

Steffen Krämer

Das Denkmal der III. Internationale und der Palast der Sowjets. Architektonische Utopien in der Sowjetunion von der Revolution bis zum frühen Stalinismus

Wenn das architektonische Sinnbild für die unmittelbar nach der Russischen Revolution folgenden Umbruchjahre 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 Zugehörigkeit zu völlig unterschiedlichen und miteinander konkurrierenden Architekturtendenzen 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.

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 Architekturkon-

zepte zum Ausdruck gebracht werden sollten. Umbruch oder Kontinuität – im Rahmen dieser alternativen Vorstellungen bewegt sich demnach die folgende Diskussion.

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 Kunstgewer-

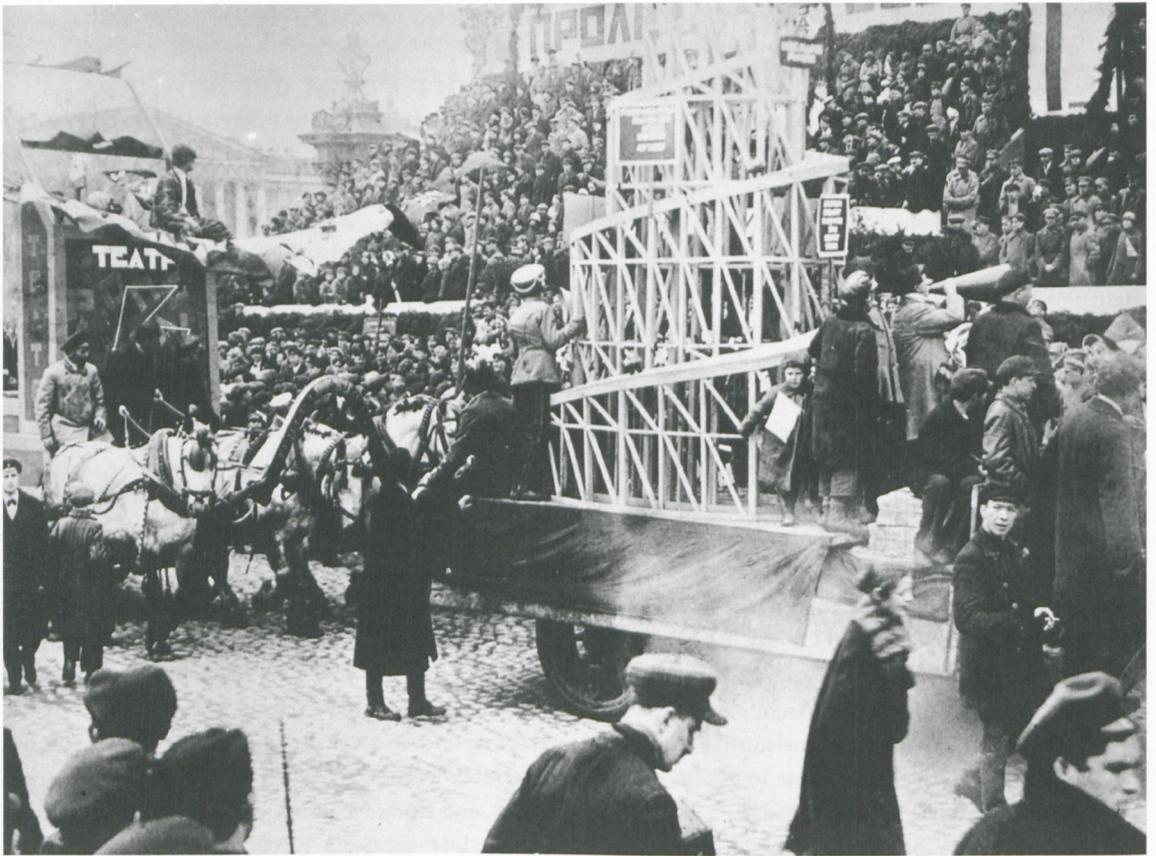
¹ Vladimir Majakowskij, 1920, zit. nach Lodder 1992, 101 und Anm. 62; Arkadi Mordwinow, 1939, zit. nach Schlägel 1992, 180.

² Zu den utopischen Ansätzen beider architektonischer Projekte siehe etwa Vogt 1990, 67, 116–117, und Ikonnikov 1994, 32.

³ Diese Bezeichnung stammt von Groys 1996, 90.

⁴ Die historischen Fakten und Daten zur Planungsgeschichte des Denkmals sind folgender Literatur entnommen: Punin 1920, 411–414; Milner 1983, 151; Shadowa 1987, 34–37; Schädlich 1991, 139–140.

⁵ Zur öffentlichen Zurschaustellung von Tatlins Modell in den 20er Jahren siehe Grasskamp 1987, 66; Shadowa 1987, Abb. 164; Tolstoy/Bibikova/Cooke 1990, 151 und Abb. 149; Wolter/Schwenk 1992, Abb. 92; Strigalev/Harten 1993/94, 33.



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

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

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.

⁶ Zur Ausstellung von Tatlins Modell in Paris 1925 siehe Shadowa 1987, 37, 321–322; Rakitin 1992, 27.

⁷ Zur Kommunistischen Internationale und ihren verschiedenen Organen, die in Tatlins Entwurf integriert werden mussten, siehe Vogt 1990, 214; Lodder 1992, 101.

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). 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. 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 in der 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.

Vier riesige verglaste Primärkörper plante Tatlin als interne Raumvolumina, die durch eine nicht näher definierte Konstruktion in das Tragegerüst übereinander gestaffelt eingehängt werden sollten. 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 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. Nach ihrer Realisierung, sei es nun in Petrograd oder Moskau, musste diese Konstruktion zweifellos einen architektonischen Fremdkörper im urbanen Kontext darstellen.¹⁰ 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

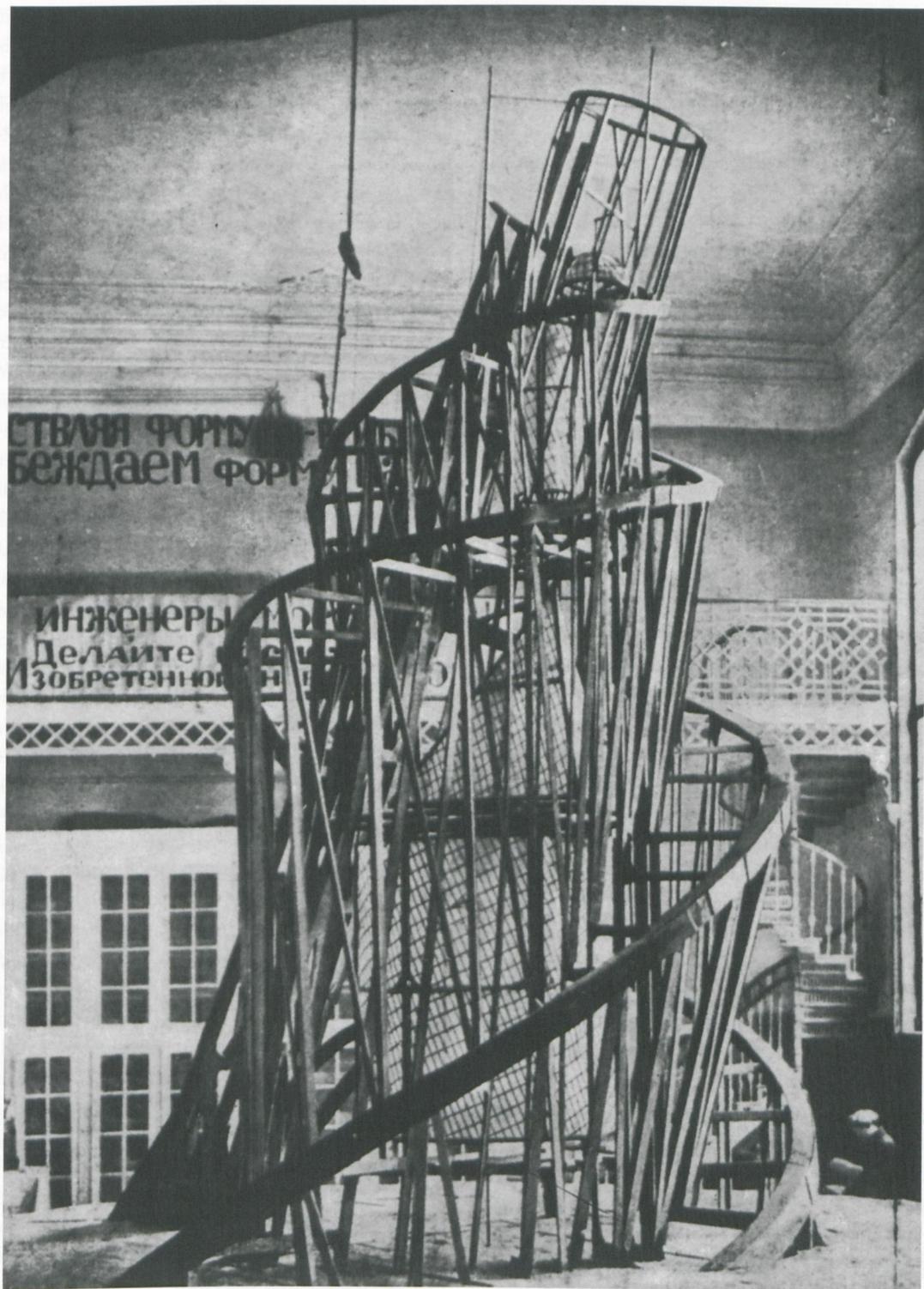
⁸ Eine zwar umfassende, aber in einigen Details ungenaue Beschreibung lieferte Nikolai Punin in seinem bereits 1920 erschienenen Artikel über Tatlins Denkmal der III. Internationale, siehe dazu Punin 1920, 411–412; ebenso Khan-Magomedov 1987, 65 und Shadowa 1987, 92–93. Weitere Beschreibungen der internen Raumvolumina finden sich bei Milner 1983, 161–164 und Vogt 1990, 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 Milner 1983, 161.

¹⁰ Zur nicht genau bestimmbareren Lokalisierung des Denkmals entweder in Petrograd oder in Moskau siehe Milner 1983, 163; Shadowa 1987, 33–34; Rakitin 1992, 27.



2. Wladimir Tatlin, *Denkmal der III. Internationale, Modell*, 1920.



3. Wladimir Tatlin, *Denkmal der III. Internationale, Modell*, 1920.

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 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 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

¹¹ Punin 1920, 413; Nikolai Radlow, *Über den Futurismus*, 1923, zit. nach Rakitin 1992, 27.

¹² Trotzki 1924, 168–170. Zu dem zitierten Satz siehe 170.

¹³ Siehe dazu Rakitin 1992, 27 und Anm. 58.

¹⁴ Tatlin 1920b, 263.

¹⁵ Schlögel 1992, 177.

¹⁶ Milner 1983, 170. In den 1960er und 70er Jahren haben vor allem russische oder osteuropäische Architekturhistoriker die Unrealisierbarkeit von Tatlins Denkmal ausdrücklich hervorgehoben; siehe dazu Major 1984, 481 und Afanasjew 1973, 10–11.

¹⁷ Schklowski 1921, 410.

¹⁸ Tatlin 1920a, 258.

¹⁹ Trotzki 1924, 168–170. Zu der zitierten Satzsequenz siehe 170.

²⁰ Siehe etwa Tatlin 1920a, 258; ders. 1920b, 263.

²¹ Schklowski 1921, 411.

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. Im Inneren befindet sie sich permanent in Bewegung und wird wie eine Art *Perpetuum mobile* scheinbar endlos am Laufen gehalten. 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 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 präziserte 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 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

²² Alle 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 Milner 1983, 151–180, der sich mit diesen spezifischen Bedeutungsgehalten eingehend beschäftigt hat.

²³ Zur Maschinenästhetik im russischen Konstruktivismus siehe etwa Umanski 1920b, 12; oder Groys 1996, 27–28.

²⁴ Umanski 1920b, 12.

²⁵ Umanski 1920a.

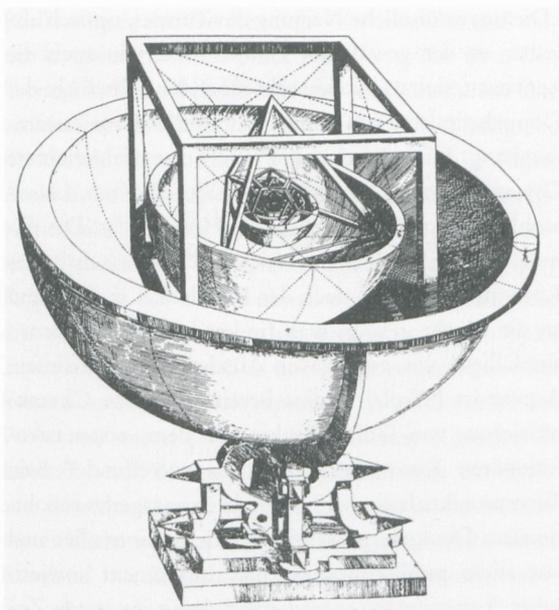
²⁶ Umanski 1920a, 32.

²⁷ Westheim 1923, 38.

²⁸ Siehe dazu Anm. 11.

²⁹ Zur sowjetischen Agitationskunst und Monumentalpropaganda und zur Einordnung von Tatlins Turm in diese politischen Propagandainstrumente siehe Punin 1920, 412–413; Ehrenburg 1922, 172; Held 1976, 148; Shadowa 1987, 31, 34, 92–93; Rakitin 1992, 26.

³⁰ Siehe dazu Anm. 5.



4. Johannes Kepler, Weltmodell, sog. *Machina mundi artificialis*, 1596.

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 zu Grunde, 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 Aufwärtstreiben, 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. Kyryll Afanasjew hat erstmals 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 so genannte *Machina mundi artificialis*, von 1596 (Abb. 4).³⁵ 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 sie in unmittelbare Verbindung zur revolutionären Entwicklung: »[...] vor kurzem eroberten wir erst ganz Rußland, – nun marschieren wir zur Weltrevolution. Aber sollen wir uns

³¹ Lissitzky 1989, 48.

³² Punin 1920, 413.

³³ Nikolai Kazan, *Bankett georgischer Dichter*, 1929, zit. nach Lissitzky 1989, 148.

³⁴ Afanasjew 1973, 11. Dass es sich hierbei tatsächlich um eine mathematische Entsprechung handelt, hat Vogt 1990, 209–211, nachgewiesen.

³⁵ Vogt 1990, 203–204.

³⁶ Ebd.

³⁷ Zu diesen kosmischen und astronomischen Bezügen siehe auch Shadowa 1987, 32, und Rakitin 1992, 27.

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 Architektur diesen revolutionären Aufbruch zu übermitteln verstand, umso 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 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

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 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

³⁸ Trotzki 1924, 143–144.

³⁹ Tatlin 1920a, 258.

⁴⁰ Groys 1996, 28.

⁴¹ Punin 1920, 413.

⁴² Siehe dazu Anm. 11.

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

⁴⁴ Zu Gabos und Lissitzkys Betrachtungsweisen siehe Raitin 1992, 27 und Anm. 58.

⁴⁵ Groys 1996, 130. Vgl. hierzu auch den Begriff der »Sozialmaschine« von Bloch 1976, Bd. 2, 676.

⁴⁶ Bloch 1976, Bd. 3, 1616.

⁴⁷ Zum 1922 ausgeschriebenen Wettbewerb für den Palast der Arbeit siehe Borngräber 1987, 417; Lissitzky 1989, 14; Chan-Magomedov 1991, 33; Kazus 1991; Tarchanow/Kawtaradse 1992, 25.

⁴⁸ Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast 1931, 202–203.

von Wladimir Schtschuko und Wladimir Gelfreich, sind in der Forschung 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. 5).

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 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. 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

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 Ende des Zweiten Weltkriegs auch nicht wieder aufgenommen.⁵² Boris Jofans Ausführungs-

projekt 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 Proletariats setzt [...].«⁵³ In einer Sitzung des Baurates im Mai 1933 wurde indes von Stalin persönlich bestimmt, dass der Palast der Sowjets als Lenin-Denkmal betrachtet werden müsse und das Gebäude dementsprechend mit einer gewaltigen Lenin-Figur 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

⁴⁹ Zur Geschichte des Wettbewerbs und der Entwurfsplanung siehe Held 1976, 158–162; Borngräber 1987; Tarchanow/Kawtaradse 1992, 25–33; Schlögel 1992, 177–182; Ter-Akopyan 1992. Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden Informationen dieser Literatur entnommen.

⁵⁰ Zur offiziellen Annahme von Jofans Palastentwurf siehe Tarchanow/Kawtaradse 1992, 33. Abbildungen der 1934 entstandenen Entwurfsvarianten sind zu finden in Borngräber 1987, 422; Tarchanow/Kawtaradse 1992, 12, Abb. 4; Noever 1994a, 158, Abb. 130.

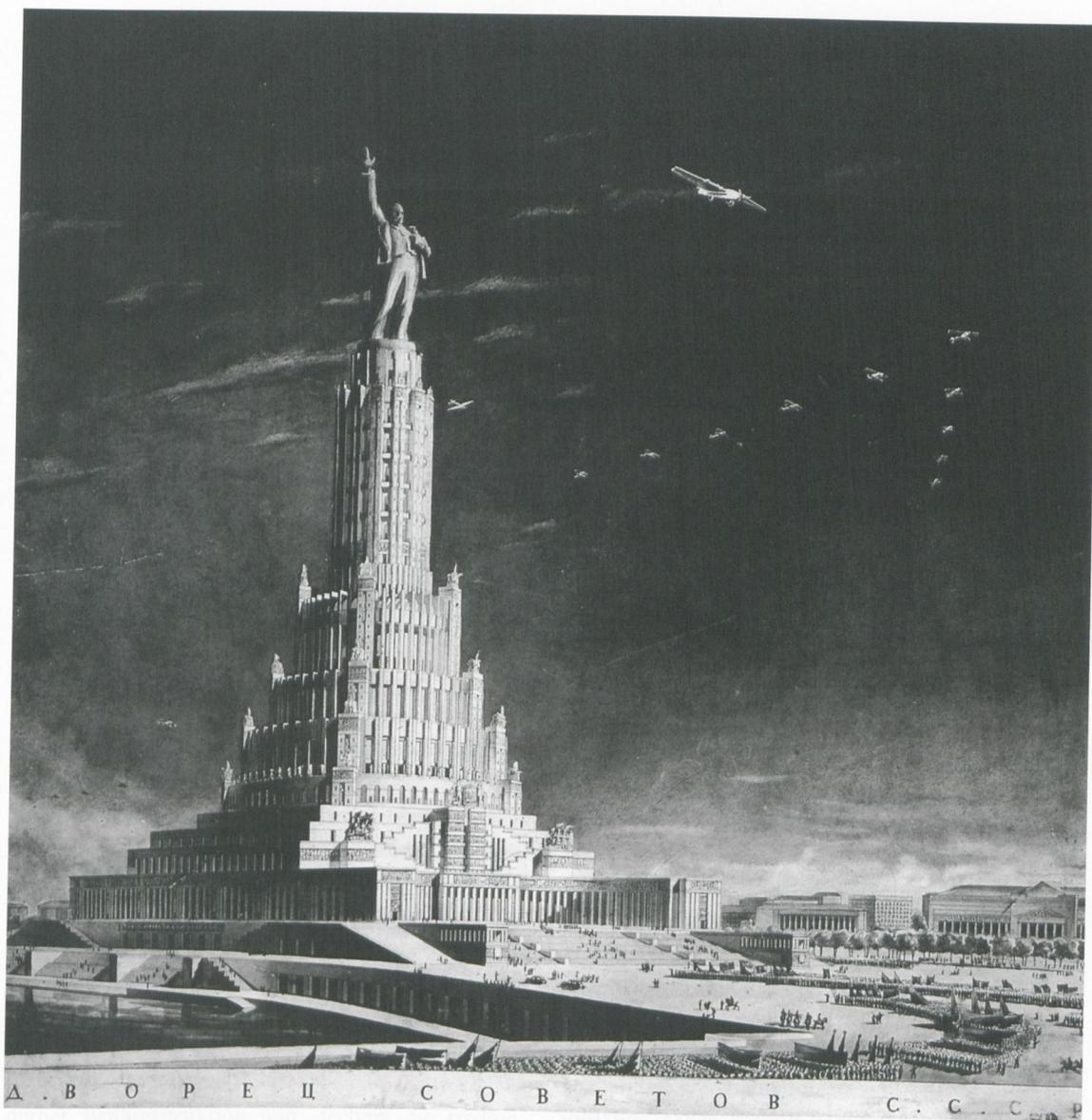
⁵¹ Zu diesen Palastmodellen für die Weltausstellungen 1937 und 1939 siehe Borngräber 1987, 423, und Jakowlewa 1994b, 830.

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, zit. nach Borngräber 1987, 418 und Anm. 7.

⁵⁴ Zu dieser und der folgenden Bestimmung Stalins siehe Schlögel 1992, 179; Kazus 1994, 54; Ejgel 1994, 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 Borngräber 1987, 423, und Noever 1994a, 151.



5. Boris Jofan, Palast der Sowjets, Ausführungsentwurf, 1934.

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. Darüber hinaus war er als Kulturzentrum verschiedener Darbietungsformen, wie Theater- oder Musikveranstaltungen, gedacht.⁵⁶ Die Multifunktionalität eines modernen

⁵⁶ Zu den unterschiedlichen Raumfunktionen des geplanten Sowjetpalastes siehe Schlögel 1992, 177. Siehe dazu auch

Zweckbaus verbindet sich im Palast der Sowjets mit der künstlerischen Ausdrucksform eines architektonischen Denkmals. Dieses war 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. 5) nimmt auf beide Zweckbestimmungen ausdrücklich Bezug. Der turmartige Baukomplex erscheint mit seinen vielen Geschossen wie ein mehrfach profiliertes und nach oben hin abgetrepptes Postament, das die bekrönende Lenin-Statue trägt. Folglich ist das Gebäude ein gewaltiger architektonischer Sockel für eine ebenso gigantische Skulptur. Über einem weiträumigen Stufenstypolat erheben sich mehrere Geschosse auf annähernd quadratischem Grundriss. Das Hauptgeschoss bildet mit seinen beiden Seitenflügeln und der mittleren Portikus eine Vorderfront aus, zu der eine mächtige Treppe hin führt. Grundlage für die Gestaltung der unteren Geschosse ist damit die Ausbildung einer streng axialsymmetrisch aufgebauten Hauptfassade mit betonter Mittelachse, deren umlaufende Pfeilerkolonnen 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 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 veränderte.⁵⁸ Dennoch bleibt der Gesamthabitus einer in ihrem Ausdrucksgehalt emphatisch gesteigerten Kolossal Skulptur gleichwohl bestehen. Und nur in der Bekrönung durch diese gewaltige Lenin-Figur findet die Tektonik des architektonischen Aufbaus ihren sinnvollen Abschluss.

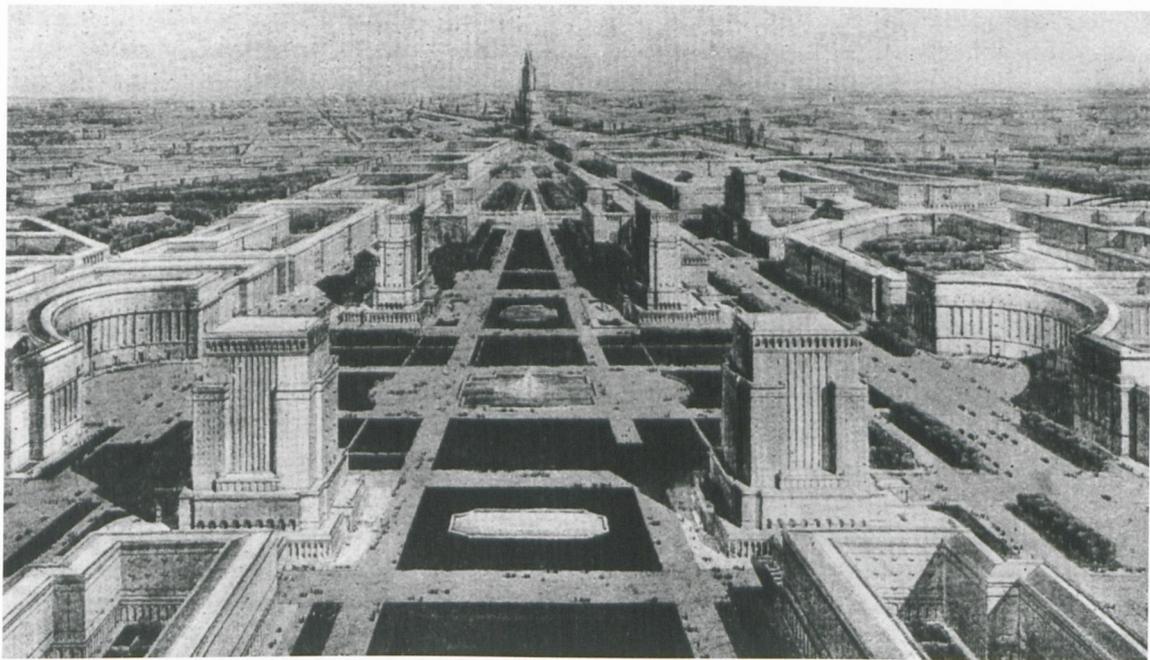
Jofans Vorstellungen zufolge sollte also die Statue Lenins auf Moskau und darüber hinaus in die Ferne des riesigen Sowjetreiches blicken. Im Entwurf zum Palast der Sowjets manifestiert sich somit ein optischer Bezug sowohl zum urbanen als auch topographischen Kontext. Dies ist nicht weiter erstaunlich, 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 – 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 Straßennachse – des so ge-

das Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast 1931, 202–203.

⁵⁷ Zum Leninkult vor allem in der Stalin-Ära siehe Groys 1996, 73–79.

⁵⁸ Zu dieser von Stalin geforderten Veränderung der Armhaltung siehe Eijgel 1994, 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 Schlögel 1992, 182–183; Jakowlewa 1994a, 812–814; dies. 1994b, 831–833; Manina 1994; Tschepkunowa 1994, 818–825.



6. Moskau, urbanistische Neugestaltung mit dem sog. Sowjetpalastprospekt, 1940.

nannten Sowjetpalastprospektes (Abb. 6) –, der alle zentralen urbanen Plätze umschließt und auf den Palast direkt zulaufen sollte, kommt dieses enge Wechselverhältnis zum Ausdruck. 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.

Doch ist er zugleich die baukünstlerische Manifestation einer etablierten Formensprache, die trotz moderner Baukonstruktion und -technik die traditionellen Werte historischer Architekturstile übermitteln. Axialität und Frontansichtigkeit verweisen auf die antike Tempel- und Profanarchitektur ebenso wie Stufenstylobat, Portikus oder die vielen Eckpylone mit ihrem bekrönenden Figurenschmuck. 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 für den Tribune Tower in Chicago oder das American Radiator Building in New York, typisch ist. Und letztlich ist die abgetreppte Gesamtförmung 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 favorisierte, war ein steinerner Neoklassizismus in riesigen Dimensionen, 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 po-

⁶⁰ Efros 1927, 129. Zu dieser Klassikrezeption in den 20er Jahren siehe auch Vogt 1990, 233–244.

sitiv formulierte Einstellung zum klassischen Erbe, wie sie ab 1932 im Metabegriff des Sozialistischen Realismus fundamementiert 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 in die offizielle stalinistische Kunstideologie eingebunden. 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[n] 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 »vollständigen 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 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. Darin forderte man, 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 formulierte, »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

⁶¹ Zum Begriff des Sozialistischen Realismus wie auch zu seinen positiven Bedeutungsgehalten hinsichtlich des klassischen Erbes siehe Ikonnikov 1994, 30; Postnikowa 1994, 776–777; Schrage 1994; Groys 1996, 42–49, 53–57; Morozov 2003, 72, 75–76.

⁶² Groys 1996, 53–54.

⁶³ Darauf haben bereits Jakowlewa 1994a, 810–811; Máčel 1994, 800–801, und Schögl 1994, 794–795, verwiesen.

⁶⁴ Raphael 1933/34. Siehe dazu auch Held 1976, 132–157; dies. 1979, 240–249.

⁶⁵ Raphael 1933/34, 65.

⁶⁶ Raphael 1933/34, 85.

⁶⁷ Zu diesen Begriffen siehe Raphael 1933/34, 100, 106, 108–109, 113, 124, 130. Siehe dazu auch die Argumentation von Held 1976, 149; dies. 1979, 247–248.

⁶⁸ Raphael 1933/34, 53.

⁶⁹ Beschluss des Baurates für den Palast der Sowjets, 1931, zit. nach Borngräber 1987, 420. Zu diesem Beschluss siehe auch Tarchanow/Kawtaradse 1992, 29, und Jakowlewa 1994a, 811.

⁷⁰ Siehe dazu nochmals Anm. 63.

⁷¹ Schmidt 1932, 167.

⁷² Anatoli Lunatscharskij, *Anfang der 1930er Jahre*, zit. nach Tarchanow/Kawtaradse 1992, 33 und Anm. 18.

⁷³ Anatoli Lunatscharskij, *Das sozialistische Architekturmonument*, 1933, zit. nach Ikonnikov 1994, 32.

er forderte, dass »die grandiosen 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 folgte 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 weithin sichtbar artikulierte, war demnach 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 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 Präention wie 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 gigantischer Statue visualisiert sich auch die Selbstinszenierung Stalins, jenes »göttlichen Kreators«, der die politische, kulturelle, so-

ziale 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 sogar 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 zunächst im Abbild Lenins, weit aus 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. 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 mit einem kritischen Unterton. Schließlich näherte sich die Eklektik von Jofans

⁷⁴ Anatoli Lunatscharskij, *Rede über die proletarische Architektur*, 1934, zit. nach Jakowlewa 1994b, 834.

⁷⁵ Siehe dazu Groys 1996, 64.

⁷⁶ Zum Lenin-Kult vgl. Anm. 57.

⁷⁷ Schon Raphael 1933/34, 117, kritisierte die Funktion des Gebäudes als Sockel für die Leninstatue als »eine reaktionäre Scheinlösung«.

⁷⁸ Groys 1996, 73.

⁷⁹ Groys 1996, 76.

⁸⁰ Ikonnikov 1994, 32.

⁸¹ Siehe dazu und auch zum Begriff des »göttlichen Kreators« Groys 1996, 70–71, 124.

⁸² Siehe dazu Kazus 1994 und Ejgel 1994, 193–194.

⁸³ Boris Jofan 1939, zit. nach Kazus 1994, 53.

⁸⁴ Anatoli Lunatscharskij, *Anfang der 1930er Jahre*, zit. nach Tarchanow/Kawtaradse 1992, 33 und Anm. 18. Zur biblischen Geschichte des Turmbaus zu Babel siehe Gen. I, Kap. 11.

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. 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. Dieser ermöglicht und garantiert zugleich die Errichtung des himmelwärts strebenden Bauwerks. Der Palast der Sowjets kann demnach als eine Metapher oder vielmehr als eine Vision der stalinistischen Ära gedeutet werden, in der sich der »kollektive Traum von einer neuen Welt und einem neuen Menschen«, wie es Boris Groys bezeichnet hat, versinnbildlicht.⁸⁷ Zeitgenössische russische Bilder, wie 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:⁸⁸ 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 Volkschaften des riesigen Sowjetreiches sollten in diesem gigantischen Projekt vereinigt werden. Nicht die

Hybris der Menschen, wie in der biblischen Geschichte, sondern der kollektive Gestaltungswille des neuen sowjetischen Menschen bildet somit die Grundlage für die Analogie von Palastprojekt und babylonischem Turm.

Fragt man sich nun, worin die Utopie in Jofans Palastentwurf besteht, 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 folglich auf den 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 hingegen die wenigen wissenschaftlichen Interpretationen, vor allem in der Forschung ab den 1990er Jahren. Im Mittelpunkt stehen hierbei spezifische Leitgedanken, die das Wechselverhältnis von Palastkonzept und Utopie 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

⁸⁵ Raphael 1933/34, 85.

⁸⁶ Feuchtwanger 1937, 153.

⁸⁷ Groys 1996, 124.

⁸⁸ Zu diesen genannten Bildern siehe Groys 1997, 542, Abb. 11; ders. 2003, 34, Abb.

⁸⁹ Raphael 1933/34, 100, 107–108, 111, 117.

⁹⁰ Zum Begriff »Formalismus der Stilformen« siehe Raphael 1933/34, 100.

Umgestaltung der Gesellschaft und seiner festen Zuversicht in eine glorreiche 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 mit dem alten, scheinbar ewigen Menschheitstraum vom »Goldenen Zeitalter« verbunden, 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 sich 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 ebenso allumfassenden wie ewig gültigen Anspruch zu vermitteln. Erst diese Universalität im architektonischen Projekt ermöglichte die Versinnbildlichung des Ideals von Mensch und Gesellschaft. In dieser 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 überwiegend 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 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 Weltsicht zugrunde. Diese postulierte nicht nur die radikale Umgestaltung der Gesellschaft, sondern ebenso die Schaffung eines neuen Menschen, 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

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 dass sich deren utopische Bedeutungsgehalte durchaus hätten verändern können, vergegenwärtigt man sich diesbezüglich nur die nationalen Entwicklungen. In Gestaltung, Ausmaß und Anforderungen lassen sich für die zwei Projekte

⁹¹ Zu dieser Argumentation siehe Noever 1994b.

⁹² Noever 1994b, 12.

⁹³ Zu dieser Argumentation siehe Danzker 1994, 6–7; Ikonnikov 1994, 28, 31.

⁹⁴ Zu dieser Argumentation siehe Schlögel 1992, 177; Jakowlewa 1994a, 816–817; dies. 1994b, 826–827; Noever 1994b, 12.

⁹⁵ Jakowlewa 1994b, 829.

⁹⁶ Zu dieser Argumentation siehe Ikonnikov 1994, 31.

⁹⁷ Zum Begriff der utopischen Massenkultur siehe Groys 2003, 29.

⁹⁸ Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast 1931, 202.

⁹⁹ Zu den Begriffen des göttlichen Kreators und seiner Demiurgen siehe Groys 1996, 70, 124.

¹⁰⁰ Ikonnikov 1994, 32.

sowohl Unterschiede als auch Übereinstimmungen konstatieren. Beide Entwürfe 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 1920/30er 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

Beide Planungen wurden nicht realisiert. 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 die zwei Entwürfe 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

Unterscheiden kann man beide Entwürfe demgegenüber in der Frage nach ihrem jeweiligen Standort. Tatlin plante sein Denkmal nicht für einen bestimmten urbanen Standort, wodurch der Charakter der Kommunistischen Internationale sinnfällig zum Ausdruck gebracht wurde. Jofans Entwurf stand dagegen im unmittelbaren Zusammenhang mit einer stadtplanerischen Neuordnung der sowjetischen Hauptstadt, so dass er zum urbanen Symbol einer nationalen Umgestaltung des Landes wurde.

Der auffallendste Unterschied zwischen beiden Projekten liegt aber in ihrer architektonischen Formgebung: Tatlins konstruktivistischer Maschinenästhetik aus Eisen und Glas steht Jofans steinerner Neoklassizismus gegenüber. Auch beherrscht die Dynamik einer ungehemmten Aufwärtsbewegung Tatlins filigrane Konstruktion, während Jofans Palastentwurf von der strengen Tektonik eines Massenbaus bestimmt wird. Zudem weist Tatlins Denkmal eine Fülle unterschiedlicher Bedeutungsgehalte auf, die er über eine konstruktiv-geometrische Gestaltung zu übertragen suchte. In Jofans Entwurf fokussiert sich das Spektrum der Sinnbezüge dagegen auf die Ebene des Führerkultes,

der mit Hilfe eines gigantischen Abbildes übermittelt werden sollte. Die Bedeutungsvielfalt kontrastiert mit dem Eindeutigen, was sich vor allem im Wechsel der architektonischen Formensprache vom modern Abstrakten zum klassisch Figurativen äußert.

Man kann diese Unterschiede insgesamt als einen Paradigmenwechsel interpretieren, der sich sowohl in der formalen Entwicklung als auch in unterschiedlichen Bedeutungsebenen der sowjetischen Architektur zu artikulieren scheint. Der utopische Ansatz in beiden Projekten zeigt 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 im Sinne einer idealen, mithin utopischen Gesellschaftsordnung versinnbildlichen. Grundlage hierfür war in Tatlins Entwurf noch der gewaltige Movens einer Weltrevolution, während Jofans Projekt von der totalen Weltsicht des Stalinismus getragen wurde. Auch 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. Dadurch kann deren chronologische Unterscheidung aufgehoben und in den zeitlosen Zustand einer ewigen und vollkommenen Gültigkeit überführt werden. »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

¹⁰¹ Zum Begriff der Magie des Riesigen siehe Ikonnikov 1994, 32.

¹⁰² Trotzki 1924, 168; Anatoli Lunatscharskij, *Rede über die proletarische Architektur*, 1934, zit. nach Jakowlewa 1994b, 834.

¹⁰³ Grasskamp 1987, 64.

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 Projekte sind schon aus dem Grunde utopisch, weil sie nicht verwirklicht wurden. 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.

Summary:

Wladimir Tatlin's design for the so-called Monument of the III. International from 1919/20 and Boris Jofan's competition design for the so-called Palace of the Soviets from 1931 have previously been interpreted as prime examples of architectural utopias, which express the political messages in the Soviet Union at that time. Since they belong to different architectural tendencies, they have not been academically compared yet. A comparison of both architectural projects shall answer the central question, if this understanding of utopia in Soviet architecture fundamentally changed from the time of the Revolution to early Stalinism.

In Tatlin's open iron spiral construction, an unrestrained vertical line is visualized, whereas the internal glass volumes formulate a rotary momentum of different velocity. Therefore the basis of the design is the concept of a continuous movement. In its total form,

the project resembles a gigantic machine, whose dynamics continually strive towards the top. Herein it not only symbolized the idea of a revolutionary awakening, but rather the ideal of a new world order and social system.

Jofan's design of the palace on the other hand consists of a tower-like structure, which should serve as an architectural pedestal to support a gigantic statue of Lenin. The formal language is a stone neo-classicism in enormous dimensions. The figurative crowning obviously aimed at a leader cult, in which the sculpture of Lenin should primarily refer to Stalin as the initiator of the project and his legitimization of power. A further level of meaning was the connection with the Old Testament myth of the building of the Tower of Babel. As a symbol of a collective creative will, this project was meant to combine the idea of an ideal future with the old human dream of the »Golden Age«.

Both projects correspond insofar, as they were designed as the highest buildings in the world in that time, with a total height of nearly 400 metres. Their overall appearance can only be understood through models, because both plans were not realized. Differences are especially apparent in their architectural design: Tatlin's constructivist machine aesthetics in iron and glass is the opposite of Jofan's stone neo-classicism. Nevertheless, both projects symbolize the prospect of a glorious future in the Soviet Union in terms of an ideal and therefore utopian social system. Jofan's concept though is more fundamental in that the definitive orientation towards the future of Tatlin's Monument of the III. International is combined with the yearning for an ideal past in the design for the Palace of the Soviets.

Literaturverzeichnis:

Afanasjew 1973: Kyrill Afanasjew, *Ideen-Projekte-Bauten. Sowjetische Architektur 1917/32* (Fundus Bücher 30) (Dresden 1973).

¹⁰⁴ Groys 1996, 81.

¹⁰⁵ Zum etymologischen Ursprung des Begriffs Utopia siehe Saage 1991, 2.

Bloch 1976: Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bände 2, 3 (Frankfurt/M. 1976).

Borngräber 1978: 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*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Jürgen Harten, Hans-Werner Schmidt und Marie Luise Syring (Düsseldorf 1987), 417–425.

Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast 1931: Bulletin der Bauverwaltung für den Sowjetpalast (Präsidium des Zentralexekutivkomitees der UdSSR), September 1931, in: *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets Moskau 1931–33*, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Berlinischen Galerie (Berlin 1992), 202–203.

Chan-Magomedov 1991: Selim O. Chan-Magomedov, Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur, in: *Avantgarde 1900–1923. Russisch-sowjetische Architektur*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Rainer Graefe, Christian Schädlich und Dietrich W. Schmidt (Stuttgart 1991), 10–33.

Danzker 1994: Jo-Anne Birnie Danzker, Die Tyrannei des Schönen in München, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (München/New York 1994), 5–8.

Efros 1927: Abram Efros, Neo-Klassizismus in der Architektur. Programm des linken Klassizismus, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 11 (1927), 127–129.

Ehrenburg 1922: 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, Bauwelt Fundamente 8), 172.

Ejgel 1994: Isaak Ejgel, Der Tyrann und der Baumeister, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (München/New York 1994), 192–196.

Feuchtwanger 1937: Lion Feuchtwanger, *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde* (Amsterdam 1937).

Grasskamp 1987: Walter Grasskamp, Kleinmut – Hinweis zum Modell, in: *Daidalos* 26, (Dezember 1987), 62–71.

Groys 1996: Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* (München/Wien 1996).

Groys 1997: Boris Groys, Der Wille zum Totalen, in: Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal (Hrsg.), *Die Epochen der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog (Stuttgart 1997), 533–542.

Groys 2003: Boris Groys, Die Massenkultur der Utopie, in: Boris Groys und Max Hollein (Hrsg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (Ostfildern-Ruit 2003), 20–37.

Held 1976: Jutta Held, Max Raphaels kritische Bestimmung spätkapitalistischer und sozialistischer Architektur, in: Max Raphael, *Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften* (Frankfurt/M. 1976), 132–163.

Held 1979: Jutta Held, Sowjetunion. Zu den Entwürfen für das Sowjetpalais und ihrer Diskussion in den 30er Jahren, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 24 (1979), 240–249.

Ikonnikov 1994: Andrej Ikonnikov, Architektur und Utopie, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (München/New York 1994), 28–36.

Jakowlewa 1994a: Galina N. Jakowlewa, Uns quält der authentische Drang. Über die Arbeit der sowjetischen Architekten, in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Ausstellungskatalog, Band 2 (Baden 1994), 810–817.

Jakowlewa 1994b: Galina N. Jakowlewa, Ausdruck der Höchsten Organisierbarkeit. Architektur und die Umgestaltung der sowjetischen Gesellschaft, in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Ausstellungskatalog, Band 2 (Baden 1994), 826–836.

Kazus 1991: Igor Kazus, Allrussischer Wettbewerb zum Projekt »Palast der Arbeit« in Moskau (1922–1923), in: *Avantgarde 1900–1923. Russisch-sowjetische Architektur*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Rainer Graefe, Christian Schädlich und Dietrich W. Schmidt (Stuttgart 1991), 118–127.

Kazus 1994: Igor Kazus, Stalin und der Palast der Sowjets, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (München/New York 1994), 51–54.

Khan-Magomedov 1987: Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture* (London 1987).

Lindegren/Hultén/Feuk 1970: Karin B. Lindegren, K. G. P. Hultén und Douglas Feuk (Hrsg.), *Wladimir Tatlin 1885–1953*, Ausstellungskatalog (München 1970).

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

Lodder 1992: Christina Lodder, Der Übergang zum Konstruktivismus, in: Bettina-Martine Wolter und Bernhart Schwenk (Hrsg.), *Die Große Utopie. Die Russische Avantgarde 1915–1932*, Ausstellungskatalog (Frankfurt/M. 1992), 95–108.

Máčel 1994: Otakar Máčel, Die Baukunst des Plansolls. Sozialistischer Realismus als Fortsetzung der Tradition, in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Ausstellungskatalog, Band 2 (Baden 1994), 796–803.

Major 1984: Máté Major, *Geschichte der Architektur*, Band 3 (Budapest/Berlin 1984, ungarische Erstausgabe 1960).

Manina 1994: Antonina Manina, Der Generalplan zur Stadterneuerung Moskaus 1935, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (München/New York 1994) 165–169.

Milner 1983: John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde* (New Haven/London 1983).

Morozow 2003: Aleksander Morozow, Der Sozialistische Realismus als Fabrik des neuen Menschen, in: Boris Groys und Max Hollein (Hrsg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (Ostfildern-Ruit 2003), 64–84.

Noever 1994a: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (München/New York 1994).

Noever 1994b: Peter Noever, Zum Thema. Architektur zwischen »Tyrannie der Unterdrückung« und »Tyrannie des Schönen«, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog (München/New York 1994), 11–12.

Postnikowa 1994: Olga Postnikowa, Unsere Herzen gehören der Partei. Künstler unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus, in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Ausstellungskatalog, Band 2 (Baden 1994), 760–783.

Punin 1920: Nikolai Punin, Das Denkmal der III. Internationale, 1920, in: Larissa Alexejewna Shadowa (Hrsg.), *Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin* (Weingarten 1987), 411–415.

Rakitin 1992: Wassilij Rakitin, Handwerker und Prophet. Tatlin und Malewitsch – Marginalien zu zwei Künstlerbiographien, in: Bettina-Martine Wolter und Bernhart Schwenk (Hrsg.), *Die Große Utopie. Die Russische Avantgarde 1915–1932*, Ausstellungskatalog (Frankfurt/M. 1992), 18–31.

Raphael 1976: Max Raphael, Das Sowjetpalais. Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur, 1933/34, in: Max Raphael, *Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften* (Frankfurt/M. 1976), 53–131.

Saage 1991: Richard Saage, *Politische Utopien der Neuzeit* (Darmstadt 1991).

Schädlich 1991: Christian Schädlich, Das deutsche Echo auf die russisch-sowjetische Avantgarde der Kunst und Architektur, in: *Avantgarde 1900–1923. Russisch-sowjetische Architektur*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Rainer Graefe, Christian Schädlich und Dietrich W. Schmidt (Stuttgart 1991), 128–143.

Schkowski 1921: Viktor Schkowsky, Das Denkmal der III. Internationale. Die neueste Arbeit Tatlins, 1921, in: Larissa Alexejewna Shadowa (Hrsg.), *Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin* (Weingarten 1987), 410–411.

Schlögel 1992: Karl Schlögel, Der Schatten eines imaginären Turms, in: *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets Moskau 1931–33*, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Berlinischen Galerie (Berlin 1992), 177–184.

Schmidt 1932: 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), 165–172.

Schögl 1994: Uwe Schögl, Proletarischer Klassizismus. Sowjetische Architektur der Stalinzeit, in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Ausstellungskatalog, Band 2 (Baden 1994), 790–795.

Schrage 1992: Dieter Schrage, Das freiheitlich-demokratische Naserümpfen. Die falsche Einschätzung des Sozialistischen Realismus, in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Ausstellungskatalog, Band 2 (Baden 1994), 860–863.

Shadowa 1987: Larissa Alexejewna Shadowa (Hrsg.), *Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin* (Weingarten 1987).

Strigalev/Harten 1993/94: Anatolij Strigalev und Jürgen Harten (Hrsg.), *Vladimir Tatlin Retrospektive*, Ausstellungskatalog (Köln 1993/94).

Tarchanow/Kawtaradse 1992: Alexej Tarchanow und Sergej Kawtaradse, *Stalinistische Architektur* (München 1992).

Tatlin 1920a: Wladimir Tatlin, Unsere bevorstehende Aufgabe, 1920, in: Larissa Alexejewna Shadowa (Hrsg.), *Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin* (Weingarten 1987), 258–259.

Tatlin 1920b: Wladimir Tatlin, Losungen Tatlins, 1920, in: Larissa Alexejewna Shadowa (Hrsg.), *Wladimir Jew-grafowitsch Tatlin* (Weingarten 1987), 263–265.

Ter-Akopyan 1992: 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 Moskau 1931–33*, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Berlinischen Galerie (Berlin 1992), 185–196.

Tolstoy/Bibikova/Cooke 1990: Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova und Catherine Cooke (Hrsg.), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918–33* (London/New York 1990).

Trotzki 1924: Leo Trotzki, *Literatur und Revolution* (Wien 1924).

Tschepkunowa 1994: Irina W. Tschepkunowa, Eine neue Stadt auf einem alten Platz. Die Neugestaltung von Moskau, in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur,*

Bildbauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Ausstellungskatalog, Band 2 (Baden 1994), 818–825.

Umanski 1920a: Konstantin Umanski, *Neue Kunst in Russland 1914–1919* (Potsdam/München 1920).

Umanski 1920b: Konstantin Umanski, Neue Kunstrichtungen in Rußland, in: *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, Januar 1920, 12–13.

Vogt 1990: Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 1789* (Braunschweig/Wiesbaden 1990).

Westheim 1923: Paul Westheim, Maschinenromantik, in: *Das Kunstblatt* 7 (1923), 33–40.

Wolter/Schwenk 1992: Bettina-Martine Wolter und Bernhard Schwenk (Hrsg.), *Die Große Utopie. Die Russische Avantgarde 1915–1932*, Ausstellungskatalog (Frankfurt/M. 1992).

Abbildungsnachweis:

1: Wolter/Schwenk 1992, Abb. 92. – 2, 3: Lindegren/Hultén/Feuk 1970, 51, 52. – 4: Vogt 1990, 202, Abb. 83. – 5: Tarchanow/Kawtaradse 1992, 12, Abb. 4. – 6: Schlögel 1992, 184, Abb. 28.