

Architektur der Russisch-Sowjetischen Avantgarde 1900-1923 [Rainer Graefe, Christian Schädlich, Dietrich W. Schmidt]

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **79 (1992)**

Heft 4: **Bewährung = Résistance à l'usage = The proof of the pudding...**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Kolumne

Fragment als Verbrechen?

Patchwork oder Flickwerk?

Flickwerkarchitektur entsteht normalerweise aus Raumnot. Ein Gebäude muss angebaut, aufgestockt werden. Über solch alltägliche Vorgänge finden kaum Diskussionen statt: Die Not ist ausgewiesen, der Patient wird skalpiert oder amputiert. Die Verwaltungsgebäude der Firma «Braun & Compagnie», B&C, waren ursprünglich anständige bis gute Bauten. Das älteste Bürohaus von 1898 zeichnete sich durch Sockel, Dachgesimse, bossierte Eckquader und Stichbogenfenster aus. 1932 setzte das Baubüro der Firma dem klassizistischen Bau ein Flachdachgeschoss auf. Es übernahm die verputzte Fassadenstruktur mitsamt den Fensterachsen und beließ das alte Dachgesimse. Als einem lokalen Architekten 1955 die Aufgabe gestellt wurde,

einen Büroturm anzubauen, gestaltete er sein Werk mit einer vorgehängten, farbig gehaltenen Rasterfassade und einem teilweise freien Erdgeschoss. Mit einer breiten Fuge setzte er den Neubau vom Altbau ab. Diese Fuge und das halbleere Erdgeschoss verlockten dann 1980 das Baubüro der B&C, dort Raum- und Installationserweiterungen unterzubringen, aus Blech und Beton. Zusätzlich erhielt der Bau von 1898 eine zweite Aufstockung, dieses Mal vorkragend, mit Fensterband und Leichtmetallfassade. Zur Rechtfertigung dieser unsensiblen Eingriffe behauptete der bauleitende Architekt, er habe mit seiner Konstruktions- und Materialwahl bewusst das Neue dem Alten entgegengesetzt. Die Modernisierung umfasste auch die alten Fenster, die wie gehabt billig rechteckig und blechern ersetzt wurden, ferner den Innenausbau mit Pirelliboden über dem «kalten» Granit und Inlaid über den abgelauenen Holzböden.

Ist das Resultat dieses

An- und Umbauens mehr Flickwerk oder mehr Patchwork?

Patch, etwas Versetztes oder Eingesetztes, ist in der Medizinersprache ein Transplantat, oft ein Lappen von Haut, mit dem Weichteildefekte zugedeckt werden. Patchwork mit Textilien: Teppiche, Wandbehänge, Tücher, die aus Stoffresten oder Lederflicken zusammengesetzt sind. Neuerdings kriegt man als scheinbar nicht uniforme Skiuniform nur noch Patchwork-Skianzüge, allerdings aus neu hergestellten und maschinell zusammengefühten Stoffen, die alles andere als Resten sind. Patchwork hat also Mode, ist farbig und lustig, ganz genau so wie die heutige Zeit es sein möchte.

Für Ärzte ist Patcharbeit ein Dienst am Patienten in seiner Not, und auch Patchworkteppiche entstanden ursprünglich aus der Not, mit billigen Stoffresten einen Bodenbelag machen zu müssen. Unterscheiden wir demnach in der Baukunst Patchwork-Modearchitektur von der Flickwerk-Notarchitektur. Während erstere meistens ungünstig für die Kosten und die Benutzer ist, kann Notarchitektur ihren Reiz haben; sie muss sich nicht unbedingt ungünstig für die Benutzer auswirken. Gewinnen nicht alte Stadtstrukturen einen Teil ihres Reizes durch das bescheiden mit traditionellen Materialien an- und aufgebaute Flickwerk? Aber in einer Zeit der explosionsartigen Raumvermehrung und der grassierenden Profilierungssucht ist das Plädoyer für die Bescheidenheit vergangener Zeiten ein Ruf in die Wüste. Immerhin kann ein Arzt bei Transplantationen mit dem Gesicht eines Patienten noch immer nicht so umgehen, wie es viele Bauherren und Architekten mit den ihnen anvertrauten Häusern zu tun pflegen.

H. P. Bärtschi

Buchbesprechungen

Architektur der Russisch-Sowjetischen Avantgarde 1900–1923

Bearbeitet von Rainer Graefe, Christian Schädlich und Dietrich W. Schmidt, 1991. 320 Seiten mit 490 Abbildungen, DM 98,-, DVA

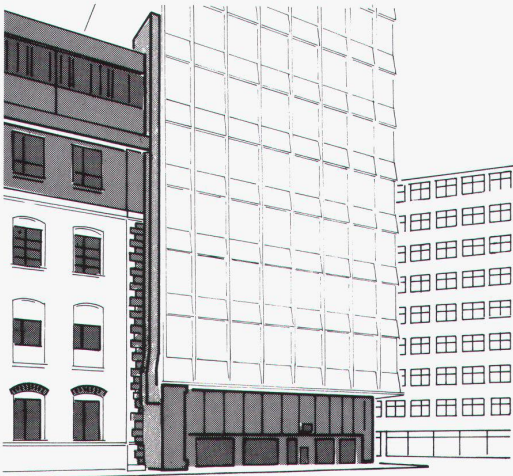
Es gab in letzter Zeit genügend Anlass, über Russland und die Sowjetunion zu schreiben. Es gab keinen konkreten für ein Projekt, wie es das vorliegende Buch als (Teil-)Ergebnis darstellt. Es rechtfertigt sich durch dieses Resultat. Und mehr als das.

Architektur ist nicht gleich Kunst. Architektur ist zwar Teil der Kunst, schert jedoch realistischer aus deren schützendem Verband aus, wenn der Sattel auf das Ross des täglichen neuen Überlebens geworfen wird.

Nach der Oktoberrevolution waren die äusseren Umstände wenig dazu angetan, um neben der gesellschaftlichen Umgestaltung gleichzeitig eine räumliche anzugehen. Bürgerkrieg, Hungersnöte und die zu deren Bekämpfung initiierten Notstandsmaßnahmen legten die Bauproduktion nahezu still. Diese Notlage begünstigte jedoch – ähnlich wie bei den deutschen Architekten in der unmittelbaren Nachkriegszeit – eine rege ideologische Debatte. Einig war man sich darin, die Formen der Vergangenheit durch neue zu ersetzen. Eher unklar war, wie die neue Architektur (oder Kunst oder Stadt: je nach Beruf und Berufung) geschaffen sein müsse, um sich sozialistisch und sowjetisch nennen zu können. Auf zwei Hauptschwierigkeiten wäre zu verweisen: einerseits der Versuch von avantgardistischen Gruppen, im höchsten Masse individualistisch orientiert, für eine kollektivistische und volks-

nahe Sowjetgesellschaft eine völlig neue, der bürgerlichen entgegengesetzte proletarische Kunst abzuleiten. Andererseits die zunehmende Einsicht in den Gegensatz zwischen dem unmittelbaren Gebrauchswert der Architektur und den symbolischen Konnotationen, deren Suggestivierung ein implizites Streben der gesamten Avantgarde darstellte. Die Situation, in der die Architekten sich befanden, war gleichsam beherrscht durch einen unheilbaren Dualismus von Technik und Ideologie. Davon kündigt ganz beredt u. a. Vladimir E. Tatlins Entwurf für ein Denkmal der III. Internationale (1919).

Die Avantgarde war in sich gespalten und zerrte in verschiedene Richtungen. Was in den «Vchutemas», den «Höheren Staatlichen künstlerisch-technischen Werkstätten» (1921–1926) – die so häufig mit dem Bauhaus verglichen wurden – passierte, hatte wenig zu tun mit den Konfrontationen zwischen der Osa (Gebrüder Vesnin, Nikolaj Sokolov), der Asnova (Ladovskij, Melnikov, El Lissitzky) und anderen Gruppierungen (wie z. B. Vopra). Die Avantgarde rieb sich auf an formalen Fragen bzw. an denen des Stils, während der Feind in doppelter Gestalt an die Tür klopfte. Denn die Traditionslinien des russischen Historismus waren nur kurzzeitig verschüttet gewesen, nun legten sie zunehmend Entfaltungskraft an den Tag. I. A. Fomin, ein unbeeirrter Klassizist, forderte bereits ein Jahr nach der Revolution die Einführung einer «roten Dorik», um dem Heroismus der proletarischen Macht adäquat Ausdruck zu verleihen. Und Lunatscharski, der legendäre Volkskommissar für Bildung, gab zwar zu verstehen, dass die hellenische Kultur weit entfernt liege, betonte aber gleichzeitig, dass diese «Wiege von Kultur und



Kunst» immer noch als Modell für die Architektur dienen könne. In der Baukunst war demnach (aus politisch-ideologischen Beweggründen) eine «leichte Verständlichkeit» anzustreben, wohingegen die bildende Kunst sich grösserer Freiheiten erfreuen durfte (wie sein Verhalten Majakowski und anderen gegenüber deutlich illustrierte).

Das Buch erschüttert alte Denk- und Sehgewohnheiten. Darin wird nicht der klaren Trennung von Tradition und Avantgarde das Wort geredet, von Neoklassizisten auf der einen und den Anhängern von Kubofuturismus und Konstruktivismus auf der anderen Seite. Zu platt wäre dieses Bild. Weit angemessener ist die differenzierte Sicht von 11 Autorinnen und Autoren, die in 12 Aufsätzen mit vielen Schwarzweissabbildungen (und hilfreichen Anmerkungen in den Randspalten) ein vielschichtiges Gebäude entstehen lassen, welches durch viele Treppen und Flure erschlossen wird. In der zweiten Hälfte des Buchs, dem Katalog, präsentieren sich gestochen scharfe, zum Teil farbige Reproduktionen der einschlägigen Entwürfe, Visionen und Projekte. In Szene gesetzt wurde dieser bibliophile Prachtband, der eine gleichnamige Ausstellung von Tübingen nach Rostock begleitete, von Rainer Graefe, Christian Schädlich und Dietrich Schmidt. Spiritus rector aber dürfte Selim Chan-Magomedow, der Architekturhistoriker und -theoretiker aus Moskau, sein. Und so sind auch die Gewichte gesetzt; wenn der Folgebund «Avantgarde II – sowjetische Architektur 1924–1932», der 1992 erscheinen soll, ähnlich gut ausgearbeitet wird, dann darf man beide Bände wohl unter die Standardwerke einreihen. Wohl denn, wir warten!

Robert Kaltenbrunner

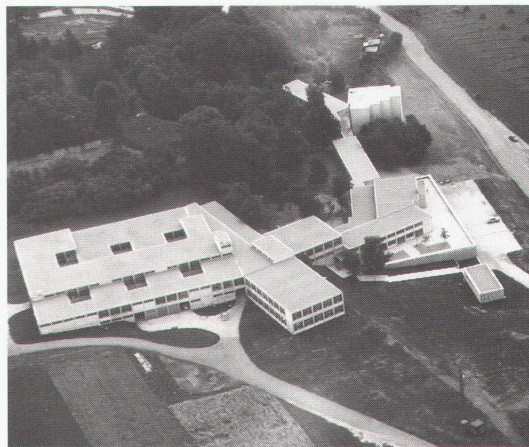
Konkrete Architektur? Hans Frei über Max Bill als Architekt

Verlag Lars Müller,
Baden 1991

Blättert man in den zahlreich erschienenen Publikationen über Max Bill, so stellt man bald einmal fest, dass das Interesse vor allem seiner Tätigkeit als Maler, Bildhauer oder Graphikdesigner gilt; seiner Architektur jedoch war bis anhin keine grössere Publikation gewidmet. Tatsächlich ist sein architektonisches Werk vergleichsweise wenig umfangreich; mit dem Zürcher Radiostudio und dem Sektor an der Schweizerischen Landesausstellung Expo Lausanne von 1964 sind die grössten Schweizer Bauten Max Bills genannt, und im «Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts» figuriert nur gerade die Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm (1953–1955) als Bills architektonisches Werk. Dies mag um so mehr erstaunen, als Bill sich immer eigentlich in erster Linie als Architekt verstanden hat.

Seit einigen Wochen liegt nun ein Buch von Hans Frei vor, das den Künstler für einmal nicht in seiner Eigenschaft als Maler oder Bildhauer, sondern unter dem Aspekt seines architektonischen Œuvres beleuchtet.

Der Publikation liegt eine bei Stanislaus von Moos eingereichte Dissertation zugrunde. Im Zentrum der Darstellung steht der Schulhauskomplex der HfG in Ulm. Anhand dieses Bauwerks, das als «file rouge» das Buch durchsetzt, versucht Frei, seine These einer «konkreten Architektur» (in Anlehnung an die «konkrete» Malerei oder Plastik) darzulegen. Dazu gliedert Frei den Text in drei Hauptteile, wobei der erste Teil – weitaus der umfangreichste – sich einerseits mit den Prämissen des Bauvorhabens und andererseits mit einer detaillierten, monographi-



schon Analyse der Ulmer Hochschulbauten befasst. Dieser erste Teil ist deutlich zu lang. (Der Leser wird mit dem Begriff «Konkrete Architektur» – nota bene: der Titel des Buches – auf Seite 211 zum ersten Mal überhaupt konfrontiert.) Frei widmet ganze sechzig Seiten allein der Gründungsgeschichte und rechtfertigt diese Ausführlichkeit in der Einleitung damit, dass die Rolle Max Bills in dieser Phase bislang in keiner Publikation detailliert vorliege. Man erfährt zwar tatsächlich vieles über die unglaublichen finanziellen und politischen Schwierigkeiten, mit denen die Initianten der HfG zu kämpfen hatten, doch trotzdem wäre es der Arbeit vermutlich zuträglicher gewesen, wenn auf diesen ersten sechzig Seiten auf die Paraphrasierung der einen oder anderen Quelle verzichtet worden wäre. Die nächsten achtzig Seiten – immer noch im ersten Teil – beinhalten eine kenntnisreiche, wenn auch wiederum äusserst umfangreiche Analyse der Hochschulbauten in Ulm. Es ist aber ein Genuss, Freis Beschreibungen der Räumlichkeiten und Grundrissfiguren zu folgen, und seine Bewertungskriterien sind gut nachvollziehbar. Auch den Bezug zum Bauhaus, der zwar bereits verschiedentlich erkannt worden ist,

diskutiert Frei eingehend und vor dem Hintergrund neuer Aspekte.

Ganz anders als im ersten Teil verhält es sich mit dem zweiten und dritten Teil. Hat man sich durch die ersten vier Kapitel etwas durchkämpfen müssen, so merkt man schon nach den ersten Seiten des zweiten Teils, dass es sich gelohnt hat, das Buch nicht beiseite gelegt zu haben. Frei liefert eine sorgfältige Einführung zu den Begriffen «konkret» und «Künstlerische Konkretion», die im Zusammenhang der Kunst des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen. Ebenso diskutiert er die Position von Künstlern wie Theo van Doesburg, Michel Seuphor oder Piet Mondrian. Es fällt allerdings auf, dass sich Frei, neben den Theoretikern Herbert Read und Max Imdahl, v. a. auf Briefe und Schriften von den genannten Künstlern bezieht, die Sekundärliteratur zu den entsprechenden Themen jedoch weitgehend vernachlässigt. Im Anschluss an diese Betrachtungen geht Frei auf «Konkretion» in Bills Werk ein. Er verheimlicht nicht, dass Bill selbst den Begriff «konkret» nie auf angewandte Künste transportiert haben wollte. Spätestens an dieser Stelle mag man sich fragen, wie sich der Künstler zu Freis Interpretationen stellt; als

Gesprächspartner nämlich figuriert Bill in diesem Buch schlechterdings nicht.

Frei liefert eine durchdachte und einleuchtende Rechtfertigung, den Begriff «konkret» sowohl auf das ganze Werk Bills, als auch auf seine künstlerischen Verfahrensweisen anzuwenden. Die Anwendbarkeit beweist er anhand verschiedener Objekte, besonders schön an einer von Bill entworfenen Lampe. Damit ist der Boden geebnet für eine «konkrete» Architektur, welcher der letzte Teil des Buches gewidmet ist. Was nun folgt, ist eine grossartige Analyse von Bills gesamtem architektonischem Werk. Frei prägt verschiedene Gestaltungskategorien, meist in Gegensatzpaaren formuliert (gefasst/ungefasst, hohl/voll, Box/Hof usw.), und ordnet die einzelnen Projekte entsprechend unter. Dabei vernetzt er die Bauten untereinander und stellt sie in einen grösseren Zusammenhang innerhalb Bills Gesamtwerk, ebenso wie er immer wieder Kohärenzen von Bills künstlerischen Verfahrensweisen referiert, sei es in der Produktgestaltung, Malerei, Plastik oder eben in der Architektur. Selbst wenn man den Begriff «konkrete Architektur» ablehnen wollte, sind die Interpretationen Freis evident und schlüssig.

Die Publikation ist ansprechend (weil völlig unpräzise) aufgemacht. Jedem der drei Teile setzt Frei eine kleine Ouvertüre voran, indem er in fetter Type vorspannend die wichtigsten Indikationen für das Folgende vorstellt. Das Layout ist auf den ersten Blick durchschaubar (gerade deshalb überzeugend) und mit differenzierten Illustrationen versetzt.

Simone Rümmele