which are able to stir our senses and allow us to experience something. Malevich considered it the duty of the artist to visualize this true, but invisible reality, which he called the «world of non-objectivity», in the most succinct manner possible.“ Explizit ausgesprochen findet man den Gedanken bei dem Experimentalfilmer Hans Richter, der später über seine und Viking Eggelings frühe Filme sagen wird: „Für uns handelte es sich überhaupt nicht mehr um ‚Form‘, sondern um ein Prinzip von Beziehungen.“ Vergleichbar äußerte sich Alexander Dorner als derjenige, der die Raumarbeiten Lissitzkys und Moholys für Hannover beauftragte, und über dessen Raumauffassung Dietrich Helms zusammenfassend notiert: „Der neue Raumbegriff kenn[t] nicht mehr eindeutig festgelegte Werte, sondern nur noch ständig sich selbst verändernde und in Wechselwirkung andere Faktoren mitverändernde Kräfte in einem Feld von Relationen.“⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Ebd., S. 114. An anderer Stelle, in seinen Ausführungen zum Design, erläutert Moholy die Bedeutung verschiedener praktischer Übungen für den angehenden Designer/Künstler. Eines der Themen solcher Übungsreihen firmiert unter der Überschrift: „practising correlations“ und bestätigt, wie Moholy die Relevanz der „relationships“ für die Kunst auf deren gültige Relevanz in allen Lebensbereichen überträgt bei gleichzeitiger Positionierung des Künstlers als Vorreiter eben dieser Strategie. Er schreibt: „The last Step in this technique is the emphasis on Integration through a conscious search for relationships – artistic, scientific, technical as well as social. The intuitive working mechanics of the genius gives a clue to this process. [...] If the same methodology were used generally in all fields we would have *the* key to our age – seeing everything in relationship.“ (ebd., S. 68; Hervorhebung von Moholy).

⁶⁵⁸ EISENSTEIN, SERGEI: Perspektive in: *Iskusstvo*, Nr. 1–2, 1929, S. 116–122; hier zitiert in Übersetzung aus GOUGH, S. 89; PUTS, HENK: El Lissitzky (1890–1941) his Life and Work, in: *KATALOG: El Lissitzky 1890–1941, architect painter photographer typographer*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 15.12.1990–03.03.1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 01.04.–26.05.1991, Musée d’Art Moderne, Paris, 18.06.–30.09.1991, Eindhoven 1990, S. 14–26, hier S. 15; RICHTER, HANS: *Dada – Kunst und Antikunst*, Köln 1964,

Bei keinem aber erscheint die Auffassung der Welt als unendliche Zahl von Knotenpunkten mit mehrdimensionalen Verknüpfungen so sehr als Leitmotiv wie bei Moholy-Nagy. Und doch ist frappierend, wenn man das kulturelle Setting der zwanziger Jahre überblickt, an wie vielen Stellen sich Anklänge an eine solche Konzeption und Varianten von ihr finden, für die Eisenstein, Malewitsch, Richter und Dorner nur vier eher exemplarische Fälle darstellen können. Der Wechsel von den Dingen zu ihren Relationen und von kausalen Linearitäten zu vernetzten, mehrdimensionalen Feldern oder ‚patterns‘ taucht wieder und wieder auf und ließe die Frage zu, inwiefern er als wiederkehrendes, eventuell als kennzeichnendes Motiv der Moderne Gültigkeit haben kann.⁶⁵⁹ Mit dem Bild eines solchen ‚Welt-Raums‘ aber greift Moholy weit über die Frage von Zeit und Raum in der Kunst hinaus auf die oben beschriebene Meta-Ebene. Und in ihr wiederum werden auf umgekehrtem Wege Moholys Kunstwerke verortet werden müssen.

Wenn die Welt eine Matrix aus Raum und Zeit ist und die Relationen und wechselnden Beziehungen mehr Gewicht erhalten als die Dinge, was bedeutet das für das Kunstwerk? In Moholys Werken konnte nicht nur die Strategie einer Vervielfachung der Seheindrücke in der Zeit konstatiert werden, ein Prinzip der Multiplizität, sondern die Analyse des *Licht-Raum-Modulators* hatte auch ergeben, dass Moholy diesem auf einer Meta-Ebene eine analoge Vervielfachung zukommen ließ. Er verschob ihn, wie in 3.4 gezeigt, willentlich entlang mehrerer relevanter Diskurszusammenhänge, knüpfte ihn so ein in ein ganzes Netz aus möglichen und gleichermaßen gültigen Sinnzusammenhängen. Demgegenüber steht eine zweite Beobachtung, die an Hand von Moholys Arbeiten und Texten klar wurde: Simultaneität und Mehrdimensionalität, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit identifiziert Moholy als Aspekte der Wahrnehmung, die es zu erlernen, Sinneseindrücke, mit denen es zu experimentieren gilt – als Weg zum Begreifen komplexer Zusammenhänge und sich schnell verändernder Konstellationen. Dies sieht er als die zentralen Fähigkeiten an, um den Anforderungen der zeitgenössischen Alltagswelt Rechnung zu tragen. Der Titel seiner letzten großen Publikation, *Vision in Motion*, kann geradezu als zusammenfassendes Synonym seiner Theorien gelten, den er in der Einleitung thesenhaft mit Inhalten füllt: ‚Trademark‘ der für ihn angesichts seiner zeitgenössischen Erfahrungswelt einzigen schlüssigen, relevanten, sinnstiftenden und Fortschritt ermöglichenden Form, mit Wahrnehmung und Erkenntnis umzugehen. Und bezeichnenderweise finden wir eben gerade dort seine Formulierung: „Vision in motion is simultaneous grasp [...] seeing, feeling and thinking in relationship ...“⁶⁶⁰. Die beobachtete Strategie der ‚Multiplikation‘ seines Werks erscheint in diesem Licht nun wie die Transformation analoger Ansprüche auf eine Meta-Ebene: ‚Nehmt mein Werk nicht unter einem singulären vorgegebenen

S. 65; HELMS, DIETRICH: o.T. in: LANDESGALERIE HANNOVER: Das Abstrakte Kabinett. In memoriam Alexander Dorner, S. 9–15, hier S. 15.

⁶⁵⁹ Die Kunstgeschichte hat sich der Analyse dieses Motivs kaum explizit zugewandt, obwohl es implizit immer wieder vorkommt. Seine Betrachtung aber, die hier nicht weiter verfolgt werden kann, könnte nicht unwichtig sein, gerade auch bezüglich einer Sicht auf die Moderne, die Interdependenzen statt Abgrenzungen zwischen den Strömungen der Avantgarde in den Blick nimmt. Hier sei auch noch einmal an Katherine Hayles' Gedanken der Field-Models als gemeinsames Kennzeichen, als charakterisierende Strategie der Moderne erinnert. Auch Hayles konstatiert, „What the particle was for the Newtonian paradigm, the field is for the new paradigm.“ und verweist mit dem völlig analogen Wechsel von Teilchen zu Feld auch auf den Wechsel von den Einzeldingen zu deren Beziehungsstrukturen. HAYLES, S. 16.

⁶⁶⁰ MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*, S. 12.

Gesichtspunkt wahr, nicht als ein einziges Gesetztes, sondern als Beziehungsgeflecht von mehreren Ebenen und Kontexten. Setzt was ihr so wahrnehmt mit allen Fähigkeiten in Relation, erkennt Relationen‘, könnte Moholys Aussage dahinter lauten. Dies ist die Einforderung von Rezeption und Interpretation (von Kunst ebenso wie von Welt) als Netzwerk komplexer, mehrdimensionaler Relationen und simultan nebeneinander existierender Zusammenhänge, statt als linearem, gerichtetem Vorgang. Gegründet auf einem Werk, dessen sinnstiftenden Bedeutungszusammenhang nicht der Künstler einmalig festlegend gibt, sondern das er selbst als Träger polyvalenter Beziehungen offenlegt.⁶⁶¹ Eine bewusste Verschiebung von der verbindlichen Setzung zur bedeutungsvollen Mehrdeutigkeit, die sich fast wie ein antizipiertes nach-modernes Element in Moholys avantgardistischer Kunsttheorie ausnimmt.

Solche Polysemie aber ist nur ein Teilaspekt der umfassenderen Frage nach dem Status des Werks, die uns bei Moholy – niemals *expressis verbis* geäußert oder geschrieben – implizit immer wieder begegnet. Vom Be- und Übertreten der Grenzen eines tradierten Kunstwerk-Konzeptes zeugten so gleichfalls die bereits 1922 entstandenen Emailtafeln Em1 bis Em3. Komponiert auf Millimeterpapier unter Hinzunahme einer in der Industrie üblichen Farbkarte, ließ Moholy drei identische nur in der Größe variierende abstrakte Bilder industriell fertigen. Ungeachtet der bezweifelbaren Legende, der Auftrag sei per Telefon erteilt worden⁶⁶², stellen die drei Arbeiten, prominent ausgestellt in Herwarth Waldens Sturm-Galerie, eine Absage an den traditionellen Wert der Eigenhändigkeit des Kunstwerks und an den damit verbundenen Originalbegriff dar. Ob gezielt provokativer Akt oder notwendiges Wahrnehmungsexperiment kommentiert Moholy jedoch viele Jahre später typisch ambivalent: Er gibt an, der Entstehungsgrund sei ein rezeptionsästhetisches Experiment, um „the subtle differences in the color relations caused by the enlargement and reduction“ zu studieren, das er ohne industrielle Hilfe schlicht niemals so präzise hätte durchführen können und schreibt bereits im folgenden Satz des gleichen Textes: „True, these pictures did not have the virtue of the «individual touch», but my action was directed exactly against this overemphasis“⁶⁶³. Bemerkenswerterweise überschreitet Moholy dann an anderer

⁶⁶¹ Dieses Phänomen mag auch Andreas Haus dazu veranlasst haben zu äußern: „Es wäre ein Fehler, einzelne künstlerische Arbeiten von Moholy als finale Kunstwerke zu sehen“ und anzuschließen, es handle sich vielmehr um eine Reihe experimenteller Anwendungsfälle (HAUS, S. 16). In der Tat rührt diese Aussage an den hier diskutierten Punkt, doch sind Moholys Arbeiten eben durchaus Kunstwerke, ja in Moholys Auffassung wohl sogar geradezu der Modellfall eines solchen, nur hat sich die Konzeption von Werk eben wie hier dargestellt verschoben und damit dem Kunstwerk eine andersartige, neue Stellung definiert.

⁶⁶² Während Moholy-Nagy selbst in seinem rückblickenden biografischen Aufsatz, tatsächlich von einer telefonischen Bestellung spricht (MOHOLY-NAGY: *The New Vision* (4th Edition) and *Abstract of an Artist*, S. 79: „In 1922 I ordered by telephone from a sign factory five paintings in porcelain enamel.“), hält seine erste Ehefrau Lucia dies für eine nachträglich von ihm adaptierte Legende. Sie erinnert sich in *Marginalien zu Moholy-Nagy* daran, dass ihr Mann die Herstellung der Bilder mit der Emailfabrik besprach (sie schreibt, er habe beschlossen, an die Firma „heranzutreten“). Er habe dann sehr gespannt auf die Ergebnisse gewartet und als die Tafeln geliefert wurden, habe er sie derart perfekt gefunden, dass er ausgerufen habe „Das hätte ich sogar telefonisch machen können!“ (vergleiche hierzu: MOHOLY, LUCIA, S. 32 ff.)

⁶⁶³ MOHOLY-NAGY: *The New Vision* (4th Edition) and *Abstract of an Artist*, S. 79. Es muss jedoch relativierend zu bedenken gegeben werden, dass alle Aussagen im 1944/45 verfassten und 1946 erstmals gedruckten *Abstract of an Artist* als Eigeninterpretationen des Künstlers a posteriori zu betrachten sind, bei denen manche Erläuterungen wohl erst in der Rückschau auf das eigene Gesamtwerk und die Entwicklungen in der Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre allgemein formuliert wurden. Wie weit sie letztendlich dem Status quo der theoretischen Überlegungen Moholys zur Zeit der Entstehung der jeweiligen Werke entsprechen, ist nur noch bedingt anhand Moholys früher datierender Texte zu verifizieren.

Stelle sogar die Grenze des Wahrnehmungsexperimentes zum reinen Gedankenexperiment, zum nur imaginären ästhetischen Versuch. Er entwirft und veröffentlicht Projekte – das Simultan-Kino, die Lichtspiele im freien Raum projiziert auf Wolken, den Bau des kinetisch-konstruktiven Systems – ohne ihre praktische Umsetzung zu verfolgen oder, wie es bisweilen scheint, überhaupt verfolgen zu wollen. Die Entwicklung solcher Ideen betrachtete Moholy offenkundig bereits als künstlerische Arbeit, die eine praktische Verwirklichung nicht notwendig bedingte. Angesichts dieser Auffassung bereits von Konzeptkunst zu sprechen wäre unvorsichtig. Eindrücklich wird aber, dass Moholy hier Grenzen eines gültigen Werkbegriffs an ähnlicher Stelle antastet, deren Aufbrechen sehr viel später eben unter anderem zur Konzeptkunst führen wird. Wie weit Moholy diese Grenzen bereits im Sinn eines ‚Idee über Ausführung‘ verschiebt, zeigt seine sehr deutliche Formulierung aus *Malerei, Fotografie, Film*: „Man glaubt zur Entstehung eines Kunstwerkes die handwerkliche Ausführung als untrennbaren Wesensteil fordern zu müssen. In Wahrheit ist neben dem schöpferischen *geistigen* Prozeß des Werkentstehens die Ausführungsfrage nur insofern wichtig, als sie bis aufs Äußerste *beherrscht* werden muß. Ihre Art dagegen – ob persönlich oder durch Arbeitsübertragung, ob manuell oder maschinell – ist gleichgültig.“⁶⁶⁴

Moholys Anliegen aber, so verlockend dies sein mag, als ausgerichtet auf die ‚Dekonstruktion‘⁶⁶⁵ eines gültigen Werkbegriffes zu beschreiben, trifft dessen Kern nicht befriedigend. Moholys Konzept von Werk scheint sich bei näherer Betrachtung in wesentlichen Punkten viel eher einer ‚Nicht-Notwendigkeit‘ bestimmter Konventionen, mehr noch, deren vermuteter ‚Kontraproduktivität‘ für die Ziele des Künstlers zu verdanken, als einer das ‚Betriebssystem Kunst‘ fokussierenden bzw. selbstreflexiven Thematisierung von ‚Werk als solchem‘, wie sie vielfach im späteren 20. Jahrhundert zu beobachten ist.

Wenn Moholy für seinen *Licht-Raum-Modulator* die Diskurszusammenhänge absichtsvoll immer wieder verschiebt, streift er bewusst die Konvention der eindeutigen Setzung, der univoken Formulierung ab, nicht um einer subversiven Zersetzung der Rolle des Kunstwerks Vorschub zu leisten, nicht, um in Frage zu stellen, was der ‚Mehrwert‘ der Kunst eigentlich sei, erst recht nicht, um dessen Existenz in Zweifel zu ziehen oder in Abrede zu stellen, sondern im Gegenteil: Moholy entwertet keinen Werkbegriff, verwischt nicht im eigentlichen Sinn die Bedeutungsdifferenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, sondern erweitert und stärkt vielmehr die Bedeutung des Kunstwerks, indem er dessen tradierte ‚Verpflichtungen‘ überwindet. Der Künstler schafft nicht mehr Arbeiten, die fest-positionierte Partikel einer wie auch immer gearteten genealogischen ästhetischen Linie sind, sondern Knotenpunkte im Netz eines Erkenntnisfeldes, Wahrnehmungsangebote, die polyvalente Einträge in einer mehrdimensionalen Diskurs-Matrix sind, die ihre Rolle auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Diskussionszusammenhängen spielen können. Und Arbeiten, die in der Lage sind, der so umschriebenen Position eben gerade auch standhalten zu können. Das so verstandene Werk aber kann nicht nur das vom Künstler geschaffene Objekt an sich sein, es ist das Werk zusammen mit all seinen Kontexten

⁶⁶⁴ MOHOLY-NAGY: *Malerei, Fotografie, Film*, S. 24. Die Hervorhebungen von Moholy.

⁶⁶⁵ Ein hier nur heuristisch benutzter Terminus, der erst die Diskurse späterer Jahre durchziehen wird, und der erst auf sie bezogen wirklich fruchtbar verwendet werden kann.

und Diskursen, mit seinen Mehrdeutigkeiten, die gleichzeitig seine Qualitäten sind.⁶⁶⁶ Das Kunstwerk ist für Moholy eben immer es selbst als materielle Gegebenheit *zusammen mit* allen seinen ‚relationships‘. Man ist versucht, Sebastian Egenhofers 2008 explizierten Begriff des ‚Werkgeschehens‘⁶⁶⁷ dem Moholyschen Vorgehen ebenso gegenüberzustellen, wie Lissitzkys im *Prounenraum* verkörperter Auffassung vom Werk, das nicht allein das Objekt, sondern das Objekt zusammen mit allen Blicken, die auf es fallen können und allen Sehstrategien, die auf es angewendet werden können, ist. Doch das, wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung

⁶⁶⁶ Interessanterweise äußert 1921 der Berliner Galerist Herwarth Walden, der auch Moholys Arbeiten so wie zahlreiche andere Künstler der Avantgarde ausstellte, gerade zur Differenz des Kunstwerks in Abgrenzung von Technik etc. einen Satz, den man Moholys Auffassung uneingeschränkt zuordnen könnte: „Jedes künstlerische Werk hat viele und vieldeutige Wirkungen. Jedes technische Werk hat eine, und zwar eine eindeutige Wirkung.“ (Herwarth Walden 1921, zitiert nach HAUS, S. 24).

⁶⁶⁷ Vergleiche EGENHOFER, SEBASTIAN: *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008.

5 Fazit

Das erste Viertel des 20. Jahrhunderts kann als Phase intensiver Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit verstanden werden. In unterschiedlichen wissenschaftlichen Gebieten, in der Mathematik, in Physik, Literatur, Philosophie und bildender Kunst ebenso wie in der Alltagswelt gewannen temporale Aspekte besondere Relevanz und entwickelten sich bereits bis 1920 zu einem virulenten Diskussionsgegenstand vielschichtiger Prägung. Anhand zweier intensiv ausgearbeiteter Fallstudien wurde die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit in den zwanziger Jahren betrachtet, einem Moment also, in dem die Diskurse des Zeitlichen sich bereits entfaltet und ausreichend Gelegenheit hatten, zwischen unterschiedlichsten Schauplätzen Wechselwirkungen zu entwickeln.

Mit László Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* und El Lissitzkys *Prounenraum* wurden zwei Werke als Initialbeispiele ausgewählt, die in den Momenten der Werkzeit und der Diskussion des Mediums bewegter (Licht)Bilder einerseits sowie im expliziten Zugriff auf die Betrachterzeit andererseits unmittelbar als zeitlich konnotiert in den Blick fallen. Von der Kunstgeschichte sind sie jeweils als frühe Beispiele einer Entwicklung unzweifelhaft zeitbezogener Kunstformen vorgestellt und entwicklungsgeschichtlich eingeordnet worden. Man deutete sie als frühe Formen der kinetischen Kunst und des Environment. In den Selbstaussagen beider Künstler konnten zugleich problemlos Indizien aufgefunden werden, die eine Auseinandersetzung mit dem Faktor Zeit auch in ihren Theorien deutlich erkennen ließen.

Ausgehend vom *Licht-Raum-Modulator*, und dabei andere Werke László Moholy-Nagys aufgreifend, konnten wesentliche Punkte seines künstlerischen Umgangs mit und seinem Zugriff auf das Phänomen Zeit erkannt werden und eine erste Idee seiner Motive für diese Auseinandersetzung gewonnen werden: Der Licht-Raum-Modulator zeigte, dass und wie László Moholy-Nagy sich Phänomene des Zeitlichen zu eigen machte und in seiner Arbeit zusammenführte. Dabei wurde deutlich, dass er sich nicht auf ein einziges Zeitmoment konzentriert, um dieses auszubuchstabieren oder als Thema zu benennen, vielmehr überlagern sich verschiedene Ebenen des Zeitlichen, die als Bedeutungsträger der Arbeit wirksam werden – ohne sich als ihr unmittelbares Sujet auszuweisen.

Die Zeitmomente des *Licht-Raum-Modulators* zeigten sich dabei als von ganz unterschiedlichem Charakter. Als sehr unmittelbare Zugriffsformen auf das Temporale ließen sich zunächst zwei Aspekte identifizieren: Die realzeitliche Maschineriebewegung als skulptural-kinetisches Moment und die bewegten Bilder der Lichtprojektion als Form der experimentellen Erkundung medialer Möglichkeiten visueller Zeitlichkeit. Darüber hinaus gelangten wir vom Beispiel *Licht-Raum-Modulator* zu Ebenen der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Phänomen Zeit, die über den Bereich messbarer oder direkt ablesbarer Symptome von Zeit hinausweisen. Ausgehend von dem Kastenraum des *Licht-Raum-Modulators*, den Moholy mit sich transformierenden Lichtstrukturen versah, wurde die Frage nach dem Verhältnis von Raum und Zeit in Moholys Texten und Werken verfolgt. Der Raum zeigte sich in seiner Konzeption stets als kinetischer, als Ort, der ganz wesentlich von den in ihm wirkenden Bewegungskräften und Bewegungspotentialen definiert ist, der sich „unter Umständen also aus Beziehun-

gen von Kraftfeldern“ konstituierte⁶⁶⁸. Die Zeit erwies sich als Strukturgeberin des Räumlichen und in Form der Bewegung auch als primärer Erkenntnisgrund des Räumlichen. Somit konnten Raum und Zeit in der Konzeption Moholy-Nagys als interdependent im Sinn von miteinander verwobenen Kategorien identifiziert werden, wobei seine Reflexion hier weniger Zeit und Raum als philosophischen Universalien gilt, als vielmehr ihrer Rolle als Grundkoordinaten der Wahrnehmung und als erkenntnistheoretische Primärdaten. Andererseits hatte die Frage nach der dem Betrachter zugeordneten Rolle angesichts des *Licht-Raum-Modulators* zu der Auseinandersetzung mit der Betrachterzeit in Moholys Œuvre geführt, die von dem sehr konkreten Gedanken des Rezipienten als ‚moving eye‘ über die allgemeinere Vorstellung eines ‚Neuen Sehens‘ als adäquate Rezeptionsform modernen Lebens zur Werk-Betrachter-Beziehung als raum-zeitliche Konzeption bei Moholy geführt hatte.

Im Fall von Lissitzkys Raumarbeiten, dem *Prounenraum* sowie den Arbeiten für Dresden und Hannover, konzentrierte sich die Untersuchung besonders auf den Aspekt von Aktion und Interaktion, ihren Umgang mit der Betrachterzeit und auf die Dualität von Simultaneität und Sukzession. Auch in Lissitzkys Raumprojekten ließ sich deutlich erkennen, dass der Künstler unmittelbare Zeitschichten, hier speziell den handelnden Betrachter, mit mehr mittelbaren Zeitschichten untrennbar verknüpfte. Als zweite gewollte Zeitstruktur neben dem Rundgang des sich agierend verhaltenden Betrachters konnte im *Prounenraum* eine Strategie des Auffindens wechselnder Raumbilder aufgezeigt werden, die mit dem Begriff der Polysemie umschrieben werden kann, und die als Verhandlung der Temporalität im Sinn des mittelbaren Rekurses auf Zeitstrukturen des Sehens, Erfassens und Imaginierens abzielt. In der Dualität von *simultan* und *sukzessiv* buchstabierte Lissitzky die Zeit als Qualität des Wahrnehmens aus. Der Blick auf Lissitzkys weitere Raumprojekte konnte diese Analyse bestätigen.

Die Betrachtung der beiden zentralen Beispiele *Prounenraum* und *Licht-Raum-Modulator* ergab, dass sich in Moholys wie in Lissitzkys Arbeiten nicht Zeitsymptome oder einzelne Zeitaspekte artikulieren, sondern Zeitenkonvolute, die aus unmittelbaren, symptomatischen, messbaren Momenten von Zeit ebenso wie aus mittelbaren Momenten des Zeitlichen bestehen. Diese mittelbaren Momente waren immer dort gegeben, wo die Zeit vom Künstler nicht als visualisierter Fakt, zu zeigendes Sujet oder messbare Quantität im Werk gedacht wurde, sondern als *Movens*, als dem Werk a priori zugehörige Kategorie, als stets mitzudenkende Qualität von Wahrnehmung und Erkenntnis. Im Werk treten sie als Zeitschichten auf, die mittelbar bezeugen, dass temporale Aspekte konstitutiv sind, dass dieses Werk auf einem Denkmodell beruht, für das die Kategorie Zeit unverzichtbar ist.

Als Resultat der beiden Fallstudien wurde der Begriff der temporalen Qualitäten abgeleitet und zur Darstellung gebracht. Dabei zeigte sich der Moment des *shift* von der im Wesentlichen unmittelbaren Verwendung temporaler Aspekte im Werk zu einer stark qualitativ geprägten Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit. Dieser intellektuell-künstlerische Zugriff erwies sich als charakteristisch sowohl für Moholy-Nagy als auch für Lissitzky. Ausgehend vom Konzept der temporalen Qualitäten wird mit dieser Argumentation gleichzeitig ein Modus für das Sprechen über das Verhältnis von Zeit und Bild überhaupt in Anschlag gebracht. Es handelt sich um einen Gedanken, der in der Ausführung zu einer

⁶⁶⁸ MOHOLY-NAGY: Von Material zu Architektur, S. 202.

veränderten Fragestellung zum Auffinden und Verorten von Zeitaspekten im Kunstwerk führen kann. In der Rückschau zeigt sich vor diesem Hintergrund vielleicht sogar der Titel der vorliegenden Untersuchung als schlecht gewählt: Wer nach den Zeitkonzeptionen im Werk eines Künstlers fragt, fragt genau genommen danach, wie dieser Künstler Zeit konzipiert. Für Moholy wie Lissitzky aber muss man angesichts der Ergebnisse der Untersuchung nun eher davon sprechen, dass sie gar nicht Konzeptionen von Zeit in ihren Werken vortragen, vielmehr sind ihre Werke als Konzeptionen mit dem Implikat ‚Zeit‘ zu verstehen.

Im zweiten Teil wurden die temporalen Qualitäten dann als Prinzipien anhand der Begriffe Simultaneität, Multiplizität, Virtualität und Vierdimensionalität genauer beleuchtet. Am Beispiel der Simultaneität ließ sich der Weg vom temporal konnotierten Schlagwort, als das der Begriff noch in den zehner Jahren am Schauplatz Kunst eine virulente Rolle spielte, bei Moholy als nunmehr inhaltliche Qualität, als Struktur der Welt und ihrer Erkenntnis gedachtes Prinzip erkennen. Bei Lissitzky wiederum kann man die Simultaneität als mit der Sukzession zusammen gedachtes dialektisches Paar von Qualitäten des Sehens und Erfahrens demonstrieren und verfolgen. Lissitzkys Strategie der Mehrdeutigkeit und Polysemie in den *Prounen* zeigte sich in einer weiteren Analyse als dem Wesen nach temporale Qualität und als andere Seite der Medaille, die wir in Moholys Wertschätzung der Multiplizität und seinem Spiel mit der multiplen Form aufzeigen konnten. Moholy ließ den Betrachter sich in einem Prozess immer neu platzieren und diesen dabei die Vieldeutigkeit der Form erfahren – wobei diese Form aber jedes Mal aufs Neue über sich hinauswies, dabei jedoch in sich als momentanes Bild konsistent war. Lissitzky hingegen arbeitete mit der unendlichen Unhaltbarkeit jedes Versuches der Erzeugung von Kohärenz. Er ließ die Polysemie seiner Bildräume und Formen zu einem unauflösbaren endlosen Metamorphismus werden, in dem alle Mehrdeutigkeiten zum Paradox geraten, weil sie dem Betrachter nur Bildeindrücke ermöglichen, die einander so vehement ausschließen, dass man ihre Koexistenz nicht akzeptieren kann und die doch alle gleichermaßen gültig zu sein scheinen.

Beide Strategien nutzten dialektische Verhältnisse von Simultaneität und Sukzession, beide Strategien verkörperten eine Auffassung des Mehrdeutigen, der Polysemie von Form, als Qualität und zwar als solche Qualität, die erst angesichts einer von räumlichen *und* zeitlichen Koordinaten gleichermaßen bestimmten Erkenntnis Bedeutung gewinnen kann. Denn beide Strategien der multiplen Form arbeiteten letzten Endes mit der Idee einer räumlichen Präsenz von *einer* Form, die zu einer (raum-)zeitlichen potentiellen Vielheit der Formen im Prozess ihres Erkennens werden konnte. Beide zeugen davon, dass Zeit zuallererst als Wahrnehmungsstruktur, als Qualität des Sehens, verstanden ist, mit der der Künstler arbeiten kann. So unterschiedlich sich dieses Wissen dann in den Werken beider Künstler konkretisiert, so deutlich ist doch die Nähe dieses grundsätzlichen Verständnisses darüber, wie und wo das Temporale seinen Ort hat. Dieser Ort von Zeit und Raum konnte schließlich im Begriff des Virtualen bei Moholy und Lissitzky näher betrachtet werden. Dabei wurde klar, dass mit dem Nutzen mittelbarer Zeitmomente und der Frage nach den temporalen Qualitäten, der ‚Kopf des Betrachters‘, dessen Bewusstsein, das Erfasstsein des Gegenstandes als solches, die Imagination, zu einem, vielleicht dem zentralen, Manifestationsort von Zeit und Raum werden. Dort sind sie als Kategorien miteinander verflochten. Der Rezipient wird zum eigentlichen Resonanzraum des Werkes, nicht nur intellektuell

sondern physisch und psychisch.

Schließlich hatte ganz besonders der Begriff der vierten Dimension in Gegenüberstellung zu einem Denkmodell der grundsätzlichen Verbindung von Raum und Zeit noch einmal exemplarisch zeigen können, wie sich Lissitzky und Moholy-Nagy vor dem Hintergrund der temporalen Qualitäten im Netz der Diskurse ihrer Zeit positionieren und gegenüber anderen Diskussionsorten und Schauplätzen Stellung beziehen. Sie markieren, so ließe sich als Zusammenschau konstatieren, in hervorragender Kenntnis des bestehenden Netzes der Diskurse, nachdrücklich ihre eigenen Einträge in die Diskursmatrix, für die der Fokus auf den temporalen Qualitäten ein wichtiges Kennzeichen ist, und flechten sie als ‚Netzwerker‘ in das breite Feld der Debatten über das Phänomen Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein.

Die Betrachtung der Zeitaspekte in den Werken Lissitzkys und Moholys hatte aber insbesondere an den Beispiele *Prounenraum* und *Licht-Raum-Modulator* auch gezeigt, dass die Frage nach dem Temporalen bei beiden Künstlern weit über sich hinaus wies auf das grundsätzliche Verständnis von Werk respektive der Beziehung zwischen Künstler, Werk und Betrachter. Als Resultat der Betrachtung des *Prounenraums* konnte die Feststellung extrahiert werden: Das Kunstwerk *Prounenraum* konstituiert sich für Lissitzky ganz offenbar als Objekt zusammen mit allen Blicken, die auf es fallen oder fallen könnten, mit allen temporalen Anordnungen die es in der Betrachterzeit haben könnte und mit allen Sehstrategien, die auf es angewendet werden können. Analog ließ die Analyse des *Licht-Raum-Modulators* erkennen: Moholy versteht sein Werk *Licht-Raum-Modulator* nicht als Objekt allein, das Werk ist vielmehr das Objekt zusammen mit all seinen Kontexten und Diskursen, mit seinen Mehrdeutigkeiten, die gleichzeitig seine Qualitäten sind, mit all seinen ‚relationships‘. In diesem Sinn ordnen sich die Ergebnisse der Frage nach der Zeit im Werk in den größeren Zusammenhang einer Frage nach der Verfasstheit von Werk und Betrachter ein und sind gleichsam in einer bidirektionalen Weise sowohl resultierende Teile der jeweiligen übergeordneten Kunstauffassung Moholys und Lissitzkys, als auch einer ihrer konstituierenden Impulse. Als solcher Impuls öffnen sie am Ende der Untersuchung letztlich die Türen zu neuen Fragen, von denen die beiden bereits angeklungenen nach einer genaueren Analyse eines möglichen Shifts von den Entitäten zu den Relationen und nach dem ‚Werkgeschehen‘ nur zwei mögliche Fragen sind.

Abbildungsteil

6 Abbildungen

- Abbildung 1: *Wiener Genesis*, Illuminierte Handschrift, 6. Jhd., Folio 12v (Detail), Illustration der biblischen Geschichte von Jakob, Wien, Österreichische Nationalbibliothek 254
- Abbildung 2: Pieter Bruegel d.Ä., *Das Gleichnis von den Blinden (Blindensturz)*, 1568, Öl auf Leinwand, 86 x 156 cm, Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte..... 254
- Abbildung 3: Marcel Duchamp, *Akt, eine Treppe hinabsteigend*, 1912, Öl auf Leinwand, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art..... 255
- Abbildung 4: Giacomo Balla, *Velocità d'Automobile*, 1913, Öl auf Papier auf Karton, 98,3 x 64,7 cm, Mailand, Galleria d'Arte Moderna 256
- Abbildung 5: Bildbeispiel Bewegungssuggestion aus Ernst H. Gombrich, *Der fruchtbare Moment*. 256
- Abbildung 6: Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-65, Plexiglass und Wasser, 76 x 76 x 76 cm, Barcelona, Museu d'Art Contemporani (MACBA Collection. MACBA Foundation. Gift of National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art)..... 257
- Abbildung 7: Yves Klein, *Entstehen einer Anthropometrie vor Publikum: Performance "Anthropométries de l'Epoque Bleue"*, 1960 in der Galerie Internationale d'art contemporain, Paris 257
- Abbildung 8 a+b: Günther Uecker, *Spirale (Nagelbild)*, 1985, Nägel und Holz, 150,5 x 150,5 x 20 cm, Bonn, LVR-LandesMuseum 258
- Abbildung 9: Eadweard Muybridge, *Horse in Motion (aus Animal Locomotion)*, um 1878, Chronofotografie 259
- Abbildung 10: Eadweard Muybridge, *Woman Descending Stairs (aus Animal Locomotion)*, 1884-85, Chronofotografie 259
- Abbildung 11: Giacomo Balla, *Flug der Schwalben*, 1913, Tempera auf Papier, 50,8 x 76,2 cm, Privatsammlung..... 260
- Abbildung 12: : Étienne-Jules Marey, chronofotografische Studie des Vogelflugs, um 1882 260
- Abbildung 13: Viking Eggeling, *Diagonal-Symphonie*, 1923/25, S/W Film (Filmstreifen)..... 261
- Abbildung 14: Alexander László, *Farblichtkonzert (Illustration, Aquarell von Matthias Holl)*, 1925, Aquarell..... 261
- Abbildung 15: Naum Gabo, *Standing Wave*, 1919/20 (Replik 1985), Metallstab mit Elektromotor, 61,5 x 24,1 x 19 cm, London, Tate Gallery..... 262
- Abbildung 16: Alexander Rodtschenko, *Ovale Hängekonstruktion aus der Serie Lichtreflektierende Flächen*, 1920, Sperrholz und Draht, 83,5 x 43,3 cm 263
- Abbildung 17: Alexander Calder, *Fühler mit roten und blauen Punkten*, um 1953, Aluminum und Stahldrähte, 111,1 x 128,3 x 128,3 cm, London, Tate Gallery..... 263
- Abbildung 18: Marcel Duchamp *Roue de Bicyclette*, 1913/1964, Küchenhocker und Gabelscheide mit Speicherrad eines Fahrrads, 129,5 x 63,5 x 41,9 cm, Paris, Centre Pompidou 264
- Abbildung 19: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Replik)*, 1928/30, Metall, Plexiglas, Elektromotor, Sperrholzkasten, 151 x 70 x 70 cm, Aufstellung im rekonstruierten *Raum der*

<i>Gegenwart</i> , Eindhoven, Van Abbemuseum	265
Abbildung 20: László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum-Modulator</i> , 1928/30, Cambridge, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Sibyl Moholy-Nagy	266
Abbildung 21: László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum-Modulator (Replik)</i> , 1928/30, Berlin, Bauhaus Archiv	267
Abbildung 22: László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum-Modulator (Original)</i> , 1928/30, Foto einer Probeaufstellung, wohl 1930	268
Abbildung 23: Exposition de la Société des Artistes Décorateurs, Paris 1930, Blick in die Salle 2 mit Moholys <i>Licht-Raum-Modulator</i>	269
Abbildung 24: Exposition de la Société des Artistes Décorateurs, Paris 1930, Blick auf die Präsentation von Design und Lampen des Bauhauses	269
Abbildung 25: László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum-Modulator (Original)</i> , 1928/30, Aufstellung im Busch-Reisinger Museum	270
Abbildung 26: László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum-Modulator (Replik)</i> , 1928/30, ehemalige Aufstellung im Van Abbemuseum	270
Abbildung 27: László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum-Modulator (Replik)</i> , 1928/30, Aufstellung im Bauhaus Archiv 2002	271
Abbildung 28: László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum-Modulator (Replik)</i> , 1928/30, Aufstellung im rekonstruierten <i>Raum der Gegenwart</i> , Frankfurt, Schirn Kunsthalle 2009	271
Abbildung 29: László Moholy-Nagy, <i>Gyros</i> , um 1930, Glas, Metall, Quecksilber, verschollen	272
Abbildung 30: László Moholy-Nagy, <i>Gyros</i> , um 1930, Glas, Metall, Quecksilber, in Bewegung	272
Abbildung 31: László Moholy-Nagy, <i>Flächen schneiden Flächen</i> , um 1926, Aquarell und Bleistift, 49,4 x 34,6 cm, New Haven, Yale University Art Gallery (Gift of Collection Société Anonyme)	273
Abbildung 32: László Moholy-Nagy, <i>Kinetisch konstruktives System (Bau mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung)</i> , 1922, Fotomontage, Tusche und Aquarell auf Karton, 76 x 54,5 cm, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität	274
Abbildung 33: László Moholy-Nagy, <i>Blick vom Berliner Funkturm im Winter</i> , 1928, Fotografie, 28 x 22 cm, Eindhoven, Van Abbemuseum	275
Abbildung 34: László Moholy-Nagy, <i>o.T. (3 shots of traffic lights)</i> , 1939-46, 35 mm Glasdiapositive (5,08 x 5,08 cm), Papierabzug 27,9 x 35,6 cm, Milwaukee Art Museum, gift of Hattula Moholy-Nagy, U2013.1.10	276
Abbildung 35: László Moholy-Nagy, <i>Dächer (Helsinki)</i> , 1930, Fotografie, 39,7 x 29,7 cm	277
Abbildung 36: László Moholy-Nagy, <i>Plakat für eine Reifenfirma (Pneumatik)</i> , 1924, Bleistift, Tinte, Aerograph, Tempera auf Fotopapier, 16 x 12,7 cm	278
Abbildung 37: László Moholy-Nagy, <i>Raum der Gegenwart</i> , um 1930, Planpause, Hannover, Sprengel Museum	279
Abbildung 38: László Moholy-Nagy, <i>Raum der Gegenwart</i> , um 1930, Planpause, Hannover, Sprengel Museum	279
Abbildung 39: László Moholy-Nagy, <i>Raum der Gegenwart</i> , Rekonstruktion in der Schirn Kunsthalle,	

2009.....	280
Abbildung 40: László Moholy-Nagy, <i>o.T. (Space Modulator)</i> , 1946, Öl auf Plexiglas, 37 x 21,5 cm, Hamilton, McMaster University, McMaster Museum of Art (Levy Bequest Purchase, 1995).....	281
Abbildung 41: Naum Gabo, Bühnenbild zu <i>La Chatte</i> , 1926-27.....	282
Abbildung 42: László Moholy-Nagy, Bühnenbild zu <i>Hoffmanns Erzählungen</i> , 1929.....	282
Abbildung 43: László Moholy-Nagy, Skizze für ein <i>Spatial Kaleidoscope</i> , 1937 (aus: American Architect and Architecture).....	283
Abbildung 44: El Lissitzky, <i>Prounenraum (Rekonstruktion)</i> , 1923, 260 x 300 x 300 cm, Eindhoven, Van Abbemuseum.....	284
Abbildung 45: El Lissitzky, <i>o.T. (Isometrie des Prounenraums, Blatt 6 der ersten Kestnermappe)</i> , 1923, Lithographie, 44 x 59,8 cm, Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg.....	285
Abbildung 46: El Lissitzky, Skizze zum Prounenraum 1923, 19,9 x 12,5 cm, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie.....	285
Abbildung 47: El Lissitzky, <i>Proun (Blatt 5 der ersten Kestnermappe; entspricht dem Würfelrelief aus dem Prounenraum)</i> , 1923, Lithographie, 44 x 59,8 cm, Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg ...	286
Abbildung 48: El Lissitzky, Detail des rekonstruierten <i>Prounenraums (Würfelrelief)</i> , 1923, Eindhoven, Van Abbemuseum.....	286
Abbildung 49: El Lissitzky, Illustration zum <i>Prounenraum</i> aus der Zeitschrift G, 1923, Fotomontage.....	287
Abbildung 50: El Lissitzky, Illustration zum <i>Prounenraum</i> aus der Zeitschrift G, 1923, Fotomontage.....	287
Abbildung 51: El Lissitzky, <i>Proun G.B.A. 4</i> , 1923, Öl auf Leinwand, 77 x 82 cm, Den Haag, Gemeentemuseum.....	288
Abbildung 52: El Lissitzky, Bildvorlage zur rechten hinteren Ecke des <i>Prounenraums</i> für die Fotomontage in G, Fotografie, 1923.....	289
Abbildung 53: El Lissitzky, <i>Proun G7</i> , 1923, Leimfarbe, Tempera, Lack und Bleistift auf Leinwand, 77,2 x 62,2 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.....	290
Abbildung 54: El Lissitzky, Buchgestaltung: Vladimir Majakowski <i>Dlja Golossa</i> , 1923, 19 x 13,5 cm, Eindhoven, Van Abbemuseum.....	291
Abbildung 55: El Lissitzky, <i>Raum für konstruktive Kunst</i> , Dresden 1926.....	292
Abbildung 56: El Lissitzky, <i>Raum für konstruktive Kunst</i> , Dresden 1926.....	292
Abbildung 57: El Lissitzky, <i>Kabinett der Abstrakten</i> im Provinzialmuseum Hannover, 1927.....	293
Abbildung 58: El Lissitzky, <i>Kabinett der Abstrakten</i> im Provinzialmuseum Hannover, 1927.....	294
Abbildung 59: El Lissitzky, <i>Kabinett der Abstrakten (Skulpturenische)</i> im Provinzialmuseum Hannover, 1927.....	295
Abbildung 60: El Lissitzky, <i>Schwebende Konstruktion im Raum</i> , ca. 1920, Lithographie mit Anmerkungen in Graphit, 49,8 x 51,1 cm, Privatsammlung.....	296
Abbildung 61: El Lissitzky, <i>Entwurf für das Kabinett der Abstrakten</i> , 1927, Gouache und Kollage, 39,9 x 52,3 cm, Hannover, Sprengel Museum.....	297
Abbildung 62: Necker-Würfel.....	298

Abbildung 63: Optische Täuschung (Kippbild)	298
Abbildung 64: László Moholy-Nagy, <i>Kino im Parlament</i> , 1924, Fotomontage (Fotoplastik)	299
Abbildung 65: László Moholy-Nagy, <i>Entwurfsskizze für ein Simultan- oder Polikino</i> , 1927	300
Abbildung 66: László Moholy-Nagy, <i>Spirale</i> , 1945, Plexiglas, 49 x 37,5 x 40 cm, Abbildung aus Vision in Motion	301
Abbildung 67: László Moholy-Nagy, <i>Spirale</i> , 1945, Plexiglas, Abbildung aus Passuth	301
Abbildung 68: László Moholy-Nagy, <i>Spirale</i> , 1945, Plexiglas, Abbildung aus Passuth	301
Abbildung 69: László Moholy-Nagy, <i>Space Modulator</i> , 1942, Plexiglas	302
Abbildung 70: László Moholy-Nagy, <i>Space Modulator</i> , 1942, Plexiglas, in Bewegung	302
Abbildung 71: László Moholy-Nagy, <i>o.T.</i> , um 1925, Fotogramm	303
Abbildung 72: László Moholy-Nagy, <i>o.T.</i> , um 1925, Fotogramm	304
Abbildung 73: László Moholy-Nagy, <i>o.T.</i> , um 1925, Fotogramm	305
Abbildung 74: El Lissitzky, <i>Proun 55</i> , um 1923, Tempera auf Leinwand, 58 x 47,5 cm, Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg	306



Abbildung 1: *Wiener Genesis*, Illumierte Handschrift, 6. Jhd., Folio 12v (Detail), Illustration der biblischen Geschichte von Jakob, Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Abbildung 2: Pieter Bruegel d.Ä., *Das Gleichnis von den Blinden (Blindensturz)*, 1568, Öl auf Leinwand, 86 x 156 cm, Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte



Abbildung 3: Marcel Duchamp, *Akt, eine Treppe hinabsteigend*, 1912, Öl auf Leinwand, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art



Abbildung 4: Giacomo Balla, *Velocità d'Automobile*, 1913, Öl auf Papier auf Karton, 98,3 x 64,7 cm, Mailand, Galleria d'Arte Moderna

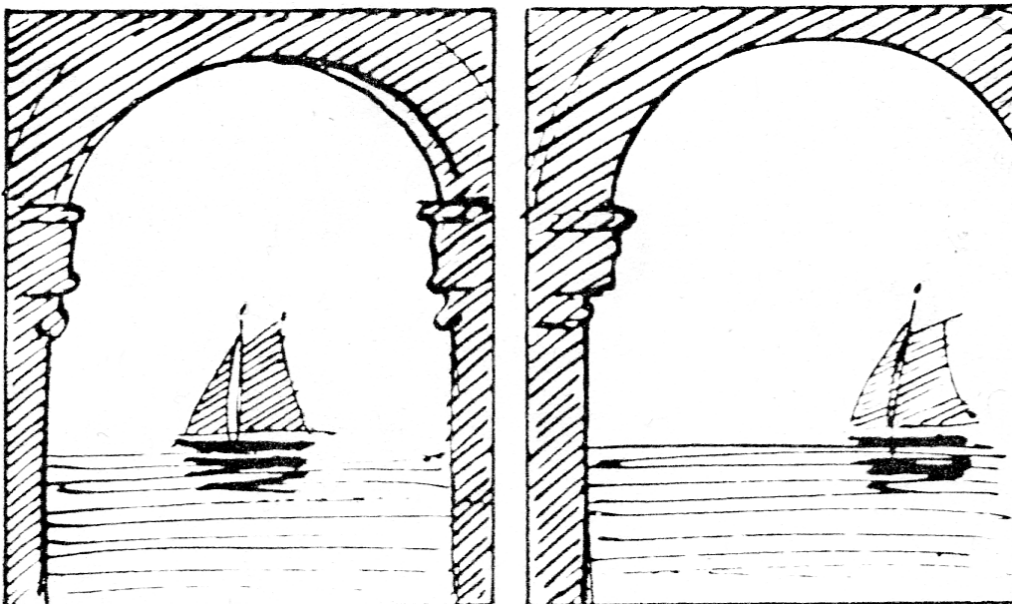


Abbildung 5: Bildbeispiel Bewegungssuggestion aus Ernst H. Gombrich, *Der fruchtbare Moment*

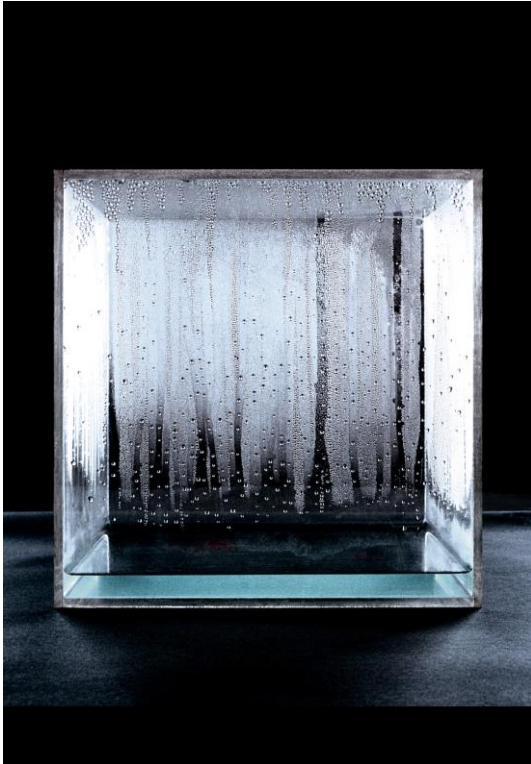


Abbildung 6: Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-65, Plexiglass und Wasser, 76 x 76 x 76 cm, Barcelona, Museu d'Art Contemporani (MACBA Collection. MACBA Foundation. Gift of National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art)



Abbildung 7: Yves Klein, Entstehen einer *Anthropométrie* vor Publikum: Performance "*Anthropométries de l'Epoque Bleue*", 1960 in der Galerie Internationale d'art contemporain, Paris



Abbildung 8 a+b: Günther Uecker, *Spirale (Nagelbild)*, 1985, Nägel und Holz, 150,5 x 150,5 x 20 cm, Bonn, LVR-LandesMuseum

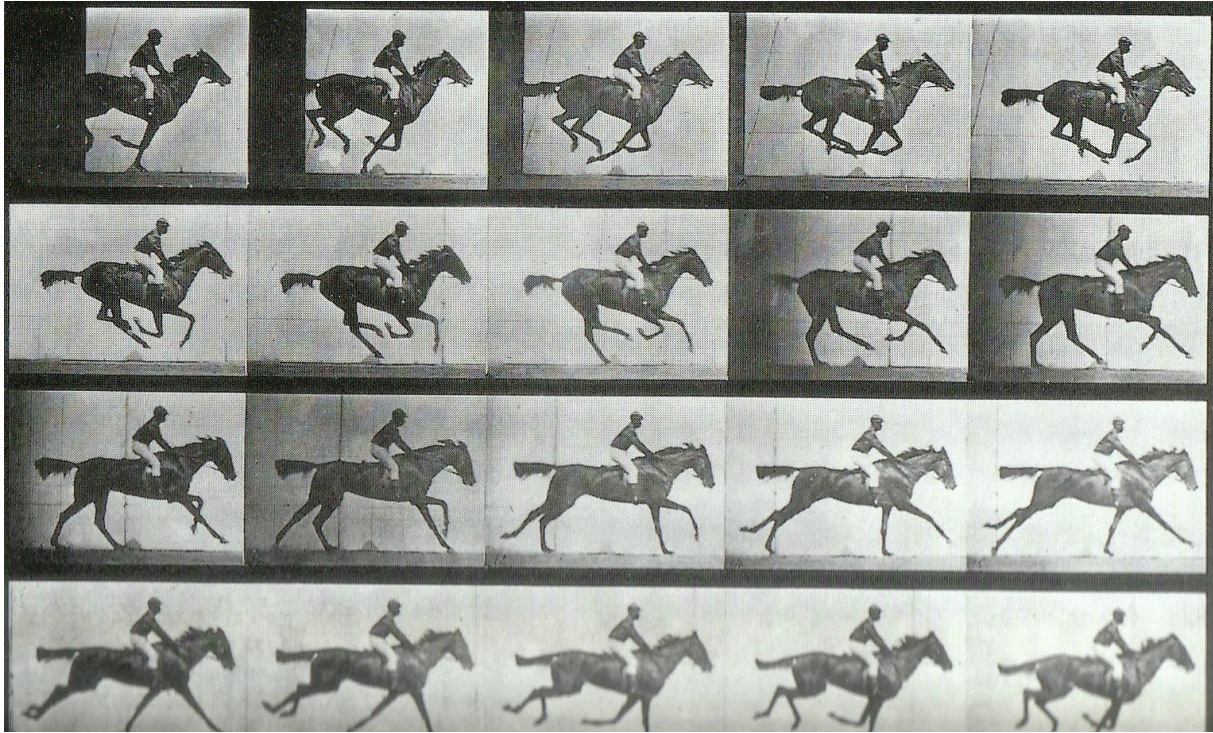


Abbildung 9: Eadweard Muybridge, *Horse in Motion* (aus *Animal Locomotion*), um 1878, Chronofotografie

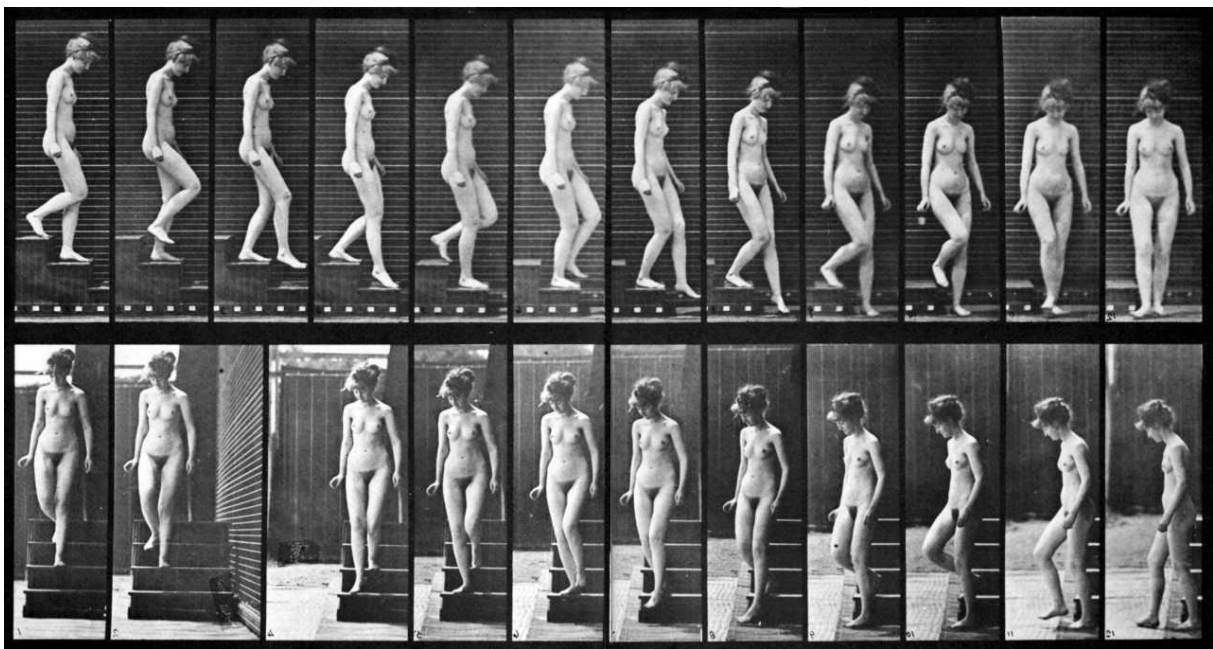


Abbildung 10: Eadweard Muybridge, *Woman Descending Stairs* (aus *Animal Locomotion*), 1884-85, Chronofotografie



Abbildung 11: Giacomo Balla, *Flug der Schwalben*, 1913, Tempera auf Papier, 50,8 x 76,2 cm, Privatsammlung

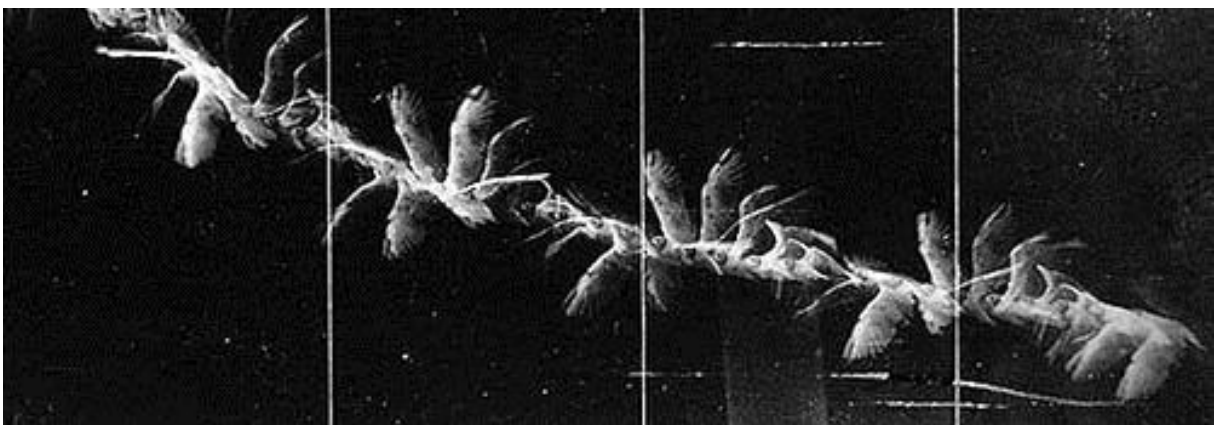


Abbildung 12: : Étienne-Jules Marey, chronofotografische Studie des Vogelflugs, um 1882



Abbildung 13: Viking Eggeling, *Diagonal-Symphonie*, 1923/25, S/W Film (Filmstreifen)

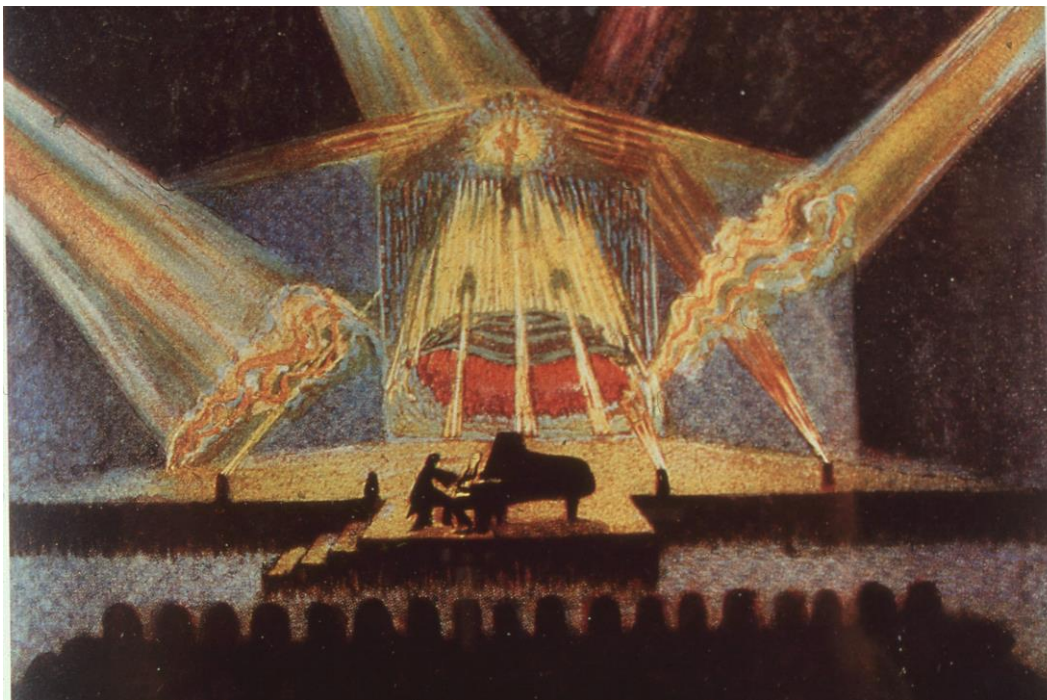


Abbildung 14: Alexander László, *Farblichtkonzert* (Illustration, Aquarell von Matthias Holl), 1925, Aquarell

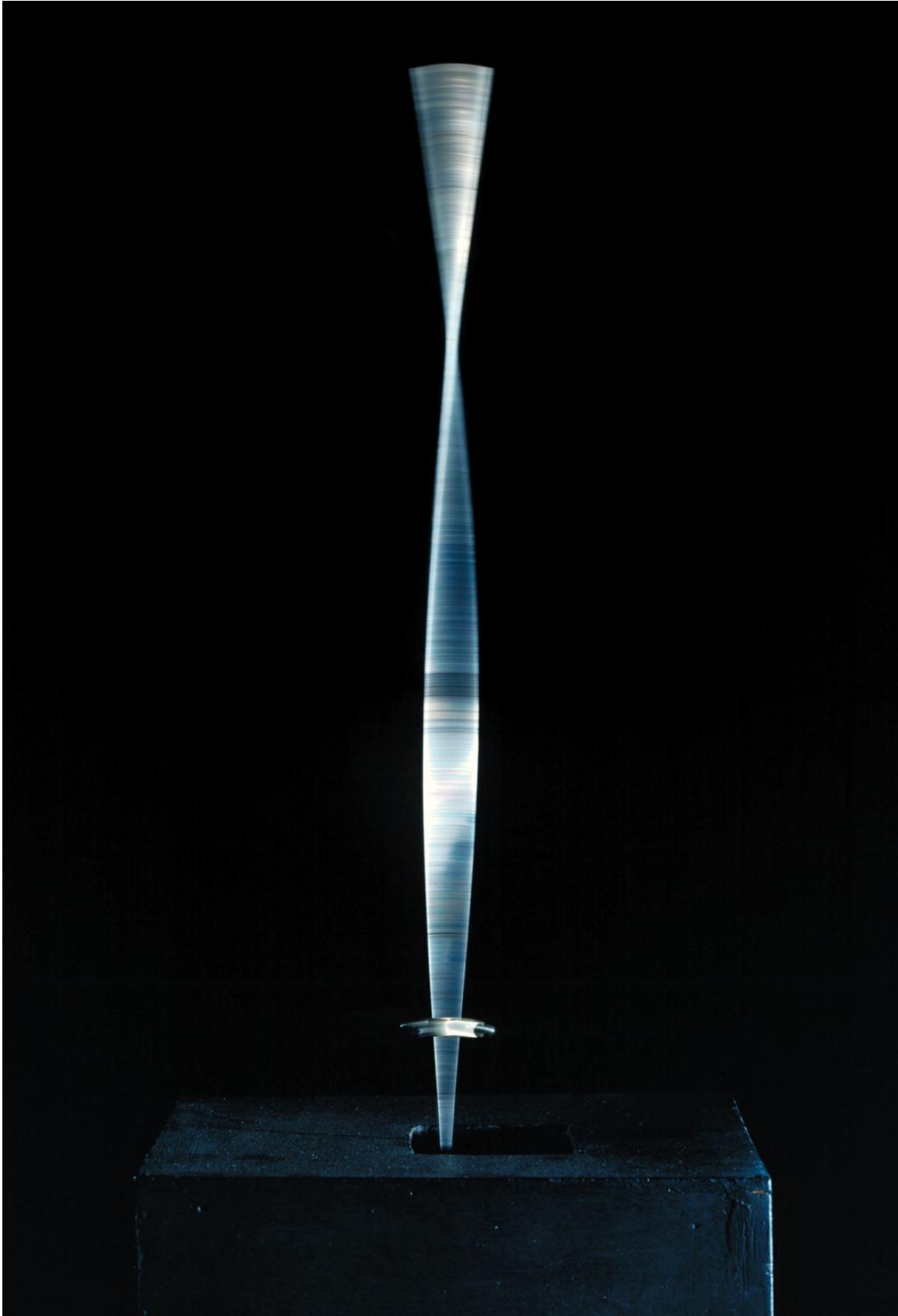


Abbildung 15: Naum Gabo, *Standing Wave*, 1919/20 (Replik 1985), Metallstab mit Elektromotor, 61,5 x 24,1 x 19 cm, London, Tate Gallery

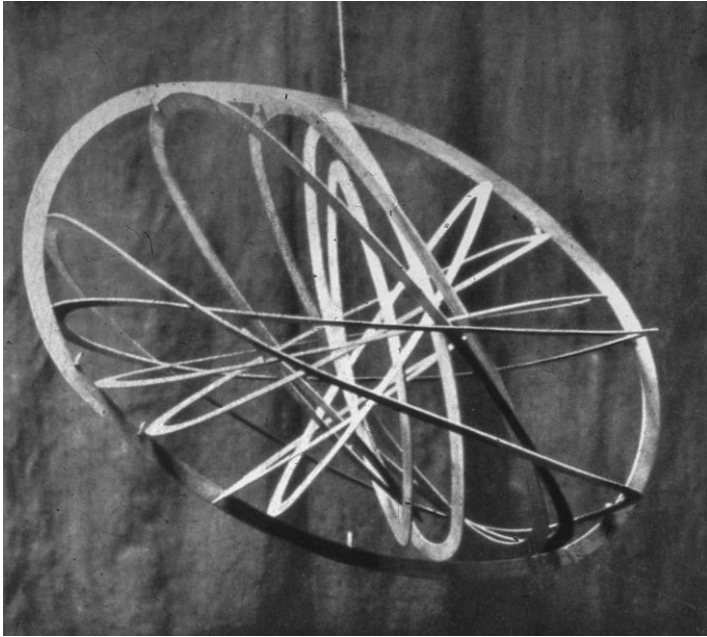


Abbildung 16: Alexander Rodtschenko, *Ovale Hängekonstruktion aus der Serie Lichtreflektierende Flächen*, 1920, Sperrholz und Draht, 83,5 x 43,3 cm

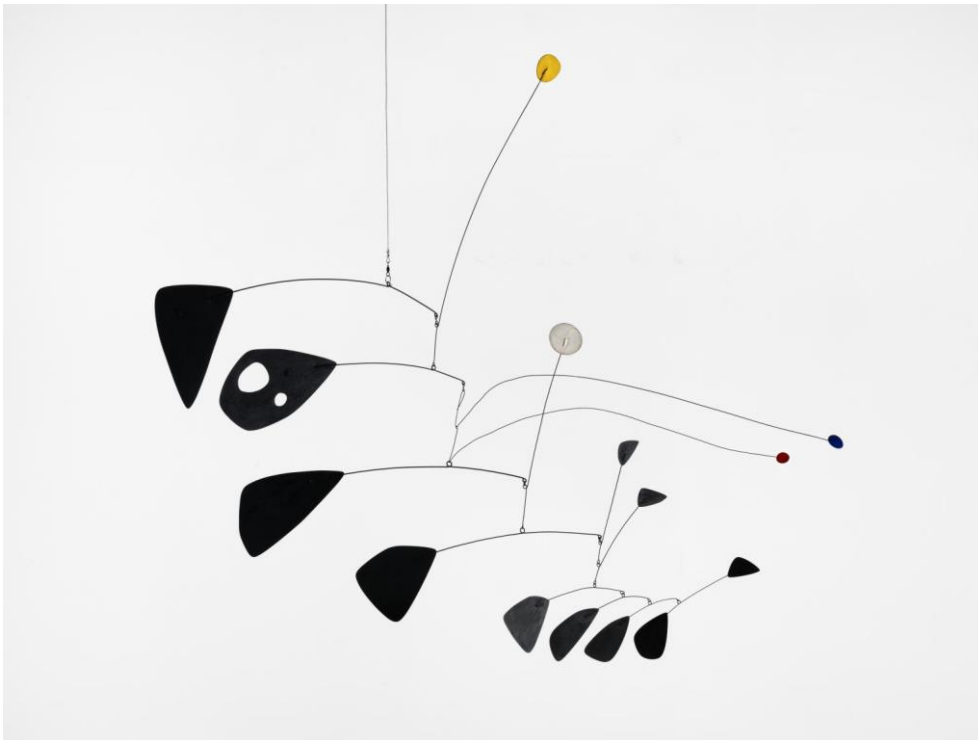


Abbildung 17: Alexander Calder, *Fühler mit roten und blauen Punkten*, um 1953, Aluminum und Stahldrähte, 111,1 x 128,3 x 128,3 cm, London, Tate Gallery



Abbildung 18: Marcel Duchamp *Roue de Bicyclette*, 1913/1964, Küchenhocker und Gabelscheide mit Speicherrad eines Fahrrads, 129,5 x 63,5 x 41,9 cm, Paris, Centre Pompidou



Abbildung 19: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Replik)*, 1928/30, Metall, Plexiglas, Elektromotor, Sperrholzkasten, 151 x 70 x 70 cm, Aufstellung im rekonstruierten *Raum der Gegenwart*, Eindhoven, Van Abbemuseum



Abbildung 20: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator*, 1928/30, Cambridge, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Sibyl Moholy-Nagy

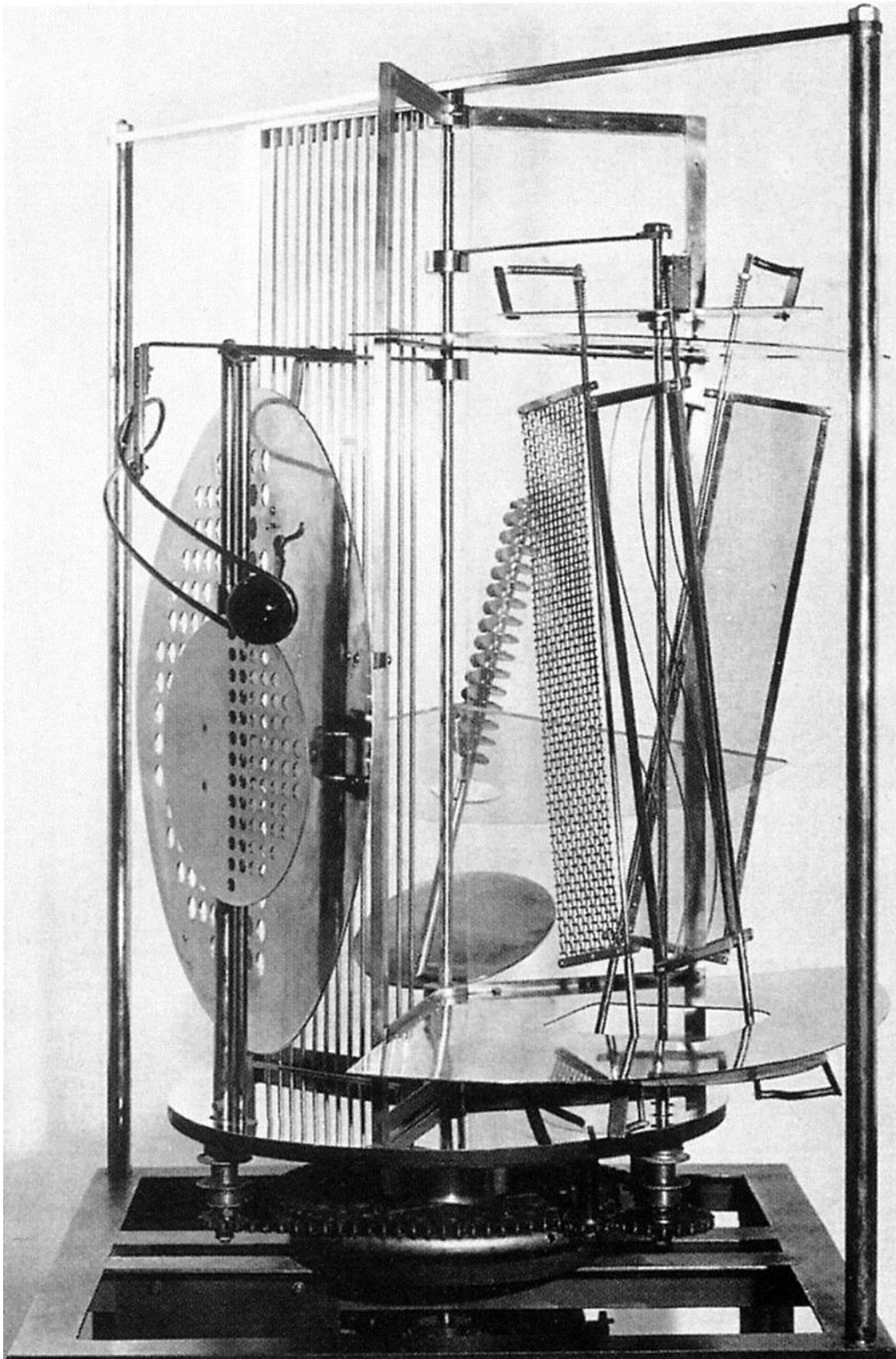


Abbildung 21: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Replik)*, 1928/30, Berlin, Bauhaus Archiv

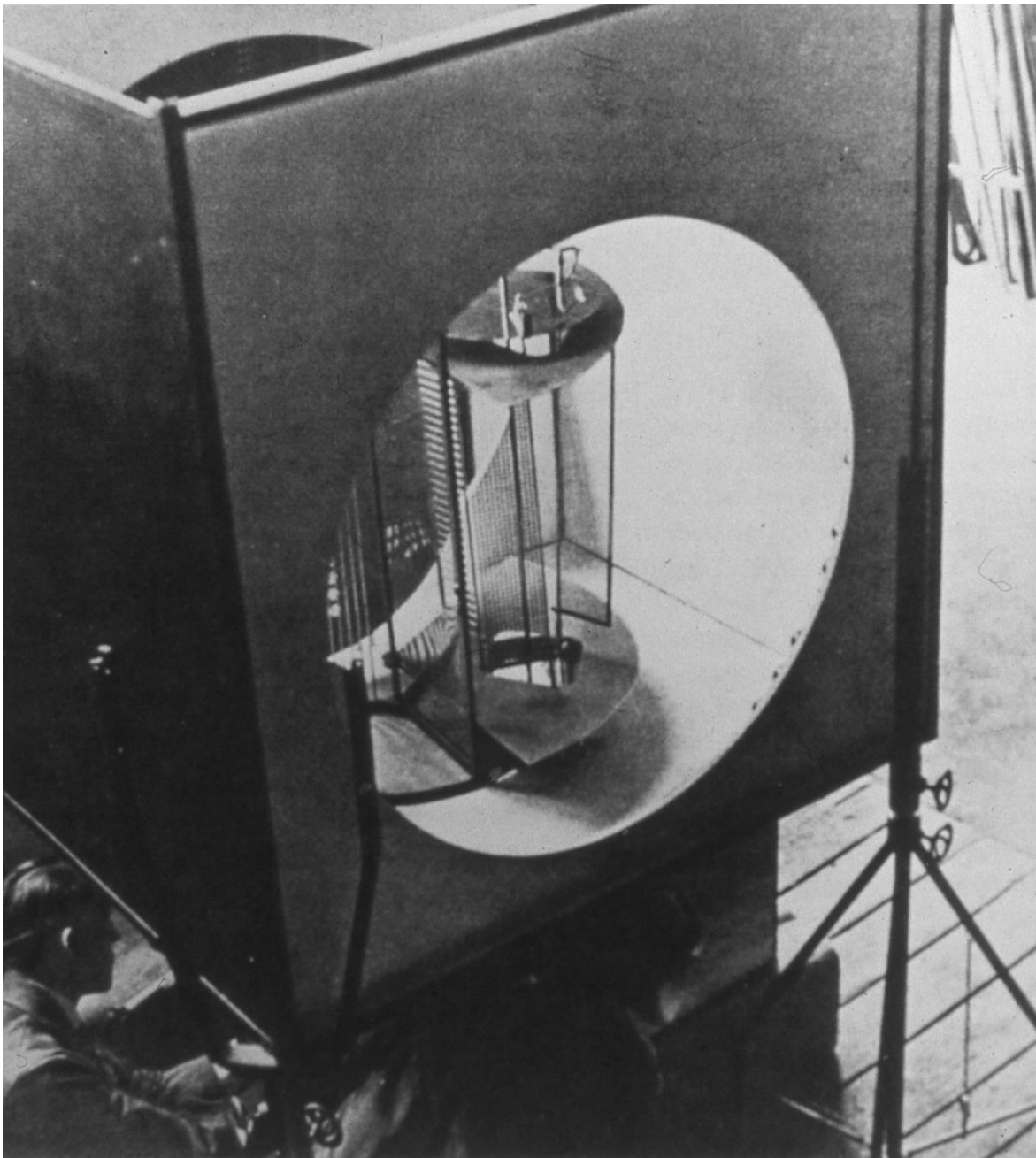


Abbildung 22: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Original)*, 1928/30, Foto einer Probeaufstellung, wohl 1930



Abbildung 23: Exposition de la Société des Artistes Décorateurs, Paris 1930, Blick in die Salle 2 mit Moholys *Licht-Raum-Modulator*



Abbildung 24: Exposition de la Société des Artistes Décorateurs, Paris 1930, Blick auf die Präsentation von Design und Lampen des Bauhauses



Abbildung 25: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Original)*, 1928/30, Aufstellung im Busch-Reisinger Museum



Abbildung 26: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Replik)*, 1928/30, ehemalige Aufstellung im Van Abbemuseum



Abbildung 27: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Replik)*, 1928/30, Aufstellung im Bauhaus Archiv 2002



Abbildung 28: László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Replik)*, 1928/30, Aufstellung im rekonstruierten *Raum der Gegenwart*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle 2009

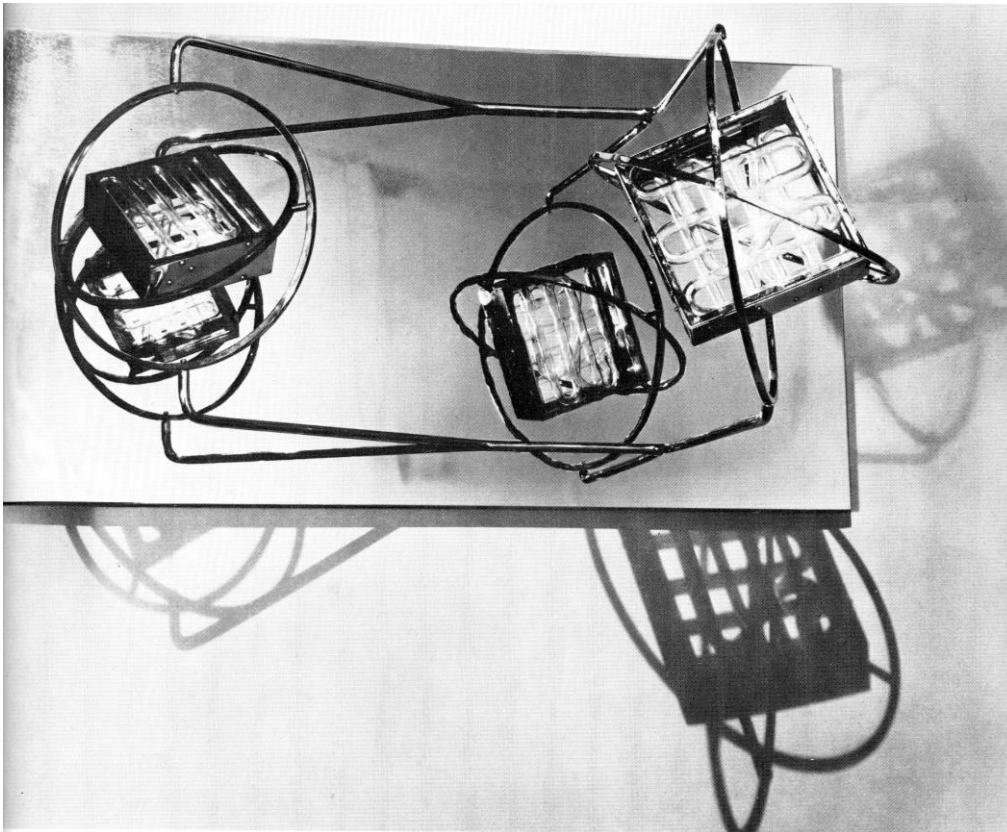


Abbildung 29: László Moholy-Nagy, *Gyros*, um 1930, Glas, Metall, Quecksilber, verschollen

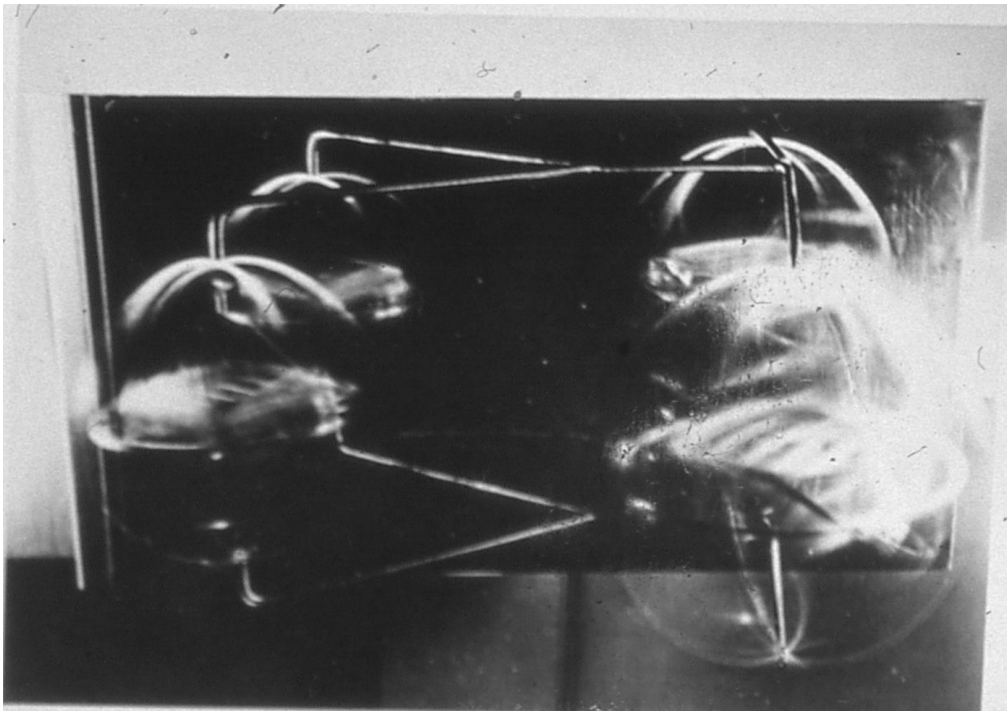


Abbildung 30: László Moholy-Nagy, *Gyros*, um 1930, Glas, Metall, Quecksilber, in Bewegung

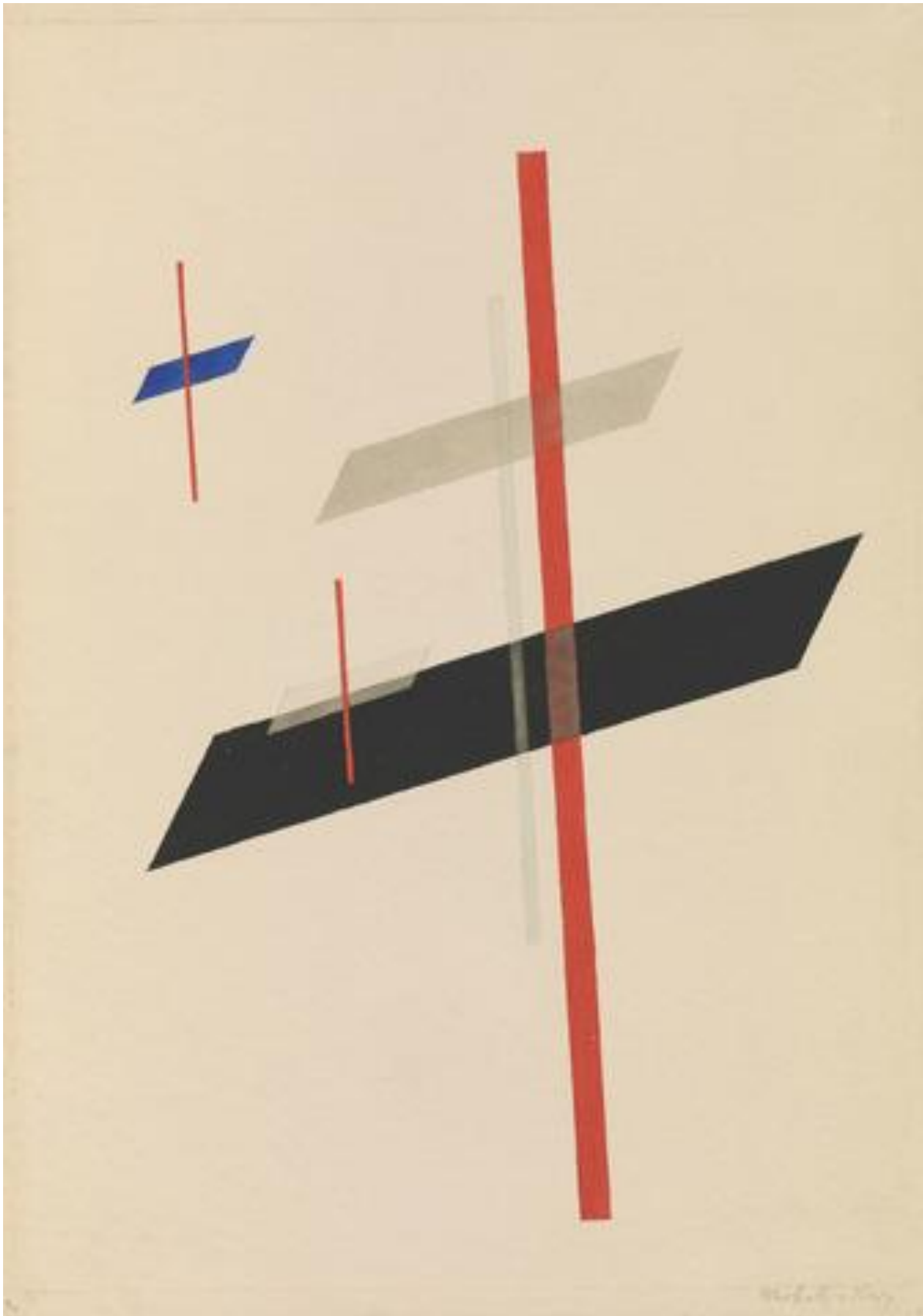


Abbildung 31: László Moholy-Nagy, *Flächen schneiden Flächen*, um 1926, Aquarell und Bleistift, 49,4 x 34,6 cm, New Haven, Yale University Art Gallery (Gift of Collection Société Anonyme)

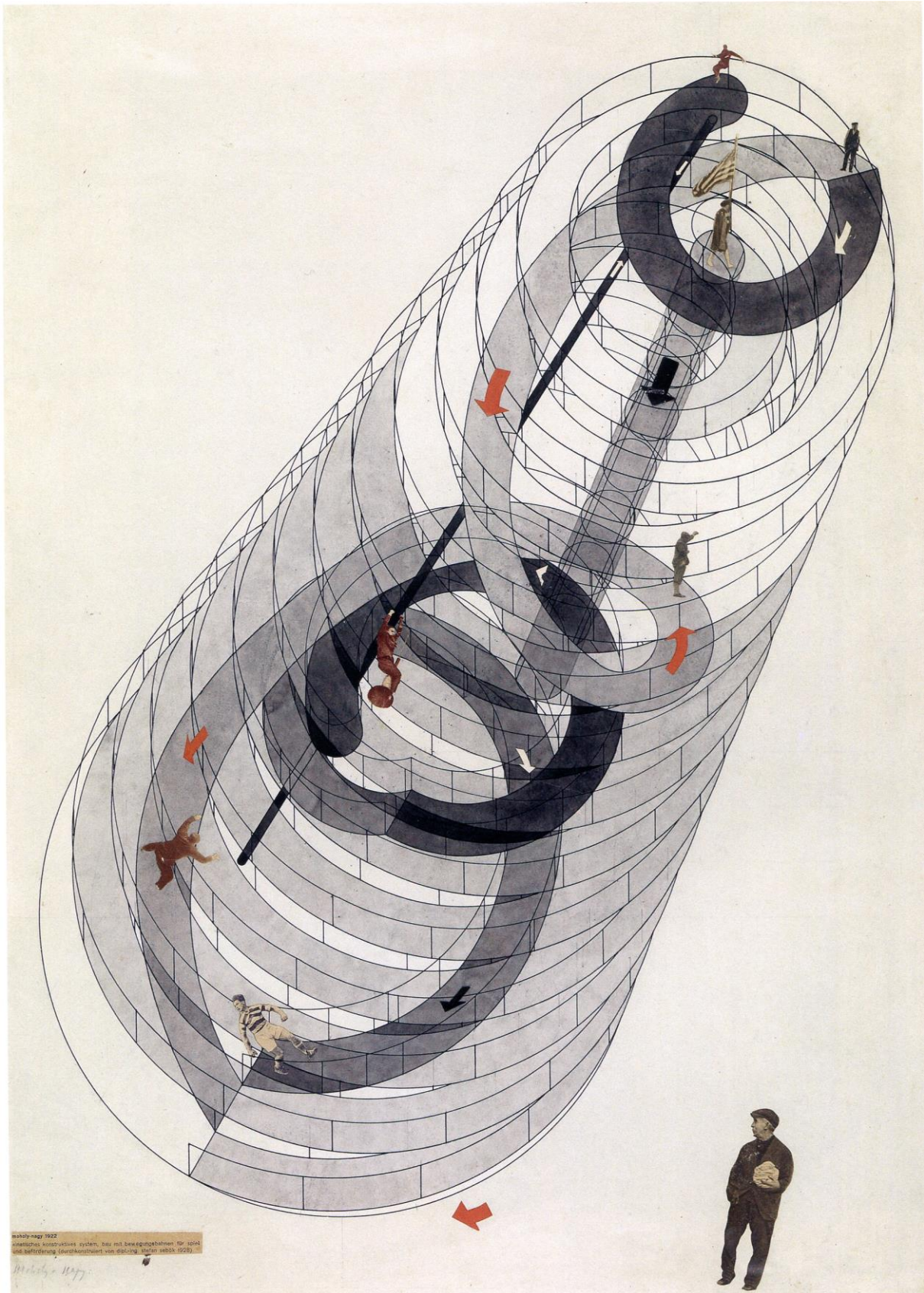


Abbildung 32: László Moholy-Nagy, *Kinetisch konstruktives System (Bau mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung)*, 1922, Fotomontage, Tusche und Aquarell auf Karton, 76 x 54,5 cm, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität



Abbildung 33: László Moholy-Nagy, *Blick vom Berliner Funkturm im Winter*, 1928, Fotografie, 28 x 22 cm, Eindhoven, Van Abbemuseum



Abbildung 34: László Moholy-Nagy, *o.T. (3 shots of traffic lights)*, 1939-46, 35 mm Glasdia (5,08 x 5,08 cm), Papierabzug 27,9 x 35,6 cm, Milwaukee Art Muesum, gift of Hattula Moholy-Nagy, U2013.1.10

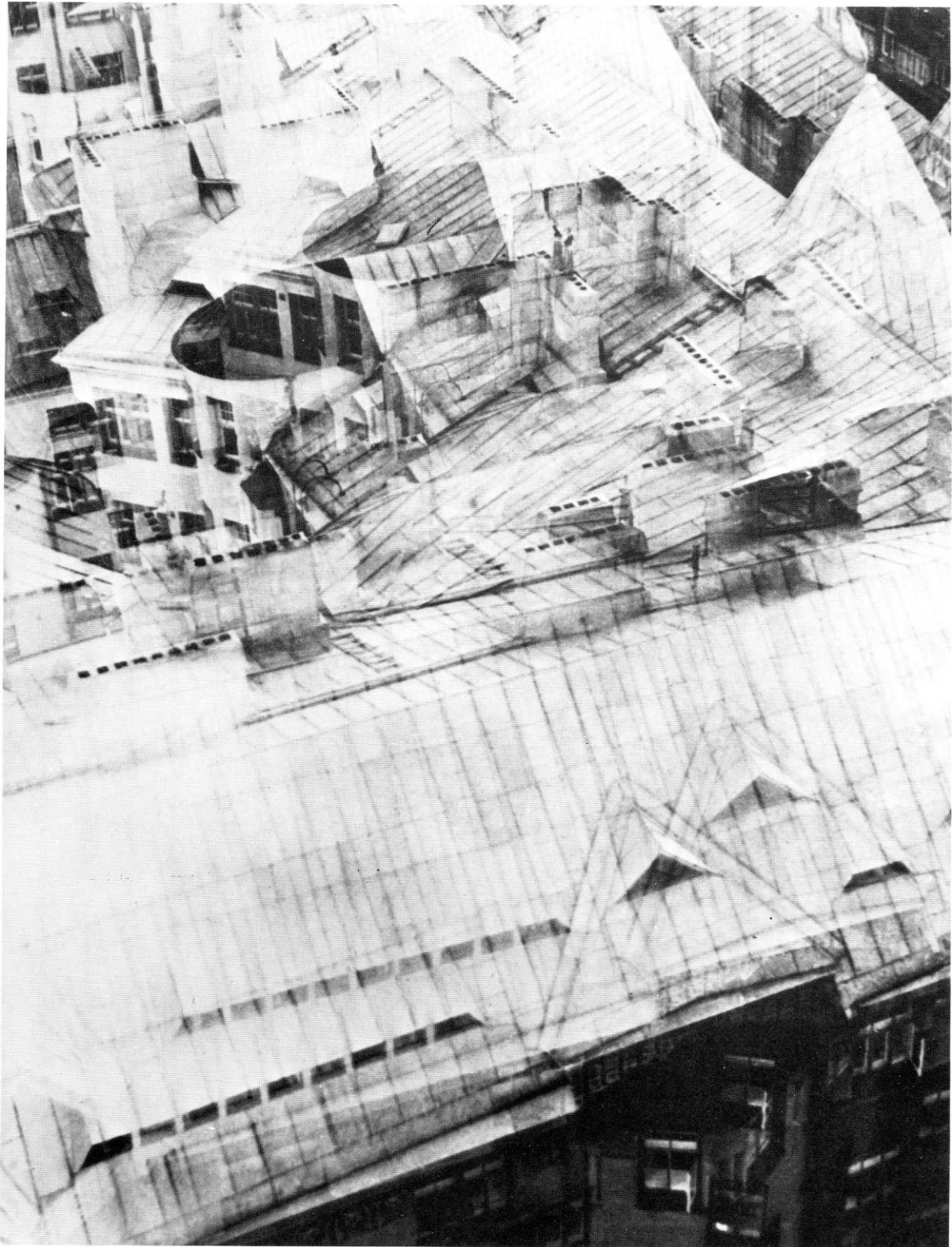


Abbildung 35: László Moholy-Nagy, *Dächer (Helsinki)*, 1930, Fotografie, 39,7 x 29,7 cm



Abbildung 36: László Moholy-Nagy, *Plakat für eine Reifenfirma (Pneumatik)*, 1924, Bleistift, Tinte, Aerograph, Tempera auf Fotopapier, 16 x 12,7 cm

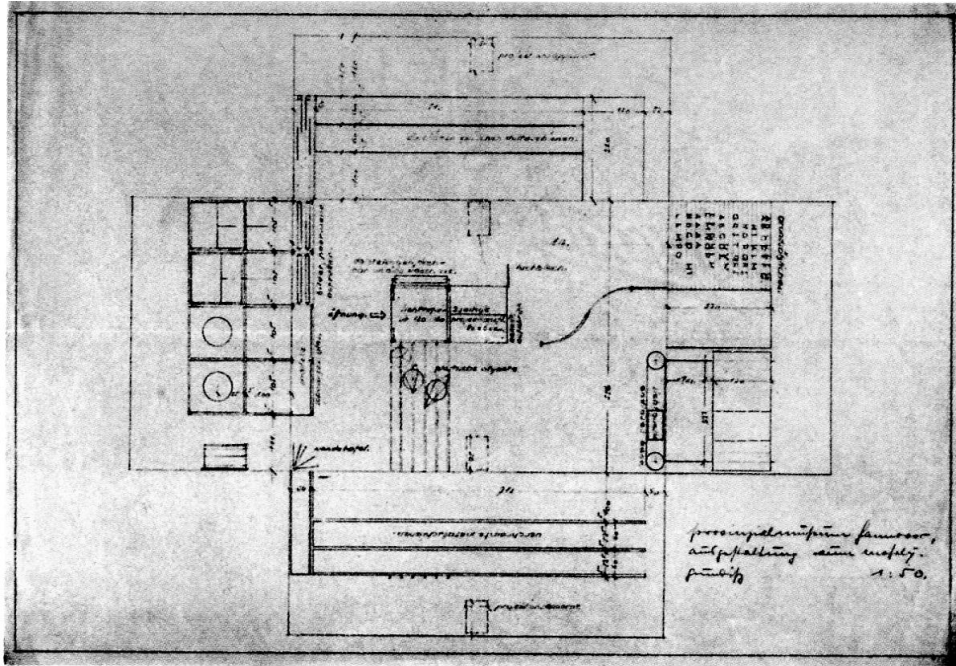


Abbildung 37: László Moholy-Nagy, *Raum der Gegenwart*, um 1930, Planpause, Hannover, Sprengel Museum

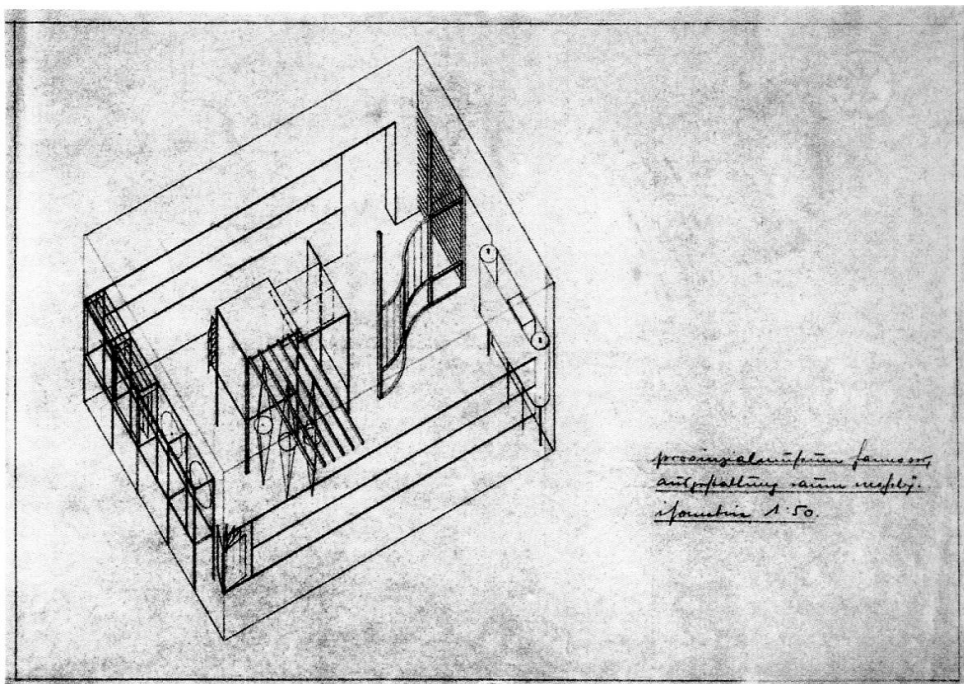


Abbildung 38: László Moholy-Nagy, *Raum der Gegenwart*, um 1930, Planpause, Hannover, Sprengel Museum



Abbildung 39: László Moholy-Nagy, *Raum der Gegenwart*, Rekonstruktion in der Schirn Kunsthalle, 2009



Abbildung 40: László Moholy-Nagy, o.T. (*Space Modulator*), 1946, Öl auf Plexiglas, 37 x 21,5 cm, Hamilton, McMaster University, McMaster Museum of Art (Levy Bequest Purchase, 1995)

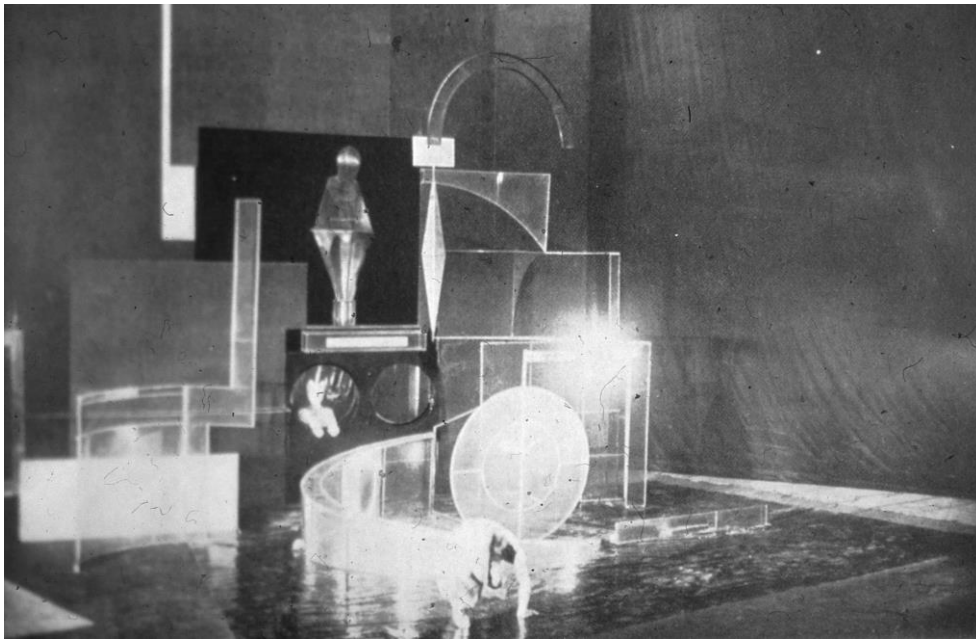


Abbildung 41: Naum Gabo, Bühnenbild zu *La Chatte*, 1926-27

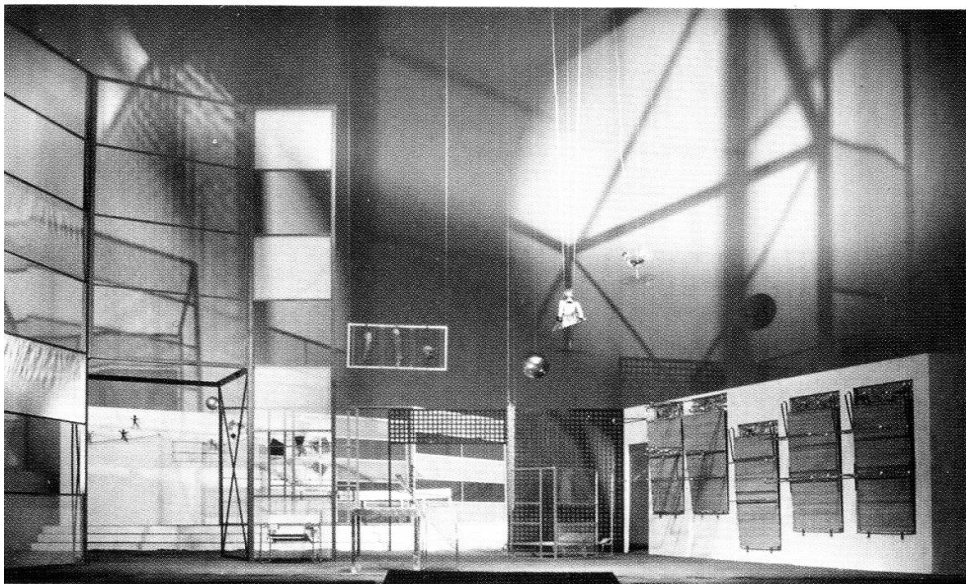


Abbildung 42: László Moholy-Nagy, Bühnenbild zu *Hoffmanns Erzählungen*, 1929

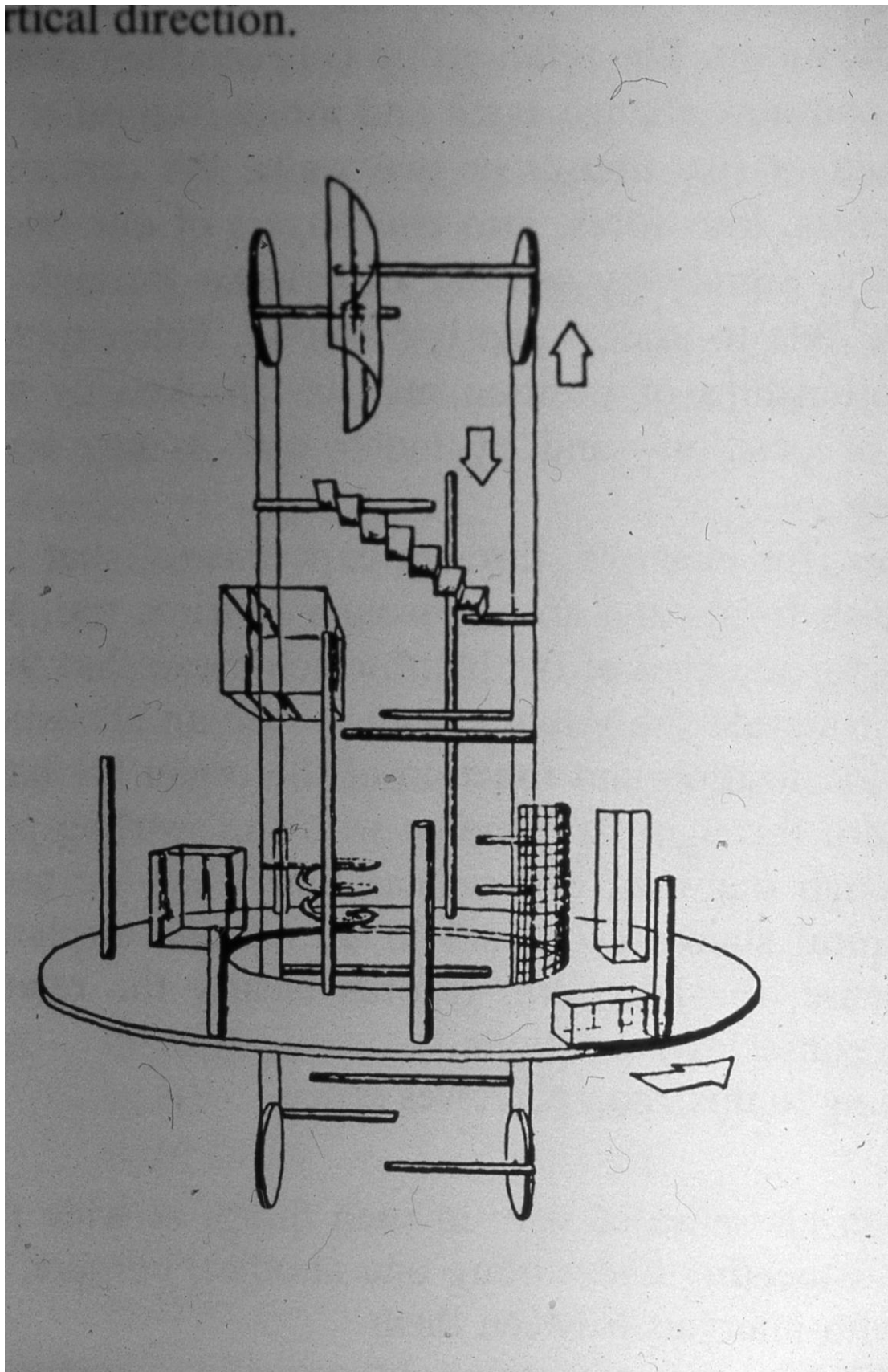


Abbildung 43: László Moholy-Nagy, Skizze für ein *Spatial Kaleidoscope*, 1937 (aus: American Architect and Architecture)



Abbildung 44: El Lissitzky, *Prounenraum (Rekonstruktion)*, 1923, 260 x 300 x 300 cm, Eindhoven, Van Abbemuseum

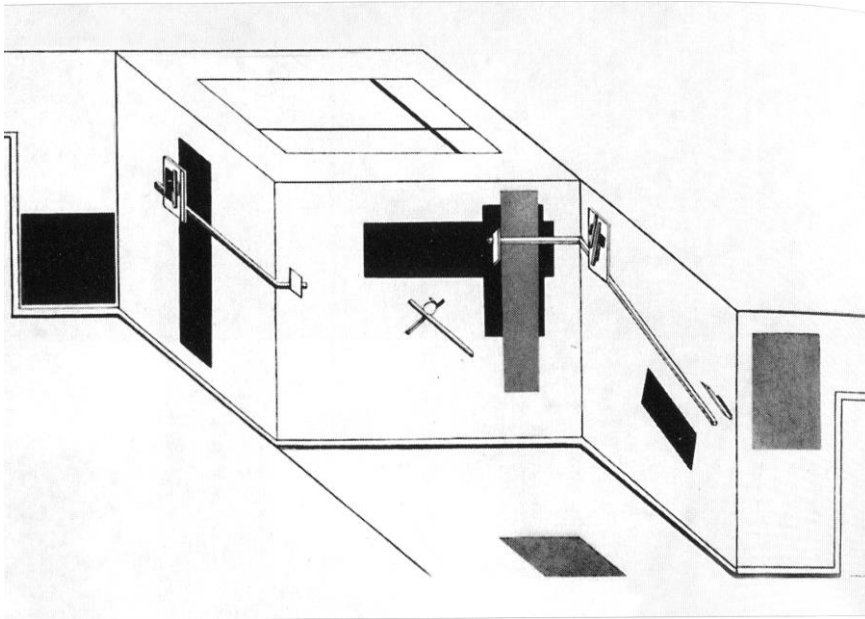


Abbildung 45: El Lissitzky, *o.T.* (*Isometrie des Prounenraums, Blatt 6 der ersten Kestnermappe*), 1923, Lithographie, 44 x 59,8 cm, Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg

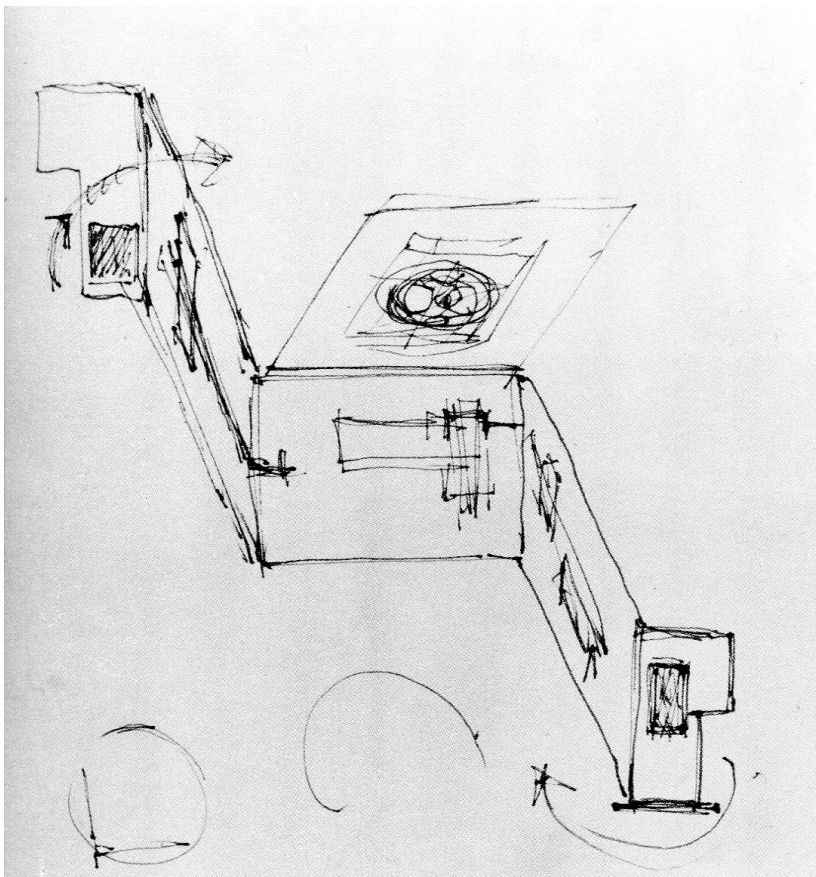


Abbildung 46: El Lissitzky, *Skizze zum Prounenraum* 1923, 19,9 x 12,5 cm, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie

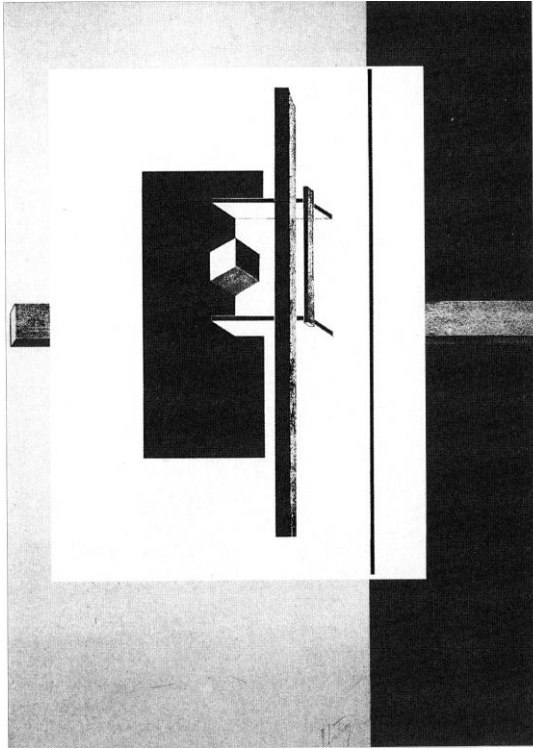


Abbildung 47: El Lissitzky, *Proun* (Blatt 5 der ersten *Kestnermappe*; entspricht dem *Würfelrelief* aus dem *Prounenraum*), 1923, Lithographie, 44 x 59,8 cm, Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg

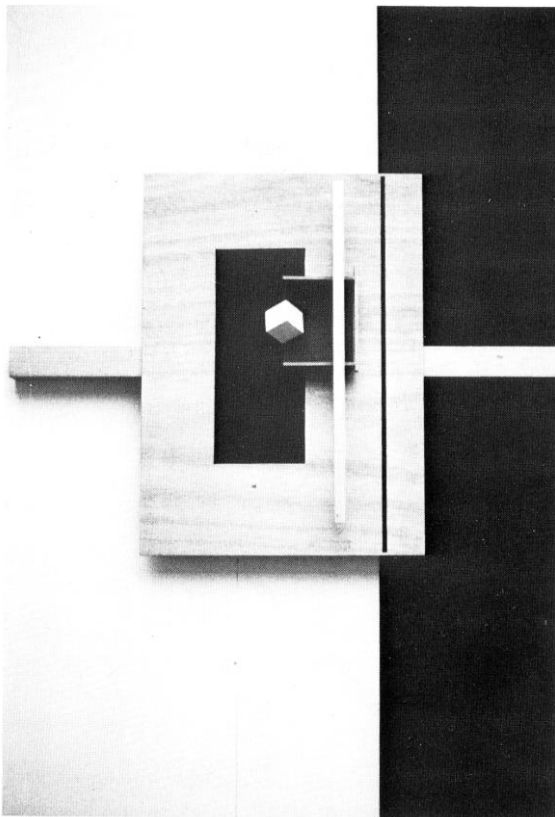


Abbildung 48: El Lissitzky, Detail des rekonstruierten *Prounenraums* (*Würfelrelief*), 1923, Eindhoven, Van Abbemuseum

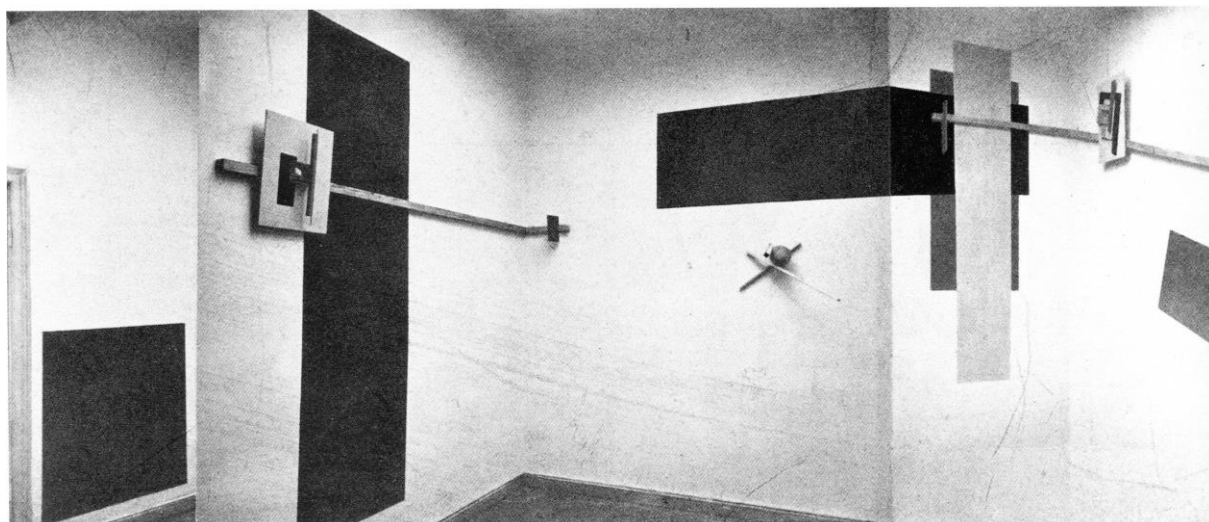
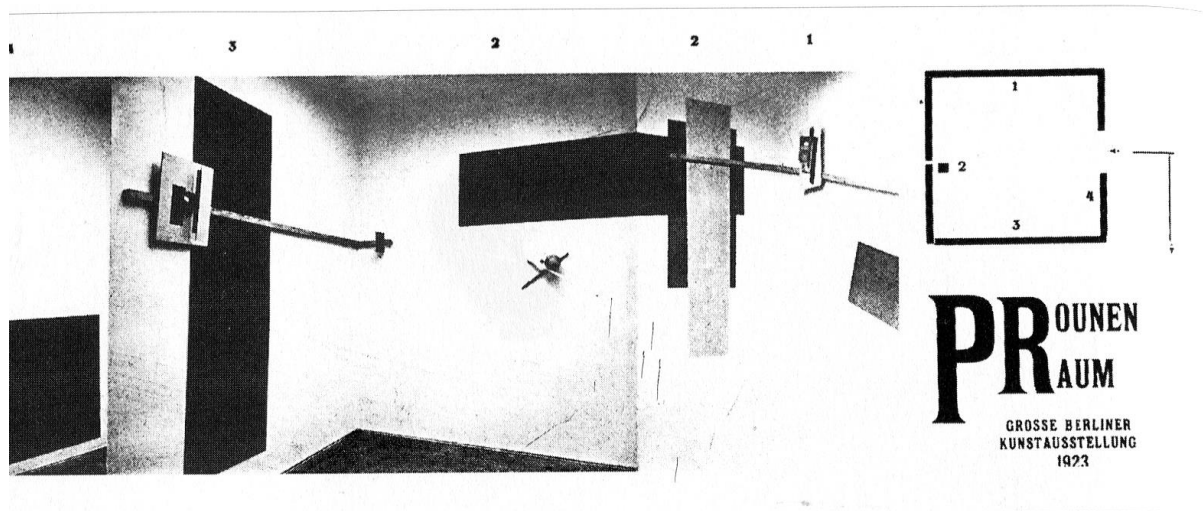


Abbildung 49: El Lissitzky, Illustration zum *Prounenraum* aus der Zeitschrift G, 1923, Fotomontage



36
Fotomontage „Prounen-Raum“, Berlin 1923

Abbildung 50: El Lissitzky, Illustration zum *Prounenraum* aus der Zeitschrift G, 1923, Fotomontage

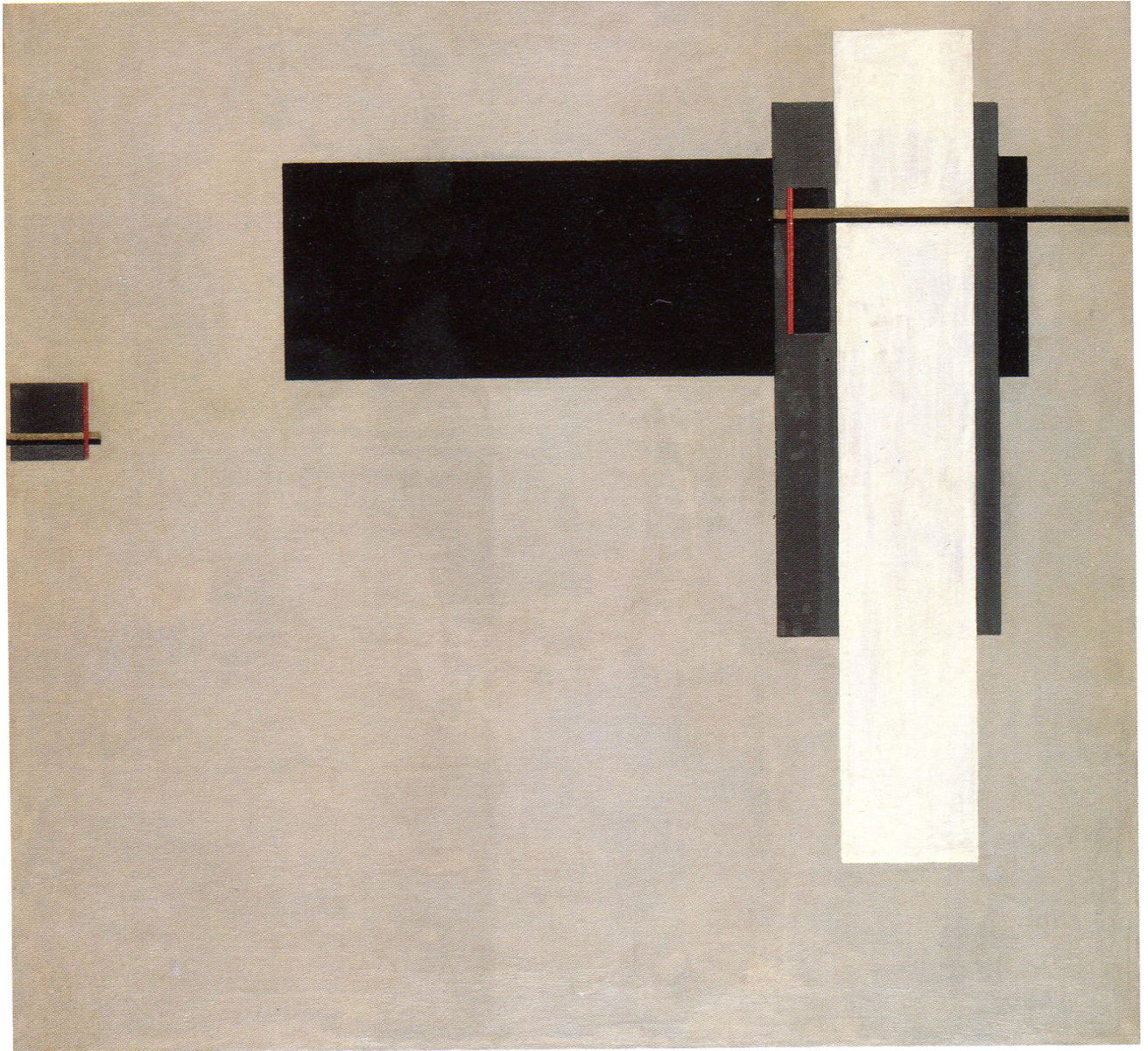


Abbildung 51: El Lissitzky, *Proun G.B.A. 4*, 1923, Öl auf Leinwand, 77 x 82 cm, Den Haag, Gemeentemuseum

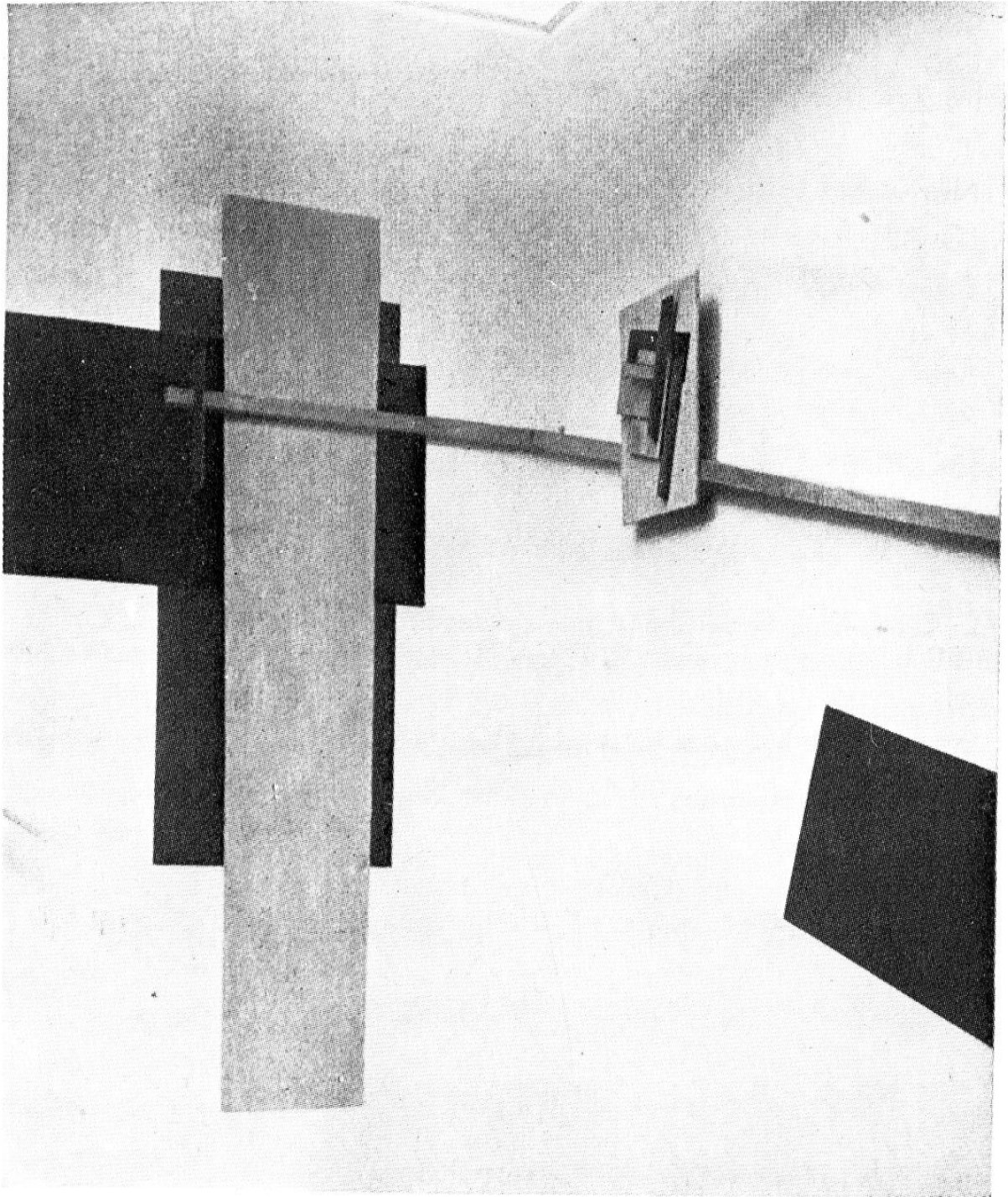


Abbildung 52: El Lissitzky, Bildvorlage zur rechten hinteren Ecke des *Prounenraums* für die Fotomontage in G, Fotografie, 1923

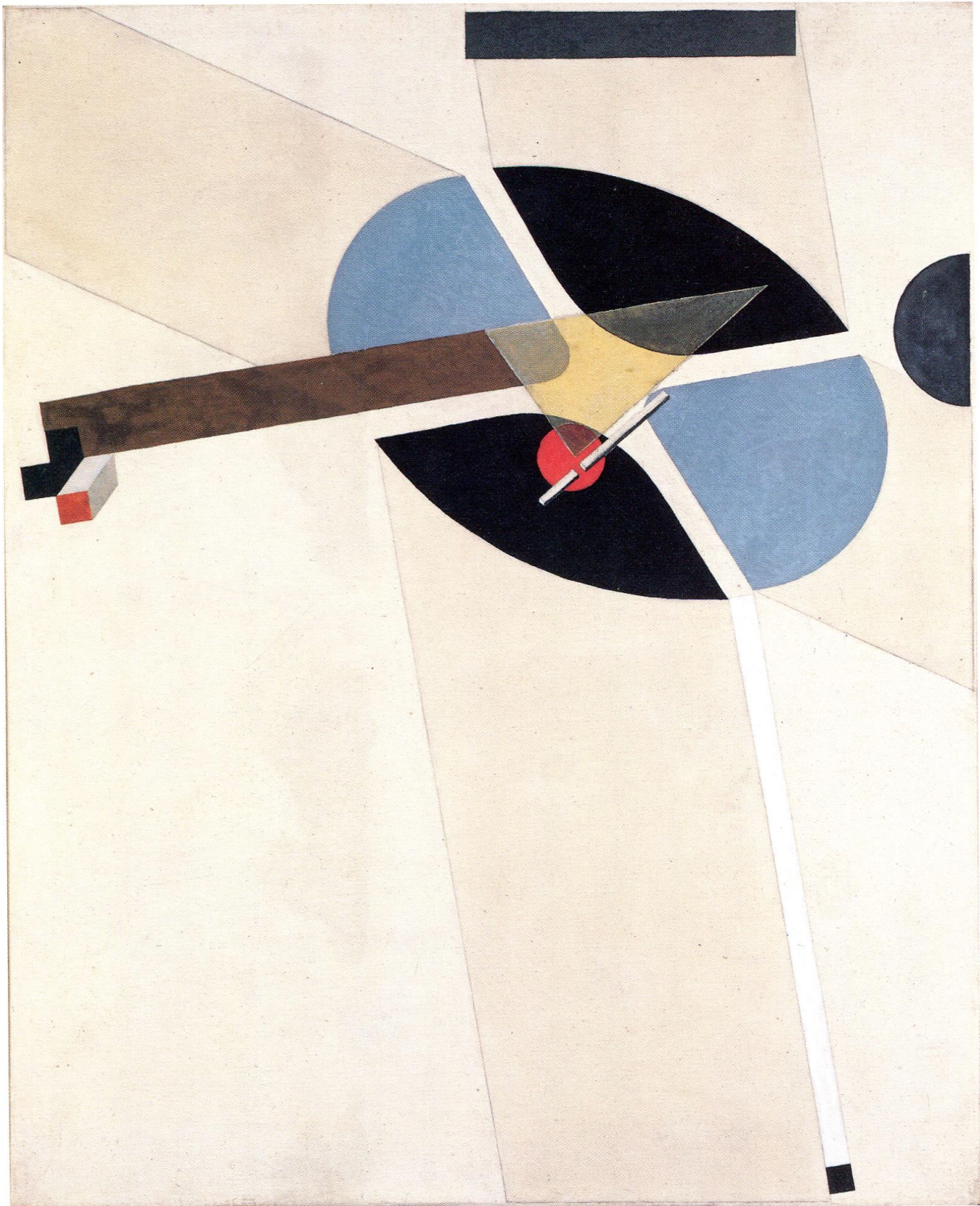


Abbildung 53: El Lissitzky, *Proun G7*, 1923, Leimfarbe, Tempera, Lack und Bleistift auf Leinwand, 77,2 x 62,2 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Abbildung 54: El Lissitzky, Buchgestaltung: Vladimir Majakowski *Dlja Golossa*, 1923, 19 x 13,5 cm, Eindhoven, Van Abbemuseum



Abbildung 55: El Lissitzky, *Raum für konstruktive Kunst*, Dresden 1926

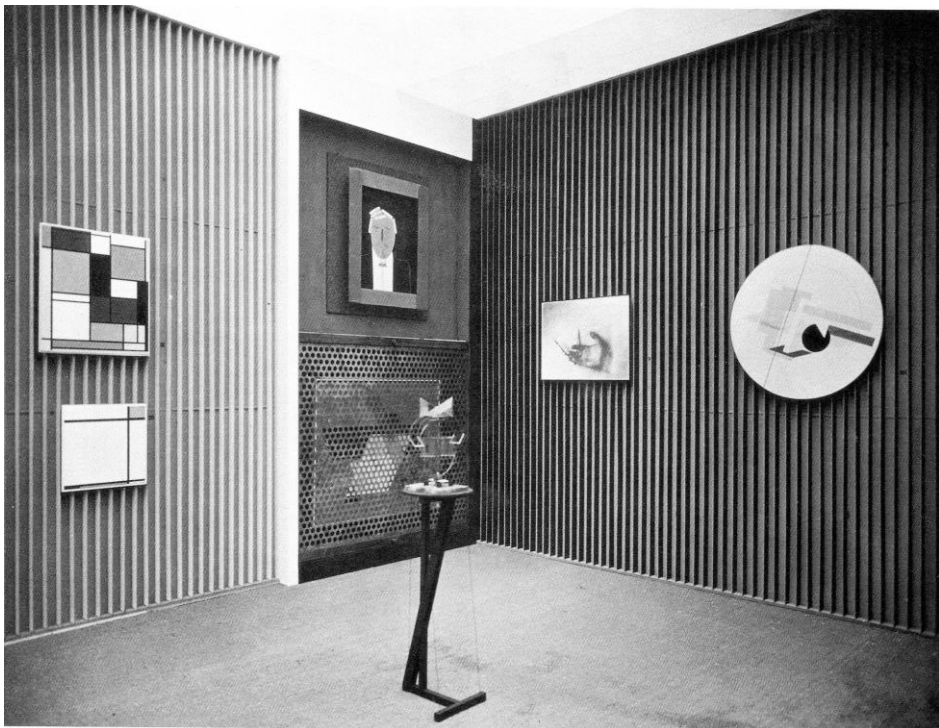


Abbildung 56: El Lissitzky, *Raum für konstruktive Kunst*, Dresden 1926

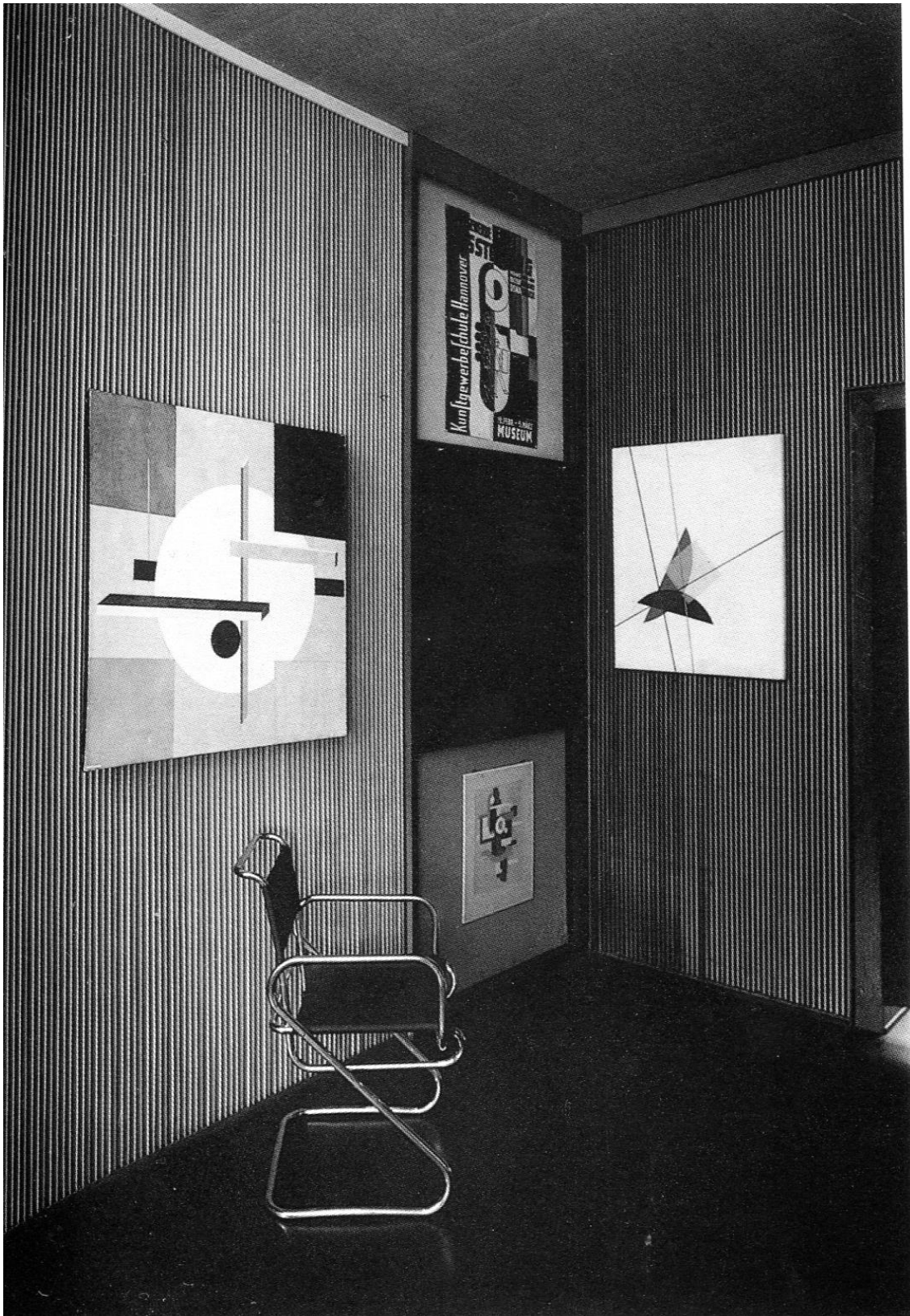


Abbildung 57: El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten* im Provinzialmuseum Hannover, 1927



Abbildung 58: El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten* im Provinzialmuseum Hannover, 1927

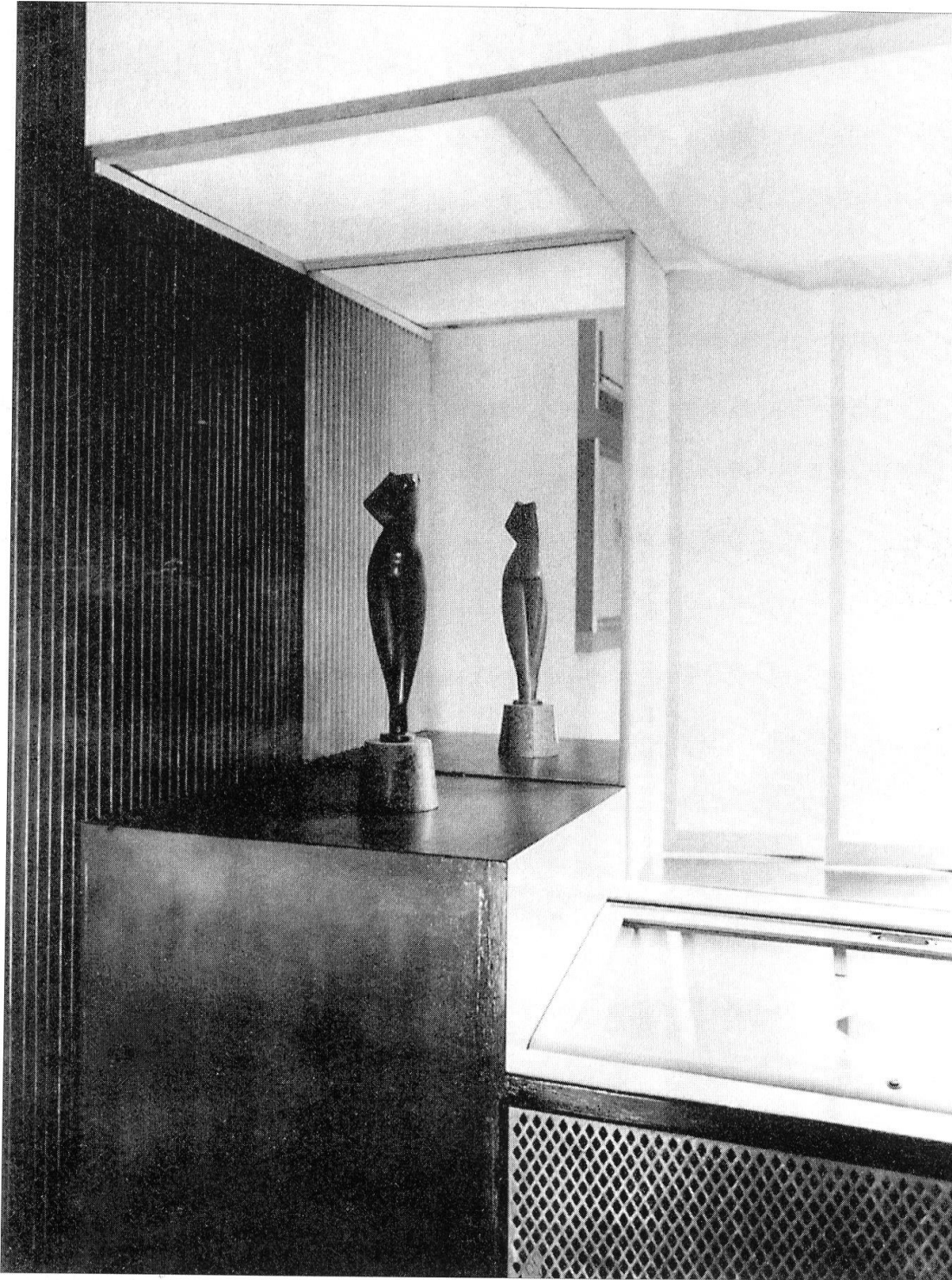


Abbildung 59: El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten* (Skulpturenische) im Provinzialmuseum Hannover, 1927

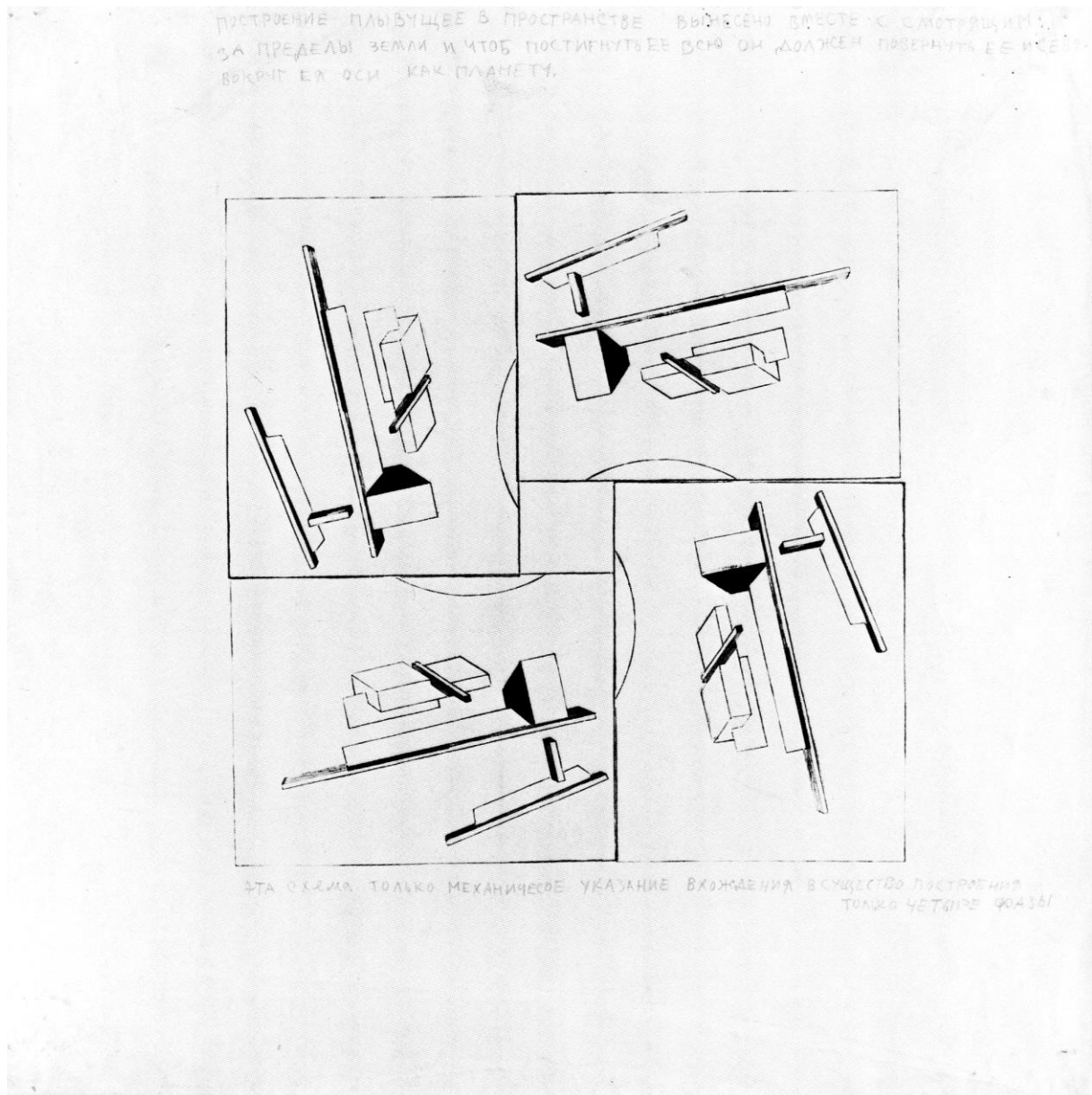


Abbildung 60: El Lissitzky, *Schwebende Konstruktion im Raum*, ca. 1920, Lithographie mit Anmerkungen in Graphit, 49,8 x 51,1 cm, Privatsammlung

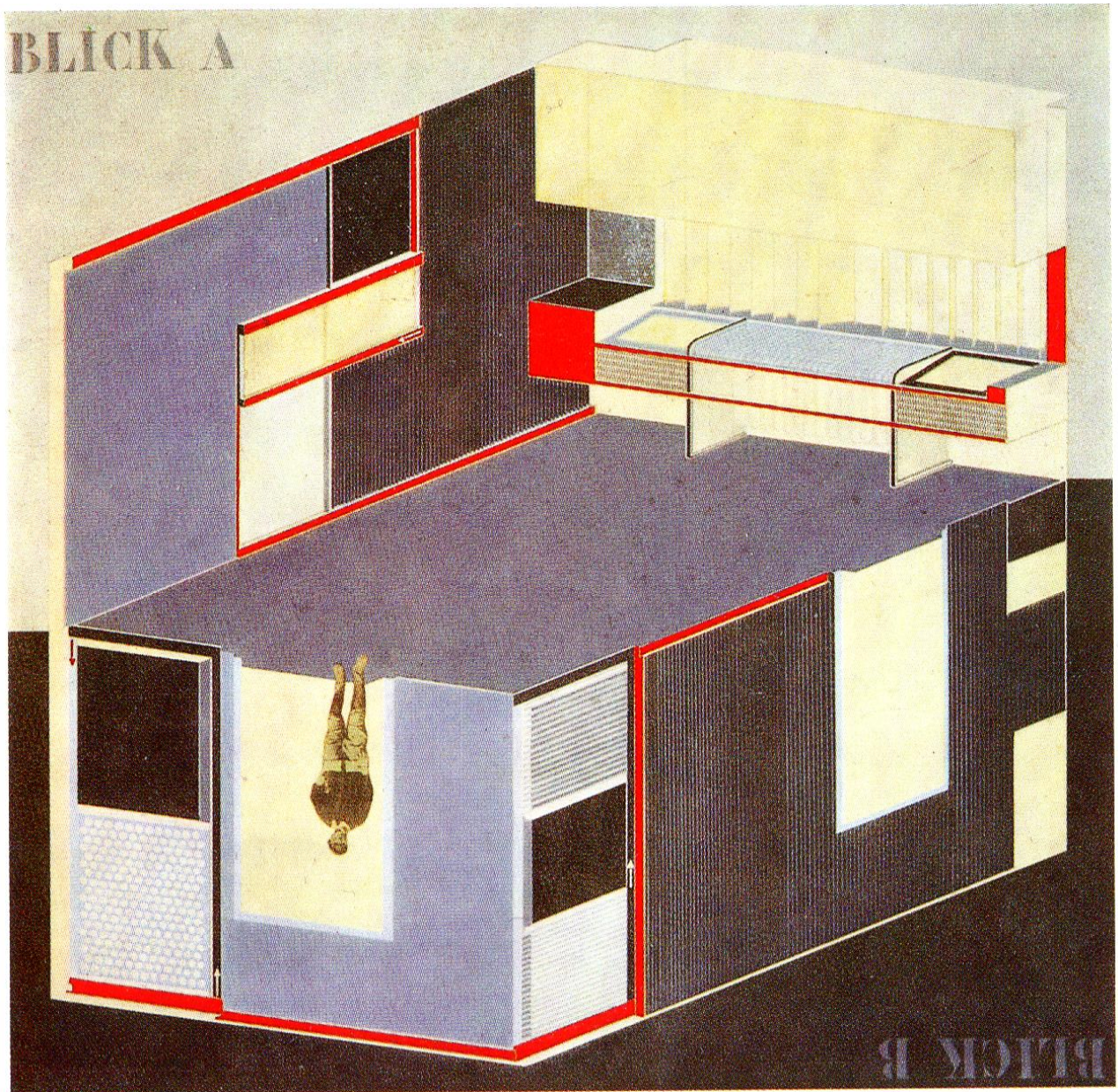


Abbildung 61: El Lissitzky, *Entwurf für das Kabinett der Abstrakten*, 1927, Gouache und Kollage, 39,9 x 52,3 cm, Hannover, Sprengel Museum

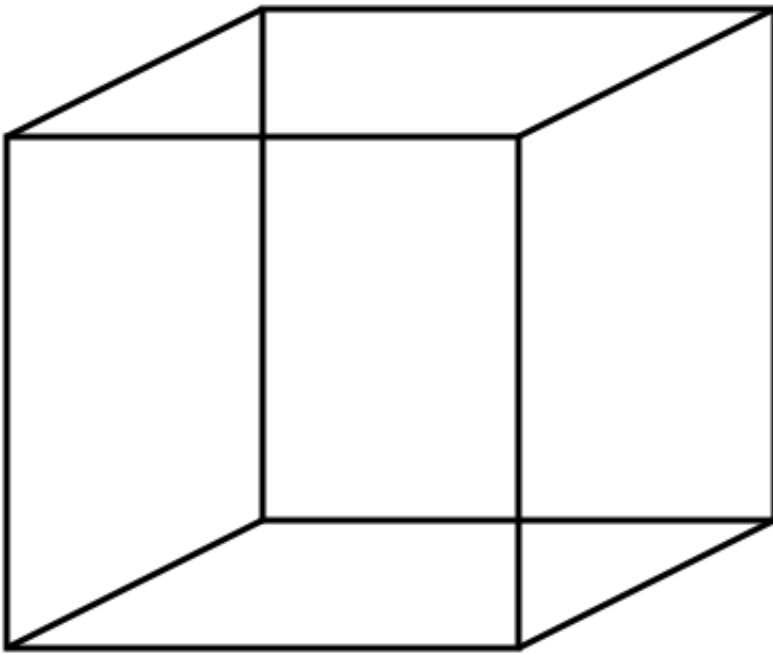


Abbildung 62: Necker-Würfel

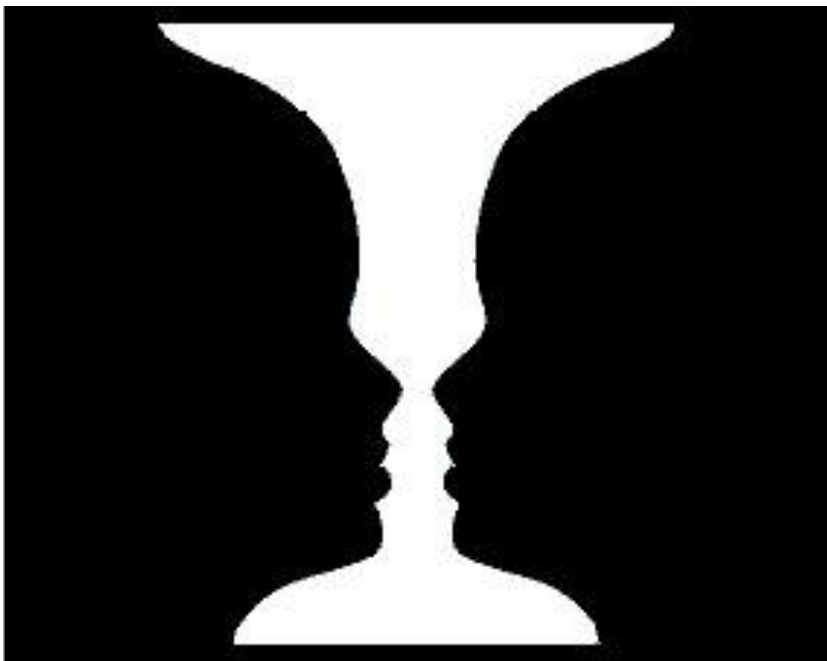


Abbildung 63: Optische Täuschung (Kippbild)

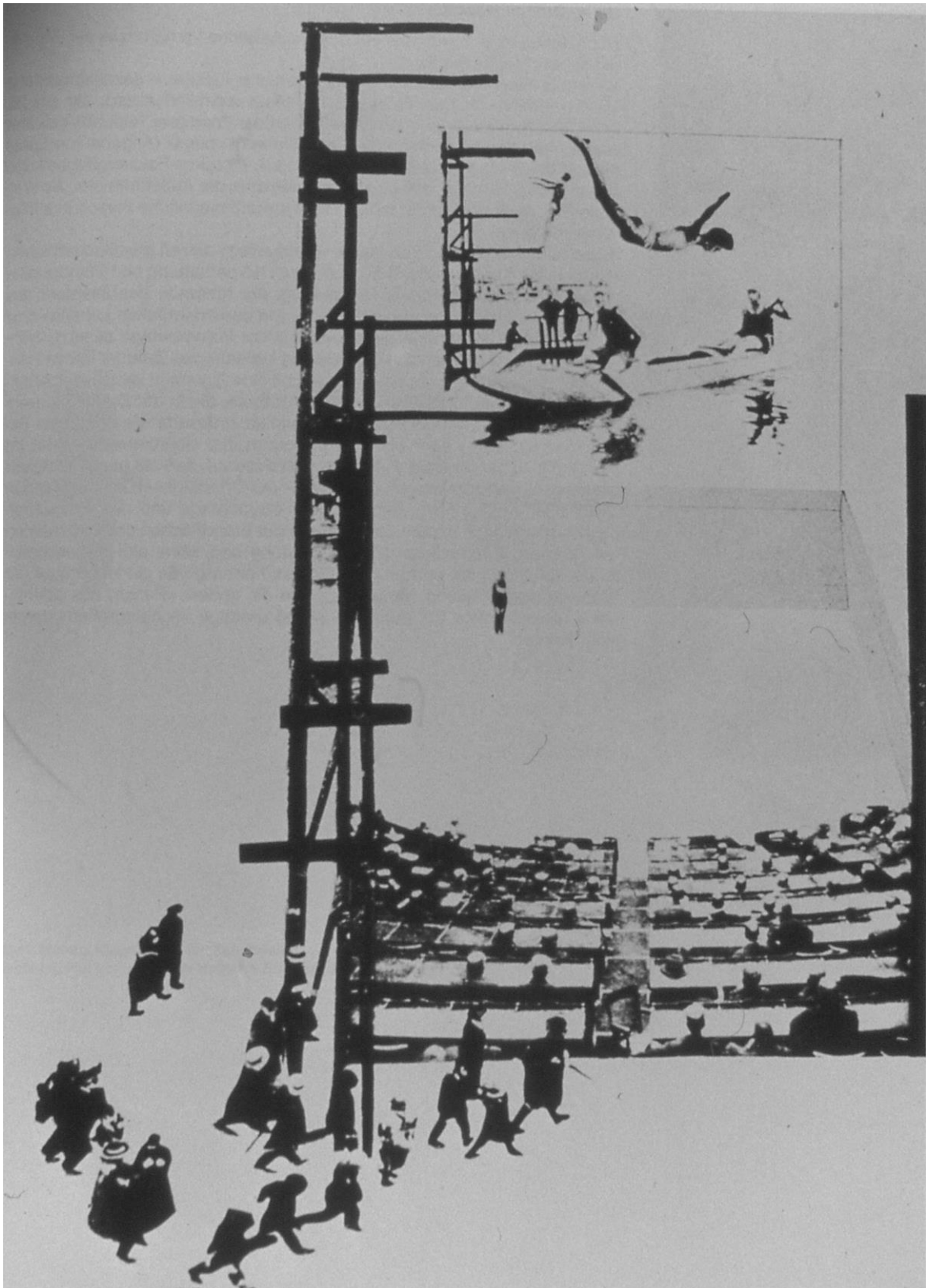


Abbildung 64: László Moholy-Nagy, *Kino im Parlament*, 1924, Fotomontage (Fotoplastik)

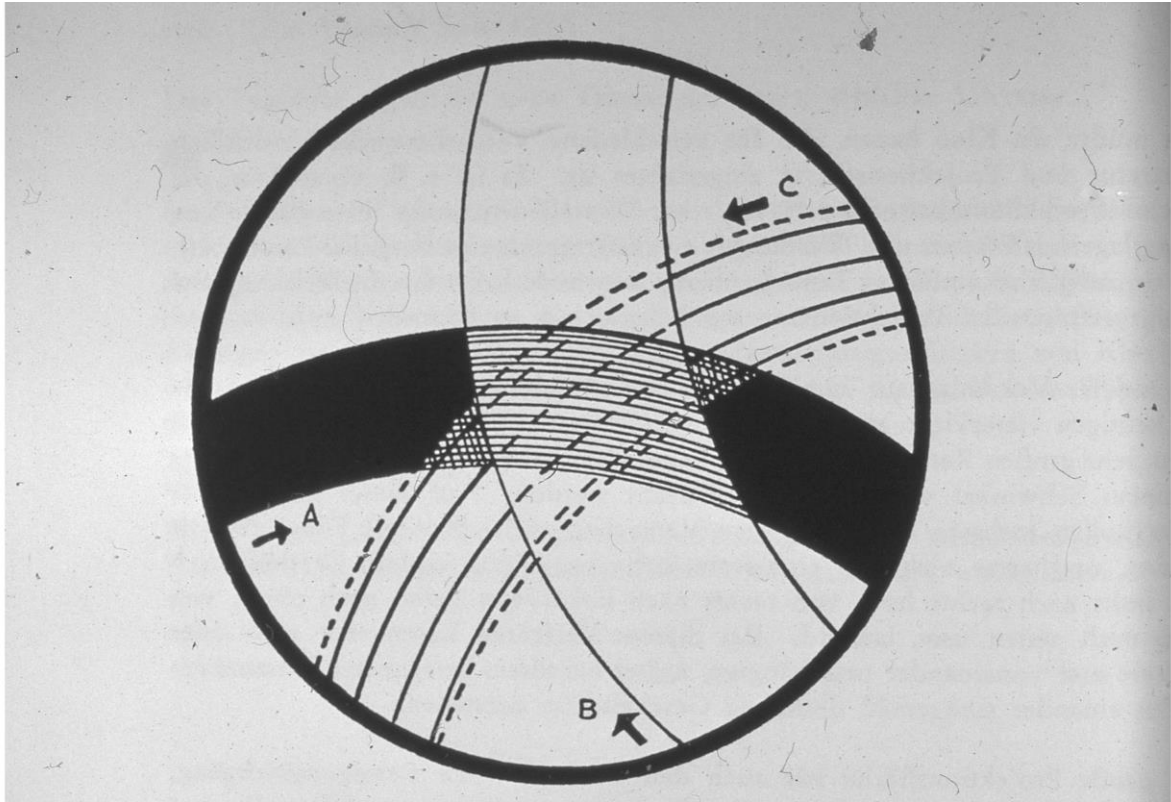


Abbildung 65: László Moholy-Nagy, *Entwurfsskizze für ein Simultan- oder Polikino*, 1927

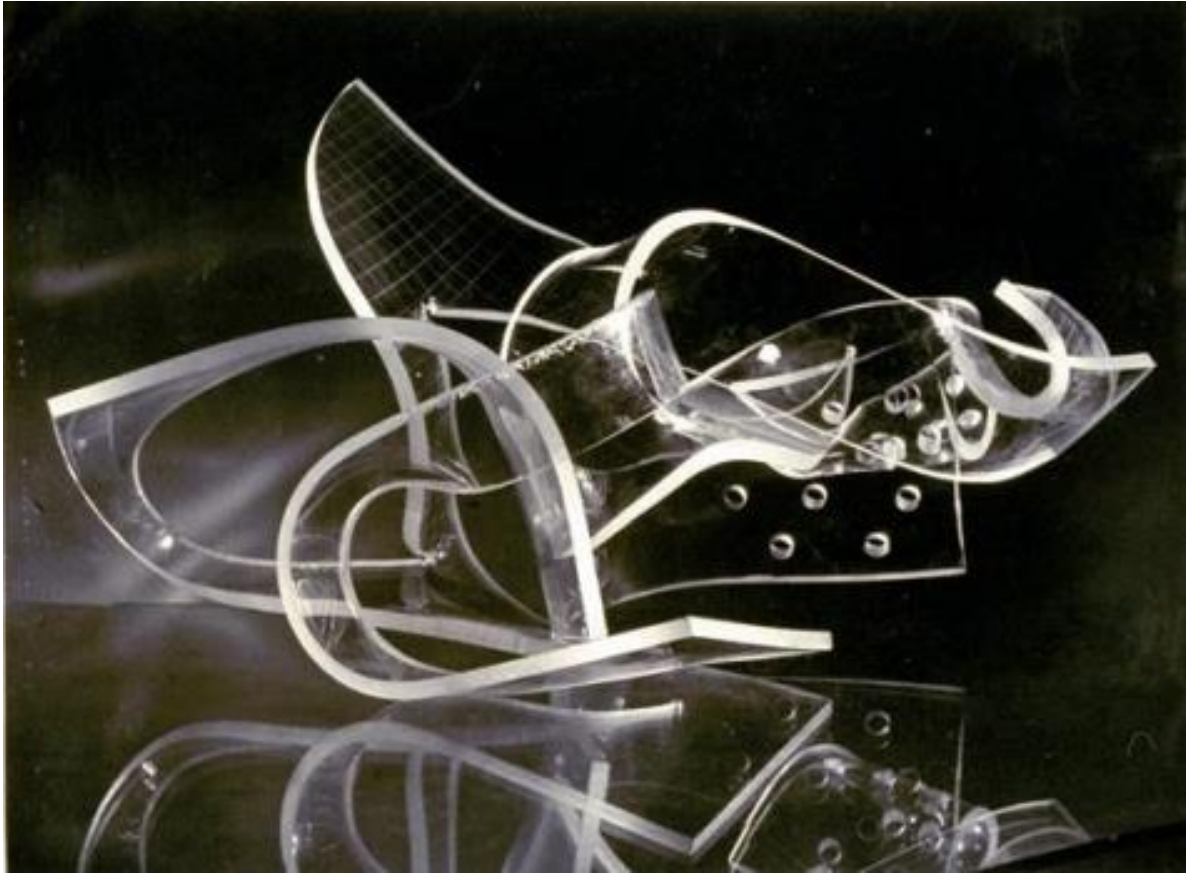


Abbildung 66: László Moholy-Nagy, *Spirale*, 1945, Plexiglas, 49 x 37,5 x 40 cm, Abbildung aus *Vision in Motion*

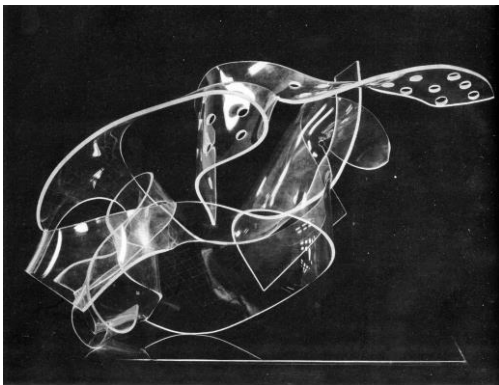


Abbildung 67: László Moholy-Nagy, *Spirale*, 1945, Plexiglas, Abbildung aus *Passuth*

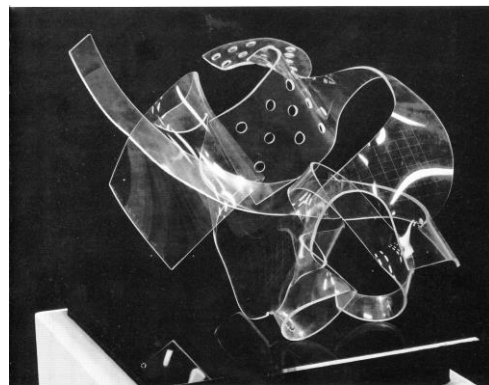


Abbildung 68: László Moholy-Nagy, *Spirale*, 1945, Plexiglas, Abbildung aus *Passuth*

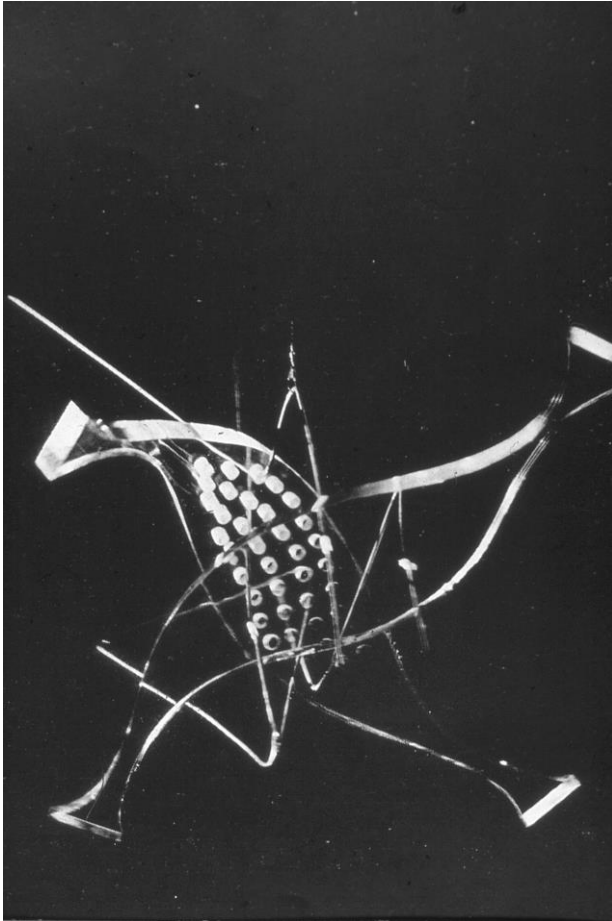


Abbildung 69: László Moholy-Nagy, *Space Modulator*, 1942, Plexiglas

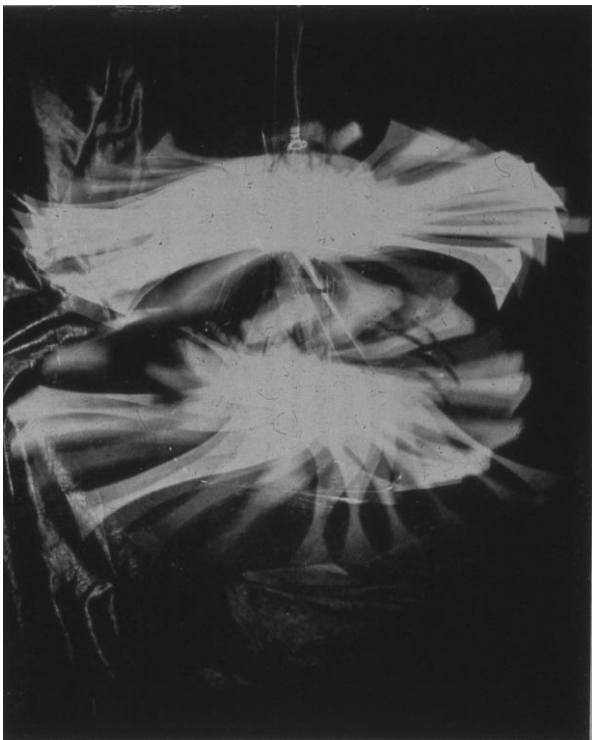


Abbildung 70: László Moholy-Nagy, *Space Modulator*, 1942, Plexiglas, in Bewegung

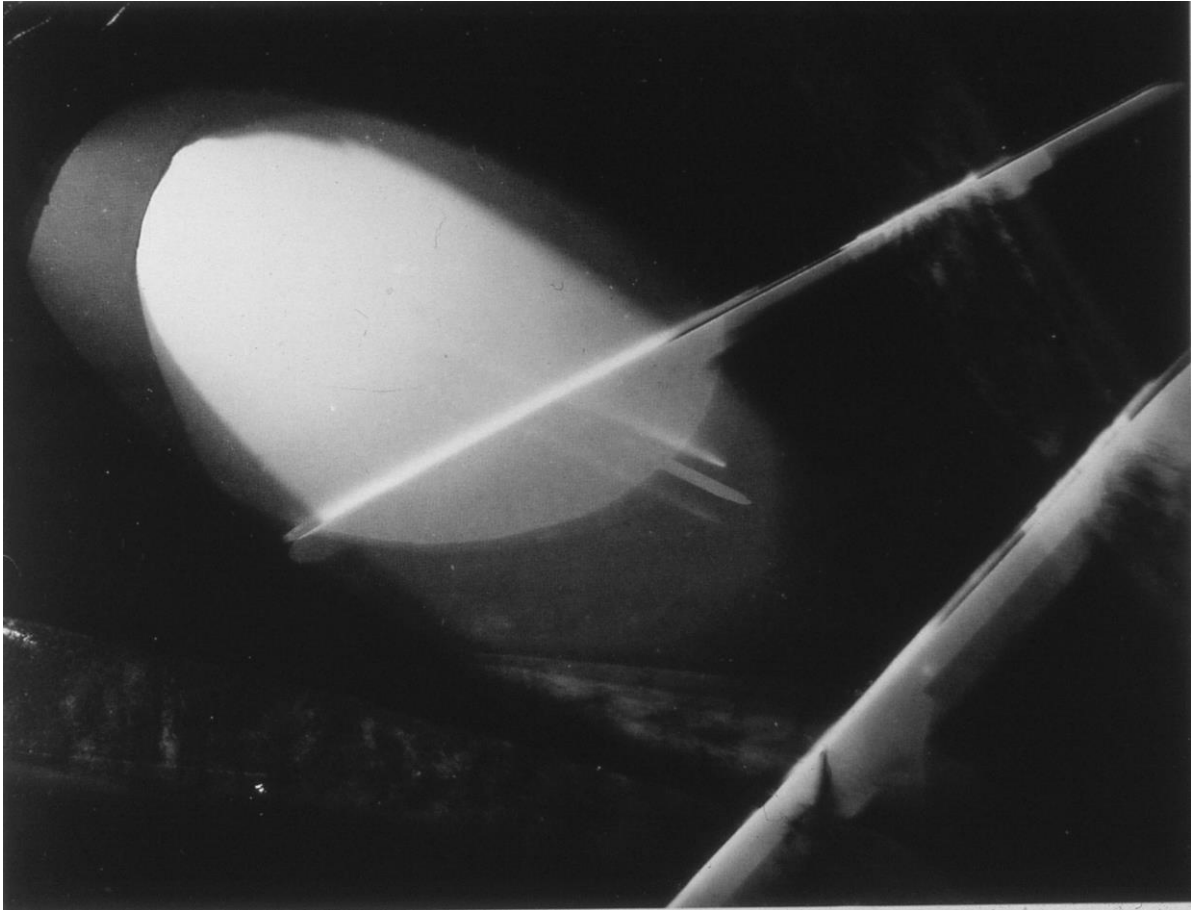


Abbildung 71: László Moholy-Nagy, *o.T.*, um 1925, Fotogramm

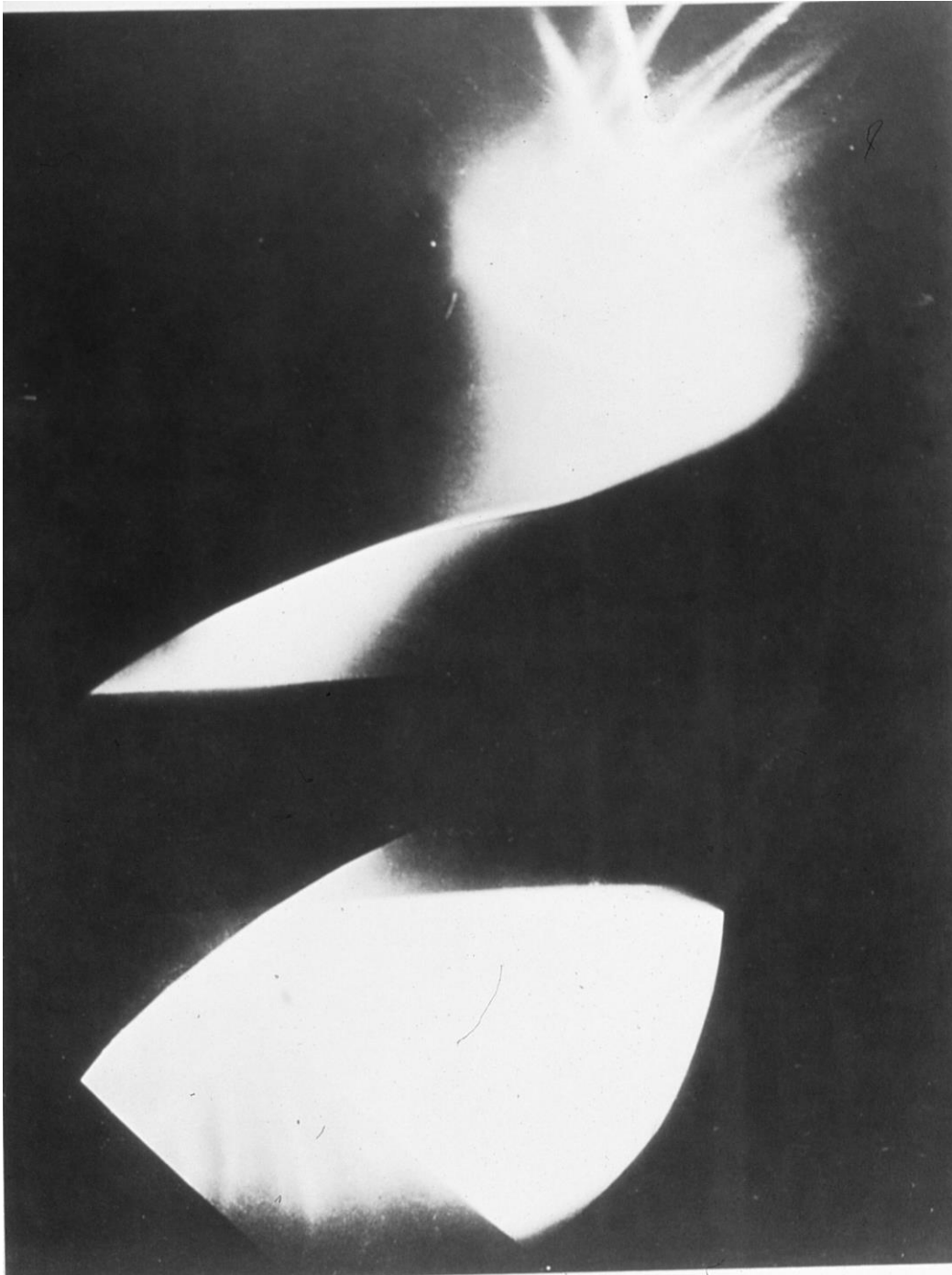


Abbildung 72: László Moholy-Nagy, *o.T.*, um 1925, Fotogramm

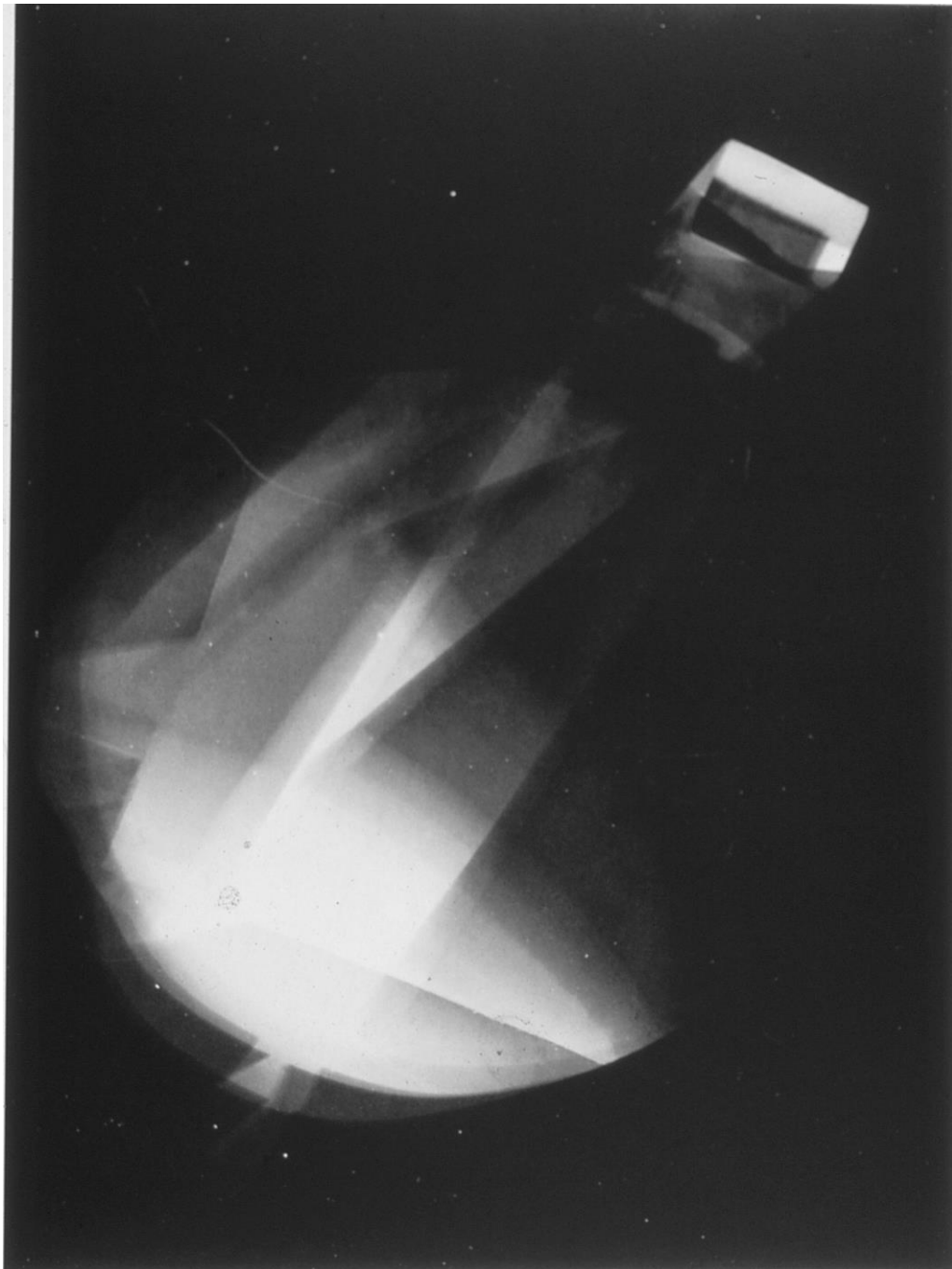


Abbildung 73: László Moholy-Nagy, *o.T.*, um 1925, Fotogramm

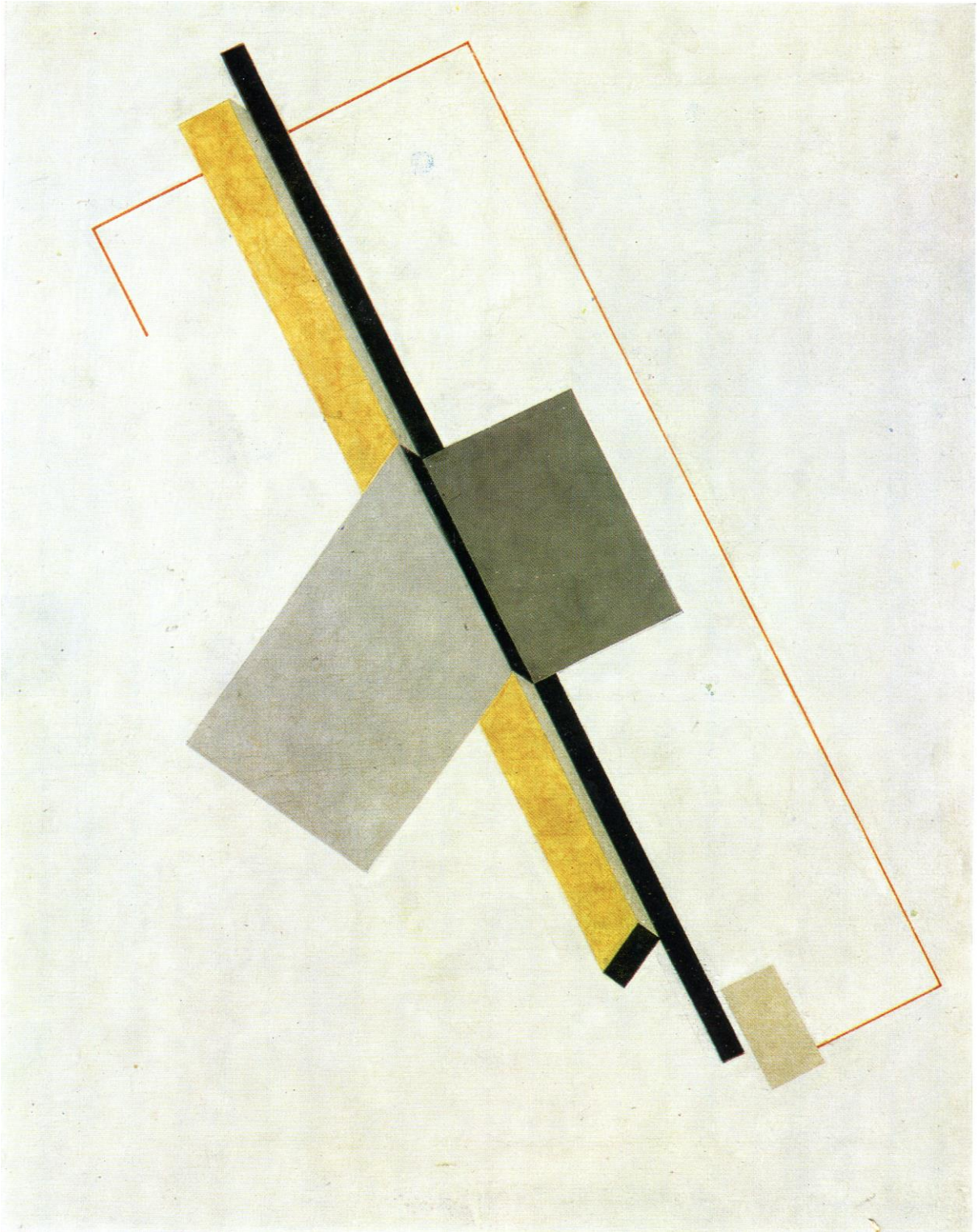


Abbildung 74: El Lissitzky, *Proun 55*, um 1923, Tempera auf Leinwand, 58 x 47,5 cm, Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg

Bildnachweis

Abb. 1: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. Theol. Gr. 31, fol. 12v

Abb. 2: Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, © bpk / Hermann Buresch

Abb. 3: Philadelphia Museum of Art, © bpk / Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Abb. 4: Galleria d'Arte Moderna Milano, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Abb. 5: Aus: Gombrich, Ernst H., Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: ders. (Hrsg.): Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984, S. 40–61, Abb. 30

Abb. 6: MACBA Collection. MACBA Foundation. Gift of National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art, ©Hans Haacke / © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Abb 7: © Photo : Harry Shunk and Janos Kender © J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Abb. 8: LVR-LandesMuseum Bonn, Foto: Jürgen Vogel, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Abb. 9, 10: Aus: Muybridge, Eadweard, Animal Locomotion, Philadelphia 1887, Tafel 627 bzw. 137

Abb. 11: © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Abb. 12: Collège de France. Archives

Abb. 13: Aus: Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, (Hrsg.), Film als Film. 1910 bis heute, Stuttgart 1978, S. 47

Abb. 14: Aus: László, Alexander, Die Farblichtmusik, Leipzig 1925

Abb. 15, 17: Tate Gallery, London, (17 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018)

Abb. 16, 41, 42: Aus: Moholy-Nagy, László, Von Material zu Architektur (= Bauhausbücher 14), München 1929 (16 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018)

Abb. 18: Paris, Centre Pompidou, © bpk / CNAC-MNAM / Philippe Migeat, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Abb. 19, 26, 33, 44, 54: Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands, Foto: Peter Cox, Eindhoven, The Netherlands

Abb. 20, 25: Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, © Artists Rights Society (ARS), New York

Abb. 21: Bauhaus Archiv, Berlin

Abb. 22: Aus: Moholy-Nagy, László, Lichtrequisit einer elektrischen Bühne, in: Die Form 5, No. 11–12, Berlin 1930, S. 297

Abb. 23, 24: Aus: Katalog: Section allemande: exposition de la Société des Artistes Décorateurs, Grand Palais, Paris, 14.05. – 13.07.[1930], Berlin [1930]

Abb. 27: Alexandra Käss

Abb. 28, 39: Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2009 (28 Norbert Miguletz, 39 Sabine Bielmeier)

Abb. 29, 30, 35, 67, 68: Aus: Passuth, Krisztina, Moholy-Nagy, Weingarten 1986

Abb. 31: Yale University Art Gallery

Abb. 32: Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln

Abb. 34: Milwaukee Art Museum, © Artists Rights Society (ARS), New York

Abb. 36, 65: Aus: Moholy-Nagy, László, Malerei, Fotografie, Film

Abb. 37, 38, 57, 58, 59, 61: Sprengel Museum Hannover (Foto: Herling / Herling / Werner und Fotoarchiv des Landesmuseums)

Abb. 40: McMaster Museum of Art, McMaster University, Hamilton Ontario, Foto: Robert McNair

Abb. 43: Aus: Moholy-Nagy, László, The New Bauhaus and Space Relationships, in: American Architect and Architecture 151, 1937, S. 27.

Abb. 45, 47, 74: Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale)

Abb. 46, 55, 56: Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau

Abb. 48: Aus: Hemken, Kai-Uwe, El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990, Abb. 15

Abb. 49, 50: Aus: Lissitzky, El: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923, in: G – Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 1, 1923

Abb. 51: Gemeentemuseum, Den Haag

Abb. 52: Aus: Kállai, Ernst, El Lissitzky, in: Der Cicerone, 16. Jg. Heft 22, Leipzig 1924, S. 1061

Abb. 53: bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Walter Klein

Abb. 60: Aus: Katalog: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive, Sprengel Museum Hannover, Abb. 60

Abb. 66, 69, 70: Aus: Moholy-Nagy, László, Vision in Motion

Abb. 71, 72, 73: Aus: Haus, Andreas, László Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme, München 1978

7 Literatur

- Alexander, Samuel: *Spinoza and Time*, London 1921
- Apollonio, Umbro: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972
- Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (Neufassung)*, Berlin 1978
- Arp, Hans und El Lissitzky: *Die Kunstisten*, Erlenbach/Zürich 1925
- Assmann, Jan: *Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst*, in: ders. (Hrsg.): *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*, Heidelberg 1983, S. 11–32
- Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse*, übers. von Kurt Flasch und Burkard Mojsisch, Stuttgart 1989
- Babcock, Jason S., Marianne Lipps und Jeff B. Pelz: *How people look at pictures before, during and after scene capture. Buswell revisited*, in: B. E. Rogowitz und T.N. Pappas (Hrsg.): *Human Vision and Electronic Imaging V, SPIE Proceedings, 4662*, 2000, S. 34–47
- Badt, Kurt: *„Modell und Maler“ von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*, Köln 1961
- Barbour, Daphne S. und Shelley G. Sturman: *The Horse in Wax and Bronze*, in: Jean Sutherland Boggs (Hrsg.): *Degas at the Races, Katalog National Gallery of Art, Washington, DC, 12.04.1998–12.07.1998*, New Haven 1998, S. 180–207
- Barkhoff, Jürgen, Hartmut Böhme und Jeanne Riou (Hrsg.): *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln 2004
- Barron, Stephanie und Maurice Tuchmann (Hrsg.): *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930. New Perspectives*, Los Angeles 1980
- Baudson, Michel (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985
- Beiche, Michael: *Polytonalität*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (= HmT)*, 22. Auslieferung 1994
- Bergman, Pär: *„Modernolatria“ et „Simultaneità“*. *Recherches sur deux tendances dans l'avantgarde litteraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala 1962
- Bergson, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889
- Bergson, Henri: *L'évolution créatrice*, Paris 1907
- Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*, Jena 1911
- Bergson, Henri: *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*, Paris 1922
- Betancourt, Michael (Hrsg.): *Thomas Wilfred's Clavilux*, San Bernardino, Calif. 2006
- Birnholz, Alan C.: *El Lissitzky, Ph. D.*, Yale University 1973
- Birnholz, Alan C.: *El Lissitzky and the Jewish Tradition*, in: *Studio International*, 186, No. 959, 1973, S. 130–136
- Birnholz, Alan C.: *Time and Space in the Art and Thought of El Lissitzky*, in: *The Structurist*, Number 15/16, Saskatchewan 1975/76, S. 89–96

- Birnholz, Alan C.: El Lissitzky and the Spectator. From Passivity to Participation, in: Stephanie Barron und Maurice Tuchmann (Hrsg.): *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930. New Perspectives*, Los Angeles 1980, S. 98–101
- Boehm, Gottfried: Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hrsg.): *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*, München 1997, S. 1–23
- Böhme, Hartmut: Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, in: Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou (Hrsg.): *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln 2004, S. 17–36
- Bois, Yve-Alain: From $-\infty$ to 0 to $+\infty$ Axonometry, or Lissitzky's mathematical paradigm, in: *Katalog: El Lissitzky 1890–1941. architect painter photographer typographer*, Eindhoven 1990, S. 27–33
- Bois, Yve-Alain: El Lissitzky. Radikale Reversibilität, in: Hubertus Gassner (Hrsg.): *Die Konstruktion der Utopie*, Marburg 1992, S. 31–45
- Botar, Oliver A.I.: Gesamtkunstwerk ohne Kunst. Moholy-Nagys Gesamtwerk-Begriff, in: Doménico Chiappe (Hrsg.): *László Moholy-Nagy – Kunst des Lichts*. Círculo de Bellas Artes, Madrid 01.06.–29.08.2010, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 04.11.2010–16.01.2011, Gemeentemuseum Den Haag, 04.02.–01.05.2011, München 2010, S. 159–168
- Brandt, Sylvia: *Bravo!&BumBum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde. Futurismus, Dada und Surrealismus*, Frankfurt am Main 1995
- Brett, Guy: *Kinetic Art. The Language of Movement*, London 1968
- Brodbeck, Andrea: *László Moholy-Nagys Großstadtfilme*, Magisterarbeit, Berlin 1997
- Buchholz, Mo und Eberhard Roters (Hrsg.): *Erich Buchholz*, Berlin 1993
- Buchloh, Benjamin: Von der Faktur zur Faktographie, in: *Durch*, Grazer Kunstverein, Heft 6/7, 1990, S. 3–35
- Buderer, Hans-Jürgen: *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*, Worms 1992
- Burnham, Jack: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968
- Buswell, Thomas Guy: *How People Look at Pictures. A Study of the Psychology of Perception in Art*, Oxford 1935
- Cabanne, Pierre und Marcel Duchamp: *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972
- Cauman, Samuel: *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors: Alexander Dorner*, Hannover 1960 (amerikanische Originalausgabe: *The living Museum*, New York 1958)
- Childs, Elizabeth C.: Habits of the Eye. Degas, Photography and Modes of Vision, in: Dorothy M. Kosinski (Hrsg.): *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, San Francisco Museum of Modern Art, 02.10.1999–04.01.2000, Dallas Museum of Art, 01.02.–07.05.2000, Museo Guggenheim, Bilbao, 12.06.–10.09.2000, New Haven 1999, S. 73–80
- Conrad-Martius, Hedwig: *Die Zeit*, München 1954
- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Basel 1996
- Daum, Andreas: *Naturwissenschaft und Öffentlichkeit in der deutschen Gesellschaft. Zu den Anfän-*

- gen einer Populärwissenschaft nach der Revolution von 1848, in: *Historische Zeitschrift* 267, 1998, S. 57–90
- Daum, Andreas: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur und die Öffentlichkeit*, München 1998
- Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*, 3. Auflage. Hamburg 2001
- Dictionary of Art, Stichwort „Installation [Environment]“, Volume 15, London 1996, S. 868–869
- Dittmann, Lorenz: *Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffes*, in: *Stadt und Landschaft, Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn*, Köln 1969, S. 43–55
- Dittmann, Lorenz: *Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei*, in: Friedrich Piel und Jörg Träger (Hrsg.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 93–109
- Dittmann, Lorenz: *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, Göttingen 1980, S. 133–150
- Dittmann, Lorenz: *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei*, in: Hannelore Paflik (Hrsg.): *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*, München 1997, S. 89–124
- Dittmann, Lorenz: *Der folgerichtige Bildaufbau. Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze*, in: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 1–23
- Doesburg, Theo van: *Aantekeningen over Monumentale Kunst*, in: *De Stijl* II, Heft 1, Leiden 1918, S. 10–12
- Doesburg, Theo van: *Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik*, in: *De Stijl* V, Heft 2 und Heft 3, Leiden 1922, S. 23–32 und 33–41
- Doesburg, Theo van, El Lissitzky und Hans Richter: *Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten des ersten internationalen Kongresses der fortschrittlichen Künstler*, Düsseldorf, in: *De Stijl* V, Heft 4, Leiden 1922, S. 61–64 (De Stijl ist nicht ausgabenweise paginiert sondern jahrgangsweise)
- Doesburg, Theo van: *Schilderkunst en Plastic*, in: *De Stijl* VII, Heft 78, Leiden 1926/1927, S. 82–88
- Dorner, Alexander: *Gedanken zur französisch-deutschen Ausstellung in Paris*, in: *Beilage des Hannoverischen Anzeigers vom 6. Juli 1930*, unpaginiert
- Dorner, Alexander: *Die neue Raumvorstellung in der bildenden Kunst*, in: *Museum der Gegenwart*, 2. Jahrgang, Berlin 1931, S. 30–37
- Drechsler, Wolfgang: *Marcel Duchamp und die Zeit*, in: Michel Baudson (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 187–194
- Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945*, München 2001
- Drost, Willy: *Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste*, Leipzig 1919
- Düchting, Hajo: *Robert Delaunays „Fenêtres“*. *Peinture pure et simultanée. Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform*, München 1982
- Eco, Umberto: *Die Zeit der Kunst*, in: Michel Baudson (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 73–84

- Egenhofer, Sebastian: *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werkes in der Moderne*, München 2008
- Einstein, Albert: *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, in: *Annalen der Physik* 17, 1905, S. 891–921
- Einstein, Albert: *Die Grundlagen der Allgemeinen Relativitätstheorie*, in: *Annalen der Physik* 49, 1916, S. 769–822
- Einstein, Albert: *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie (Gemeinverständlich)*, Braunschweig 1917
- Eisenstein, Sergej: *Die vierte Dimension des Films*, in: *Ders.: Schriften, Band 4.*, Hrsg.: Hans Joachim Schlegel, München/Wien 1984, S. 234–253
- Elcott, Naom: *The Raum der Gegenwart (Re)constructed*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69 (2), Chicago/Berkeley 2010, S. 265–269
- Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002
- Emden, Christian J.: *Epistemische Konstellationen 1800–1900. Nerven, Telegrafien und die Netzwerke des Wissens*, in: Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou (Hrsg.): *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln 2004, S. 127–154
- Ewig, Isabelle, Thomas W. Gaehtgens und Matthias Noell (Hrsg.): *Das Bauhaus und Frankreich 1919–1940 – Le Bauhaus et la France*, Berlin 2002 (= Passagen 4)
- Flacke, Monika: *Alexander Dorner*, in: Henrike Junge (Hrsg.): *Avantgarde und Publikum, Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 51–58
- Flacke-Knoch, Monika: *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg 1985
- Flatau, Elke: *Albert Einstein als wissenschaftlicher Autor*, Berlin 2005 (Online-Veröffentlichung: <http://www.mpiwgberlin.mpg.de/en/forschung/Preprints/P293.PDF>)
- Florenski, Pavel: *Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst*, in: Olga Radetzkaja und Ulrich Werner (Hrsg.): *Pavel Florenski. Werke in zehn Lieferungen. Fünfte Lieferung: Raum und Zeit*, Berlin 1997, S. 99–364
- Florenski, Pavel: *Die umgekehrte Perspektive*, in: Olga Radetzkaja und Ulrich Werner (Hrsg.): *Pavel Florenski. Werke in zehn Lieferungen. Fünfte Lieferung: Raum und Zeit*, Berlin 1997, S. 15–96
- Fölsing, Albrecht: *Albert Einstein*, Frankfurt am Main 1999
- Forgács, Éva: *Definitive Space. The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room*, in: Nancy Perloff und Brian Reed (Hrsg.): *Situating El Lissitzky: Vitebsk*, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 47–75
- Frey, Dagobert: *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen*, Wien 1949
- Frey, Dagobert: *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, in: *Ders.: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 212–235 (wiederabgedruckt nach: *Studium Generale*, Heft 8, 1955, S. 568–577)
- Fry, Edward: *Der Kubismus*, Köln 1966
- Fuchs, Georg: *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin/Leipzig 1905

- Gassner, Hubertus (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie, Marburg 1992
- Gebert, Jakob und Kai-Uwe Hemken: Raum der Gegenwart. Die Ordnung von Apparaten und Exponaten, in: Katalog: KunstLichtSpiele – Lichtästhetik der klassischen Avantgarde, Kunsthalle Erfurt, 29.03.–24.05.2009, Erfurt 2009, S. 138–155
- Geimer, Peter: Times of Perception. Lessing, Manet, Londre, in: Antoinette Roesler-Friedenthal und Johannes Nathan (Hrsg.): The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts (= Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten), Berlin 2003, S. 93–101
- Gelder, Hilde van: Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960's, doct. diss. Leuven 2000
- Gelder, Hilde van: The Instantaneous Grace of a Split-Second Glance. A ‚Modernist Myth‘ of Timelessness Revisited, in: Antoinette Roesler-Friedenthal und Johannes Nathan (Hrsg.): The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts (= Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten), Berlin 2003, S. 127–133
- Gendolla, Peter: Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur ‚Punktzeit‘, Köln 1992
- Giedion, Sigfried: Der deutsche Werkbund in Paris, in: Cicerone, 22. Jahrgang, Berlin 1930, S. 429–434
- Giedion, Sigfried: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition, Cambridge, Mass. 1941
- Gill, Carolyn Bailey (Hrsg.): Time and the Image, Manchester 2000
- Goenner, Hubert F.M.: The Reception of the Theory of Relativity in Germany as Reflected by Books published Between 1908 and 1945, in: Jean Eisenstaedt und A.J.Knox (Hrsg.): Studies in the History of Relativity, Boston/Basel/Berlin 1992, S. 15–38
- Goergen, Jeanpaul: Filme, Projekte, Vorschläge. Annotierte Filmografie 1921–1934, in: Doménico Chiappe (Hrsg.): László Moholy-Nagy – Kunst des Lichts. Círculo de Bellas Artes, Madrid 01.06–29.08.2010, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 04.11.2010–16.01.2011, Gemeentemuseum Den Haag, 04.02.–01.05.2011, München 2010, S. 243–248
- Görner, Veit: Der Betrachter als Akteur. Partizipationsmodelle in der frühen Kunst des 20. Jahrhunderts, Braunschweig 2005
- Gombrich, Ernst H.: Art and Illusion, Princeton 1969
- Gombrich, Ernst H.: Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: Ders. (Hrsg.): Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984, S. 40–61 (deutsche Fassung des ursprünglich bereits 1964 erschienenen Aufsatzes: Moment and Movement in Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), S. 293–306)
- Gough, Maria: Constructivism Disoriented. El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationräume, in: Nancy Perloff und Brian Reed (Hrsg.): Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 77–125
- Gray, Camilla: Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922, Köln 1974
- Gregory, Richard L.: Eye and Brain. The Psychology of Seeing, Oxford 1998
- Günzel, Ann-Katrin: Eine frühe Aktionskunst. Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futu-

- rismus zwischen 1910 und 1922. Ein Vergleich mit Happening und Fluxus, Frankfurt am Main 2006 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte Band 415)
- Guerlac, Suzanne: *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson*, Ithaca 2006
- Haus, Andreas: *László Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, München 1978
- Hauser, Arnold: *Der Begriff der Zeit in der neueren Kunst und Wissenschaft*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, IX. Jahrgang, 9. Heft, Stuttgart 1955, S. 801–815
- Haustein, Lydia: *Videokunst*, München 2003
- Hayles, Katherine: *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*, London 1984
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. VIII, Halle 1927, S. 1–438
- Hein, Birgit und Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Film als Film. 1910 bis heute*, Stuttgart 1978
- Helms, Dietrich: o.T. in: *Landesgalerie Hannover. Das Abstrakte Kabinett. In memoriam Alexander Dorner*, Hannover [1969], S. 9–15
- Hemken, Kai-Uwe: *Eine Ausstellung ohne Bilder. Der Prounenraum von El Lissitzky*, in: *Katalog: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive*, Sprengel Museum Hannover, 24.01.–10.04.1988, Cambridge, Mass., 26.09.–29.11.1987, Halle, 07.05.–03.07.1988, Hannover 1988, S. 190–192
- Hemken, Kai-Uwe: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, Köln 1990
- Hemken, Kai-Uwe: *Pan-Europe and German Art. El Lissitzky at the 1926 internationale Kunstausstellung in Dresden*, in: *Katalog: El Lissitzky 1890–1941, architect painter photographer typographer*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 15.12.1990–03.03.1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 01.04.–26.05.1991, Musée d'Art Moderne, Paris, 18.06.–30.09.1991, Eindhoven 1990, S. 46–55
- Henderson, Linda Dalrymple: *A New Facet of Cubism. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry Reinterpreted*, in: *The Art Quarterly XXXIV*, 1977, S. 410–433
- Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983
- Henderson, Linda Dalrymple: *Theo van Doesburg, „Die vierte Dimension“ und die Relativitätstheorie in den zwanziger Jahren*, in: *Michel Baudson (Hrsg.): Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 195–205
- Hentschel, Klaus: *Interpretationen und Fehlinterpretationen der speziellen und der allgemeinen Relativitätstheorie durch Zeitgenossen Albert Einsteins*, Basel 1990
- Hermann, Armin: *Einstein. Der Weltweise und sein Jahrhundert*, München 2004
- Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Videokunst in Deutschland. 1963–1982*, Stuttgart 1982
- Heuwinkel, Christiane: *Dynamik der Bilder. László Moholy-Nagy und der Experimental- und Avantgardefilm heute*, in: *Gottfried Jäger und Gudrun Wessing (Hrsg.): über moholy-nagy*, Bielefeld 1995, S. 199–214
- Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999
- Hight, Eleanor M.: *Picturing Modernism. Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*, Cambridge, Mass. 1995

- Hülßen-Esch, Andrea von, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Köln/Weimar/Wien 2003
- Holländer, Hans und Christian W. Thomsen (Hrsg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, Darmstadt 1984
- Hoormann, Anne: Lichtspiele, München 2003
- Husserl, Edmund: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins; Herausgegeben von Martin Heidegger. in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. IX, Halle 1928, S. 367–498
- James, William: Principles of Psychology 1890 (Reprint, New York 1950)
- Jäger, Gottfried und Gudrun Wessing (Hrsg.): über moholy-nagy, Bielefeld 1995
- Jochimsen, Margarethe: Bewegung, Raum, Zeit, 2. Kunstkongreß, Göttingen 1972
- Jochimsen, Margarethe: Zeit. Ein Aspekt in der aktuellen Kunst, in: Magazin Kunst, Nr. 49, 1973, S. 51
- Junge, Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933, Köln/Weimar/Wien 1992
- Käss, Alexandra: Pawel Florenski – El Lissitzky. Raumkonzepte zwischen russischer Tradition und internationaler Moderne, in: Ada Raev und Isabel Wünsche (Hrsg.): Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne, Berlin 2007, S. 191–197
- Kállai, Ernst: El Lissitzky, in: Der Cicerone, 16. Jg. Heft 22, Leipzig 1924, S. 1058–1063
- Kamps, Johannes: Lichte Zukunft für „Everytown“. László Moholy-Nagys Mitarbeit an dem englischen Science-Fiction-Film „Things to Come“, in: Christoph Andreas, Maraike Beichling und Roland Dorn (Hrsg.): Festschrift für Hartmut Biermann, Weinheim 1990, S. 240–250
- Kaprow, Allan: Notes on the Creation of a Total Art (1958), in: Jeff Kelley (Hrsg.): Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life, Berkely/Los Angeles 1993, S. 10–12
- Kaschnitz von Weinberg, Guido: Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965
- Kassák, Lajos und László Moholy-Nagy: Buch neuer Künstler, Wien 1922
- Katalog: Section allemande : exposition de la Société des Artistes Décorateurs, Grand Palais, Paris, 14.05. – 13.07.[1930], Berlin [1930]
- Katalog: Bewogen Bewegen, Stedelijk Museum, Amsterdam, 10.03.–17.04.1961, Stockholm 1961
- Katalog: Licht und Bewegung. Lumière et mouvement, Kunsthalle Bern, 03.07.–05.09.1965, Bern 1965
- Katalog: El Lissitzky. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 03.12.1965–01.16.1966, Kunsthalle Basel 27.01.–06.03.1966, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 22.03.–17.04.1966, Hannover 1965
- Katalog: Light, Motion, Space, Walker Art Center, Minneapolis, 08.04.–21.05.1967, Milwaukee Art Center, 24.06.–30.07.1967, Minneapolis 1967
- Katalog: László Moholy-Nagy, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 31.10.–08.12.1974, Kölnischer Kunstverein, 14.01.–23.02.1975, Kunstgewerbemuseum Zürich, 15.03.–20.04.1975, Stuttgart 1974
- Katalog: El Lissitzky, Galerie Gmurszynska, Köln, 09.04. bis Ende Juni 1976, Köln 1976

- Katalog: El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 07.11.1982–09.01.1983, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 14.02.–27.03.1983, Halle 1982
- Katalog: Kandinsky. Russian and Bauhaus Years 1915–1933, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1983, New York 1983
- Katalog: Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Neue Galerie Kassel, 09.11.1986–01.01.1987, Kunstmuseum Bochum, 10.01.–15.02.1987, Marburg 1986
- Katalog: László Moholy-Nagy. Lichtbilder, Museum Haus Lange, Krefeld, 11.01.–01.03.1987, Krefeld 1987
- Katalog: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive, Sprengel Museum Hannover, 24.01.–10.04.1988, Cambridge, Mass., 26.09.–29.11.1987, Halle, 07.05.–03.07.1988, Hannover 1988
- Katalog: El Lissitzky: Konstrukteur, Denker, Pfeifenraucher, Kommunist, Mathildenhöhe Darmstadt, 15.11.1990–06.01.1991, Mainz 1990
- Katalog: El Lissitzky 1890–1941, architect painter photographer typographer, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 15.12.1990–03.03.1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 01.04.–26.05.1991, Musée d'Art Moderne, Paris, 18.06.–30.09.1991, Eindhoven 1990
- Katalog: László Moholy-Nagy, Musée Cantini, Marseille, 05.07.–15.09.1991, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 11.02.–07.04.1991, Museum Fridericianum, Kassel, 21.04.–16.06.1991, Kassel 1991
- Katalog: KunstLichtSpiele – Lichtästhetik der klassischen Avantgarde, Kunsthalle Erfurt, 29.03.–24.05.2009, Erfurt 2009
- Katalog: László Moholy-Nagy, Retrospektive. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 08.10.2009–07.02.2010, München/Berlin/London/New York 2009
- Katenhusen, Ines: Alexander Dorners und László Moholy-Nagys „Raum der Gegenwart“ im Provinzialmuseum Hannover, in: Katalog: KunstLichtSpiele – Lichtästhetik der klassischen Avantgarde, Kunsthalle Erfurt, 29.03.–24.05.2009, Erfurt 2009, S. 128–137
- Kauffmann, Hans: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924
- Kebeck, Günther: Bild und Betrachter, Regensburg 2006
- Kemény, Alfréd und László Moholy-Nagy: Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem, in: Der Sturm 13, No. 12, Berlin 1922, S. 186
- Kern, Stephen: The Culture of Time and Space. 1880–1918, Cambridge, Mass. 1983
- Kirkpatrick, Dianne: Time and Space in the Work of László Moholy-Nagy, in: Hungarian Studies Review 15, No. 1, Toronto 1988, S. 63–76
- Klee, Paul: Schöpferische Konfession, in: Edschmid, Kasimir (Hrsg.): Tribüne der Kunst und Zeit, Berlin 1920, S. 28–40
- Könneker, Carsten: „Ungereimtheiten und Absurditäten“. Zur Vulgarisierung der Relativitätstheorie im 2. und 3. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in: Christine Maillard und Michael Titzmann (Hrsg.): Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935, Stuttgart/Weimar 2002, S. 51–72
- Krieger, Verena: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde, Köln/Weimar/Wien 1998

- Landesgalerie Hannover: Das Abstrakte Kabinett. In memoriam Alexander Dorner, Hannover o.J. [1969]
- Langdale, Allan (Hrsg.): Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay, A Psychological Study, and Other Writings, New York 2002
- Lange, Sabine: Der „Raum der Gegenwart“ von László Moholy-Nagy, in: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 11.09.–15.11.1987, Düsseldorf 1987, S. 58–69
- Langenberg, Ruth: Cy Twombly – Eine Chronologie gestalteter Zeit, Hildesheim/Zürich/New York 1998 (= Studien zur Kunstgeschichte Band 119)
- Laporte, Paul M.: The Space-Time Concept in the Work of Picasso, in: Magazine of Art XLI, 1948, S. 26–32
- Laporte, Paul M.: Cubism and Science, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism VII, 1949, S. 243–256
- Laporte, Paul M.: Cubism and Relativity, in: Art Journal XXV, 1966, S. 246–248
- Laporte, Paul M.: Cubism and Relativity. With a Letter from Albert Einstein, in: Leonardo XXI/3, 1988, S. 313–315
- Leering, Jan: Lissitzky's Dilemma. With reference to his Work after 1927, in: Katalog: El Lissitzky 1890–1941, architect painter photographer typographer, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 15.12.1990–03.03.1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 01.04.–26.05.1991, Musée d'Art Moderne, Paris, 18.06.–30.09.1991, Eindhoven 1990, S. 56–64
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte; von Gotthold Ephraim Lessing. Erster Theil, Berlin 1766, in: Ders.: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften. Herausgegeben von Albert Meier, Stuttgart 2006, S. 49–93
- Lie, Henry: Replicas of László Moholy-Nagy's Light Prop. Busch-Reisinger Museum and Harvard University Art Museums, in: Tate Papers. Tate's Online Research Journal. Autumn 2007, London 2007
- (Online-Veröffentlichung: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7363>)
- Lissitzky, El: Pro dva kvadrata, Berlin 1922 (Faksimile-Ausgabe mit beiliegender deutscher Übersetzung Berlin 1969, 2. Auflage 1988)
- Lissitzky, El: PROUN, in: De Stijl V, Heft 6, Leiden 1922, S. 81–85
- Lissitzky, El: Element und Erfindung, in: ABC, Beiträge zum Bauen, Heft 1, Basel 1924, S. 5/6
- Lissitzky, El: K. und Pangeometrie, in: Carl Einstein und Paul Westheim (Hrsg.): Europa-Almanach, Potsdam 1925, S. 103–113 (zitiert nach dem Wiederabdruck in Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 353–358)
- Lissitzky, El: Aus einem Briefe [1925], in: ABC, Beiträge zum Bauen 3, Heft 2, Basel 1926, S. 3 (zitiert nach dem Wiederabdruck in Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4.

- Aufl.), Dresden 1992, S. 359)
- Lissitzky, El: Unser Buch, in: Gutenberg-Jahrbuch, Mainz 1926/27, S. 172–178 (zitiert nach dem gekürzten Wiederabdruck in Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 361–364)
- Lissitzky, El: Prounen, übersetzt von John E. Bowlit, in: Katalog: El Lissitzky, Galerie Gmurszynska, Köln, 09.04. bis Ende Juni 1976, Köln 1976, S. 60–67
- Lissitzky, El: Die Architektur des Stahl- und Stahlbetonrahmens, in: Sophie Lissitzky-Küppers und Jen Lissitzky (Hrsg.): El Lissitzky, Proun und Wolkenhügel. Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden 1977, S. 70–79 (erstmalig erschienen in „Bauindustrie“ Nr. 1, 1928)
- Lissitzky, El: Proun [Vortragsmanuskript], in: Sophie Lissitzky-Küppers und Jen Lissitzky (Hrsg.): El Lissitzky, Proun und Wolkenhügel. Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden 1977, S. 21–34
- Lissitzky, El: Der Lebensfilm von El bis 1926, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 329/330 (Originalmanuskript im zentralen Staatsarchiv für Kunst und Literatur (TsGALI) in Moskau [Nr. 58])
- Lissitzky, El: Neue russische Kunst, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 334–344 (maschinenschriftliches Manuskript eines Vortrags; Zentrales Staatsarchiv für Kunst und Literatur (TsGALI) in Moskau.
- Lissitzky, El: Der Suprematismus des Weltaufbaus, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 331–334 (maschinenschriftliches Manuskript)
- Lissitzky, El: 2 Demonstrationsräume, maschinenschriftliches Manuskript im Archiv des Sprengel Museums Hannover (Archivnummer 1.1.2.6), 2 Seiten, undatiert, jedoch um 1926/27 (zunächst veröffentlicht in Henning Rischbieter (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in Hannover, Bildende Kunst, Literatur, Theater, Tanz, Architektur, 1916 – 1933, Kunstverein Hannover, 12.08.–30.09.1962, Hannover 1962, S. 198–200; dann wiederabgedruckt in Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 366/367)
- Lissitzky, El: Der Prounenraum auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1923, in: G – Material zur elementaren Gestaltung, Nr 1, 1923, unpaginiert (zitiert nach dem Wiederabdruck in Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992, S. 365)
- Lissitzky, El und Kurt Schwitters: NASCI = Merz Nummer 8/9, Hannover 1924
- Lissitzky-Küppers, Sophie und Jen Lissitzky (Hrsg.): El Lissitzky, Proun und Wolkenhügel. Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden 1977
- Lissitzky-Küppers, Sophie (Hrsg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, [4. Aufl.], Dresden 1992
- Loers, Veit: Moholy-Nagys „Raum der Gegenwart“ und die Utopie vom dynamischkonstruktiven

- Lichtraum, in: Katalog: László Moholy-Nagy, Musée Cantini, Marseille, 05.07.–15.09.1991, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 11.02.–07.04.1991, Museum Fridericianum, Kassel, 21.04.–16.06.1991, Kassel 1991, S. 37–51
- Lotz, Wilhelm: Ausstellung des deutschen Werkbundes in Paris, in: *Die Form* 5, No. 11–12, Berlin 1930, S. 281–284
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen*, Jena 1902 (= vierte veränderte Auflage des Textes: Beiträge zur Analyse der Empfindungen, Jena 1886)
- Mansbach, Steven A.: *Visions of Totality*. László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Ann Arbor 1980
- Margolin, Victor: *The Struggle for Utopia*. Rodschenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946, Chicago/London 1997
- Maur, Karin von (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart, 06.07.–22.09.1985, München 1985
- Mautner Markof, Marietta: Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst 1910–1914, in: Michel Baudson (Hrsg.): *Zeit, die 4. Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 169–184
- Melzer, Annabel: *Dada and surrealist Performance*, Baltimore 1994
- Messerer, Wilhelm: *Die Zeit bei Caravaggio*, in: Ders.: *Vom Anschaulichen ausgehen – Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte*, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 172–189
- Metzinger, Jean: *Cubisme et Tradition*, in: *Paris-Journal*, 16. August 1911, wiederabgedruckt und hier zitiert nach der Übersetzung in: Edward Fry: *Der Kubismus*, Köln 1966, S. 73
- Meulen, Nicolaj van der: *Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder*, München 2002
- Minkowski, Hermann: *Raum und Zeit*. Vortrag, gehalten am 21. September 1908 in Köln, in: Johannes Böhm und Hans Reichardt (Hrsg.): *Carl Friedrich Gauß, Bernhard Riemann, Hermann Minkowski: Gaußsche Flächentheorie, Riemannsche Räume und Minkowski-Welt* (= Teubner-Archiv zur Mathematik, Band 1), Leipzig 1984, S. 100–113
- Missner, Marshall: *Why did Einstein become famous in America*, in: *Social Studies of Science* 15, 1985, S. 267–291
- Moholy, Lucia: *Marginalien zu Moholy-Nagy*, Krefeld 1972
- Moholy-Nagy, Hattula: *Moholy-Nagy. Die späte Photographie*, in: Gottfried Jäger und Gudrun Wessing (Hrsg.): *über moholy-nagy*, Bielefeld 1995, S. 153–157
- Moholy-Nagy, László: *Produktion-Reproduktion*, in: *De Stijl* V, Heft 7, Leiden 1922, S. 98–100
- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film* (= Bauhausbücher 8), München 1925
- Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur* (= Bauhausbücher 14), München 1929 (zitiert nach der Faksimileausgabe Mainz/Berlin 1968)
- Moholy-Nagy, László: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, in: *Die Form* 5, No. 11–12, Berlin 1930, S. 297–299
- Moholy-Nagy, László: *Új film kísérletek*, in: *Korunk* Nr. 3, 1933, S. 231–237 (deutsche Übersetzung in Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986)

- Moholy-Nagy, László: *The New Bauhaus and Space Relationships*, in: *American Architect and Architecture* 151, 1937, S. 23–28
- Moholy-Nagy, László: *Space-Time and the Photographer*, in: *American Annual of Photography* LVII, Boston 1942, S. 7–14
- Moholy-Nagy, László: *The New Vision* (4th Edition) and *Abstract of an Artist*, New York 1947 (die amerikanische Erstausgabe von *The new Vision* wohl New York 1930, *Abstract of an Artist* erstmals enthalten in der dritten Auflage 1946; hier jedoch immer zitiert nach der oben angegebenen 4. Auflage 1947)
- Moholy-Nagy, László: *Vision in Motion*, Chicago 1947
- Moholy-Nagy, László: *Malerei Fotografie Film*. Faksimileausgabe der zweiten veränderten Auflage von 1927, Mainz/Berlin 1967
- Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment*, Mainz 1972
- Moreau, Dominique: *Raum, Zeit, Betrachter. Proun oder der Geist der Utopie im unendlichen Raum*, in: *Katalog: El Lissitzky: Konstrukteur, Denker, Pfeifenraucher, Kommunist*, Mathildenhöhe Darmstadt, 15.11.1990–06.01.1991, Mainz 1990, S. 86–95
- Müller, Ulrich: *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004
- Münsterberg, Hugo: *The Photoplay. A Psychological Study*, New York/London 1916
- Muybridge, Eadward: *Animal Locomotion*, Philadelphia 1887
- Nash, Steven A. und Jörg Merkert (Hrsg.): *Naum Gabo. Sechzig Jahre Konstruktivismus*, München 1986
- Netta, Irene: *Das Phänomen „Zeit“ bei Jan Vermeer van Delft – Eine Analyse der innerbildlichen Zeitstruktur seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder*, Hildesheim/ Zürich/New York 1996
- Newton, Isaac: *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Übers. von Jakob Philipp Wolfers, Berlin 1872, Nachdruck: Darmstadt 1963
- Nisbet, Peter: *El Lissitzky – Eine Einführung*, in: *Katalog: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive*, Sprengel Museum Hannover, 24.01.–10.04.1988, Cambridge, Mass., 26.09.–29.11.1987, Halle, 07.05.–03.07.1988, Hannover 1988, S. 10–42
- Nisbet, Peter: *El Lissitzkys Prounen-Verzeichnis – eine kommentierte Abschrift*, in: *Katalog: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive*, Sprengel Museum Hannover, 24.01.–10.04.1988, Cambridge, Mass., 26.09.–29.11.1987, Halle, 07.05.–03.07.1988, Hannover 1988, S. 270–280
- Nisbet, Peter: *El Lissitzky in the Proun Years. A Study of his Work and Thought, 1919–1927*, Dissertation, Yale University 1995 (printed and published from microfilm master 1998 by UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan 1998)
- Nobis, Beatrix: *El Lissitzky und das Theater – die Illustrationen zur elektromechanischen Schau ‚Sieg über die Sonne‘*, in: *Katalog: El Lissitzky 1890–1941, Retrospektive*, Sprengel Museum Hannover, 24.01.–10.04.1988, Cambridge, Mass., 26.09.–29.11.1987, Halle, 07.05.–03.07.1988, Hannover 1988, S. 178
- Oliveira, Nicolas de und Nicola Oxley: *Installation art in the New Millennium. Empire of the Senses*, London 2003

- Osborn, Max: Gropius und die Seinen, in: Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung, 22. Mai 1930, unpaginiert
- Oßwald-Hoffmann, Cornelia: Zauber... und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre, München 2003
- Overmeyer, Gudula: Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Robert Delaunay – Paul Klee, Hildesheim 1982
- Paflik, Hannelore (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987
- Paflik-Huber, Hannelore: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München 1997
- Pais, Abraham: Ich vertraue auf Intuition. Der andere Albert Einstein, Heidelberg 1998
- Panofsky, Erwin: Reflections on Time, in: Ders.: Problems in Titian, New York 1969, S. 88–108
- Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy, Weingarten 1986
- Peppiatt, Michael: Francis Bacon, Köln 2000
- Perloff, Nancy und Brian Reed: Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003
- Pinder, Wilhelm: Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904/05
- Pochat, Götz: Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur Neuzeit (= Ars Viva Band 3), Wien/Köln/Weimar 1996
- Pochat, Götz: Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts (= Ars Viva Band 8), Wien/Köln/Weimar 2004
- Pochat, Götz: Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts (= Ars Viva Band 12), Wien/Köln/Weimar 2015
- Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von „Verlaufsformen“ der Kunst, Baden-Baden 1999
- Pöppel, Ernst: Die Rekonstruktion der Zeit, in: Hannelore Paflik (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 25–37
- Popper, Frank: Origins and Development of Kinetic Art, New York 1968
- Puts, Henk: El Lissitzky (1890–1941) his Life and Work, in: Katalog: El Lissitzky 1890–1941, architect painter photographer typographer, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 15.12.1990–03.03.1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 01.04.–26.05.1991, Musée d'Art Moderne, Paris, 18.06.–30.09.1991, Eindhoven 1990, S. 14–26
- Reiss, Julie H.: From Margin to Center. The Spaces of Installation Art, Cambridge, Mass. 1999
- Richter, Hans: Dada – Kunst und Antikunst, Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1964
- Rischbieter, Henning (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in Hannover. Bildende Kunst, Literatur, Theater, Tanz, Architektur, 1916 – 1933, Kunstverein Hannover, 12.08.–30.09.1962, Hannover 1962
- Rodin, Auguste und Paul Gsell: Die Kunst. Gespräche des Meisters gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1912
- Roesler-Friedenthal, Antoinette und Johannes Nathan (Hrsg.): The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts (= Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten), Berlin 2003

- Rohsmann, Arnulf: Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Hildesheim 1984
- Sachsse, Rolf: Lucia Moholy, Düsseldorf 1985
- Sachsse, Rolf: Das Primat der Idee, in: Katalog: László Moholy-Nagy. Lichtbilder, Museum Haus Lange, Krefeld, 11.01.–01.03.1987, Krefeld 1987, S. 43–45
- Sahli, Jan: Filmische Sinneserweiterung. Filme, Experimente und Theorien von László Moholy-Nagy, Lizenzarbeit der Phil. Fak. der Universität Zürich, Zürich 1996
- Schäfer, Jost: Zeit-Aspekte. Artikulationsmöglichkeiten von Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Kritische Berichte 19, Nr. 3, 1991, S. 35–49
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Hamburg 1993
- Schüppenhauer, Christel: Fluxus Virus. 1962–1992, Köln 1992
- Senkevitch, Tatiana V.: The illusive aesthetic Project of Pavel Florenskii. Space between Geometry and Religion, in: Norbert Franz et al. (Hrsg.): Pavel Florenskij – Tradition und Moderne, Frankfurt am Main 2001, S. 403–422
- Sohm, Hanns W.: Happening & Fluxus, Köln 1970
- Souriau, Étienne: Time in the Plastic Arts, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. VII, No. 4, 1949, S. 294–307
- Steckel, Hannah: László Moholy-Nagy, 1895–1946. Entwurf seiner Wahrnehmungslehre, Dissertation, Berlin 1974 (ihre übrigen Arbeiten veröffentlicht als Hannah Weitemeier)
- Te Peerdt, Ernst: Das Problem der Darstellung des Moments der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst, Straßburg 1899
- Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987
- Theissing, Heinrich: Die panische Zeit bei Francisco Goya, in: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 127–138
- Torcelli, Nicoletta: Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola, Weimar 1996
- Troy, Nancy: The De Stijl Environment, Cambridge, Mass. 1983
- Tsai, Joyce: Technikersatz. Zu den späten Bildern von László Moholy-Nagy, in: Katalog: László Moholy-Nagy, Retrospektive. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 08.10.2009–07.02.2010, München/Berlin/London/New York 2009, S. 136–138
- Tupitsyn, Margarita: Back to Moscow, in: Dieselbe (Hrsg.): El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet. Photography, Design, Collaboration, New Haven 1999, S. 25–51
- Valéry, Paul: Degas Danse Dessin, Paris 1938
- Valstar, Arta Jacoba Angela Nora: die abstrakten hannover, Dissertation, Bonn 1987
- Valstar-Verhoff, Arta: Dorner, Lissitzky und der Raum der Abstrakten, in: Katalog Sprengel Museum Hannover, Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, Hannover 1985, S. 101–111
- Volkman, Ludwig: Das Bewegungsproblem in der Bildenden Kunst, Esslingen 1908 (= Führer zur Kunst, 14)
- Weitemeier, Hannah: Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy, Berlin 1972
- Weitemeier, Hannah: László Moholy-Nagy – Leben und Werk, in: Katalog: László Moholy-Nagy,

- Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 31.10.–08.12.1974, Kölnischer Kunstverein, 14.01.–23.02.1975, Kunstgewerbemuseum Zürich, 15.03.–20.04.1975, Stuttgart 1974, S. 8–113
- Weizsäcker, Victor von: *Gestalt und Zeit*, Halle/Saale 1942
- Wendorff, Rudolf: *Zeit und Kultur*, Wiesbaden 1980
- Wendorff, Rudolf: *Zur Erfahrung und Erforschung von Zeit im 20. Jahrhundert*, in: Hannelore Paflik (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 65–84
- Wickhoff, Franz: *Die Wiener Genesis (= Schriften, Bd. 3)*, Berlin 1912
- Zaunschirm, Thomas: *Systeme der Kunstgeschichte*, Wien 1975