



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für

Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 9, Dezember 2013

www.winckelmann-akademie.de

Das Denkmal der III. Internationale und der Palast der Sowjets

Architektonische Utopien in der Sowjetunion von der Revolution bis zum frühen Stalinismus

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

Wenn das architektonische Sinnbild für die unmittelbar nach der Russischen Revolution folgenden Umbruchsjahre Wladimir Tatlins Entwurf für das sogenannte „Denkmal der III. Internationale“ von 1919/20 darstellt, dann steht Boris Jofans Wettbewerbsentwurf für den sogenannten „Palast der Sowjets“ ab 1931 als Symbol für den frühen Stalinismus. Schon die Zeitgenossen waren sich über den außerordentlich hohen Stellenwert beider Projekte durchaus im Klaren: Bezeichnete der Dichter und Graphiker Vladimir Majakowskij, 1920, Tatlins Denkmal als „das erste Objekt des Oktober“, so glorifizierte der Architekt Arkadi Mordwinow auf dem Plenum des russischen Architektenverbandes 1939 Jofans Palast als ein „himmelstürmendes“ Projekt.¹ Auch werden beide Konzepte in der Fachliteratur als Musterbeispiele architektonischer Utopien gedeutet, welche die damals vorherrschenden politischen und ideologischen Bedeutungsgehalte in beiden sowjetischen Perioden exemplarisch zum Ausdruck bringen.² Trotz ihrer offenkundigen Zugehörigkeit zu völlig unterschiedlichen und miteinander konkurrierenden Architektur Tendenzen bleiben sie dennoch „utopische Kunst der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus“.³ Obwohl beiden architektonischen Projekten somit eine utopische Dimension anhaftet und sie zu berühmten visionären Metaphern in ihrer Entstehungszeit stilisiert wurden, sind sie wissenschaftlich einander noch nicht gegenübergestellt worden.

¹ Vladimir Majakowskij, 1920, in: Christina Lodder: Der Übergang zum Konstruktivismus, in: Bettina-Martine Wolter, Bernhart Schwenk (Hg.): Die Grosse Utopie. Die Russische Avantgarde 1915-1932, Ausst. Kat., Frankfurt/M. 1992, S. 101 und Anm. 62; Arkadi Mordwinow, 1939, in: Karl Schlögel: Der Schatten eines imaginären Turms, in: Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets Moskau 1931-33, Ausst. Kat., hg. von der Berlinischen Galerie, Berlin 1992, S. 180.

² Zu den utopischen Ansätzen beider architektonischer Projekte siehe etwa Adolf Max Vogt: Russische und französische Revolutions-Architektur 1917-1932, Braunschweig/Wiesbaden 1990, S. 67, 116f., und Andrej Ikonnikov: Architektur und Utopie, in: Peter Noever (Hg.): Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalinzeit, Ausst. Kat., München/New York 1994, S. 32.

³ Diese Bezeichnung stammt von Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München/Wien 1996, S. 90.

Der nun folgende Vergleich dient vor allem dazu, das historische Utopieverständnis hinsichtlich der architektonischen Entwicklung in der Sowjetunion von den frühen 1920er bis in die 1930er Jahre zu erörtern. Im Mittelpunkt stehen dabei die zentralen Fragen, inwieweit sich dieses Verständnis grundsätzlich verändert hat oder ob es nur mehr verschiedene Facetten eines mehr oder weniger einheitlichen Utopiediskurses waren, die mit Hilfe unterschiedlicher Architekturkonzepte zum Ausdruck gebracht werden sollten. Umbruch oder Kontinuität: im Rahmen dieser alternativen Vorstellungen bewegt sich demnach die folgende Diskussion.

Das Denkmal der III. Internationale

1919 beauftragte die Abteilung Bildende Künste des Volkskommissariats für Bildungswesen Wladimir Tatlin, einen Entwurf für das Denkmal der III. Internationale anzufertigen.⁴ Nach dessen Konzeption begann der Künstler im März 1920, ein über drei Meter hohes Modell zu errichten, das, während des Sommers fertiggestellt, bereits im November der Öffentlichkeit in der Kunstakademie von Petrograd, dem früheren St. Petersburg und späteren Leningrad, gezeigt wurde. Im Dezember wurde das Modell zerlegt, nach Moskau gebracht und dort wiederum für eine Ausstellung aufgebaut. Der nationale Bekanntheitsgrad von Tatlins Modell nahm in den folgenden Jahren stetig zu, da es bei Massenkundgebungen, etwa während der Leningrader Demonstrationen zum 1. Mai in den Jahren 1925 und 1926 (Abb. 1), öffentlich zur Schau gestellt wurde.⁵ Aber auch auf internationaler Ebene fand das Modell Beachtung. Zur internationalen Kunstgewerbe- und Industrieausstellung 1925 in Paris fertigte Tatlin ein zweites Modell des Denkmals an und wurde hierfür von der Jury mit einer Goldmedaille ausgezeichnet.⁶ Über den Modellstatus kam Tatlins

⁴ Die historischen Fakten und Daten zur Planungsgeschichte des Denkmals sind folgender Literatur entnommen: Nikolai Punin: Das Denkmal der III. Internationale, 1920, in: Larissa Alexejewna Shadowa (Hg.): Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin, Weingarten 1987, S. 411-414, John Milner: Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde, New Haven/London 1983, S. 151, Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 34-37, Christian Schädlich: Das deutsche Echo auf die russisch-sowjetische Avantgarde der Kunst und Architektur, in: Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur, Ausst. Kat., hg. von Rainer Graefe, Christian Schädlich und Dietrich W. Schmidt, Stuttgart 1991, S. 139f.

⁵ Zur öffentlichen Zurschaustellung von Tatlins Modell in den 1920er Jahren siehe Walter Grasskamp: Kleinmut – Hinweis zum Modell, in: Daidalos, Bd. 26, Dez. 1987, S. 66, Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), Abb. 164, Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova, Catherine Cooke (Hg.): Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33, London/New York 1990, S. 151 und Abb. 149, Bettina-Martine Wolter, Bernhart Schwenk 1992 (wie Anm. 1), Abb. 92, Anatolij Strigalev, Jürgen Harten (Hg.): Vladimir Tatlin Retrospektive, Ausst. Kat., Köln 1993/94, S. 33.

⁶ Zur Ausstellung von Tatlins Modell in Paris 1925 siehe Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 37, 321f., Wassilij Rakitin: Handwerker und Prophet. Tatlin und Malewitsch – Marginalien zu zwei Künstlerbiographien, in: Bettina-Martine Wolter, Bernhart Schwenk 1992 (wie Anm. 1), S. 27.

Entwurf zum Denkmal der III. Internationale indessen nicht hinaus, sondern blieb ein visionäres Projekt, das in den 1920er Jahren über die russischen Landesgrenzen hinweg zwar bekannt, aber niemals realisiert wurde.



Abb. 1 Wladimir Tatlin, Denkmal der III. Internationale
Modell, 1920, Leningrad, Demonstrationen zum 1. Mai 1925

Welcher Zweckbestimmung sollte Tatlins Entwurf eigentlich dienen? In seiner offiziellen Bezeichnung als Denkmal war er zunächst als eine architektonische Kunstform gedacht, die aber gleichzeitig einer konkreten Bauaufgabe entsprechen musste. Als Zweckbau war er ein Verwaltungs- und Propagandazentrum für die Kommunistische Dritte Internationale, kurz „Komintern“ genannt: eine Organisation, die bereits im 19. Jahrhundert gegründet worden war, sich 1919 in Moskau nunmehr zum dritten Mal manifestierte und die Weltrevolution fördern sollte.⁷ Verschiedene Raumbereiche für die Legislativ-, Exekutiv- und Propagandaorgane der Komintern musste Tatlin in seinem Entwurf integrieren, so dass das Denkmal ebenso einen vierteiligen, multifunktionalen Baukomplex darstellte. Und genau diese Verbindung von architektonischer Zweck- und künstlerischer Denkmalsform ist die Voraussetzung von Tatlins Konzept.

Der Entwurf ist eine vielgliedrige, offene Raumkonstruktion aus Eisen, eine Art transparentes Raumfachwerk, das mit etwa 400 Metern Gesamthöhe geplant wurde und damit den Pariser Eiffelturm von 1889, das damals höchste Gebäude in Europa, noch um 100 Meter übertreffen sollte (Abb. 2, 3).

⁷ Zur Kommunistischen Internationale und ihren verschiedenen Organen, die in Tatlins Entwurf integriert werden mussten, siehe Adolf Max Vogt 1990 (wie Anm. 2), S. 214, Christina Lodder 1992 (wie Anm. 1), S. 101.



Abb. 2 und 3 Wladimir Tatlin, Denkmal der III. Internationale, Modell, 1920

Als konstruktive Grundelemente wählte Tatlin eine schräg gestellte und sich im Querschnitt nach oben verjüngende Hauptstütze, die von zwei flankierenden Basisbögen und mehreren senkrechten oder schrägen Nebenstützen ergänzt wird. Um diese interne Tragestruktur, die an ein mehrteiliges Skelett oder Rückgrat erinnert, entwickelt sich eine konisch verlaufende Doppelspirale kraftvoll in die Höhe. Verfestigt werden die Spiralschwünge durch eine Vielzahl von Eisenstreben, die ähnlich einem feingliedrigen Gitterwerk dem Entwurf eine trotz seiner gigantischen Ausmaße dennoch filigrane Gesamterscheinung verleihen. Jedes Element dieser komplizierten Eisenkonstruktion strebt dynamisch in die Höhe, ob nun senkrecht, diagonal oder in konvexen Schwüngen, so dass ein sich unaufhaltsam nach oben schraubender Vertikalzug optisch dominiert.

Wie beim Pariser Eiffelturm kommt es zu einer wechselseitigen Durchdringung von Innen- und Außenraum (Abb. 4-6). In beiden Fällen sind die Raumgrenzen also nicht eindeutig festgelegt worden. Bei Tatlins Entwurf sind die räumlichen Übergänge auf Grund der komplexen Skelettstruktur allerdings noch viel stärker ausgeprägt, während die spiralförmigen Anläufe den Eindruck eines immer wiederkehrenden Eintritts in den Baukomplex suggerieren. Dennoch wird der Entwurf im Außenkontur durch einen kegelförmigen Aufbau begrenzt. Die Richtungstendenzen streben demnach nicht zentrifugal nach außen, sondern in jeweils verschiedenen Variationen stets nach oben. Aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, ändert sich nicht nur die

Art ihrer Bewegung, sondern auch ihre Geschwindigkeit und vor allem ihr Kräfteverlauf. Derart dynamisch ist ein multifunktionaler Baukomplex vermutlich noch nie konzipiert worden.



**Abb. 4 Paris
Eiffelturm**

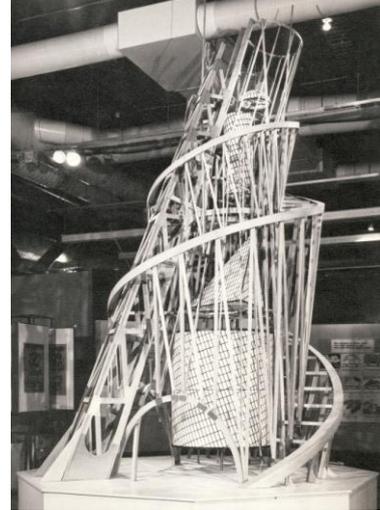


Abb. 5 und 6 Wladimir Tatlin, Denkmal der III. Internationale
Rekonstruktionen (Links: 1992-93; Rechts: 1979)

Vier riesige verglaste Primärkörper plante Tatlin als interne Raumvolumina, die durch eine nicht näher definierte Konstruktion in das Tragegerüst übereinander gestaffelt eingehängt werden sollten (Abb. 5, 6). Schon kurz nach der Fertigstellung des Modells wurden nicht nur die Form und Funktion dieser einzelnen Primärkörper detailliert beschrieben, sondern auch deren eigentümliches Rotationsmoment, mit dem diese unterschiedlich schnell bewegt werden sollten:⁸ Der untere Raum in Form eines gigantischen Würfels, der für die Legislative bestimmt war, sollte sich einmal im Jahr um seine eigene Achse drehen. Es folgen eine Pyramide für die Exekutive mit einer Achsdrehung einmal im Monat und ein Zylinder als Informations- und Propagandazentrum mit einer Achsdrehung einmal am Tag. Bekrönt wird diese vertikale Abfolge einzelner Raumvolumina von einer Halbkugel.⁹

⁸ Eine zwar umfassende, aber in einigen Details ungenaue Beschreibung lieferte Nikolai Punin in seinem bereits 1920 erschienenen Artikel über Tatlins Denkmal der III. Internationale; siehe dazu Nikolai Punin 1920 (wie Anm. 4), S. 411f., ebenso Selim O. Khan-Magomedov: *Pioneers of Soviet Architecture*, London 1987, S. 65, und Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 92f. Weitere Beschreibungen der internen Raumvolumina finden sich bei John Milner 1983 (wie Anm. 4), S. 161-164, und Adolf Max Vogt 1990 (wie Anm. 2), S. 203.

⁹ Die Fragen, welche spezifischen Funktionen – möglicherweise ein Telegraphenbüro – diese Halbkugel aufnehmen und ob sie auch rotieren sollte, können nicht präzise beantwortet werden, da Nikolai Punin diese Halbkugel in seinem Artikel nicht erwähnt. Siehe dazu Anm. 8 und John Milner 1983 (wie Anm. 4), S. 161.

Obgleich Tatlin keine Hinweise auf die Bewegungsmechanik dieser Rotationskörper gegeben hat – und zwar weder in den Entwurfszeichnungen noch im Modell –, stehen sie mit der Gesamtstruktur dennoch in Einklang. Gleichgültig, ob es sich nun um eine symbolische oder reale Umsetzung dynamischer Kräfte handelt; das Konzept einer kontinuierlichen Bewegung bildet die Grundlage des architektonischen Entwurfs.

Was Tatlin mit dem Denkmal der III. Internationale geschaffen hatte, war eine gigantische Turmkonstruktion ausschließlich aus den damals modernen Materialien Eisen und Glas, die nach ihrer Realisierung, sei es nun in Petrograd oder Moskau, ohne Zweifel einen architektonischen Fremdkörper im urbanen Kontext darstellen musste (Abb. 7).¹⁰



Abb. 7 Wladimir Tatlin, Denkmal der III. Internationale, Computersimulation mit Standort in St. Petersburg, 1998

Sofort entfachte eine heftige Diskussion um Tatlins Denkmal, vor allem in den Kreisen der russischen Intelligenz. Sprach Nikolai Punin, 1920, hinsichtlich des Entwurfs von dem „ersten revolutionären Kunstwerk“, so bezeichnete Nikolai Radlow, 1923, das Denkmal als „ein absurdes und naives Ungeheuer“.¹¹ Und nur ein Jahr später übte Leo Trotzki in seiner Schrift „Literatur und Revolution“ eine umfassende Kritik an Tatlins Projekt: „Die Glasflasche für den internationalen Weltrat will er [d. h. Tatlin, Anm. d. Verf.] in einen spiralförmigen Tempel aus Eisenbeton einbauen.“¹² Interessant ist dabei der historisch bedeutsame Tatbestand, dass im Verlauf dieser Kontroverse um das Denkmal der III. Internationale die entscheidende Frage, ob

¹⁰ Zur nicht genau bestimmbaren Lokalisierung des Denkmals entweder in Petrograd oder in Moskau siehe John Milner 1983 (wie Anm. 4), S. 163, Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 33f., Wassilij Rakitin 1992 (wie Anm. 6), S. 27.

¹¹ Nikolai Punin 1920 (wie Anm. 4), S. 413, Nikolai Radlow: Über den Futurismus, 1923, in: Wassilij Rakitin 1992 (wie Anm. 6), S. 27.

¹² Leo Trotzki: Literatur und Revolution: Wien 1924, S. 168-170. Zu dem zitierten Satz siehe S. 170.

dieser 400 Meter hohe Turm aus Metall und Glas überhaupt realisiert werden konnte, kaum eine Rolle spielte. Die Befürworter des Projektes, wie die konstruktivistischen Künstler El Lissitzky und Naum Gabo, sprachen sich nur dafür aus, dass das Modell wenn nicht heute dann morgen verwirklicht werden müsse.¹³ Im nachrevolutionären Russland mit seiner noch aus dem Zarenreich resultierenden industriellen Rückständigkeit hätte Tatlins Turmprojekt wohl kaum realisiert werden können. Der Künstler selbst hat sich diesbezüglich nur sehr vage geäußert. In seinen sogenannten „Losungen“ von 1920 formulierte Tatlin lediglich zwei Forderungen: „Brückenbauer-Ingenieure, stellt Berechnungen der erfundenen neuen Formen! [...] Stellt die Elemente des Denkmals der Dritten Internationale her!“¹⁴ Auch gibt es keine Hinweise darauf, dass sich Tatlin oder andere Konstruktionsspezialisten mit der Problematik der komplizierten Bewegungsmechanik für die Rotationskörper technisch auseinander gesetzt haben. „Das Gebäude“, wie es Karl Schlögel formuliert hat, „hatte nie eine Chance auf Verwirklichung.“¹⁵ Schon auf Grund des entscheidenden Sachverhalts, dass mit den damals zur Verfügung stehenden technischen Mitteln der Entwurf nicht hätte realisiert werden können, mag man Tatlins Projekt für das Denkmal der III. Internationale als ein utopisches Konzept bezeichnen, oder wie es John Milner sinnfällig zum Ausdruck gebracht hat: „as engineering, the tower is utopian.“¹⁶

Dennoch ist Tatlins Denkmal das Modell eines modernen Zweckgebäudes mit präzise festgelegten Bauaufgaben. Zudem entspricht die vertikale Disposition der Funktionen – Legislative-Exekutive-Propaganda – einer nachvollziehbaren Abfolge politischer Entscheidungsprozesse. Die besondere Raumverteilung im Bauprogramm ist mit den funktionalen Anforderungen somit kongruent. Schon 1921 betonte deshalb Viktor Schklowski, dass das Denkmal von einem spezifischen Utilitarismus durchdrungen sei.¹⁷ Und Tatlin selbst hat hervorgehoben, dass durchaus die Möglichkeit bestehe, die rein künstlerischen Formen mit den nützlichen Zielen in Einklang

¹³ Siehe dazu Wassilij Rakitin 1992 (wie Anm. 6), S. 27 und Anm. 58.

¹⁴ Wladimir Tatlin: Losungen Tatlins, 1920, in: Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 263.

¹⁵ Karl Schlögel 1992 (wie Anm. 1), S. 177.

¹⁶ John Milner 1983 (wie Anm. 4), S. 170. In den 1960er/70er Jahren haben vor allem russische und osteuropäische Architekturhistoriker die Unrealisierbarkeit von Tatlins Denkmal ausdrücklich hervorgehoben; siehe dazu etwa Máté Major: Geschichte der Architektur, Bd. 3, Budapest/Berlin 1984, S. 481 (Ungarische Erstausgabe 1960), und Kyrill Afanasjew: Ideen-Projekte-Bauten. Sowjetische Architektur 1917/32, Dresden 1973, S. 10f. (Fundus Bücher 30).

¹⁷ Viktor Schklowski: Das Denkmal der III. Internationale. Die neueste Arbeit Tatlins, 1921, in: Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 410.

zu bringen.¹⁸ Der Utopie des Unrealisierbaren steht die konkrete Vorstellung des Künstlers gegenüber, Form, Zweck und Funktion zu einer architektonischen Synthese in der Planung zu verbinden.

Doch trifft dies nur für bestimmte Merkmale im Entwurf zu. Leo Trotzki verwies 1924 darauf, dass weder die Wahl der überaus komplexen Spiralkonstruktion noch die Form oder Drehung der Primärkörper mit der Zweckmäßigkeit des Gebäudes übereinstimmen, schließlich müssen doch „die Sitzungen [...] nicht in einem Zylinder stattfinden, und der Zylinder braucht ja nicht zu rotieren.“¹⁹ Demnach lagen Tatlins formalen Inventionen nicht nur utilitaristische oder funktionale Erwägungen zugrunde. Der Künstler selbst verwies mehrfach auf die Bedeutung der modernen Baumaterialien für den architektonischen Gestaltungsprozess.²⁰ Materialästhetische Vorstellungen spielten somit eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Entwurfsfindung. Ebenso wichtig ist indes ein Aspekt, der von Viktor Schklowski bereits 1921 mit den Begriffen der Assoziation und Semantik umschrieben wurde.²¹ Ausgangspunkt seiner Argumentation war die durch Stützbalken verfestigte „Eisenspirale“ des Denkmals. Diese außergewöhnliche dynamische Konstruktion wie überhaupt eine Vielzahl der formalen Bestandteile waren die Voraussetzung für eine symbolische oder metaphorische Ausdeutung des Projekts, die schon kurz nach der Fertigstellung des Modells in vielen Artikeln erfolgte und in der wissenschaftlichen Fachliteratur bis in die Gegenwart fortgesetzt wird.²² Die Assoziation, die sich selbst nach oberflächlicher Betrachtung sofort einstellt, ist die Ähnlichkeit mit einer gigantischen Maschine, die sich im Inneren permanent in Bewegung befindet und wie eine Art „Perpetuum mobile“ scheinbar endlos am Laufen gehalten wird. Hierin zeigt sich zunächst Tatlins Zugehörigkeit zum russischen Konstruktivismus, schließlich war es die Maschine mit ihrer eigengesetzlichen Dynamik, welche die Konstruktivisten zum Vorbild ihrer künstlerischen Produktion erklärten.²³ Unter der Überschrift „Der Tatlinismus oder die

¹⁸ Wladimir Tatlin: Unsere bevorstehende Aufgabe, 1920, in: Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 258.

¹⁹ Leo Trotzki 1924 (wie Anm. 12), S. 168-170. Zu der zitierten Satzsequenz siehe S. 170.

²⁰ Siehe etwa Wladimir Tatlin 1920 (wie Anm. 18), S. 258, ders. 1920 (wie Anm. 14), S. 263.

²¹ Viktor Schklowski 1921 (wie Anm. 17), S. 411.

²² All die verschiedenen Versuche, die Tatlins Denkmal auf einer symbolischen oder metaphorischen Ebene interpretieren, aufzulisten, würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Siehe deshalb die im folgenden Text angegebenen Deutungsmuster, die zumindest einen exemplarischen Überblick bieten. Siehe hierzu vor allem auch John Milner 1983 (wie Anm. 4), S. 151-180, der sich mit diesen spezifischen Bedeutungsgehalten eingehend beschäftigt hat.

²³ Zur Maschinenästhetik im russischen Konstruktivismus siehe etwa Konstantin Umanski: Neue Kunstrichtungen in Rußland, in: Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst, Jan. 1920, S. 12, oder Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 27f.

Maschinenkunst“ beschrieb Konstantin Umanski in einem 1920 veröffentlichten Artikel das gestalterische Schaffen Tatlins seit dem Jahr 1915, aus dem seiner Argumentation zufolge eine neue Kunstsprache geschaffen werde, oder wie er es in einer Art Aufruf proklamierte: „Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihren Bestandteilen, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist [...]“.²⁴ Noch im selben Jahr erschien ein Buch Umanskis mit dem Titel „Neue Kunst in Rußland 1914-1919“.²⁵ Darin präzisierte er Tatlins künstlerische Vorgehensweise vor allem in seinen Projekten für neue Monumente. Hierbei schöpfe Tatlin, so Umanski, „seine Formen unmittelbar aus der Maschinenwelt, baut sein Werk ‚maschinenmäßig‘ auf, fürchtet sich nicht, sein ‚Maschinenherz‘ zu offenbaren [...]“.²⁶ Hinter dieser Analogie verbirgt sich zweifellos ein hohes Maß an „Maschinenromantik“ oder „Maschinenschwärmerei“, wie es Paul Westheim, 1923, im Zusammenhang mit dem russischen Konstruktivismus kritisch formulierte.²⁷ Dennoch passt die Ähnlichkeit mit einer Maschine perfekt zur Zweckbestimmung des Denkmals als Verwaltungs- und Propagandazentrum der Komintern, deren wesentliches Ziel die sozialistisch-kommunistische Weltrevolution darstellte. Das Denkmal wurde dadurch zum modernen Prometheus einer zukünftigen, idealen Weltordnung, den die Sowjets im Sinnbild eines mächtigen Eisenkolosses nunmehr entfesselt hatten.

Die ungewöhnliche Neigung des Turmes, optisch ablesbar an der gewaltigen Hauptstütze, wie auch die konvexen, sich nach oben schraubenden Schwünge der Doppelspirale stehen damit in unmittelbarem Zusammenhang. Hier dokumentiert sich eine zielgerichtete Dynamik, ein ungehemmtes Vorwärtsschreiten, das sowohl nach vorne als auch in die Höhe strebt. Die damals noch ungetrübte Zuversicht in den Fortschritt des Kommunismus, der nach der Revolution in Russland an die Macht gelangt war, findet darin ihren ebenso sinnfälligen wie expressiven Ausdruck. Unter diesem Aspekt ist Nikolai Punins bereits genannte Charakterisierung von Tatlins Denkmal als dem „ersten revolutionären Kunstwerk“ durchaus zutreffend.²⁸ Sein Turmprojekt als ein ins Kolossale übertragenes revolutionäres Denkmal präsentierte sich als sinnvolles und vor allem publikumswirksames Instrument sowjetischer

²⁴ Konstantin Umanski 1920 (wie Anm. 23), S. 12.

²⁵ Konstantin Umanski: Neue Kunst in Russland 1914-1919, Potsdam/München 1920.

²⁶ Konstantin Umanski 1920 (wie. Anm. 25), S. 32.

²⁷ Paul Westheim: Maschinenromantik, in: Das Kunstblatt. Jg. 7, 1923, S. 38 (Reprint-Ausgabe, Nendeln/ Liechtenstein 1978).

²⁸ Siehe dazu Anm. 11.

Agitationskunst und stand damit im engen Zusammenhang mit der von Lenin in Gang gesetzten, sogenannten „Monumentalpropaganda“.²⁹ Erst unter diesem Aspekt wird verständlich, weshalb man das Modell bei Massenkundgebungen, etwa während der Demonstrationen zum 1. Mai, wie in einer Art Prozession durch die Straßen beförderte und dabei öffentlich zur Schau stellte (Abb. 1).³⁰

Die in die Höhe ausgerichtete Gesamtbewegung des Denkmals hatte aber noch eine andere Bedeutung. In seiner 1930 erstmals veröffentlichten Schrift „Rußland: Architektur für eine Weltrevolution“ formulierte El Lissitzky im Kapitel „Zukunft und Utopie“ folgende Sätze: „Die Überwindung des Fundaments, der Erdgebundenheit, geht noch weiter und verlangt die Überwindung der Schwerkraft an sich. Verlangt den schwebenden Körper, die physisch-dynamische Architektur.“³¹ In Tatlins Denkmal hatte sich Lissitzkys Postulat bereits versinnbildlicht. Dem Turmkonzept lag die Zielsetzung zugrunde, dass ein filigranes Gliederwerk, das lediglich durch eine Vielzahl schlanker Stützen mit dem Erdboden verbunden ist, in einer offenen Raumkonstruktion dynamisch nach oben strebt und mit seinen geplanten 400 Metern Gesamthöhe gleichsam den Himmel berührt. Nicht umsonst sprach Nikolai Punin, 1920, in Bezug auf Tatlins Denkmal „von dem Sicherheben über die Erde. Die Form will über Materie und Gravitation triumphieren.“³² Jene „Überwindung der Schwerkraft“, wie sie Lissitzky forderte, führte in Tatlins Projekt zu einem unvergleichbaren Aufwärtstreben, das nicht nur den Himmel erreichen, sondern darüber hinaus auch in den Kosmos verweisen sollte. Dieses revolutionäre Kunstwerk war demnach ein Sinnbild dafür, dass „die russische Revolution“, wie es Nikolai Kazan, 1929, formulierte, „die sichtbare Erscheinung der kosmischen Revolution [ist].“³³

Man mag dies zunächst für eine symbolische Überinterpretation des Denkmals halten, doch hat Tatlin selbst zumindest zwei verschiedene kosmische oder astronomische Bedeutungsebenen im Entwurf integriert. Kyrill Afanasjew hat erstmals

²⁹ Zur sowjetischen Agitationskunst und Monumentalpropaganda und zur Einordnung von Tatlins Turm in diese politischen Propagandainstrumente siehe Nikolai Punin 1920 (wie Anm. 4), S. 412f., Elias Ehrenburg: Ein Entwurf Tatlins, in: Frühlicht, Heft 3, 1922, in: Bruno Taut 1920-1922. Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, mit Vorwort von Ulrich Conrads, Berlin/Frankfurt/M./Wien 1963, S. 172 (Bauwelt Fundamente 8), Jutta Held: Max Raphaels kritische Bestimmung spätkapitalistischer und sozialistischer Architektur, in: Max Raphael: Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften, Frankfurt/M. 1976, S. 148, Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 31, 34, 92f., Wassilij Rakitin 1992 (wie Anm. 6), S. 26.

³⁰ Siehe dazu Anm. 5.

³¹ El Lissitzky: Rußland: Architektur für eine Weltrevolution, Braunschweig/Wiesbaden 1989, S. 48 (Originalausgabe unter dem Titel: Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion, Wien 1930)

³² Nikolai Punin 1920 (wie Anm. 4), S. 413.

³³ Nikolai Kazan: Bankett georgischer Dichter, 1929, in: El Lissitzky 1989 (wie Anm. 31), S. 148.

hervorgehoben, dass die Hauptachse des Turmes parallel zur Erdachse verläuft.³⁴ Die im Entwurf dominierende Schräge entspricht also der Erdneigung. Eine weitere astronomische Anspielung stellen die unterschiedlichen Drehmomente der gläsernen Rotationskörper dar. Die drei Raumvolumina – Würfel-Pyramide-Zylinder – drehen sich einmal im Jahr, im Monat und am Tag um ihre eigene Achse. Bekrönt werden sie in ihrer vertikalen Abfolge von einer Halbkugel. In ihrer geometrischen Primärform und mit ihrer auf einen kosmischen Verlauf verweisenden Bewegung erinnern sie, wie Adolf Max Vogt ausgeführt hat, an Johannes Keplers Weltmodell, die sogenannte „Machina mundi artificialis“, von 1596 (Abb. 8).³⁵

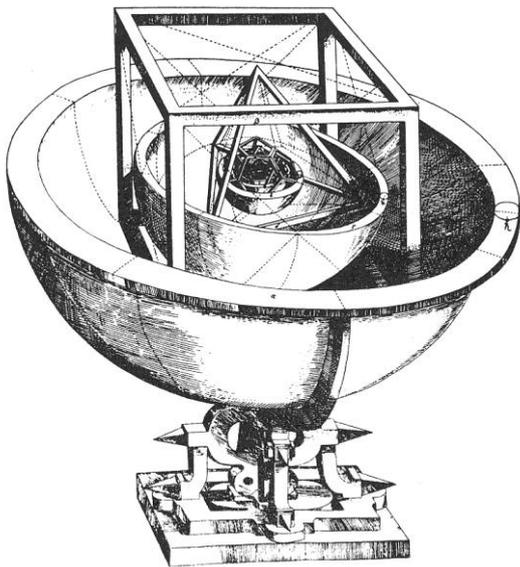


Abb. 8 Johannes Kepler, Weltmodell
Sog. „Machina mundi artificialis“, 1596

Vergleichbar sind nicht nur die drei Primärkörper des Würfels, der Pyramide und der Halbkugel, sondern auch die Gestaltungsweise, die Gesamterscheinung des Modells als filigranes Gliederwerk darzustellen. Vogt zufolge gibt es aber keinen Hinweis darauf, dass Tatlin Keplers Weltmaschine kannte oder sich von ihr inspirieren ließ.³⁶ Die kosmischen oder astronomischen Bezüge, die im Denkmal verarbeitet sind, bleiben gleichwohl bestehen.³⁷ Schon 1924 kritisierte Leo Trotzki in Bezug auf die russische Kunst, vor allem die Dichtkunst, jene „süßliche Romantik des Kosmismus“ und setzte

³⁴ Kyrill Afanasjew 1973 (wie Anm. 16), S. 11. Dass es sich hierbei tatsächlich um eine mathematische Entsprechung handelt, hat Adolf Max Vogt 1990 (wie Anm. 2), S. 209-211, nachgewiesen.

³⁵ Adolf Max Vogt 1990 (wie Anm. 2), S. 203f.

³⁶ Adolf Max Vogt 1990 (wie Anm. 2), S. 203f.

³⁷ Zu diesen kosmischen und astronomischen Bezügen siehe auch Larissa Alexejewna Shadowa 1987 (wie Anm. 4), S. 32, und Wassilij Rakitin 1992 (wie Anm. 6), S. 27.

sie in unmittelbare Verbindung zur revolutionären Entwicklung: „[...] vor kurzem eroberten wir erst ganz Rußland, – nun marschieren wir zur Weltrevolution. Aber sollen wir uns an den Grenzen des ‚Planetarischen‘ aufhalten? Wir wollen lieber gleich um das Faß des Weltalls den Reifen des Proletarischen schlagen.“³⁸ Trotz des ironischen Untertons klingt diese Satzsequenz wie eine Umschreibung dessen, was Tatlin mit seinem Entwurf für das Denkmal der Dritten Kommunistischen Internationale auf einer symbolischen Ebene zu erreichen suchte.

Berücksichtigt man seine eigene Argumentation, dann wollte Tatlin mit solchen Projekten wie dem Denkmal Modelle konzipieren, „die zu Entdeckungen anregen, die der Errichtung einer neuen Welt dienen [...]“.³⁹ Der im Projekt manifestierte Vorwärtsdrang versinnbildlicht demnach nicht nur den Fortschritt des Kommunismus, sondern ungleich wichtiger auch das Streben nach einer neuen Weltordnung, die in einen kosmischen Verlauf eingebunden werden sollte. Je visionärer ein Monument der Kunst oder der Architektur diesen revolutionären Aufbruch zu übermitteln verstand, um so stärker und vor allem nachhaltiger war die Wirkmacht dieser politischen Idealvorstellung. „Die Konstruktivisten selbst“, wie es Boris Groys formuliert hat, „betrachteten ihre Konstruktionen nicht als selbstgenügsame Kunstwerke, sondern als Modelle der Neuorganisation der Welt, als vorläufige Entwürfe eines Gesamtplans zur Aneignung des Welt-Materials [...]“.⁴⁰ Und so wird Tatlins Doppelspirale, wie es Nikolai Punin, 1920, zum Ausdruck gebracht hat, zur „Bewegungslinie des befreiten Menschen. Die Spirale ist der ideale Ausdruck der Befreiung; indem sich ihr Fuß in die Erde stemmt, bewegt sich dieselbe und wird gleichsam zum Symbol für die Befreiung von allen tierischen, irdischen und unterwürfigen Interessen.“⁴¹ Tatlins „erstes revolutionäres Kunstwerk“ ist somit das Denkmal einer neuen und revolutionären Welt- respektive Gesellschaftsordnung.⁴²

Nicht nur in der Unrealisierbarkeit des Projekts manifestiert sich die Utopie von Tatlins Denkmal der III. Internationale. Die Zielsetzung des Künstlers, mit seinem Entwurf eine „neue Welt“ [Tatlin] für den „befreiten Menschen“ [Punin] zu proklamieren, verweist auf ein durch die Architektur zu vermittelndes Streben nach einem menschlichen Idealzustand im Rahmen einer neuen Weltordnung.⁴³ Letztlich ging es

³⁸ Leo Trotzki 1924 (wie Anm. 12), S. 143f.

³⁹ Wladimir Tatlin 1920 (wie Anm. 18), S. 258.

⁴⁰ Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 28.

⁴¹ Nikolai Punin 1920 (wie Anm. 4), S. 413.

⁴² Siehe dazu Anm. 11.

⁴³ Zu den genannten Begriffen von Tatlin und Punin siehe Anm. 39 und 41.

nicht um den damals sicherlich aussichtslosen Versuch, Tatlins 400 Meter hohen Turm irgendwo in Russland zu realisieren, sondern vielmehr darum, ihn für den zukünftigen Aufbau einer idealen, mithin utopischen Gesellschaft zu instrumentalisieren. Ihn als ein „hyperkonkretes, architektonisches Projekt“ zu betrachten, wie es Naum Gabo und El Lissitzky schon 1920 getan haben, zielt genau ins Zentrum dieser Intention.⁴⁴ Tatlins kolossale Maschine war damit eine jener „Wunschmaschinen“ der russischen Avantgarde im Sinne Boris Groys': „Sie sollten das Unbewußte des Künstlers und des Betrachters bearbeiten, um ihn durch die Vereinigung mit dem kosmischen Ganzen zu harmonisieren und zu retten [...]“⁴⁵ oder um es mit einem Gedanken von Ernst Bloch zu umschreiben: Tatlins Turm war ein „Traum nach vorwärts“.⁴⁶

Der Palast der Sowjets

Nur zwei Jahre nach Tatlins Fertigstellung des Modells für das Denkmal der III. Internationale wurde im Dezember 1922, parallel zur Gründung der UDSSR, der Wettbewerb für den sogenannten „Palast der Arbeit“ durchgeführt.⁴⁷ Dieser gilt als unmittelbarer Vorläufer für den knapp zehn Jahre später erst initiierten Wettbewerb für den „Palast der Sowjets“, dessen Ausschreibung laut eines offiziellen Bulletins vom September 1931 im direkten Zusammenhang mit dem ersten Fünfjahresplan stand.⁴⁸ Die Chronologie dieses Wettbewerbs mit seinen unterschiedlichen Phasen vom Februar 1931 bis zum Beginn der Fundamentarbeiten im Mai 1937 wie auch die Planungsgeschichte des zur Ausführung bestimmten Entwurfs von Boris Jofan unter Mitarbeit von Wladimir Schtschuko und Wladimir Gelfreich sind in der Forschung

⁴⁴ Zu Gabos und Lissitzkys Betrachtungsweisen siehe Wassilij Rakitin 1992 (wie Anm. 6), S. 27 und Anm. 58.

⁴⁵ Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 130. Vgl. hierzu auch den Begriff der „Sozialmaschine“ von Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 2. Bd., Frankfurt/M. 1976, S. 676.

⁴⁶ Ernst Bloch 1976 (wie Anm. 45), 3. Bd., S. 1616.

⁴⁷ Zum 1922 ausgeschriebenem Wettbewerb für den Palast der Arbeit siehe Christian Borngräber: *Der Sowjetpalast im Zentrum von Moskau. Chronologie der sieben Entwurfsphasen bis zum Baubeginn am Ende der 30er Jahre*, in: „Die Axt hat geblüht...“. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Ausst. Kat., hg. von Jürgen Harten, Hans-Werner Schmidt und Marie Luise Syring, Düsseldorf 1987, S. 417, El Lissitzky 1989 (wie Anm. 31), S. 14, Selim O. Chan-Magomedov: *Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur*, in: *Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur 1991* (wie Anm. 4), S. 33, Igor Kazus: *Allrussischer Wettbewerb zum Projekt „Palast der Arbeit“ in Moskau (1922-1923)*, in: *Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur 1991* (wie Anm. 4), S. 118-127, Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse: *Stalinistische Architektur*, München 1992, S. 25.

⁴⁸ *Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast* (Präsidium des Zentralexekutivkomitees der UDSSR), Sept. 1931, in: *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets 1992* (wie Anm. 1), S. 202f.

schon häufig untersucht worden und müssen deshalb nicht nochmals erörtert werden.⁴⁹ Im Februar 1934 wurde Jofans Projekt als Ausführungsgrundlage für den Palast der Sowjets offiziell angenommen, doch entwarf das Architektenteam in diesem Jahr unterschiedliche Planungsvarianten, die vor allem in der formalen Gestaltung der Vorderfront und im Figurenaufbau der bekrönenden Lenin-Statue differieren.⁵⁰ Auf eine dieser Versionen einigte man sich schließlich in der letzten Runde des Wettbewerbs (Abb. 9).

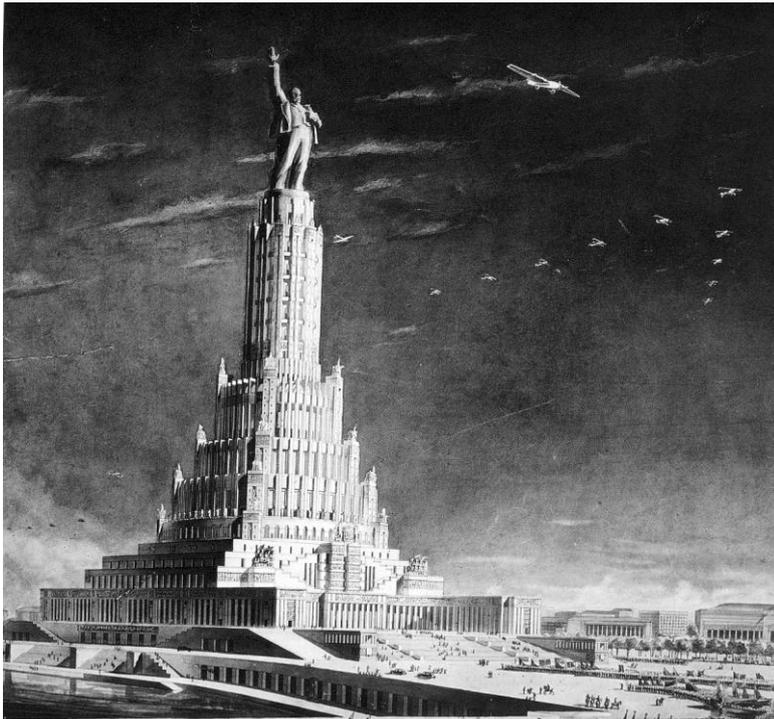


Abb. 9 Boris Jofan, Palast der Sowjets, Ausführungsentwurf 1934

Eine außerordentlich große Resonanz weit über die Grenzen der Sowjetunion hinaus hatte dieser Wettbewerb nicht nur wegen seiner repräsentativen Bauaufgabe und seiner sich über Jahre erstreckenden Auswahl- und Entscheidungsprozesse. Auch reichten Hunderte von Teilnehmern ihre mehr oder weniger präzise ausgearbeiteten Entwürfe in den verschiedenen Wettbewerbsrunden ein. Überdies beteiligten sich

⁴⁹ Zur Geschichte des Wettbewerbs und der Entwurfsplanung siehe Jutta Held 1976 (wie Anm. 29), S. 158-162, Christian Borngräber 1987 (wie Anm. 47), S. 417-425, Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse 1992 (wie Anm. 47), S. 25-33, Karl Schlögel 1992 (wie Anm. 1), S. 177-182, Karine Ter-Akopyan: Projektierung und Errichtung des Palastes der Sowjets in Moskau. Ein historischer Abriß, in: Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets 1992 (wie Anm. 1), S. 185-196. Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden Informationen diesen Fachliteraturen entnommen.

⁵⁰ Zur offiziellen Annahme von Jofans Palastentwurf siehe Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse 1992 (wie Anm. 47), S. 33. Abbildungen der 1934 entstandenen Entwurfsvarianten sind zu finden in Christian Borngräber 1987 (wie Anm. 47), S. 422, Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse 1992 (wie Anm. 47), S. 12, Abb. 4, Peter Noever 1994 (wie Anm. 2), S. 158, Abb. 130.

zumindest bis Anfang 1932 auch ausländische Architekten am Wettbewerb, darunter berühmte Apologeten des Neuen Bauens wie Le Corbusier, Walter Gropius oder Erich Mendelsohn. Im Ausland war der Palastentwurf auf der Pariser Weltausstellung 1937 zum ersten Mal im Modell zu sehen (Abb. 10), und zwei Jahre später stellte man bei der Weltausstellung in New York ein weiteres, nunmehr tonnenschweres Palastmodell teilweise aus Halbedelsteinen aus, wodurch sich der internationale Bekanntheitsgrad des Projektes zweifelsohne steigern musste.⁵¹

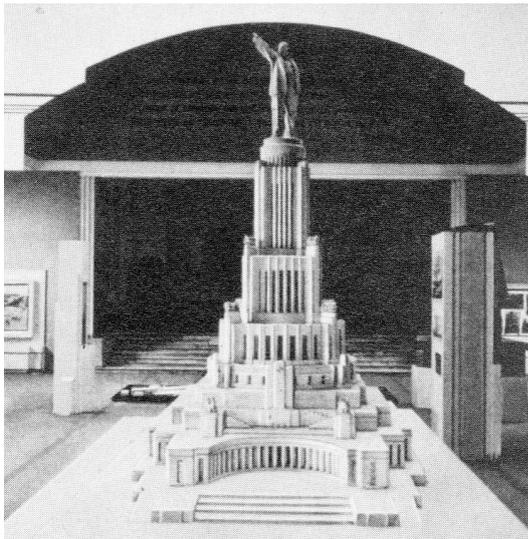


Abb. 10 Boris Jofan, Palast der Sowjets
Modell, Weltausstellung in Paris, 1937
Pavillon der UDSSR, fünfter Saal

Nach langwierigen Diskussionen wurde als Standort für den geplanten Sowjetpalast ein Bauplatz im Zentrum Moskaus südwestlich des Kreml bestimmt. Dort stand allerdings bereits die Christ-Erlöser-Kirche, ein bombastischer Sakralbau, der nach dem Sieg über Napoleon im Verlauf des 19. Jahrhunderts errichtet worden war. Im August 1931 leitete man den Abriss der Kirche ein, und erst knapp sechs Jahre später – im Mai 1937 – begannen die umfangreichen Bauarbeiten am Palast. Auf Grund des militärischen Einfalls der deutschen Wehrmacht in die Sowjetunion wurden diese Bautätigkeiten im Dezember 1941 offiziell unterbrochen und nach dem

⁵¹ Zu diesen Palastmodellen für die Weltausstellungen 1937 und 1939 siehe Christian Borngreber 1987 (wie Anm. 47), S. 423, und Galina Jakowlewa: Ausdruck der Höchsten Organisierbarkeit. Architektur und die Umgestaltung der sowjetischen Gesellschaft, in: Jan Tabor (Hg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst. Kat., Bd. 2, Baden 1994, S. 830.

Ende des Zweiten Weltkriegs auch nicht wieder aufgenommen.⁵² Boris Jofans Ausführungsprojekt für den Palast der Sowjets wurde somit nicht realisiert.

Ursprünglich hatte der Architekt bei seinem ersten Wettbewerbsentwurf 1931 die Statue eines Arbeiters als skulpturale Bekrönung des Palastes geplant. Diese figurative Formgebung kritisierte allerdings der deutsche Architekt Bruno Taut, der sich zu jener Zeit in Moskau befand, in einem noch im selben Jahr veröffentlichten Artikel: „Die Trajanssäule wird nicht weniger imperialistisch ihrer Herkunft nach, wenn man die Kaiserfigur herunternimmt und an ihre Stelle die Figur eines Proletariers setzt [...]“.⁵³ In einer Sitzung des Baurates im Mai 1933 wurde indes von Stalin persönlich bestimmt, dass der Palast der Sowjets als Lenindenkmal betrachtet werden müsse und das Gebäude dementsprechend mit einer gewaltigen Leninfigur abgeschlossen werden solle.⁵⁴ Zudem forderte er, dass der Palast der Sowjets das höchste Gebäude der Welt werden müsse: „Höher als das Empire State Building, und wenn auch nur ein paar Meter, aber höher!“ In seiner endgültig favorisierten Version betrug die Gesamthöhe von Jofans Palastentwurf insgesamt 415 Meter einschließlich der etwa 80 Meter hohen Lenin-Figur.⁵⁵ Die zwei Hauptbestandteile – Bauwerk und Statue – hätten mit ihren Größendimensionen das damals höchste Gebäude und die größte Skulptur der Welt – das Empire State Building (381 Meter) und die amerikanische Freiheitsstatue (46 Meter), beide in New York – damit übertroffen.

Die unterschiedlichen Raumfunktionen, die der riesige Baukomplex aufnehmen sollte, waren sowohl im Gebäudesockel als auch in der Skulptur disponiert. In erster Linie wurde er als Regierungssitz geplant, wies aber zugleich zwei große Versammlungshallen für die Kongresse des Obersten Sowjets auf und war zudem als Kulturzentrum verschiedener Darbietungsformen, etwa Theater- oder Musikveranstaltungen, gedacht.⁵⁶ Die Multifunktionalität eines modernen Zweckbaus verbindet sich im Palast der Sowjets demnach mit der künstlerischen Ausdrucksform eines

⁵² Zur nachkriegszeitlichen Wettbewerbsgeschichte des Sowjetpalastes, die bis Ende der 1950er Jahre andauerte, siehe die in Anm. 49 angegebene Literatur.

⁵³ Bruno Taut: Bemerkungen eines Durchreisenden zum Wettbewerb für das Haus der Sowjets in Moskau, 1931, in: Christian Borngänger 1987 (wie Anm. 47), S. 418 und Anm. 7.

⁵⁴ Zu dieser und der folgenden Bestimmung Stalins siehe Karl Schlögel 1992 (wie Anm. 1), S. 179, Igor Kazus: Stalin und der Palast der Sowjets, in: Peter Noever 1994 (wie Anm. 2), S. 54, Isaak Ejgel: Der Tyrann und der Baumeister, in: Peter Noever 1994 (wie Anm. 2), S. 193.

⁵⁵ Die Angaben zu den Größendimensionen des Palastes und der Statue schwanken in der Fachliteratur. Siehe dazu die in Anm. 54 angegebene Literatur, ebenso Christian Borngänger 1987 (wie Anm. 47), S. 423, und Peter Noever 1994 (wie Anm. 2), S. 151.

⁵⁶ Zu den unterschiedlichen Raumfunktionen des geplanten Sowjetpalastes siehe Karl Schlögel 1992 (wie Anm. 1), S. 177. Siehe dazu auch das Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast 1931 (wie Anm. 48), S. 202f.

architektonischen Denkmals, durch Stalins persönliche Forderung der Person Lenins gewidmet, den man nicht lange nach seinem Tod 1924 in der Sowjetunion bereits kultisch zu überhöhen begann.⁵⁷

Jofans Ausführungsentwurf von 1934 (Abb. 9) nimmt auf beide Zweckbestimmungen ausdrücklich Bezug, indem der turmartige Baukomplex mit seinen vielen Geschossen wie ein mehrfach profiliertes, nach oben hin abgetrepptes Postament erscheint, das die bekrönende Lenin-Statue trägt. Folglich ist das Gebäude ein gewaltiger architektonischer Sockel für eine ebenso gigantische Skulptur. Über einem weiträumigen Stufenstylobat erheben sich mehrere Geschosse auf annähernd quadratischem Grundriss, wobei das Hauptgeschoss mit seinen beiden Seitenflügeln und dem mittleren Portikus eine Vorderfront ausbildet, zu der eine mächtige Treppenanlage hinführt. Grundlage für die Gestaltung der unteren Geschosse ist damit die Ausbildung einer streng axialsymmetrisch aufgebauten Hauptfassade mit betonter Mittelachse, deren umlaufende Pfeilerkolonnaden eine monumentale und durch die horizontalen Gebälkabschlüsse zugleich gravitatische Erscheinungsweise übermitteln sollen. Die oberen Geschosse, deren Grundrisse vom Quadrat über das Polygon zur Kreisform wechseln, werden durch schlanke Streben gegliedert und an den Kanten durch massive Pfeilerpylone verfestigt. Anstelle der eher gelagerten Proportionen in den unteren Geschossen herrscht hier eine dynamische Vertikaltendenz vor, die auf die bekrönende Statue optisch verweisen soll und in deren gespannter Haltung und raumgreifender Geste kulminiert. Die Zweiteilung in ein massives, horizontal ausgerichtetes Stützfundament und in einen in die Höhe strebenden Turmkörper ist das baukünstlerische Resultat. Trotz seiner monumentalen Erscheinungsform weist der Gesamtkomplex dennoch eine aus der Vielzahl der baulichen und skulpturalen Detailelemente resultierende kleinteilige Formensprache auf. Demnach hat der Architekt dem Dekor einen ebenso hohen Stellenwert eingeräumt wie der architektonischen Gliederung.

Die Lenin-Statue zeigt in dieser Entwurfsversion noch einen weit nach oben gestreckten Armgestus, der gewissermaßen in den Himmel verweisen und eine Art glorreicher Proklamation versinnbildlichen sollte. Stalin verlangte insofern eine Veränderung dieser Armhaltung, als sie auf Schulterhöhe gesenkt werden müsse, so dass sich dieser heroische Aufruf nun zu einer in ihrem Pathos reduzierten Weisung

⁵⁷ Zum Leninkult vor allem in der Stalinära siehe Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 73-79.

veränderte.⁵⁸ Dennoch bleibt der Gesamthabitus einer in ihrem Ausdrucksgehalt emphatisch gesteigerten Kolossalskulptur gleichwohl bestehen, und nur in der Bekrönung durch diese gewaltige Lenin-Figur findet die Tektonik des architektonischen Aufbaus ihren sinnvollen Abschluss.

Jofans Vorstellungen zufolge sollte also die Statue Lenins auf Moskau und darüber hinaus in die Ferne des riesigen Sowjetreiches blicken. Im Entwurf zum Palast der Sowjets manifestiert sich somit ein optischer Bezug sowohl zum urbanen als auch topographischen Kontext. Dies ist nicht weiter erstaunlich, sollte doch dieser Palast das schon durch seine immense Höhe dominierende Zentrum eines neuen Moskaus repräsentieren. Nur kurze Zeit nach dem Wettbewerbsbeginn für den Palast der Sowjets, genauer gesagt im Sommer 1931, wurde vom Plenum des Zentralkomitees der Partei den Architekten offiziell die Aufgabe einer städtebaulichen Rekonstruktion von Moskau gestellt.⁵⁹ Daraus resultierte 1935 ein erster Generalplan zur Stadterneuerung der sowjetischen Hauptstadt, das bedeutet nur etwa ein Jahr nach dem Ende des Wettbewerbs und der damit verbundenen Bestimmung, Jofans Entwurf zu realisieren. Das Palastprojekt im Zentrum von Moskau und die urbanistische Neugestaltung der Hauptstadt liefen damit zeitlich parallel und waren zudem konzeptionell aufeinander bezogen. Schon alleine in der Planung einer etwa 250 Meter breiten Straßenachse – des sogenannten „Sowjetpalastprospektes“ –, der alle zentralen urbanen Plätze umschließen und auf den Palast direkt zulaufen sollte, kommt dieses enge Wechselverhältnis klar zum Ausdruck (Abb. 11). Als architektonische Vertikale im Mittelpunkt Moskaus, die mit ihrer kaum mehr zu steigernden Höhendimension das urbane Gesamtbild optisch dominieren sollte, beherrschte der Palast der Sowjets bis in die Nachkriegszeit die Neugestaltung der Hauptstadt.

⁵⁸ Zu dieser von Stalin geforderten Veränderung der Armhaltung siehe Isaak Ejgel 1994 (wie Anm. 54), S. 192. Abbildungen der Entwurfsvarianten mit der in der Höhe reduzierten Armhaltung sind in der in Anm. 50 angegebenen Fachliteratur zu finden.

⁵⁹ Zur urbanistischen Neugestaltung von Moskau ab 1931 und ihrer Bezugnahme auf das Projekt des Sowjetpalastes siehe Karl Schlögel 1992 (wie Anm. 1), S. 182f., Galina Jakowlewa: Uns quält der authentische Drang. Über die Arbeit der sowjetischen Architekten, in: Jan Tabor 1994 (wie Anm. 51), S. 812-814, Irina Tschepkunowa: Eine neue Stadt auf einem alten Platz. Die Neugestaltung von Moskau, in: Jan Tabor 1994 (wie Anm. 51), S. 818-825, Galina Jakowlewa 1994 (wie Anm. 51), S. 831-833, Antonina Manina: Der Generalplan zur Stadterneuerung Moskaus 1935, in: Peter Noever 1994 (wie Anm. 2), S. 165-169.

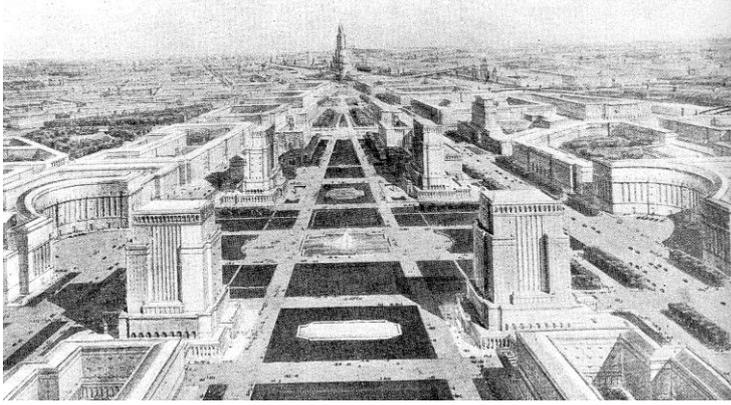


Abb. 11 Moskau, urbanistische Neugestaltung mit dem sog. „Sowjetpalastprospekt“, 1940

Doch ist er zugleich die baukünstlerische Manifestation einer etablierten Formensprache, die trotz moderner Baukonstruktion und -technik die traditionellen Werte historischer Architekturstile übermittelt (Abb. 9). Axialität und Frontansichtigkeit verweisen auf die antike Tempel- und Profanarchitektur ebenso wie Stufenstylobat, Portikus oder die vielen Eckpylone mit ihrem bekrönenden Figureschmuck. Die Hauptfassade mit ihrer Dreiflügelanlage und den umlaufenden Kolonnaden ist demgegenüber eine Reminiszenz an die neuzeitliche Baukunst. Auch zeigen sich in den eng gestellten Vertikalstreben des oberen Turmaufsatzes formale Analogien zu jenem gotisierenden Historismus, wie er für nordamerikanische Hochhäuser der 1920er Jahre, etwa den Tribune Tower in Chicago oder das American Radiator Building in New York, typisch ist. Und letztlich ist die abgetreppte Gesamtform des Baukomplexes, die sich in eine Vielzahl von Geschossen aufgliedert, ein zumindest typologischer Verweis auf die geometrischen Monumentalformen des Altertums, wie Stufenpyramide oder Zikkurat.

Was der Architekt in seiner Formgebung demnach favorisierte, war ein in riesigen Dimensionen artikulierter, steinerner Neoklassizismus, vermengt mit einer gewissen Anzahl anderer historistischer Bestandteile. Die überlieferten Bauformen insbesondere der Antike bildeten demnach das formale Repertoire für Jofans Entwurfsfindung. So erstaunlich für die architektonische Entwicklung in der Sowjetunion war dieser Rückbezug auf die klassische Baukunst wiederum nicht. Schon 1927 beobachtete Abram Efros den „Ansturm eines neuen Klassizismus“ in der Architektur des nachrevolutionären Russlands.⁶⁰ Höhepunkt war aber diesbezüglich jene nunmehr

⁶⁰ Abram Efros: Neo-Klassizismus in der Architektur. Programm des linken Klassizismus, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, XI. Jg. Heft 3, 1927, S. 129. Zu dieser Klassikrezeption in den 20er Jahren siehe auch Adolf Max Vogt 1990 (wie Anm. 2), S. 233-244.

positiv formulierte Einstellung zum klassischen Erbe, wie sie ab 1932 im Metabegriff des „Sozialistischen Realismus“ fundamntiert wurde.⁶¹ „Die Kunst des Sozialistischen Realismus erwarb sich“, wie Boris Groys hervorgehoben hat, „das Recht, auf jede Art von progressiver Kunst der Vergangenheit zurückzugreifen [...]. Als Beispiele einer solchen progressiven Kunst wurden gewöhnlich die griechische Antike, die italienische Hochrenaissance [...] genannt.“⁶² Jofans mehrschichtige Klassikrezeption in seinem Entwurf für den Palast der Sowjets war damit nicht nur eingebunden in die offizielle stalinistische Kunstideologie. Vielmehr setzte er mit seiner klassizistisch-repräsentativen und vor allem monumentalen Baugestaltung neue Maßstäbe.⁶³ Sein formaler Rekurs vorwiegend auf die antike Architekturtradition blieb von der zeitgenössischen Kritik indessen nicht verschont. In einem 1933/34 verfassten Artikel formulierte der Kunsttheoretiker und -kritiker Max Raphael das zweifellos umfangreichste und in manchen Sequenzen zugleich vernichtende Urteil über Jofans Entwurf.⁶⁴ Nicht nur, dass er dessen Monumentalität als eine falsche bezeichnete „mit einem farcenhafte Ersatz für das Monumentale“, schließlich wolle man dem „Riesen des sozialistischen Aufbaus gleichkommen durch die kolossalen Dimensionen“, die aber lediglich eine rein quantitative Kategorie darstellen.⁶⁵ Zudem bestehe eine „Eklektik in der Komposition“, oder mit anderen Worten: „Das Ganze ist eine Anhäufung historischer Reminiszenzen [...]“.⁶⁶ Polemisch wird Raphaels Kritik an Jofans Entwurf, wenn er von dem „Formalismus der Stilformen“, der „vollstän-

⁶¹ Zum Begriff des „Sozialistischen Realismus“ wie auch zu seinen positiven Bedeutungsgehalten hinsichtlich des klassischen Erbes siehe Andrej Ikonnikov 1994 (wie Anm. 2), S. 30, Olga Postnikowa: Unsere Herzen gehören der Partei. Künstler unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus, in: Jan Tabor 1994 (wie Anm. 51), S. 776f., Dieter Schrage: Das freiheitlich-demokratische Naserümpfen. Die falsche Einschätzung des Sozialistischen Realismus, in: Jan Tabor 1994 (wie Anm. 51), S. 860-863, Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 42-49, 53-57, Aleksander Morozov: Der Sozialistische Realismus als Fabrik des neuen Menschen, in: Boris Groys, Max Hollein (Hg.): Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit 2003, S. 72, 75f.

⁶² Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 53f.

⁶³ Darauf haben bereits Uwe Schögl: Proletarischer Klassizismus. Sowjetische Architektur der Stalinzeit, in: Jan Tabor 1994 (wie Anm. 51), S. 794f., Otakar Máčel: Die Baukunst des Plansolls. Sozialistischer Realismus als Fortsetzung der Tradition, in: Jan Tabor 1994 (wie Anm. 51), S. 800f., und Galina Jakowlewa 1994 (wie Anm. 59), S. 810f., verwiesen.

⁶⁴ Max Raphael: Das Sowjetpalais. Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur, 1933/34, in: Max Raphael 1976 (wie Anm. 29), S. 53-131. Siehe dazu auch Jutta Held 1976 (wie Anm. 29), S. 132-157, dies.: Sowjetunion. Zu den Entwürfen für das Sowjetpalais und ihrer Diskussion in den 30er Jahren, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 24/2, 1979, S. 240-249.

⁶⁵ Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 65.

⁶⁶ Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 85.

digen Inkohärenz“, dem „reaktionäre[n] Charakter“, gar von „rechte[r] Abweichung“ oder „Dogmatisierung eines reaktionären Historismus“ spricht.⁶⁷

Abgesehen von der grundsätzlichen Frage, ob Raphaels fundamentale Kritik nun berechtigt ist oder nicht; Jofans Palastentwurf zeigt jedenfalls mit aller Deutlichkeit die radikale Abkehr von der modernen, insbesondere auch von der konstruktivistischen Formensprache hin zu einer „Rückkehr zur Antike“, wie es Raphael nennt.⁶⁸ Vorbereitet wurde dieser offene Bruch mit der Moderne durch einen im März 1932 offiziell gefassten Beschluss des Baurates im Rahmen der damaligen Wettbewerbsphase für den Palast der Sowjets, dass bei der Entwurfsfindung „die Suche ausgerichtet sein soll auf den Einsatz sowohl neuer, als auch der besten Methoden der klassischen Architektur, die sich gleichzeitig auf die Errungenschaften der modernen Bautechnik stützen.“⁶⁹ Was in diesem Beschluss noch als Forderung mit optionalem Bedeutungsgehalt formuliert wurde, entschied Jofan mit seinem Wettbewerbsprojekt nun eindeutig zugunsten der klassizistischen Gestaltung. Gerade darin zeigt sich die maßstabsgebende Funktion seines Entwurfs.⁷⁰ „Das neue Bauen“, wie es Hans Schmidt, 1932, im Hinblick auf den damaligen Wettbewerbsausgang für den Sowjetpalast formuliert hat, „ist unterlegen.“⁷¹

Positive Stellungnahmen zu Jofans Palastprojekt gab es natürlich auch, vor allem von offizieller Seite. Schon Anfang der 1930er Jahre bezeichnete Anatoli Lunatscharskij, einer der Spitzenfunktionäre der sowjetischen Kulturpolitik, eine von Jofans früheren Entwurfsversionen als ein „himmelwärts strebendes Gebäude“.⁷² 1933, nachdem man den Entwurf mit einer riesigen Lenin-Statue bekrönt hatte, deutete Lunatscharskij das Palastprojekt als Ausdruck jenes elementaren Gedankens: „Der Sozialismus stellt den Menschen über alles.“⁷³ Und ein Jahr später verallgemeinerte er seine persönlichen Vorstellungen, indem er forderte, dass „die grandiosen

⁶⁷ Zu diesen Begriffen siehe Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 100, 106, 108f., 113, 124, 130. Siehe dazu auch die Argumentation von Jutta Held 1976 (wie Anm. 29), S. 149, dies. 1979 (wie Anm. 64), S. 247f.

⁶⁸ Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 53.

⁶⁹ Beschluss des Baurates für den Palast der Sowjets, 1932, in: Christian Borngräber 1987 (wie Anm. 47), S. 420. Zu diesem Beschluss siehe auch Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse 1992 (wie Anm. 47), S. 29, und Galina Jakowlewa 1994 (wie Anm. 59), S. 811.

⁷⁰ Siehe dazu nochmals Anm. 63.

⁷¹ Hans Schmidt: Die Sowjetunion und das neue Bauen, 1932, in: Neues Bauen Neues Gestalten. Das neue Frankfurt / die neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933, ausgewählt und eingeleitet von Heinz Hirdina, Dresden 1991, S. 167.

⁷² Anatoli Lunatscharskij, Anfang der 30er Jahre, in: Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse 1992 (wie Anm. 47), S. 33 und Anm. 18.

⁷³ Anatoli Lunatscharskij: Das sozialistische Architekturmonument, 1933, in: Andrej Ikonnikov 1994 (wie Anm. 2), S. 32.

Ausmaße unserer Gebäude das Pathos des Baus einer Welt für den neuen Menschen tragen [müssen].“⁷⁴ Lunatscharskij zufolge stehen also die architektonische Monumentalität und die figurative Bekrönung, zumindest metaphorisch, im Dienste des Menschen, genauer gesagt des neuen Menschen. Hierin folgt Lunatscharskij zunächst der Doktrin des Sozialistischen Realismus, der das „Bild des neuen Menschen“ ins Zentrum stellte.⁷⁵ Nun bekrönt aber den Palast der Sowjets, nicht wie ursprünglich geplant, die Statue eines Arbeiters, den man als skulpturales Sinnbild dieses neuen Menschen hätte deuten können. Vielmehr wurde er durch ein gigantisch dimensioniertes Abbild Lenins ersetzt, dessen kultische Überhöhung in der Sowjetunion sich in den 1930er Jahren bereits etabliert hatte.⁷⁶ Was sich im Palastprojekt demnach weithin sichtbar artikulierte, war ein Führerkult, den man mit architektonischen Mitteln zu inszenieren suchte, schließlich war das Bauwerk selbst lediglich der Sockel für die gewaltige Lenin-Statue.⁷⁷ Überdies sollte das Abbild Lenins ja nicht nur den Palast bekrönen, sondern ebenso das gesamte Stadtbild Moskaus, wenn nicht sogar die riesige Fläche des mächtigen Sowjetreiches, überragen.

Der Leninkult, wie Boris Groys ausgeführt hat, spielte wiederum eine bedeutende Rolle für die politische Legitimation Stalins.⁷⁸ So lautete etwa eine weit verbreitete Losung in der stalinistischen Ära: „Stalin ist der Lenin unserer Tage.“⁷⁹ Wenn also der Palast der Sowjets, das damals höchste geplante Gebäude der Welt, mit einer gigantischen Lenin-Statue, ebenfalls die damals größte geplante Skulptur der Welt, bekrönt werden sollte, dann war dies zugleich auch ein Sinnbild für die Präntention und Legitimation der totalen Macht Stalins. Wie bereits gesagt: Das Gebäude selbst war lediglich der Sockel, und die Skulptur war sein in den Himmel emporgehobener Abschluss. Der Bau verkörpert damit, wie es Andrej Ikonnikov zum Ausdruck gebracht hat, „die Pyramide der totalitären Ordnung, deren hierarchische Spitze der Führer abschließt, welcher übermenschliche Bedeutung erreicht hat.“⁸⁰ Diese Person des Führers reduziert sich aber nicht nur auf das Abbild Lenins; in dessen gigan-

⁷⁴ Anatoli Lunatscharskij: Rede über die proletarische Architektur, 1934, in: Galina Jakowlewa 1994 (wie Anm. 51), S. 834.

⁷⁵ Siehe dazu Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 64.

⁷⁶ Zum Leninkult vor allem in der Stalinära siehe Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 73-79.

⁷⁷ Schon Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 117, kritisierte die Funktion des Gebäudes als Sockel für die Leninstatue als „eine reaktionäre Scheinlösung“.

⁷⁸ Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 73.

⁷⁹ Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 76.

⁸⁰ Andrej Ikonnikov 1994 (wie Anm. 2), S. 32.

tischer Statue visualisiert sich auch die Selbstinszenierung Stalins, jenes „göttlichen Kretors“, der die politische, kulturelle, soziale wie kosmische Welt radikal veränderte.⁸¹ Und so ist es auch nicht weiter erstaunlich, dass Stalin selbst, obwohl er erst im August 1938 in den Palastbaurat offiziell eingeschaltet wurde, das Projekt von Anfang an persönlich bestimmte.⁸² Die Wahl des Standortes, die Höhe des Bauwerks, die Bekrönung des Gebäudes mit der Lenin-Statue und wahrscheinlich selbst der Beschluss zum Bau des Sowjetpalastes waren Stalins eigene Entscheidungen. Erst unter diesem Aspekt wird der eigentliche Sinngehalt verständlich, der jener Aussage Boris Jofans von 1939, das bedeutet bereits mehrere Jahre nach dem offiziellen Wettbewerbsentscheid, letztlich zugrunde liegt: „Bei unserer Arbeit kamen uns in allen grundlegenden Fragen Genosse Stalins unmittelbare Anweisungen zustatten.“⁸³

Der Führerkult, der zweifelsohne im Abbild Lenins, weitaus stärker aber noch in der Person Stalins kulminierte, war der entscheidende Bedeutungsgehalt, der sich in Jofans Palastentwurf versinnbildlichte. Andere Konnotationen spielten hierbei eine eher untergeordnete Rolle. Dennoch haben verschiedene zeitgenössische Autoren eine weitere Sinnebene im Entwurf angesprochen, und zwar sowohl im positiven wie negativen Sinne. Schon Anfang der 1930er Jahre verwies Anatoli Lunatscharskij auf die formale Analogie von Jofans Palastkonzept mit dem Turmbau zu Babel, jenem alttestamentarischen Mythos eines von Menschen errichteten Turmes, dessen Spitze bis zum Himmel reichen sollte.⁸⁴ Auch Max Raphael hob 1933/34 diese Ähnlichkeit hervor, allerdings nun mit einem kritischen Unterton, schließlich näherte sich die Eklektik von Jofans Entwurf dem Ausmaß und der Erscheinung des babylonischen Turmes an.⁸⁵ In seinem Reisebericht mit dem Titel „Moskau 1937“ sprach Lion Feuchtwanger von einem nicht näher bestimmten Gebäude als Paradigma des sowjetischen Aufbaus und beschrieb dieses mit folgenden Worten: „Noch ist überall Schutt und schmutziges Gerüst, aber schon hebt sich rein und deutlich der Umriss des gewaltigen Baus. Es ist ein wahrer Turm von Babel, doch ein solcher, der nicht die Menschen dem Himmel, sondern den Himmel den Menschen näherbringen will.“

⁸¹ Siehe dazu und auch zum Begriff des „göttlichen Kretors“ Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 70f., 124.

⁸² Siehe dazu Igor Kazus 1994 (wie Anm. 54), S. 51-54, und Isaak Ejgel 1994 (wie Anm. 54), S. 193f.

⁸³ Boris Jofan, 1939, in: Igor Kazus 1994 (wie Anm. 54), S. 53.

⁸⁴ Anatoli Lunatscharskij, Anfang der 1930er Jahre, in: Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse 1992 (wie Anm. 47), S. 33 und Anm. 18. Zur biblischen Geschichte des Turmbaus zu Babel siehe Gen. I, Kap. 11.

⁸⁵ Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 85.

Und das Werk ist geglückt, sie haben sich ihre Sprache nicht verwirren lassen, sie verstehen sich untereinander.“⁸⁶ Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hierbei um das Projekt für den Palast der Sowjets handelt, zumal diese Sätze exakt in dem Jahr geschrieben wurden, als im Zentrum Moskaus die Bauarbeiten begannen.

Feuchtwanger liefert in dieser Sequenz einen Hinweis darauf, welcher Sinngehalt sich hinter dem in den zeitgenössischen Texten wiederholt formulierten Bezug auf den Turm zu Babel verbirgt. Dieses von ihm nicht näher beschriebene Gebäude sei deshalb geglückt, weil die Menschen, die es errichten, sich untereinander verstehen. Anstelle der babylonischen Sprachverwirrung, die in der biblischen Geschichte die göttliche Konsequenz des Turmbaus darstellt, geht es also um den im Kollektiv geeinten Gestaltungswillen, der die Errichtung des himmelwärts strebenden Bauwerks nicht nur ermöglicht, sondern auch garantiert. Der Palast der Sowjets kann demnach als eine Metapher oder vielmehr als eine Vision der stalinistischen Ära gedeutet werden, in welcher sich der „kollektive Traum von einer neuen Welt und einem neuen Menschen“, wie es Boris Groys bezeichnet hat, versinnbildlicht.⁸⁷ Zeitgenössische russische Bilder, wie etwa Alexander Deinekas „Stachanowarbeiter“ von 1936 oder Jurij Pimenows „Sportparade“ von 1939, in denen Jofans Palastentwurf verarbeitet wurde oder die im bewusst intendierten Zusammenhang mit dem Palastmodell standen, können mit ihrer Ikonographie diese Interpretation unterstützen (Abb. 12, 13).⁸⁸



Abb. 12 Alexander Deineka, Stachanowarbeiter, 1936

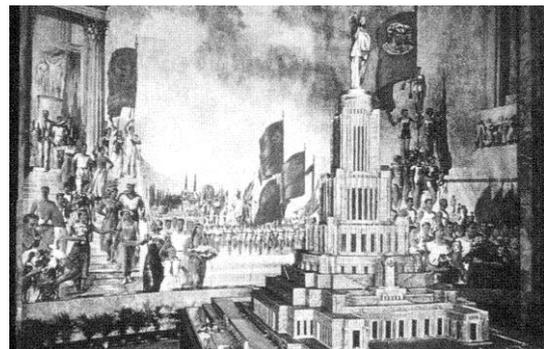


Abb. 13 Jurij Pimenow, Sportparade 1939

⁸⁶ Lion Feuchtwanger: Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde, Amsterdam 1937, S. 153.

⁸⁷ Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 124.

⁸⁸ Zu diesen genannten Bildern siehe Boris Groys: Der Wille zum Totalen, in: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (Hg.): Die Epochen der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert, Ausst. Kat., Stuttgart 1997, S. 542, Abb. 11, Boris Groys: Die Massenkultur der Utopie, in: Boris Groys, Max Hollein 2003 (wie Anm. 61), S. 34, Abb.

Entweder marschieren in diesen Bildern die Volksmassen, geeint durch weiße Gewänder, vor dem Palast, oder sie laufen in geordneten und uniformen Marschkolonnen in Richtung des Palastmodells. Die unterschiedlichen Volksschaften des riesigen Sowjetreiches sollten in diesem gigantischen Projekt demnach vereinigt werden. Nicht die Hybris der Menschen, wie in der biblischen Geschichte, sondern der kollektive Gestaltungswille des neuen, des sowjetischen Menschen bildet somit die Grundlage für die Analogie von Palastprojekt und babylonischem Turm. Ähnliche Intentionen lagen auch der Darstellung des Palastmodells in Alexander Medwedkins 1938 gedrehten Spielfilm mit dem Titel „Nowaja Moskwa“ – Das neue Moskau – zugrunde (Abb. 14, 15)



Abb. 14 und 15 Alexander Medwedkin, Nowaja Moskwa (Das neue Moskau), 1938
Standphotos

Fragt man sich nun nach diesen umfassenden Erörterungen, worin sich die Utopie in Jofans Palastentwurf manifestiert, dann begründet sie sich sicherlich nicht auf der Unrealisierbarkeit des Projekts wie noch bei Tatlins Denkmal der III. Internationale. Schließlich begann man 1937 mit den Bauarbeiten, und erst der Einmarsch der deutschen Wehrmacht in die Sowjetunion 1941 beendete diese umfangreichen Bautätigkeiten. Einen ersten Hinweis liefert Max Raphaels kritische Betrachtungsweise des Palastentwurfs von 1933/34, in deren Zusammenhang er wiederholt von der Utopie, gar von einer „romantische[n] und reaktionäre[n] Utopie“ spricht.⁸⁹ Darunter versteht Raphael allerdings die Inkompatibilität von klassizistischer Stiltradition und proletarischer Architektur. Seiner Ansicht zufolge könne aus diesem „Formalismus der Stilformen“ niemals eine proletarische Kunst oder Architektur entstehen.⁹⁰ Das Utopische in Raphaels Argumentation bezieht sich also auf den

⁸⁹ Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 100, 107f., 111, 117.

⁹⁰ Zum Begriff „Formalismus der Stilformen“ siehe Max Raphael 1933/34 (wie Anm. 64), S. 100.

seiner Vorstellung zufolge aussichtslosen Versuch, die revolutionäre Entwicklung der sowjetischen Architektur durch traditionelle, vorwiegend klassizistische Formgebung zu evozieren. Utopisch bedeutet in Raphaels Ausdeutung letztlich nichts anderes als unmöglich.

Weitaus differenzierter sind indes die wenigen wissenschaftlichen Interpretationen, vor allem in der Forschung ab den 1990er Jahren. Im Mittelpunkt stehen hierbei spezifische Leitgedanken, die, von den Autoren immer wieder formuliert, das Wechselverhältnis von Palastkonzept und Utopie mehr oder weniger umfassend thematisieren. Zunächst werden die Monumentalität des Baus und die Megalomanie seiner Größendimension als Verwirklichung jener Totalität angesehen, die dem stalinistischen System mit seinem absoluten Ziel einer völligen Umgestaltung der Gesellschaft und seiner festen Zuversicht in eine glorreiche und zugleich glorifizierte Zukunft innewohnte.⁹¹ Der Größe dieser Utopie sollte die monumentale Größe des Bauprojekts entsprechen, woraus ein „utopische[s] Pathos“ in der Architektur, wie es Peter Noever genannt hat, entstanden sei.⁹²

Diese Idealvorstellung von Zukunft war verbunden mit dem alten, scheinbar ewigen Menschheitstraum vom „Goldenen Zeitalter“, dessen Realisierung der Stalinismus in Aussicht stellte und dessen Versinnbildlichung nun der Architektur, im Besonderen dem Palast der Sowjets, zufiel.⁹³ Die klassische Tradition galt hierbei als Grundlage der baukünstlerischen Gestaltung, handelte es doch beim Goldenen Zeitalter primär um einen alten Mythos, den man aber nun in jene ruhm- und siegreiche Zukunft zu übertragen suchte. Eine ursprünglich retrospektive Sichtweise verwandelte sich demnach in die Aussicht auf eine neue und grandiose Vision.

Klassizistische Formgebung, in Jofans Palastentwurf exemplarisch umgesetzt, sollte aber ebenso dem Ideal des neuen Menschen, mithin dem Ideal der neuen Gesellschaft entsprechen.⁹⁴ Voraussetzung hierfür war das Kennzeichen des Klassischen, als absoluter und überzeitlicher Formenkanon einen allumfassenden, ewig gültigen Anspruch zu vermitteln. Erst diese Universalität im architektonischen Projekt ermöglichte die Versinnbildlichung des Ideals von Mensch und Gesellschaft. In dieser

⁹¹ Zu dieser Argumentation siehe Peter Noever: Zum Thema. Architektur zwischen „Tyrannei der Unterdrückung“ und „Tyrannei des Schönen“, in: Peter Noever 1994 (wie Anm. 2), S. 11f.

⁹² Peter Noever 1994 (wie Anm. 91), S. 12.

⁹³ Zu dieser Argumentation siehe Jo-Anne Birnie Danzker: Die Tyrannei des Schönen in München, in: Peter Noever 1994 (wie Anm. 2), S. 6f., Andrej Ikonnikov 1994 (wie Anm. 2), S. 28, 31.

⁹⁴ Zu dieser Argumentation siehe Karl Schlögel 1992 (wie Anm. 1), S. 177, Galina Jakowlewa 1994 (wie Anm. 59), S. 816f., dies. 1994 (wie Anm. 51), S. 826f., Peter Noever 1994 (wie Anm. 91), S. 12.

Hinsicht von einer „Apotheose der Geschichte einer neuen Menschheit“ zu sprechen, wie es Galina Jakowlewa im Zusammenhang mit dem Palast der Sowjets getan hat, ist durchaus zutreffend.⁹⁵

Überdies war der klassische Kanon eine tradierte Formensprache, die sich im Historismus des Zarenreiches bereits etabliert hatte und deshalb den gewohnten und vorwiegend konventionellen Vorstellungen der russischen Bevölkerung und deren Verständnis von Architektur adäquat entsprechen konnte.⁹⁶ Wenn also der Palast der Sowjets ein Projekt mit verschiedenen utopischen Sinnschichten darstellte, dann war er aber gleichermaßen auch das Symbol einer „utopischen Massenkultur“ in der Sowjetunion.⁹⁷ Nicht umsonst bezog sich eine von insgesamt nur zwei offiziellen Forderungen im ersten Wettbewerbsprogramm für den Palast der Sowjets von 1931 genau auf diesen Aspekt: „Der Sowjetpalast ist speziell für Massenkongresse und große Versammlungen gedacht. Es muß der Zutritt breiter Massendemonstrationen von Arbeitern und Werktätigen gewährleistet sein.“⁹⁸

Der Utopie des Sowjetpalastes lag demnach der hypertrophe Anspruch einer totalen Weltansicht zugrunde, welche nicht nur die radikale Umgestaltung der Gesellschaft, sondern ebenso die Schaffung eines neuen Menschen postulierte, der gleichsam geläutert in die ideale Zukunft eines Goldenen Zeitalters überführt werden sollte. Der Schöpfer dieses gigantischen Projektes war der „göttlichen Kreator“ Stalin, und seine Demiurgen schufen jene wirkmächtigen Symbole wie den Palast der Sowjets, die diesen weltverändernden Prozess visualisierten.⁹⁹ Dass zeitgenössische Autoren den Palastentwurf in Analogie zum babylonischen Turmbau setzten, entspricht dieser heilsgeschichtlichen Vorstellung ebenso wie Andrej Ikonnikovs Charakterisierung des Sowjetpalastes als das „zur Quasireligion gewordene Symbol der Utopie“.¹⁰⁰

Das Denkmal der III. Internationale und der Palast der Sowjets

Tatlins Projekt für das Denkmal der III. Internationale und Jofans Entwurf für den Palast der Sowjets sind Paradigmen architektonischer Utopien in der Sowjetunion. Zeitlich gesehen liegen beide Konzeptionen mehr als zehn Jahre auseinander, so

⁹⁵ Galina Jakowlewa 1994 (wie Anm. 51), S. 829.

⁹⁶ Zu dieser Argumentation siehe Andrej Ikonnikov 1994 (wie Anm. 2), S. 31.

⁹⁷ Zum Begriff der utopischen Massenkultur siehe Boris Groys 2003 (wie Anm. 88), S. 29.

⁹⁸ Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast 1931 (wie Anm. 48), S. 202.

⁹⁹ Zu den Begriffen des göttlichen Kreators und seinen Demiurgen siehe Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 70, 124.

¹⁰⁰ Andrej Ikonnikov 1994 (wie Anm. 2), S. 32.

dass sich deren utopische Bedeutungsgehalte durchaus hätten modifizieren können, vergegenwärtigt man sich diesbezüglich nur die nationalen politischen Entwicklungen und Veränderungen. In Gestaltung, Ausmaß und Anforderungen lassen sich für die zwei Projekte sowohl grundsätzliche Unterschiede wie auch erstaunliche Übereinstimmungen konstatieren. Zunächst stellen sie eine Verbindung von funktionsbedingter Zweck- und künstlerischer Denkmalsform dar, auf welche die Architekten mit ihrer jeweils individuellen Formgebung bewusst reagierten. Beide Projekte wurden mit ihren etwa 400 Metern Gesamthöhe als die damals höchsten Gebäude der Welt geplant. In ihnen schien sich jene „Magie des Riesigen“ zu visualisieren, von der sich russische Autoren der 1920er und 30er Jahren wie magnetisch angezogen fühlten.¹⁰¹ Sprach Leo Trotzki, 1924, von „gigantischen Bauten [...], in denen der Geist unserer Epoche seine monumentale Verkörperung finden wird“, so forderte Anatoli Lunatscharskij, 1934, dass „die grandiosen Ausmaße unserer Gebäude das Pathos des Baus einer Welt für den neuen Menschen tragen [müssen].“¹⁰²

Im Falle von Tatlins Denkmal wäre aber eine Verwirklichung des Konzeptes sicherlich nicht möglich gewesen, während man Jofans Plan zwar auszuführen begann, jedoch auf Grund externer historischer Umstände niemals fertigstellte. Beide Entwürfe waren damit nicht realisierte Projekte, und ihre architektonische Gesamterscheinung konnte lediglich über Modelle nachvollzogen werden, die man allerdings auf nationaler wie internationaler Ebene publikumswirksam immer wieder zur Schau stellte. Im Miniaturmaßstab des Modells wirkten beide Projekte ebenso mustergültig wie visionär, waren aber zugleich auch realitätsfern. „Das Modell“, wie es Walter Grasskamp formuliert hat, „war und ist so der Ort einer Utopie.“¹⁰³

Der auffallendste Unterschied zwischen beiden Projekten liegt zweifellos in ihrer architektonischen Formgebung: Tatlins konstruktivistischer Maschinenästhetik aus Eisen und Glas steht Jofans steinerner Neoklassizismus kontrastierend gegenüber. Auch besteht ein Gegensatz zwischen Tatlins filigraner Skelettstruktur und Jofans gravitäischem Massenbau. Zwar handelt es sich in beiden Fällen um gigantische Turmbauten, die kraftvoll in die Höhe streben. Doch beherrscht die Dynamik einer ungehemmten Aufwärtsbewegung Tatlins Konstruktion, während Jofans Palastentwurf von der strengen Tektonik eines stützenden Sockelbaus mit einer bekrönenden Skulptur bestimmt wird. Darüber hinaus plante Tatlin sein Denkmal nicht für einen

¹⁰¹ Zum Begriff der Magie des Riesigen siehe Andrej Ikonnikov 1994 (wie Anm. 2), S. 32.

¹⁰² Leo Trotzki 1924 (wie Anm. 12), S. 168, Anatoli Lunatscharskij 1934 (wie Anm. 74), S. 834.

¹⁰³ Walter Grasskamp 1987 (wie Anm. 5), S. 64.

spezifischen Standort, wodurch der Charakter der Kommunistischen Internationale sinnfällig zum Ausdruck gebracht wurde. Der Bauplatz von Jofans Palast im Zentrum Moskaus war demgegenüber bereits vorgegeben, und seine Planungen standen im unmittelbaren Zusammenhang mit einer urbanistischen Neuordnung der sowjetischen Hauptstadt. Sein Entwurf war damit das Symbol einer nationalen Umgestaltung des Landes. Zudem weist Tatlins Denkmal eine Vielfalt unterschiedlicher Bedeutungsgehalte auf, die er über eine konstruktiv-geometrische Formgebung zu übertragen suchte. In Jofans Entwurf fokussiert sich das Spektrum der Sinnbezüge dagegen auf die Ebene des Führerkultes mit wenigen untergeordneten Konnotationen, die mit Hilfe eines gigantischen Abbildes übermittelt werden sollte. Die Variation einer Bedeutungsfülle divergiert demnach mit dem Eindeutigen, und gerade im Wechsel der architektonischen Formensprache vom modern Abstrakten zum klassisch Figurativen artikuliert sich diese semantische Differenz.

Man kann diese eklatanten Unterschiede insgesamt als einen Paradigmenwechsel interpretieren, der sich nicht nur in der formalen Entwicklung der sowjetischen Architektur, sondern auch in jenen Sinnebenen zu äußern scheint, die man mittels repräsentativer Planungen und ihren jeweils spezifischen Gestaltungen zu transponieren suchte. Die beiden besprochenen architektonischen Projekte mit ihren besonderen, auf einen utopischen Diskurs ausgerichteten Bedeutungen zeigen indes, dass der historische Sachverhalt so einfach wiederum nicht ist.

Sowohl Tatlins Denkmal der III. Internationale als auch Jofans Entwurf für den Palast der Sowjets sollten die Aussicht auf eine glorreiche Zukunft in der Sowjetunion versinnbildlichen, in der die Menschen in einer idealen, mithin utopischen Gesellschaftsordnung leben werden. Grundlage hierfür war in Tatlins Entwurf noch der gewaltige Movers einer Weltrevolution, während Jofans Projekt von der totalen Weltsicht des Stalinismus getragen wurde. Dennoch geht es in beiden Projekten im Wesentlichen um das architektonische Sinnbild einer radikalen Neugestaltung des sowjetischen Lebens. Zwar strebt Tatlins konstruktivistische Bewegung zum dynamischen Aufbau einer neuen Gesellschaft, während Jofans klassische Tektonik diese neue Gesellschaft in den gleichsam biblischen Zustand eines Goldenen Zeitalters überführen möchte. Auf den ersten Blick scheint hier der ungehemmte Fortschritt einer mythischen Rückschau gegenüber zu stehen. Doch ist Jofans Konzept insofern fundamentaler, als die in Tatlins Denkmal noch eindeutig zukunftsorientierte Ausrichtung nun mit der Sehnsucht nach einer idealen Vergangenheit verklammert wird,

wodurch deren chronologische Unterscheidung aufgehoben und in den zeitlosen Zustand einer ewigen und vollkommenen Gültigkeit überführt werden kann. „Das lebenerbauende Pathos der Stalinzeit“, wie es Boris Groys formuliert hat, „läßt sich nicht als reine Regression in die Vergangenheit deuten, es besteht im Gegenteil darauf, die absolute apokalyptische Zukunft zu verkörpern, in der selbst die Unterscheidung zwischen Zukunft und Vergangenheit ihren Sinn verliert.“¹⁰⁴ Und wenn schließlich Tatlin die Maschine zur totalen Neugestaltung der Welt konstruiert, dann verweist Jofan demgegenüber auf den Initiator Stalin, der mittels seiner göttlichen Kraft diese Maschine fortwährend am Laufen hält.

Der historische Begriff „Utopia“, mit dem der Lordkanzler des englischen Königs, der Jurist Thomas Morus, seinen 1516 erstmals veröffentlichten Staatsroman betitelte, setzt sich etymologisch aus zwei griechischen Wörtern zusammen: „Ou“ bedeutet „nicht“ und „tópos“ bedeutet „Ort“.¹⁰⁵ Utopia ist also der Nicht-Ort oder das Nirgendwo. Die zwei erörterten Projekte sind schon aus dem Grunde utopisch, weil sie nicht verwirklicht wurden, gleichgültig von der grundsätzlichen Frage, ob man sie nun hätte realisieren können oder nicht. Beide sind aber zugleich auch architektonische Modelle, die eine weltverändernde Vision zu übermitteln suchen. In Tatlins Denkmal der III. Internationale symbolisiert sich die revolutionäre Aussicht auf eine siegreiche Zeit, während in Jofans Palast der Sowjets der totale Anspruch einer immer währenden Gültigkeit veranschaulicht wird. Thomas Morus' Nicht-Ort ist also in beiden Fällen ein „Noch-Nicht-Ort“, dessen ideales Konzept sich entweder im Zukünftigen oder im Ewigen manifestiert.

Bildnachweis

- Abb. 1 Bettina-Martine Wolter, Bernhart Schwenk 1992 (wie Anm. 1), Abb. 92
Abb. 2, 3 Wladimir Tatlin 1885-1953, Ausst. Kat., hg. von Karin B. Lindegren, K. G. P. Hultén und Douglas Feuk, München 1970, Abb. S. 51f.
Abb. 4 Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv
Abb. 5 Anatolij Strigalev, Jürgen Harten 1993/94 (wie Anm. 5), Abb. 123
Abb. 6 Ingo F. Walther (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd II, Köln u. a. 1998, S. 444

¹⁰⁴ Boris Groys 1996 (wie Anm. 3), S. 81.

¹⁰⁵ Zum etymologischen Ursprung des Begriffs Utopia siehe Richard Saage: Politische Utopien der Neuzeit, Darmstadt 1991, S. 2.

- Abb. 7 Russell Ferguson (Hg.): Am Ende des Jahrhunderts. 100 Jahre gebaute Visionen, Ostfildern-Ruit 1999, S. 43
- Abb. 8 Adolf Max Vogt 1990 (wie Anm. 2), S. 202, Abb. 83
- Abb. 9 Alexej Tarchanow, Sergej Kawtaradse 1992 (wie Anm. 47), S. 12, Bild 4
- Abb. 10, 12 Die Axt hat geblüht 1987 (wie Anm. 47), S. 414, 428
- Abb. 11 Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets 1992 (wie Anm. 1), S. 184, Abb. 28
- Abb. 13 Boris Groys, Max Hollein 2003 (wie Anm. 61), S. 34
- Abb. 14, 15 Alexander Medwedkin, Nowaja Moskwa (Das neue Moskau), 1938, Standphotos

www.winckelmann-akademie.de