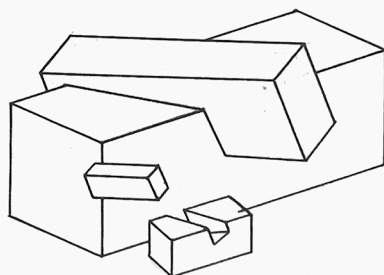
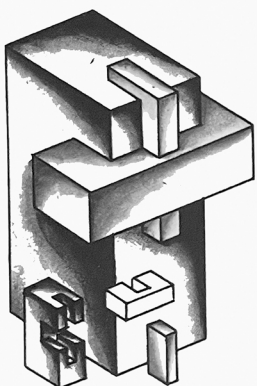
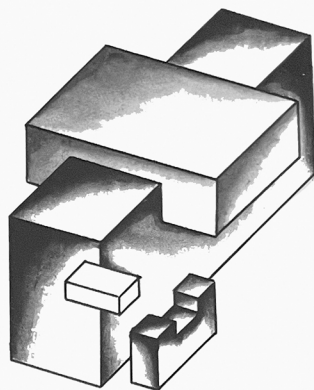
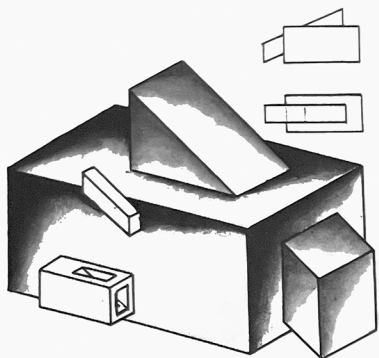


# 5 Revolution der Form

## Jakow Tschernichow



Mit der Oktoberrevolution der Bolschewisten von 1917 wurden in Russland die Maschine und die Maschinenproduktion zur Matrix des gesellschaftlichen Umbaus. Das betraf Kunst und Architektur ebenso wie Technik und Wirtschaft. Alle Bereiche des Lebens sollten von der Logik der Produktion durchdrungen werden. Das machte selbst vor dem Menschen nicht Halt. »Die Menschheit hat gelernt, Dinge zu bearbeiten, nun hat die Zeit der sorgfältigen Bearbeitung des Menschen begonnen«,<sup>1</sup> schrieb Alexei Gastew (1882 – 1939), Gründer des Moskauer *Zentralinstituts für Arbeit*. Das Ziel war die Verschränkung von Mensch und Maschine, Affekt und Produktion, Kunst und Propaganda.

Exemplarisch zeigt sich das in den Schriften von Jakow Tschernichow (1889 – 1951), besonders in *Grundlagen der modernen Architektur* (*Osnowy sowremennoj architektury*, 1930), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* (*Konstrukzija architekturnych i maschinnych form*, 1931) und *101 Architekturfantasien* (*101 architekturnyje fantasii*, 1933). Als Lehrbücher konzipiert, verfolgten diese das Ziel, für die Architektur im Maschinenzeitalter eine neue Formensprache zu entwickeln. Es sei zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit die Möglichkeit gegeben, so Tschernichow, »die Grundsätze der mechanischen Produktion mit den Reizen der künstlerischen Arbeit zu vereinheitlichen«<sup>2</sup>. Die Konstruktion müsse, so die radikale Forderung Tschernichows, weniger von der technisch-rationalen Seite als von der künstlerischen Seite, ihren Verfahren und ihren Wirkungsabsichten her entwickelt werden. Der russische Konstruktivismus zeigt sich als idealistische und zuweilen romantische Bewegung, die in unterschiedlichen Konstellationen Widersprüchliches wie rationalistische, suprematistische, psychologische, symbolistische und selbst mystisch-okkultistische Ansätze in sich vereinte.

Laut Wladimir Majakowski (1893 – 1930) ging dem russischen Konstruktivismus und seiner Revolution der Inhalte die **Revolution der Form** voraus. Das brachte dieser Stilrichtung den Vorwurf des Formalismus, Intellektualismus und Rückfalls in den bürgerlich vorrevolutionären Elitismus ein. Zu Beginn der 1930er-Jahre wurde dann offiziell unter der Führung von Josef Stalin (1878 – 1953) und im Namen des sozialistischen Realismus eine Gegenbewegung propagiert. Man wollte zu einer einfachen, populären Architektursprache und ausgerechnet zu jenem Stil zurück, den man zuvor als repräsentativ für das Zarenreich abqualifiziert hatte. Man wandte sich wieder dem Klassizismus zu, jetzt aber mit neuer Bedeutung und aufgeladen mit

einer die sowjetische Gesellschaft und den neuen Sowjetmenschen mythisch verklärenden, symbolischen Konnotation. Der russische Konstruktivismus war damit eine kurze Phase zwischen dem vorrevolutionären Klassizismus und dem sozialistischen Klassizismus. Seine historische Bedeutung besteht darin, Medium der symbolischen Umpolung des Klassizismus gewesen zu sein: von den vorrevolutionären bürgerlichen Inhalten des Zarenreichs zu den sowjetisch-proletarischen Inhalten des sozialistischen Realismus.

## 1 Affektion und Produktion

Der russische Konstruktivismus war keine einheitliche, in sich geschlossene Bewegung. Er wurde von unterschiedlichen Intentionen, Interessen und Personen geprägt und durchlief verschiedene Phasen der inhaltlichen und formalen Wandlung. Eine der einflussreichen Persönlichkeiten der ersten Phase war Nikolai Ladowski (1881–1941). Ladowski sah die Grundlagen für die neue Architektur weniger in einem konstruktivistischen als in einem rationalistischen Verständnis. Die Architektur besitze als Kunstpraxis einen Kanon von Regeln und Kausalitäten, die aber nur »dann klar ausgedrückt werden, wenn der Architekt sich nicht von utilitären Gesetzen leiten läßt«<sup>3</sup>. Entwerfen bedeutete für Ladowski die »Verbindung geformter materieller Elemente nach einem festgelegten Plan zur Erreichung eines mit Kraft verbundenen Effekts«<sup>4</sup>. Die Architektur sollte auf maximale Wirkung hin konzipiert werden. Der zu erzielenden spezifischen Wirkung sollten sich alle anderen Aspekte wie Konstruktion, Funktion und räumliche Organisation unterordnen. Wenn Ladowski von Rationalität sprach, so bezog er sich weniger auf Funktion und Konstruktion als auf die wirkungsästhetische Ausrichtung der Architektur. Der Schwerpunkt lag auf den in den Benutzern auszulösenden Affekten.

Ladowski war Mitbegründer der Assoziation neuer Architekten (ASNOWA) und der WChUTEMAS, der Höheren Künstlerisch-technischen Werkstätten. Die WChUTEMAS waren 1920 in Moskau nach dem Vorbild des Bauhauses entstanden. Mit der Vereinigung der technischen und künstlerischen Disziplinen verfolgten sie ein ähnliches Programm. Eine der Parallelen bestand darin, dass beide Institutionen ursprünglich keine konstruktivistische oder rationalistische Neuausrichtung anstrebten. Ihre Anfänge lagen

im Fall des Bauhauses im Expressionismus und im Fall der WChUTEMAS in der Tradition des russischen Primitivismus. Bauhaus wie WChUTEMAS distanzieren sich nach einiger Zeit davon und vollzogen eine Wende einerseits zum Konstruktivismus des Bauhauses sowie andererseits zum konstruktivistischen Rationalismus der WChUTEMAS.

Unter **wirkungsästhetischer Ausrichtung** versuchte Ladowski, die WChUTEMAS in ein »psychotechnische[s] Laboratorium der Architektur«<sup>5</sup> zu verwandeln. Dazu entwickelte er, was er psychoanalytische Methode für Kunst und Architektur nannte. Es verband sich damit das Ziel, das »kontemplative Moment der Kunst in der Wirkung auf[zur]lösen und Kunst (Architektur) nur an den hervorgerufenen Veränderungen und Wirkungen [zu] messen«<sup>6</sup>. In den Worten der Malerin und Designerin Warwara Stepanowa (1894–1958) konfrontierten Technik und Industrie »die Kunst mit dem Problem der Konstruktion als aktive Handlung, aber nicht als kontemplative Darstellung«<sup>7</sup>. Die psychoanalytische Methode ersetzte das bürgerlich-idealistische Kunstideal der ästhetischen Kontemplation, das bis dahin in Anlehnung an Immanuel Kant (1724–1804) als »interesseloses Wohlgefallen«<sup>8</sup> definiert war. Sie wollte der individuellen kontemplativen Selbstversetzung des Betrachters ins Kunstwerk eine eigene, auf die Wahrnehmung durch die Masse zielende, affektiv ausgerichtete Form von Kunsterfahrung entgegensetzen.

Das Ziel des Rationalismus war es, die Bewegungen der Maschine – sich drehende Räder, sich öffnende und schließende Ventile oder sich hebende und senkende Kolben – in formale architektonische Elemente mit starker wirkungsästhetischer Ausrichtung zu übersetzen. Der Konstruktivismus sei »sinnlich und greifbar«<sup>9</sup>, schrieb Dmitri S. Chmelniczki. Orientiert am französischen Kubismus und vermittelt durch den Kubofuturismus, wie er sich in Anlehnung an den französischen Kubismus in der Zeit vor der Revolution entwickelt hatte, experimentierte man mit unregelmäßigen Formen und ihrem affektiven Wirkungspotenzial. Beispiele dafür sind Ladowskis symbolistische *Architekturkompositionen* (1919) (Abb. 5a) oder Wladimir Krinskis *Entwurf für ein Kommunehaus* (1920). Rational sind diese nicht im technischen Sinne, als vielmehr im Sinne einer kalkulierten Wirkung.

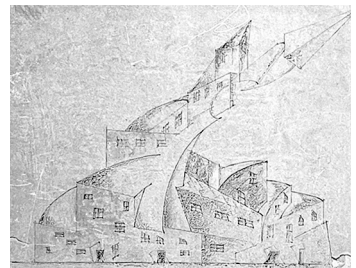


Abb. 5a

Tschernichow hatte sein Buch *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* ganz der Ausarbeitung der formalen Gesetze der psychoanalytischen Entwurfsmethode gewidmet. Das resultierte in fantastischen, maschinenartigen Entwürfen für Fabriken, Wohnpaläste, Museen und Monumente. Wie die Entwürfe von Ladowski und Krinski besitzen diese teilweise etwas Volkstümlich-Burleskes, zuweilen auch etwas Mystisch-Animistisches. Es zeigt sich hier, dass der Rationalismus, der auf psychotechnische Wirkung der Architektur abzielte, keineswegs traditionslos war, sondern in einer Entwicklungslinie mit dem russischen Primitivismus und der russischen Volksmalerei Lubok stand.

Die Orientierung auf die Lubokmalerei ist in den Werken der russischen Avantgarde stets präsent. So bezeichneten sich Kasimir Malewitsch (1878–1935) und Iwan Kljun (1873–1942) als *Primitivisten* und Michail Larionow (1881–1964), Natalija Gontscharowa (1881–1962) oder Alexander Schewtschenko (1883–1943) als *Neoprimitivisten*. Wassily Kandinsky (1866–1944) bildete in seinem Kunstalmanach *Der Blaue Reiter*, der 1912 in München entstanden war, einige volkstümliche russische Darstellungen in der Lubok-Tradition ab, die er den expressionistischen Werken der Künstlergruppe des Blauen Reiters als gleichwertig gegenüberstellte.

Wichtige Impulse für die avantgardistische Malerei gingen auch von der religiösen Malerei aus. Besonders die Ikonenmalerei wurde zum Ausgangspunkt für die malerischen Abstraktionsprozesse. Die Collagetechnik aus nicht-figürlichen, geometrischen Elementen, die sich hieraus entwickelte, wurde zunächst als Supranaturalismus bezeichnet, ging später aber als *Suprematismus* in die Kunst- und Architekturgeschichte ein. Zu den frühen suprematistischen Werken gehören Wladimir Tatlins (1885–1953) *Konter-Reliefs*. Das sind skulpturale dreidimensionale Materialcollagen, die aus einem Übertragungs- und Abstraktionsprozess von Mariendarstellungen entstanden sind. Die religiöse Konnotation blieb auch im Suprematismus ein wichtiger Bestandteil. So hängte Tatlin 1915 in der Ausstellung 0,10 in Petrograd seine *Konter-Reliefs* wie religiöse Ikonen in einer Ecke des Ausstellungsraums auf, ähnlich verfuhr Kasimir Malewitsch mit seinem *Schwarzen Quadrat*. Orientiert an der Ikonenmalerei, verband sich mit dem schwarzen Quadrat auf weißem Grund die Idee maximaler Intensivierung des Ausdrucks. Mit Anspielung auf die christlichen Ikonen war für Malewitsch das schwarze Quadrat »die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das [schwarze] Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das Nichts außerhalb dieser Empfindung.«<sup>10</sup>.

## 2 Kunst und Propaganda

»Die Revolution des Inhalts – der Sozialismus-Anarchismus – ist undenkbar ohne die Revolution der Form – den Futurismus«<sup>11</sup>, postulierte Vladimir Majakowski (1893–1930), der führende Vertreter der Bewegung des russischen Futurismus, womit er den russischen Konstruktivismus in eine Traditionslinie mit dem Futurismus oder Kubofuturismus stellte, so wie er sich in Frankreich und Italien vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt hatte. Die politische Revolution von 1917 sei durch die Revolution der Kunst vorbereitet worden, der politischen Revolution der Inhalte sei die **künstlerische Revolution der Form** vorausgegangen. Majakowski leitete daraus eine Führungsrolle der Künste gegenüber der Politik ab, zugleich eine Führungsrolle des Formalismus innerhalb der Künste. Dahinter stand die Idee, einerseits über die veränderte Form neue Inhalte generieren und diese kommunizieren zu können.

Der utopische Impuls des russischen Konstruktivismus kann nur im Kontext des spezifischen revolutionären Zeitkonzepts verstanden werden. Der russische Konstruktivismus war getrieben von der Idee, das Zukünftige als ein nicht mehr hintergebares *fait accompli* darzustellen. Die avantgardistische Kunst- und Architekturproduktion hatte die Aufgabe, den gesellschaftlichen Fortschritt künstlerisch vorwegzunehmen. Dafür stand Lenins *Plan der Monumentalpropaganda* vom Frühjahr 1918, der die avantgardistische Kunstproduktion in den Dienst der parteipolitischen Interessen stellte. Gefordert wurde eine Agitations- und Propagandakunst (Agitprop). Das beinhaltete die Anfertigung von Propagandaplakaten wie das Aufstellen von Tribünen für die Agitationstheater, den Entwurf von Kiosken zum Verkauf von Propagandamaterial und die Bemalung von Straßenbahnen und Zügen mit politischen Parolen.

Im Kontext der Propagandakunst hatte die Architektur eine besondere Stellung zwischen Utopie und geschichtlicher Legitimation. Die Architektur wurde in eine neue Funktion gedrängt, die als **umgekehrte Denkmalfunktion** bezeichnet werden kann. Sie wurde zur Rotationsachse der Zeit, in der die gegenwärtige Architekturpraxis das Zukünftige bildhaft herbeizitieren sollte. So besteht die Radikalität der konstruktivistischen Architektur in der Umkehrung des Zeitvektors. Die Projekte sollten als **vorweggenommene Tradition** erscheinen. Die konstruktivistische Architekturpraxis zielte auf eine Verkürzung der Geschichte, insofern sich mit ihr die Monumentalisierung und Histo-

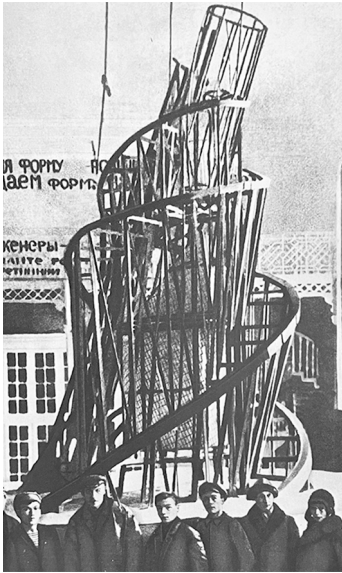


Abb. 5b

risierung der Revolution im Kurzschluss von revolutionärem Zukunftsversprechen und zukünftiger Vergangenheit verband.

Eines der wichtigen Ziele des russischen Konstruktivismus war die Einheit von Mensch, Maschine und Produktion. Dahinter stand die Idee der nationalen Identität, die unter Führung der Architektur eine Entsprechung in der Einheit der Künste haben sollte. Mit der Architektur im Zentrum strebte der Konstruktivismus die Synthese der Künste im Sinne eines Gesamtkunstwerks an. Beispiele dafür sind der 1923 entstandene Pavillon der Zeitung *Iswestija ZIK SSSR i WZIK* und der Zeitschrift *Krasnaja Niwa* (Rotes Feld) auf der ersten Allrussischen Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung sowie in besonderer Weise Tatlins *Monument für die III. Internationale* (Abb. 5b) von 1919. »Das Hauptkonzept des Denkmals entstand aus der organischen Synthese von Architektur, Skulptur und Malerei«,<sup>12</sup> kommentierte der Kunsthistoriker Nikolai

Punin (1888–1953) die 400 Meter hohe, turmartige Konstruktion, die den Pariser Eiffelturm um ein Drittel überragen sollte. Der Eiffelturm war 1887–1889 anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Französischen Revolution erbaut worden. Er ist Ausdruck der Zukunfts- und Fortschrittsgläubigkeit des 19. Jahrhunderts. Jetzt aber stellte das Monument für die bolschewistische Revolution das Monument für die Französische Revolution in den Schatten.

Das *Monument für die III. Internationale* bestand aus einer doppelten spiralförmigen Struktur, in deren Innerem vier Volumen in Form von platonischen Körpern übereinander angeordnet waren. Jeder Körper sollte sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit um seine Achse drehen.

1. Der untere und größte Körper, ein Würfel, sollte sich im Laufe eines Jahres einmal um sich selbst drehen. Dort sollte das Parlament untergebracht sein.
2. Der darüber liegende, etwas kleinere Körper war als Pyramide ausgebildet. Er sollte sich einmal im Monat um seine Achse drehen und war für das Exekutivkomitee der Internationale bestimmt.

3. Der dritte, zylinderförmige Körper sollte sich einmal in der Woche um seine Achse drehen. In ihm sollten ein Informationszentrum, die Presse, ein großer Versammlungssaal und ein Rundfunksender Platz haben.
4. Darüber befand sich der kleinste Körper, eine Halbkugel. Sie sollte sich einmal am Tag um ihre Achse drehen und Unterhaltung und Propaganda dienen.

Die Erschließung des Turms erfolgte über eine schiefe Achse, in der die Aufzüge untergebracht werden sollten. Die Schiefstellung nahm Bezug auf die Präzession oder Auslenkung der Weltachse. Mit den um ihre Achse rotierenden Körpern wurde das *Monument für die III. Internationale* zur Metapher eines neuen Kosmos des Kommunismus und dessen Anspruch auf Weltgeltung.

Wie auf kaum ein anderes Projekt trifft auf das *Monument für die III. Internationale* El Lissitzkys (1890–1941) Aussage zu: »Die Vitalität, die Monumentalität, die Präzision und vielleicht auch die Schönheit der Maschine war ein Mahnruf an die Künstler. [...] Die Maschine hat uns die Motive gezeigt und den Weg gewiesen.«<sup>13</sup> Vergleichbar mit den *Konter-Reliefs* versuchte Tatlin mit dem *Monument für die III. Internationale* an die jährlich wiederkehrenden Erneuerungsrituale der orthodoxen Kirche anzuschließen, nun aber mit profanen Inhalten und zu propagandistischen Zwecken. Wie eine Ikone in einer russisch-orthodoxen Prozession wurde auf der Maidemonstration 1926 in Leningrad (Abb. 5c) auf einem Wagen ein Modell des Gebäudes durch die Straßen gezogen. Das Architekturmodell trat an die Stelle der Ikone, die neuen politischen Rituale nahmen den Platz der kirchlichen Rituale ein. So sollte die neue politische Ordnung nicht als ein von außen der Gesellschaft übergestülptes Fremdes erscheinen, sondern als etwas, das in der Traditionslinie der russischen Kultur steht und sich aus ihr heraus entwickelt hat.

Weit über das Faktische der Konstruktion hinaus ruft die spiralförmige Struktur des Turms eine Vielzahl von Assoziationen hervor. Dazu gehört der *Turmbau zu Babel* (1563) von Pieter Bruegel dem Älteren (um 1525–1569), dazu gehören auch das Minarett der großen Moschee in Samarra (852) ebenso wie die spiralförmige Turmspitze von Sant'Ivo della Sapienza in

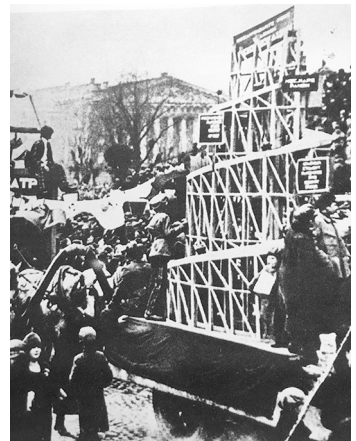


Abb. 5c

Rom (1660), der Schiefe Turm von Pisa (Baubeginn 1173) und Robert Delaunays (1885–1941) kaleidoskopisch gebrochene Darstellung des Eiffelturms (1911). Bei der Betrachtung des *Monuments für die III. Internationale* könne man sich dem »Sturm der Assoziationen«<sup>14</sup> nicht entziehen, schrieb Wiktor Schklowski (1893–1984), einer der bedeutendsten Theoretiker des russischen Formalismus. Das Besondere bestehe darin, dass »die Intuition des Künstlers einen technischen logischen Gegenstand geschaffen«<sup>15</sup> habe.

Nach Schklowski ist es also die Intuition des Künstlers, die den »technischen logischen Gegenstand« hervorbringt und nicht das rationale Kalkül des Ingenieurs. Schklowski räumte somit der künstlerischen Intuition und Vorstellung von Klarheit und Logik Vorrang vor den rechnerischen Verfahren von Wissenschaften und Technik ein. Die Künste führen die Wissenschaften an. Schklowski ging hierfür bis in das 15. Jahrhundert und damit an jenen Punkt in der Kulturgeschichte zurück, an dem Kunst, Wissenschaft und Technik noch nicht getrennt waren. So war Leonardo da Vinci (1452–1519) zugleich Künstler, Wissenschaftler und Techniker. Es war in der Renaissance die künstlerische Klarheit noch leitend für die Idee wissenschaftlicher Präzision. Bei Schklowski kehrte der Gedanke zurück, dass die exakten Wissenschaften ihre Modelle für Ordnung und System den Vorstellungen von Klarheit und Präzision in den Künsten, aus denen sie sich historisch entwickelt hatten, zu verdanken haben und nicht umgekehrt.

### 3 Mensch und Maschine

Mit dem Ziel der Bildung eines neuen Menschen wurden besonders das Theater und die Bühne zum Laboratorium der konstruktivistischen Ästhetik und zum Zentrum der Produktionskunst. In *LEF* (Akronym für *Linke Front der Kunst*), der Zeitschrift der Produktionskunstbewegung, wurde erklärt, dass der Schauspieler zum »Anführer der Arbeiterkultur« werden müsse, weil er »Bewegungen und Fertigkeiten kultiviere, die der Mensch der Produktion braucht«.<sup>16</sup> Die Bühne sollte sich in ein »experimentelles Laboratorium« verwandeln und zur »Fabrik des qualifizierten Menschen«<sup>17</sup> entwickeln. Es verband sich damit die Idee der organischen Verschmelzung von Kunst und Produktion sowie von Körper und Maschine zu einer neuen Einheit.

Im Zuge der Neuen Ökonomischen Politik, die 1921 nach dem Ende des Bürgerkriegs für die gesellschaftliche Politik leitend wurde, forderte der Schriftsteller Sergei Tretjakow (1892–1937) die Umlenkung des revolutionären Pathos in eine »trainierte Arbeitsanstrengung«. Oberstes Ziel sollte nun die »Organisation und Selbstbeherrschung«<sup>18</sup> des neu zu schaffenden Menschen sein. Da auch in diesem Prozess, wie dies Schklowski vorgegeben hatte, die Kunst der Produktion und der Arbeit beispielgebend vorangehen sollte, musste in einem ersten Schritt der Künstler selbst von einem »Kunstproduzenten zu einem Ingenieur der Psyche«<sup>19</sup> umgeformt und das Konzept künstlerischer Komposition durch das Prinzip der Organisation ersetzt werden. Auf der Grundlage der Psychotechnik sollte sich der Künstler zum **Produktionskünstler** wandeln.

Unter dem Begriff der Biomechanik führte der Regisseur Wsewolod Meyerhold (1874–1940) dann die Prinzipien der Maschinenproduktion, Arbeitsorganisation und Arbeitsdisziplin ins Theater ein. Sowohl für das Theater wie auch die Industrie wurde der amerikanische Taylorismus zum Vorbild. Unter dem Begriff des *scientific management* hatte der Amerikaner Frederick W. Taylor (1856–1915) ein Modell der Arbeitsorganisation entwickelt, das mit wissenschaftlicher Präzision die Fabrikarbeit in kleine und kleinste Einheiten und repetitive Bewegungsabläufe unterteilte. Er wies nach, dass sich dadurch die Arbeitskraft des Arbeiters viel effizienter ausnutzen und die Produktivität steigern ließ. Das konstruktivistische Theater wollte aber nicht einfach die Prinzipien des Taylorismus übernehmen, es ging darum, ihn an das sowjetische Gesellschaftsmodell anzupassen. »Die Modelle unserer Traktoren kamen aus Amerika«, schrieb Ilja Ehrenburg (1891–1967), »doch unsere Traktoristen – das sind die Modelle dieser neuen Menschen.«<sup>20</sup> So war der Taylorismus eine Methode zur Effizienzsteigerung in der Industrie sowie zugleich ein Instrument für die Verschmelzung von Mensch und Maschine am Vorbild der Kunst. Das ging über das amerikanische Modell hinaus. Die Methode der Taylorisierung sei »auf die Arbeit des Schauspielers genauso anwendbar wie auch auf jede andere Arbeit, bei der man maximale Produktivität zu erreichen trachtet«<sup>21</sup>, so Meyerhold 1922:

»In der Vergangenheit hat sich der Schauspieler an die Gesellschaft angepaßt, für die seine Kunst bestimmt war. In der Zukunft muß der Schauspieler in der Anpassung seiner Technik an die industrielle Situation sogar noch weiter ge-

hen. [...] In der Kunst ist die Gestaltung von Rohstoffen unsere ständige Aufgabe. Der Konstruktivismus hat den Künstler gezwungen, sowohl Künstler wie auch Ingenieur zu werden. Die Kunst sollte auf wissenschaftlichen Prinzipien basieren; der gesamte schöpferische Akt sollte ein bewusster Prozess werden.«<sup>22</sup>

Das Ziel von Biomechanik und Produktionskunst war die Vereinigung »der Maschine mit der Psyche der Arbeiter«<sup>23</sup>. Für die Ideologen der Sowjetunion stand die Arbeit an der Maschine nicht im Widerspruch zur menschlichen Natur. Sie war nicht entfremdete Arbeit, im Gegenteil, nach El Lissitzky trennt die Maschine den Menschen nicht von der Natur, sondern »durch sie haben wir eine neue, vorher nicht geahnte Natur entdeckt«<sup>24</sup>. Die Aufgabe der Kunst bestehe daher darin, »uns mit der wunderbaren Maschine zu befassen, die uns so nahe ist – mit dem menschlichen Organismus«<sup>25</sup>.

Dazu wurde von Alexei Gastew das *Zentralinstitut für Arbeit* gegründet. Auf wissenschaftlicher Grundlage sollte dort dem Taylorismus eine sowjetische Ausrichtung gegeben werden. Dafür entwickelte Gastew besondere Übungen, die für Fabrikarbeiter wie für Schauspieler gelten sollten:

»Aufheben von Lasten von der Erde / Heben von Lasten über den Kopf / Setzen schwerer Lasten auf die Schultern ohne Hilfe eines Handlangers [...] Druck aller Art mit der Übung zum Durchhalten auch ständiger Belastung / Drehbewegungen in der Horizontale und der Vertikale / Schläge – starke und schwache mit kleiner und großer Schwungweite / Sprünge und Würfe, die – auch unerwartet – sicher und schnell sein müssen.«<sup>26</sup>

Auf dieser Grundlage aufbauend, verfolgte das **konstruktivistische Theater** ein antiillusionistisches Theaterkonzept. Durch die Überführung des Theaters in die Sphäre der *Produktion* sollte die Trennung von Kunst und Lebenspraxis aufgehoben werden. Zugleich wurde, in den Worten von El Lissitzky, die Bühne zur »Umsteigestation von der Malerei nach Architektur«<sup>27</sup> und damit zum Medium der Übertragung der avantgardistischen Kunstpraxis, die wesentlich auf die Malerei beschränkt war, in die Architektur. Allein mit der Architektur, also der Alltagskunst schlechthin, sollte die Überwindung der Trennung von Kunst und Leben gelingen.

Im Zentrum der Theaterreform stand die Theatermaschine oder das Bühnendispositiv, das an die Stelle des klassischen Bühnenbilds trat. Das frei im Raum stehende **Bühnendispositiv** sollte nicht mehr nur illusionistischer Hintergrund für die Handlung sein, sondern selbst zum Akteur werden. Es konnte nun davor und dahinter, darüber und darunter und selbst im Inneren der Maschine gespielt werden, wie zum Beispiel beim Bühnendispositiv für die Insze-

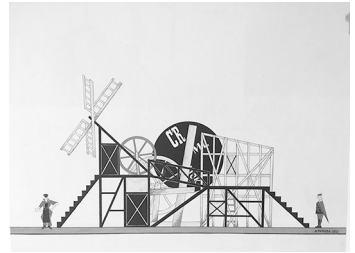


Abb. 5d

nierung des Dramas *Der großmächtige Hahnrei* von 1922 (Abb. 5d) von Ljubow Popowa (1889–1924). Die Grundelemente waren ein Holzgerüst und drei unterschiedlich große Räder, die über eine windmühlenartige Konstruktion miteinander verbunden und synchronisiert waren. Das Bühnendispositiv war selbst Akteur, insofern durch die schnellere oder langsamere Bewegung der Räder und Windmühlenflügel der psychophysische Gehalt des Stücks visualisiert werden konnte. Die unterschiedliche Geschwindigkeit der Räder konnte einerseits Emotionen auslösen, andererseits die Gefühle und Stimmungen der Personen im Stück vermitteln.

So wurde zum Beispiel die Erregung des eifersüchtigen Protagonisten nicht nur deklamatorisch und körpersprachlich zum Ausdruck gebracht, sondern auch durch die rotierende Bewegung der Räder in dynamische, optische Effekte übersetzt. Die Aufführungen kulminierten in jenen Momenten, in denen die Schauspieler mit ihren Bewegungen den Rhythmus der Theatermaschine aufnahmen und sich das Geschehen auf der Bühne zu abstrakten Linienornamenten verdichtete. Popowa sprach von **Raumlinienkonstruktionen**. Die abstrakten Flächen- und Linienkompositionen der kubistischen und suprematistischen Phase der Malerei wurden mit dem konstruktivistischen Theater nun dreidimensional, skulptural und architektonisch. Mit der Verbindung von Bühnendispositiv und biomechanischem Theater gelang die Rückbindung der avantgardistischen Abstraktionsverfahren auf den menschlichen Körper und in die Sphäre der Produktion.

Wo aber die Kunst ihr Gemachtsein und ihre Reproduzierbarkeit offenlegte, fand der Mythos um das Künstlertum und mit ihm der Schein künstlerischer Autonomie ein Ende – jedoch um den Preis der Mystifizierung der Maschine. Dies umso mehr, als das biomechanische Theater mit Laienschau Spielern arbeitete, die tagsüber in den Fabriken an den Maschinen tätig wa-

ren, deren stereotype Bewegungsabläufe sie abends auf der Bühne künstlerisch sublimieren sollten. Tatsächlich sah Meyerhold das biomechanische Spiel am Übergang »von einem von Spezialisten aufgeführten Schauspiel zu dem freien Spiel der Werktätigen während ihrer Freizeit«<sup>28</sup>. Dennoch waren im biomechanischen Theater nur scheinbar die Grenzen zwischen Kunst und Produktion aufgehoben, denn dies hatte keine Entsprechung in den Fabriken und in der lebensweltlichen Realität der Arbeiter. Die Übungen der Biomechanik dienten vielmehr der Unterordnung von Körper und Geist unter die politischen Vorgaben für die Produktion.

#### 4 Exkurs Ästhetisierung des Alltags

Das westliche Pendant zum biomechanischen Theater waren die *Tiller Girls*, eine 1881 von John Tiller (1854–1925) in England gegründete Tanzgruppe. Die Choreografie bestand aus der gleichzeitigen, synchronisierten Bewegung der Körper und Gliedmaßen der Tänzerinnen. Das wirkte maschinenhaft, aber es war gerade die Präzision der Bewegungen, die das besondere Wirkungsmoment ausmachte. Die *Tiller Girls* entstanden vor dem Hintergrund von Industrialisierung, Maschinenproduktion und Taylorismus und damit in jenem Kontext, dem Jahrzehnte später auch das biomechanische Theater in der jungen Sowjetunion seine Entstehung verdankte. Es gab später mehrere von Tiller inspirierte Tanzgruppen, die unter unterschiedlichen Namen auftraten. Darunter waren die *Missouri Rockets*, die 1931 als *Roxyettes* von Samuel L. Rothafel (1882–1936) nach New York gebracht wurden und ab 1932 als *The Rockettes* in der neu eröffneten Radio City Hall in New York auftraten. Durch Verdoppelung der Anzahl der Tänzerinnen vergrößerte Rothafel die Wirkung der synchronisierten Körperbewegungen und legte damit die Grundlage für den anhaltenden Erfolg der Tanzgruppe.

Siegfried Kracauer (1889–1966) machte die *Tiller Girls* in seinem Aufsatz **Ornament der Masse** (1929) zum Thema seiner Kritik der kapitalistischen Kulturindustrie. Die »unauflöselichen Mädchenkomplexe«<sup>29</sup> seien nur standardisierte und typisierte Ornamente der Masse, nur »Badehosen ohne Geschlecht«, denen durch die Synchronisierung und Formalisierung der Bewegungen jede emotionale und erotische Dimension genommen werde. Sie seien Form ohne Inhalt, »ein Liniensystem, das nichts Erotisches mehr meint, sondern allen-

falls den Ort des Erotischen bezeichnet«. <sup>30</sup> Als Resultat einer inhaltslosen Ästhetisierung des industriellen Alltags seien sie nicht mehr als ein Instrument im System der kapitalistischen Kulturindustrie und ein »Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalisierung«<sup>31</sup>. Im Gegensatz zum Theater verbinde sich mit dem Linienspiel der *Tiller Girls* keine Hoffnung mehr auf Emanzipation und Aufklärung der Massen über sich selbst.

Kracauer beobachtete dagegen in den Ornamenten der Masse eine Form der Rückkehr des Mythos. Kompensatorisch für die industrialisierte Massengesellschaft schienen in den rationalisierten Bewegungen der Tanzgruppe die ältesten, lange Zeit ins Unbewusste verdrängten Rituale zurückzukehren. Das fand zu jener Zeit seine Parallelen in Musik, Literatur und Kunst. 1913 hatte Igor Strawinsky (1882–1971) die Ballettmusik *Die Frühlingsweihe. Bilder aus dem heidnischen Russland (Le sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne)* geschaffen, die heidnische Opferrituale thematisierte. 1915 komponierte Sergei Prokofjew (1891–1953) seine auf altrussischen Mythen gründende *Skythische Suite*. Vorausgegangen war 1909 die Oper *Elektra* von Richard Strauss, die dem klassisch-idealistischen Bild der Antike die ekstatisch-dionysischen Elemente der griechischen Mythologie entgegensetzte. Beeinflusst war dies von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872). Dort zeigte Nietzsche, dass der Kunst nicht das Ideal der »edlen Einfalt und stillen Größe«<sup>32</sup> zugrunde liegt, wie dies Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) für die Antike postuliert hatte, sondern die menschlichen Triebe und ihre Sublimation. Diese sind für Nietzsche die eigentlichen Kunsttriebe, die er auch als »Kunsttriebe der Natur«<sup>33</sup> bezeichnete und dem idealistischen Schönheitstrieb entgegensetzte.

Doch Kracauer sah die Ornamente der Masse keineswegs allein auf die Künste beschränkt. Auf den Sportplätzen ließen sich ähnliche Phänomene in Massenformationen wie in Turnerriegen und Gymnastikgruppen beobachten. Das bezeichnete Kracauer als *Stadionmuster*. Alle diese Massenornamente zeichneten sich dadurch aus, dass es ihnen an Kraft mangle, zu Symbolen ihrer Zeit zu werden. Denn sie folgten wohl einer rationalen Ordnungsvorstellung, aber als Massenphänomene seien sie »rationale Leerformeln des Kults«<sup>34</sup> und ohne Sinn. In ihrer Bewusstlosigkeit zeigten sie sich allein als Objekte der Manipulation der kapitalistischen Kulturindustrie, deren Programm nicht Emanzipation des Individuums in der Kunsterfahrung sei, sondern Flucht vor der Realität durch Immersion in der Masse. Hier zeige sich das

Massenornament als »mythologischer Kult, der in ein abstraktes Gewand sich hüllt«<sup>35</sup>. Mithin ist die Vernunftmäßigkeit dieser Ornamente nur Schein, und in »Wirklichkeit ist es die krasse Manifestation der unteren Natur«<sup>36</sup>.

Als ein Produkt der modernen Kulturindustrie zählte zum Ornament der Masse auch das Publikum der Kinos. Walter Benjamin (1892–1940) hatte dies in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) thematisiert. Im Gegensatz zu Gemälden, die stets »Anspruch auf die Betrachtung durch Einen oder Wenige«<sup>37</sup> erheben, werde der Film von der Masse in simultaner Reaktion rezipiert. Dabei seien die individuellen Reaktionen nicht spontan, sondern durch die »unmittelbar bevorstehende Massierung«<sup>38</sup> beeinflusst. Es lösten sich in der formelhaften, kollektiven und stereotypen Reaktion des Publikums die Unterschiede von kritischer und genießender Haltung auf und fielen in eins zusammen. So seien die Reaktionen der Zuschauer emotionale Leerformeln und als solche Massenornamente. Das mache den Unterschied zur Malerei aus, die außerstande sei, »den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption darzubieten, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos zutraf, wie es heute für den Film zutrifft«<sup>39</sup>.

Mit der inhaltlichen Entleerung der einst bedeutungsvollen Formen, wie Kracauer mit Bezug auf die sich verändernde Gesellschaft im Maschinenzeitalter schrieb, betrieben die Ornamente der Masse die **Ästhetisierung des Alltags**. Es lenke der »gedankenlose Konsum der ornamentalen Figuren [...] von der Veränderung der geltenden Ordnung ab«<sup>40</sup>. In der Ästhetisierung des Alltags werde die Kritik an den Umständen dieser Gesellschaft kalt gestellt. Insofern stünden die Ornamente der Masse noch in der Tradition des Jugendstils und des *l'art pour l'art* der Jahrhundertwende. Daher konnte Kracauer auch feststellen, dass die »geistig Gutsituierten«, das bürgerliche Publikum, von der ästhetischen Erscheinung des Massenornaments geblendet seien und dass sie, die sie selbst Anhang des herrschenden Wirtschaftsystems seien, das Ornament der Masse als Leerformel dieses Systems noch gar nicht erkannt hätten. Sie nehmen die Erscheinung des Ornaments der Masse als etwas durch und durch Ästhetisches wahr und weigern sich, die Ästhetisierung des Alltags als Resultat des kapitalistischen Systems und damit in ihrem gesellschaftlichen und politischen Gehalt ernst zu nehmen.

Es blieb aber nicht bei der Ästhetisierung des Alltags durch die Massenornamente. Nahezu unbemerkt vollzog sich in der Zwischenkriegszeit ein schleicher Prozess der Besetzung der Leerstellen mit neuen Inhalten. Es war die

nationalsozialistische Ideologie, die nach und nach die Leere besetzte und sie in ihrem Sinne füllte. Die Stummheit der Ornamente der Turnerriegeln schlug um in das Dröhnen der im Gleichschritt marschierenden und grölenden Parteieinheiten. Es war ein Leichtes, den inhaltslosen, leeren Oberflächenphänomenen der kapitalistischen Kulturindustrie eine Ideologie unterzuschieben. Quasi durch die Hintertür der Ornamente der Masse kam die Ideologie des Autoritarismus des Kaiserreichs in die Gesellschaft zurück, nun in neuer, radikalierter ideologischer Ausrichtung des Nationalsozialismus.

Auf unheilvolle Art zeigte sich die Ästhetisierung des Alltags, so Benjamin, in ihrem Kern als Instrument der Ästhetisierung der Politik. Die Ornamente der Masse wurden zum Einfallstor des Faschismus. Sie wurden zu Instrumenten der Organisation der »neu entstandenen proletarisierten Massen«<sup>41</sup>, aber nicht mit der Absicht, die Voraussetzungen für die ungleichen und ungerechten Eigentumsverhältnisse zu beseitigen, sondern lediglich um diesen in den Massenveranstaltungen einen ästhetischen »Ausdruck in deren Konservierung zu geben«<sup>42</sup>. Ästhetisierung des politischen Lebens war das Mittel dazu. Der Faschismus laufe, so Benjamins Résumé, »folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.«<sup>43</sup>

## 5 Konstruktion und Maschinenform

Der russische Konstruktivismus entstand ohne vermittelnde Instanz aus der Umkehrung der Prinzipien des Klassizismus und war gerade deswegen negativ an diesen gebunden. Für viele seiner Protagonisten blieb der Klassizismus das Maß, an dem die Architektur gemessen werden musste. »Aufs neue wird der Klassizismus tragbar, nicht als Wiedergeburt, sondern als Erfindung«<sup>44</sup>, postulierte Punin. Punin zog eine direkte Parallele zwischen dem Konstruktivismus in der Sowjetunion und dem Klassizismus der Aufklärung. In Analogie zum Klassizismus sollte daher die konstruktivistische Form zum Träger von symbolischer Bedeutung und emotionaler Wirkung werden. Wie Leonid Demjanow mit Bezug auf Tschernichow formuliert hat, war das Ziel die »sinnbildliche Organisation der Formen«<sup>45</sup> als authentischer Ausdruck des konstruktivistischen Zeitgeistes.

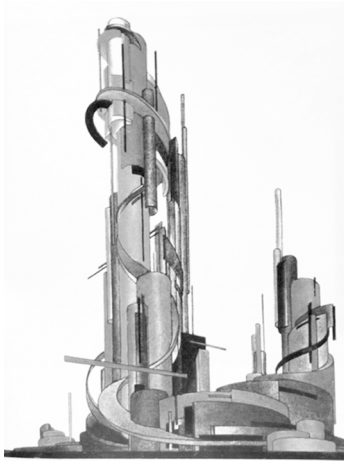


Abb. 5e

Dem Architekten Moissei Ginsburg (1892–1946) zufolge werde der Konstruktivismus erst dann zum künstlerischen Ausdruck, wenn der Begriff ›konstruktiv‹ den Begriff ›dekorativ‹ in sich aufgenommen habe. Erreicht sei dies, wenn sich über das Technische hinaus in der Konstruktion ein neues Bedürfnis nach *dekorativer Ausgestaltung* einstelle. Entsprechend forderte Tschernichow die Entwicklung von »**modernen Ornamenten**«<sup>46</sup>. In seinem Buch *Ornament* (1930) heißt es: »Unsere Epoche hat ihren eigenen charakteristischen Ornamentstil geschaffen, der sich deutlich von den für ihre Ornamente bekannten Stilen früherer Perioden unterscheidet.«<sup>47</sup> In Ermangelung geeigneter Begriffe sprach er dann in *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* (1931) von den »Melodien des Konstruktivismus«<sup>48</sup>.

Über die reine Wirkungsästhetik hinaus versuchte Tschernichow, auf Grundlage der Maschine und der Maschinenproduktion eine Systematik von symbolischen Formen und Ordnungsprinzipien zu erarbeiten. Seine Bemühungen in theoretischer wie auch praktischer Hinsicht galten der Erarbeitung einer verbindlichen Grammatik oder Syntax formaler Elemente, die entsprechend den klassischen Säulenordnungen eine *exakte Kombination* architektonischer Elemente ermöglichen sollte. Zu diesem Zweck analysierte er zeichnerisch Maschinen und technische Objekte, wie Dynamos oder Kugellager, zerlegte sie in ihre optisch wirksamen Komponenten, überarbeitete diese formal mit Blick auf ihre sinnlich-ästhetische Wirkung und setzte sie anschließend unter Veränderung des Maßstabs zu architektonischen Kompositionen zusammen. Sein *Entwurf für ein Monument für Christopher Columbus* (1930) (Abb. 5e), der aus einzelnen band-, stab- und zylinderförmigen Elementen unterschiedlicher Länge und variierender Durchmesser besteht, entstand auf der Grundlage eines solchen analytischen Prozesses. Die aus den technischen Objekten abgeleiteten Formen sind so zusammengesetzt, dass sie eine dynamisch aufstrebende, räumlich wie gleichsam symbolisch wirksame Komposition bilden.

Tschernichow wollte das kanonisierte klassizistische Formenrepertoire von Architrav, Säule, Kapitell und Basis durch analoge konstruktivistische

Elemente, die sich aus der Maschine und der Maschinenproduktion ableiten, ersetzen. An die Stelle des Idealismus des Klassizismus sollte ein nicht weniger idealistisch gedachter Kosmos von Maschine, Maschinenproduktion und Mensch treten. In den Worten von Demjanow verfolgte Tschernichow die Kanonisierung einer »dem Konstruktivismus eigenen ›Säulenordnung«<sup>49</sup>. Tschernichow glaubte an eine eigene, moderne Grammatik sowie an eine auf ihnen aufbauende neue Sprache der Architektur. Äquivalent zu den klassischen Ordnungssystemen sollte diese die Möglichkeit für präzisen architektonischen Ausdruck bieten sowohl in semantischer wie auch in pragmatischer Hinsicht, also in Hinsicht auf Bedeutung und Wirkung der Architektur.

Tschernichow ging es aber um mehr als nur um eine symbolische Formensprache. Wie er in seinem Buch *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* erläuterte, verfolgte er die Entwicklung eines »Gefühls für die Konstruktion«<sup>50</sup>. Die neue Architektur sollte so sehr sinnlich erfahrbar wie bedeutungsvoll sein. Dafür wurde Tschernichow aber von der Politik kritisiert. Seine Konstruktionen seien naiv und amateurhaft und kaum mehr als »veraltete suprematistische und expressionistische Experimente«. Beanstandet wurde, dass sie nicht Architektur, »sondern architektonische Grafiken mit einer aus dem Westen geliehenen Sprache« seien.<sup>51</sup> Tschernichows Architektur sei inhaltsleer, formal und vom Klassenstandpunkt her bürgerlich-dekadent.

Der Hintergrund für diese Kritik war der Beschluss *Über die Umgestaltung der Literatur- und Kunstverbände*, mit dem das Zentralkomitee der KPdSU im Jahr 1932 eine Wende in der offiziellen Kulturpolitik der Sowjetunion einleitete. Die verschiedenen Avantgardebewegungen wurden in ihrem Formalismus als spätbürgerlich diffamiert. Ihre Bestrebungen nach einer autonomen Architektur hätten die Architektur von der Gesellschaft entfremdet, während sie doch wie die anderen Künste ein Spiegel der neuen Gesellschaftsordnung sein sollte. Mit der Forderung nach einem aktiven Bekenntnis der Architekten zu den politischen Zielen der Partei erfolgten der Zusammenschluss und die Gleichschaltung der verschiedenen Architektenverbände zur *Union der sowjetischen Architekten*.

Stellvertretend für die Künste übte Schklowski im Jahr 1934 auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller Selbstkritik, aber auch Kritik an der Architektur.

»Genossen, ein frischer Wind weht durch diesen Saal [...] An unseren Häusern jedoch überwiegt zuweilen das Unwesentliche. Wir haben das Gesims vergessen. Wir [...], die Erwecker der Konstruktivisten, machten solche Konstruktionen, daß sie zu Unkonstruktionen wurden. Wir unterschätzten das Menschliche und das Gesamtmenschliche der Revolution.«<sup>52</sup>

Statt Produktionskunst und Maschinenästhetik forderte Schklowski einen Aufbruch zu einem neuen, proletarischen Humanismus. An die Stelle der Idee des mechanischen Sowjetmenschen sollte die Idee des »lebendigen Menschen« treten. Mit dem lebendigen Menschen griff Schklowski ein Motto auf, das schon 1928 auf dem ersten Kongress der proletarischen Schriftsteller (RAPP) ausgegeben worden war.

Infolgedessen wurde das »revolutionäre, technikeuphorische Vokabular«<sup>53</sup> des Konstruktivismus zugunsten einer klassizistischen Formensprache ausgetauscht. Unter der Vorgabe der Humanisierung der Gesellschaft orientierten sich die Architekten fortan am Ideal des Klassizismus, jetzt aber aufgeladen mit sozialistischen Inhalten. Mit dem sozialistischen Realismus kehrte die sowjetische Architektur zu ihren nie ganz überwundenen Ursprüngen zurück, nämlich zum akademischen Klassizismus der vorrevolutionären Zeit. Man konnte sich dabei auf Lenin berufen, der gefordert hatte,

nicht eine neue proletarische Kultur zu schaffen, sondern die besten Vorbilder, Traditionen und Ergebnisse der russischen Kultur aufzugreifen und vom Standpunkt der marxistischen Weltanschauung aus weiterzuentwickeln.<sup>54</sup>

1937 wurde auf dem ersten Allunionskongress der Sowjetarchitekten die konstruktivistische Architektur endgültig aus dem Kanon der sozialistischen Architektur gestrichen. Ziel war nun die Umsetzung von Stalins Forderung nach einer *sowjetischen Klassik*. Sichtbare Zeugnisse dafür waren die Pavillons der UdSSR auf den Weltausstellungen 1937 in Paris und 1939 in New York. Ihr Architekt war Boris Jofan (1891–1976), der auch Mitautor des Wettbewerbsentwurfs für den klassizistisch konzipierten Palast der Sowjets (1932) (Abb. 5f) gewesen war. Aber auch



Abb. 5f

Architekten wie Tschernichow oder Konstantin Melnikow (1890–1974), die zu den führenden Konstruktivisten gehört hatten, kehrten zu einem individuell interpretierten Klassizismus und Historismus zurück. 1924 hatte Melnikow einen Entwurf für die Leningradskaja Prawda (Abb. 5g) vorgelegt, der prototypisch für den Konstruktivismus gelten kann.

Für die erzwungene Wende zur sowjetischen Klassik zeugt Tschernichows Serie von architektonischen Fantasien für die Paläste des Sowjetsozialismus, die zwischen 1942 und 1945 entstanden ist. Diese Fantasien thematisieren nicht mehr die Maschine und die Maschinenproduktion; sie greifen aber auch nicht einfach auf das historistische Stilrepertoire zurück, sondern halten in surrealistischer Verzerrung

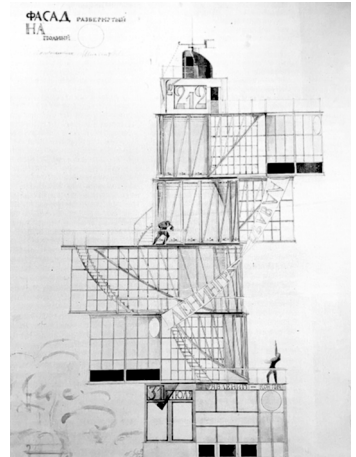


Abb. 5g

der Doktrin des **sozialistischen Realismus** eine kritische Alternative entgegen. Melnikow, Architekt des konstruktivistischen Pavillons auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung (1925) und des Arbeiterklubs *Rusakow* (1927–1929) in Moskau, flüchtete sich, nur dem Schein nach der herrschenden Doktrin folgend, in Entwürfe von grotesker Form, wie das *Projekt für das Kommissariat der Schwerindustrie* (1934) und das *Projekt für die Arbeiterpaläste der Iswestija ZIK i WZIK* (1934), die auf entlarvende Weise das offizielle Bedürfnis nach Repräsentation befriedigten, wie sie dieses gleichermaßen auch karikierten.

Damit war aber die Wirkungsgeschichte des russischen Konstruktivismus keineswegs beendet. Am Ende des 20. Jahrhunderts kehrte er unter anderen, jetzt spätkapitalistischen Vorzeichen im Dekonstruktivismus amerikanischer Prägung zurück. So stellte der Architekturhistoriker Mark Wigley (\* 1956) in seinem Beitrag zur Ausstellung *Deconstructivist Architecture*, die er 1988 am Museum of Modern Art in New York kuratiert hat, die Vorbildlichkeit des russischen Konstruktivismus für die Entwicklung der Architektur am Ende des 20. Jahrhunderts heraus. Der Konstruktivismus habe einen kritischen Wendepunkt dargestellt, »an dem die architektonische Tradition so radikal verbogen wurde, dass eine Öffnung sich auftat und zum ersten Mal für die Architektur irritierende Möglichkeiten sichtbar wurden«<sup>55</sup>. Mit der Wende zum sozialistischen Realismus sei dieses Erneuerungspotenzial

aber nicht weiterverfolgt worden. Die Wunde in der Tradition habe sich schnell geschlossen und nur eine »schwache Narbe«<sup>56</sup> hinterlassen. An dieser abgebrochenen Tradition des russischen Konstruktivismus setzten die Projekte des Dekonstruktivismus an. Denn auch der Dekonstruktivismus verstehe sich, so Wigley, als »eine Bedrohung der Tradition durch das Brechen der Regeln der klassischen Komposition«<sup>57</sup>. Die dekonstruktivistischen »Projekte öffneten wieder die Wunden«<sup>58</sup>.

## Basisliteratur

- Tschernichow, Jakob: *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], Basel u. a.: Birkhäuser 1991
- Tschernichow, Jakob: *Architekturfantasien im russischen Konstruktivismus*, hg. v. Dmitri S. Chmelniczki, Berlin: DOM publishers, 2003

## Anmerkungen

- 1 Alexei Gastew zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 2 Jakob Tschernichow zitiert nach Catherine Cooke (Hg.) (1989), »Russian Constructivism & Jakob Chernikhov«, S. 58.
- 3 Nikolai Ladowski zitiert nach Elke Pistorius (1991), »Bemerkungen zur Theorie des Rationalismus der frühen zwanziger Jahre«, S. 88.
- 4 Warwara Stepanowa (1988), *Ein Leben für den Konstruktivismus*, S. 53.
- 5 Nikolai Ladowski (1992), »Ein psychotechnisches Laboratorium der Architektur« [1926], S. 45.
- 6 Elke Pistorius (1991), »Bemerkungen zur Theorie des Rationalismus der frühen zwanziger Jahre«, S. 89.
- 7 Natalija Lwowna Adaskina (2001), »Vom Kubo-Futurismus zum Suprematismus und Konstruktivismus – Die Ausstellungen 0, 10 und  $5 \times 5 = 25$ «, S. 83.
- 8 Immanuel Kant (1996), »Kritik der Urteilskraft«, § 2.
- 9 Dmitri S. Chmelniczki (2013), »Ein Architektenleben für die Lehre«, S. 15.
- 10 Kai-Uwe Hemken (2001), »Erregung öffentlicher Bedeutsamkeit – Wege der Abstraktion in der russischen Avantgarde«, S. 45.
- 11 Anatoli Strigaljow (1995), »Agitprop – die Kunst extremer politischer Situationen«, S. 112.
- 12 Nikolai Punin (1988), »The Monument of the Third International« [1921], S. 344.
- 13 El Lissitzky zitiert nach Gail Harrison Roman (1992), »Tatlin's Tower: Revolutionary Symbol and Aesthetics«, S. 51.
- 14 Wiktor Schklowski zitiert nach Larissa A. Zhadova (1988), *Tatlin*, S. 411.

- 15 Ebd.
- 16 Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 17 Ebd., S. 57.
- 18 Sergei Tretjakow zitiert nach Frankfurter Kunstverein (Hg) (1972), *Kunst in der Revolution*, o. S.
- 19 Ebd., o. S.
- 20 Ilja Ehrenburg zitiert nach Hans-Jürgen Schmitt u. Godehard Schramm (Hg.) (1974), *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, S. 99.
- 21 Wsewolod Meyerhold zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 22 Ebd.
- 23 Eckhart Gillen (2001), »Sowjetische Kunst 1917–1934«, S. 219.
- 24 El Lissitzky (1965), 1929. *Rußland: Architektur für eine Weltrevolution*, S. 121.
- 25 El Lissitzky zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 26 Ebd., S. 60.
- 27 Sophie Lissitzky-Küppers (1967), *El Lissitzky*, S. 325.
- 28 Wsewolod Meyerhold zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 60.
- 29 Siegfried Kracauer (1977), »Das Ornament der Masse« [1929], S. 50.
- 30 Ebd., S. 52.
- 31 Ebd., S. 54.
- 32 Johann Joachim Winckelmann (1995), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei*, S. 22.
- 33 Friedrich Nietzsche (1999), *Die Geburt der Tragödie*, S. 31.
- 34 Siegfried Kracauer (1977), »Das Ornament der Masse« [1927], S. 61.
- 35 Ebd., S. 60.
- 36 Ebd.
- 37 Walter Benjamin (1977), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 33.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Siegfried Kracauer (1977), »Das Ornament der Masse« [1927], S. 62.
- 41 Walter Benjamin (1977), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 42.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd.
- 44 Nikolai Punin zitiert nach Larissa A. Zhadova (1988), *Tatlin*, S. 413.
- 45 Leonid Demjanow, »Einleitung«, in: Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. IX.
- 46 Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. 275.
- 47 Jakow Tschernichow zitiert nach Catherine Cooke (Hg.) (1989), »Russian Constructivism & Iakow Chernikhov«, S. 41.
- 48 Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. VIII.
- 49 Leonid Demjanow, »Einleitung«, in: Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. VIII.
- 50 Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. 14.
- 51 Ebd., S. 19.
- 52 Wiktor Schklowski zitiert nach Hans-Jürgen Schmitt u. Godehard Schramm (Hg.) (1974), *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, S. 95.
- 53 Eckhart Gillen (2001), »Sowjetische Kunst 1917–1934«, S. 224.
- 54 Elke Pistorius (1992), *Der Architektenstreit nach der Revolution*, S. 10f.
- 55 Mark Wigley (1988), *Deconstructivist Architecture*, S. 11.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd.