

städtischen Milieu vermehrt das Formenchaos der städtischen Umwelt. Die neuen Elemente einer Stadt verbinden sich weder mit der „historischen“ Umwelt noch untereinander organisch – sie bleiben Fragmente. In der industriellen Epoche, in der Materialien, Konstruktionen, Produktionsweisen und damit auch Standards ständig wechseln, verändert sich ebenfalls der visuelle Charakter von Bauwerken. Infolgedessen bilden Baukomplexe aus den fünfziger und sechziger Jahren keine Einheit, und sie stehen denen aus den siebziger Jahren fremd gegenüber. Gegen die bedrückende Strenge mechanomorpher Formen der „Moderne“ entstand zunächst das Bedürfnis nach „Natürlichem“ und „Historischem“. Später verzichteten künstlerische Mittel absichtlich auf die geometrische Struktur und auf den hierarchischen Aufbau rationeller Systeme. Die zur Avantgarde gehörenden Architekten Westeuropas proklamierten in den siebziger Jahren das Chaos als Alternative zur mechanischen Ordnung der strahlenden Stadt. So entstand ein neues Paradoxon: In den Bauwerken beispielsweise des Engländers R. Erskin, des Belgiers L. Kroll und von Vertretern der „Wiener Avantgarde“ wurde Chaos „stilisiert“, weil der Glaube an alle kulturellen Werte verlorengegangen war. Objektiv jedoch existiert das Bedürfnis der Menschen nach einer harmonisch gestalteten Umwelt. Für die Befriedigung dieses Bedürfnisses gibt es in der sozialistischen Gesellschaft die realen materiell-technischen und organisatorischen Voraussetzungen. Vor allem bedarf es jedoch klarer sozial-kultureller Orientierungen. Die Probleme sind nicht durch die Entwicklung eines einheitlichen „Supersystems“ von Standards noch durch eine alles organisierende Leitung in den an der Umweltgestaltung beteiligten Industriezweigen lösbar.

Scheinbar erleichtert würde die Bewältigung der praktisch unlösbar erscheinenden Aufgaben, wenn subjektive Faktoren ausgeschlossen blieben. Dann allerdings wären Umweltgestaltungen leblos, denn aus ihnen wären gerade jene Inhalte eliminiert, die zur elementaren praktischen Lebensorientierung gehören. Aus kultureller Sicht wäre so die gegenständlich-räumliche Umwelt nur eine totale Fortsetzung der technischen Sphäre.

Umweltgestaltung muß humanistische Ziele verwirklichen: Beseitigung städtischer Entfremdung und Befreiung der Menschen vom Chaos; es muß eine Umwelt gestaltet werden, die unterschiedliche individuelle Lebensformen zuläßt. Städtische Umweltgestaltung muß zur Verwirklichung kultureller Ziele und zur Schaffung ästhetischer Werte beitragen. In dieser Umwelt

müssen sich vielfältigste Formen und Bedeutungen entfalten können. Eine derartige Gestaltung kann nicht einfach „von oben“ eingeführt werden.

Als grundlegende Orientierung kann das ästhetische Ideal einer „Traumstadt“ angenommen werden. Durch dieses Ideal würden die verschiedenen mit der Umweltgestaltung betrauten Bereiche integriert. Dieses allgemeingültige System von Wertorientierungen kann nur die Kunst schaffen. Die integrierende Aufgabe ist für die Kunst wesentlich wichtiger als das bloße Aufstellen einzelner Werke. Künstlerisches Einmischen muß ein komplexes Eingreifen in die Umweltgestaltung bedeuten. Zu allen Zeiten hat die Kunst im gleichberechtigten Zusammenwirken ihrer verschiedenen Gattungen und Genres das Ideal entwickelt, das ihre strategischen Ziele bestimmt. Die konkrete Taktik der Umweltintegration jedoch wurde im Stil offenbar. Stil bedeutet die formale und inhaltliche Einheit eines künstlerischen Systems und seines Ausdrucks in jedem Gestaltungsbereich. Stil vermittelte zwischen dem Ideal und seiner konkreten Realisierung.

Heute ruft der Begriff „Stil“ starke Bedenken hervor. In Erinnerung geblieben sind die enttäuschenden Versuche aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die einstige Bedeutung des Stils für die Kultur wiederherzustellen. Die Strenge der künstlerischen Systeme, die man damals konstruieren und verbreiten wollte, war eine Reaktion auf den einige Jahrzehnte die Kunstentwicklung beherrschenden charakterlosen bürgerlichen Eklektizismus und zugleich eine Protesthaltung gegen banale buchgelehrte Vorstellungen über Entstehung und Dasein der Epochenstile. Diese Vorstellungen, die auf der Fehlbarkeit menschlichen Wahrnehmens beruhten, hatten dazu beigetragen, daß die Geschichte der Künste vereinfacht als geradlinige und konsequente Abfolge von charakteristischen Epochenstilen betrachtet wurde. Jeder dieser Stile hätte die für seine Zeit umfassende Einheit von Formen der gegenständlich-räumlichen Umwelt bestimmt. Die Glorifizierung vergangener Kunstepochen und das immanente Ignorieren neuer, „fremdartiger“ Kunstauffassungen verstärkten den Eindruck, zeitgenössische Gestaltung sei systemlos. Die Auffassung, vergangene Kunstepochen seien monolithische Ganzheiten gewesen, erschwerte das Verständnis für „Anderes“ und seine Erkenntnis als ebenso „Eigenes“.

Die Idee eines einheitlichen Stils der zwanziger Jahre, der vielleicht fruchtbar geworden wäre, ging unter in den Kämpfen zwischen unterschiedlichen Gestaltungsauffassungen. Jede dieser Auffassungen strebte nach alleinigem

Dasein, duldete keine Alternative, akzeptierte keinerlei Kompromisse. Die mögliche Existenz verschiedener schöpferischer Richtungen innerhalb des Spektrums der künstlerischen Kultur wurde ignoriert. Die intolerante Orientierung auf ein einziges formales künstlerisches Prinzip verhinderte eine lebendige künstlerische Kultur, deren Inhalt gerade in der Mannigfaltigkeit künstlerischer Äußerungen ihren Ausdruck findet.

In der Sowjetunion wurde das Streben nach der Entwicklung eines „Monostils“ in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre im Geiste des Traditionalismus verwirklicht. Der den ästhetischen Normen entsprechende Stil erlangte zunehmend dogmatische Bestimmtheit. Statt künstlerischen Gesetzen zu folgen, verwandelte sich Stil in einen Kodex festgelegter Normen. Zugleich wurden Gesetzmäßigkeiten solcher Kunstgattungen, die wesentlich stilprägend gewirkt hatten, auf andere Gattungen übertragen, wodurch deren Spezifik verloren ging. Die Vorrangstellung der Literatur innerhalb der künstlerischen Kultur bewirkte, daß Architektur und andere an der Gestaltung der gegenständlich-räumlichen Umwelt beteiligten Bereiche lediglich illustrative Aufgaben zu erfüllen hatten. Diese Tendenz erreichte im Gebäude des Moskauer Theaters der Sowjetarmee, erbaut von 1934–1940 unter den Architekten K. Alabjan und W. Simbirzew, ihren Höhepunkt. Dieses Gebäude wurde derart mit Sinnbildern „überbaut“, daß es unmöglich wurde, seine komplizierten Strukturen zu erfassen. Allegorien verdrängten die realen Funktionen, deren ästhetischer Ausdruck nicht mehr „gelesen“ werden konnte.

Kennzeichnend für die Entwicklung des illustrativen Stils zu Beginn der dreißiger Jahre war die Übernahme von Traditionen und die deutliche Anlehnung an Vorbilder aus der Vergangenheit. Und Anfang der fünfziger Jahre wurden nicht nur viele Kompositionsverfahren des russischen Klassizismus, sondern auch seine Dekorationsformen zum Kanon erhoben. Das auf dieser traditionellen Grundlage entstandene künstlerische System wurde, vergleichbar großen historischen Stilen, auf die verschiedensten Gestaltungsbereiche der gegenständlich-räumlichen Umwelt übertragen. Wo der herrschende Stil nicht auf die Struktur eines Gegenstandes übertragbar war, blieb er aufgesetztes Ornament oder Sinnbild. Gegenstände, die eine solche Ornamentisierung nicht zuließen, galten als unästhetisch; sie wirkten wie beispielsweise elektrotechnische Geräte im Interieur einer Wohnung: Sie erfüllten zwar notwendige utilitaristische Funktionen, ihre Gestalt aber hatte in der