

Strukturen für eine neue Welt

Zu neuerworbenen Tellern mit einem Dekor von El Lissitzky

Rußland zurück – der Weltkrieg war ausgebrochen. In Moskau arbeitete er zunächst als Assistent in Architekturbüros. Zudem folgte er seinen künstlerischen Neigungen und schuf Illustrationen zu jüdischen Legenden, wobei er einen an Chagall angelehnten Stil entwickelte. Nach der Revolution von 1917 beteiligte er sich aktiv an der neuen Kulturpolitik: »Jetzt wurde er gebraucht, war befreit von den harten Einschränkungen, die die zaristische Regierung seiner Nation auferlegt hatte, war gleichberechtigt mit allen Werktätigen der neuen Gesellschaft«, bemerkt seine Frau Sophie Lissitzky-Küppers.

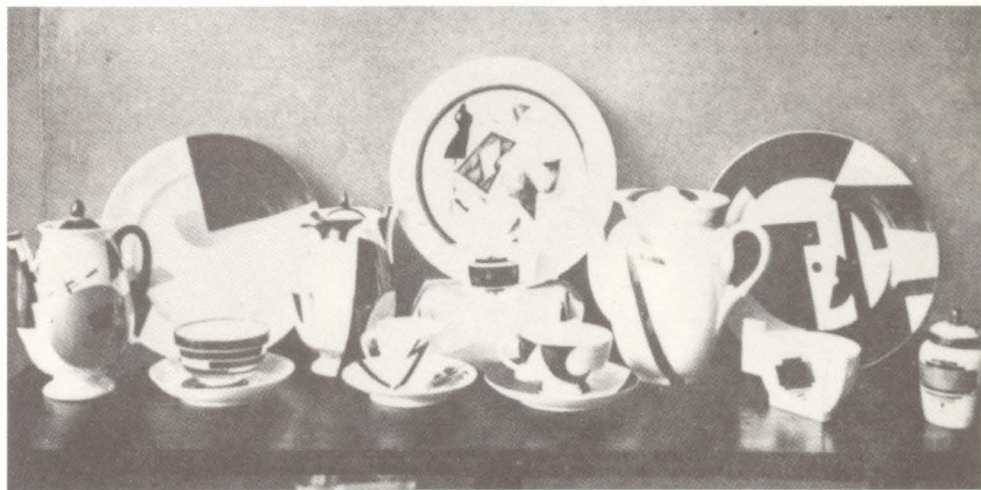
Lissitzky wurde Mitglied des Moskauer Sowjet, gestaltete Straßendekorationen und die erste Fahne für das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, die am 1. Mai 1918 feierlich über den Roten Platz getragen wurde. 1919 berief ihn Marc Chagall, der im Auftrag der Revolutionsregierung die Einrichtung und Leitung der neueröffneten Witebsker Kunsthochschule übernommen hatte, zum Leiter der Werkstatt für Graphik, Druck und Architektur. An der Witebsker Akademie lehrte seit Ende 1919 auch Kasimir Malewitsch, der hier mit anderen Künstlern, darunter Lissitzky, die Gruppe UNOWIS (Bejahung des Neuen in der Kunst) gründete. 1913 hatte Malewitsch mit seinem ersten »su-

pernaturalistischen« Bild, dem Gemälde »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund«, zu einer der entschiedensten Formulierungen der sich damals in der Kunst anbahnenden abstrakten Tendenzen gefunden. Seine bildnerischen Ideen erläuterte Malewitsch in seinen Theorien zum Suprematismus, der alte, eingrenzende Ideen zersprengen, sie in Gegenstandslosigkeit zerfallen lassen und dabei eine neue Kommunikation mit der Ganzheit der Welt hervorbringen sollte. Durch Malewitsch erhielt Lissitzky wichtige Anregungen. Bereits Mitte 1919, vor Malewitschs Ankunft in Witebsk hatte er mit der gegenständlichen Form gebrochen und sich der Abstraktion zugewandt: »Wie andere der jungen Künstler«, hebt Katrin Simons in ihrer Lissitzky-Mono-

graphie hervor, glaubte er »als Anhänger der Oktoberrevolution an die Notwendigkeit, entsprechend der Erneuerung der Gesellschaft auch eine neue Kunst entwickeln zu müssen.« Bezeichnenderweise wurden im April des Jahres 1919 auf der Nationalen Kunstausstellung in Moskau erstmals abstrakte Bilder ausgestellt. Die verschiedenen Richtungen der abstrakten Kunst, der Suprematismus Malewitschs ebenso wie der durch Alexander Rodtschenko und Wladimir Tatlin vertretene Konstruktivismus erschienen durch ihren rigorosen Bruch mit der Tradition als beispielgebend für eine Erneuerung der Kunst, die dem revolutionären Umbruch und seinen gesellschaftlichen Zielen entsprechen sollte.

Lissitzky bezeichnete seine abstrakten Gemälde mit »Pro-

un«, einem Kürzel, dessen Aufschlüsselung sich mit »Projekt für neue Formen in der Kunst« übersetzen läßt. Zentraler Programmpunkt ist die Abkehr vom Subjektiven des Ausdrucks. An die Stelle individueller Bildinhalte tritt die Darstellung allgemeiner, gesetzmäßiger Formen, mathematisch berechenbarer Strukturen, deren spannungsreiche Komposition das Moment der Dynamik, der Bewegung und Entwicklung durch die Zeit reflektiert. Lissitzky verstand seine Proun-Bilder als Modelle für eine neue Welt: »Der Künstler baut mit seinem Pinsel ein neues Zeichen. Dieses Zeichen ist keine Form der Erkenntnis von etwas Fertigem, schon Gebautem, das in der Welt existiert – es ist ein Zeichen einer neuen Welt, an der weiter gebaut wird und die durch die Men-



schen existiert«, erläuterte er 1920 sein Konzept. Wie ein Architekt oder Ingenieur sollte der Künstler Gestaltungsformen konstruieren, adäquat dem Rationalismus des technischen Zeitalters mit seinen sich ständig weiterentwickelnden Erfindungen zum Wohle aller Menschen.

Auch im Westen hatten sich Künstlergruppen formiert, denen es um eine rationale Ästhetik ging. »Der Zirkel und das Lineal vertrieben die Seele und die metaphysischen Spekulationen«, bemerkte Wieland Herzfelde zum Auftreten der Konstruktivisten. »Sie sehen mit mehr Klarheit in die Zeit (...). Sie wollen Sachlichkeit, wollen für tatsächliche Bedürfnisse arbeiten. Sie fordern wieder den kontrollierbaren Zweck in der künstlerischen Produktion.« Mit westlichen Vertretern des Kon-

struktivismus traf Lissitzky zusammen, als er 1921 nach Berlin ging. Hier gab er im folgenden Jahr zusammen mit Ilja Ehrenburg die in russischer, französischer und deutscher Sprache erscheinende Zeitschrift »Vešč – Objekt – Gegenstand« heraus, die den Austausch zwischen russischen und westeuropäischen Künstlern und darüber hinaus eine gesellschaftlich aktive Kunst fördern sollte. Als Delegierter der Zeitschrift fuhr er 1922 nach Düsseldorf, wo die Künstlergruppe »Das junge Rheinland« zu einem internationalen Künstlerkongreß aufgerufen hatte. Bei diesem Kongreß bildete sich eine Fraktion der Konstruktivisten heraus, die sich aus Künstlern Rumäniens, der Schweiz, Skandinaviens, Deutschlands, der holländischen »De Stijl«-Gruppe sowie Lissitzky als Vertreter von

»Vešč« zusammensetzte. Gefördert wurde eine »Internationale der Kunst«, die in kollektiver künstlerischer Arbeit eine über Länder- und Sprachgrenzen hinweg verständliche und übergreifend gültige Ästhetik schaffen sollte. Ein Organ fanden solche Ideen in der Zeitschrift »G – Material zur elementaren Gestaltung«, die Lissitzky zusammen mit Werner Graeff und Hans Richter 1923 in Berlin gründete.

Das Jahr 1923 ist für Lissitzky ein Drehpunkt. Zugunsten von Aufgaben im Bereich der angewandten Kunst begann er die freie Malerei zurückzustellen. Er entsprach damit der Forderung der konstruktivistischen Avantgarde, künstlerische Experimente auf praktische Aufgaben auszurichten, einer Forderung, die in der Konzeption seiner Proun-Bil-

der angelegt war. So bezeichnete Lissitzky Proun einmal als »Umsteigestation von der Malerei zur Architektur«. Den Begriff Architektur verstand er als Überbegriff für die alle Lebensbereiche mitgestaltende angewandte Kunst, worin ein gesamtkunstwerklicher Gedanke mitschwingt, wie er auch die Künstler um De-Stijl sowie das Bauhaus entscheidend geprägt hat. Lissitzky betätigte sich als Werbegraphiker, Typograph, Innenraum- und Messegestalter, er widmete sich architektonischen und städtebaulichen Projekten und hatte in Moskau, wohin er 1925 zurückgekehrt war, an den »Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten« (WCHU-TEMAS) die Professur für Innenausbau und Möbelgestaltung inne.

Aus dem Jahr 1923 datiert der Teller mit dem Lissitzky zugeschriebenen Dekor. Auf einigen erhaltenen Exemplaren befindet sich das Monogramm »EL«, dazu die Jahreszahl und der Buchstabe »H«, der sich auf Hannover beziehen könnte, wo sich Lissitzky 1923/24 aufhielt und die Kestnergesellschaft mit großem Verkaufserfolg eine »Proun-Mappe« mit Farblithographien edierte. Die Zuschreibung wird zudem durch einen Brief Lissitzkys an Nelly van Doesburg aus dem Jahr 1922 gestützt. Als Briefpapier benutzte er eine Zeichnung, die wie ein skizzenhafter Vorentwurf des Tellerdekors erscheint. Die komposito-



7-teiliger Tellersatz
Entwurf: El Lissitzky, 1923
Steingut, übergedreht, auf mattschwarzer Engobe rotes Schablonendekor in Spritztechnik, unglasiert
Inv.Nr. HG 12839 a-g

rische Auslotung des Teller-runds erinnert zudem an den runden »Proun 6B«, den Lissitzky für seine Moskauer Proun-Mappe von 1921 lithographiert hat. Wie in Lissitzkys Proun-Bildern haben die geometrischen Elemente des Tellerdekors eine asymmetrische Ausrichtung, die sie in einem beweglichen Spannungsverhältnis hält. Während in den Bildern eine Fülle von Elementen in sich überlagernden Anordnungen eine vielschichtige Räumlichkeit und dadurch den Eindruck utopischer Stadt- oder Architekturmodelle assoziiert, sind bei den Tellern die Elemente sparsam und zudem in flächiger Anordnung verwendet, wobei eine vergleichbare graphische Prägnanz erzielt wird, die Lissitzkys Buch- und Plakatentwürfe kennzeichnet. Sie wird durch die Beschränkung auf wenige Farben unterstützt, bei den Tellern sind es Schwarz und Rot, die Lissitzky neben Grau bevorzugt einsetzte. Der signalhaften Wirkung der Teller entspricht, daß sie anscheinend vorrangig als »Bild«-Teller konzipiert waren. Die matte, unglasierte Engobe-Oberfläche ist zwar optimal, um den Kontrast von Schwarz und Rot ungebrochen wirken zu lassen, für eine praktische Nutzung ist sie durch ihre Weichheit aber ungeeignet. Schneiden läßt sich auf den Tellern nicht, ohne Kratzer in der Farboberfläche zu hinterlassen, man kann sie bestenfalls als Obstteller benutzen.

Durch ihren bildhaften Charakter und den Verzicht auf einen robusten Glasurüberzug unterscheiden sie sich von den Produkten jener deutschen Ke-

ramikfabriken, die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre damit begannen, ihre Erzeugnisse mit modernen abstrakten Dekors zu versehen. Tilmann Buddensieg zitiert in seiner Publikation über die Keramik der Weimarer Zeit den Direktor der Bunzlauer keramischen Fachschule Eduard Berdel, der 1926 bemerkte, daß die industriell produzierte Gebrauchskeramik vor zwei Aufgaben gestellt sei, nämlich mit »den modernen notwendigen Errungenschaften der Maschinenteknik zu arbeiten« und »sich mit den bedeutsamen modernen Kunstströmungen bekannt zu machen«, mit der »Sachlichkeit« und dem »Konstruktiven«. Ein Vorbild für künstlerische Fortschrittlichkeit boten die Porzellan- und Keramikmanufakturen der Sowjetunion, in denen schon 1918 Künstler wie Kasimir Malewitsch für Entwürfe herangezogen wurden. Als Demonstrationsobjekte für den Fortschrittsgeist des jungen Sowjetstaates wurden ihre Produkte auf internationalen Ausstellungen gezeigt, 1922 neben Helsinki und London auch in Berlin, 1925 unter anderem auf der »Exposition Internationale des Arts Décoratifs« in Paris, auf der Porzellan mit konstruktivistischen Formen und Dekors reich vertreten war. Charakteristisch für die in Spritztechnik aufgetragenen konstruktivistischen Muster in der deutschen gebrauchskeramischen Produktion um 1930 ist ihre transparente Wirkung. Formen werden mittels Schablonen ausgespart oder überschneiden sich in transparenter Farbigkeit durch versetzte und abgestufte Schablonen, was den De-

kors teilweise einen rapportmäßigen Charakter verleiht. Der Dekor dominiert weniger bildhaft die Geschirrforn, wie das bei den früher datierenden Lissitzky-Tellern der Fall ist, die vermutlich nur in kleiner Auflage hergestellt worden sind.

In der jüngeren englischen Literatur wurden Zweifel angemeldet, ob ihr Entwurf tatsächlich von Lissitzky stammt. So denkt Judy Rudoie bei den Tellern eher an ein Werksprodukt einer jener fortschrittlichen deutschen Keramikfabriken, wogegen allerdings der augenfällige Unterschied in Oberflächen- und Dekorcharakter spricht. Zu erwägen wäre allenfalls, ob es sich um eine Fachschularbeit handelt, die den Stil Lissitzkys adaptiert. In Deutschland war Lissitzky durch seine Publikationen und Ausstellungen sehr bekannt, seiner Arbeit wurde außer gewöhnliches Interesse entgegengebracht, was auch in dem Brief anklingt, den er 1922 an Nelly Doesburg geschrieben hat. Bei der These einer Fachschularbeit wäre jedoch neu danach zu fragen, was es mit der erwähnten Bezeichnung auf einigen der Teller auf sich hat.

Anzumerken bleibt, daß den Keramiken mit konstruktivistischem Dekor, die, seit den späteren zwanziger Jahren in großen Serienauflagen produziert, als preiswerte und praktische Gebrauchsgegenstände progressive Formen der Zeit in

alle Haushalte tragen sollten, ein ähnliches Schicksal wie der konstruktivistischen Kunst widerfuhr. Buddensieg zitiert in dem Zusammenhang einen Zeitzeugen, der erwähnte, daß solche Keramiken 1933 in Deutschland als »kommunistische« Artefakte zerschlagen wurden. Der Konstruktivismus, »diese einheitliche Sprache der Avantgarde in Ost- und Westeuropa«, konstatiert Katrin Simons, »wurde bereits gegen Ende der zwanziger Jahre von nationalistischen Gruppen in Deutschland als Internationalismus, wenn nicht Bolschewismus diffamiert und z.T. noch mit Angriffen gegen das sogenannte internationale Judentum verbunden. So wurde dieser Richtung innerhalb der heute 'klassisch' genannten Moderne zunehmend der Boden entzogen und machte einem neuen, ebenfalls über Ländergrenzen hinweg gültigen Klassizismus Platz.«

Ursula Peters



Milchkanne, 1929/30
Bunzlauer Keramische Werkstätten
Reinhold & Co., Feinsteingefabrik.
Schablonierter, verlaufender Spritzdekor in Blau und Grün, farblose Feldspatglasur
Inv.Nr. Ke 4137