

Das zwiespältige Russland

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **14 (1927)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86251>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

semble, mais on ne peut lui contester une note très personnelle et beaucoup de grandeur de conception, ses compatriotes ont dit qu'un trait distinctif de son art était basé sur son patriotisme catalan, qu'il voulait que son œuvre concordât avec le grand mouvement autonomiste de la province.

Je n'ai pas pu trouver cette concordance dans son architecture et j'ai l'impression qu'elle est plutôt personnelle que basée sur une tradition locale.

Quoi qu'il en soit, il est nécessaire pour juger cette œuvre,

de faire abstraction de nos principes modernes d'unité, de simplicité et de rationalisme et de tenir largement compte de l'exubérance, du mélange d'éléments divers, de la liberté vis-à-vis des règles classiques qui caractérisent l'art espagnol. N'oublions pas du reste, que les principes esthétiques sont sujets à des revirements et que certains styles qui ont laissé des traces profondes dans l'histoire de l'art se sont complus à la richesse dans la décoration selon l'expression qu'ils voulaient donner.

A. Lambert.

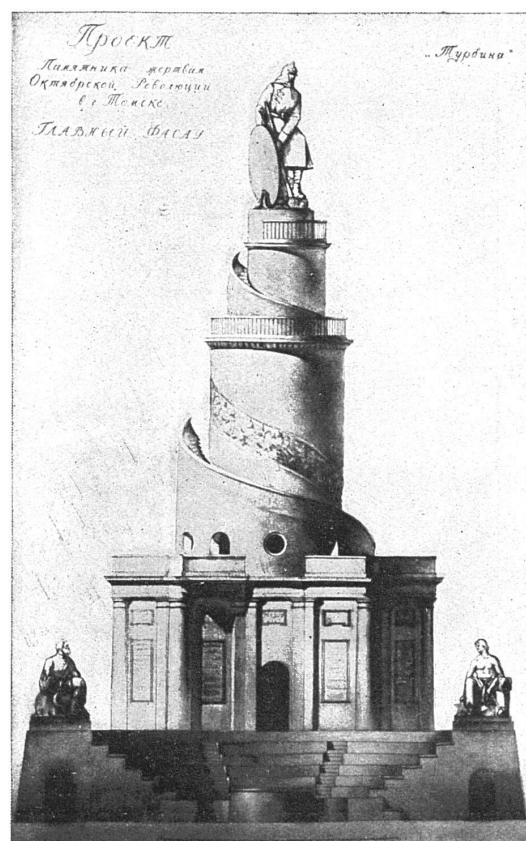
DAS ZWIESPÄLTIGE RUSSLAND

A. NEO-KLASSIZISMUS IN DER ARCHITEKTUR

Abram Efros, Programm des linken Klassizismus

»Die Revolution ist wohl einerseits eine Ausgeburt, ein Kind und ein Erbe des Krieges; andererseits aber erzeugt sie unsere Zukunft, ist deren Mutter und Vorbild. Soweit die Revolution eine Folge und Fortsetzung des Krieges ist, bedeutet sie Negation und Zerstörung, in ihrem zweiten Teile aber bildet sie den Ursprung werdender neuer Lebensformen und ist damit reinste Bejahung. Alle bisherigen Richtungen, wie Futurismus oder Kubismus, hängen ursächlich mit dem Kriege und funktionell mit der Revolution zusammen; nur so lange, als die Revolution ihre erste, negative Phase durchmachte, konnten diese Kunstströmungen als einziger Ausdruck revolutionären Geistes gelten. Sowie es sich aber um den Weg zu einer neuen Höhe handelte, mussten sie blind und hilflos ihre Ohnmacht bekennen: sie verfügten zwar über Methoden, aber nicht über Ideen; keine einzige von ihnen war imstande, den Sinn der Revolution, die Aufgabe positiver Neuschöpfung und des Strebens nach einem bestimmten Ziel wirklich befriedigend zu lösen. Ganz von selbst offenbart sich nun in dem lebendigen Schaffen lebendiger Menschen der Ansturm eines neuen Klassizismus, jetzt, da die Revolution, an ihrem Ziele angelangt, daran denken muss, in ihrem eigenen Namen eine neue Kunst zu schaffen. Nun werden aufs neue Motive der Gliederung, Auswahl und Zusammenfügung in das Chaos eingeführt; soll doch aus dem Alten und dem Neuen wieder ein Kosmos höherer Lebensgewohnheiten erstehen. Von dem Alten ist alles übernommen worden, was den Druck von Krieg und Revolution ohne Schaden überstanden hat, von dem Neuen jenes, das nach Erfüllung seiner revolutionären Zerstörungsarbeit

noch nicht aufgegeben und zersetzt worden ist. Die Revolution bildet somit auch den Ausgangspunkt einer erneuerten und wieder jungen Tradition. Aus der Tiefe der menschlichen Seele erwächst von Tag zu Tag stärker

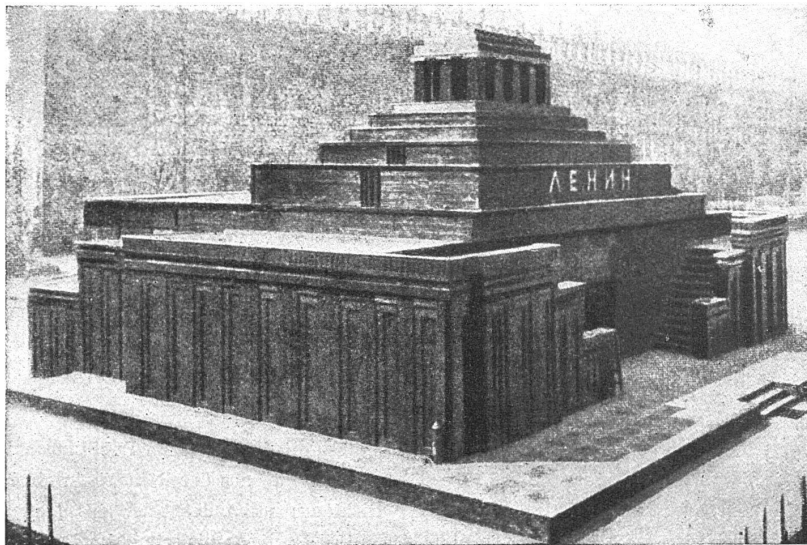


Projekt zu einem Denkmal für die Befreiung von Sibirien

die Sehnsucht nach Klarheit, Harmonie und Einfachheit; so strebt denn auch der moderne Klassiker nach einer streng bedingten, in ihren Bestandteilen genau ausgewichteten und verketteten Form. Wieder atmen wir die Luft klassischer Tradition von einst, die jahrhundertalten Schöpfungen erscheinen aufs neue in jugendlichem Grün.

Ahmen wir somit das Alte nach? Ja und nein! Wohl schlagen wir die gleichen Saiten an, doch singen wir andere Lieder. Der »linke Klassizismus« hat die zerstörenden Methoden der ersten revolutionären Epochen

überwunden und von ihnen vorsichtig einen neuen Inhalt in die alte Form klassischer Tradition herübergenommen. Das ererbte Gut ist verjüngt worden durch die leichtbewegten futuristischen Rhythmen, durch die gewichtigen Massen des Kubismus und durch den feurigen Glanz expressionistischer Sinnlosigkeit; aber Futurismus, Kubismus und Expressionismus sind gegenwärtig nicht mehr die Norm, sondern lediglich ein Material des Stils. An der Schwelle unserer Zeit steht wieder eine klassische Kunst und lockt jeden, der guten Willens ist, in ihren harmonischen Bereich.«

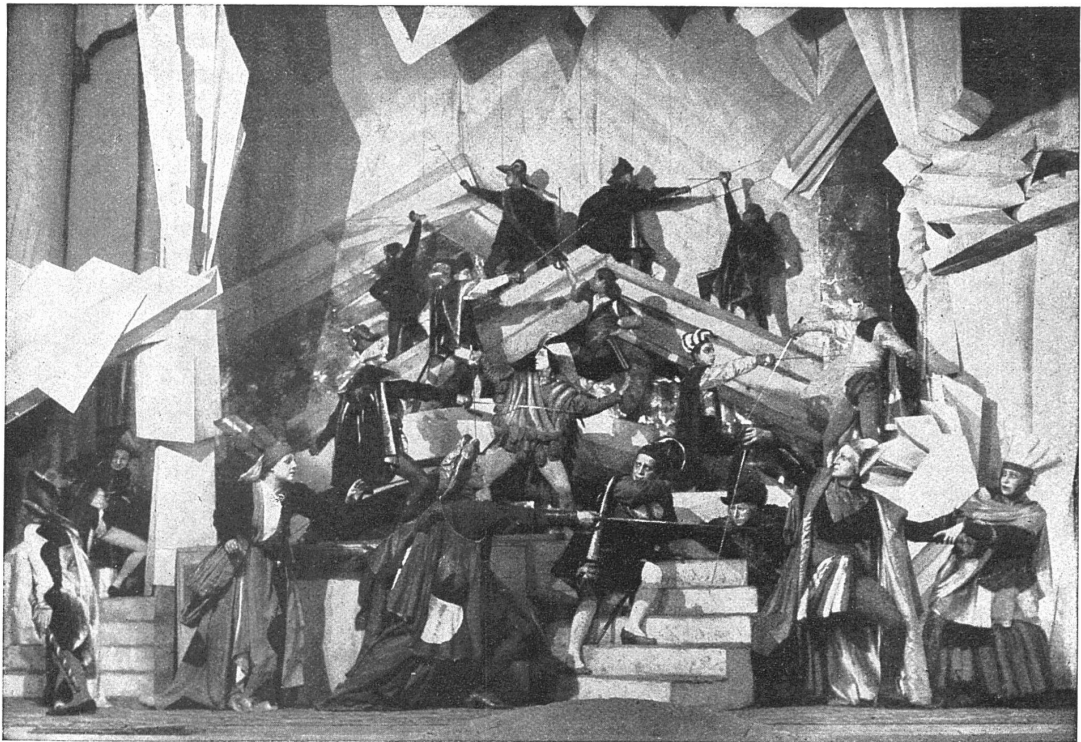


LENINS GRABDENKMAL VOR DEM KREML IN MOSKAU

Architekt Tatlin, Das moderne Monument

»Gestalten von Göttern und Helden«, meint Tatlin, »entsprechen nicht der modernen Geschichtsauffassung, sie sind ungeeignet, die heutige Zeit zu symbolisieren, da man es mit den kilometerlangen Proletarierreihen zu tun hat. Bestenfalls bringen sie Charakter, Gefühl und Denkweise eines revolutionären Helden zur Geltung, doch für die konzentrierte Empfindung einer kollektiven aber-tausendköpfigen Menge muss ihnen der Ausdruck mangeln. Wohl verfügen sie über die Gestaltungsform des Typus; diesen jedoch konkretisiert und nivelliert die Masse, die an sich reicher, lebendiger und organischer ist. Schon in ihrer Statik widerspricht diese Form dem Geist der Zeit, daher bildet sie nur ein beschränktes Aus-

drucksmittel; im übrigen ist auch die agitatorische Wirkung solcher Monumente inmitten des Lärms, des Lebens und Treibens auf den breiten Strassen der modernen Stadt sehr problematisch. Diese auf Granitpostamente erhobenen Beobachter mögen zwar selbst vieles sehen, sie werden jedoch von andern nicht bemerkt und erwecken keinerlei Beachtung. Die Form, nach der sie gemeißelt sind, ist zu einer Zeit entstanden, da man sich bestenfalls auf Maultieren weiterbewegte; der Telephondraht des modernen Krieges aber verhöhnt den antiken Helden, der Strassenbahnmast ersetzt die Obelisken von einst. Das moderne Monument muss das gesellschaftliche Leben der Stadt widerspiegeln, die Stadt selbst muss in ihm leben.



KAMPFSZENE IM MAYERHOLD-THEATER

B. REVOLUTION IM THEATER

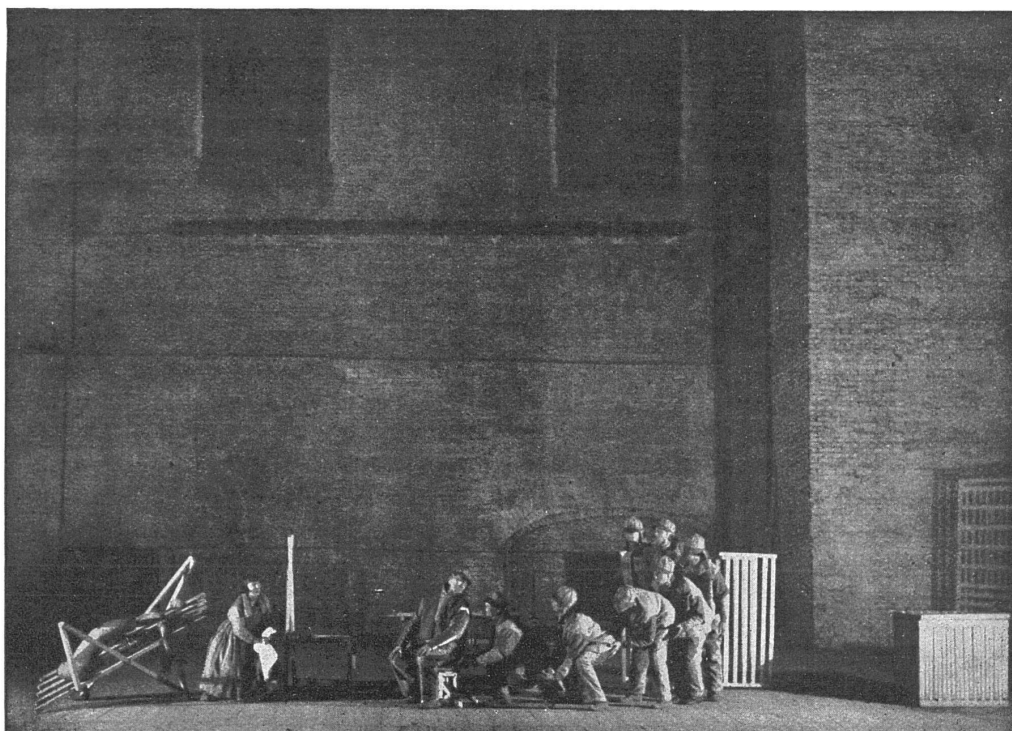
Eine Vorstellung im Mayerhold-Theater

Doch was immer die mehr oder minder fortschrittlichen anderen Bühnen Moskaus leisten mögen, nichts von alledem reicht an Verwegenheit auch nur annähernd an die Darbietungen heran, mit denen sie Mayerhold in seinem eigenen Theater produziert. Wer dort eintritt, muss alles vergessen, alle früheren Vorstellungen und Begriffe von Bühne, Schauspielkunst, tragischen oder komischen Helden, ja sogar alle Erinnerungen an Kabarets, Variétés und Possenreisserei jeglicher Art verbannen, denn was man hier zu sehen bekommt, das ist etwas durchaus anderes: die neue Bühne für ein neues Publikum.

Sowie man das Foyer betritt, bietet sich ein ungewohntes Bild dar: Die Besucher, die auf den Beginn der Vorstellung warten, gehen nicht etwa, in Gespräche vertieft, in eleganter Abendtoilette behaglich einerschleudernd, ungegliedert, unorganisiert auf und ab. Nein, schon dieses Foyer hat nichts mehr mit dem altgewohnten Theater zu tun. Man will eintreten und muss sogleich Halt machen, denn: in straffe Vierer- oder Sechserreihen ausgerichtet, mit streng militärischem Schritt auf den Boden stampfend,

marschiert das wartende Publikum auf und nieder. Keiner fällt aus der Reihe, keiner geht gegen die Richtung; wehe dem, der das Marschtempo nicht einhält! Der unorganisierte Fremde irrt gewaltig, wenn er glaubt, hier sein idyllisches Einzelleben fortführen und trotzdem der Vorstellung beiwohnen zu können: er sieht sich alsbald genötigt, sich der marschierenden Kolonne irgendwie einzufügen und mit ihr auf und ab zu stampfen, so lange, bis das Zeichen zum Beginn ertönt. Dann marschiert die ganze Publikumskompagnie stramm, wie auf ein Kommando, in den leeren Saal ein, und im Nu sind alle Plätze ohne Drängen und Stossen besetzt.

Es muss nicht besonders betont werden, dass dieses organisierte Publikum keine Klassenunterschiede kennt. Neben der dicken »Nep«-Frau, unter deren Kopftuch, nur für den aufmerksamen Beobachter wahrnehmbar, schwere Brillantboutons hervorschimern, sitzt ein zwölfjähriger Junge, blossfüßig, ohne Hemd, den Oberleib nur mit einem zerrissenen kleinen Röckchen umhüllt; aus seinem heillos verschmierten Gesicht blicken erregt zwei kleine leuchtende Augen auf die Bühne. Gleich in der nächsten Reihe nach vorne sieht man einen Vertreter der



SCENE AUS »TAREKINS TOD« IM MAYERHOLD-THEATER

russischen Intelligenz mit der obligaten Brille, daneben einige Soldaten der Roten Armee in Uniform; dort wieder harrt ein alter Bauer mit seinem Weibe der Dinge, die da kommen sollen, beide in schwere Schafspelze gehüllt. Der Mann zieht sich die phantastisch geformte Mütze tief in das Gesicht, die Frau reißt die Augen weit auf, und ihr Mund verrät grenzenloses Staunen, obwohl die Vorstellung noch gar nicht begonnen hat. Auch Chinesen sieht man, Turkestaner, Kirgisen und Tscherkessen, bisweilen hört man lettisch oder finnisch sprechen. Die Logen sind angefüllt mit Mädcheninstituten und kommunistischen Agitationsschulen; fein gekleidete Herren halten sich bescheiden auf den hintersten Plätzen.

Die Bühne ist durch keinerlei Vorhang von dem Zuschauerraum getrennt, und so kann man sie von allem Anfang an genau betrachten. Zunächst sieht man nicht viel: drei oder vier an die Rückwand gelehnte Leitern, meterhohe »Konstruktionen« aus Holz oder Eisen, einige Kanonen, eine Feldküche und zwei oder drei Flugzeuge; diese kriegerischen Utensilien sind offenbar echt und anscheinend von der Militärverwaltung beigegeben worden. Damit ist das Bühneninventar erschöpft, denn die drei Mauern, welche die Szene umgeben, sind gewöhn-

liche unprofilierte nackte Wände; es gibt keine Kulissen, keine Verzierungen, keine Versatzstücke, nichts von alledem.

Ein militärisches Signal verkündet den Beginn der Aufführung. Alsbald rasen einige Automobile quer durch den Zuschauerraum und über eine Verbindungsbrücke auf die Bühne; ihnen folgt eine Kompagnie uniformierter Radfahrer. Mit diesem einigermaßen verblüffenden Knalleffekt beginnt ein Stück, das unter dem Namen »Die Erde bäumt sich« das Entstehen der Revolution »in ihrer vollen Dynamik« wiedergeben soll. Binnen kurzem entwickelt sich auf der Bühne die letzte Phase des Weltkrieges: ein russischer General tritt auf, als blutrünstiger Menschenschlächter dargestellt; man sieht, wie die armen Soldaten, unschuldige Bauern und Proletarier, in den Tod gejagt werden. Es dauert nicht lange und ein deutscher Generalstab wird gefangengenommen, der gleichfalls aus einer Schar grausamer Bluthunde und lächerlicher Karikaturen besteht.

Bald wird geschossen, Kanonen und Maschinengewehre fahren auf, Flugzeuge treten in Aktion. Ueber die Brücke, die von der Bühne in den Zuschauerraum herabführt, rasen unentwegt Autos und Radfahrer; die Feldküche

dampft, man trägt Verwundete vorbei. Entfesselt tobt die Kriegsfurie über die Bühne, durch den Zuschauerraum, durch das Foyer, fast bis auf die Strasse hinaus. Mit einem Mal geht in den Soldaten rund um die Feldküche, auf dem Verbandplatz, in den Automobilen und den Flugmaschinen etwas ganz Besonderes vor sich: Die Reihen der Kämpfer lichten sich, die Geschütze verstummen, und nur die Automobile rasen hin und wieder, womöglich noch erregter und geheimnisvoller als vorher. Plötzlich verwandeln sich die »Konstruktionen« in Rednertribünen, von denen herab Soldaten und Bauern Ansprachen halten. Kanonen und Kriegswerkzeuge türmen sich zu Barrikaden, mit flammenden Worten wird die Revolution verkündet, Kerenski tritt auf, der als Phrasendrescher und Verführer des Volkes verhöhnt wird. Schon bilden sich die ersten kommunistischen »Parteizellen« unter den Soldaten und Arbeitern, ein neuer Bürgerkrieg entbrennt,

der Kampf um die endgültige Herrschaft. Wieder treten Kanonen und Maschinengewehre, Flugzeuge und Verbandplätze in ihre Rechte, wieder rasen Automobile und Fahrräder erregt durch den Zuschauerraum. Endlich wird die erste rote Fahne gehisst, der bald eine unabsehbare Menge weiterer folgt. Konstruktionen, Tribünen, Zuschauerraum und Foyer werden von Roten Truppen in Besitz genommen; die kommunistische Revolution hat gesiegt. Ueberall hält man zündende Reden, das Publikum stimmt die »Internationale« an. Die »Nep«-Frau, der Zigarettenjunge, der Soldat, der Mann der Intelligenz, der Chinese, der Kirgise, sie alle erheben sich militärisch und singen mit. Die Revolution hat gesiegt, und das Stück ist zu einem befriedigenden Ende gelangt. Das Publikum marschiert singend aus dem Saal, Kanonen, Flugzeuge und Feldküchen stehen wieder ruhig auf ihren Plätzen und harren der nächsten Vorstellung.

SCHWEIZER KUNST

Carl Burckhardt über seinen »Tänzer«

Ein Schweizer Sammler hat uns in liebenswürdiger Weise den nachfolgenden, vom 28. September 1921 aus Ligonetto datierten Brief des verstorbenen Basler Künstlers zur Verfügung gestellt. Die schöne Bronzefigur des »Tänzers«, die heute im Winterthurer Museum steht, ist schon im August 1923 im »Werk« publiziert worden; kurz nach Carl Burckhardts Tode hat sodann, wie sich unsere Leser erinnern werden, Dr. Wilhelm Barth an dieser Stelle eine Anzahl früherer Briefe und Arbeiten veröffentlicht (April 1924).

» . . . Sie haben mich vollständig verstanden, wenn Sie sagen, dass wohl die »leichte, federnde Bewegung des Tänzers« nur durch Zurückdrängung der Beckenpartie zustande kommt. Ich habe versucht, mit ein paar Strichen dies noch anschaulicher zu machen. Die charakteristische Bewegung nimmt noch zu, je mehr Hüften, Bauch, Schenkelansatz zart werden und dafür die äussersten Gliedmassen verstärkt werden. Ich habe natürlich die Stilisierung zurückgehalten, weil ich ein Mass von Wahrscheinlichkeit und Unabsichtlichkeit nicht überschreiten wollte. Lehmbruck und andere sind in solchen Tendenzen weiter gegangen, aber für mein Gefühl oft mit zu grossem Opfer einer gewissen Natürlichkeit, die Gefühlssache bleibt. Man könnte mir nun vielleicht, nachdem ich vor der fertigen Figur so leicht ein Schema meiner Absicht entwerfen kann, vorhalten, ich würde mit reiner Absichtlichkeit arbeiten. Sie wissen aber selbst, wie lange ich gesucht habe und dass ich wohl an die 60 Zeichnungen machte, bis ich den definitiven Weg fand, und zwar *vor der Natur*. Ich schicke Ihnen aus der Reihe von Zeichnungen zwei

Blätter. Eines, auf dem wohl ein kräftiger Mann in Tanzstellung dargestellt ist, aber ohne jeden Ausdruck der federnden Bewegung, und ein Blatt, auf dem durch ein plötzliches Erfassen eines Momentes etwas von dem »Tanz« in Erscheinung tritt, und zwar auch dank dem Zurückdrängen, Reduzieren der Hüftgegend.

Ich darf nun vielleicht noch folgende allgemeine Bemerkungen über meine Figur beifügen, obschon ich, wie mir scheint, schon fast zuviel über meine Arbeit rede.

Ob meine Figur sehr männlich oder mehr knabenhaft ist? Ich habe immer mehr das Jugendliche, Zarte betont, aus dem Bedürfnis, mehr das innerlich Belebte vom Tanz auszudrücken als das Animalische. Ein Herkules mit emporgerichtetem Blick wäre z. B. unerträglich. Ein fast jugendlicher Typus gewiss mit einem Anflug von Schwärmerei nicht unangenehm. Die Verstärkung der Schultern, der Arme und Füße war einfach notwendig *zur Entstehung der Bewegung*, und darum wird man auch immer einen Unterschied machen dürfen zwischen einem dargestellten Menschen in Bewegung und einem solchen in Existenzpose, in der das *Normale* nur als das massvoll *Bekannte* zu seiner Geltung kommen muss. So ist z. B. eine Figur von Maillol immer unserer vergleichenden Betrachtung mit der Natur zugänglich, und es ist ein Vorteil seiner Kunst oder ein besonderer Reiz derselben, dass wir uns an der gesunden, normalen, schönen Ausbildung der einzelnen Formen seiner Naturen wie an einer Frucht