

Thilo Hilpert

## Der Funktionalismus-Streit

### Bemerkungen zu einer Diskussion von 1929

So erstaunlich das ist, zu den „Funktionalisten“ hat Le Corbusier sich nie zählen wollen. 1929 ist er von Verfechtern einer solchen Entwurfsstrategie – es handelt sich dabei mehr um ähnliche Konzepte als um eine gemeinsame Programmatik – in eine Auseinandersetzung prinzipiellen Charakters über die Grundlagen eines neuartigen Entwurfs- oder Planungsprozesses verwickelt worden. Seit Gründung der CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) 1928 in La Sarraz ging es, wie im Namen für die Zusammenkünfte und Kongresse von Architekten des kontinentalen Europa beansprucht wurde, um die Durchsetzung einer „architecture moderne“ oder, wie es in der deutschen Übersetzung deutlicher lautete, um ein „Neues Bauen“, das in den folgenden Jahren seinen Gegenstand in Siedlungs- und Städtebau suchte. In dieser Auseinandersetzung wurde einiges deutlich von der Spezifik ‚funktionalistischer‘ Methodik, die sich innerhalb der Strömungen einer modernen Architektur zu präzisieren begann.

#### Stil 1925 – die Kunst erdrosselt das Leben

Karel Teige, einer der bedeutendsten Kunst- und Architekturtheoretiker jener Avantgarde, auch ein „Dichter“, wie ihn Le Corbusier nennt – schließlich war er als Gastlehrer für Literatur am Bauhaus,<sup>1</sup> und nicht für Soziologie, wie man nach seinem damaligen Interessenschwerpunkt glauben möchte – hatte mit einem Artikel in der progressiven tschechischen Architekturzeitschrift „Stavba“ (Der Bau) die Debatte eröffnet. Er unterzog Le Corbusiers Entwurf für das „Mundaneum“, seine Pläne für ein internationales wissenschaftliches Zentrum in der Nähe von Genf, einer scharfen Kritik.<sup>2</sup> Der Titel der Erwiderung Le Corbusiers klingt programmatisch: „Verteidigung der Architektur“.<sup>3</sup>

Das „Mundaneum“ sollte, auf Initiative des belgischen Intellektuellen und Mäzens Paul Otlet geplant, ein „intellektuelles Zentrum der Zusammenkunft, Verbindungen, der Zusammenarbeit“ werden, als eine ideelle Ergänzung zum Völkerbund in Genf der eigentliche internationale Brennpunkt sein für wissenschaftliche, philosophische und künstlerische Fachvereinigungen, ein Zentrum geistiger, sozialer und künstlerischer Bewegungen. Otlet wollte ein „Symbol der intellektuellen Einheit der Welt“, ein „freies Forum für Diskussion und Zielfindung der großen, in allen Ländern gemeinsamen Interessen“ schaffen, den Sitz eines „breiteren und wahrhaftigeren Völkerbundes“.<sup>4</sup> Gerade an der ungewöhnlichen Raumstruktur des Zentralbaus, eines „Weltmuseums“, seiner Projektierung als einem Ausstellungsband, zusammengedreht aus einer betonierten Spiralrampe zu einer Pyramide, hatte sich Teiges Kritik entzündet.

Kaum mehr als Anspielungen werden später in den Schriften Le Corbusiers auf diese bedeutsame Diskussion hindeuten. In einem Referat 1929 merkt er lediglich an, seine Pläne der Weltstadt hätten in den deutschsprachigen Ländern heftige Angriffe auf Seiten der „äußersten Linken“ in der modernen Architekturbewegung hervorgerufen. „Man beschuldigte mich des Akademismus“. Er aber versicherte: „Die geplanten Gebäude sind streng zweckgebunden, f u n k t i o n s b e d i n g t wie Maschinen...“<sup>5</sup>

Worum ging es? Le Corbusier, der für seine Arbeit in jenen Jahren gegenüber einer sich selbst als „funktionalistisch“ be-

zeichnenden Richtung zunehmend einen „architektonischen Lyrismus“ beanspruchte<sup>6</sup>, sah sich von Teige wegen seiner Entwürfe „archäologischer Inspirationen“ bezichtigt.<sup>7</sup> Zu Unrecht fühlte er sich von ihm, der ein Abgleiten jener modernen Architektur in einen neuen „Akademismus der Formen“ fürchtete, konfrontiert mit seiner eigenen Parole aus früheren Jahren: „Wohnmaschine“ war der lapidare Ausdruck mit dem ich 1921 den Akademien einen Verweis erteilte. . . .; aber nicht ich bin es, dem sie diese Weisung zurückgeben müssen.“<sup>8</sup>

Diese neue Architektur, die entstanden war im Kampf gegen den immer noch einflußreichen eklektischen Historizismus, der noch beim Wettbewerb um das Völkerbundsgebäude triumphiert hatte und damit zum Auslöser geworden war für die erste Zusammenkunft der europäischen Architektur-Avantgarde 1928 in La Sarraz und den daraus entstandenen „Internationalen Kongressen für Neues Bauen“, den CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) war gegen Ende der 20er Jahre gezwungen, ihre Differenz zunehmend jenseits formaler Charakteristiken zu begründen, wollte sie nicht selbst in einem anti-ornamentalen Formalismus erstarren.

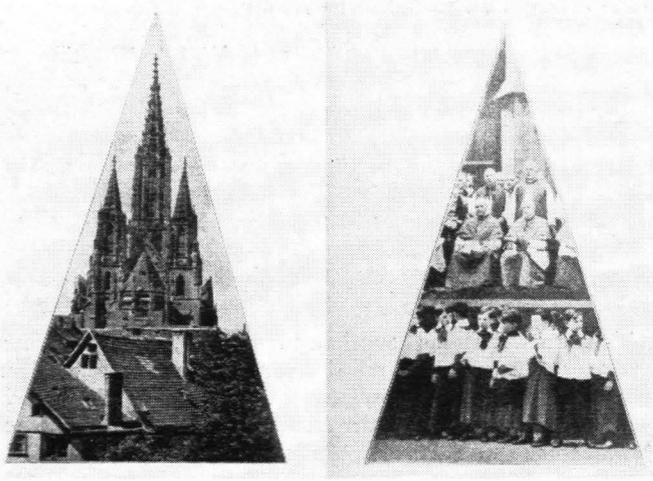
Eine Gefahr, die auch Le Corbusier sieht, wenn er 1929 gegen einen „Stil 1925“ polemisiert<sup>9</sup> und „Akademismus“ jetzt allgemeiner beschreibt als eine Haltung, die „Formen, Methoden, Begriffe“ anerkennt, „einfach deshalb, weil sie existieren, ohne zu fragen, warum sie existieren“<sup>10</sup>. 1925 war in Paris die „Ausstellung der schmückenden Künste“ („L'Exposition des Arts Décoratifs“), die größte Ausstellung der damaligen Zeit zur Möbelkunst, Architektur, zu Gebrauchs- und Schmuckgegenständen. Was heute den Snobs in Paris und anderswo zur Daseinsinzenerierung dient, ein ‚Stil der 20er Jahre‘, die ‚Art Déco‘ wurde auf dieser Ausstellung kriert.

Gegen solche Modebewegungen der Art déco einer Oberschicht entwickelten die Architekten der Avantgarde ein Gestaltungsprogramm, das in manchen Ländern zu dominieren begann, in anderen in eine oppositionelle Randposition abgedrängt war. Die bedeutendsten Vertreter eines Neuen Bauens, mit denen Le Corbusier damals in den CIAM zusammenarbeitete, hatten begonnen, die Bestimmung von Modernität jenseits eines Formprogrammes zu suchen. Hans Schmidt hatte bereits 1926 in der zusammen mit dem Holländer Mart Stam herausgegebenen Zeitschrift ‚ABC – Beiträge zum Bauen‘ die 1923 berühmt gewordenen Farbversuche des Begründers von de Stijl, van Doesburg, an Hausmodellen in eine Reihe gestellt mit den historischen Fassaden des Stuttgarter Bahnhofs und kommentiert: „Komposition von Kuben, von Farben, von Materialien sind ein Hilfsmittel und eine Schwäche. Wichtig sind die Funktionen und diese werden die Form bestimmen.“<sup>11</sup> Und als sich 1927 in Holland die Gruppe progressiver Architekten ‚De 8‘ bildete, erklärten ihre Mitglieder sich von vornherein für „a-ästhetisch“ und „a-kubistisch“; dies war die erste Gruppe moderner Architekten, deren Programmatik nicht mehr primär aus einer Kritik am Akademismus, sondern fast ausschließlich aus einer Ablehnung der ‚Pseudo-Moderne‘ hergeleitet wurde:

„De 8 will – keine überschwengliche Architektur, der Formwollust talentierter Individuen entsprungen.

...

De 8 will – eine gesellschaftliche Grundlage für den mo-



1 Abbildung aus „Eine Stunde Architektur“ von Adolf Behne, 1928

dernen Architekten anstreben (der Architekt à la mode ist drauf und dran, sich zu Luxus und kostspieliger Überlieferung aufzuwerfen).

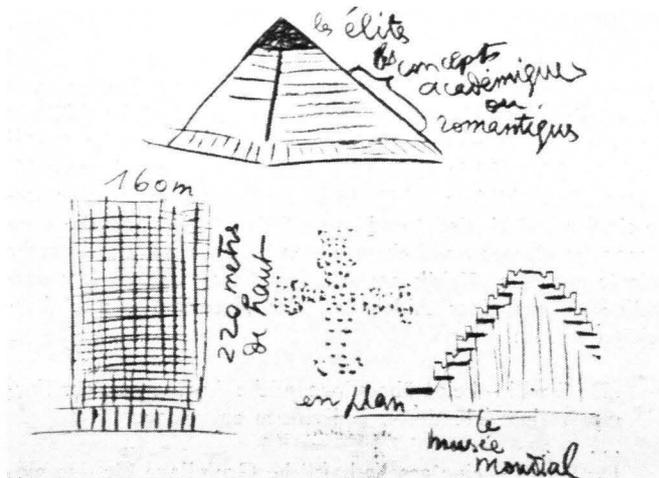
De 8 arbeitet mehr für eine Bau-WISSENSCHAFT, denn für eine Bau-KUNST.“<sup>12</sup>

Am profiliertesten ist die Kritik in Auseinandersetzungen am Bauhaus in Dessau, als Hannes Meyer, auf dessen Theorien sich Teige beruft, 1929 nach dem Ausscheiden von Gropius als Direktor eine stärkere soziale Verankerung der Entwurfstätigkeit versuchte, gegen die Erstarkung in „kubischen Kuben der bauhaus-sachlichkeit“ ainging, gegen die Herausbildung eines neuartigen Stils, des „bauhaus-stils“, in dem, statt Nutzungsansprüchen zu genügen, mit dem bunt eingefärbten „Würfel“ ein arroganter Ästhetizismus zu triumphieren schien:

„Der Würfel war Trumpf, und seine Seiten waren gelb, rot, blau, weiß, grau, schwarz . . . Überall erdrosselte die Kunst das Leben. So entstand eine tragikomische Situation: Als Bauhausleiter bekämpfte ich den Bauhausstil.“<sup>13</sup>

Gerade aber in der ungewöhnlichen pyramidenartigen Form, in der Abweichung vom Kubus, die Le Corbusier beim Entwurf für das Hauptgebäude der Anlage, ein Museum, gewählt hatte, konnte Teige, da ihm die funktionelle Begründung dafür entgangen war, nur den Ausbruch in verselbständigtes Formenspiel sehen. Die Planung der spiralenförmigen Rampe des Ausstellungsgebäudes als Pyramide sei „nicht ausreichend Resultat der Funktion des Gebäudes“, vermische den „praktischen Funktionalismus mit einer autokratischen künstlerischen Form“, argumentierte er.<sup>14</sup>

Abb. 2



Soviel über Form gesprochen wurde, waren doch gerade Kritiker wie Teige bestrebt, die Architektur von der traditionellen Orientierung an Form- und Stilproblemen zu lösen. Wie er schon 1925 in einem Essay propagiert hatte, auf das Le Corbusier mit dem Titel seiner Erwiderung anspielt, beabsichtigte sie in der Architektur eine „Liquidation der Kunst“, denn sie wollten den Entwurf architektonischer Raumkörper konsequenter auf Funktionserfüllung hinlenken:

„Das Kriterium der Zweckmäßigkeit, das einzige zuverlässige Qualitätskriterium des Architekturschaffens, hat die moderne Architektur dahingeführt, daß sie den Mammutkörper der Monumentalität verlassen und ihr Gehirn rekultiviert hat. Anstatt von Monumenten schafft die Architektur Instrumente. Die ästhetische Intervention in der Produktion von Gebrauchsgegenständen, also auch in der architektonischen Produktion, führt unweigerlich zu sachlicher Unvollkommenheit . . . Erst dort, wo keine ideologisch-metaphysisch-ästhetischen Absichten, sondern das Diktat des praktischen Lebens die Arbeit des Architekten lenkt, hört der Hang zur Kunst auf.“<sup>15</sup>

Le Corbusier hingegen sah darin, ohne die Breite des Ansatzes wirklich zu diskutieren, Architektur auf Baukonstruktion reduziert. Er polemisierte gegen „die Kunstliebhabereien eines neuen Romantizismus, dem der Maschine“, ihm allenfalls noch verständlich bei Praktikern als eine „vielleicht angebrachte Maßnahme der Reinigung.“<sup>16</sup>

In der Polemik gegen „Kunst“ ging es eigentlich um einen epochalen Bruch in der Architekturkonzeption, um eine „koperikanische Wendung“, wie Behne es nannte.<sup>17</sup> Es ging gegen das, was Bruno Taut 1929 als die „Autokratie als stilbildender Faktor“<sup>18</sup> kritisierte.

Für Behne ist die Architektur der Pyramide geradezu zum Kennzeichen geworden für die dominierende Tradition einer Architektur sakraler Riten und sozialer Fremdbestimmung:

„Das Ziel des Bauens ist die vollkommenste Anpassung an das Leben. . . . Die gewaltigsten Monumente der Frühzeit, die Pyramiden, sind Riesensärge. Die Kunst schuf für den Tod. Und das Herrschaftssiegel des Todes war die Form, . . . die autonome Form. Die Pyramide ist die gewaltigste Durchdringung von Totenkult und Formkult . . . Die Kunst kommt vom Tode her und will zum Leben. Und wenn wir an das Ziel das vollkommene, das menschen helfende Instrument setzen, so müssen wir an das andere Ende setzen die sich selbst genügende, den Menschen nicht kennende Form. Sie ist ein Fetisch, der bis in die Gegenwart hinein seine Opfer fordert.“<sup>19</sup> (Abb. 1)

Bei der Polemik gegen den Historismus ging es den „Funktionalisten“ – Teige und vielleicht auch Meyer hätte sich wohl eher „Konstruktivisten“ genannt – um eine Befreiung ihrer großstädtischen Nuzler in Siedlungen und Arbeiterwohnungen von Gehäusen sozialer Rituale und sakraler Suggestivgestalt, womit Herrschaft vermittelt wurde.

Dabei ging es um ein ganzes System kultureller Vermittlung, das diese Architekten wohl ganz ähnlich erlebt haben wie wir es kennen aus einer Beschreibung Ende des 19. Jahrhunderts, von Engels übermittelt: „Es heißt noch immer: der Mensch denkt und Gott“ – dazu in Klammern drastisch – (die Fremdherrschaft der kapitalistischen Produktionsweise) lenkt . . . wenn der Mensch also nicht mehr bloß denkt, sondern auch lenkt, dann erst verschwindet die letzte fremde Macht, die sich jetzt noch in der Religion widerspiegelt . . .“<sup>20</sup>

Es ging als Grundlage für eine neue Architektur um ein neues Menschenbild, das die Bedürfnisse jener revolutionär aufgeschlossenen Massen der Nachkriegszeit reflektierte; auch bei Moholy-Nagy, mit weit unkonkreteren Zielstellungen, geht es um dieses Ziel, wenn er 1924 von der „vitalen Konstruktivität“ als „Erscheinungsform des Lebens“ und „Prinzip aller menschlichen und kosmischen Entfaltungen“ spricht: „Deshalb müssen wir an die Stelle des statischen Prinzips der klassischen Kunst das Dynamische des universellen Lebens setzen.“<sup>21</sup>

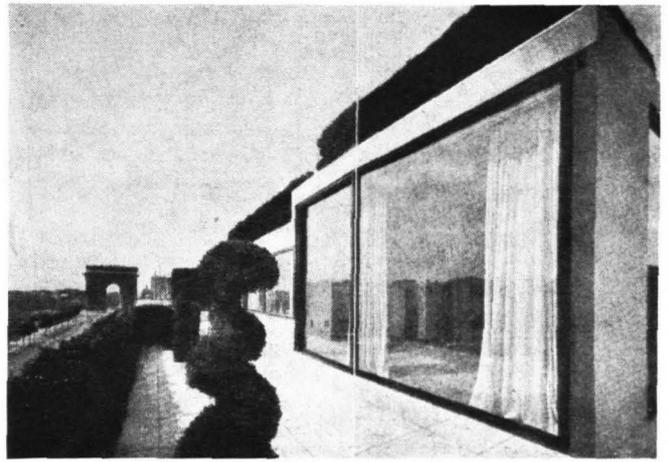
Beiläufig angemerkt: Eine sozialpsychologisch orientierte

Kunstwissenschaft hätte tatsächlich ein weites Feld bei Le Corbusier im Nachweis homologer Strukturen zwischen diesem Symbol für ein intellektuelles Weltzentrum, dem Mundaneum, und dem Gesellschaftsbild des Architekten, der Beschreibung von Gesellschaft als einer hierarchischen Pyramide, worin der intellektuelle Kopfarbeiter glaubt, seine Konzepte nur durchsetzen zu können durch Verbindung mit der Herrschaft aufgeschlossener „Eliten“. (Abb. 2)

Wenn El Lissitzky aus der Distanz in einer parallelen Kritik an Le Corbusiers Entwurf auf die Ableitung der räumlichen Struktur des „Weltmuseums“ aus den Monumenten babylonischer Priesterherrschaft hinweist, dann erklärt er dies als Auswirkung der demütigenden Abhängigkeit des Intellektuellen von den Aufträgen des französischen Besitzbürgertums für Villen-Bauten, eine Abhängigkeit, die ihn im Atelier abschleibe und hindere, an der Formulierung einer populären „Wohnkultur“ teilzunehmen.<sup>22</sup> (Abb. 3)

Nachdem Le Corbusier sich vergeblich um Aufträge bei Ernst May in Frankfurt bemüht hatte, scheint sich diese Abhängigkeit erst 1928 mit dem Auftrag für den Bau des Zentrosjus in Moskau gelockert zu haben. (Abb. 4/5)

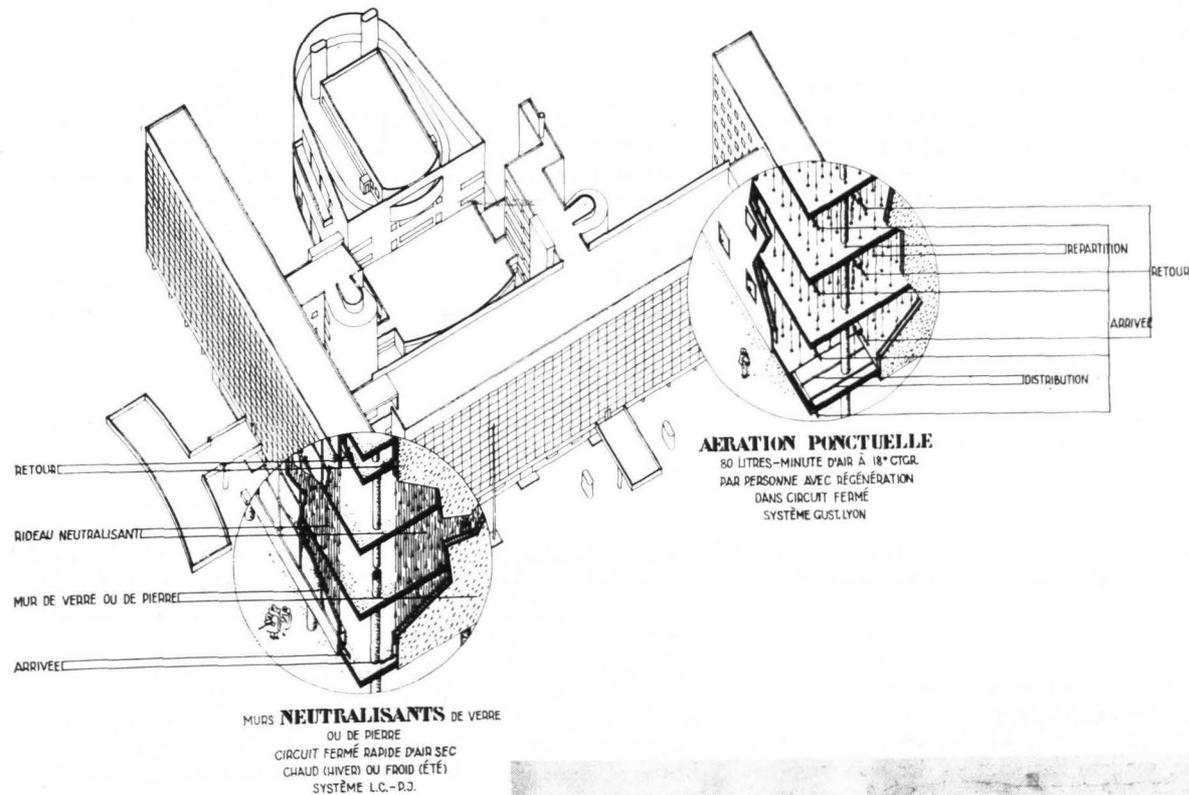
Beim Entwurf 1930 für den ‚Sowjetpalast‘ hat er sich von den ästhetischen Prinzipien eines „Klassikers“ gelöst und mit beeindruckender technischer Phantasie die Gebäudestruktur zum plastischen Ausdruck des konstruktiven Kraftsystems gemacht. Er hat sich damit den Strukturierungsprinzipien angenähert, die für El Lissitzky die stählerne Doppelspirale von Tatlins Turm der III. Internationale – im Unterschied zu Le



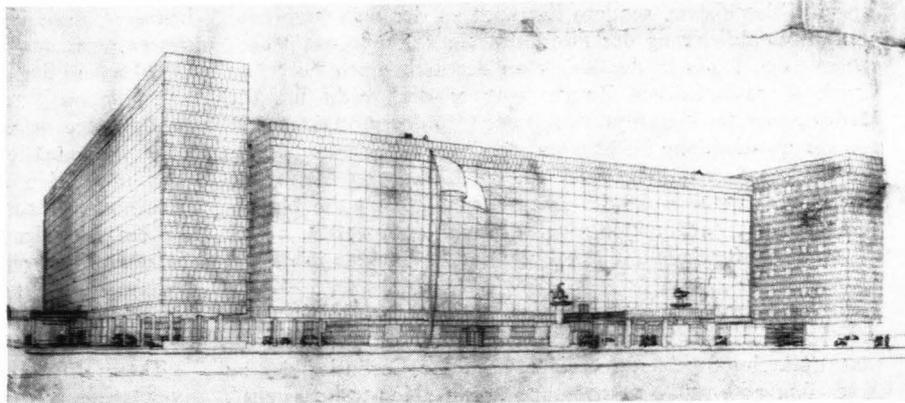
3 Dachgärten und Ateliers in der 7. Etage der Champs-Élysées.  
Entwurf von Le Corbusier und Pierre Jeanneret

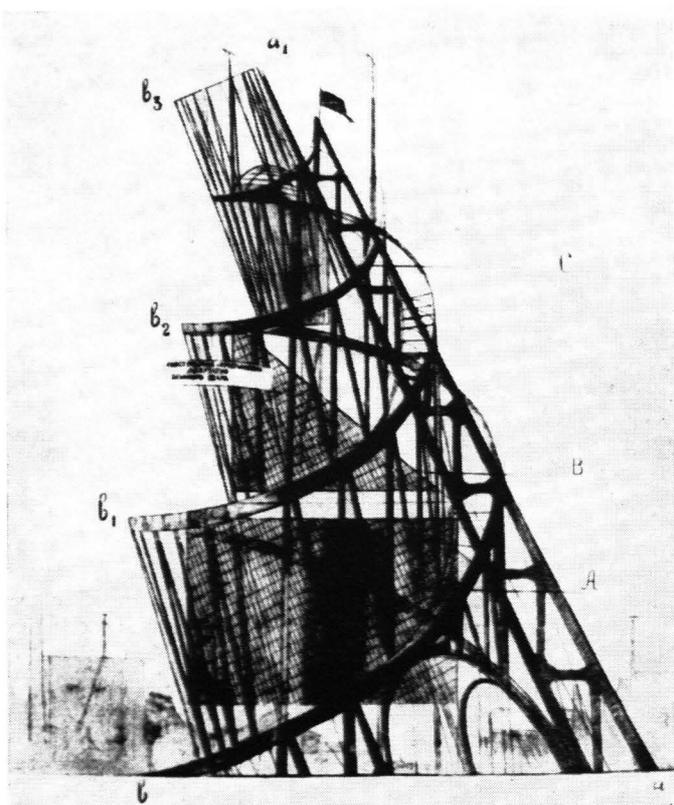
Corbusiers spiralförmiger Pyramide zum Ausdruck für das „Pathos einer neuen Klasse“ machten.<sup>23</sup> (Für die Projekte spiralförmiger Museen in den 30er Jahren hat Le Corbusier dann auch die Pyramidenform aufgegeben.) (Abb. 6)

Teige gegenüber versichert Le Corbusier in der Diskussion, nie werde er eine Kirche bauen, denn Aufgabenfelder wie „Kirche, Palast, Schloss“ seien, wie Teige richtig hervorhebe, unangemessene Gegenstände für eine „Architektur, die be-



4/5 Le Corbusier: Zentrosjus in Moskau.  
Entwurfszeichnungen, 1928





6 Wassili Tatlin: Denkmal für die III. Internationale. Entwurfszeichnung, 1920

stimmt wird vom sozialen Bedürfnis“. In den 50er Jahren, als die bedeutende soziale Bestimmung moderner Architektur gründlich als Element einer antiquierten sozialen Frage verdrängt schien, hat Le Corbusier dann doch eine Kirche gebaut, in Ronchamps, von großem plastischem Ausdruck in der Architektur, den man in den peripheren Wohnquartieren dieser Zeit ebenso sucht wie den Sozialeinrichtungen aller Art.

These: In der Polemik gegen „Kunst“, gegen den Formkult des Historismus geht es vermittelt und oft widersprüchlich um Teilnahme der Architekten an emanzipatorischen Prozessen, an der Befreiung von Fremdbestimmung; allgemeiner: um die Neuformulierung der Architekturästhetik aus der Position eines sozialen Engagements des Intellektuellen.

### Verteidigung der Architektur

Sein Verständnis der Kritikposition seiner Diskussionspartner hat Le Corbusier in seiner „Verteidigung“ in einem Satz zusammengefaßt:

„Aujourd’hui dans les avant-gardes de la „Neue Sachlichkeit“ on a tué deux mots: Baukunst (architecture) et Kunst (art). On les a remplacés par Bauen et Leben.“<sup>24</sup>

Aber in seiner Antwort auf Teiges Kritik hat Le Corbusier nicht nur fehlerhafte Tendenzen in der funktionalistischen Theorie identifiziert, sondern hat auch zu der weit verbreitenden Simplifizierung der Positionen eines „Funktionalismus“ beigetragen. Denn in der Kritik an der autonomen Form, an ihrem gesellschaftlichen Zweck, ging es doch nicht um die Reduzierung der Gegenstandswelt auf Ingenieurprodukte, nicht um die Entscheidung für jene andere, die utilitäre Seite bürgerlicher Umweltgestaltung, nicht um die Kritik von Luxus und Schein vom Standpunkt der Askese, sondern um die Neubestimmung des architektonischen Produktionsprozesses, seiner Ziele, seiner Struktur und der Rolle des Architekten in diesem Prozeß.

Schon in der Schrift „Une maison. Un palais“, 1928 als Reaktion auf den Skandal um die Ablehnung seines Projektes für das Völkerbundsgebäude verfaßt, hatte Le Corbusier sich zu einer ihm neuen „Geistesströmung“, dem „Konstruktivismus“,

geäußert. Mehr als ein „Antriebs-Wort“, Produkt einer Stimmung, geprägt vom „Ereignis der Maschine“<sup>25</sup>, wollte er darin nicht sehen. Als Kunstrichtung war ihm das zu unbestimmt, er mutmaßte, „eine Mode richtet sich ein“. Teige, der sich dem Konstruktivismus verpflichtet fühlte („Der Mensch ist das Stilprinzip des Konstruktivismus“)<sup>26</sup>, hat dann diese abschätzigen Äußerungen im gleichen Jahr in seiner Zeitschrift „ReD“ ohne Kommentar wiedergegeben.

„Es ist heute die Einstellung der begabtesten unter den Jüngeren sogar das Wort Ästhetik zu verneinen ... und wir fallen dadurch in eine reine Phraseologie zurück, die schon einmal wohl Generationen hinhielt: *Das, was zweckmäßig ist, ist schön.*“<sup>27</sup>

Teige hatte um 1924 die theoretischen Positionen seines „Konstruktivismus“ wirklich stark vereinsseitigt, sich „Konstruktion“ vorgestellt als ein unaffektives Organisieren der Umwelt und zur Entfaltung für den „Reichtum der Gefühle, die Weite der Sensibilität“ auf zweckfreie Felder für die neu zu erschließenden kompensatorischen Aktivitäten eines „Poetismus“ verwiesen.<sup>28</sup>

Um seine eigene Kritikposition eindeutig zu kennzeichnen, hat Teige jene Zeilen aus einem programmatischen Text Meyers von 1928, „bauen“, Le Corbusier vorgehalten:

„alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel:  
(funktion mal ökonomie)  
all diese dinge sind daher keine kunstwerke:  
alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig.  
alles leben ist funktion und daher unkünstlerisch.  
die idee der komposition eines seehafens scheint  
zwerchfellerschütternd!  
jedoch wie entsteht der entwurf eines stadtplanes?  
oder eines wohnplanes? komposition oder funktion?  
kunst oder leben ? ? ? ?“<sup>29</sup>

Im Plan für das Mundaneum hatte Le Corbusier nicht nur Fassaden, sondern auch – ganz in jener von Meyer verurteilten Tradition – die Zuordnung der Einzelgebäude auf der Grundfläche nach den Regeln des Goldenen Schnitts „komponiert“.

Bei dem Versuch einer Verbindung der „zweckmäßigen Funktionen“ mit einem „Potential emotionaler Bewegung“ – Le Corbusier nennt die Arbeit jener Jahre im Untertitel zu seinem Buch über den Skandal beim Wettbewerb zum Völkerbundspalast „Auf der Suche nach einer architektonischen Einheit“<sup>30</sup> – bot ihm die Diskussion mit Teige willkommene Gelegenheit, mit einigen sich abzeichnenden Tendenzen bei der Realisierung moderner Architektur ins Gericht zu gehen, ohne daß er dabei wirklich auf die Vorhaltungen seiner Kritiker eingegangen wäre.

Mit „Sachlichkeit“ wollte Le Corbusier, ganz dem Wortsinn folgend – französisch spricht er von „l’objectivité“ –, die Unterdrückung affektiver Momente bei der Gegenstandsorganisation treffen: „Es ist durch ihre Forderung der Anti-Subjektivität, daß Sie sich einem Spiel ausliefern, das sehr in Mode ist und, um es genau zu sagen, Sie das Gegenteil sagen von dem, was Sie denken und daß Sie sich als das Gegenteil von dem zeigen wollen, was Sie sind: ein Poet.“<sup>31</sup> Er hat damit eine Haltung kritisiert, nicht einen Stil identifiziert, das Ignorieren nämlich dessen, was man den Prozeß eines affektiven Besatzes der Objekte und der Umwelt nennen könnte – ihre affektive Durchdringung im Prozeß ihrer Aneignung. Gegen den als zwingende Folge behaupteten Zusammenhang, wonach automatisch schön was nützlich sei, stritt er für die Intervention von Subjektivität; seien mit wissenschaftlichen Verfahren funktionell brauchbare Lösungen ermittelt, schiebe die Subjektivität sich als ein Akt der Selektion ein, wodurch „eine Rangordnung zwischen den verschiedenen Lösungen“ bewirkt werde.<sup>32</sup> Er hat den Satz geprägt: „Wer organisiert, komponiert zugleich.“ Nur hat er beides als Vorrecht des Intellektuellen aus der „Elite“ betrachtet.

These: Die alten Strukturen des gesellschaftlichen Lebens vorausgesetzt, konnte nicht auf die Überformung des Künstlers

verzichtet werden, da der Verzicht auf seine Spezialtätigkeit unter diesen Bedingungen den Verzicht auf jede affektive Durchdringung bedeutet hätte.

In der Frage von „Kunst“ wirkt sich die soziale Umwälzung der Rolle des Architekten am nachdrücklichsten, zugleich jedoch am schwierigsten erfassbar aus. Was bei der Erfassung eher materieller Bedürfnisstrukturen, die im Wohnungs- und Städtebau Bedürfnisse von Massen geworden waren, sich noch scheinbar als wissenschaftlich-empirisches Forschungsproblem lösen läßt, muß in der Gestaltungsproblematik in einem elitären Künstlerbegriff erstarren (Le Corbusier), in überzogenem Radikalismus mit dem Verzicht auf diese Rolle zugleich auch ihr Aufgabenfeld verwerfen (Karel Teige), oder aber – was sich in der Diskussion nur andeutet – zu einer Neuformulierung des Gestaltbegriffs ebenso wie des Prozesses von Gestaltung – seiner Sozialisierung – vordringen.

#### *Funktionalisten und Konstruktivisten*

Die widerstreitenden Grundpositionen scheinen vorgeprägt in einer bereits früher eröffneten grundsätzlicher geführten Diskussion, stehen mit einer andersartigen Akzentuierung in deren Zusammenhang. Le Corbusier gibt einen ersten Hinweis auf den Zusammenhang, wenn er sich bei Teige bedankt: „Sie haben mir Gelegenheit gegeben, an einer Architekturdebatte teilzunehmen, die in Linkskreisen eröffnet worden ist.“<sup>33</sup>

Der Vermerk zu Anfang des zweiten Teils seiner Antwort an Teige, „Via Paris, auf der Rückfahrt von Moskau“,<sup>34</sup> macht deutlich, wie sehr seine Diskussion 1929 mit Teige in Verbindung steht mit den Auseinandersetzungen unter den russischen Architekten in dieser Zeit.

Während dreier Arbeitsaufenthalte in den Jahren 1928, 1929 und 1930 in Zusammenhang mit dem Bau des Zentrosojus haben sich Le Corbusiers Beziehungen zu den russischen Architekten entwickelt. In seiner „Verteidigung der Architektur“ kommt er auch auf die dortigen Auseinandersetzungen zu sprechen:

„Ich komme aus Moskau zurück; ich habe dort Alexander Wesnin, den Schöpfer des russischen Konstruktivismus (ein großer Künstler) mit der gleichen Heftigkeit angreifen sehen. Moskau ist zerrissen zwischen Konstruktivismus und dem Funktionalismus. Auch dort regiert Ausschließlichkeit, der Sektierer schreit.“<sup>35</sup>

Mit Alexander Alexandrowitsch Wesnin, einem der drei berühmten Brüder, alle Architekten, hat ihn mehr verbunden als nur Alter und Interessen. Ihm hat er seine „Verteidigung“ gewidmet. Le Corbusier spielt hier wohl auf Diskussionen innerhalb der „Konstruktivisten“, innerhalb der Gruppe OSA, an zwischen Alexander Wesnin und Ginsburg. Diese Auseinandersetzungen sind jedoch nicht öffentlich ausgetragen worden<sup>36</sup> und waren für die Bestimmung des Kunstbegriffs wohl weniger bedeutsam als die Differenzen der Gruppe OSA mit den „Formalisten“ wie El Lissitzky in der ASNOVA. Erstaunlich ist auch die zeitliche Übereinstimmung von Le Corbusiers „Verteidigung“, geschrieben „via Moscou, mai 1929“, und El Lissitzkys Aufsatz „Ideologischer Überbau“, datiert: „Moskau, Oktober 1929“,<sup>37</sup> der sich mit den Auseinandersetzungen zwi-

schen „Utilitaristen“ und „Formalisten“ zur Kunstproblematik als „Dialektik unseres Werdegangs“ befaßt.

Zunehmend jedoch nutzt Le Corbusier in diesen Jahren, über alle Differenzen hinweg, den Hinweis auf die dortige Architektur zur Kritik in seinen Auseinandersetzungen mit den „Funktionalisten“ in Westeuropa:

„Ich dachte in Moskau meine typischen Gegner zu finden: die Schöpfer des „KONSTRUKTIVISMUS“. Diese Meinung war begründet durch die Haltung eines Teiles der deutschen Architekten, die seit einiger Zeit die sehr nützlichen Prinzipien der ‚Neuen Sachlichkeit‘ proklamierten. Die Neue Sachlichkeit hier ist möglicherweise nicht der russische Konstruktivismus, der durch einen energischen Stoß, wirksam in allen Konzeptionen der Architektur eine neue Unruhe hervorgerufen hat und einen Enthusiasmus, der aus der Kontemplation der Maschine kam und eines gewissen Enthusiasmus für die äußeren Aspekte des zeitgenössischen Maschinismus. Die Mannschaften der Neuen Sachlichkeit haben dieses Ereignis, die Vorstellung von Maschine, Funktionieren, Effizienz festgehalten und in einem Enthusiasmus, der in sich selbst einen gewissen Fanatismus beinhaltet, haben sie gedacht, gut daran zu tun, indem sie die Architektur rein und einfach dem Funktionalismus anpassen. Ich sage also, daß die germanische Seele nur eine momentane Erscheinung des russischen Konstruktivismus aufgegriffen hat und daß sie etwas anderes geschaffen hat.“<sup>38</sup> (Abb. 7)

Obwohl Le Corbusier vom sozialen Kontext ebenso wie von der sozialen Dimension des „Konstruktivismus“ abstrahiert, so liefert er doch einen eindeutigen Hinweis für den Ursprung der Theorien des westeuropäischen „Funktionalismus“. Teige hält er Eigenschaften dieser Architektur entgegen, die er bei den russischen Konstruktivisten weit stärker als bei den westeuropäischen Konstruktivisten entdeckt hat, daß „die russische Architekturbewegung eine moralische Erschütterung war, eine Manifestation des Gefühls, ein lyrischer Elan, eine ästhetische Schöpfung, ein Credo für das moderne Leben.“<sup>39</sup>

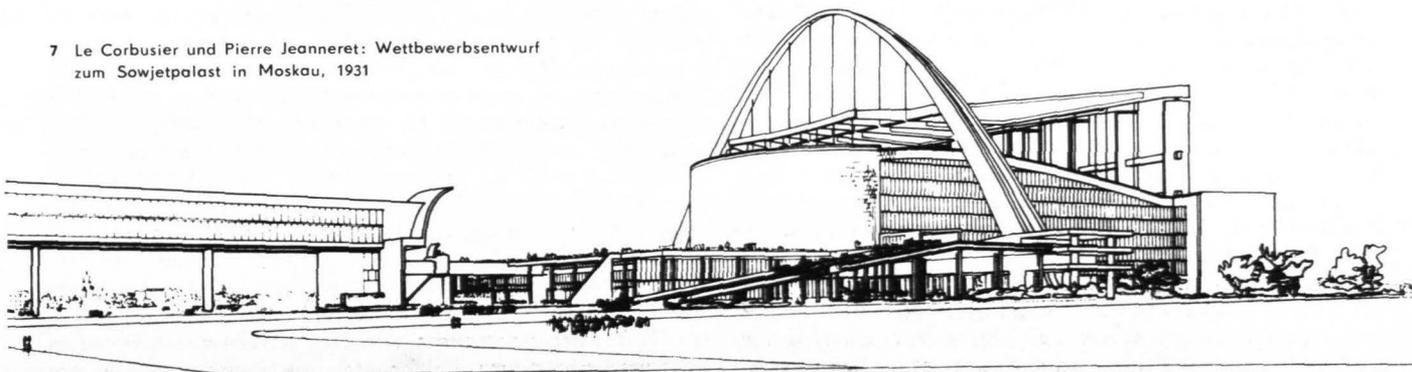
Aber dieser „lyrische Elan“ hat eine andere soziale Qualität als der Le Corbusiers. Er ist nicht nur, wie sein „Lyrismus“, Anspruch auf schöpferische Entfaltung des Einzelkünstlers, sondern Entfaltung eines kollektiven Bewußtseins, das sich – entfalteter als bei Meyer oder auch Taut – einem „kollektiven Werk“ verpflichtet fühlt und daraus seine emotionale Grundlage bezieht. „Für sie wird“ – wie Taut bemerkt – „der Beton, das Glas und das Eisen selbst zum Symbol des Kollektivismus.“<sup>40</sup>

These: Der zentrale künstlerische und theoretische Bezugspunkt für die westeuropäischen Vertreter einer modernen Architektur wird Ende der 20er Jahre der sowjetische Konstruktivismus. In seiner Architekturgestalt hat sich tendenziell – im Unterschied zu Westeuropa – die Dynamik eines Kollektivbewußtseins ausgeprägt, ein subjektiver Faktor, der in der Kategorie Kunst nur unzureichend erfaßt werden kann.

#### *Kunst als Lebensgestaltung*

Die Aufhebung der Kunst, deren fiktiver Bereich sich hermetisch zur Realität abgedichtet hatte, wurde verstanden als

7 Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Wettbewerbsentwurf zum Sowjetpalast in Moskau, 1931



ihre Auflösung in einer Strukturierung des Lebensprozesses. Hannes Meyer 1926: „Die Kunst der gefühlten Nachahmung ist in Abrüstung begriffen. Die Kunst wird Erfindung und beherrschte Wirklichkeit. Die Kunst wird Realität.“<sup>41</sup>

Es wird eine zentrale Formel des Konstruktivismus variiert, die El Lissitzky und Ilja Ehrenburg im Manifest ihrer Revue „Gegenstand“ 1922 in Russisch, Französisch und Deutsch nach Westeuropa getragen hatten:

„Gegenstand wird für die konstruktive Kunst eintreten, deren Aufgabe nicht etwa ist, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren.“<sup>42</sup>

Konstruktivismus also war mehr als ein Romantizismus der Maschine, war hinausgegangen über die provokanten Schwärmerieen der Dadaisten, wie John Heartfield, die Tatlin, dem Konstrukteur der berühmt gewordenen riesigen Plastik aus Stahlträgern, als Denkmal der III. Internationale entworfen, 1920 die Inschrift gewidmet hatten: ‚die kunst ist tot, es lebe die neue maschinenkunst tatlins.‘ Der Kommentar, den der Architekt Hans Schmidt 1926 unter ein Bild des konstruktivistischen Stammvaters setzt in der Zeitschrift „ABC – Beiträge zum Bauen“, an der damals auch El Lissitzky mitarbeitete, wiederholt die von diesem verbreitete Parole: „Die Kunst soll das Leben gestalten und organisieren, nicht schmücken.“<sup>43</sup> Am originellsten und intensivsten hat gleichzeitig diese Theorien der „Poet“ Teige in seinen Essays verarbeitet, mehr aber als die Organisations- eine Liquidationsaufgabe betonend: „Der Konstruktivismus kommt nämlich überhaupt nicht mit den Entwürfen für eine neue Kunst, sondern mit Plänen für eine neue Welt, mit einem Programm für ein neues Leben.“<sup>44</sup>

Die Affinität der Konzeptionen Meyers zu bereits früher entwickelten Auffassungen Teiges ist so deutlich, daß sich ein direkter Einfluß dieses Theoretikers auf den Architekten vermuten läßt, der bereits vor der Zeit seiner Tätigkeit als Gastdozent am Bauhaus Ende der 20er Jahre begonnen haben muß. Was Teige früher, 1925 in dem Aufsatz „Der Konstruktivismus und die Liquidierung der ‚Kunst‘“ entwickelt hatte, ermöglicht es, die Programmatik, die mit der Leitung Meyers ab 1928 in die Architekturausbildung am Bauhaus einging, in einem allgemeineren Zusammenhang zu sehen. Konstruktivismus, das sollte nicht nur das „Zeichen der neuen Architektur“, sondern auch eines für den „Anbruch einer neuen Epoche“ sein; ein „Stil der Gegenwart“, der erstmals auf eine „apriorische ästhetische Ordnung“ verzichtet hatte. Es gehe „nicht um Formen, es geht ihm um Funktionen“, erklärt Teige die Nützlichkeit der neuen Kunstrichtung, die sich keineswegs nur im „materiellen Utilitarismus“ erschöpfe<sup>45</sup>:

„Die Funktionalität der Kunst (keineswegs irgendeine Form, ein Inhalt, eine Tendenz, der Aberglaube der deutschen Inhaltsästhetik) ist das erste und wichtigste Kriterium. ... die richtig gestellte Frage zielt auf die Funktion. Anstelle des bisherigen Kunstformalismus – alle Kunst war formalistisch – stellt die konstruktivistische Zeit den *Funktionalismus*.

Es geht ihr nicht um Formen, sondern um die Wirklichkeiten der maximalen Funktionalität. Und in diesem Punkt trennen sich unsere Wege von denjenigen der traditionellen Ästhetik und der sogenannten Kunst.“<sup>46</sup>

Mit der Forderung nach „Funktionalität der Kunst“ hat Teige die zentrale Forderung der sowjetischen Künstlergruppe LEF aufgegriffen. Die Kunst doktrin der LEF hat sich im Laufe der 20er Jahre auch in parallelen Vorstellungen bei den Architekten ausgeprägt, Arvatov, einer der bedeutendsten Theoretiker der „Linksfront“, rechnet 1926 ebenso Ladovski, Mitglied der ASNOVA, wie auch Wesnin und Ginsburg von der OSA, zu den Anhängern ihrer Prinzipien einer „Produktionskunst“.<sup>47</sup> Als 1929 die russische Avantgardegruppe in einer neuen Organisation aufgegangen war, betrieb Teige in der Tschechoslowakei mit anderen die Gründung einer Künstlervereinigung, deren Name das Vorbild bezeugt: Leva Fronta.<sup>48</sup> Die Architektursektion dieser Vereinigung war, einmalig für die CIAM, weitgehend identisch mit der tschechischen Gruppe

der Internationalen Kongresse für Neues Bauen, bildete bis Anfang der 30er Jahre deren profiliertesten Linksflügel. Wenn Hannes Meyer etwa gleichzeitig in dem grundsätzlichen Aufsatz „bauhaus und gesellschaft“ 1929 die Architekturschule als eine „erziehungsstätte zur lebensgestaltung“<sup>49</sup> forderte, dann drückt sich darin der Versuch aus, die Entwurfstheorie einzuordnen in eine deutlich von den Konzeptionen der „Produktionskunst“ geprägte Programmatik.

Die theoretischen Positionen eines „Funktionalismus“ werden kenntlich als nicht ausschließlich auf die Architektur bezogene Programmatik, sondern als Element einer umfassenden Bewegung, der einer Politisierung der Künste. So erstaunt es auch nicht, daß bei der Bestimmung der Konzeption des Funktionalismus sich irgendwo ein Bezug auf Sullivans Parole von „form follows function“; in der Nachkriegszeit wurde dies jedoch immer wieder stereotyp als Ausgangspunkt der „Funktionalisten“ behauptet.

Sergej Tretjakow, der Dichter, Freund Brechts, hat diesen „funktionalistischen“ Ansatz einer „Produktionskunst“ lapidar gefaßt: „Für die Funktionalisten gibt es neben den Elementen *was* und *wie* (die berichtigten *Form* und *Inhalt*) noch ein Hauptelement: *warum*. Es ist das Element, das ein Werk zu einem *Objekt* macht, das heißt, zu einem Instrument zielgerichteter Wirkung.“<sup>50</sup>

Dieser Position – sie hat im übrigen auf dem Gebiet der Literatur Brecht im sogenannten ‚Realismusstreit‘ gegenüber Georg Lukács behauptet<sup>51</sup> – geht es um die Bestimmung von Kunst am Kriterium sozialer Nützlichkeit. Es ist die alte Frage „cui bono“ – wem nützt’s? Es geht den linken Funktionalisten bei der Bestimmung sozialer Funktionalität des Kunstprodukts tendenziell um den gesamten Prozeß seiner Produktion und Rezeption. Mit diesem Verständnis des Kunstwerks muß der Architekt, ebenso wie dies Benjamin für den Autor beschrieben hat,<sup>52</sup> Position beziehen zum Produktionsapparat, bestimmen wie er zu den Produktionsverhältnissen der Epoche steht.

Deshalb auch mußte jene Forderung nach „Organisation des Lebens“ präzisiert werden. Wenn Meyer die Grundlage des Neuen Bauens „funktionell-collectivistisch-constructivistisch“ nannte, dann ging es gerade bei einer progressiven Organisation der Umwelt um die Entfaltung kollektiver Handlungsstrukturen, jener hervorstechenden Eigenschaft eines neuen Lebensstils, den sie in ihrem Bündnis mit der Arbeiterschaft kennenlernten. Gegen „Autokratie“ ging es, ebenfalls bei Taut, um die Durchsetzung von „Kollektivismus als stilbildendem Faktor“.<sup>53</sup>

Daß sie mit „Plänen für eine neue Welt“ kamen, Architektur als „Schöpferin neuer gesellschaftlicher Formen“ (Taut) verstanden, unterschied ihre Position grundlegend von der Haltung anderer Vertreter einer modernen Architektur, die, wie etwa die schwedischen Anhänger eines Neuen Bauens Anfang der 30er Jahre, die Parole „acceptere“ – „akzeptiere die Wirklichkeit wie sie ist“ – zur Grundlage ihres Kampfes gegen „alte Kulturformen“ machten.<sup>54</sup>

Im Deutschland der Weimarer Republik mußte die Arbeit der „Funktionalisten“ ambivalent bleiben, so wie es Meyer auf die Fragen der Architektengruppe „Leva Fronta“ mitgeteilt hat: „Angeekelt von der Verlogenheit und Leere der künstlerischen Surrogate in der Praxis des kapitalistischen Bauens, hatte ein Teil von uns ‚fortschrittlichen Architekten‘ seinerzeit die Kunstlosigkeit in der Architektur zum Axiom erhoben. Die Besten unter ihnen mühten sich, ‚durch Bauen den Lebensprozess der Gesellschaft zu gestalten‘. Diese Bestrebungen nach einer schlechthin sozialen Architektur waren eine Frucht der zeitweilig verändert erscheinenden Machtverhältnisse im Klassenkampf der Nachkriegszeit. Eine Zeitlang hatte es den Anschein, als wäre der Schwerpunkt der Macht zur Arbeiterschaft hin verschoben. Im Gebiet des Bauens kam dies zum Ausdruck in der Verwirklichung zahlreicher sozialer Bauprogramme durch die freien Gewerkschaften und Genossenschaften. Durch unser damaliges Vorgehen stellten wir Architekten den gesellschaftlichen Faktor als architekturbildend in den

Vordergrund, und wir nannten diese Architektur eine ‚funktionelle Architektur‘, obwohl sie einem Gesellschaftsapparat galt, dessen Funktionsstörungen immer häufiger offenbar wurden. Kein Wunder, daß auch dieser Reformversuch der bürgerlichen Architektur bestenfalls im Mechanischen verendete.“<sup>55</sup>

Es war auch diese überspitzte Selbstkritik Meyers an der eigenen Produktion aus dem Kontext eines politischen Reformismus, die es später begünstigte, die komplexe Widersprüchlichkeit eines ‚Neuen Bauens‘ zu ignorieren, seine progressive Erbschaft zu verkennen, sogar, wie zu Beginn der 50er Jahre, als lediglich technizistisches, der Nationalkultur fremdes Programm eines ‚Amerikanismus‘ zurückzuweisen.

These: Beim „Funktionalismus“, wie er um 1928 formuliert wird, handelt es sich um einen Komplex neuartiger Entwurfskonzepte, die weitgehend übereinstimmend sind für Architekten der politischen Linken, unabhängig vom gesellschaftlichen System, in dem sie operierten.

„Funktion“ ist dabei weniger ein Begriff zur Bestimmung technischer Gebrauchseigenschaften als ein Synonym für die Orientierung von Kunstproduktion auf eine neue soziale Nützlichkeit.

Mit der Forderung nach ‚Gestaltung des Lebensprozesses‘ wird Umweltgestaltung bestimmt als Medium bei der Strukturierung der spezifischen Vergesellschaftungsprozesse einer selbstbewußten Arbeiterschaft.

Die Entwicklung solcher Architekturkonzepte als Element einer alternativen Arbeiterkultur folgt seit den 20er Jahren auf äußerst widersprüchliche und komplexe Weise der jeweiligen Ausprägung der Kräfteverhältnisse.

### Vorurteilslosigkeit des Betriebsingenieurs

Gegen Ende der Diskussion mit Teige erklärt Le Corbusier ihre Einstellung für „sehr nützlich“ und wies gleichzeitig auf eine prinzipielle Übereinstimmung ihrer Ausgangspunkte hin: „Ich versichere auch, daß im Grunde die eifrigen und sehr begabten Apostel der SACHLICHKEIT der gleichen Vorgehensweise wie wir folgen, denken und handeln.“<sup>56</sup>

Die Ausarbeitung der funktionalistischen Entwurfstheorie drängte mit der Bestimmung dieses oft diffusen Begriffes von „Leben“ auf eine präzisere Erfassung der Gebrauchsansprüche an gebaute Umwelt. Hannes Meyer hatte 1928, ähnlich wie Ginsburg ein Jahr früher, Bauen als „Gestaltung des Lebensprozesses“ definiert – eine zentrale Aussage im Aufsatz „bauen“, die Teige nicht zitiert hat. Und Gropius hatte schon 1927 die fast gleichlautende Formulierung geprägt: „Bauen bedeutet Gestaltung von Lebensvorgängen.“<sup>57</sup>

Aber die Einsicht, daß Grundlage des Bauens „die Erkenntnis des Lebensraumes und das Wissen um die Periodizität des Lebensablaufes“<sup>58</sup> sein müsse, blieb beim Versuch einer Verwendung exakter Verfahren für die Erfassung von Nutzungsbedürfnissen beschränkt auf Verfahren wie etwa Funktionsdiagramme aus den betrieblichen Zeit-Raum-Studien. Nach Gropius sollte das Haus als ein „betriebstechnischer Organismus“ angesehen werden.<sup>59</sup> Die Architekten von „De 8“, die als erste Avantgardegruppe eine „a-kubistische“ Moderne als „Bau-Wissenschaft“ begründen wollten, haben im gleichen Jahr dies

sogar programmatisch zur sozialen Grundlage ihrer Entwurfsarbeit erklärt: „De 8 erstrebt einen Platz in der Gesellschaft als gestaltender Betriebsorganisator.“<sup>60</sup>

Auch Hannes Meyer suchte das Modell einer rationalen Organisation aus der „Vorurteilslosigkeit des Betriebsingenieurs“ zu beziehen: „Am notwendigsten ist die konstruktive Denkart im Städtebau. Solange wir nicht mit der Vorurteilslosigkeit des Betriebsingenieurs an die Stadtprobleme herantreten, erdrosseln wir durch Ruinenkult und überkommene Vorstellungen von Straßen, Achsen und Blickpunkten das mondäne Leben der modernen Stadt.“<sup>61</sup>

Le Corbusier hat – das ist, was er mit „sachlich“ in seiner Theorie meint – sich bereits Anfang der 20er Jahre wohl am intensivsten von allen Architekten in den CIAM mit den Fragen des Taylorismus und eines „Scientific Management“ (Abb. 8) befaßt. Die Beschäftigung mit den Ansätzen zur wissenschaftlich begründeten Perfektionierung von Leitung und Steuerung der Verfügung über die großbetriebliche Arbeitskraft schien ihm – statt einer Politisierung wie bei Hannes Meyer, Hans Schmidt, André Lurçat – eine sozialpolitisch scheinbar neutrale Organisationstheorie zu liefern. Über Jahre hat er in freundschaftlicher Verbundenheit die Theorien von Hyacinthe Dubreuil rezipiert, der 1929 mit dem Buch „Standards“ zum wesentlichen „Apologeten der Rationalisierung“<sup>62</sup> in Frankreich geworden war.

Das, worin Meyer damals eine empirisch-wissenschaftliche Fundierung suchte, war wohl eher noch ein „technischer Materialismus“ als „Marxismus“ – Teige hat beides identifiziert.<sup>63</sup>

Aber die verbreitete Übernahme in Westeuropa während der Stabilisierungsperiode von Rationalisierungsverfahren nach den „Principles of Scientific Management“ eines F. W. Taylor waren gerade auf die Zersetzung von Kollektivitätsstrukturen, etwa von betrieblicher Klassensolidarität, durch Unterdrückung aller kommunikativen Prozesse und Kompetenzen und verstärkte Außensteuerung des Kooperationsprozesses der Teilnehmer gerichtet, die eigentlich in Widerspruch standen zu dem Genossenschafts- und Kollektivitätsideal der progressiven Architekten.

These: Die „Funktionalisten“ und ihnen nahestehende Architekten haben auf verschiedene Weise Lösungen geliefert für eine Praxis der Umweltgestaltung, die sich zum Medium machte der alternativen Arbeiterkultur eines solidarischen Lebensstils – die sowjetischen Konstruktivisten wie Wesnin oder Ginsburg im Gesellschafts- und Wohnungsbau, Meyer und Schmidt in der Organisation des Entwurfsprozesses und in der Bauproduktion, Taut im Siedlungsbau. Wo aber – wie etwa bei Le Corbusier – die Bündnisfähigkeit beschränkt war, die Wahrnehmung kollektiv orientierter Lebensstile durch eine bürgerliche Umgebung oder Baupraxis behindert wurde, da mußte sich moderne Architektur zunehmend zum Medium einer bloß rationalen Steuerung und Organisation von über die Großbetriebe hinausgreifenden Vergesellschaftungsprozessen der Reproduktion und des großstädtischen Lebens werden.

### Funktion und Poesie

Zur Verdeutlichung seiner Forderung nach architektonischem Lyrismus, nach plastischer Überformung des Systems der Funktionsräume, beschwor Le Corbusier in der Diskussion mit Teige ein Paris-Bild, in dem Generationen ihre Vorstellungen über städtisches Leben komprimiert gefunden hatten:

„Ich stelle die Frage: Warum kommen Sie alle nach Paris, Sie, praktische Amerikaner und Sie, die anderen aus dem Osten, ausschließlich begeistert von Sachlichkeit? Sie kommen um zu atmen in den Straßen (die Frauen, die Läden, die Autos), die Schönheit, die Anmut, die Proportion, die plastische Erfindung. Sie kommen, um die Liebkosungen eines eigenartig empfindsamen Pariser Klimas zu finden. Keiner von Ihnen wird kommen, um die grausamen Orte harter Arbeit, eines unerbittlichen Taylorismus zu sehen, dort unten in St-Denis, in St-Quen. Es ist nur dann angenehm die moderne Arbeit zu betrachten,

Abb. 8



„Wir beobachten einen der Arbeiter dieser Gruppe vom Beginn der Arbeit an.“

„Wir fragen bei jeder Sache: – Ist sie notwendig? – Wenn nicht, unterdrücken wir sie.“



9 Le Corbusier: Plan „Voisin“ für Paris, 1925 und 1930

wenn eine glückliche Verkettung all die Faktoren zum Wohle der Sensibilität in Ordnung gebracht hat. Wenn eine Verknüpfung, die eine Architektur ist, die gegebenen Kräfte harmonisch anordnet; ein Staudamm, ein Bahnhof; das ist, was Sie selbst Architektur nennen.“<sup>64</sup>

In der Konfrontation dieser Paris-Begeisterung mit den so bewunderten taylorisierten Betrieben wird deutlich, auf welcher Ebene Le Corbusier Sensibilität ansiedelt. Es ist nicht das räumliche Organisationsprinzip selbst, das Nutzungsprinzip, das die Grausamkeit dieser „grausamen Orte“ schafft, abgehoben von denen des Flanierens, der Reize, „der Frauen, der Läden, der Autos“ in den Straßen. Sondern die Unerfreulichkeit dieser taylorisierten Betriebe entspringt für ihn aus dem Verzicht auf ein zweites ergänzendes Gestaltungselement, das als ästhetische Überformung der Nutzungsorganisation „alle die Faktoren in Ordnung gebracht haben zum Wohle der Sensibilität“. (Abb. 9)

Insofern liegt der vorwärtsweisende Ausgangspunkt für die Berufspraxis des Architekten wohl eher in der Einseitigkeit Teiges, die er in einer brieflichen Antwort auf Le Corbusiers Einwände zum Ausdruck bringt:

„Ich glaube, daß die Gesetze der Komposition, sogar das des goldenen Schnitts vielleicht sehr gut sind für die Bildhauer und Maler. Aber die Architektur ist nicht eine Komposition, sondern ein lebendig geschaffener Organismus, der funktioniert, und es ist hier, worin man die Poesie suchen muß. Ein Haus, eine Stadt, die uns helfen werden, glücklich und in Freude zu leben auf Grund ihrer Perfektion und nicht dank ihrer formellen Zierde.“<sup>65</sup>

These: Die Gewinnung einer emotional-poetischen Dimension in der Architektur – das, was oft mit der Forderung nach Kunst gemeint wird – ist nicht realisierbar primär durch optische Gestalt, sondern durch die Entfaltung des sozialen Beziehungs- und Handlungsgefüges im Medium einer Strukturierung der Umwelt.

Der Gegenstand der architektonischen Arbeit verlagert sich dann vom „Werk“ selbst auf den damit verknüpften Prozeß seiner Herstellung und Nutzung. Er fordert im Prozeß der Durchsetzung solcher Produktionsbedingungen neben einer optisch-technischen Kultur zunehmend ein politisch-operatives Denken, wenn man will – träumen, soziale Imagination.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Brief Hannes Meyer an Karel Teige, 6. VIII. 1930 („vor allem halte ich es für richtig, wenn sie als gastlehrer für literatur dem 'magistrat der stadt dessau' sofort brieflich mitteilen, dass sie nach der mir angetanen schimpflichen behandlung, die ich nur aus weltanschaulichen gründen mitmachen muss, auf eine weitere mitarbeit am bauhaus verzichten.“) Zitiert nach: Holstein: Katalog 50. Moderne Kunst und Literatur, Jürgen Holstein Antiquariat, Königstein im Taunus. 1974. Angebot Nr. 142

<sup>2</sup> Teige, Karel: Mundaneum. In: STAVBA, Jg. VI, Nr. 10, Avril 1929, S. 145 ff. Im Folgenden: Teige, K.: Mundaneum. 1929

<sup>3</sup> Le Corbusier: Défense de l'architecture. In: Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Sonderheft. Editions de l'architecture d'aujourd'hui Oct. Déc. 1933, Vol. 4, N° 10, S. 37 ff. Teige behauptet in seiner Schrift von 1947, der Aufsatz Le Corbusiers sei schon 1931 in der Revue „Musaion“ unter dem Titel „Défense de l'architecture: Réponse à Karel Teige“ veröffentlicht worden. Im Folgenden: L. C.: Défense. 1929

<sup>4</sup> Siehe Otlet, Paul: MUNDANEUM. 1929. In: L. C. et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète 1910–1929. Zürich 1967<sup>9</sup>, S. 190 ff.

<sup>5</sup> Le Corbusier: Feststellungen zu Architektur und Städtebau. Berlin. 1964. Erstmals französisch: Paris. 1930. Im Folgenden: L. C.: Feststellungen. 1930

<sup>6</sup> L. C.: Défense de l'architecture. 1929. S. 45

<sup>7</sup> L. C.: Feststellungen. 1930, S. 202

<sup>8</sup> L. C.: Défense de l'architecture. 1929, S. 42

<sup>9</sup> L. C.: Feststellungen. 1930, S. 205

<sup>10</sup> L. C.: Feststellungen. 1930, S. 43

<sup>11</sup> In: ABC-Beiträge zum Bauen. Zweite Serie, Nr. 1, 1926, S. 1

<sup>12</sup> „Wat IS DE 82“ Gründungsmanifest der holländischen Architektengruppe De 8, 1927. In: Bauen '20 – '40. Der Niederländische Beitrag zum Neuen Bauen. Amsterdam. o. J., S. 50

<sup>13</sup> Meyer, Hannes: Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus, 1930. Offener Brief an Herrn Oberbürgermeister Hesse, Dessau. In: Schnaidt, C.: Hannes Meyer, 1965, S. 100 ff.

<sup>14</sup> Teige, K.: Mundaneum. 1929, S. 154 f.

<sup>15</sup> Teige, K.: Mundaneum. 1929, S. 154 f.

<sup>16</sup> L. C.: Défense. 1929, S. 41. („... c'est le dilantisme d'un romantisme nouveau, celui de la machine. Les autres (les praticiens), c'est une mesure policière peut-être opportune ...“)

<sup>17</sup> Behne, Adolf: Neues Wohnen – neues Bauen. Leipzig. 1930

<sup>18</sup> Taut, Bruno: Die neue Baukunst in Europa und Amerika. 1929, S. 54

<sup>19</sup> Behne, Adolf: Eine Stunde Architektur. 1928. o. S.

<sup>20</sup> Friedrich Engels: Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft. Berlin. 1975, S. 295

<sup>21</sup> Laszlo Moholy-Nagy, Alfred Kemeny: Dynamisch-konstruktives Kraftsystem. 1924. In: Schmidt, Diether: Manifeste, Manifeste. 1905–1933. Dresden o. J., S. 329 f.

<sup>22</sup> El Lissitzky: Idole und Idolverehrer, Wohnkultur. In: Ders.: Proun und Wolkenbügel. Dresden. 1977, S. 41 ff u. S. 55 ff.

<sup>23</sup> El Lissitzky: Idole und Idolverehrer. In: Ders.: Proun und Wolkenbügel. Dresden. 1977. S. 54

<sup>24</sup> L. C.: Défense de l'architecture. 1929 („Heute hat man in der Avantgarde der ‚Neuen Sachlichkeit‘ zwei Worte getötet: Baukunst (architecture) und Kunst (art). Man hat sie ersetzt durch Bauen und Leben.“)

<sup>25</sup> Le Corbusier: Une maison. Un palais. A la recherche d'une unité architecturale. Paris. 1928, S. 18

<sup>26</sup> Teige, Karel: Der Konstruktivismus und die Liquidierung der ‚Kunst‘. In: Teige, K.: Manifeste. 1968, S. 53 ff., S. 61

<sup>27</sup> L. C.: Une maison. Un palais. 1928, S. 147

<sup>28</sup> Siehe: Teige, Karel: Poetismus. 1924. Manifest des Poetismus. 1928. In: Ders.: Liquidierung der ‚Kunst‘. Analysen, Manifeste. Frankfurt a. M. 1968

<sup>29</sup> Meyer, Hannes: bauen. 1928. In: Schnaidt, C.: Hannes Meyer. 1965. S. 94 ff.

<sup>30</sup> L. C.: Une maison. Un palais. 1928, S. 32

<sup>31</sup> L. C.: Défense. 1929, S. 40

<sup>32</sup> L. C.: Défense. 1929, S. 43

<sup>33</sup> L. C.: Défense. 1929, S. 58. („Vous m'avez donné le prétexte à prendre parti dans le débat architecturale ouvert dans les milieux de gauche.“)

<sup>34</sup> L. C.: Défense. 1929, S. 45

<sup>35</sup> L. C.: Défense. 1929, S. 58

<sup>36</sup> Siehe hierzu: Kyrill N. Afanasjew: Ideen – Projekte – Bauten. Sowjetische Architektur 1917/32. Dresden. 1973. S. 52

<sup>37</sup> El Lissitzky: Ideologischer Überbau. In: Ders.: Rußland: Architektur für eine Weltrevolution. Frankfurt a. M. 1965 (= Bauwelt Fundamente Nr. 14)

<sup>38</sup> Le Corbusier: L'architecture à Moscou. Manuskript. Wahrscheinlich 1928

<sup>39</sup> Le Corbusier: Défense. 1929, S. 59

<sup>40</sup> Taut, Bruno: Die Neue Baukunst in Europa und Amerika. 1929

<sup>41</sup> Meyer, Hannes: Die neue Welt. 1926. In: Schnaidt, C.: Hannes Meyer. 1965, S. 90 ff., S. 94

<sup>42</sup> „Gegenstand“. Revue von Ehrenburg und El Lissitzky. (Französisch: „objet“, russisch: Веšč) zwei Nummern erschienen, N° 1–2 und N° 3. N° 1–2, Berlin 1922, abgedruckt in: VH 101, Nr. 7–8, 1972. („L'architecture et l'avant-garde artistique en URSS de 1917 à 1934, S. 160“)

- <sup>63</sup> In: ABC – Beiträge zum Bauen. Zweite Serie, Nr. 1, 1926, S. 1. Abgedruckt in: Schmidt, Hans: Beiträge zur Architektur 1924–1964, Berlin 1965, S. 67. Im Folgenden: Schmidt, H.: Beiträge zur Architektur. 1965
- <sup>64</sup> *Teige, Karel*: Der Konstruktivismus und die Liquidierung der ‚Kunst‘. 1925. In: Teige, K.: Manifeste. 1968, S. 53 ff., S. 56
- <sup>65</sup> *Teige, Karel*: Der Konstruktivismus und die Liquidierung der ‚Kunst‘. 1925. In: Teige, K.: Manifeste. 1968, S. 54, S. 60
- <sup>66</sup> *Teige, Karel*: Der Konstruktivismus und die Liquidierung der ‚Kunst‘. 1925. In: Teige, K.: Manifeste. 1968, S. 53 ff., S. 60
- <sup>67</sup> Siehe: *Arvatov, Boris*: Antwort an den Genossen Kacman. 1926. In: Ders.: Kunst und Produktion. 1972, S. 73 ff.
- <sup>68</sup> *Teige, Karel*: L'architecture moderne en Tchécoslovaquie. Février 1947. Recueil spécial publié par les soins de la revue „Tchécoslovaquie“. Revue publié par le Ministère de l'information. o. S.
- <sup>69</sup> *Meyer, Hannes*: bauhaus und gesellschaft. 1929. In: Schnaidt, C.: Hannes Meyer. 1965, S. 98 f.
- <sup>70</sup> *Sergej Tretjakov*: Von der Redaktion. In: Nowy Lef. Nr. 12. 1928. Abgedruckt: Weiss, Evelyn (Hrsg.): Alexander Rodtschenko. Photographien 1920 – 1938. Köln. 1978, S. 60
- <sup>71</sup> Siehe hierzu: *Bertolt Brecht*: Ergebnisse und Realismusdebatte in der Literatur. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt a. M. 1967. S. 321 ff.
- <sup>72</sup> *Walter Benjamin*: Der Autor als Produzent. 1934. In: Ders.: Versuche über Brecht. Frankfurt a. M. 1966
- <sup>73</sup> *Taut, Bruno*: Die Neue Baukunst in Europa und Amerika. 1929, S. 54
- <sup>74</sup> Siehe hierzu: Aufbruch und Krise des Funktionalismus. Bauen und Wohnen in Schweden 1930–80. Ausstellungskatalog. Stockholm. 1976. S. 10, S. 76 ff.
- <sup>75</sup> *Hannes Meyer*: Der Architekt im Klassenkampf. In: Schweizer Städtebauer bei den Sowjets. Hans Schmidt. Hannes Meyer. Basel – Moskau. Basel: Genossenschaftsbuchdruckerei. o. J.
- <sup>76</sup> *L. C.*: Défense. 1929, S. 61
- <sup>77</sup> *Gropius, Walter*: Systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau. Aus: Zeitschrift ‚bauhaus‘ (Dessau). 1. Jg. Nr. 2, 1927. Abgedruckt bei: Wingler, Hans M.: Das Bauhaus 1919–33. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Bramsche 1962, S. 136 f. Im Folgenden: Wingler, H. M.: Das Bauhaus. 1962
- <sup>78</sup> *Meyer, Hannes*: bauhaus und gesellschaft. 1929. In: Schnaidt, C.: Hannes Meyer. 1965, S. 98 ff.
- <sup>79</sup> *Gropius, Walter*: Systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau. 1927. In: Wingler, H. M.: Das Bauhaus. 1962, S. 136 f.
- <sup>80</sup> „WAT IS DE 8?“ Gründungsmanifest der holländischen Gruppe „De 8“. 1927. In: Bauen '20 – '40. Der Niederländische Beitrag zum Neuen Bauen. Amsterdam o. J., S. 50
- <sup>81</sup> *Meyer, Hannes*: Die neue Welt. 1926. In: Schnaidt, C.: Hannes Meyer. 1965, S. 90 ff., S. 92
- <sup>82</sup> *Weil, Simone*: La rationalisation. 1937. In: Dies.: La condition ouvrière. Paris. 1951. S. 289 ff., S. 309
- <sup>83</sup> *Teige, Karel*: Poetismus. 1924. In: Teige, K. Manifeste. 1968. S. 44 ff., S. 46
- <sup>84</sup> *L. C.*: Défense de l'architecture. 1929, S. 61, S. 60
- <sup>85</sup> Brief K. Teige an Le Corbusier-Jeanneret, Prag, 30. September 1929