

Rezensionen

S. O. CHAN-MAGOMEDOW: *Pioniere der sowjetischen Architektur*. Wien und Berlin, Löcker Verlag 1983. 617 Seiten, 1533 Abb., DM 152,—. Seit Februar 1986 ist das Werk in der Originalausgabe des Verlags der Kunst, Dresden, über den Verlag Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz zu beziehen. 618 Seiten, 1544 Abb., DM 98,—.

Die wechselseitige Beeinflussung von Malerei und Architektur zieht sich durch die ganze Geschichte der Kunst. Die Tatsache, daß die Gesetze der Perspektive zuerst in der italienischen Renaissancemalerei durchforscht wurden, bevor sie an Architekturfassaden und anderswo räumlich zur Anwendung kamen, steht außer Zweifel. Zu enger Verschmelzung von Baukunst, Plastik und Malerei ist es dann besonders im Barock und Rokoko gekommen. Die Ästhetik der englischen Park- und Gartenkonzeption ist in den Bildern Constables und anderer Künstler entstanden. Ähnliche Beispiele für ein experimentelles Hervortreten der bildenden Künste aus der Gesamtheit der technischen, zivilisatorischen und kulturellen Formgebung sind also nicht selten — es gibt jedoch, soweit bekannt, nur einen einzigen zweifelsfrei belegbaren Fall, in dem experimentelle Kunst, in erster Reihe Malerei, ein geschlossenes System von neuen Regeln der Architektur wie in einem Forschungslaboratorium ausgearbeitet hat. Diesen Fall bildet — wie könnte es auch anders sein? — die Entwicklung der frühsowjetischen Kunst in den Jahren 1919—1927.

Gewiß steht die Pioniergeneration der sowjetischen Architekten bei der Grundlegung einer neuen Baukunst keineswegs vereinzelt. Während aber der Elan der Neuerer aus den Werkstätten eines Le Corbusier, Gropius und Wright auf einige längst vorhandene, bloß hinter den Fassaden von Neostilen, Art Nouveau und Sezession versteckte Voraussetzungen gesellschaftlicher und technologischer Art (lange vor den Bildern Mondrians und der postkubistischen Geometriker) zurückzugreifen hatten, mußten Malewitsch und seine Nachfolger in Rußland die Entfernung zu den teilweise bis heute fehlenden zivilisatorischen Bedingungen (Wissenschaft, Ökonomie, Technik, Recht und Philosophie) durch künstlerische Phantasietätigkeit allein überbrücken. Die so aus der Not entstandene einmalige anspruchsvolle Weite der Kunst- und Architektur-Konzeptionen verleiht den Werken der russischen Abenteurer der 20er Jahre einen Ausstrahlungsradius, der bis heute nicht übertroffen ist.

Das vorliegende Handbuch der Architekturgeschichte beginnt — ohne die in der UdSSR bisher übliche Zurückhaltung — mit einem Hinweis auf Bedeutung und Schlagkraft der avantgardistischen Kunst und insbesondere Malerei. Im folgenden gewinnt die Analyse der nachrevolutionären sowjetischen Architekturentwicklung ihre angemessenen Beurteilungskriterien an der nicht bloß optischen, sondern auch gedanklichen Frische und Neuerungskraft der damaligen Kunst. Anders als die bis jetzt zugelassene akademische Geschichte der Malerei und Plastik (auch Literatur usw., der „Kunst“ im engeren Sinne), die sich zur Zeit noch aus verständlichen Gründen im Frühstadium des ersten Abtastens des bisher Verschwiegenen und des Beschreibens von Einzelheiten befindet, hat die sowjetische Architekturgeschichte schon 1963 und 1970 (Kollektiv K. N. Afanasjews, dann W. E. Chasanowa u. a.) die ersten wissenschaftlichen Gesamtbilanzen

vorgelegt. Es folgten monographische Werkbeschreibungen einiger Hauptrepräsentanten der 20er und 30er Jahre.

In der Fülle der dabei veröffentlichten Bild- und Archivmaterialien fehlten bis jetzt aber klar definierte Bewertungsmaßstäbe. Durchschnitt und Mittelmaß (sowie irrelevante Fakten zu Details der Entwicklung von Architektenorganisationen) überdecken in den bisherigen Darstellungen die eigentlichen Hochleistungen. Staatsbürokraten und Funktionäre, d. h. oft: die Aufseher und Mörder von Talenten (wie Mordwinow und seine Freunde) standen — und das bedeutete schon einen Fortschritt gegenüber der stalinistischen Zeit — alphabetisch geordnet neben ihren Opfern, den eigentlichen Trägern der Entwicklung. Nicht so bei Magomedow.

Die Aufmerksamkeit ausländischer Forscher und einzelner Ausstellungen, zuletzt die große, 1981 endlich auch in der UDSSR gezeigte Schau „Paris — Moskau“, haben Magomedow und seinen Kollegen bei der Klärung von Kriterien und Scheidung zwischen wahren und unwahren Werten wesentlich geholfen. Mehr als anderswo ist daher die obligate Beschuldigung des westlichen „Auslands“ wegen „nicht gebührender“ Wertschätzung und „Herabsetzung“ sowjetischer Architektur im Vorwort von Magomedows Buch (S. 9) bloß deklamatorisch und sachlich unberechtigt.

Gemäß seiner These eines Vorsprungs der darstellenden Kunst vor der Architektur beginnt die Untersuchung der Zeit nach 1917 mit den Bemühungen „linker“ Maler und (nach Tatlin auch) Bildhauer, sowie anderer Avantgardisten. Die korrekt durchgeführte Schilderung bleibt aber an der Oberfläche des Zeitgeschehens. Der in Moskau bis heute übliche Terminus „linke Malerei“, der keinen ursprünglichen Bezug auf die Politik hat und bei dem sich — nach Magomedow — in den ersten Jahren der Sowjetmacht „der Schwerpunkt auf den Inhalt der Kunst übertrug“ (S. 62), ist für den (west)deutschen Leser unverständlich. Im Zusammenhang mit Malewitsch von „formalästhetischen suprematistischen Erfahrungen“ zu reden, deren Einfluß sich auf Bauhaus und De Stijl erstreckt hätte (S. 64), ist geschichtlich unangemessen und wird dem eigentlichen Kern der suprematistischen Bemühungen (der den „formalästhetischen“ direkt entgegengesetzt war) ebenso wenig gerecht wie den konkreten historischen Zusammenhängen der Jahre 1917—1921. De Stijl und das Bauhaus auch in seiner konstruktivistischen Etappe unter Gropius begannen ihre Arbeit, ohne von Malewitsch und Suprematismus etwas zu wissen.

Wenn man sich tiefer in die Denkstrukturen der russischen Avantgardisten einarbeiten will, sollte man sich weniger an Majakowskis pathetische Rhetorik (nach Magomedow: „der künstlerische Mittelpunkt der neuen Kunst“), als an die konkreten Tatbestände selbst halten. Zu erwähnen wären so z. B. Malewitschs Zusammenarbeit mit Matjuschin, Krutschonoch und Chlebnikow bei der Uraufführung der Oper „Der Sieg über die Sonne“ 1913 in Petersburg (eine Zusammenarbeit, aus der das erste Weiße Quadrat von Malewitsch entstanden ist), dann die Raumausbrüche Tatlins von und nach 1915 usw. Das Streben nach Expansion der Kunst in Richtung auf Konkretheit und Raum hat schon in der vorsowjetischen Ära begonnen. „Der Kubismus und der Futurismus waren revolutionäre Bewegungen in der Kunst, die die Revolution des Jahres 1917 im ökonomischen und politischen Leben angekündigt haben“, schrieb im Rückblick auf die Zehner Jahre Kazimir Malewitsch.

Dem Architekturkritiker fehlt aber das angemessene Begriffsinstrumentarium zur Beschreibung der wichtigsten Nuancen avantgardistischer Kunst und der Neuerungen in der Architektur. Der Mangel zeigt sich vor allem beim ästhetischen Vergleich mit ausländischen Werken und bei Werturteilen. Der oft wiederholte Vorwurf gegen den Jugendstil, er sei ein „Versuch, das Tektonische durch rein dekorative Elemente zu ersetzen“ (S. 61 u. a.), hält den neuen Erkenntnissen der Architekturgeschichte und -kritik nicht stand. Der Geschmacksbruch um das Jahr 1895 bedeutet auch in Rußland mehr als die von Magomedow beschworene „Eklektik“. Diese und andere unzutreffende Charakterisierungen sind dabei vielfach nicht nur der unsensiblen Übersetzung ins Deutsche zuzuschreiben. (So z. B. die Bezeichnung der Arbeitsmethode N. Ladowskis als „psychoanalytisch“, die erwähnte Verwechslung politischer und ästhetischer Begriffe in der Kategorie der „linken Malerei“ u. a.). Sie wirken sich auch auf Fragen der eigenen Bewertung aus.

Wenn man z. B. zweifeln könnte, ob die Bezeichnung „symbolischer Romantismus“ (S. 74) für Werke J. Golossows und anderer früher Künstler der Blütezeit sowjetischer Architektur am Platz ist, so können die darauf folgenden Charakterisierungen nicht immer überzeugen. Neben der schon erwähnten Abschätzung des „style moderne“, welche die Selbstbehauptungsrhetorik der Kubisten und anderer Protagonisten der 20er Jahre ohne den notwendigen Abstand wörtlich wiederholt, bedauert man vor allem eine weitergehende Analyse des Funktionalismus selbst (im russischen Sprachgebrauch: „Vescismus“ oder „Produktionismus“). Die von Magomedow beiläufig erwähnten neoklassizistischen Strömungen in Frankreich, Italien und Deutschland (S. 233) sind nicht als Gegengewicht zum Jugendstil, sondern als Reaktion auf den schon voll entwickelten Konstruktivismus und Funktionalismus (Rationalismus) zu bewerten. Nicht die „proletarische Klassik“ I. Fomins, sondern die Entwicklung der sowjetischen Architektur nach 1930 insgesamt (die denunziatorische und demagogische Tätigkeit von Gruppen wie WOPRA, RAPP oder — von Magomedow nicht erwähnt — Oktjabr darf man nicht überschätzen) bildet so das beste Gegenstück zur im Westen früher geschehenen Veränderung der Kunstsprache von den 20ern zu den 30er Jahren.

Man sollte die Vorwürfe gegen Magomedows Terminologie aber nicht übertreiben. Der Wert seiner zusammenfassenden Monographie liegt ja nicht im Bereich der Architekturtheorie oder des Vergleichs mit der nichtrussischen Entwicklung — letztere steht auch im Westen wohl noch einige Zeit lang aus. Magomedows Beitrag wurzelt vielmehr in der sachbezogenen Analyse der Geschehnisse im Jahrzehnt nach 1917, wobei paradoxerweise die Spanne 1925—1932, also die Zeit der beginnenden Verfolgung Andersdenkender in Literatur, Kunst und Wissenschaften, als die „Blütezeit der sowjetischen Architektur“ zu beurteilen ist. Der erfahrene Museumsmann und Archivforscher Magomedow, vertraut mit dem materiellen Hintergrund der einzelnen Projekte und begabt mit einem besonderen Gefühl für historisch zutreffende Einschätzung der Dynamik einzelner Werk- und Denkweisen, verliert auch im Detail nie den Blick für die wichtigen Zusammenhänge.

Nach der Inkubationsperiode der neuen Zeitrechnung, charakterisiert durch Agitations- und angewandte Kunst sowie „Kleinarchitektur“, betont der Autor mit Recht die eminente Rolle der großen Wettbewerbe von 1923 bis 1926. Wegweisend ist

sein Hinweis auf den Einfluß, den das Projekt der Gebrüder Wesnin für das Arcos-Gebäude auf die Richtung der zeitgenössischen Architektur hatte. Nach 1925 folgten die ersten großen, in der Monographie gut belegten Gesellschaftsbauten. Aufmerksamkeit fordern besonders die Urbanistik und der Massenwohnbau. Die erste Bilanz der modernen Sowjetarchitektur zeigt 1927 gerade auf diesen Gebieten respektable Errungenschaften. Die dynamische Entwicklung dauert, auch bei Industriebauten, besonders in der russischen und ukrainischen Provinz bis tief in die 30er Jahre hinein an.

Beim Blick auf die Gesamtentwicklung verißt der Autor nicht, den Beitrag einzelner großer Persönlichkeiten wie J. Golossow, N. Ladowski, W. Krinski, K. Melnikow („der Praktiker“), besonders dann aber A. Wesnin, M. Ginsburg und I. Leonidow (das „proletarische Naturtalent“) zu würdigen. Die individuellen Charakterisierungen sind zutreffend und einprägsam. Ausgewogen ist auch die Einschätzung der „Klassiker“ wie A. Stschusow, A. Scholtowski und I. Fomin. Bei der Erörterung so fragwürdiger Probleme wie der Frage nach einem „nationalen“ Stil (S. 240—260) wird, der konkreten Problematik angemessen, eine scharfe Konfrontation von Neuerertum und Klassik vermieden. Die kulturpolitische Wende um 1930 wird nicht verschwiegen, sondern, besonders im biographischen Teil, diskret angedeutet. Gewiß, das Schicksal Babels, Majercholds, Mandelstams und anderer gewaltsam verschwiegener Literaten und Künstler, blieb den tätigen und so oder so immer brauchbaren Architekten mit ihrer schon traditionellen Beugsamkeit gegenüber den Bauherren erspart. Krinski und andere schmücken so nach 1935 die Bauten der Moskauer Metro, die berühmteste Kitschhaltestelle „Komsomolskaja“ inbegriffen. Die sowjetische Architektur gewinnt aber durch solche Flexibilität nur sehr wenig oder besser: gar nichts. Vom Ende der 40er Jahre an sinkt sie in eine skurrile Provinzialität ab.

Interessante Hinweise bringen Magomendows Querschnitte, gesammelt im zweiten Teil des Buches („Soziale Probleme der Architektur“, S. 273—572). Wohnungs- und Städtebau reagieren direkter und aktiver als die übrigen Kultur- und Wirtschaftszweige (einschließlich der Kunst) auf die aktuellen gesellschaftlichen Anforderungen und Impulse. Die Historiker der sowjetischen Revolution und Ideologie können hier sehr vieles, was anderswo nur unvollständig, getarnt oder verzerrt zu finden ist, offen nachlesen. Die Idee einer Umwandlung Moskau in eine Gartenstadt (S. 273—277) knüpft schöpferisch an E. Howard und die Utopien des 19. Jahrhunderts an. Als zukunftsweisend zeigten sich die ersten Pläne der Gebietsbebauung und die Ideen der Zonenbildung und Desurbanisation (M. Ochrinowitsch, besonders aber der auch im Westen bekannte und oft übersetzte N. Miljutin). Ladowskis Ideen der sich selbst entfaltenden Stadt von 1928 kam, wie alle positiven Utopien der 20er Jahre, im nächsten Jahrzehnt schon nicht zur Durchführung.

Was den Wohnbereich betrifft, übten die Forderungen nach einer neuen Aufgabenteilung von Haushalt, Gemeinschafts- und Wohnbereichen einen besonders direkten Einfluß aus. Die ersten Wohnkommunen entstanden in nach der Revolution enteigneten Häusern der Bourgeoisie. (Magomedow schätzt die Zahl der Konfiskationen während der Jahre 1918—1924 in Moskau auf etwa 500 000, in Petersburg auf 300 000 Wohneinheiten.) Enteignung des Vorhandenen genügte aber nicht lange den neuen Ansprüchen. Die Allunionswettbewerbe in Charkow 1924/25 und Moskau 1925/26 bringen neue,

dem Geist der Zeit entsprechende Entwürfe und wenig später dann auch einzelne interessante Bauten. Als hervorragende Leistungen erscheinen noch heute Bauten des Übergangstyps mit Raumzellenwohnungen. Rein soziologisch sind die Kommunewohnhäuser mit völliger Vergesellschaftung der Lebensführung im weitesten Sinne bemerkenswert.

Etwas zu kurz kommen in diesem Teil die Industriebauten und Ingenieurleistungen, obwohl gerade hier beim ideologischen Umbruch nach 1930 die Schäden am geringsten waren und die Kontinuität mit den Leistungen der 20er Jahre auch weiterhin gewahrt werden konnte. Rund 1500, oft an der unteren Grenze der Lesbarkeit stehende, aber gut ausgewählte und repräsentative kleine Fotos ergänzen Magomedows ausführliche historische Beweisführungen. Der dokumentarische Teil (Biographien, Bekenntnisse, Deklarationen) und die Bibliographie (besonders hinsichtlich der nichtrussischen Beiträge) lassen viele Erwartungen unerfüllt. Die sonst auf hohem Niveau arbeitenden Lektoren, Übersetzer, Gestalter und Drucker des VEB Verlag der Kunst in Dresden sind diesmal hinter den eigenen, auf Export eingestellten Spitzenleistungen der letzten Jahre zurückgeblieben. Im großen und ganzen aber bedeutet die Publikation ein Standardwerk von Rang, das auch langfristig informativ und weiterführend wirken kann.

Thomas Strauss

ROBERT L. HERBERT, ELEANOR S. APTER, ELISE K. KENNEY, *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University*. New Haven und London, Yale University Press 1984. 791 Seiten mit zahlreichen Abb., 52 Farbabb. auf Tafeln. \$ 125.00.

Am 20. April 1920 unterzeichneten Katherine S. Dreier, Henry Hudson, Marcel Duchamp, Man Ray und Andrew Mc Larren ein Dokument, durch das die Gründung der Société Anonyme Inc. festgelegt wurde. Als erste Direktoren fungierten Katherine S. Dreier, Man Ray und Marcel Duchamp. Als hauptsächlicher Zweck dieser Gesellschaft wurde die Einrichtung einer ständigen Ausstellung moderner Kunst festgelegt (*Selected Publications, Société Anonyme [The First Museum of Modern Art: 1920—1944]*, Volume I, Documents, New York 1972, S. 4). Die Gesellschaft wollte durch Einrichtung von Bibliotheken und die Organisation von Ausstellungen die Kenntnis über die Strömungen moderner Kunst verbreiten und das Verständnis dafür fördern. Ähnlich wie das Programm der Galerie 291 von Alfred Stieglitz setzte sich auch die Société Anonyme das Ziel, den Anschluß an die Entwicklung der Moderne in Europa zu finden. Die Ausstellungstätigkeit der Société Anonyme sollte kontinuierlich das vermitteln, was die große Armory Show im Jahr 1912 angeregt hatte. „People coming to New York from the West or the South, who had heard of this new expression in Art and wished to be better informed about it, had no place where they could study it... This small museum of Modern Art, The Société Anonyme, Inc., not only meet this opportunity of study, through its exhibitions, but also through its Reference library, where books and magazines of all nations pertaining to this subject are kept... So we turn to all those related to us and ask them to take up their personal share of responsibility towards art in this country by helping to establish first, this small museum