

Fischer Format

Max Raphael
Für eine
demokratische
Architektur

Kunstsoziologische Schriften
Mit einem Nachwort von Jutta Held

S.Fischer

Mit einem Nachwort von Jutta Held:
Max Raphaels kritische Bestimmung
spätkapitalistischer und sozialistischer Architektur.
Mit einem Anhang:
Zu den Wettbewerben für den Bau des Sowjetpalais

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1976
Lektorat Hans-Jürgen Schmitt
Umschlag Hannes Jähn
Ausstattung Greno
Satz W. Hädicke, Stuttgart
Druck Poeschel & Schulz-Schomburgk, Eschwege
Einband Hans Klotz, Augsburg
Printed in Germany 1976
ISBN 3 10 062903 5

Inhalt

André Lurçats Schulbau in Villejuif (1933)	7
Ist die moderne Architektur international? Eine Anmerkung zu André Lurçats Schulgruppe in Villejuif (um 1933)	27
Auguste Perrets Architekturtheorie (1934)	33
Auguste Perret und die geistige Situation der jungen Architekten (1934)	45
Das Sowjetpalais Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur (ca. 1933–1934) . .	53
Nachwort von Jutta Held: Max Raphaels kritische Bestimmung spätkapitalistischer und sozialistischer Architektur. Mit einem Anhang: Zu den Wettbewerben für den Bau des Sowjetpalais	132
Nachbemerkung	164
Erläuterungen zu den Texten von Max Raphael (von Jutta Held und Norbert Schneider)	165
Namens-Register	172

André Lurçats Schulbau in Villejuif

I.

Der Laie, der sich einer Äußerung des menschlichen Geistes gegenübergestellt sieht, die er selbst nicht hervorbringen kann, interessiert sich nur – wenn er sich überhaupt interessiert – für das beendete Werk. Zeigt man ihm unmittelbar nacheinander z.B. das leere Terrain und den beendeten Bau, so kann seine Phantasie den Prozeß der Entstehung nicht rekonstruieren. Er ist daher geneigt, an eine Art Mysterium zu glauben, während tatsächlich eine natürliche Fähigkeit das voll zur Entfaltung bringt, was in allen Menschen latent vorhanden ist. Die scheinbare Erhöhung ist in Wirklichkeit eine Erniedrigung, weil sie in höchst gefährlicher Weise die manuelle von der geistigen Arbeit trennt, und das Genie aus der Natur und aus der Gesellschaft heraushebt, die sein fruchtbarster Nährboden sind. Jeder produktive Mensch – bildender Künstler, Dichter, Komponist oder Philosoph –, der den Weg des Schaffens durchläuft, empfängt eine Reihe materieller und geistiger Gegebenheiten, der Architekt z.B. den Bauplatz, die Bauaufgaben, die Materialien und ihre Technik. Diese sind das Ergebnis einer geschichtlichen Entwicklung, die die ganze Menschheit durchlaufen hat. Und wenn er sie, um ein Werk zu schaffen, mit den Formen des menschlichen Geistes durchdringt, so sind diese ihrerseits das Produkt einer langen gesellschaftlichen Entwicklung. Jede geistige Produktion ist der Kampf zwischen den objektiven und subjektiven, den materiellen und den bewußtseinsmäßigen Gegebenheiten und ihre Steigerung und Entwicklung in und für die menschliche Gesellschaft. Die Werke sind gleichsam nur die Meilensteine und Wahrzeichen dieses Kampfes, Gebilde, deren Sinn darin besteht, daß der heiße Atemzug der natürlichen Schöpfung in ihnen für eine Weltsekunde zum Stillstand gekommen ist, ohne in ihnen erstarrt zu sein.

Für den Architekten ist die erste Gegebenheit eine praktische Aufgabe, die immer ein gesellschaftliches Bedürfnis zu erfüllen hat – mag er nun eine Kirche, einen Palast oder eine Hütte bauen. Die an Lurçat gestellte Aufgabe lautete, eine Elementarschule für Knaben und Mädchen mit Turn- und Duschaum und einen Kindergarten zu bauen. Sie enthielt als bindende Grundlage die pädagogischen Methoden, die sich im Laufe des vorigen Jahrhunderts als die der herrschenden Gesellschaftsschicht nützlichsten erwiesen hatten. Ihre Durchführung war gesetzlich gesichert durch eine "besondere Anweisung, die die Konstruktion, die Einrichtung und das Unterrichtsmaterial der Elementarschulen betraf" und eine entsprechende Instruktion für die öffentlichen Kindergärten, beide datiert vom 18. Januar 1887. Sie wurden ergänzt durch die "Anweisungen, die sich auf das Bauen von Schulgebäuden beziehen" der "Préfecture du département de la Seine" vom 12. September 1923. Der moderne Architekt, für den sich alles, beruflich und menschlich, in seinen Arbeitsmaterialien und in seinen seelischen Grundlagen geändert hatte, war gefesselt durch die Vorschriften einer überholten Generation.

Welches ist der Geist dieser Verordnungen? Sie enthalten die Trennung der Geschlechter, die Trennung der Altersstufen, die Trennung der Eltern von den Kindern und damit den Dualismus von Familien- und Staatserziehung, die vollständige Trennung der Klassen

untereinander und von der Umgebung, wodurch die Schule zu einem Gefängnis wird, das in den Schülern nur die Angst vor all dem auslöst, was noch zu lernen sein wird. Derselbe "Geist" zeigt den ihm einwohnenden Widerspruch, wenn er verlangt, daß eine öffentliche Schule und die Privatwohnungen des Leiters und der Leiterin zusammengebaut werden sollen, ohne eine direkte Verbindung miteinander zu haben. Krasser läßt sich kaum die Kluft zwischen Privat- und Berufsleben veranschaulichen, der Antagonismus zwischen der individuellen und sozialen Seite des Menschen, der unter der kapitalistischen Wirtschaftsordnung lebt. Die genaue und wörtliche Durchführung der Bestimmungen dürfte jeden Neubau einer Schule innerhalb der Stadtgrenzen von Paris überhaupt unmöglich machen. Denn der erste Artikel z.B. fordert: "Der Platz, der für eine Schule bestimmt ist, muß zentral liegen, gut durchlüftbar mit leichtem und sicherem Zugang, nicht in der Nähe lauter Einrichtungen, die ungesund und gefährlich sind." Man finde heute einen solchen Platz in den Straßen von Paris, in denen die Schnelligkeit und der Lärm der Fahrzeuge und der Geruch von tausend verschiedenen Ausdünstungen eine größere Gefahr für Gesundheit und Leben der Kinder bedeuten als "laute und ungesunde Einrichtungen". Dieser Zwiespalt zwischen den Bestimmungen eines vergangenen Jahrhunderts und den Bestrebungen einer Architektengeneration, die die Forderungen der nächsten Zukunft vorweggestalten möchte, hielt die Arbeit Lurçats dauernd wie in einer Zange, so daß der Bau nicht vollständig die Intentionen des Künstlers, sondern nur die Resultante der beiden entgegengesetzten Kräfte verwirklichen konnte.

Die zweite Gruppe der Gegebenheiten wird aus dem Material und seiner Technik gebildet. Stein oder Beton? — das war die Frage. Lurçat entschied sich für den Beton und alle Vorteile seines Konstruktionsverfahrens. Er wählte darüber hinaus mit der größten Sorgfalt alle anderen Materialien, z.B. die Platten für die Zwischenwände, die den Schall am besten dämpfen und alle akustischen Störungen ausschalten, den Bodenbelag aus Kautschuk, um die Unfälle der spielenden Kinder auf das Minimum zu reduzieren, die Fayencen für die Wandbekleidung, um dem Raum die nötige Wärme zu geben, das Metall für die Glasrahmungen, um das Gleiten an den großen Öffnungen so handlich und leicht wie möglich zu machen, den Marmor für die Zwischenwände der Bedürfnisanstalten, weil er die größte Unzerstörbarkeit mit der größten Billigkeit vereinte, die Farben, die die beabsichtigten Raumwirkungen unterstützten, etc. Aus allen diesen verschiedenen Materialien schuf Lurçat eine ruhige und selbstverständliche Einheit.

Aber damit haben wir bereits die Frage berührt, wie Lurçat geistig-künstlerisch auf die Gegebenheiten zurückwirkt — so wenig läßt sich das Empfangen und das Gestalten, insbesondere die Technik und die Formung der architektonischen Produktion voneinander trennen.

Zunächst erhöhte Lurçat, um die schädlichen Wirkungen der Feuchtigkeit zu beseitigen, den Boden des Grundstückes in dieser weiten und offenen Ebene und schuf über ihm die eigentliche Basis für den Bau. Auf ihr errichtete er die Pfähle, die zugleich den Wasserabfluß enthalten, und füllte sie zu dichten Decken aus, nachdem alle Leitungsröhren für Wasser und Elektrizität zwischen sie gelegt waren, so daß eine nachträgliche Durchbrechung der Wände überflüssig wurde. Es ergab sich so das gewöhnliche Gerippe von Senkrechten, Waagrechten und Löchern, das die räumlichen Kuben abgrenzt. Es übt, ähnlich wie das anatomische Gerüst, durch seine einfache und klare Vernunft, durch das Spiel der auseinandergenommenen und konkretisierten drei Dimensionen des Raumes einen großen sinnlichen Reiz aus und zeigt deutlich die dauernde Wechselwirkung zwischen materieller Gegebenheit und geistiger Absicht. Denn die Abstände der Träger und Balken erlauben, obwohl sie aus Gründen der Stabilität einen gewissen Grad nicht

überschreiten dürfen, eine Wahl, die vorher vollzogen sein muß, weil sie die Grundstruktur des Grund- und Aufrisses festlegen. Umgekehrt läßt das rein konstruktive Gerüst noch eine Fülle von Möglichkeiten offen für die Art, wie man es über das bloß anatomische Stadium hinaus zu einem ausgefüllten Körper weiterbilden will. Es ist prinzipiell falsch zu behaupten, daß irgendein Material und seine Technik eine einzige künstlerische Lösung erzwingen. Es genügt, die photographische Aufnahme des Gerüsts vom 15. Februar mit denen des weiter ausgeführten Baues vom 15. Mai und 15. Juni für die Nordseite, vom 15. Juli und 13. August für die Südseite zu vergleichen. Es ist ein weltanschaulich bedingter Akt der Auswahl, wenn die senkrechten Pfähle so vollständig in die Mauer hineingezogen sind, daß waagrechte Streifen aus überkleideten Ziegeln oder Glas ungehemmt und einheitlich durch das ganze Gebäude durchlaufen können, wodurch die die Zimmer trennenden Querwände keinen formalen Ausdruck nach außen hin erhalten. Diese Entscheidung zwischen der Wichtigkeit der einzelnen Dimensionen, zwischen den Möglichkeiten ihrer doppelten Richtungen (links-rechts, oben-unten, vorn-hinten), diese ganz bestimmte Festlegung der Elemente der Raumgestaltung konkretisiert bereits den künstlerischen Willen. Der Künstler befindet sich (in gewissen Grenzen) in der Stellung, die die Leibnizsche Theodizee metaphysischer, d.h. unsinnigerweise Gott zuschreibt: daß er zwischen vielen möglichen Welten die beste zu wählen hat. Das ist für den Architekten diejenige, die aus den gegebenen Materialien das Maximum an praktischer Nützlichkeit und zugleich das Maximum des geschichtlich fortgeschrittensten Geistes herausholt und ihnen eine notwendige, logische Einheit gibt.

Daß die besondere Entscheidung durch den künstlerischen Gestaltungswillen tiefere Quellen hat: ökonomische, gesellschaftliche, ideologische, versteht sich von selbst. Man braucht nur an die gotische Raumgestaltung zu denken: in Frankreich balancierte man die Schubkräfte, die die Spitzbogen auf die Pfeiler im Innern des Baus ausübten, indem man am Außenbau Strebebögen und Strebebögen konstruierte. In Deutschland dagegen legte man die technisch notwendigen Widerstände unter das Dach und machte sie damit gänzlich unsichtbar. Oder weltanschaulich ausgedrückt: der Franzose spielte mit dem Dualismus und der Transzendenz des inneren Lastens und des äußeren Widerstandes, indem er den Innenraum durch einen äußeren ergänzte, der seinerseits mit der Umwelt verbunden war. Er rationalisierte soweit wie möglich das Mysterium der Religion in ein komplexes und systematisches Gebilde, was ihm erlaubte, das transzendente Moment in seine letzten Konsequenzen zu verfolgen und ihm zugleich die Immanenz im Irdischen sicherte – in Übereinstimmung mit dem Thomismus. Indem der Deutsche die Sichtbarkeit des Kräftespiels unterdrückte, nahm er einseitig Stellung für das Gnadenmoment in der christlichen Religion. Der wirkliche Bau drückte nun die Unlösbarkeit der Antinomie von Gnade und Streben aus, den absoluten Dualismus von Transzendenz und Immanenz, was bereits den protestantischen Geist im Kern enthielt – als Nominalismus. Es ist hier nicht der Ort, diese Tatsache aus ihren letzten Ursachen zu erklären. Sie soll an dieser Stelle nur beweisen, daß die Stellungnahme des menschlichen Geistes an den materiellen Gegebenheiten – innerhalb der stetigen Wechselwirkung beider – einen gewissen relativen Freiheitsgrad hat.

Diesen benutzte Lurçat zunächst dazu, Turn- und Duschaum von der eigentlichen Schule abzutrennen. Er war damit gezwungen, sie auf die andere Seite einer Straße zu legen, die vom Département bereits geplant und daher zu respektieren war. Der eigentliche Schulbau hat seine Eingänge von dieser Straße, d.h. vom Norden her, während die Klassen aus leicht begreiflichen Gründen nach Süden orientiert sind. Lurçat hat nun das ganze Erdgeschoß der Nordseite nur mit Glas geschlossen, es auf diese Weise transparent

gemacht und so eine Verbindung zwischen den beiden Fronten hergestellt — eine seiner kühnen Neuerungen gegenüber allen früheren Schulbauten. Der Wunsch, der Kälte den Eingang zu wehren (durch Halbierung der Fensterhöhe und entsprechende Vergrößerung der Wandstreifen), differenziert die beiden Seiten. Während im Norden noch ein Rest jener Tendenz bleibt, die das Haus gegen die Welt abschließt, aus der der Schüler herkommt, verbinden sich auf der entgegengesetzten Seite Außenraum und Schule zu einer Einheit. Die Südseite also ist die Hauptfront. Hier* zeigt der Situationsplan ein liegendes, in die Breite gestrecktes Rechteck. An seinen Seiten wird der Blick des Betrachters durch die Bedürfnisanstalten in die Tiefe gezogen. Diese Blickrichtung an den dunklen und schweren Flügeln entlang wird durch die große Breitenerstreckung des Hauptbaus zwar gehemmt, gleichzeitig aber durch seine hellen Glasebenen hindurch bis zum Anblick des nördlichen Himmels verlängert. Gegenüber diesen beiden seitlichen Achsen, die auf das Gebäude zuführen, ist seine eigene Mittelachse nur leicht betont. Die Breite, die damit in symmetrischer Gliederung angelegt ist, zeigt im Erdgeschoß zwischen den verhältnismäßig ausgesonderten Ecken eine Dreiteilung von zwei offenen Hallen und einem durch Glas abgeschlossenen Speisesaal. In den oberen Geschossen läuft sie ohne Gliederung und Unterbrechung einheitlich durch, ja selbst über den Mitteltrakt hinaus. Denn während die Ostecke vorspringt, bleibt die Westecke in der Wandebene. So wird die Verbindung zu dem im Westen parallel zu den Hofflügeln liegenden Kindergarten hergestellt und diese trotz der vorgeschriebenen Abtrennung in die Raumgestaltung einbegriffen. Die Höhe zeigt zunächst ein über den Boden erhöhtes Podest, auf dem die Pfähle des z.T. offenen, z.T. geschlossenen Erdgeschosses aufsitzen. Sie heben zusammen mit einem vorgezogenen Schutzdach die beiden oberen Stockwerke mit ihrer Addition von Breitenstreifen aus Glas und Mauer über den Boden hinaus.

An dieser knappen Übersicht erkennt man bereits die Hauptabsichten des Künstlers: nicht einen einzelnen Bau aufzurichten, sondern ihn mit dem Hof zu einem einheitlichen Raumganzen zusammenzufassen, von dem das Haus nur ein Teil ist: ferner die verschiedenen Baulichkeiten unter sich in ein umfassendes Ganzes zusammenzunehmen; und schließlich das Haus zugleich mit Erde und Himmel zu verbinden, obwohl es von beiden losgelöst ist und in sich ruht. Dieses Festhalten der primären Raumkontinuität für das sinnliche Erlebnis durch die Aufteilung in die drei Dimensionen hindurch, die keine künstlerische Gestaltung vermeiden kann; dieses Ausbalancieren aller Elemente einer rationalen Analyse durch eine ebenso rationale und gleichgewichtige Synthese; dieses Einordnen des vom Menschen geschaffenen Werkes in die von der Natur geschaffene Totalität — kurz: dieser monistische Charakter über den dualistischen von Element und Ganzheit, von Analyse und Synthese ist einer der Hauptzüge der Lurçatschen Kunst ganz im Gegensatz zu der völlig dualistischen Weltanschauung Le Corbusiers.**

* Es muß allgemein darauf hingewiesen werden, daß Photographien keine Vorstellung von der wirklichen Architektur geben können. Je reiner eine Architektur ihr Wesen als Raumgestaltung erfüllt, um so mehr verliert sie auf der Photographie.

** Wenn ich Lurçat und Le Corbusier vergleiche, so liegt mir vollkommen fern, den einen gegen den andern auszuspielen. Es kommt mir nur darauf an, das Wesen des einen durch den Gegensatz zu dem des andern aufzuhellen. Jedes Werturteil bleibt ausgeschaltet. Der Vergleich soll ferner zeigen, daß ganz verschiedene Charaktere und Temperamente sich des modernen Materials und seiner Konstruktionsweise bedienen und mit ihnen zu ganz verschiedenen Resultaten kommen können. Damit betrachte ich auch den Einwurf der Akademiker als widerlegt, daß die moderne Bauweise die Entfaltung der individuellen und nationalen Eigenarten verhindert. Im Gegenteil, diese Herren, die soviel von der Bedrohung persönlicher und nationaler Werte sprechen, beweisen nur, daß diese bei ihnen selbst in Frage gestellt sind. Denn über das, was man wirklich besitzt, verliert man nicht soviel Worte.

Sehen wir uns die Bestandteile dieser über das Haus hinausgreifenden Raumgestaltung: die Dimensionen und ihr Verhältnis zueinander noch einmal genauer an. Die Tiefendimension des Hofes wird durch die Pfosten und den Balkenzug der Bedürfnisanstalten, d.h. durch eine die Helligkeit des Hauses zurückdrängende Dunkelheit gegeben, wodurch die Ausdehnung größer erscheint. Überdies dringt das Auge in den beiden offenen Hallen tiefer vor als gegen den geschlossenen Speisesaal und verbindet diesen Wechsel von Hinein- und Herausbewegung untereinander und mit den Seitenflügeln zu einer geschlossenen Kurve. Schließlich gleitet der Blick in den oberen Etagen über die Fenster durch das Haus hindurch und nimmt dabei von Stockwerk zu Stockwerk ab, so daß er am obersten Mauerband ein natürliches Ende findet; zugleich aber gleitet er von oben an den äußersten Seiten durch zwei verschieden geformte Luftkuben mit dem Licht und der Helligkeit wieder herunter. Es entsteht der Eindruck eines Spieles von Endlichkeit und Unendlichkeit, einer sich abschließenden Ausweitung, die sich ohne Zwang für den Beschauer und doch durch den Beschauer und nicht durch eine dynamische Bewegung des Baues selbst vollzieht.

Die analogen Merkmale charakterisieren auch die Breite. Der Blick beginnt mit einer festen Stütze an dem östlichen Vorsprung der mauermäßig behandelten Ecke, gleitet den rhythmischen Wechsel von geöffneten und transparenten Kuben des Erdgeschosses nacheinander ab oder den rhythmischen Wechsel von dunkleren Wand- und helleren Fensterstreifen übereinander entlang, über die eigentliche Schulfront hinaus, wo ihn zunächst die hellen Glastüren des Kindergartens und schließlich auf der einen Seite der Schornstein, auf der andern das nach Norden vorgreifende Conciergehaus auffängt. Die leichte Betonung der senkrechten Achse des Baues zusammen mit den beiden Seitenachsen der Terraingliederung genügen, um die große Erstreckung zwischen Anfang und Ende nach der Mitte zu konzentrieren und den seitlichen Abschluß wie ein organisches Ende wirken zu lassen. Die noch übrige Dimension zeigt etwas Analoges. Die Pfosten in den beiden offenen Höfen sind hoch genug, um zusammen mit ihrer großen Breitenstanz eine Fülle von Leichtigkeit und Luftigkeit zu sammeln, eine über dem Boden liegende und zugleich über ihn hinausweisende Beschwingtheit, auf der dann die beiden Stockwerke aufruhren, ohne zu lasten. Die Fenster, die eineinhalbmal so hoch sind wie die sie trennenden Mauerstreifen und lichter als diese, genügen, um den Bau in einer erdverbundenen Schweben zu halten, aus der sich dann der Dachgarten mit einer inneren Notwendigkeit herausentwickelt. Der Beschauer erlebt einen Prozeß, ohne daß dieses Erlebnis ihm durch eine seinem Bewußtsein transzendente Kraft aufgezwungen erscheint. Auf diese Weise erreicht Lurçat die Einheit des Dualismus sowohl von Dasein und Bewegung im Bau, wie von Erlebniskraft des Beschauers und Gestaltungskraft des Künstlers. Der Raum ist das Ergebnis eines natürlichen Atemzuges des Bewohners, der wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt, wenn er an seinen menschlichen Grenzen angekommen ist. Dabei hat er die Inhalte jenseits seiner Reichweite derart berührt, daß er sie ohne Anstrengung in sich hineinzuziehen vermocht hat.

Die "ästhetische" Seite in dem wörtlichen Sinne der Empfindung, des Gefühls ist damit ihrem Inhalte nach zu umschreiben versucht worden. Lurçat hat der Schule alles Gefängnismäßige genommen, hat ihr etwas Heiteres, Fröhliches, Befreites gegeben. Er hat dem alten pädagogischen Geist ein neues Gewand geschaffen, das mit ihm in Widerspruch steht, weil er nicht die Paragraphen der Instruktion, sondern die Seele des Kindes gestaltet — das ist eine so evolutionäre Haltung, daß sie seinen Zeitgenossen revolutionär erscheint.

Formal sind eines seiner wesentlichen Hilfsmittel zu diesem Ziel die Proportionen.

Auch hier möchte ich nicht nur von denen der Hausfront oder des einzelnen Raumes sprechen, sondern von der Aufteilung des gesamten Geländes (von der südlichen Rückmauer des Hofes bis zur geplanten Straße). Es bildet ein breitliegendes Rechteck, dessen Tiefe ungefähr den kleineren Teil des goldenen Schnittes der Breite hat. Von dieser ist ein Viertel für den hauptsächlich in die Tiefe gerichteten Kindergarten verwendet. Die restlichen Dreiviertel bilden zwei Quadrate, die für die Schulen reserviert sind. Diese Anordnung, welche Quadrate in das Rechteck einführt, gibt der Bewegung Ruhe und der Ruhe Leben. Es entsteht die Einheit einer Mannigfaltigkeit, die auf die einfachste Weise, nämlich simultan sichtbar wird, ohne an ein kombinierendes Gedächtnis zu appellieren (wie Le Corbusier).

Es würde zu weit führen, alle Proportionen einzeln zu analysieren. Ich greife nur noch ein Beispiel heraus: die Fensterreihe und ihr Verhältnis zur Wand. Die Gesamtlänge des Fensters ist 8,50 m, die Höhe 2,60 m. Diese Länge ist in vier, die Höhe in zwei Teile geteilt. Die Gesamtlänge des Fensters steht zu seiner Höhe im Verhältnis 10 : 3, zur Mauerhöhe 10 : 2, so daß Fensterhöhe zur Mauerhöhe sich wie 3 : 2 verhalten, was eine Annäherung an den goldenen Schnitt bedeutet. Die Proportionsprinzipien Lurçats sind folgende:

1. Es wird eine Grundeinheit festgehalten, die den Größenverhältnissen des Menschen entspricht.
2. Alle Veränderungen entstehen durch einfache Multiplikationen.
3. Bei allen Proportionen ist ein gewisser Spielraum gelassen, der die sinnliche Lebendigkeit gegen die mathematische Exaktheit sichert.
4. Alle Proportionen sind in engstem Zusammenhang mit den materiellen Bedürfnissen gefunden. Sie sind ihr geordneter, zugleich zweckmäßiger und wohlthuender Ausdruck.

Welches ist aber die Methode des Zusammenhanges zwischen der inhaltlichen und der formalen Seite der ästhetischen Empfindung, die durch das praktische Bedürfnis ausgelöst wird? Wir sind hier an der Kernfrage jeder Kunsttheorie. Denn diese Methode formt auch die Beziehung der drei Dimensionen und ihrer Richtungen untereinander. Mehr: diese Methode verbindet das künstlerische Schaffen mit allen andern menschlichen Produktionen, den materiellen wie den geistigen . . . Der bisherigen Kunsttheorie war diese Frage nach der Methode fremd. Sie analysierte entweder die ästhetischen Gefühle oder die formalen Hilfsmittel der Gestaltung, d.h. die beiden Seiten eines Aktes, der seinen fundamentalen Sinn gerade in dem Weg findet, der beide untereinander und mit der praktischen Aufgabe verbindet. Alle Verwirrungen haben in der Isolierung der inhaltlichen oder formalen "Ästhetik" aus der Methode ihre Wurzel. Aber ebensowenig wie eine abstrakte "Ästhetik" befriedigt, die ohne Zusammenhang mit dem ganzen ökonomischen und sozialen Fundament des Lebens im luftleeren Raum schwebt, ebensowenig kann eine geistige Produktion befriedigen, die das bloß Nützliche und Zweckmäßige nicht überschreitet und daher die Rückwirkung des Bewußtseins auf die Materie auf ein Minimum beschränkt. Aus der Unmöglichkeit der angeblich autonomen Ästhetik, die in jedem Augenblick in einen sentimental oder formalistischen Akademismus umschlagen muß, d.h. in einen Sklavendienst für die herrschende Klasse, folgt nur für das größte Spießbürgertum und das menschlichste Denken, daß eine Kunsttheorie keine relativ berechtigten Gehalte materieller Art (das Schöne, Erhabene, Lächerliche, Komische, Tragische, Idyllische etc.) oder formaler Art (Symmetrie, Proportion, Rhythmus, etc.) enthält. Das Entscheidende ist, nach welcher Methode diese relativ berechtigten Eigenforderungen des künstlerischen Gebietes mit der materiellen Basis und damit zugleich untereinander verbunden werden. Die Bedeutung und Größe des dialektischen

Materialismus für den Bereich der Kunst besteht genau darin, daß er uns eine Methode bereitstellt, mittels derer wir die soziale Funktion der verschiedenen Werke in bezug auf ihre Zeit untersuchen und bestimmen können, ob ein Werk reaktionär, evolutionär oder revolutionär ist; wobei wir den Wert seiner schöpferischen Kraft mit in Rechnung ziehen.

Vervollständigen wir zunächst in dieser Hinsicht unsere Betrachtung des Außenbaues. Die nördliche Längsfront hat wegen der verschiedenartigen Funktion ein anderes Aussehen als die südliche. Hinter dieser liegen die abgeteilten Klassenräume, für die die größte Lichtfülle nötig ist, hinter jener ein Gang, der die Kleiderablage enthält. Auf der Nordseite sind daher die Mauerteile stark erhöht, die Fenster um die Hälfte erniedrigt worden. Der Druck, der dadurch auf die Fensterreihen ausgeübt wird, wirkt um so größer, als das Erdgeschoß durchgehend mit Glas geschlossen ist, so daß die Wirkung der freien Träger und der Wechsel der verschiedenartigen Kuben fortfällt. Um so eindrucksvoller ist dann aber auch seine Auflösung durch die Pergola auf dem Dachgarten, die den Bau in Luftkuben von größter Heiterkeit ausklingen läßt. Auch die Breitengliederung wird eine andere durch die Betonung der Eingänge. Das schmale Stück zwischen den Ecken und dem Kernbau, das auf der Südseite fast verschwindet, weil dort das Dach mit den Flügeln der Bedürfnisanstalten aufläuft, wird hier durch Fenster betont, die durch alle Stockwerke durchgezogen werden. Dieser Gegensatz zwischen einer hemmungslos durchlaufenden Waagrechten im Mitteltrakt und der ebenso hemmungslos durchlaufenden Senkrechten der Seitenteile löst sich erst in der Pergola des Dachgartens. Wenn die Nordseite weniger befriedigend wirkt als die Südseite, so scheint mir einer der Hauptgründe darin zu liegen, daß von einer dialektischen Einheit der drei Dimensionen oder gar von einem sich durchdringenden Wechselspiel ihrer sechs Richtungen hier weniger die Rede sein kann als auf der Südseite.

Rodin hat mir einmal im Gespräch geäußert, daß man die Methode eines Künstlers dort, wo er nicht zur vollendeten Lösung seiner Aufgabe gekommen ist, leichter als im vollkommenen Werk erkennen könne. Dies mag der Grund sein, weshalb gerade auf der Nordseite die prinzipiellen Gefahren des schmalen langen Bandes die Frage aufwerfen, ob das Gebäude ein architektonischer Kubus ist. Um das Wichtigste vorwegzunehmen: die beiden Längsfronten sind in ihrer künstlerischen Behandlung verwandt genug, um nicht in zwei Seiten ohne stereometrischen Zusammenhang auseinanderzufallen. Das unmittelbare sinnliche Erlebnis findet hierbei eine konkrete Unterstützung durch die feste Behandlung der z.T. abgerundeten Ecken und durch die Blickverlängerung durch das Haus hindurch. Auch wäre der größte Teil eines zeilenartigen Eindruckes fortgefallen, wenn Lurçat durch die vorweg geplante Straße nicht gehemmt gewesen wäre, die Nordseite in eine über das Haus hinausgreifende Raumgestaltung einzubeziehen – ähnlich wie auf der Südseite.

Das Prinzip Lurçats, den Bandcharakter des Gebäudes als einen Teil eines umfassenden Luftkubus zu behandeln, ist durchaus richtig und in jedem Fall fortgeschrittener und wertvoller als die entgegengesetzte Tendenz, das Haus aus vier verschiedenartigen Mauern zu addieren bzw. in zwei verschiedenartig behandelte Ebenen auseinanderfallen zu lassen. Aber die völlige Eliminierung des Bandcharakters, seine Ersetzung durch einen Gesamtkubus, der die verschiedenen Arten von mauermäßig geschlossenen, durchsichtigen oder luftigen Kuben zu einer plastischen Einheit zusammenfaßt, wird erst dann möglich sein, wenn die komplexe Raumkomposition ergänzt wird durch eine dialektische* Behandlung der Raumelemente – wobei es fraglich bleibt, wieweit sich der Beton

* Fußnote siehe Seite 14

bei festgehaltener Standardisierung der Elemente überhaupt dialektisch behandeln läßt. Bis jetzt zeigt die gesamte moderne Architektur, daß im Betongerüst vor aller Verkleidung eine viel größere Spannung der Dimensionen herrscht als nach der Verkleidung, daß also die im Material liegenden Möglichkeiten im Gegensatz zu jeder Dialektik zugunsten einseitiger Gerichtetheit oder gar dualistischer Zerlegung beschränkt werden.

Die Betrachtung des Außenbaues zusammenfassend, kommen wir zu dem Resultat, daß Lurçats Schulbau einen wesentlichen Schritt in der Fortentwicklung der modernen Architektur bedeutet: inhaltlich durch den Gesamtcharakter, den er ihm im Gegensatz zu den Instruktionen gegeben hat, deren Einzelzüge er beizubehalten gezwungen war, formal durch das, was wir die Komplexität der Raumgestaltung genannt haben, die auf der Südseite voll zum Ausdruck kommt, während Lurçat durch die vom Département geplante Straße verhindert war, sie auf der Nordseite zu entfalten. Die Grenze der Evolution liegt in dem Mangel an Dialektik, zu der Keime vorhanden sind. Von ihrer Ausbildung wird nicht nur die Zukunft Lurçats, sondern der gesamten modernen französischen Architektur abhängen. Denn Lurçat ist neben dem ganz anders gearteten, viel komplizierteren, ins Geistreiche zugespitzteren, mehr linear als räumlich denkenden, dualistischen, calvinistischen, in größerem Maße kapitalistischen Le Corbusier der einzige, der ein ursprüngliches, originales künstlerisches Vermögen hat.

II.

Wenn wir in der Beschreibung des Baues mit dem von außen sichtbaren begonnen haben und nicht mit der Grundrißanlage, die dem Außenbau zugrunde liegt, so haben wir die Einheit beider zerrissen und das Verhältnis umgekehrt. Allerdings ist die Behauptung der modernen Architekten, daß allein die den Grundriß regelnden Bedürfnisse den Außenbau bestimmen, prinzipiell einseitig und falsch. Denn das Äußere und das Innere stehen in einer Wechselwirkung und sind darum gar nicht derart zu trennen, daß das eine die mechanische Folge des andern ist. Überdies ist die Proportion der einzelnen Bedürfnisse zueinander nicht nur von den nackten Nöten des Auftraggebers, sondern auch von dem Gestaltungswillen des Künstlers und, wenigstens indirekt, sogar von der Formung des

* Da die dialektische Methode von Heraklit und Plato bis zu Hegel und Marx eine lange Entwicklung durchgemacht hat, ist es nicht möglich, eine allgemeine Definition in wenigen Worten zu geben. Wir verstehen hier unter Dialektik die Methode, die die Welt außerhalb des menschlichen Bewußtseins wie das menschliche Bewußtsein selbst in Tätigkeit zeigt. Diese ist nicht durch eine äußere Kraft (Gott etc.) veranlaßt. Ihre Ursache liegt vielmehr in der Materie selbst, die auf den unteren Stufen mit Abbildungsfähigkeit, auf höheren Entwicklungsstufen mit Bewußtsein begabt ist. Die Bewegung vollzieht sich durch Zerlegung einer bis dahin noch ungeschiedenen Einheit in ihre Gegensätze und durch die Wiedervereinigung dieser Gegensätze zu einer höheren Entwicklungsstufe. Die Gegensätze treten also nie bis zu einem absoluten Widerspruch polar auseinander, sie bleiben immer ineinander enthalten, soweit sie sich auch gegeneinander verselbständigen mögen. Das Mittel, mit dem sich der dialektische Prozeß vollzieht, ist die Verneinung und die Verneinung dieser ersten Verneinung, und zwar in einem unendlichen Prozeß, den die Menschheit in der Kette ihrer Generationen, d.h. geschichtlich, vollbringt. Die erste Verneinung muß so gemacht werden, daß die zweite und alle weiteren möglich werden. Verneinung ist also nie Vernichtung, sondern Vermittlung mit einer neuen Seite der Welt, die im Gegensatz zur früheren steht. Auf diese Weise wird die Dialektik die umfassendste Methode, da sie jedes Ding und jeden Akt des Bewußtseins im Zusammenhang mit allen andern Dingen und im Zusammenhang mit ihrer gesamten geschichtlichen Entwicklung betrachtet.

Äußeren mitbestimmt. Darüber hinaus kann man leicht zeigen, daß diese Forderung z.T. Theorie geblieben ist, die die Künstler in ihrer Praxis nicht realisiert haben. Oder sind die fast quadratischen Gucklöcher, die Le Corbusier in der Nordwand des schweizerischen Studentenhauses aus einer mit Platten überdeckten Mauer ausgespart hat, ein wirklicher Ausdruck dafür, daß im Grundriß ein durchlaufender Gang vorhanden ist – im Gegensatz zur Südseite mit den einzelnen Wohnräumen? Jeder Unbefangene wird gerade das Gegenteil vermuten. Richtig ist, daß die Bedürfnisse, die der Architekt zu gestalten hat, sich jeweils nach ihrer Eigenart vorzugsweise im Grundriß, Aufriß oder Querschnitt ausdrücken, und daß die jeweils bevorzugte Dimension die Gliederung der andern mitbestimmt, während sie ihrerseits von ihnen beeinflusst wird. Richtig ist ferner, daß für die Lösung des modernen Wohnproblems die Grundrißgestaltung von wesentlicher Bedeutung ist. Aber gerade die große Rolle, die das Fenster und damit die Lichtkomposition spielt, zeigt, wie wenig Aufriß- und Querschnittgestaltung von jener abgetrennt werden können. Das Leben ist auch hier dialektischer als die Theorie und die Praxis der modernen Architekten.

Betrachten wir das Schulgebäude und verschaffen wir uns zunächst auf den Zeichnungen einen Überblick über die Verteilung und Anordnung der Räume der Elementarschule. Im Erdgeschoß befindet sich in den Eckteilen die Treppe, der Warteraum für die Eltern, das Sprechzimmer des Direktors bzw. der Direktorin, sowie der Raum des Gehilfen. Die ganze übrige Breite enthält die Hallen und den Erfrischungsraum. Dieser hat für Knaben und Mädchen eine gemeinsame Küche. Im ersten Stock sind die Ecken von einem Depot nebst Atelier für die Knaben bzw. einem Nähraum und Küche für die Mädchen eingenommen. Der Haupttrakt enthält je vier Schulräume und zwischen ihnen den Raum für den Arzt, die Apotheke und WC. Im zweiten Stockwerk befinden sich an den Ecken die Wohnungen des Direktors bzw. der Direktorin, zu denen eine eigene Treppe hinaufführt. Im Haupttrakt je vier Schulräume. Zwischen ihnen der für Knaben und Mädchen gemeinsame Zeichensaal. Auf dem Dach befindet sich zwischen den Terrassen für die beiden Schulleiter das Solarium mit Liegebänken. Eine Pergola läuft über die trennenden Gitter hinweg die ganze Länge des Hauses entlang (mit Ausnahme der beiden Ecken). Die gesamte Anlage ist überaus einfach, selbstverständlich und zweckmäßig. Nur die Treppe hätte man breiter und weniger indirekt beleuchtet gewünscht.

Wir werden nun einzelne Räume herausgreifen, um die Raumgestaltung Lurçats zu analysieren. Zunächst die Halle. Sie umfaßt die Breite zwischen vier Pfosten, deren Abstände je 8,75 m messen. Zwei von ihnen stehen frei, während die andern zwei in die begrenzenden Seitenmauern eingezogen sind. Es ergeben sich also drei gleich weite Öffnungen innerhalb einer Gesamtbreite von 26,25 m. Nach der Tiefe zu sind ebenfalls zwei Pfosten frei sichtbar. Ihr Abstand beträgt 6,30 m. Es ergibt sich also in der Mitte ein von Pfosten eingefasstes Rechteck mit der Proportion 4 : 3. Den vorderen Pfosten, die sich in der Wandebene halten, ist ein mit Kacheln aus Sandstein belegter und durch ein vorgezogenes Dach geschützter Raum vorgelagert, der eine Tiefe von ca. 4,70 m hat. Den hinteren Pfählen folgt bis zum Abschluß durch die Glaswand eine Tiefenerstreckung von ca. 3 m. Diese wechselnde Tiefenfolge von 2 : 4 : 3 sichert der regelmäßigen Breitenfolge von 1 : 1 : 1 eine bewegliche Lebendigkeit, die durch die Beibehaltung der Maßeinheit einfach gegliedert und durch die Proportionierung des Ganzen (26 : 14) *ungefähr* nach dem goldenen Schnitt übersichtlich zusammengefaßt wird. Dies kommt darin zum Ausdruck, daß der Raum zwischen den freistehenden Pfosten durch die Diagonalen des Gesamtraumes völlig bestimmt ist, wenn man diesen ein-

mal bis zur südlichen Mauergrenze, das andere Mal bis zu deren Verlängerung an die Po-destgrenze mißt.

Neben dieses Moment der einfachen Übersichtlichkeit, der lebendigen Ruhe, der da-seienden Bewegtheit tritt ein zweites. Der Gegensatz zwischen der völlig geöffneten Vor-der- und durch Glas durchsichtig gemachten Rückseite zu den beiden festen Seitenmauern sichert dem Raum eine begrenzte Weite, die dem Menschen und seiner Verbindung mit der Natur angemessen ist: einen freien Atemzug in einem sicheren Schutz. Die Seitenmauern leisten, weil ihre Entfernung voneinander größer ist als die Tiefe, und weil ihre Farbe sie zurückdrängt, keinen Widerstand, so daß der Eindruck der Enge in dieser Leichtigkeit und Luftigkeit nicht aufkommen kann. Ein Detail zeigt die Gestaltungsabsichten Lurçats ganz deutlich. Die freien Pfosten sind in geringer Höhe über dem Boden mit einer runden Sitzbank versehen (gleichsam eine Wiederholung des vorgezogenen Schutzdaches im Kleinen). Der unter ihnen sich sammelnde Schatten im Gegensatz zur Wandbekleidung mit Kacheln und zum einfallenden Licht sichert dem Raum eine Höhe, die für die Empfindung größer ist als für die Wirklichkeit und den Eindruck des Beschwingten und Fröhlichen erweckt, der bei den Kindern Heiterkeit und Spiel notwendig auslösen wird.

Dieser Raumtypus, der ein Schutz ist, in dem man sich wohl fühlt, weil die Atembewegung des menschlichen Körpers zu einer maximalen Entfaltung ohne Kraftanstrengung angeregt wird, in dem man als seine Achse wohnt, ohne zu zirkulieren; aus dem man hinausschaut, ohne hinausgezogen zu werden; in den man die Außenwelt hinein-nimmt, ohne je durch den Widerstand der Wände bedrückt zu werden – dieser Raumtypus beherrscht auch in modifizierter Form alle Klassenräume der Elementarschule wie des Kindergartens. Er unterscheidet Lurçats Raumempfinden von dem Le Corbusiers. Dieses ist auf Durchblick aufgebaut, der bald von dem Widerstand der Wände gedrückt und gebogen, bald durch die Öffnungen der Fenster ins Weite hinausgezogen wird. Es führt zu diesem Dualismus den zwischen einer a priori vorhandenen Statik und einer dem Betrachter transzendenten, ihm aufgezwungenen dynamischen Führungskraft. Le Corbusier rechnet mit dem Schritt, mit dem Gang, und sichert sich so durch eine oft gewundene Führung eine künstliche Vergrößerung des Raumes, eine Fülle von Überschneidungen und Perspektiven, eine interessante und pikante Abwechslung räumlicher Orientierungen in einem und demselben Zimmer. Lurçat ist einfacher, einheitlicher, primitiver. Obwohl sich beim Durchschreiten (oder bei den unvermeidlichen Drehungen) die Verhältnisse von Breite und Tiefe ändern, geht niemals der Eindruck des ursprünglichen längsgestreckten Rechtecks und der parallelen Schichtungen verloren. Die Bewegung ist nicht vom Raum verschieden. Sie beschränkt sich nicht auf verschiedene Stellen in einem unabhängig von ihr (gleichsam a priori) gegebenen statischen Raumdasein, sondern der ganze Raum ist eine abgewogene Schwingung. Trotzdem ist Lurçat nicht weniger reich. Sein Reichtum liegt aber nicht in der extensiven Mannigfaltigkeit, die sich nacheinander in der vorgegebenen Einheit ausbreitet (was sehr stark an die christliche Kirchenbaukunst erinnert, besonders wenn man die Lichtkomposition hinzunimmt), sondern in einer Intensität, die noch bei der äußersten Reduktion auf vier gradlinig rechtwinklige Wände mit Hilfe der Proportion, der Lichtgebung und der Farbe zur Schwingung gebracht wird. Das geschieht dadurch, daß der Unterschied zwischen einem Aufbau des Raumes aus Teilen und der Zerlegung des Raumes in Teile aufgehoben, d.h. ins Gleichgewicht gebracht wird. Dadurch wird die Starrheit des Raumdaseins in mehr oder weniger latente Oszillation verwandelt. Diese immanente Bewegung im Sein zugleich und verbunden mit der offenen Abgeschlossenheit der in ihre gemeinsame Achse zurückkehrenden entgegengesetzten Atemströmungen – kurz, dieses schwingende Sein des Teiles zum Ganzen und

des Ganzen zum Teil, Erweiterung und Verengung, die sich auf eine kaum bemerkbare immaterielle Weise wiederholen – sie erstellen den intensiven Reichtum des Lurçatschen Raumes.

Entsprechend dieser verschiedenartigen Gestaltung des Innenraumes schließt Le Corbusier das ganze Haus von außen nach innen ab, öffnet es dagegen von innen nach außen. Lurçat läßt umgekehrt das Äußere in das Haus eintreten, sichert aber dem Innern seine Geschlossenheit trotz aller Ausblicke. Der Innenraum ist wärmer, wohligter als der Außenraum, und man fühlt sich geborgen. Das Zimmer hat in seiner Art etwas Endgültiges als Hülle und Schutz gegen die Außenwelt, wenn auch sozusagen alle seine Poren gegen sie geöffnet sind. Ohne bewußten Willensakt des Bewohners vollzieht sich eine Konzentrierung von außen nach innen. Bei Le Corbusier dagegen lebt der Raum von der Spannung zwischen Mauerwiderstand und Zug nach außen, von einer Entscheidung, vor die man sich durch einen solchen Dualismus gestellt sieht, und die dann durch den Künstler für den Bewohner gelöst wird. Er erreicht daher ein Provisorium von Ruhe, indem er den Menschen das Gefühl gibt, von Verantwortung befreit zu sein, Lurçat erreicht dagegen die Wohnlichkeit durch einen Monismus, der die offene Landschaft der Umgebung und den Raum des Zimmers auf denselben menschlichen Maßstab bringt.

Alle diese Unterschiede kehren in den Schriften der beiden Künstler wieder, und man kann sie auf zwei Begriffe reduzieren: Le Corbusier spricht immer wieder von Durchblick, Lurçat immer wieder von geschütztem Raum. Fügt man hinzu, daß Le Corbusier zwischen Durchblick und Raumdasein ein äußeres, dualistisches Verhältnis herstellt, Lurçat zwischen geschütztem Raum und Bewegung ein inneres und monistisches, daß Le Corbusier die Raumkontinuität immer stärker in ihre Elemente auseinanderlegt und sie voneinander isoliert, daß dagegen Lurçat umgekehrt die notwendige Analyse in die ursprüngliche Raumkontinuität integriert, so hat man den Unterschied der Raumgestaltung der beiden Künstler innerhalb ihrer Zeit im Wesentlichsten bezeichnet. Innerhalb ihrer Zeit – denn man muß wieder hinzunehmen, was den beiden so verschiedenen Charakteren und Entwicklungsstadien noch auf Grund der gleichen Voraussetzungen gemeinsam bleibt.

Dieser Typus des Raumempfindens ist der vorherrschende, der am vollkommensten gelöste, aber nicht der einzige. Die beiden ändern aber sind durch ihre Funktion bestimmt: der eine an den Ecken des Gebäudes durch die Funktion des Bauabschlusses, der andere durch seine Lage in der senkrechten Mittelachse des Gebäudes, so daß die drei Räume (Speisesaal, Sprechzimmer des Arztes, Zeichensaal) zwar von beiden Geschlechtern benutzt werden, aber laut Vorschrift getrennt sein müssen. Das Gemeinsame der Lösung besteht darin, daß der Eingangswand aus Glas nicht in der vollen Tiefe des Raumes eine gleichbreite Abschlußwand aus Glas gegenübersteht, sondern daß eine feste Mauer ihrem mittleren Stück in den Raum hinein vorgelagert ist. Der Betrachter stößt also in geringerer Tiefe auf einen Widerstand, weil aus dem Ganzen des Raumes ein Teil ausgespart und mit festen Wänden verdeckt ist. Aber niemals wird dadurch die Gesamtübersicht über den Raum zugunsten eines Spiels mit Überschneidungen und Perspektiven verhindert, das für Le Corbusier so bezeichnend ist. Lurçat schuf eine ideelle Trennung innerhalb der Einheit des Gesamtraumes und schaltete durch eine Hemmung des Schrittes den Durchblick zwischen den Türen der verschiedenen Schulen aus.

In den verschiedenen Etagen hat Lurçat das Motiv variiert. In der zweiten, d.h. im Zeichensaal, hat er den Durchblick als amphitheatralische Rundung geformt und zugleich die entgegenstehende Mauer in der Mitte wieder vertieft, um den Platz für das zu zeichnende Modell in der Mittelachse des Zimmers festzulegen. Die weitere Behandlung der

erhöhten Stufen sichert wieder den Eindruck des Daseins in einem Raum, weil sich die Rundungen um eine Achse konzentrieren. Um ein geeignetes Licht zu finden, hat er das Dach durchbrochen, auf der Nordseite eine leicht geneigte Glasscheibe aufgerichtet. Durch sie fällt das Licht auf eine ihr gegenüberliegende kurvige Erhöhung, die als Mauer geschlossen ist (Shed). Dieses reflektierte Oberlicht fällt dann in den Zeichensaal und ergibt die gewünschte Beleuchtung. Es ist zu hoffen, daß dieses Verfahren in großem Maßstab an Museumsbauten angewandt wird, für die es neue Lösungen von großer Tragweite enthält.

Im Erdgeschoß ist der Widerstand der vorgezogenen Rückwand des Speisesaals nicht weniger spürbar, weil sie eine größere Breite hat und von keiner Tür durchbrochen, von keiner Kurve in sich aufgelöst ist. Hier hätte die Malerei dem Architekten zur Hilfe kommen können und müssen. Es liegt durchaus im Sinn des auf Zusammenfassung und Komplexität abzielenden Wesens von Lurçat, die übrigen Künste: Plastik und Malerei in die Architektur einzubeziehen. Aber die ganze Eigenart der kapitalistischen Gesellschaft ging derart auf Trennung und Vereinzelung der Künste — man hat im 19. Jahrhundert im Atelier bemalte Leinwände nachträglich an den Mauern befestigt —, daß den heutigen Malern und Bildhauern der Sinn für die Forderungen der Architektur, die Fähigkeit, sich dem Raum ein- und unterzuordnen, völlig verlorengegangen ist. Und umgekehrt ist das heutige Material der Architektur einem wirklich organischen Zusammenhang der Künste eher feindlich als entgegenkommend. Gerade darum ist es von der größten Bedeutung, daß in der Schule von Villejuif die prinzipielle Frage des Einheitskunstwerkes aufgeworfen worden ist. Denn wenn sich die menschliche Gesellschaft wirklich über die individualistische Anarchie hinaus zu einer kollektiven Ordnung entwickeln sollte, in der der einzelne und die Gesellschaft in einer dialektischen Spannungseinheit stehen, dann wird diese soziale Wandlung in einem Gesamtkunstwerk seinen Ausdruck finden, in dem unter der Führung der Architektur Malerei und Plastik sich wirksam entfalten können. Die Geschichte wird für die Methode, wie diese Einheit zu finden ist, nur wenig Anhaltspunkte bieten, weil sie bisher immer in einer transzendenten Quelle, in Gott wurzelte, die für die Menschheit nicht mehr fruchtbar zu machen ist. Im romanischen Stil wurde die Wand — das Urprinzip aller Architektur — in rhythmischen Abständen durchbrochen, gleichsam von außen von einer transzendenten Macht durchhauen, um den objektiven Seinscharakter der Mauern durch teilweise Bloßlegung der in ihnen wirksamen Kräfte zu steigern. Die Wand- und Deckenmalerei hatte die Aufgabe, dies im Innern zu unterstreichen und ins Polyphone zu steigern, während die Plastik die gleiche Aufgabe am Äußern des Baukörpers erfüllte. Im gotischen Stil wurden alle Wände gleichsam aufgeschlitzt und von den Schnittstellen aus durch transzendente Schubkräfte auf die Pfeiler zusammengedrängt, so daß ein Minimum von Mauer übrigblieb. Jetzt waren die hohen Öffnungen gegen die Außenwelt zu schließen, ohne den hauchdünnen Grenzcharakter zu verlieren. So ergab sich die Glasmalerei, die nun ihrerseits auf die Architektur in zweifacher Weise zurückwirkte und erst dadurch die Raumgestaltung vollendete: einmal indem sie dem Raum ein bestimmtes Licht gab und dann, indem sie erlaubte, die in der Architektur energetisch und abstrakt wirksamen geistigen Kräfte als Leben Christi, als Heiligenlegenden darzustellen. Eine analoge Wechselwirkung zeigte sich auch an der gotischen Portalplastik. Aus der Frontmauer wurde infolge der transzendenten Schubkräfte das Gewände, das sich seinerseits in monumentale Figurenreihen oder in erzählende Reliefs konkretisierte. Im Barock hatte sich das transzendente energetische Prinzip noch stärker in ein dynamisches verwandelt und zugleich mit einer scheinbar ins Unendliche gehenden Vermehrung der Stoffe verbunden. Der Architekt arbeitete mit den Gegensätzen des

Schweren und des Leichten, des lastenden Druckes und der Auflösung, der geschlossenen Masse und der Öffnung ins Unendliche. Er bediente sich dabei zweier völlig entgegengesetzter Mittel. Einmal betonte er das Sprunghafte, Unvermittelte, Paradoxe dieser Kontraste, indem er z.B. die Profile wuchtig und breit über die Träger vorstehen ließ, so daß der Zusammenhang zwischen Mauer und Decke gefährdet schien. Und gleichzeitig ließ er umgekehrt das eine in das andere übergehen, so daß schließlich in der Abfolge von Architektur, Plastik, Malerei, Stein, Stuck, Farbe eine unendliche Entmaterialisierung vom Boden bis zur Decke stattfand, die die große Mannigfaltigkeit der verwendeten Stoffe erst als Relativierung der Materie vor dem Absoluten auswies. Nur in der Renaissance bzw. in der deutschen Spätgotik hatte man einen nicht transzendenten Weg versucht, aber zugleich zeigte sich auch, daß der Zusammenhang aufhörte, ein organischer zu sein. Mochte man die Einzelfiguren in Nischen stellen oder den Flügelaltar noch so sehr auf das Licht des Kirchenchores berechnen, es blieb immer eine äußerliche Zusammenfügung heterogener Elemente. Selbst die Wandmalerei der Renaissance in Italien war mehr ein Schmuck der Wand als eine Funktion des Raumes. Damals entstand der üble Begriff einer sich verselbständigenden Dekoration, den das 19. Jahrhundert zu einer Entfaltung gebracht hat, die wir heute mit vollem Recht aufs heftigste verabscheuen. Hier steht also der Künstler der Zukunft vor einer ungeheuren Aufgabe: den inneren Zusammenhang der Künste, den das Mittelalter besessen hat, zu erreichen mit Mitteln, die dem Geiste des Mittelalters vollständig entgegengesetzt sind.

Bemerkenswert ist die Art, wie Lurçat die Klassen mit dem Korridor in Verbindung bringt. Da beide nur durch eine Glaswand getrennt sind, der Korridor aber mit seiner Mauer und seiner geringeren Beleuchtung nach innen drückt (verstärkt durch Pfeiler in der Achse der Querwände, durch die vorgezogenen Tragbretter der Kleiderhaken etc.), so wirken Zimmer und Korridorteil als eine Einheit. Wenigstens vom Innern des Zimmers her ist die äußere Mauer des Korridors, d.h. des Hauses, auch die endgültige Abschlußwand des Klassenraumes, was die rechteckigen Proportionen des Zimmers in ein Quadrat verwandelt und die Ruhe der lebendigen Schwingung erhöht. Vom Korridor aus gesehen ist vielleicht die Einheit nicht ganz so überzeugend, weil sich die Perspektive mit verschiedenem Tempo und verschiedener Höhengliederung aufdrängt. Aber gerade dadurch, daß die räumliche Einheit des Korridors durch diese Mittel unterbunden wird, ferner dadurch, daß der Korridor nicht ganz in der Achse der Treppe liegt, wird der Druck nach innen und damit der Wille zum Raumzusammenhang zwischen Klassenzimmer und Korridorteil unterstrichen.

Die räumliche Krönung des Gebäudes ist die Dachterrasse. Ein einziger durchlaufender Raum, akzentuiert in der Mitte durch die Konstruktion für das Oberlicht des Zeichensaales, gegliedert durch die Folge der leicht geneigten Bänke für das Sonnenbad, nach oben hin zusammengenommen durch die Pergola: ein Minimum von Mitteln — ein Maximum an Wirkung. Und zwar nicht nur an künstlerischer. Man fühlt sich hier oben befreit von allen Fesseln veralteter Pädagogik. Man wird gleichsam von selbst Lehrer, der den Kindern einen Anschauungsunterricht erteilt: dort am Horizont die Reste der Fortifikation, hier im Vordergrund Felder und Schrebergärten, dazwischen Fabrik-schlote — eine Geschichte der menschlichen Wirtschaftsentwicklung mit allen ihren sozialen Folgerungen vom Laubenhäuschen bis zur Mietskaserne, vom friedlichen Aufbau bis zur kriegerischen Vernichtung. Botanik, Zoologie, Astronomie ließen sich nicht weniger leicht unterrichten. Warum aus der Schule ein Gefängnis machen? Sieht man hinunter vom Dach auf den Boden, auf die verschiedenen Aufblicke und Durchblicke, so stellt man ohne weiteres fest, daß Lurçat im Kindergarten diesem Ziel einer mit dem Leben, der Natur, der Gesellschaft verbundenen Pädagogik am nächsten gekommen ist.

Aber selbst eine so ursprüngliche Begabung und ein so reiner Charakter wie Lurçat kann unter den heutigen Verhältnissen seine evolutionären Ideen nicht konsequent verfolgen, wie ein Blick auf die Turnhalle zeigt. Anstatt aus der körperlichen Funktion des Turnens das entsprechende seelische Äquivalent zu entwickeln und für die Durchdringung beider eine künstlerische Raumgestaltung zu schaffen, verleitete ihn die größere Freiheit der Aufgabe dazu, eine schwere und geschlossene Mauer, die dem Wesen der Körperbewegung entgegengesetzt ist, mit einem beinahe abstrakten Spiel von Formen zu verbinden. Aber bald versuchte Lurçat in neuen Entwürfen seine bisherigen Grenzen, auch die der pädagogischen Grundlagen, zu überwinden.

Der erste dieser Entwürfe behält das gesamte alte umfangreiche Programm bei: zwei Elementarschulen, ein Kindergarten, eine Turnhalle, Duschen und Lehrerwohnungen. Der Künstler ordnet alle Gebäude auf einem zusammenhängenden Bauplatz in parallelen Schichten hintereinander. Der allen gemeinsame Eingang auf der Nordseite, in Abständen flankiert von den Wohnungen der Schulleiter, bildet die erste Schicht, es folgt nach Süden zu der Kindergarten und dann, durch den Wandelgang getrennt, der Hauptbau mit den beiden Elementarschulen. Turnhalle und Duschen sind in seine Mittelachse gelegt und hängen jetzt direkt miteinander zusammen. Die Südfront des Hauptgebäudes stuft sich terrassenförmig ab, wodurch jedes Klassenzimmer seine eigene Terrasse enthält. Die stärkere Zusammenfassung der einzelnen Schulbauten und diese Öffnung der Klassen sind die neuen Gedanken, die Lurçat in diesem Projekt verfolgt.

Der zweite Entwurf führt den letzten Gedanken zu einer Schule unter freiem Himmel weiter. Es gibt nur ein Erdgeschoß. Die einzelnen Räume dienen den verschiedenen Lehrfächern und können durch z.T. bewegliche Wände untereinander verbunden und ins Freie hinaus verlängert werden. Dieser horizontale Kern des Gebäudes ist flankiert auf der einen Seite von Turnhalle mit Duschaum, auf der andern von Speisesaal mit Küche. In beiden Entwürfen hat Lurçat die Treppen durch abfallende Flächen ersetzt, die in der Freiluft-Schule wieder auf eine durchgehende Terrasse mit Solarium führen.

Damit hat sich der Künstler den Forderungen der modernen Pädagogen weitgehend angenähert, und es bleibt abzuwarten, in welchem Maße die heutige Gesellschaftsordnung in der Lage ist, die Wünsche der Pädagogen und die Entwürfe des Künstlers zu realisieren.

III.

Die Schule in Villejuif wird in der Geschichte der modernen Architektur immer einen Markstein bedeuten. Zunächst aus einem soziologischen Grund: während alle Länder Westeuropas durch ständige Erhöhung ihres Militärbudgets und durch ständige Senkung ihres Unterrichtsbudgets bekunden, daß sie das "Stahlbad des Krieges" für die beste Methode zur Erziehung eines für die Ausbeutung bestimmten Volkes halten, hat eine kleine kommunistische Vorortgemeinde von Paris, eingedenk aller glorreichen Revolutionstraditionen, einstimmig beschlossen, eine Schule durch einen modernen Architekten aufbauen zu lassen. Dann aus einem kunsthistorischen Grunde: der durch das Vertrauen des Proletariats ausgezeichnete Architekt André Lurçat hat als echter Künstler die zeitgenössischen Bauprobleme in ihren Grundlagen begriffen und sich fähig gezeigt, ihnen eine Lösung zu geben, die aus dem um sich greifenden Verfall einer akademischen Moderne hinausweist.

Es ist für jeden soziologisch denkenden Menschen selbstverständlich, daß diese meines

Wissens erste Ehe zwischen einer proletarischen Kommune eines kapitalistischen Staates und einem modernen Architekten der bürgerlichen Gesellschaft ihre Grenzen und ihre Unvollkommenheiten hat. Weder die kommunistische Gemeinde von Villejuif noch der im bürgerlichen Milieu aufgewachsene Künstler konnten mit voller Menschlichkeit handeln. Sie konnten nicht einmal die pädagogischen Ideen verwirklichen, die sich die fortgeschrittensten Köpfe der bürgerlichen Gesellschaft selbst unter schweren Kämpfen errungen haben. So ist die Geschichte des Schulbaus von Villejuif eines der vielen Beispiele für den Zwiespalt, der zwischen der evolutionären Intelligenz und der reaktionären Bürokratie herrscht, für die Feindschaft zwischen dem kapitalistischen System mit seiner "Selbstentfremdung" und jeder geistigen, pädagogischen wie künstlerischen Produktion, auch wenn diese nur reformatorische Absichten hat.

Es scheint zunächst, daß man diese allgemeine Behauptung einschränken muß. Denn hat nicht die Architektur in den letzten zwei Jahrzehnten einen großen Fortschritt gemacht, hat sie nicht sogar gleichsam ihre Wiedergeburt erlebt? Es ist nicht zu leugnen, daß die Epoche des Monopolkapitalismus der Architektur wesentlich günstiger ist als die des Konkurrenzkapitalismus. Die letztere hat, wegen ihres ausschließlich individuellen Charakters, die Malerei, genauer die Produktion von Staffeleibildern gefördert, die man als Privatbesitz, als persönlichen Genuß, als Ausweis für wirklichen Reichtum und scheinbare Kultur von Zimmer zu Zimmer, von Wohnung zu Wohnung mitnehmen und bald hier, bald dort an die Wand heften konnte. Die Wirtschaftsform der offenen Konkurrenz mit ihrer materiellen Eroberung der noch unausgebeuteten Weltmärkte war eine Feindin jeder zusammenfassenden Organisation und damit auch der Architektur. Die neuen Raumbedürfnisse, die mit den neuen Wirtschaftsweisen geradezu von Tag zu Tag aus dem Boden wuchsen (Fabriken, Warenhäuser etc.), konnte man nur in das Gewand einer vergangenen Epoche stecken. Es ergab sich ein Zwiespalt zwischen der Arbeit des Konstrukteurs und des Architekten, der heute von jedem als unerträglich bezeichnet wird. Er war aber nur der notwendige und genaue Ausdruck aller Aufspaltungen und Antagonisten, die in der konkurrenzkapitalistischen Wirtschaftsform selbst lagen und sich von dort her über das ganze soziale und geistige Leben verbreiteten.

Mit dem Monopolkapitalismus tritt an die Stelle der unorganisierten Konkurrenz auf dem offenen Weltmarkt die organisierte Konkurrenz auf dem geschlossenen Weltmarkt. Ergab sich das wirtschaftliche Chaos des 19. Jahrhunderts aus der Unübersichtlichkeit der Absatzmärkte, so ergibt sich das des 20. Jahrhunderts aus der Diskrepanz zwischen gesteigerter Produktion und eingeengtester Konsumption. Es versteht sich von selbst, daß diese neue Form des Kapitalismus den Kampf aller gegen alle – zwischen den Staaten und in den Staaten – noch vergrößert, gerade weil es jetzt ein organisierter Kampf ist, der von allen zerstörerischen Kräften der menschlichen Intelligenz unterstützt wird. Aber diese Momente der Organisation und der Rationalisierung haben auch eine zusammenfassende Tendenz in aufbauender Richtung in sich, deren Realisierung allerdings durch den prinzipiellen Widerspruch zwischen der monopolistischen Organisation und dem Privateigentum verhindert wird. Dieser kurz angedeutete Sachverhalt spiegelt sich natürlich in der Kunst wider. Er ist zwar der Architektur prinzipiell günstig, weil diese selbst die am stärksten synthetische, die am weitesten organisierende Kunst ist. Aber er verhindert die Realisierung kollektiver Aufgaben wie z.B. in den zerstörten Gebieten, in der Cité Universitaire, beim Völkerbundgebäude, bei der Bebauung der niedergelegten Wälle von Paris etc., und zwingt die Architekten in der Hauptsache zu Arbeiten für einzelne Reiche und relativ unabhängige Privatleute. Selbst die dem bürgerlichen Völkerbundsgeist ergebensten Architekten (z.B. Le Corbusier) sehen sich mit allen ihren größeren Plänen in ihre Phantasie eingeschlossen.

Um speziell die moderne französische Kunst zu verstehen, muß man neben dem Monopolkapitalismus den Proudhonismus in Betracht ziehen, der noch immer im weitesten Ausmaße die französischen Köpfe beherrscht. Von einzelnen Künstlern, die sich revolutionäre und militante Kommunisten nennen, über die Sozialisten und Syndikalisten, über Paul-Boncour, z.B., der in der auswärtigen Politik eine so große Rolle spielt, bis hinein in die Kreise der Bergsonisten und der katholischen Jugend, sind Denken und Tat, das bewußte und das unterbewußte geistige Leben von ihm erfüllt. Diese vom Ausland kaum geahnte, geschweige denn in ihren Auswirkungen begriffene Tatsache beruht auf dem zahlenmäßigen Verhältnis zwischen dem ländlichen Parzellenbauerntum und dem städtischen Proletariat, aus dem Überwiegen eines von allen Kriegen und Krisen nur wenig berührten und kaum erschütterten Kleinbürgertums. Diesem sind einige Grundpositionen der Proudhonschen Anschauungen völlig entsprechend: die utopische Versöhnung der Scheinfreiheit des Individuums mit der Inhaltslosigkeit eines abstrakten Kollektivismus, der utopische Glaube an die Scheinaktionen gegen die schlechte und an die Aufbewahrung der guten Seite der Gegenwart in die Tradition, kurz jener konfuse Rationalismus, der erlaubt, zwischen allen Gegensätzen entscheidungslos zu balancieren und damit die Illusion eines Kampfes oder eines Standpunktes über den Parteien. Der Proudhonismus ist gleichsam die Medizin für die kleinbürgerlichen französischen Massen, die alle unbewußten Minderwertigkeitskomplexe kompensiert, die sich wegen der sozialen Unproduktivität dieser Klasse unter ihrer Selbstsicherheit (auf Grund ihrer Majorität) anhäufen. Die wenigen Intellektuellen, die das Wesen dieser Volksmedizin durchschauen, sind praktisch wirkungslose Skeptiker. Aber die Architekten können nicht Skeptiker sein – der Zwang des wirklichen Lebens, der konkreten Bedürfnisse ist zu groß. So sehen wir sie unter einer der vielen Spielarten des Proudhonismus arbeiten, die sich so gut mit der Utopie einer planwirtschaftlichen Regelung des Monopolkapitalismus vertragen.*

Von den Auswirkungen der angedeuteten materiellen, sozialen und ideologischen Grundlagen auf die Architektur seien nur wenige ins Gedächtnis zurückgerufen. Die moderne Technik liefert dem Architekten neue Materialien: Eisen, Beton, Glas und neue Konstruktionsweisen: Pfosten und Bretter. Es folgt daraus die Möglichkeit, mit standardisierten Elementen zu arbeiten, Handarbeit weitgehend durch Maschinenarbeit zu ersetzen, die Bauteile in der Fabrik herstellen und auf dem Bauplatz zusammensetzen zu lassen, die Verbilligung und Rationalisierung des Arbeitsprozesses. Ferner eine große Freiheit im Grund- und Aufriß, weil die Mauern nicht mehr tragen und daher nicht mehr streng übereinanderzuliegen brauchen, die geschmeidigere Anpassung der Form und Größe der Einzelräume an die Bedürfnisse, die Gewinnung eines freien Raumes unter und eines anderen über dem eigentlichen Gebäude. Schließlich eine großzügige Regelung des Städtebaues, die den zeitgenössischen Forderungen der Arbeit und des Verkehrs entspricht. Alle diese materiellen und ideellen Vorteile dieses Umschwungs sind von den Architekten selbst in so vielen Aufsätzen und Büchern propagiert und während ihres Kampfes gegen die Dummheit der Akademien, die Trägheit der Bürokratien, die Uninteressiertheit der Politiker in einem solchen Ausmaß dogmatisiert worden, daß die heutige Aufgabe nicht in einer Wiederholung, sondern in einer Überprüfung dieser Vorzüge besteht. Sind wir doch in die Stagnation einer Akademie der Moderne hineingeraten, zeigen doch die letzten Arbeiten selbst der führenden Architekten einen Verfall ihrer

* Näheres gegen die Proudhonistische Kunstsoziologie in meinem Buche: Proudhon–Marx–Picasso. *Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris 1933.

Gestaltungskräfte, so daß man endlich zu einer kritischen Stellungnahme übergehen sollte – nicht aus der reaktionären Perspektive der Scheinarchitektur des 19. Jahrhunderts, sondern umgekehrt aus der der vollen Konkretheit der fortgeschrittensten Bedürfnisse und Theorien.

Man sagt, das neue Material erlaube eine vollkommene Anpassung an die modernen Bedürfnisse, erlaube eine funktionale Architektur. "Funktion" ist aber ein reiner Relationsbegriff. Er hat der idealistischen Erkenntnistheorie eine neue Variante erlaubt, die den substantiellen Idealismus früherer Jahrhunderte vollends ausgehöhlt hat – in demselben Sinne wie die kapitalistische Wirtschaft, trotz aller technischen Fortschritte, die Entmenschlichung und Selbstentfremdung noch weiter getrieben hat als der Feudalismus. Die entscheidende Frage lautet also: An welche Bedürfnisse hat sich die moderne Architektur angepaßt? Ganz offenbar an die kapitalistischen. Denn ob man eine Villa für einen reichen Rentner, ein Almosenhaus für die Heilsarmee oder eine Schule für völlig veraltete pädagogische Methoden baut – man baut im Auftrage und im Rahmen der kapitalistischen "Ordnung". Der Architekt wird sagen, daß nicht er, sondern nur das Kollektiv oder das Proletariat diesen Rahmen sprengen kann. Aber im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft bauen, heißt auch, im Interesse der bürgerlichen Gesellschaft bauen. Die programmatischen Worte Le Corbusiers: "Bauen oder Revolution" bestätigen das nur – ganz abgesehen von der kindlichen Illusion, daß man durch Bauen eine soziale Bewegung aufhalten kann und ganz unabhängig davon, daß der Kapitalismus seinem Wesen nach eine solche Mahnung zu einer Abschlagszahlung an das Proletariat nicht realisieren kann, wie er durch seine Haltung gegen die letzte soziale Enzyklika des Papstes bewiesen hat. Man baut das Existenzminimum des Arbeiters und das Existenzmaximum des Kapitalisten und Rentners, um dieses gegen jenes zu sichern. Und man dünkt sich sehr radikal, weil man bei der Verwirklichung dieses Programms die Widerstände und Intrigen der dümmsten egoistischen Interessen zu überwinden hat.

Aber man baut im Rahmen des Kapitalismus nicht nur für die kapitalistischen Interessen, sondern auch im kapitalistischen Geiste. Das zeigt sich am allgemeinsten darin, daß Nützlichkeit und künstlerische Formung die Funktion des Baues und das Sein des Baukörpers, kurz die materiellen und die ideellen Momente nicht auseinander erwachsen, sondern einen Dualismus bilden. Es wäre leicht, eine ganze Reihe von Belegen aufzuzählen, die man nicht mehr als Kinderkrankheiten einer noch jungen Bestrebung entschuldigen, sondern als eine prinzipielle Schwierigkeit verstehen muß. Das Ringen um die Erfassung der materiellen Bedürfnisse und ihrer richtigen Relation untereinander geschieht noch immer von einer verschwommenen idealistischen Basis aus und kann daher trotz aller Anstrengungen nur zu vorläufigen und begrenzten Lösungen führen. Man muß zunächst den Gegensatz von funktionaler und substantieller Architektur (worunter ich natürlich nicht Akademie verstehe) in seiner Relativität begreifen; man muß dann darüber hinaus die dialektische Methode, die das Geistige aus dem Materiellen herausentwickelt, als das einzige Mittel einer Überwindung der Gegensätze zwischen Nützlichkeit und künstlerischer Gestaltung erkennen. Aber heute behindert das Material selbst und erst recht der Geist, in dem es gebraucht wird, jede Dialektik. Um nur einige Beispiele zu nennen: die Standardisierung der Bauelemente verhindert den Ausgleich aller Verkürzungen, die sich aus der Perspektive ergeben und damit die Auseinandersetzung zwischen Seinsform und Wirkungsform. Während der traditionelle und akademische Idealismus eines Hildebrand ("Problem der Form") dieses Element jeder künstlerischen Gestaltung noch festhält, es fälschlicherweise zum Zentrum des Formproblems macht, erklärt es Le Corbusier für Unsinn. Daraus folgt dann, daß für den Betrachter die ver-

wirklichten Proportionen unpräzise und vage werden, daß Willkür des sinnlichen Eindruckes gegen mathematische Exaktheit des Gedankens dualistisch kontrastiert. Denn die automatisch-mechanische Überleitung und Richtigestellung der sinnlichen Eindrücke durch das abstrahierende Denken ist eine reine Illusion Corbusiers.

Beruhet diese Ausschaltung der Dialektik auf einer erkenntnistheoretischen Konfusion, so ist eine andere auf dem Gebrauch oder Mißbrauch der Freiheiten gegründet, die durch das neue Material und seine Konstruktionsweisen ermöglicht werden. Jede Dialektik innerhalb der bildenden Künste – mag sie nun idealistisch oder materialistisch sein – beruht auf der Zerlegung, dem Kampf und der Wiedervereinigung der drei Dimensionen und der in ihnen enthaltenen entgegengesetzten Richtungen. Aber schon der erste Blick auf eine moderne Architektur zeigt, daß die Waagrechten überwiegen (was dem irdisch orientierten Lebensgefühl entspricht), daß die Senkrechten nur das Ergebnis einer Addition von Waagrechten sind, und daß die Tiefe sehr oft jede Modellierung zugunsten einer nur ebenen Zeichnung verliert. Die bisherige Entwicklungsrichtung läuft nicht auf die Ausschaltung, sondern auf die Vergrößerung dieser Einseitigkeiten hinaus (z.B. das Hineinnehmen der Träger in das Innere des Hauses, der Gegensatz von südlicher Glas- und nördlicher Mauerfront etc.). So gefährdet man die Architektur immer mehr, drückt aber immer adäquater den Geist der "Aufspaltung" und der Selbstentfremdung, d.h. das Wesen des Kapitalismus aus.

Dasselbe erreicht man mit der Dogmatisierung der Maschinenarbeit. Niemand wird leugnen, daß sie ökonomischer ist als die Handarbeit und daß sie allein imstande ist, unter der kapitalistischen Wirtschaftsform, und noch dazu in den Epochen ökonomischer Krisen, die notwendigsten Wohnbedürfnisse zu befriedigen. Aber man verhehle doch nicht, daß damit die geistige Tätigkeit der gesamten Gesellschaft wie des einzelnen Architekten auf ein Minimum reduziert ist, weil sich nicht die substantiellen, sondern nur die relationalen Momente des menschlichen Geistes, und diese nur z.T. maschinell übertragen lassen. Die Verabsolutierung der Maschinenarbeit ist der Selbstmordversuch des modernen Idealismus. Vergeblich versteckt man das hinter den Möglichkeiten der Proportionsgestaltung. Denn abstrakte Proportionen, die nicht aus dem Verhältnis des Tragens und Lastens und aus der besonderen Konzeption herauswachsen, müssen notwendig zu einem Unsinn führen und haben zum Unsinn geführt. So liegt die Unbrauchbarkeit der ordnenden Linienführung Le Corbusiers sowohl in ihrer unzusammenhängenden Mannigfaltigkeit wie in ihrem Gegensatz zu den wirklichen sinnlichen Eindrücken, die das Gebäude vermittelt. Ein einziges Beispiel: die Nordfront der Villa in Garches. Der sinnliche Eindruck wird durch die große dunkle Tür der Garage links unten, die schwarze Öffnung oben in der Mitte des Hauses und dem dunklen Fenster rechts unten bestimmt, d.h. durch ein konzentrisch wirkendes Dreieck. Alle Diagonalen, die Le Corbusier selbst gezogen hat, laufen dagegen zentrifugal – ganz abgesehen davon, daß sie wichtige Bauteile zerschneiden, statt sie an ihren Ecken zu treffen.

Nach der Verabsolutierung der Maschinenarbeit bleibt nur die Abstraktheit dieser Proportionsgebung, die die Bauglieder nicht bestimmt, sondern sie nachträglich reguliert, d.h. ein primärer Dualismus und eine sekundäre Versöhnung zwischen Materie und Geist. Der Kern aller Schwierigkeiten liegt in folgendem: Jede gute Architektur ist eine neue Gestaltung des Grundproblems des Tragens und Lastens. Ob diese Gestaltung sich an den senkrechten Druck hält (Griechen) oder die Schubkräfte betont (Gotiker) – in jedem Fall zeigt sie eine künstlerische Formung der materiellen Energien, die über das bloße Nützliche hinausgeht. Und alle anderen künstlerischen Mittel (Raumgebung, Proportionen, Verhältnis des Vollen und Leeren etc.) sind abhängig von der Lösung dieser Aufgabe,

die für den künstlerisch arbeitenden Architekten die erste, grundlegendste und wichtigste ist. Das soll in keiner Weise heißen, daß man die Lösungen irgendeiner früheren Epoche auf die Gegenwart übertragen darf. Es handelt sich vielmehr darum, daß man zuerst dieses Prinzip selbst gemäß dem neuen Material und dem sich daraus ergebenden Spiel der Kräfte künstlerisch gestalten muß; daß man die andern Hilfsmittel der Gestaltung nicht anwenden kann, solange man diese fundamentalste Aufgabe auf dem Niveau der Nützlichkeit beläßt. Sonst kehrt man die innere Ordnung der Probleme um und huldigt damit einer abstrakten Ästhetik, die bei jeder Gelegenheit bereit ist, sich von den materiellen Forderungen abzulösen, den funktionalen Zusammenhang zwischen ihnen und der Gestaltung zu zerreißen, um auf der einen Seite ein willkürliches und hypertrophes Formspiel zu geben, während man auf der andern in einem ungeformten und unbefriedigenden Materialismus steckenbleibt. Und diese Trennung ist kapitalistischer Geist in seiner reinsten Erscheinung.

Alle bisher erwähnten prinzipiellen Grenzen der modernen Architektur haben eine gemeinsame Wurzel im Material und in seinem Konstruktionsverfahren. Der Beton liefert nur ein Gerüst, das man mit einem andern Material ausfüllen muß. Oder m.a.W., es besteht ein polarer Dualismus zwischen der Konstruktion und ihrer Bekleidung, und zwar den Baustoffen wie der Funktion nach. Zwei für das künstlerische Bauen innerlich zusammengehörige Dinge klaffen als Gegensätze auseinander, ganz analog wie im Kubismus Picasso das formale Gerüst und die geklebten Stoffe auseinanderfielen. In diesem Sinne ist die moderne Architektur wirklich funktionell, d.h. sie lebt von den Beziehungen, die durch die Proportionen des Gerüsts hergestellt werden. Und eben darum ist sie auch keine substantielle Architektur, d.h. sie kennt keine Methode, die Konstruktion und Füllung, Kern und Schale als eine – stoffliche und geistige – Einheit auseinander erwachsen und miteinander zur vollen Geltung kommen läßt. Niemand wird leugnen, daß gegenüber der Scheinarchitektur des 19. Jahrhunderts ein Fortschritt erreicht ist durch den Verzicht auf die ebenso pompösen wie verlogenen Dekorationen, durch eine relative Sauberkeit der Materialbehandlung, durch eine enge Anpassung des Außenbaues an den Grundriß und dieses letzteren an die Wohnbedürfnisse etc. Aber ebensowenig läßt sich leugnen, daß damit der Dualismus nicht verschwunden ist, sondern nur eine andere und im ganzen saubere, aber auch tiefere Form angenommen hat. Oder sind etwa Corbusiers strenge Fassaden mit ihrer Haltung eines puritanischen protestantischen Geistlichen der adäquate Ausdruck für die romantischen Führungskurven im Innenausbau? Oder sind nicht die (unwohnlichen) Versuche völliger Glaswände selbst ein Eingeständnis, daß der Dualismus von Betongerüst und Füllung ein untragbarer Kompromiß für ein sauberes Denken ist. Aber eben diese Trennung ist der reinste Ausdruck des kapitalistischen Geistes.

Diese utopische Lösung der materiellen Probleme von einer idealistischen Basis aus, dieser Dualismus zwischen Sinnlichkeit und Intellekt, zwischen Maschinenarbeit und Idealismus, diese Umkehrung der Ordnung der künstlerischen Gestaltungsaufgaben, dieses Ausschalten der Dialektik und damit jeder Methode, die über bloße Relationen, Variationen, Kombinationen etc. hinausgeht – dies alles führt zu einer völligen Isolierung der Architektur sowohl von den andern Künsten wie vom umgebenden Raum. Daß die moderne Architektur keinen Platz für Malerei und Skulptur hat, sollte nicht mit der billigen Ausrede der Dekoration abgetan werden. Jede große Architektur, die griechische wie die christliche, die ägyptische wie die indische, hat immer eine Art von Einheit aller Künste unter der Führung der Architektur gekannt. Es hat sich dabei niemals um Dekorationen gehandelt, sondern um konkretere Gestaltungen desselben Geistes,

der schon in der Architektur seinen allgemeinsten und umfassendsten Ausdruck erhalten hatte. So gesund der beschimpfte "Nudismus" gegenüber den unsinnigen Dekorationen des 19. Jahrhunderts ist, so enthält er doch in sich selbst eine Grenze, die zu verabsolutieren und zu dogmatisieren gerade diejenigen am wenigsten Grund haben, die sich Idealisten nennen. Aber wie es um diesen funktionalen Idealismus bestellt ist, zeigt gerade die mangelnde Einsicht in die Tatsache, daß es die bisherige Behandlung des verwendeten Materials ist, die ein neues Einheitskunstwerk verbietet. Weniger offensichtlich ist die andere Isolierung gegen den umgebenden Raum. Denn wird sie nicht gerade durch die moderne Architektur unmöglich gemacht, die den Boden mit seinen Gewächsen unter dem Gebäude durchlaufen, den Himmel von oben her vermittelt von Öffnungen durch das Gebäude hinabgleiten läßt? Es handelt sich aber auch hier bis jetzt um einen ursprünglichen Dualismus, den man nachträglich versöhnt. Was betont wird, ist der Kontrast zwischen der Abgeschlossenheit des Baues und der Offenheit der Landschaft. Die Verbindung ist ein bloß äußeres Umgriffenwerden der menschlichen Schöpfung durch die natürliche. So wichtig das als erster Schritt war, eine einheitliche Gestaltung des Gebäudes und seiner Umgebung ist das nicht, mag auch die Form der Durchbrechung der inneren Räume noch so weit in den Garten hinausprojiziert werden (Corbusier in Garches). Die komplexe Einheit von Natur und Kunst ist auf diese Weise nicht zu gewinnen.

Unsere kritische Reflexion über die moderne französische Architektur hat gezeigt, daß sie in ihren Aufgaben, ihren Materialien, ihrer Technik und ihrer künstlerischen Formung an kapitalistische Voraussetzungen gebunden ist. Sie hat innerhalb dieser Grenzen Wertvolles errungen, was nicht wieder verlorengehen darf. Wie weit nun die aufgezeigten Grenzen im Wesen des Materials selbst liegen, wie weit in seiner dualistischen, isolierenden, undialektischen Behandlung, wird erst auf Grund weiterer Erfahrungen zu entscheiden sein. Hier ist nur noch einmal zu betonen, daß diese Kritik an einem funktionalen Idealismus in der Architektur eine materialistische und dialektische Basis hat. Diese sichert nicht nur das Komplexe gegen das Isolierte, nicht nur die Einheit gegen den Dualismus, sondern auch den Geist gegen die Materie. Denn wenn der dialektische Materialismus auch behauptet, oder gerade weil er behauptet, daß die Materie das Erste ist der Einwirkung nach, kann er den rückwirkenden Geist zur vollen Entfaltung kommen lassen. Und damit ist er eine tödliche Waffe gegen jeden Idealismus. Der moderne Idealismus ist überdies gezwungen, einerseits auf die genügende Erfassung der materiellen Grundlagen zu verzichten, andererseits die geistigen Mittel der Gestaltung auf ein Minimum zu reduzieren. Er ist zum Harakiri verurteilt.

Ist die moderne Architektur international?

Eine Anmerkung zu André Lurçats Schulgruppe in Villejuif

Die Gegner der modernen Architektur werfen ihr vor, daß sie international sei, daß man in Deutschland oder Frankreich, in Europa oder Amerika ihre fabrikmäßig standardisierten Elemente aufmontieren könne, daß sie also keinen Bezug zur Landschaft (Boden, Klima etc.), keinen inneren Zusammenhang mit Rasse und Tradition habe. Fragt man zurück, welches die Merkmale der jeweils nationalen Architektur seien, so erhält man in den verschiedensten Ländern die gleiche Antwort. Diese nur im ersten Augenblick paradoxe Tatsache erklärt sich aus der Gleichheit – also Übernationalität – der Quellen, aus denen die Argumente stammen. Es sind dies u.a. die Steinindustrie, die sich durch die jüngere Betonindustrie verdrängt sieht; die letzten Endes gleiche, nämlich antike Tradition; die übereinstimmenden Befürchtungen derselben Klasse, die sich – in Unkenntnis der wahren Ursachen – vom Schein leiten und ihre geistige Trägheit zum Vorwand benutzen läßt; die Unfähigkeit des Unterscheidungsvermögens gegenüber ungewohnten, neuartigen Erscheinungen etc. etc.

Wollen wir nun im Gegensatz zu der demagogischen Behauptung: die moderne funktionale Architektur sei mit dem internationalen Bolschewismus identisch, behaupten, sie sei eine durch und durch nationale Architektur? Durchaus nicht. Es scheint vielmehr, daß die Architektur wegen ihres zugleich universellen und abstrakten Charakters von allen bildenden Künsten am meisten geeignet ist, die nationalen Schranken zu überwinden. Es hat wohl während der ganzen europäischen Kunstgeschichte keine Architektur gegeben, die nicht von vornherein einen mehr als nationalen Wirkungsumfang gehabt oder ihn später gewonnen hat. Er ist für die moderne Architektur nur graduell größer, weil die wirtschaftlich und politisch erschlossene Welt ausgedehnter ist und ihre einzelnen Teile untereinander enger zusammenhängen. Unsere Aufgabe kann also nur darin bestehen, an einem einzelnen konkreten Beispiel durch eine objektive Analyse zu beweisen, daß die gegenwärtigen Darstellungsmittel ebensogut Differenzierungen aller Art: individueller, sozialer und nationaler erlauben, wie jede frühere Architektur.

Wir wählen zum Vergleich den aus katholischer *Gesamttradition* stammenden Franzosen André Lurçat und den aus protestantischer *Gesamttradition* stammenden Schweizer Le Corbusier und beziehen unsere Analyse auf einige Punkte der Materialbehandlung, der Raumgestaltung und der Bildung des Baukörpers.

Jede künstlerische Gestaltung – auch diejenige, die den absoluten Geist ausdrücken will, und diejenige, die gegen die Eigengesetze der Stoffe arbeitet – hat ein Baumaterial und bestimmte Bautechniken zur Grundlage, die ihr durch den jeweiligen Stand der materiellen Produktion geliefert werden. Und selbst diesem Material steht sie nicht völlig frei gegenüber, sie kann – selbst bei der größten geistigen Anstrengung – nur diejenigen Möglichkeiten verwirklichen, welche die soziale Organisation der Produktivkräfte, die Ideologie der herrschenden Klasse, die bisherige künstlerische Tradition zu realisieren erlauben. Le Corbusier und Lurçat haben sich beide für das industrielle Material des Eisenbetons (gegen das natürliche Material des Steines) entschieden. Aber

Lurçat stellt zwischen diesem konstruktiv primären Baustoff und allen übrigen eine Beziehung her, die der Le Corbusiers entgegengesetzt ist. Er verbindet ihn mit dem Kautschuk des Bodenbelages, mit den Fayencen der Wandbekleidung, mit dem Metall der Glasrahmungen, mit den Farben des Wandbelages zu einer ruhigen und selbstverständlichen Einheit, während Le Corbusier die einzelnen Baustoffe gegeneinander abhebt. Dem vereinigenden Verfahren liegt eine erotische Sensibilität zugrunde, dem differenzierenden ein gewaltsam bewußt arbeitender Intellekt. Der Franzose, der dank seiner Traditionssicherheit den Übergang von der Materie zum Geist und dem Unterbewußten ins Bewußte gleichsam spielend und kontinuierlich vollzieht, *empfängt* im Material eine Gegebenheit, die in allen ihren verschiedenen Erscheinungsformen eine Einheit hat, die man durch Liebe und Kenntnis nur bloßzulegen braucht, um ihre Harmonie anschaulich zu machen. Der traditionslose Schweizer setzt das Material durch einen Akt der Bejahung, sucht sich mit den technischen Kräften, die es herstellen, in eine ausdrückliche, bewußte, steigernde Konkordanz zu bringen und läßt trotz ihrer Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit ihre Einheit überwiegen. Für Le Corbusier ist das Material ein Vorwand, um erzwungene geistige Willensakte anschaulich zu machen, für Lurçat ist es die adäquate Verwirklichung rational geordneter Emotionen.

Das mit dem Material verbundene konstruktive Verfahren hat nach der technischen Seite hin keine *wesentliche* Änderung erfahren, wohl aber nach der ästhetischen. Die ältere Generation – z.B. die Brüder Perret – legte alles Gewicht auf die Eisenbetonträger, ließ diese aus der Wand vorstehen und betonte so aufs schärfste den Gegensatz zwischen Gerüst und Füllung: Es gab für sie *prinzipiell* keine andere Art, über diesen Dualismus hinauszukommen, als die Einheit der Materie, d.h. die äußere Schicht der Füllung wurde aus nicht armierten Betonplatten hergestellt, die sich von der armierten Struktur nur durch Nuancierung des grauen Farbtones unterscheiden. Die jüngere Generation unterdrückt diesen akzentuierten Dualismus zugunsten einer ganz äußerlichen Versöhnung, die mit Hilfe eines Bewurfes hergestellt wird, welcher sich gleichmäßig über alle am Außenbau sichtbaren Flächen hinzieht. Dabei verfahren Le Corbusier und Lurçat in einer charakteristischen Weise sehr verschieden. Bei Le Corbusier bleibt unten das Gerüst frei sichtbar, während es von der ersten Etage ab in das Innere des Hauses hineingezogen wird, d.h. er baut über das Pfahlsystem eine blinde Türe. Er bezweckt damit folgendes:

1. Die Ablösung des Baues vom Boden, die Aufhebung der Erdverbundenheit des Hauses zugunsten von Assoziationen und Analogien zu beweglicheren technischen Konstruktionen (Schiff, Flugzeug etc.);
2. eine Irrationalisierung der Konstruktion, die aufhört, *das* Mittel der architektonischen Verwirklichung zu sein;
3. die vor der nach innen genommenen Konstruktion liegende Hauswand läßt sich jetzt ohne jede Unterbrechung durch Senkrechte auf durchlaufende waagrechte Streifen reduzieren, die abwechselnd aus geschlossenen und offenen Teilen bestehen, und deren von der Konstruktion gänzlich unabhängige Proportionierung zu einer der Hauptaufgaben der künstlerischen Gestaltung wird. – Es sind hier also zwei ganz verschiedene Tendenzen im Spiel: eine rein literarische und eine rein formalistische. Die erste macht Le Corbusier zum Nachfolger seiner Landsleute Böcklin und Hodler, worüber man sich durch die Modernität der Inhalte, die romantischen Maschinenassoziationen, nicht täuschen lassen darf. Das Entscheidende ist, daß die Konstruktion als Mittel der architektonischen Realisierung aufgegeben wird, womit die Architektur aufhört, Architektur zu sein. Das zeigt sich auch in der zweiten, die erste notwendig ergänzenden Tendenz:

dem schlechthin abstrakten Formalismus. Während in jeder wirklichen Architektur sich die Proportionen aus der Eigenart der Konstruktion entwickeln, sind sie hier nicht nur von dieser, sondern auch von den Inhalten, vom Grundriß, vom Aufriß der Etagenteilung unabhängig, und ihre rein intellektuelle Konzeption steht in Widerspruch zu ihrer sinnlichen Auffassung. Ein absoluter Dualismus triumphiert hinter der Maske einer künstlichen Versöhnung.

Lurçat hat zwar im Prinzip diesen das Gerüst und die Füllung äußerlich versöhnenden Bewurf beibehalten. Aber er legt die Pfähle in die Wandfläche und bringt ihre im Erdgeschoß ebenfalls freiliegende Anordnung in die engste Abhängigkeit vom Grundriß. Die Folge davon ist, daß der Anblick des Gerüsts sofort die ganze Struktur und räumliche Komposition offenbart, eine äußerste Übersichtlichkeit des Ganzen und des Verhältnisses der Teile zum Ganzen schafft, eine rationale Klarheit, die keine Wirkung mehr aus literarischen Effekten zieht. Lurçat ist Architekt. Das zeigt sich im besonderen an der Gestaltung des Erdgeschosses. Soweit er dieses öffnen mag, um Licht und Luft in der Nord-Südrichtung durchströmen zu lassen, er löst niemals das Gebäude von der Erde ab, er macht es niemals zu einem Ding, das zwischen Erde und Himmel schwebt; es wächst aus der einen und verbindet sich mit dem andern, ohne seine Eigengestalt als menschliches Haus zu verlieren. Jeder Bau von Le Corbusier erscheint dank seiner einfallreichen Spielerei mit der Konstruktion auf den ersten Anblick interessanter, überraschender, persönlicher, neuartiger, erfindungsreicher — kurz: er hat alle Augenblicksreize der Traditionslosigkeit, der Ungehemmtheit, der literarischen Formel. Lurçat wirkt dank dem Aufgehen aller Ausdrucksbedürfnisse in der Konstruktion, dank der Einordnung aller Einzelheiten in die Konstruktion, dank der vollkommenen Übereinstimmung zwischen Grundriß und Konstruktion unpersönlicher, allgemeiner, objektiver, substantieller — kurz: er hat alle Werte der Dauer, soweit sie in unserer Epoche erreichbar sind.

Dieser Unterschied zwischen irrationaler und rationaler, literarischer und konkretisierender Behandlung der Konstruktion hat ein Äquivalent im Raumgefühl und in der Raumgestaltung der beiden Künstler. Lurçats Innenräume zeigen eine einfache Übersichtlichkeit, eine lebendige Ruhe, ein in sich bewegtes Dasein. Der Gegensatz zwischen der geöffneten Fenster- und den geschlossenen Wandseiten sichern dem Raum eine begrenzte Weite, die dem Menschen und seiner Verbindung mit der Natur angemessen ist. Die Wände leisten dank ihrer farbigen Behandlung keinen körperhaften, druckartigen Widerstand; das Fenster schafft eine Verbindung zur Natur, die begrenzt wird durch die natürliche, größte, aber anstrengungslose Atembewegung des Körpers. Dieser Raumtypus ist ein Schutz, in dem man mit Wohlgefühl wohnt, ohne zu zirkulieren; aus dem man hinausguckt, ohne hinausgedrängt oder hinausgezogen zu werden; in den man die Außenwelt mithineinnimmt, ohne ein angemessenes Umschlossensein aufzugeben; der zugleich endlich und unendlich ist und die Bewegung zwischen beiden harmonisch vollzieht. Keine Bewegung durch den Raum hebt seine Grundfigur auf, alle entstehenden Veränderungen sind Variationen der Schwingung, die den Raum intensiv lebendig macht und nicht extensiv zerreißt. Dieser Raumtypus ist die Fortsetzung des Raumgefühles, das sich in der Place de la Concorde manifestiert.

Le Corbusiers Raumgestaltung dagegen ist auf Zirkulation aufgebaut, die bald von dem Widerstand der Wände gedrückt und gebogen, bald durch die Öffnungen der Fenster in eine unendliche Weite hinausgezogen wird. Es entspricht dies dem Naturgefühl des Gebirgsmenschen, der sich bald an der Enge gewaltiger Massive stößt, bald weite und ungegliederte Panoramen vor sich liegen hat. Le Corbusier rechnet mit dem Schritt (wo Lurçat den Atemzug hin und zurück spielen läßt) und schafft sich durch eine gewundene

und aufgezwungene Führung, die den Prädestinationsglauben des Calvinisten ausdrückt, eine künstliche Vergrößerung des Raumes. Er unterstreicht sie durch eine Fülle von Überschneidungen und Perspektiven, welche interessante und pikante Abwechslungen der räumlichen Orientierung in ein und demselben Zimmer zur Folge haben. Diese Mannigfaltigkeit der Teile, welche allein durch die vom Künstler aufgezwungene Führung verbunden werden, steht in scharfem Gegensatz zu der von aller Bewegung unabhängigen, an den Grenzen vorhandenen, a priori wirkenden Statik der Wände. Lurçat dagegen hebt jede Kluft zwischen dem Ganzen und den Teilen auf, indem er den Unterschied zwischen einem Aufbau des Ganzen aus Teilen und der Zerlegung des Ganzen in Teile in ein oszillierendes Gleichgewicht bringt. Le Corbusier ist der von einer höheren irrationalen Macht überwältigte Wanderer, der in Kurven und Geraden auf einer unendlichen Bahn in gegebenen Grenzen herumgeführt wird, während Lurçat den Bewohner in einem Raum ruhen läßt, in dessen Achse sich unwillkürlich die entgegengesetzten zentrifugalen und zentripetalen Ströme seines eigenen Körpers das Gleichgewicht halten. Der romanische und der germanische Mensch, die katholische und die protestantische Tradition stehen sich hier gegenüber.

Es ist selbstverständlich, daß der Baukörper diese Unterschiede weiterführt und durch seine Beziehung zum Innenraum vollendet. Das Problem Le Corbusiers ist das isolierte Haus. Im Gegensatz zu seiner (von Loos wörtlich übernommenen) Definition der Architektur ist es kein einheitlicher stereometrischer Körper (Kubus), sondern eine Zusammensetzung aus vier vollständig heterogenen Wänden, so daß von einer anschaulichen Ganzheit nicht die Rede sein kann. Die wirklich sichtbare Einheit liegt auch hier in der Zirkulation, d.h. in dem Weg, den das Auge von außen her durch das Haus hindurch machen kann (und die dann durch die Wiederholung des Motives der Raumgestaltung im Garten ergänzt wird). Wie stark die körperlose Bahn – die körperhafte Gestalteinheit überwiegt, zeigt sich am besten in der gänzlich unkubischen, nicht dreidimensionalen, sondern ebenen Behandlung der einzelnen Mauern. Nur durch künstlich und kostspielig angebrachte, mechanisch abschlagbare Zusatzstücke kann ein Tiefenwert am Baukörper selbst (abgesehen von dem, der durch ihn hindurch führt) vorgetäuscht werden (Garches). Der Dualismus von Innen- und Außenbau erreicht ein Maximum durch die von der Zirkulation unabhängigen, zu ihr in Widerspruch stehenden, gänzlich abstrakten und formalistischen Proportionen, durch welche die waagrechten Bänder zu einer Wand (nicht zu einem Baukörper) zusammengefaßt werden. Überwiegt innen die Bewegung und die perspektivische Überschneidung (die von der christlichen Kirche über die Romantik herkommen und surrealistisch sind), so außen der starr gewollte, klassizistische Proportionsregler, der dem Haus das strenge Aussehen einer puritanisch bewegungslosen Maske gibt. Die Verbindung zwischen den beiden entgegengesetzten Tendenzen ist selbst zu sekundär, liegt so sehr im Abstrakten, daß sie nur vom Gedächtnis nachträglich vollzogen werden kann. Das unmittelbar Sinnliche ist nur ein Schein über dem Geistigen, nicht seine wirkliche Gestaltung.

Lurçat dagegen will nicht einen vereinzelt Bau aufrichten, sondern ihn mit dem Hof (Garten) in einem einheitlichen Raumganzen belassen, in dem er nur der körperlich am stärksten konkretisierte Teil ist. Das Festhalten der primären Raumkontinuität für das sinnliche Erlebnis über die – von keiner künstlerischen Gestaltung zu vermeidenden – Aufteilung in die drei Dimensionen hinaus; das Gleichgewicht der Elemente einer rationalen Analyse mit der das Ganze begreifenden Synthese; das Einordnen des vom Menschen geschaffenen Werkes in die von der Natur geschaffene Totalität – kurz: diese monistische Tendenz unterscheidet Lurçat scharf von dem dualistischen Wesen

Le Corbusiers. Lurçat erreicht die Einheit von Dasein und Bewegung im Bau, wie von Erlebniskraft des Beschauers und Gestaltungskraft des Künstlers. Dem Beschauer wird nichts durch ein ihm transzendentes Bewußtsein aufgezwungen. Von dem Dualismus Le Corbusiers zwischen "Wohnmaschine" und "Lebensfreude" sind wir hier so weit entfernt, wie es im Rahmen derselben Ausdrucksmittel nur irgend möglich ist. Die Maschine (deren Definition der Wohnlichkeit überdies widerspricht) ist ein völlig beherrschtes Mittel zu dem Zweck, den schon Poussin für das Kunstwerk angegeben hat: la délectation (für den Genuß).

Die Unterschiede können beträchtlich weitergetrieben werden – besonders in die von den beiden Künstlern entwickelte Theorie hinein –, aber sie können nicht gelehnet werden. Es handelt sich nur um ihre Deutung. Um diese nicht zu verfehlen, sei noch einmal an das Selbstverständliche erinnert: daß es sich um Unterschiede innerhalb derselben Periode, desselben durch Material, Technik, Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung bedingten Stiles handelt – kurz innerhalb von Gemeinsamkeiten, die durch geschichtliche Kräfte entstanden sind, welche Staaten und Nationen aufs engste miteinander verflechten.

Man kann nicht ohne weiteres alle Unterschiede auf den einen Generalnenner des Nationalen zurückführen (oder alle Gemeinsamkeiten auf den des Internationalen). Individuelle Differenzierungen (des Temperamentes) sind nicht zu leugnen. Besonders deutlich aber treten die Verschiedenheiten des Naturgefühles und der religiösen Tradition hervor, deren Verflechtung man als nationale Eigenart ansprechen könnte. Aber man darf nicht vergessen, daß das Naturgefühl nicht durch eine Natur schlechthin, sondern durch die vom Menschen bearbeitete Natur bedingt ist und damit durch seine Rolle in diesem Produktionsprozeß. Es steckt also in ihm ein soziales Moment, das über nationale und staatliche Grenzen besonders heute weit hinausreicht, wo die maschinellen Produktivkräfte den größten Teil Europas fast gleichmäßig erfassen. Auch die religiöse Tradition ist kein schlechthin konstanter Faktor, sondern unterliegt geschichtlichen Wandlungen, deren Bedingungen z.T. wieder sozialer Natur sind.

Dieser soziale Faktor tritt – stärker als in den Bauten – in den Theorien der beiden Künstler hervor. Zunächst ist zu sagen, daß Eisenbeton als industrielles Material die Künstler an die kapitalistische Ordnung bindet, die es hervorgebracht hat, und deren Geist es trägt. Beide Architekten bauen also mit den materiellen Mitteln und im geistigen Rahmen des Kapitalismus – sie bauen bürgerliche Architektur. Der Unterschied liegt allein darin, ob sie im Interesse der herrschenden Klasse dieser bürgerlichen Gesellschaft bauen oder bauen wollen. Le Corbusier hat darauf mit der Formel "Bauen oder Revolution" geantwortet, Lurçat mit der anderen: "Erst Revolution, dann Bauen." Der Unterschied ist wesentlich größer, als es im ersten Augenblick scheint. Denn die Formel Le Corbusiers besagt nur, um welchen Preis er die bürgerliche Welt vor der proletarischen Revolution glaubt retten zu können. Solche Abfindungsberechnungen sind beinahe so alt wie die soziale Bewegung überhaupt. Die soziale Enzyklika des Papstes hat sie in die Formel "Entproletarisierung des Proletariats" zusammengefaßt. Daß Le Corbusier dem Papst näher steht als dem Bolschewismus (was man irrtümlich behauptet hatte), geht aus den Konsequenzen hervor, die er aus der Tatsache gezogen hat, daß die kapitalistische Welt die Realisierung seiner Pläne behindert. Er sagte einmal öffentlich: Dann muß man den Mut zur Utopie haben, es bleibe dem Künstler immer noch die Möglichkeit, die Lebensfreude mit dem Bleistift auf dem Papier zu schaffen. Gerade um diesen Konsequenzen zu entrinnen, hat Lurçat die These zurückgewiesen. Nur die soziale und proletarische Revolution kann diejenige Bautätigkeit sichern, welche die

Bedürfnisse der die Werte schaffenden Arbeiter und Bauern wirklich befriedigt. Beide Künstler sind von einem nur kunstgeschichtlichen Radikalismus ausgegangen, aber der eine nähert sich immer mehr der sozialen Reaktion, der andere immer mehr der sozialen Revolution.

Dieser Unterschied, der heute mehr in den Vorstellungen als in den Werken der Künstler verwirklicht ist, gibt uns einige Hinweise für die Beantwortung unserer Frage. Denn er zeigt erstens, daß die Begriffe "national" und "unnational" keine starr zu fixierenden Inhalte haben. Wie die mittelalterliche Vornationalität nichts mit der heutigen Internationalität gemeinsam hat, so beginnt diese letztere eben durch eine neue Übernationalität abgelöst zu werden. Zweitens wird deutlich, daß die beiden Begriffe sich nicht als absolute Gegensätze gegenüberstehen, sondern, daß die Inhalte des jeweils Nationalen oder mehr als Nationalen gleichzeitig aus denselben — ökonomischen und sozialen — Quellen weitgehend bestimmt werden. Jede Architektur ist zugleich national und mehr als national.

Die moderne funktionale Betonarchitektur ist international einmal in bezug auf ihre Materialien und ihre Technik, d.h. dadurch, daß die handwerkliche Tätigkeit stärker durch Maschinenarbeit ersetzt wird — also durch Annäherung an die kapitalistische Produktionsweise; ferner in bezug auf einige formal-ästhetische Elemente, die sich zwangsläufig aus der Konstruktionsweise des Betons zu ergeben *scheinen* (z.B. waagrechte Fenster, Terrassen etc.), die sich aber in Wirklichkeit ergeben aus der Art, in der man die Gegensätze des Kapitalismus zu versöhnen sucht (und darum nur noch stärker als unversöhnbar herausstellt). Man bleibt in den Grenzen eines Internationalismus, welcher nicht nur den Nationalismus voraussetzt, sondern auch den unaufgehobenen Zwiespalt zwischen Nationalem und Mehr-als-Nationalem. Das für die Entwicklung wesentliche Moment liegt nicht darin, daß die moderne Betonarchitektur internationaler ist als die alte Steinarchitektur, deren ganze Formensprache ja gerade eine aus der Geschichte eklektisch zusammengestellte gesamteuropäische, gesamtkapitalistische Konvention war, sondern darin, daß man das internationale Moment in das Materielle hineingetragen und dadurch der kapitalistischen Gesinnung und ihrer Unfähigkeit, das nationale und das mehr als nationale Moment zu vereinen, einen schärferen, klareren Ausdruck gegeben hat. Aber in jedem Falle ist die Internationalität eine kapitalistische und nicht eine proletarische; der Streit um den nationalen oder internationalen Stil in der modernen Architektur ist in der Hauptsache ein Streit um alte oder neue Produktionsmittel innerhalb der kapitalistischen Wirtschaftsformation; und jeder Versuch, die radikalere bürgerliche Bewegung mit dem Bolschewismus zu identifizieren, stößt auf die Tatsache, daß gerade diejenigen Faktoren, um deretwillen die moderne Architektur als international angesehen wird, auch diejenigen sind, die sie der marxistischen Methode der materialistischen Dialektik unvereinbar gegenüberstellen.

Auguste Perrets Architekturtheorie

Si une maxime de praticien est véritablement nette, et tirée immédiatement du travail par un acte bref de l'esprit qui résume son expérience, sans se donner le temps de divaguer, elle est une matière précieuse au philosophe.

Paul Valéry, *Eupalinos*

Auguste Perret veröffentlicht zum ersten Mal seine theoretischen Anschauungen über Architektur. Eine vierzigjährige Erfahrung im Kampf um die Durchsetzung des Eisenbetons als Material für den Arbeits-, Wohn- und selbst Repräsentationsbau machen die Worte des Meisters zum kostbaren Gegenstand einer Reflexion, die nicht intensiv genug sein kann in dem Augenblick, wo die moderne Architektur ein dekorativer Formalismus geworden ist.

Sehen wir von den geschichtlichen Erörterungen ab, so sind dies die Hauptthesen Perrets:

I. Architektur ist die Kunst, Gebäude zu konstruieren. Die Konstruktion ist also das Mittel, durch das der Architekt sich realisiert, wie die Sprache das Mittel des Dichters ist. Aber die Konstruktion ist noch nicht das Ganze der Architektur, der Ingenieur ist noch nicht Architekt.

II. Die Architektur ist mehr als jede andere Kunst den materiellen Bedingungen unterworfen, aber das schließt nicht aus, daß die Architektur eine Kunst ist. Diese materiellen Bedingungen sind entweder natürliche und permanente oder menschliche und variable. Ein Gebäude wird um so weniger altern, je vollständiger es namentlich den ersteren genügt.

III. Eisenbeton als neues Material erlaubt ein neues Konstruktionsverfahren, das gleichzeitig auf Druck und Biegung beansprucht werden kann.

IV. Da der Geist sich nur in der Materie zu verwirklichen vermag, sind alle Eigentümlichkeiten des neuen Baustoffes von grundlegender Bedeutung für die architektonische Gestaltung. Zu diesen Eigenschaften des Materials gehört vor allem seine Festigkeit, die es unnötig macht, es massiv zu verwenden. Einige weit voneinander entfernte Pfeiler und Balken (*ossature* = Gerüst) genügen den statischen Anforderungen, die Zwischenräume können durch die verschiedenen Materialien ausgefüllt werden (*remplissage* = Füllung).

V. Mit Hilfe der Konstruktion befriedigt der Architekt die permanenten und vorübergehenden Bedingungen, indem er Kirchenschiff und Säulenhalle schafft, die in einem die geforderten Dienste erfüllen.

VI. Sind die Bedingungen erfüllt, so hat der Bau Charakter, sind sie mit einem Minimum an materiellen Mitteln erfüllt, so hat er Stil. Charakter und Stil sind notwendige, aber nicht zureichende Eigenschaften des Kunstwerkes.

VII. Um die Schönheit zu erreichen, muß das Kunstwerk Harmonie und Proportion besitzen. Das Gerüst ist für das Gebäude, was das Skelett für das Tier ist. "Ebenso wie das rhythmisierte, ausgeglichene symmetrische Skelett des Tieres die verschiedensten und ganz verschieden angeordneten Organe hält und unterstützt – so muß auch das Gerüst des Gebäudes konstruiert sein: rhythmisiert, im Gleichgewicht, symmetrisch, es müßte die Organe halten und die verschiedensten durch Bestimmung und Funktion geforderten Dienste übernehmen."

VIII. Die *ossature* wird durch eine *remplissage* ergänzt, die allen äußeren Einwirkungen (Feuchtigkeit, Schall etc.) und der Ausdehnungsarbeit der *ossature* selbst genügen muß.

IX. Die am Außenbau verwendeten Maße dürfen nicht zu groß sein, weil nur reduzierte Maße einen menschlichen Maßstab ergeben, und weil die Zahl und nicht die Dimension die Größe macht.

X. Diese Architektur aus ossature und remplissage bereitet einen Rahmen für Malerei und Skulptur, die für die moderne Architektur notwendig sind, um diese "Kinder der Maschine" auf einen menschlichen Maßstab zu bringen.

XI. Es ist an der Architektur kein Ornament um der Dekoration willen anzubringen, aber die am Gebäude zur Konstruktion oder zum Schutz notwendigen Teile sind als Schmuck zu gebrauchen.

XII. Der Architekt hat mit modernen Baustoffen und modernen Konstruktionsweisen moderne Bedürfnisse zu befriedigen, aber er darf nicht den Neuerungen nachlaufen, um sensationelle Wirkungen zu erreichen. Denn das Ziel der Kunst ist die "déléctation".

Dies etwa sind die 12 Thesen – die 12 Gebote! – der Perretschen Architekturtheorie. Zu jeder einzelnen ließe sich leicht ein umfangreicher Aufsatz schreiben. Ich will mich daher auf die zentralste Frage: die der Konstruktion beschränken.

Perrets Anschauung, daß die Konstruktion das Mittel ist, durch das sich der Architekt – als Architekt – ausdrückt, ist einwandfrei trotz der Behauptungen der deutschen Architekten (Semper) und Architekturhistoriker (Frankl), die in der Konstruktion nur die materialistische Seite sehen wollen, die mit der künstlerischen nichts zu tun habe. Selbstverständlich findet jede Konstruktion an einem Material statt und wird von diesem z.T. mitbedingt. Aber da man mit dem gleichen Material die so entgegengesetzten Konstruktionen des dorischen Tempels und der gotischen Kathedrale verbunden hat, ist die Abhängigkeit der Konstruktion von der Materie nicht eindeutig. Die zitierte Behauptung ist ebenso falsch wie die entgegengesetzte, daß man aus jedem beliebigen Material alles mögliche machen könne. Das Material enthält gewisse notwendige, aber nicht die zureichenden Bedingungen für die Konstruktion. Die Spannweite zwischen diesen wird überbrückt durch die Gesamtheit aller übrigen materiellen, ökonomischen, gesellschaftlichen, weltanschaulichen Gegebenheiten der Epoche. In jeder konkreten Konstruktion kreuzen sich materielle und geistige Bedingungen. Der behauptete Dualismus existiert nicht. Selbst wenn die Konstruktion es nicht von vornherein mit handbearbeitetem und dadurch geistig durchdrungenem Material zu tun hat, ist die Konstruktion die intellektuelle Bewältigung der Materie und ihrer Eigenschaften: der Schwere, der Widerstandskraft etc., d.h. die erste unumgängliche, alles andere erst ermöglichende Stufe der geistigen Durchdringung, der künstlerischen Gestaltung, des Spieles mit dem Baustoff zu geistigen Zwecken. Ein ideeller Gehalt, der sich nicht in einer ihm speziell adäquaten Konstruktion realisiert hat oder realisieren läßt, ist entweder überhaupt kein architektonisch gestaltbarer Stoff oder ein noch nicht gestalteter. Perret, dessen Anschauungen sich der französischen Konstruktivistenschule (Viollet le Duc, Choisy) einordnen, hat vollkommen recht mit seinen apodiktischen Worten: "Wenn die Struktur nicht dazu taugt, offen zu bleiben, hat der Architekt seine Aufgabe schlecht erfüllt. Wer einen Stützbalken versteckt, einen tragenden Teil, ob im Inneren oder Äußeren, beraubt sich der nobelsten Elemente der Architektur, seines legitimsten und schönsten Ornaments."

Die Architektur ist die Kunst, alle Teile der Abstützung als belebende Elemente einzubeziehen. Wenn jemand eine Säule, einen Stützbalken, was auch immer für einen tragenden Teil, versteckt, der begeht einen Fehler, wer aber eine falsche Säule baut, begeht ein Verbrechen."

Je zentraler die Bedeutung der Konstruktion, um so dringender stellt sich die Frage: Was ist denn eine Konstruktion? Wir suchen die Antwort bei Perret vergebens. Er sagt

uns, daß es vor dem Eisen und Eisenbeton zwei originale Konstruktionssysteme gegeben hat: die *plate-bande* (den waagrechten Balken auf senkrechten Stützen) und den Bogen, der im gotischen Kreuzrippengewölbe seine höchste Vollkommenheit erreicht hat. Aber er untersucht nicht, worin das Gemeinsame dieser beiden Systeme besteht, und ob der Eisenbeton einem solchen Generalnenner, wenn er besteht, sich einfügt, oder ob er ihn sprengt.

Versuchen wir, zunächst den traditionellen Konstruktionsbegriff herauszuarbeiten, um ihn später mit der Betonossature zu vergleichen. Man kann Baustoffe so aufeinander schichten, daß sie sich selbst tragen, einer sie überdeckenden Last standhalten und gegen äußere Kräfte (Winddruck) widerstandsfähig sind. Kann man eine solche standfeste, tragkräftige und widerstandsfähige Wand eine Konstruktion nennen? Ich möchte hier den Unterschied zwischen Wand und Mauer machen und unter *Wand* eine monolith gewordene Masse verstehen, die in ihrer Gesamtheit trägt und Widerstand leistet, unter einer Mauer dagegen eine Fügung von Materialien, die der Last, dem Druck und allen übrigen Kräften wenn nicht mit einzelnen Gliedern, so doch mit geordneten und verzahnten Schichten begegnen. Der monolithische Charakter wird dadurch erhalten, daß der Baustoff in so kleinen Elementen auftritt, daß seine Eigenform keine Rolle spielt, und der Verbandstoff die entscheidende Funktion für die Konstruktion übernimmt; das materialtechnische Verfahren nähert sich dem Guß. Die Schichtung dagegen wird erhalten durch bearbeitete Steine, deren Form und Größe für die Ordnung der Schichten sowohl wie für die Verteilung der Lasten etc. entscheidend ist; das materialtechnische Verfahren erreicht seine ideale Grenze, wenn jeder Verbandstoff sich erübrigt.

Wand und Mauer haben das Gemeinsame, daß sie durch Raumumschließung materielle und geistige Bedürfnisse sicher und dauernd befriedigen können. Der Unterschied liegt darin, daß die Wand als geschlossene, ungegliederte Masse den Kräften entgegentritt, die Mauer als Einheit differenzierter Einzelheiten, die erste als Agglomerat, die zweite als wohlgeordneter Zusammenhang unterschiedener Glieder (Längsstein, Querstein). Die Wand ist nicht in sich selbst strukturiert und daher ein passives Element im Spiel der Kräfte; die Mauer dagegen ist in sich selbst strukturiert, der Gegensatz der Kräfte ist in sie eingetreten, sie ist nicht nur ein Faktor in einer Konstruktion, sondern ein konstruiertes Glied.*

Wand und Mauer erfüllen zwei Funktionen gleichzeitig und undifferenziert: Sie umschließen einen Raum und genügen den einwirkenden Kräften. Man hat im Laufe der Geschichte die Raumfunktion vom Kräftespiel *relativ* abgetrennt, was folgende Einzelakte miteinschließt:

I. Man ordnet alle zugleich *wirksamen* Faktoren der *tektonischen* Aufgabe unter und bestimmt für diese eine führende Richtung. Dann differenziert man die Kräfte in klare Gegensätze, z.B. senkrechter Druck – waagrechte Last, diagonalen Zentrifugal- und Zentripetalschub.

II. Man konzentriert die Kräfte auf bestimmte Stellen und bekommt so einen Unterschied zwischen statisch Beanspruchtem und nicht Beanspruchtem, zwischen Vollem und Leeren, zwischen Material und Luft.

III. Man differenziert die für die Beanspruchung geschaffenen Körper derart, daß an den verschiedenen Stellen verschiedene Quanten von Kräften vorhanden erscheinen.

* Wir sind heute allzu sehr geneigt, diesen Unterschied zwischen Gußwand und Schichtenmauer zu unterschätzen. Aber die Kunstgeschichte zeigt uns, daß der romanische Stil sich erst voll entwickeln konnte, als man vom Agglomerat aus Bruchsteinen zur Schichtung behauener Steine überging; die ganze Ästhetik der romanischen Kirche beruht auf diesem Unterschied.

Diese drei Akte der Differenzierung ergänzen sich durch drei Akte der Integrierung:

1. Die Kräfte werden untereinander so verbunden, daß sie ein labiles Gleichgewicht ergeben, wobei durch Formen und durch Rhythmen bald ein direkter, bald ein indirekter, bald ein kontinuierlicher, bald ein diskontinuierlicher Weg versucht wird.

2. Die das Kräftespiel umfassenden Teile werden mit der umschließenden Mauer verbunden, von der sie sich insofern nie *absolut* getrennt hatten, als die Mauer ja in sich ein konstruktives Glied ist, und die tragenden Körper aus aufgemauerten Teilen bestehen. Die Verbindung wird hergestellt:

- a) durch den *einen* Baukörper, der beide umschließt;
- b) durch dasselbe Raumgefühl, das in beiden in verschiedener Weise gestaltet wird;
- c) durch ein in sich geschlossenes Modellierungssystem, in dem Luftkörper, umschlossene Räume, Luftkuben etc. zusammenhängen.

3. Die Konkretisierung

a) des in der Konstruktion wirksamen Kräftespieles in die Formensprache der Bauglieder, die dieses Kräftespiel ausdrücken;

b) des gesamten Raumgefühls der Architektur in Plastik und Malerei an gewissen von der Architektur vorbestimmten Stellen und in einem durch diese mitbedingten Material und Stil.

Die drei integrierenden Akte fassen also das Kräftespiel in sich und mit der Raumgestaltung zusammen, und indem sie es durch Malerei und Plastik anschaulicher machen, bestimmen sie näher die in der Konstruktion bereits mitenthaltene Beziehung zum Menschen und zur Umwelt. Die beiden ersten Funktionen sind synthetischer, die dritte konkretisierender Art. Die Konstruktion und nur die Konstruktion erlaubt, Formen und Bilder zu finden, die, ohne illustrativ oder dekorativ zu sein, dem anschauenden Blick deutlich machen, was im Spiel der Kräfte und in der Raumgestaltung in einer zugleich allgemeineren, umfassenderen, aber auch unbestimmteren Weise ausgedrückt ist.

Konstruktion ist also weder das Ganze noch das Erste der Architektur. Sie bedingt nicht neue Raumformen, sondern sie realisiert sie nur. In dieser Wechselwirkung zwischen Gegenstand und Mittel kann es eine historische Situation geben, wo das Mittel sich isoliert und die ihm immanente Logik in einem virtuosen Spiel entfaltet. Aber im allgemeinen formt und konkretisiert die Konstruktion Raumbedürfnisse dadurch, daß sie zugleich mit der Herstellung des Gleichgewichts der Kräfte (deren Wahl und Ordnung historisch bedingt ist),

1. Grundriß, Aufriß, Querschnitt als verschiedene Erscheinungsweisen derselben Grundkonzeption zu einer Einheit verbindet;

2. diese Raumgestaltung durch einen Baukörper begrenzt, der seinerseits zwar durch Konstruktion und Raumgestaltung bedingt ist, darüber hinaus aber einen gewissen Grad von Eigenbedeutung hat, die auf die Raumgestaltung selbst einwirkt.

Konstruieren – im traditionellen Sinne des Wortes, welcher griechische und mittelalterliche Architektur bis ca. 1350 umschließt – ist ein *methodischer*, materiell-geistiger Prozeß, der von einer Einheit, der Mauer, ausgeht, um eine höhere Einheit, den jeweiligen Baukörper, zu schaffen. Diese Definition eines historischen Tatbestandes setzt sich mit dem einzigen Punkt in Widerspruch, der bei Perret überhaupt über die Konstruktion ausgesagt wird, indem sie zeigt, daß der Dualismus von *ossature* und *remplissage* nicht zum Wesen der Architektur gehört und daß weder im dorischen Tempel noch in der gotischen Kirche ein solcher Dualismus vorhanden ist.

Zur Vermeidung von Zweideutigkeiten sind zwei Klärungen vorwegzunehmen. Die erste betrifft den Sinn des Wortes *remplissage*. Man spricht von *remplissage*

1. in einem konstruktiven Sinn, wenn man tragende und nichttragende Teile so voneinander geschieden hat, daß die nichttragenden jede Beziehung zum Kräftespiel verloren haben;

2. in einem materiellen Sinn, wenn man z.B. ein Holzgerüst mit Lehmwerk ausfüllt;

3. in einem raumgestaltenden Sinn, wenn die zwischen den Trägern befindlichen Teile keine Rolle mehr für die Raumgestaltung spielen, sondern nur die Konstruktion nach außen hin abschließen.

Diese drei verschiedenen Funktionen können isoliert voneinander auftreten, da sie nicht notwendig miteinander zusammenhängen. Eisenbeton ist ein Schutt- oder Gußmaterial, das *vorwiegend* nicht als remplissage, sondern für die Konstruktion gebraucht wird. Als solches erzwingt es den Dualismus von ossature und remplissage, und diese letztere hat – selbst wenn sie aus Beton besteht – nur die Funktion, den Bau gegen äußere Einflüsse abzuschließen, ohne in ein Raumspiel miteinzutreten. Denn der bloße Wechsel von offenen, halboffenen und geschlossenen Kuben gibt nicht der remplissage als solcher eine Raumfunktion, sondern zeigt nur, daß man durch Setzung einer verschiedenen Anzahl von Abschlüssen verschiedenartige Raumwürfel erhält.

Die zweite Klarstellung ist eine geschichtliche. Es hat in der westeuropäisch-christlichen Architektur zwischen 1100 und 1150 in den sog. aquitanischen Kuppelkirchen einen vollkommenen Dualismus von ossature und remplissage gegeben. Man kann ihn auch in der spätgotischen Architektur (ab 1350) und in gewissen Bauten des Klassizismus des XVII. Jahrhunderts, z.B. im großen Trianon feststellen, aber keineswegs im dorischen Tempel und in der gotischen Kathedrale. Man erlaube eine Abschweifung, um dies gegen Perret, Choisy und Viollet le Duc zu beweisen, der mit dieser ungeschichtlichen Projizierung seiner Gegenwart in die Vergangenheit die zwei Seiten der romantischen Seele: Modernität und Mittelalter versöhnen wollte.

Der dorische Tempel ist kein Dualismus von Gerüst und Füllung im raumgestaltenden Sinne des Wortes, weil zwischen den Säulen eine sie alle verbindende, einheitliche Modellierungsebene durchläuft. Diese hat zwar nur eine rein ideelle Existenz, aber sie verliert den Zusammenhang mit der Mauer trotzdem nicht, weil der Umfang der Säulen – selbst über dem mittleren Durchmesser berechnet – immer größer bleibt als die Öffnung zwischen zwei Säulen und damit für das Auge die Masse größer als das Leere; ferner deswegen, weil die Säulenhalle nur ein Zwischenglied ist zwischen dem reinen Luftraum, der die äußerste Grenze des Tempels nach vorn bildet, und der von der Mauer umschlossenen Cella. Außerdem häufen sich im Gebälk die Brücken über das Leere, und der Giebel faßt das Tragende und das Entlastete so zu *einem* Baukörper zusammen, daß die Einheit stärker wird als der Gegensatz zwischen ihnen. Die Abhängigkeit der Konstruktion von der Raumgestaltung bewirkt die Relativität des Gegensatzes.

Ganz analog ist der Fall der gotischen Kathedrale, wenn es sich auch um ein qualitativ anderes und um ein sehr viel komplizierteres Kräftespiel handelt. Der Umfang des Trägers (Pfeiler) ist auch hier größer als die Öffnung der Arkade, wenigstens in der Tiefenrichtung; das Zurückgreifen auf den rechteckigen Grundriß für das Joch hat seinen Grund in der beabsichtigten Wirkung: daß der Betrachter die ideelle Verbindungsebene zwischen den Pfeilern bereits ahnen soll, ehe die starke perspektivische Verkürzung sie für die Anschauung zusammenschließt. Was dann zweitens das Kreuzrippengewölbe betrifft, so hat der Architekt Abraham kürzlich den Nachweis zu erbringen versucht, daß die Rippen gar nicht tragen, daß also ihre ganze konstruktive Bedeutung und damit der Dualismus von ossature und remplissage hinfällt. Doch die Rippe hat wirklich getra-

gen, aber es war nur eine Spannung und nicht ein Dualismus zwischen ihr und der Kappe beabsichtigt. Die Kappe sollte als ein relativer Abschluß gegen einen sie transzendierenden Raum wirken, der für die Vorstellung in den gestalteten Raum miteinbezogen werden mußte, um die spezifische Ideologie der christlichen Religion architektonisch ausdrücken zu können. Dieses dialektische Ineinandergreifen von Monismus und Dualismus in der katholischen Weltanschauung muß man auch im Auge behalten, wenn man die Rolle der seitlichen Abschlüsse richtig, d.h. im Sinne der bauenden Architekten des Mittelalters verstehen will. Die Schubkräfte werden nach außen abgeführt, aber man sieht von innen her nicht, wer sie auffängt; steht man dagegen außen, so sieht man zwar, wie die Strebebögen sich von den Strebepfeilern zur Mauer hinüberwölben, aber man sieht nicht, was sie eigentlich auffangen. Für die *Anschauung* bleiben die beiden gegensätzlichen Kräfte richtungen getrennt – freilich nur durch die hauchdünne Schicht der Glasfenster. Aber daß diese Schicht hauchdunn und trotzdem undurchdringlich ist – eben dieser Sprung macht das Wesen der christlichen Paradoxie, oder besser der christlichen Dialektik aus. Denn die Strebebögen erfüllen nicht nur eine konstruktive Funktion; für diese hätte es genügt, die Strebebögen unsichtbar unter das Dach des Nebenschiffes zu verlegen (wie man es in Deutschland getan hat). Die andere architektonisch vielleicht sogar wichtigere Bedeutung des Strebesystems ist die, den Baukörper, der in der romanischen Epoche in drei oder fünf parallele Schiffe auseinanderfiel, in die räumliche Einheit *eines* Baukörpers zusammenzufassen. Die dünne Glaswand vermittelt für die Vorstellung den Zusammenhang von zwei Räumen, die sich für die Anschauung nie zusammenfinden dürfen, soll der christliche Gedanke der Transzendenz nicht vernichtet werden. So erklärt sich auch die von Choisy als höchst auffällig vermerkte Tatsache der Dicke der Außenmauern bis zu einer beträchtlichen Höhe, obwohl diese kein entsprechendes Gewicht zu tragen haben (was sekundäre Zwecke wie die der Verteidigung nicht ausschließt).

Historisch gesehen, ist die gotische Kathedrale die Synthese der beiden Tendenzen, die in den romanischen Kirchen getrennt voneinander aufgetreten sind: der tragenden Mauer in den tonnengewölbten Kirchen und des Dualismus von ossature und remplissage in den sog. aquitanischen Kuppelkirchen. Auf der neuen Ebene des räumlich gestalteten Baukörpers kann die Gotik zwischen den an der Konstruktion beteiligten und den an ihr nicht beteiligten Faktoren eine Spannung hervorrufen, die ihr dazu dient, das Spiel der Kräfte irrational zu machen und das Verhältnis zwischen dem sichtbaren und dem ihn transzendierenden Raum künstlerisch zu gestalten. Die Interpretation dieses Tatbestandes als ossature und remplissage ist eine historische Fälschung eines historiierenden Zeitalters.

Die geschichtliche Erörterung bekräftigt also unser früheres Resultat: daß Gerüst und Füllung nicht wesentliche und notwendige Merkmale der Konstruktion sind, sondern nur eine historisch bedingte Erscheinungsform derselben darstellen. Das bedeutet aber, daß ein so eminent praktischer wie Perret in der Theorie mit einem zentralen Begriff arbeitet, den er vollständig unbestimmt läßt – und unbestimmt lassen muß, aus Gründen, die wir später in einem größeren Zusammenhang aufklären werden. Zunächst aber beschäftigen wir uns mit der Frage, was denn die Betonbauweise von unserer aus den Gipfelpunkten der bisherigen Architektur gewonnenen Begriffsbestimmung der Konstruktion unterscheidet.

Wie jede andere Konstruktion ist auch die des Eisenbetons an ein Material gebunden. Es handelt sich um ein Gußmaterial, das

1. industriell und maschinell hergestellt ist und die Technik voraussetzt, die sich im

Laufe der kapitalistischen Gesellschafts- und Wirtschaftsform entwickelt hat, deren Geist also als Mitgift in sich trägt; das

2. nicht mehr wie in früheren Epochen als monolithische *Masse*, als ganze Wand gebraucht wird, sondern in Form von einzelnen Trägern und weitgespannten Balken, über die vorkragend hinausgebaut werden kann (*porte à faux*). Die Stützen sind also nicht mehr in sich selbst gemauert, sondern mechanisch gegossen, und ihr Umfang hat jede Beziehung zu der Größe der Öffnung zwischen ihnen verloren. Diese Disproportion zwischen der Schmalheit der Träger und der Weite der Öffnung ist – mehr als die absolute Spannweite zwischen zwei Betonträgern – das entscheidend Neue.

In jeder traditionellen Architektur war die Gesamtheit aller Kräfte auf das statische Kräftespiel konzentriert und dieses dann in entgegengesetzte Kräfte zerlegt, die sich unter der Form einer verschiedenen Verteilung der Größen ins Gleichgewicht setzten. Der Eisenbeton wird zwar auf verschiedene Kräfte: auf Druck und Zug beansprucht, aber ihre Verspannung gegeneinander ist derart, daß das dauernd sich wiederholende Spiel der Gegensätze durch einen einmaligen Ausgleich ersetzt wird. Es entsteht gleichsam jenseits der Gegensätze von Druck und Zug ein Oberbegriff der Kraft, eine abstraktere Einheit, die das Spiel der Kräfte aus der Sphäre des Physikalischen, in der es entstanden ist, heraushebt. Es realisiert sich der Sieg des mathematischen Kalküls über die physische Materie. Das schließt ein, daß die Kräfte durch das ganze System hin gleichmäßig verteilt sind, bzw. daß eine Größengraduierung sich nicht vorfindet, weil die statischen Momente sich ausgeglichen haben. Dem absoluten Dualismus zwischen konstruktiv beanspruchten und nicht beanspruchten Teilen tritt ein ebenso vollkommener Monismus in den konstruktiv beanspruchten Stellen selbst gegenüber.

Diese Eigentümlichkeiten auf der analytischen Seite der Konstruktion als Methode haben nun sehr weitgehende Folgerungen für den integrierenden Teil.

Die direkte Beziehung zwischen Trägern und Balken ist über die bloße Berührung hinaus zu einem monolithischen System verschmolzen. Es ist ein dreidimensionales, rechtwinkliges, euklidisches Koordinatensystem entstanden, das sich von einem geometrischen auch insofern nicht unterscheidet, als es sich umlegen läßt, ohne daß deswegen das Gleichgewicht erschüttert wird.* Das labile Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte, das die Verschiebung aus dem Gleichgewicht und seine Wiederherstellung jederzeit und vor jedem Betrachter wiederholt, ist ersetzt durch das ein für allemal feste, geronnene, kristallinisch gewordene Gleichgewicht. Aber eben diese Art und dieser Grad der direkten Verschmelzung verhindern die weiteren indirekten Verbindungen. Der Größen Gegensatz zwischen dem Durchmesser des Pfeilers und der Öffnung zwischen zwei Pfeilern ist so erheblich, daß das Auge des Betrachters sie nicht einmal mehr durch eine ideelle Modellierungsebene verbinden kann. Und könnte diese sich bilden, so könnte sie sich niemals als Mauer konkretisieren, weil die ossature niemals aus ihr oder aus irgendeiner anderen ursprünglichen materiellen Einheit ausgesondert wurde, sondern nur aus dem Kontinuum des Raumes; daher können sich auch nur die Beziehungen dieses Raumes, die Dimensionen und Richtungen, zu einem Koordinatensystem verbinden. Jede Schließung nach außen, die man zu diesem abstrakten Koordinatensystem hinzufügt, ist ein Fremdkörper, der die Klarheit der Wirkung beeinträchtigt.

Hieraus ergibt sich aber eine Reihe der schwerwiegendsten Folgerungen für die weiteren Etappen des integrierenden Teiles der Konstruktion als Methode:

* Die Bogenkonstruktion in Eisenbeton schließe ich einstweilen aus.

1. Die Raumgestaltung, insbesondere der Grundriß, wird prinzipiell unabhängig von der Konstruktion. Diese letztere gehorcht aus sich selbst nur dem Prinzip der Ökonomie: so wenig Träger wie möglich zu gebrauchen; die erstere aber hängt von den praktischen Bedürfnissen ab, die zu befriedigen sind. Sobald man ohne Rücksicht auf die in sich stand-feste Konstruktion Trennungswände legen kann, wohin man will, bedingt die Konstruktion nicht mehr den Grundriß und der Grundriß nicht mehr die Konstruktion. Wenn beide zusammenfallen, so ist das entweder dem glücklichen Umstand zu verdanken, daß Räume von der Größe verlangt werden, die der Konstruktionsökonomie entspricht, oder einer konstruktivistischen Marotte des Künstlers, der das Geld seines Klienten einem dogmatischen Vorurteil opfert. Die konstruktivistische Theorie, die alles von der Konstruktion bedingt sein läßt, hat ihr Daseinsrecht verloren.

2. Der Baukörper wird unabhängig von der Konstruktion. Denn selbst wenn man die ossature bloßlegt, ist sie nur ein Rahmen, aber nicht ein Baukörper als überragende und relativ selbständige Ganzheit. Alle möglichen Verschiebungen nach vorn und hinten, die man zwischen den Teilen der ossature oder zwischen ossature und remplissage vornehmen kann, ändern nichts an dem Gerüstcharakter dieses Rahmens. Es fehlt zwischen ihm und seiner Haut alles das, was für den Organismus entscheidend ist: das System von Muskeln und Nerven, und es fehlt notwendig, weil sich eine Modellierungsebene nicht herstellen läßt. Die wirkliche Analogie liegt in dem Verhältnis von Motor und Chassis, von denen niemand wird behaupten wollen, daß sie einander notwendig bedingen. Diese Freiheit des Baukörpers von der Konstruktion wird sichtbar, sobald man mit Bandtüren baut, wozu die Betonkonstruktion mindestens einen starken Anreiz liefert. Denn dann haben die Wände des Baukörpers überhaupt nichts mehr mit der Konstruktion zu tun. Und dieser *prinzipiell* zufällige, unmethodische Zusammenhang zwischen ossature und Baukörper erklärt, warum die Betonbauweise so schnell dahin degenerieren konnte, den Dualismus von ossature und remplissage durch einen Bewurf zu "versöhnen", d.h. zu verschleiern.

Da die Konstruktion weder mit dem Baukörper noch mit der Raumgestaltung notwendig zusammenhängt, so hängen diese auch untereinander nur zufällig zusammen. Oder wer könnte aus der Kleinteiligkeit einer Perretschen Außenwand schließen, daß der Grundriß nach dem Gesichtspunkt eines einheitlichen Schiffes durchgeführt ist? Oder wer vermutet hinter der rigorosen Fassade Le Corbusiers die romantische Bewegtheit seiner Innenräume? Der Streit um die Form der Fenster ist nur die Illustration einer allgemeinen Tatsache auf einem kleinen Gebiet. Perret hat vollständig recht, wenn er sagt, das breite, waagrechte Fenster sei durch die Konstruktion nicht bedingt; aber sein hohes, senkrechttes Fenster ist es ebensowenig. Beide Parteien haben nur unkonstruktive, ja selbst unarchitektonische Argumente einer mißverstandenen Wissenschaft oder eines subjektiven Lebensgefühles anführen können. Und das Sheddach über einer fensterlosen Wand, aus dem sich vielleicht neue konstruktive Möglichkeiten entwickeln lassen könnten, ist für den Wohnbau unbrauchbar.

Es ergibt sich also, daß die zweite Stufe der Integrierung, die wir im schöpferischen Prozeß der Konstruktion als Methode unterschieden hatten, im Eisenbetonbau nicht erfüllbar ist, weil die angeblich alles bedingende Kraft der Konstruktion in Wirklichkeit ein Dualismus zwischen Konstruktion und Raumgestaltung, zwischen Konstruktion und Baukörper und zwischen Raumgestaltung und Baukörper ist. Für die dritte Stufe, die der Konkretisierung des Kräftespieles der Konstruktion (und der Raum- und Körpergestaltung der Architektur) in eine Formensprache mit Hilfe der Plastik und Malerei, überlagern sich im Betonbau zwei Faktoren, die überall dort, wo sie in

der Geschichte einzeln aufgetreten sind, jeden methodischen Zusammenhang der Künste unter der Führung der Architektur verhindert haben: das Gußverfahren und der Dualismus von ossature und remplissage. Viollet le Duc hat eingehend und mit Recht nachgewiesen, daß in der römischen Architektur wegen der Gußwand Plastik und Malerei nur als unabhängige Dekoration möglich waren. Im Mittelalter haben die Künstler dort, wo sie zu einem Dualismus von ossature und remplissage gekommen waren, mit sicherem Instinkt auf die beiden anderen bildenden Künste verzichtet, obwohl ihr Fall insofern günstiger lag als der der Betonbauweise, als ihr konstruktives System von der Raumgestaltung bedingt blieb. Addieren und potenzieren sich nun die beiden Hindernisse (denn das Gußmaterial ist nun auch noch ein maschinelles Material, dessen Verwendung vermittlest coffrage die Handarbeit des Bildhauers ausschließt), so folgt schon daraus beinahe zwangsläufig, daß jede Verwendung von Plastik im Eisenbetonbau nur eine äußere Hinzufügung, nicht ein innerer Zusammenhang sein kann.

Eine zwingende Beweisführung freilich müßte für jeden einzelnen Fall der geschichtlich auftretenden Architektur genau nachweisen, welcher Art der methodische Zusammenhang zwischen der Architektur einerseits, der Plastik und der Malerei andererseits war, was sich im Rahmen eines Aufsatzes nicht durchführen läßt. Ich will nur andeuten, daß er in einer Gruppe der romanischen Epoche darin bestand, daß man aus der Ebene der Mauer oder aus den parallelen Schichten von Mauerebenen eine Reihe von Stufen entwickelt hat, die vom rein architektonischen Profil über das ornamentierte Band bis zur Figurenplastik führten, was eine Art Emanationsverfahren bedeutet. Eine Gruppe der Gotik dagegen konkretisierte durch eine Art Deduktionsverfahren, welches das Kräftespiel der Konstruktion in die Richtungsenergie des Portalgewändes und diese in die seelische Energie des dargestellten Menschen überleitete. Die möglichen Arten der Zusammenhänge sind im Mittelalter wahrscheinlich ebenso zahlreich wie die Methoden der Philosophen, die man unter dem uniformen Namen der Scholastik zusammengefaßt hat. Diese Andeutungen dürften immerhin zeigen, daß eine bloße Hinzufügung kein methodischer Zusammenhang ist. Und da die Betonbauweise nur eine bloß äußere Hinzufügung erlaubt, so kann keine plastische Figur die "Kinder der Maschine" mit einem menschlichen Maßstab nachträglich in Verbindung bringen.

Ziehen wir den Schluß aus unseren bisherigen Ausführungen: Die Betonbauweise ist eine Konstruktion, aber das Verfahren der Betonkonstruktion und die Eigenart des Materials sind derart, daß jeder Übergang von der Konstruktion zur Architektur unmöglich wird, weil sich weder die synthetischen noch die konkretisierenden Funktionen erfüllen lassen, welche die Konstruktion im traditionellen Sinne gehabt hat. Man kann sagen: wie die Gußwand (und eigentlich jeder Massenbau) an den äußersten Grenzen der Konstruktion steht, weil die Funktion des Umschließens und die des Kräftespieles noch nicht so weit getrennt sind, daß sie in eine fruchtbare, weil beide Aufgaben steigernde Wechselwirkung treten können, so steht der reine Gliederbau des Eisenbetons an der entgegengesetzten Seite, weil die Trennung der beiden Funktionen so weit getrieben ist, daß eine fruchtbare Wechselwirkung nicht mehr möglich wird, wodurch seine eigentlich architektonische Bedeutung auf den Nullpunkt herabsinkt. Als Konstruktionsverfahren hat der Eisenbeton gewiß noch nicht sein letztes Wort gesprochen, aber es bleibt zweifelhaft, ob die Entwicklung, die er noch nehmen kann, ihn für die Architektur wird brauchbarer machen können. Man muß daher den Eisenbeton auf diejenigen Zwecke begrenzen, wo die Konstruktion an sich genügt (Brücken etc.) oder wo er der Bestimmung der Bauten angemessen ist (Fabriken etc.). Jede Verwendung des Eisenbetons in der Absicht, eine Architektur zu machen, die zugleich Kunst ist, trägt einen inneren Widerspruch in sich, der zum versteckten oder offenen Ruin der Architektur führen muß.

Dieses Resultat steht in einem offensichtlichen Widerspruch zur Theorie Perrets, der doch seine ganze "Revolution" in der optimistischen Erwartung unternommen hat, daß das neue, zeitgenössische Material und seine Konstruktionsweise die Architektur aus der Dekadenz herausführen werde, die er seit dem Ende der Gotik datiert. Es läßt sich aber zeigen, daß Perret unseren Konsequenzen weder in der Theorie noch in der Praxis sich entziehen konnte.

In der Theorie äußert sich dies u.a. darin, daß er den Zusammenhang zwischen Nützlichkeit (seinen materiellen Bedingungen) und Kunst nicht aufzeigen kann. Er sieht zwischen den profansten und den sakralsten Architekturen nur Gradunterschiede der Nützlichkeit, die nicht verhindern könnten, Kunst zu schaffen. Für ihn ist Architektur der Möglichkeit nach immer Kunst, und sie wird es in der Tat in dem Maße, als sie den sog. permanenten materiellen Bedingungen Genüge leistet. In Wirklichkeit aber ist die bloße Nützlichkeit nur dann künstlerisch gestaltbar, wenn sie sich mit der materiellen Macht, der sozialen Herrschaftsstellung und dem Kulturwillen der Klasse verbindet, deren Leben sich in dieser Nützlichkeit manifestiert. Da dieser konkrete Gehalt in unserer Zeit seinem Wesen nach der Kunst ungünstig und der Architektur feindlich ist, und Perret dies wegen seiner Verflochtenheit mit ihm nicht zu erkennen vermag, so ist er gezwungen, sich aus den Gesetzen der Stabilität, den atmosphärischen Variationen, den optischen Illusionen, der Natur des Materials einen zeitlosen, ewigen Inhalt zu konstruieren, der in allen Punkten dem Naturrechtsbegriff der bürgerlichen Gesellschaft entspricht. Eine solche "Naturrechtsästhetik" ist aber eine Verschleierung des Tatbestandes und allen den Argumenten unterworfen, die man gegen die Unzulänglichkeit und den illusionären Charakter des Naturrechtes selbst vorgebracht hat.

Ein weiterer Mangel der Perretischen Theorie besteht darin, daß er seine Merkmale der Kunst willkürlich, ohne jeden inneren Zusammenhang, ohne jede Definition, ohne systematische Vollständigkeit aufzählt. Die Ursache liegt nicht in einer theoretischen Unzulänglichkeit des Praktikers, sondern, wie wir nachgewiesen haben, in der prinzipiellen Unmöglichkeit, vom Eisenbeton und seinem konstruktiven Verfahren zur künstlerischen Gestaltung einer Architektur zu kommen. In Perrets Text wird dieser Dualismus dadurch fühlbar, daß das Ästhetische dem Konstruktiven von außen hinzuaddiert wird, seine Verbindung mit der Architektur bleibt eine Forderung, für welche Perret die Methode ihrer Verwirklichung weder theoretisch beschreiben noch praktisch durchführen kann. Er bleibt daher in der Praxis formalistisch und historisch, er gibt z.B. am Außenbau eine Fuge von Rechtecken, die man unpersönlich, uncharakteristisch als abstraktes Spiel überall anwenden kann und darum in der Kunst nirgends anwenden darf, wenn man nicht dem Akademismus verfallen will.

Für die Praxis Perrets kann man geradezu sagen: Je mehr er versucht, die Betonbauweise künstlerisch zu gestalten, um so deutlicher zeigt sich, daß er die Quadratur des Kreises lösen will. Den Dualismus von Innen- und Außenbau habe ich bereits angedeutet. Das Entscheidende aber ist, daß Perret – entgegen seiner eigenen Theorie – zu Manipulationen gegen die Klarheit und Durchsichtigkeit der Konstruktion gezwungen wird. Schon in dem frühesten Bau der rue Franklin findet man zwei Hauptträger, die nicht mit derjenigen Offenheit herausgestellt sind, welche die konstruktivistische Theorie erfordert. Und in einem der letzten Bauten (rue Raynouard) finden wir zwei Säulen, die nur der Raumgestaltung dienen und konstruktiv nicht durch das ganze Gebäude gehen.

Perret hat sich aus dem in der Konsequenz des Eisenbetons liegenden Dualismus durch die Hinzufügung eines weiteren herauszufinden gesucht. Nur mit Hilfe eines historisierenden Klassizismus hat er die konstruktive Wirklichkeit von heute und die angeblich

zeitlose ästhetische Forderung versöhnt. Der Revolutionär des Eisenbetons hat so wenig eine diesem Material eigene Formensprache oder Proportion geschaffen, daß seine Werke Übersetzungen von Bauten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, insbesondere des kleinen und des großen Trianon, in das neue Material des Eisenbetons sind – Übersetzungen, die ihre eigenen Werte haben, aber keine material- und zeitgerechten Neuschöpfungen sind.

Es liegt uns fern, Perret der Verurteilung zu unterwerfen, die er selbst für Abweichungen von der konstruktivistischen Theorie ausgesprochen hat. Denn in dem Augenblick, wo die Konsequenzen aus der Betonbauweise, die sog. "Freiheiten" Le Corbusiers, welche in Wirklichkeit organisierte Anarchie sind, zum Ruin der Architektur geführt haben, ist es wichtiger zu unterstreichen, daß in der konstruktivistischen Theorie ein richtiges, für jede Architektur unentbehrliches Moment liegt. Uns interessiert die Ursache, weshalb nicht einmal ein Perret – trotz seiner moralischen Energie und seiner logischen Konsequenz – seiner eigenen Theorie treu bleiben konnte, und darüber hinaus: warum unsere Zeit nur ein Material und eine Konstruktionsweise hervorbringen konnte, welche den methodischen Zusammenhang zwischen Konstruktion und Architektur nicht mehr erlauben; und schließlich: warum den künstlerischen Exponenten dieser Zeit das Faktum der Grenze ihres Materials verborgen geblieben ist?

Die Gründe liegen weder in einem Individuum noch in einer ästhetischen Theorie, die bereits eine Folge ist, sondern in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Diese ist mit der Maschinenindustrie, welche sie zugunsten ihrer ökonomischen Produktion entwickelt hat, notwendig ein Feind der Kunst, die sich nur als Handwerk und aus dem Handwerk entfalten kann. Sie ist Feind der Kunst nicht wegen dieser Maschinenproduktion an sich, sondern wegen der Konsequenzen, die sie daraus zieht, als kapitalistische Gesellschaft aus ihr ziehen muß: wegen des Dualismus von Produktion und Distribution, wegen der Fixierung einander feindlicher Klassen, wegen des abstrakten Verhältnisses von Staat und Gesellschaft, wegen der Selbstentfremdung des Menschen, die nicht die herrschende Klasse, sondern ihre Parasiten: die Rentnerschicht zum Träger der Kultur macht etc. Die innere Dynamik der kapitalistischen Wirtschaft hat den Versuch Perrets, das kostbare Traditionsgut der Architektur und den modernen Baustoff zu versöhnen, bereits ad absurdum geführt. Freyssinet hat gezeigt, was man heute als Ingenieur mit dem Eisenbeton machen kann; Le Corbusier hat gezeigt, daß man mit dem Eisenbeton nie eine Architektur wird machen können.

Das Wesen der bürgerlich-kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsform äußert sich in der Architektur in zwei grundlegenden Tatsachen, aus denen dann alles andere mit Notwendigkeit folgt:

1. in der Trennung von Materie und Geist;
2. in der Isolierung der Konstruktion von allen übrigen Faktoren der Architektur (Raumgestaltung, Baukörper, Formensprache etc.).

Das erstere hat zur Folge, daß man entweder die Eigenart des Baustoffes vernachlässigt, um sich einer historisierenden Dekoration hinzugeben, die im vollkommenen Widerspruch zum Zweck, zum Grundriß, kurz zu allen Bedürfnissen steht, oder aber zu einem Materialrigorismus greift, den man mit einem rein formalistischen Spiel abstrakt mathematischer Gebilde verbindet. – Das zweite hat zur Folge, daß man eine unüberbrückbare Kluft zwischen Konstruktion und Raumgestaltung aufreißen muß, wodurch letzten Endes nur das Gegenteil des Erstrebten erreicht wird: eine Virtuosität des Konstruierens, die nicht mehr ein Mittel räumlicher Gestaltung, sondern Selbstzweck ist, wodurch das ganze Bauwerk zu einer bloß gezeichneten Dekoration herabsinkt in dem Augenblick, wo man sich in Hinsicht auf die historisierende Dekoration eines radikalen Nudismus

rühmt. Wie entgegengesetzt die historisierenden und die "funktionalen" Bauten den bürgerlichen Menschen selbst erscheinen mögen und wie groß der Unterschied zwischen durchkonstruierten und "funktionalen" Bauten den betreffenden Architekten, aus einer anderen gesellschaftlichen Perspektive sind sie trotz aller künstlerischen Wertunterschiede und trotz aller geschichtlichen Entwicklung zur Selbstverwirklichung des Bürgertums weltanschaulich ein und dasselbe, weil hinter den Verschiedenheiten der Erscheinungen, die man allein diskutiert (Säulen – glatte Wand, Dekoration – Nudismus, sichtbar verputzte Konstruktion, flaches Dach – hohes Dach etc.), ein und derselbe Geist der Abstraktion, des Dualismus, der Selbstentfremdung des Menschen, kurz der Bürger steckt.

Die Architektur ist für das Bürgertum seit seinen Anfängen die unerreichbarste aller Künste gewesen und bis heute geblieben. Perret selbst hat dies festgestellt, denn seine Datierung des Verfalls der Architektur fällt genau mit dem Beginn der bürgerlichen Wirtschaftsform zusammen. Freilich ist er weit davon entfernt, diese Zusammenhänge zu durchschauen, wenn er meint, die Gleichgültigkeit des Publikums und die Abwendung der Renaissancearchitekten von der Konstruktion zum Effekt seien die Ursachen des Verfalls. Sie sind nur die Folgerungen der erwähnten fundamentaleren Tatsachen. Heute, wo zum ersten Mal ein industrielles Material Baustoff der Architektur geworden ist, können wir sagen, daß die künstlerische Selbstverwirklichung des Bürgertums ihre äußerste Grenze erreicht hat, und daß nur eine neue gesellschaftliche Ordnung der materiellen Produktion die Bedingungen schaffen kann, unter denen Architektur als Kunst wieder möglich sein wird.

Auguste Perret und die geistige Situation der jungen Architekten

Die breite Öffentlichkeit, die im Laufe der letzten 150 Jahre eine immer größere und immer verhängnisvollere Bedeutung für die Entwicklung der Kunst gewonnen hat, nimmt kaum einen Anteil an der modernen Architektur. Man sollte gerade das Gegenteil vermuten – behandelt sie doch eine der wichtigsten menschlichen Angelegenheiten: die Frage der Wohnungs- und der Arbeitsräume. Aber so aufreizend schlecht und zum Nachteil der Betroffenen diese Probleme gelöst wurden, das Bürgertum konnte sich eher in die unerträglichsten Schikanen fügen, als sich praktisch und theoretisch für eine Kunst zu interessieren, deren allgemeiner und zusammenfassender Charakter dem Wesen des Kapitalismus fremd und feindlich ist. So ist die öffentlichste aller Künste zur privatesten aller Betätigungen geworden. Die solideste aller Künste wurde zum Spielball der unsolidesten, pekuniären und geistigen Interessen. Unwohnliche Wohnbauten sind das Ergebnis aus den wütesten Spekulationen der Unternehmer und der ins Phantastische ausartenden Experimentierlust der Künstler.

Die moderne Architektur ist in eine Sackgasse geraten – nicht nur bei den Nachahmern, die aus ihr einen akademischen Chic gemacht haben, sondern bei ihren Führern selbst. Ratlos und verzweifelt steht die Jugend vor der Interesselosigkeit der Bürger und der Ausweglosigkeit der modernen architektonischen Bestrebungen. In dieser Situation schaut ein immer größerer Teil von ihr auf die Werke Auguste Perrets zurück, weil sie in ihnen Qualitäten entdeckt, welche sie in den Bauten und Büchern des großen Trommlers der jüngsten Entwicklungsetappe, bei Le Corbusier, vermißt. Welches sind diese Qualitäten?

Zunächst und vor allem sind es Qualitäten der Konstruktion. Jeder Bau Perrets läßt das Gerüst von Pfosten und Balken sehen, und zwar im ursprünglichen Material, ohne jede Verkleidung überall dort, wo es die Aufgabe und die Auftraggeber erlauben. Auf den vorstehenden Trägern der Konstruktion ruht nicht nur statisch, sondern auch künstlerisch das Gebäude. Diese prinzipielle Tatsache, die Perret der Architektur zurückerobert hat, wurde sofort wieder aufgegeben. Eine über das Gerüst vorkragende blinde Türe erlaubte die Ablösung der umschließenden Teile von den konstruktiven, die vollkommene "Freiheit" im Aufriß des Baukörpers, eine von jeder tektonischen Gliederung unabhängige und willkürliche Proportionierung durch sog. Aufrißregler, die gelegentlich selbst mit der Komposition in Widerspruch stehen. Aber selbst wenn man Träger und Umschließungswände in *eine* Ebene gelegt hat, wurde – zugunsten breiter Fenster- und Mauerstreifen, die sich der Höhe nach ablösen – die Gliederung der ossature, welche die Stockwerke trennt und den Grundriß mitbestimmt, durch einen Verputz überdeckt. Ein Belag maskiert jetzt die Konstruktion durch einen Formalismus ohne Formen. Daß diese Maskierung nicht mehr durch die Nachahmung eines alten Stils geschah, sondern durch einen nackten Bewurf, ändert nichts an der entscheidenden Tatsache, daß die Erscheinung das Wesen verbirgt, die Haut dem Gerüst nicht entspricht, sondern widerspricht. Und man fragt sich heute mit Recht, ob dieser gemeinsame Charakter der Fas-

sade nicht wesentlicher ist als die verschiedene Art der Maskierung? Ob der Unterschied zwischen Palais Bourbon und einem Haus Le Corbusiers wirklich so groß ist, wie man geglaubt hat?

Es ist das Wesen der modernen Betonarchitektur, daß sie die beiden Funktionen eines Hauses: Standfestigkeit und Schutz gegen äußere Gewalten, Konstruktion und Abschließung in vollkommene Gegensätze auseinanderspaltend muß. Denn nur die Füllung des Gerüsts sichert gegen Kälte, Regen, Hitze etc. Perret mildert die Schärfe dieses Dualismus allein durch die Gleichheit des Materials, im übrigen aber unterstreicht er sie durch nachdrücklichste Verwirklichung aller Schutzfunktionen. Daher seine drei- und gelegentlich fünffachen Wandschichten je nach dem Heizungssystem; daher seine Weigerung, die breitgelagerten Fenster in dogmatischer Weise den hochgestellten vorzuziehen oder im Wohnungsbau reine Glasfüllungen zu verwenden; daher seine starken äußeren Umrahmungen der Fenster, die gelegentlich weiter vorstehen als das Gerüst selbst, seine vorkragenden Gesimse etc. Le Corbusier hat mit diesen Schutzformen vollständig aufgeräumt, die seinem Lebensgefühl widersprechen. Perrets Verfahren gehört der Generation der Analytiker an, die in der Wissenschaft so viele und große Einzelresultate erzielt hat. Le Corbusier dagegen ist der Künstler auf der Jagd nach Formeln, und er teilt als solcher das traurige Schicksal seiner voreiligen Altersgenossen, die, den Unterschied zwischen Form und Formel, zwischen erdachtem Konstruktivismus und gesellschaftswüchsigen Systemen nicht begreifen können und alle Bemühungen um eine Synthese in einer Willkür von Analogien und Homologien versanden lassen.

Das moderne Betongerüst hat die Eigenschaft des rein geometrischen Koordinatensystems: Es läßt sich durch bloße Fortsetzung des Gleichen unendlich nach allen Richtungen hin ausdehnen. Es ist also in gewisser Hinsicht zur Bebauung zusammenhängender Straßenzüge oder Häuserblöcke sehr geeignet. Aber ob im einzelnen Gebäude oder an den Straßenecken – einmal stellt sich das Problem der Grenzen. Perret hat es auf seine Weise zu lösen versucht. Einmal durch den Grundriß, indem er die Lebensbedürfnisse analysiert, nach ihrer Zusammengehörigkeit gruppiert und so mit den Bedürfnissen den Raum einsichtig erschöpft. Dann im Außenbau, indem er ihn durch die Eckpfosten des Gerüsts und durch das Dachgesims scharf umzieht. Er will, daß seine Mauern sich nicht ins Leere verlieren (womit über die Einheit des umschriebenen Volumens noch nichts ausgesagt ist). Le Corbusier dagegen vermeidet jede Akzentuierung der Grenzen. Obwohl er in engster Anlehnung an Loos die Baukunst als ein im Licht stehendes Volumen definiert, sind seine Bauten das Gegenteil eines einheitlichen Volumens: die Addition von vier vollständig verschieden behandelten Wänden, von denen keine in sich selbst modelliert ist und einem wirklich räumlichen Körper dient. In diesem Zerfall des Gebäudekörpers äußert sich aufs schlagendste die Künstlichkeit seines Konstruktivismus.

Von den beiden Faktoren: Organisation des Raumes und Konstruktion betont Perret eher den letzten als den bestimmenden. Daher bekommen seine Innenräume etwas Stehendes, Statisches, auf ihrem Platz Fixiertes. Gleichzeitig aber öffnet und verbindet er jeden einzelnen Raum mit dem andern, läßt er alle zu einer räumlichen Einheit zusammenschwingen, durch die er eine Führung hindurchleitet, die nie aufhört, im Raum zu ruhen und um ein Zentrum sich zu sammeln. So entsteht eine Ruhe voll lebendiger Schwingung. Le Corbusier löst soweit wie möglich den Grundriß von der Konstruktion. Diese gibt ein statisches Gerüst, während jener einen romantischen Bewegungszug zeichnet, der sich bald an einer Mauer stößt, bald unendlich weit in die Landschaft hinausweist. Es ist dies das räumliche Grunderlebnis des Gebirgsmenschen der Schweiz. Perret ist, soweit es seine Zeit erlaubt, Grieche und Franzose, als Franzose Grieche, der Zeit-

genosse Valéry und der Jünger Racines. Er hat die französische Tradition in dem neuen Material des Eisenbetons auszudrücken gesucht. Le Corbusier ist Schweizer, ist Calvinist – daher zu jedem absoluten Dualismus geneigt. Von keiner künstlerischen Tradition gehemmt, realisiert er nicht, sondern bleibt in der Literatur stecken. Noch einmal hat der Protestantismus eine verhängnisvolle Rolle in der Kunst gespielt.

Wir haben für einige entscheidende Punkte der Betonarchitektur die ältere Auffassung Perrets gegen die jüngere der sogenannten Funktionalisten gestellt, um deutlich zu machen, worin das Gefährliche, ja das Negative der Entwicklung liegt, die von Perret zu Le Corbusier (oder Gropius) geführt hat. Aber diejenigen, die sich nun hilfeschend zur Architektur Perrets zurückwenden, vergessen, daß Le Corbusier mit allen seinen Unvollkommenheiten, den praktischen wie den künstlerischen, die neue Etappe des kapitalistischen Bürgertums so klar, wenn auch so unarchitektonisch wie möglich ausdrückt; daß man eine geschichtliche Entwicklung nicht zurückschrauben kann, wie am besten die Schüler Perrets beweisen, die armselige Reaktionäre sind, bei denen sich die lebendigen Lehren des Meisters in tote Dogmen verwandelt haben; daß es zwischen Perret und Le Corbusier nicht nur Unterschiede (der Artung und des Wertes) gibt, sondern auch Gemeinsamkeiten der bürgerlichen Gesinnung.

Um diese zu erfassen, beginne ich beim Fundamentalsten: beim Baustoff und seinem Kräftespiel. Das Material ist kein natürliches mehr, sondern ein industrielles, das maschinell verwandt wird. Es ist daher am ehesten für den Fabrikbau geeignet. Wenn Perret, der mit der Durchsetzung des neuen Materials eine bedeutende evolutionäre Handlung vollzog, es für Bauten mit den verschiedensten Zwecken gebrauchen zu können glaubte, so ist das durchaus begreiflich. Wenn wir, die wir die verschiedensten Arten von Versöhnung und Verdeckung des Dualismus von Konstruktion und Füllung oder des industriellen Materials erlebt haben, dieses Vorurteil hinnehmen, so ist das eine unverzeihliche Kritiklosigkeit. Das industrielle Material kann nur Maschinenprodukte schaffen, und daran hat Perret in seinen Fabrikbauten nichts geändert dadurch, daß er den menschlichen Maßstab beizubehalten, sich alle erdenkliche Mühe gab. Mehr als dreimal so hoch wie die Fabriken Perrets, ist die Kathedrale von Beauvais menschlicher als sie, weil alle quantitativen Hilfsmittel erst nach der Erfüllung der qualitativen Voraussetzung ihre Wirksamkeit entfalten können: daß menschlich-geistige Substanz in den Arbeitsprozeß eingedrungen ist und jedes Stück des Materials vergeistigt. Das ist dem Beton gegenüber unmöglich, und damit sind seine Grenzen bestimmt: es werden sich mit ihm ohne Lüge nur Zweckbauten schaffen lassen.

Ob Wohnhäuser in der Epoche des Monopolkapitalismus nur Zweckbauten sind oder ob sie – wenigstens unter gewissen Umständen – Kunstbauten werden können, das hängt nicht nur vom Künstler, sondern von dem Willen und der Fähigkeit zur Wohnkultur der bürgerlichen Gesellschaft ab. Wir werden wohl sagen dürfen, daß die menschliche Wohnung mindestens für die herrschende Klasse ein Zwischending zwischen Nutz- und Kunstbau ist. Und da Perret wie Le Corbusier im Rahmen der kapitalistischen Gesellschaft, in ihrem Geist wie in ihrem Interesse bauen, so sind sie allein durch ihr Material dazu verurteilt, ihre Aufgabe nicht lösen zu können. Engels hatte bewiesen, daß und warum die bürgerliche Gesellschaft die Wohnungsfrage nicht lösen kann. Er dachte an die ökonomische und soziale Seite der Sache. Wir sehen jetzt, daß die künstlerische Seite seinen Behauptungen nicht nur entspricht, sondern insofern noch über sie hinausgeht, als die herrschende Klasse für sich selbst wohl ein Maximum an materiellem Komfort, aber nur ein Minimum an geistiger, künstlerischer Bewältigung ihrer Bedürfnisse zu sichern imstande ist. Die weitere Analyse wird das bestätigen.

Als das Eisen als Baumaterial gebräuchlich wurde, hat der deutsche Archäologe Bötticher in einer Rede auseinandergesetzt, daß es zwei vollkommene Architekturen gibt: die griechisch-dorische und die christlich-gotische. Beide haben verschiedene Kräfte bei ihrer Konstruktion in Anspruch genommen: die erste die senkrechte Last, die andere den seitlichen Schub. Diese Grundlage des Kräftespiels hat dann jede von ihnen in eine die Konstruktion wie die gesamte Weltanschauung vollkommen entsprechend ausdrückende Formensprache umgesetzt. Eisen und Eisenbeton haben eine neue Statik zur Folge gehabt. Der in und um das Eisengefüge gegossene Beton verbindet sich mit ihm derart, daß in dem entstandenen Monolith des Eisenbetons gleichzeitig zwei verschiedene Kräfte in Anspruch genommen werden können: die des Drucks und die der Biegung. Und zwar werden beide gegeneinander so ausgeglichen, daß ein schlechthin stabiles rechtwinkliges Koordinatensystem entsteht. Nicht mehr einzelne Teile lasten oder werden belastet, sondern das Ganze hält sich im Gleichgewicht, weil durch den Zug die Ungleichheit der Belastungen aufgehoben wird, so daß im Endeffekt eine Bewegung von Kräften gegeneinander überhaupt nicht mehr stattfindet. Man kann das ganze Gerüst von der Grund- auf die Hochseite stellen, ohne daß es auseinanderfällt.

Nur wenn man den Unterschied zwischen einer solchen Konstruktion und dem alten Konstruktionsverfahren vollständig verstanden hat, kann man die moderne Architektur bis in ihre letzten Konsequenzen gleichsam von innen heraus begreifen. Die alte Konstruktion ist charakterisiert:

1. durch das Vorhandensein einer statisch durchgearbeiteten Mauer als Grundlage und Ausgangspunkt, wenn nicht als tragende oder umschließende Realität;
2. durch die Aussonderung eines Spieles einander entgegengesetzter Kräfte außer- (oder innerhalb) der Mauer (Tragen—Lasten, Schub—Gegenschub) derart, daß sich diese Kräfte mit verschiedenen Größen gegeneinander bewegen, durchdringen und sich ins Gleichgewicht setzen;
3. durch einen inneren, methodischen Zusammenhang zwischen der ursprünglichen Mauer und den Trägern des Kräftespieles;
4. durch die sich gegenseitig bedingende Wechselwirkung zwischen der Konstruktion einerseits und der Gestaltung des Raumes (Grundriß, Querschnitt, Aufriß) und des Baukörpers andererseits;
5. durch den formalen Ausdruck des differenzierten Kräftespiels und den inneren, methodischen Zusammenhang zwischen der Architektur und den bildenden Künsten.

Für die neue Statik des Eisenbetons gilt kein einziges dieser Merkmale. Nach dem vollständigen Fortfall der Mauer bleibt nur:

- I. der vollständige Dualismus zwischen einer in starrer Statik aufgehängten ossature für die Konstruktion und einer nachträglichen remplissage von mehrfachen Wandschichten für den Schutz, so daß eine innere, methodische Verbindung nicht mehr möglich ist;
- II. die vollkommene "Freiheit", Unabhängigkeit, Willkür zwischen Konstruktion und Raumgestaltung, und damit zwischen Raumgestaltung und Außenbau, die Auflösung des Baukörpers etc.;
- III. das Fehlen jeder berechtigten Grundlage sowohl für eine Formensprache — weil die Größendifferenzierung entgegengesetzter Kräfte abgelöst ist durch das Ineinanderspielen und Sich-Aufheben qualitativ verschiedener Kräfte — wie für die Einheit der Künste, für das Einheitskunstwerk. Aus diesen Gründen ist Eisenbeton ein abstraktes Material und entspricht eindeutig dem Wesen des Kapitalismus.

Diese allgemeinsten Grundlagen jeder Betonarchitektur realisieren sich bei dem älteren Perret und dem jüngeren Le Corbusier nicht nur verschiedenartig (wie es die Analyse

am Anfang gezeigt hat), sondern auch gleichartig, d.h. so daß die verschiedenartigen Verwirklichungen denselben Geist erkennen lassen. Betrachten wir bei beiden Künstlern z.B. den Außen- und den Innenbau für sich, so zeigen sie uns eine völlig andere Erscheinung; betrachten wir dagegen die Beziehung beider, so entdecken wir einen völlig analogen Dualismus, Zusammenhanglosigkeit, Entgegengesetztheit. Bei Perret zeigt der Grundriß das Ineinanderübergehen aller Räume einer Etage, so daß diese ein in sich variierbares Ganzes bildet, dem der jeweilige Bewohner durch Betonung oder Unterdrückung bestimmter Öffnungen ein besonderes, ihm entsprechendes oder erwünschtes Gesicht geben kann. Indem Perret so nach Möglichkeit den Bewohner zu einem Glied der Baubedingungen macht, isoliert er die Etagen. Im Außenbau dagegen unterstreicht er vermitteltst durchlaufender Senkrechter ihren Zusammenhang, trennt die Einheit des einzelnen Raumes wie die aller Räume, zerreißt die Übersicht der Fassade durch zu starke Betonung der Fensterrahmungen, überläßt sich einem rein formalistischen Spiel von Rechtecken, dessen Beziehung zu dem Grund- und Aufriß des Inneren entweder undurchsichtig oder nicht vorhanden ist (wie bei einzelnen Fabriken). Bei Le Corbusier äußert sich der analoge Dualismus in den Gegensatz zwischen klassizistischer Komposition, protestantischer Pastorenstrenge im Außenbau und surrealistisch gekrümmten Makkaroni im Innenbau. So weit wir davon entfernt sind, für den Außenbau einen mechanischen Abdruck der Innenräume zu verlangen – oder gerade weil wir die *relative* Selbständigkeit und Bedeutung des Baukörpers gegenüber der Raumgestaltung zugeben, gerade deswegen können wir mit Recht unterstreichen, daß die *relative* Selbständigkeit in beiden Fällen zu einem absoluten Kontrast und Dualismus geworden und die Tatsache einer vom Grundriß unabhängigen Fassade nicht überwunden ist.

Die Ursache dieses Dualismus liegt darin, daß man die Betonkonstruktion nicht durch ein Verfahren schließen kann, das sich innerlich, logisch aus ihr entwickelt, sondern nur durch eine Fülle höchst verschiedenartiger Mittel, die man von außen an diese Konstruktion heranträgt; daß man anstelle einer ursprünglichen, aber wenigstens ideell durchwirkenden Mauer, die man beliebig dünn machen oder durchbrechen kann, eine nachträglich vorgesetzte Wand hinstellt; daß man nicht von einer Einheit ausgeht, die man dann in weitgespannte Gegensätze auseinanderlegt, sondern von absoluten Gegensätzen, die keine äußere Versöhnung mehr zu überwinden, in eine höhere Einheit aufzuheben vermag. Daher erklärt sich, daß das senkrechte Fenster, das Perret der Geschichte der französischen Architektur entnommen hat, ebenso zufällig in der *ossature* sitzt und ihr Konkurrenz macht wie – trotz aller Aufrißregler – das waagrechte Le Corbusiers, das sich angeblich aus der Betonkonstruktion zwangsläufig ergeben soll, in Wirklichkeit aber nur die Unabhängigkeit des Baukörpers von der Betonkonstruktion ausdrückt. Daher erklärt sich ferner, daß das alte Gesetz, nach dem die vier Seiten eines freistehenden Gebäudes Variationen eines Grundthemas sein können und sollen (wie es am kleinen Trianon in höchster Vollkommenheit realisiert ist) – daß dieses Gestaltungsgesetz gelegentlich bei Perret, in immer zunehmendem Maße bei Le Corbusier so durchgeführt wird, daß die Verschiedenheit die Einheit überwiegt, daß der Baukörper sich in vier einander berührende, aber kein stereometrisches Ganzes bildende Wände auseinanderlegt, so daß der Betrachter die Einheit des Baukörpers nicht mehr zu empfinden vermag. Da sich die *ossature* – im Gegensatz zur Konstruktion – jeder künstlerisch-methodischen Schließung entzieht, sucht man die Ursachen für die Verschiedenheiten der Füllungen in den verschiedenen Funktionen (Eingang, Repräsentationsräume, Küche und Diensträume etc.) oder in der verschiedenen Orientation (Sonnenseite, Wetter-, Windseite etc.). Indem man die Unterschiede dieser Bedingungen ins Extreme übersteigert, kommt man zur

Anarchie des Baukörpers, die zur Starrheit und Gewaltsamkeit seiner äußeren Organisation (mag es sich um den streng abschließenden Rahmen Perrets oder um den Aufrißregler Le Corbusiers handeln) in einem Widerspruch steht, den man auch in allen anderen Gebieten der materiellen und geistigen Produktion des Kapitalismus wiederfinden wird. Die bestmögliche Lösung für die Schließung der Konstruktion hat Perret kürzlich durchgeführt: die völlige Ausfüllung der Verstrebung durch Betonplatten unter Ausschaltung aller Fenster – der senkrechten wie der waagrechten – und die Einführung einer Belichtung von oben durch ein Sheddach. Aber diese Lösung, die der größte äußere Kontrast zu der Glaswand Le Corbusiers in seinen unwohnlichen "Wohnmaschinen zur Lebensfreude" ist, ist nur für Fabrikbauten benutzbar.

Faßt man alles zusammen, so wird man sagen müssen, daß das Gemeinsame das Trennende überwiegt. Beton als Material, als Konstruktionsverfahren mit allen seinen Folgerungen für die Raumgestaltung, den Baukörper, die Formensprache ist durch die kapitalistische Industrie, durch die bürgerliche Gesellschaft, durch ihre idealistische Ideologie bestimmt und daher für eine proletarische, materialistisch-dialektische Weltanschauung nicht zu gebrauchen (falls nicht noch ganz neue, zusätzliche Erfindungen gemacht werden).

Von Perret zu Le Corbusier hat eine Entwicklung innerhalb derselben Voraussetzungen stattgefunden, sie drücken zwei verschiedene Etappen des Kapitalismus aus. Darum findet sich bei Perret unter anderen Erscheinungsformen im Keim alles, was Le Corbusier zum Extrem entwickelt hat. Diese Entwicklung hat eine positive und eine negative Seite. Die positive wird sich etwa so formulieren lassen: Perrets Fensterrahmen, Gesimse etc. sind Übersetzungen – vielleicht materialgerechte – aus Stein in Beton, aber keine Neugestaltung der Formensprache. Da man eine solche nicht zu finden vermochte und unter der verhängnisvollen Nachwirkung aller dekorativen Bemühungen nicht einmal suchte, so entschied man sich, alle Formen und zugleich die Sichtbarkeit der Verstrebung überhaupt aufzugeben, um allen rein assoziativen und atavistischen Forderungen auszuweichen. Auch zum verbergenden Verputz verleitete bis zu einem gewissen Grade das Betonmaterial. Denn es läßt sich so gebrauchen, daß man die senkrechten und die waagrechten Teile der Konstruktion entweder in dieselbe oder in verschiedene Ebenen legt, wobei man nach Belieben bald die einen, bald die andern nach vorn oder nach hinten rücken, ja selbst die Füllung über die Träger hinaus ins Freie ziehen kann oder umgekehrt. Eine Konstruktion mit so vielen Möglichkeiten erlaubt alles, auch ihre eigene Verdeckung – nur keine Konstruktion im historischen Sinne des Wortes, keine die Konstruktion klar und eindeutig ausdrückende Formensprache. Man war also von der Ansicht ausgegangen, daß die sichtbare Konstruktion Perrets keine Methode enthalte, d.h. keinen Weg, die Mannigfaltigkeit der Funktionen eines Gebäudes einheitlich zu gestalten, und man war schließlich in dem Glauben, daß man eine Synthese suche, zu einer noch viel größeren Methodenlosigkeit, zur Anarchie, zur äußerlichen, rationalen Organisation der Anarchie gekommen, ohne sich darüber klargeworden zu sein, daß das Konstruktionsverfahren ein anderes Resultat von vornherein unmöglich macht.

Die negative Seite der Entwicklung läßt sich so ausdrücken: Zugegeben, daß die Entwicklung von Perret zu Le Corbusier notwendig war, weil Perret noch Elemente der Geschichte mitgeschleppt hat, die dem Eisenbeton nicht angemessen sind; zugegeben ferner, daß die Entwicklung der Architektur bedingt ist durch die des Kapitalismus selbst, und daß Le Corbusier die spätere Etappe so klar wie möglich ausdrückt, so kann niemand leugnen, daß Le Corbusier überhaupt kein Architekt, sondern ein zeichnender Literat ist, und daß die ganze moderne funktionale Betonarchitektur die Grundlagen aller Architektur verloren hat, so daß nur eine Besinnung auf das Wesen der Architektur,

auf die Konstruktion, uns aus der Sackgasse herausbringen kann, in die wir nicht nur durch die Nutznießer mit akademischem Chic, sondern durch die Führer der Bewegung selbst hineingeraten sind.

Dazu ist nun zu sagen:

1. Es gibt keine abstrakte Konstruktion, die Betonossature ist überhaupt keine Konstruktion, und selbst wenn sie es wäre, würde sie nicht das Ganze der Architektur sein. Die Perrettsche Theorie ist unvollständig und einseitig – sowohl in ihrer "Naturrechts-ästhetik" wie in ihrer Aufhebung des *methodischen* Zusammenhanges und der *Wechselwirkung* zwischen den verschiedenen Momenten der Architektur.

2. Aber selbst wenn die Theorie vollständig wäre, kann man nicht übersehen, daß Perret sie nicht immer vollständig durchgeführt hat. Es gibt (in der rue Franklin) Pfeiler der Konstruktion, die in der Wand verschwinden, und (in der rue Raynouard) Säulen, die keine statische, sondern nur eine ästhetische Bedeutung haben. Diese Tatsachen fallen unter Perrets eigenes Verdikt: "Si celui qui dissimule une colonne, un poteau, une partie portante quelconque commet une faute, celui qui fait une fausse colonne commet un crime." Wir haben nicht zu urteilen, sondern zu erklären, warum selbst eine so rigorose Ästhetik sich nicht immer dem Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis entziehen konnte. Die Ursache liegt in der Kunstfeindlichkeit der Epoche des Kapitalismus und der Bourgeoisie. Sie hat Perret selbst dazu geführt, seine Abhängigkeit vom Klassizismus immer mehr Einfluß gewinnen zu lassen, anstatt sie zu überwinden, so daß seine eigene schöpferische Energie im Laufe seines Lebens nicht gestiegen, sondern gesunken ist. Und sie hat ferner zur Folge, daß in dem Maße, in dem die kapitalistische Bourgeoisie in der Kunst ihren adäquaten Ausdruck findet, die Kunst aufhört, vollständig und selbst Kunst zu sein.

Nur wenn man diesen Zusammenhang zwischen der Ausdrucks- und der Gestaltungsseite der Architektur innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft erkennt, kann man zu der Anschauung kommen, daß man gleichzeitig die Entwicklung vorwärts treiben und die Perrettsche Statik festhalten kann. Das ist nicht nur Eklektik, das ist Reaktion. Perret hat durch seinen Kampf für die Betonarchitektur und durch einzelne glückliche Lösungen in Fabrikbauten, in Grundrissen eine unbestreitbare kunsthistorische Bedeutung für seine Epoche. Aber die einmal lebendigen Lehren des Meisters müssen tote, ästhetisierende Dogmen werden bei denen, die sich zu ihnen zurückwenden. Perrets Wiederauferstehung ist Zeichen der Hilflosigkeit der bürgerlichen Künstler, Ausdruck des Verfalls der bürgerlichen Kunst. Sie hilft zur Überwindung der jüngsten Etappe der bürgerlichen Architektur, sie öffnet die Augen über Le Corbusiers "gezeichnete Literatur" – und das ist die unfreiwillig gute Seite dieser reaktionären Bemühungen.

Die Aufgabe der jungen Künstler ist, entweder Lösungen zu finden, die konstruktiv ehrlich sind und die Entwicklung einer Formensprache erlauben, oder von der Industrie ein neues Material zu fordern, das den Dualismus von Gerüst und Füllung überwindet und wieder eine totale Gestaltung möglich macht. Diese künstlerische Aufgabe ist (ebenso wie die Lösung der Wohnungsfrage) nur innerhalb einer völlig umgewandelten Gesellschaftsformation möglich. Die jungen Künstler und Architekten (wie fast alle Intellektuellen) befinden sich daher in einer ungewöhnlichen Schwierigkeit (die die Schwierigkeit jeder epochalen Krisenzeit ist): Sie können sich nur dann erfolgreich als Architekten verwirklichen, wenn sie zugleich politische Revolutionäre sind. Suchen sie durch ihre Hingabe an die proletarische revolutionäre Bewegung wenigstens die Sache der folgenden Generation zu fördern, so müssen sie – in Konflikt mit ihrer eigenen Begabung – sich selbst aufgeben und laufen außerdem Gefahr, für sich und für diejenigen, denen sie nützen

wollen, alle Werte der Berufsbildung zu verlieren, so daß sie nach der Revolution ohne genügende Schulung vor großen Aufgaben stehen. So äußern sich die Widersprüche des Kapitalismus in den Reihen derer, die ihnen entgehen wollen. Es gibt aber nur eine Möglichkeit, sie zu überwinden: die proletarische Revolution.

Das Sowjetpalais

Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur

Sich trennen, um sich zu vereinigen: . . . Überlegt euch dieses Wort (von Lenin): Wer diesen Widerspruch nicht verstanden hat, hat die Dialektik im historischen Geschehen überhaupt nicht verstanden und ist ohne jeden Nutzen für den Marxismus.
Stalin: *Rede über den Fünfjahrplan*

Als die ersten Werke der modernen sogenannten funktionalen Architektur erschienen, war "man" sich sehr bald darüber einig, daß sie kommunistisch wären. Diese Verbindung lag zwar aus rein chronologischen Gründen nahe, um so fadenscheiniger aber war, was man als Begründung angab: das flache Dach, den Verzicht auf Stilornamente, das neue, freiere Raumgefühl, das Bemühen, den materiellen Bedingungen des Wohnens und des Städtebaues näherzukommen, und schließlich einige radikale Phrasen wie "Bauen oder Revolution" (Le Corbusier). Der Kampf, der zwischen Akademikern und Modernen sehr geräuschvoll, aber von beiden Seiten mit einem falschen historischen Bewußtsein geführt wurde, trug dazu bei, die Täuschung aufrechtzuerhalten. Bis schließlich zwei harte Tatsachen den Illusionen ein Ende machten: das faschistische Italien hat nicht nur Diskussionen über die moderne Architektur erlaubt, sondern ihre Konstruktionen offiziell neben denen der Stilarchitektur anerkannt. Umgekehrt hat Sowjetrußland sich von der funktionalen Architektur abgewandt und geradezu eine Rückkehr zur Antike proklamiert.

Damit war die naive Gleichsetzung von Kommunismus und funktionaler Architektur zerstört – aber nicht zugunsten einer klaren Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen der Kunst und ihrem ökonomischen und gesellschaftlichen Unterbau. Das zeigte sich gegenüber dem Jofanschen Entwurf zum Sowjetpalais. Während in Europa das kleine und mittlere Bürgertum sich durch ihn monumentalisiert fühlt, während die radikalere Elemente in seinem Gemisch historischer Erinnerungen Reaktion und Romantik feststellen zu können glauben, behaupten die Russen, daß mindestens seine letzte Fassung die Ideologie der Epoche des sozialistischen Aufbaus unter der Diktatur des Proletariats "eine richtige Etappe in der Entwicklung der proletarischen Architektur" darstelle.

Diese Gegensätzlichkeit der Anschauungen ist der Ausdruck einer Konfusion von solchem Ausmaß, daß jede Verständigung unmöglich erscheint, zumal jede der beiden Parteien geneigt ist, ihren Standpunkt gegenüber einer historisch bedingten und vorübergehenden Erscheinung zu verabsolutieren.

Es ist selbstverständlich, daß die unüberlegte Gleichsetzung von funktionaler Architektur mit Kommunismus wie die überlegte Inanspruchnahme der antiken Kunst für die proletarische Ideologie geschichtliche Ursachen hat – nicht weniger aber die Unklarheit über die in Frage stehenden Zusammenhänge. Der Inbegriff dieser Ursachen äußert sich in der theoretischen Situation: in dem Fehlen einer Kunsttheorie und Kunstgeschichte, welche die Beziehung zwischen der Kunst und ihren materiellen und sozialen Bedingungen wissenschaftlich zu begründen vermögen.

Wir beenden soeben eine lange Epoche, in der die Kunst als Erzeugnis des reinen und autonomen Geistes angesehen wurde. Dieser idealistischen Voraussetzung gemäß hatte man angenommen, daß die Gesetze, welche ihre geschichtliche Entwicklung beherrschen, rein immanenter Natur seien, und ein Zusammenhang nur mit den andern Gebieten ebenso autonomer geistiger Äußerungen bestehe. Die kühnsten Vorstöße wiesen auf einen Paral-

ielismus mit dem "Milieu", auf die Ähnlichkeit aller Ergebnisse menschlicher Tätigkeit ein und derselben Epoche hin und führten ihn zur Annahme eines Zeitgeistes. Unter diesen Umständen begreift man leicht die Verwirrung, die heute über das Verhältnis der modernen Kunst (und insbesondere der modernen funktionalen Architektur) zu ihren gesellschaftlichen Grundlagen herrscht.

Aber selbst unter materialistischen Voraussetzungen hat diese Zuordnung ihre Schwierigkeiten. Um sie eindeutig vollziehen zu können, genügt nicht die Kenntnis der Wirtschafts- und Gesellschaftsformation in ihrer ganzen strukturellen und geschichtlichen Komplexheit (von der Art der Produktivkräfte bis zur Politik); es genügt nicht die Kenntnis der Methode, nach welcher der wirtschaftende Mensch mit den sozialen Institutionen, der einzelne mit der Gesellschaft und diese mit dem Staat verbunden ist. Denn die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen ergeben ein sehr mannigfaltiges Netz von Möglichkeiten, die sich in einer bestimmten Auslese und Ordnung als Kunstwerk realisieren. Es müssen also in diesem selbst, in seinen Inhalten, in seiner Struktur und besonders in seiner – Inhalt und Form vereinigenden – Methode die Gesichtspunkte gefunden werden, die auf erfahrungsgemäßer Grundlage erlauben, die Ergebnisse der beiden so verschiedenen Reihen, die der allgemeinen Geschichtstheorie und die der speziellen Kunstsoziologie gesetzmäßig zu verbinden.

Diese Schwierigkeiten erhöhen sich noch wesentlich für die Architektur. Denn einerseits ist sie den materiellen Lebensbedingungen oder ihren Organisationsformen am nächsten, andererseits muß sie sie am reinsten in Formen, d.h. in Gestalten ohne erzählenden Inhalt ausdrücken, falls sie Kunst sein will. Durch diese Spannung wird sie mit den Interessen der herrschenden Klasse, mit ihrem ideologischen Ausbeutungs- d.h. Täuschungsapparat enger verbunden als jede andere Kunstart; umgekehrt aber ist ein Grad von Allgemeinheit und Universalität erreicht, der nur zu konkretisieren ist, wenn alle anderen Ideologien mit einem bestimmten Grad von Vermittlungsfähigkeit und Existenzsicherheit gegeben sind.

Trotzdem: Wenn wir verstehen wollen, warum der Jofansche Entwurf und die ihn begleitenden Theorien als eine Etappe in der Entwicklung der proletarischen Kunst auftreten konnten, können wir keinen Standpunkt außerhalb der Parteien wählen. Da der Bau marxistische Ideologie ausdrücken soll, müssen wir eine Kritik liefern, die nur in der konsequenten Durchführung der marxistischen Fragestellung bestehen kann: genügt der Entwurf der materialistischen Dialektik? Wenn nicht: Welches sind die ökonomischen und sozialen Bedingungen für einen reaktionären Bauentwurf in Sowjetrußland? und was ist ihm gegenüber zu tun?

Wir werden im folgenden zuerst das Programm, dann den Entwurf und schließlich die allgemeinsten Seiten der Ideologie prüfen, um unser Ergebnis und seine Folgerungen so umfassend wie möglich zu begründen.

I.

Wohl kaum ein anderer architektonischer Wettbewerb der neueren Zeit hat eine solche Kluft zwischen Aufgabe und Leistung gezeigt wie der um das Sowjetpalais. Die Künstler der ganzen Welt standen vor der großartigsten Aufgabe, die sie sich – so sollte man meinen – wünschen können: für eine neue Idee eine erste und zugleich monumentale Form zu finden. Und das Ergebnis ist kläglicher kaum zu denken. Die Jury mußte fest-

stellen, daß die Bewerber weder die sozialen Ideen noch die architektonischen Mittel erschöpft hatten.

Sie suchte dann von sich aus der weiteren Aktion einen Antrieb zu geben durch die Hypothese, eine kritische Resorption der Antike könne helfen, die Synthese der künstlerischen und ideologischen Bedingungen einerseits, der funktionalen und technischen Notwendigkeiten andererseits in einem einzigen architektonischen Organismus zu finden.

Angesichts der Größe des Widerspruchs wird man diese greisenhafte Ausrede gegenüber einer jugendlichen Forderung nicht ohne weiteres hinnehmen, sondern die Frage in jeder Hinsicht prinzipieller anpacken müssen. Waren die neuen Ideen selbst bereits soweit geklärt und gefestigt, daß sie ein ihnen entsprechendes praktisches Programm mit derjenigen Konkrettheit entwerfen konnten, welche die unerläßliche Voraussetzung für eine architektonische Gestaltung ist? Oder steckten im Programm selbst Unbestimmtheiten? Oder enthält es gar Widersprüche, sei es zwischen seinem praktischen und seinem ideologischen Teil, sei es zwischen den speziellen ästhetischen Forderungen und der marxistischen Gesinnung, die dem Ganzen zugrunde liegen und in ihm zum künstlerischen Ausdruck kommen sollten? Das ist das erste zu lösende Problem.

1. Stellen wir das Programm in den Zusammenhang mit seinem Prinzip und dessen praktischen Auswirkungen. Als Prinzip gilt nach Arkhin:

“Die Architektur steht im Dienste der Massen, ihrer Bedürfnisse, ihres Lebens. Und die Architektur ist dem einheitlichen Plan untergeordnet und wird gleichzeitig von diesem Plan gespeist.”

Aus der Verwirklichung dieses Prinzips ergaben sich drei verschiedene Arten von Bauten: solche, die unmittelbar aus dem industriellen Aufbau des Landes und seinen nächsten Folgen hervorgingen (Industriebauten, Wohnhäuser etc.);

solche, die der kulturellen Entwicklung kleinerer Gemeinschaftsgruppen dienen (Arbeiterklubs, Kulturpaläste etc.);

solche, die die Gesamtheit der Diktatur des Proletariats verkörpern (Sowjetpalais).

Man sieht leicht, daß diese drei Gruppen eine Reihe bilden, welche von den Einzelaufgaben der materiellen Praxis bis zur Ideologie der Gesamtheit reicht. Daraus ergeben sich wesentliche Unterschiede. Beim Industriebau sind die Bedürfnisse ~~Mar~~ durch die Praxis bestimmt; der Architekt wird geleitet durch die Rationalität des Arbeitsprozesses, der sich in seinem Bau vollziehen wird, und durch die hygienischen Maßnahmen für die Arbeiter, die in ihm tätig sein werden. Bei den Kulturbauten für kleinere Gruppen sind die Bedürfnisse schon mehr ideologischer Natur, haben einen relativ größeren Freiheitsgrad, so daß dem gesellschaftlichen Willen ein weiterer Spielraum für Förderung oder Hemmung bleibt; andererseits sind sie dem täglichen Leben näher und daher konkreter als diejenigen Bedürfnisse, die zum Bau des Sowjetpalastes drängen. In diesem ist die praktische Seite des Programms erst die Folge einer sich verwirklichenden Ideologie, ihrer gewollten Totalität und Veranschaulichung. So bestehen zwischen diesen drei Typen wesentliche Unterschiede (wie von russischer Seite nachdrücklichst betont wird), was nicht hindert, daß Zwischenglieder und Zusammenhänge existieren, die für die Entwicklung einer proletarischen Architektur fruchtbar gemacht werden können und müssen.

Analysiert man nun das Programm für das Sowjetpalais, so kann man eine praktische von einer ideologischen Seite unterscheiden.

Die praktische Seite enthält zwei Aufgaben: eine im engeren Sinne architektonische und eine städtebauliche. Die erstere umfaßt drei Gebäude: einen großen Saal von 20 000 (zuerst 15 000), einen kleinen Saal für 5900 Menschen und eine Reihe von Hilfsgebäuden wie Bibliothek, Ausstellungshallen, administrative Lokalitäten etc. Das städtebauli-

che Programm fordert eine möglichst schnelle und reibungslose Füllung und Leerung, einen möglichst großen Platz für Massenaktionen und eine Verbindung mit der Umgebung, die den besonderen Gegebenheiten des Terrains, der Denkmäler (Kreml) usw. Rechnung trägt.

Die ideologische Seite des Programms fordert einen monumentalen Charakter, welcher dem sozialistischen Aufbau in der Periode der Diktatur des Proletariats entspricht; "und die Größe unserer Bemühungen um den Aufbau widerspiegelt"; die Verbindung aller Raumkünste, um die Entwicklung des sozialistischen Aufbaus so anschaulich wie möglich zu machen; die Einheit des Baukörpers; und schließlich: "neue architektonische Mittel zu benutzen, sowie die besten Mittel der klassischen Architektur, und sich dabei immer auf die Errungenschaften moderner Konstruktionstechnik zu stützen." Die letzten drei dieser Forderungen haben sich erst im Verlauf dieses viermal wiederholten Wettbewerbes eingestellt und sind dann immer stärker in den Vordergrund getreten.

Gehen wir zunächst auf die praktische Seite des Programms ein, und zwar auf ihren im engeren Sinne architektonischen Teil. Dann fällt sofort die Fülle der Unterschiede und Gegensätze auf. Die Säle bilden je eine räumliche Einheit, die Hilfsbauten ein Agglomerat von Räumen; der große und der kleine Saal unterscheiden sich durch ihre Größe, da der eine mehr als dreimal so groß ist als der andere, wobei wegen der Höhe der absoluten Zahlen das quantitative Verhältnis zu einer qualitativen Verschiedenheit wird. Diese kommt auch in der Bestimmung zum Ausdruck: der große Saal dient Manifestationen, der kleine intensiver Kongreßarbeit, d.h. der eine mehr der Bewegung und Dynamik der Massen, der andere mehr der geistigen Überlegung und Statik. Ob die beiden so verschiedenartigen Räume direkt miteinander zusammenhängen sollen, war anfänglich offengelassen. Wesentlich bedeutsamer ist, daß man die ganz verschiedenartigen Hilfsräume als eine Einheit behandelt hat, ohne zu sagen, wie ihre verschiedenen Funktionen untereinander oder mit denen der beiden Säle zusammenhängen. Aus dieser Unbestimmtheit folgte z.B., daß Jofan in seinem dritten Entwurf die Bibliothek in einen Turm legte, der sehr nahe beim großen Saal lag, während sie im vierten dem kleinen Saal angeschlossen ist.

Zu diesen Gegensätzen und Unbestimmtheiten in dem Verhältnis der drei Gebäude zueinander kommen solche in jedem einzelnen Gebäude. Im großen Saal sind Masse und Präsidium – zwei Faktoren von quantitativer und qualitativer Verschiedenheit – zu unterscheiden, im kleineren soll selbst während der Sitzungen ein Durchzug der Manifestanten stattfinden können. Wie wenig man sich über diesen letzten Punkt in Rußland selbst im klaren war, geht aus dem Text Zlapetins hervor: "Im Laufe bestimmter Sitzungen des technischen Rates, die den Klubplänen gewidmet waren, wurde der Vorschlag, für Manifestationen einen notwendigen Durchgang quer durch den Saal zu legen, mehrfach als Fehler gekennzeichnet. Aber eine Anzahl von Entwürfen hält trotzdem diese Lösung aufrecht." Und an anderer Stelle wird im Gegensatz dazu betont, daß das Fehlen einer Passage für Manifestationen, die doch immer möglich bleiben, ein Fehler eines Entwurfes sei.

Man würde sich irren, wollte man annehmen, daß eine solche Anzahl von Gegensätzen in einem Programm eine Ausnahme sei. Bei der Analyse, die Arkhin vom Arbeiterklub und Kulturpalast gibt, hebt er selbst hervor, daß sehr verschiedene Bedürfnisse in einem Gebäude zu vereinigen sind. Wenn er z.B. sagt, daß der Kulturpalast im Vorort Lenin (Moskau) ein Theater von 5000 und ein Kino von 1000 Personen umfaßt, so ist der Größenunterschied proportional noch erheblicher als der zwischen den beiden Sälen des Sowjetpalais. Auch treten hier neben die großen Räume eine Reihe kleinerer, die sehr verschiedenen Zwecken dienen. Wir müssen also wohl annehmen, daß die großen quanti-

tativen und qualitativen Gegensätze durchgehend durch die neue Lebens- und Bedürfnisordnung der Arbeiterschaft in Sowjetrußland bedingt sind.

Der Künstler wird durch ein solches Programm vor die Aufgabe gestellt, neue architektonische Lösungen, neue Gebäudetypen zu schaffen. Kann die Gesellschaft von ihm verlangen, daß er nicht von vornherein die im geschichtlichen Leben sich entwickelnden Gegensätze für zu groß erklärt, als daß man ihnen in der Architektur eine dialektische Einheit schaffen könnte, so kann und muß er seinerseits voraussetzen, daß die ideologischen Gehalte und Zwecke, die jedem einzelnen Bau, seiner inneren Gliederung wie seiner Beziehung zu den anderen zugrunde liegen, völlig bestimmt sind.

Welches ist z.B. der Sinn der Manifestationen, und welches ist die Rolle der Manifestanten? Handelt es sich um Aktionen mit einem bestimmten Ziel, vollzogen von den eigentlichen Schöpfern der Geschichte? Oder handelt es sich um abstrakte Massenbewegungen um ihrer selbst willen, um rein dekorative, im günstigsten Fall um regulative Märsche von Menschen, die Objekte der Geschichte sind? Und analog in bezug auf den kleinen Saal: In welchem Sinne wird hier Kongreßarbeit geleistet? In dem aktiven, daß die Erfahrungen diskutiert und die Entschlüsse von den Delegierten selbst vorbereitet und gefaßt werden? Oder in dem passiven, daß die Delegierten nur Reden anhören und fertige Vorlagen billigen? In welchem Verhältnis stehen die Manifestanten zum Präsidium, zu den Kongreßdelegierten?

Man weiß, daß alle diese Fragen bis vor kurzem unter den verschiedenen Namen und Vorwänden (z.B. Diktatur und Demokratie, Sowjets und Bürokratie etc.) diskutiert worden sind und daß die Generallinie selbst – richtig verstanden – ein im Verlauf der Entwicklung sich modifizierender dialektischer Prozeß ist. Aber ist wenigstens die Generallinie in ihrem gegenwärtigen Zustand klar zum Ausdruck gebracht und Bewußtsein der am Wettbewerb theoretisch oder praktisch Beteiligten geworden? Wenn man einmal bei Zlapetin gegen die Restaurateure liest: "Unsere Zeit kennt die schnelle Bewegung der bolschewistischen Politik in bezug auf den sozialistischen Aufbau." Und: "Es ist dieses Tempo der Bewegung, die Rolle der lebendigen Erbauer des Sozialismus, ihre erhöhten Bedürfnisse und ihr gehobenes politisches und soziales Bewußtsein", was die Anhänger der Vergangenheit vergessen hatten; und dann auf der andern Seite zum letzten Entwurf Jofans die Bemerkung: "Die Plätze des Präsidiums liegen an der Spitze eines dazu vorbehaltenen Sektors, der durch eine monumentale architektonische Komposition gebildet wird . . .", so scheint der Gegensatz zwischen Aktivität und Passivität der Massen, zwischen Masse und Präsidium eher in einen absoluten Dualismus auseinanderzufallen, als in eine dialektische Einheit zusammengefaßt zu sein.

Es handelt sich hier nicht um die Entscheidung der Frage, ob sich in der sowjetrussischen Wirklichkeit selbst ein klares Verhältnis zwischen Partei, Bürokratie und Diktatur durchgesetzt hat, oder ob zwischen der Theorie der Generallinie und der Praxis eine unüberbrückbare Kluft besteht; es handelt sich nur darum, ob man dem Künstler ein klares Verhältnis im Programm vorgeschrieben, oder ob man ihn im Unbestimmten und Ungewissenen gelassen hat? Wenn man die ungeheure Veränderung betrachtet, die der Entwurf Jofans nach der Zuerteilung des ersten Preises noch durchgemacht hat, so wird man notwendig zu der Annahme gedrängt, daß eine klare Bestimmtheit im Programm gefehlt hat. Das wäre gar nicht erstaunlich. Ebenso wie eine bestimmte Praxis Zeit braucht, bis sie ihre Ideologie voll entfaltet hat, und noch mehr Zeit, bis die einmal geschaffene Ideologie selbstverständlicher Bewußtseinszustand einer Gesellschaft geworden ist, so braucht umgekehrt die Ideologie Zeit, bis sie alle Bedürfnisse, die sich aus ihrer Verwirklichung innerhalb der Gesellschaft ergeben, ganz konkret und nicht bloß symbolisch oder abstrakt

formuliert hat. Ob und wie weit dies bis heute bereits geschehen ist, z.B. für das Verhältnis von (im Grunde revolutionären) Massenaktionen zur (im Grunde konservativer) Kongreßarbeit, wird endgültig erst von einer entfalteteren Praxis und von einer höheren Bewußtseinsstufe aus beurteilt werden können. Heute ist es mindestens zweifelhaft, daß der eigentliche Gehalt des sozialistischen Aufbaus in seiner vollen Konkretheit in das Bauprogramm eingegangen ist. Dann aber wird eine architektonische Lösung bei der Größe der praktischen Gegensätze wenig wahrscheinlich, ja fast unmöglich, weil z.B. die Frage nicht entschieden werden kann, ob der Raum sich aus der Bewegung entwickeln oder die Bewegung nur eine Bahn in einem statisch fixierten Baukörper sein darf, wenn der ideologische Gehalt adäquat ausgedrückt werden soll.

Die ideologische Unbestimmtheit im praktischen Teil des Programms ist einer der Gründe, weshalb der Wettbewerb zu keinem Resultat führen konnte. Folgt diese Unbestimmtheit notwendig aus der heutigen ökonomischen und sozialen Situation in Sowjetrußland, oder hängt sie nur zufällig mit ihr zusammen? Diese Frage wird später zu beantworten sein.

2. Das Sowjetpalais stellte eine neue Aufgabe. Diese bestand nicht nur darin, daß neue Bedürfnisse befriedigt werden sollten, sondern vor allem darin, daß diese einer neuen allgemeinen Weltanschauung eingeordnet waren. Natürlich drückt jede Architektur die ökonomischen und sozialen Kräfte ihrer Zeit aus. Aber in Europa, wo es sich nur um relative Änderungen innerhalb einer bestehenden Formation handelt, vollzieht sich die Einordnung meistens unbewußt und zwangsläufig; das Bewußtsein tritt nur in bezug auf die künstlerischen Mittel ein, welche sich gegen eine lange Tradition durchzusetzen haben. In Rußland dagegen, wo durch die proletarische Revolution auch die Grundkräfte der Gesellschaft verändert waren, mußten diese selbst ins Bewußtsein gezogen, dann in künstlerische Emotionen und schließlich in anschauliche Formen umgesetzt werden, d.h. es mußte gefragt werden, ob die neue Ideologie überhaupt, speziell, ob sie schon jetzt künstlerisch zu verwirklichen war und in welchen ästhetischen Kategorien? Das Programm nimmt an, daß die Lösung dieser Aufgabe schon heute möglich sei und forderte, im Sowjetpalais den Geist der Arbeitermassen, den Klassenkampf, den sozialistischen Aufbau in der Epoche der Diktatur des Proletariats künstlerisch und zwar monumental zu gestalten.

Wir haben das Bedürfnis nach künstlerischer Formung und nach dem Monumentalen, das sich gerade in dem Augenblick äußert, wo die bürgerliche Welt nichts Monumentales zu schaffen vermag, als eine geistesgeschichtliche Tatsache der Sowjetunion hinzunehmen. Aber wir müssen sie zu erklären versuchen, um so mehr, als die Russen selbst eine Begründung der Berechtigung ihrer Forderungen nicht gegeben haben, obwohl eine kritische Untersuchung der Gründe für das völlige Versagen des viermal wiederholten Wettbewerbs eine dringliche Aufgabe gewesen wäre.

Für jedes Kulturgebiet gilt (nach marxistischer Auffassung) die materialistische Dialektik, wenn auch für jedes – wegen seiner relativen Eigengesetzlichkeit und damit wegen seiner anders vermittelten Beziehung zum Unterbau – in einer verschiedenen Weise. Diese Methode zwingt nun unter anderem zu folgenden Fragen: Welche Klasse ist Träger dieses Willens zur künstlerischen Gestaltung, zum Repräsentativen und Monumentalen? Kann unter der Diktatur des Proletariats, die doch nur eine Epoche des Übergangs von der kapitalistischen zur klassenlosen Gesellschaft ist, Kunst, insbesondere monumentale Kunst geschaffen werden? Was unterscheidet Architektur und Kunst? Was ist das Kennzeichen des Monumentalen, und ist es mit der Methode der materialistischen Dialektik vereinbar? Warum hat man in Rußland das Monumentale gefordert, ohne diese Forderung in Zusammenhang mit der materialistischen Dialektik zu stellen?

a) Wir wollen zunächst das Verhältnis von Architektur und Kunst in groben Umrissen klarstellen. Die beiden Tatsachen sind weder identisch, noch ist die Architektur einfach ein Teilgebiet der Kunst, sondern eine ganze Reihe von Bauten müssen notwendig außerhalb des Bereiches der Kunst bleiben.

Ganz ähnlich liegt es auf anderen Gebieten. Man kann z.B. Maler sein, ohne Künstler zu sein. Dann ist Maler ganz allgemein im Sinne von Färber, Anstreicher etc. gebraucht und bedeutet den Arbeiter, der mit bestimmten Materialien bestimmte Operationen zu rein praktischen Zwecken vornimmt. Man färbt einen Stoff, um das Gewebe gegen äußere Einflüsse zu schützen.

Man kann darüber hinaus die Farbe verwenden, um Absichten zu verfolgen, die nicht unmittelbar im Material selbst liegen, z.B. um einen Reiz auf das andere Geschlecht auszuüben, dem man gefallen will und muß, um seine eigenen sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen. Die Farbe vermittelt jetzt etwas anderes, macht dieses andere anschaulich. Dieses zu Vermittelnde kann sehr verschiedenartig sein (Begehrungen, Gefühle, Willensakte etc.). Je enger es mit der natürlichen oder gesellschaftlichen Lebensbasis zusammenhängt, oder je komplizierter es in sich selbst ist, um so umfassender und in ihren Kombinationen reicher werden die es veranschaulichenden Mittel werden. Neben die einzelne Farbe tritt die geordnete Beziehung der Farben (wie z.B. plötzlicher Wechsel, fließende Übergänge, symmetrische Ordnung etc.), oder die Grenze, d.h. die Gestalt, mag sie sich nun der Gestalt des Körpers eng anschmiegen oder sich locker und weitläufig von ihm abheben. Den Inbegriff der Mittel, die jeweils für das durchschnittliche gesellschaftliche Bewußtsein wirksam sind, d.h. die konkrete, praktische Erfüllung der zu vermittelnden Absichten erreichen, nennt man ästhetisch.

Etwas Analoges gilt auch für die Architektur. Zunächst baut man z.B., um das Sicherheitsbedürfnis gegenüber der Natur zu befriedigen (gegen Sonnenbrand, Unwetter etc.). Dann gibt man den Bauten einen ästhetischen Charakter, d.h. man versucht, durch ihr Aussehen (Größe, Fülle oder Seltenheit der Materialien etc.) einen sinnlichen Eindruck zu erwecken, der ein Gefühl oder einen Gedanken über den Sicherheitsgrad, über den Besitz, über die soziale Stellung des Bewohners auslöst. Dieser Zweck kann gesteigert werden, wenn man die stofflichen Mittel mit Geschmack ordnet und so Klarheit, Übersicht, Wohlgefallen schafft.

Das Charakteristische dieser Stufe ist, daß sie durch bestimmte sinnliche Materialien Begehrungen, Vorstellungen, Willensakte, Gefühle etc. an andere vermittelt, die zu ihrer praktischen Verwirklichung oder Steigerung beitragen sollen. Aber eben diese Funktionseinheit kann sich nach mehreren Richtungen hin auflösen, sei es, daß sie sich durch ihre eigene Wiederholung erschöpft, sei es, daß sie den schneller variierenden Bedürfnissen des natürlichen und gesellschaftlichen Lebens nicht mehr genügt. In diesem letzten Fall führen neue praktische Situationen zu einer gewissen Gleichgültigkeit und Verachtung der bisher gewohnten Mittel oder ihres Zusammenhanges; es entwickelt sich ein stofflich überlastetes Tendenzstreben, um aus den neuen Inhalten neue Vermittlungen zu finden. Ferner können die Mittel sich verselbständigen, die Beziehung zwischen ihnen, das Spiel mit ihnen sich als Selbstzweck setzen, die Vorstellung ganz ausfüllen und die Verbindung zwischen Bedürfnis und Erfüllung unterbrechen. Zu diesen beiden Fällen der revoltierenden Praxis und der Selbstgenügsamkeit der Mittel kommt als dritter, daß die Vorstellungen ihren natürlichen und gesellschaftlichen Ursprung ebenso wie ihr praktisches Ziel vergessen und die Mittel Vorstellungen für die Vorstellung vermitteln. Dieser Rückzug aus der Praxis ist zwar keine Unabhängigkeit von der Praxis, aber doch eine relativ abgetrennte Ebene: die des Scheines. In ihr wird die Kette: Bedürfnis—Mittel—Befriedigung, nicht mehr gelebt, sondern erzählt, beschrieben, gespielt, vorgegaukelt.

Dieses Auseinandertreten ist zugleich etwas Positives und Negatives. Jedes einzelne Glied verliert durch die Isolierung, aber es gewinnt, indem es sich erneuert oder vervollständigt oder in eine neue Ebene hineinführt. Aber es wäre vergeblich, in einem einzelnen von ihnen das Wesen der Kunst zu suchen. Im Gegenteil: Je mehr man die Isolierung auf die Spitze treibt, um so ärmer und düftiger wird es. Liegt z.B. der neue Inhalt dank der geschichtlichen Entwicklung prinzipiell auf einer höheren Stufe, insofern als er höhere Möglichkeiten enthält, so ist doch zunächst seine konkrete Wirklichkeit beschränkter und führt, falls er sich nicht das ganze historische Erbe neu erwirbt, zu einer dogmatischen Enge, die ihn hinter die alte Entwicklungsstufe zurückzuwerfen droht. Führt ferner das Spiel der Formen zunächst zu einer Klärung und zu einem Ausbau der Methode, so wird diese zu einem Spiel von inhaltsleeren Formeln, wenn es nicht gelingt, diese Intensitätshöhe mit einem neuen Inhalt in Verbindung zu bringen, d.h. aus ihm eine neue Methode zu entwickeln. Und die Vorstellungsketten in der Welt des Scheines schließlich führen zur Unfruchtbarkeit, wenn die Vorstellung als höhere Stufe des Bewußtseins nicht Macht über die Wirklichkeit gewinnt, zu einer Waffe im Kampf und in der Entwicklung des Wirklichen wird.

Wir haben also bisher weder in der Funktionseinheit von Bedürfnis—Mittel—Befriedigung noch in den aufgelösten Gliedern: Tendenz—Spiel—Schein den Punkt gefunden, an dem sich das Bauen schlechthin vom künstlerischen Bauen unterscheidet. Unter welchen Bedingungen wird aus der Architektur Kunst? Diese Bedingungen können die bisherigen Grundlagen des Bauens nicht verneinen, sie können sie nur in eine neue Einheit auf höherer Stufe aufheben.

Es waren drei verschiedene Gruppen von Tatsachen, die uns auf beiden Ebenen in verschiedener Gestalt entgegentraten:

1. die natürlichen und sozialen, materiellen und ideologischen Bedürfnisse;
2. die konkreten Mittel, mit denen diese Bedürfnisse befriedigt wurden: das Baumaterial, die Konstruktion, die Raumabgrenzung, gewisse Auswahl- und Ordnungsprinzipien;
3. die konkrete Befriedigung der Bedürfnisse in der Praxis oder die Befriedigung im Schein beim Anschauen einer Kette von Vorstellungen.

Die erste Gruppe von Tatsachen erhält eine neue Qualität, wenn sich die geistigen Gesamtbedürfnisse der Gesellschaft als eine Totalität hinreichend von den materiellen Einzelbedürfnissen jedes Gliedes der Gesellschaft differenziert haben und zur künstlerischen Lösung einem Architekten aufgegeben werden.

Die zweite Gruppe von Tatsachen erhält eine neue Qualität, wenn die Größe des rückwirkenden geistigen Gesamtbedürfnisses die materiellen, konstruktiven und formalen Befriedigungsmittel einem Akt geistiger Schöpfung unterwirft, der zwischen diesen Faktoren untereinander und für ihr Verhältnis zum gesellschaftlichen Gesamtbedürfnis einen eindeutigen Zusammenhang schafft, und zwar durch eine einheitliche Methode.

Die dritte Gruppe erhält eine neue Qualität, wenn die Vorstellung aus der Passivität des Scheines und seiner Beschreibungen heraustritt, aktiv wird und sich selbst eine Realität gibt, in der sie aus Elementen und Gegensätzen ein System aufbaut, das dem der Wirklichkeit, ihren Inhalten und ihrem sich selbst bewegenden Wesen entspricht.

Das Kunstwerk ist demnach die eindeutige Einheit zwischen einer gesellschaftlichen Totalitätsideologie und der logisch geordneten Gesamtheit aller Befriedigungsmittel in der neuen Realitätsart des sich selbst bewegenden Systems oder präziser ausgedrückt: das vorläufige Ergebnis des unendlichen Weges, der zur Einheit dieser Gegensätze führt.

Mit anderen Worten: Thesis sind die praktischen Bedürfnisse, welche sich aus der in einer bestimmten Gesellschaft vorherrschend geltenden Ideologie ableiten, die ihrerseits wieder durch eine bestimmte Wirtschafts- und Gesellschaftsformation bedingt ist.

Antithesis ist die Gesamtheit der Darstellungsmittel, wie sie sich in einer bestimmten geschichtlichen Situation vorfindet, aber nicht als solche, d.h. unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit, sondern als Glieder eines methodisch geistigen Prozesses, der sie untereinander in einen (durch ein qualitatives Prinzip bedingten) logischen Zusammenhang bringt.

Synthesis ist das Kunstwerk, d.h. das Ergebnis der gegenseitigen Durchdringung dieser beiden gegensätzlichen Glieder, bis zu ihrer relativ selbstgenügsamen Einheit, die Überwindung der Spannung zwischen Ideologie und Darstellungsmitteln auf einer höheren Ebene, in welcher das Materielle eindeutig geistig, das Geistige eindeutig anschaulich geworden ist, ohne daß diese Eindeutigkeit den unendlichen Prozeß der Durchdringung aufgehoben hat.

Diese summarische Erörterung begreift also das Bauen, soweit es Bedürfnisbefriedigung ist, und das Bauen, das ein künstlerischer Akt ist, als eine dialektische Entwicklung, d.h. als eine Reihe, deren Sprung die Gegensätzlichkeit der Komponenten und zugleich ihre Einheit sichert. Von hier aus gesehen, bekommt zunächst die Arkhinsche Dreiteilung der Bauaufgabe eine tiefere Bedeutung: das bloße Nebeneinander verwandelt sich in ein qualitatives Anderssein, das Sowjetpalais unterscheidet sich von Fabriken, Häusern, Klubs etc. nicht nur graduell, sondern wesenhaft, und eben darum kann es eine künstlerische Gestaltung verlangen, während die anderen im Bereich des Nützlichen und Ästhetischen bleiben.

Dieser Unterschied beruht nicht auf einer absoluten Unabhängigkeit von der materiellen Basis, sondern auf einem höheren Freiheitsgrad ihr gegenüber, und dieser hat in der Struktur der materiellen Basis und ihrer Beziehung zu den ihr am engsten verbundenen Gliedern der Ideologie sein Fundament. Die ökonomisch-gesellschaftliche Grundlage enthält nicht nur bestimmte Inhalte, sondern auch bestimmte Beziehungsformen dieser Inhalte, und die Kunst einer Klasse stellt nicht nur die ersteren, sondern auch die letzteren, in jedem Fall die geschichtlich wechselnden Beziehungen zwischen beiden dar. Aus der Eigenart der Architektur folgt, daß sie – sobald sie Kunst sein will – die Inhalte auf ein Minimum zurückdrängt, die Beziehungsformen vorwiegend zum Gegenstand der Gestaltung macht, resp. die ersteren in die letzteren eingehen läßt. Aus dieser Tatsache erklärt sich nicht nur z.T. der geschichtliche Verlauf der Kunst einer Klasse, sondern auch die Verschiedenheit des Verlaufes der verschiedenen Künste, die verschiedene Angemessenheit einer jeden zur jeweiligen Klassenideologie. Film und Roman waren also – weil sie den Inhalten der neuen Klasse verbunden waren – früher zu verwirklichen als die Architektur, die hauptsächlich von den Formen der Vergesellschaftung der neuen Klassensituation abhängt.

Mag also die Forderung nach künstlerischer Gestaltung prinzipiell noch so berechtigt sein, so folgt nicht ohne weiteres und nach Art eines mechanischen Schlusses, daß sie unter den heute gegebenen historischen Verhältnissen der Diktatur des Proletariats in der Architektur realisierbar ist. Zlapetin macht mit Recht an der Praxis der eingesandten Entwürfe die Feststellung, daß einer von ihnen (Nr. 88) zwar eine der besten Lösungen für die Befriedigung der praktischen Bedürfnisse, für die Materialbehandlung und Konstruktion darstellt: "... aber das Gebäude als Ganzes stellt durchaus kein Sowjetpalais dar, sondern vielmehr eine Art Vergnügungsort oder Luxushotel, ein Kasino für einen Badeort."

Also: ein Maximum technisch-praktischer Erfüllung der aus einer Ideologie abgeleiteten Bedürfnisse tritt in Gegensatz zu einem Minimum, ja zum Gegenteil des künstlerischen Ausdrucks dieser Ideologie. Prinzipiell möglich wird eine solche Kluft, weil, sobald die höhere Ebene der Kunst angestrebt wird, der Übergang zur Verwirklichung nicht mehr durch Akte der Willensanstrengung, durch gesellschaftliche Kraftaufgebote vollzogen werden kann. Denn der dialektische Prozeß selbst hat eine neue Qualität angenommen, indem im historischen Geschehen die menschlich-geistige Leistung und damit die einzelne Persönlichkeit bis zu einem gewissen Grade den Vorrang gewonnen hat. Und gerade aus der ursprünglichen und unaufhebbaren Abhängigkeit des Individuums vom gesamtgeschichtlichen Prozeß erklären sich die Schwierigkeiten der Realisierung. Es stellt sich also die konkrete Frage, ob die Diktatur des Proletariats als solche und auf der heutigen Stufe ihrer Entwicklung die Verwirklichung der Forderung nach künstlerischer Gestaltung garantiert?

Wir hatten gesagt, daß künstlerische Gestaltung einer Bauaufgabe das Vorhandensein einer gesellschaftlichen Gesamtideologie voraussetzt. Das bedeutet selbstverständlich nicht, daß sie von allen Klassen oder Personen anerkannt wird, sondern daß sie die Ideologie der herrschenden Klasse ist und als solche die Mehrheit der Bevölkerung mindestens in der Illusion erhält, daß ihre geistigen Bedürfnisse hinreichend befriedigt werden. Dazu ist nötig, daß die gesellschaftliche Gesamtideologie eine konkrete Situation geworden ist, d.h. daß sie weder von der Klasse, die vorher geherrscht hat, noch von derjenigen, die sich zur Herrschaft vorbereitet, ernstlich als herrschende Ideologie bedroht wird, und vor allem, daß sie selbst an ihr natürliches oder göttliches Recht glaubt, d.h. ihre historische Tatsache als ewige Berechtigung versteht. Solche Forderungen kann die Diktatur des Proletariats prinzipiell nicht erfüllen. "Zwischen der kapitalistischen und der kommunistischen Gesellschaft liegt die Periode der revolutionären Umwandlung der einen in die andere. Dem entspricht auch eine politische Übergangsperiode, deren Staat nichts anderes sein kann als die revolutionäre Diktatur des Proletariats", sagt Marx in seiner Kritik des Gothaer Programms. Wenn also die Diktatur des Proletariats nur eine Durchgangsstation ist, wenn von ihr verlangt wird, daß sie das Bewußtsein von der Notwendigkeit ihrer *Selbstaufhebung* nie verliert, so kann sie auch nicht die Ideologie in eine konkrete gesellschaftliche *Situation* umwandeln, welche die Voraussetzung für die Schaffung von Kunstwerken ist.

Daraus, daß sozialistischer Aufbau unter der Diktatur des Proletariats nicht einen Aufbau bedeutet, der von einer sozialistischen Gesellschaft vollzogen wird, sondern einen Aufbau, der zu einer sozialistischen, d.h. klassenlosen Gesellschaft hinführt, folgt nicht, daß man in dieser Epoche die Aufgabe künstlerischer Gestaltung der proletarischen Ideologie überhaupt nicht in Angriff nehmen soll, sondern nur, daß der Realisierung dieser Aufgabe gewisse Grenzen gezogen sind: daß die Diktatur des Proletariats die bürgerliche Entwicklung durch die Stellung sozialistischer Aufgaben weitertreiben und auflösen muß, und vor allem, daß sie die fruchtbaren Elemente, "die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisgesellschaft entwickelt haben, in Freiheit zu setzen" (Marx) und an Aufgaben zu verwirklichen hat, die selbst noch im Werden begriffen sind. Geht man gewaltsam über diese Grenze hinaus, so verkennt man die besonderen Bedingungen des Gebietes Kunst, die besondere Art der Vermittlung zwischen Unterbau und Kunst; so unterbindet man die schrittweise Verwirklichung der ideologischen Revolution und wird, sei es mit Hilfe der modernen bürgerlichen, sei es mit Hilfe der antiken Kunst zu pseudokünstlerischen und erst recht zu pseudoproletarischen, d.h. reaktionären und darum nur scheinbaren Lösungen gedrängt. Daß die proletarische Ideologie hinreichend

gesellschaftliches Bewußtsein geworden sein kann, ehe die Diktatur des Proletariats überwunden und die klassenlose Gesellschaft erreicht ist, daß also ein Sowjetpalais in der letzten Etappe der Diktatur ganz im marxistischen Geiste aufgebaut werden kann, ist zuzugeben. Aber wie weit wir von diesem Stadium noch entfernt sind, beweisen gerade die preisgekrönten Entwürfe und die sie begründenden Theorien, die sich noch nicht einmal ihres reaktionären Charakters bewußt sind.

b) Man hat sich nicht mit der allgemeinen Annahme begnügt, daß schon während der Diktatur des Proletariats die Aufgabe eines Sowjetpalais künstlerisch gestaltet werden könne, sondern man hat mit aller Bestimmtheit gefordert, daß sie sich in der ästhetischen Kategorie des Monumentalen zu vollziehen habe. Was besagt diese Kategorie? In welchem Verhältnis steht sie zum sozialistischen Aufbau und zu seiner Ideologie in der Etappe der Diktatur des Proletariats?

Die Geschichte hat uns je nach der Art der Wirtschafts- oder Gesellschaftsformation, die ihre Basis bilden, verschiedene Arten des Repräsentativen als Grundlage des Monumentalen gezeigt. Der feudale Repräsentant ist Stellvertreter eines absoluten Seins, das eine geschichtliche Basis im unbeherrschten Sektor der Natur und Gesellschaft hat und eine geschichtliche Wirksamkeit entfaltet, aber selbst nicht geschichtliche Realität ist. Der Repräsentant hat auf Grund der ideologischen Steigerung höchste geschichtliche Realität usurpiert. Der bürgerliche Repräsentant ist der abstrakte Abgeordnete einer konkreten Wirklichkeit, die nicht offen, sondern nur unter wechselnden Masken wie Menschheit, Nationalität, Parlamentsdemokratie etc. wirken kann. Daher ist der Repräsentant selbst nur Leitungsdraht, durch den hindurch die geschichtlichen Kräfte wirksam werden, nur Mittelsmann zwischen denen, die ihn scheinbar, und denen, die ihn wirklich abgeordnet haben. Beide Arten der Repräsentation, so verschieden sie sein mögen, beruhen auf Selbstentfremdung und dem Willen zu ihrer Überwindung in der Phantasie.

Nicht jede phantastische Überwindung der Selbstentfremdung führt zur Repräsentation, denn ihre mystische Aufhebung z.B. ist weder repräsentativ noch monumental. Das Bedürfnis, die Notwendigkeit zur Selbstentfremdung bei der Masse muß durch den Willen des Repräsentanten gesteigert werden; er ergänzt die negativ sich entäußernde Selbstentfremdung durch die positiv sich verabsolutierende, durch die Selbsterhebung, indem er zunächst seine geistige (und körperliche) Person mit der Gesamtheit identifiziert und dann dieses aus ihm selbst entfremdete Bild nach den Wunschträumen der Masse formt. Nur diese positiv realisierte Selbstentfremdung ist repräsentativ, und ihre anschauliche Darstellung ist monumental.

Der Marxismus erstrebt aber die konkrete Aufhebung der Selbstentfremdung im geschichtlichen Leben selbst, die Überwindung des Dualismus an seiner materiellen Quelle (Mehrwert, Klassenkampf etc.), um den totalen, konkreten, sich selbst beherrschenden Menschen an die Stelle dessen zu setzen, der andere beherrscht oder sich von anderen beherrschen läßt und daher immer nur einen Teil seines Selbst verwirklichen kann. Darum ist dem Marxismus das Repräsentative und das Monumentale, soweit dieses Veranschaulichung der gesellschaftlichen und ideologischen Tatsachen der Repräsentation ist, versagt. Dies gilt auch für die Etappe der Diktatur des Proletariats. Denn solange diese ihren Charakter als Übergangsstufe, das Bewußtsein der Notwendigkeit ihrer Selbstaufhebung festhält, hat sie nichts zu repräsentieren, während umgekehrt das Bedürfnis zur Repräsentation beweist, daß im Gegensatz zu diesem bloßen Übergangscharakter zur klassenlosen Gesellschaft sich eine Klasse verabsolutiert, sei es das Proletariat selbst, sei es eine andere Klasse, die sich im Laufe des geschichtlichen Prozesses mehr oder weniger parasitär gebildet hat.

Gibt es andere Grundlagen für das Monumentale? Wir hatten gesehen, daß in den Bedingungen der Repräsentation ein positives Moment steckt; die Selbsterhebung des Repräsentanten in Übereinstimmung mit der Masse, die sich selbst entfremdet. Sie ist eine Heroisierung, die darauf beruht, daß alle "allzu menschlichen" Eigenschaften oder Taten des Repräsentanten aus seinem Dasein ausgestrichen oder fortgedacht werden. M.a.W. man trennt die "positiven" von den "negativen" Seiten, und, da diese Wertungen letzten Endes von der materiellen Basis abhängen, die Wirklichkeit von den Illusionen, für deren Erhöhung nun eine Grenze nicht mehr besteht. Aber die unterdrückten negativen Faktoren sind ja gerade das treibende Moment der Geschichte. Heroisierung ist also das Gegenteil der Dialektik, ein Ersatz für Totalität.

Nun ist aber die Dialektik die Methode der wirklichen Geschichte, also auch jeder Etappe der sozialistischen Entwicklung und des marxistischen Bewußtseins von ihr. Die Ersetzung der Dialektik durch die Heroisierung zeugt also davon, daß man sich ein unmarxistisches und daher ein verkehrtes Bewußtsein von dem sozialistischen Aufbau unter der Diktatur des Proletariats gemacht hat. Man höre, was Marx und Engels über die heroische Geschichtsauffassung anlässlich ihrer Kritik von Carlyle gesagt haben:

"... der ganze geschichtliche Prozeß wird bedingt (sc. bei Carlyle) nicht durch die Entwicklung der lebendigen Massen selbst, die natürlich von bestimmten, aber selbst wieder historisch erzeugten, wechselnden Voraussetzungen abhängig ist; er wird bedingt durch ein ewiges, für alle Zeiten unveränderliches Naturgesetz, von dem er sich heute entfernt, und dem er sich morgen wieder nähert, und auf dessen richtige Erkenntnis alles ankommt. Diese richtige Erkenntnis des ewigen Naturgesetzes ist die ewige Wahrheit, alles andere ist falsch. Mit dieser Anschauungsweise lösen sich die wirklichen Klassengegensätze, so verschieden sie in verschiedenen Epochen sind, sämtlich auf in den einen und ewigen Gegensatz derer, die das ewige Naturgesetz ergründet haben und danach handeln, der Weisen und Edlen, und derer, die es falsch verstehen, es verdrehen und ihm entgegenwirken, der Toren und Schurken. Der historisch erzeugte Klassenunterschied wird so zu einem natürlichen Unterschied, den man selbst als einen Teil des ewigen Naturgesetzes anerkennen und verehren muß, indem man sich vor den Edlen und Weisen der Natur beugt: Kultus des Genius. Die ganze Anschauung des historischen Entwicklungsprozesses verflacht sich zur platten Trivialität der Illuminaten- und Freimaurerweisheit des vorigen Jahrhunderts, zur einfachen Moral aus der Zauberflöte und zu einem unendlich verkommenen Saint-Simonismus.

Damit kommt natürlich die alte Frage, wer denn eigentlich herrschen soll, die mit höchst wichtiger Seichtigkeit des Breitesten diskutiert und endlich dahin beantwortet wird, daß die Edlen, Weisen und Wissenden herrschen sollen; woran sich dann ganz ungezwungen die Folgerung schließt, daß viel, sehr viel regiert werden müsse; daß nie zuviel regiert werden könne, da ja das Regieren die stete Enthüllung und Geltendmachung des Naturgesetzes gegenüber der Masse ist. Wie aber sollen die Edlen und Weisen entdeckt werden? Kein überirdisches Wunder enthüllt sie, man muß sie suchen, und hier kommen die zu rein natürlichen Unterschieden gemachten historischen Klassenunterschiede wieder zum Vorschein. Der Edle ist edel, weil er Weiser, Wissender ist. Er wird also zu suchen sein unter den Klassen, die das Monopol der Bildung haben – unter den privilegierten Klassen; und dieselben Klassen werden es sein, die ihn in ihrer Mitte auszufinden, die seine Ansprüche auf den Rang eines Edlen und Weisen zu entscheiden haben. Damit werden die privilegierten Klassen sofort, wenn nicht geradezu zur edlen und weisen, doch zur 'artikulierten' Klasse; die unterdrückten Klassen sind natürlich die 'stummen, unartikulierten', und so ist die Klassenherrschaft neu sanktioniert . . ." (Literarischer Nachlaß S. 414 ff.)

Wir haben nicht die Absicht, alle gesellschaftlichen Wurzeln des Monumentalen zu prüfen; wir wollen nur einen gewissen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit dafür erreichen, daß der Schluß von der heroischen Aufbauperiode einer Klasse auf besonders günstige Umstände für die Kunstgestaltung oder gar für die Monumentalität mechanisch und daher unhaltbar ist, daß in solchen Perioden nicht mehr erreicht werden kann als die Zerschlagung der alten Kunstformen und die Beschreibung neuer Inhalte in einer mehr oder weniger entlehnten und schlecht gehandhabten Formensprache. Das wird durch die bisherige Kunstgeschichte bewiesen. Man kann sagen, daß in der früheren Geschichte besondere Umstände gewaltet haben, die jetzt in Fortfall gekommen sind; daß die den Aufbau vollziehende Schicht oder Klasse entweder unter einem äußeren Druck oder wegen eines inneren Zwiespaltes ihre Ideologie nicht frei entfalten konnte, während jetzt umgekehrt diese freie Entfaltung mit allen Mitteln gefördert wird. Um so krasser wirkt dann die Tatsache, daß wir es bei den Jofanschen Entwürfen zum Sowjetpalais gar nicht mit einer echten Monumentalität zu tun haben, sondern mit einer falschen – geradezu mit einem farcenhaften Ersatz für das Monumentale. In welcher Richtung dieser Ersatz liegt, kann man aus den Worten Zlapetins deutlich genug herauslesen. Man will den Riesen des sozialistischen Aufbaus gleichkommen durch die kolossalen Dimensionen, durch die Größe der Proportionen, durch ein imposantes Aussehen, durch die "Mächtigkeit" und "Wucht" des Sowjetpalais. Das alles sind quantitative Ausdrücke. Aber das Monumentale ist keine rein quantitative Kategorie und ist auch durch keine noch so ungemessene Steigerung des Quantitativen zu erreichen. Diese führt nur ins Kolossale, das überhaupt keine künstlerisch zu gestaltende ästhetische Kategorie ist, sondern immer nur bezeugt, daß der Geist in der Masse der Materie steckengeblieben ist. Das Kolossale gehört dementsprechend zu einer Diktatur, deren abstrakt formales Dasein es unterstreicht, verfestigt, verewigt, nicht aber zu einer proletarischen Diktatur, die sich zu einer klassenlosen Gesellschaft entwickelt. Die Diktatur des Proletariats ist eine Übergangsetappe, das Monumentale will die ewige Dauer in der Kunst. Für diesen schlechthin absoluten Gegensatz kann es nur eine eklektische und utopische Versöhnung geben.

Solche falsche Monumentalität finden wir häufig in Ländern mit faschistischer Diktatur. Sie beruht dann darauf, daß nicht mehr die wirklichen, aber zu geringen Produktivkräfte für Selbstentfremdung drängen, sondern eine bestimmte herrschende Klasse sie gegen die vorhandenen Produktivkräfte erzwingt, weil sie diese nicht mehr zureichend gebrauchen kann, so daß der Repräsentant ein falsches Bewußtsein von der Richtung hat, in der sich die geschichtliche Entwicklung vollzieht, oder objektiv ausgedrückt: daß er von der einen Klasse ausgehalten wird, um die bereits reife Entwicklung der anderen Klasse gewaltsam zu unterdrücken. In Sowjetrußland hat die falsche Monumentalität offenbar einen anderen Grund: man vollzieht den Weg zur konkreten und geschichtlichen Aufhebung der Selbstentfremdung an der materiellen Basis mit einem solchen Tempo (z.T. unter einem äußeren und inneren Zwang), daß die Entwicklung der höheren Ideologien dahinter zurückbleiben und eine Kluft entstehen muß. Obwohl man eigentlich und letzten Endes die dialektische Einheit von Sein und Bewußtsein anstrebt, ist man für eine bestimmte anfängliche historische Etappe gezwungen, den Dualismus zwischen ihnen noch über das Maß hinaus zu steigern, das schon im kapitalistischen Bürgertum geherrscht hat. Und solange diese Disproportion vorhanden ist, muß auch ein Widerspruch herrschen zwischen den Forderungen und ihren Verwirklichungen, weil er bereits in den Forderungen selbst enthalten ist.

Wenn also die Forderung gestellt wird, die Diktatur des Proletariats in einer "monumentalen" Architektur darzustellen, zu einer Zeit, wo weder der wirtschaftliche (indu-

strielle und agrarische) noch der Wohnungsaufbau vollendet ist; wo also die Waffe noch nicht geschmiedet ist, mit der das Weltproletariat in die Serie der imperialistischen Weltkriege eingreifen muß, um die bürgerliche Gesellschaft in eine klassenlose überzuführen, so zeugt eine solche Forderung schon dadurch, daß sie nur als das Kolossale realisiert werden kann, nur von dem, was an der Diktatur des Proletariats nicht proletarisch, nicht marxistisch ist; nur von dem, was an ihr von außen (durch die kapitalistischen Staaten oder die in ihr selbst degenerierenden alten Klassen) aufgezwungene, historisch-notwendige, aber vorübergehende Situationsverfestigung antimarxistischer Art ist. Die Diktatur des Proletariats hebt sich in der Scheinmonumentalität des Kolossalen, in dem babylonischen Turm Jofans als Proletariat auf, während dieses nach marxistischer Auffassung die Diktatur aufheben soll. Im Monumentalen wird die politische Seite der historischen Entwicklung der proletarischen Revolution festgehalten, verewigt. Aber nach Marx gilt: "Er (der Sozialismus) bedarf dieses politischen Aktes, soweit er der Zerstörung und Auflösung bedarf. Wo er aber seine organisierende Tätigkeit beginnt, wo sein Selbstzweck, seine Seele hervortritt, da schleudert der Sozialismus die politische Hülle weg . . ." Im "monumentalen" Sowjetpalais steht die Diktatur des Proletariats in Widerspruch mit sich selbst.

Damit soll nun in keiner Weise die utopische Behauptung ausgesprochen sein, daß die ästhetische Kategorie des Monumentalen mit der materialistischen Dialektik überhaupt unvereinbar ist. Es ließe sich denken, daß, wenn die Selbstentfremdung der Klassengesellschaft durch die Selbsterfüllung der klassenlosen Gesellschaft ersetzt ist, daß dann auch diese Kategorie einen neuen Inhalt erhält und daß sich dann der künstlerische Gestaltungsprozeß auch in ihr verwirklichen kann. Es soll nur behauptet werden, daß die Forderung nach Monumentalität mit dem sich selbst zur klassenlosen Gesellschaft aufhebenden Wesen der Diktatur des Proletariats in Widerspruch steht, daß der sozialistische Aufbau in dieser Zeit noch zu sehr von allen Elementen der sich zersetzenden kapitalistischen Welt bedroht ist und daß sich darum nur eine feindliche Klasse dieser ästhetischen Kategorie bedienen kann, um Verwirrung in die ideologische Front des Proletariats zu tragen – eine feindliche Klasse, die ihre eigene Schwäche darin ausweist, daß sie die echte Monumentalität durch das Kolossale ersetzen muß.

Fassen wir unsere bisherigen Erörterungen über das Programm zusammen, so wird uns schon einigermaßen klar, warum dieser Wettbewerb notwendig ein negatives Resultat haben mußte (soweit nur an den Bau selbst gedacht wird). Denn das Programm war in seinem praktischen Teil zu unbestimmt, in seinem ideologischen überbestimmt und in Widerspruch mit der Weltanschauung, die dargestellt werden sollte – ganz abgesehen davon, daß die Aufgabe verfrüht gestellt war, wenn man mehr wollte, als einen Weg zum Resultat bahnen. Um so nachdrücklicher ist darauf hinzuweisen, wieviel zu diesem letzteren Zweck der Wettbewerb hätte beitragen können, wenn man die Einsendungen einer marxistischen Kritik unterworfen hätte.

II.

Es wird später im Zusammenhang zu zeigen sein, daß die Stellungnahme zu den Entwürfen nicht marxistisch, sondern im Gegenteil eklektisch war. Hier wollen wir nur darauf hinweisen, daß ihr eine viel zu unkonkrete Definition zugrunde lag: ". . . die Architektur, als Raumkunst im vollen Sinne des Wortes, welche die Mitbeteiligung von Ele-

menten der Plastik, der Malerei etc. umfaßt . . ." Denn jede bildende Kunst ist Raumkunst, aber eine jede gestaltet den Raum mit einem anderen Material und auf eine andere Weise. Um die der Architektur einigermaßen vollständig zu analysieren, sollte man behandeln: das Material, die Konstruktion, die Raumgestaltung, den Baukörper, die Formensprache (Gesimse, Ornamente etc., Proportionen, Symmetrie etc.), das Einheitskunstwerk (d.h., den Zusammenhang von Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Tanz etc.) und das Bauwerk als städtebauliches Problem. Gegenüber jedem der sieben Faktoren (mit Ausnahme des fünften, da die Formensprache auf den mir vorliegenden Photographien nicht hinreichend zu erkennen ist) werden wir sowohl die materialistische wie die dialektische Frage stellen. Von einer vollständigen Erörterung der Probleme kann selbstverständlich nicht die Rede sein.

1. Es ist bezeichnend, daß in den Rechenschaftsberichten über den Wettbewerb zum Sowjetpalais sich niemals eine prinzipielle Erörterung über das Material findet. Und doch ist es in jeder Hinsicht von grundlegender Bedeutung. Wenn Marx sagt: "Die Menschen bauen sich eine neue Welt . . . aus den geschichtlichen Errungenschaften ihrer untergehenden Welt. Sie müssen im Laufe der Entwicklung die *materiellen* Bedingungen einer neuen Gesellschaft selber erst *produzieren*, und keine Kraftanstrengung der Gesinnung und des Willens kann sie von diesem Schicksal befreien . . .", so gilt dies erst recht von den materiellen Bedingungen jeder ideologischen Gestaltung dieser neuen Gesellschaft und in ganz hervorragendem Maße vom Material der Architektur. Der marxistische Theoretiker kann das Eigentümliche eines geistigen Gebietes nur erfassen, wenn er beim Material und seiner Technik beginnt und in Spannung zu ihnen das Geistige betrachtet. Jeder andere Weg gehört in der Praxis wie in der Theorie zu jenen "Kraftanstrengungen der Gesinnung und des Willens", mit denen man sich in eine Fülle von Unbestimmtheiten, Utopien und Widersprüchen verwickelt, die das Rad des Schicksals zurückdrehen, von dem man sich befreien zu können glaubte.

Die große praktische Wichtigkeit des Baumaterials ergibt sich schon daraus, daß es das Ergebnis der Produktivkräfte einer bestimmten Zeit ist. Damit ist bereits gesagt: mag der Zusammenhang zwischen Material und geistigem Gehalt noch so locker sein, jedes Material schließt die Darstellung gewisser Ideologien und ästhetischer Kategorien aus oder zwingt zu ihrer Umbildung und Verfälschung. Das gilt schon vom natürlichen Material, dessen Spannweite für Geistiges sehr groß ist; es gilt erst recht für künstliches industrielles Material, dessen Spannweite für Geistiges sehr klein ist. Kann also die proletarische Revolution, die nicht nur eine Klassengesellschaft durch eine andere ersetzen, sondern die Klassengesellschaft überhaupt in eine klassenlose Gesellschaft überführen will, *ohne jede Kritik* ein Material übernehmen, welches das industrielle Produkt der kapitalistischen Gesellschaft ist und nur konstruktive Operationen zu erlauben scheint, die dem Geist dieser Klassengesellschaft entsprechen?

Wohin ein solches Vorgehen führt, haben die Russen sehr drastisch bewiesen. Eisenbeton ist ein typisch unmonumentales Material (wie die Gesellschaft, aus der es entstanden ist). Denn die Scheidung von Gerüst und Füllung, die Leichtigkeit und Freiheit des Gerüsts, die Unmöglichkeit, im Konstruktiven über das Nützliche hinauszukommen, die Unablösbarkeit von der Maschine, d.h. die Reduzierung der Arbeit (der geistigen und manuellen) auf ein Minimum – dieses und vieles andere machen die Entwicklung einer Monumentalität aus dem Eisenbeton unmöglich. Sie kann also nur von außen aufgezungen werden. Der Widerspruch zwischen materieller Gegebenheit und ideeller Forderung macht ein Hilfsmittel zur künstlichen Versöhnung der Gegensätze nötig. Man fand aus anderen Gründen die Antike, und indem man eine Formensprache, die für ein

natürliches Material geschaffen war, in ein künstliches Material zu übertragen versuchte, führte man diese versöhnlerische Eklektik durch sich selbst ad absurdum. Statt Postulate aufzustellen, hätte man die Bedingungen und Grenzen des Materials analysieren müssen. Ohnedies muß man notwendig in eine reaktionäre Eklektik und Utopie verfallen, weil die Möglichkeiten des Materials und die (im übrigen noch unmarxistischen) Forderungen künstlerischer und ästhetischer Art in einem absoluten Widerspruch zueinander stehen.

An diesem Resultat wird nichts geändert, wenn man von einer kritischen Resorption der Antike spricht und darunter nur versteht das Prinzip des einen und einzigen Baukörpers (Fomin). Denn die Frage ist eben: Kann man aus jedem beliebigen Baumaterial, z.B. aus Eisenbeton, eine marxistische (d.h. dialektische) Einheit des Baukörpers entwickeln? Da dieses Material einen unüberbrückbaren Dualismus von Gerüst und Füllung schafft, so ist die bürgerliche Entwicklung, die zur Versöhnung dieses Dualismus durch Verkleidung, zur Addition der Grenzflächen an Stelle eines einheitlichen Volumens, zur Agglomeration von einzelnen Baukörpern geführt hat, durchaus konsequent im Sinne des Materials. Und man kann von einem zum Dualismus, zur Abstraktion, zur Addition zwingenden Material nicht verlangen, daß es einen einzigen Baukörper herstellt, ohne daß diese Einzigkeit eine nur äußerliche Einheit, ein nur äußerlich in einer Gesamtgrenze bleibendes Agglomerat von Teilen wird. Man kann die Änderung der äußeren Erscheinung erzwingen (wie es schließlich mit dem Jofanschen Entwurf geschehen ist), aber man ändert damit nicht die Methode des Zusammenhanges (wie das Jofansche Projekt auch in der letzten Fassung etwas schlechthin Unzusammenhängendes und das genaue Gegenteil einer dialektischen Einheit ist).

Es soll hier nicht im geringsten der Anschein erweckt werden, als ob mit den Errungenschaften der kapitalistischen Industrie tabula rasa gemacht werden darf. Ganz im Gegenteil soll nur die Bedeutung der kritischen Frage klargestellt werden, ob die bürgerliche Industrie und Kunst bereits alle in einem bestimmten Baumaterial (z.B. im Eisenbeton) liegenden Möglichkeiten herausgearbeitet hat? Ob dem Proletariat die Möglichkeit offenbleibt, dasselbe Material, das bisher in einem kapitalistischen Sinne verwandt wurde, in einem materialistisch-dialektischen zu gebrauchen? Oder ob das Material nicht in diesem Sinne umgebildet werden kann, weil es nicht nur die Widersprüche des Kapitalismus, sondern zugleich auch die bestimmte Art der Flucht aus diesen Widersprüchen enthält. Nur in diesem letzten Fall hat das Proletariat neue Materialien zu schaffen, wenn es seine Ideologie adäquat ausdrücken will.

Und auch dies nicht sogleich und für alle Zwecke. Denn für alle Nutzbauten, die nicht den Anspruch auf künstlerische Gestaltung erheben, ist die dialektische Einheit von Geist und Materie keine unumgängliche Notwendigkeit – am allerwenigsten in der Etappe der Diktatur des Proletariats. Sobald aber, wie beim Sowjetpalais, die Frage der künstlerischen Gestaltung ernsthaft gestellt ist, wird das Problem des Baumaterials zum grundlegenden Ausgangspunkt, weil es die Konstruktion, die Raumgebung etc. mitbedingt, d.h. alle körperhaften, sinnlich wahrnehmbaren Träger der auszudrückenden Ideologie. In welchem Material kann das Proletariat seine eigene Ideologie adäquat künstlerisch und eventuell monumental ausdrücken? Hat das Proletariat bereits in seiner Ideologie entsprechendes und genügendes Material zu seiner Verfügung? Hat eines der vorhandenen Materialien (etwa Eisen) einen Vorzug vor anderen (etwa Beton)? Sowenig wir diese Fragen schon erschöpfend zu beantworten vermögen, so wenig ist mit einer Idiosynkrasie gegen gewisse Materialien (z.B. gegen Glas bei Zlapetin) irgend etwas geholfen. Letzten Endes wird hier nur die Erfahrung vorwärts bringen, aber einige Reflexionen und Analysen können sie fördern.

Zuerst eine theoretische Überlegung: Wir unterscheiden natürliches und künstliches Material. Das erstere erlaubt eine weitgehende Bearbeitung durch die menschliche Hand mit Hilfe verhältnismäßig einfacher Instrumente; das letztere dagegen kommt als industrielles Produkt aus der Maschine und drängt auf wenige Maschinenoperationen, die fast alle nur der Zusammensetzung seiner Teile, nicht aber ihrer Formung dienen. Hier liegt die erste Ursache für den Unterschied von substantieller und funktionaler Architektur, über den wir später noch oft zu sprechen haben werden.

Jetzt interessiert uns speziell der folgende Tatbestand. Die Diktatur des Proletariats erstrebt auf Grund der Industrie eine neue gesellschaftliche Ordnung, die von der alten durch eine Revolution prinzipiell getrennt ist. Sie industrialisiert zu diesem Zweck auch die Erdbearbeitung, um auf diesem Umweg über die Industrie die Gegensätze zwischen Stadt und Land in eine neue Einheit zusammenzufassen. Sie wird also anfänglich, in dieser Periode der Industrialisierung, auch nicht auf industriell und maschinell hergestellte und zusammensetzbare Baumaterialien verzichten können (womit für die spätere Etappe der klassenlosen Gesellschaft nichts festgelegt ist, weder gegen ein natürliches Material noch gegen die Handarbeit). Ist nun ein industrielles Material bereits vorhanden, das eine adäquate künstlerische Darstellung der proletarischen Ideologie ermöglicht? Wir werden nachher zeigen, daß alle bisherigen Verwendungen des Betons im kapitalistischen Geist erfolgt sind und daß die Wahrscheinlichkeit außerordentlich gering ist, dieses Material in einem marxistischen Sinne zu verwenden. Das gleiche gilt für Eisen und vielleicht auch für Stahl. Solange also ein neues, proletarisches Baumaterial durch eine Industrie nicht geschaffen ist, ist die Frage berechtigt, auf welchen Gründen die Hoffnungen für eine solche Möglichkeit ruhen.

Man weiß, daß der kapitalistischen Wirtschaft und dem sozialistischen Aufbau das Mittel der Produktion, die Maschine, gemeinsam ist. Der Unterschied liegt darin, daß in der kapitalistischen Gesellschaft die Maschine Herr über den Menschen, in der proletarischen dagegen der Mensch Herr über die Maschine ist (auf Grund einer vollständigen Veränderung der Eigentumsverhältnisse, der gesellschaftlichen und politischen Organisation etc.). Was ein von seiner Selbstentfremdung und von seinem Warencharakter befreiter Mensch einmal an Baumaterialien und Konstruktionsweisen aus der Maschine herausholen wird, darüber kann heute exakt nichts ausgemacht werden. Dagegen kann bereits heute mit aller Bestimmtheit gerade auf Grund der Einsendungen zum Wettbewerb für das Sowjetpalais gesagt werden, daß dieser Unterschied bisher weder an einem schon bestehenden Material sich ausgewirkt noch ein neues Material geschaffen hat. Und solange diese Tatsache zu Recht besteht, ist es eine prinzipiell unerfüllbare Forderung, wenn man von einem Architekten die künstlerische Gestaltung der sozialistischen Ideologie, selbst nur derjenigen der Etappe der Diktatur des Proletariats verlangt, denn er kann nur vom Material und seinen Konstruktionsweisen aus zu neuen Gestaltungen des Raumes, des Baukörpers, der Einzelformen und zu einer neuen Vereinigung der verschiedenen Kunstarten vordringen. Das Programm arbeitet mit einem unanalysierten Faktor von fundamentaler Bedeutung und konnte daher nur utopische und eklektische Lösungen zur Folge haben. Und selbst die Rechenschaftsberichte haben darüber keine Klarheit geschaffen.

2. Die letzten Ausführungen beruhten auf der Annahme, daß Eisenbeton, bzw. alle seine bisherigen Verwendungen (einschließlich der Jofanschen Entwürfe) in kapitalistischem Geiste erfolgt seien. Um diese auch den Russen – weder den Praktikern noch den Theoretikern – nicht zu Bewußtsein gekommene Tatsache zu beweisen, werde ich zunächst den Betonbau früheren Architekturen gegenüberstellen und dann die Zuordnung

seiner Konstruktionsweise zur Ideologie des Kapitalismus begründen. Es wird sich dann von selbst ergeben, wie groß der Grad von Wahrscheinlichkeit dafür ist, daß man dieses Material in einer der marxistischen Methode entsprechenden Weise verwenden kann.

Die antike griechische Architektur, insbesondere der dorische Tempel, beruhte auf dem Prinzip der Mauer, für die dasselbe Material, der Stein, durchgehend festgehalten wurde. Diese (relativ ungeschiedene) Einheit wurde für den Baukörper in das energetische Prinzip des Tragens und Lastens auseinandergelegt, und der Träger, die Säule, veranschaulichte seine Funktion, indem die zusammengerollte Mauer nicht als einfacher geometrischer Zylinder, sondern als ein Spiel zentripetaler und zentrifugaler Kräfte gestaltet wurde. Für die Raumgestaltung wurde eine Reihe geschaffen, die vom Luftraum vor dem Bau zum Luftraum im Bau graduell fortschritt; diese kontinuierliche Reihe wurde zu einem Gegensatz dadurch geformt, daß die Mittelachse des inneren Kernraumes nicht mit der des Baukörpers zusammenfiel, so daß zwischen beiden ein (nur der Vernunft wahrnehmbares) labiles Gleichgewicht hergestellt wurde. Die Gestaltung des Raumes und des Baukörpers gehorchen demselben Gesetz in verschiedener Erscheinungsweise und auf verschiedener Ebene: der letztere auf der der Anschauung, der erstere auf der der Vernunft; die Methode der Gestaltung ist die Auseinanderlegung der ursprünglichen Einheit in Gegensätze und deren Vereinigung zu einer höheren Einheit. Diese Methode wird auf der Höhe der Entwicklung (Poseidontempel zu Pästum) dialektisch.

Die Wand war auch die Grundlage für die Einheit der Künste, so daß sich für die Skulptur das Relief als notwendige Form ergab, und die Bemalung der Erhöhung der räumlichen Funktion der Architekturglieder diente. Sobald und in dem Maße, in dem man z.B. in der Skulptur zum Illusionismus überging, zerstörte man die Einheit der Künste.

Die christliche Architektur (vom romanischen bis zum barocken Stil) beruhte in ihrer Raumgestaltung auf der anschaulichen Raumkontinuität, die sich ins Unendliche dehnte, und auf ihrem Gegensatz zu den aus Mauern entstandenen Einzelgliedern, die den Weg ins Unendliche rhythmisch akzentuierten, so daß die Mauer nicht mehr das den Raum bildende, sondern das das Kontinuum begrenzende Prinzip ist. Das Vorwiegen der räumlichen Bewegung über den Raum als simultanes Dasein bedingte wechselnde Perspektiven, sich überschneidende und überlagernde illusionistische Bilder, Verkürzungen und deren Aufrollung, welche neue Raumkompartimente ins Blickfeld rückte etc. Aber alles dieses war zusammengefaßt durch die Einheitlichkeit der Raumrichtung, die sich in einem inhaltlich bestimmten Sinne gemäß der christlichen Erlösungsideologie, gemäß dem Gegensatz von menschlichem Streben und göttlicher Gnade entwickelte; als Weg vom Unbestimmten ins Bestimmte und zugleich als Weg vom Materiellen ins Immaterielle.

Diese die Raumgestaltung beherrschende Spannung zwischen Einheit und Dualismus fand ihren Ausdruck auch im Baukörper der Kirche (und zwar in wechselnden historischen Gestalten). Es lag wieder ein energetisches Prinzip zugrunde; die Spannung zwischen senkrechten Last- und seitlichen Schubkräften. Entsprechend dem (jeweils historisch bedingten) Verhältnis beider wurde die Mauer durchhauen oder von einer Schnittstelle aus (unter Festhaltung eines oben gelegenen Punktes des Zusammenhanges) zur Seite geschoben etc. etc. Und der Dualismus wurde dann dahin entwickelt, daß man zwar die Last, aber nicht die Stützen sah oder umgekehrt, d.h. zu einem Dualismus zwischen innerem und äußerem Baukörper. Dieser Dualismus verlor aber so wenig seine prinzipielle Einheit, daß selbst noch in dem (die Wand fast gänzlich beseitigenden) Strebebogensystem der Frühgotik Raumdasein und Raumbewegung in dasjenige Gleichgewicht gesetzt

waren, das auf Grund einer Ideologie, die einen unendlichen Weg zu einem absoluten Sein vorsah, überhaupt möglich war. Aber nicht nur die Gestaltung des Raumes und des Baukörpers und ihres Verhältnisses zueinander, nicht nur die Geschichte des christlichen Kirchenbaues erklärt sich z.T. aus der Spannung zwischen Kontinuum und Mauer, zwischen der Unendlichkeit des räumlichen Weges und der Simultaneität des Raumdaseins, sondern auch der Zusammenhang der Künste untereinander, welcher in der Mannigfaltigkeit der historischen Erscheinungen später erörtert werden wird.

Diese beiden Architekturen haben trotz der großen Verschiedenheit der ihnen zugrunde liegenden Wirtschafts- und Gesellschaftsformation, trotz der großen Verschiedenheit der Religionen, die den jeweiligen Unterbau mit der Kunst vermittelten, dennoch manches Gemeinsame gegenüber der modernen Architektur. Dieses besteht in folgendem:

1. beide Architekturen hatten es mit einem natürlichen und handwerklich bearbeiteten Material zu tun. (Der Backstein mancher Gegenden bezeichnet bereits die Grenze zur Ketzerei, zum Nominalismus und zum Frühkapitalismus);
2. beide Architekturen hielten für alles Wesentliche des Gesamtbaues die Einheit des Materials fest, d.h. nicht seine Einfachheit schlechthin, sondern die Vereinheitlichung seiner Mannigfaltigkeit unter eine letzten Endes monistische Idee;
3. beide Architekturen beruhten auf der Mauer als mindestens einem Grundfaktor;
4. beide Architekturen gestalteten die ihnen zugrunde liegende Gesellschaftsideologie im Material, in der Konstruktion, in der Raumgebung und im Baukörper einerseits über das Nützliche hinaus in eine konkrete Formensprache, andererseits zu einer Einheit der Künste;
5. beide Architekturen hatten mehrere, verschiedene und selbst gegensätzliche Einstellungen zum Raum gleichzeitig (körperliche und vernunftgemäße, sinnliche und vernunftgemäße), und sie vereinigten die verschiedenen Auffassungsarten zu einer Einheit, die jeweils ihrer Ideologie gemäß war.

In der modernen bürgerlichen Architektur sind alle diese Momente nicht mehr vorhanden. Indem das natürliche Material durch das industrielle ersetzt wird, wird dieses so gebraucht, daß

1. die Mauer als fundamentales Prinzip fortfällt;
2. die Konstruktion ein Gerüst ergibt, das auf der Tatsache des dreidimensionalen Koordinatensystems beruht, d.h. auf der verstandesmäßigen Auffassung des Raumes im Sinne der euklidischen Geometrie. Die Raumauffassung durch verschiedene Vermögen und die Gestaltung ihrer Mannigfaltigkeit zu einer Einheit, in der die Spannung der Gegensätze erhalten ist, fallen fort;
3. die Konstruktion im Nützlichen bleibt, d.h. in den Grenzen dessen, was konstruktiv unbedingt nötig und durch Maschinenarbeit zu leisten ist. Das bedeutet den Verzicht auf jede Entwicklung einer Formensprache, welche das der Konstruktion zugrunde liegende spezielle Kräftespiel anschaulich ausspricht; daß
4. die zwei miteinander zusammenhängenden Funktionen eines Gebäudes: den Menschen zu schützen und in sich selbst sicher zu sein, sich in einen absoluten Dualismus von Konstruktion und Füllung auseinanderlegen. Dieser Dualismus führt zu einem Dualismus der Materialien;
5. dem Künstler nur noch ein ästhetisches Bemühen übrigbleibt, das entweder diese Gegensätze äußerlich versöhnt durch bestimmte materielle oder formale Mittel (Bewurf, Bevorzugung einer Dimension etc.) oder sie in ihrem absoluten Dualismus so weit unterstreicht, daß die praktische Brauchbarkeit in Frage gestellt wird. Beide Wege führen zu dem sogenannten "Nudismus", d.h. zu einem Formalismus ohne Formen, zu einer deko-

rativen Auffassung der Architektur, ohne daß spezielle dekorative Mittel im einzelnen angewandt werden.

Aus diesen fünf prinzipiellen, wesentlichsten Merkmalen folgen ohne weiteres:

- a) die Unterdrückung des Raumvolumens zugunsten der langgestreckten (zweidimensionalen) Reihe;
- b) die Unterdrückung der Spannungen zwischen den Dimensionen und ihren Richtungen zugunsten eines einseitig gerichteten Bandes;
- c) die Auflösung des Baukörpers in die Addition von vier oder sechs verschiedenartig behandelten Wänden oder in die Addition heterogener Baukörper (Konglomerat von Einsen statt methodischer Einheit einer gegensätzlichen Mannigfaltigkeit);
- d) die weitgehende Freiheit für die Gestaltung des Grundrisses und Aufrisses und damit die Möglichkeit, neue Raumgefühle zu verwirklichen;
- e) der Dualismus von Außenbau und Innenbau, der bei Le Corbusier zum Dualismus zwischen romantischer Bewegung im Innern und klassizistischer Ruhe im Äußeren wird;
- f) die Entartung der Konstruktion in kühne Spielerei als "radikales" Gegenstück zur Verkleidung der Konstruktion und als Ersatz für ihre Weiterentwicklung zu einer Formensprache;
- g) das Zerfallen der Materialeinheit, indem die Konstruktion auf den vier verschiedenen Seiten mit verschiedenen Materialien gefüllt oder überdeckt wird (z.B. Le Corbusier: Haus der Schweizer Studenten);
- h) die Verbindung der verschiedenen Raumkünste wird unmöglich;
- i) die Trennung des Gebäudes vom Erdboden und künstliche Verbindung oder Abschluß gegen die Natur.

Wir haben hier die moderne Architektur nur unter einem begrenzten, aber für die Architektur entscheidenden Gesichtswinkel, dem der Konstruktion, charakterisiert und nur Folgerungen gezogen, die sich für die eigentliche Gestaltung ergeben. Aber schon dies genügt, um ihre Zuordnung zur modernen kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsformation und ihrer Ideologie zu beweisen. Das konstruktive Gerüst wirkt als ein apriorisches Schema, dem sich durch geringe Variationen im Abstand und in der Höhe der Pfeiler alle Bedürfnisse einordnen lassen. Damit ist ein Idealismus als Basis gegeben. Es ist ein abstrakter Idealismus, weil er mit einem formalen Schema operiert, und es ist ein dualistischer Idealismus, weil es keinen notwendigen Zusammenhang zwischen Konstruktion und Füllung gibt. Er zerstört alles Substantielle und Seinshafte ebenso wie alles Dialektisch-Gegensätzliche zu bloßen Relationen. In ihnen ist sowohl Wesen und Anspruch des Materiellen wie die produktive Tätigkeit des Geistes auf ein Minimum reduziert, auf eine äußere und einseitige, willkürlich gegen die Gesetze und die Totalität erzwungene Versöhnung, welche die unüberbrückbare Kluft zwischen dem Nützlichen und dem Geistigen verschleiert. Jedes dieser Merkmale: Idealismus, Apriorismus, Abstraktion, Dualismus, Relationismus, äußerliche Versöhnung, findet sich einzeln oder zusammen in allen übrigen bürgerlichen Ideologien der Gegenwart. Der unklare Begriff des Funktionalismus z.B. hatte vorher in der Erkenntnistheorie eine Rolle gespielt, die nicht mehr imstande gewesen ist, die Einheit von Denken und Sein zur Basis zu nehmen. Der Dualismus von Staat und Gesellschaft, das abstrakte Verhältnis des einzelnen zum sozialen Ganzen; der Dualismus von Privateigentum und Monopolorganisation; der Gesetzgebungsapparat als Mittel, die Gegensätze zu versöhnen etc. etc. sind genaue Analogien (und Voraussetzungen) des für die Architektur festgestellten Tatbestandes. Alle Merkmale haben ein und dieselbe Wurzel: die Selbstentfremdung und den Warencharakter des Menschen, die das Wesen der kapitalistischen Mehrwert produzierenden Klassengesellschaft ausmachen.

Wir gehen hier absichtlich nicht auf die inhaltliche Seite ein und auf ihre Beziehung zur bestehenden Gesellschaft. Denn man könnte dann meinen, diese sozialen Inhalte ließen sich von der Konstruktion trennen, und Material und Konstruktion ließen sich – ohne wesentliche Änderungen – mit einem anderen, d.h. mit einem proletarischen Inhalt füllen. Demgegenüber wollten wir zeigen, daß die konstruktive Behandlung des Materials selbst kapitalistisch ist und daß allein die Frage übrigbleibt, ob dasselbe Material eine gänzlich andere konstruktive Behandlung erfahren kann? Es ist zuzugeben, daß die konstruktiven Möglichkeiten des Betons noch nicht erschöpft sind; aber alle Vervollkommnungen beruhen auf einer besseren Ausnutzung dessen, was die Maschine leisten kann, und es ist nicht abzusehen, wie man auf diesem Wege zu einer Lösung der elementaren künstlerischen Aufgaben kommen kann: der Modellierung, des formalen Ausdrucks der speziellen Weise, in der sich das Problem des Tragens und des Lastens stellt etc. In jedem Fall ist zu sagen, daß keiner der eingesandten oder preisgekrönten Entwürfe für das Sowjetpalais etwas Wesentliches an dem bürgerlich-kapitalistischen Geist der bisherigen Betonkonstruktion geändert hat. Und solange dies nicht der Fall ist, kann es eine künstlerische Darstellung der proletarischen Ideologie nicht geben.

3. Die letzten Analysen haben uns zwei Dinge gelehrt: daß auf der einen Seite ein bestimmtes Konstruktionsverfahren die Mittel der künstlerischen Gestaltung wesentlich einschränken kann, daß auf der anderen Seite ein und dasselbe (oder nahe verwandtes) Material sehr verschiedenen Konstruktionsverfahren unterworfen werden kann. Daraus folgt, daß diese nicht allein vom Material, sondern auch von der jeweiligen allgemeinen gesellschaftlichen Gesamtideologie abhängig sind. Diese bestimmt die Art der Konstruktion nicht in einer isolierten Weise, sondern im engsten Zusammenhang mit den übrigen Mitteln der architektonischen Gestaltung, insbesondere denen des Raumes und des Baukörpers, die in ihrer Totalität der zwingendste sinnliche Gesamtausdruck für die Weltanschauung der verschiedenen Klassen einer Epoche sind. Wie wenig ohne sie eine künstlerische Formung auch der proletarischen Ideologie möglich ist, hat Zlapetin gegenüber dem Brigadeprojekt Nr. 105 festgestellt, dem er auf der einen Seite einen reichen politischen Inhalt nachrühmt, "welcher weitgehendst aus allen Ausdrucksmitteln proletarischer Kunst schöpft", an dem er auf der andern Seite bemängelt, daß dem Ensemble die "genügende künstlerische Ausdrucksbedeutung", die "organische Einheit der getrennten Gebäude" fehle. Der politische Inhalt ist eben nur Stoff und noch nicht Form, d.h. noch nicht eine dem Inhalt entsprechende Raum- und Körpergestaltung.

Das Raumproblem trat den Bewerbern am Sowjetpalais vorwiegend als ein Problem des Außenraumes entgegen. Es waren drei verschieden große und für drei verschiedene Zwecke bestimmte Gebäude in eine räumliche Einheit zusammenzufassen. Die Autoren des Brigadeprojekts Nr. 53 formulieren folgendermaßen: "Das Grundprinzip der Lösung ist, das Besondere jeder Gruppe zu bestimmen und den größtmöglichen Ausdruck ihrer Besonderheiten zu finden, während gleichzeitig die architektonische Gesamtheit ein Ganzes darstellen soll, welches die Fläche regelmäßig organisiert." Daran ist die gleichzeitige Betonung von Analyse und Synthese wichtig, aber es fehlt jede Angabe darüber, wie diese beiden entgegengesetzten Operationen gleichzeitig vollzogen werden können, oder m.a.W. es fehlt jede Angabe über das Verhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile untereinander und erst recht jede Angabe über die Werkgestalt der Teile und des Ganzen. Es wird weder gesagt, daß die Analyse nur aus der Totalität erwachsen, noch daß die Totalität nur die Synthese der Gegensätze sein kann, die sich innerhalb eines jeden Teiles und zwischen den einzelnen Teilen finden. Der Teil und das Ganze werden derart voneinander getrennt, daß die Teile zu autonom und das Ganze eine bloß "regel-

mäßige Organisation" wird. Diese unbestimmte Ausdrucksweise an Stelle einer klaren dialektischen Formulierung ist geradezu allgemein typisch für die Hilflosigkeit dem Raumproblem gegenüber.

Die Hilflosigkeit erklärt sich z.T. schon aus der Situation, die man in der bürgerlichen Ideologie vorfand, in welcher alle alten Raumkonzeptionen ins Wanken geraten waren. Es genügt, an die nichteuklidischen Räume mit nicht konstantem oder negativem Krümmungsmaß zu erinnern, oder an die Einsteinsche Zurückweisung des absoluten Raumes. Diese ganze, in rapider Bewegung sich befindende Entwicklung war nicht einmal von bürgerlichen Künstlern hinreichend rezipiert; und noch weniger herrschte bei den Theoretikern oder Architekten irgendeine Klarheit darüber, wieweit diese Fülle neuer Raumvorstellungen der marxistisch-proletarischen Ideologie entspricht. Was europäische Maler (Kubisten) und Architekten (Funktionalisten) an Analogien zu den neuen mathematischen und physikalischen Theorien geschaffen haben, ist ganz auf der bürgerlichen Ebene geblieben und wendet sich immer mehr aus der evolutionären in die reaktionäre Richtung.

Dazu kommt aber, daß die Hauptschwierigkeit des Programms: die Vereinigung dreier quantitativ und qualitativ gänzlich verschiedener Bauteile die Aufmerksamkeit des Architekten in einer geradezu gefährlichen Weise auf ein außerräumliches Problem gelenkt hat, ehe das innenräumliche nach der Methode der materialistischen Dialektik gelöst war. Zugegeben, daß der Außenbau eine besondere Bedeutung gewinnt in dem Augenblick, wo nicht mehr die materiellen Bedürfnisse praktisch und "ästhetisch", sondern die gesellschaftliche Gesamtideologie künstlerisch darzustellen ist; zugegeben ferner, daß unter diesen Umständen die dialektische Wechselwirkung zwischen der Gestaltung des Innenraumes und der des Baukörpers die relative Eigenbedeutung des letzteren unterstreicht. Niemals aber kann der Künstler, und am allerwenigsten der materialistische Künstler so weit gehen, diesen Zusammenhang überhaupt aufzuheben, oder gar den Baukörper unabhängig, ja selbst vor dem Innenraum zu gestalten. Denn die praktischen Bedürfnisse einer Ideologie drücken sich im Grundriß aus. Dieser tritt zunächst in Wechselwirkung mit dem Querschnitt und Aufriß, welche ebenfalls die Ideologie gestalten müssen. Im Innenbau also findet die praktische und die ideelle Seite einer Weltanschauung ihre erste Einheit, und der Außenbau bleibt (trotz aller möglichen Rückwirkung und relativen Selbständigkeit) immer abhängig von ihm. Solange man für den Innenraum die ältesten Raumformen (Kreis- und Halbkreis) als etwas ewig Gegebenes hinnimmt, ohne auch nur zu fragen, ob sie der proletarischen Ideologie gemäß sind, solange man das Problem der Wechselwirkung von Grundriß, Querschnitt und Aufriß nicht konkret gestellt und ihre konkrete Erscheinungsform für die Etappe der Diktatur des Proletariats gelöst hatte, so lange mußte auch die außenräumliche Aufgabe der Vereinigung dreier heterogener Bauteile abstrakt bleiben, denn sie war ja nur die innenräumliche Aufgabe, auf einer erweiterten und höheren Ebene gestellt. Die Umkehrung dieser der Sache selbst immanenten Logik der Probleme war bedingt durch die Forderung nach Repräsentation und Monumentalität; aber sie hatte zwangsläufig zur Folge, daß man sich außerhalb jeder materialistischen und dialektischen Denkweise stellte, d.h. außerhalb des Marxismus – weil eben jene Forderung selbst den Marxismus schon ausgeschaltet hatte.

Aber der als Grundlage der Ausführung akzeptierte Entwurf Jofans zeigt, daß nicht nur eine marxistische Lösung der Aufgabe unmöglich war, sondern eine künstlerische Lösung überhaupt. Völlig im unklaren über die entscheidenden materiellen und ideologischen Grundlagen dieses Versagens, glaubte man, durch einen Selbstbetrug zum Erfolg zu kommen. Da die räumliche Verbindung der drei heterogenen Gebäude unter den fal-

schen Voraussetzungen nicht zu finden war, reduzierte man die Aufgabe auf die Verbindung der drei Räume in einem Baukörper, d.h. man verwandelte das Raumproblem kurzerhand in ein Körperproblem. Aber da ja der Baukörper nicht weniger von der (nicht vorhandenen marxistischen) Lösung des Innenraumes abhängig bleibt (und da der Baukörper nicht schon durch die bloße Addition dreier enormer Größen monumental wird), so mußte ein äußeres Hilfsmittel gesucht werden: ein historisches Vorbild, in dem die Fassaden die Struktur des Inneren verdeckten anstatt sie zum Ausdruck zu bringen; die Pseudoantike. Ehe überhaupt noch die Frage prinzipiell angeschnitten war, wie sich denn die revolutionäre Entwicklung des Unterbaues in der Raumgestaltung auswirken müßte, hatte das Programm selbst durch seine Unbestimmtheit in der qualitativen Formulierung der Bedürfnisse, durch seine Maßlosigkeit im Quantitativen, durch seine in der gegebenen historischen Situation unmarxistische Forderung nach Repräsentation und Monumentalität, durch seine Unklarheit über die materielle Basis (Baumaterial und Konstruktion) und über die immanente Gestaltungslogik der Architektur die Entwicklung in ihr Gegenteil verkehrt. An die Stelle des berechtigten Suchens einer proletarischen Architektur und Kunst war das Resultat einer reaktionären Pseudokunst getreten.

Ehe ich diese Behauptung durch eine eingehende Erörterung des Baukörpers beweise, seien einige allgemeine Bemerkungen über eine marxistische Raumgestaltung vorangeschickt. Selbstverständlich setze ich dabei als gültig voraus, daß man das Raumproblem nicht abstrakt behandeln kann, sondern nur in Abhängigkeit von praktischen Bedürfnissen und in der Wechselwirkung mit allen Gebieten der konkreten, d.h. geschichtlich bestimmten Ideologie. Wenn ich hier umgekehrt vorgehe, so berufe ich mich erstens darauf, daß ich die materialistischen Fragen, die der Bedürfnisse, des Materials, der Konstruktion etc. schon erörtert habe; und ferner darauf, daß nach marxistischer Auffassung jedes Gebiet geistiger Äußerungen eine relative Eigenart hat. Selbstverständlich bin ich mir außerdem bewußt, daß diese theoretischen Erörterungen nicht ein bestimmtes Resultat fixieren können, weil ein solches Ansinnen zur Utopie führen müßte. Aber es läßt sich in gewissen Grenzen zeigen, wie die dialektische Methode das Raumproblem anfaßt und seiner Lösung zuführt.

Die Dialektik ist – sehr summarisch betrachtet – eine Methode der unendlichen Selbstbewegung der Dinge und des Geistes, in deren Ablauf sich vollzieht:

1. die vollständige Analyse einer relativ ungeschiedenen Einheit in ihrer elementaren und immanenten (objektiv konstitutiven) Kontraste;

2. die innere Durchdringung dieser zunächst äußeren Kontraste, was sich in der Auswechslung ihrer Funktionsstellung, in dem Umschlagen der graduellen quantitativen Unterschiede in eine neue Qualität darstellt;

3. die Synthese der Gegensätze in eine höhere, relativ beständige und totale Einheit.

Welches sind also speziell für den Raum die elementaren Kontraste, die Erscheinungsweisen ihrer Durchdringung und die Form ihrer Synthese? Die Antwort wird kompliziert durch die Tatsache, daß für den Marxisten als Materialisten der Raum eine objektive, d.h. vom menschlichen Geist unabhängige Existenz hat und daß dieser objektive Raum den verschiedenen Erkenntnisfähigkeiten des menschlichen Geistes (dem Körper, den Sinnen, dem verstandesmäßigen Denken und der spekulativen Vernunft) verschieden erscheint. Daraus folgt, daß erst die Synthese aller dieser subjektiven Erscheinungsformen als Totalität die größte Annäherung an die objektive Wirklichkeit garantiert. Über die Berechtigung dieser allgemeinen erkenntnistheoretischen Anschauungen kann hier nicht gehandelt werden.

Der Körper des Menschen erfaßt den objektiven Raum in seiner Reduktion auf einen Körper, und zwar in einem Kampf zwischen diesen beiden Körpern. Die Bedingungen

dieser Art der Raumerfassung sind zunächst durch die relativ fixierte Gestalt der Körper der beiden Gegner gegeben. So z.B. vom Menschen her durch die Symmetrie zwischen rechts und links, durch die Asymmetrie zwischen oben und unten und durch die Bewegung, welche nötig ist, um den Raum nach vorwärts oder rückwärts zu durchschreiten, um den anderen zu finden oder ihm zu entfliehen. Der äußere Gegensatz des Angreifenden und des Angegriffenen, des aktiven und des Widerstand leistenden Körpers verinnerlicht sich zunächst in jedem einzelnen Körper als Kampf zwischen lebendiger und träger Energie. Je nach der Mächtigkeit der einzelnen Körper können diese Energiearten sich in jedem einzelnen Körper entfalten, dann ihr Verhältnis von Körper zu Körper ändern und so schließlich die Positionen wechseln. Der Angreifer kann in die Verteidigung gedrängt werden, der Angegriffene in die Offensive, und das wird am Ende zu einem qualitativ neuen Resultat führen: Aussöhnung beider, Niederlage des einen und Sieg des anderen oder Vernichtung beider. Die körperliche Raumauffassung hat im Verlauf dieses Aktes drei spezifische Merkmale: Reduktion des ganzen Raumes auf den Körper, Akzentuierung einer gegensatzbehafteten Energierichtung in der Bewegung und ein Überwiegen des analytischen Momentes über das Synthetische. Die dorische Säule und ihr Verhältnis zum Gebälk, ebenso wie der gotische Strebeböfeler und Strebebogen hängen – trotz ihrer Verschiedenheit – mit diesen Grundmerkmalen der körperlichen Raumauffassung zusammen.

Die Sinne des Menschen erfassen den objektiven Raum als Kontinuum, d.h. als eine sich prinzipiell ins Unendliche erstreckende Ausdehnung, die zwar von Körpern verschiedener Dichtigkeit, Durchsichtigkeit etc. durchsetzt, aber nicht zerbrochen ist. Der Kontrast zwischen der endlichen Begrenztheit des Körpers mit dem kleinsten Ausdehnungskoeffizienten zu der Unfaßbarkeit und Ungreifbarkeit desjenigen mit dem größten ist so beträchtlich, daß das sinnliche Kontinuum das Volle im Leeren, das Endliche im Unendlichen zu enthalten scheint. Gegenüber dieser grenzenlosen Ausdehnung schrumpft der Mensch unter seine eigene Körpergröße, ja selbst unter die seines Wahrnehmungsorganes zusammen: er wird ein Punkt, der den unendlichen Raum als Bild betrachtet. In diesem Bild werden die äußeren Gegensätze innere: Das Leere umgibt nicht nur das Volle, das Immaterielle durchdringt das Materielle; und ebenso: Das Unendliche ist nicht nur das Gefäß für endliche Dinge, sondern das endliche Ding wird im Bild zu einem unendlichen Anschauungsprozeß. So wandelt sich das ruhige Bild allmählich in Bewegung, und zwar nicht zu einer Bewegung des Dinges durch den Raum, sondern des Raumes, des Immateriellen, des Leeren über das Ding hin, durch das Ding hindurch. Und so gewinnen beide, das Volle und das Leere, im Bild ihre Einheit.

Mit diesen beiden Merkmalen: dem Kontinuum und der Bildhaftigkeit ist die sinnliche Raumerfassung der vollständige Gegensatz zur körperlichen, die durch Dinghaftigkeit und Kampf charakterisiert ist. Die beiden (subjektiven) Raumauffassungen stehen sich als Thesis und Antithesis gegenüber. Der Verstand schafft ihre Synthesis.

Jede Synthesis ist nicht eine äußere Versöhnung der Gegensätze, sondern ihre Durchdringung auf einer höheren Ebene. Zu diesem Zweck ist einmal der neue Faktor der Antithesis Ausgangspunkt. In das anschauliche Kontinuum wird das analytische Moment (das in der Reduktion des Raumes auf einen einzelnen Körper lag) in einer neuen Form hineingetragen: das Kontinuum wird als solches in seine drei Dimensionen und sechs Richtungen zerlegt. Daß die ursprünglichste geometrische Darstellung dieses Prozesses ein rechtwinkliges Koordinatensystem war, hängt von dem aufrechten Gang des menschlichen Körpers, von der senkrechten Lage seiner Symmetrieachse, von der waagrechten Lage der Blicklinie ab, während umgekehrt der eine Schnittpunkt vom Blickpunkt der

sinnlichen Raumerfassung übernommen ist, ebenso wie die unendliche Ausdehnung jeder Dimension oder Richtung, so daß diese für den Verstand von einem Punkt ins Unendliche auseinander oder auf einen Punkt aus dem Unendlichen zusammen laufen. Der Raum schwingt zwischen der Grenzenlosigkeit des unendlich Großen und dem unendlich Kleinen. Er enthält ein kontinuierliches und diskontinuierliches Moment, das eine als Totalität, das andere als Element. In der Beziehung zwischen beiden spielt sich aber der dialektische Prozeß ab, d.h. er ist nicht nur ein unendlicher Prozeß, sondern er wird zu einem Prozeß der Unendlichkeit selbst.

Umgekehrt kann nun aber auch die körperliche Raumauffassung zum Ausgangspunkt gemacht werden, und zwar mit den inneren der sie charakterisierenden Merkmale, d.h. mit dem Spiel der trägen und lebendigen Kraft. Der räumliche Ausdruck sind jetzt nicht die Geraden, sondern die Kurven, und zwar die Konkaven und Konvexen, die sich von einem Punkt her ins Unendliche öffnenden und die sich um einen (oder mehrere) Punkte endlich schließenden, das positive oder negative Krümmungsmaß. Die beiden entgegengesetzten Kurven lassen sich nicht nur um einen Wendepunkt herum äußerlich aneinanderfügen, so daß die Richtung der einen in die Richtung der andern übergeht; sie können sich auch durchdringen und ergeben dann in den meisten Fällen sehr komplizierte Gebilde; nur in dem einen Ausnahmefall, daß die entgegengesetzten Krümmungsmaße an jeder Stelle die gleichen absoluten Werte haben, entsteht eine gerade Linie.

Das Gemeinsame dieser beiden verstandesmäßigen Raumauffassungen, die als euklidische und nichteuklidische Geometrie bekannt sind, besteht darin, daß sie die Beziehungen zwischen den Elementen herstellen und die Gesetze dieser Beziehungen, wobei entweder das Kontinuum (die Totalität) unbestimmt und das Einzelne (Element) bestimmt ist oder umgekehrt. Der wesentliche Unterschied beider verstandesmäßiger Raumauffassungen, die sich als Thesis und Antithesis gegenüberstehen, ist der, daß die erstere – entsprechend ihrem Ursprung im bildmäßig betrachteten Kontinuum – eine abstrakte Struktur, ein absoluter Raum ist, die letztere dagegen – entsprechend ihrem Ursprung in den kämpfenden, entgegengesetzten Körperkräften – ein konkreter Raum. Die Synthese beider ist ein unendlicher Konkretisierungsprozeß.

Der Verstand hat also einerseits die Gegensätze der körperlichen und der sinnlichen Raumauffassung in eine höhere Einheit aufgehoben, andererseits aber auf dieser neuen Ebene neue Gegensätze entfaltet, die innerhalb des Verstandes eine nur relative Synthese finden. Dies ist die Gesamtheit der durch die objektive Außenwelt bedingten Raumauffassungen, das subjektive Äquivalent der ausgedehnten Welt.

Ihr stellt nun der Mensch eine Welt des Nichtausgedehnten, der Seele, des Geistes entgegen. Auch sie hat eine lange, konkrete Entwicklung durchgemacht, immer im engsten Zusammenhang, in Abhängigkeit und in Wechselwirkung mit der ausgedehnten Welt, und zwar sowohl mit ihrem beherrschten, wie mit ihrem unbeherrschten Sektor, und selbst einen reellen und einen imaginären Sektor enthaltend.

In der Vernunft hat nun der Mensch die Aufgabe, diese beiden gegensätzlichen Seiten der Welt als eine Einheit zu begreifen und darzustellen, in der Kunst speziell so, daß die Faktoren der ausgedehnten Welt (Stoff, Raum, Zeit etc.) der eindeutige Ausdruck der seelisch-geistigen Welt, d.h. der Ideologie werden. Das setzt voraus, daß die einzelnen Darstellungsmittel der Kunst seelische Äquivalente haben, und zwar so, daß diese entweder eindeutig durch das Sein selbst ausgelöst werden, oder so, daß die Vernunft eine solche Eindeutigkeit von Fall zu Fall herstellen kann, indem sie die Vieldeutigkeit durch bestimmte Beziehungen zwischen den verschiedenen Faktoren beseitigt.

Daß überhaupt seelische Äquivalente vorhanden sind, ist eine Grundtatsache der Psychologie; daß die Äquivalente nicht schlechthin eindeutig ausgelöst werden, ist zumin-

dest für die Farbe experimentell bewiesen; daß aber vom Sein her die seelischen Äquivalente in eine bestimmte Richtung gewiesen werden, läßt sich für die drei Dimensionen des Raumes leicht zeigen. Die Waagrechte, die mit der Lage unserer Augen parallel ist und durch eine bloße Links-Rechts-Drehung des Kopfes abgemessen wird, also immer in derselben Höhe bleibt, gibt die Beziehungen der Dinge untereinander auf derselben Konkretheitsstufe. Die Senkrechte, welche der Mittelachse unseres Körpers parallel ist, die sich von der Erde zum Kopf und darüber hinaus erhebt, entwickelt das Schwere zum Leichten, das Unbewußte zum Bewußten. Die Tiefendimension, in der sich die Dinge von uns entfernen, unwirklich und körperlos werden, entwickelt die Dinglichkeit zur Immaterialität. Die Erfahrung zeigt, daß der Mensch die Möglichkeit hat, die Bedeutung der Richtungen innerhalb einer Dimension umzukehren und ferner das Bewußte bzw. Unbewußte und das Immaterielle auszutauschen. Innerhalb dieser Grenzen ist der Bedeutungsgehalt jeder einzelnen Dimension festgelegt und kann durch die Beziehung zu den anderen völlig eindeutig gemacht werden.

Die Vernunft geht nun, um die neue Synthese der beiden Seiten darzustellen (die ihr selbstverständlich objektiv vorgegeben ist) von *einem* Ansatz aus und schafft nach *einer* Methode ein Ganzes, das als Aufhebung aller früheren Gegensätze ein Abbild der Welt in ihrer Totalität sein will. Damit bekommt für die Vernunft die Beziehungsrichtung zwischen Sein und Bewußtsein eine neue Qualität.

In jedem einzelnen der drei konkreten Vermögen läßt sich Aufnehmen, Verarbeiten, Entäußern unterscheiden. Im Aufnehmen wirkt das Sein auf das Bewußtsein, im Entäußern das Bewußtsein auf das Sein zurück, während im Verarbeiten der Entmaterialisierungsprozeß des Seins in Bewußtsein sich vollendet, und der Realisierungsprozeß des Bewußtseins ins Sein umschlägt.

Die Vernunft ist nun quasi das universelle Entäußerungsvermögen des Menschen, d.h. dasjenige Vermögen, welches das gesamte seinsbedingte Bewußtsein des Menschen als bewußtes Sein darstellt. Sie hat daher aus der Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit der anderen Vermögen das auszuwählen, was ihrer eigenen historischen Bedingtheit entspricht, um diese Momente zu einer neuen Einheit auf einer höheren Stufe zusammenzufügen. Sie ist daher für den Menschen das dialektisch-schöpferische Vermögen an sich.

Es ist wohl kaum mehr nötig, an die Fülle der Gegensätze zu erinnern, die unsere Analyse der Raumfassung ergeben hatte. Es waren solche, die aus der Verschiedenheit der Vermögen folgten, und solche, die sich innerhalb jedes einzelnen Vermögens vorfanden. Die Dialektik als die Methode, die durch die Selbstbewegung der Gegensätze zur Totalität führt, hat alle diese Gegensätze in eine Einheit zu bringen. Kann man nun trotz der geschichtlich bedingten Verschiedenheiten der Ansätze und der Methoden der Vernunft einige allgemeine Gesetze ausfindig machen, die sich in allen historischen Erscheinungsformen gleichbleiben und in denen sich also die Durchdringung der Gegensätze vollzieht? Es wären dies die allgemeinen Bewegungsgesetze der Raumgestaltung in der Kunst, und als solche der spezifische Ausdruck der allgemeinen Bewegungsgesetze der Dialektik überhaupt. Wir nennen: die Aktivierung der Dimensionen, die Organisation des Raumes durch planparallele Ebenen (Modellierung), die Durchdringung der heterogenen Raumelemente (Gerade, Kurve, Ebene, Fläche) und die Konstituierung einer Gesamtfigur in Wechselwirkung mit den Teilen (Durchdringung von Grenzform und Binnenform).

Ehe wir in die Erörterung dieser vier Faktoren eintreten, sei noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es sich, unter bewußter Abstraktion, nur um die räumliche Seite des gesamten Gestaltungsphänomens handelt, daß also absichtlich die materielle

Seite hier nicht erörtert wird, für deren Zusammenhang mit der räumlichen gilt, daß die Totalität und Einheit der materiellen Faktoren der einzige adäquate Träger der Raumgestaltung ist.

Die Aktivierung der Dimensionen: Hatte die körperliche Raumerfassung das einzelne Ding aus dem Ganzen des Raumes herausgehoben, hatte die sinnliche Raumerfassung das Ganze und seine Kontinuität betont, so hat die verstandesmäßige Raumerfassung diesen äußeren Gegensatz von Einzelding und Raumtotalität in einen inneren verwandelt, indem sie den Raum selbst in seine Komponenten auseinanderlegte: die Dimensionen und die Richtungen. Damit war das Koordinatensystem, d.h. ein statisches Gefüge gegensätzlicher Faktoren geschaffen, die nur äußerlich an Schnittpunkten zusammenhängen. Dieser äußere Zusammenhang muß in einen inneren verwandelt werden (wozu das Spiel gegensätzlicher Kräfte in der körperlichen Raumerfassung bereits eine Grundlage bietet), denn nur so kann der Ablauf der psychischen Gehalte, die wesentlich an die Zeit gebunden sind, in das starre geometrische Schema eintreten. Die Trennung und Isolierung der Richtungen und Dimensionen wird dadurch aufgehoben, daß jede sich auf die andere zu beziehen beginnt: das Koordinatensystem wird eine in sich selbst bewegte Dynamik, derart, daß die entgegengesetzten Richtungen aufeinander zustreben, die entgegengesetzten Dimensionen einander anziehen oder abstoßen. Aus diesem in allen Dimensionen und Richtungen gleichzeitigen, sowohl zentripetalen wie zentrifugalen Kräftespiel ergibt sich die Tendenz zu einer räumlichen Begrenzung des nach allen Seiten hin unendlich offenen Koordinatensystems von innen her – eine Begrenzung, deren Endresultat abhängig ist von der Kraftgröße in jedem Richtungsast. Dies fügt zu der konkreten Spannung zwischen den Elementen der Raumstruktur (Dimensionen und Richtungen) die ideelle zwischen innen und dem sich erst formenden Raumganzen hinzu.

Es ist offenbar, daß dieses in allen Dimensionen und Richtungen gleichzeitig wirkende Kräftespiel aus dem starren Gleichgewicht des Koordinatensystems der verstandesmäßigen Raumerfassung ein in sich selbst bewegtes Chaos zu machen droht. Dem begegnet der Künstler durch die Organisation des Raumes. Er schafft zunächst eine (von der allgemeinen Ideologie und ihrer materiellen Basis abhängige) Differenzierung zwischen der Gewichtigkeit der Dimensionen, gibt also damit ihrer Bewegung eine Orientierung und ihrer Spannung Wohlordnung. M.a.W. er beginnt eine von der (gesamtideologisch bedingten) Dynamik abhängige Statik zu schaffen. Das Entscheidende – wenigstens für die Dialektik – ist aber, daß die Spannung zwischen allen Dimensionen und Richtungen dabei erhalten bleiben muß, daß es also niemals zur Bevorzugung einer einzigen Dimension kommen darf derart, daß die anderen die selbständige Existenz verlieren und nur noch durch Addition entstehen (z.B. die Höhe durch Addition bevorzugter Breitenstreifen); ebenso wenig aber auch zu einer Auflockerung der Dimensionen derart, daß jede gegen die andere autonom wird und sie keine innere, sondern nur noch eine äußere Einheit ergeben.

Dieser Prozeß zur Wiedergewinnung der ursprünglichen, dann verneinten Statik auf einer höheren Ebene vervollständigt sich durch die Organisation des Raumes in jeder einzelnen seiner Dimensionen mit Hilfe von planparallelen Ebenen. Das bedeutet, daß z.B. die ungliederte Einheit der Raumtiefe in eine ideelle Folge von Ebenen zerlegt wird, von denen jede einzelne senkrecht steht, und alle untereinander parallel sind. Innerhalb dieser Reihe aufeinander folgender Ebenen wird eine als die Achse betrachtet, auf die sich alle anderen beziehen. Diese Hauptebene kann sowohl vor wie hinter der Mitte der Raumtiefe liegen. Das Entscheidende ist, daß alle hinter dieser axialen Ebene liegenden Ebenen durch die Beziehung auf sie nach vorn gezogen werden, während alle vor ihr liegenden nach hinten gedrängt werden. Auf diese Weise treten die verschiedenen

Tiefenschichten wieder aus ihrer durch Differenzierung gewonnenen Statik heraus und ergeben nun eine statisch geordnete Dynamik.

In derselben Weise kann nun Höhe und Breite organisiert werden. Im ersten Fall liegen die Ebenen natürlich waagrecht, und es wird eine Durchdringung der beiden Richtungen: unten → oben und oben → unten geschaffen. Die Hauptebene, die Achse pflegt in der Architektur dort zu liegen, wo die tragenden und die lastenden Teile zusammenstoßen. Es ergibt sich damit eine für den ideologischen Ausdruck sehr bezeichnende Spannung zwischen der Augenhöhe des menschlichen Betrachters und dieser Achsenebene; überdies ist auch die Annahme mehrerer, z.B. zweier Achsenebenen möglich. Dies gilt ganz besonders für die Breite, in der die Richtungsunterschiede links → rechts und rechts → links, die Gegensätze von Symmetrie und Reihe, von Zentripetal- und Zentrifugalkräften in eine Einheit zusammengefaßt werden. In allen drei Fällen kommt es nicht nur auf die Zerlegung der jeweiligen Dimension in parallele Ebenen an (nicht nur auf die erste Negation der Dynamik in Statik), sondern vor allem auf die Heraushebung einer (oder mehrerer) Hauptebenen und auf die Durchdringung der entgegengesetzten Richtungen über diese hinweg, durch diese hindurch (auf die zweite Negation, die Reinkorporierung des Dynamischen in das Statische). Im Zusammenhang mit dem zuerst erwähnten Prinzip der Wohlordnung der Dimensionen ergibt sich so eine Organisation des ganzen Raumes.

Die Durchführung dieser Raumorganisation, welche eine dialektische Analyse und Synthese ist, ist für die verschiedenen Raumkünste verschieden, weil der gegebene Ausgangspunkt verschieden ist. In der Malerei sucht man von der gegebenen Ebene aus den Raum zu gewinnen; in der Skulptur vom Körper aus die Ebene und den Raum; in der Architektur vom Raum aus den Körper und die Ebene. Oder subjektiv, d.h. vom Beschauer aus: die Malerei betrachtet man, die Skulptur umschreitet man, den Raum durchschreitet man. Daraus ergeben sich gewisse Unterschiede in der Verwirklichung des Prinzips.

Wir hatten zur Erklärung der dialektischen Organisation des Raumes das rechtwinklige Koordinatensystem zugrunde gelegt, weil dieses — als von unserem Körperbau bedingt — das einfachste war. Wir wissen aber bereits, daß gerade das verstandesmäßige Denken selbst eine Fülle von Gegensätzen zum rechtwinkligen Koordinatensystem herausgestellt hat; die Schräge im Gegensatz zur Senkrechten und Waagrechten, die Kurve im Gegensatz zur Geraden, das Konkave im Gegensatz zum Konvexen. Die Durchdringung der Raumrichtungen und Raumdimensionen muß daher vervollständigt werden durch die der verschiedenartigen Raumelemente. Ausgezeichnete Beispiele für die Durchdringung von Senkrechter (Waagrechter) und Schräger (Diagonaler) findet man z.T. bei Cézanne und Poussin; für die Durchdringung von Gerader und Kurve bei Konrad Witz (Priester des alten Bundes in Basel); für die Durchdringung von konkaver und konvexer Kurve in der dorischen Säule, bei der es sich nicht um willkürliche Aushöhlungen eines fertigen Zylinders handelt, sondern wo Konkavität und Konvexität das Ergebnis ein und desselben Aktes sind: der Zusammenrollung der Mauer um eine Achse; und wo die Gleichzeitigkeit der gegensätzlichen Kräfte (der zentrifugalen und zentripetalen) dieses Aktes durch das Verhältnis konkaver Einzelformen in der konvexen Gesamtform veranschaulicht wird. Es handelt sich in allen Fällen darum, daß jedes Raumelement (z.B. die Gerade) das ihr entgegengesetzte (z.B. die Kurve) zuerst von außen negiert und dann diese äußere Negation in eine innere verwandelt, was durch die Entgegengesetztheit der Richtungen und Dimensionen bereits vorbereitet ist. In dieser zweiten Negation vollendet sich dann die Durchdringung der Gegensätze, und es ergibt sich ihre Synthese: die dialektische Gesamtgestalt (in der Beschränkung auf das räumliche Element).

Diese ersten drei Hauptmerkmale und Gesetze bilden eine zusammenhängende Reihe, welche von der Aktivierung der Dimensionen über die Organisation durch planparallele Ebenen (Modellierung) zur Einheit der Einzelform (Modulierung) führt, eine Selbstbewegung mit zunehmender Konkretisierung des Ganzen in seinen Teilen. Dabei ist zunächst jedes folgende Glied von jedem vorangehenden bedingt; aber es wirkt seinerseits auf dieses zurück. M.a.W. die Durchdringung der konkreten Einzelformen mit der zunächst nur ideellen Grenze schafft eine konkrete Gesamtform, die sich in einer bestimmten Figur oder Durchdringung von Figuren darstellt (z.B. Pyramide, Kreuz etc.) und die in ihrer Gesamtheit die gesellschaftliche Gesamtideologie anschaulich ausdrückt. Jede produktive Ideologie hat eine (oder mehrere) solcher Grundformen hervorgebracht.

Die proletarische Architektur wird dieselbe Aufgabe sowohl für den Einzelraum wie für den Zusammenhang mehrerer Baukörper zu lösen haben. Es ist dabei wenig wahrscheinlich, daß sie ohne weiteres die alten, sei es rechteckigen, sei es kreisrunden Formen (Amphitheater, Kuppel) wieder aufnehmen kann. Denn die ersteren sind entweder gänzlich statisch oder ein endgültiges Ergebnis eines gegensätzlichen Kräftespiels, während die letzteren in ihrer Bewegung das dialektische Moment nicht enthalten. Auch birgt jede solche Übernahme die Gefahr eines von den Bedürfnissen unabhängigen Formalismus, einer abstrakten Apriorität in sich. (Ein deutliches Beispiel ist der Parabelbogen, der im Entwurf Le Corbusiers die aufgehängte Decke zu tragen hat.) Für die materialistische Dialektik jedoch ist gerade die Bewegung in Gegensätzen die Grundlage, und die Form des Raumes und des Baukörpers ist ihre relativ geschlossene Gestalt. Diese hat ihre Berechtigung und ihren Sinn nur in Abhängigkeit und in Zusammenhang mit der Bewegung. Eine solche Gesamtfigur, die in ihrer Konkretheit allen praktischen und ideologischen Bedürfnissen des proletarischen Aufbaus entspricht und aus den Einzelformen ebensowohl folgt, wie sie diese mitbedingt – eine solche Gesamtfigur zu schaffen, das ist die Aufgabe eines Architekten von marxistischer Gesinnung.

4. Da die Gesetze der dialektischen Raumgestaltung sowohl für den Innenraum wie für den von ihm abhängigen, mit ihm in Wechselwirkung stehenden Baukörper gelten, wäre leicht zu zeigen, daß weder die verschiedenen Projekte Jofans ihnen genügen noch die Resolution selbst, daß beide vielmehr nicht dialektisch, sondern eklektisch sind. Allein schon die Forderung des einseitigen Überwiegens der Höhendimension macht jede dialektische Spannung der Dimensionen innerhalb des Raumganzen unmöglich – ganz abgesehen davon, daß das seelische Äquivalent dieser Richtung in eine dem Marxismus entgegengesetzte Metaphysik weist. Denn strebt die Senkrechte, wie wir bereits gesehen haben, von der Erde weg ins Bewußte und Überbewußte, so wird sie, einseitig entwickelt, zum Ausdruck bewußter Transzendenz im Sinne des Überirdischen – daher ist sie die Hauptlinie der Gotik. Aber selbst wenn man die Eindeutigkeit des Zusammenhanges zwischen mathematischer Richtung und ideologischem Ausdruck leugnet, so ist sicher, daß andere Charaktere nur durch die Spannung zu anderen Dimensionen, zur Materialbehandlung (Schwere etc.) hineingetragen werden können. Die einseitig übertriebene Höhenentwicklung hat zwei Folgen, die beide antimarxistisch sind: praktisch führt sie zu leeren und nutzlosen Räumen über der eigentlichen Konstruktion; ideologisch verwandelt sie den ganzen Bau in eine Art Turm, während man – mit Recht – den Einzelturm aus soziologischen und ästhetischen Gründen vermeiden wollte und mußte. Man unterstreicht so den Pseudo-Kirchencharakter des Sowjetpalais, der schon in den verschiedenen historischen Entlehnungen zum Ausdruck kommt. Man erreicht auch keineswegs die erwünschte Monumentalität, sondern gibt dieser ästhetischen Kategorie damit einen einseitig quantitativen Sinn: eine Umbiegung ins Kolossale, das sich sehr leicht selbst auf-

heben kann. Man hat nur einen Grund für diesen Programmpunkt: daß sich das Sowjetpalais durch seine Höhe gegen die breitgelagerte, waagrechte Masse des Kremls behaupten soll. Damit ist das Problem auf die einfache Konkurrenz reduziert. Aber seit wann ist Konkurrenz ein marxistisches Prinzip?

Außerdem ist es für uns ein völlig offenes und gänzlich ungelöstes Problem, ob der eine und einzige Baukörper, wie ihn das Programm fordert, eine Entfaltung der spezifisch marxistischen Dialektik erlaubt, oder ob er einer solchen nicht ebenso fremd ist wie die bloße Agglomeration von Kuben. Man hebt die Dialektik auf, wenn man der übertriebenen Analyse die verabsolutierte Synthese gegenüberstellt. Geschichtlich ist das begreiflich, methodisch ist es falsch. Nicht zufällig hat Lenin "Très bien!" an den Rand folgender Hegelstelle geschrieben: "Die philosophische Methode ist sowohl analytisch als auch synthetisch, jedoch nicht in dem Sinn eines bloßen Nebeneinander oder einer bloßen Abwechslung dieser beiden Methoden des endlichen Erkennens, sondern vielmehr so, daß sie dieselben als aufgehoben in sich enthält und demgemäß in einer jeden ihrer Bewegungen sich als analytisch und synthetisch zugleich verhält."

Worauf es also ankommt, ist die Synthese einer analytisch gewonnenen (funktional, d.h. praktisch völlig befriedigenden) Mannigfaltigkeit von Teilen in eine der marxistischen Ideologie entsprechende Raumeinheit (die wir vorläufig nicht kennen und die wir nicht ohne weiteres mit dem einzigen Baukörper identisch setzen können) – eine Synthese, die gerade aus der Gegensätzlichkeit der Teile gewonnen sein muß, diese also nicht unterdrücken darf, sondern aufheben soll.

Wir wollen diese so wichtige Frage in der geschichtlichen Entwicklung der Projekte zum Sowjetpalais selbst erörtern.

Zlapetin faßt die Ergebnisse des Hauptwettbewerbes unter dem Gesichtspunkt zusammen, nach welchem man die Beziehung der beiden Hauptsäle zueinander behandelt hat. Er unterscheidet zwei Gruppen: in der ersten liegen die beiden Säle in einem und demselben Gebäude entweder neben- oder übereinander, und sie sind miteinander zu vereinigen oder nicht; in der zweiten Gruppe liegen sie in zwei Gebäuden, und diese sind nur durch eine architektonische Komposition verbunden. Alle Angaben über die verschiedenen Arten und Grade der Verbindung fehlen, obwohl doch hier das methodisch entscheidende Problem liegt. Die Frage ist die: Ist eine der beiden Lösungen durch die praktischen Bedürfnisse eindeutig gefordert oder nicht? Und falls die zweite Lösung zulässig ist: Geschieht die Verbindung nach der marxistischen Methode, d.h. dialektisch? Ehe diese Frage beantwortet werden kann, muß zunächst einmal gesagt werden, daß der Gesichtspunkt – selbst wenn man ihn als den entscheidenden anerkennt, was wir bereits bezweifelt haben, da er unabhängig von der Lösung des Innenraumes zu einem Formalismus und zur Eklektik führen muß – auch in seinen eigenen Grenzen zu eng gefaßt ist. Denn die Nebengebäude sind unerlässlich und stellen ihrerseits einen starken Kontrast zu den (untereinander kontrastierenden) Sälen dar, ohne daß das Programm über die praktisch mögliche Eliminierung dieses Gegensatzes durch Einbauen der verschiedenen Nebengebäude in die beiden Säle irgendeinen konkreten Anhaltspunkt gibt. Nimmt man also alle drei Gebäudegruppen zum Ausgangspunkt, so haben die eingereichten Entwürfe folgende Arten ihrer Beziehung gezeigt:

- a) Alle drei Gebäude sind in einem Baukörper untergebracht.
- b) Die Gebäude sind um eine Bewegungsrichtung gruppiert, deren Ziel der große Saal ist.
- c) Die beiden Säle sind äußerlich durch die Hilfsgebäude miteinander verbunden.
- d) Die verschiedenen Gebäude sind verbindungslos nebeneinandergelegt.

Man kann nun – vor jeder marxistischen oder unmarxistischen Kritik – rein statistisch feststellen: die Lösung A (ein einziger Baukörper) ist vorwiegend von den (von Zlapetin

so genannten) Symbolisten und Formalisten gebraucht worden; die Lösung B findet sich fast ausschließlich in den Brigade-Entwürfen; die Lösung C haben sich die Restaurateure und wiederum die Symbolformalisten zu eigen gemacht; und endlich die Lösung D wird hauptsächlich von den Konstruktivisten benutzt.

Dieses statistische Ergebnis legt uns, obwohl sich viele Übergänge zwischen den vier Typen finden, eine soziologische Zuordnung fast eindeutig nahe. Die Lösung D repräsentiert den modern-bürgerlichen Typ, sie ist sozial-evolutionär und droht in einem Anarchismus zu enden (dessen Umschlagen in die moderne Form der Reaktion, in die faschistische Diktatur möglich bleibt). Die Lösung C repräsentiert die Eklektik des reaktionären Kleinbürgertums alter Art. Die Lösung A zeigt eine inhaltliche oder formale Abstraktion und repräsentiert den Typus, der über den Parteien zu stehen glaubt und sich jeweils den physisch stärksten zuwendet. C und A sind also zwei offene Arten der Reaktion. Der Typus B ist der eigentliche sowjetische Typus, womit noch keineswegs gesagt zu sein braucht, daß er der im marxistischen Sinne revolutionäre Typus ist, welcher der Diktatur des Proletariats entspricht.

Der offenbaren Eindeutigkeit dieser Statistik steht nun die Entscheidung der Jury gegenüber; die drei preisgekrönten Entwürfe gehören alle dem Typus C und A an, d.h. denjenigen, die wir als offene Reaktion bezeichnen mußten.

Wir haben also zwei eindeutige Tatsachen, die aber so lange widerspruchsvoll sind, als man nicht annimmt, daß man in Rußland die reaktionäre Lösung absichtlich oder unbewußt gewählt hat, eben weil in Rußland eine Art von Reaktion herrsche.

Unter diesen Umständen kann es nicht verwundern, daß Zlapetin alles andere als klar ist. Seine Unklarheit geht so weit, daß er den einzigen theoretischen Vorteil seines Gesichtspunktes ausdrücklich leugnet. Dieser besteht darin, daß die bestimmte Art der Relation zwischen den Gebäuden eine dem Kunstwerk selbst immanente Soziologie ergibt, die – in Zusammenhang mit anderen Faktoren – eine eindeutige Zuordnung zu den gesellschaftlichen Grundlagen erlaubt (d.h. zu der dem Kunstwerk als abgeschlossener Wesenheit transzendenten Soziologie). Zlapetin dagegen sagt: "Während in Wahrheit das Sowjetpalais, mag man es sich denken als zwei Säle in einem Gebäude oder als Komplex, der zwei getrennte Säle vereinigt, durch seine Architektur ein wahres Palais vorstellen muß, das über seine Umgebung hinausragt und sie beherrscht. Es muß einen einheitlichen architektonischen Organismus bilden und einen ihm angemessenen künstlerischen Ausdruck verwirklichen." Wie hier wesentliche Unterschiede durch das Wort "Organismus" verwischt werden, ist außerordentlich typisch, aber es ist alles andere als marxistisch. Denn das marxistisch Entscheidende ist ja gerade, in welcher Art und Weise, nach welcher Methode man aus der Verschiedenheit der drei Gebäude die Einheit herstellt: materialistisch oder nicht, dialektisch oder nicht.

So abstrakt und formal gestellt, hat das Problem Vielheit – Gegensätzlichkeit – Einheit auf den verschiedenen Gebieten in der Entwicklung der Diktatur des Proletariats eine Rolle gespielt. Unter anderem z.B. in der Nationalitätenfrage. Hier die Art, wie Stalin das Problem behandelt:

"Was ist nationale Kultur unter der Herrschaft der proletarischen Diktatur?"

Eine Kultur, die ihrem Wesen nach sozialistisch, ihrer Form nach national ist, hat das Ziel, die Massen im Geiste des Proletariats zu festigen. Wie kann man diese beiden, prinzipiell wesensverschiedenen Dinge vermengen, ohne mit dem Marxismus zu brechen? ...

Diejenigen, die den großrussischen Chauvinismus predigen, irren sich gründlich, wenn sie annehmen, daß die Periode des sozialistischen Aufbaus in der UdSSR eine Periode des Zusammenbruchs und der Liquidierung der nationalen Kulturen sei.

Genau das Gegenteil ist der Fall. Die Periode der Diktatur des Proletariats und des sozialistischen Aufbaus in der UdSSR ist eine Periode des Aufblühens der sozialistischen nationalen Kulturen – sozialistisch in ihrem Wesen, national in ihrer Form . . .

Es kann sonderbar erscheinen, daß wir, die Vorkämpfer für eine zukünftige *Verschmelzung* der nationalen Kulturen (in eine nach Form und Inhalt) allgemeine Kultur, die sich in ein und derselben Sprache ausdrückt, gleichzeitig und gerade jetzt während der Periode der proletarischen Diktatur Vorkämpfer der Entwicklung der nationalen Kulturen sind.

Es ist nichts Außergewöhnliches dabei.

Man muß den nationalen Kulturen Zeit lassen, sich zu entwickeln, sich auszubreiten durch Entfaltung aller ihrer Möglichkeiten, um die Bedingungen *ihrer Verschmelzung* in eine einzige allgemeine Kultur zu schaffen, die sich in einer einheitlichen Sprache ausdrückt.

Das Aufblühen der in der Form nationalen, im Inhalt sozialistischen Kulturen während der Periode der proletarischen Diktatur als Vorspiel zu ihrer Verschmelzung in eine einzige (sowohl in der Form wie im Inhalt) allgemeine Kultur, die sich in einer einheitlichen Sprache ausdrückt, und die kommen wird, wenn der Sozialismus die Sitten beherrschen wird – das ist die leninistische Dialektik in bezug auf die nationalen Kulturen . . .”

Die Analogie zu unserem Problem liegt für jeden klar, der die Gleichheit der dialektischen Bewegungsgesetze in den verschiedenen Erscheinungsformen zu sehen vermag. Und so wie Stalin für die Epoche der Diktatur sowohl den großrussischen Chauvinismus, wie den lokalen Nationalismus, die absolute Einheit und das Zerbröckeln der UdSSR in einzelne Nationen ablehnt, so haben wir *vorläufig* in der Architektur sowohl den einzigen Baukörper wie die Agglomeration verschiedenartiger Kuben abzulehnen. Den ersten haben wir zu meiden, weil er jede materialistisch-dialektische Entfaltung des Raumproblems aus den Bedürfnissen, dem Grundriß, der Wechselwirkung zwischen Grundriß, Querschnitt und Aufriß, der Abhängigkeit des Baukörpers vom Innenraum etc. unmöglich macht, und die geschichtliche Entwicklung neuer Raumgestalten ersetzt durch die Übernahme alter Raumgestalten, alter Baukörper, alter Formensprachen. Die bloße Agglomeration von Kuben dagegen unterbindet alle Probleme des Zusammenhanges, schafft in sich ruhende Einheiten, die sich in ihre Bestandteile zersetzen müssen. Beide Lösungen sind unbrauchbar, aber die des einen Baukörpers scheint mir – im Gegensatz zu Zlapetin und zur Resolution – beinahe noch unbrauchbarer. Denn könnte man sich denken, daß in den einzelnen Kuben wenigstens neue, den Bedürfnissen und der Ideologie entsprechende Raumgestalten und Baukörper angestrebt werden, so hat der eine Baukörper bereits zur Voraussetzung, daß man die alten Ergebnisse adoptiert hat – sei es das Amphitheater oder die Kuppel. Und überdies muß Zlapetin selbst zugeben, daß die technischen Schwierigkeiten sehr groß werden und daß die Funktionsunterschiede der beiden Säle nicht ausgedrückt sind. Ist allen diesen Nachteilen gegenüber, welche die Entwicklung der proletarischen Architektur in die Kunst hinein untergraben, “der Vorteil einer einheitlichen und massiven Konstruktion” nicht ein Fetisch, eine “großrussische” Gottheit, die man nur aufgerichtet hat, weil man die gestellte Aufgabe nicht bewältigen konnte, weil man glaubte, das Ende einer langen Entwicklung schon am Anfang vorwegnehmen zu müssen?

Aber zugegeben selbst, daß, entgegen allen theoretischen Erwägungen der eine und einzige Baukörper schon heute in der Etappe der Diktatur des Proletariats und vor jeder marxistischen Gestaltung des Innenraumes die einzige richtige Lösung wäre, so muß mit allem Nachdruck gesagt werden, daß der letzte Jofansche Entwurf kein wirk-

lich einheitlicher Baukörper ist, ebensowenig wie der vorletzte. Dieser gehörte klar und deutlich zu jenem eklektischen Typus der Restaurateure, welcher die heterogenen Elemente der beiden Säle durch den dritten heterogenen Faktor, die Hilfsgebäude, äußerlich kompositionell verbunden hat. Diese Klarheit ist dem Fetisch geopfert worden, aber der eklektische Geist ist geblieben. Denn der letzte Entwurf ist nur scheinbar *ein* Baukörper, in Wirklichkeit entwickelt sich kein Teil aus dem andern, das Ganze nicht aus den Teilen und die Teile nicht aus dem Ganzen – weder im Grundriß noch im Aufriß. Man kann den Bau in seine Teile der Höhe, Breite und Tiefe nach auseinanderschneiden, und jedes Bruchstück hat nicht mehr und nicht weniger Sinn als im Zusammenhang. Die Geraden und die Rundungen, die Senkrechten und die Waagrechten jedes hat nur äußerliche Beziehung zum andern. Denn die Art der Verbindung ist eine Addition. Und 3 ist zwar $1+1+1$, aber $1+1+1$ ist keine dialektische Entwicklung von Gegensätzen (auch nicht $2+1$). In dieser Hinsicht geht die innere Zusammenhanglosigkeit bei äußerer Einheit weit über das hinaus, was z.B. Le Corbusier geliefert hat. Denn bei diesem sind die Teile trotz räumlicher Zusammenhanglosigkeit über ein und demselben Grundmotiv geformt (Parabelbogen); es ist ein allerdings rein formales Kompositionsprinzip vorhanden, das die Teile – wenn auch nur zeichnerisch – verbindet, ohne sie räumlich einen zu können. Aber selbst von diesem Minimum ist bei Jofan nicht die Rede. Im Gegenteil: Der Eklektik in der Komposition entspricht die Eklektik in der Gesinnung. Das Ganze ist eine Aufhäufung historischer Reminiszenzen (Pisa und St. Peters-Kolonnaden), übertragen in ein modernes Material, was die Eklektik dem Ausmaß und der Erscheinung des babylonischen Turmes annähert.

Der Kunsttheoretiker kann aus diesem Tatbestand, daß sich zwar das äußere Aussehen eines Gebäudes, z.B. die graduelle Enge oder Dichtigkeit der Abstände zwischen den Teilen ändern, die Methode des Zusammenhanges der Teile im Ganzen aber gleichbleiben kann, die wichtige Lehre entnehmen, daß man zum Ausgangspunkt einer marxistischen Kunstbetrachtung nur die Erscheinung in Abhängigkeit von der sie erstellenden Methode machen kann.

Selbstverständlich scheidet mit der versteckten erst recht die offene Eklektik aus, welche die Hilfsgebäude gebraucht, "um die hauptsächlichsten Elemente zu einem einheitlichen Komplex zu verbinden." Zlapetin billigt dieser Lösung zu, daß sie "auch die Bedingungen regelmäßiger Grundrisse und guter Gestaltung des Palais wie der Säle selbst sichert". Wir müssen unsererseits darauf bestehen, daß diese Art der Verbindung einen neuen Kontrast zu dem der beiden Säle hinzufügt, einen absoluten Gegensatz, der jedes innere Enthaltensein und damit jede immanente Selbstentwicklung ausschließt, und nur einen gänzlich undialektischen Übergang, eine bloß äußere Versöhnung erlaubt. Außerdem werden Begriffe wie "regelmäßiger Grundriß" und "gute Gestaltung" ohne jede nähere Bestimmung gebraucht. Handelt es sich um eine bloß lineare Verbindung wie bei Le Corbusier (also um einen Formalismus) oder wirklich um eine räumliche? Ist die "Regelmäßigkeit", ist die "Organisation" mit der Dialektik vereinbar? Alles dies bleibt ungeklärt und ist um so verdächtiger, als die Worte Organismus und Organisation sich immer zur Verschleierung undialektischer Tatbestände einstellen.

Wo aber läuft die architektonische Generallinie zwischen allen diesen Abweichungen? Es bleibt uns nur noch der Typus B der Brigaden. Aber auch diese Lösung ist unzureichend. Zuzugeben ist, daß es sowohl der marxistischen Dialektik im Allgemeinen wie der Dynamik des sozialistischen Aufbaus im Besonderen entspricht, wenn die Bewegung zum Ausgangspunkt genommen wird. Aber dieser Ausgangspunkt wird einseitig und falsch, wenn die reine Dynamik der Bewegung nicht überwunden, wenn die Bewegung

nicht dialektisch wird, d.h. wenn sie nicht die zu ihr gehörige (von der proletarischen Ideologie bedingte) relative Raumeinheit entwickelt, und zwar zunächst in jedem einzelnen Bau und dann im Zusammenhang der Bauten.

Das Ergebnis unserer Analyse besteht also darin, daß die eingereichten Entwürfe nicht die Aufgabe gelöst haben, den Baukörper zu finden, welcher der proletarischen Ideologie entspricht. Man kam gerade umgekehrt – auf der Flucht vor der Agglomeration von Kuben – zu dem fundamentalen Irrtum, daß der einzige Baukörper die der proletarischen Ideologie entsprechende Raumeinheit sei, während er praktisch nicht einmal ein einheitlicher Baukörper ist.

Damit, daß man das Problem in die Alternative: einziger Baukörper oder viele Baukörper zwingt, ist die Aufgabe schon antimarxistisch gestellt und kann nur noch durch eine Pseudoantike oder Pseudomoderne gelöst werden. Der einzige Baukörper (sei es auf Grundlage der Wand oder des Kontinuums) kann zwar dialektisch gestaltet sein, aber in einer bestimmten Art von Dialektik, deren historische Grenzen nicht mehr gelten. Nicht das Moment der Einzigkeit, sondern das der Totalität im Begriff der Einheit ist für den Marxisten entscheidend und die "Absolutheit" der Selbstentwicklung dieser Art von Einheit aus ihren Gegensätzen (im Gegensatz zu dem absoluten Charakter früherer Synthesen). Das Postulat nach einem einzigen Baukörper ist zum mindesten für die jetzige Entwicklungsstufe des Proletariats gänzlich verfrüht und verschleiert eine völlig unmarxistische Ideologie. Für die allmähliche Entwicklung der richtigen proletarischen Lösung können die Kulturgebäude für kleine Gruppen – die zweite Kategorie von Bautypen in der Arkhinschen Einteilung – von großer Bedeutung werden.

5. Die Forderung des Programms, bei der künstlerischen Gestaltung des Sowjetpalais alle Raumkünste anzuwenden, ist sein entschiedenster positiver Faktor. Wenn es richtig ist, daß hier die Bedürfnisse und Wünsche der Masse als treibende Kraft gewirkt haben, so muß man den proletarisch-marxistischen Instinkt dieser Massen aufs höchste bewundern. Denn sie haben sich damit nicht nur in Gegensatz zur bürgerlichen Welt gestellt, welche die Einheit der Künste, die im Mittelalter bestanden hat, Schritt für Schritt auflösen mußte, derart daß jede Etappe dieser Auflösung ein Fortschritt in der Entwicklung der Eigentümlichkeiten der kapitalistischen Kunst selbst war; sondern sie haben damit klar das von Lenin immer wieder unterstrichene, wesentliche Moment der marxistischen Dialektik: die Totalität auf einem neuen Gebiet konkret zu verwirklichen, verlangt. Sie haben damit allerdings die Künstler vor eine Aufgabe gestellt, der diese einstweilen nicht nur nicht gewachsen sind, sondern die sie in eine ganz unfruchtbare Sackgasse geführt hat.

Es ist natürlich für die Lösung des Problems noch nichts damit getan, daß man feststellt, daß alle drei Raumkünste anzuwenden sind, solange man sich nicht zum Begriff des Einheitskunstwerkes durchgerungen hat, d.h. bis zu der Methode, nach der die verschiedenen Künste zu verbinden sind. Die künstlerische Aufgabe besteht gerade darin, die Einheit entsprechend der Methode der materialistischen Dialektik durchzuführen.

Daß praktisch nicht auf den ersten Anhieb eine Lösung dieses schwierigen Problems gefunden wurde, ist nicht verwunderlich. Bedenklicher ist es, wenn man theoretisch – wie Zlapetin – wieder das Wort "organisch" einführt, das die Notwendigkeit einer dialektischen Synthese nur verschleiert. Denn die Art des Zusammenhanges, die auch eine bestimmte Art der Trennung miteinschließt, wechselt mit jeder Wirtschafts- und Gesellschaftsformation (sogar mit jeder Etappe innerhalb derselben), und jede Epoche wird ihre Art für "organisch" erklären, weil es die ihr gemäße ist, z.B. das Mittelalter die deduktive, der Frühkapitalismus die additiv-stimmungshafte. Gerade hier, wo ein ganz konkre-

tes Problem vorliegt, hätte eine geschichtliche Untersuchung zeigen können, wieviel oder wiewenig man aus einer Resorption der Antike oder der Weltkunstgeschichte als Wegleitung übernehmen kann.

So zeigt z.B. die Geschichte der christlichen Kunst (1000 bis 1750), daß die Methode der Vereinigung der drei Raumkünste nicht immer die gleiche gewesen ist. Im romanischen Stil war sie eine objektive, metaphysische Seinseinheit. Die bildliche Konkretisierung des in der Mauer liegenden ideologischen Gehaltes war da, sie existierte an bestimmten Orten, weniger um die energetischen Kräfte zu exteriorisieren, als um ihr materielles Spiel durch ein geistig konkretes Sein zurückzudrängen. Im gotischen Stil war die Methode eine Wesenseinheit und ein deduktives Sichentwickeln: aus der Architektur als dem allgemeinsten Ausdruck der christlichen Ideologie entstanden die konkreten Künste (Skulptur und Malerei), um das Kräftespiel zu veranschaulichen und zugleich durch natürlich-geistige Entitäten zu ersetzen. Im Nominalismus des aufkeimenden Kapitalismus (Renaissance) war die Methode eine Addition relativ selbständiger Teile; die Architektur wurde Nische für Plastik, Wand für Malerei, sie verlor also viel von ihrer überragenden universellen Bedeutung. Im Barock war einerseits der (gotische) Entwicklungsprozeß vom Materiellen ins Immaterielle sprunghaft geworden, andererseits hatten sich die Glieder relativ verselbständigt (selbst da, wo sie in paradoxer Weise Übergänge zu unterstreichen hatten). Diese historische Folge ist nicht nur eine Aneinanderreihung innerlich zusammenhangloser Glieder. Der starke Dualismus der Renaissance war bereits angelegt in der Rahmung der mittelalterlichen Bilder und Skulpturen, hatte aber immer noch eine Einheit, die freilich nicht mehr auf der Architektur beruhte. Oder m.a.W. die ganze Entwicklung stand unter gemeinsamen Prinzipien:

- a) die Verbindung der Künste zum Einheitskunstwerk geschah von der allgemeinsten Kunst her: der Architektur (was nur in der Renaissance angefochten wird);
- b) das Bild oder die Plastik hat einen (nicht von der Architektur bestimmten) abgeschlossenen Rahmen, war also im gewissen Sinne ein Raum im Raume (Superposition von Räumen). Diese beiden Prinzipien haben in ihrer Einheit einen Sprung, eine Kluft, eine Spannung, die sich auch in der christlichen Architektur selbst äußert als Spannung zwischen unendlichem Kontinuum und begrenztem Kompartiment. Sobald diese letztere sich modifiziert, verändert sich auch die Methode, nach der sich die verschiedenen Künste zum Einheitskunstwerk zusammenfügen, ohne die Hauptprinzipien zu verlassen. Denn diese waren der Ausdruck der christlichen Theologie, welche den Unterbau mit der Kunst vermittelt: des Strebens des Menschen zu Gott und der Gnade Gottes. Erst mit einer anderen Theologie (und der sie bedingenden Wirtschafts- und Gesellschaftsformation) finden wir – zugleich in einer prinzipiell anderen Raumgestaltung – eine andere Methode für die Schaffung der Einheitskunstwerke.

In der griechischen Antike z.B., wo nicht das (unendliche) Kontinuum, sondern die energetisch durchkonstruierte Mauer der Raumgestaltung zugrunde lag, schuf die Architektur fest umgrenzte Ebenen für die plastische Darstellung. Das Bild war nicht Raum im Raume, sondern Ebene auf der Mauerebene. Die christlichen Prinzipien sind also durch wesentlich andere ersetzt, aber es bleibt die Tatsache, daß die Methode des Einheitskunstwerkes abhängig ist von der Raumgestaltung, in der sich die gesellschaftliche Gesamtideologie zuerst ausdrückt. Woraus folgen würde, daß auch die Diktatur des Proletariats zunächst eine neue Raumgestalt zu schaffen hat, falls sie sich als Revolution auf dem Gebiet der Architektur ausweisen will, und daß ihr hierbei weder die christliche noch die antike Kunst wesentlich wird helfen können, da sie mythologisch vermittelt sind, und gerade diese Art der Vermittlung für jede wahrhaft proletarische Archi-

tektur fortfällt — ja bereits in der letzten Etappe evolutionär-bürgerlicher Kunst fortgefallen ist.

Man könnte dagegen einwenden: Die griechische und die christliche Lösung haben noch das Gemeinsame, daß die bestimmende Kraft in der allgemeinsten Kunst, der Architektur liegt. Aber gerade dieses Prinzip könne für den Marxismus nicht bestehenbleiben, da er als Materialismus das Konkreteste und nicht das Allgemeinste zum Bestimmungsgrund machen müßte (in welchem Sinne einer der Brigadeentwürfe vorgeht). Das ist bis zu einem gewissen Grade richtig. Aber diese Auffassung des Marxismus kann leicht zu einer "Induktioneselei" (Engels) führen, denn sie würde das dialektische Wechselverhältnis des Konkreten und Allgemeinen vergessen: die Gleichzeitigkeit von historischer Induktion und logischer Deduktion in der materialistischen Dialektik. Dementsprechend wäre der Weg von der Malerei (als der konkretesten Kunst) über die Skulptur zur Architektur eine nur äußere Folge und darum ungenügend (was erklärt, weshalb sie in dem erwähnten Brigadeentwurf in Symbolik umschlug); selbst dann, wenn man von der Architektur wieder zurück zur Malerei ginge, wäre das nur eine äußerliche Verbindung. Und mehr läßt sich auch gar nicht erreichen, solange man das Material des Betons festhält, so daß dieses kapitalistische Material allein hinreicht, um jede proletarische Lösung des Problems zu verhindern. In dieser Hinsicht ist der Konstruktivismus ganz konsequent, wenn er aus seiner Armut eine Tugend macht und jede Verbindung der Künste untereinander ausschaltet. Für den Marxisten kommt nur eine innere Durchdringung, eine dialektische Synthese in Frage. Wie sie positiv aussehen wird, kann weder der Kunsttheoretiker noch der Historiker voraussagen, ohne in eine Utopie zu fallen, sie kann nur vom Architekten gefunden werden, wenn alle Voraussetzungen gegeben sind.

Dagegen kann der Theoretiker sehr wohl sagen, daß in allen Entwürfen für das Sowjetpalais die wesentlichsten unumgänglichsten Bedingungen nicht nur nicht gegeben, sondern nicht einmal abgeklärt waren (weder die Materialfrage noch die Raumgestaltung etc.), und daß man daher die Architektur in eine schlechthin unmarxistische Sackgasse trieb, als man die Forderung aufstellte, das Gebäude als Sockel für eine Riesenstatue Lenins zu behandeln.

Sprechen wir einen Augenblick von der Statue allein. Für ihre "Kolossalität" gilt, was wir früher über diesen Begriff und seine Beziehungslosigkeit zum Marxismus und zur Diktatur des Proletariats gesagt haben. Der Widerspruch kommt hier noch krasser zum Ausdruck, wo es sich um die Glorifizierung eines Menschen handelt, dessen wirkliches Wesen nicht im Pathos, nicht in äußerer Größe gelegen hat, sondern in der inneren Totalität, in der Einheit vieler Gegensätze, in der Kraft der Selbstüberwindung. Darf man diesem 75 Meter hohen Stein die wahre Charakteristik Lenins durch Gorki gegenüberstellen?

"... sein Bild zu zeichnen ist schwer. Lenin ist äußerlich ganz in Worte gehüllt, wie der Fisch in Schuppen. Er war so einfach und gerade wie alles was er sprach.

Sein Heroismus ist äußerlichen Glanzes vollkommen bar. Es ist der in Rußland nicht seltene, bescheidene, asketische Heroismus des ehrlichen russischen intellektuellen Revolutionärs, der aufrichtig an die Möglichkeit einer Gerechtigkeit auf Erden glaubt — der Heroismus eines Menschen, der auf alle Freuden der Welt Verzicht geleistet hat und schwere Arbeit für das Glück der Menschen zuliebe tut.

Eines Abends hörte Lenin in Moskau bei Jekaterina Pawlowna Peschkow Beethovensche Sonaten in der Wiedergabe von Issai Dobrowen und machte die Bemerkung: 'Ich kenne nichts Schöneres als die 'Appassionata' und könnte sie jeden Tag hören. Eine wunderbare nicht mehr menschliche Musik: Ich denke immer mit vielleicht naivem, kindlichem Stolz: daß Menschen solche Wunder schaffen können!' Dann kniff er die

Augen zu, lächelte und setzte unfroh hinzu: 'Aber allzuoft kann ich die Musik doch nicht hören. Sie wirkt auf die Nerven, man möchte lieber Dummheiten reden und Menschen den Kopf streicheln – die in schmutziger Hölle leben und trotzdem solche Schönheiten schaffen können. Aber heutzutage darf man niemandem den Kopf streicheln – die Hand wird einem sonst abgebissen. Schlagen muß man auf die Köpfe. Unbarmherzig schlagen – obwohl wir im Ideal gegen jede Vergewaltigung der Menschen sind. Hm, hm – unser Amt ist höllisch schwer.'

Kann man sich wundern, daß die Gegner Sowjetrußlands meinen, daß die Ersetzung der 15 Meter hohen Statue des befreiten Proletariers durch die 50 bis 75 Meter hohe Statue des Befreiers Lenin nicht nur davon zeugt, daß der russische Proletarier noch nicht befreit ist, sondern sogar davon, daß eine neue herrschende Klasse ein Interesse daran hat, die Befreiung zu verhindern? Die ästhetischen Kategorien haben sehr konkrete Fußangeln . . .

Aber es handelt sich hier nicht um die Statue allein, sondern um ihre Beziehung zum Gebäude, das ihr Sockel sein soll. Das ist eine quantitativ übersteigerte Wiederholung desselben Prinzips, das am Gebäude selbst angewandt ist, wo der einzelne Pfeiler den Sockel für eine Skulptur bildet, und es ist eine Wiederholung des Verfahrens, das in der Kunstgeschichte in dem Maße üblich wurde, als mit dem Anwachsen der kapitalistischen Wirtschaftsformation der Begriff und die Methode des Einheitskunstwerkes verloren gingen. Man könnte trotzdem von einer inneren Entwicklung der Figuren aus dem Gebäude sprechen, indem man annimmt, daß dessen verschiedene Zylinder sich verjüngen und die Figur der letzte Ring der sich auseinander hervorhebenden Zylinder ist. Aber abgesehen von der Frage, ob dann nicht die Plastik als das Konkrete sich aus dem Allgemeinen der Architektur entwickelt, und ob diese einseitige Deduktion nicht unmarxistisch ist, so fehlt es an Grundlegenderem: die Waagrechten, welche die sich verjüngenden Zylinder trennen, unterbrechen zwar die Senkrechten, entwickeln sich aber nicht aus ihnen; sie bilden äußere Hemmungen, nicht innere Gegensätze. Ist aber die Dialektik schon im Gebäude selbst nicht die wirksame Methode, so erst recht nicht für die Verbindung von Gebäude und Figur.

Das Wort "Sockel" steht also nicht ganz zufällig da, sondern als Ersatz für die fehlende dialektische Lösung der Vereinigung der Raumkünste. Aber als Ersatz ist der Sockel gar kein Sockel, sondern ein sehr hohes Gebäude. Und das führt notwendig zu Widersprüchen, welche die Wirkung der Figur schmälern. Denn die Vielgliedrigkeit des Gebäudes beansprucht zuviel Aufmerksamkeit, seine kolossale Höhe verringert die perspektivisch noch wirksame Größe der Figur in sehr schnellem Maße und drückt die Figur zu einem fragmentarischen Annex herunter; gegen die Breitenausdehnung und Breitengliederung des Baues kann eine einzelne Figur überhaupt nicht aufkommen, und im Gegensatz zu seinem Umfang wird sie als schwächliche Silhouette gegen den Himmel stehen.

Ganz abstrakt gesehen, kann es sehr wohl möglich sein, daß ein Sockel doppelt so hoch ist wie die Statue selber und die Figur (oder beide zusammen) doch monumental wirken kann. Dann müssen folgende vier Voraussetzungen erfüllt sein: der Sockel muß so einfach sein, daß er durch nichts von der Funktion ablenkt, Sockel zu sein; die Hauptdimension der Figur darf nicht wieder die Höhe sein, sondern die Dimension des Sockels und die der Figur müssen Kontraste bilden; die Figur muß in ihrer plastischen Einheit eine größere Fülle von Gegensätzen entfalten als der (möglichst) einfache Sockel; die Figur kann zwar über der Augenhöhe des Menschen liegen, aber nur so weit, daß die wesentlichsten Gegensätze, als eine Einheit bildend, wahrnehmbar sind. Das Sowjetpalais als Sockel für die Riesenstatue Lenins widerspricht diesen elementaren Forderungen voll-

ständig, wodurch nicht der Zusammenhang, sondern die Zusammenhangslosigkeit von Bau und Figur evident wird.

Der Weg von der außerordentlichen richtigen und großartigen Möglichkeit des Programms zur Verwirklichung ist nicht nur nicht marxistisch, er ist überhaupt nicht zurückgelegt worden. Aber die Aufgabe bleibt – im Gegensatz zu allen bürgerlichen Kunstmöglichkeiten – als realisierbare Aufgabe proletarischer Kunstentwicklung bestehen. Und das ist eine nicht zu unterschätzende Errungenschaft dieses Wettbewerbs um das Sowjetpalais.

6. Der letzte Punkt des Programms: das Gebäude nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit der Umgebung, dem ganzen Zentrum von Moskau zu behandeln, zeigt, wie stark die Tendenz ist, die von der marxistischen Dialektik geforderte Totalität zu verwirklichen und darüber hinaus, wie sehr die sozialistische Wirtschaftsformation im Gegensatz zur bürgerlichen der Kunst entgegenkommt. Mit Recht unterstreicht Arkhin, daß man jetzt Einzelbau und Städtebau im engsten Zusammenhang miteinander betrachten kann:

“Ich will mich auf die Bemerkung beschränken, daß unser Architekt erstaunlich mächtige Werkzeuge zu seiner Verfügung hat: den Plan. Den Plan, der die Organisation städtischen Grundbesitzes bestimmt, der ganz und gar der Stadt gehört und nicht einer Menge von Besitzern. Erinnern wir uns der Resolutionen der letzten internationalen Architekturkongresse in Frankfurt, Brüssel und Berlin. Sie sind voll von Vorwürfen gegen die Widerstände, auf die der Städtebau stößt wegen des Privatbesitzes an Boden und Häusern und wegen des Chaos und der persönlichen Willkür der Architekten etc. Dagegen ist die Sowjetarchitektur von solchen Widerständen befreit. Der einheitliche Plan, der geordnete städtische Haushalt, erlauben nicht nur, die industriellen Unternehmungen, die Wohnstätten, die öffentlichen Gebäude so rationell wie möglich zu verteilen, sie sind auch zugleich ein mächtiger künstlerischer Faktor. Der Architekt, der das Gepräge der modernen Stadt schafft, hat die Möglichkeit, alles, was zum ersten Mal gebaut wird, und was früher auf dem Stadtgebiet gebaut worden ist, unter einen einzigen Plan zu bringen, der nicht nur das Ökonomische und das Administrative, sondern auch das Künstlerische umfaßt. Der Architekt kann jetzt in großen Zusammenhängen schaffen. Vom Bruchstück zum Ganzen, vom einzelnen Haus zur Straße, vom Häuserblock zur Stadt: das ist die Entwicklung der Architektur.”

Je großartiger die Möglichkeiten, um so schwieriger die Verwirklichung, zumal es für den Marxisten nicht mit der äußeren Einordnung und Verbindung getan ist. Das was die russischen Theoretiker bei Gelegenheit des Sowjetpalais gegeben haben, geht über Straßenplanung (Verkehrsregelung) und Maßstabfrage nicht hinaus, d.h. es hält sich methodisch in den Grenzen des bürgerlichen Städtebaus, wobei es an praktischer Fülle darüber hinausgeht. Wir müssen demgegenüber ganz allgemein betonen, daß eine methodische Änderung nötig ist. Diese wird u.a. darin bestehen, daß das Verkehrsproblem – als eine Frage aus der Sphäre der Relationen – ebenso wie der Maßstab nicht abstrakt behandelt werden können, sondern nur konkret, d.h. im Zusammenhang und in Abhängigkeit von der Gestaltung qualitativ neuer Raumformen und von dem Verhältnis der Dimensionen in ihnen.

Die Isolierung der Maßstabfrage hat auch hier das “Monumentale” in den Vordergrund des Interesses gerückt, und zwar wieder nur unter der Form des bloß Quantitativen, d.h. des Kolossalen. Die europäischen Erfahrungen, daß unter Umständen das Kleinere monumentaler sein kann als das Größere, oder daß das Kolossale ins Kleinliche umschlagen kann, haben die russischen Theoretiker nicht beschwert. Sie schwelgen in anderen

Vorstellungen: "Zusammen mit vielen architektonischen Elementen bildet das Palais gleichsam das Forum der sozialistischen Hauptstadt." Hier steht offenbar der antike Begriff des Forums für die Monumentalität eines Stadtteils. Die Übernahme dieses antiken Begriffes ergänzt die des Wortes "Palais", das schon die Revolution des Bürgertums aus dem Absolutismus beibehalten und auf Staatsgebäude (z.B. Justizpalast etc.), also auf die repräsentativen Gebäude einer Klassenherrschaft ausgedehnt hatte. Man wird sagen, daß das Mitschleppen überalterter Worte äußerlich und von ganz untergeordneter Bedeutung ist. So konnte wohl eine bürgerliche Ästhetik und Theorie argumentieren, die im Rahmen der Klassenherrschaft blieb, und für die der Dualismus von Theorie und Praxis oder deren metaphysische Versöhnung selbstverständlich Voraussetzung war. Fallen diese aber hin, und ist die marxistische Theorie durch die Wechselwirkung und Einheit von Theorie und Praxis gekennzeichnet, so bedeutet der Dualismus von Wort und Inhalt das Vorhandensein von Klassen, die Herrschaft einer Klasse. Lenin hat mit großem Recht (im Anschluß an Hegel) von einer Dialektik des Satzes gesprochen. Es gibt auch eine Dialektik des Wortes (die Hegel ausdrücklich betont hat). Und daß die Nomenklatur: Palais, Forum etc. dieser Dialektik nicht genügt, ist nur ein Zeichen dafür, daß die materialistische Dialektik weder bei den Praktikern noch bei den Theoretikern des Sowjetpalais die Arbeitsmethode gewesen ist.

Wir werden das im nächsten Teil eingehend beweisen. Aber schon jetzt können wir sagen, daß die folgenden Worte Zlapetins keinen konkreten architektonischen und künstlerischen Inhalt haben und daß wir nur versucht haben, ihnen einen solchen zu geben: "Man muß eine umfassende Selbstkritik bei den Sowjetarchitekten entwickeln, indem man rückhaltlos die Zeichen einer feindlichen Ideologie bloßstellt. Man muß kämpfen für den Geist der Partei in der Architektur gegen den Rechtsopportunismus als hauptsächlichste Gefahr und gegen die linken Abweichungen ebenso wie gegen den Opportunismus und den faulenden Liberalismus." Wir werden weiterhin noch eindeutiger beweisen, daß der angebliche Kampf für die Generallinie in Wirklichkeit ein Kampf gegen sie ist: eine rechte Abweichung.

III.

Zu den im Vorausgehenden festgestellten Unbestimmtheiten, Überbestimmungen, Widersprüchen, zu der Gewaltsamkeit des Willens, ein Kunstwerk zu "machen", ehe die technischen, ideologischen Grundlagen gegeben oder verfestigt sind, zu der Umkehrung der inneren Ordnung und Logik im Zusammenhang der architektonischen Probleme, zur fehlenden Auseinandersetzung mit dem Material und der Konstruktion, zum Mangel einer neuen marxistischen Raumgestaltung, zur vorschnellen Identifizierung der Raumeinheit mit dem einzigen Baukörper, zur Ungelöstheit des Problems des Einheitskunstwerkes etc. fügte die Resolution des "Komitee für die Erbauung des Palais" die folgende Direktive: "Ohne im voraus einen Stil zu bestimmen, fordern wir die Bewerber auf, neue architektonische Mittel zu benutzen, ebenso wie die besten Mittel der klassischen Architektur und dabei ganz und gar die Errungenschaften der zeitgenössischen Konstruktionstechnik zur Grundlage zu nehmen." Wir wollen zunächst untersuchen, was man in der Sowjetunion unter moderner und antiker Architektur verstanden hat, und was bei einer marxistischen Analyse der Tatbestände darunter zu verstehen ist, um die Unmöglichkeit der Versöhnung so heterogener Inhalte zu beweisen. Wir werden dann zeigen,

daß in der Methode der Versöhnung jene Eklektik steckt, gegen die Marx und Lenin aufs heftigste als gegen die kleinbürgerliche Methode gekämpft haben. Mit ihrer Hilfe sucht man unter dem Titel einer "kritischen Resorption der Antike" den revolutionären Charakter aller dieser Bemühungen zu verschleiern. Wir werden schließlich im IV. Teil die Frage zu beantworten suchen, warum man hinter die letzten bürgerlichen Möglichkeiten in eine reaktionäre Romantik zurückgegangen ist, warum dieser Umweg oder Seitenweg während der Etappe der Diktatur des Proletariats vorübergehend auftreten konnte.

1. Die Geschichte der bürgerlichen Architektur des XIX. Jahrhunderts erscheint äußerlich als eine Geschichte von Stilwiederholungen früherer – christlicher und nicht-christlicher – Jahrhunderte. Hinter dieser Maske vollzog sich unter dem Druck der lebendigen Bedürfnisse eine Umbildung der alten Grundrisse, die Entstehung neuer Raumtypen. Diese Entwicklung war begleitet von der Benutzung neuer Materialien, welche die Industrie lieferte (Eisen, Beton, Stahl), und den neuen Konstruktionsweisen, welche die Wissenschaft entwickelte. So entstehen drei Gruppen von Bauten: reine Architekturen im alten Sinne (Stein- und Stilkonstruktionen), reine Ingenieurbauten im modernen Sinne und Bauten, in denen die moderne Konstruktion aus modernem Material überkleidet war mit den alten Stilformen, oder überdeckt wurde durch Materialien, die auffüllen oder verputzen. Der erste Typus wurde hauptsächlich für Repräsentationsbauten der atavistischen Klassenreste angewandt, welche die bürgerliche Revolution nicht vernichtet hatte, und deren sie sich im Kampf gegen das Proletariat bediente, oder für Repräsentationsbauten des Bürgertums selbst, dort wo es seinen reaktionären Klassencharakter unterstreichen wollte. Zwischen 1875 und 1930 (zwischen der Sacré Coeur in Paris und St.-Antonius-Kirche in Basel) hat hier eine Wandlung stattgefunden, indem der Katholizismus seine Modernität durch die Benutzung moderner Baustoffe vorzutauschen versucht. Der zweite Typus, der – falls er konsequent ist – bei der klaren und nackten Konstruktion bleibt, schafft ausgezeichnete Arbeits- und Lagerräume, Brücken etc. (Eiffel und Freyssinet): Er konnte aber das Bedürfnis nach Wohnlichkeit, welches allem Bauen der Menschen zugrunde liegt, nicht befriedigen. So ist der dritte Haupttypus der eigentliche Ausdruck der Epoche geworden. Die beiden Arten, die sich in ihm unterscheiden lassen, bedeuten eine relative Entwicklung – relativ, weil der Geist derselbe geblieben ist. In beiden Fällen handelt es sich im Grunde um dasselbe: einmal darum, eine Konstruktion aus modernen industriellen Baustoffen mit denselben oder anderen Baustoffen auszufüllen, also um den Dualismus zwischen Gerüst und Füllung; ferner darum, das konstruktive Gerüst und die Ausfüllung durch einen beiden gemeinsamen Bewurf so zu verkleiden, daß das Gerüst unter der Bekleidung verschwindet und die rhythmischen Akzente, die sichtbar bleiben, mit den rhythmischen Akzenten der Konstruktion nichts mehr zu tun haben. Dieser abstrakte Dualismus auf der einen, diese verschleiende Versöhnung auf der anderen Seite bleiben sich gleich als Ausdruck des kapitalistischen Geistes, und innerhalb dieser Identität des Inhaltes ist es ein Entwicklungsunterschied von relativer Bedeutung, ob die Verschleierung der Konstruktion in Stilformen geschieht oder ohne Stilformen. Das ist eine Klärung des Tatbestandes der kapitalistischen Ideologie, eine Abstreifung atavistischer Reminiszenzen, eine Herausstellung des Utilitäts- und Maschinenstandpunktes, die nicht ohne Wichtigkeit sind, zumal sie sich mit anderen Faktoren verbinden. Aber es handelt sich nicht um eine Veränderung des ideologischen Tatbestandes selbst, sondern nur um eine solche der Ausdrucksmittel. Sie geht über die letztere nur dort hinaus, wo es gelingt, den Grundriß aus den Lebensbedürfnissen zu entwickeln und den Außenbau im Einklang mit ihnen

zu errichten. Aber in den meisten Fällen ist der Dualismus zwischen Bedürfnis und Grundriß, zwischen Innenraum und Außenraum geblieben, was noch einmal mehr den nur relativen Charakter der Entwicklung, d.h. die Beibehaltung der kapitalistischen Ideologie als Grundlage des Bauens unterstreicht.

In diesem gesamthistorischen Zusammenhang muß man die russische Kritik am Konstruktivismus, Funktionalismus, Formalismus einerseits und das Zurückgreifen auf eine kritisch zu resorbierende Antike andererseits verstehen.

a) Die Kritik an der modernen Architektur hat zu der Feststellung geführt, daß sie bürgerlich-kapitalistisch ist (so radikal sich ihre Schöpfer und Träger auch gebärden mögen) und daß sie daher nicht nur nicht mit proletarischer Ideologie zu identifizieren ist, sondern für die Entwicklung einer proletarischen Kunst gewisse nicht zu unterschätzende Gefahren enthält, die noch dadurch vergrößert werden, daß dem russischen Architekten die meisten technischen Mittel und selbst das technische Können fehlen, die dem europäischen Architekten als etwas Selbstverständliches zur Verfügung stehen. Aber um aus diesen richtigen Erkenntnissen den falschen Schluß auf eine kritische Resorption der Antike und eine eklektische Versöhnung zwischen modernen und antiken Mitteln zu ziehen, um aus einer Erkenntnis in eine Utopie zu verfallen, dazu müssen noch eine Reihe anderer, sehr verschiedenartiger Ursachen im Spiel sein, von denen eine die ungenügende, weil methodisch falsche Begründung des sozialen Ortes der modernen Architektur ist.

Von den mir bekannten Begründungen scheint die materialistisch und historisch (aber trotzdem nicht dialektisch) vorgehende Arkhins am tiefsten in die Probleme einzudringen. Er sagt, der (funktionelle) Konstruktivismus (Le Corbusier) habe zwei Väter gehabt: einerseits Eisenbeton und Maschine, andererseits die kubistische Malerei und die reine Geometrie.

Arkhin muß zunächst selbst zugeben, daß diese Ableitung nicht ganz vollständig zu sein scheint, weil sie den gebräuchlichsten Begriff der Funktion überhaupt nicht mit einschließt. Er stellt es so dar, als ob die von ihm angegebenen die wirklichen Quellen seien, die Funktion aber nur die auf Bewußtseinstauschung der Künstler beruhende. Er arbeitet dabei – wie die übrige russische und europäische Kritik – mit einem gänzlich ungeklärten Funktionsbegriff. Als Funktion bezeichnet man die Abhängigkeit zweier Größen voneinander derart, daß, wenn die eine – als unabhängige – variiert, die andere – als abhängige – notwendig nach einem bestimmten Gesetz mitvariiert. Da fast alle Funktionen umkehrbar sind, kann jede der beiden Größen Unabhängige oder Abhängige werden. Wenn man nun den mathematischen Funktionsbegriff ins Erkenntnistheoretische überträgt, d.h. die beiden Größen durch Inhalt und Form, Subjekt und Objekt etc. ersetzt, dann verschwimmen die Unterschiede von Idealismus und Materialismus, diese beiden Theorien werden äquivalent. M.a.W. vom Standpunkt des Marxismus aus ist der Begriff Funktion ein nicht einseitiger Begriff. Solange er ausdrückt, daß die Form vom Inhalt abhängig ist, kann er ein marxistischer Begriff sein, falls der Inhalt selbst ein proletarischer ist. Sonst ist er selbst in dieser Form nicht materialistisch. Solange er umgekehrt die Abhängigkeit des Inhaltes von der Form ausdrückt, ist er schlechthin idealistisch. Die Umkehrbarkeit zusammen mit der Äquivalenz der beiden Relationen ist also unmarxistisch. Oder m.a.W. solange Funktionalismus als bloßer Beziehungsbegriff verstanden wird, ist er marxistisch unbrauchbar; aber es steckt in ihm ein brauchbarer Kern (die Abhängigkeit der Form vom Inhalt, vom Bedürfnis) und damit ein Angriffspunkt für eine marxistische Weiterentwicklung dahin, daß man die unabhängige Variable inhaltlich durch die proletarische Klasse, den Klassenkampf etc.

bestimmt, die Umkehrbarkeit dagegen in dialektische Wechselwirkung innerhalb dieser materialistischen Basis verwandelt.

Indem Arkhin den Funktionsbegriff als Bewußtseinstäuschung der Künstler auffaßt, verliert er nicht nur den für die proletarische Kunstentwicklung fruchtbar zu machenden Kern, sondern er beraubt sich auch der Möglichkeit, die Geschichte der modernen Architektur, ihren schnellen Verfall in eine moderne Akademie zu erklären. Denn diese beruht auf der Unbestimmtheit des Verhältnisses von materieller und formaler Seite im Funktionsbegriff. Die materielle Seite mußte unter dem Zwang der ökonomischen Verhältnisse zuerst als maximales Bauprogramm für die Parasiten und als minimales Bauprogramm für die Produzenten der kapitalistischen Gesellschaft aufgefaßt, d.h. von vornherein ganz in den Dienst der herrschenden Klasse und ihrer Bedürfnisse gestellt werden, statt in den Dienst der konkreten Lebensbedürfnisse des wirklichen und totalen Menschen, was eine immer stärkere Zurückdrängung des materiellen Faktors ins Imaginäre zur Folge hatte. Die so von Anfang an vorhandene starke Isolierung des Faktors der Form verstärkt noch die Unbestimmtheit der Abhängigkeit, die in der mathematischen Umkehrbarkeit liegt, unterstreicht diesen Mangel an Methode und erzwingt einen Ersatz. Dieser verrät als reiner Relationalismus, als Formalismus ohne Formen seinen Ursprung im Monopolkapitalismus, der den ihm eigenen Mangel an Methode durch bürokratische Organisation und Rechtsformalismus ersetzen muß, um die ihm immanenten Gegensätze zwischen Privateigentum und Monopol äußerlich zu versöhnen.

Aber noch mehr: ohne den Funktionsbegriff entsteht der Eindruck, daß die beiden Prinzipien der modernen Architektur nur ganz zufällig zusammenkommen, während der innere und notwendige Zusammenhang gänzlich ungeklärt bleibt. Nimmt man dagegen an, daß – durch den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Unterbau bedingt – das Verhältnis von Inhalt und Form als funktionale Abhängigkeit erscheint (wie auf vielen anderen ideologischen Gebieten) und daß die inhaltliche Komponente (neben den Interessen der kapitalistischen Gesellschaft, speziell ihrer Rentner- und Parasitenschicht) durch den Eisenbeton und seine Konstruktionsweisen bestimmt ist, so ergibt sich zwangsläufig die reine Mathematik, d.h. die nudistische Versöhnung des Dualismus, der Ästhetizismus an Stelle der Kunst. Denn der Beton erfordert eine dreifache Rolle der Maschine: bei der Herstellung des Baumaterials und der Zusammensetzung der Bauteile im positiven Sinne, bei der Bearbeitung der zur Konstruktion gehörenden Bauteile im negativen Sinne. Damit entsteht ein wesentlicher qualitativer Unterschied aus dem Grad, in dem die Maschine an der materiellen und formalen Herstellung der Bauteile beteiligt ist. Im Gegensatz zum natürlichen Material, wo die Bearbeitungsmöglichkeit durch das menschliche Denken und Wollen mittels der Hand oder des Instruments maximal ist, ist das industrielle Material geistig nur minimal veränderlich. Das Ideologische kann also nur durch die Maschine selbst hervorgebracht werden, oder das über die Maschinenarbeit Hinausgehende kann nicht die materielle Substanz als solche betreffen, sondern nur die Beziehung zwischen ihren Teilen (Größen, Proportionen), d.h. eine äußere Ordnung. Ist diese Ausscheidung der Qualität und damit der substantiellen Architektur durch die Maschine erzwungen, so bedeutet Kunst nur Relationismus, d.h. Formalismus ohne Form in jenem alten Sinne, wo die Formen eine durchaus legitime Konkretisierung sowohl des in der Konstruktion liegenden Kräftespiels wie der Gestaltung des Raumes und des Baukörpers waren.

Aus der Wechselwirkung von Beton und Maschine, die beide durch dieselbe Wirtschaftsformation bedingt sind, folgt also die Reduktion der Kunst auf einen ästhetischen Relationismus, speziell die der Architektur auf "ein Skelett ohne Fleisch und

Muskeln" (wie man sich mit einem anthropomorphen Bild falsch auszudrücken pflegt). Für unser jetziges Problem bedeutet dies: die Ablösung aller künstlerischen Darstellungsmittel von der Konstruktion, die Zerschneidung des methodischen Weges, der von der Konstruktion zu den übrigen Darstellungsmitteln (Proportionen, Ornamente etc.) läuft. Das kommt bis in die Definitionen hinein klar zum Ausdruck. Wenn z.B. Le Corbusier sagt, daß die Konstruktion die Basis der Architektur sei, aber die Architektur mehr als die Maschine, so ist eine solche Behauptung gerade im wesentlichen ganz unvollständig: Sie enthält sich jeder Bestimmung dessen, wie dieses Mehr zustande kommt, wie es mit der Konstruktion zusammenhängt (während in allen alten und substantiellen Architekturen das Mehr nach einer bestimmten Methode aus der Konstruktion – freilich nicht nur aus der Konstruktion – erwächst). Sie kann solche Bestimmungen nicht enthalten, weil eine Methode nicht mehr vorhanden ist, sondern das Gegenteil: Die Konstruktion bleibt im Bereich des Nützlichen, Maschinellen, die "Kunst" im Bereich eines ästhetisch formalen Geschmackes. Die methodische Unbestimmtheit im Funktionsbegriff bedeutet also, daß das dialektische Verhältnis von Konstruktion und künstlerischen Gestaltungsmitteln einem Utilitarismus im Konstruktiven und einem Formalismus im Künstlerischen Platz gemacht hat, einer Willkür im Zusammenhang der verschiedenen Seiten geistig-künstlerischer Arbeit.

Erklärt sich also die reine Mathematik, der ästhetische Relationismus direkt aus dem Material des Betons und seiner bisherigen Konstruktionsweise, so ist er nur das eine Glied eines in absolute Gegensätze aufgespaltenen Dualismus. Ihm gegenüber steht bei einem großen Teil der Architekten, die Zlapetin unter die Formalisten einreicht (z.B. bei Mendelsohn, Poelzig etc.), ein Hang zum Literarischen in der Architektur, ein Zwiespalt zwischen Inhalt und Form. Er kommt nicht von einem Mangel an Ideologie, sondern aus der Unfähigkeit, für die Ideologie die entsprechende Form zu finden. Dieser Zwiespalt ist außerordentlich charakteristisch, denn er hat bei den europäisch-bürgerlichen Künstlern seine Ursache darin, daß die bürgerliche kapitalistische Ideologie bereits so widerspruchsvoll geworden ist, daß eine Einheit von Inhalt und Form nicht mehr oder nur noch vorübergehend gefunden werden kann. Daher läuft auch die Entwicklungslinie der Architektur Le Corbusiers vom Formalismus ohne Form zur Literatur ohne Idee.

Wäre man diesem Dualismus weiter nachgegangen, anstatt sich einfach mit der Feststellung des Formalismus zu begnügen, so hätte man den Unterschied zwischen bürgerlicher und proletarischer Ideologie und Ausdrucksmitteln in seiner ganzen prinzipiellen Tiefe und Weite erkannt, d.h. man hätte sich die Frage vorgelegt, warum die funktionale Architektur weder materialistisch noch dialektisch ist, man hätte sie prinzipiell unter dem Gesichtspunkt der marxistischen Methode betrachtet.

Dann hätte man erstens sofort eingesehen, daß die kubistische Malerei nicht eine Quelle der modernen Architektur ist, sondern diese nur beeinflußt hat, weil sie aus dem gleichen Geist der Abstraktion und der Selbstentfremdung des Kapitalismus vor der Architektur entstanden war, weil die kapitalistische Wirtschafts- und Gesellschaftsformation seit ihrem Beginn der Malerei wesentlich günstiger war als der Architektur. Zu dieser Beeinflussung muß aber gesagt werden, daß die funktionellen Architekten und nicht zuletzt Le Corbusier die Lehre Picassos gar nicht verstanden, ihr alles Wesentliche genommen, Picasso auf das Niveau von Léger und Ozenfant herunterzudrücken versucht haben. Die Frage nach der Ursache dieses Phänomens ist nicht allein individualistisch, d.h. durch die geringere Begabung der Architekten zu beantworten. Es genügt auch nicht, auf gewisse ideologische Momente hinzuweisen, obwohl diese nicht ohne Bedeutung sind: auf den Calvinismus Le Corbusiers im Gegensatz zum Katholizismus Picassos

oder auf die eben erwähnte größere Adäquatheit von Malerei und kapitalistischer Wirtschaftsformation. Die letzte und tiefste Ursache liegt vielmehr darin, daß der Beton als industrielles Material die Modellierung (die Organisation des Raumes durch planparallele Ebenen auf Grund einer vorhergehenden Aktivierung des Raumes) ausschließt, während umgekehrt gerade darin die große Leistung Picassos in seiner kubistischen Etappe besteht: daß er für eine neue Entwicklungsstufe des Kapitalismus die entsprechende Modellierung, d.h. eine Hauptbedingung ihrer künstlerischen Form gefunden hat.

Man hatte dann ferner eingesehen, daß es nicht genügt, den Vorwurf zu erheben, die moderne funktionale Architektur betreibe eine ästhetische Dogmatisierung der Maschine, sondern daß man bis zu den wesentlicheren Fragen vordringen müsse: ob denn Maschinenarbeit und Kunst nicht Widersprüche seien, die niemand versöhnen kann? Und ob die Forderung nach Kunst nicht Handarbeit und damit ein natürliches Material oder ein formbareres industrielles Material zwangsläufig nach sich ziehe? Es genügt nicht, den Gegensatz von bürgerlich-romantischer und proletarischer Auffassung der Maschine herauszuarbeiten; es genügt nicht, die "Neuen Formenkanons" abzulehnen, weil sie aus einer "Anbetung der Maschine" kommen. Sondern worauf es ankommt, ist zu wissen, ob die Maschine, wenn wir sie aus unserem Herrn zu unserem Diener gemacht haben werden, imstande sein wird, uns ein Material zu liefern, dessen maschinelle Behandlung die bisherigen Grenzen der Maschinenarbeit an den künstlerischen Darstellungsmitteln wirklich aufhebt.

Lehnt man die Technik als Fetisch ab und fordert man Kunst, so ist damit stillschweigend gesagt, daß man keinen absoluten, sondern einen dialektischen Materialismus will, d.h. einen solchen, in dem die Spannung zwischen Materie und Geist ihr Maximum zugunsten des Geistes auf der Basis der Materie erreichen kann. Aber diese latente Voraussetzung muß konkret und explizit gemacht werden, d.h. man muß zeigen, ob und wie sich unter der Diktatur des Proletariats aus dem Praktischen, Nützlichen und der Technik, die doch ein unerläßlicher Teil der materiellen Basis sind, Kunst entwickeln läßt. Ob sich am gegebenen Material andere, der proletarischen Ideologie entsprechende Konstruktionsweisen werden entwickeln lassen, oder ob man das kapitalistische oder gar industrielle Material aufgeben muß, um zu einer proletarischen Architektur als Kunst zu kommen?

Die Konstruktivisten glaubten, daß man durch eine organische Weiterentwicklung des Nützlichen und der Technik in die Kunst kommen kann, oder durch die äußere Hinzufügung eines "Lyrismus" zur Konstruktion. Sie haben bewiesen, daß man auf diesen evolutionären, reformistischen, versöhnlerischen Wegen zu einem ästhetischen Formalismus oder zu einer surrealistischen Literatur kommt; daß also die Behauptung der Einheit von technischer und künstlerischer Form nur der Versuch ist, in der Theorie über alle diejenigen kapitalistischen Widersprüche hinauszukommen, die sich in der Praxis sofort wieder einstellen; z.B. der Zwiespalt zwischen Bedürfnis — Technik — Kunst in dem Dualismus von Innenbau und Außenbau als anschaulicher und abstrakter Formalismus, als romantisch-christliche Bewegtheit (Superposition vielfacher Perspektiven) und klassizistische Rigorosität, oder in dem Dualismus zwischen einem Utilitarismus im Primären und einem Formalismus im Sekundären etc.

Von der marxistischen Methode ausgehend, hätte man zunächst unter Trennung der unauflöslich miteinander verwobenen Faktoren des Materialismus und der Dialektik die Frage stellen müssen, wie sich der Materialismus in der Kunst äußere, und ob die funktionalistische Architektur diesen Bestimmungen genüge.

Der Materialismus läßt sich erkennen: in der Behandlung des Materials und seiner

Technik, in dem darzustellenden Inhalt und in dem Verhältnis von Inhalt und Form im Gestaltungsprozeß.

Im Material und seiner Technik: Die Farbe des Malers z.B. hat drei ganz verschiedenartige Aufgaben. Sie drückt aus: sich selbst als Materie, ferner die geistige Haltung des Künstlers (seine Weltanschauung in Abhängigkeit vom materiellen Unterbau, und schließlich die Oberfläche der darzustellenden Gegenstände in ihrer Körperlichkeit. Der Künstler hat diese drei Funktionen auf irgendeine Weise, sei es durch Ausschaltung, Annäherung oder Kontrastierung der Gegensätze methodisch zu vereinigen. Man kann nun von Materialismus sprechen, wenn das Ideologische sich nicht direkt gibt, indem es das Material zum bloßen Mittel ohne Eigenbedeutung herunterdrückt, sondern indirekt, indem es selbst in die Eigenmaterialität der Farbe zurücktritt und in seine Funktion, die Qualität der Oberfläche und der Körperlichkeit der Gegenstände und des Raumes auszudrücken (z.B. einer der Brüder Le Nain, z.T. Courbet – womit nicht gesagt werden soll, daß deren Materialismus marxistisch, d.h. dialektisch ist). Der Materialismus äußert sich also einmal in dem Dingcharakter und in der Dingfunktion des Materials, wobei unter Ding nicht der abstrakte Körper als mathematische Form, nicht der durch die Atmosphäre in universell-kosmische Elemente zersetzte Körper verstanden wird, sondern die Eigenheit seiner Materie als bedingendes Moment.

Jedes Material hat seine Technik (z.B. der Holzschnitt im Gegensatz zur Radierung), die man entweder respektieren (z.B. die romanische Architektur den Stein) oder vergewaltigen oder vom Material unabhängig machen und verselbständigen kann (Spiel mit der Technik, die Technik als Inhalt). Von einem Materialismus in der Technik kann man sprechen, wenn diese die Eigenheit der Materie respektiert, d.h. wenn sie sowohl alle Inhalte wie alle Kompositionsmittel in der besonderen Eigenart des Materials konkretisiert.

Jedes Denken in den stofflichen Darstellungsmitteln der Kunst wird begrenzt und vernichtet, wenn der in den Materialien und ihrer Technik darzustellende Inhalt nicht mehr in der vollen – natürlichen und gesellschaftlichen – Konkretheit steht. Es handelt sich aber dabei nicht um eine Nachahmung der Natur (die auch idealistisch sein kann), noch um die bloße Wiederholung der gesellschaftlichen Inhalte (Situationen der jeweils beherrschten Klasse), sondern um die Realisierung der Ideologie dieser Klasse mit adäquaten künstlerischen Mitteln. Adäquat sind diese aber nur dann, wenn sie nicht aus der Perspektive der herrschenden Klasse, überhaupt nicht von außen gefunden sind, etwa aus der Kritik der herrschenden Klasse. Denn so notwendig diese für die Zersetzung der herrschenden Klasse und damit für die Vorbereitung der Revolution der beherrschten Klasse ist, so ist die Kritik nur eine Waffe im Klassenkampf, nicht der Klassenkampf als Waffe. Sondern die rein künstlerischen Darstellungsmittel müssen aus der Ideologie der beherrschten Klasse gefunden sein, d.h. nicht aus dem, was an dieser Klasse Schwäche, sondern Kraft ist. Diese Mittel zu schaffen und mit ihnen Gegenstände aus dem Lebensbereich der ausgebeuteten Klasse zu konkretisieren, ist die Aufgabe eines materialistischen Künstlers.

Als ein weiteres Merkmal haben wir ein bestimmtes Verhältnis von Form und Inhalt genannt. Das Formale darf keinerlei Apriorität und Abstraktheit besitzen. Es darf nicht als ein System von Beziehungen dem Gegenständlichen aufgezwungen werden, sondern es muß aus der vollen Konkretheit und Eigenheit der Gegenstände selbst entwickelt werden, d.h. nicht aus einem isolierten Gegenstand, sondern aus allen seinen Zusammenhängen mit der Gesamtsituation der unterdrückten Klasse. Die künstlerische Komposition ist also nicht identisch mit dem abstrakt wissenschaftlichen Gesetz (eine idealisti-

sche Annahme, die im Vorherrschen der mathematischen Perspektive, der Anatomie, der physikalischen Farbgesetze etc. verwirklicht wurde). Sie enthält, falls sie materialistisch sein soll, eine bestimmte Ordnung ihrer Faktoren untereinander, derart daß die rein mathematischen Mittel die geometrisch-figuralen, wie die arithmetisch-rhythmischen den mehr materiellen, z.B. Licht und Farbe, ein- und untergeordnet sind, und zwar in einer von ihnen nicht ablösbaren Weise.

Sind diese allgemeinen Erörterungen einmal vorausgeschickt, so lassen sich leicht die Gründe angeben, warum die funktionale Architektur nicht materialistisch ist. Der Architekt dient der herrschenden Klasse, wenn er die Minimum-Bedürfnisse der ausgebeuteten Klasse im Gegensatz zu den Maximalbedürfnissen der Parasiten der Kapitalistenklasse befriedigen will; denn die (scheinbar so radikale) Formel Le Corbusiers "Bauen oder Revolution" hat keinen anderen Sinn als die "Entproletarisierung des Proletariats" in der letzten päpstlichen Sozialzyklika: die Kraft des Arbeiters im Klassenkampf zu schwächen. Die Minimumbedürfnisse werden nicht nur im Interesse, sondern auch im Geiste der herrschenden Klasse oder dem des Kleinbürgertums befriedigt. In den Bauten für die Kapitalisten selbst kommt der idealistische Geist zum Ausdruck in der Spaltung in Repräsentations- und Wohnräume, in dem Übermaß der ersteren, obwohl es nichts zu repräsentieren gibt als diesen Widerspruch zwischen wirklichen Bedürfnissen und vorgetäuschter Geltung. Sobald sich die Mittel beschränken, stellt sich das alte Zellensystem und die muffige Trostlosigkeit des Eastend-Geistes ein. Im Sowjetpalais Le Corbusiers zeigt sich das Unmaterialistische z.B. bei seiner Definition: es sei "ein architektonischer Organismus" mit dem Ziel, "die Bewegung vieler tausend Menschen zu sichern", womit der ganze konkrete Inhalt der proletarischen Ideologie auf ein Zirkulationsproblem, d.h. auf Relationen beschränkt ist.

Die funktionale Architektur ist nicht materialistisch, weil sie das eigentliche Baumaterial und seine Konstruktion durch einen Bewurf bedeckt, den Dualismus von Konstruktions- und Füllmaterial verschleiert und so an die Stelle der sich materiell und konstruktiv ergebenden Beziehungen zwischen den Dimensionen einen von diesen unabhängigen, abstrakt formalen Rhythmus setzt.

Aber selbst dort, wo die funktionale Architektur materialistisch zu sein scheint, ist sie es nicht in einem dialektischen, sondern in einem gegendialektischen, d.h. in einem dogmatischen und mechanischen Sinn, z.B. in der Maschinenarbeit und ihren Folgen: der Standardisierung der Elemente und der Beschränkung des architektonischen Grundproblems (des Spieles der tragenden und lastenden etc. Kräfte) auf das Nützliche.

Die Dogmatisierung der Maschinenarbeit ist die Folge des Kapitalismus, der von der Rationalisierung der maschinellen Produktionskräfte lebt (und an ihr stirbt); die Folge der einseitig auf Naturwissenschaft und Mathematik beruhenden Technik und des aus allen Zusammenhängen herausgerissenen Intellekts. Kunst aber ist Vergeistigung des Materiellen und Versinnlichung des Geistes – beruht also auf der Totalität aller Vermögen. Die Verabsolutierung der Maschinenarbeit verhindert z.B. das Ideologische in der Oberfläche der Materie auszudrücken. Sie verhindert ferner durch die Standardisierung die Anpassung der mathematisch gedachten, abstrakten Proportionen an die konkreten, sinnlich wahrnehmbaren, die gewisse perspektivische Korrekturen an jenen nötig machen, damit die gewollte Wirkung erscheint. Man kann diesen Unterschied zwischen verstandesmäßiger Konzeption und sinnlicher Rezeption nicht dadurch aus der Welt schaffen, daß man – wie Le Corbusier es tut – den Übergang zwischen beiden für mechanisch erklärt. Der menschliche Geist ist keine Maschine – höchstens für den Idealisten der Maschinenarbeit, den Metaphysiker des Monopolkapitalismus. Die Maschinen-

arbeit verhindert ferner die Gestaltung des architektonischen Kräftespiels, drückt dieses in die Sphäre des Nützlichen hinunter, macht dadurch jede logisch-künstlerische Gestaltung unmöglich, indem sie die formalen künstlerischen Gestaltungsmittel von der Konstruktion ablöst und einen Dualismus schafft, während die Kunst Einheit und Wechselwirkung fordert. Die Verabsolutierung der Maschinenarbeit in der Architektur ist Metaphysik der Maschine, maschineller Idealismus, welcher die Kunst aus der Architektur zwangsläufig eliminiert.

Die zweite Frage, die eine marxistische Kunsttheorie von ihrer Methode aus zu stellen hat, ist die, wie sich die Dialektik in der Kunst äußert. Und ob die funktionalistische Architektur diesen Bestimmungen genügen kann? Gestützt auf unsere früheren Erörterungen über dialektische Raumgestaltung, über funktionale Architektur im Allgemeinen und über die Betonkonstruktion im Besonderen, können wir sagen, daß die funktionale Architektur aus folgenden Gründen undialektisch ist:

I. Wegen des Mangels jeder den Raum gestaltenden Einheit (Mauer oder Kontinuum), die in Gegensätze zerlegt werden könnten.

II. Wegen der äußerlichen Versöhnung des absoluten Dualismus von Gerüst und Füllung durch einen Bewurf, der über die beiden verschiedenen Materialien hingehht und ihre Grenzen verschleiert.

III. Wegen der Bevorzugung *einer* Dimension vor den anderen, sowohl im Grundriß wie im Aufriß. Dies äußert sich darin, daß der Gesamtkörper ein Band ist und nicht ein Kubus, was nicht vorwiegend von der Größe der Breitenentwicklung herkommt, sondern von der geringen Spannung, welche die verhältnismäßig geringfügige, aber selbständige Tiefe gegen die Breite hat. Ferner darin, daß an den Fronten die Höhe nur eine Addition von Breitenstreifen ist unter Ausschaltung der relativen Selbständigkeit der Höhen-dimension.

IV. Wegen der Ersetzung des einheitlichen Baukörpers durch vier Wände von oft sehr großer Verschiedenheit, deren Zusammenhang nicht sinnlich anschaulich ist, sondern durch das Gedächtnis als Addition heterogener Teile vollzogen wird.

V. Wegen des sehr häufigen Dualismus zwischen Innenbau und Außenbau.

VI. Wegen der Isolierung der Grenzform von der Binnenform, die zuweilen ganz heterogen sind, und von denen die Grenzform a priori da ist, während sich die Binnenformen aus verschiedenartigen Elementen allmählich zusammenaddieren.

VII. Wegen des Dualismus zwischen optisch-sinnlicher und intellektueller Komposition (z.B. bei Le Corbusier an der Nordfront in Garches).

VIII. Wegen des unvermittelten Nebeneinander von Kurven und Geraden (Senkrechten und Waagrechten).

IX. Wegen des Zerfalls der Dimensionen, sobald sie aktiviert werden.

Alle diese Gründe haben etwas Gemeinsames: Sie zeigen einerseits einen Dualismus, der sich absolut setzen muß, weil ihm keine Einheit zugrunde liegt, aus der er entstanden ist, andererseits statt der höheren Einheit, die die Gegensätze aufhebt, ihre Verschleifung und Versöhnung. Sie sind also das Gegenteil der Dialektik.

Eine Architektur, die weder materialistisch noch dialektisch ist, kann nicht die Ideologie des Proletariats künstlerisch darstellen, wie es vom Sowjetpalais gefordert war (womit nicht gesagt werden soll, daß die funktionale Architektur keine für die proletarische Kunst zu entwickelnde Momente enthält). Oder positiv ausgedrückt: die funktionale Architektur ist der Ausdruck der bürgerlichen Gesellschaft in der Epoche des Monopolkapitalismus. Sie teilt also alle seine Widersprüche und alle seine Utopien.

Diese Feststellung zu einer Zeit, als in Europa funktionale Architektur und Kommu-

nismus identifiziert wurden, war ein wichtiges Ergebnis des Wettbewerbes um das Sowjetpalais. Da man aber zu dieser Klarheit mehr durch eine instinktive Reaktion auf eine gegebene historische Situation als durch eine methodisch-marxistische Untersuchung gekommen war, benutzte man das Ergebnis zum Ausgangspunkt für falsche Schlüsse, deren wahre Ursachen ganz woanders liegen, und welche die proletarische Entwicklung empfindlich hemmen können. Weil man noch nicht zu sehen vermag, wie der Weg von der funktionalen bürgerlichen Architektur zur proletarischen Kunst weiterführt – ein Weg, der ja auch nur durch einen revolutionären Sprung zu vollziehen ist; weil man glaubt, daß ein "leidenschaftliches Suchen nach dem neuen Stil" zum Ziel führen könne, während doch vor allem die allgemeine Gesellschaftsideologie die materiellen und technischen Voraussetzungen für eine adäquate Kunst entwickelt haben muß, geht man hinter den stillosen Formalismus zurück, auf den Formalismus der Stilformen, aus der jüngeren und klareren in eine ältere und unklarere Epoche bürgerlicher Kunst; flüchtet man in eine romantische und reaktionäre Utopie, die man unter dem Namen einer kritischen Assimilation des Erbes zum Pflichtpunkt des Programms macht. Wir werden jetzt zeigen, warum dies nur eine vorübergehende Etappe sein kann, deren Ursachen aufzudecken bleiben.

b) Die am Eingang dieses Teiles zitierte Direktive aus der Resolution des Konstruktionskomitees enthält zwei inhaltliche Bestandteile: die moderne und die alte Architektur. "Unsere Architektur ist gegenwärtig in einer Periode, die charakterisiert ist durch das leidenschaftliche Suchen nach neuen Formen, einem neuen Stil. Wir weisen kategorisch die eklektische Nachahmung alter Stile zurück, aber nichtsdestoweniger müssen wir der alten Architektur alles entleihen, was sie an Positivem enthält. Diese positiven Elemente des klassischen Erbes dürfen offenbar nicht unter der Form einer Nachahmung reproduziert werden, sondern müssen im Gegenteil kritisiert und auf neuer Basis verarbeitet werden. Die Sowjetarchitektur folgt hier der Lehre Lenins, wonach die Kultur der neuen Gesellschaft sich – nach kritischer Umformung – alles das aneignet, was während der ganzen Geschichte der Menschheit an Höchstem und Kostbarstem geschaffen worden ist." Diese Worte Arkhins unterrichten vorzüglich über die Absichten der sowjetrussischen Architekten. Versuchen wir zunächst festzustellen, wieviel davon Bewußtseins-täuschung ist, um später angeben zu können, wie und warum sie entstanden ist.

Als Historiker ist man zunächst geneigt, diese "kritische Erneuerung der Antike" in Zusammenhang mit den früheren "Renaissancen" der Antike zu setzen. Um so mehr als von den Russen sogar vergessen wird, daß die letzte in Europa erst vor zehn bis fünfzehn Jahren begonnen hat, und daher der bürgerliche Verdacht, es handle sich bei der klassizistischen Parole in Sowjetrußland nur um eine verspätete Einreihung in die europäische Entwicklung, zumindest geprüft werden muß. Darüber hinaus aber ist die jetzige Renaissance nur ein Glied in einer Kette, die ins Mittelalter zurückreicht, und man kann die heutige nur richtig verstehen, wenn man sie mit dem Wesen, den Ursachen und den Funktionen der früheren der vergleicht.

Was bedeuten also, vom marxistischen Standpunkt aus – die früheren Renaissance der Antike? Ich resümiere ganz kurz, was ich an anderer Stelle – siehe "Proudhon, Marx, Picasso" – ausführlich begründet habe. Die Renaissance waren zunächst Zeichen der Krisen des Feudalismus unter dem Druck des aufsteigenden Bürgertums und seiner frühkapitalistischen Wirtschaftsformation; später Masken, unter denen das Bürgertum sein wahres Gesicht verbarg, um sich als Vertreter der ganzen Menschheit ausgeben zu können (z.B. im Klassizismus); und schließlich Ausdruck der Krise, der Selbstauflösung des Bürgertums (z.B. bei Picasso). Alle Renaissance vor der Französischen Revolution

hatten die Tendenz, mit Hilfe der Antike aus der phantastischen Vorstellung in die konkrete Wirklichkeit zu gelangen. Erst der Klassizismus der Französischen Revolution drehte dieses Verhältnis zu einer Flucht aus der bürgerlichen Wirklichkeit in die abstrakte Vorstellung um, während bei Picasso die entgegengesetzte Tendenz auf eine (wenn auch abstrakt mathematische) Körperlichkeit hin erkennbar ist.

Daß die Antike in solchen kritischen Perioden zu Hilfe gerufen wurde, beruhte auf der Spannung, die zwischen dem Wesen der Kunst einerseits und dem Wesen der sie mit dem materiellen Unterbau vermittelnden Ideologien andererseits bestand (z.B. zur Unendlichkeit und Transzendenz der christlichen Religion, zur Abstraktheit der Menschheitsidee etc.). Daß die Antike die von ihr verlangten Aufgaben zum Teil erfüllen konnte, lag in dem Wesen dieser Kunst und ihrer Ideologie begründet. Doch hatten alle Renaissance-Bemühungen ihre Grenzen. Sie blieben einerseits in einem Realismus stecken, ohne den Materialismus zu erreichen, andererseits führten sie zu einer statischen und undialektischen Kunst; eine Ausnahme bildet allein die Renaissance um 1200, die – besonders in Thomas von Aquino – der dem Christentum immanenten Dialektik zur vollen Entfaltung verhalf. Daher waren die Folgen jeder solchen Renaissance letzten Endes immer reaktionär, obwohl sie zuerst revolutionär und radikal auftraten. Heute sind sie ganz unmittelbar Zeichen der bürgerlichen Reaktion, was u. a. dadurch bewiesen wird, daß die Träger der jüngsten Renaissance der Antike (Picasso, Strawinsky etc.) noch sehr viel schneller als ihr Vorgänger Michelangelo Träger einer Renaissance des Mittelalters geworden sind.

Wechseln also Ursache, Inhalt und Wirkungen der Renaissancen im Laufe der Jahrhunderte, so kann natürlich erst recht die "kritische Erneuerung" der Antike in Sowjetrußland etwas ganz anderes bedeuten als die früheren Renaissancen der Antike und als die kaum vergangenen in Europa. Für eine einfache Analogie scheinen in der Tat alle Bedingungen eliminiert zu sein. Einmal durch die (vorproletarische, aber erstmalige) Ersetzung des natürlichen Materials durch ein industrielles, ferner aber vor allem durch die proletarische Revolution selbst.

Wird also der Analogieschluß hinfällig, so fragt sich, nach welchem Gesichtspunkt das geschichtliche Erbe – und insbesondere das der Antike – zu betrachten ist. Was ist überhaupt daraus auszulesen, um die proletarische Kunst zu fördern? Mit Ausnahme der feudalen Renaissance um 1200 (oder genauer: eines Teiles von ihr) haben sich alle folgenden mehr an den Stil als an die Methode gehalten, mehr den ersteren wiederholt, als die letztere gemäß den veränderten ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen weiterentwickelt. Die Methode reicht über den Stil hinaus. Der Stil ist nicht nur das eingefrorene Resultat der Methode, sondern auch nur ein Teil dessen, was aus der Methode entsteht. Es ist richtig, daß ein Stil ohne Methode nicht existieren kann; es ist sogar richtig, daß eine Methode immer einen Stil zur Folge hat. Aber um Stil und Methode auch nur dem Umfang nach zur Deckung zu bringen, müßte man unter Stil nicht nur die Elemente der Formbildung, sondern auch die besondere Art der Raumgestaltung etc. verstehen. Aber selbst dann bleibt noch ein wesentlicher Unterschied. Methode ist das innere Verfahren, die Elemente der materiellen Basis zu einer Einheit zu bringen und darüber hinaus: aus der materiellen Basis ein Werk zu schaffen, das die Synthese von Materie und Geist, des Einzelnen und der Gesellschaft etc. ist. Die marxistische Kunsttheorie (und ebenso die künstlerische Praxis) muß also bei der Analyse aller Epochen und Denkmäler der Vergangenheit von den an der Oberfläche zugänglichen Stilen auf die in einer tieferen Schicht liegenden Methoden zurückgehen und das Verhältnis beider klarstellen (und seine historischen Bedingungen).

Eine proletarische Auseinandersetzung mit dem geschichtlichen Erbe hat es also zunächst (und soweit es sich um die Forderung der proletarischen Kunstentwicklung handelt)

nicht mit den Kulturgruppen in ihrer Geschlossenheit zu tun, sondern mit den Methoden, und zwar speziell mit denen, die entweder eine materialistische Basis haben, oder eine dialektische Selbstbewegung erkennen lassen. Eine proletarische "Renaissance" der Antike hätte also die Aufgabe, die materialistischen und die dialektischen Faktoren der Antike herauszuheben, die Antike selbst materialistisch-dialektisch aufzufassen und durch diesen doppelten Prozeß die marxistische Theorie und Praxis weiterzutreiben. Da nun aber der Marxismus zum ersten Mal in der Geschichte Materialismus und Dialektik vereint, so kann man in der Vergangenheit nur Materialismus ohne Dialektik und Dialektik ohne Materialismus finden. Daraus folgt, daß er die Methoden niemals in ihren historisch bedingten Erscheinungsformen (z.B. den Stilen) wiederholen, sondern nur das, was an ihnen allgemeines Bewegungsgesetz der Dialektik selbst ist, benutzen darf, um die Rückwirkung des menschlichen Geistes auf die Materie seiner eigenen Epoche zu steigern. Das geschieht aber um so intensiver, je klarer man die Eigenart dieser allgemeinen Bewegungsgesetze durch einen Vergleich der dialektischen Methoden der verschiedenen Epochen der Geschichte erkannt hat, d.h. je mehr man eine kritische Auseinandersetzung mit der Antike durch eine kritische Geschichte der dialektischen Methode ersetzt hat. Nur so werden die allgemeinen Prinzipien der Architektur klar zum Ausdruck kommen, nur so kann der Umweg über die Antike die Bedeutung haben, daß er die Totalität dieser Prinzipien zu Bewußtsein bringt und dadurch die Rückwirkungen des Geistes auf den materiellen Unterbau erhöht.

So ist also die Aufgabe durch die Resolution bereits falsch gestellt, nämlich in Analogie zum bürgerlichen Historismus des XIX. Jahrhunderts, der durch die marxistische Geschichtstheorie wie durch die Aufrichtung der Diktatur des Proletariats als erledigt anzusehen ist. Und so wird man wenig Hoffnung haben können, durch eine "kritische" Assimilierung der Antike die proletarische Kunstentwicklung zu fördern.

Trotzdem hat man in Sowjetrußland diese Hoffnung gehabt. Man nahm das Danaergeschenk an mit der Begründung, daß allein die antike Architektur sich eine internationale Situation geschaffen hat, d.h. zu allen Zeiten allen Völkern zugänglich gewesen ist; daß sie unendlicher Umbildungen fähig ist und solche im Laufe der Geschichte unter neuen sozialen und ökonomischen Bedingungen gefunden hat; daß die wesentlichen Merkmale der antiken Architektur Standard und Disziplin seien, die der Betonbauweise wunderbar entsprechen: "Der wiederkehrende Rhythmus der klassischen Säulen entspricht sehr gut der Gleichmäßigkeit der Eisenbetongerüste." Daher werde die reiche Quelle der Klassik auch die Untersuchungen unter dem neuen sozialen und politischen Regime beschleunigen. "Der neue Stil, der Sowjetstil, muß kommen, und er wird kommen, ob wir nun in der Vergangenheit schöpfen oder nicht." (Fomin).

An dieser Begründung, die von einem alten Akademiker stammt, ist schlechthin alles falsch und Kompromiß. Zunächst das Ziel, das man erreichen will: Formen zu finden, die zu unserer Kunst passen. Man kann in einer Renaissance der Antike nur Hilfsmittel finden, die einer allgemeinen Gesellschaftsideologie zum architektonischen Ausdruck verhelfen, die sich künstlerisch noch nicht adäquat ausdrücken kann, sei es, weil die allgemeine Ideologie noch nicht entwickelt genug ist, sei es, weil sie sich verschleiern muß. Man kann aber nicht für eine schon bestehende Kunst Ergänzungen in der Kunst einer anderen Zeit finden. Damit hat man ein eklektisches Programm formuliert, demgegenüber jede Beteuerung, daß es sich nicht um "eine halbe Drehung nach rückwärts" handle, eine heuchlerische Phrase ist.

Einseitig und falsch sind ferner sämtliche Gründe, auf die man sich theoretisch stützt, um die praktische Erreichbarkeit des Zieles zu garantieren. Es ist zuzugeben, daß die

antike Kunst eine übernationale Rolle gespielt hat. Die Ursachen sind folgende: bei allen Völkern, die eine rein geistige transzendente, ins Unendliche gehende Religion oder eine zu abstrakte vage Metaphysik hatten, bestand eine feindliche Spannung zwischen der Kunst und den sie mit dem Unterbau vermittelnden Ideologien. Die griechische Ideologie kannte in ihrer Mythologie weder eine absolute Transzendenz (nicht einmal in der Moira), noch wertete sie das Unendliche positiv. Daher war sie dem Wesen der Kunst direkt adäquat, und die durch sie mitbedingte griechische Kunst konnte die Forderungen nach Konkretheit, Anschaulichkeit, Endlichkeit, mitbefriedigen helfen, die sich bei den andern Völkern in den Vordergrund schoben, sobald ihre transzendente Religion oder Metaphysik vom Unterbau her in eine Krisis getrieben war. Also immer nur in ganz bestimmten, ökonomisch und sozial bedingten Situationen und nicht ganz allgemein zu allen Zeiten und bei allen Völkern war die griechische Kunst zugänglich: in den Voretapen des Aufbaus einer neuen Ideologie oder in den Stadien scharfer Wendungen der Entwicklung innerhalb einer bestehenden Ideologie. Wenn gerade für die bürgerliche Ideologie die Antike in solchen kritischen Augenblicken eine wichtige Rolle gespielt hat, so war dies möglich, weil beide sich auf einer Klassenwirtschaft aufbauten und weil die Rezeption der Antike durch das Bürgertum eine bewußte Opposition gegen die feudale Kunst enthielt. Diese beiden Bedingungen fallen fort, sobald es sich darum handelt, die proletarische Kunst von der bürgerlichen abzulösen. Und so sucht ja auch Fomin ausdrücklich in der Antike Formen, die "unserer Kunst entsprechen". Es spricht aber noch etwas anderes gegen jede mechanische Übertragung der bisherigen geschichtlichen Funktion der Antike. Zugegeben, daß diese sehr verschiedenartige Umbildungen erfahren kann und erfahren hat, so hatten doch alle Renaissancen (mit Ausnahme der des XII. Jahrhunderts) das Gemeinsame, den Gesamtzusammenhang in Stücke zu zerreißen, sich nicht um die methodische Einheit, sondern um losgelöste Einzelheiten zu kümmern. Dies entsprach dem individualistischen und abstrakten Wesen der bürgerlich-kapitalistischen Wirtschaftsformation, der diese Renaissancen dienten. Im Gegensatz hierzu kann der Marxismus nur die Totalität betrachten. Die unendlichen Umbildungsmöglichkeiten werden für ihn bedeutungslos; es bleibt ja nur die eine: die materialistischen und dialektischen Ansätze zur Entwicklung des dialektischen Materialismus zu benutzen.

Aber eben gerade diese eine Möglichkeit kann man nicht realisieren, wenn man auf Grund einer eigenen undialektischen Denk- und Anschauungsweise zu einer Standardauffassung der antiken Denkmäler kommt und so zu "wunderbaren Entsprechungen", die nur in der Phantasie eines Menschen existieren können, der vom Wesen der Antike nichts begriffen hat (wie sich später noch genauer zeigen wird). Die Säulen und ihre Abstände sind einander ähnlich, aber nicht gleich. Die Gesamtwirkung beruht auf differenzierenden, einer Winkeloptik genügenden Momenten, die das Auge kaum direkt wahrnehmen kann, die sich aber der Messung enthüllen. An derselben Säule sind die Kannelüren selbst auf gleicher Höhe nicht gleich breit. Die Säulen verkürzen sich nicht kontinuierlich, sondern über die Entasis hinweg; die Säulen stehen nicht parallel, weil die Ecksäulen eine Neigung haben; der Stylobat ist gewölbt; die Abstände zwischen den Säulen sind ungleich und gehorchen gerade in den besten Lösungen einem freien Rhythmus*, das Konstruktionssystem der Verkürzungen der Intervalle ist so kompliziert, daß man schon zu Zeiten des Vitruv dorische Tempel nicht mehr bauen wollte, weil man das Proportionsgeheimnis des Triglyphons nicht mehr kannte, das mit der Verschiedenheit der Säulenabstände zusammenhängt; kurz: Die griechische Disziplin war die Einheit einer sehr komplizierten

* Vgl. M.R. Der dorische Tempel, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum. Augsburg 1930.

Mannigfaltigkeit (wie etwa ein Chorgesang des Aischylos, wo ganz verschiedene Versmaße eine Einheit bilden), also das vollständige Gegenteil des modernen Standards, wo maschinell gleiche Elemente mechanisch addiert werden.

Wenn man eine "wunderbare Korrespondenz" zur Betonarchitektur in der europäischen Kunstgeschichte suchen will, so findet sie sich allein in der Gotik. Hier stellt die Ablösung der Mauer durch Pfeiler und Strebebögen die größtmögliche Annäherung an das moderne Gerüst dar, wie denn auch die Gotiker eine sehr weitgehende Glas-Remplissage nötig hatten. Doch reicht auch diese Analogie nicht weit. Denn der gotische Dualismus war durch eine metaphysische, transzendente Einheit fundiert und konnte daher auch bei solchen Spannungen noch zur Einheit im Kunstwerk kommen, während der moderne Dualismus absolut ist und nur durch willkürlich Machbares verschleiert werden kann.

Zwischen antiker und moderner (Beton-) Architektur aber bestehen nur die tiefgreifendsten Unterschiede. Die Antike arbeitete mit einem natürlichen, die moderne mit einem industriellen Material; die Antike schuf Raum, Baukörper, Konstruktion, Materialoberfläche als Einheit, die Moderne schafft einen Dualismus von Konstruktion, Füllung und Bewurf; in der antiken Architektur hängen Innenraum und Baukörper aufs engste zusammen, aber dieser ist für die sinnliche, jener für die vernünftige Anschauung entwickelt, und beide nicht aus praktischen Zwecken für den Menschen, so daß sich die Gestaltung des Baukörpers relativ verselbständigen konnte; umgekehrt ist alle moderne Architektur – selbst die sakrale – vorwiegend Innenarchitektur. Daher entstand der Grundfehler aller Renaissancen: Da man zum Innenbau keinen (der neuen Ideologie entsprechenden) Außenbau finden konnte, mißverstand man die griechische Architektur als plastische Gestaltung des Baukörpers und klebte seine Teile (in einer historisch bestimmten Variation) vor einen völlig andersartigen Innenbau. Auch jetzt kann man keinen Baukörper finden, während man die alten Innenräume akzeptiert und will daher die alten Fehler in einer anderen Variante wiederholen, wie gleich zu zeigen sein wird. Die antike Architektur schuf der Ideologie eine Form, die sich aus der Konstruktion ergab, während die Moderne im Nützlichen bleibt und aus dem Mangel an Formgestaltung eine Tugend zu machen versucht, indem sie ihn als freiwillige Abkehr vom Ornament ausgibt. Diese Polemik verschleiert nur, daß dem modernen Architekten im Beton alles das ganz unmöglich ist, was für den Griechen das Wesentliche war. Der griechischen Einheit in der Mannigfaltigkeit, dem Prozeß der Entwicklung der Einheit in die Gegensätze des Tragens und Lastens, der Symmetrie und der Reihe etc. und ihrer Zusammenfassung in eine Raum-, Körper- und Formgestaltung, die mit Material und Konstruktion aufs engste zusammenhing – dieser dialektischen Einheit in der Mannigfaltigkeit steht die Standard-Uniformität des Betonbaus gegenüber, welche absolute Gegensätze durch Bewurf verschleiert oder durch Glas entblößt.

Daß unsere Meinung richtig ist, die antike Architektur und der moderne Betonbau hätten nichts miteinander zu tun und seien im besten Fall durch den klassizistischen Geist der bürgerlichen Renaissancen künstlich einander angenähert, geht praktisch auch daraus hervor, daß die Jofanschen Projekte weit eher an Gotik oder Barock als an die Antike erinnern (und erst recht die der übrigen Akademiker). Aber man glaubte, in der Antike zu schöpfen, was also suchte man?

Nach der Meinung Fomins, die auch von Arkhin bestätigt wird, die Überwindung der Methoden, "wo die Jagd nach Effekten bei den Lösungen der Raumfrage auf einen chaotischen Wust widersprechender geometrischer Körper ohne Einheit und Ordnung hinausläuft". Man verzichtete also auf die klassischen Säulenordnungen, auf den Kanon

der Proportionen, auf dekorative Details etc., um sich allein an das Wesentliche zu halten: "Das Prinzip eines einheitlichen, gesunden architektonischen Organismus, der unabhängig ist von Details, dagegen alle sekundären Elemente beherrscht . . ."

Zunächst: Auch diese Art, die Antike zum Vorbild zu nehmen, ist nicht ganz neu: es ist vielmehr eine der ältesten in Europa. Als die christliche Architektur für ihren Innenraum einen adäquaten Außenraum oder besser: für ihre religiöse Ideologie einen adäquaten Ausdruck im Verhältnis von Innen- und Außenraum zu entwickeln hatte, nahm sie die Kategorie der Einheit unter der Form des griechischen Tempels zum Vorbild und schuf einen gotischen Baukörper. Man wird gerade darin den besten Beweis dafür sehen wollen, daß man jetzt mit demselben Hilfsmittel einen proletarisch-sozialistischen schaffen kann. Man übersieht nur die Hauptsache: daß man jetzt noch gar keine sozialistische Raumgestalt hat, sondern nur eine dem Monopolkapitalismus entsprechende Konstruktionsweise. Wir werden nachher gleich sehen, wie Fomin dadurch zu einer Ergänzung gezwungen wird, die den wahren Charakter dieser "Neuschaffung" der Antike entschleiern. Zuvor noch eine ergänzende Anmerkung über das Prinzip eines einheitlichen architektonischen Organismus.

Das Verfahren, nach dem man zu diesem Begriff kommt, ist gänzlich unstatthaft, denn man läßt alles fort, was die antike Architektur zu einer antiken macht. Die Griechen entwickelten ihren konkreten Architekturorganismus in engstem Zusammenhang mit der Raumgestaltung, dem Kräftespiel des Tragens und Lastens, den Säulen, Kranzgesimsen etc. Ohne diese "Nebensächlichkeiten" gab es keine konkrete Einheit des Baues. Man kann also nicht Zusammengehöriges zerreißen in Hauptsächliches und Nebensächliches, in Wertvolles und Wertloses, in Gutes und Schlechtes — auch dann nicht, wenn man auf den Organismus und nicht auf die Säulenordnung abstrahiert. Das ist in dem einen wie in dem anderen Fall antimarxistische Eklektik. Führt man aber die Scheidung von konkreter Einheit und Prinzip der Einheit durch, ohne das letztere durch die erstere zu ersetzen, so ist das Prinzip in allen Epochen realisiert, in der romanischen Kirche nicht weniger (aber anders) als im dorischen Tempel. Kann man also das Prinzip, falls man es rein versteht, überall finden, so bietet es für den Marxisten keinen Anhaltspunkt für eine spezifisch proletarisch-sozialistische Verwirklichung, denn es gibt für ihn keine Realisierung a priori, sondern nur eine ganz bestimmte, aus den jeweiligen historischen Bedingungen erwachsende. Nimmt man an, daß es gewisse allgemeine Bewegungsgesetze im dialektisch verstandenen Realisierungsprozeß gibt, so haben auch diese selbst in den dialektischen Gestaltungen des dorischen Tempels eine bestimmte Erscheinungsform, die für den Marxismus nicht direkt brauchbar ist. Denn die antike Dialektik war idealistisch und hatte ihr Wesen darin, daß das System der Ideen in sich abgeschlossen war, oder m.a.W. die Synthese in der Idee und im System der Ideen war absolut, für den Marxisten ist sie immer relativ.

Damit ändert sich zwangsläufig die Beschaffenheit der Einheit des Ganzen wie das Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen.

Was das Wesen der Einheit betrifft, so ist sie (innerhalb der Dialektik) Einheit von Gegensätzen, und zwar nicht bloß äußere, sondern auch innere Einheit. Sie geht also einmal den Gegensätzen voran (z.B. als Mauer den Säulen), und ferner folgt sie aus diesen entfalteten Gegensätzen (z.B. aus dem Gegensatz von Säulen und Gebälk). Was also der ungeschiedenen Einheit zugrunde liegt, ist durch die gesellschaftliche Gesamtideologie, durch Material und Konstruktion mitbestimmt, welche historisch bedingte Ergebnisse der materiellen Produktion sind. Man kann also nicht die Frage der Einheit in abstrakter Weise behandeln, und die Lösung, die man für eine Wirtschafts- und Gesellschafts-

formation und für ein Material gefunden hat (selbst wenn sie dialektisch ist), ohne weiteres in andere übertragen. Wie aus der relativ geschiedenen Einheit die Gegensätze entwickelt und überwunden werden, ist ebenfalls von der gesellschaftlichen Gesamtheorie mitbestimmt. Aus dieser folgt, welche konkreten Ergebnisse die einzelnen subjektiven Raumauffassungen haben, und in welches Verhältnis sie zueinander gesetzt werden. Beides ist eine konkrete historische Wahrheit, die man nicht beliebig in andere Epochen verpflanzen kann. Insbesondere ist die Entwicklung von der Mauer zum Kontinuum zu bedenken. Man kann nicht in einer proletarischen Diktatur vom Kontinuum zur Mauer oder gar zur Säule zurück (noch dazu in einem Material, in dem es den Begriff der Mauer nicht gibt), nachdem bereits die bürgerliche Entwicklung den abstrakten und absoluten Raum seiner statischen Starrheit entkleidet, ihn von der Materie abhängig gemacht und so mit Energien geladen hat – was durchaus in der Richtung des historischen Materialismus liegt. Es kommt – um zu wiederholen – nicht auf den Faktor der Einzigkeit, sondern den der Allseitigkeit und Totalität der Beziehungen und Wechselwirkungen in der Einheit an, die aus ganz anderen Voraussetzungen heraus zu schaffen ist.

Und auch das Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen wird durch die marxistische Dialektik grundlegend verändert. In der Tat haben wir für diese Aufgabe drei Lösungen, die nicht das geringste miteinander zu tun haben; die griechische, die marxistisch-theoretische und die jofanische. Die griechische ist am dorischen Tempel folgendermaßen charakterisiert: "Das Verhältnis der Teile zum Ganzen ist nicht das einer direkten Abhängigkeit in dem Sinne, als ob unmittelbar die Teile das Ganze oder das Ganze die Teile bedingen. Dies . . . beruht . . . auf dem Vorhandensein eines Prinzips formal-mathematischer Art . . . das sowohl die Teile wie das Ganze formt, so daß sie mittelbar und dadurch mit dem Scheine der Freiheit zusammenstimmen müssen. Nur dürfen wir uns dieses Prinzip nicht als transzendente Macht vorstellen, es war als mathematisches die Mitte zwischen Idee und Erscheinung, . . . Es war eine Seinsordnung, der die Kräfte zustrebten . . ."*. Demgegenüber betont Marx die direkte Wechselwirkung zwischen Individuum und Gemeinschaft: "Erst wenn der wirkliche individuelle Mensch in seinem empirischen Leben, in seiner individuellen Arbeit, in seinen individuellen Verhältnissen Gattungswesen geworden ist, erst, wenn der Mensch seine forces propres als gesellschaftliche Kräfte erkannt und organisiert hat, und daher die gesellschaftliche Kraft nicht mehr in Gestalt der politischen Kraft von sich trennt, erst dann ist die menschliche Emanzipation vollbracht." Demgegenüber zeigt das Jofanische Palais einerseits die Abtrennbarkeit ganzer Gebäudegruppen von der angeblichen Einheit, andererseits die Unterdrückung der Individualität der Einzelglieder derart, daß eine dialektische Wechselwirkung zwischen Teil und Ganzem nicht mehr möglich ist, und das Ganze sich als eine selbständige Randform von der Binnenform ablöst. Und gegenüber dieser vollständigen Inkohärenz noch einmal der Zusammenhang in der Antike: "Das Ganze war immer ein gegliedertes Ganzes, das den Selbständigkeits- und Freiheitsgrad der Glieder ebensowenig antasten durfte, wie die Glieder das Ganze sprengen durften. Die Proportionen, die die Teile beherrschten, fügten sich in die Proportion, die das Ganze beherrschte, als Glieder . . ."**.

Man wird mir vorhalten, daß ich von einer Identität spreche, die Russen dagegen eine Kritik und ein "Verarbeiten auf neuer Basis" meinen. Ich erwidere, daß die konkrete Gesamtgestalt des antiken Kunstwerkes (ebenso wie alle Einzelheiten) historisch zu

* M.R. Der dorische Tempel, a.a.O., S. 61

** M.R., a.a.O., S. 61

bedingt ist, das Prinzip der Einheit aber zu abstrakt und allgemein, und da zwischen beiden Ideologien und dem sie bedingenden Unterbau zu große Unterschiede bestehen, schließt die Realisierung des Prinzips gemäß der proletarischen Ideologie die antiken Erscheinungsweisen aus, während umgekehrt die proletarischen Erscheinungsweisen das Prinzip selbst nicht unberührt lassen können. Fomin aber, der das Prinzip von den Erscheinungsweisen trennt, um eine Gestalt des Ganzen zu finden, gerät mit diesem Dualismus in Schwierigkeiten, sobald es sich um die entscheidende konkrete Frage handelt: um den bürgerlichen Dualismus von Gerüst und Füllung. Er steht dann wieder vor der alten Alternative: Stillose oder stilhafte Bekleidung des Gerüsts als Zeichen der äußeren Versöhnung der Gegensätze. Es ist interessant zu sehen, wie er sich in dieser vom Marxismus prinzipiell abzulehnenden Alternative windet, ohne herauszufinden. "Meine und meiner Schüler Auffassung ist also folgende: keine Anstrengungen zu machen, um Bauten der Gegenwart in ein klassisches Gewand zu kleiden, dem zeitgenössischen Stil nicht durch den Zwang gewisser klassischer Methoden Gewalt, sondern im Gegenteil die Klassik als Grundlage zu nehmen, und sie kühn in einen Stil umzuformen, der zu unserer Zeit paßt."

Es ist ganz unmöglich, in diesem Wortspiel einen konkreten oder gar einen marxistischen Sinn zu finden. Das erste Glied der Alternative läßt zwar das Moderne, das heißt dem Monopolkapitalismus entsprechende Gerüst bestehen, bekleidet es aber mit einem antiken Gewand, und kommt so zu einer bürgerlichen Lösung, die gegenüber der funktionalen Architektur reaktionär ist. Das zweite Glied dagegen will die antike Architektur "als Grundlage" nehmen. Zur konkreten Grundlage? Das würde bedeuten, die Moderne durch die antike Konstruktion zu ersetzen, also selbst hinter die bürgerliche Reaktion zurückzugehen. Zur theoretischen Grundlage? Aber wir haben bereits gezeigt, daß es keinen Weg gibt, der von einem antiken Prinzip zu einer proletarischen Architektur führen kann. Denn ein solches Prinzip wäre ein Apriori, wäre Idealismus, stände im Widerspruch zum Materialismus im Marxismus. Fomin ist also in eine Utopie geraten, aus der er einen Ausweg sucht. Er findet eine Sackgasse und einen Widerspruch mit sich selbst. Die Sackgasse: die harmonische Zusammenarbeit von Ingenieur und Architekt, womit der Dualismus als Quelle akzeptiert und als Ziel unannehmbar gemacht ist, denn ein moderner Ingenieur kann nicht das Vorurteil des Architekten für die Antike mitmachen, weil diese ihn bereits ausschaltet. Und der Widerspruch: "Nur braucht man absolut nicht das Ideal einer Konstruktion aus Eisenbeton in dem unerfreulichen Anblick nackter Konstruktionen zu sehen. Warum soll man das feste Gerüst nicht wieder mit einem Fleisch aus Ziegeln und Steinen bekleiden? Um so mehr als unser Klima immer dicke Wände erfordert. Ein fingierter Einwurf: Ich habe diejenigen verurteilt, die bemüht sind, den zeitgenössischen Architekturorganismus mit klassischen Hüllen zu verdecken. Ja ich verurteile sie, wenn sie einem gequälten, barocken, aus verschiedenen Räumen zusammengesetzten Organismus eine strenge Hülle geben wollen. Aber eine klassische Hülle, die einen einfachen, technisch gesunden, knappen und disziplinierten Organismus bedeckt, ergibt Formen von vollkommener und harmonischer Schönheit." Womit dann zuzugeben ist, daß die angebliche Alternative gar keine Alternative war und daß der bürgerlich-kapitalistische Dualismus von ossature und remplissage ebenso wie seine künstliche Versöhnung verewigt werden soll – nicht durch den formlosen Formalismus der Funktionalisten, sondern durch die Stilformen der bürgerlichen Reaktion.

Ich fasse zusammen: Eine ungenügende Auffassung der modernen funktionalen Architektur war einer der Faktoren, die zur Antike drängten; eine ungenügende Auffassung

der Antike war der Ausdruck dafür, daß das Problem der geschichtlichen Hilfen falsch gestellt war und enthüllt daher die Gefahr, daß die Entwicklung der proletarischen Kunst mehr behindert als gefördert wird.

Heißt das nun, daß der Marxist bereits in der Epoche der Diktatur des Proletariats nicht mehr aus der Geschichte und speziell aus der Antike zu lernen hat? Das stünde nicht nur mit den Worten und Taten von Marx und Lenin in Widerspruch, sondern es wäre auch eine völlig idiotische Kulturlosigkeit, die das Proletariat nicht nur hemmen, sondern umbringen würde. Es heißt nur, daß man zu bestimmten Zeiten die richtigen Dinge lernen muß und daß man sie auf die richtige Weise lernen muß, d.h. so konkret wie möglich unter Berücksichtigung der Eigenart des Gebietes, auf dem es zu lernen gilt; und so dialektisch wie möglich unter Vermeidung jeder Eklektik.

Marx hat die Dialektik Hegels, d.h. die Methode des größten Philosophen der ihm unmittelbar vorangehenden Generationen vom Kopf auf die Füße gestellt, und er hat es Lassalle überlassen, über Heraklit zu schreiben, während Lenin sich wieder an Hegel und nicht z.B. an Plato hielt. Marx hat nicht das Mittelalter assimiliert, obwohl damals der Mensch noch nicht Ware war, und er selbst in eine Zeit wollte, wo diese Selbstentfremdung aufgehoben war, sondern hat diesen Prozeß unmittelbar aus dem Wesen und der Geschichte der kapitalistischen Wirtschaft entwickelt. Gewiß, Marx hat vom "ewigen Reiz" der Antike gesprochen, aber mit einer Begründung, die ihre Renaissance geradezu unmöglich macht.

Außerdem: Es ist nicht gleichgültig, auf welchem Gebiet man sich mit dem geschichtlichen Erbe auseinandersetzt. In der reinen Theorie könnte heute eine Geschichte der dialektischen Methode außerordentlich nützlich sein; wollte man aber in der heutigen proletarischen Praxis eine oder alle Bedingungen wiederherstellen, aus denen die dialektischen Methoden in der Geschichte der Philosophie entstanden sind, so würde man zum Turmbau von Babel kommen. Die Kunst hat nun die Eigentümlichkeit, eine bestimmte Einheit von Theorie und Praxis zu sein (was selbst von idealistischen bürgerlichen Künstlern wie Valéry zugegeben wird). Es gilt also hier nicht ohne weiteres, was für die Theorie gilt.

Und schließlich: Man muß richtig, d.h. dialektisch lernen. Daß man dies in der Theorie nicht getan hat, haben wir an der methodisch falschen und darum unvollständigen Erfassung der modernen und antiken Architektur gezeigt und an der prinzipiell bürgerlich-historischen Fragestellung den geschichtlich überlieferten Tatsachen gegenüber. Dialektisch lernen heißt, die allgemeinen Bewegungsgesetze des Gestaltungsprozesses von den materiellen Grundlagen zur Konzeption, von der Konzeption zur Verwirklichung im Kunstwerk lernen. Daß dies nicht der Fall war, beweisen praktisch – und das ist für den Marxisten der entscheidende Beweis – die Entwürfe zum Sowjetpalais. Je weiter diese entwickelt werden, um so auffälliger wird ihr reaktionärer Charakter. Daß sie im Dienst des Proletariats stehen sollen, besagt nur, daß man in einer Utopie befangen ist, weil die proletarische Ideologie keinen adäquaten, sondern einen ihr entgegengesetzten Ausdruck gefunden hat.

Die falsche künstlerische Einstellung hat natürlich politische Konsequenzen, da sie aus politischen Ursachen entstanden ist. Fomin folgert mit typisch reformistischem Fatalismus, daß die proletarische Kunst (und das heißt doch die klassenlose Gesellschaft) kommen wird, ob wir in der Antike schöpfen oder nicht. Während es doch ganz offenbar weder gleichgültig ist, ob wir in der Antike schöpfen, denn dann wäre ja der Umweg historisch überflüssig, noch wie wir darin schöpfen; denn nur, wenn wir es auf die richtige, d.h. die marxistische Weise tun, wird der Umweg dazu beitragen, die proletarische

Architektur zu entwickeln, anstatt sie zu verhindern. Handelt es sich bei Fomin nur darum, daß er als Akademiker ein völliger Analphabet der antiken wie der modernen Kunst ist und nicht einmal das Abc des Kommunismus kennt? Oder ist sein Sozialfaschismus nicht eine nur persönliche Angelegenheit und steht hinter seiner fast zynischen Kompromißbereitschaft der Zwang einer Schicht oder gar einer Klasse? Wer in Rußland hat ein Interesse zu glauben oder glauben zu machen, daß man über die bürgerlich-monopolkapitalistische Architektur hinauskommt mit Hilfe der antiken Architektur? Gibt es einen gesellschaftlichen Träger für diese reaktionär-kleinbürgerliche, für diese eklektische Gesinnung, für diese rechte Abweichung?

2. Die Tatsache, daß in der Architektur des Sowjetpalais die sowjetrussische Theorie und Praxis in der Eklektik, d.h. in der Methodenlosigkeit geblieben ist, macht es nötig, einige Worte über die Bedeutung, das Wesen und die Notwendigkeit der Methode zu sagen.

In Europa hat sich die Vorkriegsgeneration in eine Hypertrophie der Analyse verloren. Auf allen Gebieten wurden die Spezialisierungen soweit geführt, daß man den Zusammenhang und die Einheit verlor. Die Stoffmasse wurde in diesen Zersplitterungen so groß, daß der Mensch die Herrschaft über sie verlor und der Knecht seiner zerstückelten Produkte wurde. Umgekehrt suchte die Nachkriegsgeneration zu rationalisieren, zu formalisieren, d.h. abstrakte Beziehungen und Ordnungen herzustellen – ohne Rücksicht und meistens unter Verlust des substantiellen Inhaltes. Auf allen Gebieten kam man so zu Einheitsformeln, die den Stoff vergewaltigten. In beiden Fällen war die Totalität der Methode verloren. Die Ursache war dieselbe: die kapitalistische Wirtschaft hatte den Menschen selbst zur Ware gemacht, ihn in die Selbstentfremdung getrieben. Und der seiner eigenen Totalität beraubte Mensch konnte natürlich nicht nach einer totalen Methode produzieren, sondern mußte immer mehr – in Wirtschaft und Ideologie – der Anarchie zustreben. Woraus folgt: erstrebt die Diktatur des Proletariats die Aufhebung der kapitalistischen Wirtschaft, so muß sich das letzten Endes in der Aufhebung der Methodenlosigkeit ausdrücken, oder positiv gesagt: in der Produktion nach der Methode der materialistischen Dialektik.

Was ist eine Methode? Der Inbegriff aller Mittel, welche der Natur und dem menschlichen Geist zur Verfügung stehen, um eine Tatsache aus ihrer noch ungeschiedenen Komplexität in ihre Elemente zu zerlegen, den Inhalt jedes einzelnen Elementes zu präzisieren; um dann die so bestimmten Faktoren in eine logische Beziehung zu setzen und hierbei jedem Element die richtige Proportion, die sachentsprechende Bedeutsamkeit zu geben; um ferner diese Beziehungen nach einer zentralen Idee auf einen Generalnenner zu bringen, ihnen eine innere Einheit zu verschaffen und nach den ihr immanenten Gesetzen zu ihrer Gesamtheit zu vervollständigen; um schließlich die Gesamtheit dieser Mannigfaltigkeiten und Beziehungen in ihrer Einheit durch die spezifischen Mittel eines bestimmten Kulturgebietes (Wissenschaft, Kunst etc.) so auszudrücken, daß ein in sich selbst lebensfähiges, relativ selbständiges Gebilde (System etc.) entsteht. In jeder Methode sind also individuelle und soziale, subjektive und objektive, materielle und formale, analytische und synthetische, gegebene und aufgegebene, deduktive und induktive Faktoren enthalten. Und es gilt, ihre Gegensätzlichkeit auf irgendeine Weise in eine Einheit zu bringen.

Daß es sehr verschiedenartige Methoden gibt, lehrt die Geschichte der Philosophie. Je nachdem man vom menschlichen Geist oder der unabhängig von ihm existierenden Welt ausgeht, von Sein, Werden oder der Relation (Funktion), je nachdem man a priori oder a posteriori verfährt, Glieder unterdrückt, Heterogenes identifiziert, Über- und

Unterordnung vornimmt, erhält man verschiedene, einander ausschließende Methoden. Ihnen allen gegenüber sucht die materialistische Dialektik die Einseitigkeit zu vermeiden, die Gegensätze, soweit sie berechtigt sind, in ihrer Gesamtheit zu umfassen und schrittweise in eine immer höhere Einheit aufzuheben. Sie leugnet also, daß die scheinbare Absolutheit der Gegensätze von Inhalt und Form, von Substanz und Funktion, von Apriorität und Aposteriorität etc. etc. wirklich ist. Sie behauptet, daß es einen Weg gibt, eine von bestimmten Gesetzen beherrschte Selbstbewegung der Dinge und des Denkens, welche Übergänge schafft, zuerst äußere Zusammenhänge und dann innere Durchdringungen sichert und in einem unendlichen Prozeß eine Vereinigung (Synthese) erlaubt, ohne die Gegensätzlichkeit zu vernichten.

Diese Methode der Dialektik ist nun der Kunst besonders adäquat. Denn sie ist ein schöpferischer Prozeß, welcher Eindrücke der Außenwelt und innerseelische Zustände, Inhalt und Form, das Gegebene und das Aufgegebene zu vereinigen hat. Dieser Prozeß vom Objektiven zum Subjektiven (Immaterialisierung) und vom Subjektiven zum Objektiven (Realisierung) steht in einem zweiten: dem geschichtlichen, von dem er abhängt und den er weitertreibt. Der Künstler muß zu seiner Zeit und den sie bewegendem geistigen und materiellen Kräften in bewußter Beziehung stehen, um sie in adäquater Weise anschaulich auszudrücken. Er kann sich der Wechselwirkung mit allen anderen Kulturgebieten, die ihm die Inhalte liefern, nicht entziehen, ohne die Kunst selbst zu vernichten. Ist die Kunst ein geistiger Prozeß in einem historischen Prozeß, ist sie ihrem Wesen nach die Einheit aller Gegensätze (Theorie und Praxis), kann sie die Vereinigung aller Gegensätze nur als einen Teil eines komplexen Ganzen vollziehen, so muß sie – mindestens auf ihren Höhepunkten – eine Methode bevorzugen, die selbst ein Prozeß ist, der die Einheit aller Gegensätze erstrebt. Und umgekehrt muß eine Ideologie, der die materialistische Dialektik zugrunde liegt, die Kunst in besonderem Maße fördern.

Für die Architektur speziell gilt, daß sie mehr als alle anderen Künste an die materiellen und geistigen Bedürfnisse der menschlichen Gesellschaft gebunden ist; daß die Materialien und ihre Technik eine größere Rolle spielen als in jeder anderen Kunst. Will der Architekt also aus der Ebene des Nützlichen heraus – und das ist für ihn besonders nötig, da keine Äußerung wie die seine öffentlich ist und unbewußt oder bewußt auf den Menschen einwirkt –, so braucht er eine Methode, die ihm einerseits erlaubt, die Bedürfnisse in ihrer vollen Konkretheit zu erfassen, jedem Material in seiner Eigenheit und in seiner Beziehung zum andern gerecht zu werden, und andererseits Material und Konstruktion der Ideologie anzupassen, d.h. ein Maximum geistig-schöpferischer Kraft zum plastischen Ausdruck der Ideologie zu verwenden. Und ebenso leistet die materialistische Dialektik dem Architekten unentbehrliche Dienste in einer Zeit, die sich auf allen Gebieten in absolute Gegensätze aufspaltet: im Wirtschaftlichen (Kapital und Arbeiter, Staat und Land, Monopol und Privateigentum etc.), im Politischen (Demokratie und Diktatur, Nationalismus und Internationalismus, Klassenkampf etc.), im Künstlerischen (Modernität und Stilwiederholung, Inhalts- und Formästhetik etc.), im Architektonischen (Konstruktion und Füllung, Grundriß und Außenbau, Architektur und andere Künste etc.), in einer Zeit, die der Kunst durch eine Fülle neuer Aufgaben günstig ist, deren Verwirklichung aber durch die herrschende Wirtschafts- und Gesellschaftsformation verhindert wird.

Wir befinden uns also in einer Situation, in der eine Fülle neuer Aufgaben dem Versiegen des Gestaltungswillens, vor allem aber dem Fehlen der Verwirklichungsmittel gegenübersteht, in einer Situation, aus der nur die materialistische Dialektik heraushelfen kann, wenn wir sie auf die Praxis des wirtschaftlichen und sozialen, wie auf die

Theorie und Praxis des geistigen Lebens anwenden. Und wir stehen nun vor der Paradoxie, daß eine reaktionäre Eklektik und Utopie gerade dort in der Kunst Triumphe feiert, wo die materialistische Dialektik die soziale Praxis revolutionär umgestaltet hat.

Das Vorhandensein der Eklektik geht aus der früher zitierten Forderung der Konstruktionskomitees hervor, aus den preisgekrönten Entwürfen Jofans (in zunehmendem Maße), aus dem Rechenschaftsbericht Zlapetins und aus vielen anderen theoretischen Äußerungen (Fomins, Arkhins etc.). Ganz besonders deutlich wird sie bei Khiger.

“So betrachten wir die Frage der positiven oder negativen Seiten der Richtungen, die mehr oder weniger genau als Formalismus oder Rationalismus bezeichnet werden.” Der Formalismus pflege die Form – das ist seine positive Seite, er vergesse die Technik, das ist seine negative Seite. Der Konstruktivismus pflege die Technik – das ist seine positive Seite, er vergesse die Form – das ist seine negative Seite. “Es handelt sich also darum, so vorzugehen, daß beide Gesichtspunkte in jedem Werk eine dialektische Einheit finden dadurch, daß die künstlerische und die technische Lösung auf das gleiche Niveau gehoben werden . . . Aber es gibt noch einen Gesichtspunkt, dessen Verknüpfung das Verständnis für die Orientierung und den Fortschritt unserer Architektur erschwert. Ich habe dabei nicht nur die Aneignung der Erfahrung und Praxis der westlichen Architekten im Auge, sondern auch die kritische Benützung des ganzen Schatzes menschlicher Architektur, besonders der antiken Architektur. Der neueste Wettbewerb für den Bau des Sowjetpalais hat ziemlich überzeugend gezeigt, daß der ‘linke’ Flügel unserer Architektur nicht auf einen so grandiosen Gesamtbau vorbereitet war und daß die tönenden Phrasen und die Laboratoriumsexperimente nicht genügt haben, um die große Architektur des Sozialismus zu schaffen. Man hat die Notwendigkeit erkannt, wieder bei der klassischen Schule anzufangen. Und hier hat sich mit aller Schärfe das Problem der Synthese der Architektur mit den anderen Künsten, besonders der Plastik gezeigt . . . Allgemein gesprochen, darf in der augenblicklichen Phase der dekorative Gesichtspunkt um keinen Preis vernachlässigt werden . . . In der Folge werden wir uns bemühen, bei der Schaffung der neuen Sowjetarchitektur neben den anderen Faktoren alle positiven Elemente sowohl des Konstruktivismus wie des Formalismus zu benutzen . . . Es ist zu hoffen, daß wir sehr bald der westlichen Welt konkrete Beispiele dieser neuen Architektur zeigen können, welche in fruchtbarer Synthese gleichzeitig Formalismus, Konstruktivismus und Klassizismus vereinigt und noch über sie hinausgeht.”

Man könnte schwer ein typischeres Beispiel dafür finden, daß die Begriffe, welche die Dialektik charakterisieren, leere Worthülsen geworden sind, in die sich ein ganz anderer Geist: der eklektische, eingeschlichen hat.

Sehen wir uns zunächst die erste Etappe von Khigers Überlegungen an:

Wenn der Formalismus die Technik zugunsten der Form vernachlässigt hat, so kann das nur heißen, daß er Formen a priori, unabhängig von der technischen Basis entwickelt hat. Und umgekehrt: wenn der Konstruktivismus die Form zugunsten der Technik vernachlässigt hat, so kann das nur heißen, daß man die technischen Formen verabsolutiert hat. In beiden Fällen haben die Worte “Form” und “Technik” einen ganz verschiedenen Sinn, und es ist nicht möglich, die verabsolutierte Form des Formalismus mit der verabsolutierten Technik des Konstruktivismus zu vereinigen. War schon die absolute Aufspaltung in die beiden Bestandteile unmöglich, weil jeder durch seinen Zusammenhang mit den anderen einen konkreten Charakter hat, so können erst recht nicht die heterogenen Bestandteile, die jeweils auf der positiven Seite stehen, eine wirkliche dialektische Synthese bilden, denn diese setzt voraus, daß die Gegensätze auch

identisch, innerlich verwandt sind und sich darum wirklich durchdringen können. Ferner: Formalismus und Konstruktivismus – soweit dieser Unterschied überhaupt zu Recht besteht – sind zwei Ausdrucksweisen des abstrakten, dualistischen, idealistischen, sich selbst entfremdeten Geistes des Kapitalismus. Die Vereinigung der positiven Seiten, angenommen, daß sie möglich wäre, hätte also nur einen Sinn innerhalb des Kapitalismus, aber eben dieser Kapitalismus kann sie gar nicht zulassen. Das ist ein Widerspruch, aus dem es keinen wirklichen, sondern nur einen vorgestellten, eingebildeten, phantastischen Ausweg gibt: die Eklektik und die Utopie.

Daß die Worte: "dialektische Einheit" bei Khiger nur eine Maske für eklektische Versöhnung sind, kann man aus einer ganzen Reihe von Tatsachen ersehen. Zuerst charakterisiert er die negativen Seiten des Formalismus. Dabei spricht er nicht davon, daß die Technik vergessen, sondern eine eigene Logik der Architektur beansprucht wird. Versteht man darunter, daß die Architektur eine absolut unabhängige und autonome Logik hat, so ist das natürlich falsch; versteht man aber darunter, daß die Architektur eine relativ eigene Logik hat, so ist das auch innerhalb des Marxismus durchaus richtig. Ohne sie kann man nicht einmal die Bemühung um die Form als positives Moment angeben; denn die Form in der bildenden Kunst hat nur Sinn als Form des Raumes und als Form innerhalb des Raumes. Aber bei Khiger wird dieser Unterschied zwischen absoluter und relativer Eigenberechtigung der Raumlogik nicht gemacht.

Ein anderer elementarer Fehler Khigers ist, daß er sich an die bewußt gewordenen Aussagen der interessierten Theoretiker hält und nicht an die Tatsachen, die den Theorien selbst, sie bedingend, zugrunde liegen. Selbst wenn die Formalisten eine absolute Unabhängigkeit der Raumlogik behauptet haben, so ist sie damit noch nicht wirklich vorhanden. Sie kann absolut unabhängig von der Technik gewollt gewesen sein und trotzdem z.B. von innerseelischen Bedürfnissen direkt abhängig bleiben. Das würde nicht nur zu einer anderen Einteilung in positiv und negativ führen, sondern dem Formalismus mit seiner Lösung des Formproblems "sowohl im gefühlsmäßigen wie im ideologischen Sinne" ein rein literarisch-inhaltliches Gegenstück geben. Aber ganz abgesehen von allen Unklarheiten darüber, auf welcher Basis und in welcher Form die Scheidung in Positives und Negatives stattfinden kann (die sich ebenso für den Konstruktivismus zeigen lassen), besteht eine Unklarheit auch über den Begriff der "dialektischen Einheit" selbst, "die die künstlerische und die technische Lösung auf ein gleiches Niveau hebt". Vorausgesetzt, daß Technik und Kunst sich überhaupt als These und Antithese gegenüberstehen (was gar nicht der Fall ist), so besteht die Synthesis niemals darin, die beiden Glieder auf ein gleiches Niveau zu heben, sondern auf ein höheres, nachdem die Ungleichheit des Niveaus ins Gegenteil umgeschlagen ist und dadurch die quantitativen Unterschiede in qualitative Änderungen verwandelt sind.

Die Dialektik ist ein unendlicher Prozeß, und so stellt sie jeder Synthesis eine neue Antithese gegenüber als Folge einer Selbstverneinung. So ist auch prinzipiell nichts dagegen zu sagen, daß Khiger mit der "Synthese" von Technik und Form nicht am Ende ist, daß er noch als neue Antithese die Vereinigung der verschiedenen Künste hinzufügt bzw. zur "Synthese der verschiedenen Arten der modernen Architektur" noch "die Lehren der Weltarchitektur". Aber unter der Hand wird aus der "Synthese der Architektur mit den anderen Künsten" statt eines Einheitskunstwerkes "die dekorative Seite" und aus den "Lehren der Weltarchitektur" "der Klassizismus". Wovon zeugt das? Zunächst davon, daß Khiger nicht begriffen hat, daß die "Lehren der Weltarchitektur" die Lehren des Materialismus und der Dialektik innerhalb jeder Kunstepoche sind; ferner davon, daß er nicht begriffen hat, daß die "Synthese der Architektur mit den andern Künsten"

nur durch eine die gesellschaftliche Gesamtideologie bildende Methode möglich ist, und daß bereits das Wort "Dekoration" einer Zeit entstammt, die den inneren Zusammenhang zwischen den verschiedenen Künsten nur als äußere und willkürliche Beziehung aufzufassen vermochte. M.a.W. es fehlt Khiger die Methode der materialistischen Dialektik, um die Vereinigung der Künste richtig zu formulieren; sie fehlt ihm außerdem, um vor der angeblichen Synthese innerhalb der modernen Architektur so fortzuschreiten, daß die neue Aufgabe, welche die Massen gestellt hatten, als die geschichtlich notwendige Antithese begriffen und gelöst wird. Das war nicht möglich, weil die erste Synthesis gar keine Synthese war. Und es wird erst recht nicht dadurch möglich, daß man ihr statt der richtigen formulierten Antithesis den Klassizismus gegenüberstellt. So kommt man nur zu einer Verschärfung der Eklektik, der Utopie und der Reaktion.

Dies gilt nicht nur von Khiger allein. Die vier Wettbewerbe haben nur im Negativen (in der Ausscheidung gewisser Richtungen) relativ positive Resultate geliefert – relativ, weil die Ausscheidung methodisch und sachlich unzureichend begründet ist; in allem Positiven dagegen (im Projekt selbst) waren die Ergebnisse von Anfang an negativ und wurden durch die Resolution des Konstruktionskomitees noch stärker ins Negative hineingerissen. Der Wettbewerb bedeutet, neben der Ausscheidung der Ausländer, die inrussische Entwicklung von einer Pseudo-Moderne zu einer Pseudo-Antike, d.h. die Ersetzung der nichtgeglückten architektonischen Revolution durch die Dogmatisierung eines reaktionären Historismus. Schon am Entwurf Jofans zum dritten Wettbewerb hatte Zlapetin diese Mischung sehr richtig hervorgehoben, wenn auch vollständig falsch erklärt.

Es heißt: "Die architektonische Komposition ist in einem pseudo-gotischen Stil gelöst . . . Das Projekt Jofan entlehnt den antiken Vorbildern ihre Leichtigkeit, ihre Klarheit und Einfachheit und bemüht sich, ihnen eine zeitgemäße Umformung zu geben . . . Trotz der Anstrengung des Architekten, Kunst und Technik zu verbinden durch Anwenden von Elementen klassischer Bauten und durch Umformung der Einzelformen, welche dem antiken architektonischen Erbe entlehnt sind, berauben die geometrischen Formen der beiden Säle, ihr Mangel an Einheitlichkeit wie die Eintönigkeit der senkrechten Gliederungen das Ganze einer wünschenswerten Weite und Fülle. Dies erklärt sich durch eine übertriebene Tendenz zu einer Modernisierung, welche ins Dekorative entartet und eine kritischere Anwendung der antiken Stile verhindert." Diese Anwendung alter Stile hat Jofan im letzten Entwurf vervollständigt. Aber warum diese Addition von norditalienischer Gotik und St.-Peters-Kolonnaden mehr Kritik zeigt, bleibt das Geheimnis der Jury. Wir sehen nur, daß diese Art einer Pseudo-Kirche das Reaktionäre des Monumentes vergrößert, die Diskrepanz zwischen bewußtem Wollen und objektiver Bedeutung im Sinne von Marx, wonach es nicht auf das ankommt, was die Menschen sich zu vollbringen vornehmen, sondern auf das, wozu die materiellen geschichtlichen Bedingungen sie zwingen. Der Bau beweist die absolute Unfähigkeit Jofans, die marxistische Methode in der Architektur praktisch zu verwirklichen, den Raum, den Baukörper, die Formen und den Zusammenhang der einzelnen Künste marxistisch zu gestalten. Dem Theoretiker ist damit aber die Aufgabe gestellt, eine historisch-dialektische Erklärung für die Entstehung und Billigung dieses Bauwerkes zu geben und die Grundlinien einer marxistischen Kunsttheorie zu ziehen.

Daß Zlapetin diese Aufgabe nicht erfüllt hat, geht aus dem obigen Zitat deutlich hervor. Es erweckt den Eindruck, als ob Jofan mit der angeblichen "Synthese" von Kunst und Technik prinzipiell bereits auf dem richtigen Weg ist und daß es sich für die Lösung des (schlechthin falsch gestellten) Problems nur noch um Gradunterschiede handelt. Und zwar will er glauben machen, daß eine geringere Hinneigung zur Moderne eine bessere

Verwendung der alten Stile ermöglicht haben würde, während doch umgekehrt das Ausgehen von einer falschen Antike nur noch eine degenerierte, dekorative Auffassung der Moderne zuläßt. In jedem Fall wird aus Antikem und Modernem ein Mischmasch gemacht, der noch viel schlimmer ist als das, was sich Proudhon geleistet hat, der doch der alten Kunst nur eine zweite Stelle als "Souvenir" hinter der zeitgenössischen gönnen wollte. Zlapetin verficht einen historischen Eklektizismus, an dem bezeichnend ist, daß er sich mit dem Massenhaften, Imponierenden, Imposanten, Monumentalen verbindet, die ihm wesensfremd sind, ihm nur als Sehnsucht und Wunschbild zugehören können.

Das kommt in der ganzen ästhetischen Nomenklatur (Zlapetins und der Resolution des Konstruktionskomitees) zum Ausdruck. Wenn man Worte wie *Simplicité*, *Unité* und *Harmonie* aneinanderreihet, so ist das sinnlos und widerspruchsvoll. Die Einheit, die aus Einfachem besteht, wird zur Wiederholung des Gleichen, wobei jedes Element in sich undialektisch ist – was die mangelnde Produktionsfähigkeit, die reine Langeweile als Ausdruck für den sozialistischen Aufbau ergibt. Diese Art des Zusammenhanges liegt vor jeder Harmonie, die immer Einheit von entgegengesetzten Mannigfaltigkeiten ist. Aber auch dies wäre noch eine sehr allgemeine Formulierung, da die Methode der Vereinigung, die Art der Gegensätzlichkeit, die Beschaffenheit des zu Vereinigenden nicht angegeben ist. Bleibt man mit diesen Ausdrücken im Formalismus, so bezeichnen Worte wie *Importanz* etc. nur das Quantitative, nicht das Qualitative, nicht die Art, die Materie geistig zu formen. Man bleibt in einem dogmatischen, mechanischen Materialismus, als Gegenstück zum Formalismus. Und beides zusammen ist wiederum nur als Eklektik möglich, wobei noch diese eklektische Ideologie selbst zu einer Heuchelei wird, wenn man die einzige irgendwie selbständige und fruchtbare Architektur des Bürgertums nach einem Jahrhundert von Stilrenaissancen derartig in den Hintergrund rückt, wie es Zlapetin gelegentlich tut.

So ist es ganz "organisch", daß seine Ausführungen in dem Satz gipfeln: "Gleichzeitig kann man versichert sein, daß die endgültigen Lösungen . . . uns eine Antwort bringen werden, die gewonnen ist auf der Basis der besten Elemente, die sich in der Masse des Wettbewerbes finden lassen." Da irgendein Ansatz zu einer wirklich proletarisch-sozialistischen Lösung der Aufgabe nicht vorliegt, kann dieser Satz nur besagen, daß man zur Eklektik der ausgewählten Entwürfe (und der Theorie ihrer Beurteilung) noch eine neue Eklektik durch Zusammenwürflung der verschiedenen Eklektizismen hinzufügen will. Das wäre dann freilich die potenzierteste Eklektik, die sich denken läßt.

Wir wollen nicht die Beweise ins Unendliche häufen dafür, daß gelegentlich des Sowjetpalais in den Entwürfen wie in der Theorie eklektisch vorgegangen wurde. Aber ist nicht die Eklektik gerade diejenige Methode, gegen die Marx und Lenin mit der allergrößten Heftigkeit gekämpft haben. Ich will nur zwei Beispiele zitieren, die aber für viele andere stehen. Marx: "Jedes ökonomische Verhältnis hat eine gute und eine schlechte Seite, das ist der einzige Punkt, in dem Herr Proudhon sich nicht selbst ins Gesicht schlägt. Die gute Seite sieht er von den Ökonomen hervorgehoben, die schlechte von den Sozialisten angeklagt. Er entlehnt den Ökonomen die Notwendigkeit der ewigen Verhältnisse; er entlehnt den Sozialisten die Illusion, in dem Elend nur das Elend zu erblicken (statt darin die revolutionäre zerstörende Seite zu erblicken, welche die alte Gesellschaft umstürzen wird). Er ist mit beiden einverstanden, wobei er sich auf die Autorität der Wissenschaft zu stützen sucht. Die Wissenschaft reduziert sich für ihn auf den zwerghaften Umfang einer wissenschaftlichen Formel; er ist der Mann auf der Jagd nach Formeln. Demgemäß schmeichelt sich Herr Proudhon, die Kritik sowohl der politischen Ökonomie als des Kommunismus gegeben zu haben – er steht tief unter

beiden. Unter den Ökonomen, weil er als Philosoph, der eine magische Formel in der Hand hat, sich erlassen zu können glaubt, in die rein ökonomischen Details einzugehen; unter den Sozialisten, weil er weder genügend Mut noch geistige Einsicht besitzt, sich, und wäre es nur spekulativ, über den Bourgeois-Horizont zu erheben . . . Er will als Mann der Wissenschaft über Bourgeois und Proletariern stehen, er ist nur der Kleinbürger, der beständig zwischen dem Kapital und der Arbeit, zwischen der politischen Ökonomie und dem Kommunismus hin und her geworfen wird."

Hat Marx den Wettbewerb um das Sowjetpalais vorausgesehen und stehen diese Worte unter dem Titel: Das Elend der Architektur und nicht unter dem: Das Elend der Philosophie?

Und nun Lenin gegen Bucharin:

"Der theoretische Inhalt des Fehlers, den hier Genosse Bucharin begeht, besteht darin, daß er das dialektische Wechselverhältnis zwischen Politik und Ökonomie (das uns der Marxismus lehrt) gegen Eklektizismus vertauscht. 'Das Eine und das Andere', 'einerseits . . . andererseits' – das ist die theoretische Position Bucharins. Das ist eben Eklektizismus. Die Dialektik erfordert eine allseitige Berücksichtigung der Wechselbeziehungen in ihrer konkreten Entwicklung und nicht das Herausgreifen eines Stückchens von dem und eines Stückchens von jenem . . .

. . . Ich nehme diese Erklärung mit Dank an, und um mich zu revanchieren, antworte ich mit einer populären Erklärung, was Eklektizismus ist, zum Unterschied von Dialektik.

Das Glas ist unzweifelhaft sowohl ein gläserner Zylinder wie ein Werkzeug zum Trinken. Aber das Glas besitzt nicht nur diese zwei Eigenschaften oder Merkmale oder Seiten, sondern eine unzählige Anzahl anderer Eigenschaften und Merkmale, Seiten, Wechselbeziehungen und Vermittlungen mit der ganzen übrigen Welt. Das Glas ist ein schwerer Gegenstand, den man als Wurfinstrument benutzen kann. Das Glas kann als Briefbeschwerer dienen, oder als Behälter für einen gefangenen Schmetterling, das Glas kann einen Wert haben als Objekt mit künstlerischer Gravierung oder Zeichnung, ganz unabhängig davon, ob es zum Trinken zu gebrauchen ist, ob es aus Glas gemacht ist, ob seine Form zylindrisch oder sonstwie ist usw. u.a.m.

Weiter. Wenn ich im Moment ein Glas als Werkzeug zum Trinken brauche, so interessiert es mich nicht, zu wissen, ob seine Form ganz zylindrisch ist, und ob es tatsächlich aus Glas gemacht ist, aber es erscheint mir wichtig, daß der Glasboden keinen Sprung hat, daß man sich mit den Rändern nicht die Lippen ritzen kann beim Benutzen dieses Glases usw. Wenn ich das Glas nicht zum Trinken brauche, sondern für eine Verwendung, für die jeder gläserne Zylinder brauchbar ist, dann taugt auch ein Glas mit einem Sprung im Boden oder sogar ohne Boden usw. . . .

Die formale Logik, auf die man sich in den Schulen beschränkt . . . nimmt die formalen Definitionen und läßt sich von dem leiten, was möglichst gebräuchlich ist oder am häufigsten ins Auge springt und beschränkt sich darauf. Wenn wir dabei zwei verschiedene Definitionen nehmen und sie dann zufällig vereinigen (sowohl Glaszylinder als Instrument zum Trinken), so erhalten wir eine eklektische Definition, die auf verschiedene Seiten der Gegenstände hinweist – und nichts mehr.

Die dialektische Logik verlangt, daß wir weitergehen. Um den Gegenstand wirklich zu erkennen, muß man alle seine Seiten, alle Verbindungen und 'Vermittlungen' erfassen, erforschen. Wir werden dies niemals vollständig erreichen, aber die Forderung der Allseitigkeit bewahrt uns vor Fehlern und vor Erstarrung. Zweitens erfordert die dialektische Logik, daß der Gegenstand in seiner Entwicklung, in seiner Selbstbewegung (wie Hegel manchmal sagt), in seiner Veränderung genommen wird. In bezug auf das Glas ist das

nicht sofort klar, aber das Glas bleibt nicht unverändert, besonders ändert sich die Bestimmung des Glases, seine Verwendung, seine Verbindung mit der Welt. Drittens muß die ganze menschliche Praxis in die 'Definition' des Gegenstandes eingehen, sowohl als Kritik der Wahrheit, als auch als praktische Bestimmung der Verbindung des Gegenstandes mit dem, was der Mensch nötig hat. Viertens lehrt die dialektische Logik, 'es gibt keine absolute Wahrheit, die Wahrheit ist stets konkret', wie der verstorbene Plechanow sich mit Hegel auszudrücken liebte.

Selbstverständlich habe ich den Begriff der dialektischen Logik nicht erschöpft. Aber ihre erste mag es genügen. Ich kann vom Glas zu den Gewerkschaften und zur Plattform Trotzki übergehen.

'Einerseits – eine Schule, andererseits – ein Apparat', sagt und schreibt Bucharin in seinen Thesen. Bei Trotzki besteht der Fehler darin, daß er 'das Moment der Schule nicht genügend vertritt . . .'. Bei Sinowjew liege der Fehler im Moment, 'im Apparat'.

Warum ist diese Argumentierung Bucharins ein toter und inhaltloser Eklektizismus? Darum, weil Bucharin nicht im geringsten den Versuch macht, selbständig von seinem Standpunkt aus zu analysieren, sowohl die ganze Geschichte dieses Streites (der Marxismus, das heißt die dialektische Logik erheischt das unbedingt) als auch die ganze Stellung zur Frage, die ganze Auffassung oder, wenn man will, die ganze Richtung der Fragestellung in der betreffenden Zeit, unter den gegebenen konkreten Umständen. Bucharin unternimmt nicht den geringsten Versuch, es zu tun. Er geht ans Werk, ohne das geringste konkrete Studium, mit nackten Abstraktionen, und nimmt ein Stückchen bei Sinowjew und ein Stückchen bei Trotzki. Das ist Eklektizismus.

Ich kann solche Thesen wie die Bucharinschen verfassen, ohne etwas weiteres zu wissen. 'Einerseits . . . andererseits . . .'. Der eine hat genügend das 'Moment der Kunst' erfaßt, der andere – das 'Moment der Verschärfung' usw. Das wird ein toter und inhaltloser Eklektizismus sein, denn es fehlt die *konkrete* Erforschung des *gegebenen* Streites, der gegebenen Fragen, der gegebenen Stellungnahmen usw." (Noch einmal über die Gewerkschaften, über die gegenwärtige Lage und über die Fehler der Genossen Trotzki und Bucharin.)

Es kann nach diesen Zitaten und Beispielen nicht mehr zweifelhaft sein, daß es Eklektizismus ist, wenn die Resolution des Konstruktionskomitees als Direktive formuliert hat: "Ohne im voraus einen Stil zu bestimmen, fordern wir die Bewerber auf, neue architektonische Mittel zu benutzen, ebenso wie die besten Mittel der klassischen Architektur und dabei ganz und gar die Errungenschaften der zeitgenössischen Konstruktionstechnik zur Grundlage zu nehmen."

IV.

Ich habe bisher das Programm, die Bauentwürfe und die von der Resolution geforderte Vereinigung moderner und antiker Tendenzen untersucht. Es hat sich ergeben, daß die praktische Seite des Programms zu unbestimmt, die ästhetische zu überbestimmt war, und ihrem Wesen nach (als auf das Monumentale gerichtete) in Widerspruch stand zum Übergangscharakter der Diktatur des Proletariats, so daß das Monumentale ins Kolossale ausarten mußte. Die Aufgabe einer künstlerischen Lösung eines ideologischen Programms dieses Umfangs schien zu früh gestellt und konnte daher nur vorbereitende, nicht endgültige Resultate haben. Das wurde dann im zweiten Teil bestätigt. Der vollständige Mangel einer

Erörterung des Materials und seiner möglichen Konstruktionsweisen innerhalb einer materialistisch-dialektischen Weltanschauung ließ erkennen, daß man sich über die materiellen Voraussetzungen der künstlerischen Verwirklichung der sozialistischen Ideologie völlig im unklaren war. Es kam hinzu, daß man sich von der entgegengesetzten Seite her ebenso unklar über den inneren logischen Zusammenhang des künstlerischen Schaffensprozesses war und darum nicht von der der proletarischen Ideologie entsprechenden Gestaltung des Innenraumes, der Wechselbeziehung zwischen Grundriß, Aufriß und Querschnitt, der Abhängigkeit des Baukörpers von der Raumgestaltung ausging, sondern von der Vereinigung dreier quantitativ und qualitativ heterogener Bauten. Man war so gezwungen, diese Aufgabe auf die des einzigen Baukörpers zu beschränken, ohne zu fragen, ob dies der materialistischen Dialektik in der Epoche des sozialistischen Aufbaus unter der Diktatur des Proletariats entspricht – was durchaus nicht der Fall ist. Am deutlichsten wurde aber der unproletarische, reaktionäre Charakter des Jofanschen Entwurfes gerade dort, wo er eine Aufgabe realisieren sollte, die ganz im Sinne der proletarischen Ideologie liegt: die Vereinigung der verschiedenen Raumkünste. Anstatt hier die Lösung im Sinne der materialistischen Dialektik auch nur anzudeuten, wurde das ganze Gebäude als Sockel für eine Riesenstatue Lenins betrachtet, womit sich die Pseudomonumentalität eine reaktionäre Scheinlösung erzwang. Der Höhepunkt aller Fehler des Programms und der Entwürfe wurde dann im dritten Teil bloßgelegt. Es wurde zunächst gezeigt, daß weder die moderne noch die antike Architektur vom Standpunkt des Marxismus aus aufgefaßt waren, daß die Frage der Auseinandersetzung mit dem geschichtlichen Erbe prinzipiell falsch gestellt war und daß daher die im Prinzip richtige Ablehnung der funktionalen Architektur als einer bürgerlichen durch falsche (nämlich auf die Antike zurückgreifende, ihre kritische Rekonstruktion und Versöhnung mit der Moderne fordernde) Schlüsse um ihre Wirkung gebracht wurde. Als Basis wurde die eklektische – also unmarxistische und antimarxistische – Methode aufgewiesen, welche das Denken der Architekten und Architekturtheoretiker im Fall des Sowjetpalais beherrscht hat. Praxis und Theorie stellen also eine rechte, reaktionäre Abweichung dar.

Bei jedem einzelnen Punkt unserer Untersuchung tauchte immer wieder die Frage auf, warum denn in der Epoche der Diktatur des Proletariats, in der Epoche des sozialistischen Aufbaues auf der architektonischen Front diese Eklektik, die Utopie, die Reaktion Platz greifen konnte? Welches sind die ökonomischen und sozialen Bedingungen dieser Tatsachen? Welches Klasseninteresse kommt in ihnen zum Ausdruck? Wir müssen jetzt versuchen, auf diese marxistische Grundfrage eine möglichst erschöpfende Antwort zu geben.

Zunächst eine allgemeine Vorbemerkung. Wir wissen, daß die Diktatur des Proletariats nicht die klassenlose Gesellschaft ist, sondern der Klassenkampf des siegreichen Proletariats mit den sich gegen ihre Vernichtung wehrenden Klassen, die bisher die herrschenden waren. Dieser Klassenkampf spielt sich auf nationaler und internationaler Basis ab, und seine Rückwirkungen in die Reihen der Partei hinein haben als rechte und linke Abweichungen in der Geschichte der kommunistischen Partei und der Diktatur des Proletariats eine sehr bedeutende Rolle gespielt. Sie können um so größer werden, je versteckter die Formen sind, welche sie anzunehmen vermögen, d.h. auf allen den Gebieten, auf denen das Proletariat die spezifischen Eigentümlichkeiten, die besonderen Ausdrucksweisen weder zu lesen noch zu schaffen geübt war, also z.B. in der Kunst und besonders in der Architektur. Allgemeiner ausgedrückt: Die Dialektik ist zwar eine Methode der Bewegung, aber diese tritt nicht in der Form eines einseitigen und geradlinigen Fortschrittes auf. Die Reaktion ist ein integrierender Bestandteil der Geschichts-

theorie des dialektischen Materialismus. Sie tritt ein bei einer Disproportion zwischen ökonomischer Entwicklung und sozialer Organisation, weil dann die die Bewegung hemmenden Faktoren größer geworden sind als die sie fördernden. Die Fruchtbarkeit dieses Umweges hängt von zwei Faktoren ab: daß die Reaktion selbst ihre Position mit extremer Schärfe bezieht und daß das Proletariat die richtige d.h. materialistisch-dialektische Auffassung der Situation und ihrer praktischen Überwindung hat. Dann wird die die Reaktion bedingende Disproportion im Verlauf der Geschichte notwendig aufgelöst, weil die Momente der Selbstersetzung der herrschenden Klasse mit denen der Offensive des Proletariats zusammentreffen.

Für die spezielle Frage des Sowjetpalais hat zwar die Reaktion ihren Standpunkt klar formuliert, aber das Proletariat konnte wohl seine Abneigung gegen den unproletarischen Geist aussprechen, ihm jedoch weder in der Theorie, geschweige denn in der Praxis die richtige Antwort entgegenstellen. Im Gegenteil: die Fehler in den methodischen Grundlagen wurden akzeptiert. Daher war zunächst ihre Kritik nötig, die soweit wie möglich von der Aufzeichnung der Grundlinien einer marxistischen Architektur- und Kunsttheorie begleitet war. Dies sollte die Aufmerksamkeit auf die entscheidenden Probleme einleiten, deren praktische Lösung Schritt für Schritt zu erfolgen hat, d.h. im Zusammenhang mit ihren industriellen Voraussetzungen, in Abhängigkeit und im Dienste des sozialistischen Aufbaues, kurz in dem Maße, als sich die Methode der materialistischen Dialektik praktisch und theoretisch zu einer gesellschaftlichen Situation verfestigt.

1. Um die augenblickliche Verwirrung zu verstehen, um zu begreifen, warum man den ideologischen Ausdruck des Klassenkampfes für den des sozialistischen Aufbaues nahm, muß man sich zunächst einmal die kunstgeschichtliche Situation vor Augen führen, in welcher der Plan durchgeführt werden sollte. Wir finden darüber bei Hans Schmidt folgende Angaben:

1. Das Versagen der modernen Architektur (linker Flügel) vor der Aufgabe des Sowjetpalais. Die junge, unmittelbar nach der Revolution emporkommende Generation verlor sich in phantastischen Entwürfen. Sobald der Fünfjahrplan konkrete Aufgaben stellte, wurden diese infolge eines Mangels an technischer Vorbereitung und Kultur unbrauchbar gelöst. Außerdem hatte Rußland weder die technischen Möglichkeiten noch die kulturellen Bedingungen, welche die westeuropäische funktionale Architektur voraussetzte.

2. "Hat ein ganzer Haufen alter Architekten sich der Bewegung zur Verfügung gestellt." Sie profitierten von dem Mißtrauen, das die modernen Architekten erregt hatten.

3. Das Verlangen der Massen nach konkreten Darstellungen. Das Problem ihrer Verbindung mit der Architektur war auf dem Boden der funktionalen Architektur nicht zu lösen: diese schloß die Vereinigung der Künste wesensmäßig aus (Khiger).

Es ist also folgende große Diskrepanz festzustellen: unter dem Druck der praktischen und ideologischen Bedürfnisse, die zum Teil direkt von den proletarischen Massen gestellt waren, glaubte man, die Jungen ausschalten zu müssen, die vermeinten: "in sehr vielen Punkten die tatsächliche, durch die Revolution geschaffene Situation um mehrere Jahrzehnte überspringen zu können" und sich den alten, zaristischen Akademikern zuwenden zu müssen, die, indem sie vor dem revolutionären System der Sowjets kapitulierten, das Danaergeschenk der Antike zur architektonischen Gestaltung der proletarischen Ideologie anboten.

Es bestand und besteht also eine Disproportion zwischen der ökonomischen und sozialen Entwicklung auf der einen Seite und der künstlerischen (Kunstpraxis und Kunsttheorie) auf der anderen. Diese wird durch zwei Gruppen von Faktoren verschärft, von denen die einen objektiver, die anderen subjektiver Natur sind.

Unter den objektiven ist der bemerkenswerteste und erfolgreichste der, daß sich die ökonomische Entwicklung, trotz ihrer Schnelligkeit relativ zur künstlerisch-ideologischen, doch nicht schnell genug vollzog, um dem Künstler alle diejenigen technischen Voraussetzungen zu sichern, die der europäische Funktionalismus verlangte, während umgekehrt die am Funktionalismus geschulten jungen Architekten mit dem einzigen Material, das man in Sowjetrußland im Überfluß besaß (Holz), nichts anfangen konnten. So wiesen notwendig die modernen Bauten in Rußland die Mängel, die sich schon an vielen europäischen zeigen, in gesteigertem Maße auf und brachten die ganze Richtung in Mißkredit. Es fehlte ferner nach einer jahrhundertelangen Unterdrückung des ganzen Volkes und nach der Inanspruchnahme der Kräfte durch die Revolution, die Bürgerkriege und den ökonomischen Aufbau jede bodenständige Tradition in Dingen der Kunst und der Architektur. Es gab auf der einen Seite die Akademie, die – in Zusammenhang mit dem reaktionär-bürgerlichen Europa – hinter der europäischen Entwicklung zurück war, und es gab die junge Generation, die (verständlicherweise) von ihrem engen Gebiet aus die radikale Entwicklung begrüßt und meistens unzulänglich studiert hatte, ohne sich um ihre ideologischen Wurzeln im Monopolkapitalismus viel Gedanken zu machen. In dem Augenblick, wo diese Wurzeln unter dem Druck der Forderungen der marxistischen Ideologie und der revolutionären Massen begriffen wurden, wo man theoretisch den Zwang empfand, über alle bürgerlichen Grenzen hinauszugehen, stand man vor einem Nichts von adäquaten Mitteln und vor einer Fülle von Aufgaben.

Es ist selbstverständlich, daß diese objektive Situation, die auch unter günstigeren Bedingungen hätte eintreten müssen, da die proletarische Revolution ein Sprung in der Evolution ist, dazu zwang, unter allen Umständen alles zu benutzen, was nur irgendwie vorhanden war, d.h. die Kenntnisse der Akademiker. Es ist auch verständlich, daß man sich unter den gegebenen Umständen von der unmittelbaren Besitzergreifung dieser Kenntnisse mehr versprach als von einer Diskussion über ihre Grenzen, über die Ursachen des Niederganges und Verfalls der akademischen Schulen in Europa. Aber auf die Dauer läßt sich nicht daran vorbeisehen, daß man hier auf der Voraussetzung aufgebaut hatte, als gäbe es schlechthin allgemeine Kenntnisse in der Kunst. War schon der Begriff einer abstrakten Lehre zur Heranbildung von Spezialisten nicht mechanisch von der Technik in die Kunst zu übertragen, so wurde die Gefahr des Schrittes gesteigert, als man den alten zaristischen Akademikern erlaubte, die Lehrgrenzen zu überschreiten und sich der Baupraxis selbst zu bemächtigen.

Soweit hier ein praktischer Zwang des industriellen Aufbaus und seiner unmittelbaren kulturellen Konsequenzen vorlag, muß man ihn hinnehmen. Sobald es sich aber um einen Bau handelt, der die gesamte Ideologie der Epoche künstlerisch gestalten soll, und dessen Errichtung nicht von absolut unaufschiebbarer Dringlichkeit ist, muß man mit aller Klarheit fragen, ob es notwendig ist, auch diese Position den reaktionären Akademikern auszuliefern. Denn es handelt sich jetzt um nichts anderes als darum, ob das Sowjetpalais der Ausdruck des in Rußland stattfindenden Klassenkampfes sein soll, gesehen unter der Perspektive des gegenwärtigen Kräfteverhältnisses an der künstlerischen, speziell architektonischen Front, oder der Ausdruck des sozialistischen Aufbaus und der proletarischen Ideologie. Im ersten Fall könnte man sich mit seinem reaktionären Charakter abfinden, als mit einer zu überwindenden Etappe, deren architektonische Gestaltung freilich besser im Entwurf steckenbleiben sollte. Sobald man aber – wie es tatsächlich geschieht – das zweite behauptet, steht man vor der Paradoxie, daß der repräsentative Bau der proletarischen Revolution in einem reaktionären Stil ausgeführt wird. Und dann muß man auch den vorübergehenden Sieg der Reaktion sofort und mit allen

Mitteln bekämpfen, zumal sie – die objektive Situation mit ihrer Disproportion zwischen künstlerischer und ökonomischer Entwicklung ausnutzend – mit vielen Mitteln auf das Bewußtsein zurückwirkt, um diese Disproportion zu vergrößern und zu verewigen.

Zunächst gefährdete man die notwendigen Folgerungen aus der richtigen Erkenntnis, daß die funktionale Architektur der künstlerische Ausdruck des Monopolkapitalismus sei. Wenn Zlapetin Le Corbusier als den größten Architekten "der Periode der Kapitalistendämmerung" charakterisiert, so erspart er sich durch das negative Werturteil (in einer für die weitere Entwicklung gefährlichen Weise) zu analysieren, in welchen bestimmten Formen die "Kapitalistendämmerung", d.h. die höchst reale Tatsache des Monopolkapitalismus sich im Bauwerk ausdrückt. Das ist aber durchaus nötig, solange man an dem (schon einmal zitierten) Satz von Marx festhält: "Die Arbeiterklasse hat keine Ideale zu verwirklichen; sie hat nur die Elemente der neuen Gesellschaft in Freiheit zu setzen, die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisgesellschaft entwickelt haben."

Es ist ferner zwar richtig, daß die künstlerische Gestaltung von der bürgerlichen Kunst nicht in ihrer Totalität vollzogen werden kann, es ist durchaus marxistisch, auf der Forderung nach Totalität zu beharren, und es ist außerordentlich wichtig, immer wieder zu unterstreichen, daß diese Forderung auf ein Maximum und auf die Totalität des künstlerischen Geistes von einer materialistischen Weltanschauung in demselben Augenblick gestellt wird, wo der Idealismus sich gezwungen sieht, sich mit Fragmenten zu begnügen. Aber eine andere Frage ist es, ob man diesen fragmentarischen Charakter nur als Dekadenz der bürgerlichen Kultur erklären kann. Denn man gerät mit den Tatsachen in Widerspruch und schafft unheilvolle Illusionen. Tatsache ist, daß die gesamte bürgerliche Kunst (und Kultur) die Auflösung der feudalen Totalität und Einheit in Einzelheiten ist, und daß sie niemals von sich aus eine neue Einheit und Totalität geschaffen hat und ihrem individuellen, abstrakten, auf der Selbstentfremdung beruhenden Wesen nachschaffen konnte; Tatsache ist ferner, daß die funktionale Architektur gegenüber der bisherigen bürgerlichen Entwicklung im XIX. Jahrhundert sicher eine Evolution, eine Reinerung, einen Fortschritt bedeutet, was von der proletarischen Entwicklung nicht ohne weiteres vernachlässigt werden kann.

Man darf weder ein Merkmal der ganzen bürgerlichen Kunst einer bestimmten und noch dazu evolutionären Etappe als Dekadenz vorwerfen, noch kann man die ganze bürgerliche Kunst in Bausch und Bogen unterschiedlos als *eine* reaktionäre Masse betrachten. Man gerät dann in den Fehler des Gothaer Programms, den Marx mit allen seinen Konsequenzen – und diese gelten auch für die Entwicklungsgeschichte der Entwürfe zum Sowjetpalais – in seinen "Randglossen" festgestellt hat:

"Die Bourgeoisie ist hier (im Kommunistischen Manifest) als revolutionäre Klasse aufgefaßt, als Trägerin der großen Industrie – gegenüber Feudalen und Mittelständen, welche alle gesellschaftlichen Positionen behaupten wollen, wie das Gebilde veralteter Produktionsweisen. Sie bilden also nicht zusammen mit der Bourgeoisie nur eine reaktionäre Masse.

Andererseits ist das Proletariat der Bourgeoisie gegenüber revolutionär, weil es, selbst erwachsen auf dem Boden der großen Industrie, der Produktion den kapitalistischen Charakter abzustreifen strebt, den die Bourgeoisie zu verewigen versucht. Aber das Manifest setzt hinzu: daß die 'Mittelstände . . . revolutionär werden im Hinblick auf ihren bevorstehenden Übergang ins Proletariat'.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist es also wieder Unsinn, daß sie, zusammen mit der Bourgeoisie und obendrein mit den Feudalen, gegenüber der Arbeiterklasse 'nur eine

reaktionäre Masse bilden'. . . Lassalle wußte das kommunistische Manifest auswendig, wie seine Gläubigen die von ihm verfaßten Heilsschriften. Wenn er es also grob verfälschte, geschah es nur, *um seine Allianz mit den absolutistischen und feudalen Gegnern wider die Bourgeoisie zu beschönigen.*"

Aber um den Weg zur vollen Reaktion in der Architektur freizuhaben, mußte man eine Identifizierung des Funktionalismus mit den linken Abweichungen in der Politik vornehmen. "Die idealistisch-utopischen Richtlinien der funktionalen Architektur – Le Corbusier – gehen darauf aus, das, genau so wie die 'linken Utopisten' es in der Politik machen, Etappen auf dem Wege zum Sozialismus zu überspringen. Ihre Reaktion wird daher antirevolutionär im politischen Sinne des Wortes." (Hans Schmidt).

Es soll nicht bestritten werden, daß Beziehungen zwischen den Wirkungen der funktionalen Architektur (namentlich in den sowjetrussischen Auswüchsen zur Pseudo-Moderne) und den linken Abweichungen in der Politik bestehen können. Es soll nur gezeigt werden, daß es dabei nicht ohne Fälschungen der Tatsachen und ohne Mechanismus in der Methode hergegangen ist, so daß die Frage: cui bono? unvermeidlich ist.

Zunächst die Tatsachenfälschung. Man stellt es so dar, als ob die funktionalen Architekten die Vergangenheit nicht anerkennen wollen. Wenn so radikale Phrasen nicht von wildgewordenen Kleinbürgern, sondern von wirklichen Künstlern gemacht worden sind, so verdecken sie nur mit zynischem Hochmut, den niemand ernst nimmt, wie tief man tatsächlich mit der Vergangenheit zusammenhängt. Das gilt besonders für Le Corbusier, der in seinen Innenräumen christlich und romantisch, im Baukörper klassizistisch bedingt ist – ein Dualismus, der seinen Calvinismus bloßlegt und ein weiteres Glied in der Kette der Bemühungen darstellt, Antike und Christentum zu versöhnen. Die bürgerliche funktionale Architektur steht eo ipso in der Kontinuität der Tradition, verwirklicht sie, ohne es zu wollen und selbst *gegen* ihr Wissen und Wollen.

Dann der Mechanismus der Methode. Stalin sagt mit vollem Recht: "Es wäre lächerlich zu behaupten, daß dieser Widerstand der untergehenden Klassen sich nicht bis in die Reihen unserer Partei widerspiegelt. Er spiegelt sich in ihnen tatsächlich wider!

Alle Abweichungen aller Schattierungen von der Linie Lenins, die sich in den Reihen unserer Partei vollziehen, sind die Reflexe des Widerstandes der Klassen, welche sterben."

Aber führt diese Wechselwirkung zwischen dem Leben der Partei und dem der absterbenden Klassen zu einer Identität der Abweichungen mit den alten Klassen? Ist der vermittelte Zusammenhang eine unmittelbare Identität? Offenbar nicht nach Stalinscher – dialektischer – Auffassung, trotz der großen Schädlichkeit der Abweichungen. Aber nur, wenn man das eine durch das andere ersetzt, kann man die ganze moderne Architektur ohne genügende Analyse theoretisch ablehnen und zugleich praktisch annehmen, kann man sich ersparen, die "fruchtbaren Elemente zu entwickeln".

Und zu wessen Nutzen? Unsere früheren Erörterungen ergaben eine eindeutige Antwort. Aber seit wann und wo ist es üblich, die linke Abweichung zu denunzieren, um sich der rechten vorbehaltlos in die Arme zu werfen?

"Unsere zukünftige Aufgabe besteht darin, den Kampf weiter zu führen an *zwei Fronten*: gegen 'die Linke', vertreten durch die radikalen Kleinbürger, und gegen die 'Rechte', vertreten durch die liberalen Kleinbürger.

Unsere zukünftige Aufgabe besteht darin, den Kampf weiter zu führen gegen die Versöhnler im Innern der Partei, die die Notwendigkeit, an zwei Fronten zu kämpfen, nicht verstehen oder nicht verstehen wollen." (Stalin)

Der Jofansche Entwurf ist im besten Falle eben die Versöhnung der beiden Fronten, von denen jede außerhalb der Generallinie läuft.

Es ist erstaunlich, wie sehr die Reaktion ihren durch die gegebene Disproportion zwischen ökonomisch-sozialer und künstlerisch-ideologischer Entwicklung bedingten vorübergehenden Sieg zu festigen versucht hat: theoretisch und praktisch.

Theoretisch nicht nur durch die Propagierung von Lehrbüchern einer schlecht und unproletarisch verstandenen Antike, sondern vor allem durch ein Phrasenpathos, das der "Kolossalität" der Projekte nichts nachgibt. Anstatt unumwunden zuzugestehen, daß in allen Wettbewerben nicht ein einziges Projekt zu finden war, das der proletarisch-sozialistischen Ideologie auch nur annähernd genügt hätte, konstruiert man einen Gegensatz zum Wettbewerb für den Völkerbundpalast, eine Niederlage für Genf, einen Sieg für Moskau, während es sich doch in beiden Fällen um einen beschämenden Erfolg der akademischen Reaktion handelt hat. Nur ein einziges Beispiel:

"Die Vorarbeiten für den Bau des Sowjetpalais und die drei Wettbewerbe um einen Entwurf für diesen grandiosen Bau haben ganz unerwarteterweise eine wichtige Rolle für die Revision des Stiles gespielt, der scheinbar schon endgültig für unsere Zeit festgelegt war . . . Allein die Tatsache der dreimaligen Wiederholung des Wettbewerbes hat das Vertrauen in die Richtigkeit des Weges erschüttert, den unsere gegenwärtige Architektur eingeschlagen hat. Schließlich ist am Vorabend des vierten Wettbewerbes der Leitspruch 'zurück zur Klassik' in den Vordergrund gestellt worden." (Fomin)

Dagegen ist zu sagen: ein etwa fixierter Stil "unserer Epoche" war doch in jedem Fall ein bürgerlicher Stil und kein proletarischer. Daß man in Westeuropa jede Veränderung in der Formensprache, jede formale Evolution innerhalb desselben Geistes, für eine Revolution hält, hat seine guten – bürgerlichen – Gründe, daß die Kulturträger in der trägen Masse des Mittelstandes sitzen; daß jede Veränderung die Widersprüche und Grenzen enthüllt, die man – als das eigene Todesurteil – nicht sehen will; und daß man sich mit allen Mitteln über die bewußtseinstranszendenten Bedingungen der Kultur hinwegtäuscht. Einem Marxisten aber hätte der unproletarische Charakter der funktionalen Architektur eine Selbstverständlichkeit sein müssen, und ein Marxist hätte auch nicht von einem scheinbar fixierten Stil "unserer Epoche" in dem Augenblick sprechen dürfen, wo die erste Diktatur des Proletariats eine prinzipielle Neugestaltung der materiellen Basis wie der Ideologie zur Folge hat, und wo durch diese Tatsache die größte Erschütterung selbst in die bürgerliche Ideologie hineingetragen ist. Wenn dies für die alten Akademiker eine neue Erkenntnis war, zu der sie sich durchgerungen haben, so können sie sich beglückwünschen; wenn sie aber das Positive, das ihnen durch den Klassenkampf beigebracht worden ist, dazu benutzen, um hinter die letzte Etappe der bürgerlichen Entwicklung auf die vorletzte zurückzugehen, d.h. nicht fortschrittlicher, sondern reaktionärer als das Bürgertum zu werden, so muß man ihnen so drastisch wie möglich zu verstehen geben, daß man den Sinn ihrer fanfarenhaften Phrasen sehr wohl durchschaut hat, daß man aber nicht gewillt ist, den Sieg über die linke Abweichung durch einen der rechten zu ersetzen, sondern durch einen Kampf gegen zwei Fronten, durch einen Sieg des Marxismus, der materialistischen Dialektik in der Etappe der Diktatur des Proletariats und des sozialistischen Aufbaus.

Es soll nicht gelehnet werden, daß diesem Phrasenschwall der Akademiker ein marxistischer Kern zugrunde liegt. Man hatte die Grenzen der bürgerlichen Kunst erkannt, man sah ungeheure neue Möglichkeiten für die Kunst vor sich. Und da diese im engsten Zusammenhang stehen mit der tatsächlichen Verwirklichung des Marxismus im Ökonomischen und Sozialen, so glaubte man, daß es nur ein Schritt sei, um von der Möglichkeit zu der Wirklichkeit zu kommen, daß die theoretische Überlegenheit der marxistischen über die bürgerliche Ideologie schon oder wenigstens fast gleichbedeutend ist mit

der praktischen Überlegenheit. Aber schon im Ökonomischen handelt es sich nicht nur um einen Schritt, um die Identifizierung von Theorie und Praxis zu erreichen. Und noch weniger im Künstlerischen. Anstatt einen Sieg in der Vorstellung mit Phrasen vorweg zu feiern und die Entwicklung zu verschütten, indem man in der Wirklichkeit eine reaktionäre Scheinlösung gibt, hätte man über den tiefen Sinn einiger Worte von Stalin nachdenken und sie für die Kunst, die Architektur des Sowjetpalais anwenden sollen.

“Ich habe eben von der Überlegenheit des Sowjetsystems über das kapitalistische System gesprochen. Ich habe von den kolossalen Möglichkeiten gesprochen, die uns dieses Regime in unserem Kampf für den vollständigen Sieg des Sozialismus bietet. Ich habe gesagt, daß wir ohne diese Möglichkeiten den Erfolg der letzten Jahre nicht hätten erringen können. . .

Aber eine Möglichkeit ist noch keine Wirklichkeit.

Damit sich die Möglichkeit in Wirklichkeit verwandele, sind gewisse Bedingungen unerlässlich, unter denen die Linie, und zwar die richtige Linie, die die Partei verfolgen muß, eine Rolle spielt, die keinesfalls vernachlässigt werden darf.” (Stalin)

Die sieghafte rechte Abweichung ist nicht bei der Theorie, beim widerlich verlogenen Phrasenmachen stehengeblieben, sie ist in die Praxis eingedrungen, hat die Organisationen durchsetzt. Man hat unter dem Vorwurf der Gruppenenge die (von der modernen bürgerlichen Architektur abhängigen) Brigaden aufgelöst, obwohl sie die junge Generation im Lande des sozialistischen Aufbaues darstellten, und hat sie zu einer Einheitsfront mit den wieder eingeschalteten akademischen Architekten verschmolzen, deren traditionellem Wissen, so abstrakt es sein mag, sie nicht gewachsen sind. Wenn man das Übergewicht der Akademiker durch das Hereinnehmen von Arbeitern auszugleichen sucht, so *kann* dieser Zusammenschluß neue Kräfte zur Entfaltung bringen. Aber man sollte über dieser bloßen Möglichkeit nicht vergessen, daß das Proletariat, als in den Dingen der Architektur und der Kunst ungeschult, selbst wenn es zum Bauhandwerk gehört, wohl eine Kritik geben, eine regulierende Tätigkeit ausüben kann. Aber darin liegt bei der spezifischen Eigenart der Kunst keine Garantie dafür, daß im Bauwerk selbst eine marxistische Ideologie zum Ausdruck kommt. Viel größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß ein Kollektiv aus heterogenen Elementen bei einem Kompromiß landet, der das Gegenteil einer materialistisch-dialektischen Lösung ist.

Es besteht kein mechanischer Zusammenhang zwischen Bauorganisationen und Kunstwerk. Man darf nie vergessen, daß es im Wesen der Kunst als Ideologie liegt, daß der materielle Unterbau und seine soziale Organisation nur durch Vermittlung eines Individuums Ausdruck finden können. Das bedeutet keineswegs, daß das Individuum etwas selbstherrlich schaffen kann, sondern gerade umgekehrt, daß die ideologischen Momente im Unterbau schon sehr weitgehend gesellschaftliches Allgemeingut geworden sein müssen, damit sie künstlerisch gestaltet werden können. Denn der Künstler knüpft nicht unmittelbar an ihre begrifflich-intellektuelle Formulierung an, sondern an deren Transformierung ins Emotionale und Unbewußte, die er dann als Formensprache ins Bewußtsein zieht. Man bringt sich also um den immensen Vorteil, den die Hinzuziehung der Arbeitermassen bedeutet, wenn man die Grenzen ihrer kritischen und regulativen Tätigkeit, ihre erzieherische Rückwirkung auf die Mentalität der Architekten verschleiern, indem man positive Leistungen von ihnen verlangt. Das heißt, das Problem von außen anstatt von innen anpacken, das heißt, den reaktionären Akademikern einen organisatorischen Vorwand zu ihrer Rechtfertigung liefern.

Kollektive Arbeit kann in der Kunst viele Aufgaben haben, sie kann z.B. die Vorbereitungen betreffen, die Schaffung der materiellen, die Klärung der ideologischen Grund-

lagen, aus denen das Kunstwerk entsteht; oder die Hebung und Sicherung des Durchschnittes und Gesamtniveaus der Baukultur. Was darüber hinausgeht, ist Utopie, die sich in dem groben Unfug zu erkennen gibt, den man in den Berichten mit dem Wort "créateur" treibt. Wenn man dieses Wort nicht präzise definiert, ist der so verspottete Restaurateur Brasini ebensogut ein "créateur" wie die Akademiker Żoltowski und Jofan. "Créateur" ist derjenige, der für eine materielle Basis einen adäquaten ideologischen Ausdruck schafft, und zwar für eine solche Basis, die bisher noch gar keinen oder keinen genügenden Ausdruck hatte. In diesem Sinne gibt es mehrere (nicht absolut voneinander getrennte) Arten von "créateurs": revolutionäre und evolutionäre, d.h. solche, welche die anschauliche künstlerische Form für eine neue, revolutionär entstandene Weltanschauung (eine neue Klasse) suchen, und solche, die für eine Wendung innerhalb der bestehenden Klassenherrschaft (z.B. Übergang vom Konkurrenz- zum Monopolkapitalismus) einen neuen angemessenen Ausdruck suchen; und schließlich solche, die eine schon im Ansatz adäquat vorhandene Ideologie, mit Hilfe neuer formaler Mittel voll entfalten. Die Aufgabe der ersten Gruppe ist die schwierigste, und das macht begreiflich, warum das Programm für das Sowjetpalais nicht auf den ersten Anhieb verwirklicht werden konnte. Aber man löst die Aufgabe nicht durch Kollektivorganisationen, die den Akademikern eine äußere Sanktion für ihre unmarxistischen Entwürfe sichern.

II. Ich habe mich so ausführlich mit der Art und dem Umfang des Sieges beschäftigt, den die rechte Abweichung in den Entwürfen zum Sowjetpalais, unter dem Vorwand eines Erfolges über die linke Abweichung, in Wirklichkeit über die materialistisch-dialektische Generallinie, davongetragen hat, weil so am deutlichsten wird, daß man bei der bloßen Feststellung der Tatsache einer Disproportion zwischen materieller und ideologischer Entwicklung nicht stehenbleiben kann. Es ist im höchsten Maße unwahrscheinlich, daß diese Disproportion andere Folgen gehabt hätte als diejenige, die Akademiker als Lehrer in Anspruch zu nehmen; daß sie darüber hinaus zur Preiszuteilung an die Akademiker und zur Verschleierung des Klassencharakters ihrer Entwürfe geführt hätte, wenn nicht eine bestimmte Klasse ein wohlfundiertes Interesse daran gehabt hätte. Welches ist diese Klasse?

Die Beantwortung dieser Frage ist um so notwendiger, als man aus dem reaktionären Charakter der akzeptierten Entwürfe sehr weitgehende Schlüsse gezogen hat. Die eine Gruppe – vorwiegend europäische Bürger – behauptet, es sei damit bewiesen, daß man auf marxistischer Basis überhaupt keine Kunst hervorbringen könne, weil die schöpferische Kraft des Individuums getötet würde; die andere Gruppe – meistens "marxistische" Gegner der Sowjetunion – behauptet, der Mißerfolg habe seine Ursache darin, daß man das Sowjetpalais zu einer Zeit baue, wo die Sowjets bereits vernichtet oder derart umgebildet seien, daß sie ihre ursprüngliche, aktiv revolutionäre Bedeutung verloren haben, und die Diktatur des Proletariats durch die Diktatur eines Mannes oder die einer Klasse: der Bürokratie ersetzt sei.

Mit der ersten Gruppe von Gegnern werde ich mich nur kurz beschäftigen. Sie folgern bewußt oder unbewußt etwa so: wenn in Rußland auf ökonomischem und politischem Gebiet eine kommunistische Revolution stattgefunden hat, und wenn nach marxistischer Theorie die geistigen Schöpfungen vom materiellen Unterbau abhängig sind, so muß die wirkliche Revolution sich im Geistigen ausweisen. Oder umgekehrt: reaktionär-kleinbürgerliche Geisteserzeugnisse beweisen, daß nicht eine den europäischen Verhältnissen voraneilende proletarische, sondern eine den europäischen Verhältnissen um mehr als ein Jahrhundert nachhinkende bürgerliche Revolution stattgefunden hat.

In einem solchen Schluß bleibt die Größe und Tragweite der russischen Entscheidung, insbesondere der Abstand von den Möglichkeiten des Systems zu den Wirklichkeiten der Wirtschaft, der Politik und erst recht des Geistes unberücksichtigt. Denn man übersieht neben vielem anderen, daß die revolutionäre Entscheidung eine so prinzipielle Bedeutung hat, daß sie einen großen Teil der bürgerlichen Techniken und Kunstformen (z.B. Ölmalerei und Staffeleibild) in Frage stellt, eine ganz andere Rangordnung zwischen den Künsten konkretisieren muß, ganz neue Grundlagen für die künstlerische Gestaltung zu suchen hat. Der gebildete Europäer macht einen abstrakten und mechanischen Fehlschluß von den neuen Wirtschaftsmöglichkeiten auf neue Geisteswirklichkeiten; und anstatt einzusehen, daß dieser Kurzschluß ohne alle dialektisch vermittelnde Zwischenstufen ganz zu seinen Lasten fällt, klagt man die Russen an, daß die neue Kunst sich nicht mit der Schnelligkeit der göttlichen Welterschöpfung verwirklicht.

Gegenüber solchen Ansprüchen vergleiche man etwa die Entwicklung der christlichen Kunst aus der antiken oder nur die der bürgerlichen Kunst aus der feudalen! Die Länge der Zeitabschnitte im Verhältnis zu den fünfzehn Jahren russischer Revolution muß jedem Unbefangenen zeigen, wie sinnlos eine solche, von uneingestandenem Sehnsüchten getriebene moralisierende Kritik ist. Aber man braucht nicht beim Faktor der Zeit stehen zu bleiben. Die bürgerliche Kunst entwickelte sich als Malerei allmählich innerhalb der kirchlichen Kunst, wie die bürgerliche Wirtschaft innerhalb der feudalen, lange ehe die bürgerliche Gesellschaft durch eine Revolution die politische Macht an sich riß. Daher hatte, als dies geschah, Chardin fast alle treibenden Momente der bürgerlichen Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts (Courbet und Picasso) schon vorwegnehmen können. Viel weniger hatte sich die bürgerliche Architektur innerhalb der alten Gesellschaft vorbereiten können, weil Architektur als allgemeinste und universellste Kunst nicht mehr der adäquate ideologische Ausdruck des Bürgertums ist. Das Proletariat muß aber teils aus materiell-praktischen, teils aus ideologisch-dialektischen Gründen mit dieser Kunst anfangen, für die es im Bürgertum selbst nur dürftige Ansätze der Entwicklung vorfindet. Schon aus dieser Erbschaftssituation folgt, daß jede gewaltsame Antizipation notwendig in Eklektik und Utopie verfallen muß. Und gerade das Bürgertum beklagt sich über den reaktionären Charakter solcher Antizipationen, obwohl seine eigene Unfähigkeit zu architektonischen Schöpfungen eine der Hauptursachen ist!

Ein seit einem Jahrhundert in historischem Denken sich erschöpfendes Europa stößt plötzlich diese seine eigene Basis beiseite und verlangt in einer ganz unhistorischen Weise, daß der Weg des Aufbaues einer proletarischen Kunst längstens in den sechs Schöpfungstagen vollendet sei, damit am siebten nicht das russische Proletariat von seinen schöpferischen Anstrengungen und Opfern, sondern das europäische Kleinbürgertum von seinen unfruchtbaren Aufregungen ausruhen kann. Und da das revolutionäre Proletariat den kategorischen Imperativ, daß Ruhe die erste Bürgerpflicht sei, nicht erfüllen kann, so steigt man in die höchsten Prinzipien hinauf, daß die Tötung des freien Individuums und die Aufrichtung der Gottlosigkeit die Kunst notwendig vernichten müsse. Solche Prinzipien beweisen nichts gegen den Marxismus und nichts für die hinschwindende soziale und ideologische Lebensbasis, es sei denn ihr eigenes Bedürfnis nach falscher Glorifizierung. Der Marxismus tötet ebensowenig das Individuum, wie er die Gesellschaft vergötzt. Es wird sich erweisen, daß das dialektische Verhältnis zwischen Sozialem und Individuellem der Kunst wesentlich günstiger ist als der liberalistische und monopolistische Kapitalismus, die nur eines der Extreme gelten lassen können. Und was den Atheismus betrifft, so hat Marx selbst — als historische Tatsache — zugegeben, daß alle bisherige Kunst durch die Mythologie vermittelt war. Ich habe an anderer Stelle gezeigt

(siehe Marx in "Proudhon—Marx—Picasso"), daß die christliche Mythologie seit mindestens 150 Jahren diese Aufgabe nicht mehr erfüllt, nicht mehr erfüllen kann, daß alle Versuche des XIX. Jahrhunderts, einen künstlichen Ersatz zu schaffen, gescheitert sind (Böcklin, Wagner; Gauguin etc. etc.), und daß sich aus diesem Erbe die Aufgabe ergibt, eine Kunst ohne mythologische Vermittlung zu schaffen. Um so notwendiger wird allerdings, eine Lösung mit Hilfe der materialistischen Dialektik zu finden, weil diese Methode allein uns den Zusammenhang mit der materiellen Produktion und die Vermittlung aller anderen Ideologien garantiert.

Bevor ich mich mit der zweiten Gruppe der Gegner auseinandersetze, möchte ich darauf hinweisen, daß sich das Problem nicht notwendig auf ihre allzu einfache Formel zu reduzieren braucht. Es gibt in Sowjetrußland neben dem Klassenkampf auch den Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen dem Proletariat und den Bauern. Daß man dabei ist, diesen Gegensatz zu überwinden, schließt nicht aus, daß er das Programm und die Entwicklungsgeschichte der Entwürfe zum Sowjetpalais mitbeeinflusst hat. Gerade weil der Kampf um den Bauern, der Kampf um seine Erziehung zum Marxismus eine so große Rolle spielt, könnte das Bedürfnis mitgesprochen haben, ihm neben der dauernd wechselnden Taktik dieses Kampfes etwas Repräsentatives und Monumentales als Resultat zu zeigen. Die Vermutung, daß das konservative Element der Bauern, die noch nicht vollzogene Synthese zwischen Stadt und Land, nicht ohne jede Bedeutung war, läßt sich durch europäische Analogien stützen. Denn hier sind es nicht selten diejenigen Künstler, welche vom Land in die Stadt gekommen sind, die in der Klassik ein Mittel sehen, die Diskrepanz ihrer doppelten Bedingtheit zu überbrücken. Ich denke z.B. an Maillol. Man erinnere sich überdies an die Zeit, in der die sowjetrussische Bürokratie selbst ein Interesse daran gehabt hat, sich gegen das revolutionäre Proletariat der Stadt auf das bäuerliche Element der Provinzen zu stützen.

Ein anderer Erklärungsgrund könnte in dem Verhältnis zwischen nationaler Abschließung und internationalen Zusammenhängen liegen, das sich allmählich für die Sowjetunion herausgebildet hat. Da in Europa und Asien die erhoffte Weltrevolution nicht eingetreten ist, mußte sich die proletarische Revolution aus eigenen Kräften konsolidieren, um den Angriffen der imperialistischen Länder gewachsen zu sein. Nimmt man dazu die Entfaltung der Sprache, Kunst etc. der einzelnen Nationen innerhalb Rußlands, die zur Durchführung der Kulturrevolution unerlässlich war; ferner gewisse, nicht sehr erfreuliche Erfahrungen mit europäischen Architekten, so ist verständlich, daß die russischen Akademiker verhältnismäßig leichtes Spiel hatten, die europäischen Entwürfe aus dem Wettbewerb auszuschalten. Als Marxisten dürfen wir aber niemals die Tatsache übersehen, die schon Marx festgestellt hat, daß die Ideologien sich oft in den wirtschaftlich und sozial zurückgebliebenen Ländern entwickeln, z.B. am Anfang des XIX. Jahrhunderts die Philosophie in Deutschland und nicht in England oder Frankreich. Es ist zuzugeben, daß auch unter den europäischen Entwürfen kein einziger war, der der marxistischen Ideologie genügt hat. Aber ebenso sicher ist, daß sich nicht alle hervorragenden europäischen Architekten am Wettbewerb für das Sowjetpalais beteiligt haben, und daß man zu einseitig Le Corbusier als Vertreter der modernen Architektur genommen hat. Ohne seine Verdienste als abstrakter und zeichnerischer Extremist und als Trommler der Bewegung schmälern zu wollen, ist es doch heute klar, daß andere Künstler eine ursprünglichere architektonische Begabung haben. Hier sind Fehler in der Vorbereitung des Wettbewerbs gemacht worden, die sich unheilvoll ausgewirkt haben.

Aber wie es auch immer um diese beiden Vermutungen bestellt sein mag, sie reichen allein nicht hin, um das Phänomen der reaktionären Entwürfe für das Sowjetpalais, ihrer

Preiskrönung und theoretischen Rechtfertigung ganz zu erklären. Wenn man nun aber in der Bürokratie diejenige Schicht oder Klasse sehen will, die der soziale Träger für den Sieg der rechten Abweichung auf der architektonischen Front ist, so muß man zunächst die primitive Identifizierung zwischen Diktatur eines Mannes und Diktatur der Bürokratie aufgeben. Ist es doch Stalin selbst, der nicht nur die Ursachen, sondern auch das Wesen und die Gefahren der Bürokratie charakterisiert und sich von ihr distanziert hat. Er stellt mit aller Schärfe fest:

“Die Gefahr des Bürokratismus beruht in der Tatsache, daß er das Aufblühen der unermesslichen Kräfte, die im Regime enthalten sind, hindert, daß er ihre Nutzbarmachung hindert, daß er sich bemüht, die schöpferische Initiative der Massen zu vernichten, und daß er alle Parteinitiativen von ihrem wahren Ziel abwendet.

Zweitens beruht die Gefahr des Bürokratismus in der Tatsache, daß er die *Kontrolle der Exekutive* nicht verträgt, und daß er sich bemüht, die hauptsächlichsten Initiativen der führenden Organisationen in leblose Papierfetzen zu verwandeln.”

“Man kann einwenden, daß das Zentralkomitee, indem es so augenscheinlich die Absichten des Fünfjahrplanes abändert, sich im Prinzip sogar der Ausarbeitung von Plänen entgegenstellt und das Ansehen der Behörden herabsetzt, die mit der Aufstellung dieser Pläne beauftragt sind. Eine solche Einwendung kann nur von eingefleischten Bürokraten gemacht werden . . .

Allein die Bürokraten sind der Ansicht, daß ein Plan nur gemacht wird, um die Arbeit zu begrenzen.

Ein Plan hat immer nur das Minimum an Leistung bestimmt.

Ein einmal angenommener Plan muß in der Folge dirigiert werden, seine Durchführung muß an Ort und Stelle geprüft werden, und die Rolle derer, die ihn dirigieren, ist eben die, ihn zu verbessern und genau zu bestimmen . . .” (Stalin)

In unserem besonderen Fall des Sowjetpalais hat die Bürokratie umgekehrt das Maximum der äußeren Ausdehnung (bei einem Minimum an ideologischer Verwirklichung) durchgesetzt, d.h. man hat sich an die Stalinsche Tendenz der quantitativen Erweiterung gehalten, während man qualitativ ein Minimum erreicht hat. Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß Stalin die Bürokratie in gleicher Weise für Feinde sowohl der Masse wie der Zentrale der Partei hält, während seine Gegner – fälschlicherweise – Bürokratie und Parteizentrale identifizieren.

Hat sich nun Stalin Illusionen über die Ursache der bürokratischen Gefahr gemacht, hat er ihre ökonomische Basis, ihr soziales Wesen verkannt? Die Gegner behaupten, die Bürokratie sei eine Klasse, die den aus dem Proletariat und aus den Bauern herausgepreßten Mehrwert verzehre – insofern schlimmer als die Kapitalistenklasse, da sie auch den im Kapitalismus zur Akkumulation bestimmten Teil des Mehrwertes mitverzehre und dadurch zugleich mit dem sozialistischen Aufbau ihre eigene Basis ruiniere.*

Zunächst ist Stalins Äußerung aus dem Jahre 1926 zu zitieren:

“Unser Verwaltungsapparat und unsere Wirtschaftsbehörden verschlingen jährlich ungefähr 2 Milliarden Rubel. Es steht außer Zweifel, daß diese Kosten zum Nutzen unserer Industrie um 3-4 Millionen Rubel vermindert werden könnten. Das ist nicht nur nötig, das ist absolut notwendig.”

In der späteren Rede über den Fünfjahrplan sagt er, daß der “Bürokratismus unserer Konsumgenossenschaften” das Monopol (99% des Engros-Handels und 89% des Kleinhandels) “zum Nachteil der Verbraucher” benutzt hat. Oder positiv ausgedrückt: “Die

* Siehe Lu in n Laurat, L'économie soviétique, 1931.

Genossenschaft zieht es vor, den Arbeitern Waren zu liefern, die mehr Gewinn (Krämerwaren etc.) bringen und lehnt es ab, ihnen Waren zu liefern, die, wenn sie auch weniger 'einbringen', für die Arbeiter doch unerlässlich sind (landwirtschaftliche Produkte).

Das ist der Grund, weshalb die Arbeiter für 25% der landwirtschaftlichen Produkte zum Privathandel ihre Zuflucht nehmen müssen, der zu höheren Preisen verkauft.

Ich spreche hier nicht einmal von der Tatsache, daß unsere Genossenschaften in der Sorge um ihr geschäftliches Gleichgewicht sich nur schwer dazu entschließen, die Kleinhandelspreise zu senken, obwohl die leitenden Zentralstellen hierüber kategorische Richtlinien gegeben haben.

Das zeigt uns, daß unsere Genossenschaften tatsächlich nicht im Geiste des sozialistischen Sektors arbeiten, sondern angesteckt sind vom Geiste der NEP.

Das von unseren Genossenschaften tatsächlich erworbene Monopol ist den Arbeitern in keiner Weise nützlich, wenn diese Genossenschaften nicht helfen, das Problem der Verbesserung des Reallohnes der Arbeiter zu lösen.

Wenn der Reallohn trotzdem von Jahr zu Jahr mathematisch steigt, so bedeutet das, daß unser Regime und unser System der Verteilung des Staatseinkommens imstande sind, alle Mängel der Genossenschaften auszugleichen und zu überwinden."

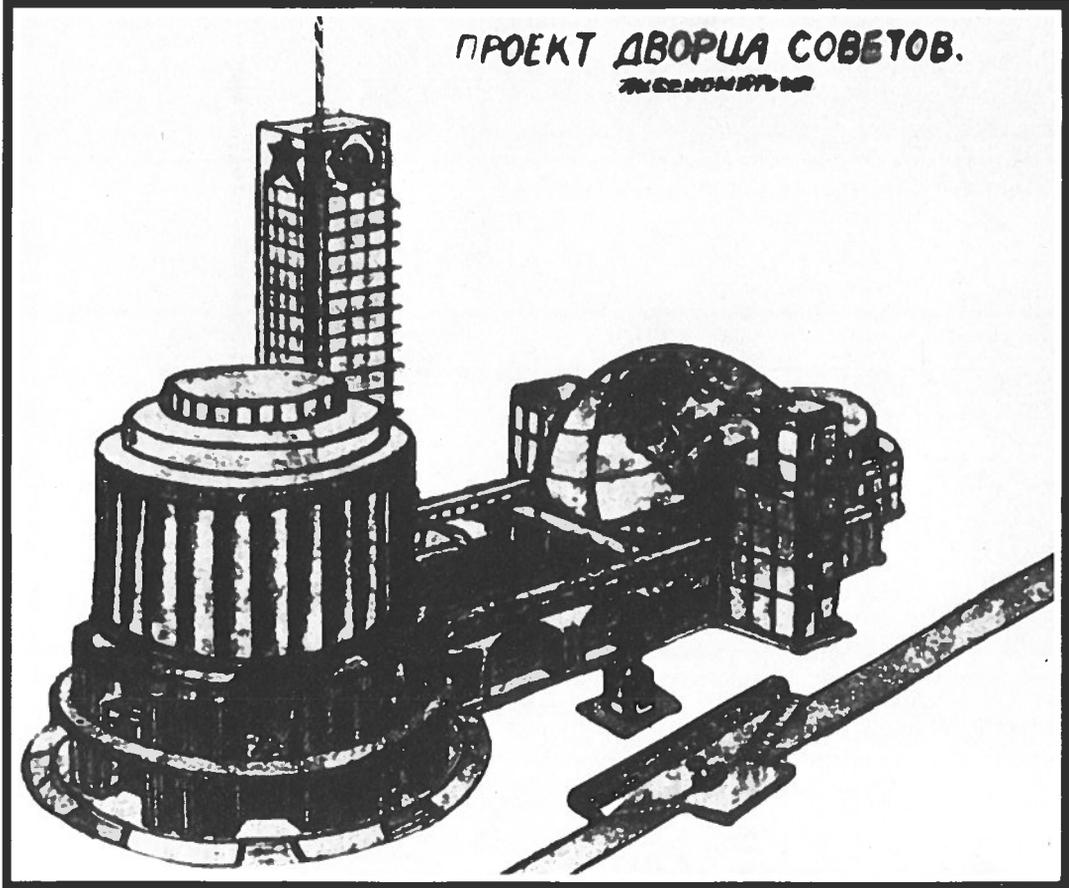
Aus diesen Worten geht hervor, daß Stalin zugibt, daß die Bürokraten einen ungebührlichen Teil des Nationalvermögens verschlingen, daß sie also vom Überprodukt zehren, weil ihre Zahl zu groß ist, und weil sie ihre Funktionen nicht richtig erfüllen. Ob sie damit für ihn bereits eine neue Klasse (im marxistischen Sinne) sind, oder nur eine mächtige Schicht von z.T. parasitärem Charakter, ist nicht ausdrücklich gesagt. Stalins Auffassung geht, im Gegensatz zu der seiner Gegner dahin, daß die Bürokratie die Entwicklung hemmen, aber nicht vernichten kann, weil das sozialistische System stärker ist als sie. Für Stalin ist sie nicht die Ursache, sondern ein Symptom der Schwierigkeiten, die aus der Situation selbst folgen: aus der Rekonstruktion der Ökonomie, der Beschleunigung des industriellen Prozesses, der Verschmelzung kleinbäuerlicher Elemente zu großen Kollektiven unter Ausschließung der Kulaken etc. etc. Er gibt zu, daß die Bürokratie z.T. im Sinne der Vergrößerung der Schwierigkeiten wirkt. Daher muß auch das Problem gelöst werden, "den Bürokratismus in unseren Verwaltungen und Organisationen zu zerstören, die bürokratischen 'Sitten' und 'Gebrauche' zu liquidieren und den Weg zur Nutzbarmachung der Reserven unseres Regimes frei zu machen, um die Entwicklung der schöpferischen Initiative und der Aktivität der Massen zu ermöglichen, wenn wir unser Land wirklich auf sozialistischen Grundlagen aufbauen wollen." (Stalin)

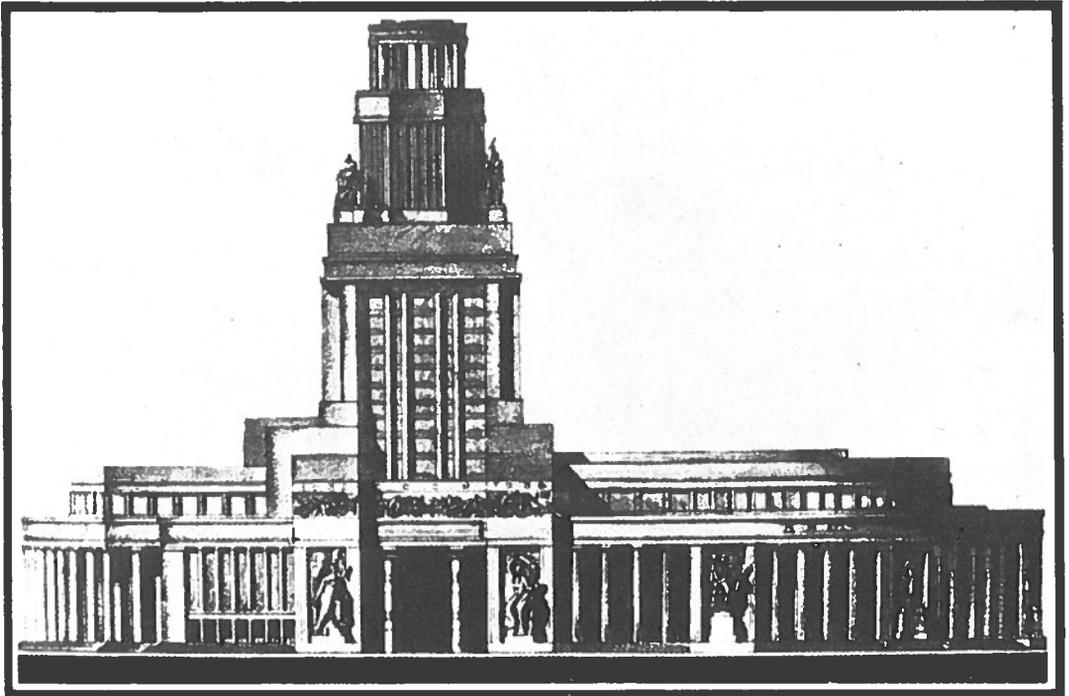
Vorausgesetzt also, die Bürokratie sei der soziale Träger jener Bestrebungen, die den Jofanschen Entwurf des Sowjetpalais guthießen, so stehen wir vor einer doppelten Auffassung der Bürokratie. Die eine sieht in ihr ein überflüssiges Übel, eine Klasse, die den ganzen Mehrwert verzehrt und den ganzen sozialistischen Aufbau zugrunde richtet; die andere ein vorläufig notwendiges Übel, eine soziale Schicht oder Gruppe, die einen im Verhältnis zu ihrer Nützlichkeit unangemessenen Anteil des nationalen Einkommens verzehrt und daher die Entwicklung des sozialen Aufbaus hemmt. Einig sind sich beide Auffassungen nur in der Ablehnung der ungeheuren Machtfülle der Bürokratie, in der Notwendigkeit, sie zu vernichten.

Aus den verschiedenen Auffassungen folgen verschiedene Vorschläge zur Lösung dieser Schwierigkeiten. Eine Einigkeit besteht nur in bezug auf die Intensivierung des Aufbaues des sozialistischen, der Unterdrückung des nichtsozialistischen Sektors. Aber schon über die Bedeutung dieses Faktors für die Partei herrschen verschiedene Meinungen.

Trotzki fordert, daß in der Partei volle Demokratie herrschen, die Partei trotzdem

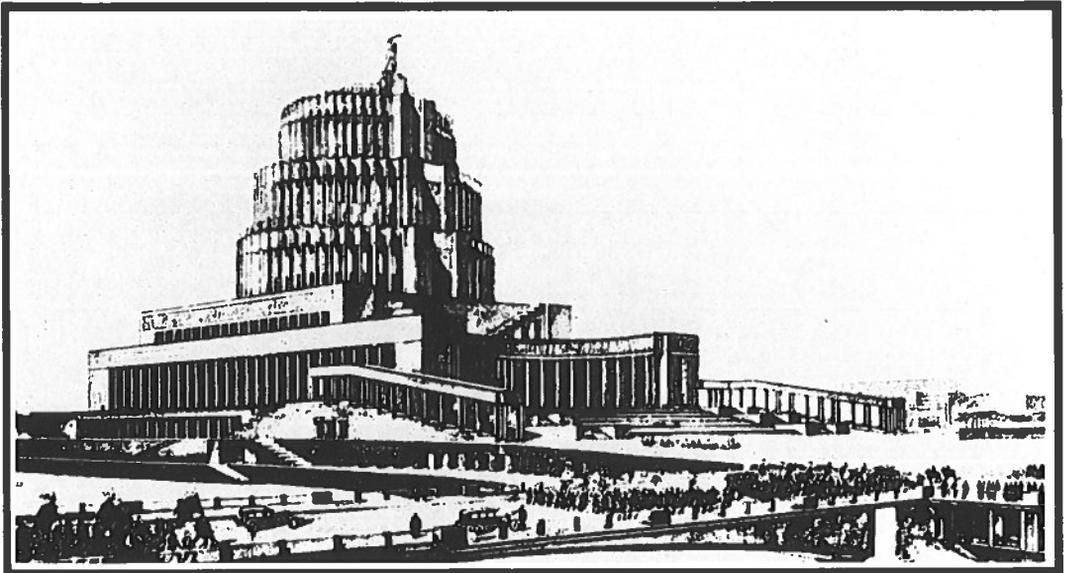
Arbeiterentwurf zum Sowjetpalais (1931)

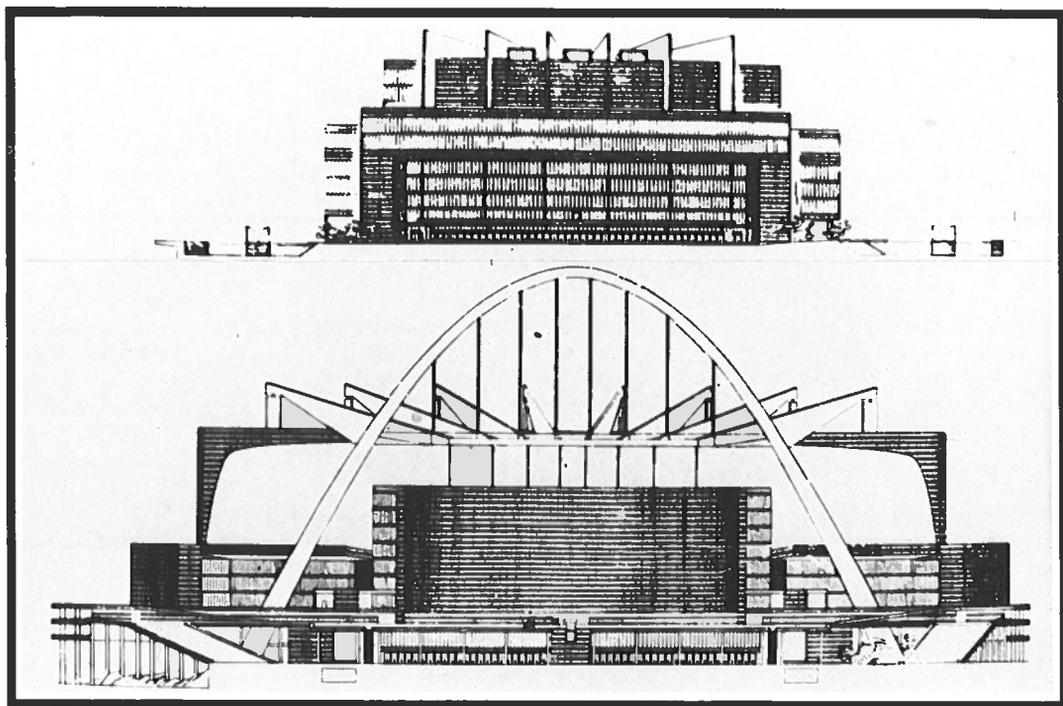




Entwurf zum Sowjetpalais von A. Ščuser (1931)

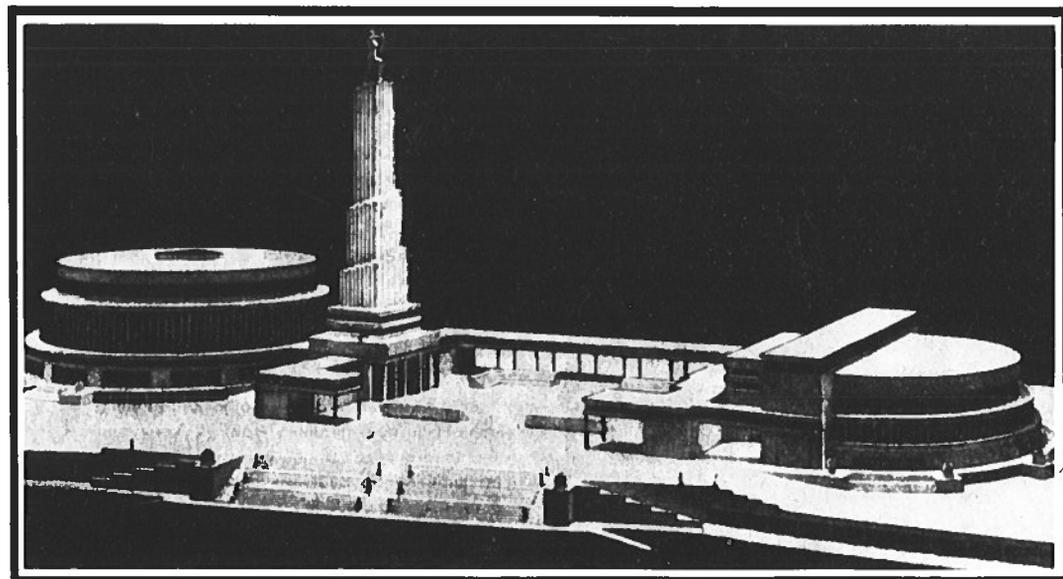
Entwurf zum Sowjetpalais von B. Jofan (1932 - 33)



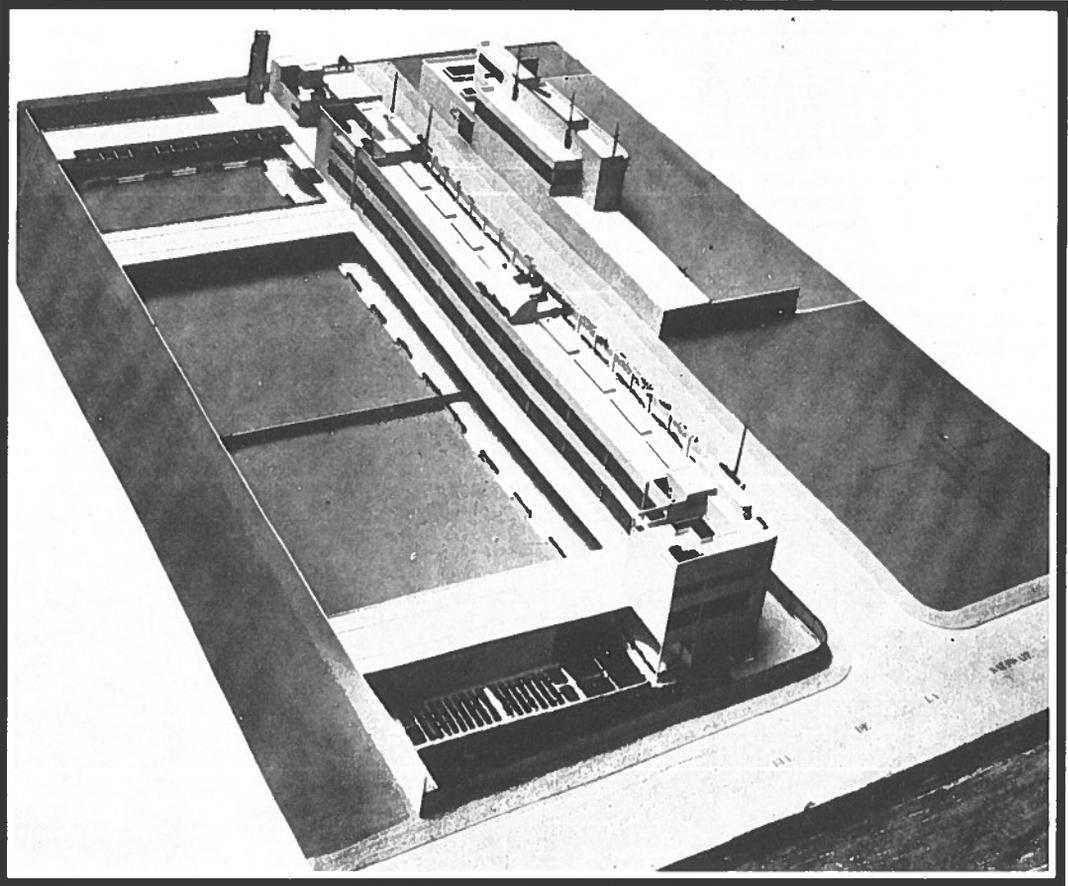


Entwurf zum Sowjetpalais von Le Corbusier (1931)

Modell des Entwurfs zum Sowjetpalais von B. Jofan (1931)



Modell der Karl-Marx-Schule in Villejuif von A. Lurçat (1931 - 32)



zentralisiert bleiben müsse. Er sagt nicht, wie beides in der konkreten historischen Situation gleichzeitig durchzuführen ist und bleibt so im Abstrakten. Da nach ihm ferner die Bürokratie von der Zentrale herkommt, so wird sein Kampf gegen die Bürokratie zu einem Kampf gegen die Zentrale; die Demokratie wird – wenn nicht verabsolutiert, so doch zur Thesen im geschichtlichen Prozeß. Das ist aber zumindest im Anfangsstadium der Diktatur des Proletariats ganz unmöglich. Trotzki selbst hebt das zu niedrige Kultur-niveau der Massen als einen der Hauptgründe für die Existenz der Bürokratie hervor.

Stalin trennt Zentrale und Bürokratie. Er will diese durch die Initiative der Partei-masse beschränken, zugleich aber die zentrale Organisation gegen diese Initiative sichern, weil in der noch nicht hinreichend marxistisch erzogenen Masse die schädlichen Abwei-chungen schneller Fuß fassen können. M.a.W. er will die Wechselwirkung zwischen Zen-trale und Masse der Partei; die Vermittlung der Bürokratie ist auf ein Minimum zu be-schränken. Stalin will also wirklich die Diktatur des Proletariats (im Gegensatz zu den Vorwürfen seiner Gegner), und er versteht darunter: die Diktatur nicht nur nach außen (gegen die feindlichen Massen), sondern auch nach innen, aber gegen die Parteimassen nicht als Objekt, sondern als Subjekt der Geschichte – allerdings nicht als freies (das die richtige Einsicht in die Notwendigkeit hat), sondern als praktisch zu erziehendes Subjekt. D.h. die Grenzen ihrer freien Bestimmungskraft sind durch die Zentrale als das Bewußtsein der Partei zu bestimmen. In der Diktatur des Proletariats besteht also eine Wechselwirkung derart, daß – in der gegenwärtigen geschichtlichen Situation – die Zen-trale Thesen und die Masse Antithesen ist. In der Antithesen zu ihrer Thesen steht der außer-sozialistische Sektor in Rußland und außerhalb Rußlands und deren Wechselwirkung untereinander. Da diese Antithesen auf die Thesen zurückwirkt, hängt das konkrete Ver-hältnis der Gegensätze innerhalb der Thesen mit ab von der Antithesen. Daraus folgt die konkrete geschichtliche Frage, ob bereits der Zeitpunkt der Entwicklung gekommen ist, wo die Gegensätze innerhalb der Thesen (Zentrale und Masse), die ja immer in einer Bewegung sind, aus der graduellen und der quantitativen Entwicklung in eine qualitative Veränderung umgeschlagen sind, oder allgemeiner: haben die von Stalin angegebenen Mittel zur Bekämpfung der Bürokratie genügt, um die dialektische Selbstbewegung in-nerhalb der Partei und gegen die Bürokratie aufrechtzuerhalten?

Kann nun umgekehrt der Jofansche Entwurf selbst etwas zur Entscheidung der strit-tigen Frage beitragen? Prinzipiell sollte es der Fall sein, da ja zwischen materieller Basis und ideologischem Überbau eine Wechselwirkung besteht. Aber diese ist eben eine dia-lektische Wechselwirkung und nicht ein mechanisches Verhältnis von Ursache und Wir-kung. Darum ist ein Schluß von der einzelnen Tatsache ins Allgemeine nicht ohne wei-teres möglich. Nur einige Hinweise lassen sich geben.

Als durch Beweise gesicherte Tatsachen können wir folgendes ansehen:

1. Die Bürokratie verfügt (mit Zustimmung der Zentrale) über einen nicht unbeträcht-lichen Teil des Volkseinkommens für eine Aufgabe, für welche eine absolute Dringlich-keit zur sofortigen Lösung nicht besteht und die im Augenblick nicht im marxistischen Sinne zu lösen ist.

2. Das Konstruktionskomitee hat die moderne bürgerliche Architektur (ohne eine auf marxistischer Methode basierte Kritik) als linke Abweichung denunziert, ist aber selbst der rechten Abweichung verfallen, die sie "links" maskiert hat. Dieser Sieg der Versöh-nung der linken und der rechten Abweichung unter der Herrschaft der Rechten ist zu einer Organisation der reaktionären Ideologie auf der architektonischen Front ausgebaut worden.

3. Der Bau zeigt die Macht der Ideologie der früher herrschenden Klasse, und zwar zu-

gleich die Hohlheit dieser Macht im heutigen Rußland, da er nicht das Maximum, sondern das Minimum dessen gibt, was die herrschenden Klassen Europas leisten könnten, wenn die Ausführung der Entwürfe ihrer Künstler nicht durch das kapitalistische Wirtschaftssystem verhindert würde.

Der Bau ist der Ausdruck einer abstrakten, zentralisierten und herrschenden, nicht der einer konkreten, kontrollierten und beherrschten Bürokratie, die noch keine Ideologie hat und sich daher eine solche ausborgen muß bei den früher herrschenden Klassen.

Der Bau repräsentiert zugleich sowohl die wirkliche materielle Niederlage und den ideologischen Scheinsieg der alten herrschenden Klassen wie die wirkliche ideologische Niederlage einer zur Herrschaft strebenden Bürokratie, ohne daß man eindeutig feststellen kann, ob ihr augenblicklicher materieller Sieg ein dauerhafter oder vorübergehender ist. Der Bau ist der Ausdruck eines unentschiedenen Klassenkampfes, aber nicht gesehen von der Perspektive derer, die ihn als Produzenten durchführen, sondern aus der Perspektive derer, die ihn ausnutzen, wobei aus ihm selbst nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob diese Ausbeutung durch eine neue Klasse oder durch Parasiten des Proletariats geschieht. In keinem Fall stellt er die marxistische Ideologie des sozialistischen Aufbaus in der Etappe der Diktatur des Proletariats dar.

Aus diesen Tatsachen kann man nur schließen, daß die Entwürfe negative Beweise sind, d.h. sie zeigen, was noch nicht da ist, während umgekehrt die Verhinderung ihrer Ausführung ein positiver Beweis wäre dafür, daß die Partei, die Masse wie die Zentrale, die autokratische Bewegung bei sich durchgeführt hat und die Macht besitzt, sie bei der Bürokratie durchzuführen. Und darüber hinaus: daß Stalins Konzeption vom Wesen der Bürokratie richtiger gewesen ist als die seiner Gegner und daß die von ihm zur Bekämpfung der Bürokratie angegebenen Mittel genügen, um diese, wenn nicht zu vernichten, so doch wenigstens in Schranken zu halten. In diesem letzten Punkte erwecken die Entwürfe zum Sowjetpalais und ihre Geschichte die stärksten Zweifel, denn sie bekräftigen das Ergebnis einer Analyse dieser Vorschläge selbst: daß sie voller Widersprüche sind.

Damit wird der Bau des Sowjetpalais zu einem Politikum ersten Ranges. Er hat zu beweisen, ob sich die marxistische Generallinie an der architektonischen Front durchsetzen kann oder nicht. Das bedeutet nicht, daß ein Sowjetpalais nie gebaut werden soll, sondern daß es erst gebaut werden darf, wenn die proletarischen Kräfte stark genug geworden sind, um es im proletarisch-sozialistischen Geiste aufzurichten.

Wir haben als selbstverständliche Grundlage unserer Erörterungen über das Sowjetpalais die Worte Arkhins betrachtet: "Wenn das bekannte Wort gilt: Der Stil ist der Mensch, so ist der architektonische Stil die Gesellschaft, das soziale Gesicht des Landes." Da dieses soziale Gesicht der Klassenkampf unter der Diktatur des Proletariats war, so folgt daraus, daß der Wettbewerb nicht nur negative Ergebnisse haben kann. Trotz des einwandfrei reaktionären Charakters des Jofanschen Entwurfes geben wir zu, daß selbst der folgende Satz Wahrheit werden könnte: "Sans aucune exagération peut-on affirmer que la compétition des architectes dans le travail a servi littéralement de point tournant dans l'évolution de toute l'architecture soviétique." (aus dem letzten Bericht in "L'Architecture") – vorausgesetzt, daß man der Einsicht vom bürgerlichen monopolkapitalistischen Charakter der funktionalen Architektur die vom reaktionären Charakter der akademischen hinzufügt und daß man gewillt ist, aus beiden Einsichten die letzten Konsequenzen gemäß der Methode der materialistischen Dialektik und im Zusammenhang mit der allmählichen Entwicklung der Diktatur des Proletariats zu ziehen.

Aus unserer Kritik folgt also nicht nur die Forderung, die Ausführung des Jofanschen Projektes zu verhindern, die Tätigkeit der Akademiker auf das Lehr- und Lernbare unter

marxistischer Kontrolle zu beschränken und unter der gleichen Beschränkung zur vollen Internationalität zurückzukehren. Die Vorbereitung muß noch einmal auf einer anderen Basis begonnen werden, sowohl für das Programm wie für seine Realisierung. Da durch die bisherigen Wettbewerbe bewiesen ist, daß eine genügende marxistische Ideologie nicht vorhanden ist, muß man diese mit allen Kräften herbeiführen, was eine gewisse Zeit erfordert. Will oder kann man aber mit der Konstruktion des Sowjetpalais nicht lange warten, so hat sie auf der fortgeschrittensten bürgerlichen Basis zu erfolgen, d.h. nicht in einem faulen Kompromiß, sondern mit vollem Bewußtsein der augenblicklichen eigenen Grenzen, was auch die theoretische Klärung auf Grund der Praxis weiter treiben würde. Es ergeben sich dann drei Etappen, deren Verwirklichung zunächst an den Kulturbauten für kleinere Gemeinschaften durchzuführen ist.

1. Man verwendet unter Beibehaltung des Baumaterials die Konstruktion so, daß die ihr immanenten Gegensätze klar herausgearbeitet werden und zugleich ein Maximum an echter Einheit verlangt wird, d.h. man betreibt die Auflösung der bürgerlichen Architektur auf ihrer eigenen Ebene. Was für die Konstruktion gesagt ist, gilt auch für die Raumgestaltung und den Baukörper.

2. Man ersetzt das Baumaterial, falls es durch keine neuen Konstruktionsmethoden der proletarischen Ideologie genügen kann, durch ein anderes, das gestattet, die immanente Logik der architektonischen Gestaltung einzuhalten und zu einer dialektischen Raumgestaltung zu kommen.

3. Man verwirklicht die proletarische Ideologie architektonisch in allen ihren Konsequenzen: einerseits durch die Schaffung eines Einheitskunstwerkes, andererseits durch die Schaffung einer neuen Formensprache, die sich folgerichtig aus Material, Konstruktion und Raumgestaltung ergibt. Diese Entwicklung, welche die kapitalistischen Länder nicht mehr durchführen können, wird auch in Sowjetrußland nicht von heute auf morgen zu vollziehen sein. Aber sie muß vollzogen werden, und sie kann vollzogen werden. *Erinnern wir uns an die Worte Lenins:*

“Bei uns war der politische und soziale Umsturz nur Vorläufer jenes kulturellen Umsturzes, jener Revolution, an deren Schwelle wir immerhin schon stehen.

Uns genügt jetzt diese kulturelle Revolution, um zu einem völlig sozialistischen Lande zu werden, aber diese Kulturrevolution erfordert unerhörte Anstrengungen, sowohl rein kultureller Art . . . als auch materieller Art, weil ja, damit wir uns in ein kulturelles Land verwandeln müssen, eine gewisse Entwicklung der Produktionsmittel, eine gewisse materielle Basis nötig ist.” (Lenin, Prawda 26.5.1923.)

Jutta Held

Max Raphaels kritische Bestimmung spätkapitalistischer und sozialistischer Architektur

I. Raphaels Auseinandersetzung mit der psychologistischen Architekturästhetik und dem Funktionalismus

Gerade nach seiner Hinwendung zum Marxismus hat Raphael wiederholt und in größeren Arbeiten Probleme der Architektur behandelt,¹ und das erscheint von seinem Ansatz her nur folgerichtig und naheliegend. Es ging ihm vorrangig um die Entwicklung einer Theorie des künstlerischen Schaffens auf empirischer Basis, die nicht allein die endogenen psychischen und die immanent ästhetischen Faktoren einbezieht wie die Künstler- und Werktheorien seiner Zeit, sondern gerade die komplizierte Dialektik "von bedingenden Einwirkungen des Seins und sich von ihnen befreienden Rückwirkungen des Bewußtseins".² Nirgends dürften diese verschiedenen Komponenten des künstlerischen Schaffens so offen zutage treten und deutlich benennbar sein wie in der Architekturproduktion, wo dispositive Arbeit und materielle Realisation deutlich getrennt sind und die Abhängigkeit jener von materiellen Bedingungen und außerkünstlerischen Bestimmungen unbestreitbar ist. Jedoch trotz dieser bereits am Phänomen, den einzelnen Phasen und Komponenten der Architekturproduktion, offensichtlichen Verflechtung materieller und ideeller Momente hat wohl kaum ein Theoretiker vor Raphael eine Architekturtheorie entwickelt, die nicht nur die Fälle der bestimmenden Faktoren aufweist, sondern vor allem auch die Wechselwirkung dieser verschiedenen Momente und ihren Stellenwert im Ablauf des Schaffens von Architektur sowie die Konsequenzen ihres Zusammenwirkens so scharfsinnig bedacht. Dabei erklärt Raphael nicht auf mechanistische Weise das Verhältnis zwischen materiellen und ideellen, insbesondere ästhetischen Faktoren, die sowohl bei Konstruktion, Gestaltung des Raumes und des Baukörpers wirksam sind, sondern erkennt in ihnen das komplexe dialektische Wechselverhältnis, das auf dem Zusammenwirken von Produktivkraftentwicklung und Produktionsverhältnissen in den verschiedenen Momenten der Bauentwicklung basiert. Raphael strebt mit seiner Theorie eine Synthese der unterschiedlichen Aspekte von Architektur an, die je für sich bzw. rein additiv, bereits in den Theorien seiner Zeit vorfindlich waren. Um diesen Ansatz Raphaels, den er übrigens nie rein theoretisch, sondern stets als Kritik oder Analyse bestimmter Bauwerke oder architektonischer Tendenzen entwickelt, durchsichtig zu machen, müssen die beiden einander konträren Ausgangspositionen, auf die sich die Architekturtheorien seiner Zeit zurückführen lassen und auf die Raphael sich bezieht, in ihren Hauptzügen dargestellt werden, zumal Raphael selbst kaum Hinweise auf seine Voraussetzungen gibt und seine Kategorien ohne den Aufweis dieses historischen Zusammenhangs oft kaum einsichtig sind.

* Die hochgestellten Ziffern verweisen auf Anmerkungen am Ende dieses Beitrags.

1. Die kunstwissenschaftliche Architekturästhetik

Hatten Schinkel und Semper, die selbst Architekten waren, die materiellen Bedingungen, insbesondere Technik und Baumaterial und die praktischen Gebrauchszwecke von Architektur durchaus noch in ihre Überlegungen einbezogen, so wird in der Hegelnachfolge eine Architekturästhetik entwickelt, die von diesen materiellen Faktoren zunehmend absieht, oder sie zumindest isoliert von den künstlerischen Aspekten der Architektur behandelt. Das Künstlerische wird gerade in der Überwindung der materiellen Bedingung, in der Entstofflichung der Materie gesehen, in dem Zurücktreten der architektonischen Struktur hinter die ästhetische Erscheinung. Über den Rang eines Bauwerks als Kunstwerk entscheidet seine Oberfläche, der "schöne Schein", die zunehmend planimetrisch oder als einheitlicher Gesichtseindruck gedachte Form, nicht aber das, was diese bewirkt, also Bausubstanz und Konstruktionstechnik.³ Die Architektur wird von diesen Theoretikern vorrangig bildhaft aufgefaßt, statt in ihren funktionalen Zusammenhängen, und nicht von ungefähr sind Fassaden und Wandgliederungen wichtigster Gegenstand dieser Theorie, an denen formale Verhältnisse wie Proportionen und Symmetrie am deutlichsten ablesbar sind. Notwendig muß diese Theorie auf die schmückenden Details, die Ornamentik und deren Stellenwert im Bauganzen besonderes Gewicht legen, d.h. auf die individuellen Züge der Architekturgestaltung. Hier zeigt sich am deutlichsten der Zusammenhang dieser formalen Ästhetik mit der künstlerischen Praxis des Historismus. Die Baugliederung ist für Semper unter ihrem ästhetischen Aspekt – den auch er vom materiellen, technischen relativ isoliert untersucht – vom Schmücken abgeleitet.⁴ Ornamentale Bestandteile der Architektur wie Giebelschmuck, Sima und Säulenbasis erklärt er als Analogie zum Schmuck der Primitiven, der als Kopfschmuck, um Hals, Hüfte und Füße die Schwerpunkte des anatomischen Baus des menschlichen Körpers hervorhebt. Ebenfalls von der Organisation des menschlichen Körpers abgeleitet werden die drei Dimensionen des Raumes, Höhe, Breite, Tiefe, die der Mensch nur aufgrund seiner homologen Struktur erschließen kann. Diese drei auch für die architektonische Gestaltung grundlegenden "Schönheits-" oder "Gestaltungsachsen", die auch Raphael in seiner Theorie kennt, sind durch Proportionalität (Höhe), Symmetrie (Breite) und Rhythmus oder Bewegung (Tiefe) charakterisiert.⁵ Werden diese Dimensionen analog dem menschlichen Körper und körperlichen Empfinden gestaltet, so lösen sie positive ästhetische Empfindungen aus. Auch diese durch die Ästhetik vermittelte Korrelation von Subjekt und Objekt, menschlichem Individuum und Bauwerk akzeptiert Raphael, wie wir sehen werden, wengleich er bemüht ist, an die Stelle der Vorstellung von einer naturgegebenen Analogie bei den bürgerlichen Theoretikern eine dialektische Vermittlung zu setzen.

Schon Semper dachte die künstlerische Form (die Erscheinung des Bauwerks) abgehoben von ihrem Wesen (der Körperlichkeit und dem Hergestelltsein von Architektur); dennoch sollte die Erscheinung das Wesen spiegeln. Den Widerstreit zwischen Kraft und Last bei den Architekturgliedern, etwa Säule und Gebälk, sieht er zwar auch in Analogie zu dem Gegensatz zwischen Schwerkraft und Bewegung beim menschlichen Organismus, jedoch denkt Semper hierbei in erster Linie an objektive Gesetze der Statik, die die architektonische Gliederung (die Erscheinung) spiegeln soll.⁶ Dagegen kristallisiert sich bei den späteren Architekturtheoretikern die ästhetische Erscheinung von Architektur immer reiner heraus und wird entsubstantialisiert. Gleichzeitig konstituiert sich deren Bezug zum Subjekt immer weniger durch praktischen Gebrauch; vom Erfassen durch Bewegung und taktile Sensorien wird er des weiteren reduziert auf optische Wahrnehmung. Architektur als Kunst wird zu einer rein optischen Erscheinung, die allein die Empfindung des Menschen anspricht. Entsprechend betont bereits Schmarsow gegenüber

Wölfflin, daß nicht vornehmlich der sich im Raum bewegend ganze Körper des Menschen, sondern vor allem seine innere Struktur, insbesondere sein Sehapparat, die Basis der architektonischen Gestaltungsprinzipien ist; daß wir uns in die Architektur, in ihre formale Gliederung nicht allein mittels unseres Körpergefühls, sondern vor allem auch unserer inneren Organisation hineinversetzen und sie uns aneignen.⁷

Die Vertikale in der Architektur bedeutet nach der ästhetischen Interpretation Schmarsows "Lebensenergie"; in den zentripetalen bzw. zentrifugalen Richtungen der Formen sieht er Streben, Bewegung und Kraft, die sich Gegenkräften widersetzen. Diese ästhetische Interpretation braucht nach Schmarsow nicht einem konstruktiven, statischen Tatbestand der Architektur zu entsprechen. Das verstandesmäßige Erkennen der Konstruktion und Genese eines Bauwerks wird ausdrücklich dem ästhetischen Nachempfinden der Bauglieder entgegengesetzt: "Wer die Erscheinung nicht nimmt, wie sie geboten wird, sondern hinter sie zurückgeht und, in Gedanken wenigstens, die Zusammenfügung aus lauter einzelnen Stücken wiederholt, wie das Werk zusammengekommen sein mag, der vollzieht doch nur die technische Analyse, läßt aber nicht der unmittelbaren Wirkung auf Sinn und Gefühl freien Lauf."⁸ Ästhetik der Architektur beruht immer weniger auf der Erkenntnis objektiver Realität als auf allgemeinsten, elementaren und zudem abstrakten menschlichen Erfahrungen.⁹ So meint Schmarsow auch, daß das Analysieren statischer Gegebenheiten (beim Wohnungsbau) das Wohlbefinden, das die Ästhetik hervorrufen soll, stören würde: "Wir sind darin am glücklichsten, wenn wir mit dem Zweifel an der Stabilität und mit einem wirklichen Konflikt zwischen Kraft und Last gar nicht erst behelligt werden."¹⁰ Die bürgerliche Grundlage dieser Ästhetik manifestiert sich besonders deutlich bei Schmarsows Erklärung der ursprünglichen Abgrenzung eines familialen Wohnbereichs bei primitiven Völkern. Schmarsow berücksichtigt weniger die konstruktive Funktion und den praktischen Zweck der in die Erde gerammten Pfähle, die die zwischen ihnen gespannten Wände zu halten haben, sondern vielmehr ist ihr "innerstes Wesen" nicht dieser Gebrauchswert, sondern ihre Bedeutung als Symbole des Besitzes und der Reichweite des Individuums.¹¹ Die Erscheinung der Bauwerke, ihre Form – noch nicht ihr Wesen, wie es in der Bauhausästhetik, die diesen Ansatz totalisiert, heißen wird¹² – entspricht dem natürlichen Organismus des Menschen, seinen physischen und psychischen Kräften und Erkenntnisvermögen. Obwohl Schmarsow Kunst noch im Hegelschen Sinne als schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Außenwelt definiert,¹³ begreift er Architektur, ein Resultat dieser Auseinandersetzung, dennoch nicht als dem Menschen wesensverwandt aufgrund der Arbeit und Praxis, die in sie eingeht und die sie spiegelt; vielmehr bleibt dieses Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt statisch und unvermittelt, es besteht in Analogien, die durch Hineinprojizieren der elementaren abstraktifizierten Vermögen des Menschen in die architektonische Struktur zustande kommen. Diese Architekturästhetik, die auf reiner Anschauung beruht, hat als Bezugspunkt das abstrakte, isolierte Individuum der bürgerlichen Theorie, das die Welt durch Tasten, Sehen und Gehen ohne Ziel erfaßt, ein Besitzergreifen ohne konkrete Praxis und Arbeit.

In der Folge wird diese bürgerliche Architekturtheorie zunehmend historisiert, wobei die bei den frühen Architekturästhetikern noch integralen formalen und inhaltlichen Aspekte weitgehend voneinander isoliert werden. Bereits der spätere Wölfflin und in seiner Nachfolge Frankl und die auf diesen fußenden Architekturtheoretiker¹⁴ setzen weniger die Untersuchung der grundlegenden und dem Subjekt analogen Eigenschaften der Architektur fort. Vielmehr beginnen sie, die spezifischen Formen der Raumgestaltung, Maßverhältnisse etc. historischer Bauwerke und Epochen zu untersuchen und reine

Objektkategorien zur Beschreibung historischer Differenzen herauszubilden.¹⁵ Analogien zwischen Bauwerk und Subjekt werden nicht mehr unmittelbar aufgewiesen, sondern objektiviert und dabei auch konkretisiert, indem Beziehungen etwa in den Maßverhältnissen von Renaissancebauten zur Musik nachgewiesen werden, d.h. zwischen verschiedenen Bereichen des Überbaus.¹⁶ Jedoch sieht diese historische Architekturtheorie von der zugrunde liegenden Praxis und der Frage nach den materiellen Gründen für diese Analogien eher noch weitgehender ab als die frühere Architekturästhetik.

Erst später wurde die inhaltliche Seite der Architekturästhetik historisiert, d.h. eine Architekturikonologie entwickelt, die die Bedeutungen untersucht, die in bestimmten Epochen den Bauwerken oder einzelnen Elementen tatsächlich zugesprochen worden sind (z.B. die Säulen oder Pfeiler der christlichen Kirchen als Apostel) und von denen die architekturästhetischen Spekulationen seit dem 19. Jahrhundert, die diese Bedeutungen subjektivierten, mehr oder minder bewußt abgeleitet worden waren.¹⁷

Die letzte Stufe dieser vom gegebenen Bestand, der fertigen Gestalt eines Bauwerks ausgehenden Architekturtheorie wurde mit der ideologiekritischen Analyse erreicht, in der Bedeutungen wie Formen auf ihre Funktion im gesellschaftlichen Zusammenhang hin untersucht werden.¹⁸

Mit dieser zunehmenden Objektivierung entschwand dieser Architekturästhetik, die sich zur mehr oder weniger umfassenden Architekturgeschichte entwickelte, allerdings immer mehr das, was in der anfänglichen Architekturästhetik noch, wenn auch auf ahistorische Weise, als Subjekt-Objekt-Bezug mit reflektiert worden war, und zwar in der allerdings reduzierten Form des Zusammenhangs zwischen Formbestand eines Bauwerks und Vermögen des rezipierenden Subjekts. Dieser Zusammenhang, um dessen Konstituierung es auch Raphael geht, wäre unter Berücksichtigung der historischen Distanz zwischen Produktion und jetzigem Gebrauch und Erfassen von Architektur neu zu reflektieren, soll eine Architekturtheorie praktische Bedeutung gewinnen, was gerade heute im Hinblick auf Stadtplanung und Denkmalpflege entscheidend wichtig wäre.

2. Die funktionalistische Theorie

Die akademische Architekturästhetik, die vor allem in der Ausprägung, die sie durch Wölfflin und Schmarsow erfahren hatte, Raphael bekannt gewesen sein dürfte,¹⁹ wurde seit der Jahrhundertwende immer heftiger kritisiert, insbesondere, da sie ihrem Ansatz nach ein Bauen in historischen oder doch ornamentierten (Jugendstil-)formen bevorzugen mußte und diesem zur Legitimation diente. So waren es vor allem die Architekten und Theoretiker der Avantgarde, Funktionalisten, Konstruktivisten und die Künstler der Gruppe de Stijl, die diese bürgerliche Architekturästhetik und vor allem die ihr entsprechende historistische Bauproduktion angriffen.

Dabei waren Grundlage und Voraussetzung ihrer Theorien, Aufrufe und Forderungen²⁰ die neuen Baumaterialien, Eisen und Eisenbeton und die durch sie ermöglichten architektonischen Konstruktionsverfahren, deren Vorteile gegenüber der traditionellen Steinarchitektur die Architekten propagierten und praktisch durchzusetzen suchten. Auch Raphael bezieht sich in seinen Arbeiten zur Architektur stets auf diese durch Bauindustrie und Ingenieurwissenschaft ermöglichten modernen Bauverfahren als materielle Basis der antitraditionellen Ästhetik und Architekturtheorie.

Ein Charakteristikum dieser Eisen- und Eisenbetonkonstruktionen, das Raphael zur Grundlage seiner Kritik macht, besteht darin, daß die traditionelle Zerlegung oder Zerlegbarkeit der Wand in tragende und lastende Teile, also etwa beim Sakralbau in Säulen und Gebälk oder Pfeiler und Arkaden, hinfällig wird. Durch die Entwicklung gebo-

gener Träger, die zunächst beim Brückenbau Verwendung fanden, wird diese Aufhebung der Funktionsaufteilung in tragende und lastende Architekturelemente eingeleitet. Später übernimmt der Gerüstbau, der den starren Rahmen eines Gebäudes bildet, die konstruktive, statische Funktion, wobei dieses rasterartige Skelett als Ganzes den Kräfteausgleich zwischen Druck, Zug und Last übernimmt, so daß diese gegeneinander wirkenden Kräfte nicht einzelnen Architekturelementen zugeordnet werden können wie in der Steinarchitektur.²¹ Die Doppelfunktion der Wand und der Architekturglieder traditioneller Bauten, die darin bestand, Konstruktionselement zu sein und gleichzeitig gegen die Außenwelt zu isolieren, wird in der Eisen- und Eisenbetonarchitektur dagegen eindeutig zerlegt: das Skelett hat allein strukturelle Funktion, während die Füllung zwischen diesem Gerüstbau von dieser Funktion entbunden ist und allein den Erfordernissen der Abschirmung dient und beliebig durch Glas oder andere Materialien ausgefüllt werden bzw. frei bleiben kann. Die Gliederung der Wand ist damit innerhalb des relativ offenen Rahmens des Gerüsts variabel.

Eine weitere Konsequenz dieses Gerüstbaus, die Raphael ebenfalls in seine Kritik einbezieht, besteht in der relativen Unabhängigkeit der Grundrißgestaltung vom Aufriß. Zwischenwände können beliebig gezogen werden, ohne die Stabilität zu beeinträchtigen, d.h. die Raumaufteilung jeder Etage beim Wohnungsbau kann unterschiedlich sein und leicht verändert werden. Konstruktion, Grundriß und Aufriß bedingen einander weniger notwendig als bei der Steinarchitektur.

Der Skelettbau hat im Sinne eines kostensparenden Bauens den Vorteil, aufgrund der großen Zug- und Druckbeanspruchbarkeit des Gerüsts die Massivität früherer tragender Steinwände überflüssig, d.h. nutzbaren Raum und Baugrund einsparbar zu machen. Das fiel bereits bei den frühen Bauten, denen Eisenkonstruktionen zugrunde lagen, auf, bei denen schlanke Gußeisensäulen wie in Labroustes *Bibliothèque Ste. Gèneviève* und der *Bibliothèque Nationale* in Paris²² die Funktion gewaltiger Steinpfeiler übernehmen. Die gewohnte Wahrnehmung von Architektur, durch die Proportionen der Steinarchitektur konditioniert, mußte allerdings beträchtlich umgeschult werden, um die Schönheit dieser Konstruktionen einzusehen, eine der Aufgaben, die die neuen Architekturtheorien zu übernehmen suchten.

Der wichtigste Vorteil der neuen Bauweise lag jedoch in den Rationalisierungsmöglichkeiten sowohl bei der Herstellung wie bei dem Material des Baus. Hierin lag auch der Hauptgrund des Kampfes um die Durchsetzung des neuen Materials. Die Errichtung eines Baus konnte einfacher (z.B. waren keine Gerüste notwendig) und schneller durchgeführt werden. Die Entwicklung zeichnete sich ab, daß die industriell vorgefertigten und normierten Bauteile an der Baustelle nur noch montiert zu werden brauchten. Die neue Konstruktionstechnik förderte zugleich die Industrialisierung des Baubetriebs. Eine Folge war, daß der Architekt als Künstler, der beim handwerklichen Baubetrieb notwendig gefordert war, durch den Ingenieur ersetzbar zu werden schien.²³

Diese Industrialisierung und Verwissenschaftlichung des Bauwesens wurde seit dem 19. Jahrhundert schrittweise und zunächst quasi unmerklich vollzogen. Denn die neueren Konstruktionstechniken und das zunehmend industriell hergestellte Baumaterial wurden zunächst nur bei sogenannten Zweckbauten, insbesondere Brücken und Bauten der Produktionssphäre (Fabriken, Lagerhallen) angewandt. Danach wurden die ästhetisch bereits anspruchsvolleren Gebäudetypen der Distributionssphäre wie Ausstellungshallen, Passagen, Markthallen und Warenhäuser durch die neue Produktivkraftentfaltung auf dem Bausektor erfaßt, die zuletzt, seit Beginn des 20. Jahrhunderts, mit unerbittlicher Konsequenz auch auf den Reproduktionsbereich übergriff, d.h. vor allem auf den Woh-

nungs- und Monumentalbau. Die Industrialisierung immer zahlreicherer Produktionszweige, der damit verbundene Zustrom von Werktätigen in die Ballungszentren und Großstädte, der dort wachsende Bedarf an Wohnraum waren wiederum treibender Motor dieser Entwicklung im Bauwesen.

Die Frage der Technisierung und Rationalisierung war durch die neue Etappe der Monopolbildung in der Mitte der 20er Jahre virulent geworden, als nicht nur amerikanisches Kapital vermehrt in die deutsche Wirtschaft floß, sondern auch in den USA praktizierte Methoden verschärfter kapitalistischer Rationalisierung von der deutschen "Wirtschaftsdemokratie" propagiert und von der Industrie übernommen wurden.²⁴ Zudem scheint der antagonistische Gegensatz zwischen dem System der jungen Sowjetunion und dem der kapitalistischen Länder die Auseinandersetzung der Intellektuellen mit Technik und industrieller Produktion gefördert zu haben. Denn es war unübersehbar geworden, daß die fortschreitende Entwicklung der Produktivkräfte die Lebensgrundlage beider Systeme war, und ihre Förderung wurde als einzige Chance für Deutschland und Europa begriffen, sich zwischen beiden – weitgehend als Bedrohung verstandenen – Weltmächten zu behaupten. Aus dieser Situation nach dem Ersten Weltkrieg, in der die forcierte Industrialisierung sowohl als Grundlage des Kapitalismus als auch für den Aufbau des Sozialismus in den Vordergrund rückte, erklärt sich wohl auch die einseitige Berücksichtigung der Produktivkraftentwicklung bei diesen theoretischen Diskussionen (der "Maschinenkult" vieler avantgardistischer Künstler) unter Vernachlässigung des Faktors der Produktionsverhältnisse, bei der Raphael seine Kritik ansetzen wird. Wohl auch durch den erst jetzt erfolgenden Einbruch der Industrialisierung in den privaten Bereich wie eben den Wohnungsbau wurde in den 20er Jahren eine ideologische Auseinandersetzung mit der modernen Produktionsweise unabweisbar, die sich in dem Proletkult nahestehenden Theorien, in der künstlerischen Avantgarde zwischen Futurismus, Konstruktivismus und Neuer Sachlichkeit auf unterschiedliche Weise niederschlug.²⁵ Es ging dabei um die Anpassung der noch individualistischen kulturellen und privaten Sphäre des Bürgertums an die Industrialisierung, um die Angleichung des Reproduktionsbereichs an die Produktion mittels der industriell hergestellten Waren. Dieses Problem wurde von der künstlerischen Avantgarde moralisch als eines der integralen Persönlichkeit diskutiert, welche die "Modernität" im Arbeits- wie im privaten Bereich akzeptieren sollte.²⁶

Auf dem Bausektor ging es dabei um diese Zeit gar nicht mehr um die prinzipielle Durchsetzung der neuen Konstruktionsverfahren beim Wohnungsbau, die u.a. bereits Perret, mit dem sich Raphael nicht von ungefähr auseinandersetzt, bei seinen Pariser Miethäusern der Jahrhundertwende angewandt hatte. Vielmehr mußte die unverhüllte Sichtbarkeit des Eisen- und Eisenbetongerüsts, ohne nachträgliche Kaschierung durch historische oder Jugendstilformen akzeptabel werden, denn erst durch Verzicht auf die aufwendigen Verkleidungen kam die Kostenersparnis voll zum Tragen.²⁷

Durch die Industrialisierung des Baugewerbes war eine Bauweise möglich geworden, die mit der Realisierung des Kapitalinteresses prinzipiell zu einer deutlichen Verbesserung der Wohnverhältnisse der breiten Massen führen mußte. Für diesen Aspekt der ökonomischen Entwicklung engagierte sich die Mehrzahl der Architekten und Theoretiker des Funktionalismus, die sich – dabei mehr oder weniger konsequent – dem Sozialismus verbunden fühlten. Billige, zweckmäßige Wohnungen wurden versprochen, hygienische, luftdurchflutete helle Räume, die durch die Glaswände möglich geworden waren.²⁸ Statt der kanonischen Raumfolge in den bürgerlichen Häusern und der durch bürgerliche

Ästhetik und Ideologie geforderten Normen bei der Gestaltung des Baukörpers – mit der Dominanz der Fassade als dem vorrangigen Unterscheidungssymbol der Besitzer – wird gefordert, den Bau auf der Grundlage eines Bewegungsdiagramms zu planen, das die Orientierung der Menschen in den Räumen, ihre funktional bedingten Bewegungen nachzeichnet. Die Gestaltung des Grundrisses gewinnt damit eindeutig den Vorrang vor der des Außenbaues, des Baukörpers, der in der historischen Architektur den Architekten den meisten Spielraum bot. Beim funktionalistischen Bau sollen die Wände dagegen, frei von jedem Symmetriezwang, allein den unterschiedlichen Funktionen der Innenräume, wie Schlafen oder Wohnen, genügen; der Bau soll sich von innen nach außen öffnen und in die Gestaltung der Umwelt eingreifen. So gehen die Intentionen der Funktionalisten, den gesellschaftlichen Anforderungen entsprechend, immer mehr zur Gestaltung von Siedlungen und Stadtplanung über.²⁹

Während den akademischen Architekten und Theoretikern die zweckfreie dekorative Form, die Ornamentik, reinsten Ausdruck der "Formkräfte" war³⁰, treten die avantgardistischen Theoretiker für die Beschränkung der Architekturgestaltung auf die Verwendung rein konstruktiver und funktionaler Bauglieder ein, für die technisierte, maschinelle Produktion und die durch sie bewirkte Kollektivität der Arbeit wie auch der Lebensbereiche, die zugleich die Aufhebung der Isolation des Künstlers, seine Verbindung mit den Massen, mit sich bringen soll.³¹ Statt der Ausbildung eines auf individueller Formgebung beruhenden Stils suchen sie nach einer Methode, die die Konstruktion der Bauten mit der Objektivität einer Maschine regulieren soll, eine Intention, an die auch Raphael anknüpfen wird.

Durch die bildenden Künstler der 20er Jahre werden diese Ziele der Funktionalisten unterstützt. Die Architektur wird von den Künstlern weithin als integrierender Sozialfaktor und als Hebel zur sozialen Veränderung verstanden. Die Konzeption des Bauhauses beruht auf dieser These.³²

Kunst soll nicht mehr Dekor sein, sondern unmittelbare Gestaltung und Ausdruck der Lebensprozesse. "Leben" wird nun – sehr anders als um die Jahrhundertwende – mit Produktion gleichgesetzt, der das Individuum und seine Subjektivität untergeordnet werden; denn jene greift unübersehbar in die bisher als privat und individuell verstandenen Lebensbereiche ein.³³ Die Veränderung der sozialen Verhältnisse wird in der Erhöhung des Lebensstandards, darunter vor allem in der Verbesserung der Wohnverhältnisse gesehen, die durch die Produktivkraftentwicklung möglich geworden ist. 'Bauen oder Revolution' heißt der berühmt gewordene Aufruf von Le Corbusier, zu dem Raphael kritisch Stellung nimmt.

Die These, daß ein Gebäude direkt den Bedürfnissen der Benutzer entsprechen, eine enge Anpassung an Formen der Produktion und Reproduktion bilden solle, kam der Forderung gleich, trotz der Präfabrikation von Material und Konstruktionselementen jeden Bau unmittelbar neu zu konzipieren. Ein Kodifizieren und Tradieren von Formen durch Schulbildung wurde zusammen mit der Ästhetik abgelehnt, die die Kanonisierung bestimmter Formen bestätigt hatte. Aus diesem Versuch der Anpassung an jeweils neue Lebensprozesse, und das hieß de facto an die Erfordernisse industrieller Produktion unter kapitalistischem Verwertungsinteresse, bildete sich eine Kunst- und Traditionsfeindlichkeit heraus, die gerade auch die künstlerischen Richtungen, wie neben dem Funktionalismus etwa den Futurismus oder auch – allerdings unter anderen Prämissen – den Proletkult charakterisierte.

Trotz der theoretischen Ablehnung einer relativen Eigenständigkeit der Ästhetik bei der Baugestaltung blieb es realiter unvermeidlich, daß auch der Funktionalismus ein be-

stimmtes Formenrepertoire herausbildete bzw. sich an traditioneller Architekturgliederung orientierte. Auf die gotisierenden Formen der Viollet-Le-Duc-Schule und die klassizistischen Elemente bei Perret, die eine Diskrepanz zu seiner Theorie bilden, weist Raphael deutlich hin. Die spätere Architekturgliederung (etwa der Außenwände), die jedenfalls offensichtliche Anklänge an traditionelle Architektur vermied und statt dessen auf elementaren geometrischen Formen und Formkombinationen beruhte, ist nach funktionalistischem Verständnis nichts als die Sichtbarmachung der Konstruktion selbst, also deren "notwendiger" Ausdruck. Auf die Selbsttäuschung, die in dieser These liegt, hat Raphael scharfsinnig hingewiesen (s.u.). Während die kunstwissenschaftlichen Architekturtheoretiker sich dessen bewußt blieben, daß die ästhetische Seite der Architektur nicht ihr Wesen ausmache, welches, wenn auch in ihrer Theorie nicht mitreflektiert, in Genese, Zielen und Zwecken der Bauten gesehen wurde, werden in der funktionalistischen Theorie die Formen ontologisiert.³⁴ Denn sie sind nach deren Selbstverständnis die architektonische Konstruktion (und diese gilt als Wesen der Architektur) selbst, durch diese direkt hervorgebracht. Der Bann dieser sehr viel totalitäreren Ästhetik, die auf der Ideologie von der Eigengesetzlichkeit der Maschinenarbeit beruht, war daher sehr viel schwerer zu brechen. Wurde von der akademischen Ästhetik ihre eigene Genese noch – jedenfalls partiell – durch ihre Rückführung auf die Empfindung des Menschen mit eingeholt und wurde sie damit jedenfalls partiell durchschaubar, so schien die funktionalistische Ästhetik, die vorgab, nichts als die Praxis und das Wesen der Naturstoffe selbst zu sein, nicht mehr auf eine Instanz beziehbar, die diese in sich völlig rational scheinenden Prozesse bei der Baukonstruktion in Gang setzte. Das wird die lange fraglose Gültigkeit der funktionalistischen Theorie in den kapitalistischen Ländern verursacht haben, die Raphael allerdings schon damals nicht akzeptiert hat.

Die durch die industrielle Entwicklung ermöglichte avantgardistische Architekturproduktion wurde zur Basis der Kunst- und Literaturtheorie des Funktionalismus, in der die funktionalistische Architekturtheorie verallgemeinert und auf andere künstlerische Bereiche übertragbar gemacht worden ist.³⁵ Angelpunkt dieser Theorien ist ebenfalls die Auseinandersetzung mit der maschinellen gesellschaftlichen Produktion, die in der Architektur am unmittelbarsten in den künstlerischen Bereich eingriff, und deren Konsequenzen für Kunstproduktion und Kunsttheorie überhaupt.

Wie der architektonische Funktionalismus seinem Wesen nach als Formalismus deutbar ist – wir werden sehen, daß Raphael ihn so begreift –, so gibt es vor allem in der Sowjetunion Querverbindungen, ja eine immer weitgehendere Verschmelzung zwischen den Künstlergruppen, die sich als Formalisten bzw. Konstruktivisten oder Funktionalisten verstehen, und so geht die Theorie des russischen Formalismus in der des Funktionalismus auf.³⁶

Der grundlegende Ansatz des frühen russischen Formalismus, der dem der Architekturtheorie gleicht, besteht in der Untersuchung der Verfahren und Mittel, die ein Kunstwerk konstituieren, das demnach von seiner Konstruktion her verstanden wird, nicht wie in der Anschauungsästhetik als symbolhafte Gestalt. Der Künstler wird zum Konstrukteur, der, von der Analyse seines Wirkungsziels ausgehend, seine Mittel rational einsetzt. Diese Mittel sind das vorfindliche Wortmaterial, das analog den industriell vorgeformten Bauelementen eingesetzt wird, ohne daß es auf seine Genese und auf eine aus dem System seiner Konstruktion und deren Elementen hinausweisende Funktion hin befragt würde. Die alte Form-Inhalt-Korrelation wird in der Theorie des Formalismus schritt-

weise abgebaut. Künstlerische Formen sind keine Manifestationen von Ideen wie in den auf Hegel fußenden Ästhetiken, sondern nicht reduzierbare bzw. genetisch erklärbare Elemente und somit von dem, was traditionellerweise als Inhalt galt, prinzipiell nicht unterschieden.³⁷ Sie gewinnen ihre Funktion allein in dem verselbständigten System der Konstruktion, nicht jedoch in einem mimetischen Verweisungszusammenhang.

Vergleichbar hatte sich die Entwicklung in der Architektur vollzogen. Das Ästhetische eines Baus, das die kunstwissenschaftlichen Architekturtheoretiker in seinem mimetischen Verweis auf die menschliche physische und psychische Struktur sahen, das – in zwar idealistischer Verkürzung – in den nicht-struktiven Aspekten und Elementen eines Baus, in der Überwindung des Stoffes durch die Form, gesehen wurde, wird als eigenständige Kategorie durch den Funktionalismus aufgegeben. Ästhetische Form ergibt sich quasi automatisch durch die Organisation bzw. Realisation von Zwecken und Konstruktionsgesetzen. Hieran anschließend sieht Mukařovský die ästhetische Funktion eines Kunstwerks allein in der Organisation außerästhetischer Funktionen. Form ist nichts als die vollkommene Gestaltung eines Zwecks.³⁸

Die künstlerische Organisation ergibt sich gleichsam von selbst, der Künstler treibt die Automatik nur voran. Der gewisse Fatalismus dieser Kunsttheorie,³⁹ aus der die künstlerische Omnipotenz verdrängt wird, dürfte ebenfalls in dem Vorbild der maschinellen Produktion, die scheinbar ohne menschliches Zutun abläuft, seine Wurzel haben. "Notwendigkeit" wird zu einem Begriff der Kunsttheorie, mit dem das Kunstschaffen als teleologischer Prozeß beschrieben wird, der zwingend zu einem bestimmten Ergebnis führt, ebenso wie die maschinelle Herstellung eines Gegenstandes. Damit dringt zugleich das Gesetz der Rationalisierung, der Einsparung von Mitteln, das bei der Architekturproduktion seine materiellen Gründe hat, in die Literatur- und Kunsttheorie ein. Künstlerische Ökonomie wird zu einem Qualitätskriterium. Für alle Elemente eines Kunstwerks muß eine notwendige Funktion im Ganzen des Strukturzusammenhangs nachweisbar sein, um es zu legitimieren.⁴⁰ Entsprechend wird auf der Seite des Rezipienten durch funktionalistische Konstruktionen "seelische Energie" "eingespart".⁴¹

Hier offenbart sich wieder deutlich der fragwürdige Hintergrund funktionalistischer Bauweise: welches sind die Funktionen, die diese antiästhetische Architektur ihrem Anspruch nach so viel genauer nachzeichnet als die traditionelle Architektur? Ihre Zweckmäßigkeit setzt voraus, daß die menschlichen Vermögen und Bedürfnisse bereits zerlegt und isolierbar sind, wie es die gegeneinander verselbständigten arbeitsteiligen Produktionsprozesse und die von ihnen nochmals getrennten Reproduktionsformen vorzuschreiben scheinen. Die funktionalistische Architektur tendiert somit zur Monofunktionalität. Die Integration der Arbeiterklasse, die die funktionalistische Bauweise versprach, hatte zur Bedingung und zum Preis, daß Architektur generell darauf verzichtet, Abbild komplexer und integraler menschlicher Funktionen und Bedürfnisse zu sein, die nicht selbst wieder allein dem Antrieb der Produktivkraftentwicklung dienen, sondern deren Ziel und Zweck diese sein sollten. Das heißt: die Voraussetzung dieser Architektur bleibt, daß die kapitalistische Grundlage der Produktion akzeptiert wird.

3. Raphaels Architekturtheorie als Versuch der Vermittlung zwischen Ästhetik und Konstruktion

Raphaels Architekturtheorie läßt sich als Versuch einer Synthese zwischen der kunstwissenschaftlichen, ästhetizistischen und der funktionalistisch-praktizistischen Theorie verstehen. Freilich hatte sich in den frühen 30er Jahren, als Raphael seine Architektur-

aufsätze schrieb, bereits von verschiedenen Seiten her eine Annäherung der Standpunkte angebahnt. Bereits Frankl hatte als eine Kategorie zur Beschreibung von Architektur ihre "Zweckform" eingeführt, unter der er Architektur als "geformte Schauplätze menschlicher Handlung" begreift. Hierin ist durchaus ein Bezug zu den Bewegungsdiagrammen der Funktionalisten zu sehen, die diese als Grundlage eines Baus werten. Allerdings bleibt diese Erfassung der praktischen Funktion eines Gebäudes ohne Konsequenz auf seine ästhetische Analyse, der Bestimmung des "inneren Zwecks", der wiederum allein an der physischen und geistigen Erscheinung des bürgerlichen Individuums orientiert bleibt.⁴²

Auf der anderen Seite nähern sich die funktionalistischen Architekten zunehmend und auch nach ihrer Theorie intendiert einem neuen Formalismus,⁴³ eine Entwicklung, die nicht zuletzt durch die Auftragslage in den westlichen Ländern gefördert wurde. Da die großen sozialen Bauaufgaben, die ihrer Theorie und Gesinnung gemäß gewesen wären, die Ausnahme blieben, bildeten weiterhin Entwürfe für Einfamilienhäuser und Villen ihre wichtigsten Aufträge, bei denen die individuelle Form, das künstlerische Experiment anstelle der rationalen Planung wieder an Gewicht gewannen. Erscheint dieser neue Ästhetizismus, der sich in der anspruchsvollen Architektur auch nach dem Zweiten Weltkrieg hielt,⁴⁴ eher regressiv, so versucht Raphael *zukunftsweisende* Momente der bürgerlichen Anschauungsästhetik mit dem Rationalismus des Funktionalismus zu verbinden. Dabei stützt er sich wesentlich auf die differenzierende architekturtheoretische Diskussion um 1930 in der Sowjetunion, die die Defizite des Funktionalismus und Formalismus, aber auch eines bloßen Historismus vom Standpunkt der Forderung nach einer sozialistischen Architekturproduktion aus aufzuweisen suchte.^{44a}

Raphaels Architekturtheorie wie seine Kunsttheorie überhaupt unterscheidet sich prinzipiell von der kunstwissenschaftlichen Architekturästhetik und auch von der funktionalistischen Theorie dadurch, daß sie genetisch vorgeht. Eine isolierte Analyse des reinen Formenbestandes ohne Einbezug der Konstruktion und von deren Bedingungen erscheint ihm nicht sinnvoll. Seine Kunsttheorie kreist darum, eine "Schaffenstheorie" zu entwickeln, d.h. die Methode zu rekonstruieren, die bei einem Bau- oder Kunstwerk angewandt worden ist, und die darin besteht, "die Elemente der Basis zur Einheit zu bringen".⁴⁵ Die Definition deutet die Nähe des Raphaelschen Begriffs der Methode zu den von den Formalisten untersuchten künstlerischen Verfahren an, aber auch dessen weitergreifende Tendenz. Konstruktion und Baumaterial sind für Raphael grundlegende Faktoren auch für die ästhetische Seite der Bauproduktion, die Raphael allerdings nicht wie die Funktionalisten mit dem Zusammenspiel jener Faktoren gleich setzt. Insbesondere in seiner Arbeit über Lurçats Schulbau hat Raphael die determinierenden materiellen Bedingungen einer Bauaufgabe präzise benannt und ihr Wechselverhältnis zu den ideologischen konkret aufgewiesen.

Konstruktion und Baumaterial – bei Raphaels Untersuchungsgegenständen handelt es sich vorwiegend um Eisen oder Eisenbeton – sind für Raphael zwar auch die direkteste Folge der Produktivkraftentwicklung. Diese sieht Raphael jedoch nie, wie die Funktionalisten, isoliert von den Produktionsverhältnissen, welche vielmehr auf die Entfaltung der Produktivkräfte und deren Richtung einwirken. Eisenbeton und Skelettbau und dessen Technik sind daher für Raphael ein Produkt der kapitalistisch organisierten Wirtschaft. Sieht Raphael bereits in diesen scheinbar wertneutralen, primären Gegebenheiten, die sich nach funktionalistischer Voraussetzung allein dem naturwissenschaftlichen Fortschritt verdanken die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen, so erst recht in dem

komplizierten Verhältnis zwischen Baumaterial und Konstruktionstechnik einerseits und der Gestaltung des Baukörpers und der in ihr sich realisierenden Raumvorstellungen andererseits. In letzteren artikulieren sich am direktesten die gesellschaftlichen Bedürfnisse sowohl materieller als auch ideologischer Art, die ihrerseits mehr oder weniger deutlich die Widersprüche der gesellschaftlichen Verhältnisse reproduzieren. Durch diese wird insbesondere die Grundrißgestaltung bestimmt. Technik und Baumaterial sind nicht unabhängige Variablen, sondern dienen dazu – oder sollten dazu dienen⁴⁶ –, diese Bedürfnisse zu realisieren, wenngleich sie selbst wiederum auf die Bedürfnisstruktur zurückwirken, d.h. im Bereich der Architektur auf die Raumvorstellungen und die Gestaltung des Baukörpers.⁴⁷

An Lurçats Schulbau analysiert Raphael eingehend, wie die in unserer Gesellschaft antagonistischen Gegensätze zwischen Gesellschaft und Individuum, Beruf und Familie, Arbeit und Freizeit ihren Niederschlag in der Raumaufteilung des Schulkomplexes finden, die zudem an die gesetzlichen pädagogischen Bestimmungen, die diese Widersprüche kodifizieren, gebunden war. Andererseits weist Raphael auch auf Lurçats partielles Unterlaufen dieser reaktionären Bestimmungen hin zugunsten einer Ermöglichung fortschrittlicher pädagogischer Ansätze, die in jener Zeit wohl nur eine kommunistische Gemeinde, die den Auftrag gab, tragen konnte. Lurçats Bauweise versprach somit, wenn auch in den Grenzen, die nicht nur durch die gesetzlichen Bestimmungen, sondern nach Raphaels Meinung auch durch Material und Technik der kapitalistischen Gesellschaft gezogen waren, zum treibenden Faktor in den ideologischen Auseinandersetzungen zu werden.

Da Raphael im Unterschied zu den Funktionalisten sieht, daß die rapide Entwicklung der Produktivkräfte und deren Auswirkung auf den Bausektor nicht als absoluter Fortschritt zu werten ist, sondern daß dieser durch die kapitalistischen Eigentumsverhältnisse begrenzt bleibt, trifft Raphael in seiner Kritik am Funktionalismus bereits jene Merkmale, die erst in den 60er Jahren, nach fast einem halben Jahrhundert funktionalistischer Bautätigkeit in den westlichen Ländern, unübersehbar geworden sind. Der Funktionalismus baut, trotz der subjektiven Parteinahme der Architekten für die Massen, das Existenzmaximum für die Kapitalisten und das Existenzminimum für die Arbeiter (S. 98). Le Corbusiers Ruf: "Bauen oder Revolution" versteht Raphael als eine Maßnahme auf derselben Ebene wie die Sozialzyklika des Papstes,⁴⁸ als den Versuch, das Proletariat zu entproletarisieren. Gerade die viel gepriesene Zweckrationalität dieser Architektur, die sie von historistischen Bauten unterscheidet, läßt sie ungeeignet sein, den Bedürfnissen des Proletariats zu genügen. Denn es werden, wie bereits erwähnt, die Handlungen und Bewegungen, die diese Architektur nachzuzeichnen bemüht ist, eben nicht von den Massen selbst bestimmt, auch nicht der Handlungsspielraum im privaten Bereich des Wohnhauses. Sondern sie werden bis in die Reproduktionssphäre hinein, u.a. eben mittels der funktionalistischen Architektur, von der Maschinerie, der Technik determiniert, die die Architekten zwar emphatisch bejahen, die jedoch das Proletariat in Dienst genommen hat, ohne es zu befreien.

Raphael versucht, seine Kritik durch die Analyse der verschiedenen Aspekte und Komponenten der funktionalistischen Architektur zu konkretisieren, durch die er nachweisen will, daß sie alle dem Wesen der Architektur zuwiderlaufen und somit auch – darauf läuft Raphaels Argumentation hinaus – dem in ihr sich realisierenden Wesen des Menschen. Raphael setzt mit seiner materialistischen Kritik bei der Analyse von Baumaterial und Konstruktionsweise an. Da Raphael diese Faktoren nicht als gesellschaftsneu-

trale, quasi natürlicher technischer Entwicklung entspringende Errungenschaften ansieht, wie sie in der mechanistischen materialistischen Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts⁴⁹ und von den Funktionalisten verstanden werden, ist seine Kritik an diesem materiellen Substrat der modernen Architektur immer auch Kritik des Kapitalismus. Sämtliche von den Funktionalisten als Vorzüge hervorgehobenen Eigenschaften des Eisenbetonbaus unterzieht Raphael seiner Kritik, deren Standort allerdings, so einleuchtend seine Funktionalismuskritik in den Grundzügen ist, gerade bei der Erörterung der Einzelaspekte vielfach idealistischen Positionen zumindest nicht fernsteht.

Die gegossenen, standardisierten Bauelemente lassen keine individuelle Bearbeitung und Modellierung zu, so daß eine fein abgestimmte Proportionierung, wie sie Raphael z.B. beim dorischen Tempel bewunderte,⁵⁰ unmöglich wird. Diese handwerkliche Proportionierung, bei der Normabweichung trotz prinzipieller Einhaltung von Symmetrie möglich ist, so daß der Blickpunkt des Betrachters berücksichtigt werden kann, also die mögliche Differenzierung zwischen "Daseinsform" und "Wirkungsform"⁵¹ der Architekturelemente, entfällt bei dem Skelettbau, der nur starre Gleichförmigkeit zuläßt. Raphael vermißt hier wie bei anderen Aspekten der funktionalistischen Architektur die bewußt gestaltete Relation zwischen Subjekt und Bau, für die er als unerläßliche Bedingung wie für Kunst überhaupt die Einbeziehung von Handarbeit ansah. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Ein weiteres unverzichtbares Charakteristikum von Architektur, die dem Anspruch genügen soll, Kunst zu sein, sieht Raphael darin, daß die bei der Konstruktion gegeneinander wirkenden Kräfte wie Zug, Druck und Last dialektisch so aufeinander bezogen werden, daß sowohl die einzelnen Komponenten wie auch das Zusammenwirken dieses in seine Gegensätze zerlegten Kräftespiels erkennbar werden. Raphael bezieht sich bei dieser Forderung einer dialektischen Architekturgestaltung auf das Modell des griechischen Tempels oder auf den romanischen und gotischen Kirchenbau, die diese Dialektik ihrer jeweils zugrunde liegenden Methode gemäß – die materiell und ideologisch bedingt ist – je unterschiedlich gelöst haben.⁵² Der starre Gerüstbau aus Eisenbeton bietet diese Möglichkeit der sichtbaren Zerlegung der Kräfte in ihre Grundrichtungen und ihrer dialektischen Verbindung nicht, vielmehr ist der Kräfteausgleich hier gleichsam fließend. Raphael wendet sich mit diesem Einwand wie auch in noch zu behandelnden Argumentationszusammenhängen gegen die Behauptung der Funktionalisten, daß die Grundlagen der funktionalistischen Konstruktion an ihrer Erscheinungsweise ablesbar seien, d.h. er bezweifelt prinzipiell, daß sie künstlerisch gestaltbar ist. Denn künstlerische Formgebung kann nach Raphael einmal nicht im äußerlichen Applizieren von Dekor bestehen, aber auch nicht in der nackten Gleichsetzung der jeweiligen Erscheinungsweise einer Konstruktion mit künstlerischer Form, sondern allein in der Verdeutlichung, d.h. bei Raphael Gestaltung, der der Baugestaltung zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten. Raphael argumentiert an dieser Stelle besonders abstrakt und sieht dabei auch von der sonst von ihm berücksichtigten Gestaltung von Bedürfnissen durch die Baukunst ab (soweit diese nicht alleiniges Resultat der konstruktiven Komponenten ist). Dabei scheint seiner Gedankenführung die Annahme einer objektiven Dialektik zugrunde zu liegen, die natürliche Prozesse (wie das Zusammen- bzw. Gegeneinanderwirken der materiellen Kräfte im Bau) und gesellschaftliche verbindet, so daß letztere, wenn auch auf abstrakte Weise und nicht durch praktische Vermittlung, doch mit berücksichtigt bleiben. Der Kunst obliegt es, diese allgemeinen Bewegungsgesetze zu konkretisieren.⁵³

Dieses dialektische Wechselverhältnis der einzelnen Komponenten von Architektur vermißt Raphael ebenfalls bei der relativ voneinander isolierten Gestaltung der Innen-

räume und der Außenwände, des Grundrisses und des Aufrisses funktionalistischer Bauten. Auch bei dieser Kritik der von den Funktionalisten gerade gepriesenen relativen Unabhängigkeit der Komponenten der Außen- und Innengliederung voneinander rekurriert Raphael auf das Modell der traditionellen Steinarchitektur, bei der der Grundriß notwendige Konsequenzen für den Aufriß hatte und umgekehrt.⁵⁴

Die Proportionierung der Fassadengliederung, z.B. Abstand und Größe der Fenster, ist, wie erwähnt, relativ unabhängig von der Konstruktion und Grundrißgestaltung, worin Raphael die objektive Voraussetzung einer neuen Spielart des Formalismus sieht. Er kritisiert sowohl Perrets der Konstruktion äußerliche, nicht aus ihr entwickelte klassizistische Proportionen und Architekturelemente, als auch Le Corbusiers allein auf subjektivem Gefühl – das seine individuellen wie sozialen historischen Voraussetzungen hat –, angeblich aber auf absoluten Normen basierenden Maßverhältnisse.

Diese Isolierung der ästhetischen Gestaltung von der Konstruktion wie der Gliederung des Baukörpers von der Raumgestaltung, und das heißt der Herstellung des Baus von den recht verstandenen Bedürfnissen, kritisiert Raphael als Formalismus oder, verallgemeinert und der Erkenntnistheorie analog, als Idealismus. Den einzigen Unterschied zum Formalismus der historistischen Architektur sieht er darin, daß in der funktionalistischen Variante ein weiterer Substanzverlust zu verzeichnen ist.

Raphael sieht in dem starren Schema des Skelettbaus, der nicht gemäß den konkreten Bedürfnissen modulierbar ist – das heißt für Raphael, prinzipiell unkünstlerisch bleibt –, ein Produkt des Idealismus, den er, an Lenin anschließend, als allen Erscheinungen des Kapitalismus zugrunde liegend sieht. Infolgedessen kann Raphael bürgerliche Erkenntnistheorie und Architekturproduktion in einem Atem nennen (wie Raphael überhaupt dazu neigt, ideelle und materielle Faktoren, deren dialektisches Wechselverhältnis unbestreitbar ist, verkürzt auf einen Nenner zu bringen). Gleich den Bewußtseinsinhalten, die die idealistische Erkenntnistheorie mit der objektiven Realität identifiziert, ist ihm der Gerüstbau ein Apriori, d.h. eine schon vor aller und gegen alle Erfahrung getroffene abstrakte Festlegung von Bedürfnissen potentieller Benutzer. Die empirisch aufweisbaren realen Bedürfnisse hätte der Bau indessen zu artikulieren. Während die Hegelsche Ausprägung der idealistischen Erkenntnistheorie im Begriff der Idee noch die dialektische Einheit von subjektivem Bewußtsein und objektiver Wirklichkeit reflektierte, ist nach Raphael der Funktionalismus wie die logistische Erkenntnistheorie reiner Relationismus, der ein Transzendieren des vorgegebenen Systems nicht erlaubt und darüber hinaus indifferent gegen jegliche Inhalte ist. Raphael bezeichnet den Funktionalismus im Unterschied zur historistischen Architektur auch als Formalismus ohne Form, weil nämlich das spezifische Moment von Form, dialektisch auf einen Inhalt bezogen zu sein, ignoriert wird.⁵⁵ Er nimmt die materialistische Kritik am Strukturalismus ansatzweise vorweg, wenn er kritisiert, daß der Funktionalismus Architektur als ein geschlossenes System auf der Grundlage abstraktifizierter (daher ebenfalls als idealistisch bezeichneter) Maschinenarbeit begreift, ohne ihre Pragmatik, d.h. ihre Verbindung zu gesellschaftlicher Tätigkeit, adäquat zu erfassen. Dies aber würde nach Raphael heißen, daß "die unabhängige Variable" eben nicht die Technik wäre, sondern "einen ganz bestimmten, konkreten, materiellen Inhalt hätte" (vgl. S. 93 f.), und dieser kann nach Raphaels Überzeugung in nichts anderem als den Bedürfnissen des Proletariats bestehen.

Raphaels Vorstellung von einer dialektisch-materialistischen Architektur, die sich indirekt bereits in seiner Kritik der Eisenbetonarchitektur artikuliert, hat als nicht unwesentliche Basis seine Vorstellung von der Raumgestaltung, Konstruktion und Baumaterial, selbst Resultat des Zusammenwirkens von Produktivkräften und Produktionsver-

hältnissen, sind nach Raphael nicht primärer Ausgangspunkt der Architekturproduktion, sondern sie sind Mittel zur Gestaltung der Raumvorstellungen, in denen sich das Geflecht materieller und ideeller Bedürfnisse einer Gesellschaft niederschlägt.⁵⁶ Seinem dialektischen Ansatz gemäß erkennt Raphael dem ideologischen, hier insbesondere dem ästhetischen Bereich eine relative Eigenständigkeit zu, womit er sich von der mechanistischen Theorie der Funktionalisten deutlich unterscheidet. Daher ist es nicht verwunderlich, daß er diesem Faktor einen wichtigen Stellenwert in seiner Architekturtheorie einräumt. Jedoch, obwohl Raphael grundsätzlich anerkennt, daß Ästhetik auf einem Verdeutlichen von Bedürfnissen beruht und im Grunde durch den historischen Stand der Produktionsweise einer Gesellschaft bestimmt ist, rückt er bei seiner Argumentation stellenweise doch in die Nähe idealistischer Positionen, indem er dazu neigt, die allgemeinen dialektischen Bewegungsgesetze subjektiver und objektiver gesellschaftlicher und natürlicher Prozesse zu relativ festen Normen ästhetischer Gestaltung zu verengen und damit zugleich diese künstlerische Formung, d.h. die ideelle Komponente wie hier bei der Realisierung der Raumvorstellungen, nahezu als primäre Triebkraft zu isolieren. So ist Raphaels Vorstellung über die Raumgestaltung, auf die hier eingegangen werden muß, der kunstwissenschaftlichen Architekturtheorie so eng verpflichtet, daß seine zudem sehr abstrakten Erörterungen ohne deren Voraussetzung kaum verständlich sind (vgl. zum Folgenden insbesondere S. 75 ff.).

Raphael geht von der materialistischen Voraussetzung eines objektiven, vom Subjekt unabhängigen Raumes aus. Dieser Raum ist jedoch nur annäherungsweise und in unterschiedlichen Aspekten gemäß den unterschiedlichen Vermögen des Subjekts erkennbar: Durch die körperliche Raumerfahrung wird der Raum als Körper erfahren, als Begrenzung des Ich, als Nicht-Ich. Die sinnliche (optische) Erfahrung erschließt den Raum im Gegensatz dazu als Kontinuum; Leerraum und Körperraum erscheinen bildhaft eingeebnet. Durch den Verstand wird die Synthese dieser konträren Raumerfahrungen erreicht. So sieht Raphael in der durch den Intellekt geleisteten Zerlegung des Raumes in die drei Dimensionen Höhe, Breite, Tiefe das Zusammenwirken oder die Synthese zwischen körperlicher (auf der Erfahrung von Abgrenzung beruhender) und sinnlich-optischer (auf der Erfahrung von Kontinuität beruhender) Wahrnehmung des Raumes. Diese drei Dimensionen, der jeweils psychische Erlebnisqualitäten zugeordnet sind – so wird etwa an der Dimension der Höhe die Bewegung vom Schweren zum Leichten erlebt, an der Tiefendimension die Bewegung vom Materiellen zum Immateriellen –, bilden den Ausgangspunkt für die Raumgestaltung, deren Konzeption sich Raphael wiederum in drei dialektisch aufeinander bezogenen Schritten denkt. Ausgangspunkt ist die "Aktivierung der Dimensionen", d.h. Elemente der körperlichen und sinnlichen Raumerfahrung durchdringen einander, wodurch die Dimensionen beginnen, aufeinander Bezug zu nehmen: so bezieht sich die Senkrechte auf die Waagerechte, indem sie ihre jeweilige Konkretisation als Stütze bzw. Last finden. – Den zweiten Schritt bildet die "Organisation des Raumes", d.h. die Gewichtung der Dimensionen in einem Bau. So wird in der Gotik die Dimension der Höhe hervorgehoben, beim griechischen Tempel die Breitenausdehnung. Dabei darf jedoch die primäre Spannung zwischen den Dimensionen nicht aufgegeben werden, sondern muß sichtbar bleiben. – Der dritte Schritt bedeutet "die Gliederung der drei Dimensionen", die Zerlegung der Raumtiefe in verschiedenen Ebenen, die Beziehung dieser Ebenen auf die Raumachsen und damit die Erstellung der Grundrißfigur. Diese spekulative Theorie der Raumgestaltung schließt, wie bereits erwähnt, in ihren wesentlichen Aspekten an die kunstwissenschaftliche Architekturtheorie an. Frankls Kategorien der Körperform und der Raumform, mit denen er Aufriß- und Grundrißgestaltung eines Bauwerks zu erfassen sucht, klingen bei Raphael ebenso an

wie Frankls Kategorie der Bildform, in der sich die unterschiedlichen Teilansichten und Durchblicke eines Raumes (etwa vom Hauptschiff eines Kirchenraums in die Seitenschiffe) zusammenschließen,⁵⁷ die Raphaels Vorstellung vom Raumkontinuum und der Modellierung der planparallelen Ebenen angeregt haben wird. Zugleich aber schließt Raphael an Schmarsows stärker die subjektive Komponente, die Empfindungsauslösung durch die Raumgestaltung berücksichtigende Architekturästhetik an.⁵⁸ Schmarsows Dimensionenlehre, die dieser auf der Basis der von ihm vorausgesetzten anthropologischen Organisation des Menschen entwickelt, z.B. sein zentraler Gedanke des Spiels der Kräfte zwischen Bewegung und Beharrung, in dem die Entwicklung des Individuums ein Abbild in der Architektur findet,⁵⁹ kehrt in Raphaels Theorie der dialektisch aufeinander bezogenen gegensätzlichen Kräfte wieder, etwa denjenigen, die sich in Stütze und Last konkretisieren.

Auch die an der gesellschaftlichen Arbeitsteilung orientierte Vorstellung von der Funktionentrennung zwischen den menschlichen Vermögen, Augen- und Tast-(oder Körper-)sinn und Intellekt und deren supponierte je abgesonderte Intentionalität, die in der kunstwissenschaftlichen Ästhetik zentrale Überlegungen auslöste,⁶⁰ spielt in Raphaels Theorie eine Rolle. Dabei versucht Raphael jedoch durch die allerdings mühsame Dialektik seiner Raumgestaltungstheorie eine Synthese dieser einzelnen Erkenntnisvermögen zu gewinnen.

Durch sein Bestehen auf einer dialektischen Methode unterscheidet sich Raphael (zumindest der Intention nach) prinzipiell von der bürgerlichen kunstwissenschaftlichen Architekturästhetik. Raphael denkt nicht daran, im Sinne des Schmarsowschen subjektiven Idealismus die physisch-psychische Struktur des Menschen in die Architekturgliederung hineinzuprojizieren. Vielmehr ist etwa das Gesetz des Kräftespiels zwischen stützenden und lastenden Elementen in der Architektur nicht nur als subjektive Empfindung, die durch die Erscheinungsweise der Architekturglieder evoziert wird, ästhetisch relevant, sondern als ein Gesetz der objektiven, materiellen Realität. Infolgedessen trennt Raphael, wie bereits ausgeführt, die Ästhetik nicht von der Konstruktion eines Bauwerks, in welch letzterer objektive Gesetzmäßigkeiten, der die Materie unterliegt, selbstverständlich berücksichtigt werden müssen. Vielmehr sucht Raphael durch seine dialektische Methode zwischen Gesetzen der objektiven Realität und den Empfindungen des Subjekts zu vermitteln und aus deren Synthese seine normativen Forderungen für die Architekturproduktion abzuleiten.

Mittels dieser Dialektik kann Raphael auch die Isolierung der Rezeptionsästhetik, die sich in der kunstwissenschaftlichen Architekturtheorie niedergeschlagen hat, von der Produktionstheorie, die die Funktionalisten entwickelt haben, jedenfalls ansatzweise aufheben. Dabei bleiben allerdings die Regeln für die Raumgestaltung, die Raphael auf der Grundlage dieser Vermittlung aufstellt, an die abstraktifizierten menschlichen Vermögen – im wesentlichen Augen- und Tastsinn und Intellekt – gebunden.⁶¹ Die kontemplative und individualistische bürgerliche Kunstaneignung, die konkrete Praxis negiert, bleibt somit die Grundlage dieser Schaffenstheorie.

Nicht die nach Benjamin "zerstreute" Rezeption durch die Massen ist konstituierend,⁶² geschweige denn, daß Raphael die konkreten Formen der Arbeit und Praxis, die auch als jener abstrakten ästhetischen Aneignung von Architektur zugrunde liegend zu untersuchen wären, als Bestimmungsgrund der Raumgestaltung erfaßte. Raphaels Architekturtheorie bleibt in diesem Teil sowie in den an dieser Stelle vorgetragenen Vermittlungsversuchen zu den übrigen Komponenten der Architekturproduktion ähnlich abstrakt wie die bürgerliche Empfindungsästhetik, die allerdings den praktischen Bereich ganz ausklammert, so

daß Wahrnehmung und Gebrauch und Produktion von Architektur, um bei der Rezeption zu beginnen, hier nicht mehr in ihrer historischen Konkretisation und Kopplung aneinander bzw. in der relativen Disjunktion voneinander aufgewiesen werden.

Es stellt sich daher die Frage, welche Funktion dieser nahezu idealistischen Theorie der Raumgestaltung, die Raphaels Normsetzung für die Architekturgestaltung insgesamt entscheidend bestimmt, bei seiner Stellungnahme zu einem Bauwerk zukommt, das mit dem Anspruch konzipiert worden war, Architektur der Arbeiterklasse zu sein.

II. Zu Raphaels Kritik der Entwürfe zum Sowjetpalais

Die Entwürfe zum Sowjetpalais, die, den Wettbewerbsanforderungen entsprechend, die "Errungenschaften der heutigen Bautechnik" anwenden,⁶³ d.h. in ihren Entwürfen von Eisenbetonkonstruktionen ausgehen sollten, verfehlen damit nach Raphaels Ansicht von vornherein die materiellen Bedingungen für eine proletarische Architektur. Schon die für den Wettbewerb zuständige Kommission hat eine klare Lösung unmöglich gemacht, da sie es versäumte, Konstruktionstechnik und Baumaterial – neben anderen Voraussetzungen, auf die Raphael des weiteren eingeht – daraufhin zu analysieren, wieweit sie für die Realisierung der für das Proletariat repräsentativen und praktisch erforderlichen Raumvorstellungen in Frage kommen können. Diese verlangen notwendig eine dialektische Bauweise, worin eingeschlossen ist, daß nicht nur praktische und ideologische Erfordernisse erfüllt, sondern gleichzeitig (und dies quasi als Grundlage) die Gesetze der Architektur selbst gewahrt werden und diese sich selbst darstellen. Aber Raphael gründet seine Kritik am Sowjetpalais nicht allein auf diese Normen der Raumrealisierung, die er aus Elementen der Architekturästhetik wie aber auch der funktionalistischen Theorie entwickelt hat,⁶⁴ sondern setzt bei seiner Analyse zudem konkreter an, nämlich bei der spezifischen Bauaufgabe sowie bei der historischen Situation in der Sowjetunion.

Die Entwürfe zum Sowjetpalais und insbesondere die Entscheidung für den Jofanschen Entwurf spielten in den Auseinandersetzungen im Bereich der Ästhetik und Architektur für die 30er Jahre eine richtungweisende Rolle. Die Empfehlung an die Teilnehmer des Wettbewerbs, zwar die "heutige Bautechnik" anzuwenden, sich aber gleichzeitig an die "besten klassischen Vorbilder" zu halten, bedeutete die offizielle Abkehr vom Funktionalismus oder Konstruktivismus in der Baukunst, die in den frühen 20er Jahren die Kulturrevolution in der Sowjetunion soweit bestimmt hatten, daß auch akademische Architekten sich dieser Bauweise angenähert hatten.⁶⁵ Jedoch war diese architektonische Richtung wie auch die den Proletkult bestimmenden künstlerischen Bewegungen, die der westlichen Avantgarde nahestanden, bereits seit den 20er Jahren zunehmend attackiert worden. Hinter dieser Kritik stand die politische Frage, die bereits Lenin in seinen Stellungnahmen zum Proletkult erörterte, wieweit die sowjetische Kulturrevolution an Errungenschaften der bürgerlichen Kultur anschließen und diese übernehmen kann und muß, oder aber die neue Kultur aus deren Negierung oder gar Ignorierung entwickelbar ist.⁶⁶ Je mehr sich zeigte, daß das Proletariat auf eine Zusammenarbeit mit den bürgerlichen Spezialisten nicht würde verzichten können, vor allem aber, daß ohne das Bündnis mit den Bauern die Revolution nicht durchführbar sein konnte – Gründe für die Einleitung der "Neuen ökonomischen Politik" (NEP) – um so mehr wurde auf kulturellem Gebiet der Proletkult zurückgedrängt und seine organisatorische Selbständigkeit wie auch sein künstlerisch experimenteller Spielraum beschränkt. Der Proletkult wie auch die Vertreter des architektonischen Funktionalismus hatten in den frühen 20er Jahren mehr

oder weniger radikal das utopische Ziel einer rein proletarischen Kultur vor Augen gehabt, die – so lautete der Vorwurf der Proletkultgegner – die Arbeiter aus eigener Kraft schaffen sollten, ohne daß bei dieser Zielsetzung die Dialektik zwischen der zu entwickelnden Kultur und den bürgerlichen, ja vorbürgerlichen kulturellen Formen hinreichend beachtet worden wäre, die realiter auch Bewußtsein und Lebensformen der zahlenmäßig ohnehin schwachen Arbeiterschaft prägten.⁶⁷

Die Propagierung kollektiver und monistischer Formen der Produktion und Lebensweise hatte sich in der Architektur in Entwürfen kollektiver Wohnformen und dem prinzipiellen Verzicht des Funktionalismus auf Kunstformen, die sich von praktischen Formen unterschieden, manifestiert. Die architektonischen Formen werden als unmittelbare Folge des Standes der Produktivkräfte begriffen. Der Proletkult ging davon aus, daß die Formen der industrialisierten Produktion automatisch zur Revolutionierung der Produktionsverhältnisse führen und kulturelle Formen im Sinne des Proletariats hervorbringen mußten. Der Entwicklung der Produktivkräfte wurde daher – sowohl was Medien und Thematik der Kunst als auch die Entwürfe der Wohnbauten und urbanistischer Strukturen anbelangt – der Vorrang im revolutionären Prozeß gegeben. Die avantgardistische Architekturproduktion vernachlässigte von diesen Voraussetzungen aus die konkreten Bedingungen der kulturellen Lebensformen auch des Proletariats und den Stand seines Kampfes gegen die Reaktion. Dieser Ökonomismus⁷⁰ bedingt die Abstraktheit der konstruktivistischen Architektur (wie auch der Formen der bildenden Kunst im Proletkult), was der Grund dafür ist, daß diese Architektur seit den späten 20er Jahren zunehmend als "ausdruckslos" kritisiert wird.⁷¹ Der Rekurs auf antikisierende, klassizistische Architekturformen wird in der sowjetischen Architekturtheorie entsprechend den ästhetischen Forderungen in Literatur und bildender Kunst als Realismus bezeichnet.⁷² Diese hiermit gekennzeichnete nur scheinbare oder doch nur teilweise Rückkehr zu früheren Formen der bürgerlichen Kultur war wie in anderen künstlerischen Bereichen bedingt durch die Zentralisierung der Organisationen der Architekten, so daß diese der Parteikontrolle zunehmend unterstellt waren und durch den seit der NEP wieder an Einfluß gewinnenden akademisch geschulten Architekten.⁷³ Diese Entwicklung gründete auf der Einsicht, daß die Einheit des Proletariats mit den übrigen Klassen sich nicht von selbst ergeben würde, daß daher die Aufgabe der Künstler nicht die Entwicklung einer rein proletarischen Kultur sein konnte, sondern daß sie eine konkretere Rolle im ideologischen Kampf übernehmen mußten. Der Realismus in der Kunst bedeutete die Anerkennung der tatsächlichen Klassenverhältnisse in der Sowjetunion, die bereits Lenin vom Proletkult gefordert hatte. Die von Lenin in Gang gesetzte Monumentalpropaganda, die in mancher Hinsicht als Vorstufe des Realismus der 30er Jahre, auch des Jofanschen denkmalhaften Entwurfs zum Sowjetpalais gelten kann, war die Konsequenz dieser Indienstnahme der Kunst.⁷⁴ Mit ihr wurde nur durchgeführt, was durch die theoretischen Forderungen und neuen Ansätze des Proletkults bereits vorbereitet worden war, nämlich die Übernahme gesellschaftlicher Aufgaben durch die Künstler, die schrittweise Kollektivierung der Kunst, die an die Stelle ihrer Subjektivierung in der bürgerlichen Gesellschaft treten sollte. Allerdings wurde mit Stalins Abwendung von der NEP und mit seiner forcierten Industrialisierung, die die Durchführung des ersten Fünfjahrplans bedeutete – als dessen Krönung der Bau des Sowjetpalais gedacht war –, diese Integration der Klassen immer mehr erzwungen. Die bürokratische Hierarchisierung und staatlicher Zwang traten an die Stelle der erstrebten Sozialisierung der Produktionsverhältnisse. So mag in der Tat symptomatisch sein, worauf Raphael hinweist, daß die Gestalt des befreiten Arbeiters auf dem Palast der Arbeit, einem früheren Entwurf von Jofan,⁷⁵ durch die riesige Statue

Lenins auf dem Sowjetpalais ersetzt wurde, auf den sich Stalin zu Unrecht jedenfalls bei seiner rigorosen Parteiherrschaft berief.⁷⁶ Statt der aktiven Teilnahme am konkreten Klassenkampf wurde den Künstlern in den 30er Jahren immer mehr die Rolle zugewiesen, die bestehenden Klassenverhältnisse durch ästhetische Überhöhung zu petrifizieren. So gewannen bei der ästhetischen Diskussion der Bauaufgaben in der Sowjetunion Kategorien wie Monumentalität neue Relevanz, die in den westlichen Ländern nicht einmal mehr theoretisch einsichtig zu machen waren.⁷⁷ Die klassischen Architekturformen waren beim Wettbewerb um das Sowjetpalais um der "Größe unserer sozialistischen Epoche" willen gefordert worden, "die im Sowjetpalais durch Monumentalität, Einfachheit, Geschlossenheit und Schönheit zum Ausdruck kommen soll".⁷⁸ Auf dem internationalen Architektenkongreß 1937 in Moskau wurden auch von westlichen Architekten und Intellektuellen diese neuen Forderungen an eine sozialistische Baukunst für legitim erklärt und die Einsicht verbreitet, daß der Funktionalismus vor den sowjetischen Bauaufgaben versagt habe, und dies nicht allein in praktischer Hinsicht.⁷⁹

Raphael dürfte einer der wenigen Kritiker aus dem linken Lager gewesen sein, der nicht nur die funktionalistischen Entwürfe wie den von Le Corbusier, sondern auch den bewußt traditionelle Elemente einschließenden von Jofan ablehnte. Die Übernahme klassizistischer Architekturelemente wie der antikisierenden Säulen bei Jofan kritisiert Raphael als Formalismus. Denn Form wird hier als von seinen historischen Inhalten und Entstehungsbedingungen ablösbar und folglich als beim Aufbau eines neuen Systems relativ beliebig verwendbares und umfunktionierbares Element verstanden. Raphael zieht jedoch auch nicht das Brechtsche Verfahren mit traditionellen Elementen in Erwägung, das sich der Form-Inhalt-Dialektik bewußt ist und daher Formen bzw. Inhalte verfremdend einsetzen kann, indem deren Historizität bewußt gemacht, aber zugleich durch den neuen Zusammenhang aufgehoben wird.⁸⁰ Dieses Verfahren, mit dem Brecht durch die Berücksichtigung der semantischen und insbesondere der pragmatischen Dimension der Formen über den Formalismus hinausging, konnte der sozialistische Realismus wie auch die "realistische" Bauweise prinzipiell für sich in Anspruch nehmen. Raphael dagegen versteht Formen und deren soziale Bedeutung hier nicht mehr als ein dialektisches Verhältnis, das daher auch umstrukturierbar ist, sondern als Entitäten.

Abgesehen davon, daß Raphael also die Verwendung historischer Elemente in Jofans Entwurf kritisiert, lehnt er den gesamten Bau, seine Disposition wie seine Tendenz zur Monumentalität entschieden ab. Er erinnert an die Leninsche These, daß mit dem Stadium der Diktatur des Proletariats der Sozialismus noch nicht erreicht ist, sondern daß diese als Übergangsphase begriffen werden muß. Das Heroisieren – das Raphael prinzipiell als undialektischen Akt ansieht, da mit ihm von der Negation einer Sache abgesehen wird – wird aber dem Wesen dieser Übergangsepoche am wenigsten gerecht, die die Aufhebung ihrer selbst zum Ziel hat. Der Verzicht auf die Entwicklung einer dialektischen Bauweise, den Raphael in der angewandten Konstruktionsweise, in den übernommenen statt der historischen Situation gemäß neu gestalteten Bauelementen sowie in der angestrebten Monumentalität des Entwurfs von Jofan sieht, ist Raphael Indiz dafür, daß die treibende Kraft der Massen im revolutionären Prozeß unterdrückt worden ist.

Raphael bleibt nicht bei seiner Analogisierung zwischen der ästhetischen Seite des Baus und den gesellschaftlichen Verhältnissen stehen, sondern zeigt bei seiner Untersuchung der beim Wettbewerb geforderten ästhetischen Einheit der Entwürfe, die bei der Kombination verschiedener Raumtypen gemäß den praktischen Anforderungen an das Sowjetpalais gewahrt bleiben sollte, die Vermittlung zwischen Ästhetik und gesellschaft-

licher Praxis. Die in der traditionellen Architekturästhetik geläufige Dialektik von einzel-
nem Bauelement und dem Ganzen des Baukörpers, deren bewußte Analogisierung mit
Individuum und Gesellschaft⁸¹ jedoch nur metaphorischen Charakter hatte, führt Raphael
somit auf seinen konkreten gesellschaftlichen Gehalt zurück, der der ästhetischen Forde-
rung zugrunde liegt und diese allein rechtfertigen kann. So fragt Raphael nach dem Ver-
hältnis der Baueinheiten, die die beiden größeren Säle enthalten, zueinander, in denen
vorrangig Kongreßarbeit stattfinden soll bzw. der für Massenkundgebungen vorgesehen
ist. Darüber hinaus fordert Raphael, daß die architektonische Gestaltung von Podium
und Auditorium, die das Verhältnis zwischen Präsidium und Masse kennzeichnet, neu
durchdacht und gemäß den erstrebten gesellschaftlichen Umwälzungen gestaltet werden
muß. Die Realisierung des Verhältnisses dieser Bauteile zueinander spiegelt und unter-
stützt die Aktivität oder aber Passivität der Massen. Traditionelle Bautypen wie Amphi-
theater oder Forum können nach Raphaels Meinung den neuen Anforderungen nicht ge-
nügen. Die alte ästhetische Forderung nach Mannigfaltigkeit und Einheit, die die tradi-
tionelle Architekturtheorie bei der Analyse von Raumgliederung und -gestaltung zugrun-
de legt, bezieht Raphael auf das Verhältnis zwischen Freiheit und Organisiertheit der
Massen, das der Bau des Sowjetpalais gleichermaßen zum Ausdruck bringen und reali-
sieren helfen sollte.⁸² An diesem dem Wettbewerb zugrunde gelegten Anspruch mißt
Raphael den Jofanschen Entwurf und stellt nicht von ungefähr fest, daß die Einheit
dieses Baus undialektisch ist, d.h. im Hinblick auf die politischen Kräfteverhältnisse in
der Sowjetunion, daß die straffe Organisation des Staatsapparats⁸³ mit der Unfreiheit
der Massen erkauft worden ist.

Bei dieser Analyse des dialektischen Verhältnisses der einzelnen Bauteile und der Ein-
heit des Baukörpers kommt Raphael m.E. seiner Intention am nächsten, die Vermitt-
lung und den Zusammenhang zwischen Ästhetik, Baukonstruktion und gesellschaftlicher
Praxis konkret aufzuweisen. Seine Forderung nach einem ausgewogenen Verhältnis zwi-
schen Einzelem und Ganzem, mit der er Jofans Entwurf und dessen Verherrlichung
der bestehenden politischen Verhältnisse in der Sowjetunion kritisiert, ist auch grund-
legend für Raphaels Vorstellung vom Zusammenhang zwischen künstlerischer Arbeit und
gesellschaftlichen Anforderungen an den Künstler. Aufgabe der sowjetischen gesellschaft-
lichen Institutionen wäre es nach Raphael gewesen, den Architekten die ideologischen
und praktischen Anforderungen an einen Bau wie das Sowjetpalais genau klarzulegen.
Die Umsetzung in künstlerische Form und die Realisierung hingegen ist nach Raphael
allein Sache des Künstlers. Raphael unterscheidet sich auch hier zum einen von der
Empfindungsästhetik impliziten Theorie künstlerischer Arbeit, die diese von Konstruk-
tion und Produktion und folglich von Problemen gesellschaftlichen Gebrauchs abschnei-
det und somit auf einen in der Folge irrationalisierten Bereich eines freien, aber nicht
notwendigen Schaffens beschränkt. Zum anderen ist jedoch nach Raphaels Auffassung
künstlerische Arbeit auch nicht maschineller Produktion subsumierbar, wie es Konse-
quenz aus der funktionalistischen Theorie ist. Vielmehr sieht Raphael die Handarbeit als
notwendigen Bestandteil künstlerischer Arbeit an, die zwar während der Aufbauphase
des Sozialismus zugunsten der notwendig forcierten Industrialisierung hintangestellt
werden kann, jedoch, sofern die Perspektive der klassenlosen Gesellschaft gewahrt wird,
nicht als überholt gelten kann. Denn manuelle Arbeit sichert nach Raphael gerade in der
Form der künstlerischen, aber zugleich gesellschaftlich notwendigen Arbeit die Rechte
des Individuums auf Entfaltung aller seiner Fähigkeiten und Erkenntnisvermögen. Der
Architekt darf somit nach Raphael nicht den Direktiven der Partei untergeordnet wer-
den, wenngleich es bei der künstlerischen Arbeit nicht um den Ausdruck seiner indivi-

duellen Subjektivität geht, sondern um die Gestaltung gesellschaftlich-praktischer und ideologischer Ansprüche.

Aus der Stellungnahme Raphaels zum Jofanschen Entwurf wird nun sein partieller Rückgriff auf die bürgerliche Architekturästhetik, die seine nahezu idealistischen Vorstellungen über die Raumgestaltung prägte, verständlich als ein Insistieren auf der Berücksichtigung möglicher individueller ästhetischer Arbeit und Bedürfnisse gegenüber den gesellschaftlichen Ansprüchen, die ihm hier gewaltsam durchgesetzt schienen. Jene individuellen Bedürfnisse waren Raphael nur in ihrer bürgerlichen Ausprägung faßbar, d.h. in ihrer Begründung auf das isolierte, scheinbar auf seine natürlichen Anlagen reduzierte und der Welt geschichtslos gegenüberstehende Einzelwesen.

Raphaels Verhältnis zur Kommunistischen Partei und seine Stellungnahme zu den historischen Ereignissen in der Sowjetunion stehen in bruchlosem Zusammenhang mit seinen ästhetischen Überlegungen. Die von ihm vorgelegte Kritik des Sowjetpalais war nur einem parteilosen Marxisten möglich. Zwar hielt Raphael die Stärkung der Zentrale der Partei, die Stalin vornahm, für historisch notwendig, damit die Industrialisierung durchgeführt, die Bürokratie und somit bürgerliche Hierarchisierungen im Bereich der gesellschaftlichen Reproduktion abgebaut werden konnten. Andererseits jedoch bestand er auf dem dialektischen Widerspruch zwischen Parteizentrale und Masse, durch den der historische Prozeß, der zum Sozialismus führen muß, allein vorangetrieben werden kann. So bekannte er sich ausdrücklich zu Stalins Kurs, den er jedoch nur partiell richtig als Fortsetzung der Leninschen Politik – und das schloß den Kampf gegen die Bürokratisierung ein – verstand. Er sah dabei nicht, daß die bürgerliche Hierarchisierung auch auf die Partei übergreifen hatte. So lehnte er die linke, insbesondere Trozki's Opposition gegen Stalin ab, obwohl ihn inhaltliche Momente mit dieser verbinden.

Die Jofansche Architektur mußte ihm von diesem Standpunkt aus als "rechte Abweichung" erscheinen. Seine Forderung, die Ausführung des Baus aufzuschieben, so daß der Jofansche Entwurf gegenstandslos wurde, erfüllte sich sogar, und inzwischen ist die Bewertung der Architektur der Stalinschen Ära in der Sowjetunion differenzierter geworden.⁸⁴ Die Frage ist, ob darin bereits mit Raphael die Durchsetzung der objektiven Notwendigkeit der historischen Bewegung zu sehen ist, die die Versteinerung einer Epoche verhindert.

Anmerkungen

- ¹ Neben den hier abgedruckten Arbeiten Untersuchungen zur französischen Romanik und Gotik sowie zu einzelnen Problemen der Architekturtheorie, die bisher unveröffentlicht sind; weiterhin das Buch: Der dorische Tempel. Augsburg 1930.
- ² Vgl. M. Raphael: Arbeiter, Kunst und Künstler. Frankfurt 1975, S. 237. – Vgl. zu diesem Problem auch das Nachwort von N. Schneider in demselben Band.
- ³ Vgl. hierzu Fr. Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 1846–57. 3. Teil: Die Kunstlehre, § 553 ff. Zitiert nach der Ausgabe München 1922, S. 206 ff., insb. S. 218 ff. – Eduard v. Hartmann: Philosophie des Schönen. Leipzig (1887), S. 601 f.
Die Tendenz zum planimetrischen Sehen von Formen findet sich bereits bei Semper. Vgl. G. Semper: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich. 1856, Heft 3. Zitiert nach der 2. Auflage o.O.o.J. (1945), S. 34. – Später fand diese Formauffassung besonders durch A. von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893 eine theoretische Begründung und ist konstitutiv für die spätere Architekturbeschreibung geworden. Vgl. u.a.: H. Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886. Zitiert nach dem Abdruck in: Ders.: Kleine Schriften. Darmstadt 1946, S. 13 ff., insbesondere S. 15. – A.E. Brinckmann: Der optische Maßstab für Monumentalbauten im Stadtbau. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Jg. 1, Heft 2 (1914/15), S. 57–72.
- ⁴ Vgl. Semper, op.cit. (Anm. 3). – Wölfflin übernimmt diese Analogisierung der Architektur und Bauornamentik mit dem menschlichen Organismus und seiner Dynamik. So versteht er die Ornamentik als Resultat "überschüssiger Formkraft" und versucht aus dem Widerstreit zwischen aufstrebender Kraft eines Bauwerks (vom aufrechten Gang des Menschen abgeleitet) und träger Masse zu erklären, daß Ornamentik sich vorwiegend in höheren Zonen eines Bauwerks findet, wo der Druck der Baumasse geringer ist, so daß die Gliederung feiner und entstofflichter sein kann. Vgl. Wölfflin, op. cit. (Anm. 3), S. 40 ff., insbesondere S. 41.
- ⁵ Vgl. Semper, op. cit. (Anm. 3), S. 28. – A. Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig–Berlin 1903, S. 41, 55 ff.
- ⁶ Vgl. Semper, op. cit. (Anm. 3), S. 24 ff., 34 ff., 40 f.
- ⁷ Schmarsow, op. cit. (Anm. 5), S. 33, 48 ff. – Frankl schließlich sieht im taktilen Erfassen und in der realen Bewegung durch den Raum eine primitivere Form der Erkenntnis gegenüber der auf optischer Wahrnehmung beruhenden Erkenntnis. Vgl. P. Frankl: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig–Berlin 1914, S. 14.
- ⁸ Schmarsow, op. cit. (Anm. 5), S. 149.
- ⁹ Für die Architekturästhetik werden Körpergefühl bzw. innere Organisation des Menschen zum "bleibenden Nenner bei allem Wechsel". Diese Kunstpsychologie, auf die Architekturtheorie u.a. bei Wölfflin reduziert wird, geht vom Eindruck aus, den die Architektur auslöst und schließt von diesem auf das "Volksgefühl", das die Formen der Architektur und eines jeden Stils erzeugt. So wird mittels der (Architektur-)Ästhetik, indem diese von den realen Entstehungsbedingungen eines Bauwerks absieht, auf idealistische Weise eine Verbundenheit mit dem "Volk" auf allgemein menschlicher Basis postuliert, die dem "materialistischen Unfug" begegnen soll (Zitate aus: Wölfflin, op. cit. [Anm. 3], S. 46 f.).
- ¹⁰ Schmarsow, op. cit. (Anm. 5), S. 164.
- ¹¹ Schmarsow, op. cit. (Anm. 5), S. 182.
- ¹² Mit der abstrakten Formgebung wird – so nach der Konzeption der Gestaltungslehre am Bauhaus – das Wesen der Dinge erfaßt, die Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen und ihres Zusammenhangs und deren Verbindung mit (ökonomischen) Zwecken. Vgl. hierzu die Dokumente in: H. M. Wingerl: Das Bauhaus. Bramsche 1962, u.a. S. 86, 113, 120.

- ¹³ Schmarsow, op. cit. (Anm. 5), S. 33.
- ¹⁴ Vgl. von Wölfflin u.a.: Renaissance und Barock. München 1888 und Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. – A. E. Brinckmann: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 1915. – P. Frankl: Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst. Potsdam 1926.
- ¹⁵ Dabei sind Kategorien zur Beschreibung der Raumgestaltung wie Addition oder Subordination (von Raumkompartimenten in bezug auf "das Ganze" eines Raumes) bei Frankl durchaus noch als Analogiebildungen zur "unabhängigen" oder "abhängigen Persönlichkeit" verstanden, deren respektive ethische Gesinnung hinter den jeweiligen, derart charakterisierten Bauwerken angenommen wird. Vgl. Frankl, op. cit. (Anm. 7), S. 174 ff. – In der Folge wird die Genese dieser Kategorien jedoch nicht mehr mitreflektiert und sie dienen allein der Objektbeschreibung.
- ¹⁶ Vgl. R. Wittkower: Architectural Principles in the Age of Humanism. London 1949 (Studies of the Warburg Institute, Vol. 19), insbesondere das Kapitel: The Problem of Harmonic Proportion in Architecture.
- ¹⁷ Vgl. G. Bandmann: Ikonologie der Architektur. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1, 1951, S. 67–109. – Vgl. zu diesen Problemen auch die bisher ungedruckte Dissertation von F.-J. Verspohl: Stadien – Die Arena im gesellschaftlichen Spannungsfeld von der Antike bis zur Gegenwart. Marburg 1974, insbesondere das Kapitel: Zu einer Theorie der Architekturproduktion und Architekturrezeption, der ich viele Anregungen verdanke.
- ¹⁸ Vgl. die für die BRD bahnbrechende Arbeit auf diesem Gebiet von R. Bentmann und M. Müller: Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Frankfurt 1970.
- ¹⁹ Wölfflin war Raphaels Lehrer (vgl. N. Schneider in: op. cit. [Anm. 2], S. 258).
- ²⁰ Vgl. u.a. die Dokumente in: U. Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Gütersloh–Berlin–München 1971.
- ²¹ Vgl. hierzu und zu den folgenden Ausführungen zur Eisen- und Eisenbetonarchitektur besonders das aus der Zeit der Raphaelschen Arbeiten stammende Buch von S. Giedion: Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton. Leipzig–Berlin o.J. (1928) und von Le Corbusier: Vers une architecture. Paris 1923; unter dem Titel: Kommende Baukunst. Stuttgart 1926 in Deutschland publiziert. Hier sind die konstruktiven Errungenschaften des Funktionalismus, die Raphael Punkt für Punkt kritisiert, zusammengefaßt worden.
- ²² Vgl. Giedion, op. cit. (Anm. 21), S. 22, 24 f.
- ²³ Dieser Prozeß spiegelt sich in der seit dem 19. Jahrhundert unterschiedlich diskutierten Konzeption für die Ausbildung der Architekten als Künstler oder Ingenieur mit der Konsequenz des Schwankens zwischen der schwerpunktmäßigen Ausbildung an den Technischen Hochschulen oder Akademien. Vgl. für Frankreich: Giedion, op. cit. (Anm. 21), S. 10 ff.; für Deutschland: W. Watzoldt: Gedanken zur Kunstschulreform. Leipzig 1921, S. 25 ff., 65 ff.
- ²⁴ Vgl. u.a. J. Streisand: Deutsche Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln 1972, S. 318 ff. – E. Mandel: Marxistische Wirtschaftstheorie. Frankfurt 1972, Bd. 2, S. 504 ff.
- ²⁵ Vgl. von W. Benjamin insbesondere seinen Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", der aus der Auseinandersetzung zwischen Faschismus und Sozialismus hervorgegangen ist. Aus dem Bereich der Architektur sei unter vielen Beispielen genannt: E. Mendelsohn: Rußland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt. Berlin 1929, wo ebenfalls der Vergleich zwischen dem System der USA und der Sowjetunion zum Ausgangspunkt der Überlegungen über die neue Bauweise gemacht wird.
- ²⁶ Vgl. u.a. K. Malewitsch: Suprematistisches Manifest (1924). Abgedruckt in: Conrads, op. cit. (Anm. 20), S. 82 f. – A. Sant' Elia, F. T. Marinetti: Futuristische Architektur (1914). Abgedruckt in: Conrads, op. cit., S. 30 ff., insbesondere S. 34.
- ²⁷ Dabei wurde weitgehend mit moralischen Appellen gearbeitet, in denen die Verlogenheit des architektonischen Stils der Gründerzeit der "Ehrlichkeit" des Funktionalismus gegenübergestellt wird. Vgl. insbesondere A. Loos: Ornament und Verbrechen. 1908. Später, aus nüchternen Erwägungen heraus, z.B. die Erklärung von La Sarraz des CIAM (1928), abgedruckt in: Conrads, op. cit. (Anm. 20), S. 103 ff. – Es geht bei diesen Manifesten des ideologischen Kampfes um den sukzessiven Abbau des verselbständigten ästhetischen Bereichs (in der Architektur), der zum Hemmnis der ökonomischen Entwicklung geworden war und durch Formen einer direkteren funktionalen Bindung des ideologischen Bereichs an die kapitalistische Produktionsweise ersetzt werden sollte.
- ²⁸ Vgl. u.a. Giedion, op. cit. (Anm. 21), S. 100. – S. Giedion: Befreites Wohnen. Zürich 1929. – Die Erklärung von Sarraz der CIAM, op. cit. (Anm. 27), S. 105.

- ²⁹ U.a. Beiträge in: Frühlicht. Neudruck: B. Taut: Frühlicht 1920–1922. Frankfurt–Berlin 1963, darin etwa S. 215 ff. – Oder Le Corbusiers Überlegungen in: Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris 1929. – Zur Baugliederung "von innen nach außen" vgl. u.a. A. Behne: Der moderne Zweckbau. München 1926 oder bereits das Manifest von H. Poelzig von 1906 "Gärung in der Architektur" und von Gabo und Pevsner "Grundprinzipien des Konstruktivismus" (1920); abgedruckt in: Conrads, op. cit. (Anm. 20), S. 10 ff. und 53.
- ³⁰ Wölfflin, op. cit. (Anm. 3), S. 40 ff.
- ³¹ Vgl. besonders extrem das Futuristische Manifest, loc. cit. (Anm. 26). – Weiterhin: Le Corbusier, op. cit. (Anm. 21), passim. – Mendelsohn, op. cit. (Anm. 27), passim. – Erklärung von Sarraz, op. cit. (Anm. 27). – Für die Sowjetunion u.a.: El Lissitzky: Rußland, Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion. Wien 1930; zitiert nach der Neuausgabe unter dem Titel: Rußland: Architektur für eine Weltrevolution. Berlin–Frankfurt–Wien 1965, insbesondere S. 17 ff., 25 ff. – K. N. Afanasjew: Ideen–Projekte–Bauten. Sowjetische Architektur 1917–32. Dresden 1973, S. 126 ff.
- ³² Vgl. u.a. die Äußerungen von Gropius im Hinblick auf die Zielsetzung des Bauhauses. Wingler, op. cit. (Anm. 12), S. 39.
- ³³ Diese Orientierung an der mechanisierten Produktion, speziell an der (funktionalistischen) Baugestaltung zeigt sich in der Malerei nicht nur an den Motiven – etwa den Großstadtszenen und Fabrikbildern der Maler der Neuen Sachlichkeit oder auch Baumeisters Sportbildern (der Mensch als selbsttätige, alle Individualität und Subjektivität verleugnende Maschine) –, sondern auch an der geometrisierenden, scharf konturierenden Formgebung, die sowohl die realistische als auch die abstrakte (s. den Konstruktivismus) Malerei der 20er Jahre kennzeichnet. Durch sie sollen Objektivität, Rationalität, Anpassung an die Tektonik der Architektur zumindest suggeriert werden, falls nicht sogar, wie in vielen Fällen, die Bilder und Reliefs für die Integration in architektonische Ensembles geplant waren.
- ³⁴ Vgl. hierzu die in Anm. 12 gegebenen Hinweise. Außerdem Le Corbusier, op. cit. (Anm. 21), zitiert nach der Ausgabe unter dem Titel: Ausblick auf eine Architektur. Gütersloh–Berlin 1969, S. 38 ff.: Die primären Formen, die der Ingenieur berechnet, sind zugleich die schönen Formen, d.h. Ästhetik ist die automatische Folge der Konstruktion. Gleichzeitig aber ist sie nach Le Corbusier ebenso "reine Schöpfung des Geistes". Hier ist derselbe, subjektive und objektive Ebene ineinander setzende Ansatz festzustellen wie, mit negativem Vorzeichen, bei Raphaels Idealismuskritik. – Vgl. auch B. Eichenbaum: Die Theorie der formalen Methode. In: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt 1965, S. 20.
- ³⁵ Vgl. J. Mukařovský: Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen. In: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt 1970, S. 118.
- ³⁶ Vgl. F. Dal Co: Poétique de l'avantgarde et architecture dans les années 20 en Russie. In: VH 101, No. 7–8, 1972, S. 13 ff. – V. Quilici: Formalisme et productivisme. In: op. cit., S. 177 ff.
- ³⁷ Vgl. hierzu u.a. Eichenbaum, op. cit. (Anm. 34), S. 20. – V. Sklovsky: Literatur und Kinematograph. In: A. Flaker und V. Žmegač (Hg.): Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Kronsberg 1974, S. 22 ff. – J. Mukařovský: Der Strukturalismus in der Ästhetik. In: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt 1967, S. 14 ff. – J. Mukařovský: Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten. In: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt 1970, S. 103.
- ³⁸ J. Mukařovský: Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen. In: op. cit. (Anm. 37), S. 118 ff. Mukařovský faßt die Theorie der russischen Formalisten hier zusammen und entwickelt sie fort.
- ³⁹ V. Sklovsky: Die Kunst als Verfahren. In: J. Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. München 1969, S. 13. – Eichenbaum, op. cit. (Anm. 34), S. 47. – J. Tynjanov: Das literarische Faktum. In: Striedter, op. cit., S. 413.
- ⁴⁰ Sklovsky, op. cit. (Anm. 39), S. 9. – Eichenbaum, op. cit. (Anm. 34), S. 22. – Mukařovský: Der Strukturalismus in der Ästhetik. In: op. cit. (Anm. 37), S. 11.
- ⁴¹ Vgl. N. Dokučæev: Architecture et technique (1926). In: VH 101 (vgl. Anm. 36), S. 188 f. – N. Ladovsky: Fondements pour l'élaboration d'une théorie de l'architecture (1926), ebendort S. 185 ff.
- ⁴² Frankl, op. cit. (Anm. 7), S. 175 ff.
- ⁴³ Vgl. Quilici, op. cit. (Anm. 36), S. 183. – Giedion, op. cit. (Anm. 21), S. 115. – Die Konsequenz dieses neuen Formalismus, der zugleich einen neuen Irrationalismus impliziert, zeichnet sich z.B. bei F. Lloyd Wright ab, der allerdings stets eine Sonderstellung innerhalb der avantgardistischen Architekturbewegung einnahm. Vgl. F. Lloyd Wright: Eine organische Architektur. Abgedruckt in: Ders.: Humane Architektur. Gütersloh–Berlin 1969, S. 186 ff.

- ⁴⁴ Vgl. hierzu exemplarisch Le Corbusiers Kirche in Ronchamp von 1955.
- ^{44a} Diese Diskussion war Raphael z.B. durch die Referate bekannt, die auf der von der französischen Zeitschrift "L'Architecture D'Aujourd'hui" organisierten internationalen Architektenkonferenz August–September 1932 in Moskau gehalten wurden. Auf die Vorträge von Arkhin und Khiger geht Raphael in seinem Aufsatz explizit ein (vgl. S. 55, 61, 90, 93, 100, 111 ff.), ohne jedoch die Quellen zu nennen: die Referate wurden abgedruckt in "L'Architecture D'Aujourd'hui", 8. Nov. 1932 (nach S. 96).
- ⁴⁵ Vgl. S. 101.
- ⁴⁶ Allerdings ist auch die Grundrißgestaltung realiter kein reiner Ausdruck der Bedürfnisse (der Massen), sondern sie weist ebenfalls die Widersprüche zwischen Kapitalinteresse (z.B. die Rationalisierungsmaßnahmen beim Massenwohnungsbau) und Interesse derjenigen, für die gebaut wird, auf.
- ⁴⁷ So ist z.B. das Bedürfnis nach hellen, luftdurchfluteten Räumen erst durch die Möglichkeiten der Eisenbetonkonstruktionen und seinen Glaswänden geweckt worden.
- ⁴⁸ Le Corbusier: Baukunst oder Revolution, in: op. cit. (Anm. 21) als einer der Aufsätze, die diesen Sammelband ausmachen und die vorher, 1920–21 in "L'Esprit Nouveau" erschienen waren. – Die Sozialzyklika, auf die Raphael hinweist, ist die vom 15.5.1931, genannt "Quadragesimo anno" (unter dem Pontifikat Papst Pius' XI.). Ausgangspunkt ist, unter Berufung auf die scholastische Lehre, das Subsidiaritätsprinzip, wonach die "Gemeinschaft" dem Individuum "Hilfe zur Selbsthilfe" gewähren soll (vgl. F. Klüber: Sozialzykliken. In: Lexikon für Theologie und Kirche. 2. Auflage, Freiburg 1964, Bd. 9, Sp. 907).
- ⁴⁹ Vgl. hierzu die Zitate bei Giedion, op. cit. (Anm. 21), S. 10 ff. Mit dieser Richtung, "den Materie-riellen", setzt sich bereits Semper auseinander. Vgl. G. Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Bd. I, München 1878, u.a. S. XV, 6 ff.
- ⁵⁰ M. Raphael: Der dorische Tempel. Augsburg 1930, S. 31 f., 38.
- ⁵¹ Die Unterscheidung von Dascinsform und Wirkungsform hat Raphael von Hildebrand übernommen, op. cit. (Anm. 3), zitiert nach der Ausgabe Straßburg 1913, S. 16 ff.
- ⁵² Zusammenfassend hierzu Raphael, op. cit. (Anm. 2), S. 220 f.
- ⁵³ Vgl. hierzu insbesondere Raphaels Ausführungen zu Lurçats Schulbau und den Aufsatz "Ist die moderne Architektur international?" – Ausgangspunkt für Raphaels Dialektik dürfte vor allem der Ansatz von Engels sein (vgl. Anti-Dühring, MEW, Bd. 20, S. 131 f.).
- ⁵⁴ Raphael kritisiert z.B. an Le Corbusiers Bauten die Zusammenhanglosigkeit zwischen den "puritanischen" starren Außenwänden und der durch Zirkulation bestimmten Innenraumgestaltung (vgl. besonders "Ist die moderne Architektur international?"). – Während z.B. bei der gotischen Kathedrale die Fassade auf die Innenraumgestaltung Bezug nimmt (die drei Portale sind den drei Längsschiffen zugeordnet), so sieht Raphael, daß dieser Zusammenhang bereits bei der Renaissancearchitektur zumindest gelockert ist, deren Fassadengestaltung oft keinen Rückschluß auf die Innengestaltung zuläßt (vgl. Raphael, op. cit. [Anm. 2], S. 220). Raphael schließt daraus, daß bereits zu Beginn der bürgerlichen Architekturproduktion das Wesen von Architektur verfehlt wird. Dieser Ansatz, der sich gegen die akademische kunstgeschichtliche Wertung richtet und auf Raphaels genereller Kapitalismuskritik beruht, ist selbst undialektisch und ahistorisch, sieht er doch die bürgerliche Klasse der Frühphase und deren Architektur als wesensgleich mit der des Spätkapitalismus und weiterhin die Bauten der Renaissance als eindeutige Zeugnisse allein dieser Klasse, was zumindest problematisch bleibt.
- ⁵⁵ Vgl. u.a. op. cit. (Anm. 2), S. 147.
- ⁵⁶ Dabei sieht Raphael, wie bereits angedeutet, durchaus, daß Grundriß und Raumgestaltung den Bedürfnissen jedenfalls der Massen nur sehr bedingt entsprechen; daß in der kapitalistischen Gesellschaft also tatsächlich Konstruktion und Baumaterial – beide aus der kapitalistischen Produktionsweise hervorgegangen – vorrangige Faktoren sind.
- ⁵⁷ Vgl. Frankl, op. cit. (Anm. 7), S. 15 ff.
- ⁵⁸ So kritisiert Raphael an der traditionellen Architekturtheorie, daß sie entweder die subjektive Seite der Empfindungen, die die Architekturformen auslösen, oder aber den objektiven Formenbestand jeweils isoliert untersucht hat. (Vgl. S. 12). Seiner Subjektivität und Objektivität umfassenden dialektischen Methode entspricht es, daß Raphael jedenfalls versucht, beide Faktoren zu erfassen und zu vermitteln.
- ⁵⁹ Schmarsow, op. cit. (Anm. 5), S. 55 ff.
- ⁶⁰ Dabei betont Wölfflin stärker die Funktionentrennung der einzelnen Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen (op. cit. [Anm. 3], S. 15 ff.), während Schmarsow versucht, die Gleichgerichtetheit der Intentionalität der menschlichen Sinne aufzuweisen (op. cit. [Anm. 5], S. 38 f.).

- ⁶¹ Auch "taktill" oder "haptisch" ist hier nicht im Sinne von konkretem Gebrauch zu verstehen (wie bei Benjamin), sondern höchstens in dem rudimentären und zugleich abstrakten allgemein menschlichen Sinne des Abschreitens. Im allgemeinen gilt dieser Architekturtheorie das taktile Erfassen als primitivere Vorform der optischen Wahrnehmung, in der die Subjekt-Objekt-Distanz noch entschiedener ist (vgl. auch Anm. 7).
- ⁶² Vgl. W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zitiert nach der Ausgabe: W. Benjamin: Schriften, Bd. I, Frankfurt 1950, S. 387, 393 f.
- ⁶³ Vgl. Arkhins Artikel "Baukunst" in der Enzyklopädie der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken. Berlin 1950, Sp. 1613.
- ⁶⁴ Die Forderung nach "Materialgerechtigkeit", die auch in Raphaels Argumentation anklingt, gründet in der funktionalistischen Theorie und wird z.B. auch von Künstlern des Bauhauses vorgebracht. Vgl. Wingler, op. cit. (Anm. 12), S. 151 f., 177 f.
- ⁶⁵ Arkhin, loc. cit. (Anm. 63). – Dagegen wurden beim Wettbewerb 1922 für den Palast der Arbeit einfache, moderne Formen, die keinem bestimmten Stil der Tradition gleichen, gefordert. Vgl. G. Ciucci: Concours pour le Palais des Soviets. In: VH 101, 7–8 (1972), S. 116. – Ein prominentes Beispiel für die generelle Anpassung an Forderungen der Konstruktivisten ist das Lenin-Mausoleum von Stschussew. Vgl. hierzu Afanasjew, op. cit. (Anm. 31), S. 31 ff., 142 ff.
- ⁶⁶ Vgl. Lenins Bemerkungen zu V. Pletnev: An der ideologischen Front (1920) und die durch ihn initiierte Auseinandersetzung mit dem Proletkult. Abgedruckt in: P. Gorsen und E. Knödler-Bunte: Proletkult 1. Stuttgart-Bad Cannstatt 1974, S. 190 ff. und Lenins Resolutionsentwurf von 1920; S. 164 ff.
- ⁶⁷ Vgl. u.a. J. Jakovlev: Über die "proletarische Kultur" und den Proletkult (1922). Abgedruckt in: Gorsen und Knödler-Bunte, op. cit. (Anm. 66), S. 207 ff.
- ⁶⁸ Vgl. die Thesen von Bogdanov (1920), abgedruckt in: Gorsen und Knödler-Bunte, op. cit. (Anm. 66), Bd. 2, S. 47 ff.
- ⁶⁹ Vgl. Afanasjew, op. cit. (Anm. 31), S. 126 ff. – El Lissitzky, op. cit. (Anm. 31), darin: Wohnhaus-Kommune und: Der Klub als soziales Kraftwerk, S. 17 ff. und 25 ff.
- ⁷⁰ Vgl. hierzu die Thesen von Bettelheim, die parallele Erscheinungen in der ideologischen Auseinandersetzung im westlichen Lager und in der Sowjetunion (wie die letztlich "ökonomistische" Theorie, die Funktionalismus und Proletkult zugrunde liegt) erklären helfen können. Ch. Bettelheim: Die Klassenkämpfe in der UdSSR, Bd. 1, 1917–1923. Berlin 1975, insbesondere S. 36 ff. und 44 ff.
- ⁷¹ Die UdSSR. Enzyklopädie der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken. Hg. W. Fickenscher. Leipzig 1959, Sp. 1556 (Artikel: Architektur). – Ciucci, op. cit. (Anm. 65), S. 127. – J. Kolli: Letopis' sovetsoj architektury, 1917–1947. In: Architektura SSSR, 1947, S. 22. – Arkhin, loc. cit. (Anm. 63). – A. Ruchljadev und V. Krinsky: Sur l'expressivité idéologique en architecture (1931). Abgedruckt in: VH 101, 7–8 (1972), S. 192 ff.
- ⁷² Arkhin, op. cit. (Anm. 63), Sp. 1611.
- ⁷³ Vgl. H.-J. Drengenberg: Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934. Berlin 1972, S. 143 ff., 298 ff. – Afanasjew, op. cit. (Anm. 31), S. 139 ff.
- ⁷⁴ Zur Monumentalpropaganda vgl. die Dokumentation bei Drengenberg, op. cit. (Anm. 73), S. 181 ff. – Dieser Zusammenhang wird auch bei Khiger angedeutet; vgl. L'Architecture D'Aujourd'hui, 8. Nov. 1932 (nach S. 96).
- ⁷⁵ Abbildungen der Entwürfe von Jofan bei Ciucci, op. cit. (Anm. 65), S. 117, 118, 132, 133 und Istorija russkogo iskusstva (Akademia nank SSSR. Institut istorii iskusstv.). Bd. 12, Moskau 1961, S. 93 und Architectural Record, 82, Oct. 1937, S. 62. – Zum ersten Entwurf von Jofan mit der Figur des Arbeiters vgl. besonders: L'Architecture D'Aujourd'hui, 1931, No. 8, S. 29.
- ⁷⁶ Hierzu Bettelheim, op. cit. (Anm. 70), S. 30 ff., 42, und von sehr unterschiedlicher Position, aber auch Problemstellung aus: E. Mandel: Marxistische Wirtschaftstheorie. Bd. 2, Frankfurt 1972, S. 696 ff.
- ⁷⁷ Vgl. P. Nizan: Du problème de la monumentalité (1934). Abgedruckt in: VH 101, 7–8 (1972), S. 206 ff. – J. Badovici: Le moment héroïque de l'architecture moderne en U.R.S.S. In: L'Architecture Vivante, 1933 (été), S. 21 f. – A. Lurçat: L'homme, la technique et l'architecture (1937). Abgedruckt in: VH 101 (s.o.), S. 203 ff.
- ⁷⁸ Vgl. Arkhin, op. cit. (Anm. 63), Sp. 1613.
- ⁷⁹ Hans Schmidt: Die Sowjetunion und das neue Bauen. In: Die neue Stadt, 1932, Heft 6–7, S. 146 ff. – F. Lloyd Wright: Life and Architecture in U.S.S.R. In: Architectural Record, 82, Oct. 1937, S. 58–63. – S. Breines: First Congress of Soviet Architects. In: Architectural Record, 82, Oct. 1937.

- ⁸⁰ Vgl. von Brecht u.a. die spätere, zusammenfassende Darstellung in: Was ist Formalismus. Abgedruckt in: Ders.: Über Realismus. Frankfurt 1971, S. 152 ff. – Eine ähnliche Position wird auch von einigen Vertretern des Proletkults vertreten. Vgl. S. Zander: Proletarische Kultur und Proletarische Revolution. Zur Bilanz der jüngsten Diskussion (1923). Abgedruckt bei Gorsen und Knödler-Bunte, op. cit. (Anm. 66), Bd. 1, S. 227 ff.; zu dieser Frage, die Zander hier zudem in architektonischen Metaphern erörtert, insbesondere S. 242 f.
- ⁸¹ So z.B. Schmarsow, op. cit. (Anm. 5), S. 148, 201 ff. – Frankl, op. cit. (Anm. 7), S. 174 f. – Zu diesem, gemäß politischer Ideologie jeweils unterschiedlich bewerteten Verhältnis des Einzelteils zum Ganzen, das in der Kunsttheorie eine lange Tradition hat, vgl. M. Warnke: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. In: Ders. (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970, S. 88 ff., insbesondere S. 89 f. – In bezug auf Raphael, in dessen Theorie wie bei vielen Kunstwissenschaftlern seit der Jahrhundertwende bis hin zu Sedlmayr und Bense die Gestaltpsychologie eine grundlegende Rolle spielt, vgl. N. Schneider, op. cit. (Anm. 2), S. 271 ff.
- ⁸² Vgl. A. Kut in: Sovetskoe iskusstvo, 26.1.1932.
- ⁸³ In der Diskussion um die Erscheinung der Bürokratisierung – vgl. hierzu die unterschiedlichen Einschätzungen von Bettelheim (op. cit. [Anm. 70], S. 422 f.) und Mandel (op. cit. [Anm. 76], S. 754 ff.) – geht Raphael davon aus, daß diese bürokratischen Züge zwar für den Staatsapparat zutreffen, die Partei sich jedoch weiterhin im Kampf gegen diesen Bürokratismus befindet.
- ⁸⁴ Vgl. die ansatzweise Kritik an der Kunstpolitik der 30er Jahre bei M. Kagan: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik. München 1974, S. 771.

Anhang: Zu den Wettbewerben für den Bau des Sowjetpalais

Als Vorstufe der Konzeption des Sowjetpalais ist der "Palast der Arbeit" (oder "Haus der UdSSR" genannt) anzusehen, dessen Bau der 1. Kongreß der Sowjets der UdSSR 1922 beschloß. Mit der Ausführung wurde der Sowjet von Moskau betraut, der den Auftrag der MAO (Moskauer Architektenorganisation) übergab, der L. Vesnin und Ščušev vorstanden. Als Ort war der Ochotnij Rijad in Moskau vorgesehen, wo heute das Hotel Moskva steht. Die Ausschreibung des Wettbewerbs für diesen Bau sah vor, ihn in "einfachen, modernen Formen" zu errichten, die nicht an stilistische Formen früherer Epochen anschließen, sondern diese vielmehr überwinden sollten.

Den 1. Preis des Wettbewerbs, an dem sich auch Fomin, die Brüder Vesnin (3. Preis), Golosov (5. Preis) und Melnikov beteiligten, gewann Trockij, ein Schüler Fomins.

Der Wettbewerb zum Sowjetpalais: 1. Phase (1930–1931)

1930 fiel die Entscheidung durch die Regierung der UdSSR, einen Wettbewerb für den Bau des Sowjetpalais auszuschreiben. Es war vorgesehen, einen Palast an der Moskwa, ungefähr gegenüber dem Kreml, zu errichten (vgl. die Lageskizze in: *L'Architecture Vivante*, Automne 1932, S. 2, und für die letzte Phase des Wettbewerbs in: *VH 101*, No. 7–8 [1972], S. 133).

Die praktischen Anforderungen an die Raumdisposition des Baus werden in dem Wettbewerbsprogramm genau festgelegt: Vorgesehen ist als größter Raum ein Versammlungssaal für 15 000 Personen mit einer Bühne für 1500 Akteure und einem Vestibül für 14 000 Personen. Ein weiterer Saal, der für die jährlichen Versammlungen der 3. Internationale, für Theater, Konzerte, Kino und Konferenzen vorgesehen ist, soll 6500 (nach anderen Angaben: 5900) Personen fassen können und eine Bühne für 500 Menschen haben mit der Möglichkeit, Delegationen durch den Raum defilieren zu lassen. Ferner sind vier kleinere Säle für je 500 bzw. 200 Personen geplant, eine Bibliothek, Dienstleistungs- und Verwaltungszentren, die in funktional sinnvoller Verbindung insbesondere zu den beiden Hauptsälen stehen sollen. Weiterhin ist draußen eine Rednertribüne und Plattform bzw. Platz für Massenveranstaltungen vorgesehen, an denen bis zu 50 000 Personen teilnehmen können sollen.

Diese erste Phase des Wettbewerbs wird auf der Basis von Einladungen an bestimmte Architekten, vorrangig ausländische Vertreter der architektonischen Avantgarde, durchgeführt. Es werden aufgefordert, Entwürfe einzureichen: B. M. Jofan, G. B. Krasin, J. K. Žoltovskij, A. Brasini, Le Corbusier, W. Gropius, W. F. Lamb, E. Mendelsohn, A. Perret, H. Poelzig, J. Urban, S. Breines (?), J. B. van Loghem (?). (Nach Darstellung bei Le Corbusier: *Oeuvres complètes*, 1929–34, handelte es sich bereits in dieser Phase um einen freien Wettbewerb und parallel dazu um eine Einladung an Le Corbusier und Pierre Jeanneret.)

In dieser Phase wird der Akzent auf die praktische Seite des Projekts gelegt, auf die Organisation der erforderlichen Räume, so daß es folgerichtig ist, daß die eingereichten Entwürfe vorwiegend "funktionalistische" Lösungen vorschlagen. Charakteristisch ist, daß fast alle Projekte dieser 1. Phase, so u.a. die von Perret, Urban, Poelzig, Blum, Lubetkin und Sigalin, eine dezentralisierte Gliederung des Baus in mehrere Gebäudekomplexe vorsehen, die in den meisten Fällen nur locker, im allgemeinen in asymmetrischer Anordnung, miteinander verbunden sind.

Größte Beachtung fand nicht von ungefähr Le Corbusiers Entwurf, der nach funktionalistischem Maßstab bewundernswert ist; für die praktischen Forderungen, insbesondere das Zirkulationssystem, bot er die perfektteste Lösung. Alle Besucher werden durch ein ausgeklügeltes Verteilersystem über vorgezeichnete Gehbahnen und Rampen so geschleust, daß sie allein zu ihrem Bestimmungsort gelangen können, dagegen bereits Besucher anderer Ränge in demselben Saal sie wohl sehen, aber nicht mit ihnen zusammentreffen können. Freilich wird gerade angesichts dieses Systems des Entwurfs, das bereits bei dessen Veröffentlichung durch eine der architektonischen Avantgarde wohlgesonnene Zeitschrift als "machine à classement" bezeichnet wurde (*L'Architecture Vivante*, Automne 1932, S. 26), Raphaels Kritik verständlich, der dem Projekt Le Corbusiers vorwarf, die proletarische Ideologie und das Problem ihrer ästhetischen Realisierung auf Zirkulationsprobleme reduziert zu haben. Verständlich wird auch, daß die sowjetische Kritik am Funktionalismus sich gerade an diesem wegen seiner scheinbaren funktionalen Vollkommenheit zunächst bewunderten Entwurf entzündete, da er die Möglichkeit der Solidarisierung der Massen geradezu verhinderte zugunsten einer Tendenz zur individualisierenden Organisation.

Le Corbusier selbst hat Verständnis für die Ablehnung seines Entwurfs gezeigt. Er geht jedoch von einer evolutionistischen Kulturtheorie aus, die das Problem einer proletarischen Architektur verstellt, wenn er meint, daß nur eine Gesellschaft auf dem Höhepunkt kultureller Entwicklung einen Palast schätzen könne, "qui exprime, dans sa forme et dans sa technique, l'être moderne", daß dagegen eine Kultur, die am Anfang dieser Entwicklung stehe — wie die sowjetische —, für das Volk "les aliments substantiels, fleuris et séduisants, une beauté d'usage courant: les statues, des colonnes, des frontons . . ." verlange (zitiert nach S. von Moos, S. 290).

Die 2. Phase (1931–1932)

Am 18.7.1931 erfolgt die Ausschreibung des freien Wettbewerbs um den Bau des Sowjetpalais mit einer Ausschreibungsfrist bis zum 20.10.1931, die nachträglich bis zum 1.12.1931 verlängert wird.

Neben den schon erwähnten ausländischen Architekten nahm nach Frank Lloyd Wrights Bericht auch S. Breines teil und gewann einen Preis; ferner z.B. auch A. Perret und nach K. Junghanns auch Marcel Breuer, nach Hans Schmidt außerdem Kurt Liebknecht (bei dem von letzterem erwähnten Beitrag scheint es sich jedoch wohl eher um den Entwurf für ein Theater in Charkow zu handeln). Außerdem waren bei diesem Wettbewerb nun auch vermehrt sowjetische Architekten und Architektenteams beteiligt, u.a. mehrere Brigaden, so die Brigade VOPRA, mehrere Schülergruppen des VASI (Architekteninstitut), ferner wurden verschiedene Projekte von Arbeitern eingereicht. Der Baurat des Sowjetpalais bildete einen Ausschuß, der die eingegangenen 272 Entwürfe begutachten sollte. Diesem Ausschuß, dem K. Kršišanovskij vorsah, gehörten u.a. Lunačarskij, Fersman, Mejerchold, Stanislávskij, Tolstoj und Fadeev an. Der erste Preis

ging an Alavjan und Simbiržev, A. F. Šukov und Čečulin, Dodiz und Duškin; Sonderpreise erhielten Žoltovskij, Jofan und Hamilton.

Die Projekte wurden Anfang 1932 in einer Moskauer Ausstellung gezeigt und riefen lebhaft Diskussionen hervor. Kritisiert wurden sowohl extrem formalistische und funktionalistische als auch rein historistische Entwürfe. Das Projekt von A. Nikolsky, das die Form eines Verkehrsmittels (Schiff oder Rumpf eines Flugzeuges) suggeriert, und der Entwurf von Fidman, dessen Gewölbe über dem großen Saal einem Sprachrohr nachgebildet ist, wurden z.B. als formalistisch und als den praktischen Anforderungen nicht adäquat kritisiert. Andere Entwürfe, wie der der A.R.U. (Architekten- und Urbanistenverband) wurde wegen seines bloßen Funktionalismus, der ihn nach Meinung der Kritik als reinen Zweckbau (Fabrikhalle) erscheinen lasse, abgelehnt. — Der Entwurf von Kressin, der sich eng an altrussische Architektur anschließt, wurde offenbar wegen seines eklektischen Historismus nicht berücksichtigt.

Durchweg wurden die Projekte wegen ihrer mangelnden Berücksichtigung der urbanistischen Situation kritisiert. Das Sowjetpalais, gegenüber dem Kreml geplant — an Stelle der Erlöserkirche, deren Abriß beschlossen war, am Ufer der Moskwa —, sollte zu diesem eine Art Antithese darstellen. Die vielgestaltige Silhouette des Kreml sollte es weder nachahmen noch zu überragen suchen, andererseits von gleicher Gewichtigkeit erscheinen und weithin sichtbar sein. So wird eine "mutige Höhenkomposition" gefordert, ein dekorativer Abschluß (durch eine Statue) empfohlen, ohne daß kirchenähnliche Motive verwendet werden sollten (vgl. Moskauer Rundschau vom 24.1.1932 und vom 6.3.1932).

Der Konstruktionsrat kritisiert in dieser Phase, daß die Wettbewerbsteilnehmer über Gebühr Modernität der architektonischen Formen statt Schönheit des Baus angestrebt hätten. Die ideologische Funktion, die man diesem repräsentativen Bau zuschreibt, tritt nun in den Mittelpunkt der Diskussion. Das geht u.a. aus einer Rede Lunačarskijs auf einer Versammlung der VOPRA hervor, die von A. Kut zitiert wird (vgl. Sovetskoe iskusstvo, 26.1.1932). Darin wird betont, daß das Gebäude Ausdruck der Massen sein soll, ihrer Freiheit wie ihrer Organisiertheit, die die Harmonie der Proportionen und die Rationalität der Technik bezeugen sollen. Die riesigen Ausmaße des geplanten Palastes sind Ausdruck der Kraft des Proletariats. Klarheit, Leichtigkeit und lichte Farbigkeit weisen auf die optimistische Grundeinstellung der Arbeiter hin. Alle bildenden Künste sollen bei der Gestaltung des Baus hinzugezogen werden, um die Renaissance des Menschen zu bezeugen, die der Sozialismus bedeutet. Diese ideologischen Anforderungen zu realisieren, wird nach Lunačarskij vor allem auf der Grundlage der klassischen antiken, nicht der spätbürgerlichen Architektur möglich sein.

Auf dem durch die französische Zeitschrift "L'Architecture D'Aujourd'hui" initiierten Architektenkongreß in Moskau im August–September 1932, auf dem die Referenten auf sowjetischen Wunsch hin u.a. das Thema Formalismus und Konstruktivismus behandelten, wurde die Forderung nach Überwindung sowohl des Funktionalismus als auch des Formalismus in der sowjetischen Architektur deutlich sowie der Wille, eine eigene, der sowjetischen Situation und Gesellschaftsformation angemessene Architektur zu entwickeln. Arkhin und Khiger, auf deren Reden auf diesem Kongreß sich Raphael in seinem Aufsatz über das Sowjetpalais bezieht, kritisieren insbesondere die Vernachlässigung der sozialen Inhalte sowohl durch den Funktionalismus als auch den Formalismus, deren Einfluß auf die sowjetische Architektur beide Referenten dennoch als wichtige Etappe, die nicht rückgängig gemacht, aber im Hegelschen Sinne aufgehoben werden soll, anerkennen. Insbesondere wird Le Corbusier weiterhin als wichtiger Anreger auch der sowjetischen aktuellen Architektur und Stadtplanung geschätzt. Gefordert wird je-

doch die Abkehr vom Purismus der westeuropäischen Avantgarde, die allein die Form (der Formalismus) bzw. Funktion und Technik (der Konstruktivismus) fetischisiert habe, jedoch nicht zu einer dialektischen Einheit von Technik und Kunst gelangt sei. — Die Verbindung der übrigen Künste, insbesondere der Skulptur mit der Architektur wird aufgrund dieses neuen Konzeptes im Gegensatz zur funktionalistischen Theorie als neu zu realisierende Aufgabe sozialistischen Bauens gesehen, wie auch die Auseinandersetzung mit der klassischen Tradition der Architektur — nicht jedoch ihre sterile Imitation — zur Überwindung der kunstlosen funktionalistischen Architektur empfohlen wird.

Nur eine Minorität der Architekten widersetzt sich dieser neuen kulturellen Tendenz. So bleibt V. Vesnin dabei, daß das Sowjetpalais, das eine neue Epoche bekunden soll, konsequenterweise nur in modernen Formen errichtet werden kann, nicht jedoch mit Hilfe eines Stils der Vergangenheit (vgl. *Sovetskoe iskusstvo*, 15.3.1932).

Das endgültige Projekt soll von mehreren preisgekrönten Architekten gemeinsam ausgearbeitet werden, das heißt, es soll ein kombinierter Entwurf zur Ausführung gelangen. Der Baurat gibt hierfür folgende zusätzlichen, präzisierenden Direktiven: Es soll ein einheitlicher Komplex entworfen werden; die beiden großen Säle sollen in einem einzigen Gebäude liegen. Für den Abschluß des großen Saals nach außen hin wird eine abgerundete Form empfohlen. Bemerkenswert ist die Anordnung, daß in diesem endgültigen Projekt nicht (wie offenbar in zuvor eingereichten Entwürfen geschehen, so z.B. in dem Entwurf von Blum, Lubetkin und Sigalin; vgl. *„L'Architecture D'Aujourd'hui“*, IV, Mai 1932, S. 60), die Präsidiumssitze in der Mitte des Saales situiert sein dürfen und daß auf die Ermöglichung von Demonstrationen durch die Hauptsäle kein Wert mehr gelegt wird, d.h. verzichtet werden kann. — Die Berechtigung der Kritik Raphaels, der sich gegen die Isolierung der Führung der Partei von der Basis wendet, findet in dieser Verlagerung der Interessen des Bauprogramms eine Bestätigung.

3. Phase des Wettbewerbs (1933–1935)

Die Ausschreibungen dieser Phase lassen allein sowjetische Teilnehmer zu. Es bewerben sich zuletzt nur noch fünf Architektengruppen: (1) Alavjan, Simbirzev, Mordvinov, Dodica, Vlasov. — (2) Die Brüder Vesnin. — (3) Jofan. — (4) Žoltovskij und Ščušev. — (5) Gelfreich und Ščuko.

Gewonnen wird der Wettbewerb von Jofan. Am 4.7.1933 wird beschlossen, Jofan für die endgültige Ausarbeitung des Projekts Gelfreich und Ščuko zuzuordnen. Zugleich wird eine Konstruktionskommission mit 35 Mitgliedern gebildet.

Im Unterschied zu den Entwürfen der 1. und auch noch der 2. Phase des Wettbewerbs streben nun fast alle Teilnehmer aufgrund der Vorgaben des Baurats eine starke Zentralisierung des gesamten Baukomplexes an. Diese Tendenz manifestiert sich auch sehr deutlich an den Differenzen zwischen den Jofanschen Entwürfen der 1. und der 3. Phase (Abbildungen in *„L'Architecture D'Aujourd'hui“*, 1931, No. 8, S. 29 und bei Ciucci, S. 117, 118, 133). Der große Saal wird jetzt im allgemeinen als Zentrum des gesamten Gebäudes genommen, dem die übrigen Baukomplexe und Räume untergeordnet werden (vgl. den Grundriß des Entwurfs von Jofan, Gelfreich und Ščuko in: *„Istorija russkogo iskusstva“* . . ., Bd. 12, 1961, S. 92).

Der Konstruktionsrat empfiehlt, den oberen Teil des Gebäudes durch eine 50–70 m hohe Statue Lenins abzuschließen, so daß das Palais selbst den Charakter eines Sockels für dieses gewaltige Denkmal erhält. Antikisierende Formen, die bei den Entwürfen der früheren Phasen die Ausnahme waren, finden sich jetzt bei der Mehrzahl der Projekte.

Jedoch werden Säulen, Arkaden oder andere gliedernde und zugleich ideologisch befrachtete Elemente, die dem Funktionalismus fremd sind, weiterhin sehr frei eingesetzt. Keineswegs können diese letzten Entwürfe als bloße Nachahmungen klassizistischer Architektur abgetan werden.

Literatur (Auswahl)

- M. PIACENTI: Un grande avvenimento architettonico in Russia: Il Palazzo dei Sovieti a Mosca. In: *Architettura*, März 1934, S. 129–140
- L'ARCHITECTURE VIVANTE: Automne 1932, S. 2 ff., 17 ff., 71 ff.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, No. 8, 1931. – No. 4, 1932
- F. LLOYD WRIGHT: Architecture and Life in the U.S.S.R. In: *Architectural Record* 82, October 1937, S. 59 ff.
- LE CORBUSIER: Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète de 1929–1934. 4. Aufl. Erlenbach-Zürich 1947, S. 123–137
- ARKHIN, D.: Artikel "Baukunst", in: *Enzyklopädie der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken*. Berlin 1950, Bd. II, Sp. 1612 ff.
- DIE UdSSR. *Enzyklopädie der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken*, hg. v. W. Fickenscher. Leipzig 1959, Sp. 1556 f. (Artikel "Architektur")
- ISTORIJA RUSSKOGO ISKUSSTVA (Akademia nauk SSSR. Institut istorii iskusstv.). Moskau 1961, Bd. 12, S. 91 ff.
- JUNGHANNS, K.: Die Beziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Architekten in den Jahren 1917 bis 1933, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 16 (1967), Heft 3, S. 369–381
- SCHMIDT, H.: Die Tätigkeit deutscher Architekten und Spezialisten des Bauwesens in der Sowjetunion in den Jahren 1930 bis 1937. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 16 (1967), Heft 3, S. 383–398
- VON MOOS, ST.: Le Corbusier. Elemente einer Synthese. Frauenfeld-Stuttgart 1968, S. 287–291
- SHVIDKOVSKY, O. H. (Ed.): Building in the USSR 1917–1932. London 1971, S. 136 u.ö.
- CIUCCI, G.: Concours pour le Palais des Soviets. In: *VH* 101, No. 7–8 (1972), S. 113–133
- DRENGENBERG, H.-J.: Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst 1917–1934. Berlin 1972, S. 316
- AFANASJEW, K. N.: Ideen – Projekte – Bauten. Sowjetische Architektur 1917–1932. Dresden 1973, S. 153

Nachbemerkung

Raphaels Aufsatz "Lurçats Schulbau in Villejuif" erschien mit geringfügigen Abweichungen und Kürzungen in französischer Sprache in der Publikation: Groupe scolaire de L'Avenue Karl Marx à Villejuif. Paris (1933). Alle übrigen Aufsätze, ebenfalls in der ersten Hälfte der 30er Jahre geschrieben, sind unveröffentlicht.

An erster Stelle möchte ich Frau Emma Raphael herzlich danken, die geduldig und hilfsbereit viele Fragen zu den Texten von Max Raphael klären half, des weiteren Frau Ilse Hirschfeld, New York, und Claude Schaefer, Paris, die mir ebenfalls viele wichtige Hinweise gaben, die mir bei der Arbeit weiterhalfen. – John Tagg, London, stellte mir liebenswürdigerweise seine Master's Degree Thesis: The Work of Art and the Work of Art Theory. A Study of Max Raphael's later theory of art. London (The Royal College of Art) 1973, zur Verfügung. – Renate und Berthold Hinz danke ich für Recherchen in Berliner Bibliotheken. – Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Mann, der diese Arbeit mit seinem Rat und seiner Hilfe in jedem Stadium begleitet hat.

Osnabrück, Herbst 1975

Jutta Held

Anmerkung der Redaktion

Der Titel "Für eine demokratische Architektur", unter dem die wichtigsten Aufsätze Raphaels über Probleme emanzipatorischer, die Grenzen funktionalistischer und klassizistischer Bauweisen sprengende Architektur versammelt sind, geht auf einen Vorschlag der Herausgeberin zurück. – Mit diesem Band, dem dritten insgesamt, sind alle zentralen kunstsoziologischen Arbeiten Raphaels zugänglich gemacht.

Erläuterungen zu den Texten von Max Raphael

Auf eine fortlaufende, der Paginierung folgende Kommentierung der Texte Raphaels wurde verzichtet. Statt dessen wurde ein Personenverzeichnis erstellt, das sowohl die in den Texten – im Zusammenhang von Hinweisen auf Namen von Architekten, Künstlern, Theoretikern, Politikern usw. – erörterten Probleme berücksichtigt als auch weitergehende Informationen bietet, die für den Leser von Nutzen sein können.

ABRAHAM, POL galt ähnlich wie Choisy (s.d.) als Anhänger Viollet-le-Ducs (s.d.), revidierte jedoch u.a. dessen Theorie der gotischen Gewölbekonstruktion, die dieser noch als vorbildlich für die moderne Bauweise ansah. (Vgl. P. Abraham: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, illustré de 49 figures dans le texte*. Paris 1934; dazu: Reyner Banham: *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*. Reinbek 1964, S. 25.)

AISCHYLOS (525/4 – 456 v.Chr.), griech. Tragiker (*Hauptwerke*: Die Schutzflehenden, Die Perser, Orestie, Der gefesselte Prometheus u.a.). – Der *Chor* der klassischen griechischen Tragödie setzt sich aus Chorganzern (12–15 Personen), das nur lyrische Partien vortrug (Parodos, Stasimon, Amoibaion), und Chorführer zusammen, der auch mit Sprechversen in die Dramenhandlung eingriff.

ARKHIN, DAVID JEFIMOWITSCH (geb. 1899), sowjetischer Architekt und Architekturhistoriker, Mitglied der am 15.5.1932 gegründeten *Architektenunion der UdSSR*, deren Organisationskomitee auch Jofan (s.d.) angehörte. Arkhin war verantwortlich für das Edukationssekretariat dieses Verbandes. Nach Frank Lloyd Wright war A. zeitweilig Redakteur der *Prawda* (vgl. Lit. z. Anhang). Er verfaßte u.a. folgende *Schriften*: *Architecture*, in: *The Studio* 1935; *Arquitectura en Rusia y la guerra*, in: *Arquitectura* (Mexiko City) 1944. – Zu seiner Stellungnahme zum Funktionalismus und zur Rezeption des Klassizismus vgl. Lit. z. Anhang.

Die Aussagen und Zitate von A., mit denen sich Raphael auseinandersetzt (vgl. S. 55, 61, 90, 93, 100), entstammen einem Referat A.s über Aufgaben, Tendenzen und Probleme der sowjetischen Architektur und Urbanistik, das dieser auf der Architektenkonferenz gehalten hat, die die Zeitschrift *L'Architecture D'Aujourd'hui* im August/September 1932 in der Sowjetunion organisierte (abgedruckt in: *L'Architecture D'Aujourd'hui* 8/Nov. 1932, nach S. 96).

BÖCKLIN, ARNOLD (1827–1901), schweiz. Maler, malte besonders mythologische Sujets und war in formaler Hinsicht einer der Wegbereiter von Symbolismus und Jugendstil in Deutschland.

BÖTTICHER, KARL (1806–1889), deutscher Archäologe. 1832 Lehrer an der Akademie der Künste, 1834 an der Bauakademie Berlin, seit 1868 Direktor der Skulpturengalerie des Berliner Museums. *Schrieb* u.a.: *Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage*. Berlin 1846 (= Rede anlässlich der Geburtstagsfeier Schinkels am 13.3.1846; auf diesen 30 Seiten umfassenden Text dürften sich Raphaels Hinweise beziehen); ferner: *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam 1849; *Dessinateurschule*. Berlin 1839; *Die Holzarchitektur des Mittelalters*. Berlin 1835–41.

BRASINI, ARMANDO (1879–1965), als Architekt Autodidakt, baute im Stil der Hochrenaissance und des Barock. Urbanistische Tätigkeit besonders in Rom. *Werke* (u.a.): Denkmal für die Gefallenen des 1. Weltkrieges in Tripolis; Stadion in São Paulo/Brasilien; Erweiterungsplan für Rom (nicht ausgeführt). B. war auch als Architekturarchäologe tätig (während des ital. Faschismus). Zu seiner Teilnahme am Wettbewerb zum Sowjetpalais s. Anhang.

BUCHARIN, NIKOLAI (1888–1938), führender marxistischer Wirtschaftstheoretiker in der Sowjetunion, galt seit den späten zwanziger Jahren als Rechtsabweichler; wurde in den Moskauer Schauprozessen zum Tode verurteilt und hingerichtet. – 1926 war B. als Nachfolger Sinowjews Vorsitzender der Kommunistischen Internationale sowie bereits seit 1917 (bis 1929) Redakteur der *Prawda*. Während Lenin Bucharin an einigen Stellen – so im "Testament" v. 25.12.1922 – als

- „Liebling“ der Partei apostrophierte, verurteilte er die „Rechts-Links-Abweichungen“ (d.h. Bucharins und Trotzki) in seiner Rede vom 30.12.1924 „Über die Gewerkschaften, die aktuelle Lage und die Fehler Trotzki“ (Lenin, Werke Bd. 32, S. 1 ff.). Lenins Kritik an B. bezieht sich im wesentlichen auf dessen „mechanistische“ Auffassung des Marxismus.
- CARLYLE, THOMAS (1795–1881), engl. Schriftsteller und Historiker (*Hauptwerke* u.a.: Die Französische Revolution, 3 Bde., 1837; Friedrich von Preußen, 6 Bde., 1858–65, dt. 3. Aufl. 1916–18). Marx kritisiert ihn des öfteren, u.a. in der *Neuen Rheinischen Zeitung*, 4. Heft, April 1850 (= MEW Bd. 7, S. 225–65), ebenso Engels (in: Die Lage Englands, Januar 1844 = MEW Bd. 1, S. 525–549), wegen seiner idealistischen Sozialphilosophie, seiner Forderung nach einer „wahren Aristokratie“ und seines „deutschen Mystizismus“.
- CHARDIN, JEAN-BAPTISTE SIMÉON (1699–1779), franz. Maler von Interieurs und Stilleben.
- CHOISY, AUGUSTE (1841–1909), franz. Ingenieur-Architekt und Architekturhistoriker bzw. -theoretiker aus der Schule Viollet-le Ducs (s.d.). *Schrieb* das für die Diskussion um die moderne Eisenkonstruktionstechnik (vgl. Perret und andere) wichtige Buch: *Histoire de l'architecture* (1899), 2 Bde. Paris 1954. Ferner: *Études épigraphiques sur l'architecture grecque*. Paris 1884.
- COURBET, GUSTAVE (1819–1877), franz. Maler, vertrat einen von Proudhon (s.d.) beeinflussten sozialkritischen Realismus, der sich programmatisch Gegenwartsthemen zuwandte. Courbet war maßgeblich beeinflusst von Caravaggio, Zurbarán und Velázquez.
- DOBROWEN, ISSAY (1894–1953), russ. Dirigent und Pianist.
- EIFFEL, ALEXANDRE GUSTAVE (1832–1923), franz. Ingenieur und Architekt, konstruierte Eisenbrücken, Hallen und den nach ihm benannten Turm für die Pariser Weltausstellung von 1889.
- EINSTEIN, ALBERT (1879–1955), Physiker. In seinem wichtigsten Werk: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie, 1917, sind neue Grundlagen für die Entwicklung eines wissenschaftlichen Modells des Kosmos geschaffen worden, die Bernhard Riemanns (1826–1866) Hypothese vom endlichen Weltall revidierten.
- ENGELS, FRIEDRICH (1820–1895). Zu Carlyle s.d. – Engels' Schrift: „Zur Wohnungsfrage“ erschien 1872. – Zur „Induktioneselei“ vgl. u.a.: Dialektik der Natur, in: MEW, Bd. 20, S. 494–97.
- FOMIN, IWAN ALEXANDROWITSCH (1872–1936), sowjetrussischer Architekt. Begründer der Leningrader Architektenschule. Später Übersiedlung nach Moskau. Dort Mitglied des Künstlerkollektivs, dem u.a. auch Gelfreich, Ščuko angehörten, welches die nachkonstruktivistische sowjetische Architektur entscheidend bestimmte. Nach der Revolution von 1917 Abkehr von seiner ornamental-klassizistischen Bauweise und Versuch einer „sowjetischen Säulenordnung“ und „Klassik“ in monumentalen, vereinfachten Formen. Zu seiner Beteiligung am Wettbewerb zum Sowjetpalais vgl. Anhang.
- FRANKL, PAUL (1878–1962), deutscher Kunsthistoriker. 1921–34 Prof. in Halle/S. Verließ wegen der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten Deutschland. Neben den im Nachwort genannten Werken sind von ihm von Bedeutung: *System der Kunstwissenschaft*, 1938; *The Secret of the Masons*, in: *The Art Bulletin* 1945.
- FREYSSINET, EUGÈNE (1879–1962), französischer Ingenieur-Architekt, der als einer der ersten auf dem Gebiet des Stahlbetonbaus kühne Neuerungen entwickelte. Zu seinen wichtigsten Bauten zählen: die beiden 1944 zerstörten Luftschiffhallen in Orly (1916), die Straßen- und Bahnbrücke über der Elorn-Mündung in der Bretagne (1926–29) mit einer Spannweite von 3 x 172 m (1944 teilweise zerstört) sowie zahlreiche weitere Stahlbetonbrücken.
Lit.: M. Besset: Eugène Freyssinet, in: *Les Architectes Célèbres*. Paris 1959, Bd. 2. – R. Banham: *Die Revolution der Architektur*. Reinbek 1964, S. 29, 37, 63, 170, 256.
- GAUGUIN, PAUL (1848–1903), franz. Maler, suchte durch seinen „Cloisonismus“ den Impressionismus zu überwinden.
- GORKI, MAXIM (eigentlich Alexej Maximowitsch Peschkow) (1868–1936), sowjetruss. Schriftsteller. G. war mit Lenin befreundet. Auf dem 1. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller 1934 hielt er eine programmatische Rede zur Konzeption des sozialistischen Realismus, in der er auch eine differenzierte Stellungnahme zum Verhältnis von Parteiführern und Volksmassen abgab, die für Raphaels Kritik der geplanten Riesenstatue auf dem Sowjetpalais anregend gewesen sein kann (die Rede ist abgedruckt in: F. J. Raddatz [Hrsg.]: *Marxismus und Literatur*. Reinbek 1969, Bd. 1, S. 335 ff., hier bes. S. 339 ff. Vgl. auch M. Gorki: *Über Literatur*. Berlin/Weimar 1968 [Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 23]). Gorkis Bericht über das Gespräch mit Lenin (ausgehend von Beethovens *Appassionata*), das Raphael anführt, in: W. I. Lenin: *Über Kultur und Kunst*. Berlin 1960. S. 632.

- GROPIUS, WALTER (1883–1969), deutscher Architekt. Führender Vertreter des Funktionalismus (*Werke*: Faguswerke in Alfeld/Leine 1910/11), 1918 Direktor der Kunstakademie Weimar. Begründer des 1926 nach Dessau verlegten Weimarer Bauhauses, dessen Gebäude er entwarf. 1933 Emigration in die USA, lehrte als Prof. an der Harvard University. Zu seiner Beteiligung am Sowjetpalais-Wettbewerb vgl. Anhang.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1770–1831), deutscher Philosoph. Vgl. zur dialektischen Methode, die von Marx "vom Kopf auf die Füße gestellt" wurde: Friedrich Engels: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, 1886 (= MEW, Bd. 21) und Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, 1843/44 (= MEW, Bd. 1).
- HERAKLIT VON EPHEOS (ca. 550 v. Chr. – ca. 480), griech. Philosoph. Gilt im allgemeinen als Begründer der Dialektik, wegen deren Schwierigkeit er "der Dunkle" genannt wurde. Er vertrat ein dynamistisches Weltprinzip ("Alles fließt"). Siehe hierzu auch unter Lassalle. H.'s Lehre ist nur in Bruchstücken erhalten. Vgl. H. Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker, hrsg. v. W. Kranz. 9. Aufl. 1959/60.
- HILDEBRAND, ADOLF (VON) (1847–1921), deutscher Bildhauer und Kunsttheoretiker. Vgl. sein Buch: Das Problem der Form, 1893 (9. Aufl. 1914). Dieses von Konrad Fiedler und Hans von Marées beeinflusste Werk hat große Wirkung auf eine formalisierende Werkanalyse ausgeübt.
- HODLER, FERDINAND (1853–1918), schweiz. Maler. Vorliebe für stilisierte Monumentalität, vor allem in Wandgemälden.
- JOFAN, BORIS MICHAILOWITSCH (geb. 1891), sowjetischer Architekt. Jüngerer Vertreter der nachkonstruktivistischen sowjetischen Architektur, der zwar klassizistische Traditionen aufgreift, jedoch klassische Säulenordnungen vermeidet. Bezieht häufig die Bildhauerkunst in seine Bautwürfe ein. *Werke*: die Ausstellungspavillons in Paris (1937) und New York (1939). – Zum Sowjetpalais-Wettbewerb siehe Anhang.
- KHIGER, R. Sowjetischer Architekt und Publizist. War 1930 Herausgeber der Zeitschrift "Zeitgenössische Architektur" (russ.: "Sovremennaja arkhitektura"), die vorher, seit 1926, von A. Vesnin und M. Ginsburg herausgegeben wurde und Organ der OSA (= Assoziation zeitgenössischer Architekten, Moskau 1925–30) war. Er berichtete darin "Über Formalismus und die ideologische Dekadenz der Sowjetarchitektur" (so Shvidkovsky, S. 135). – Die Aussagen und Zitate Khigers, die Raphael anführt (vgl. S. 111 ff.), entstammen dem Referat Khigers, das sich mit Formalismus und Konstruktivismus auseinandersetzt und auf der Architektenkonferenz August–September 1932 in der Sowjetunion gehalten wurde, welche die Zeitschrift L'Architecture D'Aujourd'hui organisiert hatte; abgedruckt in: L'Architecture D'Aujourd'hui 8, Nov. 1932, nach S. 96.
- LAURAT, LUCIEN. Marxistischer Wirtschaftstheoretiker in der Nachfolge Rosa Luxemburgs (vgl. E. Mandel: Marxistische Wirtschaftstheorie. Frankfurt/M. 1972, Bd. 1, S. 429). *Schrieb* u.a.: L'accumulation du capital d'après Rosa Luxembourg; suivi d'un aperçu sur la discussion du problème depuis la mort de Rosa Luxembourg. Paris 1930. – L'économie soviétique, sa dynamique, son mécanisme. Paris 1931 (hierauf bezieht sich offenbar Raphaels Hinweis). – Economie planée contre économie enchaînée. Paris 1932. – Economie dirigée et socialisation. Paris–Bruxelles 1934. Später setzte er sich auch mit Stalins Sprachtheoriethesen auseinander: Staline, la linguistique et l'impérialisme russe. Paris 1951.
- LE CORBUSIER (eigtl. Charles Edouard Jeanneret) (1887–1965), schweiz. Architekt. Hauptvertreter des modernen Funktionalismus (später auch des sog. Brutalismus). L.C. galt in der bürgerlichen Presse der 30er Jahre (vgl. C. Mauclair: L'architecture bolchevisante, in: Le Figaro v. 15.3. 1933) als dem internationalen Kommunismus angehörend und als ein "Picasso des Beton" und rigoroser Calvinist – Vorwürfe, die Raphael kritisch aufgreift. Wichtige *Bauten* der 20er und 30er Jahre: Villa de Monzie, Garches bei St. Cloud (1927/28); Schweizer Studentenheim in der Cité universitaire, Paris (1931/33); Völkerbundgebäude (Entwurf), Genf (1927). Zahlreiche theoretische *Schriften*: Vers une architecture, 1923. – Urbanisme, 1925. – La ville radieuse, 1935. – Wichtig auch sein zusammen mit Ozenfant (s.d.) abgefaßtes Manifest: Après le cubisme, 1918. L.C. war Begründer der Zeitschrift "L'Esprit nouveau", deren Aufsätze in "Vers une architecture" eingingen.
- Vgl. auch M. Raphael: Arbeiter, Kunst und Künstler. Frankfurt/M. 1975, S. 46, 145 f.
- LÉGER, FERNAND (1881–1955), französischer Maler, ursprünglich Architekt. Stand anfangs dem Kubismus nahe, später wandte er sich jedoch, nach Kontakten mit der holländischen De-Stijl-Gruppe und den Puristen in Frankreich, einer Malweise zu, die Wirklichkeitsversatzstücke z.B. der Arbeitswelt konstruktivistisch stilisierte.

- LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM (1646–1716), deutscher Philosoph. 1676 Bibliothekar des Herzogs von Hannover. Mitbegründer und Anreger der Akademien der Wissenschaften in Berlin (1700) und Petersburg (1711). Seine Schrift "Essais de Théodicée" (1710) war gegen Bayle gerichtet. In ihr wird optimistisch eine Rechtfertigung Gottes durch den Hinweis auf die Welt als "die beste der möglichen" gegeben.
- LE NAIN, drei französische Maler (Brüder): ANTOINE (ca. 1588–1648), LOUIS (ca. 1593–1648) und MATHIEU (ca. 1607–1677). Sie malten Genreszenen, Gruppenbilder und mythologische Szenen. Eine Scheidung der Werkanteile ist kaum möglich. Raphael setzt sich mit den Le Nains auch in: Arbeiter, Kunst und Künstler. Frankfurt/M. 1975, S. 33, 40 u.ö. (dazu Abb. 3) auseinander.
- LENIN (eigtl. Uljanow), WLADIMIR ILJITSCH (1870–1924). – Sein Konzept eines *dialektischen Materialismus* ist niedergelegt in seinem für die marxistische Erkenntnistheorie äußerst wichtig gewordenen Werk "Materialismus und Empirio-kritizismus" (1909 = Lenin, Werke, Bd. 14), das sich mit Thesen Ernst Machs (1838–1916) befaßt. – Seine *Kulturerbetheorie*, oft in Abgrenzung von Ansätzen des Proletkults, vertrat er u.a. in: Über proletarische Kultur, in: Lenin, Werke, Bd. 31, S. 307 f. – Zu seiner Einschätzung der Theorie und Wirtschaftspolitik *Bucharins* siehe unter Bucharin.
- LASSALLE, FERDINAND (1825–1864), Begründer der deutschen sozialdemokratischen Bewegung, anfangs mit Marx und Engels befreundet (vgl. Sickingen-Debatte von 1859), später Differenzen wegen seiner Theorie, der Sozialismus könne sich innerhalb des junkerlich-preußischen Staates evolutionär entwickeln. – Mit *Heraklit* (s.d.) hat sich L. in seiner Schrift "Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos" (Berlin 1858) auseinandergesetzt. Dazu nahm Marx in einem Brief an Engels v. 1.2.1858 Stellung (vgl. MEW, Bd. 29, S. 273–75). Vgl. auch im Zusammenhang mit der Sickingen-Debatte Brief L.s vom 6.3.1859, in: F. Lassalle: Nachgelassene Briefe und Schriften. Stuttgart–Berlin 1922, Bd. 3, S. 147–151.
- LOOS, ADOLF (1870–1933), österreichischer Architekt und Architekturtheoretiker. Vertreter eines rigorosen ornamentfeindlichen Purismus in der Architektur (Wichtiges *Bauwerk*: Haus Steiner, Wien, 1910). *Schriften*: Ornament und Verbrechen, 1908. – Trotzdem, 2. Aufl. 1931. – Ins Leere gesprochen, 2. Aufl. 1932. – Vgl. auch neuerdings die Textausgabe: A. Loos: Sämtliche Schriften, hrsg. v. Franz Glück. Wien/München 1962.
- LURÇAT, ANDRÉ (1894–1970), französischer Architekt. Gehörte mit Perret, Le Corbusier u.a. zu den Hauptvertretern des Funktionalismus in Frankreich. Wandte sich zunehmend dem Sozialismus zu. Seit 1932 häufige Reisen in die Sowjetunion und Bautätigkeit dort. Raphael, der mit Lurçat befreundet war, erhielt durch ihn Informationen über die Architekturproduktion und -theorie in der Sowjetunion. – Bei seiner grundsätzlichen Befürwortung der Übernahme des "Kulturerbes" durch das Proletariat lehnt er jedoch, ähnlich argumentierend wie Raphael, Eklektizismus und Akademismus ab. Er entwickelt zugleich die Forderung nach einer neuen Monumentalität, die die Epoche des Sozialismus zu repräsentieren vermag (vgl. A. Lurçat: L'homme, la technique et l'architecture, in: *Isvestija* v. 12.6.1937. Abgedruckt in: VH 101, No. 7–8, 1972, S. 203 ff.). *Hauptwerke*: Cité Seurat in Paris. – Wohnhäuser in der Rue Georges-Ville in Versailles. – Karl-Marx-Schule in Villejuif bei Paris, 1931–32. – Bauten in der Sowjetunion. – *Scrieb*: Architecture. Projets et réalisations. Paris 1929. – Zur Schule in Villejuif vgl. auch A. Whittick: European architecture in the Twentieth Century. Plymouth 1974, S. 262. Frühe Würdigung seiner Bauweise in S. Giedion: Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton. Leipzig–Berlin o.J. (1928/9), S. 112 f.
- MAILLOL, ARISTIDE (1861–1944), franz. Bildhauer und Graphiker. Besuchte 1908 Griechenland und bemühte sich in der Folgezeit um einen purifizierten Klassizismus. Vgl. seine Illustration zu Virgils "Eclogen" von 1926 und zu Longos' "Daphnis und Chloe" von 1937, zu idyllisch-pastoralen Motivkomplexen also. *Literatur*: M. Bouvier: Aristide Maillol. Lausanne 1945. – J. Cladel: Aristide Maillol, sa vie, son oeuvre, ses idées, 1937.
- MARX, KARL (1818–1883). – Zu seiner Auseinandersetzung mit *Carlyle* s.d. (vgl. MEW, Bd. 7, S. 225–65). – Die "*Kritik des Gothaer Programms*" erschien 1875 (MEW, Bd. 19). Hier legt M. dar, daß die kommunistische Gesellschaft immer "noch behaftet ist mit den Muttermalen der alten Gesellschaft, aus deren Schoß sie herkommt", sich also nicht "auf ihrer eigenen Grundlage" entwickeln kann (ebda., S. 20 f.). – Mit dem kleinbürgerlichen Demokraten *Karl Heinzen* (1809–1880) haben sich Marx und Engels bereits seit den 40er Jahren scharf auseinandergesetzt. – Marx' Antikenverständnis ("*ewiger Reiz*") besonders explizit, aber auch nicht eindeutig interpretierbar, in: Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie (1857), in: MEW, Bd. 13, S. 639 ff., dazu M. Raphael: Arbeiter, Kunst und Künstler. Frankfurt/M. 1975, S. 210 ff. u.ö. – Zur Bekämpfung des *Eklektizismus* in der Philosophie vgl. Engels: Ludwig Feuerbach und der Ausgang

- der klassischen deutschen Philosophie (1886), in: MEW, Bd. 21, S. 306 ff. sowie Marx und Engels: Die heilige Familie (1844), in: MEW, Bd. 2, S. 137 ff. (hier besonders Kritik an den französischen Aufklärern). – Daß nicht *Vorstellungen*, also Bewußtseinsphänomenen bzw. Ideologemen, im gesellschaftlichen Prozeß der Primat zukommt, sondern den realen materiellen Bedingungen, ist für M. und Engels schon seit den 40er Jahren Grundüberzeugung (vgl. Die deutsche Ideologie, 1845/6, in: MEW, Bd. 3, S. 31 ff. u.ö.). – Zu *Proudhon* s.d. Die Schrift "Das Elend der Philosophie" (ursprgl. französisch u.d.T. "La misère de la philosophie") erschien zuerst 1847 und war polemisch gegen Proudhons "Système des contradictions économiques ou la philosophie de la misère" (2 Bde., 1846) gerichtet, deutsche Ausgabe hrsg. v. E. Bernstein und K. Kautsky, Stuttgart 1885. – Das zusammen mit Engels verfaßte "*Manifest der kommunistischen Partei*" erschien Februar 1848 in London (vgl. MEW, Bd. 4). – "*Zur Judenfrage*" erschien 1844 in den "Deutsch-französischen Jahrbüchern". Das von Raphael erwähnte Zitat (S. 106) in: Karl Marx: Die Frühschriften, hrsg. v. S. Landshut. Stuttgart 1953, S. 199.
- MENDELSONN, ERICH** (1887–1953), deutscher Architekt. Wohl der bedeutendste expressionistische Baumeister in Deutschland (Einsteinurm, Potsdam, 1920; Warenhaus Schocken, Stuttgart, 1927). Infolge der Rassenverfolgung durch die Nazis verließ M. 1933 Deutschland und emigrierte über Brüssel und London nach Palästina und übersiedelte schließlich 1947 nach San Francisco/USA. Zu seiner Beteiligung am Sowjetpalais-Wettbewerb siehe Anhang.
- MICHELANGELO BUONARROTI** (1475–1564), italienischer Bildhauer, Maler, Baumeister und Dichter.
- OZENFANT, AMÉDÉE** (1886–1966), französischer Maler, zusammen mit Le Corbusier (s.d.) führender Vertreter der puristischen Kunstrichtung. Vgl. sein zusammen mit Le Corbusier verfaßtes Manifest "Après le cubisme" (1918). O. war seit 1938 in den USA in der Lehre tätig (Ozenfant School of Fine Arts, New York).
- PAUL-BONCOUR, JOSEPH** (1873– ?), französischer Politiker, mehrfach Minister, 1932/33 Ministerpräsident, gründete 1938 eine eigene linke Fraktion.
- PERRET, AUGUSTE** (1874–1954), französischer Architekt, verwandte als einer der ersten Eisenbeton im Repräsentations- und Wohnungsbau. Mit seiner Theorie wurde er zu einem der ersten Begründer des Funktionalismus (vgl. die Zusammenfassung seiner Hauptthesen, auf die Raphael eingeht, in: L'Architecture D'Aujourd'hui, 7, Okt. 1932, S. 17). Le Corbusier war sein Schüler. – Trotzdem bewahrt P. in seinen ausgeführten Bauten historistische Elemente, arbeitete auch mit Bildhauern (Bourdelle) zusammen; wohl der Grund, wie Raphael richtig erkannte, daß er in den 30er Jahren neue Beachtung fand (vgl. die ihm gewidmete Artikelserie in L'Architecture D'Aujourd'hui, 7, Okt. 1932). Wichtige frühe *Bauten*: Wohnhäuser in der Rue Franklin No. 25 (1903) und der Rue Raynouard. Ferner Stahlbetonkirche Notre-Dame de Raincy, Paris (1922). *Schrieb*: Contribution à une théorie de l'architecture. Paris 1952.
- PICASSO, PABLO** (1881–1973), spanischer Maler und Graphiker. Mitbegründer des Kubismus. Raphaels Hinweis auf P.s Antikenrezeption bezieht sich wohl auf seine "Minotaurus"-Phase nach 1928. Raphael hat sich schon früh mit Picassos Werk beschäftigt, vgl. seine Schrift: Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. München 1913, passim.
- PLATON** (428–348 v. Chr.), griech. Philosoph. Die dialektische Methode hat P. besonders im "Phaidros" und im "Philebos" entwickelt. Sie besteht im induktiven Verfahren ("eisagogé"), d.h. im Aufsteigen vom Besonderen zum Allgemeinen, um von hier aus wieder Rückschlüsse auf Besonderungen der Erscheinungen ziehen zu können. Vgl. R. Robinson: Plato's Earlier Dialectic. 1941. – W. Müri: Das Wort Dialektik bei Plato. Mus. Helvet. I, 1944, S. 153 ff.
- PLECHANOW, GEORGI WALENTINOWITSCH** (1856–1918), marxistischer Theoretiker und Mitbegründer der russischen Sozialdemokratie. *Schrieb u.a.*: Die französische dramatische Literatur und die französische Malerei des 18. Jh. vom Standpunkt der Soziologie, in: G.P.: Kunst und gesellschaftliches Leben, hrsg. v. A. Uschakow u. P. Nikolajew. Berlin(W) o.J., S. 153 ff. (darin auch Lit.verz.).
- POELZIG, HANS** (1869–1936), deutscher Architekt. Bedeutende expressionistische Bauten: Wasserturm in Posen, 1911/12; Großes Schauspielhaus Berlin, 1919 (= Umbau des Zirkus Schumann für Max Reinhardts Theater). Zu P.s Beteiligung am Sowjetpalais-Wettbewerb siehe Anhang.
- POUSSIN, NICOLAS** (1593–1665), franz. Maler, der vorwiegend in Rom lebte, begründete die archaisch-ideale und heroische Landschaftsmalerei, die im Lehrplan der franz. Académie Royale de Peinture et de Sculpture (gegr. 1648) kanonisch wurde.

- PROUDHON, PIERRE JOSEPH** (1809–1865), franz. Wirtschaftstheoretiker und Sozialphilosoph. Seine Hauptthese: "La propriété c'est le vol" ("Eigentum ist Diebstahl!"). Vertrat eine Theorie der kleinbürgerlichen Produktionsgenossenschaft, um so, auf der Basis der Tauschorganisation, die kapitalistischen Übel Geld und Zins zu überwinden. Diese Auffassung wurde von Marx und Engels heftig kritisiert (s.d.). Proudhon *schrieb*: *Système des contradictions économiques ou la philosophie de la misère*, 2 Bde., 1846 (deutsch 1847). Sein Werk: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865, war von Einfluß auf Courbet (s.d.). Vgl. Textauszüge (engl.) in: L. Nochlin (ed.): *Realism and Tradition in Art 1848–1900. Sources and Documents*. Englewood Cliffs/N.J. 1966, S. 49–54.
Siehe auch M. Raphael: Proudhon, Marx, Picasso. *Trois études sur la sociologie de l'art*. Paris 1933.
- RACINE, JEAN BAPTISTE** (1639–1699), franz. Dramatiker, der dem Jansenismus von Port-Royal nahestand. War auch Königl. Hofhistoriograph Ludwigs XIV. (Manuskripte verbrannt). Werkausgabe: *Oeuvres complètes* in der Bibliothèque de la Pleiade, 1951/52.
- RODIN, AUGUSTE** (1840–1917), franz. Bildhauer, dessen Plastik nur mit Vorbehalten "impressionistisch" genannt werden kann. Wie sein Vorbild Michelangelo suchte er vor allem Leidenschaftlichen und seelische Erregungen darzustellen. War mit Raphael, vermutlich seit Frühjahr 1912, bekannt. Vgl. Nachwort zu: M.R.: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, a.a.O., S. 259, Anm. 3. – Laut frdl. Mitteilung von Frau Dr. Ilse Hirschfeld, New York, v. 18.10.1975 äußerte sich Raphael brieflich 1934 über einen Besuch des Rodinmuseums in Paris: "Das Museumsgebäude – ein altes Bischofspalais aus dem 18. Jahrhundert – ist freilich viel schöner als die ganze Plastik von Rodin, der seine (meistens unplastischen) Visionen fast nie realisieren konnte." Vgl. dagegen seine sehr positive Einschätzung Rodins in: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, a.a.O., S. 137 f.
- SAINT-SIMON, CLAUDE-HENRY DE ROUVROY** (1760–1825), franz. Gesellschaftskritiker. Schüler D'Alemberts, analysierte als einer der ersten den modernen Industrialismus und seine sozialen Folgen. Als Eigentumskritiker forderte er eine Vergesellschaftung der Produktionsmittel. *Schrieb*: *Catéchisme des industriels*, 3 Hefte, 1823/24.
- SCHMIDT, HANS** (1893–1972), deutsch-schweizerischer Architekt, lebte nach dem Krieg in der DDR. Dort Professor mit Lehrauftrag an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar sowie Direktor des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst an der Deutschen Bauakademie. *Schrieb* in den 30er Jahren u.a. (hierauf bezieht sich Raphael): *Die Sowjetunion und das neue Bauen*, in: *Die neue Stadt*. Frankfurt/M. 1932, Heft 6/7, S. 146–148. – Deutsche und russische Architektur, in: *Moskauer Rundschau* v. 9.10.1932, Nr. 41/194, Jahrgang IV.
- SEMPER, GOTTFRIED** (1803–1879), deutscher Architekt und Kunsttheoretiker (Theorie der Materialgerechtigkeit der [Bau-]Kunst). *Bauten*: *Dresdner Hoftheater 1838–41*. – Polytechnikum Zürich 1858–64. *Schrieb*: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2 Bde., 1860–63.
- SINOWJEW, GRIGORI JESEJEWITSCH** (eigtl. Hirsch Apfelbaum) (1883–1936), sowjetischer Politiker, Vorsitzender der Kommunistischen Internationale 1919–26, nach Lenins Tod 1924 zusammen mit Stalin und Kamenew an der Spitze der KPdSU, 1927 aus der Partei wegen angeblicher Linksabweichung ausgeschlossen, 1936 nach Schauprozeß hingerichtet.
- STALIN, JOSSIF WISSARIONOWITSCH** (eigtl. Dschugaschwili) (1879–1953). Vertrat die Theorie vom "Sozialismus in einem Lande" bereits 1924 (Stalin, Werke, Bd. 6, S. 331), wiederholt auch in den 30er Jahren in mehreren *Prawda*-Artikeln (z.B. v. 19.3.1935). –
Zum 1. *Fünfjahrplan* (1929–32) vgl. Stalin: *Die Ergebnisse des 1. Fünfjahrplans*. Bericht auf dem vereinigten Plenum des ZK und der ZKK der KPdSU (B) am 7.1.1933, in: Stalin: *Fragen des Leninismus*, Moskau 1947, S. 439–80. – Zur *Nationalitätenfrage*: "Die nationale Frage und die Sozialdemokratie", 1913; später publiziert unter dem Titel: "Marxismus und nationale Frage" (Stalin, Werke, Bd. 2, S. 266–333). –
Zum Problem der *Rechts- und/oder Linksabweichler*: Über die rechte Abweichung in der KPdSU (B). Aus einer Rede auf dem Plenum des ZK der KPdSU (B) im April 1929, in: Stalin: *Fragen des Leninismus*, S. 261–320 (zu *Bucharin* S. 301 ff.). Zu Trotzki vgl.: *Die politische Physiognomie der russischen Opposition etc.*, in: Stalin, Werke, Bd. 10, S. 133 ff., 168 ff. (= "Vom Leninismus zum Trotzismus"). – Zur *Gefahr des Bürokratismus 1926* vgl.: *Politischer Rechenschaftsbericht des ZK v. 3.12.1927* (= Der XV. Parteitag der KPdSU [B], 2.–19.12.1917) in: Stalin, Werke, Stuttgart 1953, Bd. 10, S. 272 ff., bes. S. 277 ff.
- STRAWINSKY, IGOR FEODOROWITSCH** (1882–1971), russ.-amerik. Komponist. Musikalische Herkunft von Debussy, Rimskij-Korsakow u.a. Verarbeitung von Volksweisen, jedoch nicht dodekaphonisch; vielmehr polyrhythmischer Neoklassizismus unter Einbeziehung von Rag-Musik. *Werke* (u.a.): *Der Feuervogel*, Ballett 1909. – *Sacre du Printemps* 1913. – *Oedipus Rex* 1927.

- THOMAS VON AQUIN (1225–1274), bedeutendster scholastischer Philosoph. Seit 1874 gilt er als offizieller kath. Kirchenphilosoph (Thomismus). *Hauptwerk*: Summa theologica, 18 Bde., 1750 ff. (lat.-dt. Ausg. in 36 Bdn. 1934 ff.). Vgl. M. Raphael: Die neuromantische Auferstehung des Mittelalters und der kulturkämpferische Neuthomismus, in: Neue Schweizer Rundschau 24 (1931).
- TROTZKI, LEO (eigtl. Leib Bronstein) (1879–1940, ermordet). Sowjetischer Revolutionär und Politiker. 1929 auf Drängen Stalins aus der UdSSR ausgewiesen. Vertrat die Theorie der "permanenten Revolution". Zur Kritik Lenins und Stalins an Trotzki siehe jeweils unter den Stichworten Lenin und Stalin.
- VALÉRY, PAUL (1871–1945), franz. Dichter. Kam vom Ästhetizismus (Huysmans) her, schrieb symbolistische Gedichte. Erhielt 1938 einen Lehrstuhl für Poetik am Collège de France. Seine Dialoge "Eupalinos ou l'architecte" und "L'âme et la dance" erschienen 1924. – Vgl. auch M. Raphael: Anmerkungen über den Prosastil von Paul Valéry, in: Deutsch-Französische Rundschau 4 (1931), S. 553–63.
- VIOLLET-LE-DUC, EUGÈNE-EMMANUEL (1814–1878), franz. Architekt. War um die Wiederbelebung des gotischen Baustils bemüht. Vgl. sein Dictionnaire raisonné de l'architecture, 10 Bde., 1854–69.
- VITRUVIUS POLLIO (geb. ca. 84 v. Chr.). Verfaßte den für das Mittelalter und die Renaissance kanonischen Traktat "De architectura libri decem" (ca. 25 v. Chr.), wichtig darin seine Proportionenlehre. Zum *dorischen Tempel* vgl. seine Erörterung in Buch IV. *Textausgaben*: Vitruvii de architectura libri X ed. V. Rose. Leipzig 1867 (hier S. 142 f.). – Zehn Bücher über Architektur. Übers. u. m. Anm. vers. v. Curt Fensterbusch. Darmstadt 1964.
- WAGNER, RICHARD (1813–1883), deutscher Komponist. Auch in seiner revolutionären Frühphase als Kunsttheoretiker und Kulturkritiker bedeutsam.
- WITZ, KONRAD (ca. 1400–1445), schweiz. Maler, tätig in Konstanz, Rottweil, Basel und Genf. Zu seinem Bild der "Priester des alten Bundes" vgl. Katalogtext zum Heilsspiegelaltar (ca. 1435) in: Katalog Kunstmuseum Basel, Öffentliche Kunstsammlung. I. Teil. Die Kunst bis 1800. O.O. 1966, S. 10–13.
- ZAPLETIN (Schreibweise bei Raphael: Zlapetin), N., sowjetischer Architekt, Gründungsmitglied der VOPRA (= Allruss. Assoziation proletarischer Architekten, 1929–32). Vgl. zum Sowjetpalais-Wettbewerb: Anhang.
- ŽOLTOWSKI (Schreibweise auch: Sholtovski u.ä.), IWAN WLADISL. (geb. 1867). Mitglied der Akademie für Bauwesen und Architektur der UdSSR, 1957 Leninorden. Vgl. Die UdSSR, Enzyklopädie der Union der sozialistischen Sowjetrepubliken, hg. v. Fickenscher. Leipzig 1959, S. 1514.

Jutta Held
Norbert Schneider

Namens-Register

- Abraham, Pol 37
 Afanasjew, K.N. 154, 156
 Aischylos 104
 Alavjan 160 f
 Arkhin, David Jefimowitsch
 55 f, 61, 86, 90, 93 f, 100,
 104, 111, 130, 155 f, 160
 Badovici, J. 156
 Bandmann, G. 153
 Beethoven, Ludwig van 88
 Behne, A. 154
 Benjamin, Walter 146, 153,
 156
 Bense, Max 157
 Bentmann, R. 153
 Bettelheim, Ch. 156 f
 Blum 159, 161
 Böcklin, Arnold 28, 126
 Bötticher, Karl 48
 Bogdanov 156
 Brasini, Armando 124, 158
 Brecht, Bertolt 149, 157
 Breines, S. 156, 158 f
 Breuer, Marcel 159
 Brinckmann, A.E. 152 f
 Bucharin, Nikolai
 Iwanowitsch 115 f
 Carlyle, Thomas 64
 Čečulin 160
 Cézanne, Paul 80
 Chardin, Jean-Baptiste
 Siméon 125
 Choisy, Auguste 34, 37 f
 Ciucci, G. 156, 161
 Conrads, U. 153 f
 Courbet, Gustave 97, 126
 Dal Co, F. 154
 Dobrowen, Issay 88
 Dodica 161
 Dodiz 160
 Dokučaeu, N. 154
 Drenenberg, H.-J. 156
 Duškin 160
 Eichenbaum, B. 154
 Eiffel, Alexandre Gustave 92
 Einstein, Albert 74
 El Lissitzky 154
 Engels, Friedrich 47, 64, 88,
 155
 Fadejev, Alexander 159
 Fersmann 159
 Fickenscher, W. 156
 Fidman 160
 Flaker, A. 154
 Fomin, Iwan Alexandrowitsch
 68, 102 ff, 122, 158
 Frankl, Paul 34, 134, 140,
 145 f, 152 ff, 157
 Freyssinet, Eugène 43, 92
 Gabo 154
 Gauguin, Paul 126
 Gelfreich 161
 Giedion, S. 153 ff
 Golosov 158
 Gorsen, P. 156 f
 Gorki, Maxim 88
 Gropius, Walter 47, 154, 158
 Hamilton 160
 Hartmann, Eduard von 152
 Hegel, Georg Wilhelm
 Friedrich 14, 82, 91, 108,
 115 f, 133 f, 140, 144,
 160
 Heraklit von Ephesos 14, 108
 Hildebrand, Adolf (von) 23,
 152, 155
 Hodler, Ferdinand 28
 Jakovlev, J. 156
 Jeanneret, Pierre 158
 Jofan, Boris Michailowitsch
 53 ff, 65 ff, 74, 81, 84 f,
 104, 106, 111, 113, 117,
 121, 124, 128 ff, 147 ff,
 156, 158, 160 f
 Junghanns, K. 159
 Kagan, M. 157
 Khiger, R. 111 ff, 118, 155,
 160
 Klüber, F. 155
 Kolli, J. 156
 Knödler-Bunte, E. 156 f
 Krasin, G.B. 158
 Kressin 160
 Krinsky, V. 156
 Kršišanovskij, W. 159
 Kut, A. 157
 Labrouste, Henri 136
 Ladovsky, N. 154
 Lamb, W.F. 158
 Lassalle, Ferdinand 108, 121
 Laurat, Lucien 127
 Le Corbusier 10, 12, 14 ff, 21,
 23 ff, 40, 43, 45 ff, 72, 81,
 85, 93, 95, 98 f, 121, 126,
 138, 142, 144, 149, 153 ff,
 158 ff
 Léger, Fernand 95
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 9
 Le Nain 97
 Lenin, Wladimir Iljitsch 53, 82,
 86, 88 ff, 100, 108, 114 f,
 117, 121, 131, 147 ff, 156,
 161
 Liebknecht, Kurt 159
 Loghem, J.B. van 158
 Loos, Adolf 30, 46 153
 Lubetkin 159, 161
 Lunačarskij, Anatolij
 Wassiljewitsch 159 f
 Lurçat, André 7 ff, 27 ff,
 141 f, 155
 Maillol, Aristide 126
 Malewitsch, K. 153
 Mandel, E. 153, 156 f
 Marinetti, F.T. 153
 Marx, Karl 14, 22, 62, 64,
 66 f, 92, 100, 106, 108,
 113 ff, 120 f, 126

- Mejerchold 159
 Melnikov, Pawel Iwanowitsch 158
 Mendelsohn, Erich 95, 153 f, 158
 Michelangelo Buonarroti 101
 Moos, S. von 159
 Mordvinov 161
 Müller, M. 153
 Mukařovský, J. 140, 154

 Nikolsky, A. 160
 Nizan, Paul 156

 Ozenfant, Amédée 95

 Papst Pius XI. 155
 Paul-Boncour, Joseph 22
 Perret, Auguste 28, 33 ff, 137, 139, 144, 158 f
 Peschkow, Jekaterina Pawlowna 88
 Pevsner 154
 Picasso, Pablo 22, 25, 95 f, 100 f, 126
 Plato(n) 14, 108
 Plechanow, Georgi Walentinowitsch 116
 Pletnev, V. 156
 Poelzig, Hans 95, 154, 158 f
 Poussin, Nicolas 31, 80
 Proudhon, Pierre Joseph 22, 100, 114, 126

 Quilici, V. 154

 Racine, Jean Baptiste 47
 Rodin, Auguste 13
 Ruchljadev, A. 156

 Saint-Simon, Claude-Henry de Rouvroy 64
 Schinkel, Karl Friedrich 133
 Schmarsow, August 133 ff, 146, 152 f, 155, 157
 Schmidt, Hans 118, 121, 156, 159
 Schneider, Norbert 152 f, 157
 Šćuko 161
 Šćušev 156, 158, 161
 Sedlmayr, Hans 157
 Semper, Gottfried 34, 133, 152, 155
 Šukov, A.F. 160
 Sigalin 159, 161
 Simbiržev 160 f
 Sinowjew, Grigorij Jesejowitsch 116
 Šklovsky, V. 154
 Stalin, Jossif Wissarionowitsch 53, 83 f, 121, 123, 127 ff, 148 f, 151
 Stanisławski 159
 Strawinsky, Igor Feodorowitsch 101
 Streisand, J. 153
 Striedter, J. 154
 Stschussew vgl. Šćušev

 Taut, B. 154
 Thomas von Aquino 101

 Tolstoj, Leo 159
 Trockij 158
 Trotzki, Leo 116, 128, 151
 Tynjanov, J. 154

 Urban, J. 158 f

 Valéry, Paul 47, 108
 Verspohl, F.-J. 153
 Vesnin, L. 158, 161
 Vesnin, V. 158, 161
 Viollet-le-Duc 34, 37, 41, 139
 Vischer, Fr. Theodor 152
 Vitruvius Pollio 103
 Vlasov 161

 Waetzoldt, W. 153
 Wagner, Richard 126
 Warnke, M. 157
 Wingler, H.M. 152, 154, 156
 Wittkower, R. 153
 Witz, Konrad 80
 Wright, Frank Lloyd 154, 156, 159
 Wölfflin, Heinrich 134 f, 152 ff

 Zander, S. 173
 Zlapetin = Zapletin, N. 56 f, 61, 65, 68, 73, 82 ff, 91, 95, 111, 113 f, 120
 Žmegač, V. 154
 Žoltowski = Žoltovskij, J.K. 124, 158, 160 f

Fischer Format

- Karl-Heinz Jakobs
Die Interviewer
Roman
279 Seiten, Broschur
- Martin Dannecker
– Reimut Reiche
**Der gewöhnliche
Homosexuelle**
Eine soziologische Unter-
suchung über männliche
Homosexuelle in der
Bundesrepublik
303 Seiten, Broschur
- Elisabeth Dessai
**Chancengleichheit durch
Schulreform**
Pläne und Argumente
133 Seiten, Broschur
- Gerold Dommermuth
**Eltern und Schüler
in der Gesamtschule**
Bericht aus der Praxis
188 Seiten, Broschur
- Loren R. Graham
**Dialektischer
Materialismus und
Naturwissenschaften
in der UdSSR**
Erster Teil: Quanten-
mechanik – Relativitäts-
theorie – Ursprung und
Aufbau des Weltalls
253 Seiten, Broschur
- Gerhard Zwerenz
Der Widerspruch
Autobiographischer Bericht
313 Seiten, Broschur
- Gudrun Körner
**Mit 30 muß man wissen,
was man will**
Gespräche mit Frauen
142 Seiten, Broschur
- August Kühn
Eis am Stecken
Betriebsroman
236 Seiten, Broschur
- Max Raphael
**Arbeiter, Kunst und
Künstler**
Theorie des geistigen
Schaffens auf marxistischer
Grundlage.
193 Seiten, Broschur
- Umberto Silva
**Kunst und Ideologie
des Faschismus**
257 Seiten mit
201 Abbildungen, Broschur
- August B. Hollingshead –
Fredrick Redlich
**Der Sozialcharakter
psychischer Störungen**
Eine sozialpsychologische
Untersuchung
284 Seiten, Broschur

S. Fischer

