

Macht im Wandel Vom Denkmal der III. Internationale zum Palast der Sowjets

Barbara Kreis

Wenn wir heute über Macht und Herrschaft und ihren Ausdruck in der Architektur sprechen, so meinen wir meist die Macht, die sich unser „ermächtigt“ hat, der wir ausgeliefert sind; wir denken an den Mißbrauch der Macht durch den Staatsapparat, wie wir ihn in jüngster Geschichte – nunmehr unter zwei verschiedenen Vorzeichen – erlebt haben. Der Gedanke an eine positive Macht, die Ethik und Moral einschließt, und jeden von uns zur Verantwortung ruft, scheint schon beinahe abwegig. Ebenso scheint der „Segen der guten Regierung“, wie ihn Lorenzo im Rathaus von Siena darstellte, nicht mehr auf unsere Zeit anwendbar zu sein.

Das „Philosophische Wörterbuch“ der marxistisch-leninistischen Philosophie sieht Macht als „soziale Erscheinung materieller (oder) geistiger Herrschaft von Menschen über Menschen, insbesondere einer Klasse über andere ... in der Klassengesellschaft sind die Werktätigen mehr oder weniger zu materieller und geistiger Ohnmacht verurteilt, die erst mit dem Aufbau des Sozialismus überwunden ist.“¹ Der bürgerliche Philosoph Karl Jaspers dagegen betrachtet Macht und Herrschaft als Wesenseigenschaft des Menschen, die die Ordnung des Ganzen bestimmt, das jedem Einzelnen seinen wirklichen Raum gibt. Sie ist Bedingung von Ordnung, ohne die Chaos und Anarchie herrscht. Ihre Wahrheit und Richtigkeit erhält sie aus der geschichtlichen Situation.² Der Religionsphilosoph Romano Guardini sieht den Menschen einer bisher noch nie gekannten anonymen Macht preisgegeben; er ist „versachlicht“, „bewirtschaftet“, „erfaßt“, auf „Zwecke geformt“ in einer technisch, rational und wirtschaftlich begründeten Kultur, in der direkte Verantwortung nicht mehr ablesbar ist. Die einzige Verhinderung einer Katastrophe sieht er darin, daß der Mensch das volle Maß seiner ethisch sittlichen Verantwortung erkennt, auf sich nimmt, um so zu seiner Größe zu finden, die im Herrschen wurzelt – nur so könne er die weitere Zerstörung des Menschlichen verhindern.³ „Die objektiven fremden Mächte, die bisher die Geschichte beherrschten, treten unter die Kontrolle des Menschen selbst ... indem die Herrschaft des Produkts über den Produzenten beseitigt wird“,⁴ so formulierten es Marx und Engels.

Wie drückt sich nun die Herrschaftsform des Sozialismus in der Architektur aus? Ich möchte hier nun den Wandel des Ausdrucks von Macht anhand von drei Beispielen der sowjetischen Architektur erläutern.

1. Macht als geistig schöpferische Energie und Verantwortung, die das Schaffen des Menschen antreibt, seine Entfaltungskraft in Gang setzt, und diese in einen höheren Zusammenhang stellt. Hierfür steht Tatlins Denkmal der III. Internationale von 1919.
2. Die anonyme Macht, die bewußt und unbewußt durch die historisch – gesellschaftlichen Bedingungen herrscht und geistige und materielle Werte hervorbringt. Hierfür steht die Architekturideologie der Konstruktivisten, die sich am deutlichsten an den Kommunehausentwürfen Ende der 20er Jahre abzeichnet.
3. Die Macht des Staatsapparates, der die Ziele formuliert und seine äußere Legitimierung aufgrund mangelnder innerer Werte darstellt. Hierfür steht der Entwurf für den Sowjetpalast in den 30er Jahren. Da die Projekte wohl weitgehend bekannt sind, erübrigt sich eine ausführliche Beschreibung. – Wir können an ihnen verfolgen, wie innerhalb der kurzen Zeitspanne von ca. 15 Jahren die

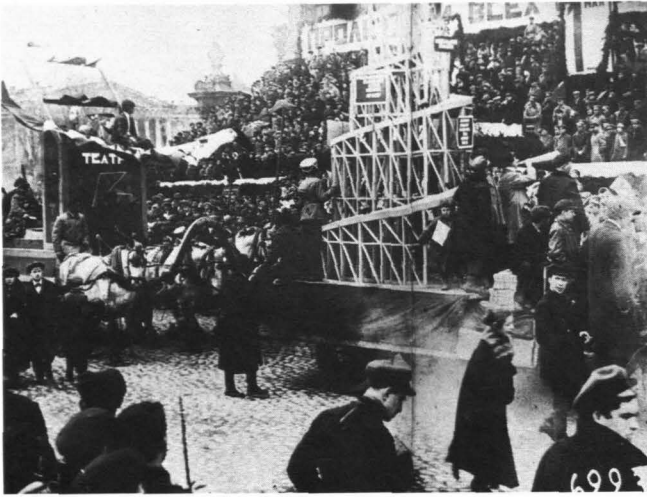
äußerst komplizierten gesellschaftlichen Verhältnisse sich in der Kunst von himmelstürmender Sehnsucht nach Freiheit, Erneuerung, Klarheit hin zum Bedürfnis nach Stabilisierung, Legitimierung, Verklärung wandelten.

„NUR EIN MIT DER MACHT VON MILLIONEN PROLETARIERN ERFÜLLTES BEWUSSTSEIN ...“

Wenn uns heute die Werke der frühen 20er Jahre noch immer in ihren Bann nehmen, so liegt das in der ihnen ganz eigenen besonderen Ausstrahlung, dem aufbegehrenden, teils provokativen Charakter, der Rigorosität, mit der sie ihr Anliegen ausdrückten. Es scheint in der Verbindung zwischen Revolution und Kunst auf dem Boden Rußlands zu sein. Die neuen Verhältnisse bewirkten nicht nur passive Inspiration für die Kunst, sondern forderten das persönliche Engagement der Künstler heraus. Damit stellten sie sich



1 Titelseite der Broschüre „Das Denkmal der III. Internationale“ N. Punin, 1920



2 Demonstration, Petersburg, 1926

in die Tradition des 19. Jahrhunderts, in der Intellektuelle den Sozialismus als natürliche Folge der modernen Philosophie sahen, und daraus für sich die selbstverständliche Konsequenz der sozialen Verantwortung zogen, und sich die Bedürfnisse des Volkes zu eigen machten. „Sie sind die Feuer, die aus ihm hervorbrechen, sind die vorausseilenden Herolde seiner Kräfte,“⁵ wie es Gogol formulierte. Darüber hinaus war der Glaube an die kulturformende und erzieherische Kraft der Kunst und Architektur, der ethische Wert der Schönheit bedeutsam.

Nun zu Tatlins Turm, den er selbst nicht Turm, sondern bewußt Denkmal nannte. Es ist bis heute das unübertroffene Wahrzeichen des revolutionären Aufbruchs, das durch die Symbolkraft monumentaler Archaik und mit erahnten Mitteln der Technik seine Idee verkörpert. Er erscheint bemerkenswert, aber nicht utopisch für die Situation, daß dieser introvertierte, verschlossene Individualist sich gesellschaftlich engagierte, um seinen persönlichen Einfluß geltend zu machen. Als Leiter der Abteilung für bildende Kunst beim Volkskommissariat zeichnete er verantwortlich für den von Lenin initiierten Beschluß, zu Ehren hervorragender revolutionärer Persönlichkeiten Denkmäler aufzustellen, und diese, wie Tatlin sagte, durch ergänzende Informationen zu einer Art „Lehrstuhl der Straße“ werden zu lassen. Um die fortschrittlichen Auffassungen in der Kunst zu fördern, regte er an, einen größeren Kreis junger, meist in ärmlichen Verhältnissen lebender Künstler zuzulassen, ihnen anstelle einer Preisverleihung während der Arbeit den Lebensunterhalt zu sichern.⁶

Darüber hinaus sollten die Objekte zunächst provisorisch auf den öffentlichen Plätzen ausgestellt werden, um in einer Volksdiskussion über die endgültige Entscheidung abzustimmen. Begeistert äußerte er sich in einem Brief an Lunatscharski über den Enthusiasmus der Künstler und die freie schöpferische Arbeit, in der es erstmals möglich werde, der russischen Revolution ein Denkmal zu setzen. Wahrscheinlich kam ihm in diesem Zusammenhang die Idee, sich selbst mit einem Entwurf zu beteiligen. Sein Denkmal sollte eine große Idee und nicht die Verherrlichung einer Person darstellen, weil durch Skulpturen der individuelle Heroismus kultiviert und die kollektive Tat verfälscht werde. Auch ein Typus des Proletariats bringe nicht die geistige emotionale Spannung Tausender zum Ausdruck, da er die Vielseitigkeit der Masse nivelliere. Darüber hinaus schienen ihm die aus der Tradition der Renaissance stammenden statischen Figuren in der heutigen Zeit der Agitationen, des Lärms, der Bewegung und der Dimensionen nutzlos und ungesehen. Seine Grundidee war die Schaffung der Synthese von Architektur und Skulptur, in der die künstlerische Form

mit der utilitären vereint war. Während andere Künstler entschieden die Tradition verneinten, schöpfte er aus ihren tiefen Schichten, versinnbildlichte durch sie und mit Hilfe der neuesten Technologie den Fortschritt, wodurch das Denkmal über seine Zeit hinausragt. Die Verwendung neuester Materialien und Technologien sind hier Mittel und nicht Selbstzweck, zu dem sie später von den Konstruktivisten eingesetzt wurden.

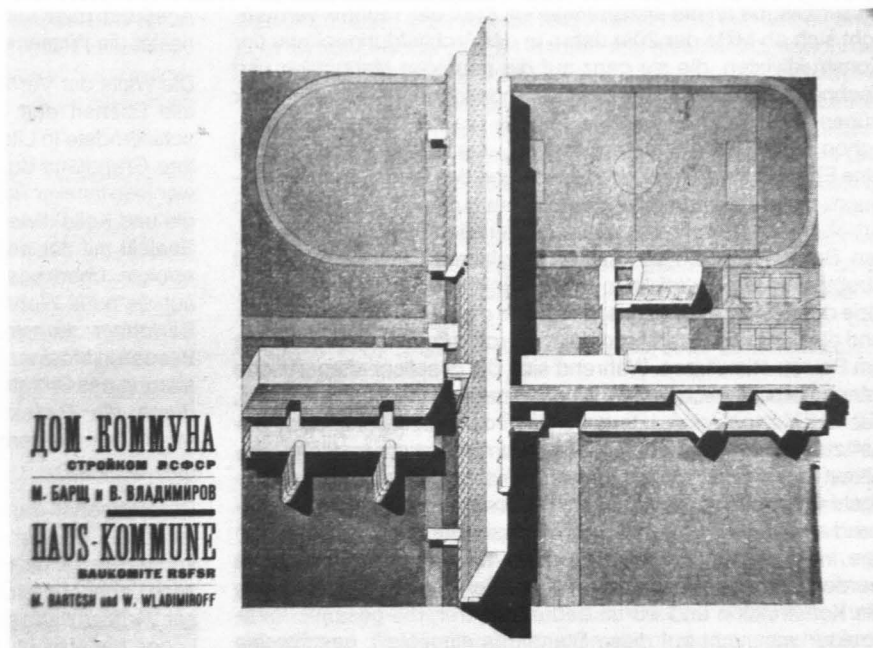
Er griff die Urform der Spirale auf, deren Aufwärtsbewegung durch eine zweite noch unterstrichen wird, und bildete daraus eine Grundkomposition, die für Leben, Dynamik, Fortschritt steht. Durch die Schrägstellung des gigantischen Stützträgers, dessen Neigungswinkel den der Erdachse aufnimmt, steigerte er die dynamische Wirkung. Hier wurde erstmals die klassische Form von Stützen und Lasten durch die Dynamik ersetzt; „Die Form will über die Materie und Gravitation triumphieren ... und wird gleichsam zum Symbol für die Befreiung von allen tierischen, irdischen und unterwürfigen Interessen,“⁷ so lautet eine zeitgenössische Beschreibung. Für die Aufnahme der Funktionen im Inneren der Spirale wählte Tatlin die archaischen Formen des Würfels, der Pyramide, des Zylinders und der Halbkugel. Diese sollten die wichtigsten Tätigkeiten des zukünftigen Weltstaates aufnehmen. Eine weitere Steigerung der Dynamik sollte durch die nach oben sich beschleunigende Drehung der Körper erreicht werden.

Selbstverständlich war die Ausführung in Glas und Eisen geplant, die in ihrer Gegenüberstellung Spannung erzielten. Glas umhüllte die Funktionen, um ihre Reinheit und Klarheit zu versinnbildlichen, der sichtbare Stahlträger stellte Stärke und Macht dar. Die sich ergänzende Wirkung und die Steigerung aller Elemente erzeugte Rhythmen von solch gewaltigen und weiten Schwingungen, daß es „wie die Geburt des Ozeans“ anmute, erläuterte der Zeitgenosse Punin, und weiter: „Nur ein mit der Macht von Millionen Proletariern erfülltes Bewußtsein konnte der Welt die Idee einer solchen Denkmalsform bringen, sie muß von der Muskelkraft dieser Macht realisiert werden.“⁸

Diese Macht hatte noch keine feste Herrschaftsstruktur gefunden. Das Denkmal war Gedankengebäude einer noch unbekannteren Zukunft, es entstand zur Zeit größter Not und wirtschaftlichen Tiefstandes – in Gedanken war noch alles erlaubt, in der Realität noch wenig möglich.

„ALLE MACHT DER ARCHITEKTUR“

Lenin warnte vor Übereile, da der Staatsapparat noch nicht reif für seine Aufgabe sei, zwar habe man viele Mängel aus der Vergangenheit über den Haufen geworfen, aber noch nicht überwunden. Es sei das allerschädlichste, sich darauf zu verlassen, daß es genügend Voraussetzungen für den „Aufbau eines wirklich neuen Apparates gibt, der wirklich den Namen eines sozialistischen, eines sowjetischen usw. verdient,“⁹ dazu müßten „viele, viele, viele Jahre“ verwendet werden. Desgleichen hielt er es für unmöglich, den Sozialismus ohne Unterstützung der Industrieländer durchführen zu wollen: „... es ist eine absolute Wahrheit, daß wir ohne die deutsche Revolution zugrunde gehen.“¹⁰ Nachdem die revolutionäre Unterstützung aus dem Westen jedoch ausblieb, wurde ungeachtet der Warnung versucht, das Unmögliche wahr zu machen und der Aufbau des „Sozialismus in einem Lande“ deklariert. Der Sozialismus wurde damit als installierte Tatsache gesehen, deren Erfolg ab 1928 anhand der quantitativen Plansollertüfung gemessen wurde. An die Stelle der grundlegenden qualitativen Veränderungen des Systems der Produktions- und Lebensweise trat das „Einholen und Überholen“ der kapitalistischen Industrie. Damit erhielt die Technik eine Schlüsselrolle nicht nur für den Aufbau des Sozialismus, sondern auch für seine Überlebensfähigkeit schlechthin, die in der Losung „die Technik entscheidet alles“ kaum deutlicher wiedergegeben werden kann. In diesem Zusammenhang wurde eine Hierarchie der Notwendigkeiten aufgestellt, die jedem Ereignis seinen Platz zuwies.



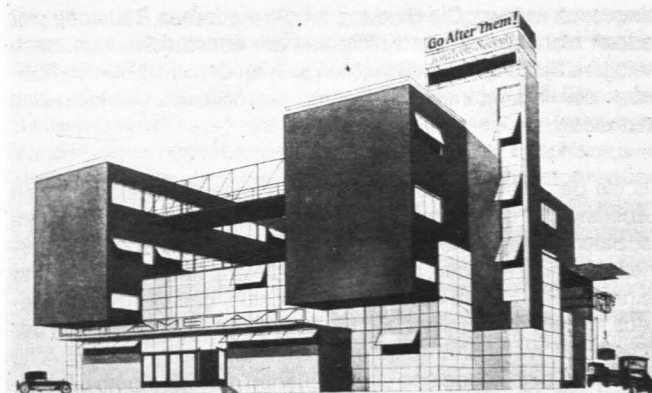
ДОМ-КОММУНА
СТРОЙКОМ В СФСР
М. БАРՇ и В. ВЛАДИМИРОВ
HAUS-KOMMUNE
BAUKOMITE HSFSR
M. BARTSCH und W. WLADIMIROFF

3 Entwurf für ein Kommunehaus
M. Baršč und V. Vladimirov, 1929

Для иллюстрации я приведу бытовой процесс взрослых
1-я смена

- | | |
|--|-----------------|
| 1) Ложится спать | » 22 ч. |
| 2) Сон 8 часов. Встает | » 6 ч. |
| 3) Гимнастика 5 мин. | » 6 » 5 мин. |
| 4) Умывание 10 мин. | » 6 » 15 » |
| 5) Душ (факультативно 5 мин.) | » 6 » 20 » |
| 6) Одевание 5 мин. | » 6 » 25 » |
| 7) Путь в столовую 3 мин. | » 6 » 28 » |
| 8) Завтрак 15 мин. | » 6 » 43 » |
| 9) Путь в гардероб — 2 мин. | » 6 ч. 45 мин. |
| 10) Одевание 5 мин. | » 6 » 50 » |
| 11) Путь в шахту 10 мин. | » 7 » |
| 12) Раскомандировка, приготовление к спуску.
Работа в шахте. Подъем. Баня,
одевание 8 часов. | » 15 » |
| 13) Путь в коммуна 10 мин. | » 15 ч. 10 мин. |
| 14) Раздевание 7 мин. | » 15 » 17 » |
| 15) Мытье рук 8 мин. | » 15 » 25 » |
| 16) Обед 30 мин. | » 15 » 55 » |
| 17) Путь в зал отдыха для мертвого
часа — 3 мин. | » 15 » 58 » |
| 18) Мертвый час. Желающие могут соснуть и
больше. Тогда они проходят в спальные
комнаты. | » 16 » 58 » |
| 19) Умывание (переодевание костюма)
— 10 мин. | » 17 » 8 » |
| 20) Путь в столовую 2 мин. | » 17 » 10 » |
| 21) Чай 15 мин. | » 17 » 25 » |
| 22) Путь в клуб. Культурные развлечения:
Культразвитие. Физкультура. Может
быть затем баня, плават. бассейн.
Жизнь са... здесь составит расписание,
составит план. Ассигнуется 4 часа. | » 21 ч. 25 мин. |
| 23) Путь в столовую, ужин и путь
в спальню 25 мин. | » 21 » 50 » |
| 24) Приготовление ко сну (может быть
также принят душ) 10 мин. | » 22 » |

5 Tagesablauf nach Minuten für ein Kommunehaus von M. Kuzmin,
1928-29



4 "Go after them"
Motto des Wettbewerbsentwurfs für die Aktiengesellschaft „Orgmetall“
M. Ginzburg, 1926 - 27



6 Alter Mann mit Kopfhörer und Samowar

Dieser Glaube an die allheilbringende Kraft der Technik verdeutlicht sich ab Mitte der 20er Jahre in der Architekturideologie der Konstruktivisten, die sie ganz auf die neuesten Materialien und Technologien ausrichteten. Die euphorischen Erwartungen der frühen 20er Jahre erhielten nun eine reale soziale Grundlage; schon Trotzki hatte 1923 proklamiert, „die zukünftige Epoche ist eine Epoche des Eisens, des Glases und des Betons,“ als Konsequenz daraus die Vorstellung eines Konstruktivisten der Bau eines Arbeiterpalastes sei nur in diesen Materialien denkbar, alle anderen Baustoffe, wie Holz, seien „sozialreaktionär“.¹¹ Zunächst strebten die Konstruktivisten an, die Rückständigkeit der Bauindustrie durch Importe von Maschinen aus dem Ausland zu beheben, und die Glas- und Stahlproduktion durch vermehrte Verwendung am Bau zu stimulieren. Während sich die gesellschaftspolitische Internationalität schon als Wunschtraum herausgestellt hatte, suchten sie noch eine „internationale Front neuzeitlicher Architektur“ zu schaffen, und belegten ihr Ansinnen durch westliche Vorbilder. Dieser unkritische Blick nach Westen wurde ihnen aufs heftigste vorgeworfen, da dort die Lebensvoraussetzungen grundlegend anders seien, und man selbst wissen müsse, was man benötige. In Rußland mußten die Fertigteile noch von Hand hergestellt werden, die Rationalisierung der Grundrisse verkomplizierte häufig die Konstruktion und wurde dadurch teurer, die gesamte Infrastruktur war nicht auf diese Standards eingestellt, geschweige denn die Facharbeiter vorhanden, die damit umgehen konnten. Im Rahmen der Hierarchie des Wirtschaftsplans galt das unproduktive Verwenden von Defizitmaterialien, das Vorzeigen riesiger Glasflächen eher als ein Zeugnis des Luxus und der Verschwendung, denn als Ausdruck des Fortschritts. Im Aufbau der Industrie stattdessen konnten die Materialien und Technologien produktiv eingesetzt werden. Die Bindung an die modernen Baustoffe war jedoch nicht der einzige Kritikpunkt am Konstruktivismus, noch heftigere Diskussionen entfachten sich an der von ihnen im Rahmen der Kommunehausentwürfe erarbeiteten „funktionellen Methode“.

Da sie den Wohnungsbau als Zentralthema der sozialistischen Lebensweise betrachteten, arbeiteten sie zunächst an einem „sozialen Typus“, einer Wohnung, die für alle Proletarier gleichermaßen gültig sein solle, da sie eine optimierte funktionale Lösung darstelle. Sie kamen dann zu dem Schluß, daß das Kommunehaus, in dem die Familien und die Einzelhaushalte zugunsten der kollektiven Wohnform aufgelöst waren, die einzig sozialistische Wohnform sein könne und untermauerten dies mit einem Leninzitat. Hierfür entwickelten sie ein funktionelles Programm, in welchem der Lebensprozeß genauso rationalisiert und organisiert war wie der Arbeitsprozeß in der Fabrik. Dabei berief sich Ginzburg auf Henry Ford und den Taylorismus.¹² Da die Kleinfamilie als aufgelöst galt, konnten die Bewohner nach Alters- und Funktionsgruppen kategorisiert und völlig neu organisiert werden. Aufgeleitet an endlosen Fließbandkorridoren wurde die Befriedigung der Lebensbedürfnisse in funktionsgerechtem Verhalten organisiert. Das Bauprogramm wiederholte den Produktionszyklus, und der Bewohner funktionierte als Teil desselben, indem seine Gewohnheiten der Maschine angepaßt wurden. In diesem Sinne glaubten sie auch an die Revolutionierung der Gesellschaft durch die Architektur, die in den Ausruf „Alle Macht der Architektur“ gipfelte. Diese Haltung entsprach ganz den fortschrittlich gesinnten bürgerlichen Kollegen im Westen, die glaubten, die Erneuerung der Gesellschaft durch die Verbesserung der Architektur ersetzen zu können. Ginzburgs Ausspruch „Unsere Epoche architektonisch wiedergeben bedeutet – Aufstellen eines idealen, klaren und genauen Diagramms der Prozesse, und dieses mit einer Hülle umfassen,“¹³ stand ganz im Widerspruch zu den Auffassungen der Vertreter anderer Richtungen wie Melnikow, Ladowski, Lissitzky und auch Tatlin, dem ehemaligen Mitbegründer des Konstruktivismus. Nach ihrer Meinung sollte die Technik einem höheren Ziel dienen, während sie hier zum Maß aller Menschen wurde, das die vermeintliche Befreiung des Menschen ins Gegenteil verkehrte. So wurde im

Anspruch nach reinster Wissenschaftlichkeit und meßbarer Rationalität die Wissenschaft selbst mystisch erhöht.

Die Welle der Verherrlichung von Wissenschaft und Technik, die alle Ebenen des gesellschaftlichen Lebens umfaßte und auf schillerndste in Literatur und Karikatur thematisiert wurde, erhielt ihre Grundlage durch die neue politische Linie. Der Sozialismus war kein innerer Reifungsprozeß mehr, sondern mittels Technologie und Kollektivierung erreichbare Plansollerfüllung. Was in der Realität mit der gewaltsamen Kollektivierung der Landwirtschaft erfolgte, übertrugen die Konstruktivisten bewußt oder unbewußt auf die neue Wohnform, für die sie mit militanten Methoden den Bewohner „konstruieren“ wollten, wie Bruno Taut bei seinem Besuch in Moskau äußerte, und damit noch zur weiteren Proletarisierung des Proletariats beitrugen.¹⁴ So glaubten sie allein schon durch die Perfektionierung und Übertragung kapitalistischer Mechanismen den Übergang zum sozialistischen Bauen gefunden zu haben.

Der Herrschaft der Maschine über den Menschen hatte das Proletariat aus eigener Kraft noch keine Alternative entgegensetzen können, in der die Herrschaft des Menschen über die Maschine in allen Lebensbereichen zum Ausdruck hätte kommen können. Dieser „Größenwahn der Technik“, der als bestimmende Macht unser Leben beherrscht, erhielt hier noch eine ideologische Legitimierung, – er wurde von Hermann Hesse als die große Geisteskrankheit neben dem Nationalismus bezeichnet, deren katastrophale Folgen noch bei weitem nicht beendet sind.

„ ... DIE SCHÖNHEIT VERTILGEN; WÄHREND DIE MASSE DANACH STREBT IHR LEBEN ZU VERSCHÖNERN.“

Während die Widersprüche in der politischen Entwicklung nicht mehr diskutiert werden konnten, gab es in der Architektur zunächst noch einen Freiraum der Suche nach neuen Ausdrucksformen der sozialistischen Gesellschaft. Kritisiert wurde schon damals, daß die Ursprünge des Konstruktivismus in der kapitalistischen Produktionsweise lägen und der umfassende Anspruch der Kunst zugunsten von Nützlichkeit, Funktionalität und Rationalität aufgegeben worden sei, indem eine mechanistische Übertragung der Prinzipien des Industriebaus stattgefunden habe, die die Ganzheit der menschlichen Bedürfnisse außer acht ließen, und mit Leidenschaft die Schönheit vertilgen wollten, während die Masse danach strebe, ihr Leben zu verschönern. Die soziale Aufgabe der Kunst wurde in den Mittelpunkt gerückt und eine neue Definition der Kunst gefordert, die auf die Bedürfnisse des Volkes einging.¹⁵ In diesem Zusammenhang kam wieder die erzieherische Bedeutung, die kulturbildende Kraft der Architektur und die besondere Verantwortung der Architekten zur Sprache. Gorki betonte, daß nun erstmals die Kulturentwicklung als notwendige Entfaltung aller Menschen aufgefaßt werde.¹⁶ Diese Ansprüche traten nun mit dem für die Zeit der Etablierung des Systems typischem wachsenden Interesse an Tradition und kulturellem Erbe zusammen. Große Teile der Bevölkerung kamen erstmals über Vorträge und Ausstellungen mit der kulturellen Vergangenheit in Berührung; desgleichen begann sich die konstruktivistisch geschulte Jugend dafür zu begeistern.

Die Synthese von Architektur und Kunst wurde wieder gefordert. In diesem Sinne ist es zu verstehen, daß N. Miljutin, der ehemalige Verfechter der funktionellen Stadt, anläßlich der Eröffnung der Deutschen Ausstellung moderner Architektur äußerte: „Gerade deshalb ist es für uns unannehmbar, aus falsch verstandenen nebelhaften Grundsätzen, auf irgendein Element der architektonischen Ausschmückung wie Skulptur, Ornament, Fresko zu verzichten.“¹⁷ Die Aneignung der Vergangenheit wurde nun als Voraussetzung zur Erfüllung der Ansprüche an die Architektur betrachtet. Die Klassik galt dabei als vorbildhaft, „da sie schon immer vom Volk verstanden wurde, und sich von daher auch auf eine internationale Basis berufen kann.“ – nun entfachte sich eine Auseinandersetzung um die Art und Weise der Aneignung der Tradition.

Für eine neue Einheit von Kunst und Architektur und ihren materialistischen Ausdruck gab es jedoch noch keine Anhaltswerte und Erfahrungen, die sich selbstverständlich hätten entwickeln können – weder bezüglich der Funktion, noch der Bautechnik, noch der Formen.

Konkreter waren die Vorstellungen bezüglich des Städtebaus. Die mit Begeisterung von westlichen Architekten auf russischen Boden übertragenen Prinzipien der funktionellen Stadt befriedigten nicht die Bedürfnisse der neuen Bewohner. Die Ideologie der Entmischung, Funktionalisierung und Rationalisierung scheiterte an dem Anspruch nach einem komplexen differenzierten Stadtgefüge, das Räume unterschiedlicher Identität schafft. So vollzog sich eine der neuen gesellschaftlichen Situation entsprechende Verlagerung der von innen nach außen entwickelten Gestaltung auf einen dem Kollektiv entsprechenden Ausdruck des Stadtraums. – Die Fassade wurde nicht mehr nur als das Umhüllende der Privaträume gesehen, sondern als Begrenzung und Darstellungsebene des kollektiven Stadtraums.¹⁸

„AUF UNS BLICKEN DIE FREUNDE UND FEINDE NICHT NUR DES EIGENEN LANDES ...“

Dieses Ringen und die heftigen Diskussionen um eine der neuen Wirklichkeit des Sozialismus angemessene Architektur und Stadtplanung wurde zunehmend überlagert und abgelöst von den Selbstdarstellungsansprüchen des Parteiapparates. Die Übergänge sind fließend und wurden von vielen Architekten wohl kaum mit all ihren Konsequenzen eingeschätzt, da man sich weitgehend einig war, im Sinne des Sozialismus handeln zu wollen; und wohl deshalb auch teilweise die eigenen Bedenken zurückstellte. So konnten allmählich die qualitativen Forderungen, die noch keine architektonische Gestalt hatten annehmen können, durch quantitative Bestimmungen ersetzt werden.

Wie sehr nun auch architektonisch der ungeheure Kraftakt des Aufbaus des „Sozialismus in einem Lande“, die Selbstdarstellung des Systems, gefeiert werden sollte, zeigt sich mit aller Deutlichkeit im Projekt des Sowjetpalastes. Mir scheint, als kulminierten in diesem Projekt sämtliche Widersprüche, die sich als Konsequenz aus diesem allen Warnungen und historischen Gesetzen widersprechenden Unterfangen, den Sozialismus hier in Rußland aufbauen zu wollen, ergaben. Nicht nur die umgebenden feindlich gesinnten Industrieländer und die eigene Rückständigkeit, sondern auch die Größe und heterogene Kulturstruktur der neuen „Räteunion“ kamen erschwerend hinzu. Der Sozialismus war nun deklariert und konnte seine eigenen Gesetze nicht mehr von innen wachsen und sich entwickeln lassen, sondern er mußte „einholen und überholen“, ein von außen bestimmtes Ziel, das erreicht werden mußte, um das Land vor dem Untergang zu bewahren. Im Rahmen dieser Entwicklung waren Adaption, Aneignung, Auswählen und Übernehmen, also eine eklektizistische Haltung, selbstverständlich.

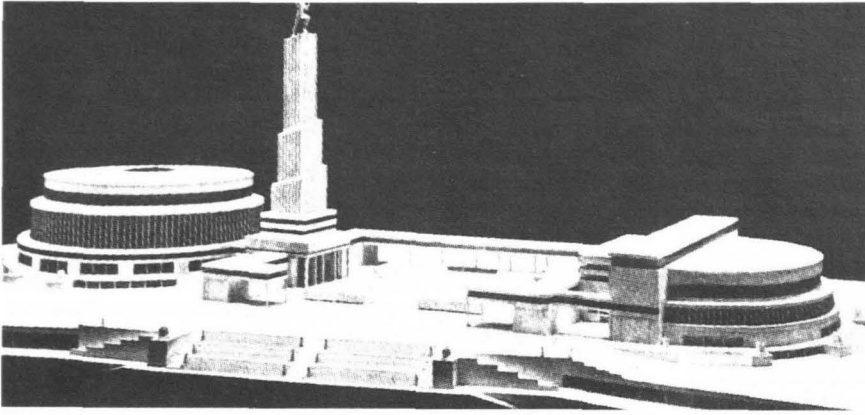
Ebenso naheliegend erscheint mir in dieser Situation des von oben beschlossenen, deklarierten Sozialismus, umsomehr die Größe und Macht allen vor Augen führen zu wollen. Und da Wahrheit und Größe noch nicht durch sich selbst sprechen konnten, wurden dafür Mittel und Zeichen verwendet, die dies für sie tun sollen.

Dieser Anspruch nach Monumentalisierung des noch völlig ungereifen Sozialismus erhielt durch die konkrete wachsende Bedrohung, durch den Faschismus eine zusätzliche Aufwertung. Schon 1931 beteuerte Stalin: „Wir sind hinter den fortgeschrittenen Ländern 50 bis 100 Jahre zurückgeblieben. Wie müssen diese Distanz in 10 Jahren durchlaufen, ... sonst werden wir zermalmt.“¹⁹ Gerade diese, wie Augenzeugen berichten, allseitig spürbare Bedrohung führte wiederum zu einer verstärkten Identität und Verpfichtung auch kritisch eingestellter Bürger ihrem Lande gegenüber.

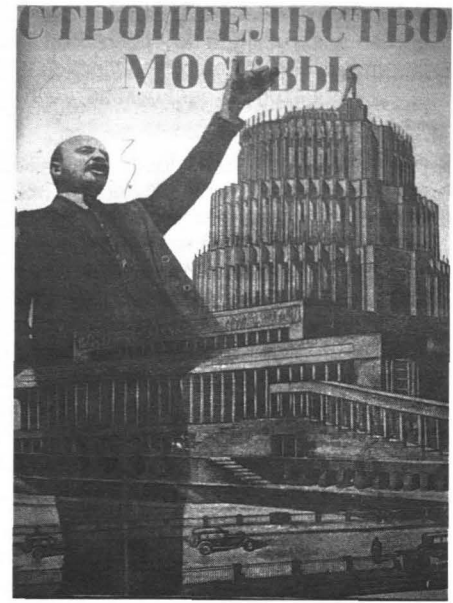
„Auf uns blicken die Freunde und Feinde nicht nur des eigenen Landes, sondern der ganzen Welt,“²⁰ aus diesem Satz spricht der ungeheure Konkurrenzdruck, gegen den man sich behaupten wollte. Der Sowjetpalast galt als Wahrzeichen der neuen Einheit und Größe. Wie wenig die inhaltlichen, formalen und konstruktiven Vorstellungen geklärt waren, ist am Wettbewerbsprogramm und den verschiedenen Entwurfsphasen abzulesen. Dementsprechend unterschiedlich fielen auch die zahlreichen Stellungnahmen von Fachleuten und Laien aus. Ein vorbereitendes Gutachten sollte zur Klärung des Programms beitragen. Hier wurde an B. Iofans Projekt die Mischung klassischer und amerikanischer Motive bemängelt, ebenso erweckten die Gebäudegruppen den Eindruck eines zufälligen Konglomerates, einer Zerstückelung.

Zu dem anschließend ausgeschriebenen offenen Wettbewerb waren zahlreiche in- und ausländische Architekten geladen. Die Jury setzte sich zusammen aus einer Regierungskommission unter der Leitung von Molotow und einer Expertenkommission. Ziel war es, zur „Würdigung der großen Masse der Werktätigen ein grandioses Architekturdenkmal der Epoche des Aufbaus des Sozialismus zu entwerfen“. Das Programm unterteilte sich in vier Funktionsgruppen: a) großer Saal für 15000 Plätze mit hierarchisch zugeordneten Foyers, b) Kleiner Saal mit 5900 Plätzen und gehobenem Standard für Kongresse, c) unmittelbar anschließend vier kleine Säle, d) Wirtschafts- und Verwaltungsräume. Die Jury prämierte am 28.2.32 aus 272 Projekten drei erste Preise – I. Scholtowski, B. Iofan, sowie den Amerikaner Hamilton, – Preise, die eindeutig die Abkehr von der modernen Architektur besiegelten. Die Prämierung versetzte die fortschrittliche westliche Architekturwelt derart in Entsetzen, daß sie in einem empörten Brief Stalin persönlich aufforderten, die Entscheidung zurückzunehmen, denn die „peinliche Warenhausgotik, das armselige Machwerk“ sei nicht zur „Krönung des 5-Jahresplanes“ geeignet und entspreche nicht dem „Sinn des Sowjetpalastes“. Ihre architektonische Sinngabe ließen sich die Sowjets nun nicht mehr von westlichen Vorstellungen beeinflussen. Dort begann sich der Faschismus zu etablieren, um so mehr galt es nun, die Kräfte zu konzentrieren und – zur Schau zu stellen. Darauf deuteten die Vorgaben zur Weiterarbeit hin, die vorschrieben, alle Bereiche in einem Gesamtkomplex zu konzentrieren und für den *Hauptsaal in eine runde Form* vorzusehen. „Monumentalität, Klarheit, Geschlossenheit und Eleganz, die die Größe des sozialistischen Aufbaus“ wiedergebe, sei bisher in keinem Projekt erreicht. Die weitere Suche solle in die Richtung der Nutzung sowohl neuer als auch der besten Beispiele der klassischen Architektur unter gleichzeitiger Verwendung der Errungenschaften neuer Architektur- und Bautechnik gehen.²²

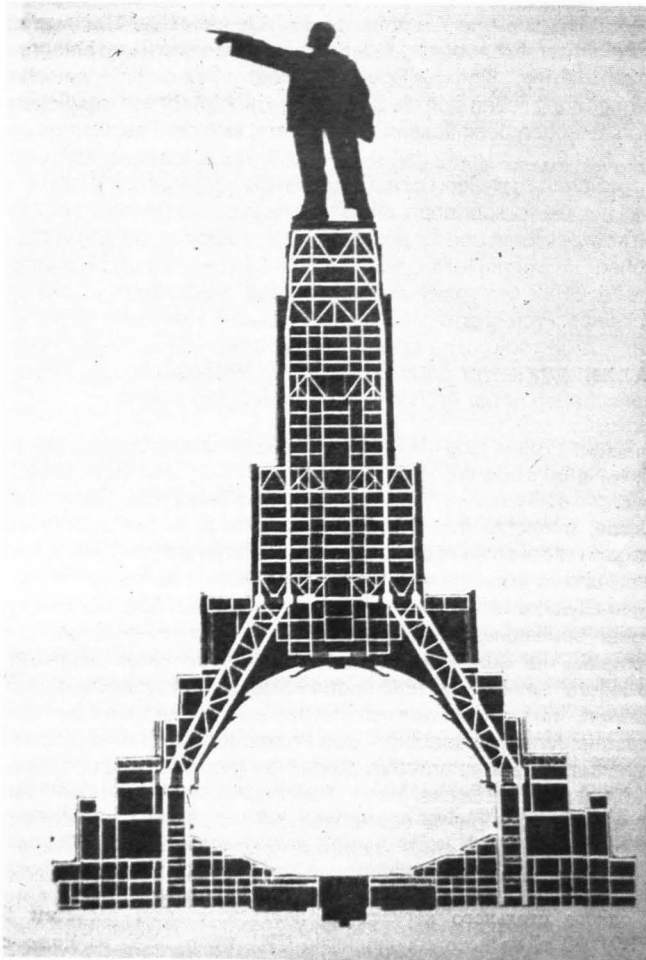
B. Iofans Projekt ging als Preis zur weiteren Überarbeitung, die in Zusammenarbeit mit dem Kollegen Helfreich und Schtschuko erfolgen sollte, hervor. Was in seinem Vorentwurf noch bemängelt wurde, gereichte ihm nun zur Ehre. Wie er selbst erläuterte, begann er bei antiken und endete beim allerneuesten Quellenmaterial und verarbeitete dies mit kritischer Distanz. Auf einem gewaltigen Stylobat erhob sich nun über dem großen Saal ein 250 m hoher säulenumgürteter abgetreppter zylindrischer Gebäudekomplex, der durch die 18 m hoher Skulptur eines „befreiten Arbeiters“ seinen Abschluß finden sollte. Nun provozierte dieser Entwurf, mit der etwas verloren und deplaziert wirkenden Figur den entscheidenden Entschluß – den Proletariat durch eine gigantische Leninstatue zu ersetzen, so daß der gesamte Gebäudekomplex nur noch als Sockel diene. „Palast der Sowjets – ein Denkmal für Lenin“,²³ so lautete euphorisch die Mitteilung. Erscheint es nicht tragisch, daß gerade Lenin, dem jeder Personenkult zuwider war, der falsches Pathos, Idealisierung und Schönfärberei ablehnte, nun selbst dazu benutzt wurde, seinen gigantischen Arm über alles zu erheben, wovor er so eindringlich gewarnt hatte. Die Höhe der Statue schwankte in Abhängigkeit zur Gesamtproportion des Sockels und wurde mit ca. 100 m angegeben. Wie wenig es noch um die neuen sozialistischen Inhalte ging, zeigen Größen- und Massenvergleiche mit bisherigen Weltrekorden – gerade hier



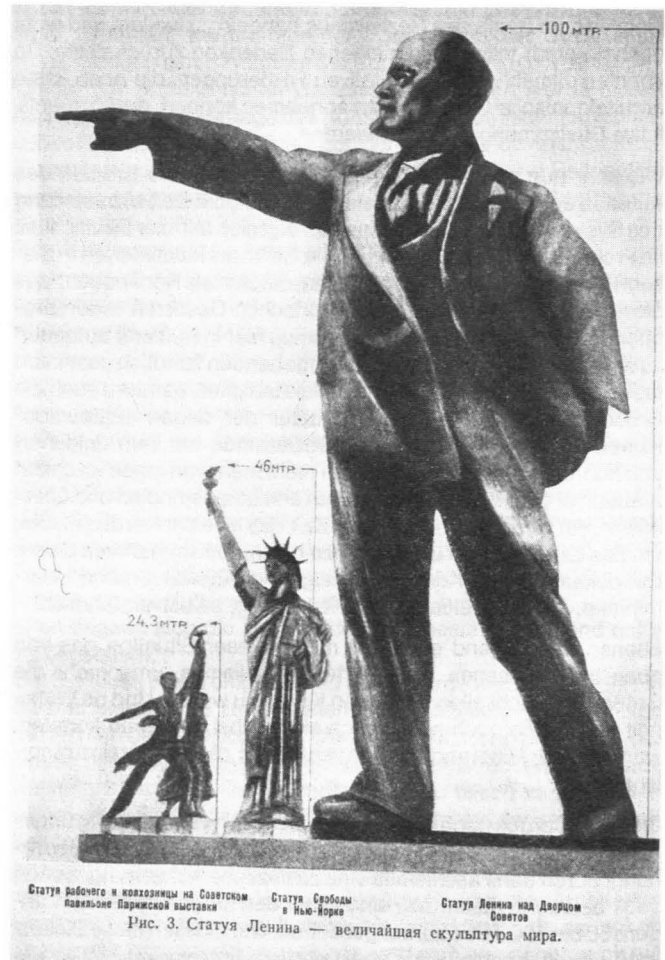
7 Preisträger des Wettbewerbes 1932 I. Zoltovskij, B. Iofan



8 Titelseite der Zeitschrift „Bauen in Moskau“ 1933, H. 5 - 6 mit dem preisgekrönten Entwurf B. Iofans



9 Längsschnitt durch das Stahlskelett des Sowjetpalastes, 1939
Überarbeitetes Projekt von V. Gelfreich, B. Iofan, V. Šćuko



10 Leninstatue auf dem Sowjetpalast, Höhe – 100 Meter.

zeigt sich die völlige Verdrehung der Werte. Wurde den Konstruktivisten noch das unproduktive Vorzeigen von Stahl in den Fassaden als verschwenderischer Fetischismus vorgehalten, so galt nun das Gewicht von 350 000 Tonnen Stahl, welches für Statue und Sockel benötigt wurde, als Triumph über die viel geringeren Mengen, die im Eiffelturm und Empire-state-building verwendet wurden.²⁴ Wie viele Kraftwerke oder Traktoren hätten stattdessen gebaut werden können?

Auch eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Qualitäten der modernen Materialien gab es nicht mehr, sie waren nur noch Masse, Gerüst und Hülle. Ebenso wenig wie die besonderen Qualitäten des Materials, seine konstruktiven Verarbeitungsmöglichkeiten, zur Geltung kamen, war auch die Wechselbeziehung von Inhalt und Form, die Widerspiegelung des einen im anderen völlig aufgehoben. Durch die banale Vergrößerung der Skulptur wurde das Problem auf die Vervielfältigung von Maßen und Masse reduziert. Dennoch wurde der Palast als eine in der Geschichte einmalige und erstmalige Vereinigung von Architektur und Skulptur gepriesen. Hier schließt sich der Kreis zur Tatlins Denkmal, über das 1920 das gleiche gesagt wurde. Die Werte hatte sich jedoch ins Gegenteil verkehrt. Hatte Tatlin noch einleuchtend und ausdrücklich erklärt, weshalb die Skulptur zur Darstellung der revolutionären Idee in der heutigen Zeit falsch sei, so wurde jetzt nicht nur die Skulptur selbst zum Gehäuse, sondern auch der Dargestellte, Lenin, zur Legitimierung einer Entwicklung herangezogen, die er grundsätzlich abgelehnt hatte.

Mit all seinen funktional, konstruktiv und gestalterisch widersprüchlichen Elementen und in ihrem fehlenden Zusammenspiel zeigt sich meines Erachtens im Sowjetpalast ein mehr tragisches als groteskes Abbild der ungeheuren Anstrengung, unter den oben genannten Bedingungen den erfolgreichen Aufbau des Sozialismus verkörpern und monumentalisieren zu wollen. Daher konnten auch die vielseitig und differenziert betrachteten Bedürfnisse nach einer volksgemäßen Architektur und Stadtplanung nicht reifen, sondern wurden auf sehr banale Weise, die keinen Spielraum der eigenen Wahrnehmung und Interpretation mehr zuließ, befriedigt.

Betrachtet man dagegen die Vorwürfe und Bauten der Konstruktivisten, so sucht man meist vergeblich die von ihnen geforderte Eindimensionalität der funktionalen Methode. Ihre Projekte sind durchdrungen von einer intuitiven Gestaltungskraft, die bis heute ihresgleichen sucht. Die spielerische Selbstverständlichkeit im Umgang mit Proportionen, die räumliche Vielschichtigkeit, lassen den Ruf nach einem alles regulierenden Funktionsdiagramm eher wie eine ideologische Legitimierung ihrer Architekturvorstellungen, denn als Entwurfsmethode, erscheinen. Dabei ließen sie sich, der Euphorie der neuen technischen Möglichkeiten ausgeliefert, noch tiefer in die Mächte kapitalistischer Industrialisierung und Technikfaszination verstricken, statt sich von ihnen zu befreien. In Tatlins utopischem Werk dagegen sind geistige Größe und Monumentalität vereint; alle Elemente dienen der Verkörperung der großen Idee.

Die revolutionären Ereignisse forderten den jungen russischen Staat dazu heraus, einen gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß zu verkürzen, wie dies schon mehrmals in der Geschichte Rußlands geschehen war. Neben äußerst problematischen Folgen für die Gesellschaft hatte dieser Weg auch in der Architektur zu Ausdrucksformen geführt, die nicht mit westlichen akademischen Maßstäben zu messen waren, da die Verschmelzung eigener und fremder Traditionen mit den Herausforderungen des Neuen eigentümliche Verbindungen einging.

Bleibt am Ende immer noch die Frage nach der Baugestalt, die die neue sozialistische Herrschaftsform verkörpert. – Sie wird auch weiterhin offen bleiben. Aufgezeigt werden sollten anhand der Beispiele die Sehnsüchte, Widersprüche, Probleme, die innerhalb dieser kurzen Zeit auch in der architektonischen Widerspiegelung der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse zum Ausdruck kamen.

Die eingangs genannten drei Ausdrucksformen der Macht beeinflussten sich gegenseitig. Die kapitalistische Produktionstechnik und ihre Mechanismen herrschten als sogenannte anonyme Macht noch im Hintergrund. Die Staatsmacht suchte mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mittel diese einzuholen und zu überholen und war damit in ihrer eigenständigen Entwicklung gefangen; für dieses Ziel vereinnahmte sie die Macht des Geistes und die der Persönlichkeit. Damit war der Bewegung der innere Impuls und die Kreativität genommen. Zuvor hatte der Ausbruch der neuen Machtverhältnisse die Künstler zu einem bisher nicht mehr erreichten kreativen Höhenflug inspiriert, und ihre Verantwortung herausgefordert.

Anmerkungen

- 1 Philosophisches Wörterbuch, Hrsg. G. Klaus und M. Buhr, Leipzig 1975 Bd. 2, S. 733 f.
- 2 vgl. Karl Jaspers, Philosophie II, Existenzzerhellung, Berlin 1973.
- 3 vgl. Romano Guardini, Das Ende der Neuzeit, Die Macht, Mainz 1989. Philosophisches Wörterbuch ... a.a.O. S. 736.
- 4 Nikolai Gogol, Aufsätze und Briefe, Berlin 1977, S. 405.
- 5 vgl. Tatlin, Hrsg. L. A. Shadowa, Dresden 1987.
- 6 ebd. N. Punin: Das Denkmal der III. Internationale, Petrograd 1920, S. 413.
- 7 ebd. N. Punin, S. 414.
- 8 Lenin, Lieber weniger, aber besser, in: Prawda 4. März 1923.
- 9 Lenin, in: Lenin in Selbsterzeugnissen und Bilddokumenten, H. Weber, Hamburg 1970, S.141.
- 10 A. Selinskij, Stil und Stahl, das Problem des Arbeiterpalastes, in: Neue Korrespondenz, 1923 H. 4/5, S. 7.
- 11 M. Ginzburg, Zielbewußte Einstellung in der modernen Architektur, in: Sovremennaja architektura, 1927, H. 1, S. 4-10.
- 12 M. Ginzburg, ebd. S. 6
- 13 vgl. B. Kreis, Bruno Tauts Verhältnis zum Bauen in der Sowjetunion und seine Tätigkeit in Moskau, in: Bruno Taut 1880 – 1938, Berlin 1980, S. 104 – 119.
- 14 I. Maca, Iskusstvo v SSSR i zadaci chudoznikov, Moskau 1928.
- 15 Über sowjetische Literatur (17.8.1934), in: Sozialistische Realismuskonzeptionen, Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Schriftsteller, Hrsg. H. Schmitt, G. Schramm, Frankfurt 1974, S. 55.
- 16 N. Miljutin, Ansprache des Genossen N. A. Miljutin zur Ausstellung deutscher zeitgenössischer Architektur, in: Sovetskaja architektura, 1932, H. 6/7, S. 19.
- 17 vgl. B. Kreis, Moskau 1917-1935, Vom Wohnbau zum Städtebau, Düsseldorf 1985.
- 18 J. Stalin, Werke, Bd. 13, S. 37.
- 19 M. Kaganovic, zit. in: B. Kreis ... a.a.O., S. 200.
- 20 vgl. Mitteilungen der Internationalen Kongresse für Neues Bauen in: Die Neue Stadt, 1932, H. 2; S. 45 und Sensationen um den Sowjetpalast, ebd. H. 3, S. 66.
- 21 Beschluß des Baurates „Sowjetpalast“ vom 28.2.1932, in: Stroitel'stvo Moskvj, 1932, H. 3, S. 16. Vgl. auch Max Raphael, Das Sowjetpalais, in: Für eine demokratische Architektur, Frankfurt 1976, S. 53 – 131.
- 22 Dvoretz sovotov – pamjatnik Leninu, in: Stroitel'stvo Moskvj, 1933, H. 5-6, S. 1.
- 23 Dvoretz sovotov, Hrsg. akademii Architektury, Moskau 1939, S. 39.

Verfasser: Dr. Barbara Kreis, Professor,
Nürnberg