



Barbara Kreis

## Zwischen »Lebendiger Klassik«, Rationalismus und Konstruktivismus Die »Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten« WCHUTEMAS in Moskau 1920–1930

### Struktur

- Wurzeln der Architekturlehre in St. Petersburg und Moskau
- Strukturelle Auswirkungen der Revolution 1917 auf die Lehre
- Programme und Konzepte für die Architekturlehre
- Keine »... geistige Kulturzerstörung«
- Entwicklungsphasen der WCHUTEMAS
  - Gründung und Studienstruktur
  - 1. Phase 1920–1923: »Kunst in die Produktion«
  - 2. Phase 1923–1926: Koexistenz der Architekturströmungen
  - 3. Phase 1926–1930: »Alle Macht der Architektur«
- Auflösung der WCHUTEMAS
- Die Säulen der Architekturlehre:
  - »Psychoanalytische Methode«
  - »Experimentelle Architekten«
  - »Lebendige Klassik«
  - »Funktionelle Methode«
  - »... hemmungslose Reißbrettphantasien kleiner Corbusiers«
- Bauhaus – WCHUTEMAS – Schlussbemerkung
- Literatur

Häufig verglichen mit dem deutschen »Bauhaus« und fast gleichzeitig entstanden, zeigt die Architekturlehre an den WCHUTEMAS<sup>1</sup> angesichts der so anders gelagerten sowjetischen Bedingungen doch ganz eigenständige und konträre Züge auf. Impuls-

geber auf beiden Seiten war die Hoffnung, am Aufbau einer besseren Gesellschaft teil zu haben, ihn durch die Aufwertung von Kunst und Bildung maßgeblich mitzugestalten.

### Wurzeln der Architekturlehre in St. Petersburg und Moskau

Die russische Baukunst provoziert bis heute einen Diskurs, der sich insbesondere in Deutschland zwischen Faszination und Befremden, ja Empörung bewegt. Die Architekturlehre stand seit je im Spannungsfeld zwischen dem Bezug auf die eigene Identität in Abgrenzung zum Westen einerseits und Adaption westlicher Vorbilder andererseits. Als Zar Peter im 18. Jahrhundert aus dem ganzen Land Baufachleute abzog und auch namhafte deutsche Architekten berief, um das Zentrum seines Reiches »als Fenster zum Westen« baulich zu präsentieren, konnte Moskau im Schatten der ehrgei-



Abb. 1 »Lebendige Klassik«, Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung, Haupteingang, 1923, Iwan Scholtowski

<sup>1</sup> Die »Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten« werden im Text unter der Abkürzung WCHUTEMAS bezeichnet.





zigen Metropole dagegen die eigenen Wurzeln und Wege als heimliche Hauptstadt kultivieren – sei es im Moskauer Barock, in der slawisch-volkstümlichen Tradition, in nach französischem Vorbild errichteten Palästen, oder im klassizistischen und neurussischen Stil. Das »Bauen in Stilen« bewahrte sich bis heute als Besonderheit der Moskauer Schule.

Mit der Gründung der Petersburger Akademie der Künste 1767 wurde auch die Architekturlehre etabliert. Ebenfalls Mitte des 18. Jahrhunderts gründete der Chefarchitekt Moskaus die erste »Schule der Architektur«, die im Zuge der Errichtung des neuen Kremlpalastes in die »Kremlarchitekturschule« einging.<sup>2</sup> Aus diversen Zeichen- und Kunstschulen formierten sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts die »Stroganow Kunstgewerbeschule« sowie die Moskauer Kunsthochschule MUSCHWS, die neben Malerei und Bildhauerei auch Architektur lehrte.<sup>3</sup>

Als das Land in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts den wirtschaftlichen Anschluss an die westliche Industrialisierung suchte, forderte dies zugleich die kulturelle und soziale Erneuerung heraus, die nach der demokratischen Revolution 1905 einen entscheidenden Auftrieb erhielt. Wieder ist die Vielschichtigkeit der Moskauer Kunstszene zu nennen. In ihr bekämpften und inspirierten sich vom »Olymp bis zum Kuriositätenkabinett«<sup>4</sup> die widersprüchlichsten Auffassungen. Bei der Suche nach den eigenen Ursprüngen, der Faszination an neuen westlichen Technologien, standen sich anarchistische Tendenzen, wissenschaftlicher Materialismus, und geistig spirituelle Erneuerung gegenüber. In der Architektur setzte sich unter anderem in Auflehnung gegen den »künstlerischen Akademismus« und in Ablehnung des Bauens »in Stilen« und des Jugendstils eine verstärkte Tendenz zum Klassizismus durch.

Gleichzeitig erfolgte die Gründung weiterer Ausbildungsstätten:

Nachdem in St. Petersburg das Institut für Zivilingenieure schon seit Ende des 19. Jahrhunderts existierte, entstanden in Moskau zu Beginn des 20. Jahrhunderts kleinere – auch Architekturlehre

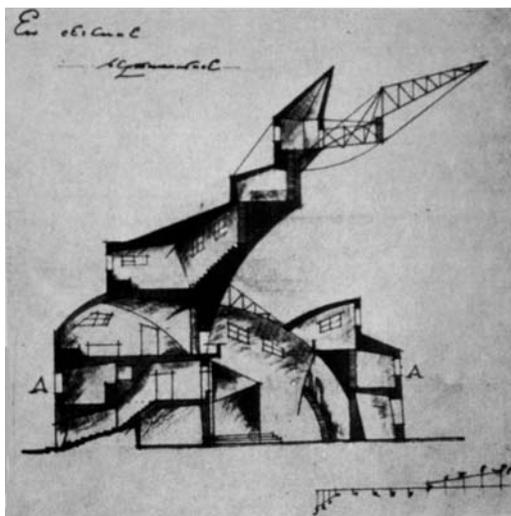


Abb. 2 »Rationalismus«, Kommunales Haus, 1921, Entwurf Nicolai Ladowski

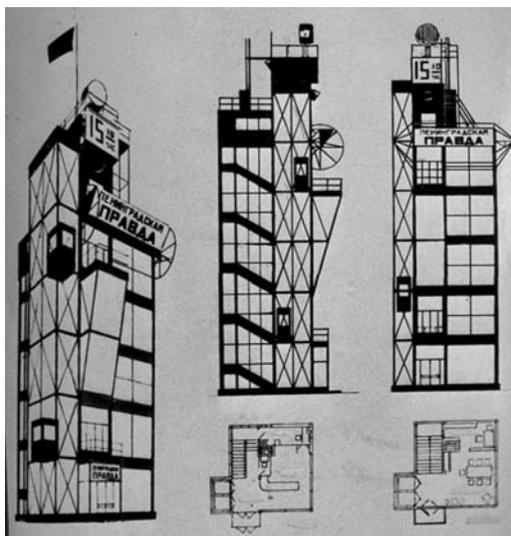


Abb. 3 »Konstruktivismus«, Verlagshaus, Leningrader Prawda, 1924, Entwurf Gebr. Wesnin

einschließende – Institutionen, wie die Höhere Bauschule für Frauen, die Moskauer Technische Fachhochschule MWTU und das Moskauer Institut für Zivilingenieure MIGI.

<sup>2</sup> Vgl. Ivanova-Wein 1995.

<sup>3</sup> Die Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur war neben der Petersburger Akademie der Künste die zweitgrößte Ausbildungsstätte, die aber nicht den Status der Hochschule erhielt.

<sup>4</sup> Vgl. Pascal 1980.



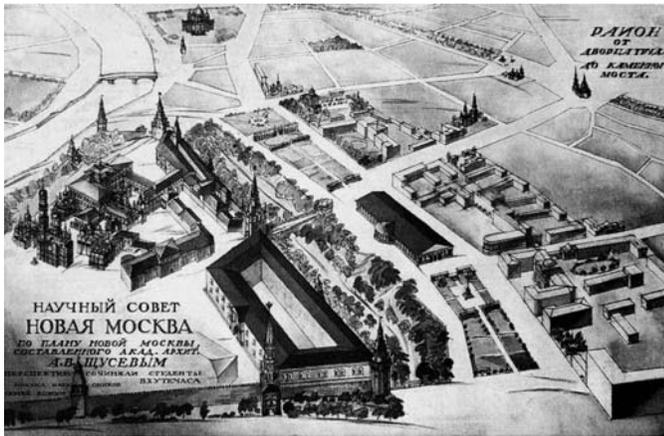


Abb. 4 Entwurf für das »Neue Moskau«, 1918–20, Entwurf Atelier Schtschussew, »Perspektive verfasst von Studenten der Wchutemas«

### Strukturelle Auswirkungen der Revolution 1917 auf die Lehre

Die Ereignisse der Oktoberrevolution lösten einen Strudel von Neuorientierung, Hoffnungen und Machtkämpfen aus, in dem scheinbar Widersprüchlichstes zusammenfand, um kurz darauf sich wieder mit anderem zu verbinden, sodass in dem Mit- und Gegeneinander eine einheitliche Linie kaum nachzuweisen ist. Dies war unter anderem bedingt durch die politische Tragweite, die alle künstlerischen Fragen bei der Formierung der neuen Gesellschaft haben mussten. Was für westliche Intellektuelle und Künstler, die sich für die Erneuerung der Bildung einsetzten, sozialistische Vision und bald enttäuschte Hoffnung bedeutete, war für die Sowjetkollegen eingebunden in einen harten Existenzkampf, von dem jeder betroffen war. Kunst und Architektur erhielten eine neue Funktion im Rahmen des Aufbaus einer sozialistischen Zukunft, für die es weder feste Lebensregeln geschweige denn Formvorstellungen gab. Dabei rückte Moskau 1918 mit der Ernennung zur Hauptstadt des ersten sozialistischen Landes nicht nur ins Zentrum des Reiches, sondern auch ins internationale politische Blickfeld, so dass sich hier

Hoffnungen und kreative Potentiale der neuen Gesellschaft konzentrieren.

Als Teil des zentralisierten Bildungsprogramms wurde die Architekturlehre im Rahmen der gesellschaftlichen Wandlungen den Gegebenheiten anpasst. Hauptziele des im Oktober 1917 erlassenen Dekrets zur Kulturpolitik waren die Überwindung des Analphabetentums und des Bildungsnotstandes, die Förderung einer proletarischen Kultur sowie Unterstützung der »Proletkult«-Organisationen. Anatoli Lunatscharski, der Leiter des 1918 gegründeten Volkskommissariats für Bildungswesen, richtete

eine Abteilung für Architektur ein, in der unter der Leitung von Vertretern des Klassizismus<sup>5</sup> die ersten Pläne zur Umgestaltung Moskaus entstanden. Er begründete die Wahl der Akademiker damit, »dass wir uns in der Architektur auf eine richtig verstandene klassische Tradition stützen können«,<sup>6</sup> und in der bildenden Kunst die Atmosphäre des Suchens und linker Bestrebungen charakteristisch sei. Demgemäß unterstand die im Januar 1918 gegründete Abteilung für Bildende Kunst ISO, die sich auch mit der Ausbildungsreform befasste, dem Avantgardekünstler David Schterenberg. Schon 1918, auf der Konferenz der Kunststudenten, wurde die Forderung nach Aufhebung der Eliteschulen und Einrichtung Freier Werkstätten erhoben. Darauf folgte im September der Erlass zur Umwandlung aller Kunstschulen in »Staatliche Freie Künstlerische Werkstätten« GSCHM. So entstanden im ganzen Lande durch Neuorganisation oder Zusammenlegung etwa zwanzig neue Lehranstalten,<sup>7</sup> die wie es ironisch hieß, bisweilen mehr Lehrer als Studenten aufzuweisen hatten.<sup>8</sup> Zehn davon waren mit einer Architekturfakultät ausgestattet. In Moskau gingen aus der »Stroganow Kunstgewerbeschule« und der »Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und

<sup>5</sup> Iwan Scholtowski in Zusammenarbeit mit Alexej Schtschussew und anderen.

<sup>6</sup> Zit. in: Chan-Magomedow 1983, S. 25.

<sup>7</sup> An folgenden Orten (Anzahl der Studierenden - Anzahl der Ateliers bzw. Lehrer): Astrachan 90-59, Jaroslawl 124-8, Jekaterinenburg 75-4, Jekaterinodar 80-4, Kazan 200-17, Nischnij Nowgorod mit Sormowo 90-6, Orenburg 50-3, Pensa 130-7, Petrograd 743-29, davon 8 für Architektur, Samara 35-3, Saratow 175-15, Tambow 50-3, Twer 50-3, Tula 50-3, Ufa 70-4, Witebsk ?-7, Wologda 95-5, Woronez 90-5. Vgl. Demjanow 2001.

<sup>8</sup> Vgl. Senkin 1923, S. 132.





Architektur« MUSCHWS die Erste und Zweite »Staatliche Freie Künstlerische Werkstatt« hervor mit jeweils drei Ateliers für Architektur. Ende 1919 sollen hier 1200 Studenten eingeschrieben gewesen sein.<sup>9</sup> Typisch für beide war die Vielzahl der Ateliers, die noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts einzelnen Künstlern unterstanden und ein Meister-Schüler-Verhältnis praktizierten, sodass auch hier die Architekturlehre weitgehend nach Grundwerten der so genannten »lebendigen Klassik« verlief. Die wesentlichen Errungenschaften waren sozial-politischer Natur und lagen in der freien Wahl der Lehre, der Einbeziehung junger noch unbekannter Künstler und der Öffnung der Bildungsanstalten für alle Interessierten ab dem 16. Lebensjahr, die selbst ohne Abschlusszeugnis oder Ausbildung zunächst zu einer Vorbereitungsabteilung zugelassen wurden.<sup>10</sup>

### Programme und Konzepte für die Architekturlehre

Die Forderung nach inhaltlicher Erneuerung erfolgte schon kurz nach der Gründung dieser Ausbildungsstätten. Im Sommer 1919 begann sich eine Studentenzelle zu organisieren, die, fasziniert von einer Ausstellung der Vereinigung »Neuerer«, zum Bruch mit der Klassik aufrief und forderte, die »konterrevolutionären« Professoren zu entlassen, sich für eine bessere Organisation einzusetzen und die Schulleitung an die Schüler zu übergeben. Hier präsentierte sich erstmals die im Mai 1919 in Moskau gegründete Kommission zur Lösung der Fragen einer Synthese von »Malerei, Bildhauerei und

Architektur«<sup>11</sup>, in der die Künstler mit expressiv-plastisch räumlichen und farbigen Ausdrucksformen experimentierten. Aus dieser Gruppe ging die Architekturströmung der »Rationalisten«<sup>12</sup> hervor, die später das Zentrum der »Neuerer« an der Architekturfakultät der WCHUTEMAS bildeten. Schon 1919 legte der künftige Leiter der »Vereinigten Werkstätten«, Nicolai Ladowski, die Ziele der Baukunst und ihre Wirkung als Körper oder Raum dar.<sup>13</sup> Sein Verständnis des Rationalismus ist nicht zu verwechseln mit der Strömung des »Rationalismus«, die in der westeuropäischen Architektur später bekannt wurde.<sup>14</sup> Ladowski ging es um die rationale, gesetzmäßige Erfassung der emotionalen Wirkung des Raumes. Die von ihm daraus für die Architekturlehre abgeleitete »psychoanalytische Lehrmethode« kann wohl als einzigartig in ihrer Art bezeichnet werden.

Auf Initiative und unter Leitung von Wassily Kandinsky wurde zur Klärung künstlerischer Fragen im Mai 1920 das »Wissenschaftliche Institut für Künstlerische Kultur« INCHUK gegründet.<sup>15</sup> Auch er untersuchte die Wirkung der Kunst auf die Psyche des Menschen, sie bilde die Vermittlung zwischen den intuitiv-metaphysisch bedingten Gefühlen, dem Geistigen, und dem Materiellen. »Die Zeit ist reif für solche Untersuchungen und fordert gebieterisch ihren Beginn«,<sup>16</sup> betonte er in seinem Arbeitsprogramm. Die Lehre dürfe keine Stile und Richtungen vermitteln, sondern nur Mittel und Wege zeigen. Kollegen, die sich in der Arbeitsgruppe »Objektive Analyse« zusammenschlossen, warfen ihm künstlerisch-psychologischen Subjektivis-

9 »1. Freie Staatliche Kunstwerkstatt«: 14 Ateliers für Malerei, 4 für Bildhauerei, 7 für Dekoration, 3 für Architektur, die von L. Wesnin, N. Tschernitschew und F. Schechtel geleitet wurden; »2. Freie Staatliche Kunstwerkstatt«: 24 Werkstätten für Malerei, 4 für Bildhauerei, 1 für Fotografie, 1 für Druckgrafik und 3 für Architektur, die I. Scholtowski, A. Schtschussew und I. Ryliki unterstellt waren. Vgl. Demjanow 2001.

10 Sie mussten jedoch, wenn ihr Atelier über mehr als 3 Monaten nicht besucht wurde, ihren Lehrauftrag abgeben. Bei über 20 Teilnehmern innerhalb der jeweiligen Disziplinen durften die Studierenden ihren Leiter wählen, oder auch ganz ohne Führung arbeiten. Prüfungen fanden alle zwei Monate statt. Wer nach drei Jahren keine erfolgreichen Prüfungen vorzuweisen hatte, sollte exmatrikuliert werden. Vgl. Demjanow 2001.

11 SCHIWSKULPTARCH.

12 Die Rationalisten schlossen sich 1923 unter Vorsitz Ladowskis in der »Assoziation neuer Architekten« ASNOWA zusammen.

13 »Über die Rolle und das Zusammenwirken von Architektur, Raum, Form, Konstruktion und Material« und »Über die Bedeutung von Neuerungen und die historische Kontinuität im Prozess der Schaffung eines neuen Stils« zit. in: Ладовский 1919, S. 343.

14 Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich eine Künstlergruppe formiert, die jenseits utilitären, zweckrationalen Denkens den Logos des Orients als Widerspiegelung des göttlichen Wortes zum Ausgangspunkt einer Kultur des Geistes, der Vernunft erkoren. Sie grenzten sich vom westlich geprägten Begriff der Ratio ab, die zu Schematismus und einer mechanistischen Zivilisation geführt habe.

15 Sie war eine Sektion der »Abteilung Bildende Kunst« des Volkskommissariates.

16 Kandinsky 1920, S. 106.





mus vor: »Nicht die Synthese ist die treibende Kraft, sondern die Erfindung (Analyse)«<sup>17</sup>, behauptete Alexander Rodtschenko, Wortführer der Gruppe, die nun stark zur Profilierung drängte. In dem 1920 verfassten »Produktivistischen Manifest« beschrieb er die Aufgabe des Künstlers darin, »der materialistischen konstruktiven Arbeit einen kommunistischen Ausdruck zu verleihen [...]«<sup>18</sup>, um so die Atelierarbeit auf den Weg zur praktischen Tätigkeit zu bringen. Die Wissenschaft von der Kunst könne nur durch exakte objektive Merkmale geschaffen werden, so die Gegenposition zu dem als »Individualist und Metaphysiker« bezeichneten Kandinsky. Nachdem dieser das Institut verlassen hatte und seine Lehre am Bauhaus einbrachte, bildete sich im März 1921 um Rodtschenko die Arbeitsgruppe der Konstruktivisten und Produktionskünstler, die ebenfalls ihre Auffassung in den WCHUTEMAS umsetzten.

Im Zuge der Bildungsreform hatte in Witebsk auch Marc Chagall »statt friedlich beim Bildermalen zu bleiben«, wie er später urteilte, eine »Kunstakademie gegründet, und bin ihr Direktor geworden, ihr Vorsitzender und alles, was ihr wollt.«<sup>19</sup> Im Gegensatz zu seinen Kollegen, die jeweils für eine Richtung, nämlich die eigene, kämpften, wollte er alle Kunstrichtungen protegieren und nebeneinander vertreten wissen. Er konnte sich jedoch nicht durchsetzen gegen die Macht der Institutionen und die Konkurrenz der zum Teil von ihm persönlich berufenen Lehrer, insbesondere derjenigen, die mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit einen, wie er es nannte, »suprematistischen Mystizismus« verbreiteten. Kasimir Malewitsch<sup>20</sup> übernahm 1920 die Leitung. Sein Lehrkonzept gliederte sich in eine »Malfakultät« und eine »Materialfakultät«, zu der auch die Architektur zählte. In Vertiefung des Suprematismus entwickelte er aus geometrisch elementaren Formen funktionslose »Architektonen«, welche in konkrete Entwürfe überführt werden konnten. Die Schmiede aller Fakultäten galt dem Aufbau des Neuen, in deren Kontext El Lissitzky die »Prouns« (Projekte zur Gestaltung des Neuen) erfand. Malewitsch präsentierte das Programm auf der Gesamtrussischen Konferenz der Schüler und

Lehrer, aus der die Gründung der WCHUTEMAS hervorging.<sup>21</sup>

### Keine »... geistige Kulturzerstörung«

So erforderte die Neuordnung der Gesellschaft einerseits die Bekämpfung der existentiellen Notlage, wie die Schaffung der Grundlagen eines neuen Bildungssystems und Kulturverständnisses für alle, andererseits entfesselte der Neubeginn einen kreativen Aufbruch, in welchem Künstler einen Streit um die »wahre Kunst und Architektur« für eine von jedem unterschiedlich interpretierte sozialistische Zukunft ausfochten. Hierbei konnten verschiedenste Ansätze in pädagogische Programme umgesetzt werden. Jedoch stießen während dieses Prozesses nicht nur im politischen Machtkampf, sondern auch im persönlichen Konkurrenzkampf die widersprüchlichsten Anliegen aufeinander, sodass zahlreiche Vertreter der künstlerischen Elite, die schon vor der Revolution einen nicht unerheblichen Beitrag zur Erneuerung der Kunst und Kultur geleistet hatten, das Land verließen oder sich in die innere Emigration zurückzogen.

Auch die Tendenz der Zeit, individuelle Prinzipien der Kunst durch universelle abzulösen, erhielt mit der neuen Gesellschaftsordnung ein politisches Gewicht. In diesem Sinne war die Suche nach verbindlichen Programmen und ihre Legitimierung durch objektivierbare Kriterien insbesondere für die Architekturlehre bedeutsam, da durch sie die Grundlagen des wissenschaftlich Materialismus bestätigt zu sein schienen, und der nicht mehr als zeitgemäß empfundenen Heranbildung kleiner »Tatlins« oder »Kandinskys« entgegenwirken sollte, wozu sich insbesondere die Führer der neuen Strömungen herausgefordert fühlten. Indessen nahmen die Traditionalisten weniger an dem gegenseitigen Disput teil, übten jedoch nicht minder Einfluss auf die Studierenden, die in deren Werkstätten anhand neuer Projekte zur Umgestaltung Moskaus praktische Erfahrung sammeln konnten (Abb. 4).

Die Polemiken der »Neuerer« gegen traditionelle Werte und die Stilvorstellungen »dieser geistigen Kulturzerstörung« lehnte Lunatscharski von Anfang an ab. Er erläuterte 1918 in »ein Löffel Gegen-

17 Rodtschenko 1919, S. 20.

18 Ebd. S. 21.

19 Chagall 1959, S. 136.

20 Er hatte 1919 die »Union der Verfechtung neuer Formen der Kunst« UNOWIS, der auch El Lissitzky angehörte, gegründet.

21 Er selbst verfolgte seinen Ansatz am Petrograder Institut für Künstlerische Kultur weiter.





gift«<sup>22</sup>, man könne nicht zulassen, dass gerade im eigenen Kommissariat das gesamte künstlerische Gut von »Adam bis Majakowsky<sup>23</sup> als ein Haufen Plunder deklariert« werde, das zerstört werden solle. Keiner Richtung dürfe erlaubt werden, die andere zu verdrängen, sei sie mit traditionellem Ruhm oder mit Modeerfolg ausgestattet. Er forderte deshalb die Erhaltung der Kunstwerke der Vergangenheit und ihre kritische Aneignung »durch die proletarischen Massen«, ebenso aber auch die Förderung experimenteller Formen revolutionärer Kunst und den Einsatz aller Kunstarten zur Verwirklichung der sozialistischen Ideen. Da alles mit der Revolution in Einklang stehen müsse, sei volle Autonomie nicht gewährleistet, dennoch gebe es Bereiche, die zwar nicht unmittelbar mit dem revolutionären Lebensinhalt in Verbindung stünden, jedoch dem Proletariat bei seinem weiteren Aufbau nützlich sein könnten. Lunatscharkis Auffassung entsprach auch den Forderungen Lenins, die proletarische Kultur müsse das Ergebnis der gesetzmäßigen Entwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die die Menschheit unter dem Druck der kapitalistischen Gesellschaft erworben hatte. Für den Anfang möge daher eine bürgerliche Kultur genügen.<sup>24</sup> In den Gründungsthesen der Künstlergewerkschaft ist 1919 zu lesen, dass die höchste Form der sozialistischen Produktion die Kunst, und die höchste Form des sozialistischen Lebens die Schönheit sei.<sup>25</sup> Zur neuen sozialistischen Kultur gelange das Proletariat nur dadurch, dass es Formen (Material) aus der Vergangenheit annehme und die Werke der größten Künstler studiere; dies schütze zugleich vor der Zerstörung des Kulturgutes. Auch die Prawda erhob Einwände gegen Avantgardisten, die, statt den Arbeitern beim Lernen behilflich zu sein, diesen ihr halbbourgeoises philosophisches System aufnötigten. Viele unter ihnen, geprägt von Entbehrung, Kriegs- und Revolutionserlebnissen, sahen in der traditionsorientierten geistig-bildnerischen Betäti-

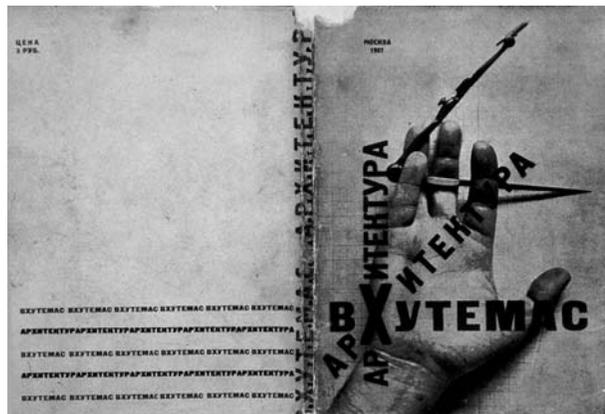


Abb. 5 Umschlag der Broschüre WCHUTEMAS, Entwurf El Lissitzky

gung eine Befriedigung und Selbstwertsteigerung. Sie wandten sich 1920 in einem Brief an die Partei mit der Bitte um Unterstützung der Errichtung von Werkstätten, die für das Proletariat die Voraussetzungen zur Verwirklichung ihres Schöpferischen Strebens ermöglichen sollten.<sup>26</sup> Die Verpflichtung gegenüber den Wünschen und Sehnsüchten der Bevölkerung unter Berücksichtigung ihres sozialen Kontextes und Bildungsniveaus war hier nicht Wunschvorstellung sondern politischer Auftrag.

Auch viele Avantgardekünstler sahen ihre Wurzeln in volkstümlichem und religiösem Bewusstsein, und verstanden den Bruch mit der Vergangenheit nicht automatisch als fortschrittlich und zukunftsweisend. Lunatscharki betrachtete die Kunst als wirksames Instrument, die »uns Umgebenden mit Ideen, Emotionen und Stimmungen anzustecken«<sup>27</sup> und als Mittel der Bildung, das nicht nur in den Ateliers, sondern auch im öffentlichen Raum eingesetzt werden sollte. In diesem Sinne ging der Aufruf an alle Kunstgattungen und Richtungen anlässlich der Revolutionsfeiertage den öffentlichen Raum zu schmücken und zu einem »Lehrstuhl der Straße« zu gestalten. Dieses Nebeneinander von traditioneller und Avantgardekunst stellte sich auch als eine besondere Qualität der Architekturausbildung heraus.

<sup>22</sup> Lunatscharki 1918, S. 60.

<sup>23</sup> Wladimir Majakowsky war einer der Hauptagitatoren.

<sup>24</sup> Vgl. Gorbunow 1979. Es muss allerdings bemerkt werden, dass im Zuge der »Erhaltung der Kunstwerke der Vergangenheit und ihrer kritischen Aneignung« ein großer Teil sakraler Baukunst zerstört, als Lager verwendet oder auch zum Recyclingfundus für Marmor wurde.

<sup>25</sup> Cyperovic 1919, S. 48.

<sup>26</sup> Kacman 1920, S. 136.

<sup>27</sup> Lunatscharki 1920, S. 62.





### Entwicklungsphasen der WCHUTEMAS Gründung und Studienstruktur

Bevor auf die verschiedenen Lehrkonzepte eingegangen wird, soll hier ein Überblick über die Gesamtentwicklung dieser Moskauer Studienstätte gegeben werden. Die Entstehungsphase der WCHUTEMAS fällt noch in die Zeit des Bürgerkrieges, in welchem nicht nur Konterrevolutionäre, sondern viele der vor der Revolution gemeinsam kämpfenden Sozialisten sich gegen die Übermacht der Bolschewiki wehrten, die die Definitionsmacht über Leitlinien der Politik und des Zusammenlebens an sich zogen, und die ursprünglich unabhängigen Räte (Sowjets) inzwischen vereinnahmt hatten. Das Land war wirtschaftlich durch die Welt handelsblockade abgeschnitten sowie geschwächt durch Missernte und Dürreperiode. Die Weichen zur Industrialisierung wurden 1921 mit dem Goelro-Plan der »Elektrifizierung« gestellt. Noch war die Hoffnung auf die unterstützende Revolution eines industrialisierten Nachbarlandes, insbesondere Deutschlands, nicht aufgegeben, und auch zahlreiche bürgerliche Spezialisten, Philosophen und Künstler engagierten sich in der Hoffnung auf eine gerechtere Zukunft für das sozialistische Experiment. Unter dem Druck der ökonomischen Lage führte Lenin 1921 die »Neue Ökonomische Politik« NEP ein; marktwirtschaftliche Prinzipien, die Reprivatisierung kleiner und mittlerer Betriebe bewirkten eine allmähliche Verbesserung der Versorgung.

Im Anschluss an die Gesamtrossische Konferenz von Lehrern und Studierenden der Kunstwerkstätten im Juni 1920 erfolgte die Gründung der WCHUTEMAS durch die Vereinigung der Ersten und Zweiten »Staatlichen Freien Künstlerischen Werkstatt«. Ihr Ziel war die Schaffung von »Kadern der bildenden Kunst, die die Forderungen des Staates in Kunstangelegenheiten mit maximal vollendeter Technik einerseits und einem klaren Verständnis für die Aufgaben des Aufbaus des Arbeiter- und Bauernstaates« andererseits erfüllen könn-

ten; als Voraussetzung dafür galt eine organisch verbundene Struktur »vollkommen objektiver Disziplinen« sowie ein »gesunder Realismus« ohne systemlose Leitung vereinzelter Meister. Diese wurden als Ausdruck sozialer und individueller Rückständigkeit betrachtet, die eine Zerstörung der begonnenen planmäßigen Arbeit verkörpere. Rechte, mittlere und linke Tendenzen sollten unterstützt, aber extremen Richtungen keine Privilegien eingeräumt werden.<sup>28</sup> Am 18. 12. 1920 unterzeichnete Lenin das Gründungsdekret, das die Institution als eine speziell-künstlerische höhere technisch-industrielle Einrichtung definierte, die das Ziel verfolge, Künstler höherer Qualifikation für die Industrie, sowie Instruktoren und Leiter für die technischen Berufe auszubilden.<sup>29</sup> Es sah eine Studienzeit von vier Jahren vor<sup>30</sup>, wovon das erste in einem Grundlagenkurs<sup>31</sup> abgehalten werden sollte.<sup>32</sup> Eingangsvoraussetzung für Arbeiter und Bauern, die keine Oberschulbildung vorweisen konnten, war die Absolvierung der 1921 etablierten »Arbeiterfakultät« RABFAK. Alle übrigen Bewerber mussten sich einer Aufnahmeprüfung unterziehen. Die Arbeiterfakultäten, für die sich hauptsächlich die kommunistischen Studentenzellen einsetzten, existierten sowohl unabhängig als auch als Teil von Hochschulen. Ihre Absolventen wurden bei der Aufnahme bevorzugt.

Die WCHUTEMAS umfassten acht Fakultäten, die sich in drei Kunstwerkstätten und fünf Produktionswerkstätten unterteilten. Zu den Kunstwerkstätten zählten: 1. Malerei (Tafel-, Monumental- und Dekorationsmalerei), 2. Bildhauerei, 3. Architektur.

Letztere war die größte Abteilung und spielte von Anbeginn an eine einflussreiche und strukturgebende Rolle. Entsprechend ihrer kontroversen Richtungen war sie in drei Zentren unterteilt: Die »Akademischen Werkstätten« vertraten die sogenannte »Lebendige Klassik« und unterstanden Iwan Scholtowski.<sup>33</sup> Hier setzten sich gegen Mitte der 1920er Jahre die konstruktivistischen Tenden-

28 Schterenberg 1920, S. 136.

29 Vgl. Demjanow 2001.

30 Sie wurde 1925 auf 5 Jahre verlängert.

31 Dieser wird auch als Basislehre, Propädeutikum, Vorkurs bezeichnet.

32 Die Gesamtzahl der Studierenden in der Anfangszeit wird mit 2000 angegeben, sie reduzierte sich jedoch Mitte der 1920er Jahre auf 1500-1300, die Zulassungszahlen bewegten sich jährlich zwischen 200 und 250 Personen. Vgl. Demjanow 2001.

33 Dozenten: Alexej Schtschussew, Edagar Norwert, Wiktor Kokorin, Iwan Rylski, Leonid und Alexander Wesnin, u. a.





zen und die »funktionelle Methode« unter Führung von Alexander Wesnin durch. Die Abteilung »Vereinigte Werkstätten« OBMAS, auch »Werkstatt des Neuen«, wurden geleitet von Nicolai Ladowski, der den Rationalismus vertrat und die »psychoanalytische Methode« entwickelte.<sup>34</sup> Außerdem existierte die Abteilung »Experimentelle Architektur« oder »Neue Akademie« unter der Leitung von Ilja Golossow und Konstantin Melnikow. Sie wurde auch als Werkstatt »Symbolische Romantik« oder Werkstatt der »Synthese« bezeichnet und gegen Mitte der 20er Jahre aufgelöst.<sup>35</sup> Aufgrund ihrer sich widersprechenden Auffassungen gestalteten die Fakultäten<sup>36</sup> die Grundkurse noch getrennt. Sie standen jedoch in ständigem Kontakt zu den angrenzenden Disziplinen, deren Dozenten teils zwischen diesen wechselten oder in beiden unterrichteten, so dass Synergien genutzt und Anregungen ausgetauscht wurden und Schwerpunkte sich überlagerten. Insbesondere die Produktionswerkstätten galten als Experimentierfelder und Katalysatoren. Sie unterteilten sich in: 1. Metall-, 2. Holz-, 3. Keramik-, 4. Textil-, und 5. Druckgrafik-Werkstatt.

### 1. Phase 1920–1923:

#### »Kunst in die Produktion«

Die Rektoren der WCHUTEMAS repräsentierten in gewissem Sinne die sozial-politische Entwicklung und nahmen Einfluss auf die künstlerische Ausrichtung, bei der ein harter Kampf um die Positionen ausgefochten wurde. Es standen im wesentlichen die Produktionskünstler und Konstruktivisten gegen die »Rationalisten« und beide gegen die Akademiker. Der Bildhauer E. W. Rawdel, Rektor zwischen 1920 und 1923, unterstützte die radikale Neuorientierung auf konstruktivistische Tendenzen und die Suche nach wissenschaftlichen analytischen Methoden. Diese sollten in dem Grundkurs zum ersten Mal für alle verbindlich angewandt werden. Die Orientierung an Gebrauchsgegenständen

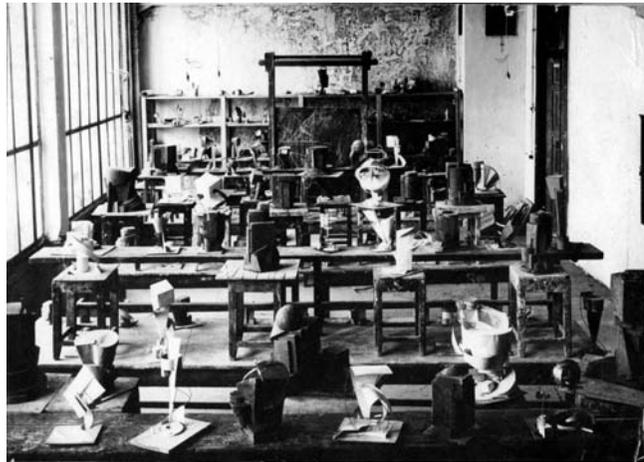


Abb. 6 Ausstellung der Modelle des Grundkurses »Raum« Mitte 20er Jahre

den führte zur Stärkung der Produktionswerkstätten. Alexander Rodtschenko, Lehrer in der Werkstatt für Malerei, hob die notwendige Verbindung zu diesen hervor und arbeitete zunächst an einer Lehrmethode zur wissenschaftlichen Erforschung fachlicher und technischer Probleme der Malerei. Seine Experimente bezogen sich auf Gesetzmäßigkeiten von Farbe, Form und Konstruktion, Material und Faktur sowie die Wechselwirkungen zwischen Linie, Ebene und Körper. In seinem Programm stellte er 1921 die Konstruktion in den Mittelpunkt der Übungen, da durch sie das Objekt mittels zielgerichteter Anwendung des Materials zustande komme und als Produktionskunst in den Dienst der Alltagsgestaltung trete: »So führt das Bemühen um eine Konstruktion den Künstler über die räumlichen Gebilde zur Erzeugung realer Gegenstände, also zur Produktion, womit er zum Konstrukteur materieller Strukturen wird [...] Wir aber schreiben das Programm für den Kommunismus, weil wir wirklich das Neue schaffen und nicht für die Ausstellungen, in die keiner geht, tätig sein wollen.«<sup>37</sup> Aus diesen Erkenntnissen folgte 1922 eine einheitliche, auf die Konstruktion bezogene, Basislehre, die auf den Resultaten des analytischen Studiums von der Linie zur Fläche über Volumen zum Raum führte: 1. Graphische Konstruktion und 2. Farb-

<sup>34</sup> Dozenten: Wladimir Krinski und Nicolai Dokutschaw.

<sup>35</sup> Ein Architekturstudium beschränkte sich allerdings nicht wie erwähnt nur auf die WCHUTEMAS, sondern wurde auch an den Hochschulen MIGI und MWTU angeboten.

<sup>36</sup> Sowohl Werkstatt wie Fakultät werden als Bezeichnung der Studienrichtungen genannt.

<sup>37</sup> Demjanow 1983, S. 76.





konstruktion für die Abteilungen Malerei, Grafik, Textil und Keramik,<sup>38</sup> 3. Körperkonstruktion<sup>39</sup> und 4. Raumkonstruktion<sup>40</sup>, diese sollte für die Fakultäten der Architektur, Skulptur, Holz- und Metallverarbeitung verbindlich sein, und wurde sowohl von Konstruktivisten als auch von Rationalisten vermittelt. Die Bindung an den Gebrauchswert hob die Selbstbezogenheit der Kunst auf und wollte mit Hilfe der »objektiven Analyse« ihre »emotionalen Aspekte« verdrängen. So legitimierten die Produktionskünstler ihren wissenschaftlich-materialistischen Ansatz gegenüber den Vertretern der »Reinen Kunst«, zu denen sie sowohl die »Rationalisten«, »Traditionalisten«, Staffeleimaler sowie freien Bildhauer zählten. Die Vereinheitlichung der Basislehre unter dem konstruktivistischen Ansatz empfanden die Vertreter der akademischen Abteilung jedoch als Übergriff in ihre Lehrmeinung und

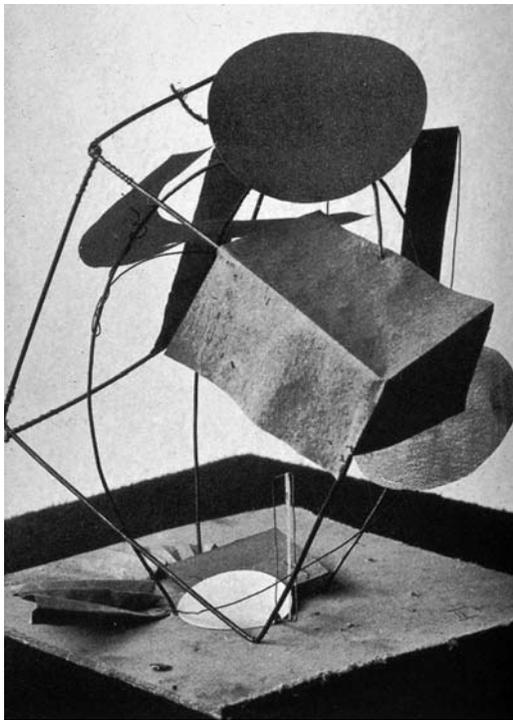


Abb. 7 Übung des Grundkurses. Demonstration von Konstruktion und Gleichgewicht

wehrten sich in einem Schreiben an Lunatscharski erfolgreich gegen die Bevormundung. Ladowskis Lehre der Disziplin »Raum« blieb davon jedoch weitgehend ausgeschlossen, da sie einen komplexeren Ansatz vertrat (Abb. 6 und 7).

## 2. Phase 1923–1926:

### Koexistenz der Architekturströmungen

Die Amtsperiode des neuen Rektors, des Malers Wladimir Faworski, fiel in die Zeit, in der die Wirtschaft sich allmählich zu erholen und auch die internationalen Beziehungen zu stabilisieren und auf Koexistenz einzustellen begannen. Sie galt als die produktivste und harmonischste, gerade weil Faworski, um dem dialektischen Charakter der Kunst gerecht zu werden, die verschiedensten Strömungen zu integrieren verstand und vor dem Hintergrund von Ort und Zeit zu reflektieren suchte: »Einerseits existiert die Kunst als Wahrnehmung der Wirklichkeit, die sich als eigenständige Erkenntnis von der Wissenschaft unterscheidet [...] andererseits schafft die Kunst Gegenstände und formt damit die uns umgebende Wirklichkeit.«<sup>41</sup> Seine übergreifende Theorie der Komposition bezog auch die räumliche Kunst ein.<sup>42</sup> Dementsprechend erhielt der Vorbereitungskurs den Status einer umfassenden Kunsterziehung, wurde auf alle Kunstdisziplinen ausgeweitet, auf zwei Jahre verlängert und jeweils abgestimmt auf die Besonderheiten der Fachrichtung.

Die führende Rolle der Architekturfakultät wurde durch die Disziplin »Raum«, die in der Basisabteilung für alle Pflicht war, manifestiert und die »Psychoanalytische Methode« blieb erhalten, während die konstruktivistischen Methoden zurückgesetzt wurden. Für die Konstruktivisten schien es daher nahe liegend von den Kunst- zu den Produktionswerkstätten überzuwechseln, um dort ihre Verfahrensweisen einzubringen und die Studenten nach den Methoden des funktionellen Designs zu Spezialisten der Alltagskultur auszubilden. Rodtschenko gliederte sein Lehrprogramm in einen wissenschaftlich-technischen Teil, der Grundlagen und Theorie vermittelte und einen Produktionsteil, der Aufträge

38 Sie wurden unter anderen von Alexander Wesnin und Ljubow Popowa gelehrt.

39 Diese unterrichtete der Bildhauer Anton Lawinski.

40 Diese unterstand Nicolai Ladowski.

41 Ebd. S. 83.

42 Auch er unterstützte den Aufbau der Lehrkonzeption von der Fläche zum Körper zum Raum und experimentierte mit der Farbe als Darstellungsmittel physischer Eigenschaften von Körpern, Masse-Gewicht, Dynamik-Statik und mit Aspekten der Bewegung der Farbe im Raum, oder mit Farbe im begrenzten und unbegrenzten Raum.





individueller und kollektiver Art bearbeitete und dementsprechend in die Sektionen Darbietungs-, Bekleidungs-, Reklame-, Kleinindustrieabteilung unterteilt war. Die Holz- und Metallwerkstatt, in der auch El Lissitzky nach seiner Rückkehr aus Deutschland und Wladimir Tatlin unterrichteten, bildeten in enger Verbindung mit der Abteilung für Druckgrafik künftig die progressiven Zentren der Hochschule (Abb. 8). Demzufolge wirkte sich der Einfluss der Konstruktivisten zunächst mehr auf die Produktionswerkstätten aus, und die Rationalisten legten die Grundlagen für die Architekturausbildung.

Gerade wegen der neuen Aufgabenstellungen und Anforderungen der Massenproduktion schien jedoch die Architektur prädestiniert für die konstruktivistischen Tendenzen, die gegen Mitte der 1920er Jahre stark zunahm, sodass die Polemiken der Konstruktivisten gegen den »produktivistischen Mystiker« Faworski und die Methode der »Linken Metaphysik« Ladowskis wieder Auftrieb erhielten.<sup>43</sup> Sie forderten, die Architekturlehre von Anbeginn an konkreten Bauaufgaben zu orientieren und verlangten ihre Umstrukturierung, da sie bislang weder Einfluss auf Betriebe, Wirtschaftsorgane und Aufklärungszentren genommen hätten.<sup>44</sup> Um Alexander Wesnin, der durch seine Wettbewerbsfolge zunehmend an Ansehen gewann, begann sich im Studienjahr 1924/25 ein Anziehungspunkt der Konstruktivisten zu bilden. Diese schlossen sich 1925 in der »Gesellschaft Neuzeitlicher Architektur« OSA zusammen.<sup>45</sup> Sie gaben ab 1926 die Zeitschrift »Neuzeitliche Architektur« heraus, die sich nunmehr stark an neuester westlicher Technologie und Architektursprache orientierte.<sup>46</sup> Nachdem sich Golossow den Konstruktivisten angeschlossen hatte und Melnikow ausgeschieden war, löste sich die »Experimentellen Werkstatt« auf, und es blieben die Richtungen der Konstruktivisten, Akademiker und Rationalisten erhalten.

Während an den WCHUTEMAS um die richtige Architekturvermittlung gestritten wurde, erwogen Politiker 1924, die Architekturfakultäten ganz aus der Hochschule herauszunehmen und aus Effektivitätsgründen in das Moskauer Institut für Städti-

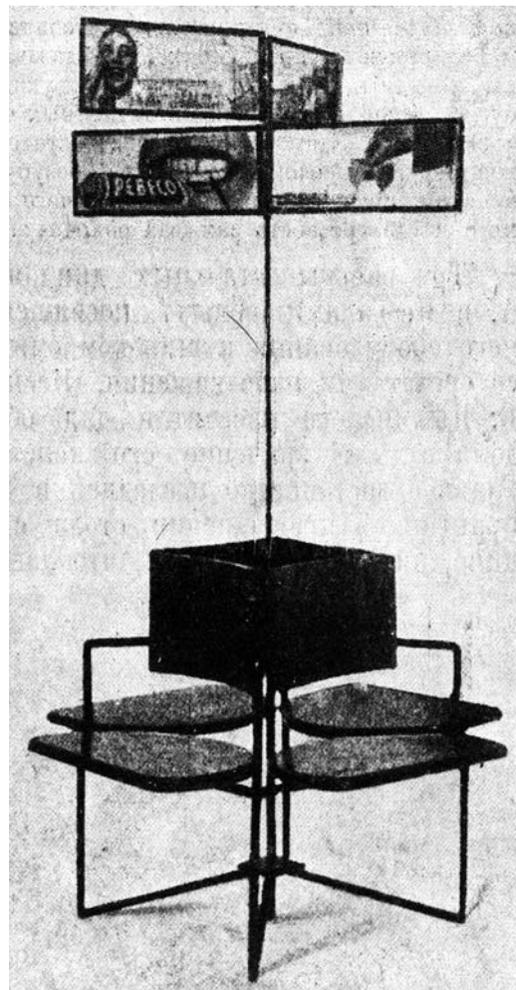


Abb. 8 Produktionswerkstatt: Zerlegbare Standardmöbel für eine Bushaltestelle, I. Morosow, 1926, Atelier Rodtschenko

sche Ingenieure MIGI zu integrieren. Unterstützt durch Rektor und Kollegen konnte Ladowski sie aber davon überzeugen, dass zwei Typen von Ingenieuren ausgebildet werden sollten, der »Ingenieur-Konstrukteur-Baufachmann« und der Architekt als »Ingenieur-Planer-Projektfachmann«, sodass die Architekturfakultäten des MIGI und des MWU zusammengefasst wurden<sup>47</sup> und an den WCHUTEMAS noch erhalten blieben. Den Hintergrund der

43 Vgl. Хан-Магомедов, 1990, S. 34.

44 Diskussionsausstellung 1924, S. 143.

45 Daneben existierten die ASNOWA (1923-1932) und die »Moskauer Architekturgesellschaft« MAO (1867-1932).

46 Einziges ausländisches Redaktionsmitglied war Le Corbusier, was durch häufigen Bezug auf seine Werke verdeutlicht wird. Zahlreiche deutsche Übersetzungen weisen auf die engen Beziehungen zu Deutschland.

47 Хан-Магомедов, 1990, S. 49.





kritischen Reflexion der Ausbildung bildete die neue gesellschaftspolitische Lage. Nachdem die unterstützende Revolution der industrialisierten Nachbarländer ausgeblieben war und sich stattdessen der internationale Kapitalismus zu stärken begann, wurde trotz größter Widersprüche der »Aufbau des Sozialismus in *einem* Lande« deklariert und zugleich ein immenses Bauprogramm eingeleitet. Das volkswirtschaftliche Ziel einer starken, unabhängigen, konkurrenzfähigen Industrie, die Aneignung der Technik, das Einholen und Überholen kapitalistischer Produktion galt nunmehr als Überlebenszeichen des Sozialismus schlechthin. Die Konstruktivisten erhielten daraus Auftrieb für ihr Architekturverständnis.

### 3. Phase 1926–1930:

#### »Alle Macht der Architektur«

Mit der Stärkung des Konstruktivismus übernahm 1926 der Soziologe und Kunsttheoretiker Pawel Nowizki das Rektorat. Er kritisierte, die WCHUTEMAS habe während ihres Bestehens das Ziel, »Künstler-Meister« höherer Qualifizierung für die

Industrie auszubilden, nicht erreicht. Ab 1926 wurden die Aufnahmeprüfungen, bisher in Mathematik, Physik und Kunst durch Gesellschaftswissenschaften und russische Sprache erweitert und ebenso populär-soziologische Themen eingeführt. Da die Studenten sich früh spezialisieren und auf ihre späteren Aufgaben konzentrieren sollten, erfolgte die Reduzierung des Basiskurses auf ein, später auf ein halbes Jahr. Die Konsequenz davon war die Lockerung der Verbindungen zwischen den Fakultäten und ihre Reduzierung auf sich selbst genügende Einheiten. Nowizkis Schwerpunkt lag auf der Förderung der Architektur und den Produktionswerkstätten. Die besondere Rolle der Architektur für die neue Gesellschaft legte er in seinem Aufsatz »Alle Macht der Architektur« dar, in welchem er sie als Krone der Kunst bezeichnete, der die übrigen Fakultäten zu dienen hätten.<sup>48</sup> Er teilte die Aufgaben der Hochschule in zwei Bereiche – die Versorgung der Industrie durch die Produktionsfakultäten und die Bedienung kultur-politischer Bedürfnisse durch die übrigen Fakultäten, hierfür seien »keine Genies gefragt, sondern der gesellschaftlich-nützliche Durchschnittskünstler, der aktiv an der Aufbauarbeit teilnimmt.«<sup>49</sup> Deshalb integrierte die Ausbildung nunmehr Praktika in Betrieben und Instituten. Im Zuge der Effektivität wurden die Holz- und die Metallwerkstatt 1926 unter Leitung El Lissitzkys und Rodtschenkos zusammengelegt.

Das Lehrprogramm sah unter anderem folgende Aufgaben vor: Bewertung, Vereinfachung, Verbesserung existierender Gebrauchsgegenstände, Entwicklung neuer Typen, Erfindung neuer bisher unbekannter Dinge und »Dingkomplexe«, sowie deren Präsentation in dafür gestalteter Umgebung.<sup>50</sup> Hier vermittelte auch Wladimir Tatlin seine Philosophie der »Kultur des Materials«.

Um die wissenschaftliche Ausrichtung zu dokumentieren, erfolgte 1927 die Umbenennung der Hochschule in »Höheres Künstlerisch-Technisches Institut« WCHUTEIN (Abb. 9). Die ehemaligen Künstler, die sich als Lebensorganisatoren und Agitatoren verstanden, wurden zu Künstler-Technologen, Künstler-Konstrukteuren und schließlich Künstler-Ingenieuren, die »Leben und den ideologischen Kampf« gestalteten.<sup>51</sup> Geschult in Organisa-



Abb. 9 Titelblatt der Broschüre WCHUTEIN

48 Nowizki 1929, Gaßner/Gillen 1979, S. 208.

49 Nowizki zit. in: Gaßner/Gillen 1979, S. 159.

50 Rodtschenko 1928, S. 157.

51 Vgl. Хан-Магомедов, 1990, S. 51.





tions- und Optimierungsmethoden, sollten sie die »Rationalisierung und Materialisierung« der künstlerischen Arbeit vorantreiben. Dennoch wurde die Architekturfakultät ihrem Anspruch immer noch nicht gerecht, da hier nicht nur entschieden weniger Absolventen als in anderen Abteilungen abgingen, sondern die Konstruktivisten nun auch die gleiche Kritik hörten, die sie zuvor gegenüber den anderen geäußert hatten: den Anschluss an Betriebe und Produktion verpasst zu haben.<sup>52</sup>

### Auflösung der WCHUTEMAS

Wieder entbrannte der Streit über Bedeutung und ideologische Funktion der Kunst, über die Stellung des Kulturerbes bei der Selbstdarstellung des ersten sozialistischen Staates und über Dostojewskis viel zitierten Ausspruch von der »Schönheit, die die Welt erlöst«<sup>53</sup>, sich eben nicht reduzieren lasse auf banalen Nutzen. Die Technisierung der Kunst bezeichnete der ehemalige Rektor Faworski polemisch als »Ingenieurspielereien.« Dagegen empörten sich Konstruktivisten, als der Akademiker Scholtowski vor »riesigem Studentenauditorium die Wiedergeburt des Eklektizismus beging,« und warnten vor der rechten Gefahr.<sup>54</sup> Den jungen Menschen aber tat sich abermals eine neue Welt auf, viele sahen erstmals die Vergangenheit unter anderem Blickwinkel; betrachteten sich und die sozialistische Gesellschaft als die neuen Erben der großen alten Kulturen. Nach der Entscheidung zum Aufbau des »Sozialismus in einem Lande« empfanden sie sich gemäß marxistischer Theorie an der Spitze gesellschaftlicher Entwicklung und gedachten den krisengeschüttelten Kapitalismus hinter sich zu lassen. Allein das Programm des 1. Fünfjahresplans sah eine Bautätigkeit von bisher nicht bekanntem Ausmaß vor: 200 Industrie- und 1000 Agrarstädte sollten gebaut und rekonstruiert werden.<sup>55</sup> Hierbei zeigte sich nicht nur der eklatante Mangel an Spezialisten, sondern auch der verheerende Zustand der gesamten Bauindustrie mit ihrer von allen Industriezweigen rückständigsten Tech-

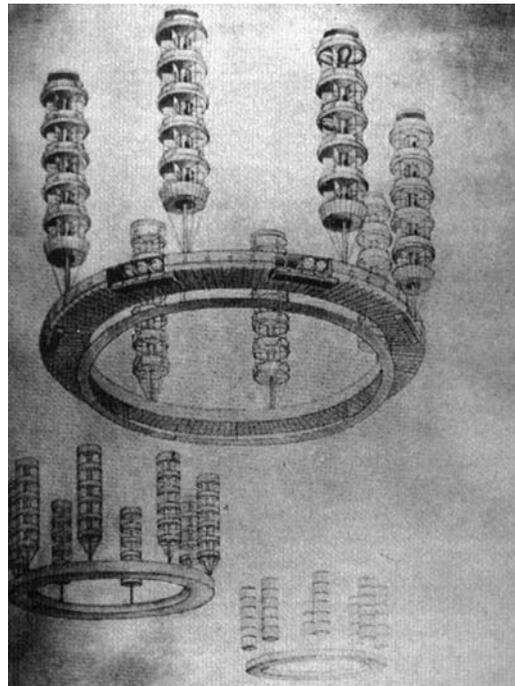


Abb. 10 Kommunehaus in der »Fliegenden Stadt«, Kru-tikow Diplomarbeit 1928–1930, Atelier Ladowski

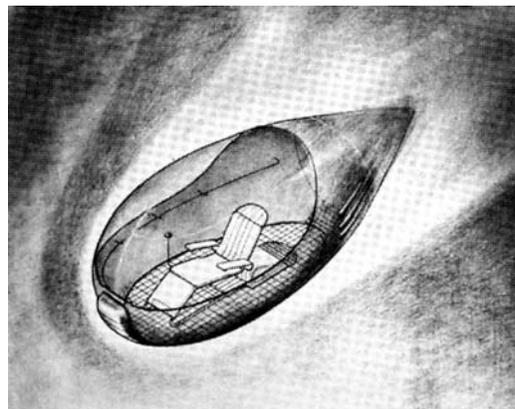


Abb. 11 Multifunktionale Transportkabine zum Ankoppeln an die »Fliegende Stadt«

52 Allerdings erfuhren die Arbeiten der wenigen Studenten durch die Vermittlung ihrer Lehrer in den einschlägigen Publikationen, auch im Westen, eine große Verbreitung. Dies hatte die Konsequenz, dass eine viel größere Gruppe dahinter vermutet wurde.

53 Vgl. Dostojewskis Roman »Der Idiot«.

54 Боряга 1928, S. 73.

55 Die immensen Vorhaben insbesondere im Aufbau neuer Städte und Industrieanlagen weckten insbesondere in Deutschland unter fortschrittlichen Architekten und Bauleuten großes Interesse, ja Begeisterung, nicht nur wegen des hoffnungsträchtigen sozialistischen Experimentes, sondern auch, da angesichts der Krise des Kapitalismus Aufträge von bisher nicht bekannter Größe zu erwarten waren. Zugleich erhielten die Feindbilder aus eben demselben Grund neue Nahrung.



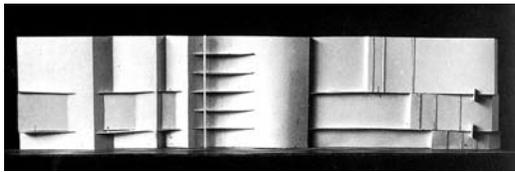


Abb. 12 Übung des Grundkurses. Gestaltung eines Reliefs durch plastische Kontraste mit rhythmischen Elementen, Licht- und Schattenwirkung

nologie. Hatten Konstruktivisten noch Mitte der 20er Jahre vorgeschlagen, das Defizit an Baumaschinen, Materialien und Technologien durch teure Importe aus dem Westen auszugleichen, so war jetzt klar, dass das Vorzeigen von Glas, Beton und Stahl in Fassaden Verschwendung von Volksvermögen bedeutete, das nützlicher in den Bau von Traktoren, Maschinen und Fabriken angelegt werden müsse. Gleiches galt für den Einsatz der Kompetenz junger Spezialisten, die statt »Fliegende Städte« (Abb. 10 und 11) zu entwerfen als Bauleiter und Architekten arbeiten sollten, da im Lande über zwei Millionen Bauleute benötigt wurden.<sup>56</sup>

Eine Verordnung vom November 1929 sah die Errichtung eines Netzes von technischen Schulen und Hochschulen vor, das innerhalb von drei Jahren Spezialisten unterschiedlicher Industriezweige auszubilden hatte. Dagegen benötigten Absolventen der WCHUTEMAS nicht selten 6 bis 8 Jahre – nun wurden Sonderkurse eingerichtet. Trotz größter Bemühungen organisatorischer und methodi-

scher Art in der Umstellung der Lehre auf die neuen Anforderungen des Fünfjahresplanes konnte die Auflösung des WCHUTEIN am 30. 3. 1930 nicht aufgehoben werden, und im Zuge der Zusammenlegung der Architekturwerkstätten mit der Architektur- und Baufakultät des MWTU kam es zur Gründung des »Architektur- und Bauinstitutes«.<sup>57</sup>

Im Sinne der neuen Bedürfnisse sah die Hochschulreform vor, die Ausbildung direkt mit den entsprechenden Wirtschaftszweigen zu verbinden, so dass künftig die Architekturlehre nicht mehr dem Bildungs-, sondern dem Volkswirtschaftskommissariat unterstand. Mit der Begründung, die Kader- und Spezialistenausbildung effektiver in unmittelbarer Angliederung an die Industriezweige lösen zu können, wurden die übrigen Werkstätten diesen zugeordnet<sup>58</sup> und Malerei und Skulptur nach Leningrad an die Akademie der Künste verlagert. Aus der Produktionsfakultät Holz entstand das Holztechnische Institut, die übrigen gingen in existierenden technischen Fakultäten auf; die interdisziplinäre Zusammenarbeit und wechselseitige Inspiration der Bildungsinstitution wurde der planwirtschaftlichen Spezialisierung geopfert.

## Die Säulen der Architekturlehre

### »Psychoanalytische Methode«

Seit der Gründung der WCHUTEMAS leitete Nicolai Ladowski die »Vereinigten Werkstätten« OBMAS und arbeitete hier mit Wladimir Krinski und Nikolai Dokutschaeu an der »Psychoanalytischen Methode«. Da er sie als Lehrprogramm auch auf die Grundlagenabteilung ausdehnte, prägte sie das Architekturverständnis aller Studenten. »Das Hauptziel der Disziplin ist das Erlernen der Gesetze und Methoden des Aufbaus der ausdrucksstarken räumlichen Form«, formulierte er 1929, diese müsse vom Betrachter deutlich und leicht wahrgenommen werden, seine Bewegung im Raum organisieren sowie ein einheitliches visuell-dynamisches System bilden.<sup>59</sup>

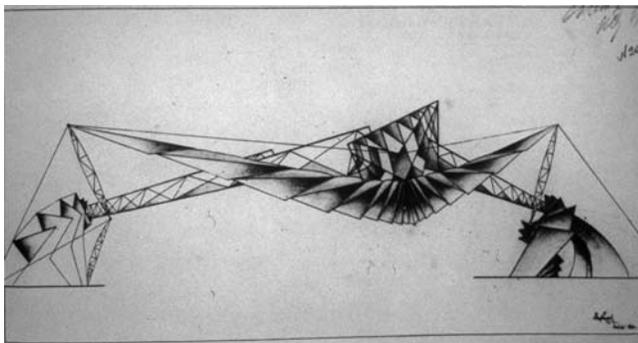


Abb. 13 Verdeutlichung der Konstruktion, 1922: Abstrakte Übung Träger auf zwei Stützen, T. Warenzow

<sup>56</sup> Vgl. Kreis 2003.

<sup>57</sup> Vgl. Хан-Магомедов, 1990, S. 60.

<sup>58</sup> Dementsprechend wurde die Textilfakultät in das Textilinstitut, die Druckgrafikabteilung in das Polygrafische Institut, die keramische Fakultät in die Kunstfakultät des Institutes für Silikate überführt.

<sup>59</sup> Demjanow 1983, S. 105.





Die »architektonische Rationalität« der Baukunst sei abhängig von der Wahrnehmung räumlicher und funktioneller Eigenschaften eines Gebäudes, während die »technische Rationalität« bestimmt werde durch die Ökonomie der Arbeit und des Materialeinsatzes beim Errichten eines Bauwerkes. Die Synthese von beiden ergebe die »Ratioarchitektur«: sie sei bestimmt von der Erfassung und Beeinflussung der Gefühlswerte, die von der Wahrnehmung ausgelöst würden. Die Rationalisten sahen das Erlernen objektiver Gesetzmäßigkeiten der Komposition als eine wissenschaftliche Disziplin des räumlichen Denkens an, das die subjektive Raumerfahrung aufzuschlüsseln suchte. Um die Studierenden von der traditionellen rein oberflächlichen Fassadenbetrachtung und -gliederung wegzuführen, wendeten sie sich von historischen Vorbildern ab und kreierten expressiv-kubistische Plastiken, in die sie die »sozial-funktionalen« Inhalte integrierten.<sup>60</sup> Für alle Aufgaben war die Arbeit am Modell Pflicht und die Zusammenarbeit von Architekten mit anderen Künstlern selbstverständlich.

Auch an die Manifestierung der Ideologie mit architektonischen Mitteln, die Gleichsetzung von moderner Bauform und fortschrittlicher Gesinnung glaubten sie nicht. Es sollten die tieferen Schichten der Wahrnehmung des Raums ergründet sowie die Sensibilisierung für dessen Werte geschult werden, da die Ideologie der modernen Architektur konstruktionsunabhängig sei und in jeder Konstruktion und mit jedem Material ausgedrückt werden könne.<sup>61</sup> Allein der Raum und seine Wirkung »weder Ziegel noch Holz«, stelle das Grundelement der Architektur dar. Wie historische und gegenwärtige Erfahrungen zeigten, so Ladowski, mache sich die ausschließliche Orientierung an der Funktion »lächerlich« angesichts der sie überdauernden Umhüllung mittels der Fassade. Diese Auffassung stand in völligem Widerspruch zu den Produktionskünstlern und Konstruktivisten, die über den utilitären Charakter in der Architektur ihre soziale Verpflichtung definierten. Da weder die reine utilitäre Form noch die reine Architekturkunst existiere, so Krinski, gebe es auch keine rein zweckorientierte Aufgabenbewältigung ohne Berücksichtigung von Fragen der Kunst.

<sup>60</sup> Ebd. S. 103.

<sup>61</sup> Vgl. Хан-Магомедов, 1993.

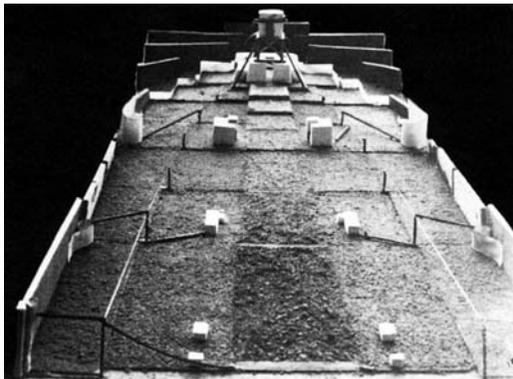


Abb. 14 Übung des Grundkurses: Ausdrucksstarke Form im begrenzten Raum

Die Synthese der räumlichen Wirkung resultiere aus vielschichtigen Beziehungen wie Farbe-Größe-Form, Farbe-Form-Konstruktion oder Oberfläche-Körper. Sie könne durch polarisierende Eigenschaften wie Dynamik-Statik, Stärke-Schwäche,

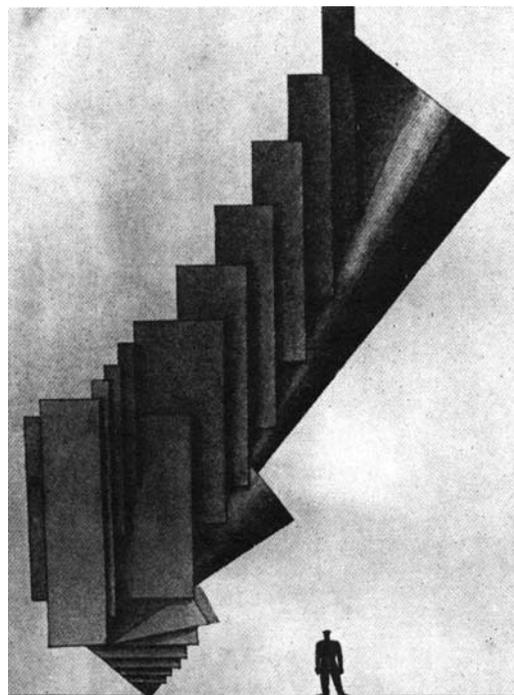


Abb. 15 Verdeutlichung physisch mechanischer Eigenschaften der Form: Abstrakte Entwurfsübung, Dynamik und Gleichgewicht, 1922, A. Arkin



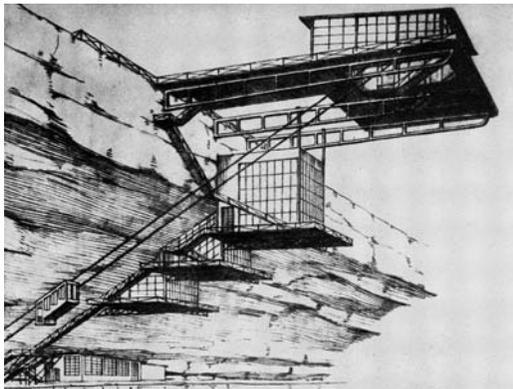


Abb. 16 Verdeutlichung physisch mechanischer Eigenschaften der Form: Produktionsaufgabe, Anlegestelle und Restaurant an Felshang und Meer

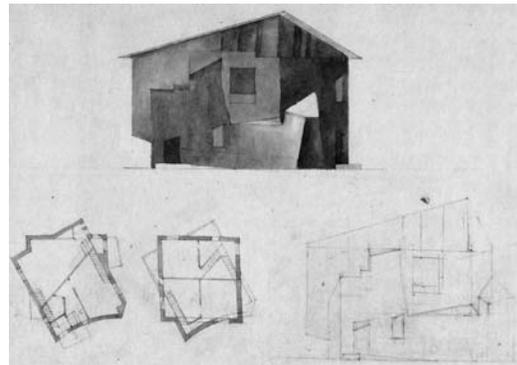


Abb. 17 Verdeutlichung geometrischer Eigenschaften der Form: Produktionsaufgabe, Entwurf eines ausdruckstarken Körpers, Wohnhaus mit zwei Wohnungen, N. Krassilnikow 1921

Erhabenheit-Niedrigkeit, Endlichkeit-Unendlichkeit erzeugt werden.<sup>62</sup> Der Unterricht verfolgte die Ziele: Kennenlernen der Haupteigenschaften der großen räumlichen Form im Verhältnis zum Menschen und den jeweiligen Bedingungen des Ortes, Studieren der Grundlagen und Methoden der Komposition im dreidimensionalen Raum; Erwerben der Fähigkeit der Gestaltung eines ganzheitlichen Ausdrucks der Form, hinsichtlich Ordnung, Lage, Größe der Elemente und ihrem Verhältnis untereinander.<sup>63</sup> Die Aufgaben waren entweder rein abstrakter Natur oder verbunden mit einer konkreten funktionellen Bestimmung. Darauf Bezug nehmend suchten Studenten unterschiedliche Raumeindrücke zu erzeugen und erfuhren zugleich eine kreative Einführung in die architekturpsychologische Wirkungsweise (Abb. 12–19).

Ab 1927 flossen die Erfahrungen der Grundlagenkurse in die Abteilungen des «Psychotechnischen Labors» ein:

1. Abteilung zur Analyse von Gestaltelementen der Architektur

- Einflussfaktoren der Architekturelemente auf die Psyche
- Zusammenwirkung der verschiedenen Architekturelemente

- Experimentelle Prüfung der Raum-Disziplinen
2. Pädagogische Abteilung
- Psychotechnik des Architekten
  - Rationelle Methoden des Architekturunterrichtes
3. Abteilung für Organisation und Ökonomie
- Architekturform und Umgebung, Architektursoziologie, Architektur und neue Lebensweise.
  - Die funktionelle Methode und ihre Bewertung in der Architektur
  - Wechselwirkung zwischen Ideen progressiver Architektur und fortschrittlicher Technik
  - Kritik gültiger technischer Normen vom Standpunkt des Architekten
  - Wissenschaftliche Organisation des Architekturschaffens und der Technik des architektonischen Entwerfens.

Darüber hinaus erarbeitete Ladowski Fragebögen zur Erforschung von Nutzerbedürfnissen und Meinungen verschiedener Bevölkerungsgruppen. Zur Durchführung von Experimenten entwickelte er eine Reihe von Geräten. Das Labor zur Untersuchung der Gesetzmäßigkeiten der Gestaltbildung auf wissenschaftlicher Grundlage befasste sich

<sup>62</sup> Demjanow 1983, S. 97.

<sup>63</sup> Ebd. S. 106ff. Dabei gibt er z. B. folgende Parameter zu berücksichtigen: Dichte (visuelle Masse), Gewicht (visuelle Bewegung der Masse) unter der Schwerkraft, Art der Verbindung der Elemente untereinander (visuelle Konstruktion), Oberflächenausdruck (Hell-Dunkel-, Farbwirkung), Dynamik als visuelle Bewegung in eine bestimmte Richtung, Spannung als Grad der Intensität der Wirkung, Einheit durch Zusammenwirken und Harmonie der Formelemente, Klarheit durch die Lage im Raum, sowie Maßstäblichkeit im Verhältnis zum Menschen.



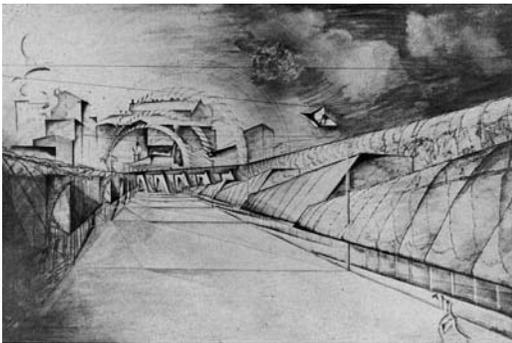


Abb. 18 Verdeutlichung des Raumaufbaus außen/innen: Produktionsaufgabe Architektonische Gestaltung des Nikitski Boulevards, Moskau, N. Tichonow 1921

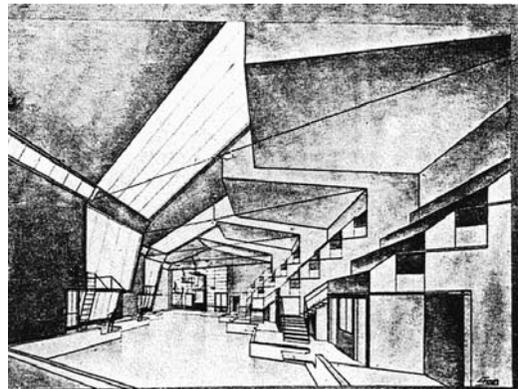


Abb. 19 Produktionsaufgabe, ausdrucksstarker Innenraum einer Badeanstalt, L. Grichpoune 1927–28

auch mit der Untersuchung historischer und moderner Gebäude. Die Lehrmethoden erhielten 1925 auf der Pariser Ausstellung der Dekorativen Künste eine Auszeichnung.

#### «Experimentelle Architektur»

Diese Werkstatt stand unter der Leitung von Ilja Golossow und Konstantin Melnikow. Sie zählte nur wenige Studenten und wurde gegen Mitte der 20er Jahre geschlossen.<sup>64</sup> Golossow unterrichtete, wie andere Kollegen, auch am Polytechnischen Institut MIGI. Pathetisch äußerte er sich zur Architektur als Ausdruck erblühender Freiheit und Glücks, die eng mit allen Bereichen des Lebens verbunden, mittels der räumlichen Form den harmonischen Zusammenhang schaffe. Im Kommunismus, der sich dieser großen Verantwortung stelle, sah er die höchste Organisationsform menschlicher Gesellschaft. Er unterschied zwischen der »aktiven Form«, die die Idee verdeutliche, und der »passiven Masse«, die dieser sich unterstützend unterordne. Des Weiteren differenzierte er zwischen der psychologischen und der ästhetischen Wirkung: Erstere könne Schwere, Bedrohung, Angst, Geborgenheit, Strenge vermitteln. Sie müssen über die Form des Gebäudes vermittelt und über eine ästhetisch gelungene Komposition realisiert werden, bei der symbolische Anspielungen ebenso wie ornamentale Ausschmückung selbstverständlich eingebunden werden

könnten. Ein Maximum des Ausdrucks und der Zweckmäßigkeit müsse bei einem Minimum an materiellen und formalen Mittel erreicht werden, wobei auch hier die Konstruktion dienende Aufgabe zur Unterstützung der Komposition habe. Unter klassischer Stilbildung verstand er das Erfassen des Wesens und der Grundsätze allgemeiner Formbildung, jedoch nicht das Kopieren historischer Gebäude, wie es den Vertretern der Akademischen Abteilung vorgehalten wurde. Sein Lehrziel, das 1922 in das Programm der »Neuen Akademie«<sup>65</sup> einging, lag in der schrittweisen Entwicklung kreativer Fähigkeiten der Studenten. Die Lehre gliederte er in die Bereiche: Architekturaufbau, Architekturuntersuchung, Entwerfen, Studium von Schriften zur Architektur.

Im 1. Studienjahr ging es nach einführenden Vorlesungen über die Bedeutung und Aufgaben der Architektur um elementare Formbildung durch Anordnung der Komposition von Massen und Formen zur Verdeutlichung bestimmter Polaritäten wie Ruhe/Bewegung, Schwere/Grazie der Beziehungen in Abhängigkeit zu ihrem Umfeld, oder zur Verdeutlichung von Proportionen. Im Entwerfen waren die abstrakten Übungen mit realen Aufgaben zu verbinden, jedoch auch hier unter Berücksichtigung eines bestimmten architektonischen Ausdrucks und vorgegebenen Kompositionsmitteln. Auch anhand der Untersuchung historischer Bei-

<sup>64</sup> Sie erfolgte wahrscheinlich, nachdem Melnikow zahlreiche Bauaufträge in Moskau erhielt und sich Golossow den an Einfluss gewinnenden Konstruktivisten angeschlossen hatte.

<sup>65</sup> Manuskript «Grundsätze der Hauptarchitekturwerkstatt».



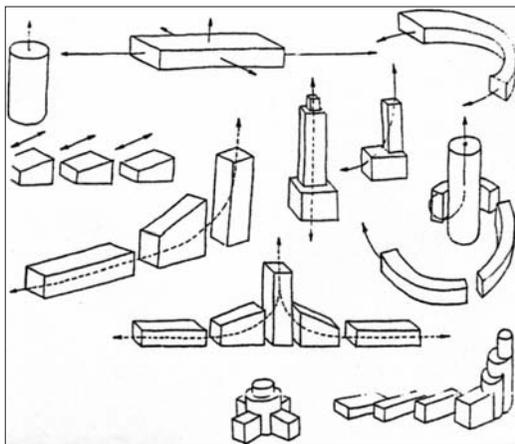


Abb. 20 Abstrakte Übungsbeispiele 1. Studienjahr; Erlernen formaler Gesetzmäßigkeiten der Gestaltbildung, Darstellung von Ruhe und Bewegung durch Positionierung der Elemente, Verdeutlichung der »Beziehung zwischen den Massen«, Untersuchung der Wirkung des Raumes durch unterschiedliche Wahrnehmung von Massen. Übungsblatt (Die Pfeile zeigen die Kraftlinien) Golossow 1920

spiele, vorwiegend die klassische Antike betreffend, sollte die Wahrnehmung geschult werden. Im 2. Studienjahr wurden unter denselben Oberbegriffen komplexere Aufgaben und vertiefende Studien zu Idee und Ausdruck historischer Beispiele vorgegeben. Im 3. Studienjahr folgten aufbauende und weiterführende Übungen, die die Baukunst immer in ihr Umfeld stellten, darüberhinaus Entwürfe mit konkreter Aufgabenstellung und abstrakte Fragestellungen zur Formgestaltung, des weiteren Themen aus der Geschichte (Abb. 20).

Architekturdarstellung und Präsentation waren integrierter Bestandteil der Entwurfsaufgaben.<sup>66</sup> Die Gesamtbewertung geschah unter den zwei Gesichtspunkten: »Lösung des Wesens der Aufgabe«, die Umsetzung funktionaler und konstruktiver Anforderungen betreffend, sowie »Ausdruck der Lösung«, die Vermittlung der Architekturidee betreffend. Letztere bezog sich auf die Transformation der beabsichtigten emotionalen Wirkung mit künstlerischen Mitteln.

Auch Konstantin Melnikow arbeitete Stellungnahmen zur Architekturlehre aus; er stand mit seiner Haltung den »Rationalisten« näher als den »Konstruktivisten«.<sup>67</sup> Jedoch betrachtete er die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, den Bedingungen des Ortes und der Zeit, und die Frage nach dem jeweiligen geistigen Auftrag als die Grundlage jeglicher neuzeitlichen Architektur: »Verwendung der alten Form – bedeutet Nachahmung; Verwendung der neuen Form ohne Kenntnis der Prinzipien der alten – bedeutet Dekadenz [...] Nur dann ist das Neue neu, wenn das Alte bekannt: Erkenne das Alte – definiere das Neue [...]« Seine »Anweisung des Architekturstudiums nach dem Programm der Neuen Akademie«<sup>68</sup> beinhaltet das Erlernen der Methoden der besten Beispiele der Architekturdenkmäler hinsichtlich ihrer Komposition, ihrer Ausschmückung und der ihnen zugrunde liegenden Prinzipien, sowie das Einschätzen der Übereinstimmung zwischen schöpferischer Intuition und geforderter Aufgabe. Seine Aussage: »Möge die Architektur der Jahrhunderte dir zeigen, was dein Anfang ist und mit dir blutsverwandt«,<sup>69</sup> verstand sich als Aufforderung zur Verinnerlichung des Kulturgutes.

Das Studium der Vergangenheit führte nach Melnikow vom Erkennen der Prinzipien über die Beweisführung zur Übung, vom Erfassen der schöpferischen Leistung zur Anwendung. So könne Form als Vereinigung von Methode und Intuition zur Synthese werden. Auf Lehrmethoden legte er sich nicht fest, hielt aber die Intuition am Beginn des Entwurfsprozesses für außerordentlich wichtig. Anlässlich der Pariser Ausstellung der Dekorativen Künste 1925<sup>70</sup> hob er in einem Interview die Bedeutsamkeit des schöpferischen Milieus einer Gesellschaft hervor: »Die bolschewistische Revolution benötigte nicht nur Einrichtungen, sondern auch Geist – künstlerisches Milieu – die Regierung stand der Vergangenheit nicht feindlich gegenüber – im Gegenteil – das Erbe wurde erhalten von gesamten zum kleinsten – es gibt kein anderes Land in dem die Museen so gehütet werden [...] Ich bin sicher, dass nirgends die sozialen Bedingungen so

66 Sie hatten zu berücksichtigen: 1. Grafische Darstellung der architektonischen Idee, 2. grafische Darstellung der Körper, 3. Schönheit des Ausdrucks, vermittelt in der Schönheit der Grafik, 4. Visualisierung der Ausdrucksfähigkeit in der architektonischen Darstellung. Demjanow 1983, S. 110.

67 Diesen wird er in westlichen Rezeptionen meist zugeordnet.

68 Стригалева 1985, S. 91.

69 Ebd. S. 92.

70 Dort hatte er mit dem Pavillon der UdSSR großes Aufsehen und Begeisterung erregt.





positiv zur Erblüfung der Kunst sind.«<sup>71</sup> Mit dieser Einstellung könne die Welt in neuem Licht erscheinen.

### »Lebendige Klassik«

Die dritte der bis 1926 an der Architekturfakultät existierenden Werkstätten nannte sich »Akademische Abteilung«. Sie vertrat, in Übertragung auf die sozialistischen Bedingungen, die Kontinuität vorrevolutionärer Prinzipien, und war in vier Bereiche gegliedert: Grafik, Erlernen der Architekturformen, Komposition und Entwerfen, sowie Stadtplanung.

Im 1. Studienjahr wurden Kompositionsgesetze anhand des Studiums historischer Vorbilder gelehrt. Hierbei sollten Formelemente wie Wand, Öffnung, Stütze, Dach, Details und Baugestaltungskanon analysiert sowie Proportionsgesetze erlernt werden. Im 2. kamen Entwürfe hinzu und im 3. und 4. Studienjahr stand das Entwerfen ganz im Mittelpunkt. Iwan Scholtowski ging in seiner Lehre zwar nicht so weit wie der Leningrader Architekt Iwan Fomin, der die »Rote Dorik« entwickeln wollte, sah aber auch in den klassischen Formen die Ansprüche der neuen Epoche, die sich als Erbe der vorangegangenen Kulturen betrachtete, am würdigsten vertreten. Er suchte die Eigengesetzlichkeit der Architekturform darzulegen und warnte angesichts der neuen Entwicklungen davor, die Form mit der durch den Zweck bestimmten Einheit von Funktion und Konstruktion gleichzusetzen. Seiner Meinung nach müsse das künstlerische Talent, um harmonische Proportionen schaffen zu können, die historischen Vorbilder studieren. Dies hinderte ihn jedoch nicht, wahlweise modern oder klassizistisch zu bauen.

Der freie Umgang mit der Tradition, dem Erbe, stand, wie schon erwähnt, keinesfalls im Widerspruch zu der neuen Gesellschaft und ihren Ausdrucksformen. Es war auch für andere russisch-sowjetische Architekten typisch, je nach Aufgabenstellung den Stil zu interpretieren (Abb. 21). Da die Traditionalisten ihre Position durch die Auslegung der auch von Lenin vertretenen marxistischen Theorie der notwendigen Aneignung der besten Beispiele bürgerlicher Kultur gestärkt sahen und durch den konservativen Geschmack breiter Bevölkerungsschichten bestätigt wurden, war eine direkte Identität von moderner Bauform

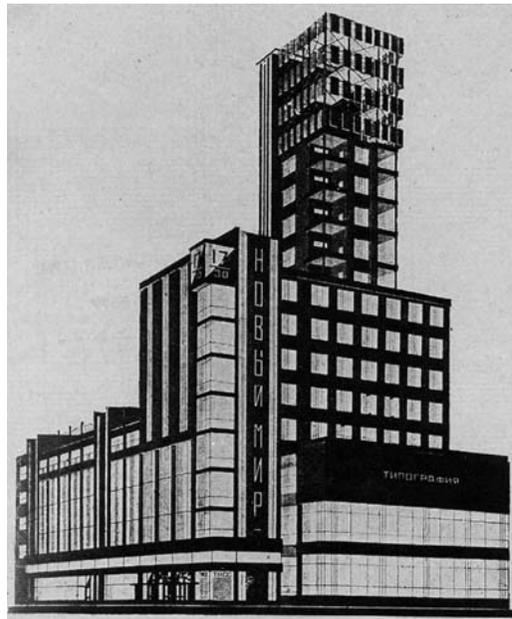


Abb. 21 Druckereigebäude, Entwurf A. Kurowski 1926, Atelier Schtschussew »Akademische Werkstatt«

und fortschrittlicher Gesinnung nicht so selbstverständlich wie in Deutschland. In dieser Auffassung galten nicht »Tradition« und »Fortschritt« sondern »Tradition« und »Neuerertum« als Dualität. Zudem wurde die Fassade angesichts der Aufwertung des öffentlichen Raums durch die Revolution zur Projektionsfläche gesellschaftlicher Erinnerung. Der Vorwurf des »Rückwärtsgewandten« tangierte ihre Vertreter keinesfalls, da sich die Baukunst mit den neuen Aufgabenstellungen des Sozialismus auf der Höhe der Zeit befand. Die Unbekümmertheit des freien Umgangs mit »Stilen« deutet darüber hinaus auf die russische Tradition der nicht nur auf die Baukunst bezogenen Aneignung und Adaption, die sich in ihrer Geschichte schon häufig bewährt hatten.<sup>72</sup> Insbesondere zur Bekräftigung der gesellschaftlich bedeutenden Rolle des Sozialismus konnten die traditionsfreien Baukörper moderner Auffassung nicht diese bildnerischen Werte vermitteln wie es die architektonische Inszenierung des »kollektiven Gedächtnisses« nach dem Grundsatz »das Proletariat stürmte auf die Straße, und nun soll dieser Straßenraum gestaltet werden« vermochte.

<sup>71</sup> Ebd. S. 97.

<sup>72</sup> Vgl. Kreis 2006.





Abb. 22 »Die funktionelle Methode«, Übertragung der Rationalisierungsmechanismen der Industrie auf den Lebensprozess, M. Ginsburg

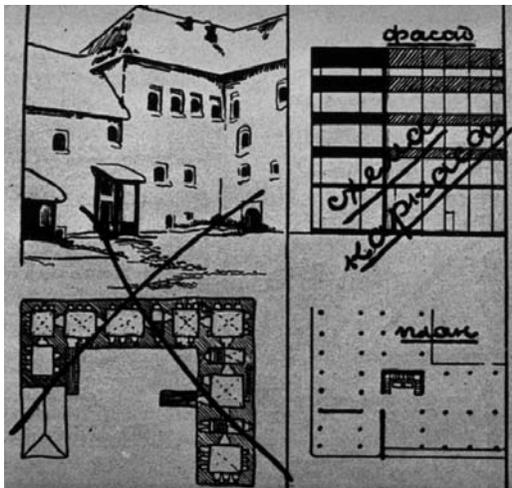


Abb. 23 Konstruktivistische Polemik gegen traditionelle Bauweise

... und die »funktionelle Methode«

Ebenso typisch ist jedoch auch die Faszination und Begeisterung für die Technik und ihre ästhetische Überhöhung, die schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu phantastischen Visionen führte und nunmehr in den konstruktivistischen Architektorentwürfen sich von der Industrialisierung inspirieren ließ. Es erscheint bemerkenswert, dass die gesamte sowjetische Avantgardebewegung im Westen über den Konstruktivismus identifiziert wird, ihr den Namen verlieh und selbst bedeutende Architekten und Künstler, die sich unmissverständlich von ihm distanzieren, als Konstruktivisten bezeichnet werden. Dies wird der spezifisch sowjetischen Situation, wie wir sie anhand der Architekturausbildung verfolgen können, keinesfalls gerecht. Schon anlässlich der ersten großen sowjetischen Kunstausstellung in Berlin 1922 kritisierten Lunatscharski und Schterenberg, dass bei der Auswahl der Exponate die realistische Seite ein kümmerliches Dasein friste, was ein verzerrtes Bild der tatsächlichen Kunstszene wiedergebe, während von deutscher Seite bemerkt wurde, dass der Konstruktivismus ein begeistertes Publikum anzog. Ebenso hieß es kurz darauf, er sei seines ursprünglichen Auftrags, der unmittelbaren Gestaltung der Wirklichkeit, beraubt und zum Spekulationsobjekt des Kunsthandels degradiert.<sup>73</sup> Ab Mitte der 1920er Jahre erhielt er nach dem Motto »Die Technik entscheidet alles« eine Aufwertung als Methode zur Realisierung der Prinzipien des sozialistischen Bauens und erlangte auch in der Architekturlehre eine dominierende Position. Nachdem die gesellschaftspolitische Internationalität sich inzwischen schon als Wunschtraum herausgestellt hatte, suchten Konstruktivisten noch eine »internationale Front neuzeitlicher Architektur« durch die Vereinheitlichung des Bauens zu schaffen.<sup>74</sup>

Die ursprüngliche Losung der Aufbruchphase des Konstruktivismus: »das konstruktive Leben ist die Kunst der neuen Zeit«, die noch von der Mobilisierung aller Kräfte für die gesellschaftlichen Aufgaben geprägt war, hatte inzwischen mehrere Transformationen durchlaufen: War eingegangen in die Produktion von Alltagsgegenständen, die durch ihre zweckmäßige Gestaltung das Leben aktiv beeinflussen sollten, in Konstruktionen, die das zeitgemäße Verlangen nach Organisation und

73 Finkeldey 1995, S. 161.

74 Гинзбург 1926, S. 60.



nützlichem Einsatz neuester Materialien wie Glas, Stahl, Beton als Ausdruck der neuen Lebensweise vermitteln sollten, denn »jedes andere Material sei »sozialreaktionär«<sup>75</sup>, und führte schließlich zur Ästhetisierung der modernen Materialien und Konstruktionen (Abb. 23). Der Wettbewerbsentwurf der Brüder Wesnin für das Verlagshaus der Lenigrader Prawda wurde gerühmt als »Kristall in einer übersättigten Lösung« (Abb. 3). Alexander Wesnin, der zum neuen Anziehungspunkt wurde,<sup>76</sup> fasste 1926 im Fach Zeichnen für die Akademischen Abtei-

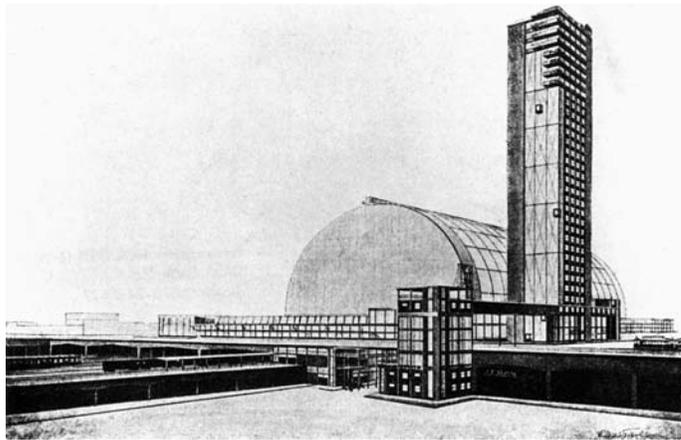


Abb. 24 Zentralbahnhof in Moskau, Diplomarbeit, A. Burow 1925, Atelier Wesnin

lung der Architekturfakultät seine Zielsetzungen zusammen: Schulung der analytischen Fähigkeiten zur Wahrnehmung der Form in Bezug auf Material, Faktur, Farbe, Masse, Gewicht, Struktur; Sensibilisierung für Maßstab, Proportion und Rhythmus; kritische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand um so die Wechselwirkung von Form und Konstruktion zu üben; Verdeutlichen funktionseller und konstruktiver Eigenschaften mit Hilfe von Darstellungsmethoden.

1926 erhielt der Konstruktivismus durch die unter Mossej Ginsburgs Leitung erarbeitete »Funktionelle Methode«<sup>77</sup> eine auf optimierter Betriebsabwicklung basierende objektivierbare Legitimierung. Sie orientierte sich an den Erfolgsmechanismen des Taylorismus, Fordismus, den technischen Errungenschaften und bildete somit den Gegenpol zur »Psychoanalytischen Methode« der Rationalisten.<sup>78</sup> Ab 1926 integrierte er sie in seinen Kurs Theorie der Architekturkomposition. Die sozialistische Vorbildfunktion sah er in der Rigorosität der Anwendung industrieller kapitalistischer Prinzipien: »Die Architektur des Westens und Amerikas kommt aus den Methoden der Wissenschaft, Organisation und Technik. Wenn diese schöpferischen

Methoden charakteristisch sind für den gegenwärtigen bourgeoisen Westen und Amerika, so sollen sie in unermesslichem Grade charakteristisch sein für das Proletariat der UDSSR.«<sup>79</sup> Die intellektuelle Wahrnehmung habe nach Ginsburg die gefühlsmäßig kontemplative zu ersetzen und somit dürften auch im Entwerfen keine »arbeitsfremden« Elemente zugelassen werden; die räumlichen Behälter der Lebensorganisation sollten nicht mehr mit »Baukunst« verwechselt werden. Wesentliches Kriterium des sozialistischen Bauens ergebe sich durch die Übertragung der Rationalisierungsprinzipien des kapitalistischen Arbeitsprozesses am Fließband und der Betriebsorganisation des Taylorismus auf den Alltagsprozess des Lebens in der Wohnung (Abb. 22). Nach Grundsätzen von Bewegungsabläufen und Funktionstrennung sollte nach dem Erfolgs-Typ M der fordischen Autoproduktion ein »Sozialer Typus« der Wohnung »Typ-F« optimiert werden, der für alle gleich sei, »ob in Samarkand oder in Moskau.«<sup>80</sup>

Inspiriert von den groß angelegten Kollektivierungskampagnen in der Landwirtschaft, die die Umwälzung zum Sozialismus beschleunigen sollten, entstanden an den WCHUTEMAS nicht

75 Selinskij 1923, S. 7.

76 Er unterrichtete auch Malerei und Freihandzeichnen in der Akademischen Abteilung.

77 Er lehrte seit 1922 an den WCHUTEMAS. In seiner Theorie der Komposition, die er durch praktische Übungen ergänzte, sind drei Bereiche enthalten, die Psychologie des Schaffensprozesses des Baukünstlers, das Wesen und die Mittel der Baukunst.

78 Über »Funktionelle Methode« wurde ausführlich in dem Organ der Konstruktivisten *Современная архитектура* (Neuzeitliche Architektur) berichtet.

79 Vgl. Kreis 2003.

80 Vgl. B. Kreis 1985, S. 75 ff.



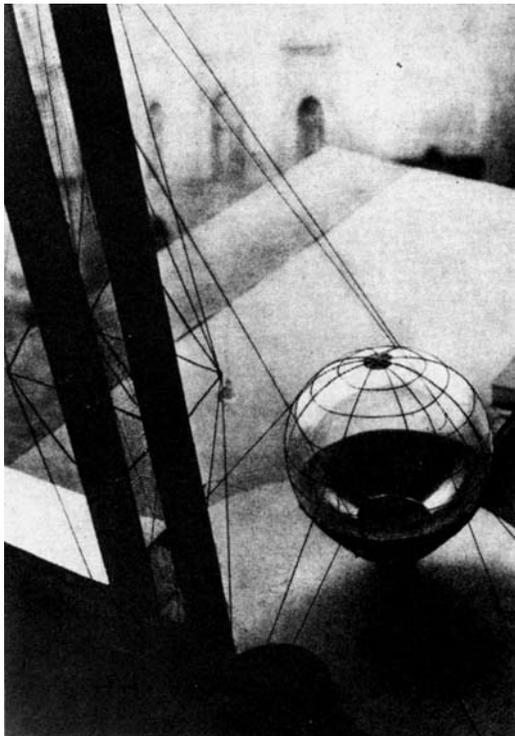


Abb. 25 Lenininstitut, Diplomarbeit, I. Leonidow, 1927, Atelier Wesnin

minder rigorose Studien zur Kollektivierung und Gleichschaltung des Lebens in Kommunehäusern. Studenten planten die Auflösung der Familie in riesigen nach Tätigkeiten und Nutzergruppen gegliederten Gebäudekomplexen.<sup>81</sup> Fasziniert von den neuen sich eröffnenden Möglichkeiten, befreit von Raumstudien und historischen Analysen, konzipierten sie hoch technisierte, voll klimatisierte Kommunehäuser, Stadtkomplexe, Fliegende Städte, Raumstationen, gläserne Institute. Ohne Rücksicht auf klimatische Besonderheiten oder technische und konstruktive Möglichkeiten, entstanden brillante Prismen und Körper, Glas- und Stahlkompositionen, die mehr Faszination und intuitives Empfinden widerzuspiegeln scheinen, als reine wissenschaftlich-technische Analyse der Lebens- und Bauorga-

nisation, geschweige denn konstruktiv praktische Kenntnisse. Mit konzeptioneller Radikalität wie z. B. dem Anspruch, die »Möglichkeit der Bautechnik philosophisch zu erfassen« (Abb. 25), und zugleich räumlich-gestalterischer Sensibilität überflügeln sie ihre westeuropäischen Kommilitonen. Hier kam eindeutig der Einfluss der »psychoanalytischen« Methode zum Durchbruch und weniger die »funktionelle« Herangehensweise.

#### »... hemmungslose Reißbrettphantasien kleiner Corbusiers«

Noch bevor die Parteidiktatur alle Lebensbereiche unter ihre Kontrolle nahm und Diskussionen sich erübrigten, entzündete sich ein heftiger Disput, der, auch aufgegriffen in zahlreichen Karikaturen und Kurzgeschichten<sup>82</sup>, sich über die realitätsfremden, die Bedürfnisse der Nutzer außer acht lassenden, Entwürfe erzürnte. Das lebhaftes Interesse an Ausstellungen, Bildungszirkeln und Konferenzen bestätigt die Anteilnahme der russischen Bevölkerung an Architektur und öffentlichen Angelegenheiten. Die Prawda spottete über unkritische Übernahme westlicher Vorstellungen, die »hemmungslosen Reißbrettphantasien kleiner Corbusiers,« die auf geduldigem Papier aus Zeitschriften dreier Kontinente allzu lange die Namen sozialistischer Städte usurpieren und kompromittieren durften.<sup>83</sup> Das Volk strebe danach, sein Leben zu verschönern, während Architekten die Kunst entthronten, von ihrem metaphysischen Element befreien und durch Zweckmäßigkeit ersetzen. Die Architektur spiele als sozialste aller Künste eine zentrale Rolle. Der Künstler und insbesondere der Architekt müsse Verständnis für die Bedürfnisse des Proletariats entwickeln, um diese befriedigen zu können. Statt kleinbürgerliche Bedürfnisse zu negieren, sei das emotionale Potential der Kunst erzieherisch zur Hebung des Kulturniveaus einzusetzen,<sup>84</sup> und die Bedürfnisse gerade jener Menschen seien zu respektieren, die unter den Bedingungen der Industrialisierung arbeiten, anstelle die Prinzipien des Maschinenbaus zu jenen der Kunst zu erheben und die

81 Die heftigen Diskussionen über die Besiedlung des Landes zwischen Urbanisten und Desurbanisten seien hier nur erwähnt.

82 Vgl. von Ilja Ehrenburg, Die Bierhalle zur Roten Rast, in: Deumlich 1974, S. 110.

83 Die fünf Gestaltungsprinzipien Le Corbusiers wurden zur Grundlage vieler Entwürfe. Ginsburg übernahm sie für den Versuchsbau eines Übergangs-Kommunehauses, während Corbusiers Konzept der Ville d' Habitation nicht zu übersehende Anregungen dieser Kommunehausideen beinhaltet.

84 Diskussion auf der Konferenz über »Kunst in der UdSSR und Aufgaben der Künstler«, in: Академия 1928.





Architektur auf ihren utilitären Charakter zu beschränken.<sup>85</sup> Wie erwähnt, erlebte auch unter den Studenten die Antike eine Wiedergeburt.

Von Seiten der neu gegründeten »Allunionsvereinigung proletarischer Architekten« WOPRA traf sowohl die Konstruktivisten, Rationalisten, »Eklektiker« der Vorwurf, sich nicht für die Klasseninteressen des Proletariats einzusetzen. Die Projekte Ende der 1920er Jahre zeigten zwar den großen Dialog mit der Baukunst des Westens, die unter dem unmittelbaren Einfluss des europäischen Kapitalismus stünde, vernachlässigten jedoch den sozialen Auftrag, der das Bauen im Interesse der Werktätigen beinhalte. Der Architekt müsse alle Faktoren, die auf deren Leben Einfluss nehmen, in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Spezialisten studieren, um danach psychologisch-geistige und physikalisch-materielle Faktoren auszuwählen und architektonisch zu gestalten, so der Architekt und Stadtplaner Michail Krjukow. Technik betrachtete er im Bauen nicht mehr und nicht weniger als ein Teil der Lebenshilfe.<sup>86</sup>

Die Schließung der WCHUTEMAS bedeutete das Ende des zehnjährigen Diskurses und gegenseitiger Inspiration. Jede Disziplin hatte nun, dem Wirtschaftsministerium unterstehend, ihre Aufgaben für den Aufbau des Sozialismus zu erfüllen. Die Kämpfe und Konkurrenzen um eine der neuen Gesellschaft angemessene Auffassung der Architekturlehre, die Auseinandersetzungen und Machtkämpfe einzelner Strömungen wurden zunehmend ersetzt durch die allgemeinverbindliche politische Positionsbestimmung von Kunst und Ausbildung, in der der Interpretationsspielraum immer geringer wurde und sich künftig uneingeschränkt den Parteivorgaben unterzuordnen hatte. Nowizki benannte den Verlust: »Wir verausgaben das Kapital, das seit der Revolution angehäuft wurde, durch die Zerstörung der Kunstschulen.«<sup>87</sup> Die Zeit der Experimente und Diskussionen musste der Zeit der Realisierung weichen, die jedoch angesichts der bevor-

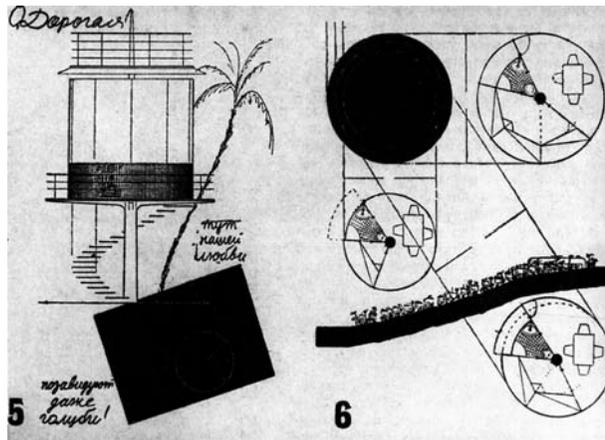


Abb. 26 Kurhotel, Entwurf, N. Sokolow, 1928, Atelier Wesnin

stehenden Großprojekte und des Vertrauens auf eine bessere Zukunft nicht minder euphorisch begrüßt wurde.

### Bauhaus und WCHUTEMAS Schlussbemerkung

»Ein neuer Weg öffnet sich in die überraschungsvolle Zukunft, während deutsche Künstlerräte ziemlich hilflos herumtappen, haben Russlands junge Künstler ihren entschlossen beschritten«,<sup>88</sup> äußerten sich deutsche Kollegen. Aus der vorrevolutionären Aufbruchstimmung und den visionären Auseinandersetzungen war realer Existenzkampf und Verantwortung für die noch unbekanntere Gesellschaftsform geworden, die zum Handeln herausforderte. Schon 1918 ging der erste Aufruf bemerkenswerterweise nach Berlin an den von den russischen Sowjets (Räten) inspirierten »Arbeitsrat für Kunst«: »Die russischen Künstler wenden sich zuerst an ihre nächsten Nachbarn, ihre deutschen Kollegen, und fordern sie zu Beratung und Austausch auf.«<sup>89</sup> Ihr kunstpolitisches Programm fand großen Widerhall, unter Vorsitz von Walter Gropius folgte die Stellungnahme, deren gefühlvoll pathetische Sprache die Stimmung der Aufbruchzeit wiedergibt. Sie versprach, die Kluft, die die Machtpolitik zwischen den Völkern aufgerissen habe, schließen zu helfen, um »das große Werk der Liebe [...],

85 Vgl. Борьба 1928, S. 73 f.

86 Крюков 1930, S. 22.

87 Maza 1930, in: Gaßner/Gillen 1979, S. 169.

88 Schädlich 1921, S. 130.

89 Neue Blätter für Kunst und Dichtung, zit nach: Schädlich 1991, S. 130.





Abb. 27 »Sündige« Staffeleimaler der WCHUTEMAS bei der Arbeit

das nach den Tagen des hässlichen Hasses Europa wieder zur Schönheit führen sollte«, aufzubauen.<sup>90</sup> Nachdem sich in Deutschland die gesellschaftlich-politische Einflussnahme nicht in gewünschter Form umsetzen ließ, strebte Walter Gropius<sup>91</sup> in Richtung einer kleinen »radikalen Minorität«, die ohne Zugeständnisse aktiv ihre Ziele verfolgen sollte.<sup>92</sup>

Wenig später folgte die Gründung des Bauhauses. Gropius' Empfehlung an die russischen Kollegen über den »Zusammenschluss aller Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst«<sup>93</sup> entsprach ganz der bereits existierenden sowjetischen Praxis. Zahlreiche architektonische »Credos«, die den Deutschen nicht bekannt waren, bekräftigten ihren Anspruch auf Allgemeingültigkeit und leiteten daraus Konzepte für die Lehre im Sozialismus ab.

Während die »Bauhäusler« zu Protagonisten der Moderne wurden, und sich in bewusster Abgrenzung gegenüber den großen Volksströmungen wie »Kunst für alle« definierten, schloss der sowjetische Bildungsauftrag traditionsorientierte Strömungen ein, die allerdings in Deutschland wenig Beachtung fanden, wie die sowjetische Seite schon 1922 in Berlin bemängelte. Darauf anspielend äußerte sich Ilja Ehrenburg, der im Bauhaus »die ein-

zige lebendige Kunstschule Deutschlands« sah, die ein wenig an die Moskauer WCHUTEMAS erinnere, »nur etwas strenger, sachlicher und fader vielleicht.«<sup>94</sup> Er selbst liebe einfach die totgesagte Kunst, worauf er ein Anrecht habe, bemerkte er stellvertretend für viele. Zwar sei es nicht falsch, dass man das Gefühl mit dem Lineal kontrollieren solle, aber die »Linken haben mit dem Lineal das Gefühl verprügelt«. Er warnte vor dem Verlust der Inspiration, die die in Deutschland so beliebten Konstruktivisten zu verachten schienen.<sup>95</sup>

Ganz in diesem Sinne drückten Bauhaus-Kommilitonen angesichts einer Ausstellung am WCHUTEIN 1927 ihre Verbundenheit und Solidarität aus, entrüsteten sich jedoch an den noch vorhandenen »Abfällen einer bürgerlichen Vergangenheit«, denn »Euer Aufbau braucht Spieler der konstruktionsbedingten Form [...] Alte gewohnte Prinzipien dürfen euch nicht beeinflussen [...]«<sup>96</sup>, so ihre Belehrung. Aber selbst am Bauhaus soll es »Sündige« gegeben haben, die sich in ihren Freistunden insgeheim mit Malerei befassten, und nach der Ausarbeitung von Entwürfen für Garagen, »Stühlen aus Metall« sich offenkundig sinnlosen Beschäftigungen hingaben, »sie malen Portraits und Landschaften.«<sup>97</sup> (Abb. 27).

Wohl als Diskussionsgrundlage wurde Hannes Meyers Artikel »die neue welt« versehen mit einer Reihe dicker Fragezeichen in der Zeitschrift der Konstruktivisten abgedruckt. Hier beschwor er den Sieg des Stadions über das Kunstmuseum als hohe Schule des Kollektivgefühls und die Sprengung des Stadtkerns durch Ford und Rolls-Royce im Zeichen des Fortschritts. Und während der Direktor des Bauhauses glaubte, in der Negation der Tradition und Ästhetik in der »rücksichtslosen Verleugnung der Vergangenheit«, die »neue welt« des marxistischen Bauens zu erblicken<sup>98</sup>, beriefen sich sowjetische Architekturtheoretiker auf die

90 Aufruf 1919, in: Arbeitsrat 1918, S. 112.

91 Er hatte die Leitung von Bruno Taut übernommen und wollte weg von dessen großen kulturpolitischen Ansprüchen.

92 Walter Gropius zit. in: Arbeitsrat 1918-1921, S. 106.

93 Zit. in: Schädlich 1991, S. 132.

94 Vgl. Ehrenburg 1983, S. 67.

95 Ebd. S. 69.

96 Scheper 1930, S. 163.

97 Ehrenburg 1983, S. 97.

98 Vgl. Маїтєр 1928.



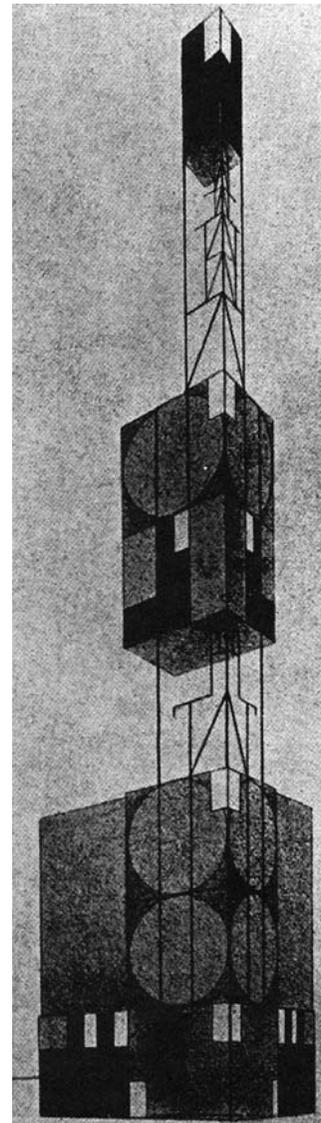


Notwendigkeit der bewussten Aneignung bürgerlicher Kultur im Sinne des Sozialismus. Die Ideologisierung moderner Bauformen erfolgte in Sowjetrußland keinesfalls mit derselben Ausschließlichkeit wie in Deutschland, dies verdeutlichen die Auseinandersetzungen an den WCHUTEMAS, noch bevor die stalinistische Diktatur die Definitionsmacht über die Ausdrucksformen der Baukunst an sich zog.

Mitten in der Verteidigung ihrer Konzepte stehend, realisierten die sowjetischen Künstler offenbar nicht, wie viel sie voneinander profitierten und wie notwendig für die eigene Profilierung die Präsenz der Gegenposition war. Rationalismus, Traditionalismus und Konstruktivismus, die drei Säulen der Architekturlehre, benötigten sich gegenseitig als Herausforderung und Reibungsflächen. Für die Akademiker war es nicht nachvollziehbar auf Elemente der Ausschmückung, Skulpturen, Fresken, Säulen verzichten zu müssen, da diese dem öffentlichen Raum den feierlichen Rahmen und kollektive Identität verleihen sollten. Das Eingehen auf die Sehnsüchte und Schönheitsideale der Bevölkerung konnten sie als sozialen Auftrag betrachten. Die Konstruktivisten kämpften gegen den überholten, aufgesetzten, bürgerlichen Ballast, der in einer von technischem Fortschritt und Materialismus bestimmten Welt keine Berechtigung mehr haben sollte, orientierten ihren Auftrag am utilitären Nutzen der Massenproduktion und der gestalterischen Demonstration dieses Fortschritts mittels modernen Konstruktionen und Materialien. Die Rationalisten wiederum stellten die psychologische Wirkung des Raumes über seine kurzlebige funktionelle Bestimmung und ideologische Festschreibung.

Wie sehr die nach »Funktioneller Methode« entworfenen konstruktivistischen Gebäude vom Grundkurs »Raum« der Rationalisten beeinflusst waren, zeigt sich an ihren selbstverständlichen räumlichen Durchdringungen. Auch ihre zeichnerisch, geometrische Großformen und Kompositionen sind weit entfernt von späteren banal-funktionalistischen Lösungen, in denen Bewegungsdiagramme lediglich schematisch in die Dreidimensionalität übertragen wurden – eben doch Baukunst und nicht nur Bauorganisation darstellend. Ebenso sieht man den »rationalistischen« Entwürfen die Faszination an den modernen Materialien und Konstruktionen an, denen sich auch

Abb. 28  
Verdeutlichung von  
Dynamik, Rhythmus,  
Wechselbeziehungen von  
Proportionen im Raum  
(vertikal): Abstrakte  
Entwurfsübung,  
1924-25 Glus-  
tscherenko?



die Akademiker keineswegs verschlossen. Von diesen scheint das sichere Proportionsgefühl vieler Avantgardenkünstler seine Schulung erfahren zu haben.

Die Kreativität, die sich an den WCHUTEMAS entfalten konnte, war insofern nicht durch die Einheitlichkeit, sondern die offenen und verdeckten Kämpfe und Konkurrenzen herausgefordert. Sie erhielt von der politisch noch nicht stabilisierten Lage Auftrieb, da ihre gesellschaftliche Pflicht noch nicht auf ein einleisiges Programm festgeschrieben war. So standen kontroverse Auffassungen nebenein-





ander, ergänzten, beflügelten und verdrängten sich.<sup>99</sup> Während wissenschaftlich verifizierbare Ausdrucksformen zur politischen Legitimierung gesucht und manifestiert werden sollten und um das »Entweder-Oder« gefochten wurde, profitierten Lehre und Praxis von der Lebendigkeit des »Sowohl-als-auch«, die zur Profilierung herausforderte. Dabei sahen sich alle Strömungen ihrem gesellschaftlichen Auftrag verpflichtet. Die einen nutzten tiefenpsychologische Erkenntnisse, suchten unbewusste Wirkungsmächte der Architektur zu ergründen, um sie im Entwurfsprozess praktisch umzusetzen und erwiesen sich dabei als Pioniere einer neuen Architekturlehre. Diesem wahrnehmungstheoretischen Ansatz stand als Gegenpol die Faszination am technischen Fortschritt gegenüber. Die aus dem Erfolgsmodell moderner Produktions- und Betriebsorganisation abgeleitete »Funktionelle Methode« sollte als Instrument der Massenproduktion soziale Dienste leisten und lenkte zugleich die kapitalistischen Blicke des Westens auf sich. Dagegen sahen die Akademiker im Bezug auf historische Vorbilder kollektive Erfahrungswerte, die es zu integrieren und im Sinne gesellschaftlicher Neuinterpretation zur Aufwertung des öffentlichen Raums weiterzuentwickeln galt.

Die Koexistenz der so verschiedenen Architekturauffassungen und ihre bewusste oder unbewusste Überlagerung hatte zur fruchtbarsten Zeit der WCHUTEMAS geführt.

Zuvor wurde sie als gesellschaftspolitische Vision anlässlich der Eröffnung der russischen Ausstellung 1922 auch von deutscher Seite verkündet: »Denn Austausch, gegenseitiges Eindringen in die Eigenart und freudige Anerkennung des Andern: das sind die Grundlagen des Europa der Geister, um das wir ringen.«<sup>100</sup> Diese Haltung widersprach nicht nur jenen im Rahmen politischer Machtinteressen wenig später sich durchsetzenden Positionen, sondern auch kulturellen, insbesondere auch architektonische Tendenzen des Zeitgeistes, denen es weniger um »freudige Anerkennung« als um Positionskämpfe zur Demonstration und Durchsetzung eigener Überlegenheit ging.

Die Entwurfsleistungen der Studenten suchen bis heute ihres gleichen und dienen späteren Archi-

tekten nicht selten als Kopiervorlagen und Inspiration. Erscheint es nicht paradox, dass Visionen, die ihre Entstehung der sozialistischen Aufbruchsstimmung zu verdanken hatten, später im Kapitalismus für exklusive Bauprojekte zum Vorbild wurden? Das für die heutige Lehre bedeutsame Inspirationspotential dieser wenigen Jahre lässt sich jedoch nicht auf originelle Mustervorlagen reduzieren. Es liegt eher im konsequenten, vielschichtigen Bezug auf die Fragen der Zeit, aus denen durch Infragestellung alter Denkmuster neue Definitionen des Entwerfens abgeleitet wurden, die neben der Neuinterpretation des Raums, die komplexe Bedeutung von Material und Konstruktion wie auch der Tradition einbezogen.

Wodurch das außergewöhnliche kreative Potential dieser jungen Menschen freigesetzt wurde, lässt sich nur vermuten. Vielleicht war es der schon lange zuvor sich ankündigende Wille zur Erneuerung, die nun die Jugend nicht nur als Hoffnungsträger der neuen Gesellschaft verstand, sondern ihr auch Verantwortung und Kompetenz zusprach und zugleich der Freude an Experiment und grenzüberschreitenden Ideen ein Forum bot.

Angesichts der heute vielfach beschworenen Krise des Architektenberufes steht gerade die Lehre vor einer nicht minder großen und spannenden Aufgaben wie damals, in der es wieder um Verabschiedung überholter Vorstellungen geht und die „Ressource Kreativität“ aufs neue herausgefordert und aufgewertet werden muss.

Die immer noch gängige Reduzierung des Entwerfens auf das Produzieren von gebauten Objekten und das davon abgeleitete Selbstverständnis des Architekten erfordert wieder eine Anpassung an heutige Bedingungen, in der Technik, Natur, Tradition auf den unterschiedlichen Ebenen ihrer Anwendungs- und Verwertbarkeit „Lebenshilfen“ bieten, und Architektur als Teil eines kulturellen Prozess verstanden wird, in welchem die Lebenswelt mit ihren räumlichen Überlagerungen, Veränderungen und Abhängigkeiten einbezogen ist; sie erfordert Entwurfskonzepte, die sich im kulturellen, ökologischen, sozialen Kontext bewähren, Position beziehen, oder auch zum Handeln herausfordern.

<sup>99</sup> Inspiriert durch die damaligen Auseinandersetzungen, verfasste ich als didaktisches Konzept ein »Architektur theater Russische Avantgarde«, in welchem, von Studenten gebaut und aufgeführt, raumhohe Modelle um die wahre Architektur streiten.

<sup>100</sup> Reichskunstwart Edwin Redslob, Eröffnungsrede, Zit. in: Ebd., S. 137.





## Literatur

- Академия 1928: Коммунистическая Академия, Конференция: Искусство в СССР и задачи художников, Москва 1928.
- Arbeitsrat 1918–1921: Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921, Ausst.-Kat., Akademie der Künste, Berlin 1980.
- Avantgarde I 1900–1923: Avantgarde I 1900–1923, Russisch-sowjetische Architektur, Ausst.-Kat., Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1991.
- Avantgarde II 1924–1937: Avantgarde II 1924–1937, Sowjetische Architektur, Ausst.-Kat., Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1993.
- Berlin–Moskau 1995: Berlin–Moskau 1900–1950, Ausst.-Kat. Hrsg. v. Irina Antonowa, München 1995.
- Борьба 1928: Необходима борьба, в: Современная архитектура 1928, 3.
- Chagall 1959: Marc Chagall, Mein Leben, Stuttgart 1959.
- Chan-Magomedow 1983: Selim O. Chan-Magomedow, Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre, Dresden 1983.
- Chan-Magomedow 1990: S. Khan-Magomedov, VHU-TEMAS Moscou 1920–1930, Bd. 1 u. 2. Paris 1990.
- Хан-Магомедов 1990: Селим О. Хан-Магомедов, ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН, в: Знание 12, 1990.
- Хан-Магомедов 1993: С. О. Хан-Магомедов, Обмас Вхутемаса 1920–1923, Психоаналитический метод Н. Ладовского во Вхутемасе-Вхутеине, Творческие течения, концепции и организации советского авангарда 2, Москва 1993.
- Хан-Магомедов 1994: С. О. Хан-Магомедов, Инхук и ранний Конструктивизм, Творческие течения, концепции и организации советского авангарда 3, Москва 1994.
- Хан-Магомедов 1995: С. О. Хан-Магомедов, Пропедевтика «Пространство», Москва 1995.
- Суперовиц 1919: Суперовиц, Kunst und Proletariat, 1919, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Demjanow 1983: Leonid Demjanow, Die Lehre der Gestaltungsmittel am Bauhaus und an den WCHUTEMAS, Dissertation, Weimar 1983.
- Demjanow 2001: Leonid Demjanow, WCHUTEMAS – WCHUTEIN, unveröffentlichtes Manuskript 2001.
- Deumlich 1974: Sowjetische Erzählungen der 20er Jahre, mit einem Vorwort von Gerd Deumlich, München 1974.
- Diskussionsausstellung 1924: 1. Diskussionsausstellung, 1924, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Ehrenburg 1974: Ija Ehrenburg, Die Bierhalle zur Roten Rast, in: Deumlich 1974.
- Ehrenburg 1983: Ija Ehrenburg, Visum der Zeit, Frankfurt am Main 1983.
- Finkeldey 1995: Bernd Finkeldey, Im Zeichen des Quadrates, in: Berlin – Moskau, Berlin 1995.
- Gaßner/Gillen 1979: Hubertus Gaßner, Eckehart Gillen, Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln 1979.
- Гинзбург 1926: М. Гинзбург, в: Современная архитектура 1926, 2.
- Gorbunow 1979: Wladimir Gorbunow, Lenin und der Proletkult, Berlin 1979.
- Ivanova-Wein 1995: L. I. Ivanova-Wein (Hrsg.), Moscow Schools of Architecture, Moscow 1995.
- Вхутемас 2005: От Вхутемаса к Мархи, 1920–1936, Издательство А-Фонд, Москва 2005.
- Kandinsky 1920: Wassily Kandinsky, Schematisches Arbeitsprogramm des Institutes für Künstlerische Kultur, 1920, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Kacman 1920: E. A. Kacman, S. A. Bogdanov, An das ZK der RKP, 1920, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Kreis 1985: Barbara Kreis, Vom Wohnungsbau zum Städtebau, Moskau 1917–35, Düsseldorf 1985.
- Kreis 2003: Barbara Kreis, Grenzen der Moderne und Konfrontation westlicher Architekten mit der sowjetischen Realität, in: Nicolai 2003.
- Kreis 2006: Barbara Kreis (Hrsg.), Schönheit, Sachlichkeit und Sozialismus, Bruno Taut Moskauer Briefe 1932–1933, Berlin 2006.
- Крюков 1930 I: М. В. Крюков, Социалистическому строительству – новый архитектор, в: Строительство Москвы 1930, 6.
- Крюков 1930 II: Целевая установка высшего архитектурно-строительного института ВАСИ
- Целевая установка высшего инженерно-строительного училища ВИСУ, в: Строительство Москвы 1930, 6.
- Ладовский 1919: Н. А. Ладовский, Из протоколов заседания Комиссии живописно-скульптурно-архитектурного синтеза 1919, в: Мастера советской архитектуры об архитектуре 1, Изд. Искусство, Москва 1975.
- Lunatscharski 1918: Anatoli Lunatscharski, Ein Löffel Gegengift, 1918, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Lunatscharski 1920: Anatoli Lunatscharski, Thesen des Kunstsektors des NARKOMPROS und des ZK der Gewerkschaft der Kunstarbeiter über die Grundlagen der Politik auf dem Gebiet der Kunst, November 1920, zit. in: Gaßner/Gillen 1979.
- Lunatscharski 1928: Anatoli Lunatscharski, in: Iswestija, Nr. 21 vom 27. 5. 1928, zit. nach: Chan-Magomedow 1983.
- Майер 1928: Г. Майер, Новый мир, в: Современная архитектура 1928, 5.
- Maza 1930: Iwan Maza, Wege der Bildenden Kunst, 1930, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Маца 1935: И. Маца, Вопросы архитектуры, Москва 1935.





682

### Ausbildung in Europa – Entwerfen lehren und lernen

- Nicolai 2003: Bernd Nicolai (Hrsg.), Architektur und Exil. Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950, Trier 2003.
- Nowizki 1929: Pawel Nowizki, Alle Macht der Architektur, 1929, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Pascal 1980: Pierre Pascal, Strömungen russischen Denkens 1850–1950, Wien 1980.
- Rodtschenko 1928: Alexander Rodtschenko. Die materielle Dinggestaltung, 1928, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Schädlich 1991: Christian Schädlich, Das deutsche Echo auf die russisch-sowjetische Avantgarde der Kunst und Architektur, in: Avantgarde I 1991.
- Scheper 1930: H. und I. Scheper, Offener Brief an die Schüler des WCHUTEIN, 1930, zit. in: Gaßner/Gillen 1979.
- Schterenberg 1920: David Schterenberg, Brief, 1920, in: Gaßner/Gillen 1979, S. 136.
- Selinskij 1923: Selinskij, Stil und Stahl, das Problem des Arbeiterpalastes, in: Neue Kulturkorrespondenz, 1923 H. 4/5.
- Senkin 1923: S. Senkin, VChUTEMAs, in: Gaßner/Gillen 1979.
- Стригалева 1985: А. Стригалева, И. Коккинаки, Константин Степанович Мельников, Москва 1985.

#### Abbildungsnachweis

- L. I. Ivanova-Wein (Hrsg.), Moscow Schools of Architecture, Moscow 1995 - Abb. 6.
- Мастера советской архитектуры об архитектуре, Москва 1975, Bd. 1, - Abb. 1, 2,
- S. O. Chan-Magomedow, Pioniere der sowjetischen Architektur, Dresden 1983 - Abb. 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 25, 26, 28.
- S. O. Khan-Magomedov, VHUTEMAS Moscow 1920–1930, Bd.1 u. 2. Paris 1990 - Abb. 9, 12, 19, 20, 27.
- Современная архитектура 1926/1 - Abb. 3, 1927/1 - Abb. 22, 1929/6 - Abb. 23.

