

Von der Staffelei zur Maschine und zurück : Konstruktivismus in der Gegenwart

Autor(en): **Pousin, Frédéric**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **75 (1988)**

Heft 5: **Ismen der Konstruktion = Ismes de la construction = Isms of the construction**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-57015>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Von der Staffelei zur Maschine und zurück

Konstruktivismus in der Gegenwart

Die Tragweite der ersten fünfzehn Jahre sowjetischer Architektur zu bewerten, deren Vorrangstellung innerhalb der modernen Architekturgeschichte alle übereinstimmend anerkennen, heisst auch, eine allgemeinere Betrachtung darüber anzustellen, inwieweit eine historische Erfahrung das zeitgenössische Leben in Kenntnis setzt. Der Entwurf lebt aus den Erfahrungen, die ihm vorausgehen, er konstruiert seine eigenen Bezugnahmen, sogar Modelle.

Was also ist das Sachdienliche einer Bezugnahme? Nach welchen Modalitäten erfolgt sie, welche Gültigkeit hat sie? So viele Fragen, die wir uns notgedrungen stellen müssen, wenn wir die konstruktivistische Präsenz der zeitgenössischen Architektur feststellen, sei sie auch nur in Form einer Anspielung.

Constructivisme contemporain

Evaluer la portée des quinze premières années de l'architecture soviétique, dont tous s'accordent à reconnaître la primauté dans l'histoire de notre modernité, c'est aussi envisager plus généralement en quoi une expérience historique informe la contemporanéité. Car le projet est fait d'histoire, récente ou non; il se nourrit des expériences qui le précèdent, il construit ses propres références, voire ses modèles.

Quelle est alors la pertinence d'une référence? Selon quelles modalités informe-t-elle les projets d'aujourd'hui? Autant de questions que nous sommes inévitablement amenés à nous poser en constatant la présence constructiviste, fût-elle allusive, dans les productions contemporaines.

Constructivism Within the Present Time

In order to evaluate the first fifteen years of Soviet architecture, whose primacy within the history of our modern times is commonly acknowledged, also means to quite generally consider how much a historical experience is able to inform our contemporaneous life. For every design is based on history, whether recent or not; it is based on the experience that has gone before and constructs its own references, or even models.

What then is the practical aspect of such a reference? According to what modalities does it inform today's designs? So many questions that we need have to ask ourselves whenever we recognize the constructivist presence in today's productions even though they are restricted to a mere allusion.

Kunst und Technik: der Konstruktionskünstler

Der in Russland aufgetauchte Begriff des Konstruktivismus selbst bezeichnete eine Gruppe von Künstlern, welche versuchten, die Beziehungen zwischen Kunst und Technologie zu definieren.

Diese Aufgabe, weit davon entfernt, ihnen eigen zu sein, weitete sich auf das gesamte 1920 als Forschungszentrum entworfene Institut der künstlerischen Kultur (INKhUK) aus. Das ursprünglich von Kandinsky aufgestellte, dann von Bakišev neu definierte Programm predigte eine «objektive Analyse der Kunst» in Theorie und Praxis. Von Anfang an war das Institut ideologisch auf eine sozial nützliche Produktion und die Nutzbarkeit industrieller Techniken ausgerichtet.

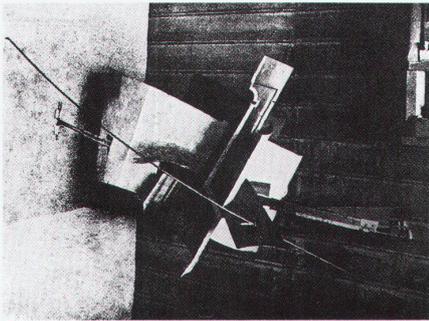
Die «erste konstruktivistische Arbeitsgruppe» (Ročenko, Stepanova, die Gebrüder Stenberg, Medunec'ij, Jogan-son, Gan) definierte die Ideen des konstruktivistischen Programms auf der Basis einer wesentlichen Unterscheidung zwischen Komposition und Konstruk-

tion.¹ Zu Beginn einer solchen Unterscheidung brachten die 1913/14 von Tatlin geschaffenen Reliefs ein Hinübergleiten vom Bereich der Malerei zum dreidimensionalen Objekt zum Ausdruck. Dies veranlasste eine plastische Arbeit über die Formgebung von Materialien und ihre konstruktiven Möglichkeiten. Gleichwohl hielt Tatlin nie am Konstruktivismus fest.

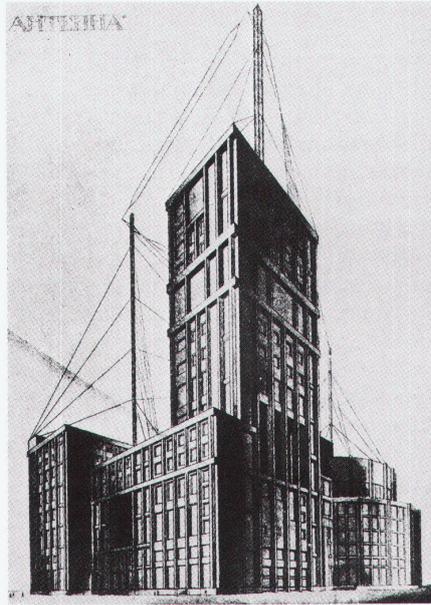
Der konstruktivistische Gedanke ist in gewisser Weise in den drei Konzepten «Tektonik», «Faktur» und «Konstruktion» zusammengefasst, Konzepte, die auf polemische Weise in dem Werk Gans «Der Konstruktivismus» vorgestellt werden (1922). Wir halten daraus nur das fest, was den technischen Gedanken betrifft, denn, wie Tarabukin bemerkt: «Die Arbeit der Konstruktivisten gewinnt eine andere Bedeutung, wenn man in ihr einen Laborversuch über die Materialbeschaffenheit sieht (...), ein Versuch, der bei der Produktion methodologisch in Betracht gezogen werden kann.»²

Die Tektonik macht es unbedingt notwendig, die jüngsten Materialien und

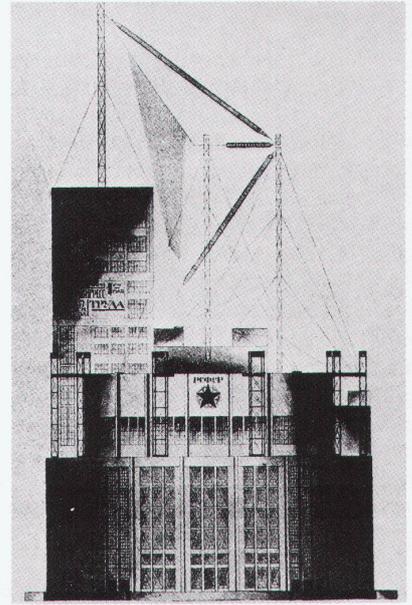
Techniken systematisch auszunutzen, um eine utilitaristische Kunst zu schaffen. Die Faktur impliziert eine Auswahl von Materialien nach ihrer Beschaffenheit und der ihnen eigenen Produktionsweise, dies in Funktion des zu lösenden Problemtyps. Anders ausgedrückt, die dem Material innewohnenden Eigenschaften sowie die Veränderungen, denen es unterliegen wird, werden ordnungsgemäss analysiert, diese werden mit jenen zusammenhängen und ausdrücklich im fertiggestellten Produkt erscheinen. Die Konstruktion schliesslich stellt die synthetische Beschaffenheit von Konzept, Material und Technik dar, um in der Fabrikation des Produkts die maximale Wirksamkeit zu erzielen. Ročenko bringt den Sinn dieses Trachtens nach dem Experimentieren mit Materialien, ihrer Produktion und ihrer Formgebung perfekt zum Ausdruck, ein Trachten, das dem Design den Weg bereiten sollte.³ Es ist bekannt, dass Moholy-Nagy eben diesen Forschergeist 1923 ins Bauhaus von Weimar einführen sollte.



1



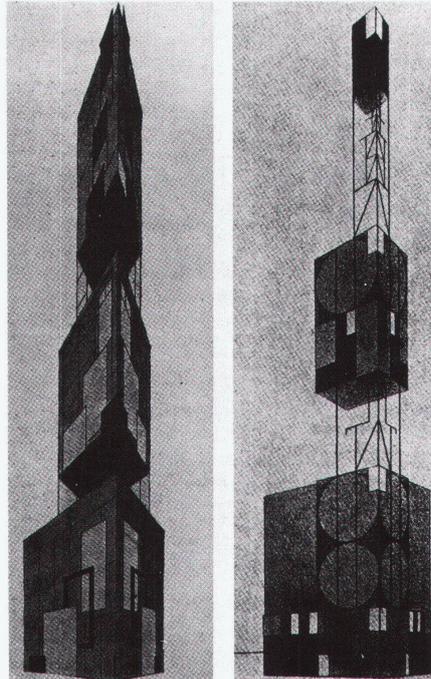
2



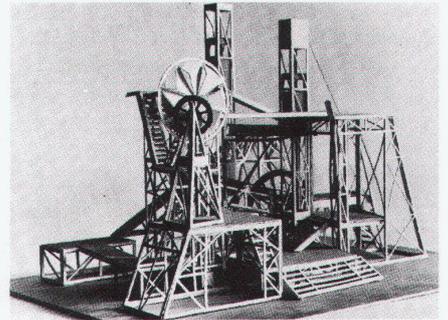
3



4



5



6

1 W. Tatlin, Winkelrelief, 1915 / Relief en angle / Angle relief

2 3 A., W. und L. Wesnin, Wettbewerbsentwurf für den Palast der Arbeit in Moskau, 1922/23. Perspektive und Fassade / Projet de concours pour le Palais du Travail à Moscou, 1922/23, perspective et façade / Competition design for the Palace of labour in Moscow, 1922/23. Perspective view and elevation

4 V. Stenberg, Konstruktion der räumlichen Gliederung Nr. 6 / Construction du dispositif spatial N° 6 / Construction of the spatial configuration

5 Abstrakte Aufgabe zur Demonstration von Dynamik, Rhythmus, Wechselbeziehung und Proportion in der Vertikalen (WCHUUTEMAS, Atelier N. Ladowski), 1924 / Figure abstraite pour démontrer la dynamique, le rythme, les relations réciproques et les proportions dans les verticales / Abstract assignment for the demonstration of dynamics, rhythm, reciprocal relationship and proportion in the vertical

6 A. Wesnin, Bühnenbildentwurf zum Schauspiel «Der Mann, der Donnerstag war» im Kammertheater, 1922/23 / Projet de décor scénique pour la pièce «Il se nommait Jeudi» au petit théâtre / Scene design for the play "The Man Who Was Thursday" in the Chamber Theatre

Es gibt Architekten, die parallel zu ihrer architektonischen Produktion als Maler, Bildhauer oder allgemeiner als Formgeber tätig sind. Dass diese Aktivität auf das architektonische Schaffen einwirkt, steht ohne Zweifel fest – der Fall eines Le Corbusier oder eines Alvar Aalto sind in dieser Hinsicht exemplarisch –, aber auf welche Weise? Auf die Beziehungen zwischen Malerei und Architektur gibt die konstruktivistische Erfahrung einige Antworten. Durch den Status eines «Laboratoriums», das sie der plastischen Forschung verleiht, und dank dem operativen Konstruktionskonzept stellt sie einen expliziten Austausch zwischen dem Gebiet der bildenden Künste und dem der Architektur her.

Heute machen gewisse architektonische Untersuchungen den Umweg über eine plastische Produktion, die den Wert eines «Laboratoriums» annimmt – man denke nur an das grafische Werk Zaha Hadids oder an das bildhauerische S. Calatravas. Aber von welcher Realität ist diese Vorstellung von einem Laboratorium wirklich? Auf welchen Zusammenhang ist der Übergang von einem Bereich zum andern begründet, sobald die Synthese der Künste, die diese einleitenden Untersuchungen umfasste, an Ansehen verloren hat?

Das Primat der Form

Das Artikulieren der konstruktivistischen Untersuchung in der Architektur verstand sich deswegen in den 20er Jahren nicht von selbst. Es geschah einerseits durch das Unterrichten der WCHUTEMAS⁴, andererseits durch einige individuelle Marschrouten, unter anderem die A. Wesnins. Für Wesnin besteht der Unterschied zwischen der Arbeit des Künstlers und der des Ingenieurs in der Bedeutung, die die Problematik der Form hat, vor allem in ihrer psychologischen Bedeutung.

Parallel zur produktivistischen

Ausrichtung stellte die Untersuchung über die Form ein wesentliches Moment der konstruktivistischen Forschung dar. Gemeinsam von Psychologen und Architekten durchgeführt, um Ladovskij und Dokučajev neu gruppiert und abwechselnd von Rationalisten oder Formalisten bestimmt, von den Partisanen des Produktivismus erneut in Frage gestellt und Ende der 20er Jahre von den Anführern des Konstruktivismus aufgegeben, bleibt von ihnen nicht mehr, als dass diese Untersuchungen Denker wie Wesnin oder Ginzburg beeinflussten.⁵

Ladovskij versuchte die objektiven Gesetze der formalen Komposition aufzustellen, indem er sich genau wie die anderen Theoretiker des Formalismus auf eine Analyse der Wahrnehmung stützte. So ist für Šklovskij «die künstlerische Wahrnehmung die, in der wir die Form empfinden. (...) Es musste gezeigt werden, dass die Empfindung der Form als Ergebnis gewisser künstlerischer Vorgänge auftauchte, die dazu bestimmt waren, sie uns empfinden zu lassen.»⁶ Die Untersuchungen Ladovskijs waren also bestrebt, die expressive Kraft der Architektur zu kontrollieren, ihre Fähigkeit, eine Mitteilung zu tragen. In Wirklichkeit ist es die kommunikative Grösse der Architektur, die die Theoretiker zu rationalisieren versuchen, indem sie Architektur und Urbanismus quer durch ein Schema der intersubjektiven Kommunikation⁷ erfassen und die Wahrnehmungskategorien der architektonischen Objekte wie des Raums objektivieren. In dieser Hinsicht sollte erwähnt werden, dass der allgemeine Unterricht der WCHUTEMAS, «Basic Course», einen Kurs «Raum und Baukörper» anbot, der auf dieser psycho-perzeptiven Annäherung aufbaute. 1926 nahm sich dieser Kurs vor, die Formtypen zu untersuchen, dann Wahrnehmungseigenschaften einer Form in Abhängigkeit von einem Betrachter in Bewegung und schliesslich die Fähigkeit ei-

ner Form, komplizierte räumliche Kompositionen zu erzeugen.

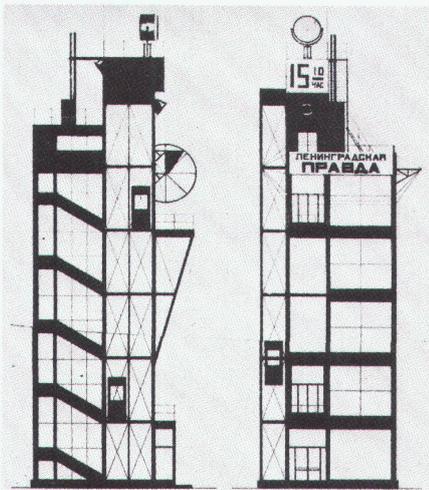
Ende der 20er Jahre fasste Černikov diese Untersuchungen über die wesentlichen Elemente der Form, ihre Art der Zusammensetzung, die Ausdruckskraft und die Schaffung der rhythmischen Komposition zusammen, wobei er ein historisches und funktionelles Hauptinteresse und eine Faszination für die Maschine hinzufügte. Angesichts dieser Tatsache erwies sich Černikovs Arbeit als ein nutzbares Repertoire an formalen Mustern und manipulatorischen Verfahren.

Heute ist die kinetische Grösse der Architektur, in Verbindung mit dem Problem der Wahrnehmung betrachtet, absolut an der Tagesordnung.

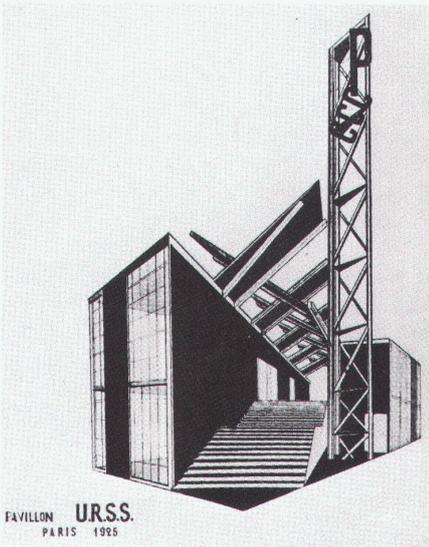
Eine industrielle Ästhetik

Die intensive Beschäftigung mit einer Produktionsweise der Materialien, der Herstellungsweise der Objekte und der Bildung einer expliziten Formensprache konvergierten in der Formulierung einer industriellen Ästhetik. Dennoch ist es ratsam, die ideologische Dimension dieser Ästhetik nicht zu unterschätzen. Die Schwärmerei der Künstler für eine industrielle Produktion, ihre Faszination für die Maschine verrieten in der Tat das Festhalten der Avantgarde an den Werten einer jungen, modernen Industriegesellschaft, die die Industriestadt verkörpert, und die da Bewegung, Aufstieg, Dynamik sind, ebenso charakteristische Merkmale der Maschine.

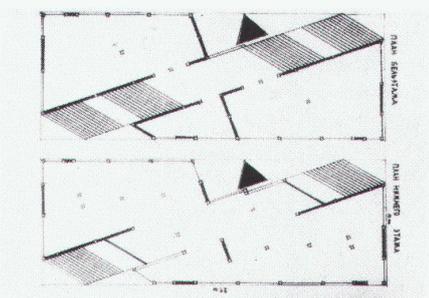
Bezeichnend für diesen Gesichtspunkt ist, dass das Vorzimmer der konstruktivistischen Ästhetik die Theaterbühne war. Die Parallele wird von da ab zwischen der Arbeit der Gebrüder Wesnin für das Bühnenbild von Chestertons Stück «Der Mann, der Donnerstag war» aufgestellt, einem Bühnenbild, das wie eine Maschine entworfen ist und sich auch so darstellt, und dem Entwurf für den Palast der Arbeit (1923), der sich



7

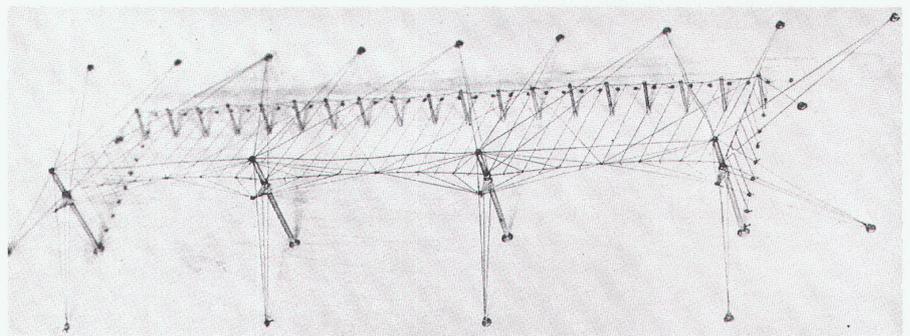
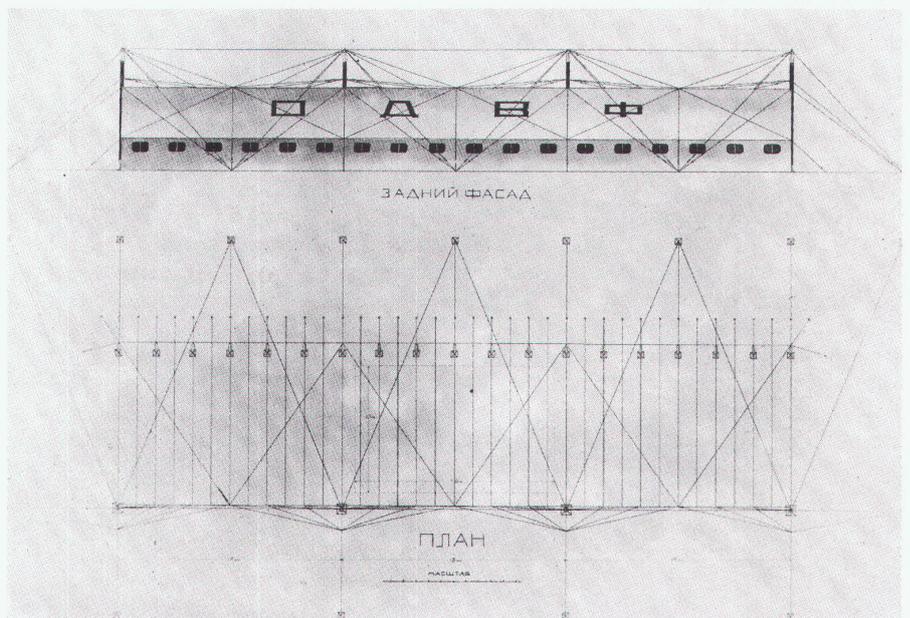


8



9

7 A. und W. Wesnin, Wettbewerbsentwurf für das Gebäude der Moskauer Filiale der «Leningradskaja Prawda», 1924. Fassaden und Pläne / Projet de concours pour l'immeuble de la filiale moscovite de la «Leningradskaja Prawda», façades et plans / Competition design for the building of the Moscow branch of the "Leningradskaya Pravda", elevations and plans



10

8 9 K. Melnikov, sowjetischer Pavillon auf der Internationalen Ausstellung in Paris, 1925. Perspektive und Grundrisse / Pavillon soviétique à l'exposition internationale de Paris. Perspective et plans / Soviet Pavilion at the International Exhibition in Paris, perspective view and plans

10 A. und W. Wesnin, Entwurf für einen Hangar für Flugzeuge, 1924 / Projet de hangar pour avions / Design for an airplane hangar

diese konstruktivistische Ästhetik wieder zu eigen macht. In diesem Entwurf bestimmt das sichtbare Knochengerüst das architektonische Image des Bauwerks; ein Knochengerüst aus Beton gliedert rhythmisch die Massen der deutlich abgetrennten Hauptbaukörper. Metallmasten, Antennen, Spannseile und Kabel kontrastieren mit den Baukörpern, aber noch deutlicher zeigen sie das Vorhandensein einer Radiostation auf dem Gipfel des Gebäudes an.

Die Ästhetik des ersten Konstruktivismus wird vielleicht noch deutlicher vom Sitz der «Prawda» in Leningrad verkörpert (1924). Über die konstruktive Lesbarkeit des Gebäudes, die Industriesymbole, hinaus liegt die Innovation in der Integration in einer Architektur aus technischen oder wörtlichen, aus der städtischen Einrichtung stammenden Elementen. Schilder, ein Projektor, eine Wanduhr, ein Lautsprecher werden in die Architektur eingegliedert, dienen natürlich Propagandazwecken, aber bringen vor allem die Eingliederung des Gebäudes in die moderne Stadt, die aktive Teilnahme der Architektur am städtischen Leben zum Ausdruck. Die Architektur löst hier die Kioske, Stände, Tribünen und andere von den ersten Entwerfern kreierte städtischen Einrichtungen ab.

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre bestätigt der Bau von Firmensitzen diese Tendenz, städtische Zeichen wie Werbung oder Schaufenster zu integrieren. Und wenn auch die industrielle Ästhetik zugunsten nüchterner und offensichtlich weniger expressiver Kompositionen verblassen wird, so tun das Bedachtsein auf Rhythmus innerhalb der Kompositionen, der Wille zu einer funktionalen Transparenz den Fortbestand des Bemühens um Lesbarkeit, um Beherrschung eines von der Architektur getragenen Sinns nicht weniger deutlich kund. Die ersten Entwürfe der Wesnins

unterstreichen ausdrücklich die kommunikative Dimension der Architektur, eine grundlegende Dimension der konstruktivistischen Ästhetik, die übrigens im «Credo» A. Wesnins gefordert wird.⁸

Heute ist es vielleicht dieser Signalwert, diese «kommunikative Kompetenz» der konstruktivistischen Entwürfe, die am ehesten wahrgenommen werden und die die wesentliche Triebfeder für «konstruktivistische» Zitate darstellen. Was uns aber bemerkenswert erscheint, ist der Zusammenhang zwischen einem formalen System und den kulturellen Werten, die es stützt. Die Ästhetik der Maschine, des industriellen Gegenstandes, des Konstruktiven wird im Russland der 20er Jahre von einem soziopolitischen Wertesystem umfasst.

Entspricht die «High Tech»-Ästhetik heute einem Wertesystem? Welches Verhältnis stellt die «High Tech»-Architektur zur Stadt her? Es scheint, als würden gewisse aktuelle technologisch erscheinende Projekte (Ies Zénith), die diese Fähigkeit zu einem Dialog in sich bergen, soziale Werte in sich tragen (oder von ihnen getragen werden).

Das Programm

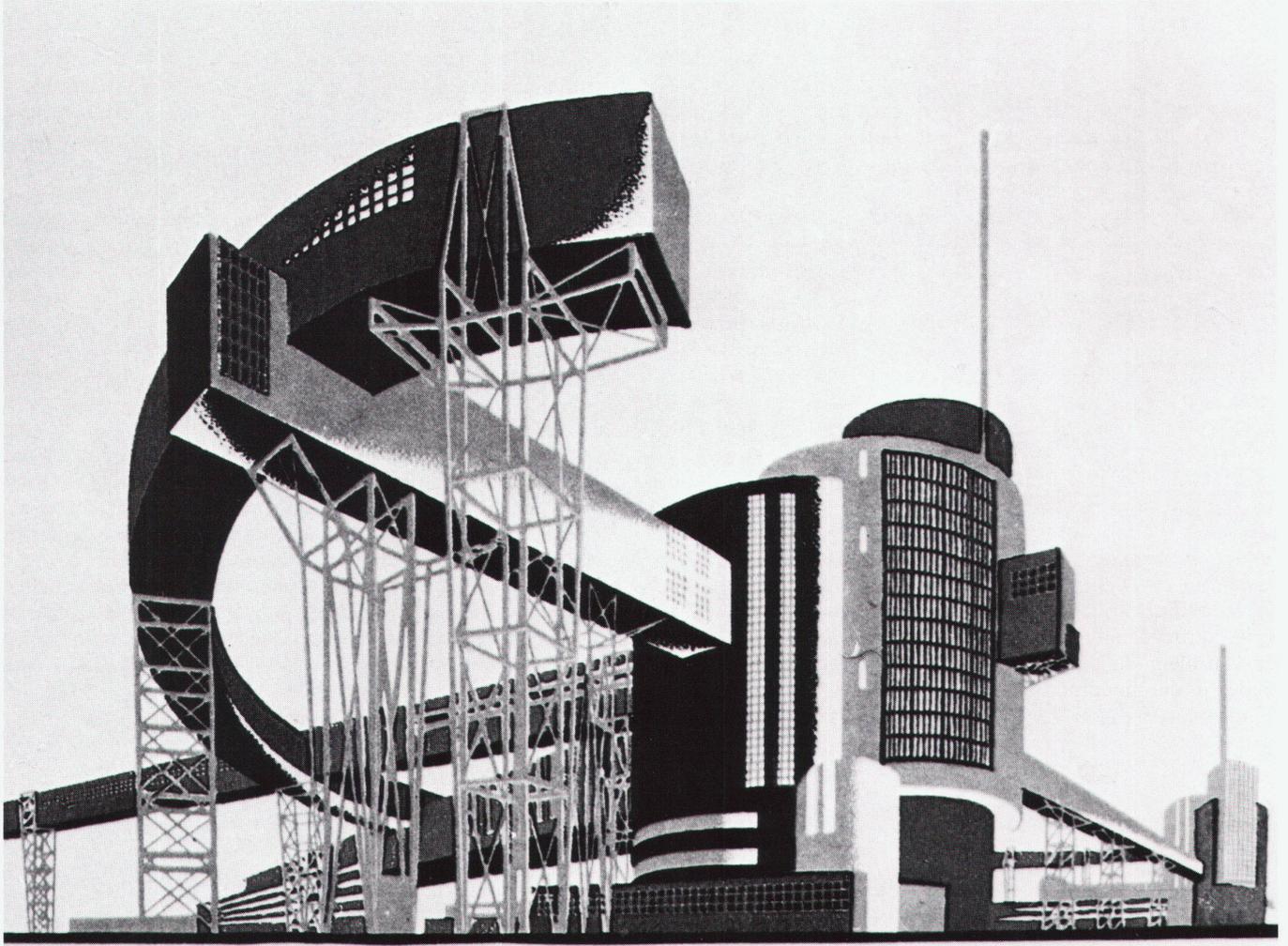
Im Anschluss an die Schaffung der OSA im Jahr 1925 ist die gewöhnlich als zweite Phase des Konstruktivismus bezeichnete von einem Rationalisierungsversuch der architektonischen Entwurfsmethoden gekennzeichnet. Die Architektur wurde in dieser Zeit als ein Instrument zur Veränderung der Gesellschaft betrachtet, was erklärt, dass in Abhängigkeit von den politischen und sozialen Erfordernissen neue Programmtypen entwickelt wurden, vor allem in den Bereichen der Kultur und des Wohnens. Von allen damals entworfenen kulturellen Einrichtungen bleibt der Arbeiterklub am berühmtesten. Auf dem Gebiet des Wohnens geht die Tendenz hin zu einer Kollektivierung der Lebensweise,

man erlebt also den Entwurf kollektiver, den Wohnungen angegliederter Einrichtungen, parallel dazu findet eine Minimalisierung der individuellen Zellen statt.

Über die Originalität dieser neuen Programme hinaus, vor allem auf sozialologischer Ebene, ist festzuhalten, dass es die Vorstellung des Programms selbst ist, die verändert wird, wie Wesnin sagt: «Die Architektur muss sich als aktiv beim Aufbau des neuen Lebens erweisen, sie muss an der Ausarbeitung der Architekturprogramme mitwirken, anstatt fertige Programme zu akzeptieren.»⁹

Von da an obliegt es dem Architekten, originale Programmformen zu schaffen. Die Architektur wird zum Schöpfer von Verhalten, von neuen Praktiken des Raums. In diesem Sinn macht sie Programm. Ein Beispiel dafür sind die 1928 von der Arbeitsgruppe zur Wohnungstypisierung am Bauministerium durchgeführten Arbeiten mit Ginzburg als ihrem konstruktivistischen Anführer.

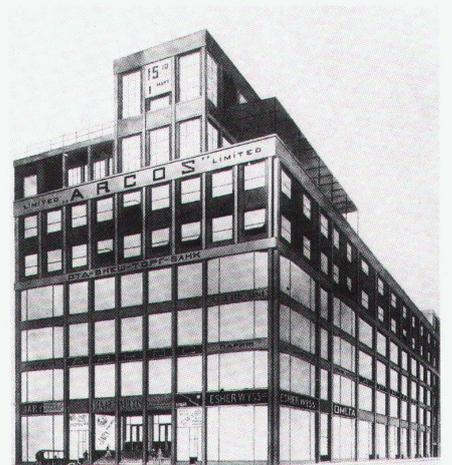
Ausser der Aufmerksamkeit gegenüber der Vorfertigung und der Zusammenfügung von Baumaterialien wird eine Wohnungstypologie auf der Basis einer Rationalisierung der Räume und einer messbaren wirtschaftlichen Rentabilität entwickelt. Dieses ebenso auf die Raumzellen wie auf das Gebäude angewandte wirtschaftliche Prinzip hat für das Gebäude eine Reduzierung der Service Räume zugunsten der Haupträume zur Folge. Auf Gebäudeebene ist es die Erforschung einer dank der rentabelsten Kombination optimalen Verteilung der Raumzellen. So stossen die Konstruktivisten wieder auf die von den europäischen Rationalisten durchgeführten Untersuchungen und entwickeln sie weiter, aber der konstruktivistische Architekt unterscheidet sich durch seine Fähigkeit zur Erneuerung auf räumlicher Ebene. Wenn die Raumzellen auf die einfachste funktionelle Form reduziert sind, dann haben die Versorgungsräume das Wesen



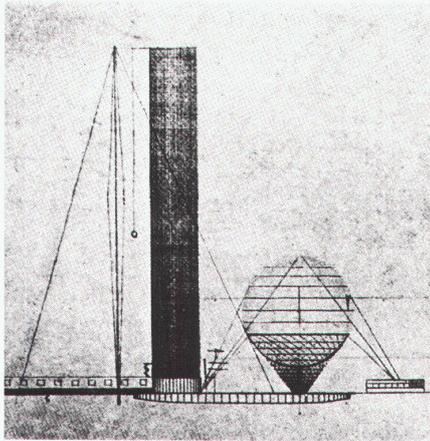
11

11 I. Cernikov, aus «Formenkonstruktion der Architektur und der Maschine», 1931 / Tiré de «La construction des formes de l'architecture et de la machine» / From "The construction of the shapes of architecture and the machine"

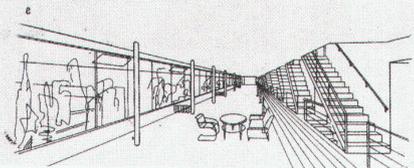
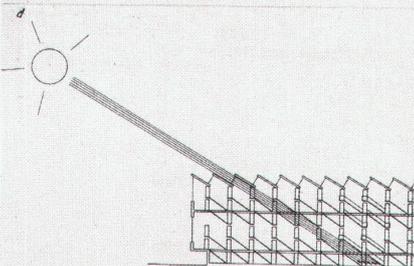
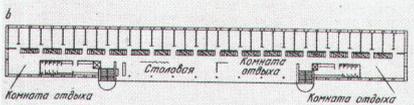
12 A., W. und L. Wesnin, Wettbewerbsentwurf für das Gebäude der Aktiengesellschaft «Arcos» in Moskau, 1924 / Projet de concours pour l'immeuble de la société «Arcos» à Moscou / Competition design for the building of the "Arcos" corporation in Moscow



12



13



14

13 I. Leonidov, Lenininstitut (WCHUUTEMAS, Atelier A. Wesnin), 1927 / Institut Lénine / Lenin Institute

14 Komitee für Bauwesen der RSFSR (Strojkom), kommunales Haus mit Wohnungen des Typs E1 / Comité à la construction de la RSFSR (Strojkom), maison communale avec logements du type E1 / Building Committee of the RSFSR (Strojkom), communal house with E1 type flats

von kollektiven Begegnungsbereichen angenommen, von Stützen der neuen Formen von Geselligkeit; dies zeigt die Perspektive eines Gemeinschaftsgebäudes oder der an die Fassade gesetzte Erschließungsflur, der durch ein Fensterband belichtet, durch tragende Säulen rhythmisch unterteilt wird und der an eine Schiffsbrücke denken lässt, zugleich Durchgangs- und Aufenthaltsort, zur Entspannung einlädt.

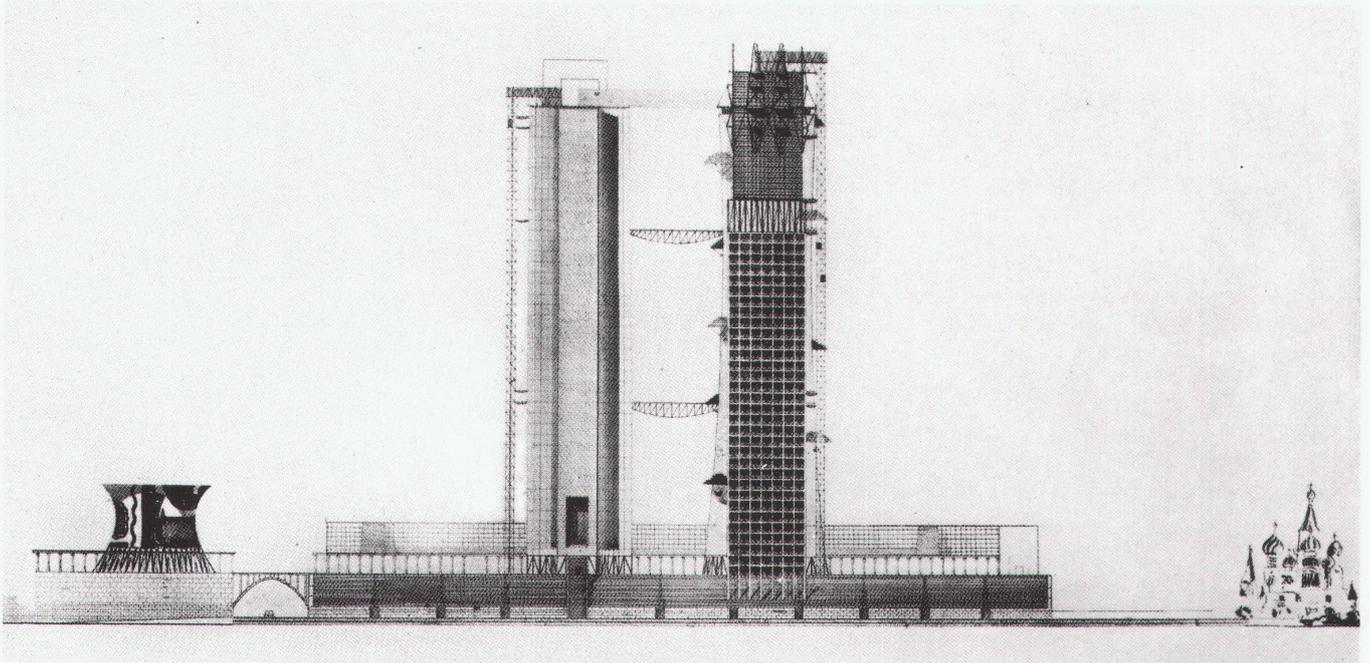
Das Gebäude Ginzburgs für das Personal von Narkomfin, 1930 in Moskau erbaut, ist die Inkarnation dieser Untersuchung der Wohnung. Er kombiniert dort mehrere Typen von Raumzellen, die an Gemeinschaftsräume angebunden sind: Krippe, Kantine, Waschküche, Turnhalle.

Seit 1925 hatte Melnikov in seinem Pavillon der UdSSR für die Ausstellung der Dekorativen Künste in Paris die Aufmerksamkeit dargelegt, die die Architekten der Avantgarde dem Programm widmeten. Der rechtwinkelige Grundriss des Pavillons wurde von einer Diagonale durchquert, einer monumentalen Treppe, die den Betrachter erfasste und ihn den Pavillon vollkommen durchschreiten liess. Daher ist, wie F. Starr bemerkt⁹, der beschrittene Weg, der Fluss der Besucher, integrierender Bestandteil der Pavillonstruktur.

In diesem Zusammenhang sollten noch die Klubhausentwürfe Leonidows erwähnt werden, die neue Freizeitprogramme entwickelten, welche Bildungs- und Sporteinrichtungen, Radio und Kino zusammenschlossen... Erneuernd auf dem Gebiet des Programms wie der Form bringen seine Entwürfe entsprechend abstrakter, vom Suprematismus angeregter Kompositionen kühne Volumetrien zum Ausdruck (Sphären, Wolkkratzer, Revolutionsparaboloide...), wobei er die neuesten Baumaterialien verwendet und dem konstruktiven Wissen der Zeit mit riesigen unbedeckten

Räumen für sportliche und kulturelle Zusammenkünfte trotz. So ist einer seiner Klubhausentwürfe aus dem Jahr 1928 um einen Wintergarten herum angeordnet, der im Schnittpunkt zweier Achsen liegt und aus einem Parallelepiped auf quadratischem Grundriss, überragt von einem Paraboloid, gebildet wird. Dieser Garten birgt zudem Ausstellungsräume, Spielbereiche (Schach, Tennis), einen Radio-klub, eine aufs Kino spezialisierte Bücherei, ein Podium... Auf einer der Achsen führt eine Reihe kleiner quaderförmiger Pavillons, die auf eine sich wiederholende Art verteilt sind, zu einem grossen runden «Marsfeld», während die andere Achse einem länglichen Sportfeld folgt. Das Klubhaus birgt in seinen geschlossenen Bereichen einen Pavillon für die Kinder mit Schwimmbad, einen Konferenzsaal, eine Bibliothek und acht Studierpavillons, das Ganze ist in einen Park eingebettet. Schliesslich ist es die Kommunikation, die dank einem riesigen Bildschirm, auf dem politische und wirtschaftliche Ereignisse übertragen werden, die Anbindung des Klubhauses an die Stadt sicherstellt.

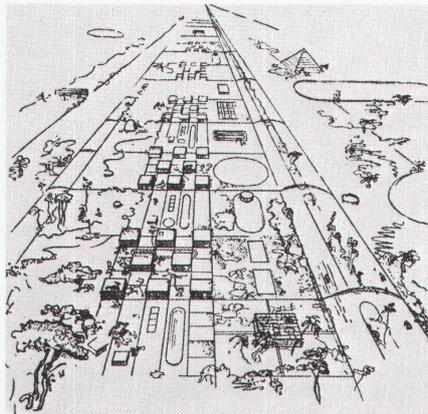
Die programmatische Utopie sowie ein strenger funktioneller Rationalismus stehen gleichermassen am Ursprung der städtischen Projekte Leonidows und noch allgemeiner an denen der OSA (deutsch: Vereinigung moderner Architekten). Die Entwürfe für die lineare Stadt etwa waren auf einem willkürlichen geometrischen Gitter gegründet, das in gewisser Weise neutral war oder zumindest ohne semantische Konnotationen und die verschiedenen Funktionen ausdrücken sollte: Wohnbebauung, öffentliche Einrichtungen, Produktion, Freizeitgestaltung... Wenn das geometrische Raster eine funktionelle Raumverteilung ermöglichte, so liess es vor allem städtebauliche Möglichkeiten offen und erschien so weniger als eine starre Ordnung denn als eine erzeugende Struktur.



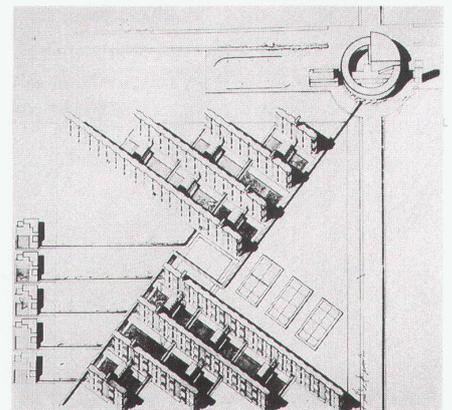
15

Heute sind es die Massnahmen zur Erneuerung, die die Vorrangigkeit des Programms bestätigen. Man denke nur an die Gruppe OMA, die die Neutralität der Architektur fordert, geeignet ist, Formen der Raumbauung und ursprüngliche Aktivitäten zu tragen. Diese anonyme Architektur basiert auf einem Rationalismus, der mit dem der konstruktivistischen Avantgarde vergleichbar ist. Eines der Zwischenstadien für einen städtebaulichen Entwurf in Amsterdam-Nord ist ein bemerkenswertes Beispiel dafür. Im unteren Teil des Geländes ist ein Sportdorf angesiedelt, welches eine Einheit aus Wohnblöcken ergänzt, die, obwohl sie von einem Querbloc moduliert werden, streng parallel verlaufen und an die Klubhäuser Leonidows erinnern.

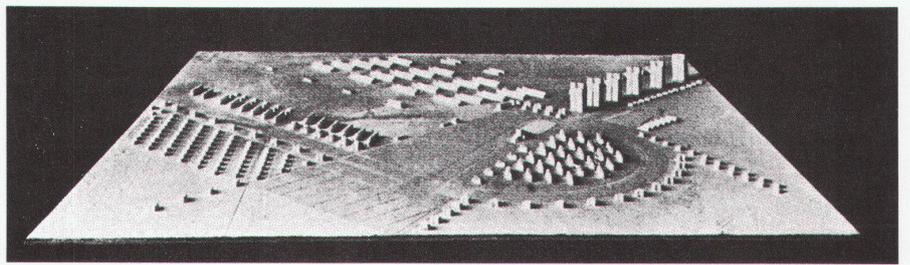
Man kann auch Tschumis Entwurf für den Parc de la Villette in Paris in Betracht ziehen. Der Park wird durch ein quadratisches Raster geordnet, ein wahres abstraktes Haarnetz, das eine nicht



16



17



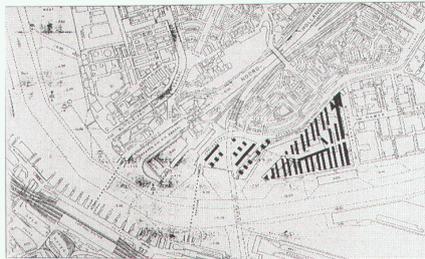
18

15 I. Leonidov, Wettbewerbsentwurf für das Gebäude der Narkomtjashprom in Moskau, 1934 / *Projet de concours pour le bâtiment de la Narkomtjashprom à Moscou / Competition design for the building of the Narkomtjashprom in Moscow*

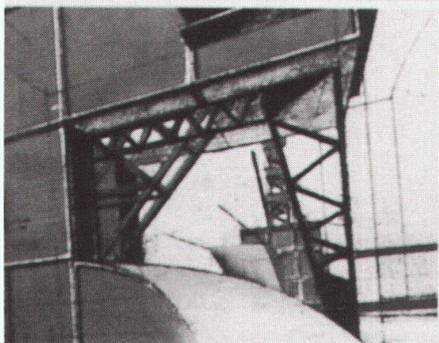
16 I. Leonidov, Wettbewerbsentwurf für Magnitogorsk, 1930 / *Projet de concours pour Magnitogorsk / Competition design for Magnitogorsk*

17 Krutikov, Lavrov, Popov, Entwurf für die Stadt Autostroy, 1930 / *Projet pour la ville d'Autostroy / Design for the city of Autostroy*

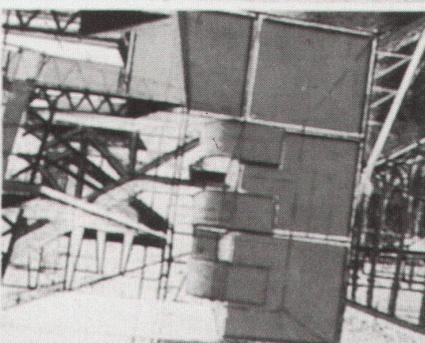
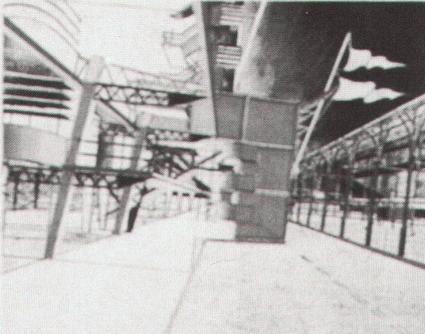
18 N. Ladovski, Industriesiedlung Kostino bei Moskau, 1927-1929 / *Ensemble de logements pour ouvriers à Kostino près de Moscou / Kostino industrial complex near Moscow*



19



20



19
O.M.A. (Office for Metropolitan Architecture). Entwurf für Amsterdam-Nord / Projet pour Amsterdam-Nord / Design for Amsterdam-North

20
B. Tschumi, Projekt für Parc de la Villette, Paris / Projet pour le parc de la Villette, Paris / B. Tschumi, project for Parc de la Villette, Paris

hierarchische räumliche Ordnung anbietet und dem Schnittpunkt jeder Masche einen Ankerpunkt für die Bestandteile eines bruchstückhaften, unregelmässigen Programms anbietet. Was die «Follies» angeht, so sind auch sie das Ergebnis einer programmatischen Zusammensetzung, geeignet für die mit der Zeit stattfindenden Veränderungen. Sie sind das Ergebnis einer formalen Kombination, deren Erschliessungs- und Raumbestandteile aus der Auflösung eines Würfels stammen, der gemäss «maschiner Schritte» neu zusammengestellt wird.

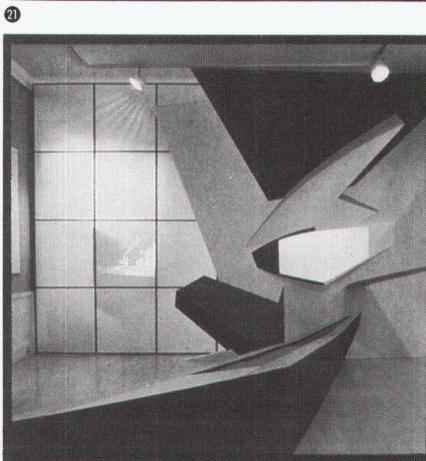
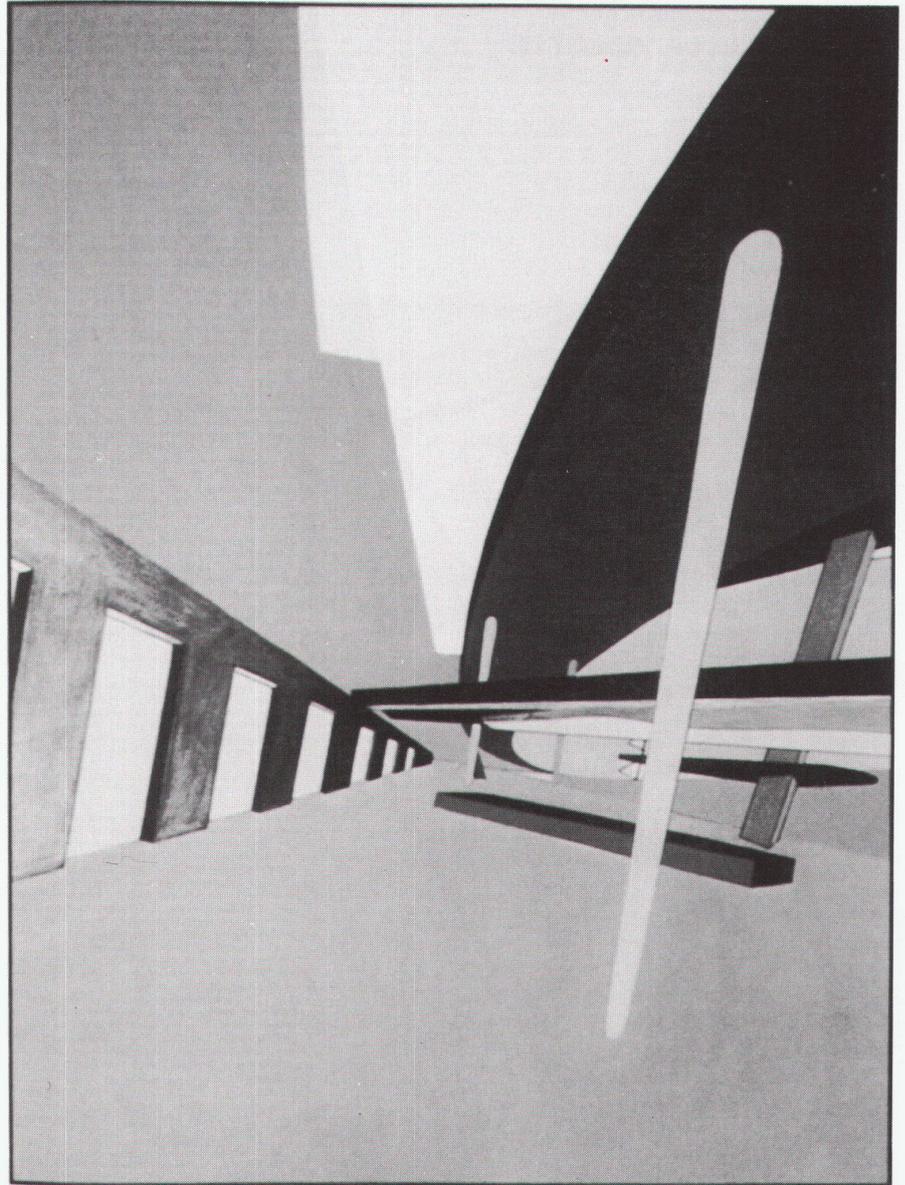
Wenn sie auch gewisse Aussagen der sowjetischen Avantgarde reaktualisieren, so nähren sich diese Arbeiten von heute ausserdem von anderen kulturellen Beiträgen, insbesondere von einem vertieften Nachdenken über das Kino quer durch Begriffe wie Drehbuch, Bildfolge, Suspens etc. . . oder auch von den jüngsten Überlegungen hinsichtlich der Stadt. Tschumis Interesse an Begriffen aus der Psychoanalyse und der Philosophie ist ebenfalls bekannt.

Die Bezugnahme auf den Konstruktivismus ist also nicht die erste und auch nicht einzige, sie ist dennoch durch die programmatische Dimension hindurch spürbar, kennzeichnend für die Architektur. Es scheint gleichermassen gerechtfertigt, den formalistischen Gedanken, der nach Šklovskij die «Kunst als Prozess» definiert, in Zusammenhang mit dem Primat zu sehen, das man heute den Formerzeugungsvorgängen aus der Form selbst zugesteht.

Ob eindeutig oder nicht, die Bezugnahme auf eine historische Erfahrung entspricht einer Interpretation, einer Lektüre, mit allem, was das an Verschiebung, Veränderung, Übertragung beinhaltet. Die Integrität des Originalgegenstandes wird selten respektiert, weil, wie R. Barthes dargelegt hat, die Lektüre aktiv ist, Produktion ist. Von daher gesehen hat der Konstruktivismus nicht aufgehört zu sagen, was er zu sagen hat. Gestern wegen seiner politischen Botschaft und seines sozialen Entwurfs geschätzt, sind es heute andere Aspekte des Konstruktivismus, die uns ansprechen. *F. P.*

Anmerkungen

- 1 Hinsichtlich dieses Punktes vgl. N. Tarabukin, Für eine Malthese (1923), in: *Le dernier tableau*, Paris, Champ Libre, 1972, S. 125: «Die Konstruktion, die die ausschliesslich materiellen und realen Grundelemente der Malerei verwendet – Farbe, Struktur und eine Form der ebenen Darstellung –, schafft mit diesen einen bildlichen Organismus.
Die Komposition, die das Verhältnis der realen Elemente untereinander verändert, verleiht ihnen durch die Übereinstimmung der inneren und der äusseren Logik den Sinn eines in sich geschlossenen bildlichen Organismus.»
- 2 N. Tarabukin, Vom Arbeitsbock zur Maschine, in *Le dernier tableau*, a.a.O., S. 48.
- 3 «Ich habe diese jüngsten räumlichen Konstruktionen als Experimente geplant, speziell um den Entwerfer (Konstruktor) an das Gesetz der Angemessenheit angewandter Formen zu binden, ihn zu zwingen, die Formen gemäss den Gesetzen zusammenzustellen und auch um ihre Allgemeingültigkeit zu zeigen, wie er aus ein und derselben Form alle möglichen Konstruktionen verschiedener Systeme, Arten und Anwendungen zusammenstellen kann (konstruivovat). Das war Kunst, bereits bewusst als Versuchsarbeit für den Entwurf ausgeführt.» Ročenko, zitiert von C. Cooke, Form ist eine Funktion X: die Entwicklung der Entwurfsmethode des konstruktivistischen Architekten, in: *Russian Avantgarde*, A.D. Profile, 1983.
- 4 WCHUTEMAS: Höhere Werkstatt für künstlerische Techniken, 1920 gegründet, wurde 1926 zu WCHUTEIN: Höheres Institut für künstlerische Techniken.
- 5 Man kann die formalistischen Untersuchungen nicht als dem Konstruktivismus fremd betrachten, selbst wenn häufige Polemiken diese Gruppe den Partisanen des Produktivismus sowie den Führern der OSA entgegengestellt haben, wie V. Quilici in «Formalisme et productivisme», *VH 101*, 1972 ganz richtig schreibt.
Man findet vor allem in den Schriften Ginzburgs Spuren des formalistischen Einflusses: «Das Konstruktionssystem wird also kraft unserer begrifflichen Erfahrung und den psycho-physiologischen Kennzeichen des menschlichen Wesens ein anderes System ins Leben rufen, das einerseits autonom und andererseits zugleich abstammend und abhängig ist von der Konstruktion der Welt, der Form, oder, um es richtiger zu sagen, von einem ästhetischen System.» In: «*Le style et l'époque*», Brüssel, Mardaga, 1982, S. 97.
- 6 V. Šlovskij, zitiert von B. Eijkenbaum in: «*La théorie de la méthode formelle*», *Literaturtheorie*, Texte russischer Formalisten, übersetzt und vorgestellt von T. Todorov; 1965, Paris, Le Seuil, S. 43.
- 7 Vgl. V. Quilici, a.a.O.
- 8 «Credo: Die Bewegung der heutigen Zeit, schnell, dynamisch und ihr klarer, präziser, rechteckiger, mathematischer Rhythmus, ebenso wie Material und Funktionalität bestimmen die Struktur des vom heutigen Künstler geschaffenen Gegenstandes.
Es spielt keine grosse Rolle, ob dieser Gegenstand funktionell und nützlich ist (das Werk eines Ingenieurs, gebräuchliche Gegenstände) oder nur funktionell ist (Versuchsarbeit mit dem Ziel, das Problem der neuen Form von heute zu lösen), jeder von einem heutigen Künstler geschaffene Gegenstand muss als aktive Kraft, die das Bewusstsein des Menschen ordnet, psychologisch auf ihn einwirkt, in ihm einen Elan hin zu einer energischen Aktivität hervorruft, ins Leben treten.
Es ist klar, dass die von einem Künstler von heute geschaffenen Gegenstände reine Konstruktionen sein müssen, ohne das Gewicht des Figurativen, erbaut auf dem Prinzip der geometrischen Kurve und dem wirtschaftlichen Prinzip zwecks einer maximalen Wirkung.» In: S. O. Khan-Magomedov, A. Vesnine et le constructivisme, Paris, Ph. Sers ed., 1986.
- 9 Ebd., S. 145.
- 10 S. Frederick Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi*, Rom, Officina Edizioni, 1979.



① ②

Zaha Hadid, Privatklub in Hongkong, Modell und Perspektive, 1982/83 / Club privé à Hong Kong, maquette et perspective / Private club in Hong Kong, model and perspective view